

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 2 (64)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

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

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

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

Zemfira Səfərova
Akademik
safarova1937@mail.ru
(Azərbaycan)

QARA QARAYEV BU GÜN DƏ BİZİMLƏDİR

Bu gün 100 yaşlı dahi Qara Qarayevin ecazkar və ilhamlı musiqisini dinləmək, eşitmək hamımızın daxili bir tələbatına çevrilib, istər onun “Leyli və Məcnun” simfonik poeması olsun, istər “Yeddi gözəl” baleti və yaxud “Üçüncü simfoniya”sı. Görkəmli musiqi alimi-professor Lev Mazel müasir musiqinin inkişaf yolları haqqında yazarkən, dünya musiqisinin inkişafına böyük təsir göstərən müasir bəstəkarlardan - Qerşvin, Albenis, de Falya, Bartok, Villa Lobos, Voan Uilyams kimi məşhur bəstəkarların sırasında Qara Qarayevin də adını çəkməsi sevindiricidir.

İyirmi birinci əsrin əvvəllərində musiqi elmimizin tarixinə nəzər salarkən, onun korifeyləri Səfiyyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Fətullah Şirvani, Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir Hacıbəyli kimi sənətkarlar və alimlər ilə bir sırada, müasirimiz olmuş Qara Qarayevin də adını böyük iftixarla çəkmək istərdim. Yuxarıda adlarını sadaladığım bu alimlərimizin hər biri musiqi haqda risalələr, traktatlar yazmış, qiymətli elmi əsərlər qoyub getmişlər.

Qara Qarayevin sırf musiqi elminə, nəzəriyyəsinə, musiqi estetikaya aid xüsusi tədqiqatı olmasa da, onun zəngin elmi- publisistik irsi, 40 il ərzində yazdığı çoxlu məqalələri, resenziyaları, məruzə və çıxışları, müsahibələri, incəsənətin bir sıra vacib problemləri - xəlqilik, millilik, beynəlmillilik, əənəlik, novatorluq haqqında fikirləri, düşüncələri, görüşləri, elmi müddəaları, ona böyük mütəfəkkir alim kimi Azərbaycan musiqi elmində möhkəm və şərəfli yer tutmasına haqq qazandırır. Sənətin bir çox önəmli problemlərinin sənətkar tərəfindən təhlili və tədqiqi, alimin qiymətli elmi, musiqi-estetik konsepsiyasını təşkil edir.

Qara Qarayev zəngin dünyagörüşünə, ensiklopedik biliyə, fəlsəfi ümumiləşdirmələrə, geniş erudisiyaya, iti zəkaya malik alim idi. O, musiqi elminin son nailiyyətlərini böyük dəqiqliklə öyrənmiş, mənimsəmiş, dünya musiqisinin, eləcə də ədəbiyyatının, rəssamlığının, teatrının gözəl bilicisi olmuşdu.

Q. Qarayev həm də parlaq natiq və sərrast söz ustası idi. Alimin ehtiraslı, alovlu çıxışları, musiqimizin ən aktual problemləri ilə zəngin məruzələri heç

kəsi laqeyd, etinasız qoymurdu. Onun hər çıxışı, məruzəsi böyük auditoriya toplayaraq, musiqi həyatımızda xüsusi hadisəyə çevrilirdi. Q. Qarayev bir çox xarici ölkələrdə keçən beynəlxalq konfranslarda və simpoziumlarda Sovet musiqisinin ləyaqətli və səlahiyyətli nümayəndəsi və elçisi kimi dəfələrlə çıxış etmişdir. Onun son çıxışlarından biri də İtaliyada «Sovet musiqisinin vacib prinsipləri» mövzusunda etdiyi məruzəsi olmuşdu.

Qara Qarayev XX əsri musiqi termini ilə “molto accelerando e crescendo” kimi müəyyənləşdirmişdir, bu, yəni hərəkəti sürətləndirib səslənməni gücləndirmək deməkdir. Q. Qarayevin özü bu tempə riayət edərək yazıb yaratmışdır. Bəstəkarın hər bir əsərinin premyerası musiqimizin bayramına çevrilmiş, musiqimizdə dönüş yaratmışdır. Belə əsərlərdən «Çılgın qaskoniyalı» müzikli, üçüncü simfoniyası, skripka üçün konserti, «Don Kixot» simfonik qravürləri, «İldırımlı yollarla» və «Yeddi gözəl» baletləri, ilk əsərlərindən «Leyli və Məcnun» simfonik poeması, eləcə də kino filmlərə, teatr tamaşalarına yazdığı musiqini, fortepiano üçün 24 prelüdünü göstərmək olar. Bu bəstəkarın əsərlərinin, əlbəttə tam siyahısı deyil, hələ neçə-neçə tamamlanmamış əsəri arxivində qalmışdır. Xəzər neftçilərinin həyatına həsr edilmiş «Uşaqlarsız şəhər» oratoriyası, Anrı Barbüsün əsəri əsasında “Zəriflik” monooperası və son həyata keçməmiş planlarından - yeddi muğam əsasında «Leyli və Məcnun» mövzusunda sintetik musiqi-səhnə əsəri idi.

“Müasirlik mənim qəlbimi daha çox həyəcanlandırır” – deyə etiraf edən bəstəkar əsl mənada müasir əsərlər yaratmışdır, həm məzmun, forma, həm də musiqi dili etibarilə. Bəstəkar-alim Q. Qarayevin publisistikasında da bu tezis-çağırış qırmızı xətt kimi bütün yazılarından keçir. Bəzi yazıların elə sərlövhələrini götürək. “Müasirlik - bütün məsələlərin əsasıdır”, “Vaxtın nəbzi”, “Bu gün bizi düşündürən nədir?”, “Yeniliyi görmək və tərənnüm etmək”, “Vaxt ilə ayaqlaşmaq”, “Əsrlə bir olmaq” və sair.

Müəllimi Üzeyir bəy kimi Qarayevin yaradıcılığında da nəzəriyyə və bəstəkarlıq paralel inkişaf etmiş, sıx əlaqədə olmuş və bir-birini tamamlamışdır. Üzeyir Hacıbəylidən sonra musiqi sahəsində Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü məhz Qara Qarayev seçilmişdir.

Qara Qarayev Üzeyir Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin akademik nəşrinin də baş redaktoru idi. Üzeyir Hacıbəylinin xatirəsini əbədləşdirmək məqsədi ilə hələ 1948-ci ildə Nazirlər Soveti bəstəkarın musiqi irsini nəşr etmək haqqında qərar qəbul etmişdi. Uzun illər bu nəşr ərsəyə gəlmirdi və bunun səbəbini gah əlyazmaların azlığında, gah belə nəşr üçün bizdə metodologiyanın olmamasında, gah da maliyyə məsələlərində görürdülər.

Hal-hazırda Akademiyanın “Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin hazırladığı bu nəşrin beş kitabdan ibarət üç cildi artıq çapdan çıxmışdır. Birinci iki cild “Leyli və Məcnun” operasının partiturası və klaviridir, üçüncü cild “Koroğlu” operasının partiturasıdır. Bu cildləri çapa hazırlayan, onların giriş məqalələrinin və elmi şərhlərinin müəllifi və həm də nəşrin redkollegiyasının üzvü kimi, mən dəfələrlə böyük bəstəkarla görüşmüşdüm.

Q.Qarayevə təqdim etdiyim birinci cildin materiallarına baxıb qeydlərini edəndən sonra, o, cildi çapa imzaladı.

Əgər Qara Qarayevin musiqi əsərlərinin əksəriyyəti təhlil edilmişsə, onun elmi irsi yalnız indi araşdırılır.

Q.Qarayev məqalələrində nə barədə yazırsa yazsın, məruzə və çıxışlarında nə haqda danışarsa danışsın, o, həmişə ardıcıl, prinsipial mövqə tutmuş, öz əqidəsini, ideallarını qoruyub müdafiə etmiş, sənətdə mütərəqqi demokratik prinsiplərə əsaslanmışdır.

Alimin publisistikasında irəli sürülən problemlərin müəyyən qismi aşağıdakılardır: sənətdə müasirlik, sənətkarın cəmiyyətdə rolu, bəstəkarlıq sənətkarlığının problemləri, millilik və beynəlmiləllik, ənənə və novatorluq, musiqi folkloruna və musiqidə faciə kateqoriyasına münasibət, caz və estrada musiqisi, bədii zövq və texnologiya problemləri, bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti və gənc Azərbaycan bəstəkarlarının tərbiyəsi, musiqimizdə müxtəlif janrlar və ansambların inkişafı və sair.

Q.Qarayev məqalələrində böyük professionalılıqla müəllimləri Ü.Hacıbəyli və D.Şostakoviç, müasirləri S.Prokofyev, İ.Stravinski, A.Xaçaturyan, A.Balançivadze kimi məşhur bəstəkarların yaradıcılığını təhlil etmiş və onları yüksək qiymətləndirmişdir. Bu cəhətdən müəllimləri Ü.Hacıbəyli və D.Şostakoviç haqda məqalələr xüsusilə seçilir.

Qarayevin musiqisi sözün yüksək mənasında bəşəri, beynəlmiləl keyfiyyət daşıyan bir sənətdir. Bəstəkar, hətta seçdiyi ədəbi mövzular cəhətdən də yalnız milli ədəbiyyatımızla məhdudlaşmır. O, Nizami, Səməd Vurğun, Rəsul Rza poeziyasıyla bərabər, Şekspir və Servantes, Puşkin və Ömər Xəyyam, Lermontov, Lope de Vega və Rostan obrazlarına müraciət edir. Nazim Hikmət, Lenqston Hyüz, Vsevolod Vişnevski, Piter Abrahams kimi XX əsr sənətkarlarının əsərlərindən ilhamlanır. Bu əlbəttə ki, Q. Qarayevin musiqi sənətinə multikulturalizm cəhətdən yanaşması idi.

Bəstəkarın yaradıcılıq coğrafiyası da genişdir. Qarayev ilk Azərbaycan bəstəkarı idi ki, digər xalqların musiqi folkloruna müraciət etmişdir. Afrika-

dan Vyetnama qədər müxtəlif xalqların musiqi folkloru Qarayevin yaradıcılıq süzğəcindən keçib yeni keyfiyyət qazanmışdır.

Böyük rus şairi A.S.Puşkin qeyd etmişdir ki, Şekspir kimdən yazırsa yazsın, Danimarka şahzadəsi Hamletdənmi, zənci Otelladanmı, italyalı Romeo və Cülyettadanmı, hər əsərində o, ingilis olaraq qalır. Musiqidə də belədir, Qarayevin yaradıcılığında da belədir.

Qarayevin müxtəlif xalqların həyatını əks etdirən, müxtəlif millətlərin musiqi folkloruna əsaslanan əsərlərini dinlədikdə belə, biz onların məhz Azərbaycan bəstəkarı tərəfindən duyulub yazıldığını deyə bilərik. Bəstəkar özü bu barədə belə yazır: “Bəzən yaradıcılıqda milli ənənələr sövqi-təbii meydana çıxır. Mən ispan, bolqar, vyetnam mövzuları əsasında musiqi yazıram. Mənə isə deyirlər ki, bu əsərlərdə mənim milliyyətimin, mənim Azərbaycan əllərimin izi qalır. Mən bunun necə baş verdiyini aydınlaşdırma bilmirəm və bu barədə heç düşünürəm” [1, s.331].

Professional bəstəkarlıq yaradıcılığının folklorla əlaqəsi müddəası Qara Qarayevin yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində yazdığı məqalələrin, məruzələrin, müsahibələrin ana xəttini təşkil edir. O, müsahibələrin birində sənətkarın xalqla əlaqəsi haqqında belə demişdir: “Xalqla olan əlaqə kompaniya deyil, ekskursiya deyil... zavoda getdin, zavoddan gəldin. Əsl sənətkar bioloji və sosioloji cəhətdən xalqa məxsusdur, onun bir hissəsidir” [1, s.245].

Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında etdiyi məruzədə Qarayevin folklorla olan münasibəti dəqiq formalaşmış parlaq konsepsiya almışdır. Alim xalq musiqisini müxtəlif dərinliklərdə yerləşən neft qatlarına bənzədərək bu haqda belə demişdir: “Hələ 70-80 il əvvəl Abşeronda bir neçə metrlik quyu qazanda neft fontanı xoşbəxt sahibkarı varlandırırdı. Bir az sonra dayaz quyular qazıb nefti jalonkalarla dartmağa başladılar. Varlanmaq ehtirası ilə adamlar üst qatların sərvətini vəhşicəsinə çəkib qurtardılar. Yuxarı qatlar kasıblaşanda nefti mürəkkəb qurğularla çıxarmaq lazım gəldi” [1, s.331].

O, xalq musiqisinin də taleyini buna bənzədir və elə bil bu prosesi qabaqlayaraq yazır: «Gəlin bu barədə düşünək. Biz bu sərvəti həddən artıq asan yolla əldə eləmirikmi? Bu əlimizin altında olan üst qatları insafsızcasına istismar etmirikmi? Xalq musiqisinin həqiqətən tükənməz olan qaynaqları haqqında düşünmək vaxtı çatmayıbmı? Onun əsas zənginliyi üstə deyil, düşündüyümüzdən daha dərinlikdədir və biz oraya enmək üçün lazımı “texniki vasitələrlə silahlanmalıyıq”. Bu baxımdan Qarayev Üzeyir Hacıbəyli, Dmitri Şostakoviç, İqor Stravinski, Bela Bartok kimi bəstəkarların yaradıcılığını misal gətirir.

Hələ 1961-ci ildə Amerika Birləşmiş Ştatlarının Los-Anceles şəhərində keçən Beynəlxalq musiqi festivalından qayıdan Qarayev öz təəssüratını ifadə edərək belə demişdir: “Biz onlardan əlli il geri qalmışıq”. Elə bundan sonra o, Qərbin musiqi sistemlərini, texnologiyasını öyrənməyə başlayır və bunun üçün çox vaxt, güc, enerji sərf edir.

Bu baxımdan alimin «Voprosı literaturı» jurnalındakı müsahibəsi ilə tanış olmaq maraqlıdır. Bəstəkar etiraf edir ki, müasir musiqi sistemlərinin, həmçinin dodekafoniyanın nəzəriyyə və təcrübəsinin əsaslarını öyrənmək üçün çox vaxt sərf edib. Lakin bu yazı texnikasını alim Şönberqdən (həmin texnikanın yaradıcısıdır - Z.S.) fərqli olaraq digər etik və estetik məqsədlər üçün istifadə etmişdir. O, yazır ki, “3-cü simfoniya mənə yeni dilin müasir dövrün ruhunu daha gözəl əks etdirməyə qadir olduğunu deməyə çalışmışam. Bu dil yaradıcı individuallığı məhv eləmir və musiqini milli özünəməxsusluqdan da məhrum etmir. Belə ki, Şönberq texnikasının qaydaları çərçivəsində 3-cü simfoniya milli Azərbaycan mövzusu verilir. Mənə elə gəlir ki, bu, çox şey deməkdir”.

Müsahib Həkimovun Azərbaycan musiqisinin dünya musiqisinə nüfuz etməsi nə dərəcədə güclüdür sualına bəstəkar belə cavab vermişdi: “...Belə fikirləşmək düzgün deyil. Bu bizim, bu da dünyanın nailiyyətləridir. Axı, biz də bu dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümumdünya işinin bir hissəsidir” [1, s.402].

Qara Qarayevin dahi şair Nizaminin yaradıcılığına həsr edilmiş “Əsrlərin sönməz məşəli” adlı məqaləsi bu cəhətdən səciyyəvidir. Məqalədə Qarayev deyir ki, Nizaminin böyüklüyünü göstərmək üçün özündən sonrakı əsrlərdə müxtəlif millətlərin sənətkarlarına təsir etməsindən, həm də dərindən təsir etməsindən əsaslı sübut tapmaq olarmı? Bu təsir rəssamlıqda, nəqqaşlıqda, memarlıqda, musiqidə, xalçaçılıqda və sənətin başqa sahələrində də nəzərə çarpmaqdadır. Nizami Gəncəvi yalnız Şərqdə deyil, Qərb ölkələrində də məşhurdur. Onun cahanşümul əsərləri yüz illərdən bəri Avropa dillərinə tərcümə olunur. 18-ci əsrin dahi alman şairi Hötenin Nizamidən hörmət və pərəstişkarlıqla bəhs etməsi təsadüfi deyil. Bəzi xalqların Nizamini öz şairləri adlandırması da maraqlıdır. Yaradıcılığı ilə bütün xalqları, bütün bəşəriyyəti düşündürən məsələləri əhatə edən humanist, bütün millətlərin şairi adlanmağa layiqdir. Bununla bərabər o, əsl Azərbaycan şairidir.

Elə bu mövqedən Qara Qarayev «Molla Nəsrəddin» jurnalının redaktoru, böyük demokrat yazıçı Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığının əhəmiyyətini qiymətləndirirdi. Qarayev belə hesab edirdi ki, onun qəhrəmanları ilk baxışdan

oxuculara və tamaşaçılara cılız, əhəmiyyətsiz görünə bilər. Lakin onların humanizmi, daxili aləmi, demokratik fikirləri, məişəti elə böyük ustalılıqla açılır ki, bu surətlər və onların konkret milli hissləri ümumbəşəri və dərin fəlsəfi əhəmiyyət kəsb edirlər. Bu adı insanların idealları və faciəsi bütün hüquqsuz xalqların idealları və faciələri ilə səsləşir. Alimin fikrincə, Cəlil Məmmədquluzadənin dahiliyinin gücü də bundadır. Yazıçının yaradıcılığına biganə qalmayan bəstəkar onun məşhur “Ölülər” tamaşasına gözəl musiqi bəstələmişdir.

Qarayevin musiqidə faciə kimi estetik kateqoriyaya həsr edilmiş məqaləsi də xüsusi maraq doğurur. Həmin məqalədə alim bu sahədəki yanlış fikirlərə qarşı çıxırdı; guya faciə sovet sənətkarının dünyagörüşünə ziddir, sovet cəmiyyətində antoqanist siniflərin yoxluğu ilə bağlı olaraq, bizim sənətdə faciəvi kolliziya və obrazların mövcudluğu üçün əsas yoxdur. Qarayev vacib yaradıcı problemə bu cür bəsit yanaşmağın kökündən səhv olduğunu məqalədə müxtəlif dəlillərlə sübuta yetirirdi.

Qara Qarayev Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini müasir mərhələdə xarakterizə edərək yuxarıda qaldırılan problemə çox tutarlı cavab vermişdir: “Zamanın tələbi, cəmiyyətimizin inkişaf prosesi, müasir dünyada baş verən dramatik hadisələr, elmin heyvətə nailiyyətləri və imperialist təcavüzkarların dəhşətli cinayətləri, dünya hadisələrinin bu baş gicəlləndirici ritmi, milyonların diqqətini özünə cəlb edir, insanları bir çox şəxsi və ictimai kompleks məsələləri həll etmək zərurəti qarşısında qoyur. Bütün bunlara sənətkar laqeyd qala bilməz.

...O, dünyanın qaynar hadisələrinə seyrçi kimi kənardan baxmır. Əsl sənətkar istər-istəməz öz estetik idealları uğrunda döyüşə atılır, həyat səhnəsində fəal rol oynamağa çalışır, o, həmişə xalqla birlikdədir, xalqın özüdür” [1, s.240].

Qara Qarayevin özü həmişə xalqla qırılmaz tellərlə bağlı olmuşdur. Ona görə onun həm musiqisi, həm də elmi irsi xalqımızın, musiqi elmimizin ayrılmaz hissəsidir, doğma irsidir.

Qara Qarayev musiqi elminə, tənqidə, çap edilmiş sözə çox böyük əhəmiyyət verirdi. Həyatının son illərindəki müsahibələrinin birində o, tənqidçi, alim haqqında belə ifadə işlətməmişdi: “Tənqidçi gərək bir növ qızıl axtaran olsun, qum yığınınnda əsl istedadın nadir zərrəciklərini tapmağa çalışsın. Gənc istedadları açmaq, kəşf etmək və müdafiə etmək bacarığı sənət haqqında yazan qələm sahiblərinin önəmli xüsusiyyətlərindən biri olmalıdır” [1, s.412]. Qara Qarayevin özü bu xüsusiyyətlərə malik alim idi. O, həm konservatoriya-dakı pedaqoji fəaliyyəti zamanı, həm AMEA akademiki, həm də bəstəkarlar

İttifaqının sədri vəzifəsində olarkən, neçə-neçə gənc istedadlı bəstəkarın, musiqişünasın yetişməsində misilsiz rol oynamışdı.

Qarayev sənət haqqında yazan şəxslərdə prinsipiallıq, ardıcılıq, doğruluq kimi xüsusiyyətlərini qiymətləndirirdi. O, əsl dəyərli əsərləri, təsadüfi, keçici əsərlərdən ayırmaq bacarığını da tənqidçilərin vacib xüsusiyyətlərindən hesab edirdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz müsahibədə Qarayev tarixən bir çox bəstəkarların publisistikayla məşğul olmalarının səbəbini maraqlı izah edirdi: bəstəkarlar «musiqi yaradıcılığında yeni məlum olmayan yollar salaraq, çap sözünün gücünü əla başa düşürdülər. Bəstəkar üçün dinləyici ilə əlaqəni itirməkdən, vakuumda qalmaqdan qorxulu şey yoxdur. Məhz ona görə bir çox musiqiçilər mətbuatda çıxış edirdilər». Qarayev məsələn, R.Şumanın Leypsikdə yeni “musiqi qəzetini” yaratmasını, F.Listin musiqi tənqidinin gözəl nümunələrini verməsini, opera janrının islahatçısı R.Yaqnerin qəzetlərdə əməkdaşlıq etməsini, rus klassikləri arasında ilk növbədə P.Çaykovskinin çox illər ərzində “Rus xəbərlərində” Moskvanın musiqi həyatı haqqında icmal çap etdiyini, bəstəkarlar S.Küi və A.Serovun eyni zamanda professional tənqidçi olduqlarını göstərmişdir.

Qarayevin fikrincə sənətkar üçün onun sağlığında qiymətləndirilməsindən sevindirici bir şey yoxdur. Bəstəkarlar, yazıçılar, rəssamlar bugünkü gün naminə yaradırlar, - deyirdi. Gerçəkliyi əks etdirmək, onları əhatə edən insanların fikirlərini və hisslərini bədii obrazlarda tərənnüm etmək, öz dövrünün qabaqcıl ideyalarını əks etdirmək, bütün bunlar mümkün olarsa, onda onların əsərləri keçilməz dəyərə malik olub, həm müasirləri, həm də gələcək nəsillər üçün maraqlı olacaq.

Qara Qarayev 30 ildən artıqdır ki, həyatdan getmişdir. Lakin həm sağlığında, həm cismən yoxluğunda Qara Qarayevin parlaq və ecazkar musiqisinin, çoxcəhətli musiqi fəaliyyətinin, alovlu publisistikasının Azərbaycanın və dünya musiqisinin inkişafında böyük rolu şübhəsizdir.

100 yaşlı Qara Qarayev bu gün də bizimlədir!

Açar sözlər: Qara Qarayev, publisistika, dodekafoniya, ənənə, novatorluq, beynəlmillik.

ƏDƏBİYYAT

1. Qara Qarayev: Elmi-publisistik irsi. – Bakı, 1988.
2. Qara Qarayevi anarkən (Вспоминая Кара Караева). – Bakı, 2002.
3. Кара Караев. Научно-публицистическое наследие. – Баку, 1988. (Составитель, автор предисловия и комментариев Земфира Сафарова).

Zemfira Safarova (Azerbaijan)

Gara Garayev today with us, too

Gara Garayev's rich scientific-publicistic heritage – papers, reviews, reports, speeches, interviews, thoughts and reflections about important problems of art – nationalities, national, international, traditions, innovation and etc. give him full right to occupy an honourable place of the great scientist-thinker in the musical science of Azerbaijan. The analysis and study by the artist of many important problems of art make up a valuable conception of the scientist which is considered in the given article.

Gara Garayev's scientific-publicistic activity played an enormous role in the development of soviet and in particular Azerbaijan music art and became a valuable contribution to the history of musical thought.

Key words: Kara Karaev, publicism, dodecaphony, tradition, innovation, international.

Zemfira Saфарова (Азербайджан)

Кара Караев и сегодня с нами

Богатое научно-публицистическое наследие Кара Караева – статьи, рецензии, доклады, выступления, интервью, мысли и размышления о важных проблемах искусства – народности, национальном, интернациональном, традициях, новаторстве и т.д., дают ему полное право занять почетное место большого ученого-мыслителя в музыкальной науке Азербайджана. Анализ и изучение художником многих важных проблем искусства составляют ценную музыкально-эстетическую концепцию ученого, которая и рассматривается в данной статье.

Научно-публицистическая деятельность Кара Караева сыграла огромную роль в развитии советского и в частности азербайджанского музыкального искусства и явилась ценным вкладом в историю музыкальной мысли.

Ключевые слова: Кара Караев, публицистика, додекафония, традиция, новаторство, интернациональный.

Елена Андрущенко
кандидат искусствоведения, доцент
cats-andru@yandex.ru
(Россия)

«НЕИСТОВЫЙ ГАСКОНЕЦ» КАРА КАРАЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Проблема, о которой пойдет речь в настоящей статье, была фактически обозначена еще авторами первых публикаций, посвященных «Неистовому гасконцу» Кара Караева. «На титульном листе «Гасконца» обозначено: «романтическая *музыкальная комедия*», а в одном из примечаний к партитуре обронен термин «мюзикл», уточняющий «тональность» драматургии будущего спектакля по мотивам произведений Э. Ростана, – отметила Л. Карагичева, предваряя сценическую премьеру названного сочинения. – <...> решительно нарушая качественную границу между серьезным и легким стилем, Кара Караев заставляет нас изменить и представление о выразительных возможностях избранного им... жанра в целом, *назовем ли мы его вслед за композитором музыкальной комедией, мюзиклом или более «корректно» – музыкальным спектаклем*, как именуют многие распространившиеся в советском драматическом театре 1970-х годов инсценировки популярных классических сюжетов, в которых музыке легкого жанра отведена немалая роль. *Не в названии ведь дело!*» ([6, с. 50–51, 52]; курсив мой – Е. А.). Пятью годами позднее в развернутом аналитическом очерке о стилевых особенностях «Гасконца», напротив, основной «жанровой моделью» произведения именовался мюзикл, тогда как «героическая (не «романтическая» – Е. А.) музыкальная комедия» рассматривалась в качестве «уточняющего» подзаголовка [3, с. 40–41].

Несколько иначе были расставлены смысловые акценты самим композитором. С одной стороны, в авторизованном издании клавира (М.: Советский композитор, 1981) «романтическая музыкальная комедия» фигурировала на правах *единственного* жанрового определения, о «мюзикле» при этом не упоминалось вовсе. С другой стороны, в немногочисленных интервью и беседах Кара Караева, освещающих замысел «Неис-

тового гасконца» и пути его воплощения, данный проект однозначно был назван «мюзиклом» (см.: [3, с. 39]). Аналогичная жанровая дефиниция этого сочинения в дальнейшем утвердилась на страницах справочных и энциклопедических изданий – от «Музыкальной энциклопедии» или «Музыкального энциклопедического словаря» под редакцией Ю. Келдыша, подытоживших достижения советской лексикографии 1970–1980-х годов, и вплоть до новейших изданий британского «Grove's Dictionary» или немецкой «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (том, содержащий статью о Кара Караеве, вышел из печати уже по завершении XX столетия – в 2005 году).

На первый взгляд, вполне удовлетворительное объяснение возникшей «жанровой разногласицы» связано с несколькими очевидными обстоятельствами. Прежде всего, подзаголовок «героическая комедия», заимствованный композитором и либреттистом «Неистового гасконца» П. Градовым из литературного первоисточника (пьесы «Сирано де Бержерак» Э. Ростана), был призван подчеркнуть не только литературно-текстуальную, но и концепционную преемственность двух произведений. Сходным образом ранее сам Э. Ростан апеллировал к традициям «героических комедий» эпохи «Бургундского отеля», с которой были связаны жизнь и творчество реального Сирано де Бержерака (1619–1655; см.: [3, с. 41]). Между тем, у советской театральной аудитории 1970-х годов указанная «классицистская ветвь» жанра, по сути близкая трагикомедии, едва ли могла вызвать адекватные смысловые и драматургические ассоциации. Лишь отдельные сцены либретто (например, 4-я картина, связанная с участием Сирано в боях с испанцами под Аррасом) были бы расценены как имеющие отношение к героизму и героике в их современном понимании. Этим, очевидно, мотивировался выбор нового варианта подзаголовка, акцентирующего «стилистические ориентиры» наследия Э. Ростана в целом и более доступного для отечественной массовой публики (а также части ортодоксально настроенных критиков указанного десятилетия).

Далее, в период создания «Неистового гасконца» советской музыкальной наукой еще не был завершен процесс формирования терминологического аппарата, призванного выявить специфику мюзикла как самобытного представителя легкожанровой музыкально-театральной сферы (см.: [1]). Например, в «Музыкальной энциклопедии» и «Музы-

кальном энциклопедическом словаре» сообщалось, что «музыкальная комедия» есть некий «обобщающий термин» по отношению к оперетте, водевилю, различным видам комической оперы; подразумевалось также вероятное включение в указанный ряд и мюзикла, первоначальное название которого (musicalcomedy) убедительно подчеркивало искомую генетическую связь упомянутых жанров. Впрочем, оговаривалось и возможное разграничение понятий: «...музыка в музыкальной комедии не так тесно связана с развитием действия, в ней редки развернутые музыкальные сцены с переплетением ансамблей, сольных арий, хоров. Особенно характерно для музыкальной комедии использование разнообразных песенных жанров <...> и бытового танца» Между тем, многогранно реализуемые «сочетание и взаимосвязь» музыки, «драматического, хореографического и оперного искусств», присущие классическим мюзиклам 1960-х – начала 1970-х годов (вплоть до «сквозной пластической драматургии» и масштабных «вокально-хореографических ансамблей»), заведомо не укладывались в предложенную выше иерархическую схему «понятийной дифференциации» (см.: [5, ст. 753;4, ст. 853–854; 7, с. 263, 368]; курсив мой – Е. А.). Следовательно, использование жанровых определений «музыкальная комедия» и «мюзикл» как синонимов на данном этапе заведомо представлялось «терминологическим компромиссом», требующим в ближайшей перспективе более глубокого научного осмысления и предметного истолкования.

Таким образом, нынешнее «возвращение» к обозначенной проблеме, с учетом накопленного исследовательского «багажа» в области легкожанрового музыкального театра, представляется вполне уместным. Заслуживает внимания, в частности, что современные специалисты, подводя итог длительной эволюции мюзикла и освещая «магистральные» жанрообразующие характеристики последнего, выявляемые на протяжении XX столетия, неизменно отмечают:

- приоритетную роль «синтезирующих тенденций» в процессе формирования и дальнейшего развития указанного жанра»;
- уникальность мюзикла в качестве «полисюжетного, полижанрового, полистилистического феномена» музыкально-театрального искусства современной эпохи [2, с. 12–13].

Как же претворяются названные особенности в «Неистовом гасконце» Кара Караева? Синтезирующие устремления, предопределившие

специфику индивидуального воплощения литературного первоисточника, неоднократно подчеркивались композитором еще в 1970-е годы: «... перекинуть *мост от нашего времени к музыке XVII века* на фундаменте современных ритмических структур»; «...в мюзикле будут широко использованы современные ритмы. Перекликаясь со своими далекими «предками», они как бы составят *своеобразный синтез музыки XVII века и современности...*», etc. (цит. по: [6, с. 51; 3, с. 39]; курсив мой – Е.А.). Исходя из этого, можно полагать, что *музыкально-стилистическому синтезу* в «Гасконце» придавалось концепционное, основополагающее значение. Разнообразные типы «межстилевых контрастов» и взаимодействий, охватывающих барочные и классицистские «интонационные комплексы», аллюзии художественных шедевров романтической эпохи («тема Фридерика Шопена») в сочетании с гибко преломляемыми элементами «бит-музыки» (точнее говоря, поп-рока и барокко-рока) – все указанные выше составляющие подробно охарактеризованы в исследовательских публикациях и в полной мере соответствуют глубинной, сущностной природе мюзикла.

Далеко не столь очевидным представляется художественный итог *музыкально-жанровых «диалогов»*, развертывающихся в «Неистовом гасконце». Свободно преломляемые жанровые «модели» барочной эпохи (павана, пастораль, сицилиана, чакона и пассакалья, мореска, сарабанда и др.) соотносятся композитором не столько с жанрами современной эстрадной музыки (среди которых явственно распознается, пожалуй, только рок-баллада), сколько с аналогичными же «моделями» комической оперы и оперетты (ария, ариозо, монолог, куплеты, песня с хоровым сопровождением, лирический дуэт, небольшая ансамблевая сцена «игрового» плана). Подобный тип синтеза, как известно, доминирует в «неакадемических» разновидностях *оперного театра* («песенная опера», фолк-опера, рок-опера, зонг-опера и т. п.), включая *оперу-мюзикл*. На протяжении соответствующих проектов «...целенаправленно выдерживается равновесие внешней действенности и углубленного психологизма, «плакатного штриха» и «полихромной живописи» (в индивидуальных характеристиках) <...> гибко... чередуются лаконичные замкнутые номера с протяженными сценами сквозного развития <...> в оркестровке... доминирует «интегративный» подход к взаимодействию симфонической и бит-группы...» и т. д. [2, с. 122].

Еще более проблематичной оказывается исследовательская оценка либретто «Неистового гасконца» в качестве *литературно-сценического текста синтезирующего плана*. Напомним, что либретто классического мюзикла, «...активно используя разговорную речь «городской толпы»... близкую сегодняшнему слушателю-зрителю», тяготеет к применению различных контрастов – как оттеняющего, так и остроконфликтного типа. Отмеченные контрасты могут реализовываться при помощи «комплементарных» сопряжений нарративной сценарно-драматургической основы с экспрессивно окрашенными lyrics (песенно-поэтическими «комментариями»), путем дифференциации индивидуальных речевых манер высказывания, посредством сложной «многоязычной» организации словесного ряда, вбирающего в себя целый ряд стилистических пластов, и т. д. (см.: [2, с. 58, 117–118, 122]). Наряду с динамизацией драматургических процессов, такого рода литературные тексты придают особую эмоциональную окрашенность «адаптирующим» механизмам повествования, получившим исключительно широкое распространение в мюзиклах второй половины XX века: «...произведение, вошедшее в фонд мировой культуры, став мюзиклом... подвергается жесткой обработке в соответствии с требованиями малой культуры театральной индустрии нового времени. *Классический сюжет обретает новое бытие, становится мифом для театральной публики.* Музыка занимает в этом процессе... огромную роль... адаптируя большую литературу до уровня *мифа, выражающего категории сознания массовой аудитории*» ([8, с. 115]; курсив мой – Е. А.). Контрастные «сопряжения», о которых идет речь, позволяют наглядно запечатлеть различные стадии вышеуказанной «адаптации» и (в той или иной степени) целенаправленного «омассовления шедевров» как обязательного условия адекватного сценического воплощения последних художественными средствами легкожанрового музыкального театра.

Разумеется, названная обработка классических произведений (да и «серьезной» литературы вообще) отнюдь не всегда подразумевает их «опошление» и «примитивизацию», о чем убедительно свидетельствуют прославленные мюзиклы Дж. Гершвина, К. Вайля, Л. Бернштейна, С. Сондхайма, Э. Ллойда-Уэббера, А. Журбина, А. Рыбникова... Тем не менее, для КараКараева, глубокого знатока и ценителя мировой литературной классики, искренне восхищавшегося «героической комедией» и образом Сирано де Бержерака – «младшего брата» Дон Кихота, «адапти-

рующий» подход к первоисточнику был заведомо неприемлем. Дополнения, обусловленные развитием сюжета, в подавляющем большинстве заимствовались либреттистом и композитором из поэтического наследия Э. Ростана; композиционная упорядоченность и единство «высокого стиля» подчеркивались выдержанной «пульсацией» стиха и рифмовкой. Наряду с этим, представлялось вполне очевидным и другое: бесспорные литературные достоинства рассматриваемого текста несколько «диссоциировали» сущностной жанровой природе мюзикла как «злободневного», «актуального» музыкально-театрального феномена, вновь и вновь порождавшего многогранную «игру смыслов», переключек, ассоциаций с «бытием и сознанием» современного массового зрителя-слушателя.

Заметим также, что «*хореопластическая линия*», столь важная для полноценного воплощения авторской художественной концепции в мюзикле, на протяжении «Гасконца» оказалась «в тени» словесного и музыкального рядов, едва ли не постоянно приковывающих к себе внимание аудитории. Танцевальные эпизоды («Монфлери и балет», «В кондитерской», «Песенка Роксаны с хором»), уподобляемые «жанровым интермедиям», скорее напоминали о «бытовых сценках» музыкальной комедии, не привнося какой-либо ощутимой новизны в характеристики персонажей либо развитие сценического действия. Хореографические фрагменты «в духе мюзикла» («Гвардейцы-гасконцы», «Баллада Сирано», «Драка у Нельской башни») интерпретировались по существу однопланово, не обнаруживая тенденции к сквозному развитию приоритетных образно-смысловых мотивов, и т. д.

Благодаря отмеченному «смещению акцентов» рассматриваемое либретто изначально воспринималось специалистами в качестве закономерного продолжения многовековых традиций европейской и отечественной *комической оперы*. Например, еще в середине 1980-х годов А. Цукер писал о ярко выраженном «*стремлении к демократизации оперного театра*, индивидуально проявившемся у разных композиторов» и подразумевавшем «...создание таких... разновидностей жанра, тематика, язык которых, да и сами формы сценической организации смогли бы обеспечить им связь с широкой слушательской аудиторией». В ряду наиболее показательных сочинений, репрезентирующих «процесс обновления оперной поэтики», авторитетный исследователь упомянул «Неистового гасконца» Кара Караева – образец весьма органичного и убедительного «*сочетания черт оперы и мюзикла*» ([9, с. 240–241];

курсив мой – Е.А.). Правомерность этой оценки не вызывает сомнений, как и выбор именно оперы в качестве основной «порождающей модели» для художественных исканий данного композитора. С одной стороны, соответствующая жанровая ориентация наглядно подтверждается аналитически, с другой, – мотивируется общей направленностью творческой эволюции Кара Караева на рубеже 1960–1970-х годов. Речь идет о принципиально выдерживаемой линии, обусловленной поисками новых форм коммуникации сегодняшнего музыкального искусства со слушателем: в сфере вокально-оркестровых жанров Кара Караевым создавались «оратории-плакаты», в области симфонической музыки возник замысел программной симфонии «Гойя», инспирируемый одноименным кинопроектом (упомянутый замысел был реализован при участии Ф. Караева несколько позже), в музыкальном театре был декларирован поворот к «легкожанровости» («Работа над музыкой к «Неистовому гасконцу» окончательно убедила меня, что *никакого барьера между серьезной и легкой музыкой нет, что легкая музыка требует от композитора столь же серьезного, ответственного подхода, отдачи всех сил*» – цит. по: [6, с. 52]; курсив мой – Е. А.)... При этом, естественно, изначальной «точкой отсчета» для композитора становился ранее освоенный, постигнутый в деталях академический «жанр-первоисточник», целенаправленно обогащаемый и переосмысливаемый «с точки зрения современной эпохи».

По свидетельству Р. Щедрина, близко общавшегося с К. Караевым в указанный период, сочинение музыки к «Сирано де Бержераку» сопровождалось бурными профессиональными дискуссиями: «Мы очень часто вели с ним полночасовые многочасовые телефонные разговоры... Караев рассказывал мне, как он изучает только-только заявлявший о себе тогда рок (очевидно, здесь подразумеваются «диалоги» рок-музыкантов с музыкальным театром – Е.А.), ищет логику гармонической последовательности тонов, взаимосвязанности параллелизмов», и т. д. [10, с. 58]. Разумеется, оценки и суждения маститого коллеги (воспринимавшего мюзикл или рок-оперу на уровне «заинтересованного слушателя», без детального проникновения в технологические «нюансы») представлялись автору «Неистового гасконца» весьма ценными с учетом общеизвестного факта: опера «Не только любовь» Р.Щедрина, датируемая началом 1960-х годов, стала «провозвестницей» описываемых выше «демократических» новаций в сфере музыкального театра (см.: [10, с.

241]). Столь продуктивный творческий опыт, бесспорно, заслуживал изучения – с тем, чтобы в дальнейшем проложить собственный, ярко индивидуальный путь развития оперного жанра «под знаком мюзикла».

Подводя итог сказанному, отметим, что проблема современной идентификации магистральных жанровых черт «Гасконца», весьма значимая в исследовательском аспекте, обретает несомненную актуальность и для специалистов-практиков – оперных режиссеров-постановщиков и дирижеров, театральных художников, вокалистов... Постигание глубинной сути авторского замысла применительно к высокоталантливому сочинению Кара Караева, с избытком наделенному художественными достоинствами, но, увы, до сих пор не слишком «удачливому» в плане сценических воплощений, представляется ныне важной и насущной задачей.

Ключевые слова: «Неистовый гасконец», Э. Ростан, комическая опера, мюзикл, жанрово-стилевой синтез.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «опозиции» 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. № 2. с. 94–100.
2. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. – Ростов н/Д, 2007.
3. Бретаницкая А., Карагичева Л. «Неистовый гасконец» Кара Караева (к проблеме творческого стиля композитора) // Музыкальный современник: сб. ст. – М., 1983. Вып. 4. с. 39–71.
4. Волынцев А., Михайлов Дж. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. Том 3. с. 853–856.
5. Жилиева Е. Музыкальная комедия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. Том 3. с. 753.
6. Карагичева Л. «Неистовый гасконец» К. Караева // Советская музыка. – 1978, № 2. с. 50–55.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М., 1990.
8. Таршис Н. Музыка спектакля. – Л., 1978.
9. Цукер А. Микаэл Таривердиев: монография. – М., 1985.
10. Щедрин Р. Кара Караев // Щедрин Р. Монологи разных лет. – М., 2002. с. 58–65.

Yelena Andruşenko (Rusiya)

Qara Qarayevin “Çılgın Qaskoniyalı” əsərinin janr identifikasiyası probleminə dair

Məqalədə Q. Qarayev və P. Qradovun “Çılgın Qaskoniyalı” (“Неистовый Гасконец”) musiqili teatr layihəsi araşdırılır. Onu “romantik musiqili kome-diya”, eləcə də, “myuzikl” adlandırırlar. Əsərin janrının daha dəqiq müəyyən edilmə zəruriyyəti tədqiqatçıyı göstərilən əsərin çox vacib cəhətlərinə müraciət etməyə şövq etmişdir: “XVII əsr və müasir dövr musiqisinin” fərdi şərhinin stillistik sintezinə, musiqi-janr dialoqunun spesifikasına, ilk mənbənin - E. Rostanın “Sirano de Berjerak” pyesinin, ədəbi mətninin səhnə adaptasiyasına, xoreplastik xəttin gözlənilməsinə və s. Təqdim olunan analitik müşahidələr “Çılgın Qaskoniyalı”nın konseptual elementi kimi “operallılığın” prioritet rol oynaması nəticəsinə gəlməyə imkan verir. Axırının korrektə olunmuş definisiyasını opera-myuzikl kimi təklif etmək olar.

Açar sözlər: “Çılgın Qaskoniyalı”, E. Rostan, komik opera, myuzikl, janr-stil sintezi.

Yelena Andrushenko (Russia)

«The violent man from Gascogne» by QaraQaraev: towards the problem of genre identification

The author of the paper examines the musical-theatrical project «The Violent Man from Gascogne» (1974) by G. Garayev and P. Gradov. This project was named by his creators both «romantic musical comedy» and «musical». The need for a more accurate definition of the genre has prompted the researcher to address the most important aspects of the work: the individually interpreted synthesis of «the 17th century and contemporary music» stylistics, the specificity of «dialogues» between musical genres, a stage adaptation of the origin literary text (E. Rostand’s play «Cyrano de Bergerac»), realization of «choreo-plastic line», etc. The submitted analytical observations further to draw the conclusion about priority role of «operaness» in the capacity of the fundamental conceptual element in «The Violent Man from Gascogne», and to represent the corrected definition of the latter work as «opera-musical».

Key words: «The Violent Man from Gascogne», E. Rostand, comic opera, musical, synthesis of musical genres and styles.

Лала Кязимова
доктор философии по искусствоведению,
lalakazimova43@gmail.com
(Азербайджан)

АСПЕКТЫ ПРОГРАММНОСТИ В СИМФОНИЯХ КАРА КАРАЕВА (ОТ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ К «ГОЙЕ»)

Как известно, жанр симфонии на протяжении многих десятилетий пребывал в центре внимания Кара Караева. «Он верил в... имманентные, неисчерпаемые возможности «чистой» симфонической формы... сложившейся как определенный тип музыкальной драматургии, ведущим началом которой является диалектическое соотношение образов, концепционность замысла, – пишет Л. Карагичева. –<...>Предоставляя необозримые возможности для широких обобщений, философского осмысления жизни, симфония, по утверждению Караева, требует от автора «огромного творческого напряжения, глубины мысли, отточенного мастерства, строгого отбора средств выразительности»... – всего того, что определяет индивидуальный подход». Наряду с этим, композитор призван «...найти в нашей жизни наиболее ценные явления и суметь их романтизировать, обобщив в художественных образах» [3, с. 240–241, 189–190]. Упомянутая «романтизация», естественно, открывала широкий простор для гибкого, индивидуализированного преломления в недрах симфонизма тех или иных разновидностей программности. Наряду с этим, можно полагать, что в творчестве Кара Караева нашли воплощение художественные интенции его учителя и наставника – крупнейшего симфониста XX столетия Д.Шостаковича: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определенного идейного содержания <...> А содержание музыки – это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей. <...> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения» [1, с. 146]. По нашему мнению, весьма примечательными образцами, отражающими специфику соответствующего толкования симфонического жанра, являются Первая и

Четвертая симфонии Кара Караева, о которых и пойдет речь в настоящей статье.

Первая симфония, завершенная Кара Караевым в 1943 году, была снабжена авторским посвящением: «Вечная память героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины». Указанное посвящение, конкретизируемое посредством общих принципов музыкальной драматургии (I часть) и «жанровой характерности музыкальных образов» (II часть), внешне соотносится с принципами «картинной» и «обобщенно-сюжетной» программности; при этом роль концептуального «фундамента» в цикле принадлежит элементам «картинной программной композиции» (см.: [6, с. 31, 43–44]). Так, контрастные сопоставления важнейших образно-смысловых сфер I части: вступительного раздела (*Moltosostenuto. Allegro*), главной и побочной партий, центрального эпизода (фугато) в разработке – допускают толкование, отчасти перекликающееся с началом «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича. Картины мирной жизни (где «энергичное, волевое начало», воссоздаваемое при помощи «напористой, чеканной» маршевости, и «задушевная мягкость», приближающаяся к песенно-романсовой сфере, своеобразно преломляют традиционную «антитезу» действенного начала и экспрессивной лирики, характерную для классического сонатного *allegro*) сменяются «вторжением злых сил» явно «чужеродного» происхождения, после чего дальнейшее развитие воспринимается как непосредственная реакция на происходящее – «отпор агрессору». II часть – «Реквием памяти павших бойцов» (*Lentomoderato*) – может быть интерпретирована при помощи столь же конкретных образных характеристик не только благодаря эмоциональной атмосфере («Мрачное, порой зловещее настроение господствует на протяжении всей этой части, – указывает Л. Карагичева, – заглушает струю искреннего и задушевного лиризма, пробивающуюся в отдельных страницах... Не случайно эпизоды, рисующие злую, бездушную силу смерти, значительно более протяженны, чем лирические» [2, с. 28–29]). Выбор определенных жанров, используемых Кара Караевым (траурный марш-шествие, сдержанно-сосредоточенный хорал, фуга-ричеркар, токката в духе *motorperpetuo*, «гротескно-фантастическое» скерцо), придает воплощению авторского замысла в *Lentomoderato* особую рельефность и наглядность.

Заметим также, что «общедоступная» составляющая характеризующей программы должна рассматриваться в органическом единстве с

неким «скрытым», но весьма существенным аспектом художественной концепции. Речь идет о весьма нетрадиционной структуре «бинарного» симфонического цикла, объединяющей сонатное *allegro* (с умеренно быстрым вступлением) и жанрово-характерные вариации как «замену» последующих частей. Очевидно, в качестве соответствующей композиционной «модели» применительно к условиям данного жанра могла фигурировать, прежде всего, двухчастная Вторая симфония С. Прокофьева (1924), по выражению автора – «сделанная из стали и железа» [7, с. 173], утверждающая двуединство «героико-эпического начала» и «хрупкой», «интимной» лирики в «урбанистической» звуковой атмосфере XX века [8, с. 42–43]. Отмеченная параллель выглядит тем более закономерной, что Кара Караев неоднократно признавался в своей «...самой первой и самой верной – на всю жизнь – любви к Сергею Прокофьеву», подчеркивая: «Конечно, у меня... за плечами – опыт изучения почти всех прокофьевских партитур. Я долго, внимательно «приглядывался» к его драматургии... к особенностям формы», etc. [4, с. 89]. Разумеется, подобный процесс «изучения» неизбежно предполагал знакомство с ярко оригинальной концепцией Второй симфонии С. Прокофьева – великого классика-симфониста минувшего столетия.

Помимо этого, следует учитывать, что и сам С.Прокофьев задумывал указанный цикл в процессе «диалога» с классическим наследием: «Общий план (Второй – Л. К.) симфонии напоминал план последней сонаты Бетховена ор. 111» [7, с. 173]. Известно, что бетховенская фортепианная Соната *c-moll* (№ 32) впервые утвердила в композиторской практике двухчастность не как следствие «облегченной» направленности дидактического сонатного опуса (аналога сегодняшней «крупной формы для учащихся музыкальных школ»), но как естественный итог авторского «...мышления взаимодействующими философскими, культурными и эстетическими оппозициями: мрак и свет, действие и созерцание, преходящее и вечное». Кроме того, широко известна образная интерпретация названного цикла, предложенная младшим современником Бетховена – Адольфом Бернхардом Марксом – и обнародованная еще при жизни композитора: «...Сонату ор. 111 нельзя мерить обычными мерками, ибо две ее части – два акта трагедии: первая рисует картину борьбы, а вторая – смерть великого человека». А.Б.Маркс характеризовал начальный раздел I части буквально следующими словами: «Разве не возникают гар-

монии темы подобно траурной музыке колышущегося вдали, идущего в ночи погребального шествия?.. Вот слышатся надгробные возгласы... вот тихо сетующие друзья; их все больше и больше... воспоминания повергают нас в скорбь – и еще раз сквозь непрестанно звучащие колокола слышится... последнее, тяжелое дыхание умирающего» (цит. по: [5, с. 282, 287]). Безусловно, в столь экспрессивном, «романтизированном» истолковании Сонаты (которое, кстати, весьма сочувственно было воспринято Бетховеном, приветствовавшим данную интерпретацию ор. 111) прослеживается куда большая образно-драматургическая близость к «мемориальной» Первой симфонии Кара Караева, нежели к «сделанной из стали и железа» Второй симфонии С. Прокофьева. Осмысление указанного «подтекста», как нам представляется, должно в значительной степени обогатить исследовательскую трактовку одного из ранних (и едва ли оцененных по достоинству) образцов азербайджанского симфонизма 1940-х годов.

Иной подход к программности репрезентирует Четвертая симфония («Гойя», 1980) – последняя завершенная симфоническая концепция Кара Караева, создававшаяся в соавторстве с Ф. Караевым на основе саундтрека к известному художественному фильму по роману Л. Фейхтвангера (1970, режиссер К. Вольф). О существовании замысла подобного сочинения композитор упоминал еще в период премьерных показов киноленты, указывая на обширные сокращения в партитуре, предпринятые по воле режиссерской группы: «...в лирическом центре фильма... в отведенный хронометраж не вместились большая, активно развивающаяся сцена... так же как не попала в партитуру фильма сложная четырехголосная хоровая fuga с инструментальным сопровождением, которая должна была озвучивать сцену на баррикадах. Эту свежую тембровую краску – хор – мы приберегали для кульминационной точки ленты. Но ведь раз музыка написана, она существует... Я вообще надеюсь еще вернуться к музыке “Гойи”; может быть, мы с Фараджем сделаем из неё ораторию для концертного исполнения с чтецом» (цит. по: [9, с. 53]).

Впрочем, названный ораториальный вариант вскоре утратил актуальность, что обуславливалось не только фактическим объемом собственно вокального материала, но и весьма опосредованной связью значительной части музыки с разворачиваемыми сюжетными перипетиями (обстоятельство, противоречащее исконным принципам жанра оратории).

Кроме того, в саундтреке к фильму доминировала «...сложная и строго логичная линия развития... психологически и философски преобразенных жанровых пластов... развитие симфонического в том глубинном, коренном значении этого термина, которое придавали ему Б.Асафьев, И.Соллертинский». Равным образом «симфонизм» являлся важнейшей составляющей и в отдельных моментах упомянутого саундтрека: наряду с использованием традиционных приемов киномузыки, здесь последовательно выдерживались и «драматургия тембров», и «контрапунктический» принцип автономии визуального и музыкального рядов, и фактурные нагромождения звуковых пластов как зримое воплощение «бытийственной симфонии Гойи». Наиболее существенным представлялось целенаправленное формирование симфонического по сути острого конфликта, запечатлеваемого музыкой: как отмечали рецензенты, жизненные потрясения «...приводят однажды заглавного героя к расколу внутреннего мира, к перестройке всего его существа. <...> Путь Гойи к познанию смысла и значения творчества проходит через ад <...> И путь обретения истины музыки фильма извилист, сложен и разнолик», чем и предопределяется естественное главенство в саундтреке сонатно-симфонических закономерностей [9, с. 50–51].

Таким образом, художественные истоки данной концепции и пути воплощения циклического замысла в «Гойе» непосредственно связаны с программным симфонизмом, – речь идет о преобладающей сюжетности обобщенного плана. Последнее корреспондирует с весьма существенными тенденциями XX столетия, о которых пишет Г. Крауклис: «Если, с одной стороны, программность (в симфонической музыке – Л. К.) стала выражаться теперь несколько менее открыто и подчеркнуто <...> то, с другой стороны, музыка «чистая» или «абсолютная» все более... теряет свою «чистоту» и отвлеченность от актуальных проблем. Говоря о наиболее художественно значимых произведениях, созданных ведущими современными композиторами, можно утверждать, что разного рода конкретные связи с эпохой, с современными идейными проблемами и событиями в них непременно присутствуют». Наглядными тому примерами являются и Первая симфония А.Шнитке, и Седьмая («Антарктическая») симфония Р.Воана-Уильямса, а в более общем плане – даже Симфония в трех движениях И.Стравинского, генетически связанные с киномузыкой и своеобразным «кинематографическим симфонизмом» (см.: [6, с. 260, 252]).

В равной степени, следует указать на «диалоги» с классическими шедеврами как мощный импульс к созданию оригинальных авторских концепций (упомянутые выше Вторая симфония С. Прокофьева, Первая симфония А. Шнитке, а также «Sinfonia» Л. Берно, «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева, Двадцать седьмая симфония С. Слонимского и др.). Освещаемые выше произведения Кара Караева, разделенные едва ли не четырьмя десятилетиями, предстают ныне органически закономерными явлениями не только индивидуального творческого пути крупнейшего азербайджанского композитора-симфониста, но и художественной эволюции мировой симфонической музыки XX столетия в целом.

Ключевые слова: программность в музыке, Первая и Четвертая симфонии К.Караева, композиционная модель, Вторая симфония С.Прокофьева, кинематографический симфонизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Д.Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / сост. М.Яковлев. - М., 1980.
2. Карагичева Л. Кара Караев: монография. – М., 1960.
3. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. – М., 1994.
4. Караев К. Мысли о Прокофьеве // Советская музыка. – 1961, № 4. с. 89–90.
5. Кириллина Л. Бетховен: Жизнь и творчество: монография. в 2 т. – М., 2009. Т. II.
6. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века: исследование. – М., 1999.
7. Слонимский С. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. – М.–Л., 1964.
8. С.С.Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С.Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. – М., 1961.
9. Страженкова И. Мы «услышали» Гойю... // Советская музыка, 1972, № 10. с. 49–53.

Lalə Kazımova (Azərbaycan)**Qara Qarayevin simfonialarında proqramlılığın aspektləri (birinci simfoniya dan “Qoyya”ya)**

Məqalədə Qara Qarayevin yaradıcılığında təsdiq olunan və romantizm epoxasının ənənələri ilə uzlaşan simfoniya janrına konseptual yanaşma araşdırılır. Bu əsasda bəstəkarın rəngarəng proqramlılığa meylinin qanunauyğun olduğu aşkarlanır. Birinci və Dördüncü simfoniya ları bu baxımdan nümunə gətirmək olar. Birinci simfoniya da (1943) proqram məzmununun, ideyasının iki səviyyəsinin üstüörtülü qovuşduğu özünü biruzə verir. Dördüncü simfoniya “Qoyya”(1980, F.Qarayevlə həmmüəllifliklə), eyniadlı bədii filmin sonunda musiqi materialının işlənilməsi olaraq, ümumiləşmiş süjet planına istinad edən proqramlı “kinematoqrafiya simfonizminin” intensiyalarını özünəməxsus şəkildə həyata keçirir.

Açar sözlər: musiqidə proqramlılıq, Q.Qarayevin Birinci və Dördüncü simfoniya ları, törəmə kompozisiya modeli, S.Prokofyevin İkinci simfoniya sı, kinematoqrafiya simfonizmi.

Lalə Kazımova (Azerbaijan)**Aspects of programming in Q.Qarayev’s symphonies (from the first symphony to “Goyya”)**

The paper describes the conceptual approach to the genre of symphony, which has been confirmed by Gara Garayev’s works and compatible with the traditions of Romantic Age. On this basis, the composer’s tendency to colorful programming is found to be legitimate. In this regard the First and the Fourth Symbols can be example. In the First Symphony (1943), the two levels of the program content and idea overlap.

The fourth symphony «Goyya» (co-authored with F.Garayev in 1980), specializes in the intensification of the «cinematographic symphonic» program, referring to the general plot, as the soundtrack musical material of the same feature film.

Key words: programming in music, the First and the Fourth symphonies by Q.Qarayev, reproduction composition model, the Second symphony by S.Prokofiev, cinematographic symphonism.

QARA QARAYEVİN VOKAL-SIMFONİK ƏSƏRLƏRİNDƏ MUSİQİLƏ POEZİYANIN QARŞILIQLI ƏLAQƏSİ

Qara Qarayev dünya miqyasında tanınmış və müasir professional musiqi-nin inkişafına güclü təsir göstərmiş Azərbaycan dühalarından biridir. Dərin novator səciyyəli Qarayev sənəti Azərbaycanın dünya musiqi xəzinəsinə bəxş etdiyi ən nadir incilərdəndir. Böyük bəstəkarın yaradıcılıq dünyası rəngarəng və çoxşaxəlidir. O, qədim tariximizin səhifələrindən söz açmış, müasir, ən iti, siyasi mövzulara müraciət etmiş, müasir insan psixologiyasının, mənəvi aləminin dərinliklərini fəth etmək üçün musiqinin əsrarəngiz qüvvəsindən faydalanmışdır.

Q. Qarayevin zəngin obrazlar qalereyasına malik səhnə əsərlərində, müxtəlif məzmunlu proqramlı musiqisində fəlsəfi vətəndaşlıq hissi ilə dərin psixologizm, musiqi obrazlarının inkişafında dramaturji yönlülük, portret xasiyyətnamələrinin bütövlüyü, lirik dolğun hisslər və ciddi obyektivlik bir-birini tamamlayır. Onun musiqisi bütün dağıcı qüvvələrə qarşı ittihadmedici qəzəblə doludur. XX əsrin siyasi həyatının ən mühüm problemlərindən olan müstəmləkəçiliyə, irqi ayrışçılığa qarşı yönəlmiş milli-azadlıq hərəkatı mövzusunda musiqidə hamıdan əvvəl, demək olar ki, Qara Qarayev müraciət etmişdir.

Qarayevin bütün əsərlərinin qəhrəmanlarının musiqi xasiyyətnamələri özünün fərdiliyi, hisslərinin çoxcəhətliliyi ilə fərqlənir – sevgidən dəli olmuş Məcnun, üsyan etmiş sənətkarların başçısı Mənzər, qürurlu ağ amerikalı qız Sari, romantik cəngavər Don Kixot, Xəzərin dərin qatlarını fəth edən mətin neftçilər. Bu, böyük bəstəkarın müxtəlif janrlı əsərlərinin obrazlar qalereya-sının natamam siyahısıdır. Qara Qarayev yaradıcılığının obraz və süjet da-irəsinin zənginliyini onun müraciət etdiyi ədəbi mənbələr və müxtəlif şair və yazıçıların adları, əsərləri sübut edir. Nizami Gəncəvi, Ömər Xəyyam, C. Məmmədquluzadə, Səməd Vurğun, Rəsul Rza, dünya ədəbiyyatının məşhur nümayəndələri V. Şekspir, M. Servantes, E. Rostan, A. Puşkin, M. Lermontov, Nazim Hikmət, P. Abrahams, L. Xyuz.. Təkcə elə bu siyahı Qara Qarayevin

maraq dairəsinin geniş əhatəsindən, fikir düşüncəsinin dərinliyindən, dünyagörüşünün hərtərəfliliyindən, yaradıcı zövqünün incəliyindən xəbər verir. Bəstəkar müraciət etdiyi ədəbi əsərlərin mövzusunda asılı olmayaraq, hər zaman qabaqcıl ideyaların carçısı kimi çıxış etmiş, hər bir mövzunu hadisələrin cərəyan etdiyi dövrdən asılı olmayaraq müasir mövqedən şərh etmiş, onlara müasir meyarlarla yanaşmışdır.

O, hər bir əsərin, hər bir süjetin əsas ideya məğzinə vararaq, onu dərindən öyrənib, hiss edib, nəticədə həmin əsərlərin ümumi obraz-emosional yönünə əsaslanaraq özünün fərdi təkrarsız musiqili dramaturji konsepsiyasını yaradıb. Məsələn, “7 Gözəl” baletində bəstəkar dahi Nizaminin poeziyasını, “Xəmsə”sinin əsas fikir qayəsini insanın daxili aləmində gedən təzadlı hiss-həyəcanların mübarizəsi vasitəsi ilə açıb. Qara Qarayevin musiqisində Nizami mövzusu müasir dövrün tələblərinə cavab verən ideya-estetik yönüm və sosial məna alıb. Bəstəkar özünəməxsus musiqi-dramaturji ifadə vasitələri ilə mürəkkəb təzadlar əhatəsində yaşayan insanın həyatını, daxilindəki mübarizəsini açıb. Tamam başqa bir xalqın həyatına, uzaq kontinentdə, Cənubi Afrikada baş verən hadisələrə, Piter Abrahamsın romanına müraciətin özü də Qara Qarayevin bir azərbaycanlı sənətkar kimi atdığı cəsarətli addım idi. Az tanıdığı xalq, onun milli təfəkkür tərzini, adət-ənənələri, yaşayışı və nəhayət uzaq ölkənin musiqi folkloru. Qara Qarayev səviyyəli daim yenilik axtarışlarında olan, daha yüksək zirvələri fəth etmək istəyən həqiqi sənətkar üçün çətin olmamalıdır. Nəticədə neçə-neçə möhtəşəm səhnələrdə oynanılan bu məşhur əsər, “İldırım yollarla” baleti sənətkara növbəti uğur qazandırdı. Bəstəkar xalq içərisindən çıxmış iki gəncin Lenni və Sarinin əbədi məhəbbət mövzusu fonunda, yenə də müasirliyin aktual problemlərini, irqçiliklə mübarizə, xalqın taleyinə və qaldırılmağa müvəffəq oldu.

Geniş yaradıcılıq diapazonuna malik olan Qarayev üçün janr çərçivələri məhdudluğu yox idi. O elə bəstəkar idi ki, hansı musiqi janrına müraciət edirdisə, qələmindən yüksək sənətkarlıqla cilalanmış əsərlər çıxırdı. Lakin musiqişünaslıqda Qara Qarayevin əsasən simfonik və kamera-instrumental musiqisi, baletləri təhlil edilmişdir. Halbuki, bəstəkarın qiymətli vokal əsərləri, o cümlədən “Mən sizi sevirdim”, “Gürcüstan təpələrində” romansları, Cövdət Hacıyevlə birgə yazdığı “Vətən” operası, Ömər Xəyyamın sözlərinə yazılmış “Altı rübai” silsiləsi, “Zəriflik” monooperası, “Çılğın Qaskoniyalı” romantik musiqili komediyası, rəngarəng vokal-simfonik əsərləri musiqi tariximizin parlaq səhifələrini təşkil edir.

Hələ 1940-cı illərin axırlarında Q.Qarayevin A.Puşkinin sözlərinə yazdığı “Mən sizi sevirdim” və “Gürcüstan təpələrində” romanslarının lirik musiqisi onu gözəl vokal ustası kimi tanıtdırmışdır. Bu əsərlərdə bəstəkar Puşkinin poetik dilini, lirik obrazlarını məharətlə musiqi dilinə çevirmişdir. 1950-ci illərdə Amerikalı yazar Lenqston Xyuzun sözlərinə yazdığı, caz orkesrinin müşayiəti ilə bas səsi üçün “Üç noktyurn” vokal silsiləsində o, həssaslıqla ağır zənci həyatına həsr edilmiş şeirlərin dərin psixoloji aləmini açaraq özünü caz musiqisinin də mahir ustası kimi təqdim etmişdir. Yeri gəlmişkən, caz musiqisi ilə bağlı sizin diqqətinizi Qara Qarayevin fransız dramaturqu Edmon Rostanın “Sirano De Berjerak” pyesi əsasında (librettosu moskvalı ədib Pyotur Qradova məxsus) yazdığı “Çılgın Qaskoniyalı” romantik musiqili komediyası ilə əlaqədar verdiyi qəzet müsahibəsindən bir fikrə yönəltmək istərdik: “Etiraf etməliyəm ki, həmkarlarımdan çoxu kimi mən də bir vaxt ciddi musiqi ilə yüngül musiqi arasında keçilməz sədd olduğu barədə geniş yayılmış yanlış fikrə tərəfdar idim. Dram tamaşalarına musiqi yazarkən mən yəqin etdim ki, bu səhv fikirdir. Mən tamaşalar üçün öz quruluşuna görə estrada musiqisinə, hətta caz musiqisinə yaxın bir sıra mahnı və rəqslər bəstələmişəm. Bu dəfə öz yaradıcılığım üçün tamamilə yeni olan bir janrdə – musiqili komediya janrında qələmimi sınağa qərara aldım. “Çılgın Qaskoniyalı” komediyasının musiqisi üzərində işləyərkən qəti inandım ki, ciddi musiqi ilə yüngül musiqi arasında heç bir sədd yoxdur. Yüngül musiqi də bəstəkardan eyni ciddiyətlə, məsuliyyətlə, var qüvvə ilə işləməyi tələb edir” [2]. 70-ci illərdə yazdığı bu əsərdə bəstəkar özü dediyi kimi, “müasir ritmik strukturlar əsasında zəmanəmizdən XVII əsrə musiqi körpüsü çəkərək” [2] üslub yenilikləri ilə aşılanmış, dəqiq dramaturji inkişaf xəttinə malik musiqisi ilə E.Rostanın əsərinin ağıllı, mərd, azadlıqsevər aşiq obrazını yaratmışdır.

Qara Qarayevin vokal yaradıcılığının digər incisi olan “Zəriflik” monooperasında bəstəkar dünya ədəbiyyatının başqa görkəmli nümayəndəsi olan Anri Barbyusun yaradıcılığına müraciət etmişdir. Bu haqda özü demişdir: “Bu yaxınlarda mən “Zəriflik” monooperası üzərində işi başa çatdırmışam. Görkəmli fransız yazıçısı Anri Barbyusun eyniadlı əsəri əsasında librettonu yazaraq mən məhəbbət, sədaqət, romantizm mövzusunun musiqi dilinə çevirmişəm” [5].

Vokal əsərlərdə bədii əsərin, ədəbi mətnin seçilməsi son dərəcə mühüm, düzgün həlli zəruri olan məsələlərdən biri olub, sənətkarın ümumi ideya-emotional istiqaməti ilə şərtləndirilir. Vokal əsərlərdə musiqi ilə mətnin qarışıqlığı

əlaqəsi və bu əlaqədən doğan qanunauyğunluqların tədqiqi musiqişünaslığın öyrəndiyi mühüm problemlərdəndir. Buna görə də biz Qara Qarayev yaradıcılığını məhz bu aspektdən işıqlandırıb, bu ecazkar sənətin musiqi-mətn əlaqələrinə diqqəti yönəltmək istərdik. Önəmlidir ki, çox həssas musiqi duyumu və yüksək intellektə malik olan bəstəkar eyni ustalıqla həm Azərbaycan, həm də rus mətnlərinə musiqi yazmış və hər iki dildə olan vokal əsərlərində musiqi ilə poetik mətnin, sözün üzvü vəhdətinə nail olmuşdur.

Qarayevin vokal-simfonik əsərləri Azərbaycan xor musiqisinin xüsusi əhəmiyyət kəsb edən səhifələrindəndir. O, xor yaradıcılığında həm müasir, həm də klassik Azərbaycan ədəbiyyatına – Nizami Gəncəvi, Səməd Vurğun, Rəsul Rza, Məmməd Rahim kimi şairlərin poeziyasına müraciət etmiş, “Ürək mahnısı” (1938), “Səadət nəğməsi” (1947), “Zamanın bayraqdarı” (1959), “Lenin” oratoriya-plakatı (1970), “Dostluq himni” (1972) kimi əsərlər yaratmışdır. Müxtəlif dövrlərdə yazıldıqlarına baxmayaraq, onları ümumi mövzu birləşdirir: doğma yurdun, vətənin, Azərbaycan xalqının həyatının tərənnümü. Mövzu ilə əlaqədar əsərlərin çoxu plakat xarakteri daşıyır ki, bu da həmin kantata və oratoriyaların musiqi-mətn əlaqəsi formalarına özünəməxsusluq verir. Təsadüfi deyil ki, Q. Qarayev özü “Lenin” adlı xor əsərini oratoriya-plakat adlandırmışdır. Plakat sözü burada musiqi janrı anlayışındadır. Bəstəkar bununla əlaqədar yazırdı: “Hal-hazırda mən dinləyicilərə daha yaxın olmaq, onlar tərəfindən başa düşülmək tələbatını özümdə duyuram... Məhz gündəlik həyat, xalq kütlələri, onların fikir və arzuları ilə yaxınlaşma hissini möhkəmlədən seçicilərlə olan canlı əlaqə janr formasını mənim üçün aydınlaşdırdı ki, bu janrı da musiqi plakatu adlandırdım. Qeyd etmək istərdim ki, bu sadəcə olaraq termin deyil, material üzərində işi istiqamətləndirən yaradıcılıq prinsipidir: əsərin əsasının son dərəcə aydın olması, mövzunun musiqi həllinin sadəliyi və plakat dəqiqliyi deməkdir... Mən bu tərzdə dahi rəhbərimiz Leninə həsr edilmiş oratoriya-plakatı, SSRİ-nin 50 illiyinə həsr edilmiş kantata-plakatı üzərində işləmişəm.

Bu əsərlər mənim yaradıcılığında mühüm yer tutur və mənim vətəndaşlıq kredomu ifadə edirlər” [4, s. 41].

Q. Qarayev sovet dövrünün yetirməsi idi. Öz xalqının sadıq oğlu idi, nəbzi müasir ritmlərlə döyünən böyük sənətkar idi. Buna görə də o, zamanın irəli sürdüyü tələblərdən, siyasi meyllərdən kənar qala bilməmişdi. Vətəndaşlıq borcu, vətəndaşlıq hissləri onu zamanının irəli sürdüyü tələblərə cavab verən əsərlər yaratmağa sövq etmişdi. İkinci tərəfdən, ümumiyyətlə, o dövrün kan-

tata-oratoriyalarında öz ifadəsini tapan əsas mövzular – müasir tematika, doğma yurdun tərənnümü, dinc quruculuq, zəhmətkeş kütlənin əməyinin tərənnümü Azərbaycan kantatalarında da ön plana çəkilirdi. Lakin Qarayev bu mövzulara mövzu xatirinə deyil, hesabat xatirinə deyil şəxsi yaradıcılıq tələbatı hissindən müraciət edirdi. “Qarayev o mənada ehtiyatlıdır ki, heç vaxt daxilən biganə qaldığı mövzuya musiqi yazıb, özünü boş-boşuna xırdalamaz” [3. s. 115]. Buna görə də bəstəkarın yaşayıb-yaratdığı dövrün aktual həyat problemləri onun kantata-oratoriya yaradıcılığının əsas mövzusu dairəsi kimi məqalənin təhlilinə cəlb edilmişdir.

Vokal, xüsusilə xor əsərlərinin yaranma və inkişaf tarixi daim poeziya tarixi, sosial-iqtisadi şərait və siyasi meyillərlə sıx əlaqədə olmuşdur. Bəstəkarların öz əsərlərində müasir şairlərin əsərlərinə müraciət edib etməməsindən asılı olmayaraq poeziya da, dövrün əhval-ruhiyyəsi də, aktual mövzuları da istəməz kamera-vokal və xor musiqisinin məzmun və formasına, intonasiya tərkibinə təsir göstərmişdir.

Qara Qarayevin yaradıcılığında mətnlə musiqinin uyurluğunun elmi mənərəsini yaratmaq üçün onun xor əsərlərinin mətn və musiqisinin obraz, melodiya və intonasiya, metroritmik uyğunluğunu izləyək

Tədqiqat göstərir ki, Q. Qarayev özünün kantata və oratoriyalarında mətnin əsas obraz dairəsini, əhval-ruhiyyəsini musiqidə iki formada – ümumiləşdirilmiş və detallaşdırılmış şəkildə vermişdir. Məsələn, bəstəkarın yaradıcılığının erkən dövründə yazılmış “Ürək mahnısı” (Rəsul Rzanın sözlərinə) və “Səadət nəğməsi” (Məmməd Rahimin sözlərinə) kantatalarının poetik əsaslarında öz əksini tapan doğma yurdun, vətən torpağının, zəhmətkeş insanların tərənnümü mövzusu ümumiləşdirilmiş şəkildə şən, gümrah lirik musiqidə öz ifadəsini tapmışdır. Bütün bu əsərlərdə obraz uyğunluğunun ümumiləşmiş şəkildə verilməsi onların janrı, plakat xarakteri daşmasıyla əlaqədardır. Bununla bağlı bəstəkar yazırdı: “Mən son dərəcə aydın, ardıcıl, xırda detallaşmadan azad bir əsər yaratmaq istəyirdim... Bu məqsədlə mən sadə, dəqiq üslublu oratoriya-plakat formasını seçdim. Məhz musiqi plakatı janrı vasitəsilə mən öz əsərimi daha anlaşılan edib, ən geniş dinləyici auditoriyasına təqdim edə bilərdim.

... Bunun üçün Rəsul Rzanın poemasının mətni geniş imkanlar açdı” [6]. Bəstəkarın bu sözləri onun yaradıcılığında hər-hansı mövzuya, ədəbi əsasa, poetik mətnə, şairə olan ciddi münasibətinin, məsuliyyətinin, böyük tələblərinin parlaq rəmzidir.

Lakin bəstəkarın xor yaradıcılığında dahi Nizaminin sözlərinə yazılmış “Payız” lirik a capella xoru musiqi-mətn əlaqəsi baxımından bir qədər fərqlənir. Leylinin ölümü ilə əlaqədar keçirilən dərin kədər hisslərini, payız əhval-ruhiyyəsini ifadə edən mövzunu bəstəkar həm lirik boyalara qərq olmuş musiqilə ümumiləşdirilmiş şəkildə, həm də mətnin müxtəlif emosional çalarlarını musiqinin gedişatı boyu tədricən açmaqla detallaşdırılmış şəkildə, xorun səslərində gedən melodik inkişaf vasitəsilə vermişdir. Mətnin əsas kədərli obrazının açılmasında “Şüştər” məqamından, P səslənməsindən, axıcı melodikadan istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, xorun musiqisi sanki Nizami şeirinin, poeziyasının musiqili oxunması, musiqi ifadəsidir. Bəstəkar bu əsərdə musiqini poetik deklomasiyaya yaxınlaşdırmaq məqsədilə lad çərçivələrindən kənara çıxır: səslərin xromatik hərəkətindən, əskildilmiş harmoniyalardan, üçton intervalından istifadə edib, lada yeni əskildilmiş və artırılmış pərdələr əlavə edir və bunula da vokal melodiyayı müəyyən dərəcədə adi danışığa yaxınlaşdırır. Eyni zamanda Qarayev mətnin intonasiya xüsusiyyətlərini “ümumiləşdirmə” metodu əsasında da musiqidə ifadə edir. Belə ki, mətndə Leylinin ölümü ilə əlaqədar duyulan “inilti, ah-vay” danışq intonasiyası xorun artıq ilk xanələrində tezis kimi verilərək, əsərin ümumi emosional tonusunu qabaqcadan təyin edir. Daha sonra tenorlarda xorun solo kantilena tipli melodiyası səslənir ki, burada da “inilti, ah-vay” intonasiyasının ikinci modifikasiyası üzvi şəkildə vokal melodik xəttə daxil edilir. Hər iki melodik özək bütün əsər boyu səslənərək melodik inkişafın əsasını təşkil edir və mətnin obraz dairəsinin musiqidə ifadəsini daha da dolğunlaşdırır.

Q. Qarayevin kantata və oratoriyalarının intonasiya təbiəti onların janr mənsubiyyəti ilə bağlıdır. Bu əsərlər əsasən geniş kütlələr üçün yazılıb, müxtəlif bayram və kütləvi xalq şənliklərində səsləndirildikləri üçün onların həm musiqisi, həm mətni xalqa yaxın olmalı idi. Bununla əlaqədar olaraq kantataların musiqi dilində xalq musiqisinin müxtəlif qolları – aşiq musiqisi, lirik xalq mahnıları, rəqs musiqisi ilə yaxınlıq özünü göstərir. Burada mətnlərin ümumi intonasiya çalarları vokal melodiyanın ümumi əhval-ruhiyyəsində öz ifadəsini tapır, bu ümumiləşmə də janr vasitəsilə, yəni Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif janrları və onlara xas olan xüsusiyyətlərin – lad əsasları, tematizmlərinin inkişaf prinsipləri, ritmik quruluşları vasitəsilə həyata keçirilir.

Belə ki, “Ürək mahnısı”, “Səadət nəğməsi”, “Zamanı bayraqdarı”, “Dostluq himni” əsərlərində aşiq musiqisi ilə yaxınlıq qeyd edilir, bu onların musiqi-mətn əlaqələrinə də siraət edir. “Səadət nəğməsi”nin lad əsası (Şur), orkestr

müşayiətində saz alətinin səslənməsini xatırladan kvarta-kvinta akkordunun verilməsi, xarakter ostinat “ritmik toru”, qəhrəmanlıq aşiq havacatının quruluşu və nəhayət aşiq mahnılarına xas mətnlə melodiyanın əlaqəsinin heca-nota prinsipinin istifadəsi deyilənləri əsaslandırmağa imkan verir. Kantatanın üçüncü “Ariya” adlanan hissəsi isə Azərbaycan lirik xalq mahnılarına daha yaxındır. Mətndə verilən Azərbaycanın gözəl təbiət mənzərələri ilə əlaqədar bəstəkar musiqi-mətn əlaqəsinin heca-not prinsipindən bir qədər uzaqlaşır, hecalararası və hecalardaxili oxumalardan istifadə edərək çox həzin və lirik musiqi vasitəsilə təbiət mənzərəsini təsvir edir. Maraqlıdır ki, poetik mətnə olan söz təkrarları, qafiyə məqamları musiqinin tematizminin sekvensiya və variantlılıq yolu ilə inkişaf etdirilməsi ilə uzlaşır. Məsələn, “Ürək mahnısı” kantatasının mətnində “sintaktik paralellik” üsulu özünü büruzə verir. Mətndəki paralel söz birləşmələrinə (oxşar söz birləşmələrinə) uyğun musiqi ibarətləri də sekvensiya şəklində təkrar edilir və beləliklə musiqi ilə mətn uyğunluğu yaranır.

Q.Qarayevin xor əsərlərində mətnlə musiqinin ritm uyğunluğu da əsərlərin mövzu dairəsi, janr mənsubiyyəti ilə bağlı müxtəlif səpkidə təzahür edir. Belə ki, plakat xarakteri daşıyan kantatalarda bəstəkar əsasən heca-not sillabik oxumasına əsaslanan metrik prinsipdən istifadə edir. Bu özünü hər hecaya bir notun uyğun gəlməsində, şeirin bölgülərinin kəmiyyət vurğusu vasitəsilə verilməsində, musiqi ilə mətnin metroritmik bölümlərinin sinxronluğunda (heca – nota, bölgü – musiqi xanəsi, misra – musiqi cümləsi, beyt – musiqi periodu) göstərir. Eyni zamanda bu əsərlərin musiqisində “qarşılıqlı ritm” də qeyd edilir. Məsələn, “Ürək mahnısı” kantatasının orta “Xor” hissəsi aşiq mahnılarında işlənən səciyyəvi ritmik fiqur əsasında qurulmuşdur ki, bu da mətnin ölçüsü və vurğuları ilə bağlı olmayıb, musiqi ilə söz arasında bir növ natarazlıq yaradır. Lakin bunun özü də musiqinin daha sərbəst inkişafını təmin edir və musiqi-mətn münasibətlərinə yenilik aşılayır. “Zamanın bayraqdarı” kantatasında da musiqi ilə mətn münasibətlərinin ritmik uyğunluğu heca-not prinsipinə əsaslanır. Lakin burada da bəstəkar ritmik yeknəsəkliyə qarşı çıxaraq rəqsvarilik xüsusiyyətlərindən istifadə edir. Müəyyən məqamlarda mətnin vurğuları xorun partiyasının melodiyasında öz ifadəsini tapmır, musiqi bir qədər sərbəst inkişaf edir, mətnin vurğuları ilə musiqi xanələrinin vurğulu səsləri arasında bir növ ziddiyyət yaranır və bu da musiqiyə bir növ oynaq-lıq gətirir. Rəqsvariliyin əsas xüsusiyyətlərindən olan ritmik fiqurların təkrarı da kantatada öz ifadəsini tapır. Lakin buradakı rəqsvarilik əsərin ümumi

qəhrəmanlıq-himnik xarakteri ilə qovuşaraq cəngi tipli igidlər rəqsinin yaranmasına gətirib çıxarır.

Qarayevin kantalarının musiqi-mətn ritmik əlaqələrinin aydınlığı, çox zaman dəqiq vurğulu olması, sadə simmetrik quruluşda təzahür etməsi əsərlərin janrlarının irəli sürdüyü tələblərdən irəli gəlir. Bir tərəfdən xalq musiqisi ilə bağlılığı, digər tərəfdən musiqi dilinin saflığı, aydınlığı, metroritmikasının sadəliyi, dəqiqliyi, formalarının kvadrat strukturu bu əsərlərin demokratikliyinə təmin edərək xalq tərəfindən daha tez qavranılmasına imkan yaradır.

Q. Qarayev daim yaradıcılıq axtarışlarında olan bir bəstəkar idi. Özünün dediyi kimi, "... Bizim dövrümüzdə zamanın burulğanına düşmüş sənətkar, bəzən özünün böyük zəhmətlə nail olduğu tapıntılardan imtina etməyi bacarmalıdır ki, dövrüylə daha çox səsləşən yeni bədii ifadə vasitələrinin axtarışına başlasın" [4, s.32]. Yaradıcılığının başqa sahələrində olduğu kimi, kantata və oratoriyalarında da bəstəkar daim zamanın tələblərinə cavab verən mövzuların inikasında yeni musiqi ifadə vasitələri, dramaturji inkişaf prinsiplərindən faydalanmışdır. Məsələn, "Lenin" (R. Rzanın sözlərinə) oratoriya-plakatında o, poetik mətni musiqisiz deklamasiya etmək üçün əsərə bədii oxucu daxil edir. Bu da oratoriyanın musiqi-mətn əlaqələrini o biri əsərlərindən fərqləndirir. Belə ki, musiqi materialı və mətn poemanın əsas obraz dairəsini açarkən bir növ "paralel" inkişaf edir. Bununla belə, bəstəkar bədii oxucuya melodiyasız mətni tapşırırkən, orkestr partiyasında ifa edilən musiqi poetik parçanı sadəcə müşayiət etmir. Orkestrdə şeirdə təsviri verilən aydın, kövrək səhər obrazının musiqi ifadəsi səsləndirilir, bu da musiqili-poetik obrazın daha qabarıq, daha canlı olmasına imkan verir. Müəyyən mənada sərbəst olan musiqi və şeir, eyni zamanda vahid obraz, vahid əhval-ruhiyyə ilə bağlı olduqlarından bir-birini tamamlayırlar. Dördhissəli oratoriyanın birinci və üçüncü hissələrində Qarayev mətni bədii oxucuya, ikinci və dördüncü hissələrində isə xora tapşırıraq, əsərin dramaturji inkişafında yarıb-keçən (skvoznoy) prinsiplərdən istifadə edir. Beləliklə, əsərdə musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi müxtəlif səpkilərdə təzahür edir və silsilənin bütövlüyü təkcə musiqi ifadə vasitələri ilə deyil, vahid musiqi-poetik ideyanın açılması ilə əldə edilir.

Qarayevin vokal-simfonik əsərlərinin təhlili bəstəkarın poeziyaya göstərdiyi həssas münasibətini bir daha aşkarlayır. O, həqiqi sənətkarlıqla müxtəlif poetik mətnlərin, musiqi janrlarının xüsusiyyətlərini, spesifikasiyasını nəzərə alaraq, musiqi ilə mətnin üzvi vəhdətinə nail olmuş və hər bir əsərində musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqələrinə fərdilik aşılaya bilmişdir.

Açar sözlər: Qara Qarayev, vokal-simfonik əsərlər, musiqi və poetik mətn, intonasiya uyğunluğu, metroritnik uyğunluğu.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi. – Bakı, 2018.
2. Sirano Qara Qarayevin əsərinin qəhrəmanıdır // Kommunist, 1973, 28 sent.
3. Карагичева Л.В. Художник неувядаемой молодости // Литературный Азербайджан. – 1978, № 2.
4. Карагичева Л.В. Художник неувядаемой молодости // Литературный Азербайджан. – 1978, № 3.
5. Концерты, моноопера, мюзикл // Вышка, 1973, 18 марта.
6. Оратория «Ленин» Кара Караева // Вышка. – 1970, 31 марта.
7. Слово о Кара Караеве. – Баку, 1988.

Ulkar Talibzade (Azerbaijan)

Interconnection between poetry and music in vocal-symphonic works of Gara Garayev

The article looks at interconnection between music and poetry in cantatas and oratorios of Gara Garayev, a prominent XX century composer. It explores samples of Garayev's choir music such as "A Song Of The Heart", "A Happiness Song", "Friendship Hymn", "Autumn" and others, and reveals the composer's sensitive approach to poetry and lyrics. Within in-depth knowledge of various poetry works and of specificities of music genres, Garayev mastered harmonious unity of poetry and music. In each of his works, this unity expressed itself in a unique way.

Key words: Gara Garayev, vocal-symphonic works, music and poetical text, conformity of intonation, metro rhythmical conformity.

Улькяр Талыбзаде (Азербайджан)

Взаимосвязь музыки и поэзии в вокально-симфонических произведениях Кара Караева

В статье исследуется взаимосвязь музыки и поэзии в кантатно-ораториальном творчестве выдающегося композитора XX века Кара Караева. На основе анализа таких хоровых произведений, как «Песня сердца»,

«Песня счастья», «Гимн дружбе», «Осень» и др. проявляется чуткое отношение композитора к слову, к поэзии. Постигая глубины различных поэтических произведений и учитывая специфику и особенности музыкальных жанров, он с большим мастерством добивался органичного единства музыки и слова. При этом в каждом произведении это приобретало свой индивидуальный характер.

Ключевые слова: Кара Караев, вокально-симфонические произведения, музыка и поэтический текст, интонационное соответствие, метрическое соответствие.

Гюляра Везирова
доктор философии по искусствоведению, доцент
gulara.vazirova@bk.ru
(Азербайджан)

ОПЕРЫ КАРА КАРАЕВА – ОТ ЗАМЫСЛОВ К ВОПЛОЩЕНИЮ

Кара Караев... О нем написано и сказано так много, что добавить что-то новое кажется делом почти невозможным. Детально изучены практически все его произведения, определено его отношение к различным музыкальным жанрам, исследованы самые разнообразные грани его стиля. И все же, слушая музыку Караева, понимаешь, что еще многое предстоит изучить, осмыслить в творчестве этого великого художника и на многое посмотреть с позиций музыкального сознания последних десятилетий. Мощь его музыки, глубина мысли, чувств, понимание человеческой души, которые ощущаешь, соприкасаясь с его творчеством, всегда будут покорять сердца слушателей.

Неоценимы заслуги Караева перед азербайджанским национальным искусством. Органично объединив традиции мировой классики и достижения современного ему искусства, композитор создал свой самобытный, глубоко национальный стиль, явившийся качественно новой ступенью в музыкальной культуре Азербайджана, стиль, который общественный слух воспринимает как чисто «караевский». Это емкое определение вмещает в себя высочайший профессионализм, глубокое, тонкое ощущение современности и как результат - четко откристаллизовавшаяся, присущая только ему «эстетика национального».

Неустанно новаторские искания Караева способствовали заметному обогащению многих видов и форм современного национального музыкального искусства. Так, например, он внес в азербайджанскую симфоническую музыку новые для нее жанровые разновидности. Это - гравюры «Дон-Кихот», «Албанская рапсодия», Три ноктюрна для голоса и джаз-оркестра на стихи Л.Хьюза, моноопера «Нежность» по А.Барбюсу и мюзикл «Неистовый гасконец» по Э.Ростану. Его вокальный цикл «Шесть рубайи» на слова Омар Хайяма также представляет некоторую новую разновидность вокальной миниатюры. Новой яркой

страницей в истории музыкально-сценического искусства явились его балеты «Семь красавиц» и «Тропой грома», расширившие границы наших представлений о музыкальных возможностях балетного жанра. Важнейшим новаторским вкладом в азербайджанскую музыку явились его Третья симфония для камерного оркестра и Концерт для скрипки с оркестром, в которых кардинально обновился музыкальный язык и стилистика караевских сочинений. В этих произведениях Караев использует музыкально-выразительные средства и техники письма, характерные для языка музыкального искусства XX века, которые, тем не менее, выражают его собственную художественную эстетику.

Во всех своих произведениях Кара Караев стремился к воплощению тем, раскрывающих важнейшие проблемы современной действительности, в том числе, проблемы современного человека и его места в обществе, его активной жизненной позиции, конфликту личности и внешнего мира, который передается в его произведениях с особым драматизмом.

Масштабность идейно-художественной проблематики, присущая дарованию композитора, определили, по словам музыковедки Карагичевой, его склонность к жанрам «большой аудитории» [4]. Следствием этого были два упомянутых балета, сыгравшие огромную роль в современном музыкально-сценическом искусстве. Балеты не были его первым обращением к сценическому жанру. Еще в студенческие годы Караевым совместно с Джевдетом Гаджиевым была создана опера «Вэтэн», поставленная в 1945 году и отмеченная высшей в те годы наградой – Сталинской премией. Меньше, чем через десять лет после премьеры оперы «Кероглы» Узеира Гаджибейли, первой азербайджанской оперы на героико-патриотическую тему, молодые композиторы, студенты, взялись за создание оперы в том же жанре. Известно, что уже в 40-е годы перед оперным искусством остро стояла проблема воплощения современной темы. Поиски, попытки решения этой проблемы в бывшем Союзе не привели к созданию художественно полноценного произведения, заслуживающего широкого признания. Именно поэтому, ни одна из созданных в 20-30 годы опер не удержались в репертуаре оперного театра.

Начавшаяся в 1941 г. Великая Отечественная Война определила идейную направленность искусства первой половины 40-х годов. Искусство во все времена была мощным средством воздействия на широкие массы. Именно поэтому перед советскими художниками была поставлена за-

дача воплощения жизни и героической борьбы людей с фашистскими захватчиками в произведениях искусства, отражения советской действительности в них. Нужно заметить, что многие произведения, созданные в эти годы и посвященные военной тематике, стали шедеврами мирового музыкального искусства. В оперном жанре, так же как и в других областях советского искусства, задача воплощения Великой Отечественной войны выдвинулась на первый план. Именно это и стимулировало обращение молодых авторов к военной тематике, в частности, к созданию героико-патриотической оперы. Опера «Вэтэн» - произведение Караева и Гаджиева – студентов третьего курса Московской Государственной Консерватории, стала в те годы живым откликом на драматические события современности и завоевала признание слушателей. Поставленная на сцене Азербайджанского Государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова 4 мая 1945 года, эта опера (автор либретто И.Идаят-заде, который был режиссером-постановщиком легендарной оперы «Кероглы») привлекла внимание музыкальной общественности своей созвучной суровому военному времени тематикой и целым рядом новых черт. Это произведение стало значительным событием не только для национального искусства, но и во всем культурном пространстве бывшего Союза. Дмитрий Шостакович в письме к Караеву так отозвался о постановке оперы «Вэтэн»: «Поздравляю Вас и Гаджиева с успехом Вашей оперы, о котором мы уже слыхали в Москве. Не сомневаюсь в том, что работа над оперой принесет Вам большую пользу» [3].

Опера «Вэтэн», воплотившая животрепещущую для современников тему Отечественной войны, во многом продолжила традиции оперы «Кероглы». Однако, уступая по своей художественной ценности шедевр Гаджибейли, она, тем не менее, стала этапным произведением на пути развития азербайджанского оперного искусства. На сцене театра имени М.Ф.Ахундова впервые зазвучало патриотическое произведение, действующими лицами которого стали участники войны.

Обратившись к патриотической теме, композиторы выбрали для ее воплощения тип оперной драматургии, который можно обозначить как эпико-повествовательный. При этом как само содержание оперы, так и специфика эпического изложения придали произведению выраженную ораториальность.

Опера «Вэтэн» отличается рядом черт, характерных для многих музыкально-сценических произведений тех лет, например, «множественно-

стью» героев. Возможно, этим и объясняется использование Караевым и Гаджиевым самых разнообразных жанрово-интонационных пластов. В музыкальном языке оперы явственно проступают черты ашыгской музыки, мугамата, а также лирической песни, то есть жанров азербайджанской народной национальной музыки, трактуемых здесь, чаще всего, в лирико-повествовательном ключе. Вместе с тем, современная тематика оперы в ряде эпизодов находит свое выражение через жанр советской героико-патриотической массовой песни с ее характерными стилевыми признаками, например, активно-волевыми, размашистыми маршевыми ритмо-интонациями. Жанр в опере служит средством художественного обобщения образов ее героев. Так, образ главного героя Аслана раскрывается через ашыгскую музыку, что, несомненно, роднит его с образом Кероглы. Наряду с этим, в партии Аслана имеют место также эпизоды мугамной импровизационности, маршевости, массовой песни и т.д. Лирическая песенность, мугамный принцип изложения характерны и для партии главных героев Дильбер и Мардана. Своеобразное музыкальное решение получает образ народа в опере. Здесь авторы оперы соединяют национальную азербайджанскую и русскую музыкальную лексику, по-видимому, стремясь донести до слушателей идею единства, братства этих народов, вместе сражающихся за свое общее Отечество.

Помимо ладо-интонационных и лексических жанровых особенностей национальной музыкальной речи, в опере нашли свое преломление также структурно-композиционные особенности национального музыкального мышления, характерные для него принципы формообразования и, в целом, музыкального развития. «Крепкий» профессионализм авторов позволил Караеву и Гаджиеву органически соединить современную технику композиции с народно-национальными особенностями музыкального материала, открыть новые возможности в формообразовании некоторых эпизодов оперы, в которых музыкальная ткань номеров органично слилась с новой стилистикой гармонического языка оркестрового письма, близкой исканиям Шостаковича и Прокофьева. Так, обратившись вслед за Гаджибейли к народно-национальным жанрам как к главным источникам для характеристики героев, авторы оперы попытались расширить рамки использования выразительных средств, органично сочетая их со «словарным» фондом своего времени. Уже позже, по прошествии нескольких десятилетий, Караев, будучи признанным

мэтром музыкального искусства, размышляя о современной опере, пришел к выводу, что многие ее проблемы были связаны с недостатками сценарной драматургии, с упрощением и обеднением оперного сюжета. Он подчеркивал, что герои опер не должны быть носителями только положительных или только отрицательных качеств, их нужно показывать как живых людей с их достоинствами и недостатками, людей, одинаково способных как на большие чувства, так и на проступки. Говоря об этой проблеме, он критически оценивал и собственное творчество, приводя в качестве примера образы героев оперы «Вэтэн». Так, сравнивая Аслана, этакого образцового положительного героя, с Марданом, обуреваемым противоречивыми чувствами, совершающим недостойные поступки, в то же время преодолевающим свои слабости и меняющимся на протяжении всего действия, он находил образ Мардана более реалистичным, постепенно вызывающим сочувствие и понимание зрителей.

После оперы «Вэтэн» Караев долго не обращался к оперному жанру, хотя идей написания опер у него было множество, в том числе опер на сюжет таких литературных произведений, как «В снегах Килиманджаро» Э.Хемингуэя, «Триумфальная арка» Э.М.Ремарка, «Иосиф Прекрасный» Н.Хикмета и «Лейли и Меджнун» Низами. Можно предположить, что в орбиту караевского искусства «не вписывалось» создание оперной модели в том виде, в котором она существовала, то есть оперные концепции, имевшие распространение в тогдашнем азербайджанском оперном искусстве, не были пригодны для создания опер на подобные современные сюжеты. В тот период много говорилось о том, что оперный жанр устарел, что условность оперной специфики стала непригодной для выражения современного содержания, тогда как новые системы средств музыкальной выразительности и музыкальные техники XX века быстро усваивались и находили воплощение в инструментальной музыке. Вновь и вновь, анализируя состояние оперного творчества, заметно отстающего от симфонического и балетного, Караев на протяжении всего творческого пути неоднократно высказывался о необходимости пересмотра принципов оперной эстетики, о преодолении дисгармонии содержания и оперной формы. Он видел пути выхода из кризиса жанра в обновлении не только сценических, но и чисто музыкальных приемов и средств, имея в виду большие возможности музыки как ведущей силы оперной концепции. «И потому, - писал он, - условная природа оперы

требует самостоятельного решения этих проблем». Караев пришел к выводу, что обращаясь к опере, не обязательно задумывать грандиозный замысел, требующий столь же грандиозного и трудоемкого воплощения. Ведь можно остановиться на более компактной форме одноактной оперы, чтобы сосредоточиться на сугубо выразительных возможностях музыкального спектакля, не отвлекаясь на все составляющие синтетического жанра оперы, например, постановочные детали и прочие сценические формы. Как бы в подтверждение своих мыслей, Караев в последнее десятилетие творческой жизни создал одноактную монооперу «Нежность» по Анри Барбюсу (1972), где максимально стремился «обнажить внутреннюю пружину действия». Исследователь творчества Кара Караева, музыковед Карагичева в своей книге «Личность. Суждения об искусстве» писала, что эта опера, основанная на приемах серийной техники, является прекрасным образцом редкого жанра монооперы, где композитор ювелирно развил интонации вокальной партии. Опера «Нежность» представляет собой психологически насыщенный лирический монолог женщины и предназначен для сопрано в сопровождении камерного оркестра, «в ней декоративность убирается по существу отовсюду - из всех музыкальных и сценических компонентов». Недаром, эта опера задумывалась автором для концертного исполнения, чтобы слушатель мог полностью погрузиться именно в музыкальное действие. Монооперой «Нежность» и закончилось обращение Караева к оперному искусству. Можно только сожалеть, что отсутствие нотных материалов не позволяет детально изучить это замечательное произведение.

Караев долгие годы много и успешно работал в области театральной музыки и также музыки к кинофильмам, и, благодаря огромному накопленному им опыту в этой сфере, он был готов к созданию новых оперных произведений. Из воспоминаний писателя Имрана Касумова, близкого друга Караева, мы узнаем, что композитор не оставлял мысли о написании оперы и даже готовился к такой работе. Имран Касумов вспоминал, что он дал композитору прочитать книгу Хемингуэя «В снегах Килиманджаро» и, получив ее обратно, обнаружил в ней «веер вкладышей», листки бумаг с подробнейшим анализом рассказа: это были эскизы, заготовки для оперы, которую Караеву захотелось написать, и которая так и осталась на стадии замысла, не получившего своего воплощения. Очевидно, что напряженная общественная и преподаватель-

ская деятельность композитора, при всей ее огромной значимости, не оставляла ему достаточно времени и возможностей претворить в жизнь многие его великолепные замыслы...

Ключевые слова: опера, тип оперной драматургии, традиции, музыкальные средства выразительности, композиционные особенности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абезгауз И. Талант, гражданственность, мастерство. // Советская музыка, 1968, № 2.
2. Бретаницкая А., Карагичева Л. Неизвестный гасконец Кара Караева (к проблеме творческого стиля). – М., 1983.
3. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. Составитель Л.Карагичева. – М., 1978.
4. Карагичева Л. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. Монографическое исследование. – М., 1999.
5. Касимова С. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988). – Баку, 2006.

Gülarə Vəzirova (Azərbaycan)

Qara Qarayevin operaları: ideyalardan təcəssümə doğru

Məqalə bəstəkarın opera janrına münasibətinə həsr olunmuşdur. Bəstəkarın С.Насиёвлə müştərək yazılmış “Vətən” operası bu janrda ilk təcrübə və keçmiş İttifaq məkanında Böyük Vətən müharibəsi kimi aktual zəruri mövzunu təcəssüm etdirən ilk opera idi (opera 1945-ci ildə səhnəyə qoyuldu). Qara Qarayev uzun müddət bu janra müraciət etmədi, baxmayaraq ki, opera yazmaq ideyaları çox idi. Bəstəkarın düşüncələrində artıq 50-ci illərdə opera-estetik meyarlara yenidən baxılması fikri ifadə olunurdu. Əziyyətli axtarışların nəticəsi vokal-intonasiya inkişafının nəfis sənətkarlığının nümunəsi Anri Barbüsün əsəri üzrə yazılmış “İncəlik” monooperası oldu.

Açar sözlər: opera, ənənəvi opera dramaturgiyasının tipi, musiqi vasitələri, kompozisiya xüsusiyyətləri.

Gulara Vezirova (Azerbaijan)**Gara Garayev's operas – from ideas to incarnation**

The article is dedicated to composer's attitude to opera genre. The opera "Vatan" (Native land), which was written by the composer in co-author with J.Hajiyev was the first experience and opera (the opera was staged in 1945) in this genre incarnating the actual subject of the Great Patriotic war in the former Soviet Union. G.Garayev didn't appeal to this genre for a long time though his idea of writing operas was numerous. In composer's opinions already in the 50-es there was an idea on the revision opera-aesthetic criteria. The laborious searches resulted with the monoopera "İncəlik" (Delicacy) according to Henri Barbusse which was a model of refined mastery of vocal-intonation development.

Key words: opera, traditional opera drama type, musical instruments, compositional peculiarities.

İNFÖMƏSİYƏ TEXNÖLÖGİYƏLƏRİNİN TƏSİRİ İLƏ YƏRƏNMIŞ YƏNİ SƏNƏT NÖVLƏRİ

İnförmasiye-kommunikasiye texnologiyalarının (İKT) getdikcə daha əlçatan olması, incəsənətdə də onun tətbiqinə əlverişli şərait yaratmışdır. Sənət adamları yeniliklərə daha açıq və innovativ düşüncəli olduğundan, yeni yaranan texnologiyalar bədii prosesdə çox qısa zamanda öz yerini tapır. Bir çox yaradıcı adamlar öz yaradıcılığında yeni texnologiyalardan bəhrələnir [2, s. 3]. Yeni texnologiyalar ənənəvi sənət sahələrində tətbiq olunmaqla yanaşı, hətta rəqəmsal platformada yeni növ sənət sahələrinin də yaranmasına təkan verir. İncəsənətin tarixi göstərir ki, bu proses müəyyən bir dövr ərzində mərhələli şəkildə baş verir. Rəssam, musiqiçi, rejissor və sair yaradıcı şəxslərin tələbatı ilə bədii prosesdə texnoloji yeniliklər zaman-zaman bir-birini əvəz edir, İKT-nin təsiri ilə sırf rəqəmsal platformada yaşayıb, yaranan sənət sahələri yaranır. Yeni art-məhsullar bütövlüklə rəqəmsal formatda yarıdılır, tirajlanı bilər, lazım gəldikdə isə nümayiş və ya ifa olunur.

Sırf rəqəmsal platformada mövcud olan sənət sahələrindən biri də son illərdə kifayət qədər inkişaf edən “Rəqəmsal rəngkarlıq”dır. Əlbəttə ki, “rəqəmsal rəngkarlıq” termini daha müasir anlayışdır. İlk zamanlar bu terminin əvəzinə “kompyuter qrafikası” və ya “kompyuter incəsənəti” ifadəsi istifadə edilirdi. Kompüter qrafikası ötən əsrin 40-cı illərində başlayaraq bu günümüzə qədər çətin bir yol keçmişdir. Kompüter qrafikasının inkişafı bütün mərhələlərdə texniki vasitələrin və displeylərin inkişafı ilə əlaqəli olmuşdur. Rəqəmsal rəngkarlıqla məşğul olan rəssama rəqəmsal rəssam (*İng – Digital artist*) deyilir.

Rəqəmsal rəngkarlıqdan öncə “kompyuter incəsənəti” yaranmışdı. Kompüter qrafikasının banisi amerikan riyaziyyatçısı Benjamin Laposki hesab edilir. O, XX əsrin ortalarında analoq kompyuter vasitəsilə yaradılmış ilk rəsmlərin müəllifi idi [4].

Sonralar, 70-ci illərin ortalarında, D.Em adlı rəssam “SuperPaint” proqramının köməyi ilə kompyuter incəsənəti ilə məşğul olmağa başladı. Qeyd et-

mək lazımdır ki, “Super Paint” proqramı ilk qrafik proqramdır. Daha sonralar müxtəlif şirkətlər bir çox kompüter proqramlarını istehsal etməyə başladılar. Lakin şübhəsiz ki, bu qrafik proqramların ən məşhuru və geniş istifadə olunanı 1987-ci ildə ABŞ-ın Miçiqan Universitetinin tələbəsi Tomas Nol tərəfindən yaradılan “Photoshop” proqramıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, proqram yaradılarkən başqa ad daşımış, sonralar adı bir neçə dəfə dəyişdirilmişdir. Sonda “Adobe” şirkəti tərəfindən alınan proqram, indiki adı ilə adlandırılmışdır.

Rəqəmsal rəngkarlıq – insanın kompüterdə ənənəvi rəssam alətlərinin imitasiyalarından istifadə edərək, yaratdığı rəngkarlıqdır. Ötən əsrin sonlarında kompüter və monitorların istehsalında irəliləyişlər olmuşdur. Yeni nəsil kompüter monitorları milyonlarla rəng göstərə bilirdi. Rəqəmsal rəngkarlıqla məşğul olmaq üçün xüsusi imkanları olan kompüter və planşetlərə böyük ehtiyac vardır. Hazırda dünyada kifayət qədər qrafik planşet istehsalçısı olsa da, Yaponiyanın “Wacom” şirkəti dünyada liderdir.

Nəzərə alsaq ki, “Rəqəmsal rəngkarlıq” bir sıra xüsusiyyətlərinə görə ənənəvi rəngkarlıqdan daha rahat bir sahədir, onun daha da inkişafı özünü çox gözlətmədi. Hazırda, rəqəmsal rəssamlar üçün xüsusi jurnal və kitablar dərc olunur. Rəqəmsal rəngkarlıq fırça, kətan, boya və bu kimi materiallardan istifadə etmədən, bütövlüklə rəqəmsal platformada yaranan bir sənət nümunəsidir. Maraqlıdır ki, rəqəmsal rəngkarlığın da akademik rəngkarlıq kimi bir neçə texnikası vardır. Rəsm əsərinin mərhələlərlə işlənməsi qaydası da, rəqəmsal rəngkarlıqda istifadə olunur. Rəssam ilk növbədə gələcək əsərin sadə xətlərlə eskiz-rəsmi çəkir. Daha sonra həmin xətlər artıq son nəticə kimi düzəlişlərə məruz qalır və işıq-kölgə işlənməyə başlanılır. Son mərhələ isə rənglə işlənilir. Eyni ardıcılıq rəqəmsal rəngkarlıqda da gözlənilir.

Rəqəmsal rəngkarların əsərləri adətən virtual aləmdə - internetdə nümayiş olunur və saxlanılır. Bu isə öz növbəsində müəyyən problemlər yaradır. Bu problemlərin ən geniş yayılmışı plaqiatlıqdır.

İnformasiya texnologiyalarının təsiri ilə yaranmış digər sənət sahəsi “Elektron” və ya “Rəqəmsal” musiqidir. Elektron musiqi termini XX əsrin sonlarında yaranıb və daha sonralar rəqəmsal avadanlıqların, kompüter proqramlarının yaranması və istifadəsi ilə əlaqədar “rəqəmsal musiqi” termini ilə əvəz edilib. Kompüter qrafikasından fərqli olaraq, elektron musiqi daha uzun tarixə malikdir. Məsələn bundadır ki, ifa olunmuş musiqi əsərini qoruyub, saxlamaq musiqiçilərin çoxdankı arzusu idi. Bunun üçün zaman-zaman müəyyən cəhdlər də olunub. Bu tip avadanlıqların yaranması ideyası elektrik enerjisinin yaranması ilə daha aktual oldu.

İlk elektron musiqi aləti Eterofon hesab edilir. Bu aləti 1919-1920-ci illərdə rus ixtiraçısı Lev Termen yaratmışdı. Daha sonralar alət Termenvoks adlandırıldı [1]. Alət elektrik dalğalarına məsafədən əl hərəkətləri ilə təsir edərək ifa olunurdu. İfaçı, sanki bir dirijor kimi alətin yanında əl hərəkətləri edir, bununla da alətin elektrik dalğalarına təsir edirdi. Daha sonralar ABŞ və Avropa ixtiraçıları da elektron musiqi alətləri və avadanlıqları ixtira etdilər. 1927-ci ildə amerikalı ixtiraçı, O.Neil maqnit lentə musiqinin yazılmasını təmin edən avadanlıq yaratdı. Bütün bu yeniliklər tədricən elektron musiqinin inkişafına və gələcəkdə rəqəmsal musiqi ilə əvəz olunmasına gətirib, çıxardı. Rəqəmsal musiqi də, rəqəmsal rəngkarlıqda olduğu kimi bütövlüklə rəqəmsal formatda, kompyuterdə yaranır. Heç bir musiqi alətindən istifadə etmədən, bütöv bir orkestrin ifa edə biləcəyi musiqini rəqəmsal platformada yaratmaq mümkündür. Bu musiqilər daha sonra müxtəlif rəqəmsal avadanlıqlarda saxlanılır, ötürülür və ifa olunur. Sözsüz ki, elektron musiqinin də əsas nümayiş salonu internetdir. Elektron musiqinin internet məkanında saxlanması, geniş kütləyə internet vasitəsilə çatdırılması, bu sahədə də, plaqiatlıq problemini yaradır.

İnformasiya texnologiyalarının tətbiqi və təsiri ilə yaranan sənət sahələrindən danışarkən qrafik dizayn sənətinin də adını çəkməliyik. Qrafik dizayn rəqəmsal rəngkarlıq kimi kompyuterlərin inkişafı və geniş yayılması ilə əlaqədar daha da geniş yayılmağa başladı. Qrafik dizaynerlər 2D və 3D (iki və üç ölçülü qrafik dizayn) formatda çalışırlar. Kitab və jurnal çapında, internet saytlarda, interyer və eksteryerin tərtibatında qrafik dizayn əvəzolunmaz vasitədir. Qrafik dizaynerlər, rəssam və rejissorların da birbaşa iştirakı ilə səhnəqrafiya problemlərinin həllində mühüm işlər görürlər. Hazırda dünya teatrları informasiya texnologiyalarından geniş şəkildə istifadə edirlər. Teatr sənətində ənənəvi səhnəqrafiya həlləri ilə yanaşı müxtəlif qrafik həllər də öz yerini tapır. Müasir dünyada sırf 3-ölçülü qrafik dizaynlarla işlənmiş teatr tamaşaları da mövcuddur. Heç bir dekorasiyadan istifadə edilmədən, tamamilə boş səhnədə sırf yeni tipli proyektorların vasitəsilə eyni zamanda bir neçə məkan yaradıla bilir və istənilən görüntü səhnəyə ötürülür [2]. Daha yüksək bədii həllə nail olmaq üçün bu görüntülərin üzərində qrafik dizaynerlər və hətta proqramçılar da işləyir. Yeni texnologiyaların sayəsində artıq aktyor kompüterini izləmir kompüter özü aktyorun hərəkətlərini izləyir və onu müşayət edir. Əlbəttə ki, bu tip tamaşalar ənənəvi teatr tamaşalarının və gözəl aktyor oyununun tamaşaçıda yaratdığı hissləri əvəz edə bilməz. Teatrın

canlı sənət olması bu baxımdan onu yeni texnologiyalardan tamamilə asılı vəziyyətə düşməkdən xilas edir.

İnformasiya texnologiyalarının inkişafı bəzi sənət sahələrinə demək olar ki, ümumiyyətlə, təsir etməmişdir. Bunlar, əsasən, dekorativ-tətbiqi sənət növləridir. Məsələn, dulusçuluq sənəti, yüz illər öncə yaşadığı kimi, indi də fəaliyyət göstərir. Texnoloji yeniliklər bu sənətdən yan keçir. Əlbəttə ki, gil qabların bişirilməsi üçün yeni növ sobalar istehsal edilir və geniş istifadə olunur. Lakin bu bədii prosesə və sənətkarın sırf yaradıcılığına demək olar ki, heç bir təsir göstərmir. Eyni vəziyyət xalçaçılıq və ya qobelen sənətində də mövcuddur. Musiqidə solo ifaçılıq, məsələn, aşıq yaradıcılığı kimi sahələr də yeni texnologiyalardan demək olar ki, çox az halda bəhrələnilir. Müasir avadanlıqların, elektron cihazların istehsalı aşıq yaradıcılığına təsir etməmişdir. Aşıqlar, qədim zamanlarda olduğu kimi öz sənətlərini yaşadırlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, hətta informasiya texnologiyalarından heç bir asılılığı olmayan sənət sahələrinin də, bir ortaq rəqəmsal bağlılığı vardır. Bu bağlılıq beynəlxalq elektron şəbəkə - internetdir. İnternet, informasiya texnologiyalarının fərdi kompyuterdən sonra, yəqin ki, ən geniş istifadə olunan növüdür. Qobelen rəssamı, keramika sənətkarı və yaxud aşıq da internetdən geniş istifadə edir. Rəssamlar daha çox yeni ideyaların axtarışında və hazır məhsullarının nümayiş olunmasında internetdən istifadə edirlər. İnternet aşıq (və ya digər xalq sənətləri) yaradıcılığının təbliğ olunmasında, geniş kütləyə çatdırılmasında da əhəmiyyətli alət rolunu oynayır. Bir zamanlar aşıqlar yalnız at belində el-el, oba-oba gəzib öz ifalarını xalqa çatdırırdılar. Lakin hazırda ölkəmizdən minlərlə kilometr uzaqda olan bir sənətsünas və yaxud musiqiçi internet resurslar vasitəsi ilə Şirvan və ya Təbriz aşıqlarının ifasını dinləyə bilər. Bu baxımdan internet bütün növ yaradıcılıq sahələrinin təbliğində və populyarlaşdırılmasında əvəzsiz vasitədir.

Açar sözlər: informasiya texnologiyaları, rəqəmsal incəsənət, rəqəmsal rəngkarlıq, elektron musiqi, internet.

ƏDƏBİYYAT

1. Albert Glinzky: Theremin — Ether Music and Espionage. USA: University of Illinois Press, 2000.
2. Əliyev E.V. İnternet və bədii prosesin inkişaf dinamikası. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. – Bakı, 2014.

3. Galkin D.V. The Work of Art in the Age of Computer Production. // Russian Journal of Humanitarian Informatics, 2006, v.4, N 3, pp.22-38. http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/
4. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/computer-art-history/>

Elshad Aliyev (Azerbaijan)

The new art forms generated by information technologies

Article is devoted features of the new art forms generated by information-communication technologies. The art history shows that as a rule, this process occurs stage by stage. The tendency of growth of influence of new technologies on art process is observed. Digital painting is one of the new art forms, born on especially digital platform. It is a fruit of imitation of traditional tools of painting in the ICT. Electronic music and graphic design also are new art forms during an epoch of new technologies. However, the Internet is the general inhabitancy, a cradle of all kinds of the modern art.

Key words: information technology, digital art, digital painting, electronic music, internet.

Эльшад Алиев (Азербайджан)

Новые виды искусства, порожденные информационными технологиями

Статья посвящена особенностям новых видов искусства, порожденных информационно-коммуникационными технологиями. История искусства показывает, что как правило, этот процесс происходит поэтапно. Наблюдается тенденция роста влияния новых технологий на художественный процесс. Цифровая живопись является одним из новых видов искусства, рожденная на сугубо цифровой платформе. Это – плод имитации традиционных инструментов живописи в компьютерной технике. Электронная музыка и графический дизайн также являются новыми видами искусства в эпоху новых технологий. Однако, интернет является общей средой обитания, колыбелью всех видов современного искусства.

Ключевые слова: информационные технологии, цифровое искусство, цифровая живопись, электронная музыка, интернет.

AZƏRBAYCAN TƏSVİRİ SƏNƏTİNDƏ RƏQS MOTİVLƏRİNİN İNKİŞAFINDA ƏZİM ƏZİMZADƏ YARADICILIĞININ ROLU

XIX əsrin sonu və xüsusilə XX əsrin əvvəli Azərbaycan realist təsviri sənətinin təşəkkül tapması dövrüdür. Həmin dövrdə Azərbaycan incəsənəti Avropa və rus incəsənətindən bəhrələnərək realist kompozisiya və məzmun xüsusiyyətləri əldə etmişdir. Bu proses XX əsrin əvvəllərində daha da canlanmış, Əzim Əzimzadə, Abbas Hüseyni, Nəcəf Rasim, Qeysər Kaşiyeva və başqaları tərəfindən inkişaf etdirilmişdir.

XX əsrin əvvəllərində formalaşan Azərbaycan realist təsviri sənəti əsasən məişət-etnoqrafik səciyyəyə malik olmuşdur. Kağız üzərində akvarellə çəkilən bu rəsmlərdə müxtəlif məişət səhnələri, peşə sahibləri təsvir olunurdu.

Maraqlıdır ki, məişət təsvirlərinin üstün olduğu bu rəsmlərdə müxtəlif rəqs səhnələrinə də təsadüf edilir. Lakin əksər hallarda burada peşəkar rəqqas və rəqqasələr təsvir olunmurdu. Həmin rəsmlərdə əyləncə və şənliklərdə, xüsusən toy şənliklərində oynayıb oxuyan, rəqs edən insanların, qız-gəlinin təsvirləri öz əksini tapırdı. Belə rəsmlərə Ə.Əzimzadənin yaradıcılığında da təsadüf olunur. Onun yaradıcılığı Azərbaycan təsviri sənətində rəqs səhnələrinin inkişafı baxımından mühüm tarixi-bədii mərhələ təşkil edir [3, s. 30].

Ə.Əzimzadənin akvarellərində rəqs səhnələri milli məişət və məzmunla sıx əlaqədardır. Rəssam rəqs motivlərindən məharətlə istifadə etməklə xalq məişətinin xüsusiyyətlərini, milli bayram və mərasimləri olduqca dolğun və inandırıcı tərzdə əks etdirmişdir. Bu baxımdan onun məşhur “Kos-Kosa” akvareli ibrətamizdir. Bu əsər Ə.Əzimzadənin məşhur və tez tanınan rəsmlərindən biridir. İlk baxışda burada rəqs motivlərinin olmasını sezmək çətinidir. Lakin kompozisiyaya diqqətlə nəzər saldıqda kiçik uşaqların müqəvva ətrafında atılıb düşərək oynadıqlarını, qollarını qaldıraraq rəqs etdiyini aydın görmək mümkündür. Uşaqların kosanın müqəvvasını əhatə edərək oynaması, əllərini qaldıraraq rəqs etməsi hərəkət edən mərasimdə oynaq, şən ab-hava, bayram əhvali-ruhiyyəsi, milli məzmunlu, temperamentli ritm yaradır. Beləliklə də

rəssam rəqs elementindən (o, kompozisiyada hətta zəif hiss olursa belə) məharətlə yararlanaraq, əsərin milli-etnoqrafik məzmununu, xarakterini qüvvətləndirir.

Rəssamın milli-etnoqrafik məzmunlu rəqs səhnələrinin əks olunduğu iki əsər diqqəti cəlb edir. Bunlar “Kasıb evində toy” (1931) və “Varlı evində toy” (1935) rəsmləridir. Bu iki əsərin yaradılması arasında təxminən 4 illik zamanın olmasına baxmayaraq onları qoşa əsər adlandırmaq mümkündür. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda sovet hökuməti qurulduqdan sonra zamanın nəbzinə uyğun olaraq, rəssamın məişət səhnələrində sosial bərabərsizliyin nəzərə çatdırılması tendensiyası qüvvətlənməyə başladı. Eyni bir səhnəni (toy, Ramazan, Qurban bayramı və s.) iki müxtəlif mühitdə - kasıb və varlı evində göstərməklə rəssam sanki keçmiş zamanlardakı ədalətsizliyi yada salır, bununla da yaradıcılıq tematikasını yaşadığı dövrün siyasətinə uyğunlaşdırmaq istəyirdi. “1930-cu illərin əvvəllərində yaradılmış akvarel əsərləri – “Kasıb evində toy”, Varlı evində toy”, “Arvad toyu”, “Kasıb evində Ramazan”, “Varlı evində Ramazan”, “Varlı evində Qurban bayramı” – rəssamı narahat edən, onu laqeyd qoya bilməyən köhnə Azərbaycan cəmiyyətindəki sosial ziddiyyətləri müəyyən istehza və kinayə ilə çatdırırdı” [2, s. 18-19].

“Kasıb evində toy” əsəri Ə.Əzimzadənin rəqs səhnəsi təsvir olunan ən maraqlı işlərindən biridir. Əsərdə əsasən qadınların toplaşdığı toy məclisi təsvir olunur. Tamaşaçının gözləri önündə sadə və kasıbyana döşənmiş otağın mənzərəsi canlanır. Otaqda əşya və müxəlləfat yox dərəcəsidir. Yere palazlar döşənmiş, divardakı taxçaya yorğan-döşək yığılmışdır. Stol-stul olmadığına görə toya gələn qadınlar divar boyu bardaş quraraq əyləşmişlər. Kompozisiyanın mərkəzində əllərini qaldıraraq oynayan qadın təsvir olunub. Ətrafdakı qadınlar əl çalaraq onu alqışlayırlar. Qadının əynində sadə kofta və enli, büzməli tuman vardır. Qadın başına örtüyü yaylığının bir ucunu yaşmaq kimi ağzına dolamışdır. Onun hərəkətləri incə, sərbəst və təbii təsir bağışlayır. Əlbəttə, rəssamın əsas məqsədi milli rəqs sənətini nümayiş etdirməkdən daha çox, kasıb insanların məişətini, çətin güzəranını göstərmək idi. Bununla belə əsərdəki rəqs səhnəsi çox təbii və inandırıcı təsir bağışlayır.

Rəssamın “Varlı evində toy” əsərində isə tamamilə fərqli mənzərənin şahidi oluruq. Xalçalarla başdan-başa zövqlə döşənmiş, işıqlı bir zalda zəngin geyimli qadınlar əyləşmişlər. Onların əynində qiymətli parçalardan tikilmiş və zinət əşyaları ilə bəzədilmiş libaslar var. Yuxarı başda başına nazik tül pərdə salınmış gəlin diqqəti cəlb edir. Onun qarşısında güzgü, kəllə qənd,

şamlarla bəzədilmiş, içində müxtəlif şirniyyatlar olan xonçalar düzülmüşdür. Zalın ortasında iki qadın üz-üzə duraraq oynamaqla məşğuldur. Onlar sanki bir-birinin bəhsinə məclisi qızıqdırmağa çalışır. Rəssam sol tərəfdəki qadını kəskin dönüşdə əks etdirmiş, bununla da rəqsin yüksək dinamikliyinə nail olmuşdur. Əks tərəfdəki yaşca cavan olan qadının plastikası daha mülayim təsir bağışlayır. O, yuxarı qaldırdığı əllərini qoşalayaraq sanki digər qadını daha yaxşı oynamağa həvəsləndirir. Maraqlıdır ki, hər iki tabloda Ə.Əzimzadə böyüklərlə yanaşı, uşaqları da təsvir edib. “Varlı evində toy” kompozisiyasında iki qadının arasında durmuş, qollarını açaraq rəqs edən 5-6 yaşlı kiçik qız uşağı diqqəti cəlb edir. Öz uşaq səyi ilə xanımları təqlid edən kiçik qızcığazın məsum hərəkətləri xoş təsir bağışlamaqla yanaşı, həm də kompozisiyaya əlavə ritm və dinamika qatır. ““Varlı evində toy” və “Kasıb evində toy” adlı iki müqayisəli şəkildə əks olunmuş əsərdə olduqca məhərətlə təzad əks olunmuşdur. Rəssam varlı təbəqə ilə kasıb təbəqəni üz-üzə qoyaraq cəmiyyətin belə təzadlı həyat şəraiti sürməsində səbəbkar olanları qınayır. O, təsvir etdiyi obrazların üz ifadələrində məhərətlə həyat şəraitlərini, güzəranların və psixoloji vəziyyətlərini əks etdirə bilmişdir” [4].

Zəngin kompozisiya və kolorit effektlərinə görə rəssamın “Arvad toyu” akvareli (1930) “Varlı evində toy” süjetinə yaxındır. Hətta bu əsəri zəngin geyim və interyer bəzəklərinə görə “Varlı evində toy” kompozisiyasının başqa bir variantı hesab etmək olar. Üstəlik bədii kamillik, temperament, koloritin kontrast xarakteri baxımından “Arvad toyu” daha mükəmməl təsir bağışlayır. Buradakı interyer daha zəngindir. Divarboyu taxçalarda sandıqlar, yorğan-döşək nəzərə çarpır. Yuxarı hissədə otaq boyunca uzanan ləmədə şux boyalı kasalar, zərif çini məmulatları, çay servizləri diqqəti cəlb edir. Döşəmə qiymətli xalılarla başdan-başa örtülmüşdür. Əlbəttə, əsas rəqs səhnələri kompozisiyanın (orada təsvir edilmiş zalın) mərkəzində cərəyan edir. “Varlı evində toy” əsərində olduğu kimi, “Arvad toyun” rəsmində də mərkəzdə iki xanım qollarını qaldıraraq rəqs edir. Maraqlıdır ki, Ə.Əzimzadə hər iki qadını arxadan təsvir etmişdir. Lakin qadınların hərəkətindəki yüksək tempoların (xüsusən soldakı fiqurun) sanki indicə dönəcəyinə dəlalət edir. Hər iki qadın fiquru mütəhərrik, təbii təsir bağışlayır. Əgər “Varlı evində toy” əsərində soldakı fiqur qollarını qatlayaraq sol qolunu qabağa, digərini arxaya uzadıb ləngərli gəzişmə hərəkəti edirsə, “Arvad toyu” tablosunda soldakı fiqur sol əlini süzmə formasında tamamilə açmış (yana uzatmış), sağ əlini isə (qadın arxadan təsvir edildiyinə görə sağ əli, demək olar ki, görünmür)

sinəsinə sıxaraq fırlanma hərəkəti edir. Rəqs edən qadınların hərəkətlərindəki plastiklik, milli rəqs xüsusiyyətlərini yaxşı mənimsəməsi rəssamın dərin müşahidə qabiliyyətinin bəhrəsidir. Ə.Əzimzadə rəqs səhnələrini canlı, dolğun əks etdirmək üçün folklor nümunələrini, milli rəqsin plastik və dinamik xüsusiyyətlərini dərinədən öyrənmişdir. Məhz bunun nəticəsidir ki, onun yaratdığı rəqs səhnələrində obrazların yüksək plastik keyfiyyətləri milli məzmun daşımaqla, həm də peşəkar təsir bağışlayır.

Rəssamın yaradıcılığında mühüm yer tutan “Köhnə Bakı tipləri” seriyasında müxtəlif surətlərə rast gəlinir. Bunlar əsasən mənfi, satirik xarakter daşıyan molla, seyid, mərsiyəxan, dükançı, qoçu, intelligent və s. tiplərdir. Hətta rəssamın yaratdığı sadə, zəhmətkeş insan surətlərində belə (çörəkçi, hambal, xırdavatçı, çayçı, suçu və s.) müəyyən satirik əhvali-ruhiyyə özünü büruzə verməkdədir. Maraqlıdır ki, çox zaman neytral fonda işlənmiş, əlahiddə xarakter daşıyan bu tiplərin içində oyunbaz surətinə də rast gəlirik. Məlum olduğu kimi, köhnə Bakının müxtəlif əyləncə yerlərində, xüsusən toylarda müxtəlif oyunbazlar çıxış edər, toplaşanları əyləndirər, güldürərdilər. Xalq arasında belələri oyunbaz, hoqqabaz, mütrüb və s. adlarla çağırılırdı. Əsasən İrandan gələn oyunbazların ifası insanları əyləndirsə də, xalq arasında onlara münasibət müsbət deyildi. Təsadüfi deyil ki, Ə.Əzimzadənin yaratdığı oyunbaz surətində realist ifadə tərzini kəskin satirik məzmunla birləşir. Rəsmdə əllərini yuxarı qaldıraraq oynayan bir şəxs təsvir edilib. Onun təkə əlləri yox, ayaqları da hərəkətdədir. Əynində zolaqlı xalat və şalvar olan oyunbazın gülməli zahiri görkəmi vardır. Qırxıq başında saxladığı iki çəngə tük onu buyuzlu şeytana bənzədir. Arxasından görünən, atılıb düşdükcə havada yellənən uzun iplik şeytan quyruğunu xatırladır.

Rəssamın yaratdığı obraza olan münasibəti, kinayəli gülüşü göz qabağındadır. Surətin şeytana bənzədilməsi əslində ikili xarakter daşıyır. Adətən məzhəkəçilər müxtəlif qərribə geyimlərdən istifadə edərək gülməli qiyafədə çıxış edirdilər. Özünü şeytana bənzətmək də tamaşaçılardan gülüş qoparmağın bir üsulu idi. Eyni zamanda rəssam təkə hoqqabazın özünü şeytana bənzətməsini əks etdirməklə kifayətlənməmişdir. Ə.Əzimzadə bu “şeytan”a sözün həqiqi mənasında şeytana xas olan çalarlar əlavə etmiş, onun zahiri görünüşü ilə yanaşı, daxilindəki şeytan xislətini realist boyalarla təcəssüm etdirmişdir. İnsanları aldatmaq, başlarını bir təhər məşğul edib pullarını qoparmaq, avam adamları məsxərəyə qoymaq bu “şeytan”ı həqiqi şeytandan heç də az fərqləndirmir.

Ə.Əzimzadənin rəqs sənətini əks etdirən başqa bir akvareli “Rəqqasə” adlanır (1926). Maraqlıdır ki, bu tabloda nə məişət, nə də satira xüsusiyyətlərinə rast gəlinmir. Adətən rəssamın yaratdığı rəqs səhnələri məişət və ya satirik xarakterli olur. Məsələn üçün, onun yuxarıda haqqında söz açdığımız “Kasıb evində toy”, yaxud “Varlı evində toy” kimi akvarelləri məişət xarakterlidir. Eyni zamanda burada satira elementləri də var. Həmin akvarellərdəki rəqs səhnələri əsasən yardımçı xarakter daşıyır və əsas məzmunun daha effektiv qavranılmasına xidmət edir. Həlbuki “Rəqqasə” rəsminə rəqs səhnəsi süjetin əsasında dayanır. Kompozisiyanın aparıcı elementini, onun mərkəzində yerləşən rəqs səhnəsi təşkil edir. Digər motivlər yardımçı xarakter daşıyaraq rəqs səhnəsinin bədii cəhətdən daha kamil təsir bağışlamasına yardım edir. Bu baxımdan sözü gedən əsəri Ə.Əzimzadə yaradıcılığında əks olunmuş rəqs səhnələri arasında xüsusi qeyd etmək olar.

Digər tərəfdən, əsər müəyyən bir ideya-bədii məzmunun uzaq olub təsviredici xarakter daşıyır. Onu Ə.Əzimzadənin sadə, lakin dərin məzmunlu, çox zaman incə satirik nüansların dili ilə açılan kəskin ruhlu əsərləri ilə müqayisə etmək olmaz.

“Rəqqasə” əsəri nisbətən sadə kompozisiya quruluşuna malikdir. Kompozisiyanın mərkəzində oynayan rəqqasə surəti təsvir olunub. Rəqqasə yerə düşənmiş xalı üzərinə çökərək qoşaladığı əllərini irəli uzatmışdır. Onun enli ətəkli tumanı çətir kimi ətrafı örtmüşdür. Ön planda yerdə iki iri məcməyi diqqəti cəlb edir. Məcməyilərdən birində çaydan, armudu stəkan və nəlbəkilər, digərində isə meyvə qoyulmuş qab və bıçaqlar diqqəti cəlb edir. Qırmızı köynəkli rəqqasə bu iki məcməyin arasında rəqs edir. Arxa planda, kompozisiyanın sol hissəsində iki musiqiçi bardaş quraraq oturmuşdur. Onlardan biri dəf, digəri isə kaman çalaraq rəqqasənin oyununu müşayiət edirlər. Əks tərəfdə açıq balkondan səfalı təbiət mənzərəsi - yaşıl ağaclar, ağ buludlar süzən mavi səma və s. təsvir olunub. Kompozisiya ümumiyyətlə, lirik məzmun daşıyır və müəyyən qədər klassik miniatürlərdəki rəqs səhnələrini xatırladır.

Mövzunu yekunlaşdıraraq aşağıdakı nəticələrə gəlmək olar:

- Rəqs səhnələri Azərbaycan realist təsviri sənətinin banilərindən olan Ə.Əzimzadənin yaradıcılığında müəyyən əhəmiyyətə malikdir. Rəssamın yaratdığı rəqs səhnələri əsasən məişət xarakteri daşımaqla, özündə milli kolorit, milli ənənə və məzmun əks etdirir;
- Rəssamın yaratdığı rəqs səhnələri həyati və inandırıcıdır. Əsasən qadınların təsvir olunduğu rəqs səhnələrində zəngin kolorit, maraqlı geyim nümunələri, ev əşyaları öz əksini tapır;

- Ə.Əzimzadənin rəqs səhnələri məzmun etibarilə milli adət-ənənələrlə, mərasimlərlə sıx bağlıdır. Rəssamın “Kos-Kosa” rəsmindəki uşaq rəqsi milli bayramların xarakterik cizgilərini əks etdirməklə yanaşı, həm də ona xoş ovqat, şən əhvali-ruhiyyə, ifadəli dinamika bəxş edir;
- Məişət və satirik xüsusiyyətləri məharətlə birləşdirən rəssam çoxfiqurlu kompozisiyalarla yanaşı, ayrı-ayrı surətlər də işləmişdir ki, bunların arasında rəqs edən məzhəkəçi obrazına da təsadüf olunur. Köhnə Bakı tipləri silsiləsindən olan bu surət digər əlahiddə surətlər kimi, xarakterik zahiri görünüşü, incə yumor xüsusiyyətləri ilə yadda qalır;
- Maraqlıdır ki, rəssam rəqs motivindən əsasən kompozisiyanı qüvvətləndirmək üçün yardımçı vasitə kimi istifadə etdiyi halda, bəzən rəqs motivini süjetin əsası, aparıcı bədii elementi kimi təqdim edir. “Rəqqasə” kompozisiyası məhz belə xarakterizə edilə bilər;
- Ə.Əzimzadənin yaradıcılığında rəqs səhnələri XX əsrin ortalarında və ikinci yarısında Azərbaycan təsviri sənətində rəqs motivlərinə marağın artmasına, müxtəlif rəssamların bu mövzuda əsərlər yaratmasına təkan vermişdir.

Azərbaycan təsviri sənətində rəqs elementləri qədim tarixi köklərə malikdir. Lakin onun realist sənət müstəvisində inkişafı XX əsrin əvvəllərinə və birinci yarısına aiddir. Bu baxımdan istedadlı fırça ustası Ə.Əzimzadənin yaradıcılığı öncül yerlərdən birini tutur. Onun bədii irsi sonralar təsviri sənətdə rəqs elementlərinin təcəssüm olunmasının əsas qaynaqlarından birinə çevrilmişdir [5]. Təsadüfi deyil ki, XX əsrin ikinci yarısında öz yaradıcılığında rəqs motivlərindən istifadə edən rəssamlar əsasən Ə.Əzimzadə yaradıcılığından bəhrələnmişlər. R.Topçubaşova, İ.Seyidova, B.Əfqanlı və başqalarının yaradıcılığında (rəqs kostyumu eskizlərində) bu təsir daha aydın görünməkdədir.

Açar sözlər: Əzim Əzimzadə, Azərbaycan incəsənəti, təsviri sənətdə rəqs, məişət janrı, incəsənətdə milli xarakter.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev T. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. – Bakı, 2011.
2. Həbibova S. Əzim Əzimzadə. – Bakı, 2013.
3. Искусство Советского Азербайджана. – Москва, 1970.
4. <http://medeniyyet.az/page/news/39952/Ezim-Ezimzade-yaradiciliginda-qeyrimaddi-medeni-irs-movzusu.html>
5. <http://portal.azertag.az/az/node/200>
6. <https://777word.wordpress.com/tag/%C9%99zim%C9%99zimzad%C9%99/>

Konul Azimova (Azerbaijan)**Azim Azimzadeh's creativity in the development of dancing motifs and its role in the fine art of Azerbaijan**

In the paper deals with the role of dancing in the formation and development of realistic fine art of Azerbaijan on the sample of the creativity of the outstanding satirical artist Azim Azimzadeh. The authour mentions that, among the artist's water colours in which depict colorful everyday life scenes have many original dance scenes. In particular, in such works by Azimzadehlike "Wedding of the rich," "Wedding of the poor," "Women's wedding" are interesting dance scenes in which the features of national life and dance art are vividly reflected. Azimzadeh's creative work significantly influenced the development of realistic traditions in the art of Azerbaijan. This influence manifests itself in the image of dance in the works of Azerbaijani artists of a new generation.

Key words: Azim Azimzadeh, fine art of Azerbaijan, dancing in fine art, genre of everyday life.

Кенуль Азимова (Азербайджан)**Роль творчества Азима Азимзаде в развитии танцевальных мотивов в изобразительном искусстве Азербайджана**

В статье говорится о роли танца в становлении и развитии реалистического изобразительного искусства Азербайджана на примере творчества известного сатирического художника Азима Азимзаде. Автор отмечает, что среди акварелей художника, в которых изображены красочные бытовые сцены, немало оригинальных танцевальных сюжетов. В частности, в таких работах Азимзаде, как «Свадьба у богатых», «Свадьба у бедняков», «Женская свадьба» имеются интересные сцены танцев, в которых ярко отражаются особенности национального быта и искусства танца. Творчество Азимзаде существенно повлияло на развитие реалистических традиций в искусстве Азербайджана. Это влияние проявляет себя и в изображении танца в работах азербайджанских художников нового поколения.

Ключевые слова: Азим Азимзаде, искусство Азербайджана, танец в изобразительном искусстве, бытовой жанр, национальный характер в искусстве.

**ASSOSIATIV DÜŞÜNCƏNİN KOMPOZİSİYA
VƏ OBRAZLARDA TƏCƏSSÜMÜ
(Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında)**

Azərbaycanın tanınmış fırça ustası, Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında assosiativ duyğuların və rəmzi məna kəsb edən işarə-təsvir qarşılığının böyük əhəmiyyəti var. Belə demək mümkündür ki, rəssam bir çox əsərlərində məhz rəmzi elementlərin və işarə-təsvir xüsusiyyətlərinin dili ilə danışır. Onun yaradıcılıq estetikasını düzgün müəyyənləşdirmək üçün üslub dilinin semantikasını da düzgün anlamaq mühüm şərtidir [1].

Əksər hallarda S.Mirzəzadənin yaradıcılığında hissi-assosiativ və rəmzi xarakterli təsvir vasitələrinin meydana gəlməsini sənətkarın yaradıcılığının yetkin dövrü ilə əlaqələndirirlər. Bu barədə müxtəlif sənətsünasların, o cümlədən T.İbrahimovun maraqlı mülahizələri vardır ki, hazırkı tədqiqat işində onlardan sitat gətirilmişdir. Lakin fikrimizcə, hissi-assosiativ və rəmzi xarakterli tablolar arasında zamandan irəli gələr müəyyən fərqlər vardır. Yəni zaman etibarilə rəmzi elementlər rəssamın yaradıcılığında daha erkən formalaşmışdır. Bir qədər də qabağa gedərək söyləmək olar ki, monumental sənət nümunəsində rəmzi məzmun onun yaradıcılığının hətta erkən dövründə də özünü aşkar büruzə vermişdir. Zərgərpalan küçəsindəki “Səadət” kompozisiyasında diqqəti cəlb edən milli musiqi alətləri, nar və başqa meyvələr milli xarakterli erkən rəmzlərdən hesab edilə bilər [6]. Sonralar S.Mirzəzadənin istifadə etdiyi rəmzlərdə milli məzmun daha çox universal xarakterli detallarla əvəzlənməyə başladı ki, bu da rəssamın yaradıcılığının yetkin dövrə qədəm qoymasının təzahürü idi. Hazırda S.Mirzəzadənin yaradıcılığında simvollar milli olmaqdan daha çox mistik mahiyyət kəsb edir.

Hissi-assosiativ duyğulara gəlinə, bu, həqiqətən də rəssamın yaradıcılığının yetkin dövrünə aiddir. Bu dövrün sərhədini şərti olaraq 90-cı illərdən götürmək olar. Çünki 90-cı illərə qədər onun yaradıcılığında hissi-assosiativ psixologizmlərə rast gəlmirik. Eyni zamanda rəssam axtarış və sınaq xarakterli hissi-assosiativ formalara müraciət etməklə yanaşı, onun üçün ənənəvi olan

bədii formalardan da imtina etmir. Onun yaradıcılıq təkamülünün məhsulu olan yeni formalar köhnələri sıxışdırıb aradan çıxarmır, uzun müddət, bəlkə də daimi olaraq onlarla yanaşı, belə demək mümkünsə, “paralel” inkişaf edir.

Bu fikir rəssamın yaradıcılığını təhlil etmiş digər tədqiqatçıların qənaətlərində də əks olunur: “Sirus Mirzəzadə yaradıcılığının digər maraqlı xüsusiyyətlərindən biri də rəssamı maraqlandıran mövzu və motivlərə dəfələrlə qayıtması ilə bağlıdır. İllər keçməsinə baxmayaraq, rəssam dönə-dönə eyni motivlərin və obrazların yeni təsvir variantlarını yaradır. Bu, həmin obrazların rəssam təxəyyülündə “çoxpilləli”, “çoxqatlı” olması ilə əlaqədardır” [2, s. 89]. Həqiqətən də S.Mirzəzadə bir çox hallarda eyni süjetə illər ötdükdən sonra bir daha qayıdır. İncəsənət tarixində bu, nadir hadisədir. Zənnimizcə, bu istək rəssamın daxilindən gəlir, vaxtilə yaratmış olduğu kompozisiyada nəyi isə deyə bilməməsindən, yaxud onu fərqli şəkildə əks etdirmək istəyindən irəli gəlir. Yəqin elə bunun nəticəsidir ki, S.Mirzəzadənin bir çox əsərləri birbirinə bənzədiyi kimi, onların adları da eynidir. Yenidən T.İbrahimovun bu barədəki fikirlərinə qayıdaq: “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 vurğulayırlar”. Fikirlərinə aydınlıq gətirmək üçün tədqiqatçı S.Mirzəzadənin bəzi əsərlərinin adlarını da diqqətə çatdırır: “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 qayıtmasın” [2, s. 87]. Həqiqətən də bu xüsusiyyətləri S.Mirzəzadənin yaradıcılığında çətinlik çəkmədən müşahidə etmək olar. Rəssam eyni süjet və rəmzlərdən bədii aura quraraq onu daima yeniləyir, köhnə kompozisiyalarda yeni nə isə bir şey axtarıb tapır.

Nəhayət bu cəhətin “texniki” səbəbi də vardır ki, bu barədə artıq deyilib. Xatırladaq ki, S.Mirzəzadə eyni bir süjeti rəngkarlıq və qrafikada yaratmağı xoşlayır. Adətən rəssam əsəri böyük ölçüdə, kətan üzərində yaradır, daha sonra onun kağız üzərində kiçik qrafik variantını işləyir. Rəssamın eyni süjetə yenidən qayıtmasının bir səbəbi də bundadır.

Zənnimizcə, S.Mirzəzadənin hissi-assosiativ və rəmzi xarakterli üslublarının sintezindən əmələ gələn əsərlər daha maraqlıdır. Çünki burada həm sənət əsərinin əhvali-ruhiyyəsini əks etdirən psixologizmlər, həm rəmzi məna, həm

də özünəməxsus kolorit effekti vardır. Bu əsərlərdə dekorativlik demək olar ki, müşahidə olunmur, bunun əvəzində həmin tablolarda avanqard əhvali-ruhiyyə güclüdür. Rəssamın hissi-assosiativ və rəmzi xarakterli əsərlərinin bəzilərini milli avanqardın yaddaqalan nümunələri kimi qəbul etmək olar.

Bu baxımdan S.Mirzəzadənin “Bu günün sabahı da var” adlı tablosu maraqlıdır. Əsər başdan-başa assosiativ duyğular və rəmzlər üzərində qurulmuşdur. Əsərin çox sadə, hətta, belə demək mümkünsə, primitiv kompozisiya quruluşu vardır. Burada süjet xətti müstəvi üzərində qurulmuşdur. Tablodakı iri (ön) planda hansısa bir heyvana minmiş insan (onu şərti olaraq süvari də adlandırmaq olar) təsvir edilmişdir. O, əlində tutduğu qılıncı göyə qaldıraraq sanki kimə isə zərbə endirməyə hazırlaşır. Əslində yuxarıda deyilənlər şərti xarakterli təsvir formasıdır. Çünki süvari və onun mindiyi heyvan həm kompozisiya, həm də kolorit baxımından bir fiqurda birləşiblər. Süvarinin bədəni heyvanın bədəni ilə birləşmiş kimi görünür, ayaqları yoxdur, əl əvəzinə isə havada yalın qılınc tutmuş tək bir pəncə görünür. Süvarinin mindiyi heyvana da diqqət yetirməyə dəyər. Dərhal diqqəti cəlb edən cəhət heyvanın at olmaması və başının insan başına bənzəməsidir. Bu baxımdan heyvanı Mircavadın, yaxud Kamal Əhmədin kompozisiyalarındakı insan üzlü heyvanlarla müqayisə etmək olar [3]. Heyvan dişidir; onun qarnının altından beş yelin sallanır ki, bu da Qədim Roma incəsənətinin tanınan abidələrindən olan “Kapitoli canavarı” fiqurunu yada salır. Əsərin fonu da sadə olub təxminən 1/3 yer, 2/3 nisbətdə səmən ibarətdir (bu nisbət S.Mirzəzadənin əksər avanqard tipli əsərləri üçün səciyyəvidir). S.Dalinin bəzi əsərlərində olduğu kimi demək olar ki, tamamilə boş olan arxa plan uzaqda səma ilə düz müstəvi boyunca birləşir.

Əsərin kolorit həlli də sadədir. Rəssam demək olar ki, qatışıqsız rənglərdən istifadə edib. Tablo dörd rəng komponentindən ibarətdir. Tünd qırmızı və mavi rənglər müvafiq olaraq yerə və səmaya, tünd-yaşıl – heyvan və insan fiquruna, nəhayət ağ rəng qılıncı, həmçinin süvarinin ətrafındakı ağ zolağa aiddir. Əsərin kompozisiyası kifayət qədər mücərrəd təsir bağışladığından onun ideya-bədii xüsusiyyətlərini birmənalı şəkildə yozmaq çətindir. Lakin əsərdə müəyyən bir gərginlik, psixologizm özünü aydın büruzə verir. Tünd qırmızı yer sanki qana bənzəyir. Süvarinin əldə yalın qılınc tutması da müvafiq bədibin assosiasiyalar oyadır. Bu bədibin assosiasiyalara tablonun birmənalı qarşılanmayan (“Bu günün sabahı da var”) adını da əlavə etmək lazım gəlir. Nəhayət, əsərin işləndiyi tarixə nəzər saldıqda, bir çox qaranlıq məsələlərə aydınlıq gətirilir. Bəli, tablo 1990-cı ildə yaradılmışdır. Artıq ilin əvvəlində

Azərbaycan xalqının alın yazısına çevrilmiş faciəli hadisə - 20 yanvar qırğını baş verdi. Ölməkdə olan sovet imperiyası öz iç üzünü göstərərək günahsız, silahsız insanları qanına qəltan etdi. Zənnimizcə, əsərdəki ağır, bədbin əhvali-ruhiyyə məhz qara yanvar hadisələrinin təsiri ilə formalaşmışdır. Rəssam 1990-cı il qanlı yanvar hadisələrini rəmzi-ekspressiv, assosiativ tərzdə əks etdirməklə yaradıcılığı üçün əslində yeni olan dəst-xəttin başlanğıcını qoydu. Eyni zamanda həmin dövrdə S.Mirzəzadə artıq müəyyən qədər abstrakt yaradıcılıq təcrübəsinə malik idi. “Bu günün sabahı da var” əsərindən bir il öncə, 1989-cu ildə o, “Qırmızı mənzərə” tablosunu yaratmışdı. Lakin biz bu iki əsəri müqayisə etmək istəməzdik. Çünki “Qırmızı mənzərə” əsərində predmetlilik zəif təzahür edir, hissələr və assosiasiyalar qarışıq rənglər vasitəsilə yaradılır. “Bu günün sabahı da var” əsərində isə belə deyil. Həmin əsərdə predmetlilik dəqiq cizgilərə malikdir (baxmayaraq ki, təsvirlər mücərrəd formalardadır), rənglər isə sadə və demək olar ki, qatışıqsızdır. Bununla belə hər iki əsərdə assosiativlikdən irəli gələn avanqardizim, mücərrəd ekspressiya güclüdür.

Oxşar assosiativ duyğular S.Mirzəzadənin “Uzağa baxanlar” (1991) əsərində də təzahür edir. Şəkil rəssamın yaradıcılığının müəyyən dövrü üçün xarakterik olan avanqard üsluba yaxındır. Bu baxımdan onu “Bu günün sabahı da var”, “İki dost” kimi tablolarla müqayisə etmək olar. Eyni zamanda əsərdə rəmzi-assosiativ xüsusiyyətlər də özünü büruzə verir. Kompozisiyada üç fiqur təsvir olunmuşdur. Yan tərəflərdəki fiqurlar qadın, ortadakı isə kişi fiqurudur. Kişi fiquru bir qədər arxada dayanmışdır. Onlar sanki əllərində üçbucaq formalı linza tutaraq uzağa baxmağa, oralarda nələrin baş verdiyini görməyə çalışırlar. Rəssam üçbucaqların içində onların gözünü iri planda təsvir etmişdir. Kompozisiyanın sağ və sol tərəflərində iki şanapipik quşunun təsviri var; onlar qadınların çiyinə qonmuş kimi görünürlər. Maraqlıdır ki, kompozisiyanın üst hissəsində, qadınların başları üzərində iki qoşa aypara və günəş təsvirləri işlənilib. Lakin bundan daha cəlbədicilən olan kompozisiyanın alt hissəsində balıq təsvirinin verilməsidir. Burada su yoxdur; balıq quruda, hətta bir qədər havadan asılmış formada bu üç surətin ayaqları qarşısında təsvir olunub.

Rəssamın “Sarı fonda” (1992) əsəri yuxarıda təhlil olunan tablolardan keyli fərqlənir. Burada dekorativ təsvir metodu kəskin şəkildə assosiativ ifadə formaları ilə əvəzlənmişdir. Müəyyən qədər bu tablolu müəllifin mücərrəd xarakterli, avanqard əhvali-ruhiyyəli əsərlərinə də bənzətmək olar. Lakin burada rəssamın fərdi üslubu daha qabarıq əks olunub. Əsərdə, adından görün-

düyü kimi, kompozisiya sarı fonda qurulmuşdur. Mərkəzdə iki qadın fiquru yer alır. Onların görünüşü hissi-assosiativ formalara yaxındır. Tablodə qara fiqur da nəzərə çarpır. Eyni zamanda müəllif tez-tez istifadə etdiyi rəmzi detalları da kompozisiyaya daxil etmişdir. Belə ki, burada aypara və günəş təsvirləri yer alır. Lakin onlar kompozisiyanın ümumi ahənginə uyğun olaraq assosiativ təsir bağışlayır. Rəssam sarı fonda ayparanı və günəşi qara rəngdə təsvir etmişdir. Həm də aypara qara fiqurun başı üzərində elə yerləşdirilmişdir ki, həmin fiqurun buynuzlarına bənzəyir. Beləliklə də mücərrəd-assosiativ “şeytan” surəti göz önündə canlanır. Tablonun digər hissələri qeyri-müəyyən fiqurlardan, ləkələrdən ibarətdir.

Rəssamın “İkiüzlü insan” (1999) tablosunda assosiativ məzmun güclüdür. Əsərin ümumi quruluşu, tünd rəng həlli həm hissi-assosiativ, həm də psixoloji ekspressiya əhvali-ruhiyyəsi yaradır. Eyni zamanda əsərin işlənmə texnikası, təsvir olunan surətin konturları rəssamın son dövrlər üçün xarakterik olan üslub tərzini xatırladır. “İkiüzlü insan” ideya-bədii və daşdığı məna yükü baxımından “Qırmızı mənərə”, “Uzağa baxanlar” və ya “Bu günün sabahı da var” əsərləri ilə səsləşir. Lakin kompozisiya, kolorit və üslub baxımından onların fərqləri az deyil. “İkiüzlü insan” əsərində, adından görüldüyü kimi, iki siması olan şəxs təsvir edilib. Həmin adam kompozisiyanın mərkəzində, ön və iri planda əks olunmuşdur. O, əllərini yuxarı qaldıraraq emosionallıqla nə isə izah etməyə, sanki kənardə onu dinləyənləri inandıрмаğa çalışır. İkiüzlü insanın bir üzünü sola, digər üzünü sağa çevrilmişdir. Bu baxımdan o, Qədim Roma mifologiyasındakı ikiüzlü Yanusu xatırladır. Lakin Yanusun simaları keçmişə və gələcəyə sarı yönəldiyi halda, ikiüzlü şəxsin hər iki üzünü indiki zamana yönəlib. Tablodə yaxın keçmişin üzdənirəq ictimai və siyasi “xədim”lərinin ikiüzlü təbiəti, ikibaşlı oyun aparmaları mücərrəd bədii formalarla ümumiləşdirilmişdir. Əlbəttə, rəssam siyasətdən uzaqdır. Belə bir insanın təsviri siyasi mövzuya yox, insan, bəşər övladı mövzusunə yönəlmişdir. Rəssam ikiüzlü insanı psixoloji müstəvidə təqdim edərək onun eybəcər daxili dünyasını açıb göstərməyə çalışmışdır.

S.Mirzəzadənin yaradıcılığında hissi-assosiativ və rəmzi xarakterli əsərlər hələ erkən dövrdə özünü büruzə verməyə başlamışdı. Doğrudur, o zaman rəssam daha çox ənənəvi realist üslubda işləyirdi, çünki zamanın tələbi belə idi. Hələ 70-ci illərin sonu, 80-ci illərin əvvəllərində S.Mirzəzadə əmək, kənd həyatı mövzularında əsərlər çəkir, ənənəvi üslubda kompozisiyalar yaradırdı. Eyni zamanda yaradıcılığı üçün hələlik o qədər də səciyyəvi olmayan avan-

qard formalara müraciət edirdi. Rəssamın 80-ci illərdə yaratdığı “İki dost” (1983), “İçəri şəhərdə” (1987) və bəzi başqa tabloları bu qəbildəndir. Həmin tablolarda simvolika və mücərrəd psixologizm ünsürləri özünü büruzə verir. Mövzu baxımından bu əsərləri tematik, məişət və mənzərə janrlarına da ayırmaq mümkündür. Lakin Sirius Mirzəzadə elə rəssamlardandır ki, onun üçün janr bölgüsü şərti əhəmiyyət daşıyır. Çünki rəssam əksər tablolarında eyni hissləri təcəssüm etdirməyə çalışır. Məhz buna görə də rəssamın yaradıcılığından danışarkən tədqiqatçılar janr estetikasına az, üslub və düşüncə xüsusiyyətlərinə isə əksinə, çox yer verirlər.

Rəssamın “İki dost” (1983) əsərinə diqqət yetirək. Əsər nə kompozisiya, nə də ideya-bədii xüsusiyyətlərinə görə həmin dövrdə yaradılmış əsərlərə (“Qırmızı balıqlar”, “Heyva budağı”, “Bakı, sabahın xeyir!” və s.) bənzəmir. Burada ənənəvi quruluş və dekorativlik meylləri süjetin xətti müstəvidə verilməsi ilə əvəzlənir. Göründüyü kimi, rəssam ənənəvi formalarla eyni zamanda mücərrəd formalara da müraciət etmişdir. Sonralar onun yaradıcılığında ənənəvi formaların sayı azalmış, mücərrəd formalar isə əksinə, genişlənməmişdir. Lakin mücərrədlik tam mənası ilə rəssamın aparıcı üslub tərzinə çevrilməyib. Hissi-assosiativ formalarla yanaşı mücərrəd formaları da S.Mirzəzadənin fərqli xarakterə malik sənət axtarışları kimi qiymətləndirmək olar.

“İki dost” əsərinin təsvirlərində sxematizm təzahürləri güclüdür. Zahirən əsər qeyri-düzgün formalı diptixə bənzəyir. Belə ki, o, 2/3 nisbətdə iki hissəyə bölünmüşdür (bölünmə zahirən şərti xarakterə malikdir). Əsərə ad vermiş iki dost az hissədə yanaşı dayanmışlar. Onlar əllərini bellərinə qoymuşlar, hər ikisinin digər əli görünür. Güman etmək olar ki, əllərini bir-birinin kürəyinə qoyublar. Fiqurların bir-birinə sıxılması hərfi mənada “can bir qəlb” ifadəsini yada salır. Sxematizmə meyl edən müəllif dostların üz cizgilərini əks etdirməyib. Əslində buna ehtiyac da yoxdur. Çünki tablonun quruluşu və mahiyyəti bunu əsla tələb etmir. Tablonun əks tərəfində (diptixin geniş hissəsində) müəllif rəqs edən üç qız fiquru təsvir edib. Burada sxematizm ünsürləri daha güclüdür. Əslində qız fiqurları qaya üzərində çəkilməmiş konturlardan ibarətdir və bu cəhətdən Qobustan qaya təsvirlərini xatırladır. Əsərin hər iki hissəsi qırmızı və qəhvəyi rəngli massiv ləkələrdən ibarət neytral fona malikdir. Lakin rəssam bu iki hissə arasında əlaqə qura bilməmişdir. Bəklə də bu, həmin dövrdə gənc olan rəssamın mücərrəd sənət sahəsində təcrübəsinin az olmasından irəli gələn bir xüsusiyyətdir. Əsərin adı (“İki dost”) hissələrdən birinə aiddir. Eyni məntiqlə əsəri “Üç rəfiqə”, yaxud “Rəqs edən qızlar” da

adlandırmaq olardı. Lakin istənilən halda müəllif əsərin iki fərqli hissəsi arasında məna bağlılığı qurmağa nail olmayıb.

“İçəri şəhərdə” (1987) əsərində quruluş və tematika daha aydın və məntiqi dəst-xəttə əsaslanır, baxmayaraq ki, bu əsərdə də avanqard sənətin təsiri duyulmaqdadır. Zahirən əsəri tematik-mənzərə janrına aid etmək olar. Əsərdə İçərişəhərin əsas abidələrindən birinin - Xan sarayının üst hissəsi stalaktit formasında olan portalı təsvir edilmişdir. Onun yanında isə digər qədim tikili nəzərə çarpır. Hər iki abidəni müəllif sanki dumanlı, ümumiləşdirilmiş ştrixlərlə çəkmişdir. Abidələrin zahiri memarlıq konturları sxematik təsir bağışlayır. Bununla yanaşı rəssam portalın səciyyəvi bədii elementlərini incə və lirik tərzdə əks etdirib. Üst hissədə nisbətən aydın nəzərə çarpan bəzək elementləri (daş relyef təsvirləri) aşağıya doğru getdikcə əriyib itir və açıq qəhvəyi rəngli ümumi memarlıq fonuna çevrilir. Həmçinin qonşu binanın fasadında da xarakterik milli ornament nümunələri nəzərə çarpır. Lakin bu nümunələr reallıqda İçərişəhər abidələri üzərində olmayıb rəssamın təxəyyülünün məhsuludur. Göründüyü kimi, S.Mirzəzadə İçərişəhər abidələrinin real və xəyali qabartmalarını (daş üzərində naxışları) eyni kompozisiyada bir-biri ilə əlaqələndirə bilmişdir.

Kompozisiyada diqqəti cəlb edən mühüm element tənha qadın fiqurudur. Fiqur kiçik olsa da, sadə kompozisiyanın fonunda dərhal nəzərə çarpır. Sarı paltarlı, qırmızı çəkməli gənc qadın çiyinə tünd qırmızı rəngli şal salmışdır. Surət kiçik olduğundan onun üz cizgiləri bir qədər şərti verilmişdir. Lakin “İki dost” əsəri ilə müqayisədə qadının üzü daha aydın görünür.

Əsərdə rəmzilik xüsusiyyətləri güclüdür. Rəssam Şirvanşahlar sarayının portalını ansamblın digər tikililərindən ayrı təsvir edib. Portal və onun yanındakı tikili hər tərəfdən neytral xarakterli sarı fonla əhatə edilib. Ümumiyyətlə, əsərin kolorit həlli qismən monoxrom olub sarı-qəhvəyi rənglərdən ibarətdir. Əsərdə demək olar ki, başqa heç bir elementə rast gəlinmir. Yalnız portalın üst hissəsində küləyin yellətdiyi pərdəni xatırladan bədii motivi, yarpağı tökülmüş ağacı, nəhayət rəssamın çox sevdiyi rəmz olan qoşa (iç-içə) aypara-günəş təsvirini qeyd etmək olar.

Müəllifin “Öpüş” (1989) adlı tablosunda da hissi-psixologizm təmayülləri güclüdür. Kompozisiya və işləmə texnikası baxımından bu əsər müəyyən qədər “İkiüzlü insan” tablosunu xatırladır. Eyni işlənmə texnikasını burada da müşahidə etmək mümkündür. Lakin “Öpüş” kompozisiyasını müəllif daha əvvəl yaratmışdır. Ona görə də məhz bu əsərin “İkiüzlü insan”a təsir göstər-

diyini düşünmək olar. “Öpüş” əsərinin kompozisiya həlli nisbətən sadədir. Burada üz cizgiləri olmayan, sadəcə kontur təsiri bağışlayan çəpəki duruşlu insan surəti təsvir edilmişdir. O, sağ əlini qaldıraraq sanki tamaşaçıları salamlayır. Onun sol çiyində müəllifin sevimli rəmzi elementlərindən olan şanapipik quşu oturmuşdur. Quş uzun dimdiyini adamın üzünə yaxınlaşdıraraq sanki onu öpür. Elə buna görə əsər “Öpüş” adlanır.

Fikirlərimizi yekunlaşdıraraq vurğulamaq istərdik ki, rəmzi xarakterli assosiativ obrazlar S.Mirzəzadənin yetkin dövr yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bir sıra hallarda rəssamın ənənəvi dekorativ təsvir formaları ilə birləşən bu əsərlər müasir Azərbaycan təsviri sənətində yeni bədii üslubun başlanğıcını əsasını qoyur.

Açar sözlər: Sirius Mirzəzadə, Azərbaycan təsviri sənəti, müasir rəngkarlıq, assosiativ təfəkkür, dekorativlik.

ƏDƏBİYYAT

1. Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin 70 illik yubileyinə həsr olunmuş sərgi açılıb / <http://salamnews.org/az/news/read/154529>
2. İbrahimov T.İ. Müasir Azərbaycan rəngkarlığının bəzi təmayülləri Sirius Mirzəzadə yaradıcılığı timsalında // İncəsənət və mədəniyyət problemləri, 2016, № 2 (56), s. 86-91.
3. Vahabova D. Kamal Əhməd. – Bakı, 2013.
4. Vəliyeva N.H. Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın mövzusu. // İncəsənət və mədəniyyət problemləri, 2017, № 1 (59), s. 115-123.
5. <http://www.kaspiy.az/news.php?id=20410#.WRsBR-vygdU>
6. <https://worldart2011.wordpress.com/category/mozaika/>

Naiba Valiyeva (Azerbaijan)

The embodiment of associative thinking in compositions and images (in the creative work of the Honored artist Sirius Mirzazadeh)

The paper highlights the features of the mature period of the Honored artist Sirius Mirzazadeh. The author mentions that in the period, covering the late 90s and 2000 in addition, to the traditional method of decorative images, the artist creates as well the paintings where the influence of associative thinking is strong. These are in particular, the paintings “On a yellow background”, “Red Landscape”, “Twofaced man”, “Two Friends”, “Kiss” and some

others created by the artist at different times. The author also specifies that the development of the associative type of artistic thinking does not have a negative effect on his traditional decorative style; on the contrary, a kind of synthesis is created between two “parallel” styles of the artist.

Key words: Sirius Mirzazadeh, fine art of Azerbaijan, contemporary colority, associative thinking, decorativeness.

Наиба Велиева (Азербайджан)

Воплощение ассоциативного мышления в композиции и образах (в творчестве Заслуженного художника Сируза Мирзазаде)

В статье освещаются особенности зрелого периода творчества Заслуженного художника Азербайджана Сируза Мирзазаде. Автор отмечает, что в этот период, охватывающий конец 1990-х и 2000-е годы, художник, помимо традиционного метода декоративного изображения, создает и такие картины, где сильно влияние ассоциативного мышления. Таковы, в частности, картины «На желтом фоне», «Красный пейзаж», «Двуликий человек», «Два друга», «Поцелуй» и некоторые другие, созданные художником в разное время. Автор также отмечает, что развитие ассоциативного типа художественного мышления у художника не оказывает негативного влияния на его традиционный декоративный стиль, наоборот, создается нечто вроде синтеза между двумя «параллельными» стилями художника.

Ключевые слова: Сируз Мирзазаде, изобразительное искусство Азербайджана, современная живопись, ассоциативное мышление, декоративность.

TƏSVİRİ SƏNƏT VƏ XOREOQRAFIYADA MİLLİ SİMVOLİKA

Bədii mədəniyyətdə ənənə və müasirliyin qarşılıqlı münasibətlərinə diqqət yetirdikdə, bədii simvolun böyük əhəmiyyət daşıdığı üzə çıxır. Bədii simvol rəssamlıq və xoreoqrafiya ilə yanaşı, incəsənətin digər sahələrində də özünü büruzə verir (ümumiyyətlə, bədii simvol anlayışı sənət növü anlayışının fəvqündədir). Yuxarıda ənənə və müasirlik münasibətləri bir qədər yığcam şəkildə rəssamlıq və xoreoqrafiya sənəti müstəvisində nəzərdən keçirilmişdi. Maraqlıdır ki, Azərbaycan bədii mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan milli simvollar əsasən vizual və musiqili formalarda göz önünə gəlir (vizual forma dedikdə, görmə vasitəsilə qavranılan forma nəzərdə tutulur ki, bu da rəssamlıqla yanaşı, həm də aktyor ifası, jestlər, mimika vasitəsilə gerçəkləşdirilir). Zənnimizcə, milli simvol dedikdə, ən azı aşağıdakıları qeyd etmək vacibdir:

- Coğrafi (məkan xarakterli) simvollar;
- Tarixi-memarlıq xarakterli simvollar;
- Epik (folklor) abidələr və qəhrəmanlar;
- Məişət (əşya) xarakterli simvollar.

Qeyd edək ki, bu bölgüyə daxil olan simvollar bəzi hallarda bədii əsərdə birlikdə diqqətə çatdırılır və əsərin ideya-bədii xəttinin formalaşmasında kompleks halda iştirak edir. Məsələn, “Koroğlu” operasında həm folklor abidəsi və onun qəhrəmanları, həm tarixi abidələr, həm də milli məişət əşyaları və musiqi birlikdə iştirak edir.

Qeyd olunan milli simvollara aşağıdakıları aid etmək olar:

Coğrafi (məkan xarakterli) simvollarından Qobustan, Çənlibel, Xəzər, Neft Daşları, bir qədər mücərrəd (ümumi) formada dağlar (Qarabağ dağları), çaylar (Kür, Araz), göllər (Göyçə gölü) və s.

Tarixi-memarlıq simvolları daha çoxdur. Onlardan daha vacib olanı və bədii mədəniyyətdə geniş yayılanı (milli bədii simvol olaraq) Qız qalası (və ümumiyyətlə İçərişəhərin digər əsas abidələri – Şirvanşahlar sarayı və onun əsas komponentləri, məscidlər, darvazalar, qala divarları, bürclər və s.), Abşer-

ron (Ramana, Mərdəkan və s.) qalaları, Naxçıvanda Möminə Xatun və Yusif ibn Küseyr türbələri, Şuşada Gövhər ağa məscidi (aşağı və yuxarı məscidlər) və qala divarları, Şəkiddə xan sarayı, Gəncə və Bərdə İmamzadələri, körpülər, hamamlar, karvansaralar və s-dir.

Epik (folklor) abidələri və qəhrəmanlar əsərdə milli simvolikanı təkcə əks etdirmirlər, həm də onun məzmununu, qəhrəmanları (surətləri) təcəssüm etdirirlər və deməli, bilavasitə süjet yaradırlar. Bunlardan Dədə Qorqud eposunu, Koroğlu, Aşıq Qərib dastanlarını, Leyli və Məcnun ədəbi nümunəsini göstərmək olar. Təbii ki, buradakı müsbət (bəzən hətta mənfi) qəhrəmanların böyük əksəriyyəti surət olaraq milli simvolikanın zənginləşməsinə xidmət edir və milli xarakteri təcəssüm etdirir.

Məişət (əşya) xarakterli simvollara gəlincə, onların sayı xeyli artıq olub əsasən milli məişəti və onun çoxsaylı atributlarını əks etdirir. Belə atributlardan (əşyalardan) Azərbaycan xalçalarını və musiqi alətlərini, azərbaycanlı məişətini, məişətdə istifadə olunan müxtəlif əşyaları (mütəkkə, sərnic, satıl və s.), zərgərlik nümunələrini, xarakterik xörək növlərini, şirniyyəti və meyvələri qeyd etmək mümkündür. Həm rəssamlar, həm də xoreoqrafik əsərə tərtibat verən mütəxəssislər (rejissor və baletmeysterlər) məişət (əşya) xarakterli simvoldan istifadə edirlər. Müstəqillik dövrü opera və balet sənətində milli simvolikanın bu və ya digər dərəcədə, vizual simvollar vasitəsilə təcəssüm olunmadığı əsər (quruluş) tapmaq çətindir. Bu cəhət milli xarakter və məzmunun açılmasında simvolikanın rolunu bir daha təsdiqləyir.

Biz yuxarıda milli məişət xarakterli simvolların əsas sahələrini qeyd etdik. Zənnimizcə, bunu daha sistemli şəkildə və bədii əsərlər vasitəsilə (rəssamlıq və xoreoqrafiya sənətlərində) açıb göstərməyə ehtiyac var. Milli (əşya) məişət xarakterli nümunələrin tiplərinə nəzər salaq.

Bədii toxuculuq məmulatları. Şübhəsiz ki, bunların arasında ən mühüm olanı xalçalar (xovlu və xovsuz), həmçinin digər tikmə sənəti nümunələridir. Əgər klassik mədəni irsə nəzər salsaq, xalça və bədii tikmələrin əsərlərdə necə geniş təmsil edilməsinin şahidi olarıq. Əlbəttə, bədii toxuculuq məmulatları əksər hallarda səhnədə bədii tərtibatın atributu rolunu ifa edir və milli xarakterin (bəzənsə ümumiyyətlə Şərq mühitinin) vizual vasitələrlə aşkarlanan (musiqi dili ilə yanaşı) əhvali-ruhiyyəsini yaradır. Məlumdur ki, səhnə sənətlərində bədii tərtibat əsərin ideya-bədii mündəricəsinin açılmasında mühüm yer tutur. Bu baxımdan milli xarakterin əks etdirilməsində məişət (əşya) simvollarının, o cümlədən xalçaların (mütəkkələrin, tikmə sə-

nəti nümunələrinin) rolu heç də az deyil. Azərbaycan baletinin ən dəyərli nümunələri olan “Qız qalası”, “Yeddi gözəl” kimi quruluşlarda, “Arşın mal alan”, “Koroğlu” operalarında, digər səhnə əsərlərində milli koloriti əks etdirən müxtəlif bədii toxuculuq nümunələrinə rast gəlirik. Aydındır ki, balet sənətində bədii tərtibat spesifik xarakter daşıyır. Burada istər geyimlərdə, istərsə də səhnənin bədii tərtibatında müəyyən məhdudiyyətlər mövcuddur ki, bu da milli atributların səhnədə geniş təmsil olunmasının qarşısını müəyyən dərəcədə alır. Opera sənətində belə məhdudiyyətlər xeyli az olsa da, hər halda orada da bədii tikmə nümunələrindən geniş istifadə etmək teatr rəssamına heç də hər zaman müyəssər olmur. Dramatik səhnə əsərlərinin (teatr tamaşalarının) bədii tərtibatında xalça və bədii tikmələrdən qat-qat çox istifadə olunur. Lakin istənilən halda həm baletdə, həm də operada milli məzmunu vizual formada əks etdirən bədii tikmə nümunələri görmək olar. “Koroğlu” operasında (Həsən xanın sarayının bəzədilməsində), “Arşın mal alan” operasında (tacir Əsgərin evində) milli məzmunlu bədii tikmənin mükəmməl nümunələrinin yer alması əsərin bədii ruhunun təkmilləşməsinə və daha dolğun qavranılmasına (müxtəlif quruluşlarda) öz payını verir.

Əlbəttə, səhnədə xalça məmulatlarının dekorasiya elementi kimi əks olunması səhnənin bədii tərtibatına aiddir. Bu işlə teatr-dekorasiya rəssamı məşğul olur. Lakin dəzgah rəssamlığında xalçadan milli atribut kimi istifadə edilməsi ənənəsi daha zəngin və rəngarəngdir. Klassik dövr Azərbaycan təsviri sənətinə hətta kiçik bir ekskurs bu zənginliyi aşkara çıxarır. Hələ XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərmiş Azərbaycan rəssamlarının əsərlərində xalça və bədii toxuculuq nümunələrindən milli məişətin canlı, dolğun əks olunması məqsədilə istifadə edilməsinin şahidi oluruq. Ə.Əzimzadənin bir çox rəsmlərində xalçalar təsvir olunur. Milli koloritin formalaşdırılmasında xalçaların rolu əvəzsizdir. Xalq rəssamı Tağı Tağıyevin “Xalça satıcısı” (1943) tablosu milli xarakterin ifadəsinin o dövr üçün xeyli cəsarətli olan bədii təcəssüm forması idi [5, s. 36]. Müharibənin qızgın çağında, milli özünüdərkən mühüm simvollarından olan xalçanın iri planda kompozisiyaya daxil edilməsi olduqca maraqlıdır. Buradan aydın olur ki, klassik nəslə təmsil edən Azərbaycan rəssamları ən çətin dövrlərdə belə milli xarakterin bədii ifadə formalarını təcəssüm etdirməkdən çəkinməmişlər. Sonrakı dövrlərdə təsviri sənətdə xalçalar milli xarakterin rəngarəng nümunəsi kimi daha geniş təmsil olunmağa başladı. Hesab edirik ki, ən uğurlu nümunələrdən biri kimi V.Səmədovanın “Azərbaycan toyuna hazırlıq” kompozisiyasındakı xalçaları qeyd etmək olar

[6, s. 49]. həmin əsərdəki xalça nümunələri kompozisiyaya zəngin kolorit daxil etməklə milli məişəti və xarakteri daha dolğun əks etdirir. Həmin illərdə rəngkarlıqla yanaşı, qrafika sənətində də (misal üçün, Ə.Rzaquliyevin “Köhnə Bakı” seriyasında) xalça tematikası inkişaf etdirilirdi [2, s.17].

Müstəqillik dövrü təsviri sənətində xalça tematikası daha geniş təmsil olunmuşdur və milli məzmunu əsasən dekorativlik müstəvisində ləyaqətlə təmsil edir.

Milli geyim nümunələri. Milli simvolikanın mühüm atributlarından biri də geyimdir. Maddi mədəniyyətin mühüm sahələrindən olan geyimlər milli mədəniyyəti, etnosun milli xarakterini olduqca qabarıq, həm də rəngarəng formalarda ifadə edir.

Azərbaycan incəsənətində milli geyimlərin təcəssüm etdirilməsi geniş yayılmışdır. Təsviri sənətə nəzər salsaq, burada müxtəlif tipli geyim nümunələrinin əks olunduğunu görürük. Ayrı-ayrı geyim tiplərinə hələ XVI ə. Təbriz və Qəzvin miniatürlərində rast gəlinir. Artıq həmin dövrdə hökmdar (ümumiyyətlə kübar), ruhani, musiqiçi, kəndli və s. geyim tipləri miniatürlərdə öz əksini tapırdı. Sonrakı dövrlərdə incəsənətin tematikası xeyli genişlənmiş, lakin əvvəllərdə olduğu kimi, müxtəlif tipli geyimlər incəsənətdə öz əksini tapmışdır. Əlbəttə, başqa cür mümkün deyil. Əgər bədii obraz varsa, mütləq onun geyimi də olmalıdır. Bu, birmənalı olaraq belədir. Bu məsələdə mühüm olan rəssamların müxtəlif geyim tiplərini realist formada əks etdirməsidir. Məhz buna əsaslanaraq tarixi dövrlərdə müxtəlif ictimai təbəqələrin geyimlərinin forması barədə fikir yürütmək mümkündür.

XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış rəssamların yaradıcılığı rəngarəng etnoqrafizmlərlə zəngindir. Ə.Əzimzadə, B.Kəngərli, Q.Kaşıyeva, A.Hüseyni və başqalarının əsərlərində, digər ayrıntılarla yanaşı, xarakterik geyim tiplərinin dəqiq əks olunmasına da böyük diqqət verilirdi. Bu baxımdan şübhəsiz ki, Ə.Əzimzadənin yaradıcılığı bir örnək rolunu oynaya bilər. Onun əsasən satirik məişət xarakterli rəsmlərində müxtəlif zümrələri təmsil edən surətlərin geyilmələri realist boyalarla əks edilmişdir. Xan, bəy, tacir, ruhani, dükançı, kəndli, qoçu, hambal və başqalarının zahiri görünüşü, geyimləri böyük sənətkarlıqla, dəqiqliklə öz əksini tapır.

Bu baxımdan rəssamın ötən əsrin 30-cu illərində yaratdığı məşhur “Yüz tip” seriyası xüsusilə əhəmiyyətlidir. Seriyaya daxil olan surətlər, təkcə satirik məzmunun üstün olduğu üz ifadəsi və bədən quruluşu ilə deyil, həm də xarakterik geyimləri ilə yadda qalır.

30-cu illər təkcə satirik xarakterli rəsmlərlə yadda qalmayıb. Həmin dövr Azərbaycanın ilk qadın rəssamlarından olan Reyhan Topşubaşovanın yaradıcılığının çiçəkləndiyi illər idi. Yaradıcılıqda milli etnoqrafizmə meyl edən sənətkar həm də maraqlı geyim nümunələri çəkirdi. R.Topşubaşovanın “Toy” kompozisiyası rəngarəngliyi ilə, əlvan milli qadın geyimləri ilə yadda qalır. Həmin əsərə eskiz kimi çəkilmiş gəlin rəsminə həm milli adət-ənənə, həm də gəlinin geyimi, bu geyimin görünüşü böyük sənətkarlıqla fırçaya alınıb. “1935-ci ildə kətan üzərində yağlı boya ilə çəkilmiş “Toy” əsəri əslində Reyhan xanım Topşubaşovanın diplom işi olmuşdur, burada müəllifə müəlliminin təsiri özünü texniki üsulların icrasında daha çox büruzə verir [3, s. 13].

XX əsr təsviri sənətində geyim öz milli xarakterini nisbətən itirmiş, realist incəsənətin təsiri ilə ümumiləşdirilmiş formaya düşmüşdü. Həmin dövrdə tematik tablolar üstün olduğundan geyimlərin milli xarakteri ikinci plana keçmişdi. Bununla belə ötən əsrin 50-70-ci illərində özündə milli xarakter və çalarları təcəssüm etdirən maraqlı geyim nümunələri də təsviri sənətdə öz əksini tapırdı. Bu əsərlər daha çox kitab qrafikasını, tarixi mövzuda işlənmiş süjetləri, teatr-dekorasiya sənətini əhatə edirdi. Xatırlayaq ki, teatr geyimləri rəssamlıq sənəti ilə teatr (səhnə) sənətini birləşdirən əsas sahələrdən biridir. Uzun illər Azərbaycan teatrında çalışmış rəssamlar – Sadiq Şərifzadə, Nüsrət Fətullayev, Elçin Məmmədov və başqaları xarakterik geyim eskizləri yaratmışlar. Bu sahədə opera və balet teatrının rəssamlarının əməyi böyük olmuşdur. Bədurə Əfqanlı, İzzət Orucova, Əyyub Fətəliyev kimi rəssamlar məhz kostyum sahəsində ixtisaslaşmışdılar. B.Əfqanlının “Yeddi gözəl” baleti üçün yaratdığı kostyum eskizləri bu gün də öz əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. Maraqlıdır ki, milli opera və balet teatrı səhnəsindəki bu ənənə bu gün də yaradıcılıqla inkişaf etdirilir. Bu baxımdan xalq rəssamı Tahir Tahirovun sənət təcrübəsini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Rəssamın son dövrlərdə yaratdığı geyim eskizləri ötən dövrlərin böyük yaradıcılıq təcrübəsini əks etdirməklə yanaşı, onları həm də milli xarakter baxımından inkişaf etdirir. Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, T.Bakıxanovun “Xəzər balladası”, X.Mirzəzadənin “Ağ və qara”, P.Bülbüloğlunun “Məhəbbət və ölüm” baletlərində T.Tahirov həm bəşəri ideyaları, həm də milli xarakteri əks etdirən maraqlı kostyum nümunələri yaratmışdır [8].

Müasir dövrdə incəsənətdə milli geyim ənənələrinə istinad edərək inkişaf etdirilir. Müstəqillik dövründə milli-dekorativ sənətə, miniatür üslubuna maraq xeyli artdığından milli geyimlərə daha çox diqqət yetirilir. Xalq rəssamı

A.Hüseynovun milli-etnoqrafik üslubda işlədiyi qrafik silsilədə xarakterik Azərbaycan kişi və qadın geyimlərinin ümumiləşdirilmiş nümunələrini görmək olar. Rəssamın yaratdığı “Cırtan”, “Ağ atlı oğlan”, “Nar qızın nağılı”, “Tapdığın nağılı”, “Xalçaçı”, “Göyçək Fatma” kimi kompozisiyalarda milli məzmun folklor ilə yanaşı, həm də geyimlər vasitəsilə açılır [4, s. 15].

Təsviri sənətdə geyim həm tematik tablolarda, həm də sahə eskizlərində öz əksini tapır (sahə eskizi dedikdə müəyyən bir incəsənət sahəsi üçün hazırlanmış geyim eskizləri nəzərdə tutulur). Hazırkı tədqiqat işində rəssamlıq və xoreoqrafiya sənətlərinin işıqlandırıldığını nəzərə alsaq, sahə geyim eskizlərinin daha əhəmiyyətli olması aşkarlanır. Azərbaycan xalq rəqsləri üçün hazırlanmış geyim nümunələri daha qiymətlidir. Çünki burada rəssamlıq sənəti ilə xoreoqrafiya sənəti bir araya gəlir və ortaq dəyərlərə sahib çıxırlar. Bədurə Əfqanlının yaratdığı rəqs geyimləri Azərbaycan incəsənətinin qızıl fonduna daxil olmuşdur.

B.Əfqanlının vaxtilə (ötən əsrin 70-ci illərində) Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansambli üçün işlədiyi eskizlər böyük maraq doğurur. Rəqs geyimləri yüksək sənətkarlıqla, Azərbaycan qadın və kişi geyimlərinin spesifikasiyi nəzərə alınmaqla hazırlanıb. Maraqlıdır ki, B.Əfqanlı Azərbaycanın bölgələrini əks etdirən rəqs geyimləri eskizlərinin müəllifidir. Bu məqsədlə o, bölgələrə səfərlər etmiş, həmin yerlərin geyim tipləri ilə tanış olmuşdu. Rəssamın Naxçıvan, Qarabağ, Bakı-Abşeron zonaları kimi rəqs eskizləri çox maraqlıdır. Bu eskizlərdə Azərbaycan geyim mədəniyyətinə xas olan ümumi cəhətlərlə yanaşı, bölgənin məhəlli xüsusiyyətlərini əks etdirən xarakterik bədii detallar, geyimin rəngi, naxışları, bəzək tipləri, biçim forması kimi fərqli göstəriciləri də öz əksini tapır.

Musiqi alətləri. Aşıq yaradıcılığı və muğam. Milli məişətin xarakterik cəhətlərindən biri də musiqi alətləri, ifaçılıq xüsusiyyətləridir. Maraqlıdır ki, müstəqillik dövründə bu sahələrin həm təsviri sənətdə, həm də xoreoqrafiya sənətində (xüsusən milli rəqslərdə) təcəssümü xeyli artmışdır.

Təsviri sənətdə milli musiqi alətlərinin təcəssümünün kökləri orta əsrlər dövrünə gedib çıxır. Bəlli olduğu kimi XVI-XVII əsrlər Təbriz və Qəzvin miniatürələrində saraylarda keçirilən təntənəli qəbullar, qonaqlıq səhnələri öz əksini tapırdı ki, burada xarakterik geyimlərlə yanaşı, həm də musiqi alətləri, o cümlədən hazırda aradan çıxmış qədim musiqi alətləri də əks olunurdu. Maraqlıdır ki, üstündən bir neçə əsr keçdikdən sonra musiqişünas alimlər həmin miniatürələr əsasında qədim musiqi alətlərini bərpa etmişlər. Eyni zamanda ge-

yim tarixi üzrə mütəxəssislər Azərbaycanın qədim geyim tiplərini miniatürlər vasitəsilə bərpa etməyə nail olmuşlar.

Sultan Məhəmmədin Hafizin Divanına çəkdiyi “Şərab içmə alleqoriyası” miniatüründə (təxm. 1525-ci il), Mir Seyid Əlinin Nizaminin “Xəmsə”sinə çəkdiyi frontispisdə (təxm. 1540-cı il) maraqlı doğuran simli və zərb musiqi alətləri təsvir edilmişdir. Belə misalların sayını xeyli artırmaq olar.

Musiqi alətlərinin təsviri ilə yanaşı, Azərbaycan təsviri sənətində ifaçılıq sənəti də öz əksini tapır. Biz iki əsas klassik ifa forması olan muğam və aşiq sənəti üzərində dayanmaq istərdik. Bu seçim təsadüfi deyil. Həm muğam, həm də aşiq sənəti bilavasitə azərbaycanlı məfkurəsindən süzülüb gələn, özündə həm sakral kosmik düşüncə tərzini təcəssüm etdirən, həm də xalq müdrikliyini sadə, oynaq, anlaşılıqlı dillə ifadə edən iki əsas formadır və milli özünüdərk musiqi mədəniyyətində əks etdirir. Nəhayət bunu da əlavə edək ki, hər iki yaradıcılıq növü xoreoqrafiya sənətində çox geniş təmsil olunmuşdur ki, bu barədə ayrıca danışmaq niyyətindəyik.

Təsviri sənətdə muğamın təcəssümü müasir sənətsünaslığın məşğul olduğu aktual mövzulardan biridir. Muğamın (eləcə də aşiq sənətinin və digər sahələrin) YUNESKO-nun qeyri-maddi irs siyahısına daxil edilməsi bu aktuallığın əsas səbəblərindən biridir. Təbii ki, müstəqillik illərində yeni milli psixologiyanın formalaşması, milli özünüdərk, keçmişin mədəni irsinə marağın artması muğam sənətini aktual edən əsas qaynaqlar cərgəsindədir. Sənətsünaslıqda təsviri sənətdə muğam mövzusunda bir çox sanballı məqalələr dərc edilmiş, hətta dissertasiya işi yazılmışdır. Bütün bunlar həmin mövzunun həqiqətən də aktual olduğunu ortaya qoyur.

Maraqlıdır ki, muğam sənəti incəsənətdə öz əksini nisbətən gec tapıb. Bu sahədə tədqiqat aparan sənətsünaslar ilk olaraq T.Nərimanbəyovun “Muğam” (1965) kompozisiyasına istinad edirlər. Lakin sonralar bu sahədə vəziyyət xeyli dəyişmiş, muğam sənətinə həsr olunmuş yeni-yeni rəsmlər meydana çıxmışdır. Bununla belə, uzun müddət T.Nərimanbəyovun adı çəkilən “Muğam” əsəri bu mövzuda rəssamlıq sənətində yeganə məlum əsər olaraq qalırdı. Muğam sənətinin rəssamlıqda təcəssümü əsas etibarilə müstəqillik illərinə təsadüf edir ki, bu da, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, muğama göstərilən dövlət qayğısı ilə əlaqədardır.

Müasir təsviri sənətdə muğam mövzusu hər şeydən öncə milli dekorativ məzmunu ilə seçilir. Təsadüfi deyil ki, bu əsərlərin əksəriyyətində nağılvarilik, milli temperament, milli xarakter və xarakterik atributlar əks olunur. Bu

xarakterik atributlardan Qız qalasını, İçərişəhəri, Xəzər dənizini, həmçinin ayı (ayparanı), ulduzları, xalça nümunələrini, nar, heyva, alma kimi meyvələri, milli mətbəx müxəlləfatını – satıl, dolça, kuzə, mis qazan və s. göstərmək olar. Bayram Salamovun “Muğam”, Esmira Güləhmədovanın “Muğam triosu”, Həlimə Ələsgərovanın “Qarabağ şikəstəsi”, Tofiq Qəzənfərovun “Muğam” adlı rəngkarlıq nümunələri bu qəbildəndir. Zakir Əhmədovun “Muğam” kiçik ölçülü heykəltəraşlıq əsəri kompozisiya etibarilə T.Nərimanbəyovun məşhur “Muğam” əsərini xatırladır.

Maraqlıdır ki, muğama həsr edilmiş rəssamlıq kompozisiyalarının bir qismi müasir milli avanqard sənəti təcəssüm etdirir. Burada biz istər-istəməz müasir incəsənətdə geniş yayılmış avanqardizmin iki istiqamətini – milli və qərb istiqamətlərini yada salırıq. Milli istiqamətə milli atributlardan təşkil olunmuş abstrakt xarakterli kompozisiyalar, qərb yönümlü abstrakt sənətə isə ənənəvi Avropa modernizmini xatırladan, milli məzmunla birbaşa əlaqəsi olmayan rəsm əsərləri daxildir. Yuxarıda sözü gedən tablolar milli avanqardizmin nümunələri hesab edilə bilər. Belə əsərlərdən Sənan Səmədovun “Muğam. Trio” adlı kompozisiyasını qeyd etmək olar. Biz bu kompozisiyanı şərti olaraq abstrakt sənətin nümunəsi adlandırmaq bilərik. Burada milli formalar fiqurativ məzmunla birləşərək avanqard ruhlu kompozisiya əmələ gətirir.

Aşiq yaradıcılığına gəlicə, vurğulamaq lazımdır ki, milli ifaçılıq sənətimizin bu növü də təsviri sənətdə kifayət qədər təmsil olunub. Baxmayaraq ki, muğam sənəti rəssamlar arasında daha populyardır. Hələ ötən əsrin 60-cı illərində bəzi Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında aşiq sənətinə müraciət olunurdu. Ə.Rzaquliyevin “Köhnə Bakı” linoqravüra seriyasında aşiq obrazına da təsadüf edilir. Aşiq Ələsgərin bədii surətinə müxtəlif rəssamlar müraciət etmişlər. Bütün bunlar aşiq surətinin incəsənətdə kifayət qədər yayıldığını göstərir. Bu proses bir qədər ləng formada müasir təsviri sənətdə də özünü büruzə verməkdədir.

Milli musiqi alətləri və ifaçılıq ənənəsinin Azərbaycan xoreoqrafiya sənətində köklü ənənələri vardır. İlk Azərbaycan operası olan “Leyli və Məcnun” əsəri bütünlüklə muğam ifaçılığı üzərində qurulmuşdur. Sonralar xoreoqrafiya sənətində müxtəlif musiqi janrlarının geniş yayılmasına baxmayaraq həm muğam, həm də aşiq ifaçılığı bu sahədə öz aparıcı mövqeyini qoruyub saxlaya bilmişdir. 40-cı illərin sonu – 50-ci illərdə həm xoreoqrafiya, həm də ümumiyyətlə musiqi sahəsində ilk peşəkar ənənələr formalaşmağa başladı ki, bu da sonrakı nəsillər üçün bir örnək oldu. “1950-ci illərdə Azərbaycanca

artıq musiqinin bütün janrları sahəsində parlaq nümunələr yaradan bəstəkarlıq məktəbi mövcud idi. Bu illər ərzində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin mövzu dairəsi, təcəssüm olunan obrazlar mündəricəsi xeyli genişlənməmişdi. Səciyyəvi haldır ki, o dövrdə bəstəkarlarda müasir insanların daxili aləminin müxtəlif tərəflərinin ifadəsinə maraq xeyli artmış və bunun nəticəsi olaraq yaranan musiqi əsərlərinin qəhrəmanlarının təsviri psixoloji çalarlarla zənginləşmişdi. Bu baxımdan təsadüfi deyil ki, bu tarixi mərhələdə yaranan musiqi sənəti nümunələrində lirik-psixoloji təmayül üstünlük təşkil edir” [1, s. 174].

Muğamın və aşıq ifaçılığının bir-birini tamamladığı klassik opera nümunəsi kimi məşhur “Koroğlu” operasını xatırlaya bilərik. Məlum olduğu kimi, böyük Üzeyir bəy operanı yaradarkən müxtəlif muğam formalarından yaradıcılıqla istifadə etmişdir. Belə ki, xalqın məzmluluğunu, ümitsizliyini təcəssüm etdirən həyəcanlı melodiya çahargah ladının kadensiya intonasiyası üzərində qurulmuşdur. Və ya başqa bir misal: əsərdə üsyan etmiş xalq kütlələrinin həyəcanını ifadə edən musiqi motivi şur ladının kadensiya intonasiyaları üzərində bərqərarlıdır. Eləcə də operada rast və digər muğam formalarından yaradıcılıqla istifadə edilmişdir. Belə misalların sayını xeyli artırmaq olar.

“Koroğlu” operasının mühüm cəhətlərindən biri muğam və aşıq musiqisinin birlikdə verilməsidir. Bəlli olduğu kimi, “Koroğlu” dastanı aşıqlar tərəfindən ifa edilmişdir və indi də edilməkdədir. Eyni zamanda Koroğlunun özü də aşıq olmuşdur. Dastanda Koroğlunun hələ gənc ikən sirli bulaqdan su içməsi və bununla da ona aşıqlıq istedadı verilməsindən bəhs olunur. Ü.Hacıbəyli operanı yaradarkən onun musiqi dilini (muğamla yanaşı) müxtəlif aşıq havacatları ilə zənginləşdirmişdir. Həm də bir sıra hallarda aşıq musiqisi muğamla qarşılıqlı surətdə səsləndirilir. Belə ki, yuxarıda xatırlanan üsyankar xalq mövzusu şur (muğam) ladı üzərindədir; o, eyni zamanda aşıq havacatının intonasiya quruluşuna da uyğun gəlir. Beləliklə operada muğam və aşıq musiqisi paralel yox, vahid melodik kompozisiyada birləşdirilmişdir. Koroğlunun səhnədə sazla görünməsi, saz çalması operanın bədii məziyyətlərini daha da artırmış olur.

Həm klassik, həm də müasir balet musiqisində muğam motivlərindən hərtərəfli istifadə edilmişdir. F.Əmirov, X.Mirzəzadə, T.Bakıxanov, P.Bülbüloğlu və başqalarının yaradıcılığında muğam ənənəsi yaradıcılıqla inkişaf etdirilir. Bu ənənə öz başlanğıcını ötən əsrin 50-60-cı illərindən götürür. “Bu dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı baletlər də yeni təmayülləri əks etdirərək bu janrın inkişafında xüsusi mərhələ təşkil etmişdir. Həmin illər ər-

zində yazılmış T.Bakıxanovun “Xəzər balladası”, F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” və “Kaleydoskop”, F.Əmirovun “Şur”, Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” kimi birpərdəli baletləri, F.Əmirovun “1001 gecə” baleti janrın maraqlı nümunələridir” [1, s. 181].

Əlbəttə, bu sırada ölməz bəstəkar F.Əmirovun yaradıcılığı müstəsna əhəmiyyət daşıyır. O, opera və balet sənətində muğam ənənəsini yeni inkişaf səviyyəsinə qaldırmışdır. F.Əmirovun “Şur”, “Nəsimi dastanı”, “Min bir gecə” baletlərində, “Nizami” simfoniyasında muğam ənənəsi müstəsna mövqeyə malikdir. Bəstəkar “Min bir gecə” operası üzərində işləyərkən Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin dilindən məharətlə yararlanmışdır. “Baletin musiqisində mahnıvarı, rəqs və muğam-improvizasiya xüsusiyyətli melodiyalar və onların inkişaf prinsiplərindən ustalıqla istifadə olunması, həmçinin milli və müasir musiqi cizgilərinin vəhdəti əsərin özünəməxsus üslubunu şərtləndirir. Bəstəkarın bir çox əsərlərində olduğu kimi burada da Əmirov musiqisinin əsas ifadə komponentlərindən biri olan parlaq harmonik dil Azərbaycan lad sisteminə istinad etməklə yanaşı, eyni zamanda müasir musiqinin nailiyyətləri ilə də üzvi surətdə bağlıdır” [7]. Bu fikirlər ənənə və müasirliyin etibarlı əsaslar üzərində inkişaf etdiyini bir daha açıb göstərir.

Açar sözlər: milli simvolika, milli xarakter, təsviri sənət, xoreoqrafiya, Azərbaycan bədii mədəniyyəti.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev T.İ. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. – Bakı, 2012.
2. Ələkbər Rzaquliyev. Sərvət (mətnin müəllifi Sevda Həbibova). – Bakı, 2013.
3. Reyhan Topçubaşova, İzzət Seyidova, Bədurə Əfqanlı. Sərvət (mətnin müəllifi Xədicə Əsədova). – Bakı, 2013.
4. Səlimli N.M. Arif Hüseynovun yaradıcılığında reallıq və irreallıq problemi. Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. – Bakı, 2018.
5. Tağı Tağıyev. Sərvət (mətnin müəllifi Gülnaz Quliyeva). – Bakı, 2013.
6. Vəcihə Səmədova. Sərvət (mətnin müəllifi Toğrul Əfəndiyev). – Bakı, 2013.
7. [https://az.wikipedia.org/wiki/Min_bir_gec%C9%99_\(balet\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Min_bir_gec%C9%99_(balet))
8. https://az.wikipedia.org/wiki/Tahir_Tahirov

Natavan Muradova (Azerbaijan)**National symbolism in the fine art and choreography**

In the paper is considered the issues of national symbolism in fine art and choreography, in two types of artistic creativity. The author mentions that the national symbolism, being closely related to the national character, manifests itself in characteristic images, motifs and subjects. In the paper is stated a general classification of national symbolism, which included such characteristic of its subjects as geographical, historical and architectural, epic monuments, as well as clothing and specific objects of everyday life. The author states that different subjects are widely used in the visual embodiment of the national character. Many characteristic images, for instance, the Maiden Tower, mighty waves of the Caspian Sea, Ilan-dag (mountain), national musical instruments, etc. are widespread not only in the types of art in question, but also in other spheres of artistic culture of Azerbaijan.

Key words: national symbolism, national character, fine art, choreography, art culture of Azerbaijan.

Натаван Мурадова (Азербайджан)**Национальная символика в изобразительном искусстве и хореографии**

В статье освещаются вопросы национальной символики в двух видах художественного творчества – изобразительном искусстве и хореографии. Автор отмечает, что национальная символика, будучи тесно связанной с национальным характером, проявляет себя в характерных образах, мотивах и предметах. В статье дана общая классификация национальной символики, в которую вошли такие характерные ее субъекты, как географические, историко-архитектурные, эпические памятники, фольклорные герои, а также одежда и специфические предметы быта. Автор подчеркивает, что те и другие субъекты широко применяются в визуальном воплощении национального характера. Многие характерные изображения, например, Девичья башня, могучие волны Каспия, Илан-даг, национальные музыкальные инструменты и т.п. широко распространены не только в рассматриваемых видах искусства, но и в других сферах художественной культуры Азербайджана.

Ключевые слова: национальная символика, национальный характер, изобразительное искусство, хореография, художественная культура Азербайджана.

HEYKƏLTƏRAŞ FUAD ƏBDÜRRƏHMANOVUN XARİCİ TEMATİKASI MULTİKULTURALİZM KONTEKSTİNDƏ

Azərbaycan heykəltəraşlığında multikultural ideyalar istedadlı tişə ustası, xalq rəssamı Fuad Əbdürrəhmanovun yaradıcılığında geniş təmsil olunmuşdur. F.Əbdürrəhmanov elə sənətkarlardanır ki, hələ sağlığında klassik sənətkar kimi hər kəs tərəfindən qəbul edilirdi [4]. Təbii ki, belə bir sənətkarın yaradıcılığı zəngin və hərtərəfli olmaqla yanaşı, həm də humanist məzmunlu multikultural təfəkkür tərzini əks etdirməli idi. Fuad müəllimin yaşayış-yaratdığı dövrdə multikulturalizm sözü işlənməsə də, onun yaradıcılığında multikultural dəst-xətt və məzmun olduqca aydın nəzərə çarpır.

F.Əbdürrəhmanov Azərbaycan heykəltəraşlığında Nizami tematikasının əsasını qoymuşdur [6]. Bu tematika sonralar respublikamızın digər heykəltəraşları tərəfindən davam və inkişaf etdirildi. Nizami tematikası multikultural dəyərlərin bədii ifadəsi baxımından çox önəmlidir. Çünki müxtəlif xalqların dostluğu, qardaşlığı ideyası hələ Azərbaycan bədii mədəniyyətinin klassik inkişaf mərhələsində Nizami tərəfindən ətraflı şəkildə təqdir olunmuşdu. Bu bərədə çox deyilmiş və yazılmışdır. Ölməz mütəfəkkir-şairin “Sirlər xəzinəsi”, “Yeddi gözəl”, “İsgəndərnamə” kimi poemalarında insanların bərəbərliliyi, ədalət, xalqlar dostluğu ideyaları tərənnüm olunur [3, s.14].

F.Əbdürrəhmanov Nizaminin iki monumental heykəlinin müəllifidir ki, bunlardan biri Gəncədə (1946), digəri isə Bakıda (1949) qoyulmuşdur. F.Əbdürrəhmanov Nizaminin bir sıra süjetlərinə dair kompozisiyalar da işləmişdir. Bu kompozisiyalarda müxtəlif mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər, o cümlədən xalqlar dostluğu, insanların bərəbərliliyi ideyaları ifadə olunur. Belə kompozisiyalardan biri böyük şairin Bakıdakı heykəlinin pyedestaldakı bərəylefdə öz əksini tapır. Burada Makedoniyalı İsgəndərin Bərdə hakimi Nüşabənin qonaqlığında olması səhnəsi canlandırılıb.

Kompozisiyada üç surət diqqəti cəlb edir. Bunlar İsgəndər, Nüşabə və xidmətçi qız surətləridir. F.Əbdürrəhmanov “İsgəndərnamə” poemasının maraqlı

bir epizodunu təsvir etmişdir. Poemadan bəlli olduğu kimi, Nüşabə yemək-icmək gətirilməsini əmr etmiş, xidmətçi qız isə iri sinidə qiymətli daş-qaş, qızıl-gümüş gətirmişdi. Nüşabə yemək təklif etdikdə İsgəndər yeməli bir şey görmədiyini deyir. Nüşabəyə də elə bu lazım idi. Nizami bu ağıllı, tədbirli hökmdar qadının dili ilə müharibələrin doğurduğu fəlakətləri, acgözlüyü, qızıl və daş-qaş hərisliyini poetik dillə ifşa edir:

- Daşın ki, boğaza yolu yox, daha,
Bu qədər çarpışmaq, vuruşmaq nəçin?

Kompozisiyada həmin dramatik səhnə realist ifadə vasitələri ilə çox dolğun təcəssüm edilmişdir. Nüşabə əli ilə qulluqçunun gətirdiyi siniyə işarə edir. İsgəndər isə əlini çənəsinə apararaq mat-məəttəl qalmışdır və bu işin, bu müəmmənin mahiyyətini anlamağa çalışır. Əsərdə hərbin sülhlə əvəzlənməsi, xalqların qardaşlaşması ideyası məhz bu formada öz əksini tapır.

F.Əbdürəhmanov tanınmış portret ustası olaraq bir sıra xarici dövlət və mədəniyyət xadimlərinin maraqlı, ifadəli obrazlarını yaratmışdır. “Monqolustanın paytaxtı Ulan-Bator şəhərində monqol dövlət xadimi Suxe-Batorun büstü (mərmər, 1954), Tacikistanın paytaxtı Düşənbədə məşhur fars-tacik şairi Rudəkinin abidəsi (tunc, qranit; 1964, memar M.Hüseynov), Özbəkistanın Buxara şəhərində Şərqi böyük alimi, həkimi İbn Sinanın heykəli (tunc, qranit; açılışı 1975-ci ildə olmuşdur; memar H.Muxtarov) buna misal ola bilər” [1, s.290]. Görkəmli tişə ustasının ötən əsrin 50-70-ci illərində yaratdığı bəzi surətləri xatırlaya bilərik. Bu sırada Monqolustanın tanınmış dövlət və hökumət xadimləri olan Suxe-Batorun və marşal X.Çoybalsanın büstləri daha çox maraq doğurur (hər ikisi 1954). Əgər Nizami obrazını və onun yaradıcılığında müxtəlif xalqların nümayəndələrinin surətlərini nəzərə almasaq, Monqolustanın dövlət xadimlərinin heykəlləri F.Əbdürəhmanovun multikultural kontekstdə işlədiyi ilk əsərlərdir. Eyni zamanda Monqolustan dövlət xadimlərinin büstləri onun xarici tematika sahəsində birinci işləridir. Hər iki büst mərmərdən olub ölkənin paytaxtı Ulan-Batordadır. Həmin büstlərin hazırlandığı dövrdən 60 ildən artıq vaxt keçmişdir. Bu müddət ərzində çox şey dəyişmiş, həm ictimai və siyasi həyatda, həm də incəsənətdə yeni meyarlar formalaşmışdır. Bununla belə fərəhli haldır ki, vaxtilə böyük azərbaycanlı tişə ustası başqa xalqın qəhrəmanlarının büstlərini yaratmışdır. Bəlkə də bu gün həmin heykəllər haqqında ətraflı söz açmaq kiməsə yersiz görünə bilər. Lakin unutmayaq ki, dövlət müstəqilliyini bərpa etmiş Azərbaycan üçün klassik irsin layiqli nümunələri tarixi planda bu gün daha böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ya-

şadıgımız zəmanədə dünyanın bir çox ölkələrində və şəhərlərində soydaşlarımızın müəllifi olduğu abidələr ucalır. Lakin zaman etibarilə birincilik şərəfi məhz F.Əbdürrəhmanovun monqol xalqının milli qəhrəmanlarına həsr etdiyi plastika nümunələrinə nəsib olmuşdur. Hətta digər amilləri (bədi cəhətlər, estetik mahiyyət, ideya-üslub keyfiyyətləri və s.) nəzərə almasaq belə tək birçə bunun özü müstəqil Azərbaycan incəsənətinin tarixi köklərinin multikultural aspektdə işıqlandırılması baxımından ciddi əhəmiyyətə malikdir. Vaxtilə bu büstlər haqqında çox deyilmiş və yazılmışdır. Lakin onların multikultural kontekstdə gündəmə gətirilməsi çoxdan bəri tanıdığımız həmin abidələri elmi ictimaiyyətə tamamilə fərqli, yeni müstəvidə təqdim edir. Qeyd edək ki, bu kontekstdə F.Əbdürrəhmanovun “Monqolustan seriyası” sənətsünaslıqda hələl nəzərdən keçirilməyib.

Ümumiyyətlə, F.Əbdürrəhmanovun yaradıcılığında multikultural mövzu zaman və məkan etibarilə nisbətən dəqiq bölgüyə malikdir. Belə ki, 40-cı illər onun yaradıcılığında Nizami və qəhrəmanları, 50-ci illər monqol, 60-cı illər tacik, 70-ci illər özbək dövrü kimi səciyyələndirilə bilər. Kompozisiya və bədi baxımdan bu dövrlərin hər birinin öz xarakterik cizgiləri vardır. Xatırlayaq ki, gənc olmasına baxmayaraq hələ 30-cu illərin sonunda dövlət sifarişi əsasında F.Əbdürrəhmanov Nizaminin monumental portreti sahəsində böyük həvəslə yaradıcılıq axtarırları aparırdı. Həmin dövrdə ölməz Azərbaycan mütəfəkkir şairinin anadan olmasının 800 illik yubileyinin keçirilməsinə ümumittifaq miqyasında hazırlıq işləri görülürdü [2, s.6]. Lakin 1941-ci ildə müharibənin başlanması buna mane oldu. Nizaminin yubileyi müharibədən sonra keçirildi. Böyük şairin Gəncə və Bakıda ucaldılan heykəlləri geniş yubiley tədbirlərinin tərkib hissəsi idi. Artıq həmin dövrdə püxtələşmiş sənətkar təkçə respublikada deyil, həm də onun hüdudlarından kənarında tanınmağa başlamışdı. Nizami heykəlinin Dövlət mükafatına təqdim edilməsi bu işdə az rol oynamadı. Məhz buna görə də Monqolustanın milli qəhrəmanlarının bədi surətlərinin hazırlanmasının məhz azərbaycanlı tişə ustasına həvalə edilməsi tamamilə məqsədəuyğun və məntiqli idi.

Əgər Suxe-Batorun və Çoybalsanın büstlərində klassik heykəltəraşlıq kannonları “sərt üslub”a xas olan cəhətlərlə vəhdətdə özünü bürüzə verirsə, tacik və özbək seriyasında tamamilə başqa bədi üslub xüsusiyyətlərinə rast gəlirik. Əlbəttə, bunun obyektiv səbəbləri vardır. Əvvəla, tişə ustası Monqolustanın milli qəhrəmanlarının surətlərini 1954-cü ildə, həmin dövrdə sovet cəmiyyətində böyük əks-səda doğurmuş “istiləşmə”nin yenicə başlan-

dığı dövrdə yaratmışdı. O zaman “sərt üslub”u səciyyələndirən cəhətlər incəsənətdə hələ də üstün idi. İkincisi, hər iki monqol dövlət xadimi hərbi idilər və hərbiyəyə xas olan mətinlik, qətiyyət onların xarakterinin əsas cizgiləri kimi üz ifadəsində özünü büruzə verməli idi. İstər Suxe-Bator, istərsə də Çoybalsan sadəcə yüksək rütbəli hərbi olmayıb Stalin ideyaları ruhunda tərbiyələnməmiş, “sinfi və siyasi düşmənlərə” qarşı xüsusi amansızlığı ilə seçilən insanlar idilər ki, bu da istər-istəməz surətlərin xarakterində özünü göstərirdi. Nəhayət sərt monqol iqlim şəraiti insanların simasında əks olunurdu və müəllif bunu sezməyə bilməzdi. Eyni zamanda hər iki büst böyük ustalıqla, peşəkarcasına hazırlanmışdı və o dövr üçün qarşıya qoyulan tələblərə cavab verirdi.

Tacik və özbək seriyalarında tamamilə başqa dəst-xətin şahidi oluruq. Hər iki seriyada F.Əbdürrəhmanov şairlərin, görkəmli elm xadimlərinin obrazlarını canlandırmışdır. Orta Asiya seriyasında F.Əbdürrəhmanovun ilk monumental işi ölməz fars-tacik şairi Rudəkinin (858-941) monumental obrazıdır (1963). Şübhəsiz ki, bu heykəlin yaradılmasında Nizami obrazının müəyyən təsiri olmuşdur. Maraqlıdır ki, sakit, statik görünüşlü Nizamiyə nisbətən Rudəkinin obrazı daha mütəhərrik xarakter daşıyır. Azərbaycanlı sənətkar qardaş tacik xalqının böyük şair övladının plastik obrazını tükənməz həvəs və ilhamla işləmişdir. Nizami obrazı üzərində fəaliyyətini bir daha xatırlayan və ondan yaradıcılıqla istifadə edən heykəltəraş fars-tacik şairi Rudəkinin obrazının psixologizmlərlə zəngin və daha ekspressiv alınmasına nail oldu [5]. Həqiqətən də, Nizami ilə müqayisədə Rudəki daha emosional və ekspressiv təsir bağışlayır. Heykəltəraş hər iki surətin şəxsi keyfiyyətlərini onların plastik obrazlarında düzgün əks etdirə bilmişdir. Tarixi mənbələrdən məlumdur ki, Nizami mühafizəkar mövqeyi ilə seçilmiş, hökmdarlar ilə ixtilafa girməmiş, nisbətən sakit həyat təzi sürmüşdür. Şair demək olar ki, heç zaman doğulub böyüdüyü doğma Gəncəni tərk etməmişdir. Bu xüsusiyyətlər, təmkinli, səbatlı həyat təzi şairin həyat fəlsəfəsi, dünyagörüşü ilə üst-üstə düşürdü. F.Əbdürrəhmanov ölməz mütəfəkkir şairin bu xüsusiyyətlərini onun sakit görünüşlü plastik surətində özünəməxsus surətdə əks etdirmişdir. Rudəkiyə gəlincə, onun həyatı daha çətin olmuş, şair təqib və iztirablara məruz qalmışdı. Digər tərəfdən, onun kor olması heykəlin kompozisiyasının daha dramatik təsir bağışlamasına səbəb olmuşdur. Rudəkinin kor olması faktından kompozisiyada məharətlə istifadə edən F.Əbdürrəhmanov şairin fiqurunu daha ekspressiv və mütəhərrik formada həll etməyə qərar verdi. Bu ekspressivlik

kor şairin faciəvi təsir bağışlayan ümumi görünüşündə, inamsız surətdə irəli uzatdığı sol əlində öz mükəmməl ifadəsini tapır. Şair ayaq üstə, sanki astaca irəliləmək istəyən vəziyyətdə təsvir olunub. Onun geyimi Nizaminin geyiminə nisbətən daha sadə və sərbəstdir. Əgər Nizami xeyli səliqəli və biçimli geyimə malikdirsə, bununla kübar cəmiyyəti təmsil edirsə, Rudəkinin geyimi sərgərdan dərvişlərin geyimini xatırladır. Əlbəttə, Rudəkinin həyatı barədə məlumatların az və zidiyyətli olması şairin plastik obrazının daha ekspressiv və romantik tərzdə yaradılmasına müəyyən təsir göstərmişdir. Rudəkinin Samanilər sarayına dəvət olunması, lakin bir müddətdən sonra sarayı tərk etməsi (qovulması), hətta bu səbəbdən kor edilməsi kimi tam dəqiq olmayan mülahizələr mövcuddur. F.Əbdürrəhmanov bu mülahizələri Rudəkinin faciəvi fiquru ilə məharətlə əlaqələndirmişdir. Heykəltəraş onun çətin həyatını və korluğunu ön plana çəkərək abidənin psixologizmini və ekspressiyasını bu iki amilin üzərində qurmuşdur. Kor Rudəki sağ əlindəki ağacı (əsanı yox, məhz korların istifadə etdiyi o qədər də ağır olmayan əl ağacını) yerə dirəmiş, sol əlini inamsızlıqla irəli uzatmaqla ətrafını yoxlamaq istəyir. Kor adam üçün xarakterik olan bu jestdən heykəltəraş daha əhatəli kontekstdə yararlanmış, sanki şair ilə mühiti arasındakı uçurumu, uyğunsuzluğu, inamsızlığı açıb göstərmək istəmişdir.

Rudəkinin heykəlinin yaradıldığı vaxtdan yarın əsrdən çox vaxt keçməsinə baxmayaraq həmin möhtəşəm abidə bu gün də zəngin dinamikası, daxili aləmi, yüksək bədii və insani keyfiyyətləri ilə diqqət çəkir. Rudəkinin heykəli yaradılarkən Azərbaycan və Tacikistan eyni bir dövlətin – SSRİ-nin tərkibində idilər. Lakin zaman keçdi və hər iki respublika müstəqil dövlətə çevrildi. Fəxrlə qeyd edə bilərik ki, azərbaycanlı heykəltəraşların xarici ölkələrdə yaratdığı heykəllər arasında ölməz şair Rudəkinin də heykəli vardır.

1975-ci ildə, F.Əbdürrəhmanovun vəfatından 4 il sonra Özbəkistanın Buxara şəhərində onun yaratdığı İbn Sina heykəlinin açılışı oldu. Tunc heykəl mütənasib plastikası, kompozisiyasının mütəhərrikliyi ilə diqqəti cəlb edir. Maraqlıdır ki, F.Əbdürrəhmanovun monumental obrazını yaratdığı üç görkəmli Şərqi mütəfəkkirinin (Nizami, Rudəki və İbn Sinanın) hər biri ümumi bənzəyiş xüsusiyyətlərini saxlamaqla, tamamilə fərqli kompozisiya həllinə malikdir. Bu heykəllər içində Nizami obrazı statik və klassik xarakterli duruşu ilə fərqlənir (bu baxımdan şairin Bakı və Gəncə heykəlləri arasında əsaslı fərq yoxdur). Lakin Orta Asiya mütəfəkkirləri daha mütəhərrik pozaları ilə seçilir. Qeyd olunduğu kimi, Rudəkinin ekspressiv kompozisiyası onun

daxili psixologizmi ilə bağlıdır. Kompozisiyadakı hərəkətin əsasını kor şairin qeyri-iradi, faciəvi jestləri təşkil edir. İbn-Sina isə tamamilə fərqli kontekstdə həll edilmişdir. Geniş bilikləri, təcrübəsi ilə seçilən bu mütəfəkkir-alimin surəti F.Əbdürrəhmanov tərəfindən qeyri-xarakterik səpkidə həll edilib. Bu əsərdə F.Əbdürrəhmanov ənənəvi akademik meyllərdən məharətlə uzaqlaşmış, Rudəkinin heykəlindəki ekspressiyanı daha da inkişaf etdirərək fərqli interpretasiyada İbn-Sina surətində əks etdirmişdir. Beləliklə Nizamidən Rudəkiyə, Rudəkidən isə İbn Sinaya doğru F.Əbdürrəhmanovun statiklikdən ekspressivliyə uzanan təkamülünün mənzərəsi göz önündə canlanır.

Heykəltəraş müsəlman şərqinin bu böyük həkim və mütəfəkkirinin pozasını çox maraqlı, həm də qeyri-xarakterik formada həll etmişdir. Zənnimizcə, burada iki əsas cəhəti qeyd etmək lazımdır:

- Obrazın sanki xeyli əyilərək sağ əllə tumbaya dirsəklənməsi (sağ çiyinin sol çiyindən çox aşağı verilməsi);
- Obrazın başını kəskin şəkildə yana (sağa) çevirməsi.

Qeyd olunan bu iki konstruktiv cəhət heykəlin kompozisiyasında çox maraqlı dinamika və ekspressivlik yaradır. Ənənəvi sovet heykəltəraşlığında (xüsusən monumental heykəltəraşlıqda) bu cür “inqilabi” pozalara, demək olar ki, rast gəlinmir (müharibə qəhrəmanlarının (yaxud inqilabçıların) döyüşün (mübarizənin) qızğın anlarında əks olunan pozaları istisna edilməklə). Bunu, bəlkə də qədim yunan heykəltəraşı Mironun “Kürə tullayan” kompozisiyasının inqilabi xarakterli dönüşü ilə müqayisə etmək olar. Hər halda F.Əbdürrəhmanov yaradıcılığının kamil çağlarında maraqlı, düşündürücü formalar axtarıb tapmaqdan çəkinməmiş, öz dövrünə görə həqiqətən də “inqilabi” hesab edilə biləcək kompozisiya tipləri yaratmışdır. Haşiyə çıxaraq qeyd edək ki, ölümündən sonra onun Bakıda ucaldılmış Mehdi Hüseynzadə heykəli də zəngin dinamikası, kəskin dönüşləri, mütəhərrikliyi ilə seçilir. Lakin yuxarıda qeyd olunduğu kimi, gənc, çevik döyüşçü olan Mehdi üçün bu, bəlkə də adi dinamika nümunəsi kimi qəbul edilə bilər. Lakin həyatının yetkin çağlarında təsvir edilən filosof ruhlu, müdrik və təmkinli İbn Sina obrazı üçün kəskin mütəhərriklik qeyri-adi təsir bağışlayır. Bu baxımdan İbn Sina obrazını kifayət qədər aktiv dinamikasına və plastikasına görə daha güclü bədii obraz hesab edə bilərik.

Heykəlin geyimi onun dramatik xarakterli plastikasını daha aydın ifadə edir. Onun əynində qırıq və dönmələrlə zəngin olan uzun əba, başında Nizaminin çalmasını xatırladan çalma vardır. İbn Sina bədəninin ağırlığını sol

ayağının üstünə salmış, sağ ayağını irəli çıxarmışdır. O, dirsəkləndiyi sağ əlində kitab tutmuşdur. İbn-Sinanın şəhadət barmağını kitabın səhifələri arasına salması kiçik detal olsa da, bütövlükdə kompozisiyanı daha mənalı edir və ona bədiyyat qatır. Həkim-filosofun düşüncəli nəzərləri, qeyd olunduğu kimi, kənara dikilmişdir; o, sanki yanında dayanmış müsahibini dinləyir və ona xitab etməyə hazırlaşır.

F.Əbdürrəhmanovun tacik seriyasından olan başqa bir əsəri XX əsrin məşhur şairi Sədrəddin Ayninin büstüdür (tonlaşdırılmış gips, 1964-66). Əsərdə tacik xalqının bu tanınmış ədəbiyyat və elm xadiminin simasının xarakterik cizgiləri böyük ustalıqla yaradılmışdır. Rudəki və İbn-Sina obrazlarından fərqli olaraq S.Ayninin büstündə müəllif daha çox sakit, statik formalara üstünlük vermişdir. Şairin obrazı mütəhərrik deyil (əsrin büst olmasına baxmayaraq bunu hiss etmək mümkündür). O, baxışlarını aşağı salaraq sanki dərin xəyala dalmışdır. Onun qayğılı simasında çətin, lakin mənalı ömrünün cizgiləri əks olunur. F.Əbdürrəhmanov XX əsrin klassiki sayılan tacik şairinin olduqca təbii təsir bağışlayan, realist xarakterli obrazını müvəffəqiyyətlə yarada bilmişdir. S.Ayninin sakit, düşüncəli siması, filosof-şair üçün xarakterik olan qayğılı siması olduqca təbii təsir bağışlayır. Onun geniş alnı, o qədər də uzun olmayan xarakterik formalı saqqalı, başındakı araqcın obrazın milli xarakterini dəqiqliklə ifadə edir. Ümumiyyətlə, S.Ayninin büstü Azərbaycan plastika sənətində xarici (beynəlmiləl) mövzuda işlənmiş ən mükəmməl obrazlardan biridir. Əlbəttə, artıq qeyd olunduğu kimi, büstün yaradıldığı dövrdə hər iki xalq – həm Azərbaycan, həm də tacik xalqı eyni bir dövlətin tərkibində idi. Lakin beynəlmiləlçilik ənənələri var idi və bu ənənələr hətta o zamanda belə bu tipli əsərləri xalqlar dostluğunun mədəni həyatda ifadə olunmuş təzahürü kimi qiymətləndirməyə imkan verirdi. Zaman keçdikcə bu qiymətləndirmə azalmamış, itməmiş, əksinə, tarixi məzmun və əhəmiyyət kəsb edərək daha da qüvvətlənmişdir. Suxe-Batorun, X.Çoybalsanın büstləri kimi, S.Ayninin də büstü vaxtilə beynəlmiləlçi kimi tanınan, zəmanəmizdə isə daha çox multikultural dəyərlərin təəcəssümü kimi dəyərləndirilən dəst-xəttin bədii-estetik baxımdan dolğun ifadə olunmuş, çoxşaxəli əhəmiyyətini bu gün də hifz edib saxlamış daim canlı, aktual nümunəsidir.

Açar sözlər: Azərbaycan heykəltəraşlığı, incəsənətdə multikulturalizm, Fuad Əbdürrəhmanov, Rudəki, İbn Sina.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev T.İ. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. – Bakı, 2011.
2. Əliyev T. Azərbaycan və Şərqi heykəltəraşlığının banisi Fuad Əbdürrəhmanovun fərdi sərgisi // “Xalq qəzeti”, 19 may 2007, s. 6.
3. Fuad Əbdürrəhmanov. Sərvət (mətnin müəllifi T.İbrahimov). – Bakı, 2013.
4. https://az.wikipedia.org/wiki/Fuad_%C6%8Fbd%C3%BCr%C9%99hmanov
5. <http://medeniyyet.az/page/news/20206/-Fuad-Ebdurrehmanov.html?lang=ru>
6. <http://senet.az/heyk%C9%99lt%C9%99rasligimizin-banisi-fuad-%C9%99bdurr%C9%99hmanov/>

Sevinj Valiyeva (Azerbaijan)

The prominent sculptor Fuad Abdurrahmanov's foreign subject in the context of multiculturalism

The paper deals with the well-known Azerbaijani sculptor F. Abdurrahmanov's foreign subject. The author mentions that foreign subjects occupy an important place in the work of the sculptor. In particular, this series includes the busts of prominent Mongolian statesmen Sukhe-Bator and Kh. Choibalsan, Rudaki's monumental memorials in Dushanbe and Ibn Sina in Bukhara. The author considers these monuments as early examples of multicultural trends in the sculpture of Azerbaijan of the last century.

Key words: sculpture of Azerbaijan, multiculturalism in art, Fuad Abdurrahmanov, Rudaki, Ibn Sina.

Севиндж Велиева (Азербайджан)

Зарубежная тематика скульптора Фуада Абдурахманова в контексте мультикультурализма

В статье говорится о зарубежной тематике известного азербайджанского скульптора Ф. Абдурахманова. Автор отмечает, что зарубежная тематика занимает важное место в творчестве скульптора. В частности, в эту серию входят бюсты видных монгольских государственных деятелей Сухэ-Батора и Х. Чойбалсана, монументальные памятники Рудаки в

Душанбе и Ибн Сина в Бухаре. Автор рассматривает эти памятники как ранние образцы проявления мультикультурных тенденций в скульптуре Азербайджана прошлого века.

Ключевые слова: скульптура Азербайджана, мультикультурализм в искусстве, Фуад Абдурахманов, Рудаки, Ибн Сина.

MÜNDƏRİCAT

Səfərova Zemfira (Azərbaycan)	3
Qara Qarayev bu gün də bizimlədir	
Andruşenko Yelena (Rusiya)	11
Qara Qarayevin “Çılgın Qaskoniyalı” əsərinin janr identifikasiyası probleminə dair	
Kazımova Lalə (Azərbaycan)	20
Qara Qarayevin simfonialarında proqramlılığın aspektləri (birinci simfoniya “Qoyya”ya)	
Talıbzadə Ülkər (Azərbaycan)	27
Qara Qarayevin vokal-simfonik əsərlərində musiqilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi	
Vəzirova Gülarə (Azərbaycan)	37
Qara Qarayevin operaları: ideyalardan təcəssümə doğru	
Əliyev Elşad (Azərbaycan)	45
İnformasiya texnologiyalarının təsiri ilə yaranmış yeni sənət növləri	
Əzimova Könül (Azərbaycan)	50
Azərbaycan təsviri sənətində rəqs motivlərinin inkişafında Əzim Əzimzadə yaradıcılığının rolu	
Vəliyeva Naibə (Azərbaycan)	57
Assosiativ düşüncənin kompozisiya və obrazlarda təcəssümü (Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında)	
Natəvan Muradova (Azərbaycan)	66
Təsviri sənət və xoreoqrafiyada milli simvolika	
Sevinc Vəliyeva (Azərbaycan)	77
Heykəltəraş Fuad Əbdürrəhmanovun xarici tematikası multikulturalizm kontekstində	

CONTENCE

Safarova Zemfira (Azerbaijan)	3
Gara Garayev today with us, too	
Andrushenko Yelena (Russia)	11
«The violent man from Gascogne» by Qara Qarayev: towards the problem of genre identification	
Kazimova Lala (Azerbaijan)	20
Aspects of programming in Q.Qarayev’s symphonies (from the first symphony to “Goyya”)	
Talibzade Ulkar (Azerbaijan)	27
Interconnection between poetry and music in vocal-symphonic works of Gara Garayev	
Vezirova Gulara (Azerbaijan)	37
Gara Garayev’s operas – from ideas to incarnation	
Aliyev Elshad (Azerbaijan)	45
The new art forms generated by information technologies	
Azimova Konul (Azerbaijan)	50
Azim Azimzadeh’s creativity in the development of dancing motifs and its role in the fine art of Azerbaijan	
Valiyeva Naiba (Azerbaijan)	57
The embodiment of associative thinking in compositions and images (in the creative work of the Honored artist Sirius Mirzazadeh)	
Muradova Natavan (Azerbaijan)	66
National symbolism in the fine art and choreography	
Valiyeva Sevinj (Azerbaijan)	77
The prominent sculptor Fuad Abdurrahmanov’s foreign subject in the context of multiculturalism	

СОДЕРЖАНИЕ

Сафарова Земфира (Азербайджан)	3
Кара Караев и сегодня с нами	
Андрущенко Елена (Россия)	11
«Неистовый гасконец» Кара Караева: к проблеме жанровой идентификации..	
Кязимова Лала (Азербайджан)	20
Аспекты программности в симфониях Кара Караева (от первой симфонии к «Гойе»)	
Талыбзаде Улькяр (Азербайджан)	27
Взаимосвязь музыки и поэзии в вокально-симфонических произведениях Кара Караева	
Везирова Гюляра (Азербайджан)	37
Оперы Кара Караева – от замыслов к воплощению	
Алиев Эльшад (Азербайджан)	45
Новые виды искусства, порожденные информационными технологиями	
Азимова Кенуль (Азербайджан)	50
Роль творчества Азима Азимзаде в развитии танцевальных мотивов в изобразительном искусстве Азербайджана	
Велиева Наиба (Азербайджан)	57
Воплощение ассоциативного мышления в композиции и образах (в творчестве Заслуженного художника Сируза Мирзазаде)	
Мурадова Натаван (Азербайджан)	66
Национальная символика в изобразительном искусстве и хореографии	
Велиева Севиндж (Азербайджан)	77
Зарубежная тематика скульптора Фуада Абдуррахманова в контексте мультикультурализма	

Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!

Nəşrə dair tələblər:

1. Beynəlxalq “İncəsənət və mədəniyyəət problemləri” jurnalında çap üçün məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində dərc olunur.
2. Məqalələr elektron daşıyıcısı və e-mail vasitəsilə (mii_inter@yahoo.com) qəbul edilir.
3. Məqalələrin həcmi 10 vərəqdən (A4) artıq (şrift: Times New Roman – 13, interval: 1,5, sol kənar 3 sm, sağ kənar 1,5 sm, yuxarı hissə 2 sm, aşağı hissə 2 sm) olmamalıdır.
4. Məqalədə müəllif(lər)in adı-soyadı, elmi dərəcəsi, elmi adı və elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.
5. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. aydın şəkildə verilməlidir.
6. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə nömrələnməlidir (məsələn, [1] və ya [1, s.119] kimi işarə olunmalı). Eyni ədəbiyyata məndə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.
7. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisnin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri verilərkən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının «Dissertasiyaların tərtibi qaydaları» barədə qüvvədə olan təlimatının «İstifadə edilmiş ədəbiyyat» bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
8. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında son 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
9. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni olmalı və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və

- s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.
10. Hər bir məqalədə UOT indekslər və üç dildə açar sözlər (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
 11. Hər bir məqalə redaksiya heyətinin rəyinə əsasən çap olunur.
 12. Plagiatlıq faktı aşkar edilən məqalələr dərc olunmur.

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

Attention to the authors of papers!
The publication requirements:

1. Papers for the journal of International «Art and culture problems» are published in Azerbaijani, Russian and English languages.
2. Papers are accepted via electron carrier and e-mail (mii_inter@yahoo.com).
3. The amount of the papers should not be more 10 pages (A4), (font: Times New Roman - 13, interval: 1.5, from the left edge 3 cm, right edge 1.5 cm and 2 cm in the upper part and the lower part 2 cm).
4. In the article should be noted the author's (s') name and surname, scientific degree, scientific title and e-mail address (es).
5. At the end of the scientific article according to the nature of the paper and field of science should be given obviously the author's (s') research results, the scientific innovation of the study, the application importance, economic efficiency and so on.
6. There must be references to scientific sources connected with the subject of the paper. The list of references at the end of the article should be numbered in alphabetical order (for instance, [1] or [1, p.119]). If the reference refers to repeated elsewhere, then the referred literature should be indicated in the same number as previously.
7. Any reference to the literature list must be complete and accurate information. The bibliographic description of a reference should be based on its type (monographs, textbooks, scientific papers, etc.). Referring to materials or theses of scientific papers, symposia, conferences and other prestigious scientific events should be indicated the name of papers,

- reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.
8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
 9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
 10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
 11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
 12. The papers are not published in plagiarism cases.

The publication of the papers is free of charge.
Manuscripts will not be returned.

К сведению авторов статей!
Требования к публикациям:

1. Статьи в международном журнале «Проблемы искусства и культуры» печатаются на азербайджанском, английском и русском языках.
2. Статьи принимаются на электронном носителе и по e-mail (mii_inter@yahoo.com)
3. Объем статьи не должен превышать 10 страниц (А 4; шрифт Times New Roman – 13, интервал: 1,5, левый край – 3 см, правый край 1,5 см, сверху – 2 см, снизу – 2 см.).
4. В статье должны быть указаны имя и фамилия автора (авторов), ученая степень, ученое звание и электронные адреса.

5. В конце научной статьи должно быть четко указано заключение автора (авторов) о научных результатах, научной новизне работы, ее практического значения, экономической выгоды и т.п. исходя из характера научной области и статьи.
6. В статье должны быть сноски на научные источники в соответствии с темой. Список литературы, данный в конце статьи, должен быть пронумерован в алфавитном порядке (например, [1] или [1, с. 119]; сноски должны быть обозначены угловыми скобками). При повторной ссылке на научную литературу в другой части текста ссылаемый источник указывается прежним номером.
7. Информация о любой сноске, размещенной в списке литературы, должна быть полной и точной. Библиографическое описание ссылаемого источника должно быть дано в зависимости от его вида (монография, учебник, научная статья и т.д.). При ссылке на научные статьи, материалы или тезисы симпозиумов, конференций и других компетентных научных мероприятий, должно быть указано название статьи, доклада либо тезиса. При библиографическом описании необходимо руководствоваться пунктом 10.2-10.4.6 действующей инструкции «О порядках составления диссертаций» Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики.
8. В списке литературы, помещенной в конце статьи, надо отдать предпочтение научным статьям, монографиям и другим компетентным источникам последних 5-10 лет.
9. Помимо языка написания, статьи должны иметь резюме на двух языках. Оба резюме должны быть абсолютно идентичными и соответствовать тексту статьи. Научные выводы автора (авторов) в статье, научная новизна работы, практическое значение и т.п. должны вкратце отражаться в резюме. В каждом резюме должны быть указаны название статьи, полное имя автора (авторов).
10. В каждой статье должны быть указаны УДК индексы и ключевые слова на трех языках (на языках статьи и двух резюме)
11. Каждая статья печатается решением редколлегии.
12. При обнаружении факта плагиата статьи не печатаются. Статьи печатаются бесплатно. Рукописи не возвращаются.

