

# **İncəsənət və mədəniyyət problemləri**

**Problems of Arts and Culture  
Проблемы искусства и культуры**

Bakı - 2011

**Baş redaktor** ƏRTEGIN SALAMZADƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)  
**Baş redaktorun müavini** GULNARA ABDRASILOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)  
**Məsul katib** SƏLTƏNƏT TAĞIYEVA, sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)

**Redaksiya heyətinin üzvləri:**

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

---

**Editor-in-chief** ERTEGIN SALAMZADE, Prof., Dr. (Azerbaijan)  
**Deputy editor** GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)  
**Executive secretary** SALTANAT TAGHIYEVA, Ass. Prof., Dr. (Azerbaijan)

**Members to editorial board:**

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

---

**Главный редактор** ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)  
**Зам. главного редактора** ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)  
**Ответственный секретарь** САЛТАНАТ ТАГИЕВА, доктор искусствоведения (Азербайджан)

**Члены редакционной коллегии:**

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

www.mii.az  
Tel.: +99412/539 35 39

ISBN

## СВЯЩЕННЫЕ ПТИЦЫ ТЮРКСКОГО МИРА

Птица в мифологии всегда является маркером верха и в этом смысле символизирует определенные свойства высших регионов Бытия. Для исследования тюркского мировоззрения это обстоятельство имеет исключительное значение, поскольку сегодня начинается историческая реконструкция идейного комплекса тенгрианства. Птица, кроме того, олицетворяет совокупность качеств, которые могут выступать идеалом для человека и этноса в целом. Это полет, независимость, зоркий глаз, благородство и т.д.

Тюркская мифология, мифология народов Евразии в целом, изобилует образами фантастических и реальных птиц. Согласно Мирча Элиаде, миф – «это всегда рассказ о некоем «творении», нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого «чего-то». Однако «события эти свершились в мифические времена, и поэтому они представляют сакральную историю, так как действующими лицами этой драмы оказываются не люди, а сверхъестественные существа» [1, с. 12, 18]. Функция сверхъестественных мифологических птиц заключается в том, чтобы задавать координаты мироздания как результата творения. Орел или сокол, всякая вообще «птица на мировом древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным, прежде всего змее» [2, т. 2, с. 346]. Великий Солнечный Змей был древнейшим символом тюрков и, как мы показали в ряде своих работ [см. 3], олицетворял парадигму календарного сознания, общую для культур полярного, гиперборейского происхождения.

Первокалендарь, возникший в условиях полярной, гиперборейской цивилизации, представлял собой вписанный в круг равноконечный крест, точки пересечения которого с окружностью обозначали четыре священных события года: дни зимнего и летнего солнцестояния, весеннего и осеннего равноденствия. Глядя на первокалендарь, тюрк одновременно постигал пространство и время, в календаре, выражаясь словами Ю.Лот-

мана, происходило стягивание пространственно-временного континуума в одну точку. Из нее человек ментально начинал движение вверх, к Вечному Синему Небу – Тенгри... Эта вертикальная ось, соединяющая точки зимнего и летнего солнцестояний, обозначалась как Мировое древо, на вершине которого и располагалась мифологическая птица. До сих пор бытует ошибочное мнение, что змей, в свою очередь, располагался у корней Мирового древа. Змей, на самом деле, визуально описывал правильную окружность, в которой древо выступало вертикальным диаметром. Великий Змей, кусающий себя за хвост в точке зимнего солнцестояния (такая конфигурация в западной традиции известна под названием «уроборос») – это и есть сам годовой цикл, по-гречески киклос – кольцо змеи, круговорот времени. Мировое древо в оптике календарного сознания – не просто вертикаль, соединяющая низ и верх. Сакральность Мирового древа определяется именно тем, что оно выступает осью, соединяющей летнее и зимнее солнцестояние в парадигме первокалендаря, связывая узловые точки циклического, вечного круговорота времени.

Образ птицы, следовательно, также связан с календарным сознанием и с идеей времени. На протяжении многих веков мифологические образы птиц неизменно остаются священными символами, по которым культура сверяет историческое время и идентифицирует себя с определенной традицией. В разное время птицы Симуург, Хумо, Ак-Шумкар и Турул выступали геральдическими символами Азербайджана, Узбекистана, Кыргызстана и Венгрии. Культура венгерского народа длительное время находилась, по крайней мере, в тесном взаимодействии с тюркской. К этому перечню необходимо добавить несколько птицеподобных существ, таких как казахские крылатые кони тулпары и Кан-Кереде, изображение которого украшает герб республики Горный Алтай. Их сравнительный анализ, рассмотрение иконографии и семантики данных образов, а также экскурс в сферу этимологии названий этих птиц в древнетюркском языке поможет лучше понять роль каждого из них в истории культуры своей страны, даст возможность представить себе универсальное, архетипическое значение символа птицы.

Известно, что все тюркские племена имели свои тотемы. Птицы, как правило, выступали тотемами царских или, по крайней мере, аристократических родов. Так, например, «на знамени рода Чингисхана красовалась птица, что говорит о принадлежности к аристократии. Но не к

царям! Царской птицей считался сокол, а здесь – ворон» [3, с. 31]. Еще один пример. Тотемом племени сунгур был «sunqur» - кречет. Наконец, можно высказать гипотезу, что тотемом древних кыргызов была птица «qıǵı» («гыргы») или, согласно ДТС, «qıǵıj» [4, с.446] - ястреб. То есть, кыргызы произошли не от «сорока девушек» («гырх гыз»), а от ястреба, что в гораздо большей степени соответствует истории и менталитету одного из самых воинственных тюркских племен. Иными словами, кыргызы – это «народ ястреба».

Тюркская геральдическая традиция знает, по крайней мере, четыре примера, когда на флагах древних государств изображались птицы. Это флаг Европейской империи гуннов с изображением орла, флаг государства Газневидов с изображением павлина, уже упомянутый флаг Чингисхана, а также государственная символика державы Сефевидов с изображением фантастической птицы Симург. К ним примыкает птица Турул – государственный символ венгерской династии Арпадов, несомненно, подвергшейся тюркскому влиянию.

Наше исследование по понятным причинам сфокусировано на образе птицы Симург. Долгое время было принято считать, что образ Симурга имеет иранское происхождение. Вот что сообщает об этом мифологическая энциклопедия: «Симург (фарси), в иранской мифологии вещая птица. Название восходит к авестийскому обозначению орлоподобной птицы *mitv saeno*» [2, т. 2, с. 436]. Но почему-то только при тюркской, кызылбашской династии Сефевидов изображение Симурга становится официальной эмблемой Ирана наряду с его государственным гербом.

Симург – фигура геральдическая и мифологическая одновременно. Как фигура геральдическая он историчен, как мифологическая – внеисторичен. Как мифологическая фигура Симург стоит в одном ряду с иранским Сенмурвом, славянским Семарглом, египетским Фениксом, индийской Гарудой и т.д. Всех их объединяет то, что они существа фантастические, представляющие собой гибрид различных птиц или даже млекопитающих животных. В связи с последним обстоятельством в наш список можно было бы добавить шумерских крылатого льва Нергала или львиноголового орла Имдугуда.

Птица Симург присутствует не только в азербайджанской мифологии, но и в узбекских дастанах. Здесь Симург – положительный образ: гигантская птица, как правило, помогает герою. Вместе с тем, «Симург – фан-

том, его никому не дано увидеть. На языке поэзии выражение «увидеть Симурга» означает - осуществить несбыточную мечту» [5]. Согласно легенде, Симург живет 700 лет, и когда у него подрастает сын, Симург бросается в огонь. Совершенно очевидно, что семиотическим дубликатом Симурга является волшебная птица Феникс, которая живет 500 лет. «Предвидя свой конец, Феникс сжигает себя в гнезде, полном ароматических трав, но здесь же из пепла рождается новый Феникс» [2, т. 2, с. 560].

Нередки случаи, когда ставится знак тождества между образами птиц Симург и Хумо. Согласно официальному описанию герба Узбекистана, принятого в 1992 году, его «центральной фигурой является легендарная птица Хумо с распростертыми крыльями – символ великодушия, благородства и самоотверженности» [6, с. 250]. Древнетюркские источники птицу Хумо называют «Давлат куши» - птица, олицетворяющая государственную силу, власть и богатство. Есть мнение, что мифологическая птица Хумо, она же Хумай, имеет прямое отношение к богине Умай, супруге Всевышнего Тенгри. Согласно мифам, Хумо-Хумай является вещью птицей, чья тень, упав на человека, делает его счастливым. Тесная связь богини Умай с птицей Хумо прослеживаются также по названию снежного грифа у казахов – Кумай.

Часто проводят аналогии между узбекской птицей Хумо и русской мифологической птицей Гамаюн. Вот что пишет по этому поводу Динара Алиева: «Производное же от слова «Хумо» прилагательное «хумаюн» (в русском языке «гамаюн») переводится на русский язык как приятный, добрый, хороший, а также как благородный, процветающий, благословенный, высочайший, августейший, благополучный, шахский, императорский. Слово «хумаюн» означает и качество, отличающее птицу Гамаюн от других птиц как самую царственную» [7].

Существует, по крайней мере, шесть достоверных изображений Симурга, каждое из которых может быть принято в качестве модели с определенным набором типологических признаков:

1. Изображение на позолоченном блюде эпохи Сасанидов (VII-VIII вв.), где Симург представляет собой полиморфное существо с головой собаки, торсом льва, жалом змеи, крыльями орла и хвостом, предположительно, павлина.
2. Изображение на бронзовом кувшине VI-VII вв., хранящемся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

3. Изображение на миниатюре Ибн-Бехташи списка «Манафи аль-Хейван» (1298) из нью-йоркской библиотеки Пирпонта Моргана.
4. Изображение на портале медресе Диван-беги в Бухаре.
5. Изображение на плафоне зала второго этажа дворца Шекинских ханов, где Симуург также представлен полиморфным существом с головой и шеей женщины, крыльями птицы, торсом льва и хвостом, увенчанном пастью дракона. Это единственное известное нам изображение, на котором Симуург правой лапой держит меч, что сближает его с иконографией Турула.
6. Наконец, изображение на ковре XV века из коллекции Берлинского музея искусств, где воспроизведена сцена противоборства Симуурга с драконом. Ковер атрибутирован специалистами как принадлежащий Казахской группе (Азербайджан). Это изображение предельно схематизировано.

Иконография Симуурга по результатам обобщения известных нам изображений сводится к следующим пунктам:

1. Симуург – фантастическая птица, полиморфное существо.
2. Образ Симуурга амбивалентен: в некоторых случаях он имеет агрессивный характер, а в других, напротив, мыслится как вещая птица справедливости и счастья.
3. Изображению Симуурга иногда сопутствуют дополнительные образы или элементы: дракон, младенец Заль, меч.
4. Иконография Симуурга значительно эволюционирует от более простых, лапидарных форм до более утонченных и даже изощренных, что связано с постепенной фарсизацией этого образа. Можно сказать и так: чем древнее изображение Симуурга, тем ближе его иконография к визуальному образу Турула.

Но что может быть общего между двумя столь отдаленными, казалось бы, культурами? Идентичные символы разных культур всегда свидетельствуют или об их тесных взаимосвязях, или об общности их происхождения. Это в равной мере относится к сюжетам и образам мифологии, к орнаментам, к геральдическим символам.

Специалисты придерживаются мнения, что финно-угорская мифология, близкая другим мифологиям урало-алтайских народов, подвергалась воздействию «иранской, тюркской, славянской и балтийской» [2, т. 2, с. 563] мифологических систем. Наша позиция сводится к тому, что мифо-

логические представления финно-угорских, тюркских, германских и славянских народов имеют общие корни.

Прежде всего заслуживает внимания общность финно-угорской, в том числе венгерской, и тюркской мифологических систем. Имя верховного божества в тюркской традиции – Тенгри, что означает Вечное Синее Небо. А по-венгерски «tengeri» («тенгери») – это море. Казалось бы, простое фонетическое совпадение. Однако слова, обозначающие объекты ландшафта (гора, море, река, лес и т.д.), входят в базовый состав (около 520 слов) любого языка, а он изменяется примерно на 1% в течение 1000 лет.

Дело в том, что в тюркских языках слово «море» - «дениз – тенгис» - является однокоренным с именем Всевышнего Танры, Тенгри. Так, автор книги «Чингис-хан» Эренжен Хара-Даван приводит следующую трактовку наречения великого властелина и полководца Темучина титулом «Чингис-хан»: поскольку слово «чингис», «тенгис» - это «море», то титул «Чингис-хан» означает «хан мира (земель), омываемых морем или всемирный хан», океанический правитель [8, с.37]. В тюркской традиции вода выступает как сакральная субстанция, зеркально отражающая Вечное Синее Небо – Тенгри. Осколок этой традиции сохранился в венгерском языке в названии моря – большой водной поверхности, отражающей небо. Подобным же образом венгерская культура продолжает оставаться носителем общих для угров и тюрков священных символов, восходящих, как минимум, ко временам гуннов.

Хорошо известно, что прародителем и тотемом венгерской династии Арпадов (889-1301) считалась птица Турул. А в азербайджанском (огузском) эпосе «Деде Горгуд» Газан хан назван «любимцем птицы Тулу» [9, с. 291]. В венгерской мифологии Турул – посланник Бога, сидящий на вершине дерева жизни. Турул также рассматривается в качестве предка Аттилы и имеет своим атрибутом огненный (пламенный) меч Божий.

Согласно мифу, «мать Алмоша - отца Арпада и прародителя венгерских королей забеременела после того, как увидела во сне эту чудесную птицу, овладевшую ею. Ей привиделось во сне, что целая огненная река истекает из ее груди: это - шаманская река, по которой можно проникнуть во все миры. Для венгров эпохи обретения новой родины этот символ был важен - ведь им предстояло следовать неведомыми путями. Само имя Алмош означает "сонный" - рожденный после вещего сна. Имя Турул восходит к тюркскому обозначению ястреба» [10]. Но в другом варианте



саги об Эмеше, матери Алмоша, говорится, что его отцом был кречет. При встрече с Эмеше он предсказал ее потомкам блестящую судьбу. В разных источниках Турул называется также соколом или орлоподобным существом. Все это говорит о том, что на самом деле Турул – это образ архетипической птицы.

Самым ранним считается изображение птицы Турул на бронзовом диске 9 века. Иконографию этого изображения можно кратко описать следующим образом:

1. Изображение имеет подчеркнута хищный, агрессивный характер.
2. Форма клюва загнутая, орлоподобная.
3. Хвост веерообразный.
4. Крылья развернутые, с прямоугольным абрисом.
5. Когтями Турул удерживает двух птенцов, изображения которых не симметричны.
6. На голове Турула своеобразный хохолок, по очертанию напоминающий волоту.
7. В клюве Турул держит детеныша гидры (дракона, тритона, ящерицы).
8. Птенец, изображенный слева, готов к тому, чтобы ему вскормили гидру.

Одним из наиболее важных признаков типологической общности образов Турула и Симурга является их противопоставленность змею или дракону. В азербайджанской визуальной культуре этот сюжет хорошо иллюстрирует композиция хранящегося в Берлинском Музее искусств ковра XV века, где изображена сцена борьбы Симурга с драконом. Мы уже обратили внимание на то, что на рассматриваемом изображении Турул держит в клюве детеныша дракона или гидры, а его птенец готовится полакомиться врагом. Антиномия «птица-змея» восходит к общей для угорских, тюркских и североамериканских народов парадигме первокалендаря, где эти фигуры символизировали, соответственно, точки летнего и зимнего солнцестояния. Эта же ось, *axis mundi*, представляла собой вертикаль Мирового древа, на вершине которого восседал Турул (Симург), а у корней располагался свернувшийся кольцом змей, кусающий себя за хвост в точке зимнего солнцестояния.

А вот в русском фольклоре два антипода, птица и змея, неожиданно сливаются в образе Змея Тугарина. Его также называют просто Тугарин, Тугарин Змеевич, Змеище Тугарище и т.д. В русских былинах Змей Тугарин – это злой богатырь, выступающий противником русских бо-

гатырей Добрыни Никитича и Алеши Поповича. Некоторые российские исследователи в имени Тугарин видят отголоски борьбы русских с тюркскими кочевниками и даже считают Тугарина историческим Половецким ханом Тугорканом. С моей точки зрения, Змей Тугарин – это «пернатый змей», известный у центральноамериканских индейцев под именем Кукулькан или Кетцалькоатль.

В исследованиях ряда западных и тюркских ученых XIX-XX вв., таких как О.Рериг, С.Викандер, Б.Феррарио, А.Каримуллин и др., было установлено, что языки американских индейцев, прежде всего сиу и майя, «относятся к урало-алтайскому семейству языков, а в этом семействе ближе всего стоят к тюрко-татарской группе». Так, например, на языке майя сокол называется «tucan», что соответствует турецкому «dogan» и древнетюркскому «togan». Однако на этом основании названные исследователи делали вывод, что «индейцы Америки являются переселенцами из Великой Азии» [11, с. 24]. С нашей точки зрения, генетическое родство языков, мифологии, орнаментов, ритуалов, воинского кодекса и других сфер культуры тюркских, угорских и коренных народов Америки свидетельствует об общности их происхождения в далеком историческом прошлом.

Крайне любопытно, что атрибутом Турула является меч, но не просто оружие, а божественный, пламенный (огненный меч). В мифологии и религиозных представлениях есть определенная группа персонажей, атрибутом которых также является небесный меч.

Меч является атрибутом архангела Михаила, его главная миссия – воинственное заступничество и с ним связан мотив змеборчества. В христианском мистицизме считается, что меч Михаила – из метеорного железа, он очищает кровь человека и вселяет в него мужество. Но, согласно Геродоту, огненный меч из метеорного железа в числе других небесных атрибутов (чаша, плуг и ярмо) был ниспослан царским скифам – древним тюркам. По-видимому, мигрируя на запад, предки современных венгров унесли с собой осколок и этого предания в виде легенды о божественном, пламенном мече Турула.

В истории Венгрии с образом Турула связана удивительная легенда. В 1703 году венгры под предводительством князя Ференца Ракоци II (1676-1725) восстали против австрийского правления. Летом этого года возле поселка Вилон в Закарпатье состоялся первый бой повстанцев против австрийских войск. Легенда гласит, что Ракоци сумел победить врага

благодаря Турулу, который принес ему в клюве саблю. Ровно через 200 лет после этого события, в 1903 году, на месте битвы был установлен 18-метровый обелиск, увенчанный бронзовым изображением птицы Турул. После II-й Мировой войны памятник был демонтирован, а скульптура отправлена в Ужгородский музей [12].

Выявленные черты роднят иконографию Турула с изображениями птиц в искусстве племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII-IV вв. до н.э.). Кроме того, нетрудно усмотреть черты общности в иконографии Турула и найденных на Северном Урале бронзовых фигурок так называемых «птицелюдей». Этот изобразительный мотив восходит к известному из арийского эпоса образу царя птиц Гаруды – крылатому существу огромных размеров. Гаруда – птичеловек. Образ Гаруды сохранился в мифологии многих народов Евразии. «У монголов он превратился в Хана Гаруди (Хангариды), у бурят – в Хердига, у калмыков в Хэрда, у алтайцев в Кереди, у тувинцев в Херете, у якутов в Хардая» [13, с. 134]. Достаточно простой перестановки согласных звуков, чтобы из имени «Гаруда (Гарута)» возникло имя другой священной птицы – Тугры. Имя «Тугра» упоминается еще в «Ригведе»:

Мандала 1, 117 («К Ашвинам»)

14. К Тугре согласно прежним обычаям

Вы снова стали расположенными ...

15. Воззвал к вам сын Тугры, о Ашвины.

В тексте Ригведы Ашвинам посвящено более 50 гимнов, где упомянуты герои и боги Тугри или Тугриш. Под этими же именами они отмечены в шумеро-аккадских текстах III тысячелетия до н.э. Существует версия, что сыны Тугры – это тохары, арийский народ, обитавший в древности недалеко от границ Китая. Однако мы склонны понимать словосочетание «сыны Тугры» более расширительно, не как этноним, а как определение духовной общности. В скифской, то есть древнетюркской, традиции прародителем считается Таргитай – само имя которого указывает на то, что он является сыном священной птицы Тугра. Кроме того, оба имени совершенно явно обнаруживают свою связь с теонимом Тенгри – Вечным Синим Небом.

Линия отражения, мультипликации образа птицы Тугра вообще имеет очень широкую перспективу исследования. Она проходит от священных текстов, включая Библию, до фольклора различных народов. Тюрки, как

известно, являются яфетическим народом, а в Библии упоминается род Тогарма из племени сыновей Яфета. Любопытно, в связи с этим, что в переписках еврейских общин в средневековье турки упоминаются как «Тугарим».

К сожалению, нет ясности в вопросе о том, к какому именно виду или семейству птиц относятся мифологические птицы Симург, Хумо, Турул и другие. Столь некорректное отношение к их происхождению с точки зрения орнитологии, то есть науки о птицах, побудило нас разобраться с названиями этой группы птиц по крайней мере в русском, турецком и английском языках. Дополнительным импульсом послужило утверждение Олжаса Сулейменова о том, что слова «орел» и «беркут» в русском языке являются тюркизмами [14, с.11], то есть заимствованы из турецких языков. Все названия птиц мы представили в виде таблицы:

Русский	Азербайджанский	Турецкий	ДТС	Английский
орел	qartal	kartal		eagl
сокол	şahin	toğrul	toyrıl	falcon
кречет	şunqar	sunqur, akdoğan		gyrfalcon
беркут	berkut	şah kartal		golden eagl
ястреб	qırğı	atmaca	qırğıj	hawk

В английском языке вообще все предельно просто: существуют орел и сокол и их модификации. В азербайджанском и русском языках каждая из пяти птиц имеет свое индивидуальное название. Несмотря на то, что турецкий и азербайджанский являются наиболее близкими огузскими языками, в них совпадают названия только орла и кречета. В турецком беркут называется «шахским, царским орлом». Форма, от которой произошло мифологическое имя Турул, сохранилась в современном турецком языке как «toğrul», что означает «сокол». Согласно Древнетюркскому словарю, «toyrıl» - это просто «хищная птица» [15, с.571].

Отдельная тема разговора – мифологическая птица Каракус. Согласно мифу, Каракус – это «огромная птица, которая в благодарность за спасение своих птенцов от дракона покровительствует герою. Помогая герою достичь цели, Каракус сажает его на спину и переносит в отдалённые земли» [16]. Эта птица называется у казахов «каракус», у кыргызов «алып каракуш», у казанских татар «каракош». Считается, что Каракус – ино-

сказательное наименование беркута и дословно переводится как «черная птица», а в случае алып-каракус означает «богатырь чёрная птица».

Есть мнение, у что казахов и киргизов Каракус иногда отождествлялся с птицей самрук, симрух, то есть Симуург. Это говорит о том, что мы все-таки имеем дело с единым, а еще точнее с одним единственным архетипическим образом священной птицы у всех тюркских народов. Каракус выступает помощником шамана у алтайцев-телеутов, а также у казахов и некоторых групп узбеков. При камлании Каракус сопровождает шамана, выполняя роль слуги: подносит духам брагу и уносит домой опустевший берестяной сосуд, относит на отдых «уставший» от долгого пути бубен шамана (выступавший как его чудесный конь). Здесь, вероятно, происходит срастание образа птицы и образа коня, откуда и рождается мифологическая фигура казахского тулпара. Все попытки обнаружить изображения Каракуса и определить его иконографические черты оказались безуспешными.

Семиотически образу Каракуса очень близок образ Гаруды. «Гигантский змей (например, Аврага Могой) выходит из океана в отсутствие Гаруды и нападает на его гнездо. Герой убивает змея, и благодарный Гаруда становится его чудесным помощником». Изображение Гаруды украшает гербы Таиланда, Индонезии, а также столицы Монголии города Улан-Батора. В Таиланде Гаруда является символом королевской семьи и власти, а в Индонезии символизирует творческую энергию и созидание. Эмблема Улан-Батора представляет собой традиционный герб Богд Хана, теократического и религиозного правителя Монголии с 1911 по 1924 год.

Этимология слова «каракус», с моей точки зрения, связана не с черным («qara»), а, наоборот, с белым, снежным цветом. «Каракус», вероятнее всего, это «Qar qushu» - «снежная птица», а в изначальном смысле – северная, «полярная птица», что позволяет отождествить ее с легендарной гиперборейской птицей Тугра.

Орнитологи знают, что каракус – это орел-могильник. Однако орлы на Крайнем Севере не водятся. А вот изнеженная, казалось бы, птица павлин может проживать в северных широтах и даже за полярным кругом. Это обстоятельство возвращает нас к мотиву змеборчества. Борьба птицы и змея (дракона) – один из самых распространенных мифологических эпизодов. Столь же популярным этот сюжет является и в древнем изобразительном искусстве. Так, на войлочном ковре из курганов Пазы-

рыка (V-III вв. до н.э.) изображена схватка Симурга со сфинксоподобным существом. Еще одна алтайская находка – извлеченная из 2-го Пазырыкского кургана кожаная фляга с изображенной на ней схваткой двух фантастических птиц. По форме и композиции изображение напоминает знак Дао: туловища птиц как бы вращаются относительно оси симметрии. Запомним этот сюжет.

Нет никакой ошибки в том, что для иллюстрации противостояния птицы и змея приведен пример борьбы Симурга со сфинксоподобным существом. В обсуждаемом архетипическом сюжете змей нередко замещается образами других реальных и фантастических животных. Часто бывает замещен и образ птицы, и особенно это характерно для древнетюркского искусства, где распространен мотив схватки барса (Новый год по тюркскому календарю наступал в месяц барса, 25 декабря. Этот день считался днем рождения Всевышнего Тенгри) с драконом (змеем) или волка со змеем. Известен даже образ крылатого волка: он изображен на золотой пластине из Кубани (VI-III вв. до н.э.). Со временем один из персонажей антропоморфизируется и место птиц занимают люди со сверхъестественными способностями, обожествленные герои или святые. Это змееборцы Гильгамеш, Геракл, св. Георгий и др. Но в некоторых культурах птица и змей не противопоставляются, а синкретизируются, и тогда возникает такой образ, как пернатый змей, известный у месоамериканских индейцев под именем Кукулькан или Кетцалькоатль.

Таким образом, борьба орла (Симурга) со змеем (драконом) означает противоположность зимнего и летнего солнцестояния. Но по своей иконографии образ Симурга воплощает в себе черты не только орла, но и павлина. На миниатюре из рукописи 1493 г. со списком поэмы Атгара «Беседа птиц» изображен Симург, посрамляющий расцветкой оперения павлина и фазана. Обратимся к работе французского исследователя Жана Рише, где есть такие строки: «изображение павлина, атакуемого змеями, подобное изображению в античном искусстве борьбы орла и змеи, путем замены орла павлином, привело к появлению иконографии борьбы павлина и змеи для описания противостояния различных сил и для обозначения осени». И далее: «С другой стороны, быть может, под влиянием китайского искусства, возникло намеренное смешение павлина и мифической птицы Феникс, связанной с идеей возрождения и бессмертия» [17, с. 222-223].

Мотив борьбы павлина и змеи, дракона и Феникса нередко встречается в композициях азербайджанских ковров. Тюрки-огузы семиглавого дракона (змею) называли Йелбука. С моей точки зрения – это искаженное «Ил Беюк» - великий год, Новый год. Любопытно, что финны называют деда Мороза – символ Нового года – Йолу Пуке, т.е. Ил Беюк, великий год.

Однако наиболее загадочным сюжетом в искусстве Азербайджана до сих пор оставалось изображение павлинов на т.н. албанской капители, являющейся деталью культового сооружения, обнаруженного в 1948 году во время раскопок на территории городища Судагылан, недалеко от города Мингечаура. Рельеф на капители датируется V-VI вв. н.э. Вот как описывают эту композицию авторы книги «История архитектуры Азербайджана»: «Два стилизованных рельефных изображения павлинов обращены к находящемуся в центре цветку – древу жизни, также условно трактованному. Характерны развевающиеся ленты, повязанные на павлинах» [18, с. 36].

Уточним некоторые важные детали иконографии изображения на албанской капители из Мингечаура. Во-первых, то, что названо авторами «цветком, условно трактованным древом жизни», вовсе таковым не является. Совершенно очевидно, что это чаша на высокой подставке – изящном подиуме или колонне тонких пропорций. Также очевидно, что клювы павлинов, хоть и не глубоко, погружены в чашу, т.е. обе птицы пьют из нее. Чтобы прийти к этому выводу, достаточно сравнить мингечаурское изображение с аналогичным сюжетом на ограждении пресвитерия собора в Торчелло (конец XI в.), который, как пишет Ж.Рише, «изображает двух павлинов, пьющих из чаши, которая стоит на колонне» [17, с. 220].

Во-вторых, на мингечаурском рельефе хвосты павлинов подняты и распушены. На изображениях, приведенных Ж.Рише – опущены и собраны. Согласно французскому исследователю, это означает, что они символизируют осеннее равноденствие. Вместе с тем, продолжает Ж.Рише, «мы отмечали выше, что павлин, который, оставаясь неподвижным, раскрывает хвост, также может считаться образом солнцестояния» [17, с. 223]. Следовательно, мингечаурские павлины символизируют солнцестояние, более того, уточним – зимнее солнцестояние, начало Нового года по тюркскому календарю. Наконец, третья деталь: шеи мингечаурских павлинов повязаны развевающимися лентами. Наличие этой



детали объяснил академик Р.Эфендиев: лента означала, что птица священна [19, с. 37].

Жан Рише приводит греческое название павлина «таос» и подчеркивает, что оно «имеет восточное происхождение, а поскольку в нем содержатся первая и последняя буква алфавита, эта птица, возможно является образом целостности мировоззрения» [17, с. 220-221]. На современном азербайджанском языке название павлина звучит точно так же – «товус». Так называется один из административных районов Азербайджана и соответствующий райцентр.

Но в азербайджанском языке есть и второе, менее употребительное, почти забытое название этой птицы – Тулу. В эпосе «Деде Горгуд» Газанхан назван «любимцем птицы Тулу». Флаг государства Газневидов (963-1183 гг.) украшало изображение павлина – священной птицы Тулу.

Тулу, Туле, Тула – это самоназвание легендарной Гипербореи. На протяжении веков чашу Грааля искали в разных местах, но укоренившаяся традиция связывает Грааль именно с Гипербореей – страной, расположенной на крайнем севере. Образ Гипербореи и Грааля, тема эликсира бессмертия были хорошо известны великому азербайджанскому поэту XII века Низами:

Есть завеса пред Севером Крайним; и где-то  
За завесою ключ, полный жизни и света.

Вечный Мрак – вот название сей темной глуши,  
И Живая Вода в этой льется тиши.

Кто коснуться источника будет во власти, -  
Упасет свои дни от смертельной напасти <...>

В полный мрак, покидая суровую муть,  
За Живою Водой все тронулись в путь.

Строчки Низами описывают, несомненно, полярные реалии, страну, граничащую с Северным полюсом, куда издревле стремились герои мифов и легенд в поисках эликсира бессмертия. Греческий Геракл, шумерский Гильгамеш, огузский (азербайджанский) Горгуд, месоамериканский Кукулькан, кельтский Кухулин и множество других мифологических героев совершают свои подвиги ради обретения секрета вечной жизни –



св. Грааля. И, что самое удивительное, их поиски были успешными, поскольку все они обретают метафизическое бессмертие в той или иной форме, например, в виде обожествления. А вот св. Георгий, убивающий змея, был причислен к лику святых, что также означает обретение метафизического бессмертия. Символом св. Георгия был белый флаг с красным, первоначально равноконечным, крестом на нем. Эти цвета уже на протяжении тысячелетий означают позитивное (красный) и негативное (белый) воздействие змеи, в том числе и змеиного яда.

Грааль представлял в разном обличье – чаши, цветка, яблок вечной молодости. Геракл, согласно мифу, отправляется за молодильными яблоками в сад Гесперид, вблизи которого побежденный титан Атлас (Атлант) в наказание поддерживал небесный свод. Сюжет этот всем известен. Менее известен еще один персонаж древнегреческой мифологии – медный великан Талос, в единственной жиле которого текла божественная кровь – ихор. Оба имени, несомненно, адресуют к корневой основе легендарного топонима – Туле, Тула. А молодильные яблоки и особая по составу кровь – к Граалю.

Теперь сюрприз. Помимо общепризнанного перехода звуков «р – л» в ряде языков существует закон оглушения согласных, в соответствии с которым «з» переходит в «с». В нашем случае это означает, что возникла цепочка «Талос (Атлас) = Тарас = Тараз». На современном азербайджанском языке «тарази» - это весы. Теперь предоставим слово Рене Генону: «Атлантическая Тула, название которой сохранилось в Центральной Америке, куда оно было принесено тольтеками, должна была быть местонахождением духовной власти гиперборейской Тулы; и так как это имя обозначает **Весы** (выделено мной – Э.С.), то его двойственное приложение состоит в тесном отношении с переходом этого обозначения из полярного созвездия Большой Медведицы в зодиакальный знак, который еще и в настоящее время носит это имя «Весы» [20, с. 39]. Как известно, весеннее равноденствие происходит в современную эпоху в момент перехода Солнца в зодиакальный знак Весы, 22-23 сентября. Но так было не всегда.

Вот почему павлины, предстоящие перед чашей или деревом жизни символизировали ось и равноденствий, и солнцестояний. Показателем той или иной календарной конфигурации, как мы уже выяснили, выступало положение их хвоста – распущенного или собранного. Образ павлина словно фокусирует весь драматизм годового кругооборота. Он

символизирует изменчивость, дискретность, линейность и, как следствие, историчность. Напротив, змей – а это и есть само годовое кольцо – представляет здесь неизменность, непрерывность, цикличность и, как следствие, мифологичность. Не орел, а именно павлин является архетипической птицей, впоследствии замещаемой образом орла или сокола, Феникса, а в азербайджанской традиции Симурга. Именно павлин, священная птица Тулу, несет в себе идею умирающего и воскресающего бога, возникшую в условиях полярных реалий при наблюдении годового кругооборота Солнца, когда полгода длится день и полгода ночь. В низких широтах эта острота восприятия дня и ночи, рождения и смерти, света и тьмы утрачивается, будучи заслоненной суточным циклизмом.

Ни реальные, ни фантастические птицы не способны отразить весь комплекс смыслов, заключенных в образе священной птицы Тулу. Павлин обладает тремя чудесными качествами: он бесстрашно нападает на змей и без ущерба для себя убивает их; павлин не боится морозов; и, наконец, «мясо павлина, если он убит здоровым, а не умер от болезни, не протухает... оно просто ссыхается, затвердевает, каменеет, но не гниет... оно нетленно» [21, с 305]. В Иране существовало поверье, что павлин убивает змей, чтобы использовать их слюну для создания радужных «глаз» на перьях своего хвоста.

Павлин почти во всех культурах является эмблемой бессмертия. Известна легенда, гласящая, что когда Гермес сразил всевидящего стоглазого Аргуса, Гера оживила его в виде павлина, поместив ему глаза на хвосте. Вероятно поэтому хвост павлина символизирует всевидящее Солнце и вечные космические циклы.

На образе павлина сходятся все затронутые нами мифологические мотивы взаимосвязи геральдики с полярной прародиной Туле. Прежде всего морозостойкость, отсылающая к реалиям Крайнего Севера. Затем символика хвоста, относящаяся к космическим циклам, а следовательно, к первокалендарю. Нетленность павлина свидетельствует о его связи со св. Граалем, а использование им слюны, т.е. яда змей, прямо указывает на владение тайной эликсира бессмертия. Образ павлина расставляет все точки над «i» в истории героев-змеборцев. Он сам способен убивать змея ради получения эликсира вечной молодости.

Легендарная птица Феникс является лишь отражением реального павлина – нетленной птицы Тулу. Семиотическими дубликатами египетского

Феникса выступает иранский Сэнмурв, славянский Семаргл и азербайджанский Симург. Теперь обратим внимание на то, что павлин восстал из останков Аргуса, убитого Гермесом. Эти имена, прочитанные без огласовок, связаны зеркальной симметрией: ГРМС ↔ СМРГ, Гермес ↔ Симург. Очевидно, что этот сюжет означает инициатическую смерть и последующее посвящение павлина Гермесом. Поэтому образ павлина занимает очень важное место в средневековой алхимии. Считалось, что «хвост павлина содержит в себе всю цветовую гамму первоначальной материи. Этот состав следует должным образом очистить, обелить и трансформировать в золото» [22, с 315]. Иными словами, образ павлина содержит в себе тайну смерти и последующего возрождения в результате переплавки, то есть победы над самим собой. Именно поэтому «павлин – символ победы над врагом» [23, с 124]. По этой же причине изображение Симурга и мерцающий за ним образ павлина достоин приобрести статус одного из государственных символов, украсив Штандарт Президента Азербайджанской Республики.

Что связывает образ Симурга с архетипами азербайджанской культуры? Азербайджан – это страна огней. Огонь – единственная из природных стихий естественным образом устремленная вверх. Но у огня две ипостаси. Он несет либо разрушение, либо преображение. Огонь – это мгновенная трансформация. Сказочная птица Феникс, птица Симург, сгорая дотла, возрождается вновь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2005.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992.
3. Аджи М. Без Вечного Синего Неба. Очерки нашей истории. – М., 2010.
4. Древнетюркский словарь. – Ленинград, 1969.
5. Птица Симург.  
<http://www.newacropol.ru/activity/volonter/ecology/birds/stbirds>
6. Безруков М.П., Туровский А.Е. Гербы и флаги. – М., 2009.
7. Алиева Д.А. Мне счастье чудо птица несет.  
<http://yazikilitra1.narod.ru/lit58.htm>
8. Хара-Даван Э. Чингис-хан. – Элиста, 1991.

9. Firidun Ağasıoğlu. *Azərbaycan xalqı*. – B., 2005.
10. [http://www.witchmirror.ru/Mif/Finnoygr/vengri\\_tree.html](http://www.witchmirror.ru/Mif/Finnoygr/vengri_tree.html) В.Петрухин. Мифы финно-угров.
11. Каримуллин А. Тюрки и индейцы Америки – истоки происхождения. – Алматы, 2004.
12. [http://www.uzhgorod.ws/architecture\\_monuments.htm](http://www.uzhgorod.ws/architecture_monuments.htm)
13. Демин В.И. В поисках колыбели цивилизации. – М., 2004.
14. Сулейменов О.О. Тюрки в доистории. – Алматы, 2002.
15. Древнетюркский словарь. – Ленинград, 1969.
16. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_myphology/2697/КАРАКУС](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/2697/КАРАКУС)
17. Рише Ж. Иконология и традиция: космические символы в христианском искусстве. // Искусствознание, № 3-4, 2007.
18. Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. – М.: Госстройиздат, 1963.
19. Əfəndiyev R.S. *Azərbaycan incəsənəti*. – B.: Çarşıoğlu, 2001.
20. Генон Р. Традиционные формы и космические циклы. – М.: НПЦТ «Беловодье», 2004.
21. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2006.
22. Баттистини М. Астрология, магия, алхимия в произведениях изобразительного искусства. – М.: Омега, 2007.
23. Левандовский А.П. В мире геральдики. – М.: Вече, 2008.

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

#### **Türk dünyasının müqəddəs quşları**

Məqələnin aktuallığı müstəqil türk dövlətlərində və türk muxtar regionlarında başlayan türk tanrıçılığı ideya kompleksinin tarixi yenidənqurma prosesindən irəli gəlir. Məqələdə müqəddəs türk quşlarının mifoloji mənsəyi, heraldika rəmzləri, və ikonoqrafiyası, eləcə də onların adlarının etimologiyası təhlil olunur. Belə bir nəticə hasil olur ki, Simurq, Xumə, Ağ Şumkar, Karakus və Turul obrazları ümumi qədim türk arxetipinə - Tuqra obrazına gedib çıxır.

### ***Artegin Salamzade (Azerbaijan)***

#### **Sacred birds of the turkic world**

The urgency of the article is conditioned by the process of historical reconstruction of ideological complex of tengrism beginning in independent

turkic countries and autononousturkic regions. Mythological origin, heraldic symbolism and iconography of sacred turkic birds as well as etymology of their names are analysed in the article. There is drawn a conclusion that images of Simourg, Khoumo, Ak-Shoumkar, Caracus and Turul go back to common old-turkic hypertype – the image of the bird Tugra.

**Ключевые слова:** Симург, Хумо, Каракус, Тугра, иконография.

## КРЕСТООБРАЗНЫЙ ОРНАМЕНТ КАК МАРКЕР «ЦЕНТРА МИРА» В ШАМАНИЗМЕ КИММЕРИЙЦЕВ И СКИФОВ

Крестообразный орнамент получает широкое распространение в Евразии, в бронзовом и железном веке. Автору удалось установить, что: 1) крестообразный орнамент имеет полисемантическое значение; 2) основная семантическая концепция этого орнамента восходит к концепции центра Вселенной в шаманизме. Через этот «центр» проходит вертикальная линия («космическая ось», «мировой столп»), проходящую сквозь верхний, средний и нижний Мир; 3) графическая концепция происхождения крестообразного орнамента восходит к четырем треугольникам (которые олицетворяют «средний Мир» в шаманизме) обращенным своими вершинами внутрь; 4) в реальной жизни, для шаманов древнего мира, этот «центр Вселенной олицетворялся в крестообразном дымовом отверстии в центре юрты, из которого, во время ритуала, вылезал шаман и попадал в верхний Мир; 5) центр Вселенной часто называется «космической пуповиной». В тюркских языках концепция «центра» и слово «пупок» обозначается одними и теми же словами (*göbek, kipdik, kāvapa*).

Крестообразный орнамент представлен в культурах практически всех материков нашей планеты. Исследователи фиксируют появление этого орнамента периодом неолита (или возможно даже верхнего палеолита) [Топоров 1982, 12-14]. Однако наиболее широкое распространение крестообразный орнамент получает в Евразии в бронзовом веке. [Иванов 1963, 454-458].

В период поздней бронзы во II тысячелетии до н.э. крестообразный орнамент получает очень широкое распространение в срубной [Отрощенко, Формозов 1988, 174] и андроновской [Кривцова-Гракова 1948, 152; Иванов 1963, 455] культурно-исторических общностях, а также в зародившейся в результате дальнейшей миграции этих культур ходжалыкедабекской культуре Азербайджана. К концу II тысячелетия до н.э. дан-

ный орнамент начинает выходить за рамки орнаментации керамики и распространяется на бронзовые изделия. В ходжады-кедабекской культуре, на территории которой в междуречье Куры и Аракса к VIII в. до н.э. письменные источники фиксируют страну киммерийцев Гамир, изделия с крестообразным орнаментом получают широкое распространение [см.: Гасанов 2008]. В этот же период бронзовые изделия с крестообразным орнаментом широко распространяются в культуре киммерийцев Северного Причерноморья и Северного Кавказа, которые также ведут свое происхождение от срубной культуры. А. И. Тереножкин выделил крестообразный (или ромбовидный) орнамент, как основной орнамент киммерийской культуры [Тереножкин 1976, 173-185].

В срубной культурно-исторической общности крестообразный орнамент является наиболее распространенным из всех орнаментальных мотивов. Это было установлено В. В. Отрощенко, который систематизировал знаки начертанные на срубной керамике и разделив их на пять групп выяснил, что группа крестообразных знаков являлась самой многочисленной из них [Отрощенко, Формозов 1988, 174]. К сожалению подобного рода исследования, с целью выяснения статистических показателей распространения различных видов орнаментов, не проводились на примере ходжалы-кедабекской культуры Азербайджана.

В скифский период крестообразный орнамент не теряет своей актуальности, и распространяется на различные виды изделий в том числе и золотые. Например: 1) значки (тамги) на втулках наконечников стрел (косой крест) [Скорый 1997, 26; Граков 1962, 56-113], 2) крестовидные бляхи на колчаных наборах [Kemény 2009, 47-50], 3) бляхи и обоймы конской узды [Ильинская 1968, 66, 69, 105, 109, 110] и т.д. А. Ю. Алексеев обратил внимание на то, что крестовидные метки на наконечниках стрел из скифских погребений являются не только наиболее распространенными, но и наиболее ранними [Алексеев 2003, 274].

Крестообразный орнамент также занимал особое место в культуре скифов Сибири как мы можем судить по орнаментам пазырыкских ковров V в. до н.э. [Руденко 1968, рис. 33, 46, 51]. Л. С. Марсадолов исследовал проблему крестообразного орнамента скифов Сибири и пришел к выводу, о том что он может вести свое происхождение от киммерийского орнамента, а также от орнаментальных мотивов происходящих из Гордиона в Турции. [Марсадолов 2006, 40-42]. Один из исследованных

Марсадаловым крестообразных знаков представленный на ковре из Пятого Пазырыкского кургана, (с изображением всадника и богини сидящей на троне) уже в период средневековья был настолько популярен среди тюркских народов, что даже получил в специальной литературе название «тюркская пальметта». [Дюрменова 2008, 30-34].

Крестовидный орнамент также представлен в культуре саков Центральной Азии в VII-VI вв. до н.э. [Demidenko, Firsov 2007, 176, Taf. 9]. Здесь он часто сочетается с вписанным в крест ромбовидным значком с вогнутыми сторонами и кругом в центре [Вишневская 1973, табл. 18, 33].

В VIII-VII вв. до н.э. в захоронениях киммерийцев и скифов широко распространяются четырехлепестковые (крестообразные) бронзовые бляшки-розетки. Данные крестовидные бляшки характерны для находок новочеркасского типа, а также для раннескифских находок [Галанина 1997, 128] Бляшки данного типа, идентичные как по форме, так и по манере крепления (петелька для крепления [Ильинская 1968, 66]), были найдены в мингечаурских курганах [Асланов и др. 1959, табл. XL]. Однако никто из исследователей не обратил на это внимание. В азербайджанской науке мингечаурские курганы относятся к 12-9 вв. до н.э. Данная находка помогает дать новую датировку мингечаурских курганов, в рамках 8-7 вв. до н.э. а также по новому взглянуть на культурную принадлежность этих курганов.

Таким образом нам удалось установить, что крестообразный орнамент занимает особое место в культурах бронзового и раннежелезного веков Евразии. Сейчас следует ответить на вопрос что именно символизирует собой этот орнамент. Совершенно ясно, что во всех вышеперечисленных культурах крестообразный орнамент связан с мировоззрением народов носителей этих культур. По мнению А. Голана крестообразный орнамент имел различные семантические значения в различные периоды истории начиная с палеолита. По его мнению начиная с периода бронзы орнамент креста (косой и прямой крест) изменяет свою семантику и начинает олицетворять солнце [Голан 1992, 118-119]. Мнение о том, что крестообразный орнамент олицетворяет собой солнце также широко распространилось в киммерологии и скифологии [Ильинская, Тереножкин 1983, 22, 68, 94; Галанина 1997, 130, 156; Погребова 1984, 124, 127]. Однако наблюдения этнографов, исследовавших орнаментальные традиции народов Сибири позволяют прийти к другим выводам. Так например С.В. Иванов установил серию орнаментальных композиций, в которых



символика креста совмещается с символикой птиц на дереве [Иванов 1963, 89, 97, 99] (рис. II, 1-4). Известно, что Мировое Дерево с птицами на нем, является одним из маркеров центра Мира (центра Вселенной) в шаманизме. Концепция центра Мира занимает особое место в шаманизме и семантически сопоставляется с концепцией «космической пуповины». Термин «пуповина Неба и Земли» часто повторяется в ритуальных текстах тюркских шаманов. В мифах алтайцев священное Дерево центра Вселенной растет «из пупа Земли и Неба» [Львова и др. 1988, 123]. В якутских мифах повествуется о том, что в «золотом пупе Земли» растет дерево с восемью ветвями [Eliade 1972, 273].

Символика крестообразного знака очень широко представлена на бубнах народов Сибири [Алексеев 1984, 118, 150, 168, рис. 6; Potapov 1996, 116 fig. 9]. Венгерский этнограф М. Хоппал исследовал проблему крестообразного знака в шаманизме урало-алтайских народов Сибири (на примере орнаментации бубнов) и установил, что он символизирует «центр Мира», а круг (или квадрат) вокруг крестообразного знака символизирует Вселенную [Horpál 2001, 79].

В подтверждение данной концепции можно также привести исследование В. Н. Топорова, который отмечает, что крестообразный орнамент «подчеркивает идею центра и основных направлений, ведущих от центра (изнутри вовне)». По мнению Топорова крестообразный орнамент выступает как средостение между Мировым Деревом (связанным преимущественно с зооморфными образами) и человеком. Топоров считает, что Мировое Дерево не было единственным источником образа крестообразного мотива. В его формировании также участвовали такие символы, как деревянное огниво, солярный знак [Топоров 1982]. Другими словами по мнению Топорова солярный знак является одним из многочисленных семантических значений крестообразного мотива, но ни в коем случае не основным мотивом, а лишь второстепенным средством описания концепции «центра Мира». Центральным семантическим значением крестообразного орнамента является концепция «центра Мира».

В контексте изучения проблемы семантического происхождения крестообразного орнамента, также очень важно установить генезис формирования графического происхождения этого орнамента.

В соответствии с мнением С. В. Иванова крестообразная символика появляется в результате слияния четырех углов или треугольников на-

правленных вершинами к центру [Иванов 1963, 459]. А. Голан поддерживает точку зрения Иванова, однако считает, что он ее семантически не аргументировал. По мнению Голана соединение четырех треугольников с целью создания креста не является чисто композиционным приемом, а имеет конкретное смысловое значение. С его точки зрения символ в виде четырех крестообразно расположенных треугольников отображает концепцию «четырех сторон света» или «четырех областей земли» [Голан 1993, 118-119]. Мы согласны с данным мнением, поскольку наши собственные исследования демонстрируют, что орнамент из треугольников или зигзагов, как правило олицетворяет средний Мир – то есть Землю, и человека – то есть объект среднего Мира [Гасанов 2008, 40].

На бубнах сибирских шаманов средний Мир часто изображается в виде орнамента, состоящего из рядов треугольников. Этот орнамент образуется из рядов зигзагов, расположенных под горизонтальной линией. Этот орнамент, наряду с крестообразным орнаментом, является очень распространенным орнаментом ходжалы-кедабекской, срубной и андроновской керамики. Интересен тот факт, что на ходжалы-кедабекской и гальштатской керамике человек, являющийся объектом среднего Мира, также изображается посредством треугольников [см.: Haszanov 2007, табл. V].

Как указывалось выше, в ритуальных текстах тюркских шаманов центр Мира ассоциируется с часто повторяющимся термином «пуповина неба и земли» («космическая пуповина») [Львова и др. 1988, 123, 137, 138; Eliade 1972, 273]. Символика крестообразного знака, заключенного внутри круга или квадрата, олицетворяет шаманистические представления о центре Мира или «космической пуповине».

В тюркских языках концепция «центра» обозначается словами *göbek*, *kipdik*, *kāvapa*. Этими же словами обозначается «пупок» [Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü 1991, 276-277; Радлов 1899, II, 1408, 1612, 1613; Севортян 1978, III, 52]. Интерес представляет османский термин *arz göbәуі* – «земная ось», буквально описывающий концепцию центра Мира [Радлов 1899, 1612]. Слово **göbek** также используется в тюркских языках в качестве обозначения центрального орнамента композиций [Севортян 1978, III, 52]. Очень часто этот орнамент тюркских народов (**göbek**) изображается в виде креста составленного из треугольников. Как отмечалось выше орнамент из треугольников или зигзагов, как правило олицетворяет средний Мир, то есть землю, и человека, который является объект сред-

него Мира. В тюркских языках «средний Мир» и «человек», являющийся объектом среднего Мира, обозначаются одной и той же основой – «ara/er». [Древнетюркский словарь 1969, 50, 175]. Таким образом можно с уверенностью говорить о том, что крестообразный и треугольный орнамент представляют собой, как мировоззренческое, так и лингвистическое явление. В целом на примере крестообразного орнамента образованного треугольниками мы наблюдаем синтез языка, мировоззрения и орнамента.

А. Голан приводит в своей работе изображение уникального сосуда в виде человека. Этот сосуд происходит из Трои и датируется II тысячелетием до н.э. На сосуде изображены глаза, брови, нос, руки, грудь и пупок. Пупок изображен с помощью крестообразного орнамента созданного четырьмя треугольниками. [Голан 1993, 352, рис. 184, 3].

Крестообразный орнамент состоящий из четырех треугольников является центральной композицией азербайджанских национальных платков *kəlağayı*. Данный орнамент называется *göbək* – «пуповина» [İb-rahimbəyova 2004, 20] (рис. II, 5, 7). Что касается общей композиции азербайджанских национальных платков Келагаи, то она практически повторяет шаманистическую концепцию центра Вселенной (Мира) урало-алтайских народов Сибири. На платке вокруг крестообразного орнамента изображены птицы и деревья. В данном случае, принимая во внимание особенности местного климата, здесь изображены гранатовые деревья (рис. II, 6). Как указывалось выше, птицы и деревья являются средством описания концепции центра Мира.

Таким образом нам удалось установить: 1) что семантическая концепция происхождения крестообразного орнамента восходит к концепции центра Вселенной (Мира), 2) графическая концепция происхождения крестообразного орнамента восходит к четырем треугольникам. Остается невыясненным один вопрос – как шаманы древнего мира видели этот центр Вселенной в реальной жизни?

Прежде всего следует понять как шаманы представляют себе Мир и его Центр. В шаманизме центр Мира представляет собой вертикальную линию (отверстие с находящимся в нем деревом), проходящую сквозь подземный, земной и небесный Мир. В научной литературе эту вертикальную линию называют «космической осью», «мировым столпом» и т.д. [см.: Eliade 1972]. средний же Мир (то есть Земля) в представлениях шамани-

тов является противопоставлением центру Мира (вертикали), представляя собой горизонтальную плоскость. Шаман во время своего путешествия в верхний Мир выходит из горизонтального среднего Мира на котором мы все находимся и прорывается в вертикальную плоскость, которая проходит сквозь центр Вселенной.

В соответствии с верованиями кочевых тюркских народов юрта является символом Мира. Внутренняя ее часть олицетворяет средний Мир – где живут люди. Под юртой находится нижний Мир – где находятся покойные. Дымовое отверстие юрты и то что находится выше него олицетворяет верхний Мир – Мир богов. Столб, установленный посередине юрты (или веревка свисающая с дымового отверстия) символизируют Мировое Дерево (вертикальную ось) и называется «флагом» шамана. Огонь разоженный в центре юрты также символизирует вертикальную ось и способствует движению шамана по ней. [Somfai Kara, Horpál, Sipos 2007, 59].

Ритуал путешествия шамана в верхний Мир красочно прослеживается на примере экстатического путешествия кыргызского шамана из долины Jay Ata в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая. М. Хоппалом были сделаны прекрасные фотографии этого ритуала и снят его видеофильм. В начале ритуала в центре юрты разожгли огонь. Там же в землю вбили столб и привязали к нему веревку с привязанным к ней куском материи. Второй конец веревки был наверху привязан к дымовому отверстию юрты, которое кыргызы называют *tündük*. Конструкцию столба и веревки кыргызы называют *tuu* – «флаг» – древнетюркское *tuğ* [Древнетюркский словарь 1969, 584]. Шаман начал говорить священные тексты и постепенно впасть в транс. Затем он с кнутом руке сопровождаемый участниками ритуала начал ходить по кругу вокруг своего столба с веревкой. Целью ритуала является излечение участников, которых шаман слегка хлещет кнутом и топчет ногами. Затем шаман начинает петь песни призывающие его духов помощников и кричит. После этого он поднимается на столб и с помощью присутствующих помощников поднимается по веревке к дымовому отверстию юрты хватается за него и проделав акробатический трюк высовывает свои ноги из дымового отверстия наружу и висит некоторое время вниз головой. После этого ему помогают спуститься. Данный ритуал является классическим описанием путешествия шамана в верхний Мир. Данный ритуал был распространен

среди кыргызов в прежние времена и был искоренен в советский период [Hoppál 2005, 128-129; Somfai Kara, Hoppál, Sipos 2007, 57-61]. Идентичные ритуалы путешествия шамана в верхний Мир (посредством столба через дымовое отверстие) существовали также у многих народов Сибири. В частности у алтай-кижи [см.: Diószegi 1974, 641].

Таким образом дымовое отверстие юрты олицетворяет верхний Мир, то есть Мир богов у тюркских народов. Однако по всей видимости этот символ является полисемантическим. В частности на это указывает вышеописанное свисание кыргызского шамана головой вниз из дымового отверстия. Семантика данного действия указывает на акт рождения – выхода новорожденного из чрева, головой вперед. Подтверждением этому мнению может служить кыргызская традиция принятия родов. Кыргызская женщина держится руками за бакан – шест которым поднимают дымовое отверстие юрты (tündük) во время его установки. В алтайской мифологии, опираясь на этот шест, богиня Умай спускается на землю (для помощи роженицам). По мнению Сагалаева данный шест символизирует Мировое Дерево. [Сагалаев 1991, 73].

Таким образом нам удалось ответить на вопрос о том, как шаманы древнего мира видели этот центр Вселенной в реальной жизни? Они видели его в виде дымового отверстия в центре своей юрты. Как указывалось выше кыргызы называют это дымовое отверстие tündük. Казахи называют его şarırak. Данная концепция верхней части юрты занимает настолько весомое место в культуре кочевых народов, что şarırak и tündük являются официальными государственными символами Казахстана и Кыргызстана. В частности этот символ представлен на гербе Казахстана и на флаге Кыргызстана (рис. III, 2, 3). На флаге Кыргызстана этот символ изображен внутри солнечного диска с лучами. Данный факт является дополнительным доказательством высказанного (со ссылкой на В. Н. Топорова) выше мнения о том, что основным семантическим значением крестообразного орнамента является концепция «центра Мира», а солярный знак (наряду с деревом, птицами и др.) используется лишь как средство описания «центра Мира».

Следует также коснуться проблемы строительной конструкции дымового отверстия. Как видно на фотографии с изображением кыргызского шамана, а также на гербе Казахстана и флаге Кыргызстана (рис. III, 1-3) дымовое отверстие представляет собой крестообразную

конструкцию заключенную в круг. Внутри круга перекрестие создается за счет трех балок пересекающих другие три балки.

Эти балки безусловно несут в себе конструктивную нагрузку, и их назначение заключается в стягивании (создании жесткости) круга (строительного пояса) дымового отверстия. Но одновременно с этим они также несут и семантическую нагрузку. То что количество балок, в каждой стороне перекрестия, равно трем не является случайностью. Три балки повторяют количество углов треугольников которые образуются в результате перекрестия. То есть семантически три балки заменяют собой три угла. Треугольники как отмечалось выше олицетворяет средний Мир – то есть Землю, и человека – то есть объект среднего Мира [Гасанов 2008, 40].

Таким образом дымовое отверстие, одновременно олицетворяет «чрево», а также «верхний Мир» и «средний Мир» через которые проходит вертикальная ось «центра Вселенной».

Выше уже говорилось о том, что на азербайджанских национальных платках *kəlağayı* центральный крестообразный орнамент изображается с помощью треугольников (рис. II, 5-7). Данная техника изображения этого орнамента повторяет семантику трех балок дымового отверстия юрты. Но этим не ограничиваются примеры этого орнамента в Азербайджане. Обращение к археологическим материалам позволяет установить довольно широкую распространенность техники исполнения центрального крестообразного орнамента с помощью трех черточек пересекающих другие три черточки. В частности данный орнамент распространен на дне керамических сосудов Азербайджана периода поздней бронзы и раннего железа (рис. III, 4-6). То что данный орнамент изображается именно на дне сосудов не случайно, поскольку сосуд в погребении тюркских народов является олицетворением «молочного озера», которое в соответствии с мифологией шаманистов (наряду со «горой» и «священным деревом») находится в центре Мира [Львова и др. 1988, 123]. Данные свидетельства археологии позволяют прийти к выводу о том, что в древний период дымовые отверстия юрт кочевников Азербайджана были идентичны тем, которые мы встречаем сегодня у казахов и кыргызов.

Таким образом, как удастся установить, крестообразный орнамент не может ограничиваться каким то одним семантическим значением. Он имеет полисемантическое значение. По всей видимости полисемантическое значение можно отнести ко многим орнаментам древнего мира.

Как удастся установить треугольный орнамент так же является полисемантическим. Он одновременно олицетворяет средний Мир, то есть Землю, человека как объект среднего Мира, богов и духов находящихся в среднем Мире. Если соединить вместе четыре стороны Земли, то есть четыре конца света, то есть четыре символических треугольника, то мы получим центр Земли или центр Вселенной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Cəfərov, H. F. Azərbaycan e.ə. IV minilliyin axırı – I minilliyin əvvəllərində (Qarabağın Qarqarçay və Tərtərçay hövzələrinin materialları əsasında). Bakı: Elm, 2000. 290 s.
2. Demidenko, J. Firsov, K. Die Denkmäler von Tagisken und Ujgarak, (в:) Menghin, W., Partzinger, H. (ред.), Im Zeichen des Goldenen Greifen: Königs Gräber der Skythen. Munich: Prestel, 2007. с. 171-176.
3. Diószegi, V. Shamanism. Encyclopaedia Britannica, 15<sup>th</sup> Edition, Vol. 16. London: Macmillan, 1974. с. 638-641.
4. Eliade, M. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton: Princeton University Press, 1972. 648 с.
5. Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü. Erçilasun, A. B. (ред.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
6. Nawroth, M. Der Goldfund von Vetttersfelde: vom Schwarzen Meer in die Lausitz, (в:) Menghin, W., Partzinger, H. (ред.), Im Zeichen des Goldenen Greifen: Königs Gräber der Skythen. Munich: Prestel, 2007. с. 318-327.
7. Haszanov, Z. Sámánisztikus szertartások és attribútumok Ukrajna, Magyarország és Azerbajdzsán késő bronzkori és korai vaskori régészetiében (a kimmerek világszemlélete). Magyarország és Azerbajdzsán: a kultúrák párbeszéde. Budapest, 2007, november 6-8. II Nemzetközi tudományos konferencia., 2007, с. 75-94.
8. Hoppál, M. Cosmic Symbolism in Siberian Shamanhood. Shamanhood Symbolism and Epic. (Bibliotheca Shamanistica 9). Budapest: Akadémiai Kiado, 2001. с. 75-87.
9. Hoppál, M. Sámánok Euroázsiaiban. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005. 304 с.
10. İbrahimbəyova, R. Kələğayi: katalog. Bakı: Səda, 2004.
11. Kemenczei, T. Studien zu den Denkmälern skytisch gepragter Alfold Gruppe. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 410 с.



12. Potapov, L. P. Shamans' Drums of Altaic Ethnic Groups, (в:) Diószegi, V. (ред.), Folk Beliefs and Shamanistic Traditions in Siberia. (Bibliotheca Shamanistica 3). Budapest: Akademiai Kiado, 1996. с. 97-126.
13. Somfai Kara, D., Hoppál, M., Sipos, J. The Sacred Valley of Jay Ata and a Kirghiz Shaman from Xinjiang, China. Shaman: an International Journal for Shamanistic Research, Molnar & Kelemen Oriental Publishers, 2007, 15, (1&2). с. 47-68.
14. Xəlilov, C. Qərbi Azərbaycanın tunc dövrü və dəmir dövrünün əvvəllərinə aid arxeoloji abidələri. Bakı: Azərbaycan SSR EA nəşriyatı, 1959. 171 с.
15. Алексеев, А. Ю. Хронография Европейской Скифии VII-IV веков до н.э. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2003. 416 с.
16. Алексеев, Н. А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (Опыт ареального сравнительного исследования). Новосибирск: Наука, 1984. 233 с.
17. Асланов, Г. М., Ваидов, Р. М., Ионе, Г. И. Древний Мингечаур. Баку: Изд-во АН Азербайджанской ССР, 1959. 190 с. +XLVII табл.
18. Вишневская, О. А. Культура сакских племен низовьев Сырдарьи в VII-V вв. до н.э.: по материалам Уйгарака. Москва: Наука, 1973. 160 с.
19. Галанина, Л. К. Келермесские курганы: царские погребения ранне-скифской эпохи. (Степные народы Евразии). том I. Москва: Палеограф, 1997. 316 с.
20. Гасанов, З. Г. Киммерийцы и их место в истории Азербайджана. Институт истории Национальной АН Азербайджана, 2008, Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. ист. наук, 48 с.
21. Голан, А. Миф и Символ. Москва: Руслит, 1993. 375 с.
22. Граков, Б. Н. Скифские погребения на Никопольском курганном поле, (в:) Памятники скифо-сарматской культуры. (Материалы и исследования по археологии СССР №115). Москва: Изд-во АН СССР, 1962. с. 56-113.
23. Гусейнова, М. А. Керамика Восточного Закавказья эпохи поздней бронзы и раннего железа (XIV-IX вв. до н.э.). Баку: Элм, 1989. 128 с.
24. Древнетюркский Словарь. Наделяев, В. М. и др. (ред.). Ленинград: Наука, 1969. 676 с.
25. Дюрменова, А. В. Древние изобразительные сюжеты населения степи в традиционных войлочных изделиях ногайцев, (в:) Тишкин, А. А. (ред.), Древние и средневековые кочевники Центральной Азии. Барнаул: Азбука, 2008. с. 30-34.



26. Иванов, С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. (по материалам 19 – начала 20 в.). (Тр. Ин-та этнографии). Нов. серия. т. 81. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1963. 500 с.
27. Ильинская, В. А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья (курганы Посулья). Киев: Наукова Думка, 1968. 268 с.
28. Ильинская, В. А. Тереножкин, А. И. Скифия VII—IV вв. до н. э. Киев: Наукова Думка, 1983. 379 с.
29. Йерем, Э. Гальштатская культура в Задунавье, (в:) Титов, В., Эрдели, И. (ред.), Археология Венгрии: конец II тысячелетия до н.э. – I тысячелетие н.э. Москва: Наука, 1986. с. 153-168.
30. Кривцова-Гракова, О. А. Алексеевское Поселение и Могильник. (Труды государственного исторического музея, археологический сборник. Выпуск 17). Москва: Государственный исторический музей, 1948. 172 с.
31. Львова, Э. Л., Октябрьская, И. В., Сагалаев, А. М., Усманова, М. С. Традиционное Мировоззрение Тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск: Наука, 1988. 225 с.
32. Марсадолов, Л. С. Гордион в Анатолии (Турция) – Военная «база» кочевников Евразии в VIII-VI веках до н.э. Современные проблемы археологии России. Материалы Всероссийского археологического съезда, Из-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2006, том II, с. 40-42.
33. Отрощенко, В. В. Формозов, А. А. К проблеме письменности у племен Северного Причерноморья в эпоху раннего металла. *Studia Praehistorica*, Изд-во на Българската академия на науките, 1988, 9, с. 147-178.
34. Погребова, М. Н. Закавказье и его связи с Передней Азией в скифское время. Москва: Наука, 1984. 248 с.
35. Радлов, В. В. Опыт Словаря Тюркских Наречий. т. II. Санкт Петербург: Российская Императорская АН, 1899.
36. Руденко, С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани: из оледенелых курганов Горного Алтая. Москва: Искусство, 1968. 135 с.
37. Сагалаев, А. М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. Новосибирск: Наука, 1991. 154 с.
38. Садыхзаде, Ш. Г. Древние украшения Азербайджана. Баку: Ишыг, 1971.
39. Севортян, Э. В. Этимологический Словарь Тюркских Языков. II. Москва: Наука, 1978. 349 с.

40. Скорый, С. А. Стеблев: скифский могильник в Поросье. Киев: НАН Украины, Ин-т археологии, 1997. 173 с.
41. Тереножкин, А. И. Киммерийцы. Киев: Наукова Думка, 1976. 224 с.
42. Топоров, В. Н. Крест, (в:) Токарев, С. А. (ред.), Мифы Народов Мира: Энциклопедия, т 2. Москва: Сов. Энциклопедия, 1982. с. 12-14.

***Zaur Həsənov (Azərbaycan)***

**Kimmeri və skif şamanlığında xaçşəkilli ornament**

**“dünya mərkəzi”nin işarəsi kimi**

Bürünc və dəmir əsrində xaçşəkilli ornament Avrasiyada geniş yayılmışdı. Müəllif aşağıdakıları müəyyənləşdirmişdir: 1) xaçşəkilli ornament çoxmənalıdır; 2) onun semantik konsepsiyası şamanlıqda Bəşəriyyətin mərkəzi ideyasına gedib çıxır; 3) xaçşəkilli ornamentin mənşəyinin qrafik konsepsiyası öz təpələri ilə daxilə yönəlmiş dörd üçbucaqlıya (onlar şamanlıqda “Orta Dünya”nın təcəssümüdür) gedib çıxır; 4) qədim dünyanın şamanları üçün Bəşəriyyətin bu mərkəzi alaığının ortasındakı xaçşəkilli tüstü bacasında öz təcəssümünü tapmışdır. Bu bacadan ayin vaxtı şaman çıxır.və üst Dünyaya düşür; 5) Bəşəriyyətin mərkəzi çox vaxt “kosmik göbək” adlanır. Türk dillərində “mərkəz” konsepsiyası və “göbək” sözü eyni sözlərlə ifadə olunur (göbek, kipdik, kāvapa).

***Zaur Hassanov (Azerbaijan)***

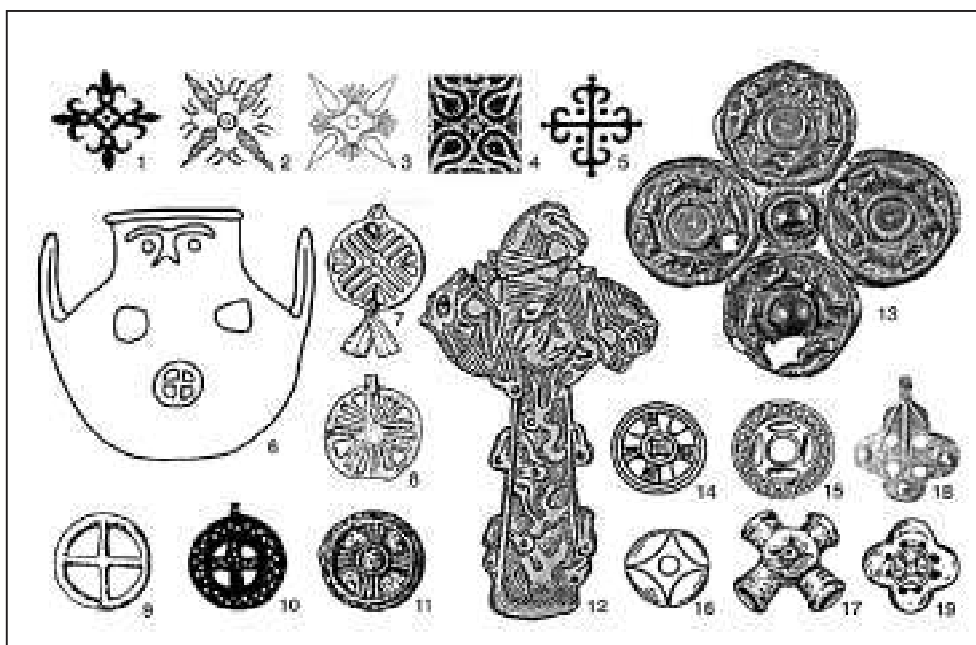
**Cruciform ornament as a marker of**

**“the centre of the world” in shamanism of kimmeries and scythians**

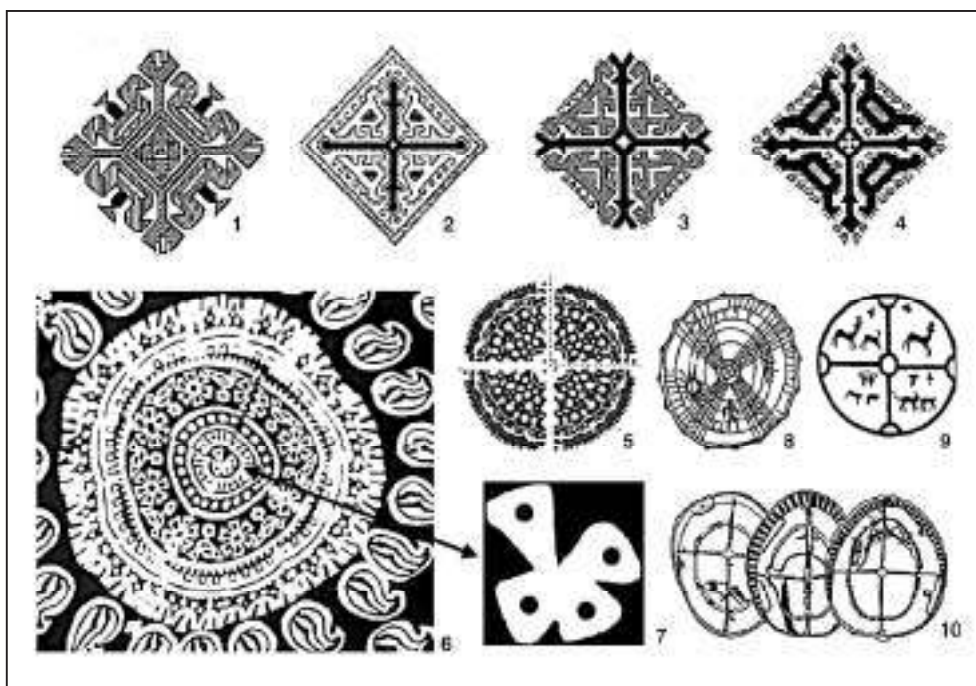
The cross-shaped ornament became widespread in the Bronze and Iron Age Eurasia. In the article it was established that: 1) cross-shaped ornament has polysemantic meanings; 2) the main semantic concept of the ornament originates from the concept of the Center of the Universe in Shamanism. A vertical line (cosmic axis, pillar of the world) is passing through this Center and goes across the Upper, Middle and Lower Worlds; 3) the graphic concept of the cross-shaped ornament goes back to the ornamental composition of four triangles (that represent the Middle World in Shamanism) with their apexes directed inside; 4) in real life, for shamans of the Ancient World, this Center of the Universe was embodied in a cross-shaped smoke hole located in the center of nomadic tent. From this hole a shaman was coming out, during a ritual, and getting to the Upper World; 5) the Center of the Universe is often

referred to as Cosmic Umbilical Cord. In Turkic languages the concept of the «center» and «navel» are designated by the same words (göbek, kıpđık, kāvapa).

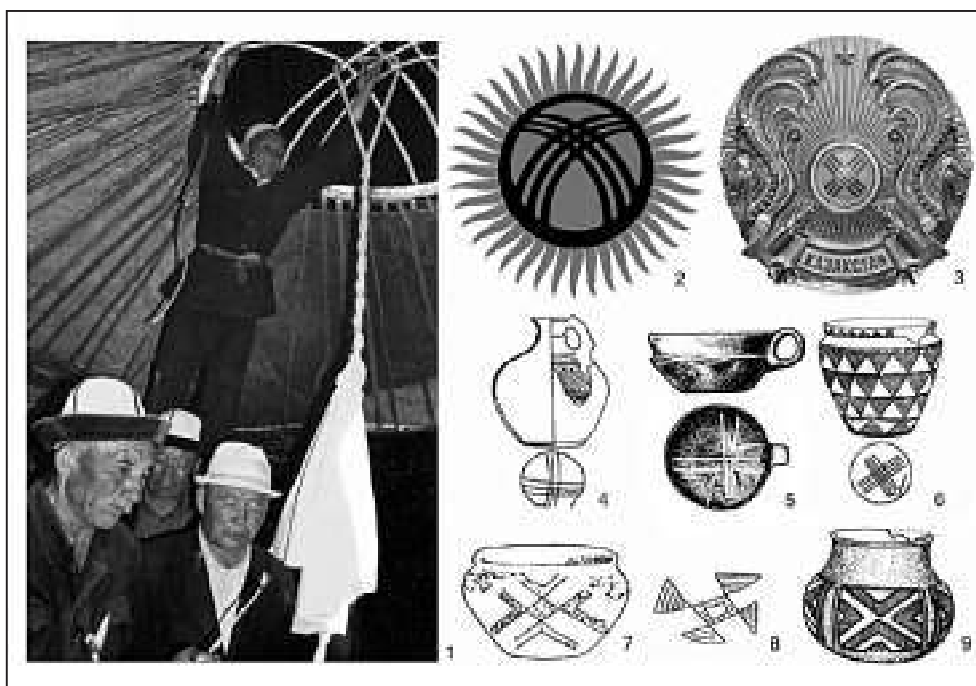
**Ключевые слова:** орнамент, тюрки, скифы, шаманизм, центр мира.



**Рис.1** 1, 2 – орнамент ковров из 5-го пазырыкского кургана (алтайские скифы), 3, 4 – из Гордиона [Марсадолов 2006, рис. 2, 1, 2, 6, 7]; 5 – ногайский орнамент [Дюрменова 2008, 31]; 6 – из Трои [Голан 1993, рис. 184, 2]; 7, 9 – гальштатская к-ра [Йерем 1986, рис. 54, 16, 17]; 8, 10 – ходжалы-кедабекская к-ра (страна Гамир) [Хәлілов 1959, табл. XXIII, 6; Садыхзаде 1971, табл. VIII]; 11 – андроновская к-ра [Кривцова-Гракова 1948, рис. 41, 3]; 12 – (венгерские скифы) [Kemény, Taf. 154, 1]; 13 – [Nawroth 2007, Taf. 1]; 14-16 – киммерийский орнамент Северного Причерноморья и Кавказа [Тереножкин 1976, рис. 92, 94]; 17 – сакские курганы Уйгарака [Вишневская 1973, табл. XVIII, 33], 18 – мингечаурский курган № IV (скифы) [Асланов и др. 1959, табл. XL, 12]; 19 – курган № 8 у хут. Поповка (скифы) [Ильинская 1968, табл. XLVI, 10].



**Рис. II.** 1-4 – орнамент народов Сибири [Иванов 1963, рис. 44, 1; 47, 4, 8, 9]; 5-7 – центральный орнамент азербайджанских национальных платков [İbrahimbəyova 2004, 20]; 8-10 – орнамент на бубнах народов Сибири [Норрál 2005, 225 227, 228].



**Рис. III.** 1 – кыргызский шаман поднимается к дымовому отверстию юрты [Норрál 2005, 129]; 2 – центральный орнамент флага Кыргызстана; 3 – герб Казахстана; 4-6 крестообразный орнамент на дне сосудов; 4 – Азербайджан [Сəфərov 2000, 86, 17]; 5 – гальштатская к-ра в Венгрии [Йерем 1986, рис. 55, 11]; 6 – андроновская к-ра [Кривцова-Гракова 1948, рис. 52, 20]; 7-9 – крестообразный орнамент на поверхности сосудов; 7, 8 – ходжалы-кедабекская к-ра (страна Гамир) [Гусейнова, табл. VII, 1; II, 4]; 9 – киммерийцы [Тереножкин 1976, рис. 13, 8].

---

## ПЕТРОГЛИФЫ ГОБУСТАНА И ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ ЭПОХИ БРОНЗЫ ЦЕНТРАЛЬНО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

В последние десятилетия определенные успехи достигнуты в изучении знаковой системы населения срубной общности (17-13 вв. до н.э.) на юге Восточной Европы (Захарова, 2000). При анализе graffiti на керамических сосудах удалось наметить ряд сюжетных пиктографических композиций. Логично интерпретируются строки знаков календарного цикла (Беседин, Сафонов, 1996, с. 22-33; Сафонов, 1996, с. 66-70). Выявлен сюжет борьбы солярного героя (свастика) со стилизованным змеем-драконом (Захарова, 2000, с. 76-78, рис. 43, 1, 1а). Рассмотрены композиции с изображением птичеловека (шамана) в центре и тема перевоплощения антропоморфного персонажа в птицу (стрелу), устремленную вверх (Отрощенко, 1998, с. 93-98). Замечена эпическая схватка богатырей (Отрощенко, 2004, с. 17-18). Эти и другие практические наработки в интерпретации комбинаций знаков на керамике эпохи бронзы могут быть полезными в поисках сюжетных мотивов среди знаковых композиций на сосудах и петроглифах Азербайджана.

Обратим внимание, в частности, на тему «игра с быком» (Рис. 1). Такой сюжет, выполненный в реалистической манере, популярен на знаменитых фресках дворца в Кноссе и ювелирных изделиях Крито-Микенского мира (Рис. 2; 5). Эти изображения помогают реконструировать сценарий красочного и драматического представления. Немецким исследователем Г. Парсом (Pars, 1957; Kehnscherper, 1973, s. 90) реконструированы четыре фазы игры акробата с быком 1) акробат хватает животное за рога; 2) бык перекидывает взмахом головы атлета назад; 3) акробат с переворотом становится на спину животного; 4) он же совершает еще один кульбит и опускается на землю (Рис. 3).

Изображения на фресках и ювелирных изделиях Крито-Микенского мира и предложенная Г. Парсом реконструкция помогают уточнить значе-

ние отдельных знаков (антропоморфный персонаж, бык, знак божества-арбитра) на сосуде срубной общности из села Старая Тойда (Воронежская область, Россия) (Рис. 1, 1). Знаковую детализацию этого же сюжета видим на обухе бронзового топора из Czófalva в Венгрии (Рис. 1, 2), где профиль быка, антропоморфный знак и кресты вокруг него выполнены в точечной манере пуансоном (Mozsolics, 1965-1966). Упомянутые композиции из Подонья и Подунавья расширяют ареал сюжетов «игра человека с быком» далеко на север и северо-восток от островов Эгейского моря, в глубинные регионы степей Восточной Европы.

Показательно, что мотив единоборства с быком отмечен и убедительно проанализирован в огузском эпосе, опирающемся на древнюю фольклорную традицию (Байрамов, 2011, с. 16-19). Поэтому считаю возможным подключить к дальнейшему изучению и интерпретации знаковых систем бронзового века изобразительный и знаковый потенциал петроглифов Гобустана в Восточном (Сəфəгзadə, 1999) и Гямигая в Западном Азербайджане (Əliyev, 2005). Тем более, что изображения хороводов танцующих людей на скалах горы Беюкдаш (Рис. 4, 1-6) уже привлекались для уточнения возможной семантики строчек крестов на сосудах срубной общности (Буров, 1997, с. 60). Подобный сюжет с хороводом, стилистически еще более близкий гобустанскому, воспроизведен на сосуде ингульской катакомбной культуры (23-20 вв. до н.э.) из с. Отрадное в Николаевской области, Украина (Братченко, Шапошникова, 1985, с. 416). Заметна условность манеры воспроизведения человека на сосудах и петроглифах, когда образ человека часто фактически трансформирован в пиктограмму. При этом можно заметить и половые отличия в хороводе антропоморфных знаков на сосуде из Отрадного (Рис. 4, 7).

Отдельные сюжеты петроглифов Гобустана, возможно, передают и позволяют нам лучше понять тему ритуальной игры человека с крупным рогатым животным. Стоит выделить несколько композиций на петроглифах, наиболее показательных в этом плане. Все они сконцентрированы на террасах горы Беюкдаш в Гобустане.

Сюжет 1 (нижняя терраса г. Беюкдаш, камень 159). Крупное изображение силуэта быка в пунктирной манере занимает центральное место на плоскости камня. На шее животного начертан антропоморфный знак. Влево от большого быка – меньшее изображение рогатого животного (Рис. 5). Диспропорция в масштабах изображения-знака человека и круп-



ного животного подчеркивает культовую значимость именно быка. Подобная диспропорция в изображении быка и акробата наблюдается и в Греции в композиции на зооморфном сосуде (Рис. 6) начала II тыс. до н.э. из Мессары (Сидорова, 1972, с. 80, фото 77).

Сюжет 2 (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 30). Антропоморфный персонаж (знак) на крупе одного быка и антропоморфная фигура, стелющаяся под брюхом другого крупного рогатого животного (Рис. 7). Подобный акробатический трюк воспроизведен на щитке золотого перстня из Смирны (Рис. 8), Малая Азия (Kehnscherper, 1973, s. 91). Сюжеты на перстне из Смирны и на камне 30 Беюкдаша свидетельствует, что акробат совершал опасные трюки не только над, но и под туловищем быка. Это существенное дополнение к реконструкции Г. Парса и наиболее опасный элемент игры с быком на практике.

Следующие четыре сюжета могут воспроизводить, на наш взгляд, упоминавшиеся выше фазы игры с быком.

Сюжет 3 (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 42). Персонаж на холке животного, находясь в фазе 3, касается рукой запрокинутого назад рога быка (Рис. 9).

Сюжет 4 (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 66) включает изображение быка в технике контррельефа с человеком у которого отведен назад локоть руки, опустившимся на спину животного (фаза 3) после пролета между его рогами (Рис. 10).

Сюжет 5 (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 45, западная сторона). Привлекает внимание изображение (знак) человека, опускающегося на землю впритык к хвосту быка в завершение фазы 4 (Рис. 11).

Сюжет 6 (Беюкдаш, нижняя терраса, камень 140, восточная сторона). Изображение человека на крупе рогатого животного также можно сопоставить с реконструкцией начала фазы 4 игры с быком, предложенной Г. Парсом (Рис. 12).

Сюжет 7 также можно привлечь к очерченному кругу композиций (Беюкдаш, нижняя терраса, камень 1а), Здесь антропоморфное изображение вписано в туловище быка (Рис. 13). В одном случае это женщина в треугольной юбке, а в другом – неопределенная фигура (Сәғәрзадә, 1999, с. 237-239). Не исключено, что этот сюжет определенным образом связан с мифом о похищении Европы Зевсом, принявшим облик быка (Ніколов, Чмихов, 1991, с. 18-23).



Масштабное исследование россыпи петроглифов на высокогорном стойбище пастухов Гямигая в Ордубадском районе Нахичеванской автономной республики только разворачивается. Спецификой этого памятника является однослойность изображений, датируемых эпохой бронзы. То есть, предполагать механическое соприкосновение разновременных изображений человека и животных здесь не приходится. Тем интереснее изображение с крестообразным знаком «человек», устремленным к животному и антропоморфной фигуркой на холке укрощенного животного неясной видовой принадлежности (Рис. 14). Справа от животного – женская (?) фигура в позе адорации (Əliyev, 2005, с. 76, вверху). Очевидно, и здесь мы имеем дело с игрой (единоборством, укрощением) человека с неподатливым животным.

Азербайджанские ученые датируют названные петроглифы г. Бююкдаш 7 – 4/3 тыс. до н.э., то есть эпохами неолита – раннего бронзового века (Səfərzadə, 1999, с. 243). Однако, отдельные изображения и знаки относят к 3-2 тыс. до н. э., раннему железному веку, Средневековью. Поэтому в процедуре исследования всегда важно учитывать особую сложность определения возраста петроглифов, а также возможность того, что практика игры с быком могла зародиться еще до минойской эпохи и за пределами бассейна Эгейского моря. Нельзя исключать, впрочем, и механическое совпадение разновременных знаков. Однако, возможна и осознанная дорисовка более ранних изображений потомками с учетом традиционности воспроизводимых сюжетов и особого понимания и восприятия их сакрального смысла. В используемой автором публикации петроглифов Бююкдаша И.М. Сафарзадэ изображения животных и людей описываются и анализируются отдельно. Однако, возникает вопрос: во всех ли случаях соприкосновение изображений людей и животных на петроглифах носило механический характер? Оно могло быть продиктовано и композиционным построением конкретного сюжета. Наскальные изображения Гямигая, как уже упоминалось, датируются эпохой бронзы (середина 4 – 2 тыс. до н. э.). Такое время отводится для образно-знаковых композиций с мотивом игры человека с животным в широком поясе степей, предгорий и гор Евразии.

Петроглифы Гобустана и Гямигая содержат ценнейшую информацию для реконструкции идеологии древнего населения не только Азербайджана, но и Евразии в целом. Сопоставление изобразительной и знаковой тра-

диций на памятниках первобытного искусства и, в частности, эпохи бронзы представляется перспективным. Его следует проводить в географически максимально широком ареале и с учетом всей доступной информации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Əliyev Vəli.Gəmiqaya. Гямигая. Gamigaya. – Bakı, 2005.
2. Cəfərzadə I.M. Qobustan qayaüstü rəsmlər. - Bakı, 1999.
3. Kehnscherper G. Kreta, Mykene, Santorin. – Leipzig-Jena-Berlin, 1973.
4. Mozsolich A. Goldfunde des Depotfundhorizontes von Hajdusámson // Bericht der Römisch-Germanischen Kommission. - 1965-1966.
5. Pars H. Gottlich aber war Creta. - Olten, 1957.
6. Байрамов Т. Генезис мотива единоборства с быком в огузском эпосе «Китабе деде Горгут» и в дальневосточных иллюстративных циклах «В поисках быка» // Türkoloji sənətçünasliq: problemlər və perspektivlər beynəxalq elmi kofransinin tezisləri. – Bakı, 2011.
7. Беседин В.И., Сафонов И.Е. Числа в орнаментации керамики срубной культуры // Российская археология. – 1996. – № 2.
8. Братченко С.Н., Шапошникова О.Г. Катакомбная культурно-историческая общность // Археология Украинской ССР. - Киев, 1985. – Т. 1. –С. 403-420.
9. Буров Г.М. Система знаков на керамике срубной историко-культурной общности: опыт интерпретации // Древности Степного Причерноморья и Крыма. - Запорожье, 1997. – Т. VI. – С. 48-64.
10. Захарова Е.Ю. Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы. – Воронеж, 2000.
11. Ніколов В., Чмихов М.О. Сонячно-космічна орнаментация в давньому поховальному обряді // Поховальний обряд давнього населення України. – Київ, 1991. – С. 18-40.
12. Отрощенко В.В. Сюжет перевтілення у знаковій системі племен зрубної спільноти // Археологический альманах. – Донецк, 1998. – № 7.
13. Отрощенко В.В. Сюжет двобою у знаковій системі зрубної спільноти // Проблеми історії та археології України. – Матеріали 5-ї Міжнародної наукової конференції. – Харків, 2004.
14. Отрощенко В.В. Знакова система племен зрубної спільноти // Wspolnota dziedz archeologicznego ziem Ukrainy i Polski. Materialy z konferencji. - Lancut (26- 28 X 2005 r.). – Warszawa, Poznan, 2007. – S. 197-212.

15. Сафонов И.Е. Особенности хозяйственного календаря срубной культуры доно-донецкого региона // Доно-Донецкий регион в системе древностей эпохи бронзы восточноевропейской степи и лесостепи. – Воронеж, 1996. – Выпуск 2.
16. Сидорова Н.А. Искусство эгейского мира. - Москва, 1972.

*Vitali Otroshenko (Ukrayna)*

**Qobustan petroqlifləri və Mərkəzi-Şərqi Avropanın  
bürünc dövrünün işarə sistemləri**

Məqalədə Azərbaycanada Qobustan və qəmiqaya petroqliflərində “öküzlə oyun” motivini tədqiq etməyə cəhd olunmuşdur. Bu süjet bürünc əsrinin Krit-Miken dünyası və Avrasiya çölləri zonası mədəniyyətlərinin təsviri və işarə variantlarında məşhurdur. Tədqiq olunan obrazların Köhnə Dünyanın müxtəlif mədəniyyətlərində və coğrafi regionlarında təkrar olunduğu qeyd edilir.

*Vitaliy Otroshchenko (Ukraine)*

**Petroglyphs of Qobustan and semiotic systems  
of the Bronze Age in Central and Eastern Europe**

This article is an attempt to trace the “game with the bull” motif depicted among the petroglyphs of Qobustan and Gamiqaya (Azerbaijan). The motif is present in both realistic and semiotic versions on artifacts of the Cretan-Mycenaean culture and those excavated in Eurasian steppes. A repetition of images in study in various cultures and geographic regions of the Old World is noted.

**Ключевые слова:** Гобустан, петроглифы, знаковые системы, игра с быком, эпоха бронзы.

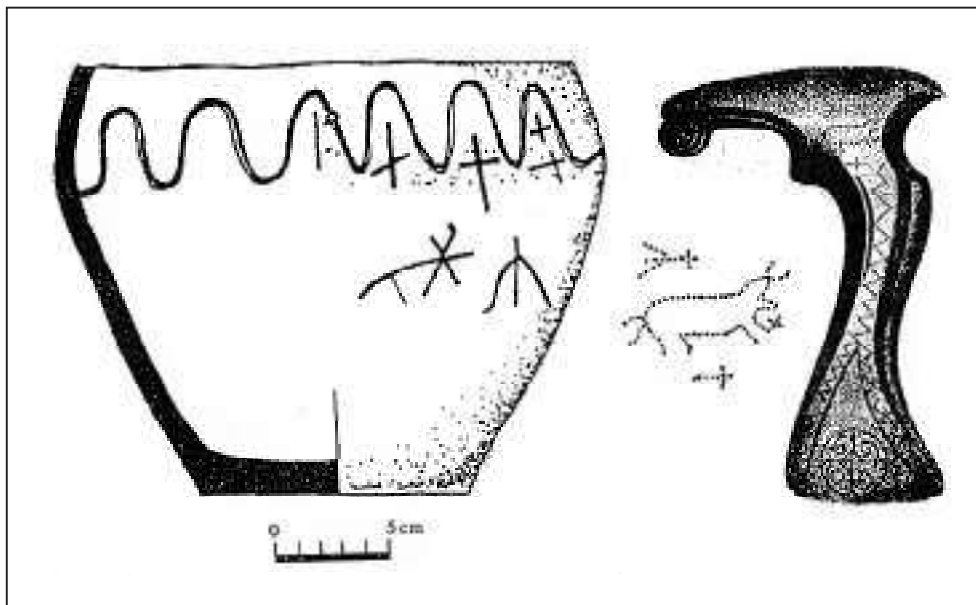


Рис. 1. Сюжет «игра с быком» в знаковых системах эпохи бронзы:  
1 - Старая Тойда; 2, 2а - Czófalva.



Рис. 2. Игра с быком. Фреска царского дворца в Кноссе,  
остров Крит (Сидорова, 1972).

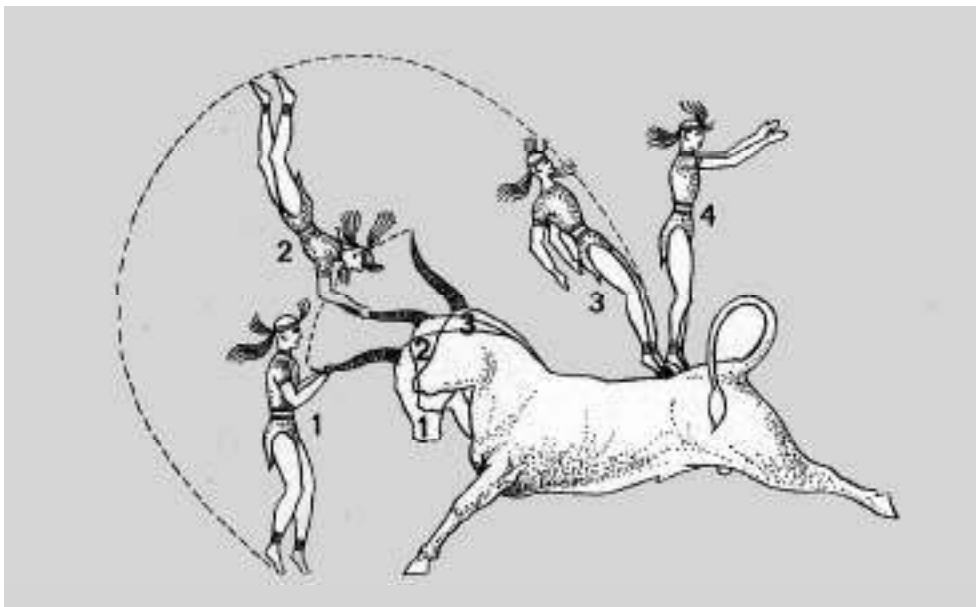


Рис. 3. Игра с быком. Реконструкция Г. Парса (Pars, 1957).



Рис. 4. Знак «человек» в изобразительном искусстве и знаковых системах:  
 1 - Таганрог; 2 - Новоникольское II; 3 - Подгорное; 4 - Рисовое; 5 - Новый Урень  
 (Буров, 1997); 6 - Беюкдаш, верхняя терраса, камень 46, восточная сторона  
 (Сәғәзadə, 1999); 7 - Отрадное (Братченко, Шапошникова, 1985).

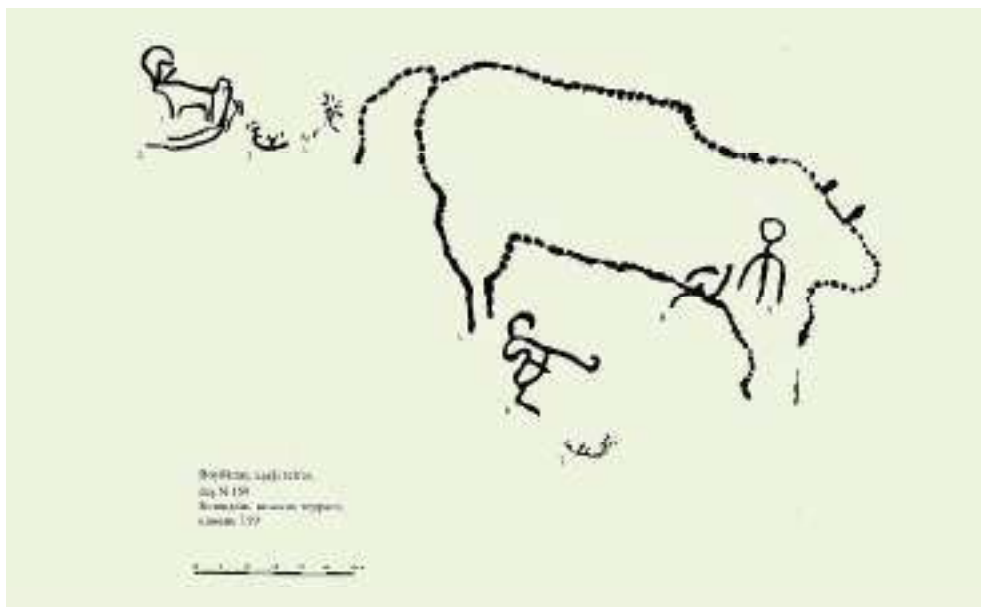


Рис. 5. Белокдаш, нижняя терраса, камень 159 (Сәфәрзadə, 1999).



Рис. 6. Бык с акробатом из Мессары (Сидорова, 1972).

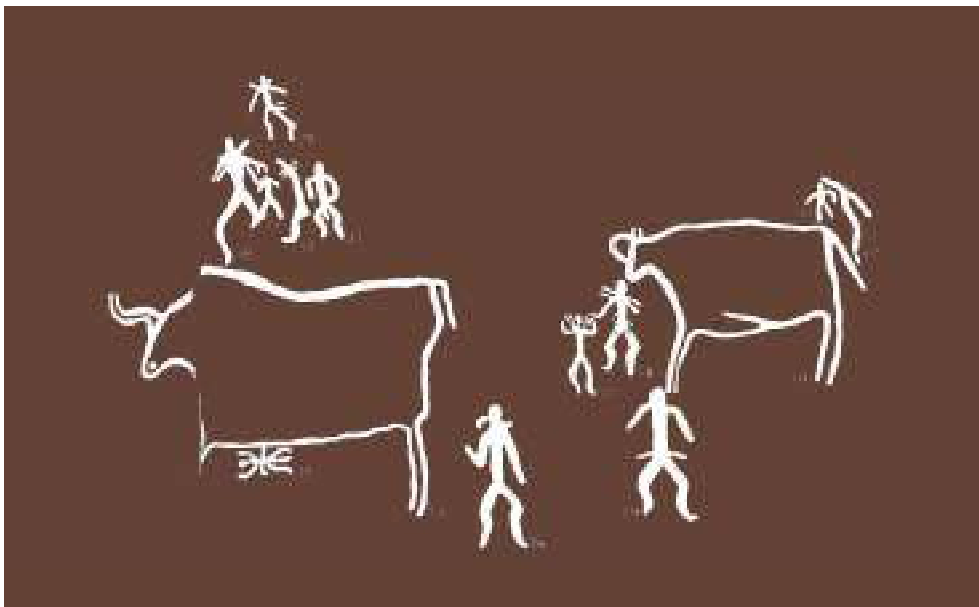


Рис. 7. Бююкдаш, верхняя терраса, камень 30 (Сәфәрзадә, 1999).



Рис. 8. Золотой перстень минойской эпохи из Смирны (Кеһнсчерпер, 1973).



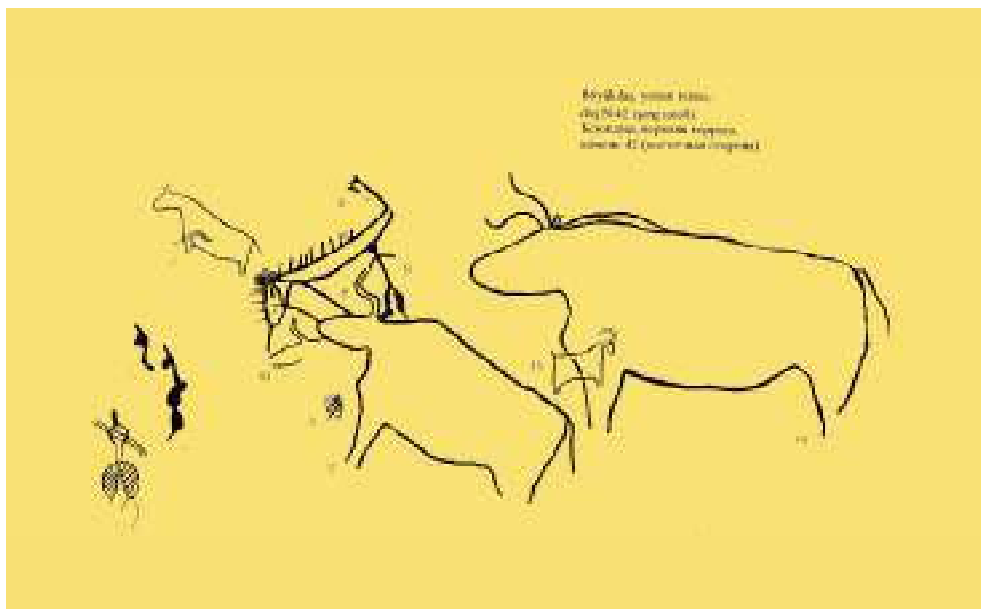


Рис. 9. Беюкдаш, верхняя терраса, камень 42 (Сəфərzadə, 1999).

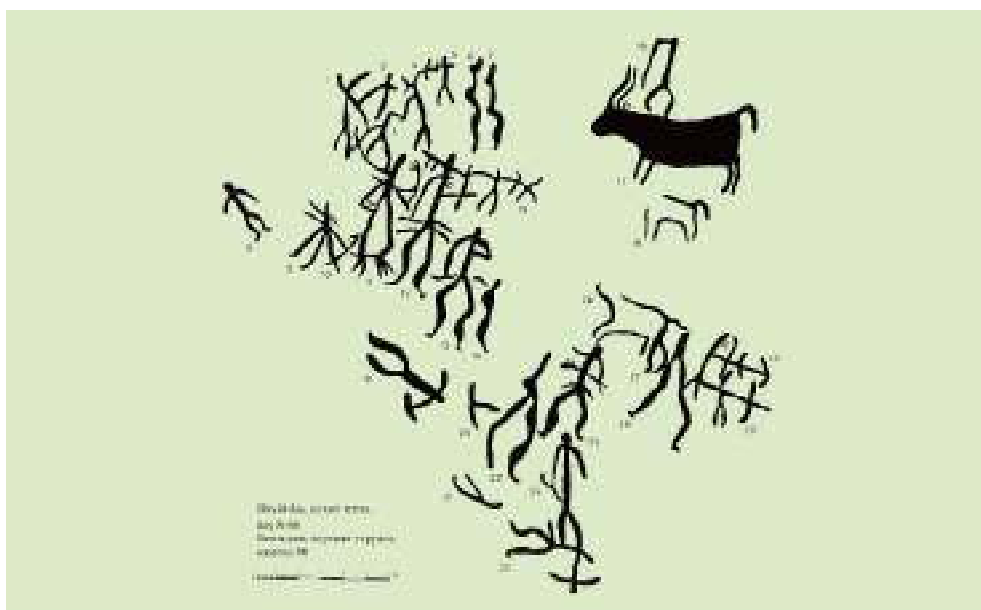


Рис. 10. Верхняя терраса Беюкдаша, камень 66 (Сəфərzadə, 1999).

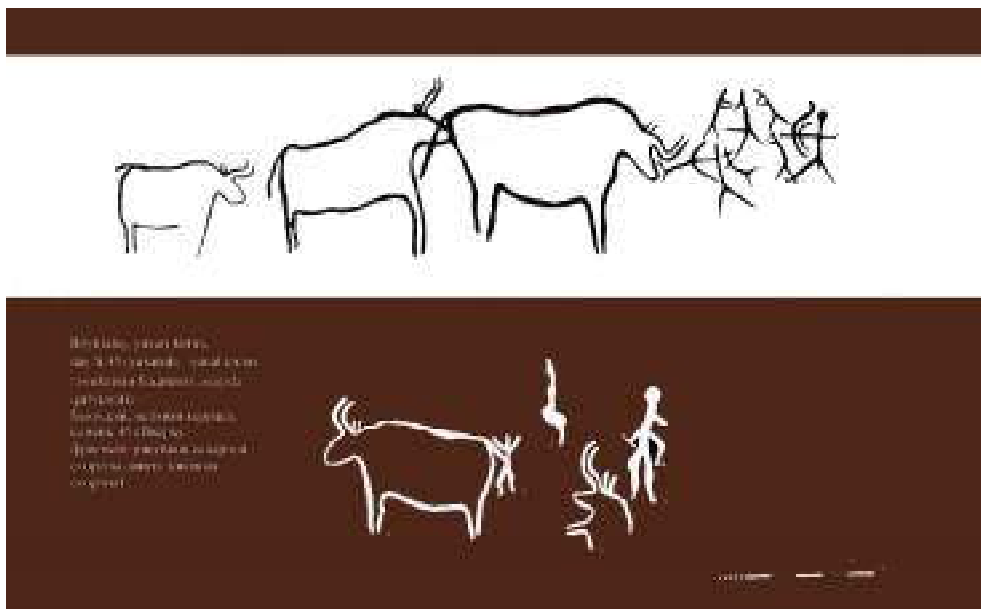


Рис. 11. Беюкдаш, верхняя терраса, камень 45, западная сторона (Сәфərzadə, 1999).

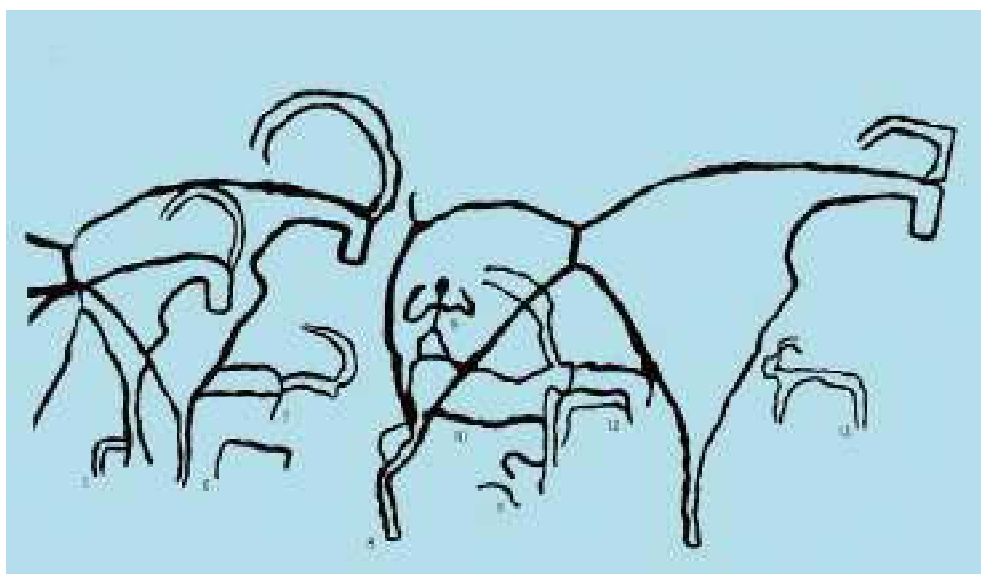


Рис. 12. Беюкдаш, нижняя терраса, камень 140, восточная сторона (Сәфərzadə, 1999).

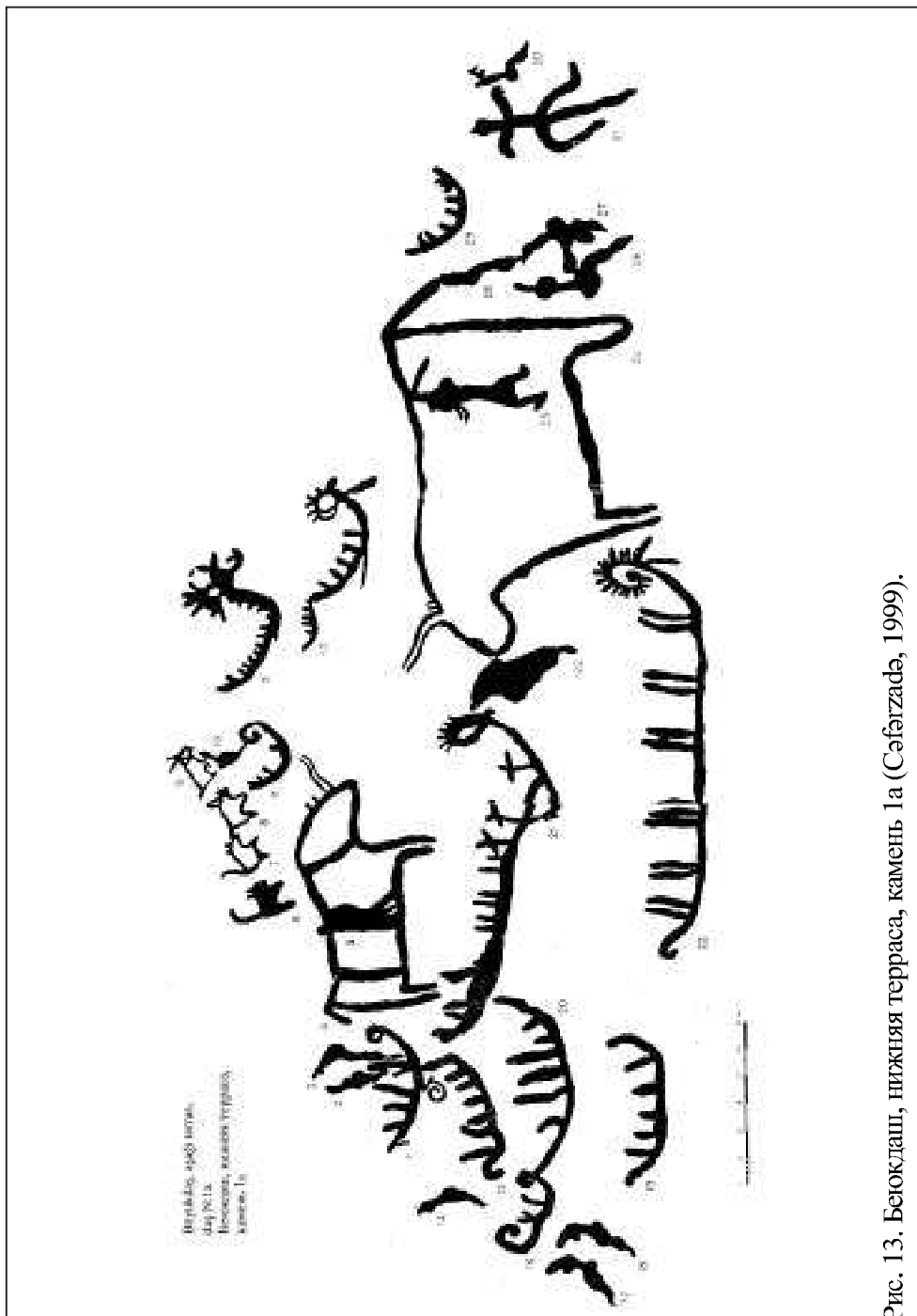


Рис. 13. Белоклаш, нижняя терраса, камень 1a (Сәфəрзаде, 1999).



Рис. 14. Гямигая, петроглиф (Əliyev, 2005).

## КУЛЬТ ВОЛКА У ДРЕВНЕТЮРКСКИХ НАРОДОВ

В религиозных верованиях древних тюрков важное место занимали и тотемистические воззрения. Тотемизм — это самая древняя форма религии. Первыми богами были определённые животные. Как известно, культ животных возник в древнейшие времена, когда первобытный человек ещё не отделял, не противопоставлял себя природе, и все родоплеменные отношения, и сам первобытный человек отождествлялись с миром животных. Верхушка древнетюркского общества своё происхождение связывала с легендарными предками, рождёнными тотемным животным.

Естественно, что в древнюю пору в верованиях десятка тюркских родов, обосновавшихся в Азербайджане, в качестве тотема выбрали различные животные и растения, имевшиеся в регионе. Но в дальнейшем, в процессе объединения племен, избранные ранее тотемами — волк, змея, бык, конь, овен и др. животные, утратили эту функцию, сохранив лишь некоторые его признаки — освободителя, проводника, умного, сильного, т. е. превратились в помощников основного тотема.

Общетюркский культ волка своими корнями уходит в древние времена. Символом Рима является волчица, которая кормит двух человеческих детенышей. В VI веке до нашей эры этрусские мастера создали великолепную статую символа города. Интересно, что во время археологических раскопок древнего тюркского города, что на территории нынешнего Таджикистана, и которая некогда входила в состав тюркских каганатов — белых гуннов и гёктюрков, были найдены скульптурные композиции волчицы, сюжет которых полностью совпадает с римской версией.

По китайским источникам, лучшие части тюркской кавалерии назывались волки. Слова «тюркский хан» и «волк» были синонимами. На знамени древних тюрков (тюрков Ашина) была изображена волчья голова. Во времена древних тюрков волчья голова из бронзы, золота и серебра служила не только навершием знамени, но и украшением конских плетей, псалий, оружия, ремней. Об этом красноречиво говорят археологические

находки на землях великого Древнетюркского каганата. Предметы с изображением волка являлись атрибутами власти и символами благородства, храбрости, высокого происхождения, они имели ритуальный смысл священного покровительства духа Волка.

Главным тотемом огузов-кипчаков в X-XII вв. являлся серый волк (боз курт). Слово «бёрю» (волк) у древних тюрков использовался для образования имён. Особенно это наблюдается в высших слоях общества. Тотемизм волка у тюркских народов вбирает в себя много положительных качеств, и, бесспорно, поэтому, он издревле является тотемом у тюркских народов. Образ волка связан с определенным символическим рядом ассоциаций, неизменно повторяющимся в разные времена и у разных народов, в том числе и не имеющих общей праистории. Роль волка - как посредника между небесным и подземным миром, а также проводника в загробном царстве. Чаше всего повторяется военная символика волка: волк - покровитель воинских сообществ, а воинственные нации часто называют волка своим прародителем.

По поводу о культе волка в Азербайджане конечно же, остались примеры. В топонимике Азербайджана остались места с названиями «Курт тепеси», «Курт ялы», «Курт гапысы», «Курт дереси», и если просматреть топонимику Азербайджана то можно будет найти много других примеров.

Если мы проанализируем слово Борчалы, то увидим что, в основе имеет именно корень Бёрю (волк). Борчалы это название на территории нынешней Грузии где проживают тюрки-карапахахи. Карапахахи живут не только в Грузии, но и на территории Турции, Ирана и в некоторых районах Азербайджана. В арабских источниках упоминаются племена среди хазар с названиями «аль-Боршалийе», или «аль-Борсул». Видимо это те, которых византийцы называли «Барсулие» и «Борсулои». В средневековых османских источниках произносятся имя племени «Борчооглу», которые жили в восточной Анатолии.

Вообще культ волка на Кавказе очень древний. В самих грузинских источниках название региона встречается как «Курдис хеви» («Волчья долина»), Известно, что в короне царя Вахтанга Горгасала были изображены волк и лев. По этой причине его называли Вахтангом ГоргАсланом (Горг – волк на персидском, Аслан - лев на тюркском). Персы его называли Гюргасаром (волчеголовым).

В древних письменных источниках связи с волком указывается: «Если из волчьей кожи сделать барабан и играть на нем, все остальные бараба-

ны лопнут. Если волчью кожу натянуть на лук и дернуть тетиву, то натянутая тетива всех других стрел порвется» (2). Здесь речь идёт о магической силе только волчьей кожи. Не случайно, тюркские воины во время атаки имитировали волчий вой, приводя врага в ужас, и легко добивались победы. Тюрки выступавших в поход в сопровождении именно Боз Курда (Серого Волка), придавали сакральность барабану шаманов и луку, изготовленных из волчьей кожи. В действительности же, тюрки никогда не пользовались кожей убитого волка, ибо это означало нарушение табу.

Интересно, что азербайджанские тюрки и поныне верят, что волк, наряду со злом, может принести и добро. Это ясно видно в поговорке из «Китаби-Деде Горгут»: «Видеть волка к добру» и веровании: «Повстречавшего волка, ожидает успех, а черную кошку - неприятности».

Тотем волка был распространён среди европейских народов. Это связано с такими качествами этого животного как смелость, находчивость, свободолюбие и верность. Известно, что волки моногамные животные и живут всю свою жизнь только с одним партнером. Взяв себе такой тотем люди надеялись на то, что они будут обладать точно такими качествами. Волк живет семьей, ухаживает только за своей волчицей-женой, и сам волк-отец воспитывает своих детей-волчат. У волков не существует такого порока, как прелюбодеяние. Он-символ высокой нравственности, преданности семье.

Волк - это в первую очередь, высший символ свободы, символ самостоятельности. Волк не подбирает падаль, а значит - это и символ чистоты. Он - символизирует справедливость и честность. В обычных условиях волк не допустит, со своей стороны, обидеть более слабого. В любой схватке волк борется до победы или до смерти. Волк - единственный из зверей, кто осмеливается идти на более смелого. Недостаток силы он заменит отвагой, ловкостью, выносливостью. Если же он проиграл бой, он умирает молча, не издав ни звука. И умирает, поворачиваясь лицом к своему врагу. И каждый тюрк гордится, что его сравнивают с волком.

Культ волка в той или иной форме присущ всем народам Европы. Вопрос заключается только в том, в какой форме и в какой степени он проявляется в воззрениях, обрядах и фольклоре того или иного народа. В основе культа волка многих европейских народов (греков, итальянцев) лежит суеверный страх к волку. Почитание волка, как опасного хищника было известно у народов Балкано-Дунайского региона, у которых обряд-



ность, связанная с «волчьими праздниками» схожа у болгар, румын, сербов и черногорцев. Почтительное отношение к волку сохранилось у белорусов, латышей и гагаузов.

Образ волка в представлении у народов Северного Кавказа, а также у всех тюркских народов, связывался с добрым началом; волк являлся символом доброго предзнаменования. В отличие от славянских оседлых народов, у гагаузов встреча с зайцем считалась недобрым предзнаменованием, и посев старались отложить на следующий день. И напротив, если по пути встречался волк, то это обозначало удачу. Воззрения на волка как символ доброго предзнаменования четко отражается в земледельческой обрядности гагаузов.

Анализ верований, обычаев и обрядов, связанных с культом волка (запрет убивать это животное, табу на употребление слова волк, пищевое табу, клятва именем волка, соблюдение определенного количества дней в честь волка, наделение волка сверхестественными качествами), позволяет говорить о том, что они являются далекими отголосками тотемистических воззрений, что свидетельствует о том, что культ волка у тюркских народов имеет древние корни и тесно связан с хозяйственной деятельностью их предков скотоводством.

Древний запрет на уничтожение волков иногда нарушали, о чем свидетельствует народное предание о праздновании дня в честь «хромого» волка, которого убил человек, чтобы спасти свою жизнь. День в честь хромого волка отмечали в праздник (конец ноября, начало декабря). Этот день отмечался особо, вероятно, потому, чтобы искупить вину одного из своих соплеменников, убившего волка. Согласно преданиям, этот волк считается более опасным, чем другие волки. В день «хромого волка» готовили лепешку на дрожжах, которую смазывали медом. Ею рано утром угощали детей и соседей. Соблюдение дня в честь «хромого» волка, который включал в себя приготовление жертвенной лепешки, можно рассматривать, как реликт древних жертвоприношений волку. Можно предположить, что данный обычай является одной из позднейших форм «обряда очищения». Анализируя обрядность «волчьих праздников» у народов Балкано-Карпатского региона следует отметить, что даты их празднования во многом совпадают у болгар, румын, молдован и народов Югославии. По мнению русского этнографа М.Губогло, многие элементы таких обрядов (связанных с ыволчьим праздником) совпадают с анало-

гичными явлениями у средневековых куман, описанными в русских летописях и в византийских хрониках (1).

Наши древние предки передали нам высшую философию через образа волка. Глаза, сердце, зубы, когти, шерсть волка служили оберегами, военными талисманами и лечебными средствами повсеместно. Волчий зуб был у тюрков амулетом от сглаза. Волчий хвост носили от болезней. Шкуры волков привязывали к колыбели новорожденных, они и поныне являются атрибутами одежды детей и взрослых. Существуют примеры о роли волка в увеличении человеческого рода: «Если искупать бесплодную женщину в воде, куда брошены змеиная кожа и череп волка, она может родить», или же «При опухоли груди кормящей матери следует трижды ударить по груди волчьей лапой, и опухоль рассосётся» (3). Различные части тела волка (жилы, половой орган, шкура) использовались у тюркских народов в народной медицине и в черной магии.

Форма культа волка, сохранившаяся у азербайджанцев, позволяет говорить о том, что корни данного культа связаны с ролью скотоводческого хозяйства у предков азербайджанцев. Использование образа волка, как символа доброго предзнаменования, в земледельческой обрядности, свидетельствует о перенесении этого образа бывшими скотоводами в область земледелия в результате перехода их к оседлости.

На основании вышеизложенных сведений о культе волка у азербайджанцев видно, что сфера влияния волка у других тюркских народов, у которых волк выступал также в образе предка-покровителя, гораздо шире, нежели это мы видим в азербайджанской народной обрядности и фольклоре. Тем не менее, даже в той форме, в какой у азербайджанцев сохранились воззрения и обряды, связанные с культом волка, можно говорить о пережитках, являющихся одной из сторон тотемизма. При наличии большинства элементов, составляющих основу тотемистических воззрений, можно предположить, что предание о волке-прародителе было забыто.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Губогло М.Н. Современные этноязыковые процессы в СССР. - М.: Наука, 1984.
2. Кафарлы Р. Боз Гурд. Научные исследования НАНА. Институт Востоковедения им.З.Бунятова, V выпуск №1-2, Б., Нурлан 2003.
3. Тюрин А.М. Волк и Русь-Орда.// Наука и жизнь, №1 и №2, 2009.

***Vüqar Kərimli (Azərbaycan)*****Qədim türk xalqlarında qurda sitayiş**

“Qədim türk xalqlarında qurda sitayiş” məqaləsində müəllif qurda sitayişlə əlaqədar olan baxış və ayinləri nəzərdən keçirir.

Qurd obrazı müxtəlif dövrlərdə və xalqlarda, o cümlədən ümumi qədim tarixi olmayan xalqlarda daim təkrar olunan müəyyən rəmzi assosiasiyalarla bağlıdır.

***Vugar Karimli (Azerbaijan)*****The cult of a wolf of ancient-turkic peoples**

In the article “The cult of a wolf of ancient-turkic peoples” the author considers views and rituals connected with the cult of a wolf.

The image of a wolf is connected with a certain symbolic series of associations invariably repeated in different times and various peoples including those who don't have common ancient history.

**Ключевые слова:** волк, курт, культ, тюрки, Борчалы.

## **К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТЮРКСКИХ СТРАН НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Рубеж XX-XXI веков как никогда актуализировал проблему поисков национальной идентичности культуры стран на постсоветском пространстве. Особую остроту эта проблема приобретает в искусстве и культуре тюркских стран данного ареала. Начиная со второй половины 1980-х годов, и особенно в годы независимости постсоветских стран и республик, была открыта не только новая фактология, но и новые парадигмы, новые исследовательские ракурсы в изучении обширной теоретической, методологической, мировоззренческой проблематики художественной культуры этих стран.

Несмотря на специфические векторы древней, средневековой и новейшей истории наших стран, их конкретное место в геополитическом пространстве, своеобразие их природных и культурных ресурсов, этнокультурных взаимодействий, уникальность культурного «генофонда», в современном искусстве наших стран есть общие проблемы, которые требуют своего пристального изучения и осмысления. Свое внимание мы хотели бы акцентировать на следующих проблемах.

**Проблема национальной традиции в современном искусстве тюркских стран.** Подобно тому, что в период независимости проблема исторических корней, исторического обоснования стала важным базисом государственности независимых стран, так и осмысление древних корней, объективный генезис культуры независимых тюркских стран приобрели важное значение. Национальная традиция, как и понятия: национальное своеобразие, национальная культура, национальный характер, является сложным и многогранным. Его невозможно понять логическими конструкциями и умозаключениями. Понятие национальное своеобразие в искусстве широко использовалось и в советский период, однако интерпретация его была суженной до формально-пластического формата. Под-

линное изучение проблемы национальной традиции в искусстве наших стран стало возможным только в период независимости стран.

Географическое расположение тюркских стран на трансконтинентальных маршрутах Великого шелкового пути обусловило тот факт, что их территории с древности были ареалом пересечения различных народов, религиозных воззрений, культур, синтезирующих в себе достижения Востока и Запада. Это явилось благодатной почвой для создания бесценных памятников археологии, шедевров зодчества, искусства рукописной книги, декоративно-прикладного искусства, обобщая можно сказать традиционной культуры тюркоязычных народов. Безусловно, эти процессы синтеза Востока и Запада, Востока и России в культуре каждой из тюркских стран имели свои отличия, степени интенсивности и хронологию во времени. Так, к примеру, процессы европеизации культуры в Азербайджане начались еще в 18 веке, во времена нефтяного бума; в Узбекистане в конце 19-начале 20 веков с развитием капиталистических отношений; в Казахстане, Кыргызстане в 1920-е годы, в силу специфики кочевого типа хозяйствования; в Татарстане еще во второй половине 16 века, когда Казанское ханство было присоединено к Русскому государству.

В контексте формирования национальных школ изобразительного искусства в XX веке важное место занимала национальная традиция, заложенная в эстетике миниатюрной живописи, традиционного декоративно-прикладного искусства, орнаментального искусства. Возможно, в этом сложном процессе формирования национальных школ также были и различия. К примеру, если в Азербайджане доминирующим компонентом к национальной художественной традиции выступало реалистическое направление, то в Узбекистане, в силу сложившейся ситуации, связанной с приездом русских художников авангардного направления, формирование национальной школы в 1920-х годах изначально представляло симбиоз национальной традиции и авангарда.

Знакомство с изобразительным искусством тюркских стран XX века, приводит к выводу, что великими художниками наших стран, которые закладывали основы национальных школ искусства в конце XIX-начале XX века, обращение к национальной традиции понималось как продолжение неразрывной цепи в эволюции традиционного искусства, традиционной культуры. В основе этого обращения лежала цельная образно-пластическая концепция, которую составляло глубокое осмысление

традиционной поэтики и синтезирование ее с творческими устремлениями XX века.

Отсюда и вполне закономерный интерес к специфическому художественному языку ремесел, искусства миниатюры, законам художественной картины, заложенной в них. Так, к примеру, художественные эксперименты узбекского художника А.Волкова 1920-х годов, выявляют его тонкое понимание образной структуры произведений народного искусства, в частности, ковроткачества, включавшего в себя: «... раскрытие содержания образов; расшифровку орнамента, приемов, техники; разгадывание тайн композиции, колорита; выявление сложных процессов и закономерностей искусства Востока и создание единой системы, объединяющей прошлое с настоящим, в которой традиции были бы не просто «использованы», а обрели бы действительно новую жизнь, и искусство стало бы шагом вперед, а не оглядкой назад» (1).

В становлении другой яркой художественной индивидуальности, как Усто Мумин (русский художник А.Николаев, после приезда в Среднюю Азию, принявший ислам и взявший псевдоним Усто Мумин), искусство резьбы и росписи по ганчу, как и искусство восточной миниатюры, также оказали заметное воздействие. На протяжении всего творчества художник не переставал восхищаться традиционным искусством и изучать особенности его образного выражения, тонко воспринимая не только формально-пластические особенности – колористическую сдержанность, композиционную завершенность, музыкальность ритмов, но и воплощенную в них специфическую духовность, художественную картину о жизни и ее ценностях.

Говоря о живописи наших стран, особо хотелось бы сказать о декоративности как важном не только формообразующем, но и мировоззренческо-содержательном конструкте наших художественных культур. В искусствознании Узбекистана понятие декоративности было акцентировано еще в тридцатые годы, когда в процессах перехода к единому методу социалистического реализма, исследователи своеобразно интерпретировали понятие декоративности. Здесь уместно вспомнить книгу В.Чепелева, в которой он использует такие обороты как «декоративизм старого феодального искусства», «декоративно-орнаментальный образ», «декоративно-плоскостная, абстрактно-декоративная форма», «национально-своеобразный декоративизм» (2).

Важные замечания о декоративности, в плане творческого освоения национального художественного наследия, в частности, миниатюры, были сделаны в статье Л.И.Ремпеля (3). Автор отмечал, что декоративную традицию Востока, при внешнем соприкосновении в блеске и яркости красок, объяснять только лишь особенностями климатических условий нельзя. Ценным является замечание автора, что декоративность выражается не в плане стилизаторства, изучении приемов с точки зрения чистой формы, а в проникновении в глубинные основы искусства Востока.

Изысканную декоративность художественного мышления национальных мастеров отмечают и современные азербайджанские искусствоведы. В своих исследованиях они пошли дальше, отмечая, что «эта декоративность, парадность, формально-стилистическая изысканность кадjarского стиля все более отодвигала на задний план «внутреннее, по суфийски скрывающая его» (4).

На современном этапе изобразительное искусство тюркских стран представляют собой интертекст, в пространство которого вплетается множество художественных стилей и направлений, которые сосуществуют одновременно. Это и реализм, и декоративность, и ассоциативно-метафорическое направление, и концептуальное искусство, и актуальное искусство и др. За каждым из них, если говорить о ярких творческих дарованиях, стоит не просто формально-пластический стиль, а определенная художественная картина мира, которая имеет свою, прежде всего, содержательную, мировоззренческую доминанту.

В этой мозаичности современного искусства, определенное место занимает национальная художественная традиция. Но ее сущность составляет уже не интерпретация художниками стиля, приемов народного декоративно-прикладного искусства, искусства миниатюры, как это было в предшествующие десятилетия, а попытка глубокого проникновения в философские, поэтические стержневые конструкты национальной художественной картины мира. Здесь возникают свои сложности. К примеру, этногенез и история узбекского народа отличается многослойностью и разновекторностью. Естественно, это находит отражение в его, как сказал бы Г. Гачев, Космо-Психо-Логосе. В результате оказывается, что национальная художественная картина вбирает в себя множество различных художественных традиций разных исторических этапов, за каждой из которых стоит определенная философия, мировоззрение и поэтика,



не говоря уже о стиле. Аналогичная ситуация в этногенезе и истории азербайджанского, казахского, кыргызского, татарского народов, объясняющая специфику национальной художественной картины в искусстве.

Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить, что современный этап развития изобразительного искусства как составной части национальной культуры вообще, как никогда актуализирует вопрос: в чем заключается сущность национальной художественной традиции в искусстве? Что составляет сердцевину национальной культуры, национального искусства? Это нечто статичное или все-таки динамично развивающееся? Без ответа на этот вопрос мы не сможем ответить на вопрос: что именно мы должны сохранять, чтобы национальное искусство сохранило бы свою идентичность, непохожесть на искусство других народов.

**Искусство тюркских стран в аспекте тюркологического искусствознания.** Современный этап исследовательской мысли в области искусствознания актуализировал поиск новых вариантов методологического инструментария, новых интерпретационных подходов, выявления нетрадиционных парадигм развития искусства, которые направлены на объяснение различных проблем, связанных с национальной и культурной идентичностью. В этом смысле тюркологическое искусствознание представляет одно из уникальных направлений современного искусствознания, заметно активизировавшегося в последние два десятилетия в тюркских государствах бывшей советской державы.

Это ощущается в современном искусстве и искусствознании Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана. В поисках собственной национальной идентичности исследователи и художники обращаются к изучению базовых основ тюркского искусства. Как было отмечено Э. Саламзаде: «Вот уже около десятка лет на периферии «нормальной» искусствоведческой науки формируется новая парадигма, ядро которой составили исследования тюркской художественной культуры. Сегодня эту сферу исследований пора назвать по имени – тюркологическое искусствознание. Именно ей предстоит сыграть роль локомотива всей отечественной искусствоведческой науки» (5).

Новая интерпретация памятников историко-культурного наследия тюркских народов, на наш взгляд, непосредственным образом связана с необходимым подходом к историко-культурному наследию тюркских народов как базовой идентичности. Как известно, формирование базовых

идентичностей задается суммой объективных обстоятельств: экономических, демографических, геополитических, этнокультурных и цивилизационных. Тюркологическое искусствознание в контексте этих объективных обстоятельств в современных тюркских странах, имеет, на наш взгляд, достаточную базу для своего развития. Безусловно, это должно сочетаться и с такими другими базовыми идентичностями как «национальная идентичность» и «глобализация».

Возможны отдельные атрибуции конкретных памятников тюркских народов, воскрешение из небытия или скорее возвращение артефактов в свое исконное «тюркское лоно», своего рода утверждение авторского права наследия тюркских народов. Однако, знакомство и изучение историографии тюркологического искусствознания, как исторического, так и современного, оставляет ощущение некоторой аморфности, размытости такого понятия как «искусство тюркских народов».

Возможно, тюркологическое искусствознание в начале своего пути, когда, осваивая существующие источники и создавая новые, оно пытается определить стержневые, философско-мировоззренческие, понятийные основы такого уникального и многосоставного явления как тюркская культура. Именно это позволит акцентировать проблему преемственности в культуре тюркских народов как базовой идентичности.

Интерпретация памятников историко-культурного наследия тюркских народов сегодня невозможна без данных археологии, лингвистики, антропологии, мифологии, религии, письменных источников и литературных памятников. Более того, она невозможна и без регионального подхода с перспективным выходом на обширные исторические ареалы.

В связи с этим актуальными и весьма сложными проблемами, на наш взгляд, являются такие как:

- 1) выявление исторической, культурной взаимосвязи прототюрков с современными тюркоязычными народами;
- 2) определение пространственного ареала распространения истории и культуры тюркских народов. Так как, в современной научной литературе существуют самые противоречивые точки зрения на этот счет, начиная с ограничения территории тюркской культуры границами современных тюркских государств до включения в ареал культуры тюркских народов древние и средневековые культуры Евразии, Передней Азии, Египта, Ирана, в которых тюркская культура выступает

как важный содержательный и формообразующий конструкт. Имеется в виду распространение по всей Евразии тюркской алфавитной письменности, героических эпосов с одним и тем же сюжетом, монументальной архитектуры курганных погребений с купольным и сводчатым покрытием с применением купола и арок, «звериного стиля» и многое другое;

- 3) определение временных границ формирования и развития всеобщей истории тюркского искусства;
- 4) выявление самобытной поэтики тюркской культуры и искусства.

**Культура ислама и современное искусство тюркских стран.** Безусловно, от комплексного и полноценного изучения данного аспекта, и его интерпретации в современном художественном процессе зависит своеобразие современного искусства наших стран. Так, например, необходимость опоры на философские основы традиционных культур и в Узбекистане, и в Азербайджане, и в Казахстане актуализировала изучение суфизма как целого направления, создавшего базис для развития средневековой миниатюры, орнаментального искусства, искусства макама (или мугама), архитектуры, поэзии. Сущность мугама, а по сути суфизма, была раскрыта азербайджанскими исследователями, которые отметили, что мугам – это попытка постичь всеединства бытия, осознать себя частью этого единства. Это «...путь в земной жизни от несовершенства к совершенству, путь к единению с Единым. Цикл, в котором мольба, молитва, ритуал совершаются в надежде на возвращение утраченного рая, где человек был с Богом. Философия мугама, известная как философия всеединства», «вахдат ал-вуджуд», «пантеизм» исходит из гармонии и единства бытия; в ней нет радикализма противостояния материи и идеи, материального и идеального, единого и множества, Творца и творения, рационального и иррационального; цель ее (философии) – в совершенствовании человека, на принципах человечности – гуманизма и толерантности» (6).

Образ в искусстве ислама полисемантичен, он на грани с абстракцией, как знак, как орнаментальный символ, нежели как изоморфный феномен. Художественный язык ислама оказывается удивительно близок и понятен условному, ассоциативно-метафорическому языку искусства XX века.

Возможно интерпретация суфизма в творчестве современных художников наших стран, и в целом, базовых культурных ценностей,

заложенных в исламе – это один из вариантов осмысления национальной идентичности в современном искусстве.

### **Постмодернизм и современное искусство тюркских стран.**

Постмодернизм сам по себе является достаточно сложным и многомерным явлением, который продолжает оставаться объектом пристального внимания и изучения философов, культурологов, искусствоведов, литературоведов и др. Здесь уместно вспомнить труды широкого круга исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве. Это труды Ж.Бодрийара (Франция), Дж.Ваттимо (Италия), В.Велша, Х.Кюнга, Д.Кампера (Германия), Д.Барта, Ф.Джеймисона, Ч.Дженкса, И.Хассана (США), В.Бычкова, М.Рыклина, Н.Маньковской (Россия) и многих других (7). Как признаются сами исследователи: у постмодернизма нет родины.

Остановимся на некоторых характерных особенностях постмодернизма, проявляющихся в современном искусстве наших стран. Художники-постмодернисты играют со своим искусством, откровенно придавая ему коммерческий шарм и ничуть не стремясь к истинности. В постмодернизме важное место занимает постулат об иллюзорности идентичности: этнической, национальной, авторской, в том числе, идентичности личностной. Для постмодернистов, как было отмечено исследователями, идентичность художника, автора также является иллюзорной, они лишают художника индивидуальности, а его работу – почетного статуса произведения искусства. До середины XX века художник полностью отвечал за замысел и содержание своего произведения, интерпретация артефакта могла быть только авторской. В постмодернизме происходит пренебрежение автором, художник перестает фигурировать как автор, «полагаясь на машины, сдаваясь на милость случайных факторов, коммерческих ценностей и массового сознания». Зритель, читатель получает абсолютное право в интерпретации увиденного и прочитанного.

В классическом искусстве, и в том числе в искусстве модернизма, произведение искусства всегда было самоценным объектом. В постмодернизме отношение к произведениям искусства совершенно иное. В культуре постмодернизма произведения искусства находятся в неразрывной связи с социумом, природой, городской средой. Можно проследить,

как в европейском изобразительном искусстве второй половины XX века объекты искусства переносятся из музеев, галерей на улицы или в природную среду. Культура постмодернизма в определенной степени стерла грань между прекрасным и безобразным. Еще один принципиальный момент: постмодернизм превозносит культурное многообразие, плюрализм. Говоря о современном искусстве, мы часто употребляем термин «интертекст», акцентируя его мозаичность, сосуществование в нем различных художественных стилей и направлений. И это тоже типично постмодернистическая ситуация, потому что для постмодернизма характерно одновременное существование и многообразие художественных стилей.

Постмодернизм набирает свои темпы развития во всех тюркских странах постсоветского пространства. Однако все это заставляет задуматься, в какой степени постмодернизм может стыковаться с национальной культурой наших стран, с теми духовными, этическими, эстетическими, культурными ценностями, которые позиционируются и требуют своего сохранения.

#### **Проблема диалога культур современных тюркских стран.**

Межкультурный диалог на современном этапе – это одна из глобальных проблем современной человеческой цивилизации, имеющая базовые концептуальные, политические, культурологические аспекты. В связи с этим нам хотелось бы сделать акцент на некоторых положениях:

1. Осознание собственной национальной идентичности – это основа для межкультурного диалога стран сегодня, его необходимая база.
2. В развитии межкультурного диалога большое значение имеет межкультурное образование, развитость контактов в сфере культуры, информированность о культурных событиях в странах ближнего зарубежья, программы культурного обмена. Уважение к разнообразию культур, толерантность, диалог и сотрудничество возможны только на основе **знания культуры других народов**.
3. На наш взгляд, межкультурный диалог стран на современном этапе претерпевает период трансформации, обусловленный политической модернизацией, уровнем экономического развития и необходимостью экономической интеграции наших стран, развитием инновационных технологий. Мы должны помнить наше прошлое, но сегодня мы еще обязаны думать о нашем будущем.

Искусство, художественная культура – это те сферы, которые нераз-

рывным образом связаны с межкультурным диалогом, отражающие в себе его влияние, но в то же время воздействующие на него. В этом смысле большую значимость приобретает современное искусство тюркских стран, несущее в себе знаки, приметы наших сегодняшних реалий.

Важным моментом в процессах информатизации общества является соотношение информационной культуры и ценностных ориентиров национальных культур. Мы не вправе забывать, что главная цель не информация ради информации, искусство ради искусства, наука ради науки, а создание условий для сохранения и дальнейшего развития национальных культур наших стран, созидательная деятельность, которых должна быть направлена на процветание общества. А это сегодня требует формирования единого информационного пространства, диалога культур наших стран.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Земская М. И. Волков – мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975, с. 21
2. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. Л., 1935г.
3. Ремпель Л.И. О национальном своеобразии в искусстве Советского Узбекистана. Т., 1956
4. Гюльрена Мирза. Трансформации и варианты азербайджанской художественной картины мира: от каджарского стиля до постмодерна. В журнале «Проблемы искусства и культуры», Баку, 2011г. №1 (35), с. 103.
5. Саламзаде Э. Тюркологическое искусствознание и философия традиционализма. Тенгри и тамга: наследники тюркского мира. Баку, 2010 г., с. 7.
6. Кули-заде З. Мугам как проявление и постижение философии всеединства. Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, 18-20 марта 2009г., с. 265
7. Бодрийар Ж. Злой демон образов // Искусство кино, 1992, № 10, с. 160-172; Бодрийар Ж. Транспаранс зла. Горизонты культуры. СПб., 1992; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998; Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература, 1994, № 1, с. 56-59; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998; Эко У. Остров Накануне // Иностранная литература, 1999, №2, с. 3-11; Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992, № 1, с. 109-136; Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 462-518;

Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания, 1997, выпуск 2, с. 54-61; Дженкс Ч.А. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985; Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993, с. 462-518; Маньковская Н.Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995; Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1993, № 3, с. 3-15; Рыклин М.К. Мишель Фуко: мыслить литературой // Эстетический логос. М., 1990, с. 94-101, и др.

***Kamola Akilova (Özbəkistan)***

**Post-sovet məkanında türk ölkələri müasir incəsənətində milli eyniləşdirmə probleminə dair**

Müəllif aşağıdakı problemlərə diqqəti cəlb edir: 1) türk ölkələrinin müasir incəsənətində milli ənənə probleminə; 2) türkoloji sənətşünaslıq aspektində türk ölkələri incəsənətinə; 3) türk ölkələri müasir incəsənətində islam mədəniyyətinə; 4) türk ölkələrində postmodernizmə və müasir incəsənətə; 5) müasir türk ölkələrində mədəniyyətlər dialoquna.

***Kamola Akilova (Uzbekistan)***

**On the problem of national identity in modern art of turkic countries in post-soviet space**

The author accentuates her attention on the following problems: 1) the problem of national tradition in modern art of Turkic countries; 2) the art of turkic countries in the aspect of turkological art science; 3) the culture of Islam in modern art of turkic countries; 4) post modernism and modern art of turkic countries; 5) dialogue of cultures of modern turkic countries.

**Ключевые слова:** национальная идентичность, тюркские страны, ислам, традиционное, постмодернизм, диалог культур.



*УОТ (4)*

*Акбар Хакимов,  
академик ( Узбекистан)*

---

## **КУЛЬТУРНЫЕ СТРАТЕГИИ И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ XXI ВЕКА**

### **I. О методологии и категориальном аппарате современной арт-критики.**

В последние 20 лет кардинально стала меняться лексика национального искусства, что вызвало и смену языка ее описания. Вопрос терминологической дефиниции актуализировался после 1990-х годов, когда привычный набор искусствоведческих критериев и определений, весь инструментальный спектр советской художественной критики распался и уже не был в состоянии отразить динамично развивавшиеся в искусстве постсоветских государств разнонаправленные тенденции. В связи с обретением права на самостоятельное культурное взаимодействие с западным миром в художественной практике Узбекистана появились различные формы актуального искусства, породившие необходимость лексического обновления языка отечественной арт-критики. В искусствоведческом лексиконе появляются новые дефиниции – как жанровые (дизайн, инсталляции, видеоарт, перформанс), так и понятийные, смыслообразующие (постмодернизм, идентичность, эсхатология, культурные стратегии, унтопия и антиутопия, симулякры, толерантность, интеграция, субкультура, парадигма, антропология, мейнстрим, герменевтика, концепция, идиоматика, гедонизм и др.), которые более точно и полно отражают суть протекающих в современной культуре, искусстве и художественном сознании процессов **(1)**. Источники обновления – западная и российская арт-критика и родственные сферы гуманитарных наук – культурология, философия, социология и т.д. Следует отметить, что такая «европеизация» языка неоднозначно оценивалась отечественными оппонентами, порой видевшими в этом профессиональный снобизм и псевдонаучную риторику **(2)**. Между тем, возникновение нового категориального аппарата в искусстве и арт-критике, в том числе и

узбекистанской - явление естественное и должно рассматриваться в контексте общих глобализационных процессов, которые в культуре и науке также, как и в экономике и социальной сфере, невозможно остановить. Безусловно, что в процессе интерпретации таких категорий необходимо учитывать своеобразие историко-культурного и ситуативного пространства. Причем понимание специфики использования такого аппарата признают и ведущие российские культурологи. Так, например, известный писатель и литературовед Михаил Берг в своей монографии с симптоматичным названием «Литературократия» отмечает: *«Наш метод исследования состоит в инвестициях приемов социологического анализа механизмов ... в область теории и истории литературы и культуры для принципиально нового уточнения таких понятий и явлений как соцреализм и постмодернизм, революция, хрущевская “оттепель”, “перестройка”, “поэтика” ..., что позволяет использовать категориальный аппарат социологии для оценки актуальности и неактуальности тех или иных конкретных приемов и стратегий. Однако, применение некоторых социологических и постструктуральных понятий и категорий... не означает механического перенесения оценок, свойственных ... другим авторам (имеются ввиду западные – А.Х.) или согласия с ними, хотя бы потому, что претендующие на универсальность понятия **типа габитуса или культурного и экономического капитала**, предполагают принципиально иную структуризацию социального пространства... (3).*

Таким образом, используемая в современной арт-критике и искусствознании терминология не является самоцелью или модой, а вызвана закономерностями внутреннего, имманентного развития художественной практики, а также внешними объективными социально-историческими процессами, влияющими на формирование современного искусства. Одним из таких понятий является «идентичность», своего рода терминологический индикатор, позволяющий более развернуто интерпретировать проблематику «художник-общество-нация-история». Причем, экстраполируя термин «идентичность» на процессы в искусстве нашего региона следует сделать несколько пояснений – во первых, учесть специфику современного процесса национальной и культурной идентификации, связанную с особенностями регионального социо-культурного контекста, во вторых, дифференцировать само понятие идентичности, имеющее ряд вариаций – социальной, эстетической и художественной, персональной,

и т.д. Причем термин «идентичность» следует рассматривать не статично, а в контексте его исторической динамики (4).

## **II. Региональная и национальная идентичность: в поисках не-идентичности.**

В этом ключевом методологическом разделе хотелось бы выделить несколько аспектов:

1. Исторический опыт развития цивилизаций Центральной Азии показывает, что в регионе на протяжении многовекового развития была выработана своеобразная и уникальная модель единства многообразий.

Геостратегическое положение региона как перекрестка трансконтинентальных путей древнего и средневекового мира определило ее важную особенность – кросскультурный характер цивилизации центральноазиатского региона, формирование здесь симбиозных форм культурного развития. Регион издревле был местом пересечения традиций западных и восточных цивилизаций. Причем в доисламское время понятие Запад для среднеазиатского междуречья имело иное значение. Средняя Азия, именуемая сегодня Центральной, в тот период для культур и цивилизаций к востоку от нее, там где располагалась китайская стена, культурно-географически являлась Западом. Ситуация изменилась с приходом в регион в 8 веке ислама. С этого времени Средняя Азия входит в культурный мир ислама и прежние координаты меняются. Теперь регион представляет универсальную исламскую культуру Востока, ментально противопоставляемую христианскому Западу (5).

В условиях исторического взаимодействия в регионе оседлых (городских) и кочевых (скотоводческих) народов, значение ислама для них было разным. Ислам как городская религия в первую очередь распространился в среде оседлых народов региона – предков узбекского и таджикского народа, которые стали опорой ислама в регионе. Кочевые народы – предки казахов, киргизов – приняли ислам несколькими столетиями позже и в их культуре прежние верования и законы кочевой жизни сохраняли свою силу и часто брали верх над установлениями шариата. У туркмен это соотношение было более сбалансированным, но, в целом, кланово-номадическое сознание всегда стояло выше религиозных правил. Этот фон во многом определял культурно восприятие мира народами региона. Центральноазиатская цивилизация вобрала в себя две

составляющие - цивилизации кочевников и оседлых земледельцев, взаимно обогащавших друга друга и создавших важные цивилизационные основы исторического развития региона. Номадизм и урбанизм Центральной Азии – характерная особенность ее исторического развития. Нами подчеркивается неприемлемость конфронтационно-сопоставительных оценок (номадоцентризм или урбаноцентризм) .

Атеистическая концепция советского времени (1917-1990 гг.) кардинально изменила облик быта, культуры и искусства народов региона. Но как показала практика политической и культурной жизни независимых государств, прежние религиозные и этнокультурные традиции не были забыты, их значение стало весьма существенным фактором развития новых обществ, их идеологии и культурной ментальности.

2. С обретением независимости закономерные и интенсивные усилия государств региона к исторической самоидентификации объясняются так называемым феноменом национального признания. Как писал в начале 1990- х годов Фрэнсис Фукуяма . *«Национализм сейчас на подъеме в таких регионах, как Восточная Европа и Советский Союз, где народам долгое время отказывали в признании их национальной идентичности, но и в самых старых и надежных национальных государствах, мира национализм претерпевает изменения. Требование национального признания в Западной Европе одомашнено и согласуется с универсальным признанием...»* (6). Бурный процесс роста национального самосознания вызвал интерес к собственной национальной истории, религии и поэтике традиционной культуры в отдельных молодых государствах региона и мы можем уверенно говорить о поисках «национальных идентичностей» как своеобразное проявление региональной не-идентичности. В этой связи идея проведения центральноазиатского Коллоквиума по вопросам культуры и искусства в Душанбе в ноябре 2009 года под эгидой Швейцарского бюро по сотрудничеству, в рамках которой таджикские специалисты как организаторы встречи педалировали термин «региональная идентичность» как ключевой и смыслообразующий вызвал со стороны автора этих строк критическую реакцию. На наш взгляд, сегодня тенденции к сознательной или бессознательной дезинтеграции в искусстве региона выглядят более очевидными, нежели попытка к демонстрации мифической «региональной идентичности». В этой связи, нам представляется более точным говорить об интенциях к

интеграции, а не о «региональной идентичности», которая имела место в историческом прошлом, и которая возможно появится в будущем, но едва ли близком (7).

3. Сегодня одна из наиболее острых проблем современного и будущего развития культуры и искусства региона – выбор путей развития национальных культурных парадигм в 21 веке в условиях преобладания в каждой из республик того или иного пласта традиций – конфессиональных (Таджикистан, Узбекистана), этнокультурных и этнобытовых (Казахстан, Туркменистан, Кыргызстан). Это оказывает существенное влияние на характер адаптации западных инноваций, неизбежно проникающих в современную художественную практику региона. В качестве ведущих ценностных ориентиров новой культурной политики во всех государствах региона был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей – эти две составляющие придали своеобразие современным эстетическим поискам в искусстве региона. Снятие железного занавеса позволило напрямую соприкоснуться с творческим опытом и авангардными явлениями современного мирового искусства. Таким образом, мы наблюдаем картину, когда, с одной стороны, усилились модернистские тенденции в искусстве государств региона, с другой – стали очевидными апелляции к традиционным пластам эстетического сознания.

4. Имманентные трансформации в искусстве государств региона сопровождались и серьезными изменениями в отношении к искусству самого общества, его роли и места в изменяющемся культурном обиходе нации. В связи с усилением позиций исламской религии обострилась ранее не ощущавшаяся оппозиция «ислам и светское искусство». Новая этнокультурная среда потребителей искусства вызвала новые импульсы художественной культуры, появились новые критерии и отсчеты в творческом процессе. Авангард и традиционализм отразили противостояние представлений о предназначении искусства, сложившихся в общественном сознании. Наследие и современность порой стали представляться полярными, антагонистическими категориями, глобализация искусства как проявление анти-традиции воспринимается определенной частью населения как враждебная культурная интервенция.

5. Культурные стратегии Центральной Азии – это основные мировоззренческие линии развития искусства региона. В условиях, когда нет диктата Москвы и идеологических догматов соцреализма, возникает

проблема формирования новой художественной парадигмы. В то же время, культурная политика независимых государств отличается друг от друга, что создает новый теоретический дискурс, в котором выявляются такие приоритетные факторы развития современного искусства во всех республиках как религиозный, этнокультурный и глобализационный. Между предпочтениями в отношении этих трех составляющих и формируется своеобразие национальных искусств в государствах региона.

### III. Постмодернизм и идентичность.

Расплывчатость самого понятия «постмодернизм», его плохо окаймляемая стилевая дефиниция позволяет включить в зону постмодернистских явлений практически любую современную культурно-философскую инновацию. Между тем, очевидно, что постмодернизм – это явление, преимущественно характерное для институций западного общества, с приоритетом нигилистического восприятия и обостренной антиутопической философией. Эти концептуальные архетипы постмодернизма составляют семантику современного искусства Запада и адекватны его социо-политической конструкции.

Нигилизм, правда, иного образца, был свойственен движению московского андерграунда конца 1980-х годов. Так, например, в период перестройки московский соц-арт, как проявление неофициального искусства, оказался параллельным западным моделям постмодерна, став его «самобытным стилистическим ответвлением». Хотя российский постмодернизм географически и ментально ближе к европейскому аналогу, темнее менее и в его дефинициях существует много спорного и неясного: *«Однако если период зарождения постмодернизма на Западе более или менее определен концом 1950-х — началом 1960-х... то русский постмодернизм до сих пор остается открытым понятием. ...сам термин “постмодернизм” все чаще объявляется некорректным применительно к философии и искусствоведению... еще менее оправданным является его применение к русской литературе, но, чтобы не создавать терминологическую путаницу, мы будем пользоваться термином “постмодернизм”, хотя везде, где он в дальнейшем будет появляться, его имеет смысл прочитывать как “так называемый постмодернизм” (8).*

По мере продвижения на восток – сначала в Россию, а затем в регионы Центральной Азии, эта постмодернистская традиция теряла свою

первоначальную силу и аутентичность, образуя новые модификации и ответвления. Речь идет о характере трансформаций принципов европейского постмодернизма в восточных регионах: является ли это расширение зоны полноценным или остается на уровне восприятия внешних атрибуций, без углубленного осознания самих концептуальных основ феномена. Постмодернизм, – это не просто пластические рефлексии, но во многом социально-философский феномен, способный полноценно функционировать на определенной стадии развития демократических институций общества. Для полноценного существования таких концептуальных феноменов в евроазиатской среде (даже максимально европеизированной), субстанционально инициированных социальной антиутопией западного толка, необходима соответствующая атмосфера и условия вне поля художественных факторов. Итак, постмодернизм – не столько пространственная форма и не столько пластический инструментарий, а философия восприятия жизни. Некий набор определенных критериев оценки современности. Социально-протестный пафос, его философский нигилизм, ирония и самоирония, гротеск, дискретность и сознательная хаотичность повествования, скептицизм и альтернативная пластическая форма, толерантность, доведенная до эклектики, стирание различий между элитарным и массовым сознанием – все это находится в арсенале постмодернизма (9).

Практика инновационных проектов – инсталляции, концептуальные проекты, видеоарт, перформансы – с конца 1990-х годов становится привычной для региона.

Идейная установка исламской теологической доктрины на нейтрализацию собственного Я в пользу высшего Абсолюта подсознательно близка художникам Узбекистана и Таджикистана 1980-х – 90-х годов. Возможно, этот историко-мировоззренческий дискурс объясняет приверженность национальных живописцев Узбекистана к социально-индифферентной, лирико-романтической с гедонистическими интонациями эстетике. С другой стороны, в искусстве Узбекистана последних лет можно отметить новую тенденцию – стремление художников к философской интерпретации социальной проблематики. Возникает ощущение, что поиск национальной идентичности переместился в зону, в которой прежняя арт-модель социально индифферентного мышления уступает место более концентрированной на жизненно важной проблематике художественно-философской точке зрения. Фотография все активнее вторгается в зону искусства Узбекистана, то как



инструмент для создания живописных работ или акций актуального искусства (видеоарт, инсталляция), то в формах самой фотоарта – исторических коллажей и композиций. Наиболее полно эта тенденция выразилась в проекте «Туркестанский римейк», получившем Гран при V Ташкентской Биеннале (автор идеи А.Хакимов, куратор З.Насирова), в котором наряду с 14 узбекскими художниками участвовала и голландка Лот Люке.

В Казахстане и Кыргызстане, где вековые традиции номадической культуры обусловили особое отношение к традиции – уважительное, но не догматическое. Именно в этих республиках начались первые в регионе и достаточно радикальные эксперименты по созданию инсталляций, перформансов, видеоарта, связанные с постмодернистской парадигмой западной культуры.

У киргизских художников-актуалистов (Ч.Осмонова, А.Сейталиев У.Джапаров, Г. Трякин-Бухаров и др.) постмодернистская десакрализация советских ценностей проявляется в целом ряде работ. Тем не менее антиутопическая интонация в них достаточно мягкая и неконфронтационная.

У художников Казахстана более жесткая, провоцирующая, эпатажная лексика, подсознательно ассоциирующаяся с архетипами сакрально-номадического сознания (-А.Менлибаева, Е.Мельдибеков, А.Угай).

Общий уровень интерпретации постмодернистских форм и жанров во всем регионе позволил говорить, на первый взгляд, о вторичности, определенной имитационности центральноазиатских экспериментов. В то же время, это не совсем корректная оценка. Такое ощущение возникает не в силу отсталости профессионального или ментального уровня местных художников, а в силу существования онтологических различий в современной ситуации на Западе и на Востоке; художники лишь отражают эту неадекватность. Создается искусство, которое не хуже и не лучше, просто оно – другое.

#### **IV. Будущее демократии и роль искусства в мире и регионе : проблема модернизации цивилизационного развития Центральной Азии.**

Лексика искусства в странах Центральной Азии меняется на глазах. С арт-сцены региона уходит творческая элита, оставившая миметическое художественное наследие, современное поколение артистов пытается найти собственный язык изложения, адекватный вызовам мировой и отечествен-

ной истории и эстетики, актуальные формы искусства – инсталляция или видеоарт - сами по себе не являются показателем тектонических сдвигов в художественном сознании. В поисках национальной и культурной идентичности главным критерием является наличие нестандартных творческих идей, с одной стороны, сохраняющих автономию эстетического пространства, а с другой - способных продвинуть общественное сознание к прогрессивным формам социальных институтов.

Период независимости в государствах региона отмечен заявлениями о построении в них гражданского общества, стремлением к социальной модернизации и открытости культурного пространства. Рыночная экономика, политические свободы, демократизация обуславливают усиление роли искусства в общественном процессе с максимальным вниманием к индивидуальному дискурсу. Если исходить из мирового опыта динамики соотношения искусства и политики, то значение искусства в формировании стратегий цивилизационного развития региона с каждым годом должно возрастать. Во всяком случае, новейшая западноевропейская история показывает какой важный вклад внесло искусство в формирование демократического сознания европейского обывателя. В статье – интервью известный российско-германский культуролог Б.Гройс, упоминая фигуру К.Малевича (в частности его картину «Черный квадрат») и его роль в формировании демократических принципов, говорит следующее: *«Малевич ...открыл демократическое пространство, которое выходит за пределы существующей системы представления, за пределы таких понятий, как «нация» или «государство»; и окно, открытое им, — это окно в будущее. Это видение, выходящее за рамки «современности», является, по моему мнению, тем, что делает искусство уникальным... открывает путь к чему-то, что выходит за рамки обычных интересов. Оно дает человеку шанс познакомиться с тем, что находится вне существующей системы представлений... позволяет оказаться выше всех существующих систем представления, включая доминирующую сейчас демократическую систему» (10).*

Еще один тезис, связанный с прогностическими картинами искусства и судьбой демократических преобразований, имеет важное значение. После глобального кризиса 2009 года, идеи Фукуямы относительно судьбы ценностей либеральной демократии воспринимаются как чрезвычайно актуальные. Он пишет, что одним из ключевых для него

является такой вопрос: «...видны ли в сегодняшнем мире жизнеспособные альтернативы либеральной демократии? Было много возражений по многим вопросам: действительно ли умер коммунизм, может ли вернуться религиозный фанатизм или ультранационализм, и тому подобным... Но более серьезный и глубокий вопрос - это добротность самой либеральной демократии, а не то, устоит ли она против своих сегодняшних соперников ... Или либеральная демократия падет жертвой собственных внутренних противоречий, настолько серьезных, что они подорвут в конце концов ее как политическую систему?» (11).

С этой точки зрения современная ситуация может рассматриваться как некий прогностический индикатор. На наш взгляд, нынешний период можно с долей условности определить как **Постлиберализм**, т.е. возникла мировоззренческая ситуация в универсальной истории (термин Фукуямы), когда в условиях недоверия либеральной рыночной философии, вызвавшей глобальный экономический кризис, государство, а не свободный рынок, становится главным регулирующим игроком. Соответственно, предшествующие ценности и непоколебимость либеральной демократии, в известной мере, подвергаются десакрализации и частичной корректировке, хотя о системной переоценке речь не идет, как это пытаются представить некоторые российские политологи. Так в статье «Анти-Юргенс» политолог В.Иноземцев писал следующее: «Нужно попытаться снять страну (имеется в виду Россия – А.Х.) с сырьевой иглы и сделать ее индустриально развитой державой с открытой миру либеральной экономикой и свободной конкурентной средой. Практика показывает, что это достижимо даже вне рамок модели европейской либеральной демократии. Это — а не политическая либерализация — должно стать основной задачей страны на ближайший отрезок времени... Экономическое превосходство либеральной демократии над всеми прочими системами, казавшееся очевидным в 1989 года, сегодня подвергается сомнению самими западными авторами, в большинстве своем признающими высокую экономическую эффективность либеральных автократических порядков... Сегодня российские либералы должны требовать не демократии, а модернизации» (12).

В этой связи возникает вопрос: **Какова во всем этом процессе трансформаций мировой истории культурного и художественного пространства?** В мировом арт-поле намечается некая настороженность в

однозначном опровержении либеральных идей, которое стало ипостасью постмодернизма последних десятилетий в западном искусстве. Эсхатологическая игра западных художников актуалистов, поверивших возможность бесконечной критики собственного же либерализма, который, как они считали, в принципе непоколебим и в этом смысле выдержит все их философские натиски, столкнулась с серьезным испытанием. В условиях, когда шанс потерять прежние либеральные ценности, составляющие их неотъемлемый антропологический ландшафт, ими же двусмысленно и порой лукаво опровергавшиеся (вспомним в среднеазиатской традиции, когда родители чертыхают детей в апотропеических целях - сакральный ритуал как обман демонов и злых сил), становится реальным, художники актуалисты, как нам кажется, или будут акцентировать внимание на автономных задачах художественного пространства или способствовать гуманизации и смягчению прежних радикальных идей и жестов.

В региональном контексте ожидается усиление роли искусства как проводника демократических и либеральных идей, поскольку индивидуальное признание как стимулятор становится наиболее адекватным ответом требованиям гражданского общества и его принципов, которые не теряют для государств региона своей актуальности даже в атмосфере глобального мирового экономического кризиса.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. А.Хакимов. Миф и реальность // Санъат №1 1998; А.Хакимов. Синие кони – желтый павлин: идиоматика живописи Узбекистана 1990-х годов. // Санъат. № 3.1999; А.Хакимов. Историческое сознание и современный художественный процесс. // Вопросы истории. №1. 2009; А.Хакимов. Социальные утопии как художественная парадигма в искусстве Узбекистана 1920-30-х годов. // Социальная жизнь народов Центральной Азии в первой четверти XX века: традиции и инновации. Материалы Международной конференции. Ташкент. 2009; А.Хакимов. Культурные стратегии искусства Центральной Азии в 21 веке: между исламом, номадизмом и западной парадигмой. Доклад на Международной конференции «Современное искусство – выбор стратегии». Ташкент. 2009. См. также работы: Н.Ахмедова. Искусство без рамы. // Проект «Коллоквиум 2»: «Клип и видеоарт: стратиграфия

- языка». Материалы докладов и семинара. Ташкент, 2006. Н.Ахмедова. Идентичность: исторический опыт и современность // «Коллоквиум III. Искусство Узбекистана. Динамика идентичности». Ташкент, 2007., а также сборник статей под редакцией Н.Ахмедовой «Знаки времени». Ташкент, 2008 и другие публикации автора.
2. Т.Махмудов. Олий малакали санъатшунос ва меъморшунос олимлари тайёрлаш муаммоси // *Санъатшунослик масалалари. III. Ташкент. 2006.* стр.238)
  3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. Электронный вариант книги. Адрес сайта в Интернете: <http://www.mberg.net/utreipis>.
  4. А.Хакимов. Историко-культурный и художественный контекст центральноазиатской идентичности // «Коллоквиум III. Искусство Узбекистана. Динамика идентичности». Ташкент, 2007.
  5. Там же. стр. 7.
  6. Ф.Фукуяма. Конец истории. Электронный вариант книги. Стр. 13. Адрес сайта в Интернете: [http://polbu.ru/fucuyama\\_lastman/ch00\\_i.html](http://polbu.ru/fucuyama_lastman/ch00_i.html)
  7. А.Хакимов. Искусство Центральной Азии сегодня: поиск не-идентичности. Тезисы доклада на конференцию по проблемам региональной интеграции в культуре. Душанбе. 2009.
  8. М.Берг. Указанное сочинение..1 глава. Электронный вариант книги. Адрес сайта в Интернете: <http://www.mberg.net/utreipis>.
  9. А. Хакимов. Клип и видеоарт - артефакты массового и элитарного сознания. // Проект «Коллоквиум 2»: «Клип и видеоарт: стратиграфия языка». Ташкент. 2006.стр. 13.
  10. Электронный вариант статьи «Б.Гройс об искусстве, дизайне и демократии». Адрес сайта: [http://artinvestment.ru/news/artnews/20081122\\_boris\\_groys.html](http://artinvestment.ru/news/artnews/20081122_boris_groys.html)
  11. Ф.Фукуяма. Конец истории. М. Стр. 14. Адрес сайта: [http://polbu.ru/fucuyama\\_lastman/ch00\\_i.html](http://polbu.ru/fucuyama_lastman/ch00_i.html).
  12. В. Иноземцев. Анти-Юргенс. Материал размещен 8 февраля 2010 18:52 МК RU – Московский комсомолец RU от 12 февраля 2010 года по Интернет адресу <http://www.mk.ru/economics/article/2010/02/08/426404-antiyurgens.html>

***Akbar Həkimov (Ozbekistan)***

**XXI əsr Mərkəzi Asiya incəsənətində mədəni strateqiyalar və eyniyyət problemi**

Məqalədə müasir bədii tənqidin metodologiyası və kateqoriyalarına, eləcə də Mərkəzi Asiya incəsənətində bölgə və milli identiklik problemlərinə həsr olunmuşdur. Eyni zamanda burada bütün dünya və Mərkəzi Asiya bölgəsində incəsənət rolunu təmin edən postmodernizm və demokratiya təmayülləri təhlil edilmişdir.

***Akbar Hakimov (Uzbekistan)***

**The cultural strategies and the problem of identity in the art of Central Asia in the 21<sup>th</sup> century**

The article is dedicated to the problems of methodology and categories of contemporary art-criticism as well as the problems of regional and national identity in the art of Central Asia. At the same time there is analysed the trend of postmodernism and democracy, that is the determinant of the role of art in the world and in the region of Central Asia.

**Ключевые слова:** идентичность, постмодернизм, демократия, искусство, Центральная Азия.

*UOT (4)*

*Vladimir M. Petrov,  
professor (Russia)*

---

**PULSATING SOCIO-PSYCHOLOGICAL SPHERE  
AND THE EVOLUTION OF KNOWLEDGE:  
INFORMATION APPROACH**

Abstract. According to an informational model, periodical ‘switches’ should take place between two dominating styles of mental activity: ‘analytic’ and ‘synthetic’ (or ‘left-hemispheric’ and ‘right-hemispheric’ types), with full duration of cycles about 50 years. These oscillations are superimposed upon long-range monotonic trend – growth of ‘analyticity’ in the entire socio-psychological sphere, though of its decreasing in some fields. Both trends reveal themselves in the character of mental life, as well as in the character of knowledge. The regularities deduced theoretically, are illustrated with empirical data concerning Russian, West-European, and American social life, science, and art.

Now it became almost a commonsense that while evolution, the social value of knowledge is constantly growing. It is really so, if we consider the long-range trend inherent in most societies. However, sometimes we see both time ranges responding to increasing social value of knowledge, and ones with its decreasing. For instance, in the middle of the 20<sup>th</sup> century, the socio-psychological life in the Soviet Union was characterized by exactly such situations: regressive, ‘*obscurant*’ trends were observed in the fields of humanities, genetics, cybernetics, and even quantum physics. (In the last case, physicists ‘saved’ the situation only appealing to military applications of studies in this field.) Similar phenomena were observed while Chinese ‘Cultural Revolution’ of the 1960’s and in some other cases. As for the *character* of knowledge, its evolution also reveals some ‘strange’ *non-monotonic regularities*, mainly cyclic ones.

To derive the model for the evolution of mental life, it is reasonable to resort to the help of the *information approach*, because of its broad basis – the very fact of the existence of the system considered, due to its interactions with



the environment (Golitsyn & Petrov, 1995; Petrov & Mazhul, 2007). In the framework of this approach, various regularities were theoretically deduced concerning the behavior of science, art, language, and the society.

*1. Evolution of mental systems: relations between two opposing styles*

Being applied to social aspects of the evolution of the system of mental life, the information approach results in formation of a certain “pyramid-like hierarchical structure of information processing.” Within this structure, *two types of information procedures* take place:

– ‘analytic’ activity, i.e., consequent processing small portions of information; this type of activity is realized at each given level of the hierarchical pyramid-like structure, using quite definite paradigm; for these procedures, such features are inherent as rationality, reflexion, etc.;

– ‘synthetic’ activity – parallel processing large volumes of information; this activity responds to the transmission of the information ‘upwards,’ to the next level of the hierarchical structure, change of the paradigm; these procedures are characterized by intuition, emotions, etc.

These two types are opposed to each other and they are ascribed (though partly conditionally) to *left- or right-hemispheric dominance* of human brain, respectively.

The principal *long-range evolutionary regularity* of the *entire socio-psychological sphere, is growing role of analytic processes* (so-called ‘left-hemispheric growth’). These processes are constantly becoming more and more ‘weighty’ in relation to synthetic (right-hemispheric) ones. Against this background, another principal regularity takes place: *periodical changes*: increasing and decreasing left-hemisphericity (or right-hemisphericity) with full duration of cycles about 50 years: about 25 years of left-hemispheric prevalence, followed by 25 years of right-hemispheric prevalence. (The duration of these half-waves is determined by 20-25 year range of domination of each generation.)

Sergey Maslov (1983) was first who measured such 50-year periodical waves. Fig. 1 presents periodical components of the ‘*index of symmetry*’ in the style of the socio-psychological ‘climate’ of Russia, as well as style of Russian architecture. (Both curves are built on the data published by Maslov, 1983.) According to traditions, positive values of this index respond to left-hemispheric dominance, and negative values to right-hemispheric one.

[However, within the system of mental life, some subsystems may reveal quite opposite long-range tendency – in order to compensate the entire left-



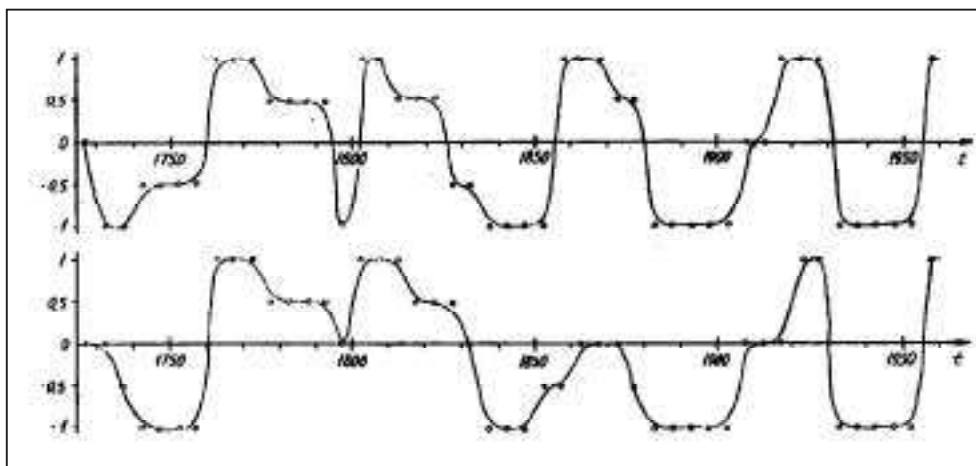


Figure 1. 'Index of asymmetry' vs time (t), for the socio-political 'climate' of Russia (upper curve) and Russian architecture (lower curve).

hemispheric tendency. So, science experiences long-range growth of 'analyticity,' whereas art is evolving towards 'synthetism.' As a result, we come to a kind of 'Expanding Cultural Universe' observed by Martindale, 1990.]

Analogous waves were observed in terms of the opposition of 'conceptual' style of thinking – and 'primordial' one. Fig. 2 presents a fragment of the curve for the evolution of the primordial component of mental processes in the field of literary criticism: a sample of 110 articles borrowed from the journal 'Publications of the Modern Language Association' during 1885-1985. The interpretation of the cycles (possessing the full period about 50 years) in terms of literary studies is connected with slight long-range growth of 'lyric' content, decline in primordial content after 1925 due to the introduction of 'new criticism,' etc. However, all such motives are manifestations of the need to switch which is inherent in any system of such a kind.

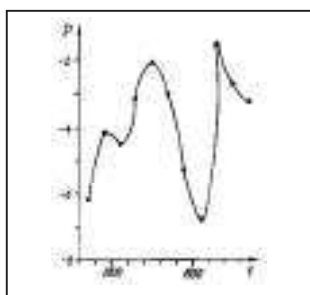


Figure 2. Average amount of primordial content (P) in articles in the 'Publications of the Modern Language Association' for every tenth year from 1885 through 1985: results of computer content-analysis – about two hundred words per article, the total sample size 24058 words. Built on the basis of data published by Martindale (1990).

Though such periodical oscillations are now quite evident (in various fields dealing with knowledge, as well as some related fields), there exist *two contradictory* views on their nature:

– Martindale (1990) basing on Russian formalists' concept, proclaimed '*local*' character of switches – they are supposed to be caused by the exhaustion of the '*arousal potential*' of objects of this *given field*; hence, there is *no synchronism* in the dynamics of different fields;

– Maslov (1983) proceeding from the informational approach, insisted in existence of a '*global factor*' – the leading role of the *socio-psychological sphere*, having 'projections' onto its various fields; hence, these fields (e.g., art and science) show *synchronous oscillations*.

Meanwhile, there exists the need to clear up the character of the evolution of knowledge and the entire mental life: beside forecasting, there are many other motives.

## 2. Mechanisms realizing oscillations – attitudes to innovations

In the framework of the *informational model* (Golitsyn & Petrov, 1995) considering the system's reaction to any *new object or idea*, the system passes through three phases (see Fig.3):

- A. *Attenuation*. The system attempts to reject 'new stimulus,' to attenuate, to inhibit, or to destroy it. The system's *attitude* to the innovation is *negative*. In this stage, only a *physical interaction* between the system and the innovation exists; an 'informational contact,' informational interaction, is still absent. (Moreover, sometimes the innovation occurs rejected.)
- B. *Amplification*. The system aspires to attract and to assimilate the innovation, to amplify and to prolong interaction. The *attitude* of the system to the stimulus becomes *positive*. This stage responds to the *informational interaction* between the system and the innovation.
- C. *Stagnation*. The *attitude* of the system to the innovation becomes *negative* again, because the information carried by the 'new stimulus' occurs exhausted (sometimes this stage is called 'depression' or 'fatigue').

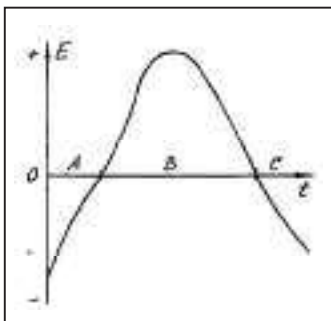


Figure 3. Change of the attitude  $E$  of the system (e.g., man, or culture, or society) to any innovation, with time  $t$ . While interaction, the system passes through three stages:

- A. Attenuation;
- B. Amplification;
- C. Stagnation.

This dynamics was deduced theoretically and proved empirically in numerous investigations belonging to various fields. In *psychology* (i.e., when the system considered is a man), the role of the attitude is played by *emotion*. (Really, exactly emotion is a ‘local indicator’ of the person’s moving towards certain goal, the effectiveness of this activity.) In application to *social phenomena* (when the system is the society), the attitude is expressed in terms of *success*.

When speaking of *new scientific paradigms*, the above dynamics responds firstly to the opinion ‘*it is absurd*’ (phase A), then ‘*there is something interesting in this theory*’ (phase B), and then ‘*it is trivial and dull*’ (phase C); it is exhaustion or crisis (Crane, 1972). The same situation is observed when considering the fate of *new directions in the art*: firstly rejection, then glory, and afterwards the innovation occurs banal. Temporal scales of appropriate processes (in various fields) may vary in a wide range, from several seconds to many decades.

So, the system may be supposed to *optimize* its interactions with the innovations:

- to minimize time spent in phases A and C (accompanied with negative attitudes);
- to maximize time spent in phase B (accompanied with positive attitude).

The main result of both trends is the oscillating behavior, i.e., periodical switches between different states, or ‘pulsation.’ The frequency of the oscillations should depend:

(\*) On the *psychological factor* – the degree of the *complexity of innovations* introduced. Really, the more complicated the new object perceived, the longer the duration of phase B (Fig. 3) responding to ‘genuine informational’ interaction between the system and the innovation, this interaction being accompanied with positive attitude.

(\*\*) On the *sociological factor* – the *intensity* of the system's *contacts* with innovations. This intensity is proportional to the size of the *audience* which realizes such contacts, meaning a kind of a 'social feedback' – influence of recipients of innovations upon the creators. As wrote Martindale (1990, p. 52): 'we should find higher rates of change in living room furniture than in bedroom furniture, in everyday dress than in formal dress, and so on.'

When considering *science* (especially contemporary one), we usually deal with rather complicated innovative objects, and rather narrow audience which 'consumes' such objects. So these both factors presuppose *slow oscillations* – changes in dominating scientific paradigms.

### 3. *Within the realm of oscillations: their interactions and specialization*

Meanwhile, different kinds of oscillations cannot be independent of each other: they function in a certain 'common space,' meaning the *socio-psychological life* of the society. That is why a kind of specialization appears in the entire system of culture, the core of differentiation being based on the above psychological and sociological factors, and some additional factors. The systemic analysis (Mazhul, 2009) came to *two dominating types* of 'mental waves':

– *Fast oscillations*, with full period of several years (usually 5-7 years) which are inherent to objects possessing *simple internal structure*. Their mutability is controlled by the 'social feedback' consisting of impacts of numerous *ordinary recipients*. As a rule, such objects are *numerous*, they are exposed to their audience rather frequently. Exactly such are objects of '*mass art*' belonging to the spheres of design, advertising, variety show, detective stories, etc. The oscillations in these fields are more or less autonomous, not synchronized with each other.

– *Slow oscillations* with period of 48-50 years, usually synchronized with the above pulsation of the entire socio-psychological sphere (left- and right-hemispheric waves). Their objects possess *complex internal structures*, they are *unique* (not numerous), and their mutability is controlled by the 'social feedback' realized by narrow circles of appropriate '*professional elite*.' Such are the objects of the so-called '*high arts*': poetry, academic music, etc. As well, such are the objects of *science*, meaning the changeability of their paradigms.

Really, the dependence of the character of scientific concept, of the '*style of thinking*' inherent in the entire socio-psychological sphere, was observed in the history of science. The illustration of such synchronism is the victory

of heliocentric system over geocentric one ('Copernican revolution'), though the last one was capable of explaining the trajectories of the planets better than the heliocentric paradigm. (The leading role of the 'style of thinking' is also seen in contemporary political events in some Arab countries.) The dominating style of thinking penetrates all the subsystems of the socio-psychological life, including art and science. Fig. 4 presents one of such 'traces' concerning the 'degree of rationality' of 'high music.' The changeability relates to 102 European composers of the 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries (Petrov, 2004).

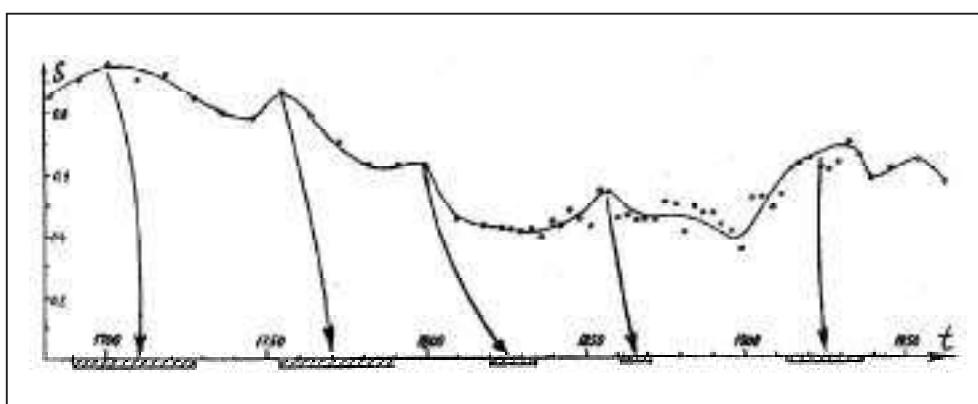


Figure 4. One of the faces of cultural influence: the degree of rationality (S) in music vs time (t).

Beside this parameter, the *integral inclination to analyticity*, or so-called *left-hemispheric dominance* in musical life was measured. Waves of rationality are clearly seen; in accordance with theoretical prediction, they are periodical, with full duration of cycles about 50 years. To visualize the links between these waves and *epochs of left-hemisphericity*, the last ones are designated by shaded fragments along the horizontal axis. Arched arrows show the links discussed; as a rule, the maxima of the curve for rationality slightly predate the epochs of left-hemisphericity. (Similar links were obtained when studies of other cultural branches.)

\* \* \*

The waves described, are very substantial for the evolution of each field. These waves present, for each field, – *the opportunity to realize 'due' evolution*, i.e., long-range development – towards constant perfecting its abilities. So, pulsating evolution is an 'obligatory condition' for the development of the entire

socio-psychological sphere. As well, the regularities described can be used in forecasting the development of scientific knowledge and the entire mental life.

### REFERENCES

1. Crane, D. 1972 *Invisible colleges: Diffusion of knowledge in scientific communities*, Chicago: University of Chicago Press.
2. Golitsyn, G.A., & Petrov, V.M. 1995 *Information and creation: Integrating the 'two cultures'*, Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag.
3. Martindale, C. 1990 *The clockwork muse: The predictability of artistic change*, New York: Basic Books.
4. Maslov, S.Yu. 1983 "Asymmetry of cognitive mechanisms and its consequences," in: *Semiotika i Informatika*, issue 20, 3-31 (in Russian).
5. Mazhul, L.A. 2009 "Stylistic oscillations in art: The problem of typology," in: *Art Studies and Information Theory*, V.M.Petrov & A.V.Kharuto (Eds.), Moscow: Krasand, pp. 196-209 (in Russian).
6. Petrov, V.M. 2004 *Quantitative methods in art studies. Handbook for students*, Moscow: Academic Project (in Russian).
7. Petrov, V.M., & Mazhul, L.A. 2007 "Logic of finiteness: Intellectual systems in the information era.1. Types of structural changes and tendencies," in: *Philosophy of the Information Society / Contributions of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society*, vol. XV, Hrsg. H.Hrachovec, A.Pichler, & J.Wang, Kirchberg am Wechsel: Osterreichische Ludwig Wittgenstein Gesellschaft, 177-179.

### *Vladimir Petrov (Rusiya)*

#### **Sosial-psixoloji sahədə pulsasiyalar və biliyin təkamülü: informasiya yanaşması**

İnformasiya modelinə uyğun olaraq sosial-psixoloji sahədə iki əsas: "analitik" və "sintetik" tiplər (yaxud sol və sağ yarımkürəciklər) arasında 50 ilə yaxın dövrdə "dəyişmələr" baş verir. Bu ossilyasiyalar uzunmüddətli yek-nəsəq istiqamətə - bütün sosial-psixoloji sahədə "analitizmin" yüksəlişinə yönəldilir (baxmayaraq ki, onun bəzi sahələrində uzunmüddətli istiqamətin əksi baş verir). Hər iki təmayül həm mənəvi həyatın, həm də biliyin xarakterində özünü göstərir. Nəzəri cəhətdən deduksiya yolu ilə sübut edilmiş qanunauyğunluqlar Rusiya, Amerika və Qərbi Avropanın ictimai həyatı, elmi və incəsənətinə aid olan empirik dəlillərlə nümayiş etdirilir.

**Владимир Петров (Россия)**

**Пульсации социально-психологической сферы  
и эволюция знания: информационный подход**

Согласно информационной модели, в социально-психологической сфере должны происходить «переключения» между двумя доминирующими типами: «аналитическим» и «синтетическим» (или лево- и правополушарным), с полным периодом колебаний около 50 лет. Эти осцилляции налагаются на долговременный монотонный тренд – рост «аналитизма» во всей социально-психологической сфере (хотя в некоторых ее ветвях имеет место противоположное направление долговременного тренда). Обе тенденции проявляются в характере духовной жизни, равно как и в характере знания. Теоретически дедуцированные закономерности иллюстрируются эмпирическими данными, относящимися к социальной жизни, науке и искусству России, Америки и Западной Европы.

**Ключевые слова:** информационный подход, эволюция знания, циклы, аналитический, синтетический.



*Zemfira Səfərova,  
Əməkdar injəsənət xadimi, Əməkdar elm xadimi,  
sənətsünəşliq doktoru, professor, AMEA-nın müxbir üzvü*

---

## MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQISI

Hələ 1918-ci ildə Üzeyir bəy Hacıbəyli məqalələrinin birində yazırdı: «İstiqlalıyyət... Müstəqil Azərbaycan!... Cəmişi bir neçə aydır ki, bu asudəlikdə yaşayırıq... Hər kəs şaddır, yerimiz, yurdumuz, torpağımız özümüzün, hökumətimiz, cəmiyyətimiz, qoşunumuz özümüzün, dinimiz, ayin və adətlərimizə edilən şəmatətdən qurtulduq. Dilimizə, millət və millıyyətimizə vurulan həqarətdən qurtulduq. Qapımız da özümüzün, yiyəmiz də özümüzük. Öz-özümüzü yaxşı-yaman dolandırırıq. Kimsəyə ehtiyacımız yoxdur...»

Qoy desinlər ki, hələ nöqsanımız çoxdur, nə olar? Azadlıq, asudəlik: təkamilinə çalışaq». Lakin elə həmin yazıda Üzeyir bəy böyük nigarançılıqla və uzaqgörənliklə belə bir fikir də irəli sürür. «Hərdən bir başıma qara-qara fikirlər gəlir: birdən bu azadəliyi, bu asudəliyi, yəni istiqlalıyyətimizi əlimizdən geri alarlar». Çox tez, elə aldılar da!...

Yalnız 71 ildən sonra Azərbaycan xalqı müstəqilliyini və suverenliyini bərpa etdi. Artıq 20 ildir ki, Azərbaycan Respublikası müstəqillik dövründə yaşayır. Təəssüf ki, Üzeyir bəy bu, müstəqillik dövründə yaşamadı...

Bu yaxınlarda, yəni oktyabrın 10-11-də Bakıda Beynəlxalq Humanitar Forum keçirilmişdir. XXI əsr: ümidlər və çağırışlar devizi ilə bu ümidlər və çağırışlardan müxtəlif ölkələrin dövlət siyasətində multikulturalizmin mövqe və imkanlarını bir daha təhlil etməyə, etnik və mədəni özünüdərk arasında azad seçimi təmin etməyə, insanların əsas hüquq və azadlıqlarının bərqərar edilməsinə nail olmağa, ksenofobiya, irqçilik və dözümsüzlüyün bütün təzahürlərini pisləməyə çağırır, müasir elmin və texnologiyaların, informasiya cəmiyyətinin bərqərar olması nəticəsində ortaya çıxan çoxsaylı humanitar problemlərin kompleks şəkildə araşdırılmasının zəruriliyini vacib sayırdı.

Mən XIII əsrin böyük Azərbaycan musiqişünas alimi Səfiyəddin Urməvinin muasiri Mövlənə Cəlaləddin Ruminin bu fikrini xatırlatmaq istərdim: «Dünyaya ayrılmaqçın yox, birlikdə olmaq üçün gəlmişik», Multikulturalizmə, tolerantlığa gözəl misal olaraq alimin bu məşhur misralarını gətirmək yerinə düşərdi:



Yenə gəl, yenə gəl, Nə olursan ol...  
İstər kafir ol, istər atəşə tapın, istər bütə...  
İstər yüz kərə tövbə etmiş ol,  
İstər yüz kərə pozmuş ol tövbəni,  
Ümitsizlik qapısı deyil bu qapı,  
Necəsənsə, oylə gəl»...

Əlbəttə Beynəlxalq Forumun bəyannaməsində təqdim və təsdiq olunan çağırışlar mədəniyyətimizdə, Humanitar elmimizin inkişafında böyük rol oynamalıdır və yəqin ki oynayacaq.

Müstəqillik ərzində bütün sahələrdə olduğu kimi incəsənət sahəsində də əldə olunan nailiyyətlər və uğurlar danılmazdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nailiyyətləri onun zəngin və təkrarsız musiqi ənənələrinin çoxəsrlik tarixi inkişafının məntiqi nəticəsidir. Müstəqillik dövründə xalqımızın öz köklərinə qayıtması, həm tarixinə və mədəniyyətinə, həm də musiqisinə müraciət etməsi, bütün bunların toplanıb nəşr edilməsi, tədqiqi labüd və aktual olmuşdur. Yalnız bu zəngin irsin dərinədən öyrənilməsi nəticəsində xalqın maddi mədəniyyətinin demokratiya, sosial və iqtisadi təkamül yolu ilə hərtərəfli inkişafı mümkündür.

Xalqımızın zəngin musiqi irsinin şah əsərləri muğamlardır. Qeyd edək ki, qədim Azərbaycan muğamı müstəqillik dövründə özünün yeni canlanma, dirçəliş dövrünü yaşayır. Azərbaycan muğamının YUNESKO-nun qərarı ilə dünya mədəniyyətinin misilsiz dəyərə malik şifahi mədəni sərvətləri sırasına daxil edilməsi fərəhləndirici hadisədir. YUNESKO-nun şifahi və qeyri-maddi irsin qorunması üzrə konvensiyası ənənələri qoruyub-saxlamaq və yaşadıb-inkişaf etdirmək kimi ali məqsədlərə xidmət edir. Azərbaycanda bu işi həyata keçirmək üçün YUNESKO-nun xoş məramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyeva önəmli işlər görür.

Hal-hazırda muğam sahəsində böyük layihələr həyata keçirilir. Bunlar «Muğam-irs», «Muğam dəstgah», «Muğam-ensiklopediya», «Muğam-internet», «Muğam-antologiya», «Muğam aləmi», «Muğam mərkəzi» və s. layihələrdən ibarətdir ki, onların böyük hissəsi artıq həyata keçmişdir. Bu illərdə «Şərq-Qərb» nəşriyyatında çap olunmuş XIII əsrin böyük musiqişünası, yeni musiqi alətlərin» ixtiraçısı, gözəl xəttat Səfiyyəddin Urməvinin çox qiymətli «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələri və XV əsrin görkəmli alimi Fətullah Şirvaninin «Musiqi məcəlləsi» adlı traktatları «Muğam-irs» layihəsi çərçivəsində işəq üzü görmüşdür. (Ərəb dilindən tərcümə edənlər M. Payızov,

M.Əzizov, Ə.Əmirəhmədovdur İxtisas rüdəktoru və ön söz və şərhlərin müəllifi Zemfira Səfərovadır).

Bütün dünyada məşhur olan, bir çox Şərq və Qərb dillərinə tərcümə edilən bu risalələrin doğma Azərbaycan dilində nəşri musiqi aləmində böyük hadisə olaraq onun gələcək inkişafı üçün çox əhəmiyyətlidir. Bu risalələrin Azərbaycan dilində nəşri musiqi aləmində böyük hadisə olaraq onun gələcək inkişafı üçün çox əhəmiyyətlidir. Bu «Muğam-irs» layihəsinin uğurla həyata keçməsinin bariz nümunəsidir. Muğamımızı yaşadan digər qiymətli layihə 2005-ci ildə işıq üzü görmüş «Qarabağ xanəndələri» adlı albomdur. Albomda 24 Qarabağ xanəndəsinin səsi disklərdə təqdim olunmuşdur.

Layihənin və ön sözün müəllifi YUNESKO-nun xoş məramlı səfiri, Mehriban xanım Əliyevadır, koordinatoru Tariyel Məmmədovdur.

Son illərdə muğam sənətinin inkişafında Bakıda keçirilən Beynəlxalq muğam festivallarının və muğam simpoziumlarının müstəsna rolu olmuşdur. Biz musiqişünaslar da bu muğam simpoziumlarda məruzələrlə çıxış etmişik.

Mühüm layihələrdən biri də «Üzeyir Hacıbəylinin irsi» layihəsidir ki, bu layihənin başlanğıcı çox uğurlu olmuşdur. Musiqinin beşiyi, Avstriyanın Vyana şəhərində, Üzeyir bəyin məşhur operettası «Arşın mal alan»ın premyerası böyük tarixi hadisədir. Müxtəlif ölkələri təmsil edən xarici aktyorlar Üzeyir bəy musiqisini məharətlə ifa etmişlər, tamaşada klassik musiqi ilə müasir quruluş bir vəhdətdə təqdim edilmişdir, layihənin davamı kimi Vyanada Üzeyir bəyin büstü açılmışdır.

Bu günlərdə isə Avstriyanın və Azərbaycanın prezidentlərinin iştirakı ilə Bakıda Motsartın heykəlinin açılışı olmuşdur.

«Üzeyir Hacıbəylinin irsi» layihəsi üzrə bəstəkarın «Leyli və Məcnun» və «Koroğlu» operalarının, «Arşın mal alan» və «O olmasın, bu olsun» operetalarının klavirlərinin yeni nəşri, «Üzeyir Hacıbəyli» ensiklopediyası, bəstəkarın bədii və publisistik əsərləri, onun «Ömür salnaməsi» işıq üzü görmüşdür.

Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 125 illiyinə həsr edilmiş Z.Səfərovanın (üç dildə - rus, ingilis, Azərbaycan dilində) «Ölməzlik» adlı kitabının Akademiyada və Bəstəkarlar İttifaqında təqdimatı keçirilmişdir. Kitab İnstitutun uğurlu işi kimi qeyd olunmuşdur.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqisinin inkişafı ilk növbədə bəstəkarlarımızın və ifaçılarımızın yaradıcılığı ilə bağlıdır. Bu çox geniş və əhatəli mövzu olduğundan, biz bu kiçik məruzədə yalnız bəstəkar yaradıcılığının bəzi aspektlərinə toxunacağıq.

Müstəqil Azərbaycan Respublikasının (1991-2011) ictimai-siyasi həyatında baş verən mühüm hadisələr, Qarabağ müharibəsi, torpaqlarımızın 20 faizinin işğal olunması və sair dövrün, zamanın problemləri və özəllikləri musiqimizə də böyük təsir göstərmiş, onu yeni mövzularla zənginləşdirmişdir. Qarabağ müharibəsinə həsr edilən əsərlər, Vətəni müdafiəyə çağıran, onu tərənnüm edən yazılar bəstəkarlarımızın yaradıcılığının əsas mövzularından olmuşdur. V.Adıgözəlovun «Qarabağ şikəstəsi» və «Qəm karvanı» oratoriyaları, T.Bakıxanovun «Qarabağ harayı» simfoniyası, A.Əlizadənin Xor və simfonik orkestr üçün «Ana torpaq» odası, N.Məmmədovun Xocalı faciəsinə həsr edilmiş 7-ci simfoniyası, R.Mustafayevin «Haqq sənindir» kantatası, A.Dadaşovun Şuşaya həsr edilmiş 11-ci simfoniyası, H.Xanməmmədovun «Əlimdə sazım ağlar» xalq çalğı alətləri üçün poeması (Qarabağ şəhidlərinə həsr olunub), S.İbrahimovanın «Vətən şəhidləri» kantatası və simli orkestr üçün «Sənin üçün darıxmışam, Şuşam» və bir çox əsərləri göstərmək olar.

Bu illərdə yazılmış A.Məlikovun ulu öndər Heydər Əliyevin xatirəsinə həsr olunmuş simfoniyasını xüsusi qeyd etməliyik.

Respublikanın əldə etdiyi müstəqillik nəticəsində Azərbaycan musiqisinin dünyada baş verən müasir musiqi cərəyanlarına inteqrasiya etmək imkanları daha da genişlənməmişdir. Dünyada gedən ümumi qloballaşma prosesinin axınına düşən bəstəkarlarımız qloballaşma şəraitində milli ənənələrin, milli irsin qorunmasına xüsusi əhəmiyyət vermiş, milli musiqi ilə müasir tendensiyaları yeni səviyyədə, yeni formalarda sintezləşdirməyə çalışmışlar. Onlar tarixi-ədəbi yazılı abidələrə, folklor motivlərinə müraciət etmiş, klassik ədəbiyyat nümunələrindən bəhrələnmişlər.

Bu dövrdə bəstəkarlarımızı maraqlandıran mövzulardan biri də uzun illər qadağan olunmuş islam dini, onun tarixi və «Quran»dır. Bu mövzuya həsr edilən əsərlərdən «Xütbə, muğam və surə» (F.Qarayev), «Mərsiyə», «Qəsidə» (R.Həsənova), «Quran, Bibliya, Tora» (A.Yusifova), «Stabat mater» (F.Hüseynov), «Peyğəmbərlərin tərifli» (R.Mirişli), «Ən ulu eşqim» (A.Ağayev) və başqa əsərləri göstərmək olar.

Son illərdə ən çox müraciət olunan sahələrdən biri də xor musiqisidir. R.Mustafayevin «Salatın», V.Adıgözəlovun «Çanaqqala», X.Mirzəzadənin «a capella 2 miniatürü» və başqaları. Müstəqillik dövründə V.Adıgözəlovun «Xan qızı Natəvan» operası uğurlu tamaşalardan olub, Azərbaycan operasının inkişaf tarixində mühüm yer tutdu. Bu janrdə digər uğurlu əsər istedadlı bəstəkar Firəngiz Əlizadənin «İntizar» operasıdır. Bu opera əvvəl Opera və balet teat-

rında qoyulmuş, sonra isə konsert quruluşunda H.Əliyev sarayında göstərilmişdir.

Balet səhnəsində A.Əlizadənin A.Dümanın əsəri əsasında «Qafqaza səyahət» və P.Bülbül oğlunun «Dədə Qorqud» dastanının motivləri əsasında «Eşq və ölüm» baletləri uğurla səhnədə qoyuldu.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının xaricdə müxtəlif musiqi festivallarında, beynəlxalq müsabiqələrdə, dünyanın mötəbər mədəniyyət, musiqi layihələrində iştirak etmək, Azərbaycan musiqisini dünyada təmsil edib onu daha da yaxşı tanıtdırmaq imkanları genişlənmişdir. A.Məlikovun, V.Adıgözəlovun, X.Mirzəzadənin, A.Əlizadənin, T.Bakıxanovun, F.Qarayevin, İ.Hacıbəyovun, F.Əlizadənin, C.Quliyevin, E.Dadaşovanın, F.Hüseynovun əsərləri bir çox ölkələrdə səslənmiş, müəllifləri nüfuzlu müsabiqələrin qalibləri olmuşdur.

1999-cu ildə müğam ustası Alim Qasımov muğam sənətinin inkişafı və təkmilləşdirilməsi yolunda nailiyyətlərinə görə YUNESKO-nun qızıl medalı ilə təltif edilmişdir.

Son ilin nailiyyəti Avrovijn müsabiqəsində bizim duetin (Eldar Qasımov və Nigar Camalın) birinci yer tutması oldu.

(Mən vaxtınızı alıb qalan nailiyyətlərimizi sadalamaq istəmirəm, onlar haqqında o biri məruzəçilər danışacaq).

Hal-hazırda Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin milli ənənələrini layiqincə davam etdirən, müasir musiqi yazı texnikası ilə silahlanmış, ölkədə və dünyada gedən ictimai-siyasi prosesləri yaradıcılıqlarında əks etdirmiş istedadlı gənc bəstəkarlar və ifaçılar nəsli yetişmişdir.

Elə dünən, yəni oktyabrın 16-da Filarmoniyada gözəl pianoçu İsfar Sarabskinin konsertində oldum. Konsert caz musiqisinə həsr olunmuşdu. İ.Sarabski böyük ustalıq göstərdi və dinləyiciləri heyran etdi.

İstərdim ki, yeni nəsillə musiqişünaslarımız da daha fəal və məhsuldar işləsinlər.

Şübhəsiz ki, musiqimizin yeni nəsli müstəqilliyin 20 ilində yaşlı bəstəkarların, alimlərin qazandığı nailiyyətlərdən bəhrələnməklə yeni uğurlara nail olmaq əzmiylə yaşayıb yaradırlar.

***Земфира Сафарова (Азербайджан)*****Музыка Азербайджана в период независимости**

В статье отмечается, что в период независимости новый импульс получили многовековые традиции национальной музыки. После включения мугама в репрезентативный список нематериального наследия ЮНЕСКО в этой области реализовано множество значительных проектов. Бережно сохраняется и пропагандируется также наследие Уз.Гаджибейли, публикуются клавиры его произведений и материалы, посвященные творчеству композитора. Далее анализируется тематический спектр произведений современных композиторов Азербайджана в 1991-2011 годы.

***Zemfira Safarova (Azerbaijan)*****Azerbaijan music in the period of sovereignty**

In the article there is noted that the centuries-old traditions of the national music got a new impetus in the period of sovereignty. After the inclusion of mugam in the representative list of non-material heritage of UNESCO a lot of considerable projects have been realized in this sphere. The heritage of U.Hajybayli is being carefully preserved and propagandized, clavirs of his works and materials dedicated to composer's creation are published. Thematic spectrum of works of modern Azerbaijan composers in 1991-2011 are analysed then.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, мугам, У.Гаджибейли, наследие, композиторы.

## **MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞI BEYNƏLXALQ MƏKANDA**

1991-ci ildə Azərbaycan öz müstəqilliyini elan etdi, o gündən düz 20 il keçir. Xalqımız uzun illər arzusunda olduğu müstəqilliyi asanlıqla əldə etmədi. Torpaq və ağır insan itkiləri, sosial-iqtisadi çətinliklər, maddi problemlər, dağıntılar, qaçqın şəhərcikləri, qazanc dalınca dünyanın müxtəlif tərəflərinə axışan ziyalılarımız, yaradıcı şəxsiyyətlərimiz... Lakin bütün bunlar xalqı qorxutmadı, geri çəkilməyə, yenə də kiminsə köləliyində olmağa vadar edə bilmədi. Azərbaycan xalqı bir çox sınaqlardan çıxdı, çox ağır mübarizə yolunun sonunda demokratik, hüquqi, azad dövlət qurdu. Azərbaycan dünya miqyasında tanındı, beynəlxalq təşkilatlarda təmsil olundu, digər ölkələrlə beynəlxalq iqtisadi əməkdaşlıq əlaqələri yaratdı. Sənətindən, cəmiyyətdə tutduğu mövqeyindən asılı olmayaraq, hər kəs qarşılaşdığı hadisələrə, baş verənlərə öz münasibətini bildirməyə başladı. Bütün bu olaylar yaradıcı ziyalılarımızı – ədəbiyyatçılarımızı, bəstəkarlarımızı, rəssamlarımızı, mədəniyyət xadimlərimizi biganə qoymadı. Dövrün ağırlarını, acılarını, kədərini, sevincini, itkilərini, nailiyyətlərini müxtəlif səpkili əsərlərində məhz onlar əks etdirib, zamanın ab-havasını, mənəvi çalarlarını özünəməxsus tərzdə həssaslıqla ifadə etdilər. Son illər Azərbaycan bəstəkarları da əsərlərində müasirliyin aktual məsələlərinə, ölkədə baş verən hadisələrə münasibət bildirir, dövrün məziyyətlərindən musiqi dili ilə söhbət açirlər.

Müstəqillik dövründə milli mədəniyyətin geniş vüsət aldığı bir dövrdə, gənc dövlətimizin musiqi həyatında Azərbaycan respublikasının ümummilliləri Heydər Əliyevin rolu xüsusi vurğulanmalıdır. O, mədəniyyət və incəsənətin inkişaf proseslərinin parlaq təşkilatçısı, milli incəsənətin alovlu təbliğatçısı kimi musiqi xadimlərinə də dəstək olmuş, onların qarşısında geniş yaradıcılıq imkanları açmışdır. Məhz onun himayə və qayğısı, mədəniyyət sahəsindəki məqsədyönlü siyasəti nəticəsində ölkənin ağır ictimai-iqtisadi durumu şəraitində Azərbaycan mədəniyyət və incəsənət xadimləri sənətlərini yaşadıb inkişaf etdirə biliblər. Bu gün də onun apardığı işlər öz davamını layiqli varisləri möhtərəm prezident İlham Əliyevin, YUNESKO-nun

xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın tərəfindən davam etdirilir. Musiqimizi müxtəlif ölkələrdə təbliğ edən rəngarəng beynəlxalq musiqi festivalları, musiqi irsimizi dünyaya tanıdan möhtəşəm layihələr, musiqi ifaçılarımızın məharitini əks etdirən beynəlxalq müsabiqələr məhz onların maddi və mənəvi dəstəyi ilə həyata keçirilir. Bu layihə və festivalların hazırlanmasında AR Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin, AR Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyətləri xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Çox önəmlidir ki, bəstəkarlarımız bu 20 illik zaman kəsiyində böyük uğurlar əldə edib, musiqimizi beynəlxalq məkanda layiqincə təmsil edə biliblər. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının dünya miqyasına, beynəlxalq səhnələrə çıxmasının tarixi hələ keçən əsrdə başlayıb, Ü.Hacibəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, A.Məlikov kimi görkəmli bəstəkarların adı ilə bağlıdır. Lakin o dövrün mövcud ictimai-siyasi quruluşu, sənətkarlar qarşısında qoyulan bir çox qadağalar, bağlı sərhədlər Azərbaycan incəsənətinin başqa sahələri kimi musiqisinin də dünyada geniş təbliğinə mane olur, ayrı-ayrı bəstəkar əsərlərinin xaricdə ifası çox nadir, epizodik xarakter daşıyırdı.

Müasir dövrdə xaricdə əlaqələr genişlənidir. Tanınmış Azərbaycan bəstəkarlarının, şairlərinin, yazıçıların, rəssamlarının, heykəltaraşlarının və digər sənət ustalarının əsərləri beynəlxalq aləmə çıxır, müxtəlif ölkələrin səhnələrində, konsert və sərgi salonlarında nümayiş etdirilir. Dünyanın hər bir tərəfinə, uzaq və yaxın ölkələrinə, beynəlxalq incəsənət baxışlarına, musiqi forumlarına getmək imkanları reallaşır. Əgər əvvəllər bəstəkarlarımızın əsərlərinin xaricdə ifası sensasiyaya çevrilirdisə, indi dünyanın hər bölgəsindən soydaşlarımızın sorağı gəlir, çeşidli konsert proqramları, uğurlu ifalar, anşlaqla keçən premyeralar bizi qürur hisslərilə doldurur.

Bütün bu uğurlar da, bu sahədə qarşılaşdığımız bəzi problemlər də həm ölkədaxili, həm də bütün dünyada gedən mühüm iqtisadi, siyasi, mədəni proseslər ilə sıx əlaqədardır. Xalqımızın müstəqilliyini əldə etdikdən sonra ölkədə müvəqqəti yaranan ağır ictimai-siyasi, iqtisadi vəziyyət, hamı kimi bəstəkarlarımızın da yaradıcılığına təsir etdi. Bir çox ifaçılarımız, bəstəkarlarımız xarici dövlətlərə işləməyə getdilər. Lakin orada da Azərbaycanın bayrağını uca tutub, Azərbaycan sənətinin layiqli təmsilçiləri olduqlarını dəfələrlə nümayiş etdirdilər. Bəstəkarlarımız xaricdə yaşayıb milli ruhla aşılınmış əsərlər yaradır, ifaçılarımız isə musiqimizi dünyanın musiqi səhnələrində təbliğ edirlər. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin xarici həyatından yazanda, əlbəttə ki, burada ilk növbədə ifaçılıq məsələsi gündəmə gəlir. Bu əsərləri beynəlxalq



məkanda kimlər təbliğ edir, bu yolda nə kimi problemlər yaranır? Bütün bu sualları bir məqalə çərçivəsində əhatə etmək qeyri-mümkündür. Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının və ifaçılarının müstəqillik illərində qazandıqları uğurlar, beynəlxalq musiqi festivalları və forumlarında onların iştirakı ilə bağlı bəzi məlumatlar diqqətinizə təqdim edilir.

Müasir dövrdə gedən qloballaşma və millətlərarası inteqrasiya prosesləri barədə çox danışılır, bu proseslərdən irəli gələn mənfi və müsbət cəhətlər araşdırılır, təhlil edilir, milli mədəniyyətlərin inkişafındakı rolu müəyyənləşdirilir. Bütün bu məsələlər dünyanın ayrı-ayrı ölkələrində keçirilən beynəlxalq simpozium və konqreslərdə qoyulur, problemlərin həlli yolları axtarılır. (2002-ci ildə Bakıda da bu mövzu ilə bağlı beynəlxalq konfrans keçirilib). Qloballaşma dövründə ölkələr arasında olan keçilməz sədlərin götürülməsi, millətlərin bir-birilə yaxınlaşmaq imkanlarının çoxalmasına şərait yaradır. Müstəqillik illərində Azərbaycan bəstəkarlarının xaricdə müxtəlif musiqi festivallarında, beynəlxalq müsabiqələrdə, dünyanın mötəbər mədəniyyət, musiqi layihələrində iştirak etmək, Azərbaycan musiqisini dünyada təmsil edib, onu bir daha tanıtdırmaq imkanları genişlənilib. Azərbaycan bəstəkarları bir sıra nüfuzlu beynəlxalq festivalların iştirakçısı olub, onların əsərləri dünyanın müxtəlif şəhərlərində ifa edilib. A.Məlikovun, V.Adıgözəlovun, X.Mirzəzadənin, A.Əlizadənin, T.Bakıxanovun, F.Qarayevin, İ.Hacıbəyovun, F.Əlizadənin, C.Quliyevin, E.Dadaşovanın, R.Həsənovanın, Q.Məmmədovun, F.Hüseynovun, əsərləri Türkiyədə, Norvecdə, Hollandiyada, Kiprdə, ABŞ-da, İsveçrədə, Almaniyada, Tailandda və b. ölkələrdə səslənib, nüfuzlu müsabiqələrin qalibləri olublar. Türkiyədə A.Məlikovun (7 saylı simfoniyası), V.Adıgözəlovun ("Çanaqqala" oratoriyası), Kiprdə T.Bakıxanovun ("Güzey Kipr fəsilləri", "Güzey Kipr süitəsi") və başqalarının əsərlərinin premyeraları keçirilib. Hollandiyada F.Qarayevin ("Xütbə, Muğam, Surə", "Babil qiyaməti" 2000), F.Əlizadənin ("İlğım"), R.Həsənovanın ("Səma") əsərləri ifa edilib. "İpək yolu" layihəsində F.Əlizadə ("Dərviş"), və C.Quliyevin ("Karvan") iştirakı uğur qazanıb. F.Hüseynov YUNESKO və Yaponiyanın keçirdiyi müsabiqənin ("Zamana səyahət" simfonik orkestri üçün Konsert) qalibi olub, BMT-nin mükafatına ("Qoy dünyada sülh olsun" oratoriyası) layiq görülüb.

2006-cı ilin fevral ayında ABŞ-ın Sietl şəhərində "Icebreaker 3:The Caucasus" adlı Qafqaz ölkələrinin müasir musiqisinə həsr edilmiş beynəlxalq festival və simpozium keçirildi. Bir çox görkəmli sənətkarların əsərlərini dünyada tanıdan, musiqi aləmində böyük nüfuza malik olan "Sietl kamera ifaçıları"



ansamblının təşəbbüskarlığı və təşkilatçılığı ilə keçirilən bu festivalda F.Əlizadənin “Atəş”, F.Qarayevin “Üç baqatel”, C.Quliyevin “Muğam ladlarında interlüdlər”, “Yeddi pyes”, C.Abbasovun solo skripka üçün “Sonata”, Z.Fərhadovun “Yabançı” və E.Mirzəyevin “Fayyum portretləri” əsərləri xüsusi maraqla qarşılandı. Bir il ərzində mürəkkəb və çətin seçim nəticəsində festivala vəsiqə alan bu əsərlərin ifası “Sietl kamera ifaçıları” qrupu və onun solistləri (məs, C.Abbasovun sonatasını violada ansamblın solisti Maykl Şmidt ifa etdi) tərəfindən həyata keçdi. Festivalla bağlı Sietl qəzetlərində geniş məlumatlar verildi. Festivalda Azərbaycan musiqisi haqda mühazirə oxumaq məqsədilə iştirak edən musiqişünas A.Hüseynovanın festivalla bağlı yazısına istinadən qeyd etməliyəm ki, Sietlə “composer-in-residence” statusunda dəvət alan görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F.Əlizadə bu festivalda da təkə əsərini təqdim etməklə kifayətlənmədi, öz yaradıcılığı, gələcək planları ilə bağlı mühazirə oxudu, bir neçə əsərini ifa etdi. “Firəngiz xanımın ifaçılıq məharəti də dinləyicilərin rəğbətini qazandı...”- yazan “Russkiy mir” qəzetində bəstəkarımız “dünyanın ən məşhur qadınlarından biri” kimi təqdim olundu. Yeri gəlmişkən F.Əlizadənin son illər ərzində beynəlxalq məkanda apardığı gərgin yaradıcılıq fəaliyyətindən bəzi məlumatları nəzərinizə çatdırmaq yerinə düşərdi. Amerikanın bioqrafik institutu tərəfindən 2006-cı ilin qadını elan olunan Firəngiz xanım yenə də “composer-in-residence” statusunda Amerikanın bir sıra şəhərlərində əsərlərini təqdim etdib, master- klasslar verdi. Fransada YUNESKO-nun 60 illiyinə həsr edilən konsertdə o, bəstəkar, pianoçu, dirijor qismində iştirak edib, “Crossinqs” əsərini səsləndirdi. 2006-cı ilin mart ayında Nyu-Yorkun Carnegie Hall konsert salonunda bəstəkarın müasir musiqi aləmində xüsusi nüfuz malik olan Kronos Quarteti ilə müəllif konserti keçirildi. Bəstəkarın Norvecdə, İsveçdə də 2006-cı il ərzində müəllif konsertləri keçirildi. 2007-ci ildə F.Əlizadə YUNESKO-nun “Dünyanın artisti” adına layiq görüldü. F.Əlizadənin təbliğat xassəli geniş fəaliyyətinin kiçik bir qismini təşkil edən bu arayış təkə onun uğurlarından xəbər vermir. Qazanılan nailiyyətlər bütövlükdə Azərbaycan sənətinin, mədəniyyətinin nailiyyətləridir. Bəstəkarlarımız Azərbaycan musiqisini layiqincə təmsil edirlər. Onlar Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev məktəblərinin layiqli davamçıları olduqlarını əldə etdikləri yeni uğurlarla sübut edirlər.

Qadın bəstəkarlardan söz düşmüşkən, beynəlxalq musiqi aləmində artıq özlərini tanıdan, əsərləri nüfuzlu musiqi festival və forumlarında səslənən Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndələri barədə də qısa arayış vermək istərdim. 2007-ci ilin aprel ayında Almanyanın Köln şəhərində Mü-

qəddəs Yosef Katolik kilsəsinin zalında, Şərq-Qərb devizi altında Orqan və vokal musiqisindən ibarət çox maraqlı bir konsert keçirildi. Müasir dövrün inteqrasiya proseslərinin bariz nümunəsi olan bu konsertdə Azərbaycan orqan ifaçılıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi, hazırda Almaniyada yaşayan R.İsmayılova və alman vokalisti, soprano Anqelika Müller çıxış etdilər. Çox böyük uğurla keçən, yerli mətbuatda geniş işıqlandırılan bu konsertdə hörmətli bəstəkarımız S.İbrahimovun “Poema-ithaf” əsəri hədsiz marağa səbəb oldu. Konsertin proqramını və afişasını mənə təqdim edəndə Sevda xanım hələ rensenziyalar dərc olunan Köln qəzetlərini əldə edə bilməmişdi. Bu səbəbdən həmin məqalələrdə yer alan fikirləri sizin diqqətinizə çatdırmaq imkanı olmadı. Konsertin proqramı Şərq və Qərb, Azərbaycan və alman bəstəkarlarının əsərlərindən tərtib olunmuşdu. Orada Bax, Hendel, Guilman, G.Reynberger kimi alman bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı V.Adıgözəlov, N.Əliverdibəyov və F.Bədəlbəylinin əsərləri ifa edildi.

2006-cı ilin noyabrında Almaniyanın Unna şəhərində Yaponiya, Rumıniya, Hollandiya, İsveçrə və digər ölkələrin iştirak etdiyi Beynəlxalq orqan musiqisi festivalında Q.Qarayev məktəbinin istedadlı davamçısı E.Dadaşovanın Orqan üçün Variasiyaları çox böyük uğurla N.Hüseynova tərəfindən ifa edildi. Əsərlə bağlı səslənən fikirlərdə milli musiqi ilə müasir qərb musiqi yazı üsullarının sintezinin yüksək səviyyədə işlənilməsi xüsusi vurğulandı, böyük maraq doğuran bu əsərin notları kitabxanaya götürüldü. Qeyd etmək lazımdır ki, E.Dadaşova hal-hazırda əsərləri beynəlxalq musiqi tədbirlərində səslənən bəstəkarlarımızdandır. Son illər onun əsərləri Romada “Dopler” qrupunun ifasında (“Səda” əsəri Art qalereya salonunda, ), Amerikada pianoçu Con Liqtinin ifasında (“Şüştər” f-no variasiyaları), xor əsərləri ABŞ-ın Miçiqan kollecində və digər məkanlarda ifa edilir.

Səsi dünyanın müxtəlif maraqlı musiqi festivallarından gələn parlaq simalardan biri də Rəhilə Həsənovadır. Musiqisində “ Qərb və Şərq təfəkkür tipləri bir nöqtədə çarpazlaşan”(Z.Dadaşzadə) bu bəstəkar Hollandiyanın “New Ensemble” kollektivinin sifarişi ilə bir neçə əsər yazıb, Polşada müəllif konserti keçirib, ayrı-ayrı illərdə əsərləri Texas Musiqi festivalında, Avstriyanın müxtəlif şəhərlərində (1994), İtaliyada “Qadınlar musiqidə” Assosiasiyasının keçirdiyi forumlarda səslənib. 2004-cü ildə isə bəstəkarın Kölnə Konsert-portret adlanan solo konserti böyük uğur qazanıb. Yüksək peşəkarlığı ilə fərqlənən ifaçılar bəstəkarın II, III kvartetlərini, “Dərviş” və “A-la Meyxana” əsərlərini ifa ediblər. 2002-ci ildə Londonda keçirilən beynəlxalq simpozium-

festivalda bəstəkar eyni zamanda həm də əsərlərinin ifçısı kimi çıxış edib, Azərbaycan musiqisinin tarixi ilə bağlı simpozium iştirakçılarına mühazirə oxuyub.

Haqqında danışılan son 20 il ərzində post-sovet məkanında da keçmiş əlaqələri bərpa etmək, yaradıcı insanlar, cavan nəsillər arasında ünsiyyət yaratmaq, yaradıcılıq problemləri ilə bölüşmək məqsədi güdən müxtəlif beynəlxalq festivallar keçirilir ki, onlardan biri Rusiya Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən təşkil edilən və 1994-cü ildə start alan “Muzıka druzey” adlı nüfuzlu musiqi festivalıdır. 2002-ci ildə Moskvada VII festivalda bizim bəstəkarlardan İ.Hacıbəyov, C.Abbasov, Z.Fərhadovun əsərləri Azərbaycan musiqisini layiqli səviyyədə təmsil etdi, festival iştirakçıları tərəfindən yüksək dəyərləndirildi. Əsərlərin ifasını Moskvanın Müasir musiqi ansamblı və beynəlxalq müsabiqələr laureatı Marianna Vısotskaya yüksək səviyyədə həyata keçirdilər. Qeyd etmək istərdim ki, festivalda əsəri uğur qazanan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin orta nəsil nümayəndəsi C.Abbasov da bu gün əsərləri beynəlxalq konsert salonlarında tez-tez səslənən sənətkarlarımızdandır. 2002-ci ildə Asiya bəstəkarlarının Seulda keçirilən 22-ci festivalının iştirakçısı (Solo kontrabas üçün “Münacat 1”, postsovet məkanından yeganə əsər), 2004-cü il Drezdendə Orqan musiqisi festivalı (M.Vısotskayanın ifasında “Q.Qarayevin xatirəsinə Postludiya”), 2004 və 2006-cı illər “Moskovskaya osen” festivalının iştirakçısı və s.

Müstəqillik dövründə musiqimizin beynəlxalq arenaya çıxması işində səfirliklərin də fəaliyyətindən də məlumat vermək yerinə düşərdi. Nəzərinizə çatdırmaq istərdik ki, söhbət həm bizim səfirliklərimizdən, həm də bizim ölkədə fəaliyyət göstərən xarici səfirliklərdən gedir. Məsələn, Fransa səfirliyinin mədəniyyət attaşesinin dəvəti ilə Fransanın “Qaudi kvarteti”nin repertuarını zənginləşdirmək məqsədilə fransız bəstəkarı ölkəmizə gəlmiş və çox ciddi seçim nəticəsində Azərbaycan bəstəkarları M. Mirzəyev, X. Mirzəzadə, C.Quliyev, C.Abbasov və E.Dadaşovanın əsərləri repertuara salınmaq üçün götürülmüşdü. Şahidlərin verdiyi məlumatlara əsasən Fransalı musiqiçi əsərləri dinlədikdən sonra heyranlığını gizlədə buiməmiş və canlı musiqi, canlı bəstə eşitdiyinə görə bəstəkarlarımıza təşəkkürünü bildirmişdi.

Bizim xaricdəki səfirliklərimiz də musiqimizin bütün dünyada intişar tapması yolunda müəyyən fəaliyyət göstərirlər. Belə ki, 2007-ci il martın 20-də Nyu-Yorkun mərkəzində yerləşən “Yamaha zalı”nda AR Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, AR BMT yanında Daimi nümayəndəliyi, Qafqaz Yəhudilərinin Mədəniyyət Mərkəzinin birgə səyləri ilə dahi bəstəkar Q.Qarayevin xatirə ge-

cəsi keçirildi. ABŞ-da Q.Qarayevə həsr edilən ilk tədbirdə Azərbaycanın görkəmli xadimləri F.Bədəlbəyli, A.Zeynalov, G.İsmayılova, T.Qəniyev, Amerikada yaşayan soydaşlarımız pianoçu V.Rəsulova, K.Məmmədova və R.Ağababayev Q.Qarayevin “Vətən” operası, “Yeddi gözəl” və “İldırımlı yollarla” baletləri, “Don Kixot” simfonik qravürləri və b. əsərlərindən parçaları həqiqi sənətkarlıqla ifa etdilər. Xatirə gecəsinin iştirakçılarının çıxışları sürəkli alqışlarla qarşılandı. Konsertin nəfis tərtibli proqramında XX əsrin görkəmli sənətkarı haqda məlumat da yer almışdı. Ümumiyyətlə Azərbaycan musiqisi səslənən bütün konsertlər xarici insanlar tərəfindən xüsusi marağa səbəb olub, böyük uğur qazanırlar. 2004-cü ilin sentyabrında Nyu-Yorkun ən möhtəşəm zallarından olan Karnegi Hollda YoYo Manın yaratdığı İpək Yolu Ansamblının konserti oldu. Konsertdə İran, özbək, hind musiqisi ilə yanaşı Azərbaycan musiqisi də ifa edildi. Konsertdə F.Əlizadənin əsərini zala toplaşan amerikalıların alqışları altında YoYo Ma özü ifa etdi. İkinci gün Alim Qasimov musiqi klassikamızdan nümunələr – “Koroğlu” operasından mahnı və F.Əmirovun “Kor ərəbin mahnısı”nı ifa etdi. Səfirliyimizin konsertdə olan nümayəndələrinin dediklərindən məlum oldu ki, A.Qasimovun ifasından sonra bütün zal, YoYo Ma da daxil olmaqla ayağa qalxıb əl çalaraq “Bravo” qışqırmağa başladı. Bütün konsert boyu heç bir ifaçının çalğısı belə reaksiyaya səbəb olmamışdı.

Azərbaycanın Cenevrədəki BMT bölməsi və digər beynəlxalq təşkilatlar yanında Daimi Nümayəndəliyi də öz fəaliyyətində Mədəni proqramlara, milli mədəni sərəvətlərimizin təbliğinə xüsusi önəm verir. Belə ki, səfirliyin təşəbbüsü ilə Azərbaycan nümayəndəliyinin binasında ilk dəfə olaraq tanınmış muğam xanəndəsi A.Bayramova Mahur, Dilkəş, Segah və digər təsnifləri böyük ustalıqla ifa etdi, konsertdə iştirak edən rəsmi qonaqların və qeyri-rəsmi dinləyicilərin sonsuz marağına səbəb oldu. Daha sonra nümayəndəliyimizin təşəbbüsü və dəstəyi ilə 2005-2006-cı illərdə BMT-nin Cenevrədəki bölməsinin binasında və Vatikanda hazırda Fransanın Annemas şəhərində yaşayan tanınmış azərbaycanlı pianoçu A.Əliyevanın konsertləri keçirildi. A.Əliyevanın repertuarında Dünya musiqisinin inciləri F.List, F.Şopen, F.Mendelsonun əsərləri ilə yanaşı Azərbaycan bəstəkarlarının da əsərləri layiqli yer tutur. A.Əliyeva konsertlərdə Q.Qarayevin, T.Quliyevin, V.Mustafazadənin əsərlərini ifa etməkdən, Azərbaycan musiqisini təbliğ etməkdən xüsusi mənəvi zövq alır.

Müstəqillik illərində müxtəlif səfirliklər və nümayəndəliklərdə Ulu Öndərə həsr edilən tədbirlərin keçirilməsi bir ənənəyə olub. Belə tədbirlərdən biri də Parisdə Azərbaycanın YUNESKO yanında Daimi Nümayəndəliyində Heydər

Əliyevin doğum günü münasibətilə baş tutdu. Bu gecədə Diplomantik korpusun nümayəndələri ilə yanaşı, fransız ziyalıları da var idi. Azərbaycanın görkəmli sənətciləri F.Bədəlbəyli və R.Abdullayevin ecazkar ifaları bu məclisə gələn hər bir kəsin zövqünü oxşadı. Konsertdə Hyuqes Leklerin də (f-no) ifasında əsərlər səsləndi. Proqrama Qərbin məşhur bəstəkarları Şuman, Şopen, Debüssi, Ravel, Raxmaninovun gözəl əsərləri ilə bir sırada Azərbaycan musiqisinin də inciləri daxil edilmişdi. Bütün bu misallar Azərbaycan musiqisinin, sənətinin dünyada getdikcə daha çox tanınması, yayılmasını sübut edən danılmaz faktlardır. Səfirliklərdə keçirilən konsertlər, musiqili tədbirlər diplomatik əlaqələrin də inkişafına təkan verir, musiqi artıq cəmiyyətin siyasi həyatının bir hissəsinə çevrilib, beynəlxalq münasibətlərin tənzimlənməsinə xidmət edir.

Əvvəldə deyildiyi kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının dünyada tanınması, musiqimizin daha geniş məkanda yayılmasında ifaçılarımızın əməyi, sənəti danılmazdır. Həm respublikada fəaliyyət göstərən, həm də vətəndən uzaqlarda yaşayan musiqi sənətkarlarımız eyni əzmlə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını təbliğ edirlər. Onların hamısının fəaliyyətlərini bir çıxışda əhatə etmək qeyri-mümkündür. Buna görə də mən görüşüb, söhbət etdiyim bir neçə ifaçı haqda maraqlı məlumatlar vermək istərdim. Onlardan biri skripkaçı Z.Quliyevadır. Neçə illər Türkiyədə, Makaoda işləyən Zəhra xanım daim konsertlərində Azərbaycan bəstəkarlarını fəal təbliğ edir, Türkiyədə, Norvecdə, Portuqaliyada, Çində solo konsertlərlə çıxış edən musiqiçi 2005-ci ildə ABŞ-ın Texas ştatının San-Antonio şəhərində konsert vermək üçün dəvət alan ilk azərbaycanlı skripkaçıdır. Konsertinin ikinci hissəsini bütövlüklə Azərbaycan musiqisinə həsr edən Z.Quliyeva R.Hacıyevin, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, A.Məlikovun əsərlərini özünəməxsus ustalıqla ifa edib və dinləyicilərin rəğbətini qazanıb. Həmin illərdə Amerikanın Sinsinati ştatının Oksford şəhərinin dəvəti ilə oranın Kamera orkestri ilə S.İbrahimovanın “Dünya bir pəncərədir” poemasını, R.Hacıyevin “Əlcəzair təranələri”ni, F.Əmirovun “Məhəbbət rəqslərini” eyni ustalıqla ifa edib. Azərbaycanın görkəmli pianoçusu, beynəlxalq müsabiqələr laureatı Namiq Sultanov hal-hazırda ABŞ-ın Kaliforniya ştatının San Xose şəhərində yaşayır. Gərgin yaradıcılıq və müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olan sənətkar Amerikanın müxtəlif şəhərlərində konsertlər verir, tanınmış bəstəkarların yaradıcılıqlarına həsr edilən ustad-siniflər aparır, San-Xosedə, Hollandiyada, Türkiyədə, Ukraynada bir sıra nüfuzlu müsabiqələrin münisiflər heyətinin üzvüdür. Amerika mətbuatında çıxan yazılara istinadən deyə bilərik ki, azərbaycanlı ifaçımızın hər bir konserti ağızına qədər

dolu zallarda, sürəkli alqışlar altında keçir.

Bəstəkar yaradıcılığını Azərbaycandan kənarlara çıxaran, hər ifasında əsərlərin özünəməxsus təfsirini verən, xarici ifaçılar, musiqi kollektivləri, digər musiqi xadimləri ilə sıx yaradıcılıq əlaqələri yaradan ifaçılarımızın sırasında pianoçu R.Rzayevanın da adı çəkilməlidir. Hələ 90-cı illərdə dünyanın müxtəlif ölkələrində - Norvecdə, Rusiyada, İsveçrədə, Misirdə, Avstriyada (9-cu və 10-cu Yay Vena seminarlarında), Hollandiyada, Almaniya konsertlərlə çıxış edib. 2000-ci ildən başlayaraq dəfələrlə Vaşinqtonda, Vyanada, Almaniyanın Bobligen şəhərində, İsveçrənin Byen şəhərində, İspaniyanın Jirona şəhəri ilə Q.Qarayevin, F. Əmirovun, X.Mirzəzadənin, F.Qarayevin, F.Əlizadənin, İ.Hacıbəyovun əsərlərini möhtəşəm konsert salonlarında ifa edib, Azərbaycan musiqisinin daha böyük məkanlar fəth etməsi yolunda əlindən gələni əsirgəməyib.

Son 20 ildə dünyanın müxtəlif ölkələrində konsertlərdə, tədbirlərdə fəal iştirak edən gənclərimiz beynəlxalq musiqi festivallarında, müsabiqələrdə ən yüksək yerləri tuturlar. Bu gənclər müstəqillik dövrünün yetirmələridir. Azərbaycanın "Qızıl kitabına" yazılan gənc pianoçu N.Nəcəfli (Parisdə, Vaşinqtonda, Strasburqda, Brüsseldə, Moskvada), skripkaçı N.Rəşidova (Britaniya, Almaniya, Fransa, ABŞ, Yaponiya, Misir, Polşa), adı Azərbaycanın "Qızıl kitabına" yazılan gənc pianoçular V.Vəkilov (İtaliya, Azərbaycanın müxtəlif müsabiqə və festivalları), R.Zeynalov (Fransa, Moskva, Minsk, Tbilisi), violin ifaçısı C.Seyidova (İtaliya, Brussel, Tbilisi) və digər istedadlı gənclərimiz öz gözəl ifaları, maraqlı konsert proqramları ilə Azərbaycanın adını xarici ölkələrdə də ucaltmışlar.

Artıq beynəlxalq məkanda, xarici ölkələrdə bizi yavaş-yavaş tanımağa başlayıblar. Bu da, sözsüz, xarici festival və konsertlərdə çıxış edən ifaçılarımızın yüksək peşəkarlığının, həqiqi sənətkarlığının, vətənpərvərliyinin nəticəsidir. Zəngin Azərbaycan musiqisi bu gün özünün yeni dövrünü yaşayır. Biz ondan yeni böyük qələbələr, gözəl əsərlər və parlaq istedadlar gözləyirik.

### *Ульяр Талыбаде (Азербайджан)*

#### **Творчество азербайджанских композиторов на международной арене в период независимости**

В статье представлена информация об успехах, достигнутых азербайджанскими композиторами и исполнителями на международном уровне, а также об их участии на международных музыкальных фестивалях и

форумах в период независимости. Азербайджанские композиторы принимали участие в ряде влиятельных международных фестивалей, их произведения исполнялись в различных городах мира. В последние 20 лет представители нашей молодежи также принимают активное участие на международных музыкальных фестивалях и конкурсах, занимая самые высокие места.

***Ulkar Talybzade (Azerbaijan)***

**The creation of Azerbaijan composers on the international arena in the period of sovereignty**

In the article there is presented the information about successes gained by Azerbaijan composers and performers on the International level as well as about their participation in the International musical festivals and forums in the period of sovereignty. Azerbaijan composers took part in a series of influential International festivals, their works were performed in various towns of the world. The representatives of our youth also take active part in the International musical festivals and competitions occupying the highest places.

**Açar sözlər:** Azərbaycan musiqisi, müstəqillik, festivallar, bəstəkar, ifaçı, beynəlxalq.



*УОТ 008:002.6*

*Рена Абдуллаева,  
доктор искусствоведения (Азербайджан)*

---

## **НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ**

Исследования в области информационной культуры – новое направление не только в искусствознании Азербайджана, но и в мировой науке в целом.

Известно, что передовые отрасли знания всегда формируются на стыке наук, где возможно применение подходов и методов различных дисциплин, в силу чего результаты, полученные здесь, подвергаются перекрестной проверке. Информационная парадигма отражает объективный процесс сближения точного и гуманитарного знания, когда возникает острая необходимость перевода данных различных наук на единый общий язык.

Именно здесь возникает новое культурологическое знание. На этой основе могут быть построены национальные концепции развития культуры, учитывающие тип информационного метаболизма, свойственный данному обществу.

Еще каких-нибудь 10-15 лет назад словосочетания «информационная культура», «информационное мировоззрение», «информационная культурология» в Азербайджане не были известны ни представителям точного, ни представителям гуманитарного знания. Начался непростой процесс осмысления новой научной парадигмы, приобщения к информационному мировоззрению, отвечающему реалиям глобального мира. Появление новой отрасли исследований всегда ставит в центр внимания двуединую проблему. С одной стороны, начинается освоения новых технологий исследования, разработка понятийно-терминологического аппарата отрасли. С другой – проходят отбор проблемы и темы, подлежащие изучению, не нашедшие своего разрешения в рамках прошлых научных взглядов.

Принятие информационно-культурологической парадигмы предполагает не только согласие с ее идеологией и владение ее языком, но также и применение соответствующей методики изучения культуры Азербайджана.



Сегодня для нас приоритетным направлением является формирование в азербайджанской культуре информационного мировоззрения, отсюда главной задачей, соответственно, выступает институциализация механизмов информационной культуре в азербайджанском обществе.

Министерством Культуры и Туризма была разработана «Государственная программа развития культуры на 2006-2016гг.». Однако ее не должно и не нужно отождествлять с концепцией развития культуры, поскольку государственный документ состоит из ряда пунктов, представляющих собой конкретные мероприятия. При разработке концепции следует учитывать, на наш взгляд, следующие положения:

*Первое:* следует различать понятия «национальная концепция культуры» и «концепция национальной культуры». Второе является составной частью первого, т.к. а) Азербайджан – многонациональное и поликонфессиональное государство, б) наряду с культурой народов Азербайджана, концепция должна включать меру восприятия зарубежной культуры и отношение к ней.

*Второе:* концепция по сути определяет объем и степень интеграции Азербайджана в пространство глобального мира в условиях информационного общества. В связи с этим в ней должны содержаться положения, как внешней культурной политики, так и внутренней культурной политики.

Инфраструктура информационного общества в Азербайджане находится в стадии становления. Речь идет не столько о масштабах компьютеризации страны и выходе в глобальные сети, но главным образом о формировании ментальной, психологической установки, обеспечивающей выживание нации в условиях информационного общества. Такую установку можно назвать информационным мировоззрением.

Информационный объект всегда национально специфичен. Поэтому свою специфику имеет любое национальное информационное пространство и условия обеспечения его безопасности. В центре национального информационного пространства стоит национальный менталитет – определенный тип информационного метаболизма, т.е. восприятия, переработки и отреагирования информации. Менталитет определяется сложившейся этнокультурной традицией народа. С этой точки зрения культурно-информационная матрица является главным национальным достоянием Азербайджана.

Иными словами, культурное наследие представляет собой основной энергоинформационный ресурс национального менталитета. Это объясняет, почему в условиях современной цивилизации материальные ресурсы не являются решающими, решающая роль принадлежит информационным, интеллектуальным ресурсам, если, конечно, они направляются по верному каналу коммуникации, в конечном счете – восприятия.

Приведу здесь и мнение проф.Ф.Мамедова, который считает среди прочих составных частей культурной политики «создание благоприятных условий для опережающего развития науки, образования, высоких технологий» [1, с.240].

*Третье:* в самых общих чертах концепция должна определить ценности, цели, задачи, субъекты, объекты, резидентов, приоритеты, институты, методы, средства, ресурсы и нормы культуры Азербайджана. Главное – как через культурные нормы обеспечить целенаправленность групповых действий. И здесь снова приведу цитату Ф.Мамедова: «Культурные ценности отличаются от культурных норм и правил тем, что первые носят характер предпочтений, в то время как вторые – имеют силу социального предписания...» [1, с.82], т.е. нормы, добавлю я.

Требуется выстроить вертикаль от ценностей к нормам повседневной жизни. И здесь на авансцену выходит искусство, как часть культуры, которое способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но и продуцировать собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности, способно переориентировать общественную психологию и сознание и нередко превосходить уровень наличной культуры общества. Поэтому любая уникальная художественная реальность может выступать в известном смысле генофондом духовной культуры общества [2, с.255].

*Четвертое:* в концепции необходимо разграничить понятия «культура как процесс» и «культура как результат».

*Пятое:* ключевым понятием концепции должна стать категория «качество народа».

*Шестое:* обсуждение культурной парадигмы информационного общества побуждает обратиться к такому ее краеугольному понятию, как коммуникация.

Вспомним, что в России, да и не только там, данное ведомство фигурирует под названием Министерство культуры и массовых коммуникаций

и состоит из двух федеральных агентств. И это не случайно. Еще в середине 60-х годов прошлого века известный итальянский писатель-постмодернист и исследователь семиотики У.Эко писал, что культура это прежде всего – коммуникация [3, с.164]. Слышат ли цивилизации друг друга, вступают ли в отношения диалога в глобальном информационном пространстве? Диалог – это информационное явление, коммуникативный процесс, при котором происходит перевод ценностей одной цивилизации на язык другой. Только перевод, поскольку принятие ценностей одной культуры другой ненасильственным, непринудительным путем вряд ли возможно. В этом коренится природа локальных конфликтов – таких как, югославский, приднестровский, абхазский, карабахский и др. Разрастание подобных конфликтов обусловлено тем, что столкновение интерпретаций (картин мира) переведено новым мировым порядком на локальный уровень – ведь глобальное информационное пространство уже монополизировано.

Искусство первым встроилось в новую систему информационных отношений.

Именно культура, искусство являются самой благодатной почвой для создания успешных коммуникативных моделей. Не случайно, что информационная война, с которой начался Карабахский конфликт, проводилась представителями культуры и искусства Армении (З.Балаян, С.Капутикян, Аганбегян, Г.Игитян и др.), выступавшими в роли лидеров мнения.

Для реализации потенциальных информационных ресурсов, выработки эффективных моделей коммуникации, обеспечивающих интеграцию Азербайджана в мировое информационное пространство с одной стороны, самодостаточность и безопасность национального информационного пространства – с другой, необходимо, как минимум, разработать доктрину национальной информационной безопасности Азербайджана.

Не менее важен перевод ценностей отечественной культуры на язык информационного общества. Это единственный способ не только реальной интеграции творческих достижений азербайджанского народа в мировое культурное пространство, но и обязательное условие сохранения наследия накопленной культурной информации в электронную форму и создании большого числа новых информационных ресурсов в электронном виде. Необходимо изменение на психологическом уровне, появление ментальной установки информационного типа, распростра-

нение информационного мировоззрения в гуманитарной сфере, науке, обществе в целом.

Таковы, на наш взгляд, базовые приоритеты, на которых может быть выстроена национальная концепция развития культуры Азербайджана.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Мамедов Ф.Г. Культурология как путь к эффективной жизнедеятельности. – Баку, «Абилов, Зейналов и сыновья», 2006.
2. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 1998.
3. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТООТК «Петрополис», 1998.

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

##### **Mədəniyyət inkişafının milli konsepsiyası**

Məqələdə Azərbaycan mədəniyyəti inkişafının milli konsepsiyasının qurulması üçün enerji informasiya mədəniyyətinin vasitə və metodlarının tətbiqi imkanları göstərilmişdir. Mədəni irs milli mentalitetin əsas informasiyası mənbəyi kimi nəzərdən keçirilir. Qeyd olunur ki, Azərbaycan xalqlarının mədəniyyəti ilə yanaşı konsepsiyaya xarici mədəniyyətin qavranılması və ona münasibət də daxil edilməlidir.

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

##### **National conception of the development of culture**

The possibilities of the use of ways and methods of information culture for building of the national conception of the development of Azerbaijan culture are shown in the article. Cultural heritage is considered to be the main energy information resource of the national mentality. It is noted that at the same time with the culture of peoples of Azerbaijan, the conception should include the measure of perception of foreign culture and the attitude to it.

**Ключевые слова:** культура, концепция, информационное общество, информационное мировоззрение, менталитет.

*УОТ 7.01:7:001.8*

*Гюльнара Аскерализаде,  
(Азербайджан)*

---

## **ДИЗАЙН НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ: МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ**

Двадцать лет – временной промежуток, оцениваемый в обыденном сознании как современность. Все, что происходит за двадцать лет, совершается на глазах у одного поколения, при его жизни. Но вместе с тем, за это же время вступает в жизнь новое поколение. Современность перетекает в историю.

Последние 20 лет в истории Азербайджана – это время, когда обретая независимость, страна находилась в постоянном процессе строительства всех институтов государства и общества. В равной мере это относится к политической, социально-экономической и культурной сферам. Как только была достигнута политическая стабильность, начался поиск выхода из экономического кризиса. Решающим моментом преодоления кризисной ситуации в экономике стало заключение в сентябре 1994 года нефтяного «контракта века». Нефтяной сектор выступил в роли «локомотива» всей экономики, и в скором времени началось оживление всех областей жизнедеятельности.

Ситуация стала в чем-то напоминать события столетней давности: тогда, на рубеже XX-XXI столетий интенсивное развитие нефтедобывающей промышленности привело к строительному буму в Азербайджане. За 50-60 лет Баку из маленького населенного пункта превратился в современный индустриальный город. Его население возросло с 7,4 тысяч до 248 300 человек, а территория увеличилась в 50 раз!

Однако, проводя правомерную историческую аналогию двух периодов экономического развития, двух моментов нефтяного и строительного бума, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что современная ситуация стала напоминать историю лишь «в чем-то». На самом деле, подъем второй половины XIX – начала XX века был периодом количественного роста социально-экономических показателей и причиной возникновения ряда новых для азербайджанского общества институтов. Именно тогда в Азер-

байджане возникает дизайн – вид искусства, самым тесным образом связанный с экономической жизнью общества.

Экономический подъем 1990-х – 2000-х гг. приводит к росту качественных показателей социальной жизни и к совершенствованию, модернизации подавляющего большинства институтов азербайджанского общества. На качественно новые позиции выходит и отечественный дизайн.

Именно в этот период отечественное художественное конструирование (как называли этот вид деятельности в советское время) начинает интегрироваться в глобальную систему дизайна. Данный процесс включается на всех уровнях, актуальных для дизайна: экономическом, социокультурном, информационном, психологическом, технологическом, эргономическом и, конечно же, художественно-стилистическом. Мы позволим себе выдвинуть тезис о том, что вхождение отечественного дизайна в глобальное информационное и культурное пространство в концентрированном виде отражается и схватывается на уровне его стилистических особенностей. Поэтому исследование стилистики азербайджанского дизайна в годы независимости приобретает особую актуальность.

Но, прежде всего, необходимо определиться с терминологией и методологией подобного исследования. Как ни странно, но в известных комментариях все еще нуждается сам термин «дизайн». Дискуссии о границах дизайна, его морфологии, видах и разновидностях, а также о специфике проектного мышления этого вида деятельности не затихают уже много десятилетий. На разных этапах этих дискуссий были достигнуты различные методологические рубежи, позволяющие продвинуться в понимании границ дизайна и его специфики.

Первым среди данных методологических рубежей следовало бы назвать сформулированное М.Каганом положение о внутренней морфологии дизайна. Согласно его классификации, этот вид творчества включает такие виды, как транспортный дизайн, дизайн-архитектура (архитектурный дизайн), промышленное искусство, орнаментальный дизайн, искусство печатной книги [4, с. 372]. Причем, что очень важно, временем возникновения дизайна М.Каган считает начало индустриальной эпохи, то есть период около середины 19 века. Таким образом, он проводит четкую грань между традиционным декоративно-прикладным искусством и собственно дизайном. Тем самым отсекаются всякие рассуждения о так

называемом «первобытном дизайне», который, якобы, существовал с незапамятных времен в «неназванном» виде.

На основе классификации М.Кагана возникла более упрощенная схема, весьма удобная для исследования сквозных процессов развития современного дизайна. В этой схеме пятерка М.Кагана сводится к триаде – архитектурный, промышленный и полиграфический дизайн. Заметим, что подобная методологическая процедура не противоречит методу системных триад, согласно которому тетрады, пентады и другие сложные комплексы сводимы к триадам. Вне зависимости от того, будем ли мы рассматривать дизайн как совокупность пяти или трех видов художественно-проектной деятельности, важно с самого начала установить правомерность анализа всех этих компонентов как единого целого. В этом нам помогут результаты исследования Э.Саламзаде, доказавшего «познавательное и методологическое единство исторического изучения изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры Азербайджана» [8, с. 55]. Но сначала будет необходимо выявить внутреннюю содержательную структуру творческой проблематики дизайна и универсальные закономерности ее развития. Ясно, что речь идет о единстве творческой проблематики и архитектурного, и промышленного, и полиграфического дизайна и о познавательном единстве ее изучения.

Следующим значимым методологическим рубежом стало определение специфики проектного мышления в дизайне. К этой проблеме почти одновременно обратились российские и американские исследователи дизайна. Российский исследователь Н.Воронов в 2001 году писал, что «сутью и основной направленностью дизайна является именно компоновочная деятельность. Дизайнер, как правило, не делает открытий и не изобретает нового – он по-иному компокует уже имеющееся» [2, с. 11]. Эта идея получает развитие в работах американца В.Папанека, который утверждал, что «часто дизайнер оказывается единственным, кто может разговаривать на разных профессиональных языках; его подготовка позволяет ему взять на себя роль «переводчика» в команде» [6, с. 61]. Дизайнер словно синтезирует различные профессиональные языки и выступает от имени некоего универсального метаязыка. Но язык является отражением мышления, и следовательно, проектное мышление в дизайне фокусирует собой определенные универсалии, оно соответствует современной потребности в создании мета текстов.



Идею о языке дизайна подхватывает индийская исследовательница Лакшми Бхаскаран, утверждающая, что «язык дизайна стал универсальным коммуникативным и экспрессивным средством, позволяющим сделать свой выбор в мире неограниченных возможностей» [5, с. 8]. Она идет еще дальше и распространяет язык дизайна на все сферы визуальной культуры: от архитектуры и мебельного производства до графики. В ее работе «Дизайн и время» история дизайна представлена как история универсальных стилей, охватывающих все виды пространственных искусств. Здесь дизайн вновь оказывается безграничным и неопределенным. Согласно Л.Бхаскаран, в настоящее время сосуществуют такие стили, как органический дизайн, скандинавский модерн, постмодернизм, калифорнийская новая волна и деконструктивизм.

История дизайна как история стилей в редакции Л.Бхаскаран побуждает нас заметно расширить контекст дискуссии. Автор книги «Дизайн и время» рассматривает постмодернизм в узком смысле слова, исключительно как художественно-стилистическое направление в дизайне, архитектуре и искусстве последней четверти 20 – начала 21 века. С ее точки зрения, постмодернизм возник «как реакция на дизайнерский рационализм модерна» и поставил под сомнение «акцент на логику, простоту и порядок, свойственные модерну» [5, с. 216].

Действительно, постмодернизм как специальный искусствоведческий термин имеет все права на жизнь. Одним из первых наиболее полно и емко свойства постмодернизма сформулировал крупнейший теоретик архитектуры 20 века Чарльз Дженкс. По Ч.Дженксу, главными признаками постмодернизма являются гибридное искусство и архитектура, ансамбли, отличающиеся «сложным порядком». Среди главных признаков также возврат к антропоморфизму, повествовательному реализму, отсутствующему центру. Художественные тексты постмодернизма создаются на основе «двойного кодирования», когда каждый элемент имеет «свою функцию, дублирующуюся иронией, противоречивостью, множественностью значений». Особое место отводится вопросу о стиле. Постмодернизм плюралистичен и эклектичен. «Нельзя допускать преобладание какого-то слишком доминирующего стиля. Должны быть трения различных стилей, удивляющие наблюдателя расколы» [9, р.] языка форм.

Однако, наряду с методологическими концепциями изучения дизайна, оперирующими преимущественно понятием стиля, существуют подходы,

напрочь отрицающие эту категорию. К ним относится знаменитый манифест одного из патриархов европейского дизайна, проектировщика и главного редактора журнала «Domus» Джио Понти, изданный в 1965 году. В нем, в частности, Д.Понти утверждал: «Стиль – это не вершина языка форм; нет, это паралич языка формы, иногда грандиозный паралич». Это заявление привело к появлению творческой позиции, генерирующей «антистиль», постоянно разрушающий тенденции унитарности [1, с. 64-66].

Итак, стиль в дизайне трактуется как язык форм. Причем положительной тенденцией признается стремление к индивидуализации стиля и форм и, наоборот, отрицательно воспринимается стремление к унификации того и другого. Такого мнения придерживаются и некоторые отечественные исследователи дизайна. Вот выдержка из статьи Э.Алиева и Э.Саламзаде «Форма в дизайне»: «Дизайн стоит в одном ряду с такими явлениями западной цивилизации, как ООН, Совет Европы и Европарламент, денежная единица евро и Шенгенская виза, «общечеловеческие ценности» и «всемирная паутина» - интернет. Их общей основой является «слияние миров форм», которое предвидел Освальд Шпенглер» [7, с. 64].

К рассуждениям о стиле и форме в дизайне нас подтолкнул термин «постмодернизм» в редакции Л.Бхаскаран. Поэтому, надо определиться, говорим ли мы о строго профессиональном явлении или же о глобальных путях самодвижения культуры, одним из которых является постмодерн. Отправной точкой здесь могут стать суждения по поводу постмодерна российского философа-традиционалиста А.Дугина. За последние годы он выступил с рядом статей, в которых рассмотрел различные аспекты этого явления.

С точки зрения А.Дугина, всемирная история может быть представлена в виде схемы «премодерн-модерн-постмодерн». Преимодерн – это мир традиции, основанный на изначальных ценностях и принципе иерархии. В эпоху модерна, отличающуюся секуляризацией культуры, происходит «свержение старых авторитетов, преодоление табу. Все проекты модерна – проекты «свободы от» [3, с. 473]. Дизайн как вид деятельности зарождается на излете модерна, но, согласимся с цитируемым автором, представляет собой проект «свободы от» традиционного искусства и архитектуры.

Постмодерн усугубляет эту тенденцию и приводит к тому, что предметная «среда уже расколдована, а значит – десемантизирована» [3, с.

477]. Однако А.Дугин не склонен упрощать ситуацию и различает «пассивный» и «активный» постмодерн. «Пассивный» постмодерн отождествляется им с постисторией и постиндустриальным обществом, где нет места живому творчеству и различию, дифференциации форм социальной и культурной жизни. Анализируя взгляды «новых правых» и «новых левых», он приходит к выводу, что последние видят в «активном» постмодерне «пришествие освобождающего хаоса, «новые правые» - расчищение пространства для «строительства нового порядка» и «утверждения новой аксиологической структуры» [3, с. 422]. Эти выводы имеют прямое отношение к дизайну, его стилистике и миру форм. В перспективе «пассивного» постмодерна будет нарастать «дизайнизация» всей культуры, а сам дизайн станет выступать одним из главных инструментов устранения различий в общем процессе глобализации.

В перспективе «активного» дизайна, возможно, возникнет ситуация, когда дизайн превратится в своего рода лабораторию новых форм. Здесь может оказаться актуальным опыт германской дизайнерской фирмы Meta Design. В отличие от фирм, которые работают «как хочется», или «как никто не делает», или «как пожестче», Meta Design всегда проектирует «как надо» и «как того требует необходимость». Основателем студии является профессиональный типограф и шрифтовик Эрик Шпикерман. Именно в Meta Design придумали слоган «дизайн для дизайна», который характеризует деятельность студии по разработке четких правил и удобных инструментов.

Подведем итоги. И возникновение, и интеграция азербайджанского дизайна в глобальное пространство происходят на волне нефтяного бума и экономического подъема с промежутком в сто лет. Основные тенденции развития отечественного дизайна отражаются в его стилистических особенностях. Методологические положения, сформулированные в работах Н.Воронова, М.Кагана, В.Папанека и др. позволяют рассматривать архитектурный, промышленный и полиграфический дизайн как единое поле проектной деятельности. Стиль представляет собой язык форм дизайна.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Э.Ф. Дизайн как парадигма замещения архитектуры. – Б., 2011.
2. Воронов Н. Российский дизайн. Том 1. – М., 2001.
3. Дугин А.Г. Поп-культура и знаки времени. – СПб., 2005.

4. Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972.
5. Лакшми Бхаскаран. Дизайн и время. – М., 2007.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М., 2004.
7. Саламзаде Э.А., Алиев Э.Ф. Форма в дизайне.//Современная архитектура и дизайн. – Б., 2003.
8. Саламзаде Э.А. Искусствоведение Азербайджана. XX век. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. – М., 2002.
9. Jencks Ch. The language of post-modern architecture. – New York, 1977.

### ***Gülnarə Əsgəralizadə (Azərbaycan)***

#### **XX-XXI əsrlər dönəmində dizayn: tədqiqat metodologiyası**

Azərbaycan dizaynının həm meydana gəlməsi, həm də qlobal məkana inteqrasiyası neft canlanması və iqtisadi yüksəliş dalğasında yüz ildən bir baş verir. Ölkəmizdə dizayn inkişafının əsas təmayülləri onun üslub xüsusiyyətlərində əks olunur. N.Voronov, M.Kaqan, V.Papanek və b. əsərlərində ifadə olunmuş metodoloji prinsiplər memarlıq, sənaye və poliqrafiya dizaynını layihələşdirmə fəaliyyətinin vahid sahəsi kimi nəzərdən keçirməyə imkan verir. Bu kontekstdə üslub dizayn formalarını ifadə edir.

### ***Gulnara Askeralizade (Azerbaijan)***

#### **Design at the turn of the XX-XXI centuries: methodology of the study**

The appearance and integration of Azerbaijan design into global space take place on the tide of oil boom and economic rise with the interval of hundred years. Main tendencies of the development of home design are reflected in its stylistic peculiarities. Methodological principles formulated in the works of N.Voronov, M.Kagan, V.Papanek and others make it possible to consider the architectural, industrial and polygraphic design as a single field of planning activity. The style in this context is the language of the form of design.

**Ключевые слова:** дизайн, стиль, форма, методология, постмодерн.

## **ПОНЯТИЕ КРАСОТЫ И СОВРЕМЕННАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕКЛАМА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Современная азербайджанская реклама немислима без интерпретации такого понятия как красота. Однако чтобы разобраться в этом, необходимо вначале разобраться в том, что красота означает в современном мире, в понимании современного человека, и какую предисторию в искусстве она имела.

Понятие красоты является одним из важнейших понятий в художественной культуре, которое видоизменялось и трансформировалось в разные исторические периоды. Сформировавшись как феномен духовного порядка в античную эпоху, понятие красоты включало в себя порядок, симметрию, гармонию, целесообразность, изящество. Эти качества находили свое непосредственное отражение в архитектуре, живописи, скульптуре, вазописи древних эллинов. Красота ассоциировалась с добром, целесообразностью, гармонией. Многие из этих понятий стали базовыми для европейской культуры и искусства на протяжении многих веков.

Свои особенности в понимании красоты существовали в разные исторические периоды и на Востоке, приобретая свои локальные особенности от конкретной страны. Природно-климатические условия, религиозные воззрения, этнокультурные связи, сложившиеся традиции и культурные коды, или как сказал бы Г. Гачев Космо-Психо-Логос, определяли не только национальное своеобразие искусства, но и свое понимание красоты у разных народов. В монографии «История красоты» Умберто Эко пишет: «Мы исходим из принципа, что Красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные облики в зависимости от страны и исторического периода – это касается не только физической красоты (мужчины, женщины, пейзажа), но и Красоты Бога, святых, идей...» (1).

Переломным рубежом в развитии европейской культуры и искусства стал конец 19-начало 20 веков, когда понятие красоты было подвергнуто

изменениям. В 20 веке, как утверждали исследователи, понятие красоты «размывается», «умирает», расширяется. В этом были «повинны» такие ключевые моменты как «открытие бессознательного; развитие течений декаданса и экзистенциализма, их переосмысление; влияние постмодернизма и увеличение присутствия «реального» в современном искусстве, техногенность; массовая культура, формирование стереотипного мышления, влияние моды и СМИ» (2). Остановимся на этих моментах поподробнее, так как они находят своеобразное отражение в современной рекламе.

Базовой матрицей творческого процесса является фантазия, которая собственно и определяет уровень художественного феномена. Вдохновение невозможно объяснить логическими умозаключениями. Его можно объяснить только влиянием бессознательного, разработанного З. Фрейдом, которое на рубеже 19-20 веков привело к глобальным трансформациям в искусстве. К.Юнг, рассматривая красоту сквозь призму теории архетипов, пришел к выводу, что различные культурные коды определяют свои визуальные образы красоты, «но архетип имеет устойчивость к искажениям, и должен сопротивляться попыткам исказить его структуру» (3). То есть, красота содержит нечто архетипическое, бессознательно ассоциирующее с добрым, здоровым, полезным.

Эпоха постмодерна внесла свои коррективы в понятие красоты в искусстве. Красота и безобразное словно стали равнозначными. Как отметил М. Х. Мерициди: «Культура в целом и представления о красоте в частности, заменились симулякрами. То есть все, что человек пытался понять в качестве проявления реальности, на самом деле есть только ее образ. Симулякр отрицает реальность и прячет ее, замещая подделкой и ложными образцами» (4). Другой исследователь Б. Парамонов в эссе «Почему в современном искусстве нет красоты?» отмечает, что культура массового потребления делает представления человека массы шаблонными, в которых нет места красоте (5). В искусстве постмодернизма красота вытесняется акцией. Красота больше не является целью, но может быть использована в качестве художественного средства. Как отмечали исследователи, в контексте современной культуры, красивым можно условно считать, то, что привлекает, шокирует, вызывает интерес. Некоторые исследователи говорят о «смерти» красоты в современной культуре, так как в большинстве случаев понятие красоты заменяется красотостью.

На наш взгляд, это не совсем верно. Понятие красоты остается и будет оставаться неотъемлемой частью внутреннего мира человека. И в этом смысле большое значение приобретают национальные и этнокультурные духовные ценности, заложенные в национальной культуре и менталитете разных народов, в которых своеобразное выражение находит и понятие красоты.

Творческий акт создания современной рекламы (безусловно, речь идет о профессионально сделанной рекламе), также строится на воображении, фантазии автора, представляющих его бессознательный мир, в котором существуют определенные культурные коды. Наше внимание привлекла статья азербайджанского исследователя Ф. Алекперли «Философия красоты» (6), в которой автор пишет о том, что философия красоты и эстетический идеал всегда составляли сущность восточной цивилизации. В древнем Азербайджане стремление к эстетическому идеалу не ограничивалось использованием красивой одежды и благовоний. Считалось, что не только сам человек, а все, что его окружает должно быть красивым. Праведный человек должен был возделывать свой участок земли, содержать в чистоте и порядке свой дом, строго следить за личной гигиеной, неряшливость и запущенность считались великим грехом. Поэтому, долг каждого человека заключался в том, чтобы преумножать вокруг себя красоту и преуменьшать дисгармонию. Тем самым, он вовлекался в борьбу с силами мирового зла.

Удивительно, но получается, что современная реклама, помимо своего основного назначения продвигать товар на рынке, направлена на пропаганду многовековых представлений и ценностей азербайджанской культуры.

В древней книге зароострийцев «Авеста» всему красивому и чистому покровительствовал бог добра Ормузд, а всему уродливому и грязному бог зла Ахриман. Красота на Востоке, и в частности в Азербайджане, всегда была неразрывным образом связана с добротой. «Добрая мысль, доброе слово, доброе дело!» - таким был моральный кодекс древних азербайджанцев, изложенный в священной книге «Авесте».

Согласно древнетюркской легенде, душа каждого ребенка вначале зарождается в цветке, а затем переходит в чрево матери. Еще до прихода ислама культ красоты и гармонии составлял основу древней азербайджанской культуры.



В средневековом Азербайджане, как и на всем средневековом мусульманском Востоке, красота и гармония становятся мерилami совершенства. Под красотой понималась не только внешняя привлекательность человека, но и умение красиво держать себя в обществе, быть умным и образованным, знать и соблюдать этикет. В средневековом искусстве воспевалась красота женщин, красота окружающей природы. В суфизме считалось, что мир создан Богом в высшей степени прекрасным и гармоничным. «Красота, красота и еще раз красота!» - таков был основной девиз культуры древнего и средневекового Востока. Культура практически полностью конструировалась на эстетическом идеале.

Огромное значение придавалось и гармонии человека с природой. А ведь это, по своей сути, экологическое сознание, проблема экологического равновесия, которые актуализировались в 20 веке. Отношение к природе – это то, что должно использоваться в современной азербайджанской рекламе, потому что азербайджанцы всегда воспевали природу и любовались природой. А ведь еще Г.Гачев отмечал: «Первое, очевидное, что определяет лицо народа – это природа, среди которой он вырастает и совершает свою историю. Она фактор, постоянно действующий... и фундамент истории каждого народа – есть история его труда по преобразованию природы, среди которой он живет. Это двуединный процесс: человек пропитывает окружающую природу собой, своими целями, осваивает ее и одновременно пропитывает себя, всю свою жизнь, быт (дома из камня или дерева, или песка; одежда, пища из чего?), все свое тело и, опосредованно, душу и мысль - его» (7).

Обобщая можно сказать, что зороастризм и ислам определили этические нормы и эстетические ценности азербайджанского народа, которые определили векторы развития его культуры и искусства.

Постигая все это, понимаешь насколько, древняя и средневековая культура Азербайджана была мудрой и дальновидной. Сегодня в эпоху глобализации, как никогда начинаешь осознавать, насколько важным становится сохранение духовных ценностей собственной национальной культуры. Исторические корни этнокультуры азербайджанцев сохраняются в мифах и легендах, обрядах, обычаях, традиционном праве и этических нормах. Наряду с усилившимися темпами европеизации, в современном Азербайджане возрастает стремление к возрождению, сохранению многих черт собственной самобытной культуры.

Еще одно, на наш взгляд, взаимодействие современной азербайджанской рекламы и самобытной этнокультуры азербайджанцев – это изучение и использование этических ценностей. Характерными чертами азербайджанцев всегда были: доброта, правдивость, верность, трудолюбие, чувство долга, вежливость, сдержанность, сопереживание, дружелюбие. У нас особое место занимают такие черты как уважение к старшим, гостеприимство, взаимопомощь, почитание женщины-матери, верность мужской чести и достоинству, приверженность домашнему очагу, женское целомудрие, супружеская верность (8).

Рекламы, использующие эти традиционные нравственные качества как средства образной выразительности, могут стать вполне успешными. В азербайджанской рекламе часто варьируются такие мотивы как мотив семьи, молодой целомудренной девушки, образ почтенной матери, счастливых детей и др. И это не случайно, потому что эти образы близки и понятны, они взяты из реальной жизни. И объединяет их понятие красоты. Каждый из образов красив по-своему. Это может быть внешняя физическая красота, или большой силы обаяние, или доброта, мудрость. То есть успешная реклама не может не учитывать национальные представления о красоте, которые несут в себе глубокую смысловую нагрузку, помимо рекламы товара.

Знакомство с рекламной продукцией Азербайджана дает основание заметить, что понятие безобразного, столь часто используемое в современной российской или европейской рекламе, не пользуется популярностью в нашей национальной рекламе.

Вспомним, понятие безобразного возникло в эстетике как оппозиционное понятие прекрасного. Сопутствующие его характеристики: антиценность, негатив, чувство неудовольствия, отвращение и др. В работах великих художников 20 века П.Пикассо, С.Дали, М.Эрнста, Р.Магритта и других, понятие безобразного присутствует в ужасающих образах и ситуациях. Но при этом они остаются художественными, понятыми и воспринятыми в обществе. Говоря о работах художников авангардистов, Умберто Эко отметил, что искусство авангарда не задается проблемой красоты. Оно отказывается давать отражение природной красоты и не хочет дарить безмятежную радость от созерцания гармоничных форм. В то же время известный культуролог совершенно верно отмечает, что первая половина 20 века, максимум до 1960-х годов «были ареной драматической борьбы между Красотой провокации и Красотой потребления» (9).

На современном этапе, как было отмечено исследователями: «Жесткий и конкурирующий мир коммерции реализовал все известные механизмы воздействия на человеческое сознание. Реклама как самый эффективный способ достичь наилучшего результата не брезгает вызывать у обывателя шок, порой непростительными с эстетической точки зрения способами. Для этого в эстетике создано понятие безобразного, как сильнейшего раздражающего фактора при достижении определенных целей» (10).

Некоторые образцы современной российской и европейской рекламы стремятся довести зрителя до самых отвратительных физиологических реакций. Нам кажется, данный аспект нужно рассматривать в общей системе эстетики постмодернизма, которая на сегодняшний день имеет не только апологетов, но и противников. Так, к примеру, проблему выживания традиционной культуры в современной западной цивилизации поднимает в своей работе индийский исследователь С. Бенхабиб. Она убеждена, что потеря традиции, отказ от прекрасного в сфере художественной культуры будет способствовать не только гибели искусства, но и гибели человечества (11). Другой российский исследователь современной культуры Н. И. Губанов в своих трудах подчеркивает, что обращение к классическому наследию, опора на него, представляется автору совершенно необходимым для преодоления кризиса современной западной культуры (12). Или, Ф. Джеймисон критикует постмодернизм как философию западного потребительского общества, подменившего чувство истории псевдоисторизмом, что ведет к атрофии новаторского потенциала художественной культуры, ... подмене прекрасного безобразным (13).

На этом фоне, обращение современных азербайджанских рекламодателей к подлинной красоте, сохранение ими эстетических параметров и «генетического кода» многовековой национальной культуры, заслуживает особого внимания. Нам представляется, что актуальная проблема поисков национальной самоидентификации современной культуры различных стран в эпоху глобализации, охватывает и сферу современной азербайджанской рекламы.

Уникальная азербайджанская культура имеет свое исторически сложившееся ядро духовных, образно-выразительных, символических, художественных ценностей. В ней всегда присутствовали базовые, статичные параметры, и в то же время азербайджанская культура постоянно находилась в развитии. Она представляет своего рода «статичку в динамике».

ке». В этом ее феноменальность. Трансконтинентальное положение Азербайджана способствовало тому, что национальная культура вбирала, осмысляла и интерпретировала различные культурные традиции, как Востока, так и Запада. Она и сегодня обращается к вечным ценностям и в то же время к своим корням; к европейской культуре, техногенной цивилизации и к культуре Востока, вечно мудрой и философствующей, которой все было известно еще в глубокой древности.

Современные азербайджанские рекламодатели имеют возможность освоить большую вариативность в опоре на богатые и разнообразные традиции, как национальные, так и не национальные. Они имеют хороший творческий базис, свободу выбора, сохраняющиеся самобытные культурные коды, необходимое информационно-техническое обеспечение. Понятие красоты, которое всегда являлось базовым понятием азербайджанской культуры, его изучение, постижение, безусловно, обогатит творческий поиск в сфере национальной рекламы и станет залогом ее успешного развития.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История красоты. Под редакцией Умберто Эко. Милан, 2004г.
2. Мерициди М. Х. Сравнительная характеристика красоты в современной культуре. [www.nbpublish.com/view\\_post\\_102.html](http://www.nbpublish.com/view_post_102.html)
3. Мерициди М. Х. Сравнительная характеристика красоты в современной культуре. Указ. соч.
4. Мерициди М. Х. Сравнительная характеристика красоты в современной культуре. Указ. соч.
5. Парамонов Б. Почему в современном искусстве нет красоты? Эссе. <http://www.slobodanews.ru/content/transcript/1603409.html>
6. Алекперли Ф. Философия красоты. [www.alakbarli.aamh.az/index.files/25.htm](http://www.alakbarli.aamh.az/index.files/25.htm)
7. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М., 1988, с. 47-48
8. Этнопсихологический портрет азербайджанцев. [www.arxeoloq.az/?category\\_name=etnoqrafiya](http://www.arxeoloq.az/?category_name=etnoqrafiya)
9. История красоты. Под редакцией Умберто Эко. Указ. соч., с. 474-475
10. Эстетическая категория «безобразное», использование ее в рекламе. [www.taby27.ru/aesthetika\\_design/407.html](http://www.taby27.ru/aesthetika_design/407.html)
11. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. М., 2003.

12. Губанов Н. И. Ницета философии постмодернизма // Философия и общество. 2007, № 1, с. 54-68
13. Тарасов А. Н. Феномен «прекрасного» в художественной культуре постмодернизма: культурологический анализ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Липецк, 2010г.

*Eldar Ağayev (Azərbaycan)*

**Gözəllik anlayışı və müasir Azərbaycan reklamı:  
qarşılıqlı təsirin həddləri**

Müasir Azərbaycan reklamı gözəllik kimi bir anlayışın təfsiri olmadan mümkün deyil. Gözəllik anlayışı bədii mədəniyyətin mühüm anlayışlarından biridir. O, müxtəlif tarixi dövrlərdə şəklini dəyişmiş və transformasiyaya uğramışdır. Müasir Azərbaycan reklamçılarının həqiqi gözəlliyə müraciət etməsi, çoxəsrlik milli mədəniyyətin estetik parametrlərini və “genetik kodunu” qoruyub saxlaması xüsusi diqqətə layiqdir. Bizə belə gəlirki, müxtəlif ölkələrdə qloballaşma dövründə müasir mədəniyyətin milli özünüeyniləşdirmə axtarışları kimi aktual problem müasir Azərbaycan reklamı sahəsini də əhatə edir.

*Eldar Aghayev (Azerbaijan)*

**The notion of beauty and modern Azerbaijan publicity:  
verges of interaction**

Modern Azerbaijan publicity is impossible without the interpretation of such a notion as beauty. The notion of beauty is one of important notions in artistic culture which altered and became transformed in various historical periods. The handling of modern Azerbaijan publicity makers of real beauty, preservation of aesthetic parameters and “genetic code” of the centuries-old national culture by them deserves a special attention. It seems to us that the urgent problem of seachers of the national self-identification of modern culture of various countries in the epoch of globalization embraces the sphere of modern Azerbaijan publicity.

**Ключевые слова:** понятие красоты, понятие безобразного, культурные коды, реклама, азербайджанская культура, постмодернизм.

## TƏQLİD-MƏZHƏKƏ-SƏHNƏCİK FORMALARI

Məzhəkə ərəb sözüdür. Azərbaycan dilinə tərcümədə komediya, gülməli teatr əsəri; //gülməli söz və ya hərəkət mənası verir.<sup>1</sup> Orta əsr mənbələrində bir və ya bir neçə ifaçının iştirakı ilə ifa olunan gülməli, yumorlu sənəcikləri məzhəkə adlandırardılar. Məzhəkədə iştirak edən ifaçıları isə məzhəkəçi adlandırardılar. Sonrakı dövrlər, ələlxüsus 20-ci əsrdə mərhəkə sözü kloun sözü ilə əvəz olundu. 20-ci əsrin 72 ilini SSSR-nin tərkibində olmağımızın milli estrada sənətinin inkişafına böyük təsiri oldu. Demək olar ki, estrada sənətinin əksər janr növləri Azərbaycanda böyük inkişaf yolu keçərək peşəkarlıq səviyyəsinə gəlib çatmışdır. Rusiyada estrada sənəti praktiki tərəfdən savayı elmi-nəzəri tərəfdən də çox inkişaf etmişdir. Estradaşünaslar rusiyada estrada sənətinin yaranmasını və keçdiyi inkişaf yollarını araşdırıb elmi kitablar yazmışlar. Azərbaycanda isə bu sahədə yəni, elmi-nəzəri sahədə demək olar ki, 2004-cü ilə kimi heç bir iş görülməmişdir. AMEA-nın İncəsənət və memarlıq institutunda ilk dəfə olaraq “Milli estrada sənətinin yaranması və təşəkkülü”(qədim və erkən orta əsrlər) adlı mövzu təsdiqlənib elmi araşdırılmasına icazə verildi. Belə bir məsulüyyətli elmi işin araşdırılması mənə nəsib oldu. Estrada sənətində 30 illik fəaliyyətim, naliyyətlərim, gördüklərim və eşitdiklərim mənə imkan verirdi ki, bu sahədə elmi araşdırma aparım.

Tarixi mənbələrdən belə məlum olur ki, təqlid sənəti deyəndə komediya səhnələri nəzərdə tutulurdu. Orta əsrlərdə isə bu növ tamaşaları məzhəkə adlandırardılar. “Təqlidçilər-komediya səhnələri, məzhəkə adı ilə tanınırdı. Həqiqətdə, məzhəkəçilər, təlxəklər, mütrüb ansambllarından ayrılaraq bir qurup şəklində fəaliyyət göstərməyə başladılar. Səfivilər dövründə “məzhək” və “təqlid” formalaşmaq üçün özünün ilk addimini atır.”<sup>2</sup>

Məzhəkə və ya təqlid? Mərhəkə haqqında yuxarıda məlumat verdik, indi də təqlid haqqında məlumat verək.

Təqlid ərəb sözüdür. Azərbaycan dilinə tərcümədə bənzətmə, oxşatma, yamsılama; //saxta, surroqat(hər hansı bir şeyi yalnız qismən əvəz edə biləcək

<sup>1</sup> - Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı. Yazıçı nəşr. 1985 s..344.

<sup>2</sup> - İranda səhnə ədəbiyyatı. Cəmşid Mələkbur Cild-1 çap tarixi- 1363 hicri qəməri s. 268.

bir şey- bədəl. Q.Ə.) mənası verir.<sup>3</sup> Estradada aktyorluq sənəti təqlid sənəti üzərində qurulub. Aktyor, ya obrazın müəllif tərəfindən, yazılmış mətnin əsasında, yaradılmış xarakterə əsaslanaraq, ya da ki, özünün şəxsi təxəyyülünə əsaslanaraq, təbii ki, mətnə fərdi yanaşmasından irəli gələrək, səhnədə rola yeni həyat vəsiqəsi verir. Bu yaradıcılıq prosesində rejissorun iştirakı labütdür (vacibdir). Estrada sənətində bəzi hallarda rejissorun iştirakı olmadan aktyor, yaratdığı öz obrazını həmi ifaçısı həm də rejissoru olur. Bu proses ən çox peşəkar aktyorların həyat və yaradıcılığında təsadüf olunur.

Estrada aktyoru hər hansı bir rolu ifa edəndə prototipi həyatdan axtarır. Elə vaxt olur ki, aktyor həyatda maraqlı bir tipaja (tipaj-hər hansı bir tipin xüsusiyyətlərini ifadə edən əlamətlərin məcmusu. Q.Ə.) rast gələndə o obrazı yadında saxlayır və müəllifə o tipajın xasiyyətinə, xarakterinə uyğun mətnin yazılmasını sifariş edir, sonra da səhnədə həyatda gördüyü tipajın təqlid üslubu ilə bənzərini, oxşarını yaradır. Aktyorun peşəkarlığı onda bilinir ki, təqlid üslubu ilə yaratdığı obrazı, elə ifa edir ki, tamaşaçı ona inanır. İfa o qədər canlı, inandırıcı olur ki, tamaşaçı aktyorun kim olduğunu unudur, ona elə gəlir ki, o obrazı yaxından tanıyır, hər gün onunla üzləşir.

Təqlid sözünü camaat ağız əymək, yamsılamağ kimi başa düşüb qəbul edir. Camaat arasında belə deyimlər var; “ necə əla yamsılayır, özünü ona bənzədir”, “necə də yamsılayır özünü ona oxşadır”, “Flan artist flənkəsin ağzın necə də dəqiq əyir”, “Flan artist flənkəsi neçə dəqiq yamsılayır” və sairə. Yuxarıda söylədiyimiz estradada aktyorluq sənətini təqlidçilik sənətindən ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. Hətta estrada sənətində təqlid edən aktyorları təqlidçi adlandırırlar. 20-ci əsrdə estrada sənətində artıq təqlid və təqlidçilik öz əvvəlki mənə, məzmun və formasını dəyişdi. Artıq təqlid estrada sənətində müstəqil janr növü kimi qəbul olunub. Hərçəndi ki, əksər insanlar təqlid sənətini parodiya sənəti ilə səhv salırlar. Parodiya ədəbi janr növüdür, aktyor ifaçılığına dəxli yoxdur. Estrada aktyoru felyeton, hekayə, satirik şeyir, monoloq və s. ifa etdiyi kimi parodiyanı da ifa edir. Əqər estrada aktyoru ifa etdiyi parodiyanın müəllifdirsə onda həmən aktyor parodist-təqlidçi adlandırılır. Parodiya nədir, nəyə deyilir və neçə cür növü var?

1. Parodiya (yunan sözüdür) - tərsinə mahnı.
2. Parodos (yunan sözüdür) - tərsinə oxuyan.
3. Parodirovat (yunan sözüdür) - parodiya etmək.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> - Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı. Yazıçı nəşr. 1985 s. 595

<sup>4</sup> - Noveyşiy slovar inostrannix slov i virajeniy. Minsk. izd. Sovremenniy literator.qod 2003. s.608.



1. Parodiya – parodiya; (1)bir əsərin gülməli təqlidi; 2) məc. istehza.)
2. Parodist (yunan sözüdür)- 1) parodiya müəllifi, parodiya yazan. 2) yamsılayan, təqlidçi.
3. Parodiynost - ədəb. Parodiyalılıq.
4. Parodiynıy - parodiyalı, parodiynıy stil-parodiya üslublu.
5. Parodiçeskıy – parodik, parodiyadan (gülməli təqliddən) ibarət olan.
6. Parodirovat - 1) parodiya yazmaq, 2) qülməli şəkildə yamsılamaq (təqlid etmək); ələ salmaq.
7. Parodirovannıy - parodiya şəklində göstərilmiş, gülməli şəkildə verilmiş, təqlid edilmiş.<sup>5</sup>

Əfsuslar olsun ki, Azərbaycan dərc olunmuş lüğət kitablarında, tərcümələrdə, çoxlu səhvlərə yol verilmişdir. İki lüğətin birincisində (Mins çapı) “parodiya” tərsinə mahnı mənasını bildirir, ikincisində (Bakı çapı) bir əsərin gülməli təqlidi mənasını bildirir. Təqlid sözünün mənası yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bənzətmə, oxşatma, yamsılama, saxta deməkdir. Əsəri, qülməli, necə təqlid etmək olar, axı təqlid ifaçılığ sənətinə aiddir. Əsəri “tərsinə döndərib”, “çevirib” əksini yazmaq olar, bunun üçün də məqsəd və niyyət olmalıdır. Əgər hər hansı bir sənət əsərini gülməli təqlid edirsənsə artıq bu karikatura və ya şarjdır. Başqa mənbədə parodiya sözü daha dəqiq və aydın təfsilatı verilir. “Parodiya” hərfi tərcümədə yunan dilindən tərcümədə, “para”-əksinə, tərsinə, “ode”-mahnı deməkdir və bu sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlib.”<sup>6</sup> Bu “parodiya” sözünün lüğəti mənasıdır.

Başqa bir misal, lüğətin Minsk çapında “parodirovat” sözünün izahı düzgün verilmişdir, parodiya etmək. Lakin lüğətin Bakı çapında “parodirovat” sözünün izahı səhv verilmişdir; parodiya yazmaq, (napisat parodiyu. Q.Ə.) qülməli şəkildə yamsılamaq (imitirovat v smeşnom vide. Q.Ə.), təqlid etmək(imitirovat. Q.Ə.), ələ samaq ( izdevatsa. Q.Ə.) kimi təqdim olunub. Tamam yalnış tərcümədir. “Parodist” sözünün tərcüməsinin ikinci variantında yamsılayan, təqlidçi kimi verilib. Hər iki sözün rus dilində düzgün tərcüməsi imitator deməkdir. Burdan nəticə çıxır ki, lüğətin Bakı çapında tərcümə düzgün olunmayıb.

Ədəbiyyatşünaslıq və estrada dramaturgiyasında parodiyani belə izah olunur: “Parodiya, hər hansı bir sənət əsərinin (roman, pyes, şeyir, opera, musiqi, mahnı, rəqs, müxtəlif estrada nomrəsi və s.) obrazın məzmun və ya formasının,

<sup>5</sup> - Rusca-Azərbaycanca lüğət 2-ci cild. “Elm” nəşr. Bakı 1975-ci il. s.387.

<sup>6</sup> - Цирк-маленкая энциклопедия. Издательство «Советская энциклопедия» Москва 1979. с. 257

günün, zamanın mövzu tələbinə uyğun, dəyişdirməsi deməkdir”. Məsələn, mən Məcid Şamxalovun “Qaynana” musiqili komediyasında unudulmaz və təkrar olunmaz gülüş ustası Nəsibə Zeynalovanın ifa etdiyi Cənnət xalanın obrazına yumarist-yazıçı Cahangir Aslan oğlunun yazdığı parodiyanı ifa edirdim. Obraz dəyişdirilməmiş, mövzu isə günün tələbinə uyğun dəyişdirilərək səhnədə mənim ifamda səsləndirilmişdir. Cənnət xala həmişəki kimi gəlindən şikayətlənməkdən əlavə bu gün tamaşaçıları düşündürən və maraqlandıran mövzu haqqda söhbət edər. Çıxışın daha da uğurlu olması üçün parodiyanı Nəsibə xanımın səsi ilə söyləyirdim yəni, onun səsini təqlid edirdim, xalq dilində desək, ağzın əyib, səsini, danışığını, hərəkətlərini, mimikasını yamsılayırdım. Parodiyanı ifa edərkən Nəsibə xanımın səsini təqlid etməyə də bilərdim. Sadəcə olaraq danışığı tərzini, ləhcəsini, hərəkətlərini, yerləşini təqlid etsəydim bəs eləmiş olardı. Təbii ki, təqlid səviyyəsi peşəkar səviyyədə olmalıdır. Hətta bütöv pyesi götürüb ona parodiya yazmaq olar. Hər hansı bir məşhur sevilən mahnıya da parodiya yazmaq olar. Təbii ki, parodiyanın əsas silahı və stili satira və yumordur. Parodiyanın yazmaq və ifa etməkdə məqsəd tamaşaçıları tərəfindən tanınan, sevilən tamaşa, obraz, mahnı və ya başqa sənət nümunəsi vasitəsi ilə cəmiyyətdə baş verən neqativ halları satiranın, yumorun köməyi ilə ifşa etmək və xalqın ürəyindən “tikan” çıxarmaqdır. Parodiyaya daha xas olan burlesk stilidir. Hər hansı bir sənət əsəri burlesk stilində təhrif olunur. Burlesk sözü “burla” sözündən əmələ gəlib. “Burla” latın sözüdür, mənası zarafat deməkdir. Burlesk fransız sözüdür, Burlesko İtalyan sözüdür. Hər iki sözün mənası zarafatçı deməkdir. Parodiyaların yazılıb ifa olunmasında əsas məqsəd zarafat yolu ilə həqiqəti söyləməkdir. Parodiyanın hədəf dairəsi çox müxtəlifdir. Məsələn: Şair satirik zəif, mənasız bir şeir oxuyanda ona parodiya yazaraq satira atəşinə tutur və yaxud indiki gəncləri məqsədli evlənməsi, qudaların məqsədli qohum olmaq niyyətini və s. aktual məişət mövzularını tənqid atəşinə tutmaq üçün ən gözəl vasitə parodiyadır.

Bəs estrada sənətində parodiya hansı mənanı verir? Parodiya nə deməkdir? Hər hansı bir sənət nümunəsinin forması qalmaq şərti ilə məzmunun dəyişdirilməsinə parodiya deyirlər.

Estrada sənəti nəzəriyyəsində parodiyanın iki növü var, Rus estradasında belə adlanır:

- a) Parodiyıy
- b) Parodiçıy.

Bu iki sözü Azərbaycan dilinə tərcümə etmək çətindir. Elə sözlər var ki, tərcüməsi mümkün deyil, məsələn tragediya, komediya, teatr, felyeton və sairə. Bu terminlərin Azərbaycan dilində əvəzçi sözlə dəyişdirilməsi mümkün olmadığı üçün orjinalda olduğu kimi səsləndirilir, lakin estrada səhnəsində, aktyorun ifasında, söylədiyi mətnin tənqid ünvanı bu iki sözdən asılıdır.

a) Parodiynıy - Hər hansı bir sənət nümunəsinə parodiya yazanda, ifa edəndə müəllif və İfaçı mütləq tənqid etdiyi sənət nümunəsinin müəlifini və ya ifaçısını yumorla satira, tənqid atəşinə tutmalıdır. Məsələn: A. adlı estrada müəllifi, şair-satirik, B. adlı bir şairin məzmunca zəüf yazılmış şeyrinə bir nəzirə yazır. Əgər A. adlı müəllif yazdığı nəzirədə B. adlı müəllifin şeyrindəki mövzunu, onun yazılış tərzini tənqid atəşinə tutursa, sonra da A. adlı müəllifin səhnədə bu nəzirəni ifa edərkən B. adlı müəllifin (əgər B. adlı müəllif məşhur şəxs olsa) özünü təqlid edərək (səsini, mimikasını, hərəkət plastikasını) ifa edirsə bu “parodiynıy” sayılır. Aktyorlar isə müəllifin yazdığı bu növ parodiyanı ifa edərkən mütləq tənqid etdiyi şəxsin (şair, tanınmış aktyor, müğənni, müxtəlif məşhur şəxslər və s.) ifasında olan bütün qüsurları qabarıq şəkildə şişirdib tamaşaçıya çatdırır. Bu cür parodiyalar parodiynıy üslubda yazılıb ifa olunur.

b) Parodiçınıy- Hər hansı bir sənət nümunəsinə parodiya yazanda, ifa edəndə müəllif və İfaçı sənət nümunəsinin müəlifini və ya ifaçısını heç vaxt yumorla satira, tənqid atəşinə tutmamalıdır, yalnız mövzu parodiyaya məruz qalır. 1978-ci ildə Nəsibə Zeynalova, Siyavuş Aslan, Hacıbaba Bağirov Vilyam Şekspirin “Otello” pyesindən Otellonun Dezdemonanı boğan səhnəsinə parodiya hazırlamışdılar. Nəsibə Zeynalova Dezdemonna, Siyavuş Aslan Yaqo, Hacıbaba Bağirov isə Otello obrazlarını ifa edirdilər. Təsəvvür edin üç məşhur və sevimli gülüş ustaları səhnədə tragediya oynayır. Mövzu o idi ki, bu əhvalat Bakıda baş versə idi nə olardı. Bu parodiyada nə müəllif nə də bu obrazların mahir ifaçıları gülüş hədəfinə, tənqid atəşinə tutulmamışdır. Yalnız məzmun dəyişdirilib forma isə toxunulmaz qalıb. Bu cür parodiyalar parodiçınıy üslubda yazılıb ifa olunur.

Estrada aktyorları məşhur müğənnilərə, aktyorlara, televiziya verlişlərinə, teleaparıcılarla, tanınmış siyasət adamlarına və vəzifə sahibi olan dövlət adamlarına parodiya yazıb ifa edirlər. Bax bu növ parodiyalarda əksər hallarda yuxarıda sadaladığım insanlar gülüş hədəfinə, tənqid atəşinə tutulurlar. Bu cür parodiyalar parodiçınıy üslubunda yazılıb ifa olunur. Estrada səhnəsinə gələn gənc ifaçılar çox vaxt parodiçınıy üslubda parodiyalara müraciət edirlər. Çünki,

səhnəyə çıxan gənc ifaçını tamaşaçı tanımır. Əgər gənc aktyor təqlid sənətini bacarırsa onda o, tamaşaçıların tanıdığı və ya sevdiyi şəxslərin səsi, danışığı, mimikası və hərəkətləri ilə parodiyanı parodiçiniy üslubda ifa edərək tamaşaçıların məhəbbətini və alqışların qazanır. Parodiya ilə təqlidi bir birindən fərqləndirməyə çalışdıq.

Təqlid sözü rus dilinə tərcümədə imitatsiya deməkdir. Təqlid etmək isə rus dilində imitirovat deməkdir. Təqlid sənəti dünyanın hər yerində olduğu kimi Azərbaycanda da qədim tarixə malikdir olub böyük inkişaf yolu keçmişdir.

Təkcə aktyorluq sənəti deyil rəssamlıq, heykəltaraşlıq və digər sənət növləri də təqlid sənəti üzərində qurulub. Estradaşünaslıqda təqlid sənəti sənətşünaslığın digər növlərindən (teatrşünaslıq, kinoşünaslıq, və s.) fərqli olaraq nəzəri tərəfdən ayrıca araşdırılıb, təhlil olunmuşdur.

Estrada sənətində orjinal janr aid olan təqlid janr növü iki yerə bölünür;

- 1) Səs təqlidi. O da öz növbəsində iki yerə bölünür:
  - a) - insanların, heyvanların, musiqi alətlərinin səslərinin və qeyri səslərin (qapının açılıb bağlanması, əyağ səsləri, kağız səsi və s.) təqlidi;
  - b) - danışıq tərzlərinin, ləhcə və şivələrin təqlidi və s.;
- 2) Hərəkət təqlidi. O da öz növbəsində üç yerə bölünür:
  - a) - insanların və heyvanların hərəkət plastikasının təqlidi;
  - b) - insanların və heyvanların mimikalarının təqlidi;
  - c) - əşyaların obrazlı təqlidi.

Estrada aktyoru səhnədə ilk addımlarını atanda çox vaxt təqlid sənətindən istifadə edirlər. Gənc estrada aktyoru səhnədə özünü tamaşaçılara tez sevdirmək üçün məşhur müğənnilərin, aktyorların səsinə təqlid etmək yolunu seçirlər. Tamaşaçılar səhnədə ilk dəfə gənc ifaçı görəndə elə bil ondan çox şey gözləyirlər, bir növ ona qarşı tələbkar olurlar. Gənc ifaçı öz səsi ilə yeni bir estrada nömrəsi ifa edəndə tamaşaçıların alqışını qazanmaq ehtimalı çox az olur. İlk dəfə səhnəyə çıxan gənc ifaçı nə qədər çalışsa ki, əla çıxış etsin onun təcrübəsizliyi, həyəcanlı və gərgin olması özünü biruzə verəcək. Əgər gənc estrada aktyoru səhnədə tanınan və sevilən məşhur insanların səsinə, hərəkətini dəqiq təqlid edərsə onda tamaşaçı məhəbbəti üstə gəl gurultulu alqışlar onu yüz faiz sevilən, unudulmaz ifaçıya çevirəcək.

Hərəkət təqlidi bir başa pantomim və mim aktyorlarına aiddir. İnsanların və heyvanların hərəkət plastikasının, mimikalarının təqlidi, əşyaların obrazlı təqlidi estrada aktyorunda xüsusi bədihə yəni fantaziya tələb edir.

Danışıq tərzlərinin, ləhcə və şivələrin təqlidi tək estrada aktyorlarına aid deyil, teatr-kino aktyorlarında da görmək olar. Onlar, teatr və kinoda, obraz yaradarkən müxtəlif insanların (şəhər, rayon, kənd sakinləri nəzərdə tutulur) ləhcə və şivələrindən, danışıq tərzlərindən istifadə edirlər ki, rol daha da maraqlı və baxımlı olsun.

Səs və hərəkət təqlidi, estrada sənətindən başqa kino sənətində də istifadə olunur. Rusiyanın istehsalı olan “Nu poqodi” cizgi filmində qurd obrazını səsləndirən məşhur rus aktyoru Anatoliy Papanov gözlənilmədən dünyasını dəyişdiyindən 9-cu seriya yarımçıq qalmışdı. Bu məqamda təqlid sənəti problemin həllinə kömək oldu. Rusiyanın məşhur estrada aktyoru Vladimir Vinakur müxtəlif məşhur insanları təqlid edirdi, o cümlədən də Anatoliy Papanovun səsini peşəkarcasına təqlid edirdi. Onun sayəsində cizgi filmin 9-12-ci seriyaları işıq üzü gördü. Azərbaycanda “Yuxu” və “Güllənmə təxirə salınır” filmlərində məşhur gülüş aktrisası Nəşibə Zeynalovanın səhhətinin nasazlığı ilə əlaqədar olaraq bəzi kadrların səslənməsi yarımçıq qalmışdı. Məşhur estrada aktyoru Qorxmaz Əlilicanzadə ilk dəfə səhnədə təqlid və parodiyalarla çıxış etmişdir. Onun repertuarında Nəşibə Zeynalovanın təqlidi xüsusi yer tuturdu. “Güllənmə təxirə salınır” filmlərində Nəşibə xanımın 70 faiz kadrları Qorxmaz Əlilicanzadə səsləndirib. 1998-ci ildə Azərbaycan Milli Televiziyasında Yeni il şənliyinin son çəkiliş günlərində, dekabrın 26-30-da Nəşibə Zeynalova qastrol səfərində olduğu üçün verilişdə səslənəcək mahnı yazılışı yarımçıq qalmışdı. Mahnını Nəşibə Zeynalova, Səyavuş Aslan, Hacı Baba Bağırov və Yaşar Nuri (Nuriyev) ifa etməli idilər. Rejissor Ramiz Həsənoğlu xahişi ilə Qorxmaz Əlilicanzadə Nəşibə Zeynalovanın musiqili bəndlərini ifa etmişdir.

Rus estrada səhnəsində Tsikalo familiar bir ifaçı elektro-gitara, truba, saksafon, estrada zərb alətlərinin səsini peşəkarcasına təqlid edirdi. Hər hansı bir məşhur estrada musiqisini boğaz səsi ilə elə ifa edirdi ki, sanki canlı ansambl ifa edir. Bakı estradasının yetirməsi Q. Qriqoryev familiar bir ifaçı ustad təqlidçi idi. Səhnədə, mikrafon önündə, hərbi nümayişi peşəkarcasına elə təqlid edirdi ki, sanki səhnədə canlı hərbi nümayiş keçirilirdi. Komendant Generala ordunun nümayişə hazır olduğu haqda məlumat verir, general ordunu salamlayır, ordu xorla generalı salamlayır, sonra isə ordu, generalın qaşısından cərgə ilə addımlayıb keçirlər. Təsəvvür edin ki, bir aktyor komendantın, generalın səsini, ordunun salamlanması və addım səslərini elə təqlid edirdi ki, gözlərini yumsan elə bilərsən ki, radioda hərbi nümayişin canlı yayımını dinləyirsən.

“Mərəkənin yaranması, mütrüb ansambllarının qonaqlıq məclislərində qonaqlar qarşısında ifa etdikləri çox kiçik səhnədən (əgər ona səhnə demək olarsa) ibarət idi. Məzhəkənin quruluşunda dəyişiklik nəticəsində dastanlar da ona daxil oldu. Beləcə təqlid müstəqil şəkildə, tənzimlənmiş halda yaranmağa doğru addım atır. Yavaş-yavaş onun dastanları həm çoxalır həmdə güclənir, müqabildə isə mahnıları azalırdı.”<sup>7</sup>

Mənbədən məlum olur ki, forma və mövzu etibarı ilə inkişaf yolu hər yerdə olduğu kimi sadədən mürəkkəbə doğru gedib. Mərəkələrin yaranmasında mütrüb ansambllarının əvəzsiz rolu olub. Mütrüb ansambllarının tərkibində olan aktyorlar öz çıxışlarını bədihə (rus dilinə tərcümədə fantaziya deməkdir, Q.Ə.) üzərində qurardılar. Həm repertuar dəyişir, həm də proqramın forma və tərtibi dəyişir. Səfəvilər dövrünün mənbələrində məzhəkələrin mövzu və keyfiyyətləri barədə bəzi məlumatlara rast gəlirik.

“Səfəvilər dövrünün mütrüb ansamblları rəqslərdən və çıxışları isə ya romantik sual cavablardan ya da mahnı ilə birgə məzhəkəli səhnəciklərdən ibarət idi. Təbii ki, ilk çıxışlar çox sadə və komediya üçün işlənən amillərdə xam idi. Bu dastanların məzmunu bir qayda olaraq belə idi;

(oyunçu lotular) təqlid oyunçuları bir qayda olaraq yolda bir-birinə rast gələn şəhər yaxud kəndin müxtəlif təbəqələrindən olan adamları göstərir, onların kef-əhval tutandan sora aralarında ixtilaf düşürdü, sözləri dava dalaşa, bir-birinin ləhcələrini məzxərə etməyə, bir-birlərini vurmaq və nəhayət birinin qaçması digərini təqib etməsi ilə tamamlanırdı.

Təqlidin müstəqilliyindən və onun inkişafa doğru irəlləyişindən sonra yaranan məşhur oyunlar axmaqlıq etmək (Həsən keçəlin axmaqlıq obrazı) təlxəklik oyunu çox məşhur idi.

Təqlid oyunlarında tarixi, əfsanəvi, ictimai-həyati, məişət həyatına dair və.s. səhnələr göstərilirdi.

Komediya yaxud təqlid oyunu yazılı mətn əsasında icra olunmadığına görə (yazılı mətn olmurdu) bizdə təbii ki, ilkin komediya mətnlərini əldə etmək iqtidarında deyilik.”<sup>8</sup>

O dövüdə ifa olunan səhnəciklərin məzmunu, forması çox sadə, bəsit olduğu mənbədən ayıq aydın görünür. Bəlkə də bu ondan irəli gəlir ki, o dövüdə peşəkar satira-yumor yazanlar olmayıb, ifaçılar özləri yazıb özləri də ifa ediblər. 1950-ci illərə qədər belə “ifaçı-yazıcılar” zarafatyana deyərtilər “Sözləri Salyanskinin,

<sup>7</sup> - İranda səhnə ədəbiyyatı. Cəmşid Mələkbur Cild-1 çap tarixi- 1363 hicri qəməri s. 269.

<sup>8</sup> - İranda səhnə ədəbiyyatı. Cəmşid Mələkbur Cild-1 çap tarixi- 1363 hicri qəməri. s. 270.

oyunayır Salyanski, oxuyur Salyanski, qurluşçu rejissor Salyanski”. Ola bilsin ki, o dövürlərdə müəllifə pul vermək “qonaraq” söhbəti yox idi. Azərbaycanca 20-ci əsrin ikinci yarısında peşəkar estrada müəllifləri yetişdi. Rus estradasından bəhrələnərək yeni-yeni yumoristik, satirik əsərlər yazmağa başladılar. 1956-cı ildə milli televiziya yaranandan sonra müxtəlif yumoristik-əyləncəli verilişlər yaradıldı və müəlliflərin yaradıcılıq meydanı genişləndi. Yeni il şənliyinə hər il mükəmməl hazırlıqlar gedərdi. Dekabrın 31-də ən məşhur komediya artistlərini dəvət edər, onların iştirakı ilə ən gözəl yumoristik səhnəciklər efirdə nümayiş olunardı.

1950-1989-cü illərdə Filarmoniyada, 1979-cu ildə yaranmış və 20 il fəaliyyət göstərmiş “Azərkonsert” Dövlət konsert-qastrol birliyində, ömürlərini estrada sənətinə həsr etmiş, neçə-neçə estrada aktyorları fəaliyyət göstərirdi. Əhməd Anatollu, Abbas və Xalidə Hüseynovalal, Yunus və Şəfiqə Ağayevalar, Əli və Şəfiqə Məmmədovalar, Məmmədəğa və Sara, Qorxmaz Əlilicanzadə (1979-cu ildən 1989-cu ilədək “Azərkonsert” Dövlət konsert-qastrol birliyində işləmişəm. Q.Ə.). Əfsus ki, estrada aktyorlarını televiziya əyləncəli proqramlara dəvət etmirdilər. Mən çox çətinliklə ildə bir və ya iki dəfə o zamanlar məşhur olan “Səhər görüşləri” adlı əyləncəli verilişdə çıxış edərdim. Teatrda işləyən məşhur komediya aktyorları özlərini estrada sənətində də sınıyırdılar. Teatr aktyorları tamaşaçılarla görüşlərə gedəndə, rayonlarda qastrol səfərində 2 saatlıq yumoristik səhnəciklərlə çıxış edərdilər. Yumoristik səhnəcik əslində sketç deməkdir, forma və həcmi eynidir, yalnız ifa üslubu çox vaxt estrada ifa üslubuna uyğun gəlmirdi. Teatrda aktyorlar komediya tamaşalarında eksentrika, qroteks, şarj, buffonada ifa üslubundan istifadə etmirlər. Teatrda sənətində “dördüncü divar” prinsipi olduğundan estrada ifa tərzii və ifa üslubları formaları qəbul olunmazdır. Estrada, teatr, kino və televiziya aktyorlarının ifa tərzii və ifa üslubları bir birinə bənzəmir, tamamilə fərqli ifalardır.

“Məşhur təqlidçilərin dəyəri ondadır ki, ilk olaraq bunu qeyd etmək lazımdır, onlar oyunçu kimi deyil mətnin yaradıcıları kimi hesab edilirdilər və təqlidin gözəlliyi onların düşüncə və bacarıqlarına əsasən formalaşırdı. Təqlid sənəti xalq kütləsinin qarşısında yaranaraq, inkişaf edərək müəyyən bir qrupun məşğuliyyətinə çevrilirdi.”<sup>9</sup> Təqlidçilər orta əsrlərdə özləri yazıb özləri ifa etdiyi üçün onlar təcrübə olaraq tamaşaçını hansı mövzu ilə düşündürməyi, güldürməyi, valeh etməyi bilirdilər. İndiki zamanda Azərbaycanda estrada müəllifləri öz yazdıqlarını nə aktyor nə də müəllif kimi bir dəfə də olsun səhnədə

<sup>9</sup> - İranda səhnə ədəbiyyatı. Cəmşid Mələkbur Cild-1 çap tarixi- 1363 hicri qəməri. s. 271.



ifa etmədiyi üçün çox vaxt elə bilirlər ki, yazdıqları gülməlidir. Müəlliflə ifaçı arasında mübahisələr düşür, aktyor müəllifə sübut edə bilmir ki, əsər zəifdir. Rus estradasında çıxış yolunu tapdılar. Müəlliflər öz yazdıqlarını (monoloq, intermediya, monosketç və s.) səhnədən kağızdan, üzündən oxumağa başladılar. İlk çıxışlarında tamaşaçı gülməyəndə və sonda zəif alqışlayanda müəlliflər səhnədə pərt olub qızarırdılar, tərləyirdilər. İllər keçdikcə müəlliflər başa düşdülər ki, estrada səhnəsində yumor, satiranı necə yazarlar, repriz nədir, necə yazılır, qısa və lokanik ifadə necə olur. Mən 1985-ci ildə gənc yumor yazan müəllifləri bir yerə toplayıb söylədim ki, gəlin “yumor gecəsi” təşkil edim, müəlliflər öz yazdıqlarını səhnədən ifa etsinlər, mən də arada öz repertuarımla çıxış edəyəm, siz də biləsiniz ki, yazdıqlarınızda nə yaxşıdı, nə zəifdi, nə gülməli idi, nə gülməli deyil. Müəlliflər səhnəyə çıxmağa sözün əsl mənasında qorxdular. 1993-cü ildə Şəhriyar adına Mədəniyyət mərkəzində (hal hazırda DTK-nin iclas zalıdır. Q.Ə.) “Hər çərşənbə axşamı Qorxmaz Əlili təqdim edir” adlı estrada proqramı yaratmışdım. Estrada sənətinin hər bir janr növlərinin ifaçılarını dəvət edib hər həftə yeni proqram təqdim edirdim. Bir neçə müəllifi xahiş-yalvarla proqrama dəvət etdi. Bir dəfə çıxışdan sonra bir daha səhnəyə çıxmayacaqlarını söyləyirdilər. Ona görə də hal hazırda bizim estradada müəllif qıtlığı var.

### ƏDƏBİYYAT

1. İranda səhnə ədəbiyyatı. Cəmşid Mələkbur Cild-1 çap tarixi- 1363 hicri qəməri.
2. Цирк-маленкая энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия», 1979.
3. Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı. Yazıçı nəşr.1985
4. Новейший словарь иностранных слов и выражений. – Минск: Современный литератор, 2003.
5. Rusca-Azərbaycanca lüğət. 2-ci cild. “Elm” nəşr. Bakı şəh. 1975-ci il.

#### *Горхмаз Алилиджанзаде (Азербайджан)*

#### **Формы имитации-мехеке и скетчей**

Основная тема статьи - развитие в Азербайджанском искусстве таких жанров, как имитация, мехеке, скетч, их формы и знаменитые исполнители. Рассматривается форма мышления средневековых соло исполнителей и ансамблей мутруб(танцоры, музыканты, певцы) и темы в их репертуаре. Из исторических источников выявляется, что под словом

искусство имитации подразумевались комедийные сцены. А в средних веках такие сцены назывались мезхеке. Ансамбли мутруб играли большую роль в образовании мереке(представление). Актеры в составе ансамблей мутруб ставили свои выходы на основе бедийе (фантазии).

***Gorkhmaz Alilijanzade (Azerbaijan)***

**Forms of imitation – mezkhekes and sketches**

The main theme of the article is the development of such genres in Azerbaijan art as imitation, mezkheke, sketch, their forms and well-known performers. There is considered the form of thinking of medieval solo performers and ensembles of mutrubs (dancers, musicians, singers) and themes in their repertoires. Historical sources reveal that comedy scenes were meant under the word of the art of imitation. Such scenes were called mezkhekes in the Middle Ages. The ensemble of mutrubs played a big role in the making up of mereke (performance). The actors in ensembles of mutrubs appeared on the basis of bediye (fantasy).

**Açar sözlər:** estrada, təqlid, məzhəkə, səhnəcik, solo ifa.

UOT 792.03

*İlham Qazızadə,  
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru (Azərbaycan)*

---

## XX ƏSRİN 50-Cİ İLLƏRİNDƏ XARİCİ DRAMATURGIYA GƏNCƏ TEATRİNİN SƏHNƏSİNDƏ

Hər bir teatr kollektivi repertuarına xarici dramaturgiya nümunələrini də daxil etməyi özünün əsas yaradıcılıq qayəsi sayır. Şübhəsiz, kollektiv bu dramaturgiyaya müraciət edərkən, zamanın tələblərini, tamaşaçıların zövqünü də nəzərə alır. Bu halda teatr yaradıcılıq potensialını geniş səpkidə nümayiş etdirmək imkanı da əldə edir. Gəncə teatrının keçən əsrin 50-ci illərindəki repertuarına nəzər yetirərkən kollektivin bu yöndə fəaliyyəti qənaətbəxş təsir bağışlayır.

Məlum bir həqiqətdir ki, klassik dramaturgiya hər bir teatrın sənətkarlıq səviyyəsini qiymətləndirmək baxımından məhək daşı rolu oynamaqla kollektiv böyük imtahana çəkmiş olur. Məhz ona görə də Gəncə teatrının rəhbərliyi kollektivin yaradıcılıq qabiliyyətini nəzərə alaraq, V.Şekspirin zəngin səhnə tarixinə malik «Otello» pyesini tamaşaya qoymağı məqsədəuyğun saymışdı. Rejissor Y.Ulduz C.Cabbarlının böyük sınaqdan çıxmış tərcüməsinə əsasən hazırladığı tamaşada teatrın təcrübəli, istedadlı aktyorlarına istinad etmişdir. Quruluşun rəssamı S.Hacıyev tərtibatı «sadə və səliqəliyi ilə tamaşaçıni razı salacaq bir dərəcədə» vermişdir. Bu cür səhnə həlli aktyorların potensial qabiliyyətlərinin biruzə çıxmasına geniş imkan yaradırdı.<sup>10</sup>

Hazırlıq dövründə Otello rolu üzərində S.Tağızadə və M.Şeyxzamanov işləyirdilər. Lakin tamaşa oynanılarkən məlum oldu ki, S.Tağızadənin yaradıcılıq imkanları zəngin obrazın səciyyəvi xüsusiyyətlərini canlandırmağa daha artıq münasibdir.

A.S.Puşkin yazırdı ki, Otello təbiəti etibarını ilə qısqanc deyil, o adamlara inanandır. S.Tağızadə də Otello obrazının səhnə həllinə məhz bu səpkidən yanaşmış, onun xarakterinin rəngarəng çalarlıqlarını açmağa çalışmışdır. Aktyor Otellonu senat və Kiprə gəlmə səhnələrində mərd və alicənab bir sərkərdə kimi göstərmişdirsə, sonrakı səhnələrdə isə yaxın adamları ilə çox mülayim, mehriban və qayğıkeş, xüsusən Dezdemonaya qarşı isə dəlicəsinə və sonsuz məftun olan aşiq kimi təsvir edirdi. S.Tağızadə obrazı faciəyə doğru inkişafda

---

<sup>10</sup> - «Otello», «Kirovabad bolşeviki» 28 fevral 1951, N21.

yaradırdı. Odur ki, hadisələr cərəyan etdikcə, tamaşaçı Otellonun müvazinətini itirdiyini və nəhayət düşdüyü möhnət girdabından çıxış tapmadıqda, faciəsinin sirrini əllərinin rəngində gördüyünə acıyır,<sup>11</sup> bu sadələvh insanın taleyinə təssüflənirdi. S.Tağızadə sərkərdə və əyan Otelloya xas olan təmkin və dəyanəti də qısqançlıqla zəhərləndikdən sonra cənubluya xas olan ehtiras və coşqunluğu da eyni dərəcədə inandırıcı əlvan aktyorluq boyaları ilə nəqş edirdi.

Yaratdığı xarakterik obrazlar ilə tamaşaçının hörmətini qazanan Ə.Yusifzadə Yaqonu yüksək mərtəbəyə yalnız hiylə və satqınlıqla, fitnə və riyakarlıqla çatan bir adam kimi təqdim edirdi. Onun həyat amalı başqalarının bədbəxtliyi üzərində qurulub. Ona görə də Ə.Yusifzadənin Yaqosu insan fəciəsindən zövq alır və onun üzərində səadətini qurmağa adət etmiş adamdır. Aktyor obrazın bu cəhətlərini «təmkinlə və böyük bacarıqla verir»di.<sup>12</sup>

Tamaşada «günahsızlığını isbat etməkdə aciz olan məsum təbiətli» Dezdemonna (S.Orlinskaya), ərinin alçaq əməllərinin qul kimi icraçısı Emiliya (R.Veyçəlova), çılğın xarakterli Kassio (Ə.Abbasov) və başqa surətlərin bəzi qüsurları nəzərə alınmasa, tamaşanın əsas obrazları ümumilikdə qənaətbəxş ifa olunmuşdur.<sup>13</sup>

Gəncə teatri 1952-ci ilin əvvəlində K.Haldoninin «Məzəli hadisə» pyesini oynadı. Əsərdə əhvalat Flibert surəti üzərində cəmləşdirilib. O, qızının müflisləşmiş zadəgan zabiti de la Kotriyə ərə getməsinə razı deyil. Flibert özünü de la Kotrinin xeyirxahı kimi göstərir, firıldaq yolu ilə varlanmış tacir Rikadonu tilovuna salmağa çalışır. Sonda məlum olur ki, başqasına qazdığı quyuya özü düşüb.

Quruluşçu-rejissor H.Ağayev Haldoni komediyasına məxsus kəskin satiranın lazımı səhnə təqdimini tapa bilməmişdir. Əgər tamaşanın ikinci və üçüncü pərdələri demək olar ki, müvəffəqiyyətlə oynanırdısa, birinci pərdə isə komediyanı deyil, melodramanı xatırladırdı. Tamaşanın sonunda arzusunun həyata keçmədiyini görən Flibert-A.Məmmədov acı göz yaşı tökməyə başlayırdı ki, bu da Haldoni komediyasının əsl mahiyyəti bərdə tamaşaçıda «yanlış» təsəvvür yaradırdı.<sup>14</sup>

Bəzi dramatik situasiyaların aktyorlar tərəfindən səhnə professionalizminə yad bir tərzdə oynanılması, quruluşun ara-sıra ritm-tempinin pozulması, ayrı-ayrı ifadələrin qeyri-dəqiq, tələsik tələffüzü, bir sıra epizodlardakı sağlam

<sup>11</sup> - Yenə orada.

<sup>12</sup> - C.Cahanbaxş. «Maraqlı tamaşa», «Kirovabad bolşeviki» 7 mart 1951, №28.

<sup>13</sup> - Yenə orada.

<sup>14</sup> - Cahanbaxş. «Məzəli əhvalat», «Kirovabadskiy raboçiy» qəzeti, 20 fevral 1952, №18.

gülüşün yersiz qroteskə çevrilməsi, bəzi hallarda isə gülüşün zəifləməsi tamaşanın ümumi estetik dəyərinə özünün mənfi təsirini göstərirdi.

Rejissor işindəki nöqsan cəhətlərə baxmayaraq, aktyorlardan Hidayətzadənin erköyün təbiətli, hazırcavab Janinası, M.Davudovun sadələvh Rikardosu, R.Veysəlovanın xoşxasiyyət, çılğın xarakterli Konstansiyası, S.Mustafazadənin hadisələri düzgün qiymətləndirən, fırlıdağa qarşı kəskin mövqə tutan Marianası tamaşanın «maraqla baxılmasında»<sup>15</sup> az rol oynamırdılar.

Məlum bir həqiqətdir ki, tamaşanın uzunömürlü olması üçün quruluşu hazırlayan rejissor əsəri müasir dövrün irəli sürdüyü konsepsiyalar baxımından yozmalı, insan xarakterlərinin səhnə həllini günün tələbi baxımından verməlidir. Lakin təəssüflə qeyd etmək lazımdır ki, aksioma halı almış bu həqiqətə Gəncə teatrında əksər hallarda əməl edilmirdi. Bunun da əsas səbəbini dövr üçün səciyyəvi olan stereotipi zamanın təfəkkür qabiliyyətində axtarmaq doğru olar. Çünki məhdud düşüncə tərzii şəxsiyyətə pərəstiş illərinin teatr sənətinə də özünün acı təsirini göstərirdi. Şübhəsiz ki, böyük bir ölkənin təfəkkürünü buxovlayan sovet ideologiyası hər bir yaradıcı kollektivdə özünü bir cür biruzə çıxarırdı. Bu baxımından teatrın repertuarına Q.Mdivaninin «Xeyirxah adamlar» (rejissor Y.Ulduz)<sup>16</sup> və İ. Mosaşvilinin «Qərç edilmiş daşlar» (rejissor H.Sultanov)<sup>17</sup> pyeslərinin salınması kollektivin günün tələblərinə lüzumsuz əməl etməyinin əyani sübutudur. Hər iki xarici dramaturgiya nümunəsinin bədii məziyyətlərinin zəifliyi göstərir ki, onlar gündəlik publisistik təbliğat təsiri altında tələm-tələsik yazılmış, bədiilikdən uzaq əsərlərdir.

Bu illərdə gəncəvilərin S.Mixalkovun «Xərçənglər» pyesinə müraciət etməsi kollektivin həyatda müşahidə olunan neqativ hallara qarşı kəskin münasibəti əks etdirmək istəyindən irəli gəlmişdir.

Tamaşanın quruluşçu rejissoru H.Sultanov pyesdəki satirik motivləri daha da gücləndirən kəskin səhnə ifadə vasitələri tapmışdır. Məhz rejissorla aktyorların qarşılıqlı yaradıcılıq səyi nəticəsində əsərdəki satirik obrazların bəziləri tamaşada<sup>18</sup> daha əlvan, cilalanmış alınmışlar. Bu meyl istər tamaşanın ümumi traktovkasında, istərsə də ayrı-ayrı ifaçıların oyunlarında və rəssam S.Hacıyevin tərtibatında hiss edilirdi.

<sup>15</sup> - Alp Ağamirov. Kirovabad teatrının tamaşaları haqqında, «Kommunist» qəzeti, 28 iyun 1952, №157.

<sup>16</sup> - Дж.Джаханбахш. «В Кировабадском гос. театре». «Кировабадский рабочий» qəzeti, 16 sentyabr 1951, №121.

<sup>17</sup> - H.Qasımov. «Yeni tamaşa». «Kirovabad kommunisti» qəzeti, 23 oktyabr 1953, №155.

<sup>18</sup> - Premyera 28 noyabr 1953-cü ildə olub. Pyesin tərcüməçisi Ə.Şərifov. «Kirovabad kommunisti» qəzeti, 26 fevral 1953, №17.

Lopouxov İ.Talıblının ifasında mənsəbpərəst, formalist, həyatdan geridə qalmış yalançı bir tipdir. Aktyor obrazın işəedici xəttini 1-ci pərdədə nisbətən zəif, «bir sıra inandırıcı olmayan» hərəkətlərlə canlandırır. Lakin hadisələr inkişaf etdikcə aktyor bütün səyini Lopouxovun iyrənc xarakterinin müxtəlif çalarlarını açmağa, onun ətraf mühit üçün ziyanlılığını göstərməyə yönəlmişdir. Lopouxovun özünün yüksək vəzifəli bir şəxs olduğundan doğan fərəhi, Lenskinin sovet quruluşunda qəbahət sayılan kilsədə kəbin kəsdirmək təklifini eşidərkən onda yaranmış qorxunu, nəhayət Lenskinin fırıldaqlarının üstü açıldıqda onun keçirdiyi həyacan halını aktyor çox təbii, «mənalı hərəkətlər, maraqlı ştrixlər»lə çatdırır.<sup>19</sup>

R.Veysəlova Aqlaya İvanovnanın simasında dayaz düşüncəli, meşşan təbiətli bir obraz yaratmışdır. Onun yersiz gülüşü, yüngül və qayğısız hərəkətləri Ağlaya İvanovnanın yoxsul mənəviyyatından xəbər verirdi. Aktrisanın oyun tərzini tamaşaçıda obrazın ifşası, həmçinin onu yetirən, bəsləyən mühitə qarşı nifrət doğururdu. Şübhəsiz, satirik motivlərlə aşılınmış bir əsərin səhnə təcəssümündə belə bir oyun manerasına ehtiyac daha çox duyulurdu.

S.Tağızadə Lenskinin obrazını yaradarkən səhnə üçün böyük imkanlar verən uduşlu görünüşündən özünü nəcib göstərən bir gəncin rəzil təbiətini açmaqda bacarıqla istifadə etmişdir. Aktyorun obrazı özünü şəh, həyatı sevən, böyük amallar arzusu ilə yaşayan kimi təqdim edirdi. Bu xarici xüsusiyyətlərin arxasında «böyük maştablı fırıldaqçı»nın<sup>20</sup> yırtıcı siması gizlənirdi, S.Tağızadə Lenskisi tədbirli, müxtəlif çətin vəziyyətlərdən çıxmağı bacaran bir xarakterə malikdir. Aktyor obrazın səhnə təcəssümünü yüksək temp-ritmdə yaradırdı. Onun oyununda sözlə hərəkətin ahəngdarlığına, tənəsübünə riayət olunurdu.

Xarakterik obrazlar ifaçısı kimi formalaşmış M. Bürçəliyev yaltaq, ikiüzlü, özünə daim isti, münbit yer axtaran Ukleykinin simasını «kəskin satirik qüvvəyə malik» boyalarla vermişdir. Tamaşada K.Sultanov (Koreqlazov), S.Mustafayeva (Lyusiya), M.Fətullayeva (Serafima) ümumi rejissor şərhinə əməl edərək, müvəffəqiyyətli «aktyor» tamaşasının alınmasında xeyli iş görmüşdür.

Gəncə teatrının «İldırım yollarla»<sup>21</sup> tamaşası da kollektivin tarixi boyu xalqların azadlığı, irqçiliyə qarşı mübarizə ənənəsini davam etdirməklə bərabər, aktyor oyunu baxımından da nəzər-diqqəti cəlb edirdi. Universiteti yenidən bitirmiş, gənc müəllim, mulat Vilyams Svartsın obrazını Ə.Abbasov «maraqlı

<sup>19</sup> - Yenə orada.

<sup>20</sup> - A.Babayev. KDDT-nin tamaşaları haqqında. «Komunist» qəzeti, 26 fevral 1954, №57.

<sup>21</sup> - Pİters Abramsın əsərini P.Müfke səhnələşdirib, tərcüməçi M.Məmmədovdur. Premyera 25 noyabr 1953-cü ildə olub. DDT-nin yeni tamaşaları. «Kirovabad kommunisti» qəzeti, 13 noyabr 1953, №58.

ştrixlərlə göstərə bilirdi».<sup>22</sup> Mülkədar Vilyer uzaq qohumu Sarinin mulat Vilyamsı sevməsini qeyri-adi, təhqiranə bir hal kimi qiymətləndirir. Vilyams və Sari irqi fərqin onların xəşbəxtliklərinə mane olacağını görüb başqa ölkəyə getməyi qərara alırlar. Lakin Vilyer onların bu niyyətindən xəbər tutub qızı öldürür. Vilyams irqçilik rejiminə qarşı ölüm-dirim mübarizəsinə başlayır.

Ə.Abbasov Vilyamsın xarakterini daim inkişafda verirdi. Onun Vilyerlə mükəlliməsi (II şəkil), Sarinin Vilyerlə ilk görüşü (III şəkil), gənclərin bir-birini sevmələri haqda etirafları (V şəkil), Vilyamsın keçmişdə dostluq etdiyi Sevilya ilə ayrılması (VIII şəkil) səhnələrində aktyorların keçirdikləri həyəcanlar, sarsıntılar tamaşaçıları razı salırdı. Ə.Abbasovun uğurlu oyununa Sari rolunun ifaçısı Ə.Əliyevanın aktyorluq qabiliyyəti də öz təsirini göstərirdi. Onun Sarisi ədalətli, köhnə dünyagörüşündən tamamilə üzülüşməyən, lakin öz sevgisində dönməz mövqə tutan, nazlı-qəmzəli bir gəncdir. Aktrisa Sarinin xaraktercə saflığını, təbiətən kövrəkliyini tamaşanın 4-cü, 7-ci və 8-ci şəkillərində aydın bir oyun tərzində tamaşaçılara çatdırırdı.

Keçən əsrin 50-ci illərində SSRİ-nin respublikalarında, həmçinin Azərbaycanda Hindistan filmlərinin nümayişi geniş vüsət almışdır. Bu təmayülün nəticəsi olaraq, həmin illərin teatr repertuarlarında da hind həyatına, onun insanların aləmi ilə yaxından tanış olmaq meyli güclənmişdir. Gəncə teatrı da tamaşaçılarının marağını nəzərə alaraq, A. Qinzburqun R.Taqorun «Fəlakət» romanı əsasında səhnələşdirdiyi «Hind qızı» pyesinə səhnə həlli verdi. R.Taqorun bu romanında benqal ziyalıların həyatı təsvir edilir. Əsrlərdən bəri hind qadınının kölə vəziyyətinə, onu qoruyan köhnə qanun və ənənəyə qarşı etiraz motivləri pyesdə də ilk planda verilməklə yanaşı insanı yüksəldən məhəbbət tərənnüm olunurdu. Rejissor H.Ağayev və rəssam B.Əfəndiyevin birgə əməyinin məhsulu olan tamaşada da bu motiv aparıcı mövqeyə malik idi.

Tamaşanın əsas qəhrəmanı sadə kəndli qızı Kəmalədir. O təbiətin övladı kimi təqdim edilməklə obrazın estetik dəyərini, fəlsəfi mənasını artırır. Bu incə bədənə məxsus insandakı mərdlik, cəsarət obraza yüksək qibtə hissi doğururdu. Kəmalə şəxsi ləyaqətini yüksək tutduğu üçün adamlar arasında böyük nüfuzə malikdir. Aktrisa S.Mustafayeva Kəmalənin düzgünlük və səmimiyyətini xüsusi nəzərə çarpdırmağa çalışırdı.<sup>23</sup> Lakin bəzi səhnələrdə (oğlanla ilk görüş və Nalinghonun evi səhnələrində) «ifrat psixologizm»<sup>24</sup> qapılması yersiz təsir bağışlayırdı.

<sup>22</sup> - C.Cahanbaş. «İldırım yollarla» 1953, 25 dekabr, №75.

<sup>23</sup> - İ.İbrahimov. «Qanq qızı», «Vışka», 1958, 25 dekabr, №110.

<sup>24</sup> - İ.İbrahimov. «Qanq qızı», «Vışka» qəzeti, 1958, 10 may, № 110.



Tamaşada uğurlu aktyor ifalarından biri də Ə.Abbasovun tərəddüdlər içərisində boğulan Romeşi idi. Aktyor obrazın insanı alçaldan adət-ənənə qarşısındakı qeyri-müəyyənlikliyini, itaətkarlığını çox real boyalarla təsvir edirdi.

O, həm təəssüf, həm də mehriban hisslər doğuran bir xarakter yaradırdı. Ə.Abbasovun Romeşi insani hiss və vətəndaşlıq borcu arasında çırpınır. Onun xarakterinin əsas atributu olan düzgünlük və ağıl sonda ailə, məhəbbət və kəbin haqqında mürtəce dünyagörüşü üzərində qələbə qazanır. Lakin bu səadət Romeş üçün mənəvi olur. Onun şəxsi həyatı, taleyi fəlakətlə nəticələnir. Aktyor Romeşin kövrək hisslərini bacarıqla verdiyi kimi, seçdiyi çətin, məşəqqətli həyat yolundakı dəyanətini, mərdliyini də eyni ustalılıqla çatdırırdı. Belə çətin, mürəkkəb səpkili xarakterin səhnə sürətinin yaradılmasında aktyorun gur diksiyası, plastik səhnə hərəkət qaydalarına bacarıqla riayət etməsi imkan verirdi.

Tamaşada M.Avşarovun (Nolinhanxa) və M.Cəfərovanın (Himpolini) oyununu ümumiyyətlə xoş təsir oyadırdı. Nolinhanxa ağıllı və ədalətli, humanist, irticaya qarşı kəskin bir adamdır. Onun bu xüsusiyyətləri Cohsidro və Oqhayem ilə rastlaşdığı səhnələrdə daha artıq büruzə çıxırdı. Nolinhanxa vətəni Hindistanı dəlicəsinə sevir, bu yolda qurban getməyə belə hazırdır. Onun fikrincə, öz doğma Vətəninə duyub sevməyən heç bir kəs başqa torpağa da həqiqi hisslə yanaşa bilməz. Ona görə də Nolinhanxa Hindistana nihilist münasibət bəsləyənlərə, avropapərəstlərə barışmaz mövqe tutur. Məhz obrazın bu cəhəti M.Avşarovun ifasında lazımı dərəcədə öz əksini tapmadığı üçün, Nolinhanxanın bütöv bir xarakter kimi qavranılmasına müəyyən mənada mənfi təsir göstərirdi. Obrazlardakı bu tipli natamamlığa Himpolini rolunda da təsadüf edirik. Məlumdur ki, Himpolini incə poetik təbiətə malik böyük incəsənət bilicisidir. Bu həssas qəlblə qadın həyatında bir çox işgəncələrlə rastlaşır. Lakin M.Cəfərovanın bir aktrisa kimi obrazın xüsusiyyətlər arasında lazımı harmoniya tapmaması<sup>25</sup> rolun tamaşa boyu eyni səpkidə yaradılmamasına səbəb olmuşdur.

Aktyor ifasında müşahidə olunan belə qüsurlar tamaşanın ümumi quruluşunda da aydın nəzərə çarpırdı. Ən əvvəl onu qeyd etmək lazımdır ki, romanın səhnələşdirilməsi prosesində yol verilmiş nöqsanlar tamaşanın rejissor işinə də öz mənfi təsirini göstərmişdir. Kəmalə ilə Romeşin təbii fəlakətə düşər olduqlarını əks etdirən proloq çox uzun, bəlkə də artıq görünürdü. Çünki proloqdakı hadisələr tamaşanın sonrakı şəkillərində bu və ya digər formada təkrar

---

<sup>25</sup> - Yenə orada

edilir. Ümumiyyətlə, pyesdəki uzun və yersiz söhbətlərin, quru, nəsihətvari mühakimələrin tamaşada özünə yer tapması hadisələrin inkişafını ləngidir və ağırlaşdırır. Ona görə də dövrü tənqid rejissor H.Ağayevə və rəssam B.Əfəndiyevə quruluş üzərində təkrarən işlərkən, tamaşanın tempinə diqqət yetirməyə, daxili dinamikanı artırmağa, əsərdəki kontrastı daha aydın tərzdə bürüzə çıxarmağa,<sup>26</sup> bəzi səhnələrdə qabaq planda aramsız enib-qalxan və tamaşaçının diqqətini yayındıran dalğalar, qulaqları yoran külək vıyılması və başqa ikinci-üçüncü dərəcəli detalları<sup>27</sup> artıq sayıb yığışdırmağı məsləhət görürdü.

R.Taqorun əsəri realist bir qələmlə yazıldığı üçün aktyorlar yaratdıqları obrazların ən kiçik hərəkətlərində, söhbətlərində belə həyat həqiqətlərinə sadıqlıq göstərməli idilər. Lakin tamaşada əsas rolların ifaçıları belə bəzi hallarda mətni daxilən yaşamaq əvəzinə, onu «sadəcə qıraət kimi oxuyurdular».<sup>28</sup> Tamaşada melodramatik vasitələrdən artıq dərəcədə istifadə olunması onun estetik dəyərini azaldırdı. Buna misal olaraq, yerli-yersiz musiqi parçalarının səsləndirilməsini, Kəmalənin ərinin getdiyi yola çiçək səpməsi, sevgilisinin başmaqlarını qucaqlayıb, onlarla danışması, «Umeş ilə tez-tez və yeknəsəq bir hərəkətlə qucaqlaşması»<sup>29</sup> və başqa səhnələri göstərmək mümkündür.

Gəncəliyərin xarici dramaturgiya nümunələrini repertuarına daxil etməsi kollektivin bu yönlü fəaliyyəti həm aktyorların potensial imkanlarının bürüzə çıxmasına, həm də tamaşaçı zövqünün cilalanmasına özünün müsbət təsirini göstərirdi.

### *Ильхам Газизаде*

#### **Зарубежная драматургия на сцене Гянджинского театра 50-х годов XX века**

В 50-е годы XX века Гянджинский Государственный Драматический театр им. Дж.Джаббарлы, осуществив пьесы В.Шекспира «Отелло», К.Галдони «Весёлые случаи», С.Михалкова «Раки», П.Абрамса «Тропюю грома» и Р.Тагора «Дочь Ганги» (последние два произведения вариант инсценировки романов), показал широкие творческие потенциальные возможности коллектива.

<sup>26</sup> - İ.Əzimzadə. «Qanq qızı», «Ədəbiyyat və incəsənət», 1958, 10 may №110.

<sup>27</sup> - Y.Əzimzadə. «Qanq qızı», «Ədəbiyyat və incəsənət», 10 may 1958, №23.

<sup>28</sup> - Yenə orada.

<sup>29</sup> - Yenə orada.

***İlham Gazyzade (Azerbaijan)*****Foreign dramaturgy on the stage of Ganja theatre in the 50-es of the XX century**

In the 50-es of the XX century Ganja State Dramatic theatre named after J.Jabbarly having performed W.Shakespeare's plays "Othello", K.Galdoni's "Merry occurrences", S.Mikhalkov's "Crawfishes", P.Abrahams' "The path of thunder" and R.Tagor's "The daughter of Ghange" (the last two works are variants of adaptation of novels for the stage) showed great creative possibilities of the collective.

**Açar sözlər:** Gəncə teatrı, xarici dramaturgiya, xarakterik obrazlar, quruluşçu rejissor, oyun tərzı.

## MÜNDƏRİCAT

<b>Salamzadə Ərtegin</b> Türk dünyasının müqəddəs quşları	3
<b>Həsənov Zaur</b> Xaçvari ornament kimmer və skiflərin şamanizmində “dünya mərkəzi”nin göstəricisi kimi	22
<b>Otroşsenko Vitaliy</b> Qobustan petroqlifləri və tunc dövrü Mərkəzi-Şərqi Avropanın işarə sistemləri	38
<b>Kərimli Vüqar</b> Qədim türk xalqlarında qurd kultu	52
<b>Akilovala Kamola</b> Postsovet məkanda türk ölkələrin müasir incəsənətində milli identiklik probleminə dair	58
<b>Həkimov Akbar</b> XXI əsr Mərkəzi Asiya incəsənətində mədəni strateqiyalar və eyniyyət problemi	69
<b>Petrov Vladimir</b> Sosial-psixoloji sahənin nəbzi və biliyin təkamülü: informasiya yanaşması	82

<b>Səfərova Zemfira</b>	<b>91</b>
Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqisi	
<b>Talıbzadə Ülkər</b>	<b>97</b>
Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqisi beynəlxalq məkanda	
<b>Abdullayeva Rəna</b>	<b>107</b>
Mədəniyyət inkişafının milli konsepsiyası	
<b>Əsgərəlizadə Gülnarə</b>	<b>112</b>
XX-XXI əsrlər dönəmində dizayn: tədqiqat metodologiyası	
<b>Ağayev Eldar</b>	<b>119</b>
Gözəllik anlayışı və müasir Azərbaycan reklamı	
<b>Əlilicəzadə Qorxmaz</b>	<b>127</b>
Təqlid-məzhəkə-səhnəcik formaları	
<b>Gəzizadə İlham</b>	<b>138</b>
XX əsrin 50-ci illərində xarici dramaturgiya Gəncə teatrının səhnəsində	

## CONTENS

<b>Salamzade Artegin</b> Sacred birds of the turkic world	3
<b>Hassanov Zaur</b> Cruciform ornament as a marker of “the centre of the world” in shamanism of kimmeries and scythians	22
<b>Otroshchenko Vitaliy</b> Petroglyphs of Qobustan and semiotic systems of the Bronze Age in Central and Eastern Europe	38
<b>Karimli Vugar</b> The cult of a wolf of ancient-turkic peoples	52
<b>Akilova Kamola</b> On the problem of national identity in modern art of turkic countries in post-soviet space	58
<b>Hakimov Akbar</b> The cultural strategies and the problem of identity in the art of Central Asia in the 21th century	69
<b>Petrov Vladimir</b> Pulsating socio-psychological sphere and the evolution of knowledge: Information approach	82

<b>Safarova Zemfira</b>	91
Azerbaijan music in the period of sovereignty	
<b>Talybzade Ulkar</b>	97
The creation of Azerbaijan composers on the international arena in the period of sovereignty	
<b>Abdullayeva Rana</b>	107
National conception of the development of culture	
<b>Askeralizade Gulnara</b>	112
Design at the turn of the XX-XXI centuries: methodology of the study	
<b>Aghayev Eldar</b>	119
The notion of beauty and modern Azerbaijan publicity: verges of interaction	
<b>Alilijanzade Gorkhmaz</b>	127
Forms of imitation – mezkhekes and sketches	
<b>Gazyzade Ilham</b>	138
Foreign dramaturgy on the stage of Ganja theatre in the 50-es of the XX century	



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Саламзаде Эртегин</b> Священные птицы тюркского мира	3
<b>Гасанов Заур</b> Крестообразный орнамент как маркер «центра мира» в шаманизме киммерийцев и скифов	22
<b>Отрощенко Виталий</b> Петроглифы Гобустана и знаковые системы эпохи бронзы Центрально-Восточной Европы	38
<b>Керимли Вугар</b> Культ волка у древнетюркских народов	52
<b>Акилова Камола</b> К проблеме национальной идентичности в современном искусстве тюркских стран на постсоветском пространстве	58
<b>Хакимов Акбар</b> Культурные стратегии и проблема идентичности в искусстве Центральной Азии 21 века	69
<b>Петров Владимир</b> Пульсации социально-психологической сферы и эволюция знания: информационный подход	82

<b>Сафарова Земфира</b>	<b>91</b>
Музыка Азербайджана в период независимости	
<b>Талыбзаде Улькяр</b>	<b>97</b>
Азербайджанская музыка периода независимости на международной арене	
<b>Абдуллаева Рена</b>	<b>107</b>
Национальная концепция развития культуры	
<b>Аскерализаде Гюльнара</b>	<b>112</b>
Дизайн на рубеже 20-21 веков: методология изучения	
<b>Агаев Эльдар</b>	<b>119</b>
Понятие красоты и современная азербайджанская реклама: грани взаимодействия	
<b>Алилиджанзаде Горхмаз</b>	<b>127</b>
Формы имитации месхеке и скетчей	
<b>Газизаде Ильхам</b>	<b>138</b>
Зарубежная драматургия на сцене Гянджинского театра 50-х годов XX века	