

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 4 (74)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

Baş redaktor: ƏRTEGIN SALAMZADƏ, AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
Baş redaktorun müavini: GULNARA ABDRASİLOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)
Məsul katib: FƏRİDƏ QULİYEVA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Azərbaycan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

ZEMFİRA SAFAROVA – academician of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVİL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
RAYİHA AMANZADE - Prof., Dr. (Azerbaijan)
VLADIMIR PƏTROV – Prof., Dr. (Russia)
KAMOLA AKİLOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)
MEYSER KAYA – Ph.D. (Turkey)
VIDADI GAFAROV – Ph.D. (Azerbaijan)

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

Члены редакционной коллегии:

ZEMFİRA SAFAROVA – akademik NAHA (Azerbaydjan)
RENA MAMEDOVA – chlen-korrespondent NAHA (Azerbaydjan)
RENA ABDULLAEVA – doktor iskusstvovedeniya, professor (Azerbaydjan)
SEVİL FARXADOVA – doktor iskusstvovedeniya (Azerbaydjan)
RAYİHA AMENZADE - doktor arxitektura, professor (Azerbaydjan)
VLADIMIR PETROV – doktor filosofskix nauk, professor (Rossiya)
KAMOLA AKILOVA – doktor iskusstvovedeniya (Uzbekistan)
MEYSER KAYA – kandidat iskusstvovedeniya (Turciya)
VIDADI GAFAROV – kandidat iskusstvovedeniya, docent (Azerbaydjan)

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

Redaksiyanın ünvanı: Bakı, AZ 1143.
H.Cavid prospekti, 115
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail: mii_inter@yahoo.com
www.pac.az

UOT 7.03

Aytan SALIMOVA
PhD (Architecture), Assistant professor
Azerbaijan Architecture and Construction University
(Азербайджан)
aytansalimova@gmail.com

CULT OF THE SUN AND THE BIRD IN AZERBAIJAN

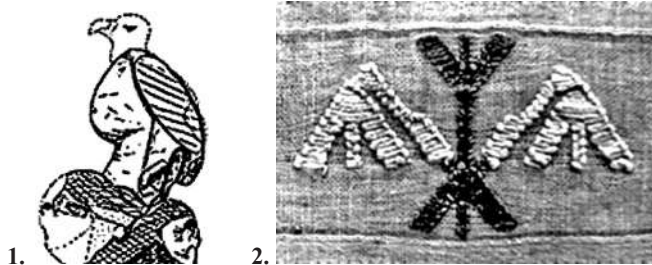
Abstract. The Umay cult as the image of the Grand-Mother Goddess includes a number of iconographic meanings. Analyzing the features of images in the culture of Azerbaijan, one can single out the archetype - Umay-Goddess, bird-sun and suggest that ideas about the connection of a female deity with a bird existed in the early Paleolithic era. The symbolism of the Gobustan petroglyphs (Boyukdash's upper terrace, stone 78, etc.) and anthropomorphic tattooed figurines with a triangular bottom end (in the form of a tail) reflects the idea of assimilating a sacred bird in the form of a shinabub (hoopoe). Shinabub is the most ancient reflection of the Goddess, where such pictorial symbols as a comb, striped black-and-white plumage, «sunny» color have merged in. The hoopoe occupies a significant place in the symbolism of the material culture of Caucasian Albania and Muslim Azerbaijan.

Key words: Caucasian Albania, Goddess-bird Umay, Gobustan, petroglyphs, Shinabub (hoopoe) – a sacred bird.

Introduction. The Umay cult as the image of the Grand-Mother Goddess includes a number of iconographic meanings. Analyzing the features of images in the culture of Azerbaijan, one can single out the archetype - Umay-Goddess = bird-sun. In the views of many Turkic-speaking peoples, Mother-Progenitor Umay has a bird-like appearance [15, p.232; 20, p.109] as the embodiment of the idea of the bird-first ancestor. The connection between the image of Umay and the bird-sun is confirmed by its functions: it grants a harvest that is associated with the spring sun, is the patroness of the hearth (fire = sun) and the guardian spirit of babies [23, p.252]. The idea of

the connection between the Goddess and the bird existed even in the pre-Neolithic time, which is reflected in the rock art of Azerbaijan, also Zaraut-Say and Shakhty [12, p. 17] (Central Asia). The prevalence of birds images in the Bronze Age also speaks of their veneration.

The interpretation of the main material. We can say that in the traditions of the Turkic peoples there is a connection between the Goddess and the bird [12, p.17], personifying the “spring sun”, and the idea of happiness-joy [11, p.73] and the guide of the souls of the dead, the keeper of the hearth and babies [27-30]. Birds were mythologically associated with fire and the sun, symbolized light, spring, motherhood, acted as fortunetellers, and, often, the souls of the dead were depicted in the form of birds – they were considered guides between the worlds. When considering the religious-cosmogonic system, the Turkic peoples have an idea of the bird as a force that connects “up” and “down”, “heaven” and “earth”. The birds Zumrud and Simurg are mentioned in the Azerbaijani tales: according to R. Aliyev, the Anka bird, which saved Malik Mamed from the dark world (the tale of Melik Mamed), the Zumrudi-Anka bird in Turkish legends, the Simurg bird, are symbols of death, which is also typical for the image of the bird Aezut – “delivering the souls of the dead to the land of the Sun” from the Sumerian epic “Gilgamesh and Enkidu” [4, p.66]. The association of Umay with the bird and the sun in folk epics points to the ancient mythological origins. The solar nature “is indicated by the genetic connection with the ancient Iranian ideas about the bird Humay [6, p.547]; the bird of joy, the magic bird Phoenix – the Soothsayer bird that makes the person covered by its shadow a king (“Homayun” from Persian – happy). The cult of the bird can also be traced in the early Neolithic settlement of Nevali-Chori (2nd half of the 9th millennium BC, eastern Turkey) – where the bird is installed on top of a totem pole of two human heads.



1. Nevali-Chori. Turkey. X millennium BC, reconstructed part of the totem pole;
2. Goddess-bird Umay – “Humayun”. Fragment of the head cover. Bakhchisaray. Fragment. BIKAMZ (Bakhchisaray Historical Cultural and Archeological Museum-Preserve) [2, p.138]



The Bronze Age. Zayamchay. (Shamkir district, Azerbaijan).
1, 2, 3. Bronze, pendant (diam. 3.5 cm).

On the jewelry from Zayamchay (late II – early I millennium BC, Tovuz district) we see a model of the world order – in the shape of three concentric circles, in the center of which there is an image of a bird with outstretched wings. The image of a bird with outstretched wings is typical for the Lachin, Kelbajar, Gadabay and Mingechevir regions of Azerbaijan - a similar image of the “unu” bird is characteristic for the Oguz tribes. Totemism (the oldest form of religion) was widespread among the Oghuz, and we can say that it was partially preserved in a surviving form after conversion to Islam. As we know, the Oguz tribes had their own ongons – totems: mainly birds catchers; often they were falcons, eagles, gyrfalcons, hawks, which were considered sacred: they personified tribal well-being, were not subject to extermination, were revered as keepers of the hearth. [1, p.181]



Margiana. Terracotta. (Bronze Age, XXIII–XVIII centuries BC)

Considering the monuments of the Bactrian-Margiana archaeological complex (Bronze Age, XXIII–XVIII centuries BC territories of eastern Turkmenistan, southern Uzbekistan, western Tajikistan and northern Afghanistan), it can be noted that female terracotta figurines of the period of 3500–2500 years BC. have avian features, which also speaks of the spread of the cult of a female deity in the shape of a bird in the given area. Among the archaeologi-

cal finds on the territory of Azerbaijan, there are a large number of vessels in the shape of a bird, decorated with an ornament in the form of triangles ≠ the symbol of the Goddess. This was also the case for the culture of the Media.

The image of a bird was one of the main motives of the decorative and applied art of Azerbaijan. Birds or birdlike creatures with dog heads (griffins) were often depicted as images of the upper world. On a jug from Nakhichevan – we see a picture of the universe, where griffins take a triangular shape – the sign of the Goddess. On the monuments of Azerbaijan, paired images of birds are often found as an integral part of the compositional scheme, symbolizing the world tree.



1.



2.



3.

1–3. Jug. Khanlar. II millennium BC. Azerbaijan National Art Museum.

In the art of Azerbaijan there are images of Umay in the shape of a bird or a winged woman. The image of the Umay-bird can also be traced in the decoration of women's headdresses in the form of finials depicting birds. Similar headdresses are typical for Pazyryk. Similar finials in the form of a bird's "sun-shaped" head can be seen on ceramics from Khanlar (2nd millennium BC, Azerbaijan).

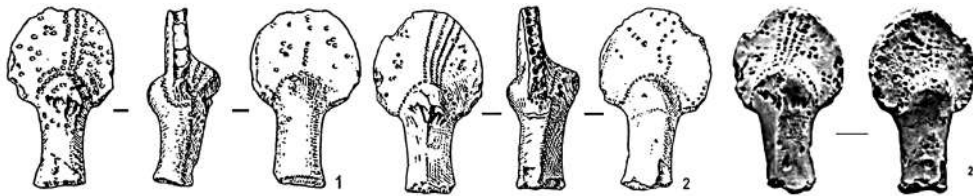
The spread of the cult of the Mother Bird Goddess is also evidenced by a fibula (height 4.5 cm, width 2.3 cm) in the shape of a woman giving birth from Mingchevir (1st millennium BC; National Museum of History of Azerbaijan) [18]: her hands lie on her knees, her calves are thick. The brooch consists of three parts: it is based on three birds, each of which holds a human head in its beak; two birds are located on the sides, head up, the third - rises above them. Birds have a body with folded wings, a thin and long neck, bulging eyes and a long beak. Analyzing the "figurines" of Goddesses found on the territory of Azerbaijan, it is possible to identify two typological groups

that resemble birds: the first one with a “birdlike” head with a barely marked beak and the second one with a shaped beak. Among the anthropomorphic female figures, there are small clay figurines (due to the fact that some of them were found in children’s burials, they belong to toys).

Noteworthy are two anthropomorphic figurines of the same type from the Sharakun burial ground in Southern Dagestan, territorially part of Caucasian Albania, where the “bird” image can be traced: this is a “head on a long neck”, crowned with a headdress, decorated with a dotted pattern [8, p.108-116]. Sharakun figurines in terms of their iconographic and morphological features, artistic and technical characteristics, including schematism and convention, have no analogues on the territory of Dagestan, researchers attribute them to the monuments of Caucasian Albania of the antique period. [24, p.61-62; 3, p.59-60]



1. Khynysly village of Shemakha region; 2–4. Karabakh. Neolithic period.



Goddesses of the Albanian-Sarmatian time. Terracotta.
Burial ground Sharakun, South Dagestan [8, p. 109]

One can note archaic features in a number of female rock carvings of Gobustan: comparing the female rock carvings of “Jeyranlar” and “Gayaaras-y” in the Kichikdash zone, the sites “Anazaga” and “Keniza” in the area of Mount Boyukdash with female figurines of the Upper Paleolithic, they note the presence of a number of general features [21, p.100]. Images on stones N 5 of Gayaalti and N 78 of the upper terrace of Boyukdash are typologically similar. Many authors note their similarity with images of bulls from the

Upper Paleolithic period in Europe [21, p.100]. Images of women on stones N 5 of Gayaalty and N 78 of the Boyukdash upper terrace are among the earliest on the territory of Gobustan (researchers attribute the early settlement of people to the Upper Paleolithic) [21, p.100]. Silhouette female images on stone N 5 Gayaalty (over which a drawing of a bull is applied) are depicted in the style of female images of the Upper Paleolithic of Europe [21, p.100]. The image of a bull dates from V – early. VI millennium BC [21, p.100]

In the caves of Ana zaga and Yeddi Gezel in Gobustan, tattooed female silhouettes (Boyukdash mountain, upper terrace), a stylized female image with a bull (Kichikdash mountain), pregnant women (Boyukdash mountain, upper terrace, stone N 29, 46; east side, stone N 49) [23, p.37-51]. At the entrance to the cave, Ana-zaga on the stone N 29 (upper terrace of Boyukdash Mountain) 77 images were carved, of which 24 are female, over which the female image dominates. On the stone N78 - 8 female images, 90x65cm in size (dated to the 4th-3rd millennium BC): the waist is thin, the hips are wide, voluminous, strongly narrowed towards the knees, the calves of both legs are joined together, the feet are not expressed. All figures have a pattern of horizontal lines (from 2 to 5) as a waistband, 2–3 lines drawn at an angle on the hips, rounded breasts, heads in the form of elongated processes, arms are not marked.

The tattooed figures of Gobustan on the upper terrace of Mount Boyukdash (stone N78) in the Yeddi Gezel cave resemble the tattooed figures of the Neolithic Trypillian culture of Cucuteni (IV-III millennium BC) [33, p.37]. There are common features of similarity with the clay female figurines from Gargalar-tepes (Shomutepe culture, late VII – early VI thousand BC) [34, p. 222-223] and the Shulaveri culture (Shulaveri-Shomutepe culture, Georgia). Similar tattoos are found on the clay female figurines of the ancient era from the necropolises of Mollaisakly, Mingechevir, Shemakha and Kabala: their waists are intercepted with a belt, with stucco necklaces in several rows around their necks [33, p.38].

Examining the petroglyphs in the shape of the Goddess on the Boyukdash rocks (lower terrace – stone N 2; upper terrace – stone N 105; VII–V millennia BC) – one can note the ornament in the form of parallel rows of horizontal and oblique lines. These lines can mean bird plumage, which, in turn, is associated with the Sun's rays, streams of sunlight. It can also be noted that the Sun's rays acted as a “vital, fertilizing principle” [10, p.102]: eg. God Mihr-Mitra-Sun in the ancient Iranian and Avestan pantheon, giv-

ing light and identified with the Sun, was iconographically depicted in a radiant Nimbus [26].

Thus, it can be assumed that the concept of a connection between a female deity and a bird existed in the early Paleolithic era. Along with the figures of mythical winged images in the culture of Azerbaijan, images of real birds were widespread – a hawk, a crow, a falcon, a dove, a quail, a turaj – a gray partridge, from birds with poufs one can name a hoopoe and a chicken, from waterfowl – a duck, a goose, etc. But it is the plumage of the hoopoe, its black-and-white stripes on the wings and body, the fan-shaped crest that are almost identical to the images on the Gobustan petroglyphs. In addition, its long crest, consisting of red-colored feathers arranged in two rows with a black edge at the end, which unfolds a fan out upon landing, correlates with the idea of a sun-like image along with a sunny motley plumage.

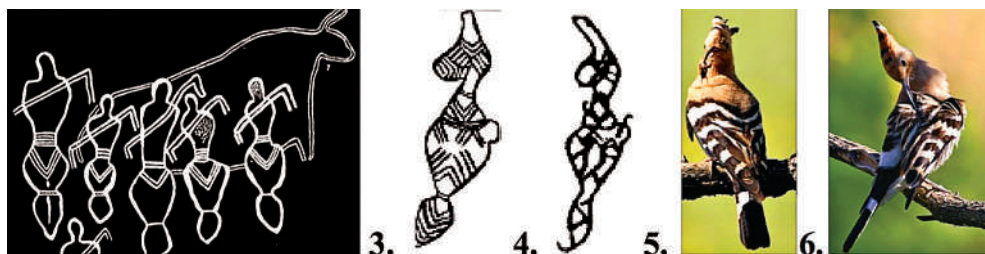
“Shinabub” (“şinəbub”) or hop-hop (“hop-hop”) is the Azerbaijani name for Hoopoe, “sanapipik” in Turkish. The bird got this name because of the colorful three-feather comb. And, not by chance, another name is “hud-hud gusu”, a symbol and sign of the Egyptian deity Hood, which later became one of the names of God among Muslims (Huda). If we talk about hoopoes, then, this is a multi-valued image, one can also note the fact that they were considered sacred in Ancient Egypt, in Persia – they symbolized virtue. The Altay people associate the hoopoe with the top of Mount Adygan, on the slopes of which six doors lead to the underworld ... where to the north is the Tut-Kush cave - “a haven for the spirits of ancestors” [25, p.34].

In Jewish sources, the hoopoe is associated with King Solomon and is considered a symbol of good luck: it is the hoopoe that is the bird that brought messages to Solomon, who gave her a beautiful pouf for this. The hoopoe most likely acts here in the capacity of a sage, an old man, a mentor with the gift of prophecy. The hoopoe is mentioned in the Holy Qur’an in the context of the story of the Sabaean queen Bilkis – pointing to the hotbed of paganism, became the reason for the coming of a whole people to the true faith ..., which is why the prophet in hadiths forbade to kill him. In «The Parliament of Birds», the writing of Faridaddin Attar, the great Persian Sufi poet, the hoopoe symbolizes the leader of humanity, going in search of their mysterious King Simurg, who lives on Mount Kaf.

We can mention the cult of the goddess Tusholi – the Goddess of spring and fertility among the Chechens. The feast in honor of the goddess is celebrated in the first month of spring – when the hoopoes arrive, personifying her arrival.



Upper terrace. Boyukdash (stone N 78). Gobustan



Gobustan, Boyukdash mountain. 1-2. Petroglyphs on the left wall at the entrance to the Ana Zaga cave [32, p.105]; 3. Bottom. terrace, stone N 2; 4. upper terrace, stone N 105. VII-V – millenium BC; 5-6. Shinabub (a hoopoe)

The Chechens call it “Tusholi chicken” and revered as a sacred bird [19, p.103-104]. Tusholi is worshiped by women as the patroness of mothers, childbirth, the deity of fertility, her name appears in oaths and prayers [13, p.100].

On one small group of coins of the Kabala hoard, which are Albanian imitations of the coins of Alexander the Great (imitations began to be minted around the 3rd century BC; it can be argued that in the 2nd century BC minting of coins already existed in Caucasian Albania.) [5, p.20], the depicted bird resembles a hoopoe. Coins of the Kabala hoard testify that the roots of the concept of the holiness of the hoopoe have ancient roots.

The portrait of Fath Ali Shah (Shah of Iran of the Qajar dynasty, reign 1797-1834) is in full-length with a scepter crowned with the figure of a hoopoe. As we have already noted, many tribes, including the Oguz tribes inhabited Azerbaijan, had totems in the form of birds. So, in the legend “Kyssa-i Chingiz-khan”, it is noted that, giving the symbols of power to one of his companions, he said: “.let your tree be a maple, a bird – a hoopoe, a battle cry – “Burukh!”, A tamga – Hamza [35, p.225-227]: which means, he approved the attributes of the clan, where uranium is a battle cry, a hoopoe bird and a maple tree are ongons and tamga; which, in turn, demonstrates the significance of the hoopoe in mythology.

In Azerbaijan, the spring arrival of hoopoes occurs in mid-March, although here hoopoes are observed already from the first days of the month – as a sign of spring and sun. There is an evidence that hoopoes can do without water [14], wake up with the first rays of the sun. Hoopoes have reddish-buffy head, back and chest contrasting, black-and-



Mihr Ali. Portrait of Fath Ali Shah. 1809–1819, The Hermitage Museum.

white stripes along the wings; fluttering flight, like that of butterflies, wavy – up and down (the wingspan is small – 42–49 cm), they take off sharply – while making a peculiar sound. Hoopoes are famous for their respectful attitude towards the older generations, towards their nesting partners and chicks. Considering the territory of Absheron as a center for the spread of the cult of the the Grand-Mother the Goddess = a bird, it should be noted that the distribution of hoopoes here has been observed since the antiquity: fossil bone remains of a hoopoe were found in the Pleistocene (2 million - 10 thousand years ago) deposits of Apsheron. [22, p.85-87]

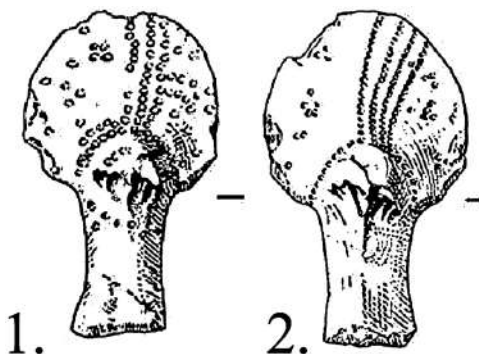
Ethnographic materials indicate that the hoopoe was considered by the Azerbaijanis as a sacred bird, about which even legends were formed. In our folklore there is a legend about the transformation of a woman combing her hair into a hoopoe - “shinabub” (“şinəbub”, other names: “şanapipik”, “hop-hop”): the father-in-law caught his daughter-in-law combing her hair, and due to the shame of being seen a simple-haired, she asked the Almighty to turn her into a bird, and the comb turned into the bird’s one.

As known, legends did not arise without a reason - they show the attitude of the people to nature, the peculiarities of the tribal community thinking, the totality of ideas about the world order, and some of them are reflected in fairy tales. Considering the legend about the Shinabub, it is worth noting the fact that hair as a symbol is associated not only with the deity of the sky - representing rain and the rays of the sun, but also with the god of the earth - acting as an analogue of terrestrial vegetation. And, since a hair was associated with a deity, over time the idea arose that it was not proper for a woman to walk with her head uncovered, which later, in some traditions, was embodied

in the prohibition on entering a temple or when addressing a deity to be a “simple-haired”.

The comb symbol, originally appearing in the agricultural and pastoral environment, was associated with the idea of fertility and was a grapheme of emanation of sunlight from a luminary, rain streams from the sky, the growth of plants from the earth, etc. [17, p.121]. Also, it should be noted – that the king of snakes had a comb on his head – that is, it is a sign of royal distinction. It is important to note that the depicting the crest as a female symbol was preserved in arts and crafts even after the adoption of Islam, and is often found on medieval Turkic female tombstones.

Among the rock carvings of Gobustan there are images of eight female figures on the upper terrace of Boyukdash (stone N78). The objects depicted behind the women images can hardly be attributed to the bow. In addition, as N.Musseibli notes: “before the Mesolithic era, the use of bows and arrows in the South Caucasus was not recorded [21, p.102]. Images of female figures are interpreted as symbolic – “the images in the upper part of the bodies are angular lines” and cannot be interpreted as images of a bow [21, p.102]. Musseibli N. dates silhouette female images to the Mesolithic period – XII–XI millennium BC. [21, p.100]. As we can see, the symbolism of female images and statuettes with a triangular bottom end (in the form of a tail) reflects the idea of assimilation to a sacred bird – the image of the Goddess-bird, where the image of the bird is the embodiment of the idea of fertility, the feminine principle, and sometimes the deity herself. Namely, it is quite possible that Shinabub is a reflection of the Goddess, where such pictorial symbols as a comb, striped black-and-white plumage, “sunny” color have merged in.



Goddesses of the Albanian-Sarmatian time. South. Dagestan: 1, 2. Burial. 15



1.



2.

1.2. Carpet. Kazakh. 1st half of the XV century. Azerbaijan. Stored in the Stockholm Historical Museum; 2. Headstone. Settlement Gazgulu (Azerbaijan).

Figures from the Sharakun burial ground are also associated with the hoopoe: such as a characteristic image of a “head on a long neck” and a fan-shaped headdress, decorated with a dot pattern, a very typical for the hoopoe. The image of hoopoes is found on carpets, on tombstones. Thus, the hoopoe occupies a significant place in the symbolism of the material culture of Azerbaijan, being an ornithomorphic embodiment of Umay.

The “birdlike” images of the deities are confirmed by the finds of anthropomorphic figurines on the territory of Azerbaijan, belonging to subsequent eras – terracotta figurines depicting the image of the bird goddess. Together with the Grand-Mother – the Goddess, the image of the bird as the most archaic began to personify the feminine principle of nature, becoming one of its incarnations. Cult-ritual objects depicting birds became attributes of the Goddess.

Conclusion. Thus, we can say that it is the hoopoe that is the most ancient hypostasis of the Bird Goddess in the culture of Azerbaijan. The avian appearance of the Mother Goddess in the look of the hoopoe and other birds was possibly veiled, perhaps forgotten. Based on the concepts of archetypal patterns by Carl Jung, we can talk about the prototypes inherent in the subconscious of people, captured on the rocks of Gobustan. The first images of the Bird Goddess, appearing in the Upper Paleolithic in the form of petroglyphs, were further reflected in the imitation of the birds movements in female dances, were fixed in stylized images of birds in arts and crafts (ceramics, jewelry, clothing, hats, etc.). etc.).

REFERENCES:

1. Агаджанов С.Г. Огузские племена Ср. Азии IX-XIII вв. (историко-этнограф. очерк). Страны и народы востока. Под ред. Д. Ольдерогге. Вып. X. -М., «Наука», 1971
2. Акчурина-Муфтиева Н.М., Абдураманова С.Н. Новые исследования головных покрывал из фонда бахчисарайского историко-культурного и археолог. музея-заповедника // В сб. Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. -Крым, “Крымский инженерно-педагогический университет”, 2016. №3. сс.136-141
3. Алекперов А.И. Терракоты древнего Азербайджана. -Баку: Элм, 1994. – 117 с.
4. Алиев Р. Мифические взгляды в Азербайджанских сказках. -Баку, 1992
5. Бабаев И.А., Казиев С. М. Кабалинский клад монет эллинистической эпохи. Сб. Нумизматика и эпиграфика. -М.,Наука, 1971. сс.17-43
6. Басилов В.Н. Семейная обрядность народов Сибири. -М., 1982
7. Вахşəliyev V.B. Naxçivanın Qədim Taufalarınınin Mənəvi Mədəniyyəti. Вакі, 2004). -Баку, 2004
8. Гаджиев М.С., Бакушев М.А. Терракотовые антропоморфные статуэтки южного Дагестана албано-сарматского времени. Вестник института ИАЭ. 2016. № 1. сс.108–116
9. Гаджиева А.Т. Архаическая модель мироздания в материальной культуре Азербайджана. LAP LAMBERT Academic Publishing. Saarbrücken, Deutschland. 2016 Германия.
10. Гемуев И.Н. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. -Новосибирск, 1989
11. Голан А. Миф и символ. -М., 1994. с. 73
12. Горшунова О.В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Ср. Азии. Автореф. дисс.на соиск. уч. степ.докт.истор. наук. -М., 2007.-38с.
13. Далгат Б.К. Первобытная религия чеченцев // Терский сборник. -Владикавказ, 1893. Вып. 3. Кн. 2.
14. Дворянов В.Н. Об отношении удода Урира ерорс к воде. Рус. орнитол. журн. -М., 2019. Том 28. Экспресс-выпуск № 1780 2623
15. Длужневская, Г.В. Еще раз о «кудыргинском валуне» (К вопросу об иконографии Умай у древних тюрков)// Тюркологический сборник 1974. - М.: Наука, 1978. с. 230—237.

16. Дьяконов И. М. История Мидии. I кн. -Баку, “Нагыл Еви”, 2012. - 332 стр.
17. Ибрагимов Т. Символика гребня в контексте архетипических образов тюркского искусства // İncəsənət və mədəniyyət problemləri. Beynəlxalq Elmi Jurnal. N1 (51). -Баку, 2015 с.120-126
18. Карахмедова А.; Рагимова М. Ранние фибулы Кавказской Албании // Материалы научной сессии посвящ. 100-летию археолога М. Газиева. -Баку, 1994, сс.92-98
19. Кодзоев Н.Д. Языческие божества ингушей. Вестник Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН. Вып. 1 (20). –Нальчик: Издательский отдел КБИГИ РАН, 2013. – 143 с., сс.103-109
20. Котов В.Г. Женское божество Умай/Хумай: сравнительная характеристика. // Известия Алтайского государственного университета. — 2010. - № 4-2. сс.108—114
21. Мусеибли Н. Гобустан: исследования и гипотезы. -Баку, 2017
22. Мустафаев И.М. Первая находка удода (цира ерорс I.) из бинагадинских плейстоценовых отложений Азербайджана // Известия Азерб. АН. Науки о земле, №1-2. -Баку, 2016. -сс.85-87
23. Николаева, Д. А. Женское божество в традиционной культуре бурят Предбайкалья // Изв. Рос. гос. пед. Ун-та им. А.И. Герцена, 2010. № 123.-сс.245-255
24. Османов Ф.Л. Терракоты Азербайджана античной эпохи и их ближневосточные параллели // Искусство и археология Ирана, 1969 г. Доклады. Под ред: Б.В. Веймарна, М.Н. Погребовой и др. -М.: Наука, 1971.
25. Природно-культурные объекты и археологические памятники Республики Алтай // Э.В. Екеева, Н.А. Константинов и др.; БНУ РА «НИИ алтаистики. – Горно-Алтайск, 2015. – сс.232
26. Рак И.В. Мифы древнего и раннесредневекового Ирана (зороастризм). -СПб.: Журнал “Нева”. “Летний Сад”, 1998. -560с.
27. Салимова А.Т. Богиня Умай и солнце // VII-я Междун..конфер. «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность». - Бишкек, 2019;
28. Салимова А.Т. Великая мать //XV Междун. конференция «Традиционные общества: неизвестное прошлое». -Челябинск, 2019;
29. Салимова А.Т. Изображение богини в искусстве Азербайджана // Журнал Medeniyyət. Май-июнь (325). -Баку, 2019

30. Салимова А.Т. Умай - хранительница очага и культ огня. // Огонь в истории и современности: ресурс, образ, символ. X аркаимские чтения. «Горизонты цивилизации». №10, -Челябинск; 2019
31. Судилова А.М. Птицы Советского Союза. Т.1. М.: Советская наука, 1951
32. Фараджева М.Н. Чашечные углубления Гобустана (На 3-х яз.). -Баку, 2007. 128s.
33. Фараджева М. К вопросу культурно-исторической интерпретации петроглифов Гобустана. Известия Азерб. АН. Серия общественные науки. –Баку, 2018. -№2. -сс.37-51
34. Фараджева М. Наскальное искусство Азербайджана. – Баку, 2009.
35. Хамидуллин С.И., Юсупов Ю.М., Асылгужин Р.Р. и др. История башкирских родов. Каршин. Т.15 // –Уфа: ГУП РБ Уфимский полиграфкомбинат, 2015. -сс.228.

Aytən Səlimova (Azərbaycan)

AZƏRBAYCANDA GÜNƏŞ VƏ QUŞ KULTU

Türkdilli xalqların ənənələrində Böyük Umay İlahəsinin “yaz günəşinin” rəmzi olan quşla əlaqəsi qabarıq surətdə müşahidə olunur. Azərbaycan mədəniyyətində rastlanan təsvirlərin xüsusiyyətini təhlil edərkən Umay ilahəsini Günəş quşu ilə bağlayan arxetipi aşkarlamaq və hələ erkən paleolit dövründə Qadın tanrısının quş timsalı ilə bağlılığı haqqındakı ibtidai təsəvvürlər barədə bəhs etmək mümkündür. Azərbaycandakı Qobustan petroqliflərinin və aşağısı üçbucaqvari (quyruq bənzəri) sonluqla tamamlanan antropomorf tatuaj olunmuş qadın heykəlciklərinin simvolikası müqəddəs şınabub/şanapipik surətli quşla eyniləşdirmə ideyasını əks etdirir. Şınabub təsviri – sözü gedən İlahənin pipik(şana), zolaqlı ağ-qara lələk örtüyü, günəşvari rəng çalarları kimi bədii simvolların vəhdətdə təqdim olunduğu ən qədim təsviridir. Şınabub (Şanapipik quşu) Qafqaz Albaniyasının və daha sora müsəlman Azərbaycanının maddi mədəniyyət simvolikasında mühüm yer tutur.

Açar sözlər: Qafqaz Albaniyası, Umay quşu İlahəsi, Qobustan, petroqliflər, şınabub/şanapipik, müqəddəs quş.

Айтэн Салимова (Азербайджан)

КУЛЬТ СОЛНЦА И ПТИЦЫ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

В традициях тюркских народов прослеживается связь Великой Богини Умай с птицами, олицетворяющими «весеннее солнце». В культуре Азербайджана можно выделить архетип – Умай-Богиня = птица-солнце и говорить о том, что представления о связи женского божества с птицей существовали в эпоху раннего палеолита. Символика петроглифов Гобустана и антропоморфных татуированных женских статуэток с треугольным завершением нижней части отражает идею их уподобления священной птице в образе «щинабуб» (удод). Щинабуб – и есть самое древнее отражение Богини, где слились такие символы как гребень, полосатое черно-белое оперение, «солнечный» окрас. Удод занимает значительное место в символике материальной культуры Кавказской Албании, и мусульманского Азербайджана.

Ключевые слова: Кавказская Албания, Богиня-птица Умай, Гобустан, петроглифы, щинабуб (удод), священная птица.

UOT 7;351.854

Khazar Zeynalov
PhD (Art Study), Associate Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
khazar.zeynalov@yandex.com

AZERBAIJANI FINE ARTS IN THE CONTEXT OF RUSSIAN ART HISTORY: ACHIEVEMENTS OF THE 20th CENTURY

Abstract. The article deals with the role of Russian art historians in the study, development of Azerbaijani art and the formation of art history in the 20th century. This is the most productive period in the history of Azerbaijani and Russian cultural ties. Realistic Azerbaijani art arose at the dawn of the 20th century, in the formation of which Russian artists who worked in Baku at the beginning of the century took part. An even greater contribution was made by art historians who studied the development history of architecture and art of Azerbaijan. The article also deals with other, later periods of Azerbaijani and Russian collaboration, especially in such areas as the publication of co-authored works, conducting joint research and art exhibitions. In general, according to the author's definition, the 20th century entered the history of Azerbaijani and Russian relations in the field of fine arts and art history as an important period when the main mechanisms of two-sided development were formed, which gave a positive impact on strengthening relations today. Relying on traditions, these interrelations are successfully developing in the 21st century.

Key words: Azerbaijani and Russian cultural ties, art of Azerbaijan, art history of Azerbaijan, K.J.Kerimov, B.V.Veimarn

Introduction. Azerbaijan is one of the oldest and richest cultural centers in the world. Historically, there were ancient civilizations in the territory of Azerbaijan, high artistic culture has developed, new artistic styles and forms have appeared in art. All these have been the main criteria for the uniqueness and originality of the richness of Azerbaijani art, Azerbaijani national artistic culture at different historical stages and in modern times.

Art developed significantly in Azerbaijan and interesting samples of works of art were created both in architecture and in decorative-applied arts and other fields during the ancient and medieval times. Nakhchivan and Shirvan schools of architecture, miniatures of Tabriz and Qazvin were famous and had a great impact on the development of culture not only in Azerbaijan, but in the Near East and Middle East in general at that time [2, p. 17-19]. Numerous historical and architectural monuments, miniatures, samples of carpet, majolica products and many other art works from the Middle Ages create a clear idea of how perfect the handicraft and processing techniques were at that time.

Although the socio-political environment in Azerbaijan was in crisis on the threshold of a new era, in the 17th–18th centuries, this did not lead to the decline of art skill. The complication of the socio-political situation in Azerbaijan during the khanate period, the sharp decline in production and trade could not strangle the high humanistic content of art, its color and originality. However, the socio-political stagnation had a negative impact on the country's political position. Although relatively small-scale constructions were preferred in architecture during this period, the professionalism and elegance of their artistic solution show the high level of artistic skill. The decoration of the Sheki khan's palace, as well as many houses, religious and public buildings in Shusha, Ordubad, Shamakhi and Baku is a vivid proof of this [7, p. 58-61].

The interpretation of the main material. The 20th century entered the development history of Azerbaijani culture and art with serious ideas, changes in artistic form and content. This is also a period of strengthening the social and national content of Azerbaijani art. Azerbaijani art developed rapidly, embraced the basic principles of modern art and areas such as painting, sculpture and graphics based on academic norms emerged at that time, especially in the 20th century.

Of course, the systematic study, research and study of all these are very important condition. Azerbaijani art created Azerbaijani art history and provided it with a scientific problem. The issue of studying Azerbaijani art has always been and remains the main topic for Azerbaijani art history. But, Azerbaijani art history as a science began to establish much later – only in the 20th century. It is quite clear that if the age of our art is more than three thousand years, the age of our art history is not more than a hundred years. So, Azerbaijani art had to live and develop a large part of its existence, if we express it in today's way, “without any researches”.

Of course, this is only one side of the issue, but it should also be noted that this is not the main issue that worries us. It is clear that there was a certain attitude and idea against it in all the periods of art's existence, which fulfilled conceptually the function of today's art history [5, p. 15-16]. The importance of Russian scientists and researchers, generally Russian science in study of art in Azerbaijan as the main issue, as well as in the development of art history are highlighted in this research. This is a very important theme, because the emergence of Azerbaijani art history was basically connected with the development of Russian art history.

In our opinion, the development of art history in Azerbaijan at an early stage (20-30s of the 20th century) has a more important position. This is natural, because the role of Russian specialists was even greater during this period. In general, the 20s and 30s of the 20th century were a period of foundation and rapid development of most fields of science and art in Azerbaijan, which was carried out with the close participation of the Soviet republics of that time, especially Russia. Of course, this cannot be explained by the "backwardness" of Azerbaijani society. Simply, the socio-political processes of that time required a broad, comprehensive development of cultural life, which was initially possible with the help of specialists from Moscow and other cities. If we pay attention, it is clear that this peculiarity is quite characteristic for most fields - theater, cinema, music, linguistics, history, ethnography, archeology, fine arts. In general, since this period was the stage of formation of Azerbaijani science, the specialists invited from Russia, their activities were of great practical importance at that time. Among such specialists are V.M.Sisoyev, V.M.Zummer, P.P.Fridolin, Y.A.Pakhomov, N.M.Miklashevskaya, L.S.Bretanitsky and others, most of them came to Azerbaijan after 1920. It is quite clear that the arrival of these and other people in Azerbaijan, or rather in Azerbaijani science gave a strong potential to this science, developed it in the form of science. On the other hand, the foundation created by these scientists in the 20s and 30s still serves our science today. Azerbaijani art history would not have been able to develop rapidly and achieve its current high level and diversified structure without this foundation.

An important page of Azerbaijani and Russian scientific and cultural relations is collaboration. In principle, this is a new stage of the history of Azerbaijani art criticism, which covers mainly the 50s-80s. Thus, if the scientific potential of Azerbaijani art history was relatively limited in the 20s and 30s, this restriction was eliminated in the 50s-80s, a large number

of joint researches of Azerbaijani and Russian scientists were carried out and monographs were published. It is characteristic that joint researches were usually devoted to Azerbaijani art and architecture, aimed at its comprehensive study, coverage and promotion in the 50s and 80s, when the principles of fine arts were predominant [4]. Besides relatively small publications, there are fundamental monographs in these researches, which still have scientific and artistic significance in most cases. Examples of such publications are 12 volumes of the World History of Architecture, 9 volumes of the History of Art of the USSR Peoples, 6 volumes of the World History of Art, 5 volumes of the Art of World Countries and Peoples and many other publications. Many of these publications were published with the close participation of scientists from other republics, as well as Russian and Azerbaijani specialists.

It becomes more important to look at the history of the 20th century Azerbaijani art and Russian art history in modern times, when Azerbaijan gained independence. The development of relations with the Russian Federation as with all democratic states in various fields, including science and culture is one of the main aspirations of independent Azerbaijan. The investigation of the 20th century Azerbaijani and Russian cultural relations in a new context is one of the main components of this factor.

Azerbaijani and Russian relations have been repeatedly researched at various fields, including cultural and art fields. This could not have been otherwise, because Azerbaijan's science, culture and art have developed in connection with Russia for a long time. However, because these relations have a very broad and multifaceted profile, no matter how extensively they are studied, there are issues in this area that have not been touched upon, but attract our attention with their relevance, importance and significance. The study of Azerbaijani art by Russian scientists, the role of Russian scientists in the development of art history in Azerbaijan during the 20s and 30s of the 20th century and the issues of joint activities of Azerbaijani and Russian art historians during the 50s and 80s are just this kind.

Of course, there are a lot of scientific materials on this theme [3]. These materials are an important part of the study of Azerbaijani and Russian cultural relations.

Since the research is based on the relations in the field of fine arts, it is necessary to pay attention to the investigation of fine arts and the holding of

exhibitions. Because it is difficult to do this in a short article, the theoretical aspects of the issue, which mainly refer to interactions, are highlighted.

The works of Y.Keylikhis, M.Vlasov, S.Yefimenko, N.Safronov, also T.Salahov, N.Aliyev, A.Huseynov, I.Gasimova, E.Rasulov and other artists and sculptors have an important place in the history of relations.

Several large-scale researches and hundreds of newspaper, journal articles and other materials on relationships between Azerbaijani and Russian art and art history have been published. Undoubtedly, the vast majority of them are important sources for current research. In this regard, the books and separate articles of Azerbaijani scientists A.Gaziyev, A.B.Salamzadeh, L.S.Bretanitsky, K.Kerimov, M.Najafov, R.Afendiyev, J.Novruzova, N.Habibov and others can be shown as examples [1, p. 389]. A number of monographs by K.Kerimov, R.Afendiyev and others are completely or partly dedicated to the Azerbaijani and Russian art relations. Karimov's candidate's dissertation is devoted to the issues of Azerbaijani theme in the works of Russian artists and plays an important role in the current research. However, this dissertation is not identical with the current research and reflects the creative peculiarities of Russian artists who visited Azerbaijan in the second half of the 19th-early 20th centuries and created paintings on Azerbaijani theme. The dissertation deals with the works of G.Gagarin, V.Vereshchagin and other Russian artists. As can be seen, Karimov's candidate's dissertation differs significantly from the current research in terms of time (second half of the 19th century-beginning of the 20th century) and topic (it deals with mainly artist's works). However, as already mentioned, there are a number of points in Karimov's candidate's dissertation that are useful for the current work.

The same can be said about this and other works of K.Kerimov, as well as R.Afendiyev, M.Najafov, J.Novruzova, N.Habibov and others [6; 8]. The articles on Azerbaijani and Russian artistic relations and individual Azerbaijani artists published by them in Moscow journals at various times can be shown as examples. But, these articles are not directly related to the investigation of Azerbaijani and Russian relations in the field of art, but enrich these relations with separate facts in most cases. This point requires attention to the fact that most of the publications, which seem to be devoted to the Azerbaijani and Russian cultural relations, are not focused on the scientific study of these relations, but on the individual factual manifestations of these relations. These manifestations are different. When looking at the

articles published by Azerbaijani art historians in Moscow and other cities, holding exhibitions, decades or the reflection of the works of a particular artist can be emphasized as the main topics. Although such articles belong a little to the history of Azerbaijani and Russian scientific relations, they are of some importance to us as sources that enrich this history and so, also provide material for the current research. That is why the separate articles of M.Najafov, N.Abdullayeva, N.Habibov, D.Vahabova, J.Novruzova and others published in “Tvorchestvo”, “Iskusstvo”, “Dekorativnoye iskusstvo SSSR” and other journals developing the theme as attributes attract our attention. Although these articles are not fundamental, they still play a certain role in making the theme comprehensive and important.

Conclusion. As can be seen, the 20th century is a rich stage of Azerbaijani and Russian cultural and scientific relations. During this period, especially from the 50s and 60s, joint research and co-authored publications played an important role in the development of relations. Joint researches and co-authored publications as a continuation of it played an important role in the development of relations during this period, especially since the 50s and 60s. These publications play an important role of theoretical basis for the current theme. Of course, there are some gaps. But, there are many interesting scientific results. Works written by both Azerbaijani and Russian researchers have contributed to the study of national art. Although decades have passed, these works still retain their value today. The scientific activities of I.Tulyayev, N.Maslennikov, I.Meshshaninov, V.Sisoyev, B.Veymarn, M.Kagan, K.Trever, as well as V.Zummer, P.Fridolin, V.Chepelyov and others attract our attention in this regard. Their separate researches are devoted to the investigation of Azerbaijani art and historical-architectural monuments and serve the study of our national culture. Various aspects of our national culture are highlighted in the separate works of M.S.Kagan, B.V.Weimarn, S.M.Chervonnaya, B.B.Denike, A.A.Fyodorov-Davidov, V.V.Vanslov and some other authors. We believe that their scientific heritage will be further investigated.

REFERENCE:

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası VIII – cild. ASE baş redaksiyası. – Bakı, 1984.
2. Qacar Ç. Qədim və orta əsrlər Azərbaycanının görkəmli şəxsiyyətləri. – Bakı: Nicat nəşriyyatı, 1997.

3. Zeynalov X.A. Azərbaycan-rus təsviri sənət və sənətşünaslıq əlaqələri tarixindən. – Bakı: Elm, 2010.
4. Габибов Н.Д. Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. – Баку: Азернешр, 1959.
5. История европейского искусствознания (Вторая половина XIX века). – Москва: Наука, 1966.
6. Керимов К.Дж. Султан Мухаммед и его школа. – Москва: Искусство, 1970.
7. Мамедзаде К.М. Строительное искусство Азербайджана. – Баку: Элм, 1983.
8. Эфендиев Р.С. Каменная пластика. – Баку: Язычы, 1983.

Xəzər Zeynalov (Azərbaycan)

Azərbaycan təsviri sənəti rus sənətşünaslığı kontekstində:

XX əsrin nailiyyətləri

Məqalədə XX əsrdə Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsində və sənətşünaslıq elminin inkişafında rus sənətşünaslarının rolundan danışılır. Bu dövr Azərbaycan-rus mədəni əlaqələri tarixində çox zəngin bir mərhələ olmuşdur. Hələ XX əsrin əvvəllərində realist Azərbaycan incəsənəti yaranmışdı ki, onun da formalaşmasında əsrin əvvəllərində Bakıda fəaliyyət göstərən rus rəssamları müəyyən qədər iştirak etmişdilər. Azərbaycan memarlığı və incəsənəti tarixini öyrənən sənətşünaslar əlaqələrin inkişafına daha böyük töhfə vermişlər. Məqalədə həmçinin sonrakı, daha gec dövrlərə aid Azərbaycan-rus əməkdaşlığı nəzərdən keçirilir ki, bu da əsasən həmmüəllif əsərlərinin nəşri, birgə tədqiqatların aparılması, sərgilər keçirilməsi kimi sahələri əhatə edir. Bütövlükdə, müəllifin fikrincə, XX əsr təsviri sənət və sənətşünaslıq sahəsində Azərbaycan-rus əlaqələri tarixinə mühüm bir dövr kimi daxil olmuşdur. Bu dövrdə ikitərəfli inkişafın əsas mexanizmləri formalaşmışdır ki, onlar da bizim günlərdə qarşılıqlı münasibətlərin möhkəmlənməsinə müsbət impuls vermişlər. Ənənələrə istinad edərək, bu qarşılıqlı münasibətlər XXI əsrdə də uğurla inkişaf etdirilir.

Açar sözlər: Azərbaycan-rus mədəni əlaqələri, Azərbaycan incəsənəti, Azərbaycan sənətşünaslığı, K.C.Kərimov, B.V.Veymarn.

Хазар Зейналов (Азербайджан)

**Изобразительное искусство Азербайджана в контексте
русского искусствознания: достижения XX века**

В статье говорится о роли русских искусствоведов в изучении, развитии азербайджанского искусства и становлении искусствоведческой науки в XX веке. Это наиболее плодотворный период в истории азербайджано-русских культурных связей. На заре XX века зародилось реалистическое азербайджанское искусство, в становлении которого приняли участие и русские художники, работавшие в Баку в начале столетия. Еще больший вклад внести искусствоведы, изучавшие историю развития архитектуры и искусства Азербайджана. В статье рассматриваются и другие, более поздние периоды азербайджано-русского сотрудничества, особенно в таких областях, как публикации соавторских трудов, проведение совместных исследований и художественных выставок. В целом, по определению автора, XX век вошел в историю азербайджано-русских связей в области изобразительного искусства и искусствоведения как важный период, когда были сформированы основные механизмы двустороннего развития, давшего положительный импульс укреплению взаимоотношений в наши дни. Упираясь на традиции, эти взаимоотношения успешно развиваются и в XXI веке.

Ключевые слова: Азербайджано-русские культурные связи, искусство Азербайджана, искусствоведение Азербайджана, К.Дж.Керимов, Б.В.Веймарн.

UOT 7.021

Yuliia SHEMENOVA
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University
(Ukraine)
y.shemenova@kubg.edu.ua

REVOLUTIONARY MURALS OF IRAN IN STREET ART OF THE ARAB-ISLAMIC WORLD COUNTRIES

Abstract. The article deals with the street art objects of the countries of the Arab-Islamic world that have undergone revolutionary changes and are under the influence of the occupation regime. First of all, murals and graffiti of Iran are defined as works propagating the mood of protest of the population, perpetuate the memory of the heroes of revolutionary and military events in this country. Moreover, it was performed the comparison of Tehran's murals with the street art of Jordan, Egypt, Yemen, Palestine, Sudan, Ukraine, Azerbaijan, Turkey and Armenia. Common features of the street art of certain Arab-Muslim countries have been identified along with states with similar political problems.

Key words: street art, murals, the Arab-Islamic world, Iran, twentieth – twenty first centuries.

Introduction. Street art, as a means of mass influence, is often associated with the American protests of the black population for the equality of “blacks” and “whites” during 1950–1960. Such activity holds a very significant position in Arab-Islamic street art since murals in these territories are almost the only type of visual art. Thus, the coverage of revolutionary and political slogans, propaganda and perpetuation of historical events here is carried out by painting the grey walls.

From the middle of the twentieth century to the present day, a wave of revolutionary uprisings has captured most of the states of the Islamic world, primarily the Gulf countries, mostly Iran, where the Great Islamic Revolution took place in 1979, which provoked a long-standing conflict with the United States, which continues to this day. In this country the “Arab spring” of 2011 broke out, which led to protests and revolutionary uprisings in Palestine, Yemen, Sudan, Libya, Egypt and the like.

As a reaction to these events, local and world-famous underground artists actively paint the streets of Iranian cities with the scenes that highlight the theme of military operations. For example, images of the heroes of the Iran-Iraq war (1980–1988), mass uprisings and political upheavals (a mural that reproduces the flag of Iran with the Supreme Leadership, which looks at the martyrs of the Iran-Iraq war). Among other things, the street art of this country is popular with portraits of the spiritual leader and leader of the state, Imam Khomeini, pilots Ali Akbar Shiroodi and Ahmad Keshwari, leading military personnel of the day of military operations with Iraq. Thus, the latter are immortalized in Murali “Martyrdom is the art of the people of God” (Tehran, Iran, 2008). This mural depicts two military personnel on the background of military events (fig. 1.2).

Besides, it should be noted the works of artists covering similar problems in other countries of the Arab-Islamic world. Among them, it is worth highlighting a master named Alaa Awad, famous for the plot murals along Mohammed Mahmoud Street in the author’s “neo-pharaonic style”, illuminating the history and traditions of Egypt (Cairo. Egypt. 2012) (fig. 3).

A street artist under the pseudonym #Lushsux in 2015 created graffiti with a portrait of Donald Trump on the Palestinian wall. In this mural, the US president is depicted in profile in a black suit and kippah. He holds his hand on the wall. The statement “I will build you a brother” is added next to his portrait. This picture of the leader of the United States resembles his photo from his visit to the Western Wall in Jerusalem. And the Palestine residents insist that this graffiti illustrates the president’s plans to build the same wall on the boundary with Mexico (Palestinian wall, 2015) (fig.4) [9].

The essence of the political content of individual murals in the countries of the Arab-Islamic world so far affects the consequences of which its creators should expect. In this regard, special attention was paid to the work of T. R. Kray, “The art of risk/risk of art: what makes street art political?” [7]. The author reveals the features of graffiti and murals, drawing a clear distinction between political and non-political works of art. He grounds his research on open conversations with world-famous protagonists – the main creators of such artworks. In this case, the researcher identifies two principal criteria for determining the political component of a work of art: the first is common, it contains the geographical context of artwork; the second is structural, it considers risk as a decisive sign of the absence of complete ambiguity.

Thus, the author analyses the features of the location of murals, the subject of images and their semantic load. Based on this, he offers a “model” of

political work, clearly shows the indivisible connection of contemporary art with politics.

The peculiarities of graffiti and murals of Iran and their place in “political” art are considered by Narciss M. Sohrabi in her work “Walls and Places: Political Murals of Iran” [11]. The author focuses on the peculiarities of the placing of street artworks by local artists. She considers Tehran’s street art as a specific driving force, expressing the influence of the political elite on the population, that is what the professional artists do to follow the orders of the authorities. Narciss M. Sohrabi also focuses on the non-laboratory works of amateur artists who work without permission and aim to illuminate the moods of ordinary people and urge society to solve pressing problems. Most of them are similar to tags, so they are performed in calligraphic style.

Among recent publications, we should emphasize the work of Iranian authors H. E. Chehabi & Fotini Christia “The Art of State Persuasion: Iran’s Post-revolutionary Murals”. In it, the researchers analyse the future of murals in the context of contemporary Iranian political culture [3]. The mentioned authors consider the relevance of political wall paintings as an open issue, which largely depends on the further trajectory of Iran’s domestic policy, as well as on its interaction with other countries in the international arena.

Based on the preceding, it is worth noting that the problems of revolutionary murals and graffiti have recently gained great resonance. Therefore, particular attention should be paid to works that cover the chronology of significant rebel actions and coups in the countries of the Arab–Islamic world and states suffering from military aggression of neighbouring countries.

The interpretation of the main material. Now the Republic of Iran (formerly known as Persia) mostly has the Islamic population. Meanwhile, the outlined state remains one of the significant centres of development of the Gulf countries, rooted in the achievements of the high culture of the East of the Ancient World. Since it is located at the intersection between the Mediterranean Sea and Central Asia and is one of the most powerful states in the Middle East, it combines in its culture the achievements of the high literary language of the Arab-Islamic world “Farsi” and the foundations of the Koran.

Along the way, it is worth noting that powerful dynasties ruled Persia from 559 BC. E, starting with the Achaemenid clan who professed Zoroastrianism. This period was the state-forming and most style developing in the art of the country. The culture of Persia during the reign of the Achaemenids was formed

over two centuries by the joint efforts of the Iranian, Assyrian, Babylonian, Egyptian peoples and became general to all the dependent states. In the end, due to this synthesis of cultures, the proclamation of the power of Persia and the greatness of royal power became a peculiarity of Iranian art. As early as 637, Muslims from the Arabian Peninsula broke into Iran and gradually captured the whole region during 35 years, disposing more and more Iranians to accept Islam. During the eleventh century, the Seljuk Turks conquered Iran and provided new opportunities for great Persian artists, scholars and poets. But already in 1219, Genghis Khan and the Mongols entered Persia and caused significant damage to the whole country. At the same time, entire cities were destroyed before the period of chaos, which was continued by another conqueror Amir Timur, better known as Tamerlane.

The struggle for rule and its devastating consequences for the population continued until the Islamic Revolution of 1979, which was caused by the response of the people to the actions of the ruling elite of that time. People went out to the streets of Tehran and other cities with calls “Death to Shah” and called for the completion of the monarchical system of government. And this protest got its consequences on September 8, 1979, when there were riots on Jale Square in Tehran. Then, as a result of military operations, the government of the country attracted military equipment and ground forces, killed about 300 people [6]. Since then, the visual art of this country has been missing for more than 30 years. As a result of the accumulation of diverse views on events in the state, new murals arose.

At the present stage, Iran is in a permanent state of conflict with the United States (the reason is the critical attitude for supporting terrorism and imposing economic sanctions against Iran, the Iran-Iraq war). This socio-political situation in the country also influenced the development of art, in which street art occupies a significant place, as a form of communication with city residents. Therefore, the grey buildings of city streets are filled with bright frescoes of a political nature. Two general groups are distinguished among the latter: these are, first of all, wall plot drawings expressing people’s beliefs and canvases illuminating the ideas of authoritarian rule in the country.

Bringing art into the public sphere is one of the most important characteristics of murals. In numerous societies – especially ones, such as postrevolutionary Iran, that are highly politicized – they tend to express the ideological values of the state because they are almost invariably commissioned and sponsored by the government or its affiliated organs. Art,

and in this specific case, murals, can perform the role of a vital medium for the expression of ideological, economic, social, and cultural change.

So, according to a street artist from Iran named GhalamDar, walls in this state is a powerful means of disseminating the media. The creation of such murals was spread since the 80s of the twentieth century when the society was at the epicentre of a sharp political struggle. In the massive drawings, methodically located around Tehran, the artists depicted the leaders of the Iranian revolution of 1979, symbols of martyrdom and Shiite Islamic iconography, most of which had been commissioned by state authorities [5].

“Iranian art has always been urban,” said Susana Babai, a teacher of Iranian and Islamic art at the Curto Institute of Art. After all, drawings aimed at preserving the memory and exaltation of the personality, which made a significant contribution to the historical development of the republic, play an important role in Iran’s street art. Almost half a dozen metropolitan murals dedicated to the heroes who died in combats in the Iran-Iraq war of 1980–1988. The most extensive examples are the murals “Soldiers of the Islamic Revolution” and “Down with the USA”, on which the American flag is depicted as a symbol of war (fig. 5) [12].

The fact that after the 1979 revolution, the conflict between the United States and Iran continued to increase, that is also proved by the work of local artists. A vivid example of this is the anti-American and revolutionary image on the old building of the US Embassy in Tehran. It is the mural with the image of the statue of freedom, created in the form of a terrible figure with the face of death, which makes it possible to plunge into the depths of the tragic situation of Iran in the early 80s (fig. 6).

Iranian murals are, first of all, oversized images designed to convey a socio-political message through memorable images based on cultural achievements and executed on large areas of the walls. The vast majority of the streets of the capital lie either north-south or east-west. In the eastern and western parts of the city, most houses are built in places to avoid direct sunlight. On this basis, a large number of “blind” walls are released and the local artists use them as a canvas for painting. Such murals, to a greater extent, are created by semi-professional artists, who perform their drawings without aerosols, and they remind classical paintings.

It is worth noting that now Tehran’s street art, along with expressive artistic images, is filled with calligraphic works. The street artist under the tag name Alone is well-known by his peculiar calligraphic style graffiti. As the principal feature of his work, he considers the interpretation of the

word “truth” (Khakikat) in various ways. Based on traditional calligraphy, such works deepen the viewer in the cultural heritage of Iran. Nevertheless, they are made with contemporary interpretations and created, as a rule, using coloured aerosols or brushes of different thickness (fig. 7) [12].

One of the less common types of street art in Tehran is screen graffiti; over the past 20 years, they have become the foremost culture of modern youth. The representatives of this type of street art, work for a specific target audience and promote their ideology of an anti-political and anti-hegemonic nature. For example, an unknown artist under the tag names “Black Hand” and “Iranian Banksy” only draws his works at night on the walls of roadside buildings. They highlight the problems and phenomena that Iranians face today. The fame was brought to him work by his satirical calligraphic translation of the famous political line “Rumi”, which promotes: “Without everyone, life goes on, life will not last without you” [12].

In this statement, the graffiti’s author highlights the relevant mission of every citizen in the development of the country. At the same time, he focuses his attention on the weighty part of conscious heart-searching of citizens.

In general, it is worth noting that in the central parts of cities, as a rule, there are murals that depict warriors and famous political personalities. These works are performed by professional artists who have official permission to implement the order. But in the suburbs of cities and in roadside zones, most of the illegal writers, beginners and amateurs present their works. It is because local authorities are trying to demonstrate the courage of national heroes and to attract the attention of tourists to the relevant external political confrontations of the country.

When analysing the street art of this region, first of all, it is worth paying attention to the street art of neighbouring states and those that have a similar problematic background. Street art in Jordan, as in pre-defined states, is divided into murals, graffiti and calligraphic inscriptions. The country mostly has the Islamic population, but Christians and the persons relating to other confessions and religions live here. Despite this, local artists paint people with their faces half-closed, but with their eyes closed to honour the religious feelings of Muslims. Jordanian artists also do not forget about the issue of equal rights for women and men in the Arab world, to which a significant number of murals is devoted (“Strength” by Jonathan Darby, 2016; “Create Equality” by Kevin Ledo, 2017). Most of them are performed in residential areas of cities, or on concrete fences roadside parts (fig. 8, 9).

Graffiti, as a way “never to forget” extraordinary events, are created in Egypt by a new generation born of the revolution, developed during the “Arab spring” (2011 uprising in Egypt, Libya, Jordan, Tunisia, Iraq, Yemen, Sudan). Their art inclines to record everything that happens in the country. Graffiti in these territories is a popular art movement. It depicts the provocative paintings which are refused by local governments with tough acts, and it gives artists more courage. Thus, opposing the authorities, the artists turned the city walls of Cairo into a political rally that never ends but spreads more and more throughout the country.

According to local journalist Soraya Morayef, literally two years ago, graffiti in this area was a rare occurrence, it was from then on, that artists began to record crimes of the local regime. The local street artists are divided into two groups: those who work independently, and those who are members of the art collective. But the first and second ones remind by their creative activity to the state leadership – nothing can pass by the eyes of the people. So, street art artists in the indicated country fill their “canvases” with portraits of activists. In particular, such as Ahmed Harare, who was blinded in both eyes in separate protesting incidents during the 2011 Egyptian Revolution to see his country free (fig. 10) [4].

Murad Subay, a Yemeni street artist, can share the experience of creating portraits of victims of political repression. With his creative activity, he defends the rights of the people in the struggle for justice. The street art in Palestine is notable for the massive spread of stories on political subjects. Most of this art is a social protest, filled with irony and black humour, reflecting the Palestinian identity in the occupied territories. JR, the street art collage artist French photographer, on the territory of this country is using portraits in his creative practice, as a way to reconcile the inhabitants of the two warring states of Israel and Palestine. At the same time, he selects portraits of people who are representatives of the same professions and portrays them as equal. Since 2002, the rule of Israel began to create a wall of demarcation to prevent Palestinian fighters from entering its territory. Now residents continue to suffer through the fence because checkpoints such as the one in the Arabian village of Qalandiya between the Palestinian city of Ramallah and Jerusalem make their movement extremely difficult.

However, artists from the city of Kalkiriya found it and use it as a canvas to express their creative ideas and cover social and political messages. Any resident of the city who has paint and brushes can leave his message in this

place. In some sections of the wall, in particular, in the Bethlehem part, the well-known British street artist Banksy left his message in 2005 and 2007. By this, he drew the attention of the world community to the problems of the Palestinians, and it became an impetus to the creative expression of Israeli artists on the opposite side [1; 9].

Another country suffering from military aggression from a neighbour in 2014 was Ukraine. As a result of the struggle for the right of the Ukrainian state to move to the European community, a mass demonstration took place in Kyiv on Independence Square, which over time was called the “Revolution of Dignity”. For participating in it on the night of November 30, 2013, the local government resorted to harsh measures to suppress the protest. Such actions of the ruling elite led to the mass killings of the protestants.

One of the first victims was Sergey Nigoyan, a Ukrainian revolutionary of Armenian descent. In honour of the hero of the Kyiv uprising, near the place of the tragedy along Mykhailivska Street, a mural with his portrait was created as a memory of the outstanding Maydanovite, Hero of the Heaven’s Hundred. The author of this mural was the Portuguese graffiti artist, Alexandre Farto (the tag name Vhils), who works in the technique of upholstering old plaster on the wall plane. The portrait of Sergei Nigoyan was made in this technique. The specificity of this creative method is an unusual manner of the artist and his extraordinary vision at the creation of this mural. Vhils works with the call – “destroying you build”, that is, to create a new one, you need to destroy the old. Actually, on such ideals, the Ukrainian revolution of 2014 was built (fig. 11) [8].

The underground artists of the Republic of Sudan in North Africa stand for the right to freedom of expression. Even during the fall of the reign of President Omar al-Bashir, Sudanese artists created a revolution of the country in murals and portraits on the walls at the army’s headquarters in the city of Khartoum.

So, the grey walls, next to the complex, where there are thousands of demonstrators, filled with images of flags, large-scale clenched fists and victory signs, which symbolize the protests during the popular uprising, which put an end to the rule of Al-Bashir. In general, such manifestations of opposition in mural art are inherent in any country, regardless of the situation and time. After all, mural painting plays the role of a memorial sign and semantic load on an ordinary resident of the city [14].

Now murals play a significant role in the countries, which are in a permanent revolutionary state, most of them belong to the counties of the Arab-Islamic world.

“It was unimaginable to paint any wall without a permit, let alone around the army building, but this revolution has changed everything”, said Lotfy Abdel Fattah, Sudan fine art specialist. “Even if it’s wiped out someday, the drawings will leave an everlasting mark on people’s minds” [14].

However, the street art of the countries bordering Iran has only been actively developed over the last 5 years. In particular, the plots created by artists working in Azerbaijan and Turkey do not have such a pronounced revolutionary or political burden. The murals of these states are, first and foremost, devoted to highlighting the characteristics of local culture, the importance of enlightenment in the lives of ordinary people and the love of their native land. These signs are perfectly combined in the diptych of murals in Baku on the two side walls of houses on the street. Fatali Khan Hoysky, 11 local artist Georgi Kurinov. He portrayed images of women and men in national costumes, bringing together the traditions of music, clothing, cuisine, history and architecture of Azerbaijanis (fig. 12) [10].

However, Istanbul’s mural art is full of various works by world-class street painters (Fintan Maggie, Jazz, Pixel Pancho, Inti, etc.). Their works reflect a subjective individual vision of the traditions and outlook of the Turks. In particular, in symmetrical “One-on-one” murals by the artist under the pseudo Jazz. In this work, the artist highlights his own author’s interpretation of the struggle of two Turkish warriors (fig. 13) [6].

Instead, the street painting of neighboring Armenia is extremely similar to the genre of revolutionary poster, but its means of expression are somewhat different. Thus, street art in Yerevan manifests itself in the form of messages in the form of collages on the walls of educational establishments, subways and pedestrian zones. In this way, local artists cover comments related to all popular political, religious and historical figures [15]. Usually they perform their graffiti works in the so-called “street exhibitions”, one of which in 2018 was the open-air gallery “Kond” near the local gas station on the street. Saryana. In these drawings, the artists reproduce image symbols in the form of geometric shapes. In particular, triangles resembling Ararat peaks or squares or houses-squares (fig. 14).

Conclusion. In general, it should be noted that murals, to a certain extent, are a reflection of the political, religious and socio-cultural crisis in the country. First of all, they are called upon to expose certain serious phenomena of the society concerning residents of the countries, in particular, the mentioned states of the Arab-Islamic world. Traditions, political repressions, heroic

figures, the struggle for the equality of women and men, the features of the Islamic faith and the pressing problems of humanity are the main topics for the mural art of the regions of the Arab-Islamic world and countries suffering from military aggression.

So, in the murals of Iran, we observe a particular system of graphic images, which has its structure and illustrates the urgent problems of the country. Among them there are many murals with the portraits of the heroes of the Islamic revolution and the Iran-Iraq war. Political images have become widespread; they are the writers' response to relations between the United States of America and the Iranian government. Of these, amateur graffiti took a significant place as a means of free expression of their thoughts by the ordinary residents of the cities.

REFERENCE:

1. Alaa Awad – The Artist. Retrieved from http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt (accessed 01 July 2019).
2. Chehabi H. E., Christia F. (2008). The Art of State Persuasion: Iran's Post-Revolutionary Murals. *Persica*. pp. 1–13.
3. Egypt's Murals Are More Than Just Art, They Are a Form of Revolution. Retrieved from <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/egypts-murals-are-more-than-just-art-they-are-a-form-of-revolution-36377865> (accessed 05 October 2013).
4. Export of Iranian Street Art. Retrieved from <http://majesticdisorder.com/journal-exporting-iranian-street-art> (accessed 05 December 2014).
5. Iranian revolution 1979. Retrieved from <https://www.thoughtco.com/the-iranian-revolution-of-1979-195528> (accessed 20 January 2019).
6. Istanbul street art and graffiti in Turkey – the best murals around the city. Retrieved from <https://buenosairesstreetart.com/2020/02/28/istanbul-street-art-and-graffiti-in-turkey-the-best-murals-around-the-city/> (accessed 28 February 2019).
7. Kray T. R. (2018). The art of risk/the risk of art: What makes (street-)art political? Germany. Nova Science Publishers.
8. Leros Geo. (2018). Kyiv Street Art 2010–2017. Lviv: VSL, 300 p.
9. Palestinian Street Art and Murals. Retrieved from https://sites.google.com/site/artsandidentity/street-art/palestinian-street-art-and-murals?fbclid=IwAR3RJfLb1aP1FmFS_yZxm6zwy2MvU4O3-XW-5DFO040T0lk33VtL5oOPXo (accessed 30 June 2019).

10. Pershi muraly v Baku. Koly i de? Retrieved from <https://www.urban.az/city/pervye-muraly-v-baku-kakie-i-gde-6958> (accessed 25 March 2020).
11. Sohrabi Narciss M. (2014). Walls and Places: Political Murals in Iran Portugal. Lisbon. 4th Global Conference: Urban Popcultures. pp. 1–12.
12. The Banksy Hotel in Palestine. Retrieved from <http://vivacity.ru/banksy-hotel-in-palestine> (accessed 05 July 2019).
13. The best Street Art in Teheran, Iran. Retrieved from <https://theculturetrip.com/middle-east/iran/articles/paintings-and-propaganda-the-best-street-art-in-tehran> (accessed 29 December 2016).
14. The overthrow of All-Bashris inspires the Sudanese artists of graffiti. Retrieved from <https://thearabweekly.com/al-bashirs-overthrow-inspires-sudan-graffiti-artists> (accessed 05 May 2019).
15. These Walls Talk: The Art of Yerevan`s Streets. Retrieved from <https://thearmenite.com/2015/03/street-art-in-yerevan-zofia-baldyga/?fbclid=IwAR15LXXsM0Ep7co2rhmhdevYEHNwlpvNMZjr6twMKPQ4rJmc1X4XhOD8-AU> (accessed 19 March 2020).

Şemeneva Yulia (Ukrayna)

Ərəb-müsəlman dünyasının küçə sənətində İrənin inqilabi simvolları

Məqalədə inqilabi dəyişikliklərə məruz qalan və işğalçı rejimin təsiri altında olan ərəb-müsəlman ölkələrinin küçə sənət obyektlərindən bəhs olunur. Əvvəla, İrənin divarları və graffiti, bu ölkədə baş verən inqilabi və hərbi hadisələrin qəhrəmanlarının xatirəsini əbədiləşdirmək kimi əhalinin etiraz əhval-ruhiyyəsini təbliğ edən əsərlər olaraq təyin edilmişdir. Eyni zamanda, Tehrənin küçə sənətini İordaniya, Misir, Yəmən, Fələstin, Sudan, Ukrayna, Azərbaycan, Türkiyə və Ermənistanın küçə sənəti ilə qismən müqayisə aparılır. Bənzər siyasi problemləri olan dövlətlərlə yanaşı, ərəb-müsəlman dünyasının bu ölkələrində küçə sənətinin xüsusiyyətlərinin ümumi cəhətləri tapıldı.

Açar sözlər: küçə sənəti, murallar, Ərəb müsəlman dünyası, İrən, XX–XXI əsr.

Шеменёва Юлия (Украина)

Революционные муралы Ирана в стрит-арте стран арабо-мусульманского мира

В статье рассматриваются стрит-арт-объекты арабо-мусульманских стран, которые подверглись революционным изменениям и находятся

под влиянием оккупационного режима. Прежде всего, определены муралы и граффити Ирана, как произведения, пропагандирующие настроения протеста населения, такие что увековечивают память о героях революционных и военных событий в указанной стране. При этом совершенно сравнения муралов Тегерана с уличным искусством Иордании, Египта, Йемена, Палестины, Судана, Украины, Азейбарджана, Турции и Армении. Найдено общие черты специфики стрит-арта указанных стран арабо-мусульманского мира наряду с государствами что имеют похожие политические проблемы.

Ключевые слова: стрит-арт, муралы, арабо-мусульманский мир, Иран, XX–XXI век.

Illustrations



Fig. 1. Unknown author. A mural depicting portraits of the spiritual leaders of Ayatollah Sayyid Ali Khamenei and Ruhallah Musavi Khomeini. Tehran, Cavusier, Mirmadam Boulevard. 2006.
Photo of the site // http://fotini.mit.edu/sites/default/files/images/Chehabi_Christia.



Fig. 2. Unknown author. Martyrdom is the art of the people of God. Tehran, Iran, 2008.
 Photo of the site // https://quintinlake.photoshelter.com/image/10000ypGBNaWWkJw?fbclid=IwAR2i4-nDNRe5drk6-YtsrsiQF2c_CL73qPgH3pfJFEQ15Xo0gADexlG7L4.



Fig. 3. Alaa Awad. The Death of Humanity. Mohammed Mahmud street. Cairo, Egypt. 2012.
 Photo of the site // http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt.



Fig. 4. #Lushsux. Image of Donald Trump. Palestinian wall. 2015.

Photo of the site // https://www.thenational.ae/arts-culture/art/huge-trump-murals-appear-on-west-bank-barrier-1.617525?fbclid=IwAR3dcLZnpmmazvTsZAl0jAJ2Mgws9fYhZY77o8FqD_0f22e9ZioHB9wjY.



Fig. 5. Christiane Gruber. Down with the USA. Tehran. 2007.

Photo of the site // <https://theculturetrip.com/middle-east/iran/articles/paintings-and-propaganda-the-best-street-art-in-tehran>.



Fig. 6. Unkown author. A mural depicting a Statue of Liberty on the wall of the former US Embassy in Tehran. 2015.

Photo of the site // <https://news.yahoo.com/irans-iconic-anti-us-murals-way-generation-artwork-191634753.html>.

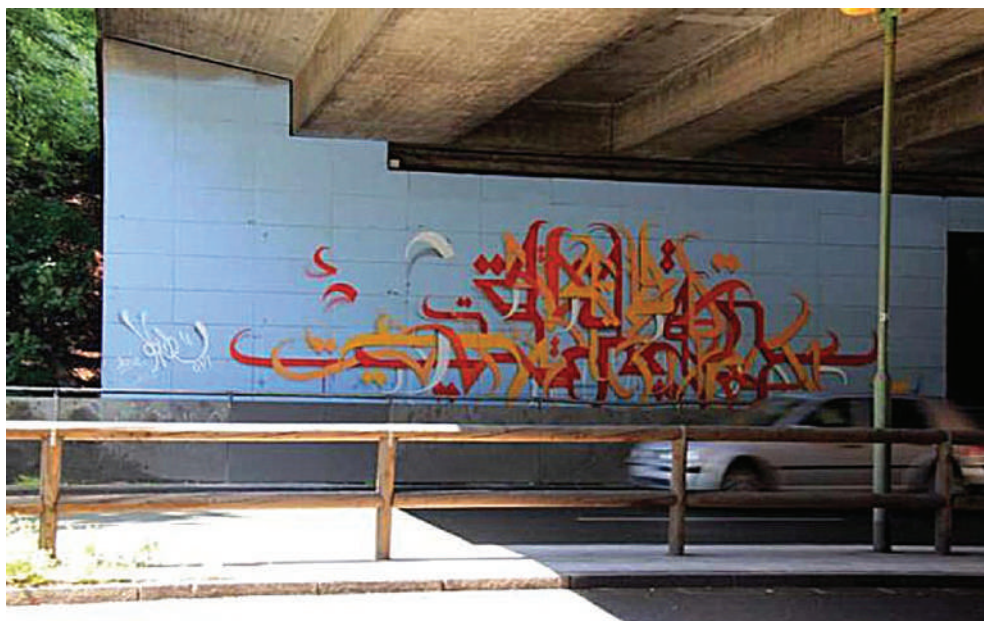


Fig. 7. A1one. Truth. Tehran. 2012.

Photo of the site // <https://theculturetrip.com/middle-east/iran/articles/paintings-and-propaganda-the-best-street-art-in-tehran>.



Fig. 8. Jonathan Darby. Strength. Jordan. 2016.

Photo of the site // <http://www.urbanitewebzine.com/2016/12/19/strength-freedom-thought-murals-jonathan-darby-jordan/>.



Fig. 9. Kevin Ledo. Create equality. Jordan. 2017.

Photo of the site // <https://www.redbull.com/mea-en/discover-8-beautiful-walls-in-jordan>.



Fig. 10. Unknown author. Mural with the image of blind activist Ahmed Harar on the street Mohammed Mahmud. Cairo. 2012.

Photo of the site // <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/egypts-murals-are-more-than-just-art-they-are-a-form-of-revolution-36377865>.



Fig. 11. Alexandre Farto (Vhils). Portrait of Sergiy Nigoyan. Kyiv, Ukraine. 2014.

Photo of the site // <https://photo.unian.ua/photo/643845-portret-sergeya-nigoyana>.



Fig. 12. Georgy Kurinov. Mural depicting the pattern of But. Baku. 2019.
Photo of the site // <https://www.urban.az/city/pervye-muraly-v-baku-kakie-i-gde-6958>.

UOT 73

Gulrena MIRZA
Ph. D. (Art Study), Associate professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
li5613na@gmail.com

ASHRAF MURAD – 95

Abstract. The paper is dedicated to 95th anniversary of the famous artist of Azerbaijan Ashraf Murad who immensely contributed to artistic culture of the country in XX century. First part of the paper describes youth period of artist, his education and initial period of creativity as painter-artist. Middle part of the article analyses formation of painter's personal creative artistic language. A number of creativity stages are being reviewed. Genres in which searches of his idiolect are described. The last part of the paper reviews the main theme of Murad's creativity – portraits. However, with their formal thinking, art of painting technique and compositional talent, power of impact, hypnotic properties, attraction and absorption of light, they stand apart and could decorate the halls of the world's best collections of modern art.

Key words: Ashraf Murad, paintings, Baku Museum of Modern Art, Nar gallery, exhibitions of Yarat Contemporary Art.

Introduction. I think it was Nietzsche who said that you can enter the last room in two ways: free and unfree. Each of us solves this issue one way or another. It always faces a creative person acutely. An artist always solves it correctly. Real artist is a man free of all and all bonds – mental, ethnic and even moral. In general, the issue of choice is probably the most difficult in life, especially in arts. Although, it would seem, man is doomed from the very beginning to residing in a dual world and in constant opposition of paired givens «inhale – exhale», «life – death», «day – night», «yes – no», «plus – mi-nus», «woman – man», «black – white» – and therefore, it seems to be easy to choose, in fact the whole life of a person is placed in a swinging pendulum, where he freely chooses or accepts with resignation. And the life of an artist is in the swinging pendulum of art: between an easy and hard, comfortable and interesting roads full of losses and gains.

The pendulum of the life of Ashraf Murad, this wonderful Azerbaijani painter unknown to the general public, led him beyond the usual reality and

put him into the space of parallel realities, where talents and creators free of any conventions live.

The first personal exhibition of Ashraf Murad had opened only after his death – in 1984, in his native Baku. Then everyone was amazed at the enormous size of the canvas of this unique master of the brush – at that time it was a real fantasy... The creativity of Ashraf Murad and the perfection of his coloring was matched only by the colors of our ancient carpets and tirme. The national character of Ashraf's art was formed on basis of Azerbaijani folklore.

The interpretation of the main material. Ashraf Murad is one of the most significant, most mysterious and almost surreal figures of Azerbaijani art in the second half of the 20th century. They spoke and wrote little about this painter and his works have never been exhibited with the exception of two short-term exhibitions (only now some of his works hang in the Baku Museum of Modern Art which opened in 2009). They contain a high concentration of information that distinguishes a masterpiece - bearing deep, aesthetic knowledge- no matter if it is expressed in a realist, cubist, decorative or any other language.

Ashraf Murad was born on October 26, 1925 in Baku, in a family of intellectuals, in 1946 he graduated from the Azerbaijan Art School named after A. Azimzade, and in 1954 – the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named. Repin with honors (Y. Neprintsev and R. Frenztz, thesis “M. Lermontov and M. Akhundov”), participated in Baku exhibitions, always dreamed of going to Paris. He died on March 11, 1979 in Baku, before he was 54 years old. That's the whole short biography. Before the illness, everything was going well, like everyone else. They say that a terrible misfortune happened to him while studying in Leningrad - food intoxication, which had a strong effect on the body and consciousness. He survived her hard, but straightened out. However, after an illness, another artist was born, as if the real Ashraf had come out of captivity, once and for all released the Artist from prison. Previously beloved historical subjects, executed within the framework of the Russian school of painting, were replaced by new ones; now they were compositional portraits, but already painted in a completely different artistic style, worldview, hand. Everything has changed here – the palette, drawing, plastic, chiaroscuro, modeling, linear perspective has been reversed, the classic solution has become flat – his name is Turkic roots and love for the French avant-garde!

In that first reality, Ashraf was very handsome, successful, drove a car and boxed well, was an idol of girls and made good money. In the second reality, he was only an Artist.

In the deeply intimate, simple, self-reflexive art of Ashraf Murad, we see the world of a person who is ignorant of the world and is outside the world and reality despite its imaginary existence. It is the world of the only person, or someone else's universe, where there is something that others do not know and where reality - the dream and paradise - is not only lost, but also not the only one. Paintings of Ashraf Murad are transcendental like the last works of the genius Georges Braque, and they seem to be ringing, but the frequency of these sounds is hardly perceptible to the human ear. It is uncomfortable to write about them using ordinary scientific vocabulary and it is unethical to see them as ordinary art objects. They are «aliens» like the «Birds» of Braque and graphics of Boyce, like the Sphinx and Shedu, like Sumerian cuneiform writings in the British Museum.

Surprisingly, some seascapes of Ashraf resemble seascapes of the final years of Braque, although it is clear that Ashraf had never seen them - either in the original or in print. They are separated from each other by 20 years, but they are in tune with their penetration into the element of water, general mood, color vibrations, palette, composition, horizon and even stains of whitewash. They are deeply archetypal. If you get true knowledge from these pictures - they are a gift to someone who is ready to accept them.

They seemed to have no time, or rather, future and past. They are a document or an energy generator, or simply a parallel reality.

This mysterious and extremely expressive painting is a high level of artistry. This is the level that Ashraf Murad reached and none of his contemporaries was able to reach - it was only his level and nobody else's. Maybe, the price of a great thing is marginal perception and loss of the ordinary perception of everyday life?

His avant-garde came from the depths of the soul, from the reality itself refracted through psychic energy. His «avant-garde» was «realism» – genuine realism, not photo-graphic naturalism.

In general, with a closer look at the great examples of 20th century art, you'll find a certain conventionality of the avant-garde - realism opposition, their relativity and typological blur. Often realist painters used modernist techniques (for example, Guttuso or Siqueiros), and inside the avant-garde there was some «realism». Besides that, the realism of some avant-garde works exceeds the «realism» of realism, if such tautology is acceptable. It is known that Cezanne had an invaluable influence on the development of modern art because in the early 20th century, the focus was mostly on his artistic method. So Cezanne's method allowed this brilliant painter to enter the heart of the material world around us and to write objectively, say,

realistically, because he wanted to write the reality of the essence of things, not their apparent «reality». «Cezanne wanted to get away from the unstable surface of things and get to the reality that does not change, but always lurks beneath the bright deceptive picture born by the kaleidoscope of feelings,» the eminent art historian Sir Herbert Read wrote.

The same desire to reveal the true reality, know it, admire it, reflecting it on the canvas, prompted Ashraf Murad to be in a sincere and permanent state as a researcher - find between perception and expression.

Creativity, as Fazil Isgandar said, is an instinct of information transfer.

Ashraf could not but paint pictures. The individuality of the artist is unique, and his personal style has no analogues in the world or in domestic arts. He could not found a school, a national school of painting, or hand over his unique artistic experience to anyone - he was a lonely star. He introduced «psychism» and unique freedom of expression, hypersensitiveness and chaste eroticism, the truth of the body, the truth of the flesh, states of consciousness altered to the extreme and the taste of today to Azerbaijani arts. Freedom that sweeps away all the «taboos», but retains the voice of conscience, the inner voice of ethics - moral intuition, in which the ethical, aesthetic, sincere, honest, and, therefore, positive, bright and kind things (despite the black color or maybe because of it since it is the most solid) are inseparable.

Why was he unable to save himself? Why didn't he live a long and happy life? Maybe because he was not interested in the future and lived in the present - in this moment and at full capacity, forgetting about food and other natural needs? Sometimes he just did not have money to eat. Living in the present, he was still almost unknown to anyone of his contemporaries. Injured repeatedly, injured, but not broken, as an artist, as a sincere and honest man, Ashraf could not adjust. And he probably did not want to, or rather, he did not know that he needed to adjust to something. He just lived passionately, and joyfully wrote canvases. He was only interested in art - he was a painter - like rebellious Qizilbash Sadiq Bey Afshar, who was not able to keep the post of kitabdar, or Huseyn Javid, or Sufi humanist Nasimi.

Of course, his creative work will definitely be studied, the time will come when there will be a serious study of the legacy of the most mysterious, magical Azerbaijani painter unknown to the audience.

Artist and polity. This topic could not but interest Ashraf Murad, it was closely connected with the reality of those days, with Soviet reality. She intertwined with the theme of a strong personality, with the theme of a powerful

woman, her archetype, strong, strong-willed, sometimes overwhelming. He is interested in Lenin, since the entire Soviet space lived under this symbol of power. Stalin is also in this row. And the characters of the “Tehran Conference”, and Krupskaya’s portrait, and Tereshkova’s portrait, and Napoleon’s portrait - they are all static, they are the Makers of Destinies. Napoleon’s image is written in a monumental manner, this is a tragic image, even romantic, he is like an actor in the light of the footlights, but the radiance of the white color of his sword belt stands out against the maroon background of the whole decision, giving solemnity and high meaning, as if speaking about the duality of life, about the two sides of being one. Quite different – Demon, another archetype, frighteningly real in its abstractness, written in the same style with “Horse”. His small head, twisted, but titanic body is the formula of the demonic principle.

In the picture “Horse” the painting space is monochrome and dense. This is essential realism, here the transfer is not of external signs and features, but of real inner life, the essence of reality.

“The girl in black glasses” is amazingly positive, full of the energy of the sea, joy and humor. Although the canvas depicts nothing but a figure on a black background, we are sure that there is a sultry beach, people, a summer day and the atmosphere of a happy life all around. The same non-verbalized artistic task is posed by the master in still lifes - these energetic, filled with life juice as if unpicked melons, watermelons, apples, roses, tulips completely transform our idea of still life – “dead nature”.

The secret of joy lives in the black color of Ashraf’s canvases; in this black color, which is life itself, all his unexpected characters bathe: both bathers, and sportswomen, and Simone Signoret, and Lenin, and a watermelon, and the Demon. Black is the perfect color, absorbing and exuding life. This is the color of Ashraf.

He was a very handsome, happy, cheerful, kind and decent man. Before the disease, everything went well. They say that trouble happened to him in Leningrad – intoxication, and then consciousness changed. The disease began to attack, in spurts, advancing and then retreating. He struggled with it desperately. It took away his friends, communication, freedom of the body, but not the freedom of creativity. He did not give it to anyone: either to the disease, or to the government or to people surrounding him.

Personal problems, tragedies, mental hypersensitivity and dark forces stalked Ashraf like almost every great painter. Like Leonardo, Botticelli, Van Gogh, Kirchner ... fate was more favorable to some of them and less favorable to others (depending on the life and spiritual problems they were faced with.)

But there is, perhaps, the freedom of choice. Ashraf Murad chose creative enthusiasm and burning. A Dionysian ecstasy of creation. And, as Nietzsche says, that's what Zoroaster had called for.

«The present is perfect» wrote George Braque. Ashraf Murad wrote the same thing – in colors.

On March 15, 2019 in the Museum of Painting of Azerbaijan of the XX-XXI centuries, the exhibition of the artist-nonconformist Ashraf Murad “Love and Protest” had opened. It was organized with the assistance of YARAT Contemporary Art Center. The exhibition features a little more than forty works of the artist (painter); almost half of them belongs to the Nar gallery, owned by Farkhad Akhmedov – famous Russian businessperson of Azerbaijani origin, philanthropist and art collector. Notably, Farkhad Akhmedov with the great art collection of more than twenty Azerbaijani artists of different directions and generations treats warmly the works of Ashraf Murad. About 130 his works are kept carefully in his gallery. Moreover, literally he saved a lot of them from destruction in Baku workshops.

His invaluable contribution to the development of art became a real source of inspiration for the next generations of artists.

The collection of paintings by Ashraf Murad, owned by the “Nar” Gallery of art Farhad Akhmedov, is an amazing gift to the inhabitants of Baku, the fruit of meticulous collecting work, because the destinies of paintings, like human destinies, are different and complex. The fate of Ashraf Murad's paintings turned out to be happier than his personal fate: the artist who spent his life in obscurity and illness, 40 years after his death, appeared on the walls of Nar Gallery in all the splendor of his magical colors! An amateur and passionate art collector, Farhad Akhmedov managed to collect the largest collection of paintings by Ashraf Murad - and this is the brightest event for art lovers! More than 30 canvases and 50 drawings are in the possession of “Nar Gallery” – these are monumental compositions, portraits, still lifes, landscapes, graphics, pencil studies. And each exhibit is a masterpiece!

Conclusion.

1. Ashraf Murad is one of the most significant, most mysterious and almost surreal figures of Azerbaijani art in the second half of the 20th century. His pictures contain a high concentration of information that distinguishes a masterpiece – bearing deep, aesthetic knowledge- no matter if it is expressed in a realist, cubist, decorative or any other language.

2. Ashraf Murad's creativity is deeply archetypal.
3. This mysterious and extremely expressive painting is a high level of artistry. This is the level that Ashraf Murad reached and none of his contemporaries was able to reach - it was only his level and nobody else's.
4. The individuality of the artist is unique, and his personal style has no analogues in the world or in domestic arts. He introduced «psychism» and unique freedom of expression, hypersensitiveness and chaste eroticism, the truth of the body, the truth of the flesh, states of consciousness altered to the extreme and the taste of today to Azerbaijani arts.
5. With a closer look at the great examples of 20th century art, you'll find a certain conventionality of the avant-garde - realism opposition, their relativity and typological blur. Often realist painters used modernist techniques and inside the avant-garde there was some «realism». Besides that, the realism of some avant-garde works exceeds the «realism» of realism, if such tautology is acceptable.

REFERENCES:

1. Gülrəna Mirzə. Əşrəf Murad yaradıcılığında avanqard və realizm. // İncəsənət və Mədəniyyət Problemləri. Buraxılış 1. Bakı: Səda, 2009. – s. 219-223.
2. Анисимов Г. Ашраф Мурад. Магический реализм. – Москва: Мусарет, 2008.
3. Ашраф Мурад. Любовь и протест. Каталог выставки. Музей живописи Азербайджана XX-XXI веков. – Баку, 2019.

Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)

Əşrəf Murad – 95

Məqalə XX əsr Azərbaycan bədii mədəniyyətinə görkəmli töhfələr vermiş böyük avanqard rəssam Əşrəf Muradın 95-illiyinə həsr olunub. Birinci hissədə rəssamın gəncliyindən, təhsil illərindən və rəngkar kimi ilk yaradıcılıq dövründən bəhs edilir. Sonra rəssamın bənzərsiz fərdi üslubunun formalaşması və təşəkkülü, yaradıcılıq mərhələləri, çətin və əzablı taleyi, fərqli janrlarda bədii idiolektin axtarışları təhlil edilir. Məqalənin sonuncu hissəsində rəssamın şah əsərləri olan portretlər təhlil olunur. Azərbaycan incəsənətində Əşrəf Murad yaradıcılığı ayrıca, müstəqil və fərqli məkan tutur, çünki formal təfəkkürünə, rəngkarlıq texnikasına, kompozisiya istedadına, işığın mənimsəməsinə və cazibəsinə görə ustadın əsərləri unikalıdır.

Açar sözlər: Əşrəf Murad, rəngkarlıq, Bakı Müasir İncəsənət Muzeyi, Nar qalereyası, YARAT Müasir İncəsənət Məkanının sərəqiləri.

Гюльрена Мирза (Азербайджан)

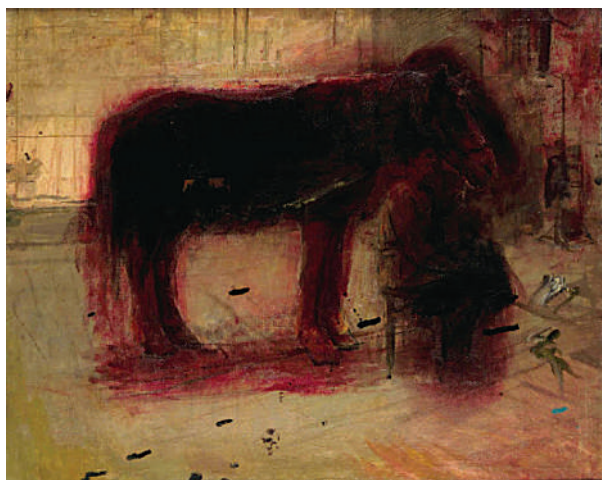
Ашраф Мурад – 95

Статья посвящена 95-летию выдающегося художника-авангардиста Азербайджана Ашрафа Мурада, внесшего огромный вклад в художественную культуру Азербайджана XX века. Первая часть статьи посвящена молодым годам художника, образованию и начальному периоду его творчества как живописца. В средней части статьи анализируется формирование и становление собственного творческого языка мастера, рассматриваются два этапа его творчества, описываются жанры, в которых проходили поиски его идиолекта. В концовке статьи рассматривается магnum opus творчества художника – портреты, а также персональная выставка, прошедшая после его смерти. Его творчество стоит особняком в пространстве искусства: по формальному мышлению, технике живописного мастерства и композиционного таланта, по мощности энергетического воздействия, по уровню притяжения и поглощения света.

Ключевые слова: Ашраф Мурад, живопись, Бакинский Музей Современного Искусства, Галерея Нар, Центр Современного Искусства YARAT.

Иллюстрации







UOT 76

Ramil QULİYEV
AMEA Memarlıq və İncəsənət institutu
(Azərbaycan)
ramil_amea@mail.ru

AZƏRBAYCAN XALÇALARINDA DƏDƏ QORQUD MÖVZUSU

Xülasə. Məqalədə “Kitabi Dədə Qorqud” mövzusuna müraciət olunaraq toxunmuş xalça nümunələri nəzərdən keçirilmişdir. Türk dastan, əfsanə və rəvayətlərində xalça üzərində əyləşən Dədə Qorqudu son zamanlar toxunmuş süjetli xalçaların üzərində təsvir olaraq görmüş olmağımız heç də təsadüfi deyil. Öz zamanında yaratdığı ünsürlərlə insanlara mənəvi dayaq olaraq mədəni inkişafına təsir edirdisə, xalça üzərində olan təsvirləri daşdığı məzmun yükü ilə həmin vəzifəni davam etdirmiş olur.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, türklər, xalça, qobelen, haşiyə.

Giriş. Tarix boyunca Azərbaycanda yaradılan incəsənət nümunələri onun mədəniyyətini sərgiləmək baxımından dəyərli nümunələrdir. Bu örnəklər içərisində dünyanın heyranlığını qazanmış xalçalar azərbaycanlıların sənət aləminə bəxş etdikləri hədiyyəsidir. Toxucunun duyğularını, kədər və sevincini əks etdirən xalçalar, eyni zamanda türklərin inanc sistemini də özündə birləşdirir.

Heyvandarlığın inkişafı və heyvanlardan əldə edilən yun xalça toxumağa təşviq edən ən böyük ünsür olmuşdur. Türklər yaylıqları və yerləşdikləri yerlərə xalçaçılıq sənətini də özləri ilə gətirmişlər. Qısacası, xalçaçılıq tarixi Türklərin tarixinə bağlıdır. Onu da qeyd edək ki, xalçaçılığın yaranması və kökləri bütün ehtimallara görə köçəri həyat tərzilə bağlıdır. Köç edərkən rahat daşınabilən əşya və çadırların qurulmasında xalçalar önəmli yer tuturdu. Xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, türklərin yaşadığı bölgələrdə çox erkən dövrlərdə yaranmış xalçaçılıq sənəti – zəngin motivləri, kompozisiyası və rəng tonları və s. əsrlər boyu böyük bir inkişaf yolu keçərək bizim dövrə gəlib çatmışdır.

Əsas materialın şərh. Çin mənbələrində, Türküstan və Xəzər dənizinin qərbində yaşayan oğuz ellərində İslamiyyətdən öncə və sonra xalça toxunduğun hətta mərasimlərdə istifadə etdikləri xüsusi olaraq vurğulanır [3, s. 40]. Bu xalçalarda istifadə olunan damğalar hər bir oğuz türklərinin boyları-

na məxsusluğu bildirirdi. Bu damğalar türklər üçün simvol olaraq ornament kimi istifadə olunmaqla yanaşı, əlavə olaraq mifoloji xüsusiyyətlərə də malikdir. Ümumiyyətlə, türklərin yaradılışdastanlarından biri olan Oğuz xaqan dastanında türklərin 24 boydan ibarət olduğu deyilir. Bundan əlavə, 24 Oğuz boyunun damğaları Türk xalqları tərəfindən ya olduğu kimi, ya da qismən dəyişdirilərəkəndi də xalçalarda istifadə olunur.

Oğuz türklərində xalçanın yeri və önəmini göstərən dəyərli mənbələrdən biri – Oğuznamələrdir. Buna misal olaraq “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından bəzi hissələri göstərmək olar:

1. Dirsə xan oğlu Buğac xan boyunda:

“Bir gün QamGan oğlu Bayındır xan yerindən durmuşdu. Şamigünliyyəni yer üzündə qurdurmuşdu. Hündür alaçığı göy üzünədirənmişdi. Min yerdə ipək xalça döşənmişdi...” [1, s. 176].

2. Baybörənin oğlu BamsıBeyrəkboyunda:

“Böz oğlan atasının evinə gəldi. Atası tacirlərin gəlməsindən xəbərtutdu, sevindi. Çətirli çadır, uca alaçıq qurdurdu. Yerdə ipək xalçalarsaldırdı. ...” [1, s. 204].

3. Duxa Qoca oğlu DəliDomrul boyunda:

“Qanturalı gəldi, böyük quldur dəstəli təkura salam verdi. Təkursalam aldı. İri xalı döşədilər, oturdu. ...” və s. [1, s. 251].

Hətta dastanlarla yanaşı, Dədə Qorqudun şəxsiyyəti ilə bağlı olan rəvayət və əfsanələrdə də bu obrazın xalça ilə olan bağlılığı haqqında kifayət qədər məlumatlar vardır. Əfsanələrin birində deyilir: “Dədə Qorqud qopuz çala-çala yüz illərlə Amudəryada, Xəzərdə xalça üzərində sağ qalır, birçə anlıq ikinci ölüm adlanan yuxu Əzrailə imkan verir ki, ilan cildində Dədə Qorqudu çalıb öldürsün.” [4, s. 6].

Ümumiyyətlə, bir çox türk xalqlarının Dədə Qorqudla bağlı əfsanə və rəvayətlərində ölümdən qaçan yaşlı qocanı xalça üzərində əyləşərək qopuz ifa edərək həm su üzərində, həm də havada uçan vəziyyətdə qeyd edilir. Elə bu səbəbdəndir ki, Dədə Qorqudun şəxsinə və dastanın mövzusunə müraciət edən sənətkarlar – Nüsrət Hacıyev, Əşrəf Heybətov (Azərbaycan), Orazbek Yesenbayev, Sembiqali Smaqulov (Qazaxıstan), Almula İdil Kılıç (Türkiyə), Baki Urmançev (Tatarıstan) tablolarında bu obrazı xalça üzərində təsvir etmişlər.

Son zamanlar Dədə Qorqud mövzusunə ideya və məzmun dolğunluğu səbəbi ilə dekorativ tətbiqi sənətdə, xüsusilə də xalçada da görmüş oluruq. Uğurlu işlərdən biri, xalçaçı rəssam Tahir Məcidovun rəhbərliyi ilə “Azərxalça” istehsalat birliyində toxunmuş, üzərində Ulu Öndər Heydər Əliyevin portreti, Azərbaycan Respublikasının dövlət rəmzləri, tarixi şəxsiyyətləri və abidələri təsvir edilmiş “Qayıdış” adlı xalçadır (şək. 1).

2002-ci il iyunun 12-də “Qurtuluş” günü münasibətilə “Gülüstan” sarayında keçirilən tədbirdə rəssamın “Qayıdış” adlandırdığı böyük ölçülü, mürəkkəb kompozisiyaya malik xalçası Azərbaycan ictimaiyyətinə təqdim olundu. Bu xalça əsrlər boyu toxunan süjetli xalçalardan kompozisiya tamlığına, süjet mürəkkəbliyinə görə fərqlənirdi [2, s. 17].

Xalçanın mərkəzində naxçıvanlıların Heydər Əliyevi yola salması və Bakıda isə onun sevinclə qarşılması anı təsvir olunmuşdur. Mürəkkəb quruluşlu haşiyəyə malik olan xalçanın kətbələri içərisində Şah İsmayıl Xətai, Babək, Dədə Qorqud və memar Əcəminin təsvirləri yer almışdır.

Saçı, saqqalı ağarıb bir-birinə qarışmış Dədə Qorqud qopuzunu hər iki əli ilə dizi üzərinə qoyub inamlı baxışlarla tamaşaçıya baxır. Arxa planda köçəri türk xalqlarına mənsub çadır və türkün ayrılmaz dostu olan at təsvirini də görmüş oluruq.

Digər bir əsər görkəmli rəssam Tahir Salahovun eyniadlı əsəri əsasında toxunmuş “Dədə Qorqud” xalçasıdır (şək. 2). Həmin əsər Xalça Muzeyinin eksponatı olmuş, hal-hazırda Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin 2011-ci il sərəncamı ilə 2012-ci ildə Bakıda fəaliyyətə başlamış, 798 eksponatı olan Tahir Salahovun Ev muzeyinin kolleksiyasında saxlanılır. Tahir Salahov bu mövzuya həsr etdiyi eyni adlı iki, kompozisiya baxımından bir o qədər də fərqlənməyən “Dədə Qorqud” portretini yaratmışdır.

Milli mədəniyyətimizin təbliğinə özünəməxsus töhfə olan bu əsər xalça üzərinə köçürülsə də Tahir Salahovun dəsti-xəttinə uyğun olan çox sərt yaxırlar və tünd rənglərin ahəngini hiss etmiş oluruq.

“Kitabi Dədə Qorqud” mövzusu ilə bağlı olan digər xalça, millilik ruhumuzun tərənnümü və təbliği sayıla bilən, Azərbaycanın istedadlı heykəltəraşı Namiq Zeynalovun Belçikada (Brüssel) ucaldılan “Dədə Qorqud” abidəsinin təsviri olan nümunədir [şək. 3]. Başını sola çevirərək qopuz ifa edən Ozanların Dədəsinin iç dünyası formadakı plastikaya sirayət etmişdi. Bu daxili gərginlik çaldığı sazı sinəsinə sıxmasında açıq-aydın görünür. 2004-cü ildə bu abidənin açılışında iştirak edən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev bu fikirləri səsləndirmişdir: “Mən bu gün burada, Ümumdünya Gömrük Təşkilatının binası qarşısında olmaqdan və Dədə Qorqudun abidəsinin açılmasından çox xoşbəxtəm. “Kitabi-Dədə Qorqud” Azərbaycan xalqının yaratdığı incilərdən biridir. Onun Azərbaycan xalqı və bütün Türk dünyası üçün qədim tarixi və böyük mənası var...” [7].

Azərbaycanın xalçaçı rəssamı Oqtay Murtuzayev kompozisiyasında bu abidəyə xüsusi yer verilmişdir. İdeya baxımından xalçada verilən təsvirlərin daşdığı simvolik mənası var. Mərkəzdə iki ara haşiyə yerləşir. Yuxarı, böyük hissədə “Dədə Qorqud” abidəsi, sağ və solunda əllərində bayraq tutmuş

milli geyimdə qız və oğlan verilmişdir. Bayraq və xalçanın yuxarı hissəsində verilən loqo Ümumdünya Gömrük Təşkilatına məxsusdur. Aşağıdakı kiçik haşiyədə isə öndə qız qalası verilməklə Azərbaycan memarlıq abidələri yer almışdır. Haşiyə qurşağında atlı təsvirləri verilmişdir. Xalçanın bu şəkildə tərtib olunması Pazırığ kurqanında arxeoloji qazıntı zamanı aşkar edilmiş qədim xalını xatırladır.

Diqqətinizi çəkmək istədiyim başqa bir nümunə, xalçaçı rəssam Xalidə Seyidovanın 1980-ci ildə toxuyaraq “Kimyaçılar” Mədəniyyət Sarayına hədiyyə etdiyi eni 15, uzunluğu 10 m-dən çox olan dünyada ən böyük xalça qobelenlərdən sayılan əsərdir (şək. 4). Üzərində mədəniyyət və incəsənət xadimləri, görkəmli tarixi şəxsiyyətlərdən Məhəmməd Füzuli, Üzeyir Hacıbəyli, Mirzə Ələkbər Sabir, Qaçaq Nəbi, Həcərin təsvirləri və xüsusilə mərkəzdə böyük həcmli, saçı, saqqalı ağarmış Dədə Qorqudun üzü verilmişdir. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev 2017-ci ildə Sumqayıtda Dövlət Neft Şirkətinin “Azərikimya” İstehsalat Birliyinin “Kimyaçı” Mədəniyyət Sarayında əsaslı təmirdən sonra yaradılan şəraitə baxarkən bu əsərlə tanış olmuşdur.

Yun tərkibli xovsuz toxunuşlu, sadə və mürəkkəb keçirtmə əl işi olan xalça bir-birinə birləşdirilmiş altı hissədən ibarətdir. Ara sahənin üzərində Azərbaycanın görkəmli tarixi şəxsiyyətlərinin və mədəniyyət xadimlərinin portretləri, Qobustan qayaüstü təsvirlər, xalça naxışları təsvir olunub [6].

KDQ dastanının təbliği ilə bağlı müxtəlif bölgələrdə tədbirlər həyata keçirilmişdir. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin 20 fevral 2015-ci il tarixli sərəncamına əsasən Azərbaycan Xalça Muzeyində 12 fevral 2016-cı ildə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının alman şərqşünas alim Henrix Fridrix fon Dits tərəfindən üzə çıxarılması, tərcüməsi, ilk nəşri və elm dünyasına tanıtılmasının 200 illiyi ilə əlaqədar “Kitabi-Dədə Qorqud – 12 boy -12 xalça” adlı sərgi-tədbir keçirilmişdir [5].

Həmin sərgidə nümayiş olunan 12 türk boyunu təmsil edən 12 xalça tədbir iştirakçıları tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır.

Vurğulanıb ki, Azərbaycanın ipək xalçaları “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında, klassik Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrinin və bir çox xarici rəssamların, şairlərin əsərlərində tərənnüm olunub [8].

Nəticə. Mühüm hadisə, vacib addımlardan sayılan qorqudşünaslıq elminin inkişafı nəinki incəsənət, bütövlükdə mədəniyyət sahəsinə, bununla yanaşı xalçaçılığa da öz təsirini göstərir. Hələ də davam edən dastan obrazlarının kimliyi, şəxsiyyətinin axtarıları yeni-yeni fikir, mülahizə və ideyalar ortaya qoyur. Əlbəttə ki bu ideyalar təsadüfən yaranmır və öz əksini təsviri sənətdə olduğu kimi xalçaçılıqda da tapır.

ƏDƏBİYYAT

1. Kitabi-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. – Bakı: “Öndər nəşriyyat”, 2004.
2. Kubra Əliyeva. Ümummilli Lider Heydər Əliyevin obrazı xalçalarda. // Azərbaycan xalçaları. Cild 3, №8, 2013. – s. 10-19.
3. Neriman Görgünay-Kırzioğlu. Altaylardan Tuna boyuna türk dünyasında ortaky motiflər. – Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995.
4. Sədnik Paşa Pirsultanlı. Ozan-aşıq yaradıcılığına dair araşdırmalar. 2 cildə, I hissə. – Bakı: “Pirsultan”, 2002.
5. <http://senet.az/kitabi-dədə-qorqud-12-boy-12-xalca-adli-sərgi-tədbir-keciriləcək/>
6. <https://az.trend.az/azerbaijan/politics/2835867.html>
7. https://azertag.az/xeber/AZARBAYCAN_PREZIDENTI_ILHAM_ALIYEVIN_BELCHIKA_KRALLIGINA_ISGUZAR_SAFARI_BRUSSELDA_DADA_QORQUD_ABIDASININ_ACHILIS_MARASIMI_AZARBAYCAN_PREZIDENTI_ILHAM_ALIYEVIN_CHIXISI-312600
8. https://azertag.az/xeber/Xalcha_muzeyinde_Kitabi_Dede_Qorqud__12_boy__12_xalcha_sergisi-927041

Ramil Guliyev (Azerbaijan)

Dede Korkut theme in Azerbaijani carpets

The article examines samples of carpets, woven on the theme of “Kitabi Dede Korkut”. It is no coincidence that the image of Dede Korkut, sitting on a carpet in Turkish epics, legends and traditions, we see on carpets weaved recently. And if the images on carpets with various elements created in their time influenced the cultural development of people, serving them moral support, then with their content they continue the same task.

Key words: Dede Korkut, Turks, carpet, tapestry, border.

Рамиль Гулиев (Азербайджан)

Тема Деде Коркута в азербайджанских коврах

В статье рассматриваются образцы ковров, созданных на тему «Китаби Деде Коркут». Не является случайностью то, что изображение Деде Коркута, сидящего на ковре в турецких эпосах, легендах и преданиях, мы видим на коврах, сотканных за последнее время. И если изображения на коврах различными элементами, созданными в свое

время, повлияли на культурное развитие людей, послужив им моральной поддержкой, то они своим содержанием продолжают ту же задачу.

Ключевые слова: Деде Коркут, тюрки, ковер, гобелен, бордюры.

İllüstrasiyalar



Şəkil 1



Şəkil 2



Şəkil 3

Şəkil 4



UOT 76

Gülzar MƏMMƏDSADIQOVA
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
(Azərbaycan)
mg.decordecor@yahoo.com

QAZAX XALÇALARININ BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə. Məqalədə Qazax xalçaları haqqında ətraflı məlumat verilir və onun bədii xüsusiyyətləri araşdırılır. Başqa xalçaçılıq məktəblərindən fərqli olaraq, Qazax xalçaları kiçik sıxlığı (1 kv.metrdə 60–150 min ilmə), hündür xovlu (8–12 mm) olmaları ilə və möhkəmliyi ilə səciyyələnir. Qazax xalçalarının əsas ornamental xüsusiyyətlərindən birini mərkəzi gölün ətrafında geniş rəng fonunun yaradılması təşkil edir. Qırmızı, sarı, yaşıl rənglərdən daha çox istifadə olunur. Bu xalçalarda əfsanəvi epik heyvanlar, simurq quşu və əjdahanın savaşı kimi ən qədim motivlər əks olunub. Bəzək elementi kimi svastika geniş işlənilir. Günəşi təmsil edən bu ornamentin min illərlə yaşı vardır.

Açar sözlər: xalça, naxış, rəng, xov, bəzək.

Giriş. Azərbaycan xalq – tətbiqi sənəti və onun bir qolu olan xalçaçılıq xalqın milli mədəniyyəti tarixində özünəməxsus yer tutur. Arxeoloji materiallara və yazılı mənbələrə əsasən burada xalçaçılıqla hələ Tunc dövründən (e.ə. II minilliyin sonu - I minilliyin əvvəllərində) məşğul olmuşlar. Azərbaycan xalqı tərəfindən sevilən incəsənətin bu növü əsrlərlə nəslədən nəslə qayğı ilə verilmişdir. Onun naxışlarının dili, kaloriti hər kəsə yaxın və aydın olmuşdur. Naməlum sənətkarlar bədii kamilliyi ilə indi də sevilən və mütəxəssisləri təəcübləndirən nadir xalçalar yaratmışlar. Qədim zamanlarda qaya təsvirləri, saxsı qablar üzərində təsadüf edilən düz, sınıq, qoşa xətlər, üçbucaq, kvadrat kimi həndəsicisimlər, sonralar qamışdan, yundan, pambıq və ipəkdən toxunan xovsuz və xovlu xalçalar üzərindəki naxışlar, naxış kompozisiyaları arasında öz əksini tapmışdır [1, s. 6-7].

Xalça məmulatı tez aşılındığından onlar üzərində salınmış naxışların hansı dövrə aid olmasını dəqiqləşdirmək çox çətindir. Lakin Azərbaycan ərazisində yerləşən qədim qaya təsvirləri (Qobustan, Gəmiqaya və s.) və qədim yaşayış

məskənlərindən tapılmış (Qazax, Xanlar, Naxçıvan) saxsı qablar üzərində salınmış sınıq, dalğalı xətlər, bu naxışların tarixini təyin etməkdə bizə kömək edir [2, s. 17; 3, s. 5].

Əsas materialın şərh. Min illiklər ərzində Azərbaycanda, müxtəlif bölgələrdə toxunan xalçaların xüsusiyyətlərini əks etdirən, bir neçə xalçaçılıq mərkəzləri və məktəbləri formalaşmışdır. XVIII əsrin II yarısında Azərbaycanın şimalı kiçik feodal - **Şəki, Bakı, Quba, Qarabağ, İrəvan, Gəncə, Naxçıvan, Şirvan** xanlıqlarına bölünməyə başladı. Xanlıqlar dövründə xalça istehsalı xeyli genişlənmiş, hər xanlığın özünün xalçaçılıq karxanası yaratmasına səbəb olmuşdur. Xanlıqlar dövründə xalçaçılıq sənətinin inkişafı gələcəkdə xalçaçılıq məktəblərinin adının yaranmasına zəmin yaratdı.

Azərbaycan xalçaları sənət sahəsi kimi həm coğrafi mövqeyinə, həm də naxış, kompozisiya, rəng həlli və texniki xüsusiyyətlərinə görə şərti olaraq 7 xalçaçılıq məktəbinə bölünür: **1. Quba. 2. Bakı, yaxud Abşeron. 3. Şirvan. 4. Gəncə. 5. Qazax. 6. Qarabağ . 7. Təbriz.**

Xalçaçılıq məktəblərindən biri olan Qazax xalçaçılıq məktəbi haqqında danışmaq istərdim. Qazax xalçaçılıq məktəbinə, Gürcüstan ərazisindəki azərbaycanlılar yaşayan Borçalı və 1988-ci ilə qədər azərbaycanlıların tarixi yaşayış məskəni olan Ermənistan ərazisində Göyçə xalçaçılıq mərkəzləri aiddir. Qazax xalçaçılıq mərkəzinə Azərbaycanın qədim şəhərlərindən olan Qazax və onun ətraf kəndləri, Ağstafa və Tovuz rayonları da daxildir. Göyçə xalçaçılıq mərkəzini Bəmbək, Ləmbalı, İcevan, Qara-qoyunlu və Göyçə gölü (indiki Sevan) ətrafındakı ərazi əhatə edir.

Borçalı xalça mərkəzini - Borçalı, Qarayazı, Qaraçöp, Qaçaqan xalça məntəqələri əhatə edir. Qazax qrupuna, “Şıxlı”, “Borçalı”, “Qaymaqlı”, “Qaraqoyunlu”, “Qarayazı”, “Qaraçöp”, “Qaçaqan”, “Dağkəsəmən”, “Dəmirçilər”, “Kəmərli”, “Göyçəli”, “Salahlı” və s. çeşnili xalçalar daxildir. Bu məktəblərin xalçalarında az rənglərlə ahəngdar kolorit yaratmaq üstünlük təşkil edir. Gəncə - Qazax xalçalarının naxışları hələ orta əsrlərdə Avropa rəssamlarının marağını cəlb etmiş, XV əsr italyan rəssamı Karlo Krivelonun “Müjdə”, Alman rəssamı Hans Holbeynin (XV əsr) “Elçilər” tablolarında bu xalçaların təsviri verilmişdir.

Şıxlı. Şıxlı kəndi Qazaxın yaxınlığında yerləşir. Onun təməli hələ qədim zamanlarda Qazaxdan bu kəndə köçmüş Şıxlı ailəsi tərəfindən qoyulub. “Şıxlıxalçası”nın üç əsas variantı mövcuddur:

- 1. Xalçanın orta sahənin kompozisiyası «Bendirumi» şəklinin əsasında yaranıb. Simmetriyanın iki üçbucağına malik olan raportların 4 kəsişmə

nöqtəsində səkkizguşəli ulduzlar yerləşdirilib. Bu ulduzlar biləşərək, kvadratlardan şəbəkə əmələ gətirir. Bu birləşmələri toxucular «mafraş» adlandırırlar. Kvadratlardan ibarət olan şəbəkənin mərkəzində səkkizguşəli medalyon yerləşir. Qocaman ustadlar hesab edirlər ki, bu, «yurd»dur – ev, ailə. Medalyonların ətrafındakı sahəni «vəl» təsviri, yəni taxıldöyən lövhə doldurur. Orta sahədə yerləşən «mafraş», «yurd», «vəl» elə bil ki, o ərazidə yaşayan camaatın köçəri həyatdan oturaq həyata keçməsinə təsvir edir.

- 2. Növbəti kompozisiyanı qocaman xalçatoxuyan ustalar «Bağça», həmçinin uzadılmış gəbə adlandırırlar. Orta sahənin qırmızı fonunda üfiqi və şaquli xətt boyunca dartılmış mədaxil, yəni ensiz haşiyə kətəbə və kvadrat naxışlarını yaradır.
- 3. «Şıxlı» adı altında ümumiləşən xalçanın digər növünü yerli xalça toxuyanlar tərəfindən «Ağaclı» (ağacla) və ya «Çinar» (çinar) adlandırılan xalçalar təşkil edir. Orta sahənin kompozisiyası, ümumiyyətlə, bağın mənzərəsini təsvir edir. Orta sahədə yerləşdirilən uzunsov formalı böyük element sərvə xatırladır. Qeyd etmək lazımdır ki, Yaxın Şərqdə, həmçinin Azərbaycanda hələ qədim zamanlardan sərv müqəddəs ağac hesab olunurdu. Xalçanın dörd küncündə uzunsov formalı böyük elementlər yerləşir. Bu «doqqaz» yəni, bağça qapısının təsviridir. Doqqazsız «Şıxlı» xalçalarına da rast gəlmək olar. Dədə-bablarımızın xatirələrinə istinad edərək, bu xalçanın orta sahəsinin kompozisiyası cənnəti, doqqaz isə cənnət qapılarını təsvir edir. Bu xalçanın orijinallığı onun qeyri-adi kompozisiyaya malik olması ilə əlaqədardır. «Şıxlı» xalçaları Azərbaycan xalq yaradıcılığının klassik nümunələrindən sayılır.

Borçalı. Bu xalçanın adı Gürcüstan ərazisində yerləşən rayon mərkəzi Borçalının adı ilə bağlıdır. Bu rayonun böyük kəndləri: Qurdlar, Axurlu, Kaçaqan, Sadaxlı, Daştəpə, Ləmbəli məşhur xalçatoxuma məntəqələri kimi tanınır. «Borçalı» adı ilə tanınan xalçalar incəsənət quruluşundan asılı olaraq, bir neçə variantda toxunur. Yerli xalçatoxuyanların «Çobankərə» adlandırdıqları «Borçalı» xalçası orta sahədə iki medalyonun mərkəzi simmetrik üçbucağın şaquli xətt boyunca yerləşdiyi, həmçinin, mərkəzi medalyonun dörd tərəfində ağaclar təsvir olunub.

Qazax rayonunda «Fəxrəli», Borçalıda isə «Qurbağaoğlu» və ya «Qurbağalı» adı alan xalçalar kimi tanınır. Xalçanın orta hissəsinin kompozisiyası medalyona bənzər elementlərdən ibarətdir, bu medalyonların birləşməsi isə uzunsov formalı fiqur əmələ gətirir.

Xalçaçılar arasında «Zinətnişan» və ya «Zeyvanişan» kimi xalçalar məşhurdur. Onlar, əsasən, Qızılca kəndində istehsal olunurlar. Orta sahənin mərkəzində xaç şəkilli medalyon yerləşir. Bu xalçanın əsas əlamətlərindən biri olan medalyon əslində keçə yapıncılı və qoyun dərisindən tüklü papaqda olan qəhrəmanı təsvir edir. Şəkil yaxşı üslublaşdırılıb.

- **Qaraçöp.** Bu xalçanın adı bir neçə kəndin Muğanlı, Ləmbəli, Tüllər kəndinin adı ilə bağlıdır. «Qaraçöp» xalçasının orta sahə kompozisiyası cəftələrlə haşiyələnmiş və yalnız bu xalça üçün xas olan bir sıra böyük elementlərdən ibarətdir. XIX-XX əsrdə hazırlanan xalçalar «Qaraçöp» incəsənət nöqtəyi-nəzərindən sadə və orijinaldır, orta sahənin mərkəzindəki böyük medalyon isə onu tamamlayır. «Qaraçöp» xalçaları, adətən, çox da böyük ölçüdə olmur. Bu xalçaların ornamentləri həndəsədir və şəklən kompozisiyası öz mürəkkəbliyi ilə seçilmişdir. Bu xalçalarda, əsasən, sxemləşdirilmiş həndəsi, bitki və heyvan təsviri motivlərinə böyük yer verilir.

- **Salahlı.** Bu xalçalar öz adını Kür çayının yaxınlığında yerləşən Qazaxın şimalına doğru yerləşən Daş Salahlı, Orta Salahlı və Yuxarı Salahlı kəndindən götürmüşdür. Bu kəndlər hələ qədim zamanlardan xovsuz xalça, zili və kilimlər, həmçinin popon, mafraş və əla növ yun corabları istehsal edən mərkəz kimi tanınmışdır. Xalçanın əsas elementlərinə orta sahənin qırmızı fonunda tünd yaşıl medalyonlar və orta sahənin şaquli kətbəsinə yerləşən sol və sağ xalça toxuyanlar tərəfindən «qabırğa» adlanan elementlə rəiddir. Orta sahənin özünəməxsus incəsənət bəzəkləri bu xalçaları digər xalça tiplərindən fərqləndirir. Orijinallığı və fərqliliyi ondadır ki, orta sahəni əhatə edən dörd nöqtədən mərkəzə yönələn geniş haşiyə üçbucaq yaradır. Orta sahəyə çıxan üçbucaqlıların üstündən asılan qotazlar toy mərasimlərində istifadə olunan «gərdəyi» xatırladır.

- **Göyçəli.** Qazax qrupunun Qazax tipinə daxil olan bu xalçalar Qazaxın cənub-şərqində yerləşən «Göyçəli» kəndinin adı ilə bağlıdır. Onlar həm də Tatlı, Qarapapaq, Ağköynək, Poylu, Çaylı xalçaçılıq məntəqələrində istehsal olunurlar, amma hər yerdə onu «Göyçəli» adlandırırlar. Orta sahənin mərkəzində uzunsov formalı medalyon var. Belə kompozisiyalı xalçalar Qazax məktəbi üçün xarakterikdir və bir neçə medalyondan ibarətdir. Yerli xalça toxuyanlar bu medalyonları ardıcıl yerləşən adlandırırlar. «Göyçəli» xalçanın orta sahə kompozisiyası xalça üçün nəzərdə tutulan cəftə ilə haşiyələnmiş bir sıra böyük elementlərdən ibarətdir. XIX-XX əsrdə hazırlanan xalçalar incəsənət nöqtəyi-nəzərindən sadə və orijinaldır, orta sahənin mərkəzindəki böyük medalyon isə onu tamamlayır. «Qaraçöp» xalçaları adətən çox da böyük ölçüdə olmur.

Orta əsrlərdə Qazax xalçaları Gəncə, Bərdə, Bakı, Tiflis bazarlarında geniş yayılmışdı. Bu xalçalar başqa xalçalarından nisbətən ucuz olsa da, öz möhkəmliyi ilə seçilirdilər. Orijinal seçiminə görə Qazax xalçaları xarici alıcıları da cəlb edirdi və hal-hazırda dünyanın bir çox tanınmış muzeylərində bu xalçalar öz layiqli yerini tutub. Məsələn, XIV əsr Qazax xalçası Berlinin incəsənət muzeyində, XVIII əsr xalçaları Nyu-Yorkun Metropolitan, Ermitajda, Londonun Viktoriya və Albert muzeyində, Budapeştin incəsənət muzeyində və başqalarında nümayiş olunurlar.

XIII - XIV əsrlərdə Azərbaycandan xarici ölkələrə çoxlu xalça və xalça məmulatı ixrac edilirdi. İncə ornamentləri, zərif və nəfis naxışları ilə diqqəti cəlb edən bu xalçalar məşhur Avropa rəssamlarının əsrlərində, miniatürlərdə öz əksini tapır. XV əsr Niderland rəssamları Hans Memlinqin “Məryəm öz körpəsi ilə” tablosunda “Şirvan” xalçası, Van Eykin “Müqəddəs Məryəm” əsərində “Zeyvə xalçası”, Alman rəssamı Hans Holbeynin (XV əsr) “Səfirlər” əsərində “Qazax” xalçasının təsvirləri verilmişdir.

Xalça dekoru mürəkkəb birqapanma sistemidir və o ciddi qanunlar əsasında inkişaf edir. Belə sistemlərdə folklor (mif, qaragöz teatr) və ya xalça dekorunu həmişə tarazlığa gətirən qədim mexanizm nümunələri gizlənilir [4, s. 20].

Nəticə. Azərbaycanın süjetli xalçaları ornamentli məmulatlardan daha qədim tarixçəyə malikdir. Onların mövzusu həyatın özündən götürülmüş, gözəl təbiətlərəv nəqləndirilmiş və quruluş, məişət, ənənələr, sosial-tarixi proseslərlə sıx bağlı olmuşdur. Bu növ xalçaların “məzmunu” əsrlər boyu yazılmış romanların süjetləri qədər rəngarəngdir. Öz mənşəyinə görə ən qədim motiv və obraz “ovçuluq”dur. Ov xalçaları Azərbaycanın dekorativ sənətində daha davamlı yer tutur. Şərq klassik ədəbiyyatının ənənəvi motivləri ilə zəngin xalçalar da məşhurdur ki, bu motivlərdən bu günədək ən çox seviləni Azərbaycanın dahi şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin əsrlərindən bəhrələnmiş mövzular və süjetlərdir.

Kəmərli xalçasının adı Qazaxdan şimal-qərbdə yerləşən Kəmərli kəndinin adı ilə bağlıdır. Kənd Qazax rayonunun Qaymaqlı, Şıxlı, Salahlı kimi tanınmış xalçaçılıq məntəqələrinin arasında yerləşir. Kəmərli, hər şeydən əvvəl, xovsuz xalçaların (“zili”) və məişət əşyalarının (çul, xurcun və s.) istehsal mərkəzidir. “Kəmərli” xalçası təkcə Kəmərli kəndində deyil, eyni zamanda, Ermənistanın və Gürcüstanın bu kəndə yaxın olan eyni adlı xalçaçılıq məntəqələrində də istehsal olunur. “Kəmərli” xalçasının bədii və texniki xüsusiyyətləri “Qaçaqan” xalçasında olduğu kimidir. Yeganə fərq ondan ibarətdir ki, buradakı mərkəzi medalyonlar arasahədə daha sərbəst

yerləşmişdir. Aşağıdakı şəkillərdə Qazax xalçaçılıq məktəbinin nadir incilərindən bir neçəsi nümayiş etdirilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Həbibov N. Azərbaycan Sovet Rəssamlığı. – Bakı: Azər nəşr, 1966.
2. Baxşəliyev V. Gəmi-qaya təsvirlərinin poetikası. – Bakı: Elm, 2002.
3. Müseyibli N. Gəmi-qaya rəsmləri. – Bakı: XXI YNE, 2002.
4. Алиева К. Безворсовые ковры Азербайджана. – Баку: Ишыг, 1985.

Gulnar Mammadsadigova (Azerbaijan)

Art features of the Kazakh carpets

Kazakh carpets are characterized by small density (sixty or one hundred fifty thousand knots in 1 m²), being high woolly (8-12 mm) and by their durability. One of the main ornamental features of Kazakh carpets is the creation of a wide range of background colors around the central part. Red, yellow and green colours are more widely used. Legendary epic animals, bird of wonder and the most ancient motifs like the war of dragon are reflected on these carpets. Fylfot is widely used as a decorative element. This ornament which represents the sun is thousand years old.

Key words: carpet, pattern, color, hov, decoration.

Гюльнар Мамедсадыгова (Азербайджан)

Художественные особенности казахских ковров

В статье Казахские ковры характеризуются маленькой плотностью узлов (шестьдесят или сто пятьдесят тысяч узлов в 1 m²) и длинным ворсом (8-12 мм). Одна из главных декоративных особенностей Казахских ковров – создание широкого диапазона второстепенных цветов вокруг центральной части. Здесь более широко используются желтые и зеленые цвета. На этих коврах изображены легендарные эпические животные, феникс и самые древние мотивы, такие как битва с драконом. Свастика широко используется как декоративный элемент. Этому узору, который олицетворяет солнце, - тысячи лет.

Ключевые слова: ковер, узор, цвет, хов, украшение

Şəkillər



UOT 792.05

Andriej MOSKWIN
University of Warsaw
(Poland)
amoskwin@uw.edu.pl

THE BEGINNINGS OF THE ACTIVITY OF THE BELARUSIAN STATE THEATRE – 2 IN VITEBSK

*TSAR MAXIMILIAN – A MASTERPIECE OF THE BELARUSIAN THEATRE
OF THE EARLY 20th CENTURY*

Abstract. The subject of the research is the staging of “Tsar Maksimilian”, realized by students of the Belarusian Theatre Studio in Moscow. It was a period when young students under the direction of teachers of the Moscow Art Theater-2 prepared a repertoire, which they will show in Belarus. The performance was a part of the repertoire of the Belarusian State Theater – 2 in Vitebsk and enjoyed great success. He was shown for three seasons. The director, Valentin Smyshlyaev, had several goals: to use Belarusian folklore, to engage the whole group of actors, and on the example of this drama, raise issues such as good and evil, faith, love, power and duty, loyalty to certain ideas.

The author of the article, based on archival materials, memories of actors and theater reviews, reconstructs the performance that should occupy an important place in the history of Belarusian theatre.

Key words: history of Belarusian theater, Belarusian Theatre Studio, Belarusian State Theater-2 in Vitebsk, “Tsar Maximilian”, reconstruction of the performance.

Introduction. In 1921-1926, a Belarusian Theatre Studio worked in Moscow. The director of the studio, Valentin Smyshalev, in 1924 began to prepare a theatre program that young actors will be able to show in their homeland after returning in 1926 [22, p. 129-321]. One of the first premières was Tsar Maximilian adapted by Alexey Remizov and Mikolai Mickiewicz (directed by Valentin Smyshlyaev, scene design by Leonid Nikitin, music by Alexander Olenin, on 24 May 1924). The performance was prepared for

several months at the end of the 1923/1924 season on stage of the “Ars” cinema (51 Arbat Street). The production was repeated on the 29th of May, and, later on, it was shown to the Minsk theatregoers (the first run took place on the 10th of June). After a pause, the play was shown in Moscow nine times (on the 24th of November in the Second State Circus building, on the 8th of December in the Pillar Hall of the House of the Unions, twice in December of 1924 on the Experimental Theatre stage, five times in April of 1925 in the Aquarium Theatre). After the troupe’s move to Belarus, the play was performed for three seasons until 1929. Should be noted that the Knight Errant’s shield was part of the emblem of the Second Belarusian State Theatre (BST-2). According to Stefania Stanyuta, “Tsar Maximilian was a collective pet project to which each participant gave a bit of his or her heart” [16, p. 40]. At the rehearsals, Smyshlyaev introduced the concept of “roving comedians”, while graduate students had a dream: “When we complete our studies, we shall travel with our theatre around the county [Belarus] making stops in towns, villages, outright in the fields” [10, p. 11].

Known since the 17th century, the play had quite rapidly gained popularity and was often performed in the East Slavic lands. It was supplemented with some fragments and even entire episodes from the folk theatre repertoire (such as “Anika-the-Warrior and Death”, “The Boat”), folk songs, tales about historic events, soldier jokes and many other stage activities. All this rich and diverse material was incorporated into the script, and organically assimilated. Therefore, the main line is the conflict between the pagan Maximilian and the Christian Adolf receded into the background entailing a change in the genre. Due to the preponderance of humorous and musical elements in a number of the play versions, the researcher Petr Bogatyrev has called Tsar Maximilian a comic opera. Today, there are about thirty versions of the text, most of which date back to the second half of the 19th century.

The interpretation of the main material. In Belarus, Tsar Maximilian was popular in the second half of the 19th and at the beginning of the 20th century (until 1937), in particular, in Minsk and Mogilev Governorates. The oldest performance, in the opinion of Jazep Dyla, took place in approximately 1850 in Slutsk. In the 1860s, performances were also recorded in Vitebsk and in the village of Lastavica (Vilna Governorate, 1867). The play was put on stage most frequently in Slutsk and Rechytsa regions.

The principal character is Tsar Maximilian, who decides to marry Venus after the death of his wife, Tsarina Trajana. He attempts to intimidate his

subjects and announce his rights to the marriage regardless of the fact that it will entail a change in faith and introduction of a new cult: “I step on a stone – the stone cracks / I look at water – the water boils / I stomp the earth – the earth shakes, / one my glance at the sea makes the ship sway” [20, p. 5] – he turns to the people, demonstrating his powers. He promises: “I shall set the innocent free, / I shall hold the guilty in prisons” [20, p. 5]. The father sentences to death his son Adolf, who disapproves of the marriage. It gives rise to discontent, and mutiny evolves among Maximilian’s entourage. At first, the Knight Errant refuses to follow his orders; as a result, the hero leaves the country. Dragon makes an attempt to kill Maximilian, he fails though. Anika-the-Warrior tries to use the situation, but he dies, too. Then, Tsar Mamaj attempts to assassinate Maximilian, but he fails, too – the Doctor manages to bring the tsar back to life. The Knight is successful at last: after many years of travels, he comes back and slays Maximilian who has lost all support by then.

The Belarusian version of the play was prepared for the Belarusian Theatre Studio by one of the students, Mikalai Mickiewicz, who had a literary gift. He took Alexey Remizov’s 1919 eponymous text adapted by Vladimir Bakrylov (there are 19 versions in total including the Belarusian one). Mickiewicz cut the number of characters and removed iterations. To bring the text closer to the Belarusian audience, he filled it with some recognizable realia, such as names of cities (Minsk, Mogilev, Slutsk, and Orsha), Minsk districts (the Lower Town, Komarovka, Storozhovka) and rivers (the Berezina, the Dnieper, the Neman). However, more importantly, he added approximately ten brief interludes and replaced Russian folk songs with some popular and readily recognizable Belarusian songs that had been collected by the Studio actors during their summer vacations in Palesia and in Minsk Region (song selection by Tatiana Bondarchyk, Olga Vashkevich and Pavel Malchanau). Most pieces were performed according to the original sound, while several of them received a new adaptation by Alexander Olenin¹ including “A ũ bary, bary” (“*In the wood, in the wood*”), “Oj, staic biaroza” (“*Oh, the birch tree standing there*”), “Oj, liacieli gusi” (“*Oh, the geese were flying*”), “Šumnyja biarozy” (“*Rustling birches*”), “Anton maladzieńki” (“*Young Antony*”), “Viasiolaja biasiedačka” (“*Merry talk*”), “Što za miesiac” (*Oh*

1 Alexander Olenin (1861-1944) – composer and pianist. In 1884-1889 he lived in St. Petersburg, where he became close to Mily Balakirev, with whom he was friends all his life, and communicated with the composers of the “Mighty Handful”. This communication aroused Olenin’s interest in folk music; he collected and recorded folk songs.

what a Moon!”), “Da ŭžo sonca za bor zajšlo” (“*Well, the sun is behind the wood*”) and “Kalychanka” (“*The Lullaby*”). In the play, Mickiewicz used some Belarusian dances as well, including the Vierabiej (*the Sparrow*)² and the Bulba (*the Potato*)³. Moreover, Olenin added some marches, the Death dance, elaborated the violin, oboe, piano and timpani parts. The play was accompanied by live music. The five-person orchestra played some traditional Belarusian instruments (the hurdy-gurdy, the guile, the fife, the tambourine and the violin), as well as the flute and the guitar.

The leitmotif of the play is the conflict between Maximilian (Konstantin Sannikov) and Adolf (Mikalai Mickiewicz), which was interpreted by actors as having the features of a conflict between generations and a conflict of world outlooks and religions. The son does not want to abandon his religion and embrace another, foreign faith. The father, however, tries to make him do it. At first, he expels his son from the kingdom; then he summons him back and puts him in jail on bread and water; then he chains him to a cell wall and subjects him to tortures. In spite of all that, Adolf sticks to his decision demonstrating tenacity and willpower. To him, consenting to his father’s marriage with Venus (Venera) means not only changing his faith, but rather repudiating his history, traditions and culture. Adolf also acts as a champion of truth. This concept is mentioned three times during the play. In the first instance, during the initial meeting of the father and son, Adolf admits: “And I believe not in the gods, / but in the eternal truth of centuries” [20, p. 11]. Then, having returned from a trip, he tells his father mockingly that he dreams of “seating the beautiful goddess on a grey mare, / and some boys should be called in, /and stones should be thrown at her, / so that she would not ignore truth / and deprive the father of his son” [20, p. 19]. And, recounting his trip he emphasizes once again: “And I believe not in the gods, / but in in the eternal truth of centuries” [20, p. 19]. Adolf is guided by the desire to protect certain fixed rules and, at the same time, by an attempt to find the eternal truth.

Besides the conflict of generations, world outlooks and religions, an essential place in *Tsar Maximilian* belongs to the social conflict. Smyshlyaev’s production vividly articulates that Maximilian is in opposition to his son, as well as to his inner circle and the entire people. The literary critic Michail Petuhovich wrote in the playbill: “The oppressed masses have long tolerated

2 Sparrow – Belarusian folk dance, usually performed at a wedding.

3 Potato – Belarusian folk dance. He is accompanied by a song.

Tsar Maximilian's absolutism; they have even sincerely accepted it. However, like a spider, he twines everyone with his cobweb and presses his despotism over them, just to satisfy his personal interests and desires. Time – years and centuries – pass, one historical cycle replaces another, and the oppressed keep tolerating and seeking the ‘eternal painful truth’” [13, p. 14]. In this regard, we can say that Adolf along with Dragon, Anika-the-Warrior and the Knight Errant fight against slavery, for justice and a better future. It should also be emphasized that the image of a rebel, who has plucked up his courage to start fighting against the conservative and backward world, is key to Smyshlyaev's art of that period.

The image of Maximilian as a bloodsucker tsar was represented with a relevant structure made by Leonid Nikitin. It resembled a spider with long legs: the head was the throne, the body – the midstage, and the sprawled legs were the catwalks, ramps and handrails. In the centre of the middle catwalk, there was a trapdoor, and a devil used to leap out from it. A small orchestra was located on the side below. The action took place on all three levels. This highly functional structure allowed Smyshlyaev to make a diverse composition with individual scenes. Maximilian sat on the throne all the time with the people equally spread around the structure, able to move about freely: as an expressive stage movement or having fun and dancing, or wearily drifting off to sleep. When someone dared to step out from the crowd, they would be drawn back at once, once again losing their individuality. It was meant to underscore the spontaneity and naturalness of the people striving for freedom and independence, emphasizing its artistic potential and imagination, and, at the same time, its passivity and fear of the personalized power and aggression. The scenography, as proposed by Nikitin, was a chef d'oeuvre of functionality: the pieces of scenery could be easily folded, disassembled and transported. Besides, it provided the maximum space possible to the actors.

The strict geometrical scenery components could be installed on an open platform as well as in the house. However, in the latter case, according to the researcher Tatyana Kotovich, a member of the audience would find himself or herself in the centre of the action. From any spot, one could observe every fragment of the scenography and each *mise-en-scène*, there was no border between the stage and the house, and the perspective changed. As a result, the audience had an opportunity to “join” the actors and become prospective participants of the joint play (and ritual), as it was offered by the actors [11, p. 40].

The production, which was stylized as a folk theatre, lasted for two and a half hours and consisted of 23 episodes divided into two parts: 16 episodes in the first and 7 in the second part. All 27 actors (four of whom – Mikalai Mickiewicz, Vasily Rogovenko, Joseph Tchaikovsky and Ivan Kotovich – played two roles each, and the audience assumed the device was a natural tradition of the folk theatre) had to stay on the stage all the time and take part in the action. At the rehearsals, Smyshlyaev applied the *étude* technique, which facilitated the learning of such volumes of text. It resulted in a synthetic performance full of humour, jokes, stunts, mockery, music, songs, dances and ballet acts. As noticed by Ivan Ivin, the stage turned into a “kaleidoscope of sounds, colours and movements” [7, p. 4].

The visual dimension of the play was exceptionally important. Leonid Nikitin proposed some vibrant costumes of different styles, which corresponded to the folk performance concept. Tsar Maximilian, who was dressed in richly decorated garments that reached his heels, and a turban, resembled an Assyrian ruler. Knight Errant wore a silver shirt; he had a shield with a golden star and a helmet with a rosy feather. In addition, the character’s costume included golden epaulettes and a blue cape with black lining. In his hands Knight Errant held an enormous sword. Tsar Mamaj, who was dressed in the Eastern manner, in a shimmering suit, was waving a curved crescent sabre all the time. The Messenger/Field Marshal (Janina Lobanovskaya) with a ribbon over the shoulder and a star on his chest, had huge gauntlets and magic boots. The costumes of the Harlequin and the Gravedigger were sewn from colourful squares: the first was in black and white, the second was in black and yellow. The servants were dressed in colour-woven shirts with black, green and violet stripes, bright striped trousers and black waistcoats.

Queen Venus (Stefania Stanyuta) and the Death (Tatiana Bondarchyk) were set against each other: the former was happy and expressive in her feelings towards Maximilian, the Queen occasionally sang songs, while the Death, hiding behind her mask, laughed and all the time spun in a dance. Moving closer to the other characters, she intimidated them by attempting to kiss them. Venus was dressed in a white tutu with a wide golden belt, a red bodice, deep red shorts and golden shoes on high heels. On her head, she wore a fiery red wig and a golden diadem⁴. The Death, in turn, wore a silver tutu, while her stockings, shorts, gloves and mask were black. Many critics (Pavel Markov [12, p. 8], Khrisanf

4 According to the S. Stanyuta’s memoirs, at first Smyshlyaev wanted to present Venus as an ordinary, simple girl, but once he saw her in motion, during a dance, he changed his mind.

Khersonsky [19, p. 7], Dmitry Chuzhoy [21, p. 7], Vladimir Blyum [15, p. 3], Sergey Grigoryev [13, p. 2]) emphasized that the “modernized” representation of Death – her costume and mode of existence on the stage – departs from the tradition and may be incomprehensible for the audience.

Their participation in Tsar Maximilian play was an important experience for young actors. Playing the above-mentioned characters (e.g., the tsar, his son, the doctor, the executioner, the blacksmith, the gravedigger, the knight) they had to manifest an ironic, almost grotesque attitude to the image. Creation of a symbiotic persona-mask was the most important task during the work on the play. The performer of the Blacksmith role, Timofey Sergeychik, makes a clear statement about it: “In my small role, I have learnt how to act and stay in character for two and a half hours non-stop, without words, remaining within it, taking part in all events, staying always in focus and evaluating the developments. I have learnt how to identify my different attitudes to each acting person, how to listen to my partners. Due to this wordless role specifically, I began learning the acting basics. It set me on my feet. [...] In this role I learnt how to move to different rhythms and tempos, feel my partners, appreciate and assess what they are saying and doing” [17, p. 102]. According to Stanyuta, the actors were thrilled with the rehearsals: “We saw ahead of us more than plays alone; we saw a life completely different from the current one, a life of strolling actors”. It is no wonder that the play was designed for performance in different prospective conditions: in unsuitable locations, among others, in a town square during a fair, or on a meadow behind a village⁵.

The servants present on the stage (most often, they stood on the steps) carried out several functions. First, they represented ordinary people engaged in a dialogue with their sovereign, carrying out his orders, though sometimes they regard him with humour, and at a certain point, they attempt to counter him. Besides, the servants functioned as a choir. They commented on the developments behind the stage, they vocalized the inner feelings, emotions and doubts of the heroes (e.g., Adolf’s). Mikhail Petuhovich wrote in the playbill that the servants’ representation methods linked the play with the antique tragedy [12, p. 14]. Thus, during duels, some of them surrounded Maximilian on all sides, supporting him and at the same time relying on protection from

5 Alexander Geirat proposed to establish a theater “Green Van”, which will travel around the city and show short performances in different places: in the yards, parks or squares.

him, while others moved as far away from the throne as possible, climbing the handrails, implying that they did not want to have anything to do with him. Another objective of the servants was to imitate various sounds (such as the sounds of an automobile, an airplane, a train, legcuffs, the wind and the sea). When the Tsar expelled Adolf from home, the servants followed him for some time, singing, "I am Banished to the Desert". During the Polish representative's (Vasily Rogovenko) narrative about the search for Adolf with various means of transportation, the choir imitated their sounds, showing everything additionally with their hands, as would normally be done by children.

Tsar Maximilian was patterned after folk games and amusements. Hence, the actors intended to do everything possible to engage the audience into the amusement, communicate it to them, and engulf them with the atmosphere on the stage. The first such attempt took place at the very beginning of the play, when the characters emerged and the scenery came to life on both sides of the stage to the sounds of a march. The actors sang a mocking tune "The Waspy Trough is Full of Water" that boosted the spirit of the audience and created the air of a carnival. The same song was heard at the end of the play, when the Messenger (Janina Labanovskaya) said good-bye to the audience and invited them to the following performances. The dynamic, spirited and well-built masterpiece with singing, music and dancing had a great impact on the audience who could not remain indifferent. The play comprised a large number of ingenious sketches. Maximilian's very appearance on the stage evoked a smile: he came out, stretched and yawned loudly. At the sight of Venus (S. Stanyuta), he would run up to her at once, grasp her arms and pull her towards the throne. In the Tsar and Venus's wedding scene the drunk Priest (Pavel Malchanau) and the Deacon (Ivan Katovich) can hardly stand. Unable to find the parish register of marriages, they use the register of deaths. During the coronation of the newlyweds, the Deacon chants the praises to beer and vodka, while keeping a deadpan face; and the Priest with his red thinnish hair and red cheeks sings the second voice, shudders, smacks his lips and waives a ball in a mesh instead of the thurible. Another fancy couple, the Doctor (Mikalai Mickiewicz) and the Paramedic (Lyubov Mazalevskaya), are both wearing white aprons covered with pockmark-like speckles. One of the characters has a colourful case, another – an enormous stethoscope and a douche. They try to forcibly cure everyone they meet: for headache, they suggest you "shave your head clean, / take the cranium off, remove the brain, / and pour half a litre of vodka there" [20, p. 33]; they try to open the mouth of a person who has a

toothache, in order to pull his tooth out and substitute it with a ram's tooth; they prescribe dancing until one drops, to treat foot problems.

The audience laughed at the very appearance of the Gravedigger (A. Ilyinsky), with his enormous belly and small thin feet, his shoes with long turned up toes and a small shovel in his hand. The shovel was made in such a manner that it regularly opened, produced a weird sound and hit the arm. The Gravedigger loved to improvise: he would add his own words to the text, crawled to Maximilian on his knees, walked on his hands. In a conversation with the Messenger, he played dumb asking him to help identify the Tsar and asking how he should address him. Prior to lowering Adolf's and the Executioner's bodies down to the grave (Joseph Tchaikovsky), the Gravedigger tries to get the bodies to do physical exercises, and then he checks the contents of their pockets. When the Doctor comes out, the Gravedigger immediately makes him check the teeth, feet and ribs. The admirably fit performer of the part accomplished a great number of acrobatic feats. He seemed to improvise, adding his own words to the text. Alena Lagovskaya recalls that the Gravedigger once went missing after a scene and everyone thought that he had fled from the theatre. The Messenger even notified Maximilian after that. However, the Gravedigger replied from the auditorium in a moment: "I am here!", and he resumed playing his role from there [16, p. 40].

The play also had several dramatic scenes concerning the relationship between Maximilian and Adolf. Dressed in a sheepskin and a long curly wig, Adolf was to remind the audience of John the Baptist. Appearing before his father, he raised his hands every time and uttered in a rather pompous and drawling manner: "I do not believe, I do not swear / to the father's fetish gods, / and golden statues" [20, p. 35]. (It must be added that Adolf's role required a typical, exalted and ceremonial declamation of the text.) His three antemortem songs that were full of grief and bitterness (in the first one, he bids farewell to nature – the forest and animals, in the second – to his friends, in the third – to the entire world) held the audience spellbound. Diana Stelmach, the Belarusian folk theatre researcher, emphasizes that, as concerns *Tsar Maximilian*, "the dramatic in the play was inseparable from the comic, intertwining with it in the same episodes and organically blending with the general course of the performance. [...] The ironic subtext removed dramatism from the events and switched the entire performance to a joyful game show" [16, p. 41]. In the preparation of *Tsar Maximilian*, Smyshlyaev strived to make the Studio actors apply the knowledge gained by them during theoretical classes, take an active part in the

rehearsals, not be shy of improvising, suggest their solutions for the scenes, in a word, co-create the play. Moreover, he demanded that everyone should sew his or her own costumes. Here is how Tymofey Sergeychik recalls that period: “How enthusiastically we, the Studio actors, worked on that play! We made all the props, we helped with sewing the garments, we learnt songs and dances, we recalled and recorded the folk puppet plays that we had observed in villages, and we handed them over to Mikolai Mickiewicz, who documented them then” [17, p. 101]. Leonid Nikitin’s duty was to check whether the colour of the procured cloth matched the sketches, whether the costume changed its colours with a change in lighting, whether it fell out of the overall colour scheme of the episode.

The production was favourably received by Moscow-based (Pavel Markov, Nikolay Volkov, Vladimir Blyum and Khrisanf Khersonsky) and Belarusian critics (Jazep Dyla, Tshishka Hartny, Mikhail Gromyko, Zmitser Zhylunovich, Nikolay Kasperovich, Alexander Voznesensky). It was called a manifesto that should pave the way for the Belarusian Theatre Studio activities. The play was perceived as a folk performance full of impulse, temperament and power, in which Smyshlyaev had masterfully synthesized folk tunes, songs and dances with elements of the modern theatre. The play was compared to *commedia dell’arte*. It was emphasized that the performance combined tragic, comic and lyric elements with the “spiteful laughter” in some fragments reaching the level of satire [13, p. 13].

“The young energetic actors in marvellously made costumes come onto the stage in the shine of the lamps. And, when they begin to sing and dance with fervour, it appears that they are capable of winning the hearts of an audience of thousands” [15, p. 3], wrote Vladimir Blyum. The Studio trainees showed their best, they were highly pliable, musical, with a sense of rhythm. Vladimir Lilin called the play straightforwardly “a chef d’oeuvre”, since the director, designer and actors were an ideal unity in the play [8, p. 6]. According to A. Voznesensky, the music imparted a rhythm to all actors’ lines; it stressed the most important, key moments of the action, and pieced together such elements, as the word, movement, light and sound. The precision of the movements and the manifestation of the unlimited potential of the human body became possible owing to Meyerhold’s biomechanics that had been mastered by the actors, as well as their excellent gymnastic and acrobatic proficiency [1, p. 106]. Some Ukrainian writers could not disguise their admiration after watching *Tsar Maximilian*: “We have no doubt that

the Belarusian Soviet theatre has made progress, but we have not expected to come across an artistic development of such degree. It shows to us the substantial cultural level currently achieved by the Belarusian theatre, as well as the richness of the people's art" [18, p. 4].

Suggestions were made to show the play in a circus to augment it with "monumentalism". The actor Alexander Ilyinsky was even compared to Igor Ilyinsky. The aesthetics of the play, as it was observed, had been strongly influenced by the work of Yevgeny Vakhtangov (*Princess Turandot*), Alexander Tairov, Valery Bebutov⁶ and Kasyan Goleizovsky⁷. The scenography, in turn, was compared to the works of Nikolai Sapunov and Konstantin Somov including outline drawings of the curtains for the *Free Theatre* (1913) and sketches for *The Fairground Booth* by Alexander Blok. Some other comments were made as well: the play had to be made even more modern. The critics contemplated whether the Belarusian peasant would recognize representatives of the people among the characters, and whether he would accept them in that "conventional artistic form" [14, p. 2].

The conflict, as presented in the play, provided ample opportunities for interpretation. Some would see it as the struggle of the ordinary Belarusian people against Tsarist autocracy [9, p. 132], and the fight of a tyrant with a revolutionary (3: 4), others – the clash of Ivan the Terrible with his son Ivan, or Peter the Great with his son Alexei. Both Ivan and Alexei, same as Adolf, paid the ultimate price for their outstanding views on the ways of ruling the country⁸. Some spoke about the associations with Mathilde Kschessinska, who had an affair with the would-be tsar Nicholas II, and then with two representatives of the Romanovs – the Grand Dukes Sergey Mikhailovich and Andrey Vladimirovich [13, p. 13].

Tsar Maximilian had some opponents, too. The Moscow critics Grigoryev and Volkov disapproved of the eclecticism, the mix of various manners, styles and epochs in the play [14, p. 2]. A reviewer from Vitebsk characterized the production as "formal" and "aesthetically overloaded" [2, p. 6]. A.

6 Valery Bebutov (1885–1961) – theatre director. He worked at the Moscow Art Theater (1912–1917), and collaborated with Vsevolod Meyerhold, Fyodor Komissarzhevsky.

7 Kasyan Goleizovsky (1892–1970) was a Russian dancer and choreographer. In 1918 he organized an experimental dance studio.

8 Alexei Petrovich Romanov, Tsarevich of Russia, died in unknown circumstances (on 26 June 1718) in prison. After his forced return from Austria (on 3 February 1718), a lawsuit was filed against him. Tsarevich Ivan Ivanovich of Russia, in turn, was severely wounded by his father Ivan the Terrible (on 14 November 1581) and died five days later.

Voznesensky believed that the play could be considered accomplished, and that it had to be restructured in order to merge the dominant and subordinate story lines including interludes and sketches of historical, social and general nature. In his opinion, it would enhance the play with a rhythm and create the impression of an integral, powerful and energetic composition [1, p. 106]. I. Ivin emphasized that, though *Tsar Maximilian* holds a special place in the company's repertoire, it should not define the image of the modern theatre: "One should show on the stage such works, in which the real life is throbbing, and that could make the audience rave about it for a long time" [7, p. 4].

In spite of such views, the play enjoyed great popularity among the theatregoers, and some people watched it several times. It is no wonder that it held for three full seasons in the theatrical announcements and was one of the most frequently performed plays. Jazep Dyla left interesting evidence of the critics' response. In his article "Criticism Comes Down!" he noticed that after watching *Tsar Maximilian*, critics "grumble" and state that the Studio actors have swerved from the right path; they were forced to acknowledge the "pure aestheticism" and "art for art's sake", thus rending the Belarusian theatre from life and instilling the extrinsic constructivism in it, though, they themselves, in fact, "still need to learn how to walk on the stage". These critics threatened to put the entire management of the Studio along with the play director in their place. Dyla noted that such "pedagogues" had not grown up yet, they had stuck in the past and therefore they simply turned a deaf ear to the pursuits and experiments of the Russian theatre. They were not prepared for the idea that *Tsar Maximilian* delivers no sermon to anyone, and the play characters do not demonstrate their suffering as it normally happens in a theatre. The play merges reality with convention, it utilizes new means of artistic expression, it has a relevant rhythm, musicality, architectonics, it relates to both history and contemporaneity. However, the opponents were not prepared for all that, and therefore they were unhappy. They suffered from the "indigestibleness" that prevented them from appreciating the high artistic level of the play. In Dyla's opinion, a tough hand-to-hand skirmish had started about the then young Belarusian theatre... And, it was much better than the official tranquillity. The "pedagogues", according to Dyla, forgot that "the theatrical realism gave off a more than ample odour of true 'dead meat' around the entire BST, and, unless Mirovich had begun his "surgical" work, the entire Belarus would be reeking of the dead body of amateurishness" [5, p. 6-7]. One can also assume that many critics have refrained from formally voicing their views.

Conclusion. After the presentation of “Tsar Maximilian” on the stage of BST-1 in Minsk, a discussion took place (on 30 June 1924), which was aimed at hearing out a variety of voices and opinions on the theme of the play. And, though the hall was packed with people, only a few wanted to speak out. The opening remarks were made by Jazep Dyla, who presented a brief outline of the history of the Belarusian theatre from 1920 until 1923, he underscored the success achieved by BST-1 and compared the latest theatre’s premiere, *The Bourgeois Gentleman*, with *Tsar Maximilian*. According to his opinion, one could notice in both plays that the theatre had “announced the first, still awkward step away from the habitual realistic and psychological direction of its academism” [4, p. 2]. Dyla expressed a concern that certain political circles in Belarus were trying to make the young troupe change its direction. The head of Glavpolitprosvet Semuyon Lysov supported J. Dyla upholding that “the old theatre forms have outlived themselves, that the new revolutionary theatre is fully focused on the quest”. He also added that he was happy to see the general public interested in the theatre lately. *Tsar Maximilian*, in Lysov’s opinion, was a well-conceived, well-composed and highly successful play [4, p. 2], which may be certainly shown both in a village and in a city.

REFERENCES

1. Вазнясенскі А., Другі Беларускі Дзяржаўны тэатр [The Second Belarusian State Theater], «Узвышша» 1929, № 6, с. 105-106.
2. Волков Н., Царь Максимилиан [“Tsar Maximilian”], «Новый зритель» 16.12.1924, № 49, с. 6–7.
3. Голдэнвайзер Л., «Цар Максимилян». Показательный спектакль Московской Белорусской Драмстудии [“Tsar Maximilian”. First performance of the Belarusian Theatre Studio in Moscow], «Звезда» 14.06.1924, с. 4.
4. Дыла Я., З вялікае тучы... да малы дождж [From a big cloud... a small rain], In: ААТИМЭФНАНРБ, воп. 5, адз. зах. 1, с. 2.
5. Дыла Я., Крытыка крые! (Яшчэ раз «Цар Максимилян») [The critic criticizes! (Once again “Tsar Maximilian”)], In: БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 154, с. 6-7.
6. И. Р-н, Постановки 2-го Белгостеатра. Некоторые выводы [The performances of the 2nd BST. Some conclusions], «Заря Запада» 5.01.1927, № 3, с. 4.
7. Ивин И., Царь Максимилян [Tsar Makisimyan’], «Полесская правда» 15.11.1928, № 263, с. 4.
8. Л. [У. Лілін], Тэатр і кіно. «Цар Максимилян» [Theater and Film. “Tsar Makisimyan”], «Звезда» 24.11.1927, № 267, с. 6.

9. Некрашэвіч А., Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр [Belarusian State Theatre-2], «Польмя Рэвалюцыі» 1934, № 5, с. 132.
10. Нікіцін А., Крок да тэатра будучыні [A step towards the theater of the future], «Мастацтва Беларусі» 1986 № 11, с. 11.
11. Котович Т., Сценография. Витебск [Scenography. Vitebsk], Витебск 2011.
12. П. М. [П. Марков], «Царь Максимилиан» (Белорусская студия) [“Tsar Makisimyan”. Belarusian Theatre Studio], «Правда» 28.11.1924, № 271, с. 8.
13. Пятуховіч М., «Цар Максімільян». Праграма [“Tsar Makisimyan”. Program], In: ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 13-14.
14. С. Гр-ев [С. Григорьев], «Царь Максимилиан» (Белорусская Государственная Студия) [“Tsar Makisimyan”. Belarusian State Studio], «Рабочий зритель» 7–14.01.1925, № 1, с. 2.
15. Садко [В. Блюм], Царь Максимилиан [“Tsar Makisimyan”], «Вечерняя Москва» 26.11.1924, № 271, с. 3.
16. Стэльмах Д., Так пачынаўся тэатр [Thus began the theater], «Тэатральны Мінск», 1982, №6, с. 40-41.
17. Сяргейчык Ц., Нататкі акцёра. Шлях жыцця і творчасці [An Actor’s Notes: The Path of Life and Creativity], Мінск 1966.
18. Тэатр. Украінскія пісьменьнікі аб беларускім тэатры [Theatre. Ukrainian writers about the Belarusian theatre], «Звязда» 16.05.1928, № 111, с. 4.
19. Херсонский Х., Театр и искусство. «Царь Максимилиан» [Theatre and art. “Tsar Makisimyan”], «Известия» 5.06.1924, № 127, с. 7.
20. Цар Максімільян [“Tsar Makisimyan”], БДАМЛіМ, фонд 23, воп. 1, адз. зах. 1, с. 5.
21. Чужой Д., Царь Максимилиан [“Tsar Makisimyan”], «Жизнь искусства» 2.12.1924, № 49, с. 7.
22. Moskwin A., Teatr białoruski: 1920-1930. Odrodzenie i zagłada [Belarusian Theatre: 1920-1930. Rebirth and extermination], Warszawa 2013, s. 129-321.

Andrey Moskvin (Polşa)

Vitebskdə 2-ci Belarus Dövlət Teatrının fəaliyyətinin başlanğıcı

“Çar Maksimilian” – XX əsrin əvvəllərində Belarus teatr sənətinin incisi kimi

Tədqiqatın predmeti - “Çar Maksimilian” pyesinin Belarus teatr studiyasının tələbələri tərəfindən Moskvada tamaşaya qoyulmasıdır. Bu, gənc belorusların 2-ci Moskva Akademik Bədaye Teatrının (MABT) müəllimlərinin rəhbərliyi altında Belorusda göstərəcəkləri repertuarın hazırladığı dövr idi.

Tamaşa Vitebskdə 2-ci Belarus Dövlət Teatrının repertuarına daxil edildi və böyük müvəffəqiyyət qazandı. O, üç mövsüm ərzində göstərildi. Rejissor Valentin Smişlyayev qarşısına bir neçə məqsəd – Belarus folklorundan istifadə edilməsi, bütün aktyor qrupunun cəlb olunması və bu dram əsəri nümunəsində xeyir və şər, inam, məhəbbət, hakimiyyət və bərc, müəyyən ideyalara sadıqlıq kimi məsələlərin qaldırılması məqsədini qoymuşdu.

Məqalə müəllifi arxiv materiallarına, aktyorların xatirələrinə və teatr rəylərinə istinad edərək Belarus teatrı tarixində mühüm yer tutmalı olan bu tamaşanı yenidən qurur.

Açar sözlər: Belarus teatrı tarixi, Belarus teatr studiyası, Vitebskdə 2-ci Belarus Dövlət Teatrı, “Çar Maksimilian”, tamaşanın yenidən qurulması.

Андрей Москвин (Польша)

Начало деятельности Белорусского Государственного театра - 2 в Витебске

«Царь Максимилиан» - шедевр белорусского театрального искусства начала 20 века

Предмет исследования – постановка пьесы «Царь Максимилиан», осуществлённая студентами Белорусской театральной студии в Москве. Это был период, когда молодые белорусы под руководством преподавателей МХАТ-2 готовили репертуар, который они покажут в Беларуси. Спектакль вошел в репертуар Белорусского государственного театра-2 в Витебске и пользовался большим успехом. Он был показан в течение трех сезонов. Режиссер Валентин Смышляев ставил перед собой несколько целей: использовать белорусский фольклор, привлечь всю группу актеров и на примере этой драмы поднять такие вопросы, как добро и зло, вера, любовь, власть и долг, верность определенным идеям.

Автор статьи, опираясь на архивные материалы, воспоминания актеров и театральные рецензии, реконструирует спектакль, который должен занять важное место в истории белорусского театра.

Ключевые слова: история белорусского театра, Белорусская театральная студия, Белорусский государственный театр-2 в Витебске, Царь Максимилиан, реконструкция спектакля.

UOT 792.01;792:001.8

İlham QAZIZADƏ
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
(Azərbaycan)
nigarqazizade@gmail.com

XX ƏSRİN 30-CU İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN DRAMATURGİYASINDA MÜASİR MÖVZULU KOMEDİYALARIN SƏHNƏ TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə. Ötən əsrin 30-cu illərinin ortalarında «Həyat» pyesi ilə dramaturgiyaya ilk addım atan M.İbrahimov özünü C.Cabbarlının vəfatından sonra Azərbaycan səhnəsində müasir mövzulu pyesə olan böhranı pozan, bolşevik ideologiyasını razı salan bir sənətkar kimi tanıtdı. Pyesin əsas mövzusunun yeniliklə köhnəliyin mübarizəsi təşkil edirdi. Bu baş məsələnin bədii həllində müəllif satira və yumordan, komizm vasitələrindən kifayət qədər istifadə etmişdir. C.Cabbarlı dramaturgiyasında əsası qoyulmuş model bu pyesdə də özünün əksini tapmışdır. Pyesin müəllifi M.İbrahimov mövzunun yaranması barədə yazırdı: «Dörd il əvvəl Naxçıvan rayonundakı qəzetin siyasi şöbəsində redaktorluq edirdim. Bu illərdə kolxoz quruluşunun möhkəmlənməsi uğrunda mübarizə geniş vüsət almışdı. Həyatı müşahidələrim mənə böyük material verdi və ilk pyesim olan «Həyatı» yazmağa ruhlandırdı. Həyat geniş dünya-görüşlü, sağlam ideyalı bolşevikdir. Bizim ədəbiyyatda belə qadınlar çox sal solğun və sxematik verilir. Mən bu sxematiklikdən qaçmağa çalışdım» [3].

Pyesdə olan bəzi nöqsanlara baxmayaraq, əsər 1937-ci ildə Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının repertuarına salınmışdı. Tamaşanın rejissoru A.İsgəndərov yazırdı ki, pyesin materialı xəlqilik baxımından zəngindir. Bunu ayrı-ayrı obrazlar haqda demək mümkündür. Mənim qarşımda canlı, inandırıcı həyatı mövqelərlə cilalanmış tamaşa yaratmağı dururdu. Çalışdım ki, pyesdə kəndə mübarizəyə kömək məqsədi ilə göndərilən bolşeviklərin kolxoz quruluşunun qələbəsi uğrunda mübarizəsi aparıcı motiv kimi daha artıq təcəssümünü tapsın. Quruluş barədə yazan professor C.Cəfərov da tamaşanın əmək mövzusunun «siyasi sayıqlıq» mövzusu içərisində müəyyən qədər əridildiyini qeyd edirdi [1].

1938-ci ildə Sabit Rəhmanın «Toy» komediyasının yaranması dramaturgiyada müasir mövzulu pyesə olan böhran sükutunu pozdu. Əsər Azərbaycan

Milli Dram Teatrının kollektivi tərəfindən böyük ruh yüksəkliyi ilə qarşılandı. Bunun əsas səbəblərindən biri də kollektivin çoxdan bəri müasir mövzulu komediya böyük ehtiyacından yaranmışdı. Quruluşun rəssamı R.Mustafayev vermiş, musiqisini isə S.Rüstəmov bəstələmişdir. Tamaşa hazır olarkən aydın olur ki, pyesin bəzi epizodlarında sönüklük, yersiz, uzun-uzadı söhbətlər yer almışdır. Məhz bu yönlü nöqsanlarına görə «Toy»un Gəncə teatrındakı quruluşu daha artıq rəğbət oyadırdı. Rejissor A.Dadaşov pyesə verdiyi quruluşa münasib saymadığı epizodları ixtisar etmiş və nəticədə Milli Teatrın quruluşunda nəzərə çarpan «artıq yüklərdən təmizləmiş və əsas xarakterlərin daha aydın, daha canlı» [5] alınmasına nail olmuşdur. Lakin o da qeyd olunmalıdır ki, gəncəlilərin axtarışları da bir sıra nöqsanlardan azad deyildir.

Məşhur komedioqraf S.Rəhman 1940-cı ildə Milli Dram Teatrına «Xoşbəxtlər» pyesini təqdim etdi. Əsərdə sovet adamlarının həyatının, məişət qayğılarından bəhs olunur.

Keçən əsrin 30-40-cı illərində xalqın gümrə ruhunu, nikbinliyini özündə ehtiva edən komediyalarımız sonrakı inkişafında da bu ənənəyə sadıqlığını göstərdi.

Açar sözlər: tamaşa, mövzu, aparıcı motiv, rejissor, obraz.

Giriş. Pyesin əsas qayəsi ondan ibarətdir ki, yeniliyə maneçilik törədənlər bolşevik rejiminin düşmənləri ilə mübarizədə canlandırılırdı. Bu kəskin ictimai konfliktin aparıcı qüvvəsini Həyat kimi sağlam düşüncəyə malik insanlar təşkil edirdilər. Həyat obrazı teatrın istedadlı aktrisası Mərziyə Davudovaya həvalə olunmuşdu. İfaçı Həyatın simasında qəlbi daim yenilik hissi ilə döyünən obrazı yaradıcılıq səpgisinə münasib tərzdə yaratmışdır.

Yeni quruluşun qələbəsində müəyyən xidmətləri olan, lakin arxayınlıq hissine qapılaraq, ölkənin maskalanmış düşmənlərinə özü də istəmədən onların hiylələrinə uyan Həsənov obrazını aktyor Mərdanov uğurla oynayırdı. Həsənov MTS direktorudur, partiya üzvüdür. Lakin o bolşevik sayıqlığını itirmiş, bürokrat, özünütənqidə qorxan, keçmiş partizanlığına arxayın bir adamdır. Aktyor bu yönlü rol ilə ilk dəfə rastlaşdığını etiraf edirdi. Yaradıcılığına məsuliyyətlə yanaşan aktyor M.Mərdanovun Həsənovun komik situasiyalara düşərkən təbiətən gülüncüyünü aşkarlamaq sahəsində xeyli axtarışlar apardığı aydın sezilirdi.

Əsas materialın şərh. «Həyat» pyesi 1937-ci ildə Gəncə teatrında da oynanırdı. Tamaşanın rejissoru H.İsmayılov yığcamlıq naminə bəzi epizodların yerlərini dəyişdirmiş, bəzilərini isə ixtisara salmışdı. Rejissorun bu «cərrahiyyə» əməliyyatı müəllif və tənqid tərəfindən əsasən etirazla qarşılanmışdı [4].

Əvvəlki inqilabi xidmətləri ilə öyünən Həsənovun fikrincə Nikolayı Culfa dəmiryoluna kimi qovanlar arasında onun zəhməti var. Odur ki, artıq heç kəsin ona qarşı çıxmaq haqqı yoxdur. Həsənovun yürütdüyü mühakimələrin primitivliyi, savadsızlığı bolşeviklərin dövlət quruculuğu işində kimlərə arxalandığı barədə müəyyən dərəcədə düzgün təsəvvür yaradırdı. Maymaqlığı, arxayınlığı obrazı gülünc vəziyyətə salır. Gəncələrin quruluşunda Həsənov obrazı aktyor A.Cavadova tapşırılmışdı. İfaçı surətin müəllif tərəfindən verilmiş xarakteristikaya münasib yanaşaraq, satirik planlı bir tip yaratmağa çalışmışdı. O düşünülməmiş hərəkətləri ilə Süleyman və məşədi Hüseyn kimi yeni quruluş düşmənlərinin fəaliyyəti üçün münbit zəmin yaradır. Aktyor Həsənovun səhnəyə gəlişinə xüsusi mizanlar hazırlamışdır. Onun yerindən bəlli olurdu ki, bu adam özündən çox razıdır, ətrafdakıların ondan razı olduqlarına əmindir. Bəzi epizodlarda bir tərəfində Süleymanın, digərində isə Məşədi Hüseynin (Ə.Dadaşlı) əmrə müntəzir vəziyyətdə durmalarından zövq alırdı. Bu sözsüz səhnələr tamaşaçıda gülüşə səbəb olurdu. Çünki tamaşaçı bilirdi ki, Həsənov bu hörmətə layiq deyil, digər tərəfdən hər ikisi direktordan istədikləri kimi istifadə edib, hökumətə əks hərəkətlərini həyata keçirirlər. Göründüyü kimi, həm dramaturji material, həm də aktyor oyunu məntiqi gülüşün yaranmasına əsas verirdi.

Nəhayət 1938-ci ildə Sabit Rəhmanın «Toy» komediyasının yazılması dramaturgiyada sırf müasir mövzulu komik pyesə olan böhran sükutunu pozdu. Əsərdə kənddəki kolxoz quruculuğu sahəsində yeniliklə köhnəlik arasında gedən mübarizədən bəhs edilir. Kolxozda təsərrüfat işləri bərhad haldadır. Bacarıqsız və kütbeyin kolxoz sədri Kərəmov kəndin sağlam qüvvələrinə arxalanmaq əvəzinə, kütlədən ayrı düşmüş Salmanov və Mirzə Hüseyn kimi əliyərilərin toruna düşür.

Pyesin sonunda Kərəmov işdən götürülür, sədrliyə qabaqcıl briqadir Zinyət seçilir. Ziyankar və fırldaqçı Mirzə Hüseynlə Salmanov ifşa olunur. Komediyanın müsbət obrazları hələ o illərdə tənqiddin etirazını doğurmuş, bədiilik baxımından zəif işləndiyi etiraf olunmuşdur.

Əsər Azərbaycan Milli Dram teatrının kollektivi tərəfindən böyük ruh yüksəkliyi ilə qarşılandı. Bunun əsas səbəblərindən biri kollektivin çoxdan bəri müasir mövzulu komediyaya böyük ehtiyacından yaranmışdı.

Tamaşanın rejissoru M.Haşimov xatiratında yazır: «...Əsər teatrda birinci oxunuşda bizi götürmüşdü. Sabitin xalq yumorundan, el zərbi-məsəllərindən istifadə etmək məharəti bizi heyran qoymuşdu...» [6]. Quruluşun rəssamı R.R.Mustafayev, musiqisi isə S.Rüstəmovun idi. Tamaşa hazır olarkən

mütəxəssislər aşkarlayırlar ki, pyesin bəzi epizodlarında sönüklük, yersiz, uzun-uzadı söhbət səhnələri var. Əlbəttə, bu yönlü epizodlar komediyadakı hadisələrin dinamik inkişafına xələl gətirirdi.

Aktyor M.A.Əliyevin Kərəmovu özünü kolxozdan, kollektivdən üstün tutur, yenilik hissini itirmiş bir tip olduğundan kiminsə ona məsləhət verməsini mənliyinə təcavüz sayır. Obraza qarşı satirik gülüşü artırmaq üçün ifaçı bəzən bədii şişirtmələrdən məharətlə istifadə edir, surətin xarakterindəki komik və gülüş doğuran hərəkət və axtarışları xüsusilə qabarıq verdiyi üçün obrazın daxili təbiətində olan çatışmazlıqları açıqlayırdı. Onda aludəlik o hala çatıb ki, özü barədə üçüncü şəxs adından danışıq: «Kərəmov bacarar», «Kərəmov bilir». M.A.Əliyev obrazın mənəvi puçluğunu hər bir epizodda məharətlə açmağa nail olurdu. Onun Kərəmovuna elə gəlir ki, söylədiyi məruzə dinləyicilərə böyük təsir göstərir. Öz aləmində ruhlanıb sinəsini qabardır. Bununla da obraza qarşı satirik gülüş dərəcəsini şiddətləndirirdi. Aktyor Kərəmovun komizmini ciddi bir səpkidə canlandırırdı. O ömrü boyu özünün şəxsiyyətini həddən ziyadə yüksəkdə görməyə alışıb və başqaların buna şək-şübhə etmədiyinə inanır. Kənddə körpü tikdirmək məsələsi qalxanda Kərəmovu bu körpünün kimin adına qoyulma məsələsi maraqlandırır. Ətrafdakılar Kərəmovu inandıрмаğa çalışırlar ki, çöldə işin qızgın çağında yersiz iclas çağırmaq təsərrüfatın zərərinədir. Kərəmov isə öz sözünün üzərində təkid edərək deyir: «Bəli də, demək kolxoz sədrinin kefi istədikdə iclas çağırmağa da ixtiyarı yoxdur. Bilirəm niyə istəmirsiniz, qorxursunuz kolxozçular körpünü Kərəmovun adına qoyalar. Heç nigaran qalmayın: onlar qoysalar da mən razı olمام. Kərəmovun adı bir kənd körpüsünə sığışmaz» [2].

Bəzi səhnələrdə M.A.Əliyevin obrazı naturalist səpkidə oynaması (saçını yolması, vəzifənin əldən getməsinə duyarkən qeyri-normal hərəkətlərə yol verməsi...) aktyorun nəyin bahasına olursa-olsun gülüş xatirinə yersiz hərəkətlərə uymasından doğurdu.

Məhz bu yönlü nöqsanlarına görə «Toy»un Gəncə teatrındakı quruluşu daha artıq məntiqə uyğun idi. Gəncə teatrının «Toy»a verdiyi traktovkada yaradıcı heyətin pyesin qüsurlu cəhətlərini duyub, onları saf-çürük etmək niyyətindən irəli gəlirdi.

Rejissor A.Dadaşov pyesə verdiyi quruluşa münasib saymadığı epizodları ixtisar etmiş və nəticədə Milli teatrın quruluşunda nəzərə çarpan «artıq yüklərdən təmizləmiş və əsas xarakterlərin daha aydın, daha canlı» [5] alınmasına nail olmuşdur. Lakin gəncəlilərin axtarışları da bir sıra nöqsanlardan azad deyildi.

İ.Talıblının ifasında Kərəmov kütlədən uzaqlaşdığından heç kəsin məsləhətinə qulaq asmayan, keçmişdəki xidmətlərinə arxalanan şöhrətpərəstlik, mənəbpərəstlik azarına tutulmuş bir tipdir. O, həyatın tezliklə həllini gözləyən problemlərinə arxa çevirərək, protokolları sahmana salmağı üstün tutur. Salmanov və Mirzə Hüseyn kimi kütbeyinləri, yaltaqları vəzifədə irəli çəkir, onlara arxalanır.

Pyesdəki gülüşlərin əksəri hadisələrin axarından deyil, yerli-yersiz hazır-cavablıqdan doğurdu. İ.Talıblı isə oyununda əsasən mənalı gülüşə üstünlük verdiyindən obrazın daxili aləmini aşkarlamağa çalışan sənətkar idi. Məhz ona görə də boş sözçülüyə uymadığından aktyorun oyunu «çox az gülüş doğurur» [5] yazan tənqidin iradə ilə tam razılaşmaq doğru olmaz.

S.Rəhman «Toy» komediyasında dünya görmüş qocaları da, şən və gümrəh cavanları da, öz qınına qapanıb qalmış adamları da göstərməyi qarşısına məqsəd qoymuşdur. Başqa sözlə desək, adi həyat ritmini yaşayan kənd adamlarını göstərməyi lazım saymışdır.

Əsərdəki Musa kişinin kolxoza daxil olmaqdan imtina etməsini dövrün tənqidi ideoloji mövqedən mənfi qiymətləndirib. Lakin obraza diqqətlə yanaşdıqda Musa kişinin kolxozdan, kollektivdən uzaqlaşmasının əsas səbəbini onun sosial mövqeyində deyil, hər şeydən öncə zaman keçdikcə tənha yaşayan şəxsə yaranan dəyişikliklərdə axtarmaq daha inandırıcı görünür. Həyatından bir növ incimmiş insanın əsərdə belə təqdimi hadisələrin məntiqi inkişafından doğurdu. Bizcə, dramaturq Musa kişi obrazının bir çox məqamlarını açıqlamağa diqqət yetirsəydi rol tamaşaçıya daha yatımlı təsir bağışlayardı.

Dramaturqun remarkasına sadıq qalaraq, həm Milli teatrın, həm də Gəncə teatrının quruluşunda dəmirçi Musanın ifaçıları obrazı köhnə üslublu baxışa malik xarakter kimi verməyi lazım saymışlar. Milli teatrda dəmirçi Musanı C.Ruhulla ilk baxışda zəhmli, ətrafdakı adamlarla bir o qədər də ünsiyyətdə olmayan, əsasən də daxili aləminə qapılmağı xoşlayan bir adam kimi təqdim edir. Hadisələr inkişaf etdikcə obrazın daxili xüsusiyyətləri aktyor tərəfindən incə cizgiləri ilə şərh olunur. Lakin Musa kişi heç də ilk baxışda nəzərə çarpan qədər quru təbiətli bir adam deyil. Lazım gələrkən, xoş niyyətli hərəkəti ilə hamıda müsbət rəy oyatmağı bacarır. Bunun üçün Musa kişini başa düşmək, onun incə hissələr gizlənən qəlbinə nüfuz etməyi bacarmaq lazımdır. Belə bir yanaşma nəticəsində məlum olur ki, dəmirçi Musa real bir obrazdır. Xarici görünüşü və ilk görüşdə nəzərə çarpan qəribəliyi isə yəqin ki, bu adamın şəxsi həyatından irəli gəlir. Məhz müəllif tərəfindən obrazın «qəribəliyi» əsaslandırılmadığı üçün həm tənqidçiləri, həm də ifaçıları çıxılmaz vəziyyətə

salmışdır. Lakin hər iki aktyor (C.Ruhulla, Ə.Yusifzadə) öz potensial imkanlarından istifadə edərək, obrazın şərhindəki boşluğu doldurmağa müəyyən cəhd göstərmişlər. C.Ruhullanın dəmirçi Musasında insanlara qarşı bir inciklik duyulur. Bu səbəblər dramaturji materialda olduğu kimi, aktyorun ifasında da dəqiqləşdirilməyib. Gəncə teatrının quruluşundakı dəmirçi Musa–Ə.Yusifzadə isə ilk gəlişdən onun küskün təbiətə malik olduğu bilinmir. Ə.Yusifzadə obrazı yumşaq notlarla təqdim etməyi üstün tutur. Ona görə də Gəncə səhnəsinin Musa kişisi daha artıq mülayim təbiətli adam təsiri bağışlayırdı. C.Ruhullanın yaratdığı dəmirçi Musada olan «qəribəlik» qlafı Ə.Yusifzadənin obrazında az nəzərə çarpırdı. Lakin onu da xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır ki, S.Ruhullanın Musa kişisi bir qədər düşündürmək qabiliyyətinə malik idi. Buna da əsas səbəb aktyor tərəfindən obrazın «qəribəliyinin» xüsusi cizgilərlə verilməsi idi. Lakin təəssüf ki, hər iki ifaçı dramaturji materiala və rejissorların yalnız gülüş naminə yaradılan mizanlarına sadıq qalaraq, obrazı bir qədər məntiqsiz, hadisələrdən doğan, şit gülüş obyektinə meylləndirirdilər. Bəzi səhnələrdə dəmirçi Musa daha artıq «dəliqanlı cavan»ı xatırladırdı. Musanın öz daxili aləminə qapılma anları, saqqalla əlaqədar macəraları, Zinyətlə qarşılanarkən keçirdiyi həyəcan səhnələrinin əksəri süni, xarici effektiv yüngül gülüş doğurmaq məqsədi güddüyü açıq görünürdü. Hər iki ifaçı bu səhnələri məntiqi baxımdan əsaslandırmaq qeydinə qalmırdılar. Ona görə də obrazın dramaturq və rejissorlar tərəfindən verilən xarici cizgiləri onun daxili aləminə zidd olaraq nisbətən qabarıq, yersiz gülüş doğuran çıxmışdır. Düzdür, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, S.Ruhulla obrazın zəhmliliyinin arxasında incə insani hisslərin gizləndiyini, Ə.Yusifzadə isə Musanın şəxsinde «öz hərəkətləri və ətrafdakılara münasibətdə sadə və bir qədər ağır təbiətli dəmirçi»ni [5] canlandırmaq sahəsində müəyyən səy göstərmişdir. Lakin göründüyü kimi aktyorların bu cəhdləri dəmirçi Musanın düşündürməyə qadir olan daxili aləminin açılması üçün kifayət etməmişdir.

Bəlkə də elə ona görədir ki, bəzi tənqidçilər Zalxa kimi çalışqan, fəal hökmü bir qadını dəmirçi Musaya calamaqda müəllifi günahlandırirdılar. «Toy»un həm Bakı, həm də Gəncə quruluşunda Zalxanı (Əzizə xanım, Məğfurə xanım) teatrların təcrübəli aktyorları oynayırdılar. Lakin ədalət naminə demək lazımdır ki, Əzizə xanımın oyununda Zalxa surətinin zabitliliyi, haqq-ədalət yolunda dönməzliyi daha aydın verilmişdir. Aktrisa elin xeyir və şərinde işə ürəklə girişən, adamların dərini və sevincini bölüşdürməyi bacaran bir obraz yaradırdı. Məğfurə xanım isə obrazın daha artıq qadınlıq hisslərini ön plana çəkməyə çalışırdı. Ona görə də Zalxanın dəmirçi Musa ilə görüş səhnəsi daha

artıq emosional görünürdü. Obrazın əsas xüsusiyyətlərinin istənilən dərəcədə ifa edilməməsi tənqidçidə Məğfurə xanımın Zaxası haqqında «getdikcə qüvvətlənmək əvəzinə zəifləyən» [5] bir şəxs olduğu fikrini yaratmışdır.

Gəncəlilərin tamaşasında Kərəmovun məslək dostları Salamov və Mirzə Hüseynin səhnə təcəssümünə aktyorlardan Ə.Qafarlı və C.Məmmədzadə müxtəlif səpkilərdən yanaşmışlar. Bu tiplərin hər ikisi Kərəmovun mənsəb-pərəstliyindən, xudbinliyindən bacarıqla istifadə edərək, özlərinin ümumi işə xələl gətirən əməllərini həyata keçirirlər. Əgər Ə.Qafarlı oyununda artıq xarici effektdə uyduğu üçün obrazın dramaturji dəyərini yüngülləşdirmişsə, C.Məmmədzadə isə əksinə Mirzə Hüseynin həyat amalını düzgün duymuş, onun xarakterindəki qorxaqlığı «xəsis və inandırıcı boyalarla» canlandırmağa meylli olmuşdur [5].

«Toy» komediyasının Azərbaycan teatrlarında nisbətən müvəffəqiyyətli quruluşları səhnə sənətimizin potensial imkanlarını bir daha büruzə çıxardı. Həm Milli teatr, həm də Gəncə teatrı sırf komik xarakterlər ilə aşılanmış komediyaları səhnəyə qoymaqla bu sahədə yeni söz deməyə qadir olduqlarını sübuta yetirirdilər. Bu komediyaların müvəffəqiyyətindən ruhlanan S.Rəhman 1940-cı ildə Milli teatra «Xoşbəxtlər» əsərini təqdim etdi. Müəllif «Toy» komediyasında kolxoz həyatı uğrunda mübarizə fonunda şüurlardakı köhnəliyin qalıqlarının təmizlənməsini göstərdiyi halda, «Xoşbəxtlər»də xoşbəxt sovet adamlarının həyatından, məişətindən bəhs edir.

Komediyanın əsasını təşkil edən hadisələr bir istirahət evinin tikintisində baş verir. Evin layihəsini gənc memarlar Mürşüd və Sadıq veriblər. Müəllif sovet ideologiyasının insanların şüurlarına göstərdiyi təsiri obrazlarının simasında əks etdirməyi məqsəd seçmişdir. Belə ki, onun qəhrəmanlarının fikrincə, memar əməyinin əsasında çox nəcib insani duyğu durur; sovet adamı üçün gözəl həyat və məişət şəraiti yaratmaq vacibdir. Buna görə də Mürşüdlə Sadıq həyatda hər şeyi, hətta öz ailələrini də unudub bütün səylərini tikintiyə yönəldirlər. Məlum məsələdir ki, gənclərin bu səyləri hamı tərəfindən xoş qarşılanmır. Onların arvadları ərələrinin bu canfəşanlıqlarını mənfi qiymətləndirir, ailəyə diqqətsizlik kimi qələmə verirlər. Mürşüdü arvadı İnci qayğısız bir həyat, əylənmək, kinoya və teatra getməyi arzulayır. Ərinin istirahət günü işləməsini özünə qarşı laqeydlik sayır. Sadığın arvadı isə «oğul-uşaq sahibi» olmaq arzusu ilə yaşayır. O da ərinin istehsalata çox can yandırmasının əsas mahiyyətini başa düşmür. Lakin bütün lirik məişət komediyalarında olduğu kimi əsər xoş sonluqla bitir. Tikintinin rəisi Nəsirovun iş qarışması sayəsində «küsülülər» barışırlar.

Milli teatrın 1941-ci ilin yanvar ayının 29-da ilk dəfə oynadığı «Xoşbəxtlər» pyesinin quruluşçu rejissoru A.İsgəndərov köməkçisi Ş.Bədəlbəyli ilə birlikdə şən əhval-ruhiyyəli bir quruluş yaratmağa nail olmuşlar [7]. Əlbəttə, şən tamaşa hazırlamaqda rəssam N.Fətullayevin də rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu cəhəti həm səhnənin tərtibatında, həm də iştirakçıların geyimlərində görmək mümkün idi. Rəssam çalışmışdı ki, lazımı xoş əhval-ruhiyyəni bol işıq, rənglərin əlvanlığı ilə yaratsın. Bütün bu cəhətlər tamaşanın ümumi ahənginə bir vasitə kimi təsir göstərirdi. Yaradıcı heyətin əsas məqsədə nail olmasında aktyorların həqiqi mənada ustad oyunları başlıca təsirini göstərmişdir.

Komediya iki süjet xəttindən ibarətdir. Lirik xəttin aparıcı obrazları Mürşüd və Sadıqdır. Bu rolların ifaçıları M.Mərdanov (Mürşüd) və M.Sənani (Sadıq) öz vəzifələrinin öhdəsindən bacarıqla gəlirdilər. Tamaşada hər iki obraz öz sənətlərinə vurğun gənc mütəxəssislərdir. Aktyorlar dramaturji materialın verdiyi imkanlardan istifadə edərək, ictimai mənafeyi şəxsi mənafedən üstün tutan surətlər yaratmışlar. İfaçılar rolların ictimai motivləri deyil, şəxsi insani keyfiyyətlərini ilk planda verdikləri üçün tamaşaçının rəğbətini qazanırdılar. Onlar obrazların şəxsi həyatlarını, arvadlarını doğru yola gətirmək səylərini açmağa çalışırdılar. Bu cəhət rejissorun işində də özün aydın şəkildə sübuta yetirdi. Rollar elə aktyorlara tapşırılmışdı ki, onlar oyunlarında surətin ailə-məişət motivlərini canlandırmaqda daha artıq aktyorluq cizgilərinə üstünlük verirdilər. Məhz bu baxımda Mürşüd və Sadığın ifaçıları düşükləri vəziyyətdəki ictimai istehsalat notlarını arxa cərgəyə, obrazlarının insani keyfiyyətlərini isə fərdiləşdirməyə nail olurdular. Mürşüd və Sadıq arvadları İnci və Gülərdən küsdükləri üçün bağda ağacın altında gecələməli olurlar. M.Mərdanov və M.Sənani bu səhnədə gənc ailə qurmuş bu iki institut dostunun vəziyyətini duzlu yumorla aşılaraq, onların düşükləri situasiyanın hər iki tərəfin anlaşılmazlığı sayəsində yarandığını mülayim xarakterli oyunları ilə çatdırırdılar. Məlum olurdu ki, bu gənclər sənətlərini sevirlər, bu yolda həyatda rastlaşdıqları müvəqqəti çətinliklərə dözməyə hazırdılar. Hər iki aktyorun oyunundan hiss edilirdi ki, nə Mürşüd, nə də Sadıq arvadlarından ayrılmaq iqtidarına malik deyillər.

M.Mərdanov və M.Sənani obrazlarının gənclik romantikasını verməklə bərabər (bağda ağacın altında istirahət etmələrini göstərməklə), onların arvadlarına olan xoş hissələri də gizli ştrixlərlə canlandırırdılar. Açıq duyulur ki, onlar arvadları barədə qətiyyəən pis fikirdə deyillər, bu yaranmış anlaşılmazlıq tezliklə aradan qalxacaq. Obrazların bu səpkidə inkişafı bu küsülü ər-arvadların sonda barışmasına məntiqi əsas yaradırdı.

Məlum bir həqiqətdir ki, 30 və 40-cı illər Milli teatrın aktyor sənəti özünün parlaq dövrünü yaşayırdı. Ona görə də həmin illərdə oynanılan tamaşaların əksərində aktyor oyunu xüsusilə seçilir, bəzi obrazlar isə əbədi olaraq yaddaşlara həkk olunurdu. Bu baxımdan «Xoşbəxtlər» tamaşasındakı Bərbərzadə (M.A.Əliyev), Mirzə Qərənfil (M.Vəlixanlı), İnci (H.Qurbanova), Gülər (B.Şəkinskaya) bu qəbildən olan rollardır.

İnci və Gülər ərlərindən küsüblər. Lakin onlar bir-birindən fərqli xüsusiyyətlərə də malikdirlər. Aktyorlar da obrazların fərqlərini öz oyun üsullarına münasib bir tərzdə yaradırdılar.

H.Qurbanovanın İncisi vaxtını əyləncədə keçirməyi xoşlayır. Ona görə də ərini həddən ziyadə işə can yandırmasını özünə qarşı laqeydlik kimi qiymətləndirir. Aktrisa obrazın ərköynlüyünü bir qədər meşşanlılığını, cılığlılığını ustalıqla verirdi. Lakin H.Qurbanova sanki ilk epizoddan obrazının sonda barışacağı səhnə üçün zəmin hazırlamağı unutmurdu. Ona görə də İncinin təbiətindəki meşşanlıq heç də qəti etiraz doğurmaq dərəcəsinə qalxmır. H.Qurbanova İnci obrazını bu səpgidə oynamaqla təsdiq etdi ki, onun aktyor kimi potensial imkanları zəngindir.

B.Şəkinskayanın Gülərini isə ərindən küsməyə vadar edən ana olmaq istəyidir. Aktrisa mülayim təbiətli oyunu ilə Gülərin xoşbəxt ailə barədə arzularını əyan edir. Aktrisanın oyununda obrazın şıltaqlığı da özünün əksini tapmışdır. B.Şəkinskaya Gülərin bu xüsusiyyətini xüsusi bir vurğu ilə çatdırmağa səy göstərirdi.

A.Gəraybəyli tamaşada tikinti rəisi Nəsirovun obrazını yaradırdı. Əsərdə Nəsirov müsbət qəhrəman kimi təsvir edilib. Məlumdur ki, bizim əksər komediyalarda müsbət xarakterli obrazlar quru və rəsmiyyətçi təsiri bağışlayırdılar. Lakin A.Gəraybəyli obrazını insani xüsusiyyətlərdən məhrum etməmək üçün bəzi səhnələrdə onun şəxsi hisslərini də ilk planda verməyə səy göstərmişdir. Tikinti rəisi boşboğazlığı, uzun-uzadı danışmaları sevmir. Belə adamlara qarşı barışmaz mövqe tutur. Məhz onun əməyinin sayəsindədir ki, istirahət evi vaxtından əvvəl istifadəyə verilir. Nəsirov vətəndaşlıq borcunu hər şeydən üstün tutduğundan heç kəsin qarşısında gözü kölgəli deyil. O, ətrafındakıların dərini də, sevincini də duya bilir, yeri gəldikdə bacardığı köməyi də göstərməkdən mənəvi zövq alır. Aktyor obrazın təbiətindəki xeyirxahlıq hissini qabarıq, hamının gözüne girdirmək tərzində deyil, incə cizgilərlə çatdırırdı. Bu da Nəsirovun təmənnəsiz xeyirxah adam olmasını bir daha sübuta yetirirdi [7]. Onu da etiraf etmək lazımdır ki, dramaturji materialda az yer verilən bu obraz A.Gəraybəylinin oyununda daha artıq diqqət mərkəzinə çatırdı.

Bəzi tənqidçilərin fikrincə, «Xoşbəxtlər»da iki süjet xətti mövcuddur: satirik və lirik süjet xətti. Lakin həm pyesə, həm də təhlil olunan quruluşa diqqətlə nəzər saldıqda belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, pyesdə yeganə mənfi tip Mirzə Qərənfilidir. Bu tip pyesdə bir o qədər də nəzərə çatmayan cizgilərlə verildiyinə baxmayaraq, M.Vəlixanlının böyük aktyorluq istedadı nəticəsində səhnədəki Mirzə Qərənfil yadda qalır, hadisələrin gedişinə özünün təsirini göstərirdi.

O dövrün tənqidi, hətta sonralar da komediyanın satirik süjet xəttindəki obrazlar qrupuna Bərbərzadəni, Maralı və Sənubəri də daxil edirdilər. Lakin bu obrazların həyata baxışlarına, hətta istehsalatdakı mövqələrinə nəzər yetirdikdə onların satirik planlı surətlər olmasına inanmaq olmur. M.A.Əliyevin ifasında Bərbərzadə istirahət evi tikintisinin vaxtından əvvəl başa çatdırılmasına çalışan bir təchizatçıdır. O, işə can yandırır. Lakin insani xüsusiyyətlərinə görə bəzən əksər hallarda özünün sadələvhliyi, səmimiliyi nəticəsində gülməli görünür. O, yaşının çox olduğuna baxmayaraq, ömrünün qalan illərini ailə səadəti ilə keçirməyi üstün tutur. Bu sahədə bir çox hərəkətlər edir ki, bu da onun yaşına uyğun gəlmədiyi üçün gülüş doğurur. Aktyor həmin səhnələri böyük yumorla aşlıyırdı. Dramaturji materialdakı sözlər, atmacalar aktyorun təqdim etdiyi obrazın təbiətinə tamamilə uyğun gəlirdi. M.A.Əliyev Bərbərzadənin hər bir hərəkətini, sözünü səmimiyyət, duzlu yumor ilə verirdi.

Ə.Sultanovanın oyununda Maral surəti təbiət etibarilə M.A.Əliyevin Bərbərzadəsinə bənzəyirdi. Aktrisa obrazını fəal bir qadın kimi təqdim etməklə, onu haqq işi yolunda dönməz mövqe tutan bir adam olduğuna tamaşaçını inandırır. O, yerli komitənin başçısı kimi tikintidə hər bir tələbi yerinə yetirməyə tam səylə girişir. İctimai işlərin fonunda biz Maralın şəxsi həyatı ilə də tanış oluruq. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu obrazı sevdiren cəhətlərdən başlıcası obrazın yalnız ictimai fəaliyyətinə deyil, şəxsi həyatına da nəzər yetirilməsidir. Ümumiyyətlə gördüyümüz kimi bu amil digər obrazlarda da özün göstərir. Əlbəttə, obrazların intim aləmlərinə də nüfuz edilməsi pyesin məziyyətlərindən biridir. Ə.Sultanova Maralın həm ictimai fəaliyyəti, həm də şəxsi həyatı barədə tamaşaçıda dəqiq təsəvvür yarada bilirdi. Məhz ona görə də Bərbərzadənin məhəbbətinə biganə qalmayaraq, səmimi şəkildə öz münasibətini bildirir. Düzdür, dramaturji materialda, dialoqlarda bir qədər qeyri-reallıq notları var. Lakin hər iki ifaçı tamaşa boyu obrazlarını elə bir səpkidə təqdim edirdilər ki, məndəki bu nöqsan səhnədə nəzərə çarpmır, surətlərin təbiətindən doğan nəticə kimi anlaşılır, onların ciddi məqamda

belə zarafata yol vermələri də təbii təsir bağışlayırdı [7]. Burada heç də ləyaqətsizlik, səmimiyyətdən uzaq bir hərəkət görülmürdü.

Nəticə. Tamaşanın əsas obrazlarının təhlili göstərir ki, «Xoşbəxtlər» daki süjet xəttini satirik və lirik deyə iki yerə bölməyə əsas yoxdur. Milli teatrın haqqında danışdığımız quruluşu da əsərin xalis lirik məişət komediyası olduğunu bir daha təsdiqləyir. Lakin rejissorun mövqeyindən asılı olaraq, komediyanın yuxarıda misal çəkdiyimiz epizodları quruluşda satirik süjet xəttinin yaranmasına əsas verə bilər. O dövrün tənqidi bu quruluşda iki süjet xəttinin olduğuna işarə edərkən, şübhəsiz ki, günün ideoloji tələblərindən çıxış edirdi. Çünki dövrün tələbinə uyğun olaraq hər bir əsərdə obrazlar arasında əsasən kəskin sədd qoyulurdu. Odur ki, əksər hallarda müəyyən dərəcə şəxsi xüsusiyyətləri ilə təsvir edilən (misal üçün, Bərbərzadə...) obrazlara mənfə qatılmaq istəyilə vurulurdu. Teatrımızın ustad aktyorları isə tarixin bu sınağından üzü ağ çıxıblar. Onlar həyat həqiqətlərinə sadıq qalaraq obrazı gerçəklikdə olduğu kimi dolğun, yəni onların müsbət cəhətləri ilə bərabər, bir insan kimi çatışmayan xüsusiyyətlərini də göstərməyi vacib saymışlar.

Dramaturgiyamızda komediya janrının yaranma yolunu izlərkən drama da komediya, komediyada isə dram ünsürlərindən istifadənin şahidi oluruq. Keçən əsrin 30-40-cı illərində xalqın gümrə ruhunu, nikbinliyini, şən yumorunu özündə ehtiva edən komediyamız sonrakı inkişafında da bu əhəmiyyətli sadıqlığını nümayiş etdirmişdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatri. – B., 1974, s. 186.
2. Quliyev N. Azərbaycan sovet komediyasının inkişaf yolları. – B., 1970, s. 69.
3. «Бакинский рабочий» qəzeti, 1937, 20 aprel, № 99.
4. Aktyor və tamaşaçı. Kirovabad Dövlət Teatrında «Həyat» pyesinin yozumu haqqında. // «Kirovabad bolşeviki» qəzeti, 1937, 11 dekabr, № 237.
5. Əvəz C. Toy. // «Ədəbiyyat» qəzeti, 1939, 26 iyul, № 25.
6. C.Cabbarlı adına Teatr Muzeyinin arxiv-memuar fondu. M.Haşımovun arxivi.
7. Əfəndiyev M.S. Xoşbəxtlər. // «Gənc işçi» qəzeti, 1941-ci il, 29 yanvar, № 14.

Ilham Qazizadeh (Azerbaijan)**Stage incarnation of comedies on modern theme in Azerbaijan drama in 30-s of XX century**

M. Ibrahimov, who took the first step into dramaturgy with the play “Life” in the mid-30s of the last century, after the death of J. Jabbarli, introduced himself as an artist who broke the crisis with a purely modern play from Azerbaijani literature and satisfied the Bolshevik ideology. The main theme of the play was the struggle between innovation and antiquity. In the artistic solution of this empty problem, the author used a lot of satire and humor, elements of comedy. The model based on Jabbarli’s dramaturgy is reflected in a play.

The creation of Sabit Rahman’s comedy “Wedding” in 1938 broke the silence of the crisis with a modern comic play in dramaturgy. The work was met with great enthusiasm by the staff of the Azerbaijan National Drama Theater. One of the main reasons for this was the team’s long-standing need for modern comedy. The structure was R. Mustafayev, and the music was composed by S. Rustamov. While the performance is ready, it becomes clear that in some episodes of the play there is dimness, inappropriate, long conversations. Due to these shortcomings, the structure of “Wedding” in the Ganja theater aroused even more sympathy. Director A. Dadashov shortened the episodes he did not consider suitable for the structure, and as a result, he cleared the “excess burdens” noticeable in the structure of the National Theater and managed to get the main characters more clearly and vividly. However, it should be noted that the search of Ganja residents is not free from a number of shortcomings.

Among the famous comedies, S. Rahman presented “Happy people (Khoshbakhtlar)” to the National Drama Theater in 1940. The work is about the life and livelihood of Soviet people. In the 30s and 40s of the last century, our comedy, which embodied the cheerful spirit and optimism of the people, showed its adherence to this tradition in its further development.

Key words: performance, theme, leading motive, producer, image.

Ильхам Газизаде (Азербайджан)**Сценическое воплощение комедий на современную тему в азербайджанской драматургии в 30-е годы XX века**

М. Ибрагимов, который своей пьесой «Хаят» сделал первые шаги в драматургии в середине 30-х годов прошлого века, после смерти Дж. Джабарлы показал себя как мастер азербайджанской литературы, нарушивший кризис в пьесе исключительно на современные темы, как ху-

дожник, удовлетворивший большевистскую идеологию. Основную тему пьесы составляла борьба старого с новизной. Автор в художественном решении достаточно использовал сатиру и юмор, элементы комизма. Модель, заложенная в драматургии Дж. Джабарлы, нашла свое отражение в данной пьесе.

Создание в 1938 году комедии Сабита Рахмана «Свадьба» нарушило в драматургии кризисное молчание в комической пьесе на современную тему. Коллективом Азербайджанского Национального Драматического Театра произведение было принято с высоким энтузиазмом. Одной из причин явились комедии на современную тему. Художником постановки был Р.Мустафаев, а музыку сочинил С. Рустамов. Когда спектакль был готов, стало ясно, что в некоторых эпизодах пьесы встречаются тусклые, неуместные, долгие разговоры. Режиссер А. Дадашев в своей постановке исключил эпизоды, которые он считал ненужными, и в результате пьеса была очищена от «лишних нагрузок», заметных в постановке Национального Театра, и добился получения более ясных и более живых основных характеров. Но следует подчеркнуть еще один момент: поиск гянджинцев также не лишен некоторых недостатков.

В 1940 году С. Рахман представил в Национальный Театр произведение «Счастливыцы». В пьесе рассказывается о жизни и быте советских людей. Комедия, содержащая в себе бодрый дух, оптимизм народа в 30-40-е годы прошлого века, показала свою преданность этой традиции в своем дальнейшем развитии.

Ключевые слова: спектакль, тема, ведущий мотив, режиссер, образ.

UOT 008:316.42

Gulchin KAZIMI
PhD (Culturology)
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
gulchinkazimi@gmail.com

MULTICULTURAL VALUES AS A NECESSARY FACTOR IN THE CULTURAL HERITAGE OF AZERBAIJAN

Abstract. The article highlights the role of multiculturalism in the formation of the state cultural policy. Cultural variety, in other words multiculturalism is typical for majority of the modern societies. But nevertheless united life (living) of the people having (had) different traditions in the frame of concrete society opens way (road, path) to (the) appearance of the a few a number of problems that solution of these is absolute.

Very important steps are being taken in Azerbaijan to form and strengthen civil society. There are no disagreements in the society on the main directions of development of our country, on the contrary, our society is united by national ideas: the philosophy of Azerbaijanism, modernity, loyalty to its historical roots and traditions. At the same time, Azerbaijan is a secular state. Representatives of all religions are respected in Azerbaijan. The high level of religious and national tolerance in Azerbaijan and the peaceful coexistence of all peoples, of course, can be an example for other countries, and this is very important for the development of each country, as well as humanity.

Key words: cultural heritage, humanism, cultural exchange, dialogue, tolerance.

Introduction. Department of “Cultural policy” was established in the Ministry of Culture and Tourism and began to operate successfully after Azerbaijan gained independence. Cultural policy has also become a process that forms the legislative provision of the country based on national moral values – the multicultural and tolerant principles as part of public policy.

National policy is a main area that reflects the social position of each nation in world history. It serves not national limitations and national self-consciousness, but the regulation of one nation’s interrelations with other

nations. National policy can't consider national hegemony acceptable, at the same time it is aimed at fully protecting the historical position and national and moral rights of each nation (ethnos, national minority).

The interpretation of the main material. National culture is one of the main directions on which national policy is based. Because, it reflects national psychology more substantially, honestly and objectively than other areas. Alisa Nijat explains the thesis of the classic German philosopher Immanuel Kant "Flowers are free beauty in nature" as following in the language of publicistic writing: "Why don't pot flowers give pleasure as field flowers? Only women love them. But field flowers are a free beauty that come from the depths of millions of years, are born from the womb of nature, mix with the sun, rain, wind as a part of nature and can sow its seeds wherever it wants. It is strange that wildflowers – alfalfa, chamomile, chrysanthemum, bell flower, nightingale, lily, tulip, are beautiful even when they are scattered, waving and swaying in the constant winds of autumn, in the rain on the lawn"(3, p.534). It is strange that field flowers – lucerne, camomile, chiccory, campanula, canary grass, lily, tulip are beautiful even when they are sowing their flowers, waving and swaying in the incessant winds of autumn, getting in the rain" [3, p.534]. So are cultures. Each has its own place, its own freshness, its own beauty. However, of course, the balanced management of this diversity depends on the successful solution of cultural policy. The south, north, west and east of our country are full of cultural diversity. According to Kant, these differences are free beauty in our country. People were formed as Azerbaijani citizens around a single ideology of Azerbaijanism that unites the Azerbaijani people besides their cultural diversity, beliefs and traditions. Of course, the national moral multicultural values and the provision of legislation are the basis of it. Azerbaijan has achieved great successes in religious tolerance, national and ethnic tolerance in recent years. In fact, all people have always lived as one family at different times in our country, regardless of their socio-political structure. Representatives of all religions have always lived in friendship and brotherhood here. This is a very important factor peculiar to our country. Of course, great attention was paid to international relations and the strengthening of national and religious tolerance after Azerbaijan regained its independence. Today, Azerbaijan is a place of friendship and brotherhood in the true sense of the word. Representatives of all nations and religions live here as a family. The experience gained by Azerbaijan in this direction is very important.

Our country has a very rich and great history. People lived and created in Azerbaijan thousands of years ago. Historical monuments reflecting this are protected properly by Azerbaijan. We are very devoted to our cultural and historical heritage. We are doing a lot to protect our cultural heritage. It is no coincidence that one of the priorities of the cultural policy of the Republic of Azerbaijan is related to the protection of cultural heritage.

1. Preservation of cultural and historical heritage (here includes the entire infrastructure of cultural institutions).
2. Protection of creative works
3. Strengthening the perception and acceptance of culture as a factor of human development [7, p. 201].

The sequence and implementation of the priorities determined by our state are the pillars, base of modern multiculturalism. The protection of the material and spiritual cultural samples created in this geographical area, where different cultures have been formed throughout history, ensures the confidence and inner comfort of the various ethnic groups living here. Unfortunately, Armenian nationalism, who uses such humanistic and altruistic relations, is trying to undermine the formation of multicultural principles. But on the contrary, the people of Azerbaijan shouldn't sacrifice their loyalty to universal values, their principles of multiculturalism and tolerance to a sick imagination like Armenian nationalism. Therefore, the President declared 2016 the Year of Multiculturalism. Let the world community and the forces brainwashed by Armenian lies see that the religious tolerance and cultural diversity in Azerbaijan is an example for many countries and try to find an answer to such a question as they witness that the rules of coexistence and tolerant relations are life style for us and intolerance and petting for them. How can it be that representatives of all nationalities (even the Armenians now living in Baku) and religious denominations live here peacefully and prosperously, while some Armenian forces claim that this is impossible. Of course, the answer is obvious. Therefore, today Azerbaijan has almost become the homeland of international events held around the world. At present, the people of Azerbaijan live in comfortable, safety and peace. Very important steps are being taken to form and strengthen civil society in Azerbaijan. There is no disagreement in the society related the main directions of development in our country, on the contrary, our society is united around national aims: the philosophy of Azerbaijanism, modernity, adherence to our historical roots and traditions. At the same time, Azerbaijan is a secular state. Azerbaijan respects highly to representatives of

all religions here. Of course, the high level of religious and national tolerance and the peaceful coexistence of all peoples in Azerbaijan can be an example for other countries and this is very important for the development of each country, as well as humanity, mankind. High national culture doesn't end with serving its people, but it also has a human character in modern times. It both enriches itself and increases the enrichment of the spiritual values of the cultures of other nations in mutual communication. The modern age we live in fights against the identification of cultures, their separation from national roots and sources and sees its future in the cooperation of cultures, communication, the strengthening of relations of artistic activities and the progressive process of interaction. These ideas stand on the basis of the multicultural and tolerant relations, which have been historically formed in our country. The formation of these ideas is confirmed not only by national mental values, but also by legislation. Today, the Republic of Azerbaijan maintains cultural relations with a number of countries around the world. Such cultural relations serve the culture of interethnic communication, the rapprochement of peoples, the strengthening of trust and belief between them.

Besides economic and social spheres, sovereignty and full independence of each national republic requires development of its national culture by all means, preservation of the originality of this culture, revival of spiritual values of folk traditions, ceremonies and traditions, further strengthening of artistic and mutual creative relations with foreign countries through the expansion of cultural cooperation with them. In this regard, first of all, each country should have legislative maintenance in the field of culture.

Speaking about the problem of legislative maintenance of culture, it should be noted that the independent Republic of Azerbaijan has chosen the path of building a democratic, secular and legal state through prioritizing universal values. This path intends the principle of affirmation and observance of the supremacy of law, which is the main term for the country's civil integration into the world community and the normal functioning of all spheres of life. Continuing its centuries-old tradition of statehood, the people of Azerbaijan understand their independence before present and future generations and declare the following intention by using the sovereign right and assuming as a basis of the principles reflected in the Constitutional Act "On State Independence of the Republic of Azerbaijan": "To live in friendship, peace and tranquility with all peoples of the world and to interact for this purpose by being loyal to universal values" [1].

The Republic of Azerbaijan has adopted more than 20 laws related to culture in recent years. International cultural relations have also become one of the main factors of the new foreign policy. Today, the Republic of Azerbaijan is a member of more than 30 international and regional organizations [6].

The Law of the Republic of Azerbaijan on Culture defines the basic principles of state policy in the field of culture, rights and freedoms of citizens, preservation and development of objects considered national cultural heritage, democratic organization and management of the cultural system, legal basis of cultural activities and forms of international relations. The basic principles and duties of the state policy on culture are given in the law. The main principles of state policy in the field of culture are following:

- Equality of rights in the use and distribution of cultural recourses by all, regardless of social and material status, national, racial, religious and sexual affiliation;
- Providing the discovery of everyone's talents, mental abilities and creative freedom;
- Development of national culture as an integral part of human culture [5, p. 121].

Besides economic and social spheres, sovereignty and full independence of each national republic requires development of its national culture by all means, preservation of the originality of this culture, revival of spiritual values of folk traditions, ceremonies and traditions, further strengthening of artistic and mutual creative relations with foreign countries through the expansion of cultural cooperation with them. Generally, besides the principles, there are also tasks in the field of public policy.

Article 40 of the Constitution of the Republic of Azerbaijan states:

1. Everyone has the right to participate in cultural life, to use cultural institutions and cultural resources.
2. Everyone must respect the historical, cultural and spiritual heritage, take care of it and protect historical and cultural monuments [1, p. 49].

Azerbaijani culture is an important source that enriches and influences the cultures of different nations and peoples living in the country, also nations living in neighboring republics in the current situation. Socio-political changes happened in the life of Baku, as well as other cities of the country are an obvious example of this in recent years. Becoming Baku as the center of one of the world's cultures can be considered as a phenomenon of globalization and multiculturalism.

Multiculturalism and tolerance mean the peaceful coexistence of different civilizations and religious denominations. Azerbaijan has always been and remains historically a homeland of multiculturalism and tolerance. Peoples of different religions and denominations, who have come to Azerbaijan since ancient times, settled here and chose it as their homeland and intermingled with the local population. Azerbaijanis have been formed as a nation and gradually developed towards the nationality and as a nation, they both benefited from the cultures of other nations and peoples living here and passed their cultural values to them in this historical process. It is no coincidence that the capital of Azerbaijan, Baku, has gained the status of an “international city” since the early 20th century.

Conclusion. Baku has become a cultural center of the peoples of the Caucasus, as well as foreigners who have moved here during the century. Thus, a conference of the Ministers of Culture of member states of the Council of Europe on “Intercultural dialogue is the basis of sustainable development and peace in Europe and its neighboring regions” was held in Azerbaijan (Baku) on December 2–3, 2008. Baku was declared the “Capital of Islamic Culture” for 2009. The Forum of National Culturologists held by the Ministry of Culture and Tourism has already become a tradition. One of the events proving that Azerbaijan is one of the cultural centers of the world was the International Forum “World Intercultural Dialogue” held in Baku on April 7–9, 2011 and the International Humanitarian Forum held on October 10–12, 2011 under the motto “Hopes and Challenges” of the 21st century. Professor I.Mammadzadeh writes about this: “First Lady of Azerbaijan, Goodwill Ambassador of UNESCO and ISESCO Mehriban Aliyeva emphasized the importance of global ethics, which is understood as a dialogue at the global level and is urgently needed in the modern world, at the II International Humanitarian Forum in Baku. President of Azerbaijan İlham Aliyev said at the opening ceremony of the Baku International Humanitarian Forum in October 2013 that if we want to strengthen cooperation and dialogue of civilizations in the world, we must use all opportunities. A “round table” on the problem of multiculturalism was held at the 3rd International Forum “Dialogue of Cultures” in Baku in 2015. This means that the scientists, cultural figures and politicians participating in this forum were deeply aware of the interconnectedness and urgency of these issues. It should be noted that it was decided to establish the Baku International Center for Multiculturalism at the Second International Humanitarian Forum, which was established in

2014, and the Center took a number of serious steps to develop the theory and practice of multiculturalism in Azerbaijan during this period. Works on the country's multicultural history, traditions and modern experience have been published and courses are being held at educational institutions" [4, p. 5]. Holding of "Eurovision-2012" in the Republic of Azerbaijan in 2012, the first European Games held on June 12-29, 2015, the 7th Global Forum of the UNO Alliance of Civilizations in Baku on April 24-27, 2016, holding of the Formula I Grand Prix in Azerbaijan on June 17-19 can be considered a success of the state cultural policy of Azerbaijan and as a result, a celebration of multiculturalism.

REFERENCES

1. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. – Bakı: Təhsil, 2009.
2. Axundova Nigar. Azərbaycanca mədəniyyət siyasəti Reallıqlar və perspektivlər. // Beynəlxalq konfrans və sosioloji tədqiqatın sənət materiallarının məcmusu. - Bakı, 27-29 iyun 2001-ci il.
3. Əlisa Nicat. Müdriklik məbədi. – Bakı: Nərgiz nəşriyyatı, 2005.
4. Məmmədzadə İ. Qloballaşma və multikulturalizmin dərkində bəzi təmayüllər. // Elm qəzeti, N 10, 27 may 2016-cı il.
5. Mədəni irsin qorunmasına dair normativ hüquqi aktlar toplusu. – Bakı: Elm, 2001.
6. Mədəniyyət haqqında Azərbaycan Respublikasının qanunu. // "Azərbaycan" qəzeti, N 86, 18 aprel 1998-ci il.
7. Mədəniyyətin tarixi və nəzəriyyəsi. Dərslik. – Bakı: Təknur, 2010.

Gülçin Kazımi (Azərbaycan)

Multikultural dəyərlər Azərbaycanın mədəni irsinin zəruri amili kimi

Məqalədə mədəniyyət sahəsində dövlət siyasətinin formalaşmasında multikulturalizmin rolu vurğulanır. Mədəni müxtəliflik əksər müasir cəmiyyətlərdə geniş yayılmışdır. Ancaq fərqli mədəni ənənələrə sahib insanlar eyni cəmiyyətdə bir araya gəldikdə, cəmiyyətin aydın və qənaətbəxş qaydalarını təmin etmək üçün bir sıra problemləri həll etmək lazımdır.

Azərbaycanda vətəndaş cəmiyyətinin formalaşması və möhkəmlənməsi istiqamətində çox önəmli addımlar atılır. Ölkəmizdə əsas inkişaf istiqamətləri ilə əlaqədar cəmiyyətdə fikir ayrılığı yoxdur, əksinə, bizim cəmiyyətimiz ümumxalq amalları ətrafında birləşibdir: azərbaycançılıq fəlsəfəsi, müasir-

lik, öz tarixi köklərimizə, ənənələrimizə bağlılıq. Eyni zamanda, Azərbaycan dünyəvi dövlətdir. Azərbaycanda bütün dinlərin nümayəndələrinə çox böyük hörmət vardır. Azərbaycanda dini və milli tolerantlığın, dözümlülüyün yüksək səviyyədə olması və bütün xalqların rahat, mehriban şəkildə yaşaması, əlbəttə ki, digər ölkələr üçün nümunə ola bilər və bu da hər bir ölkənin, eləcə də bəşəriyyətin, insanlığın inkişafı üçün çox vacibdir.

Açar sözlər: mədəni irs, humanizm, dialoq, tolerantlıq, mədəni mübadilə.

Гюльчин Кязыми (Азербайджан)

Мультикультурные ценности как необходимый фактор культурного наследия Азербайджана

В статье подчеркивается роль мультикультурализма в формировании государственной политики в области культуры. Культурное многообразие характерно для большинства современных обществ. Однако когда в рамках одного общества сосуществуют люди с разными культурными традициями, необходимо решить ряд проблем, чтобы обеспечить четкие и устраивающие всех правила общежития.

В Азербайджане предпринимаются очень важные шаги по формированию и укреплению гражданского общества. В обществе нет разногласий по основным направлениям развития нашей страны, наоборот, наше общество объединено национальными идеями: философией азербайджанства, современностью, верностью своим историческим корням и традициям. В то же время Азербайджан - светское государство. В Азербайджане уважают представителей всех религий. Высокий уровень религиозной и национальной толерантности в Азербайджане и мирное сосуществование всех народов, безусловно, могут быть примером для других стран, и это очень важно для развития каждой страны, а также человечества.

Ключевые слова: культурное наследие, гуманизм, культурный обмен, диалог, толерантность.

UOT 78(100)

Gunel SOLTANZADE
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
gzeyna@inbox.ru

ISSUE OF MUGHAM IN THE CONTEXT OF THE ORIENTAL WORLD VIEW

Abstract. The article highlights and substantiates the issue of growing relevance of mugham over the years. Excursus to the history of studying and highlighting the issues of mugham heritage by Azerbaijani scientist-musicologists give opportunity to determine some trends in the development of scientific thought and at the same time the Oriental worldview platform is expressed as an important stage by the “batin-zahir” (internal-external) formula in modern mugham research.

Key words: mugham, culture of the Oriental people, Azerbaijani mugham, Oriental philosophy, internal-external.

Introduction. Azerbaijani cultural heritage, especially mugham culture has been the focus of attention of researchers of all times and this issue has maintained its relevance for centuries. Over time, changes of worldview have influenced on all areas of science, as well as mugham. Thus, as a result of combining the fields of science in a single system, which have been divided into different directions, the emergence of new methodologies stimulate the comprehensive study of mugham through connection with other fields of science and required to study mugham tradition in the context of the Oriental worldview. From this point of view, the most important point in the study of mugham heritage is based on the Oriental way of thinking along with the Western way of thinking and on the perception and investigation of the world as a whole.

The interpretation of the main material. In the 19th century, the separation of the fields of science into different directions and the investigation of these fields only in a rational way created restrictions on the development, progress and reproduction of science. This event did not abstain from the

study of culture, especially the mugham tradition, and the investigation of the mugham heritage was often carried out only by having an external look. Over time, with the purpose of overcoming these obstacles in accordance with the needs of the time, there was a need to create a single system by combining separated areas to develop all areas of science, the research of issues has become relevant not only from a rational point of view, but also from an irrational point of view and various studies have begun in this direction. This need has stimulated various areas of culture, especially the complex study of mugham and the study of not only its external world, but also its batin (inner) world.

Azerbaijani mugham culture has ancient roots and traditions. An excursus to history reveals that the investigation of mugham can be divided into several periods:

1. Science of mugham in the Middle Ages;
2. Researches on mugham during the Soviet period;
3. Azerbaijani mugham science during the years of independence.

It is clear from the sources that scientists and researchers of the Near and Middle East, Azerbaijan and a number of nations have made great efforts in the research of mugham since the Middle Ages. Among them are Azerbaijani scientists Safiyaddin Urmavi (13th century), Abdulgadir Maraghai (14th century), Fatullah Shirvani (15th century), Mir Mohsun Navvabi (19th century), Uzeyir Hajibeyli (20th century). These scientists not only studied music as a science, but also showed the emotional and psychological impact of mughams on people (for example: division of any mugham according to a certain season of the year, hours of the day) in their treatises, they also played an important role in the development of the mugham theory of the Orient and its survival to our days. The science of music was based on the theory of rhythmic circles in the Middle Ages. As an example, we can find information on the theory of circles in the work “Kitabul-Advar” written by Safiyaddin Urmavi, an Azerbaijani scientist and musician of the 13th century. Safiyaddin Urmavi wrote about issues related to music and showed the essence of sound, the existence of mutual unity between human and nature in the work consisting of 15 chapters. The main idea of the work is the theory of circles. The main point here is associated with the formation of a sound harmony consisting of the names of celestial bodies, the similarity of the first sound with the last sound, and the formation of a circle as a result of the sequence of sounds. The work as a whole investigates the roots of the issues

through combining the spiritual and physical hindrances, revives the deep layers of science, creates the principles of movement of celestial bodies in the world of music and discovers its theoretical system. Against this background, Safiyaddin Urmavi investigates the issues of the mode system of Oriental music and for the first time introduces the circle term to musicology in his book “Kitabul-Advar”. At the same time, the scientist paid special attention to the issues of aesthetics, the emotional influence of mugham on people and the invisible-visible (*batin-zahir*) problems of the moments that affect people in the chapters of the treatise. His table of notes that was based on the mugham-*maqam* theory was the most valuable musical notation system of the period. According to the theory of *maqam*, Safiyaddin Urmavi laid the foundation of our music science and laid a solid foundation for the future development of our music.

As many concepts were forbidden in Azerbaijan during the Soviet period in the 20th century, so mugham and our other national moral values, also the promotion of our cultural heritage were restricted to a narrow framework. Due to ideological restrictions at that time, they tried to force us to forget our national and moral values, especially mugham and national musical instruments related to culture and instead, to promote a primitive culture that did not associate with the people. Little time was devoted to the promotion of mughams by restricting our national music. Uzeyir Hajibeyli, who saw the propaganda aimed to raze mugham from the memory of the people, fought against this situation. At that time, he wrote the book “Fundamentals of Azerbaijani folk music” for the protection of national cultural values, mugham. For the first time he created a mode system of Azerbaijani music in this work. Uzeyir Hajibeyli mastered the traditions of medieval treatises, enriched the creative sphere in accordance with the requirements of his time and achieved to bring innovations to our modern music culture in his scientific work. Extensive information about mughams was also included in his works.

As you know, East and West have two different civilizations, cultures, thinking and other different characteristics. If events were evaluated and understood within a certain law in the Western worldview, while attitudes toward events were explained in an irrational way by associating them with sacred science in the Oriental worldview. Also, Uzeyir Hajibeyli achieved a mutual synthesis of East and West, two great cultures, laid the foundation of the school of composition and created a series of works. This tradition is

still significant today. Thus, the result of East-West synthesis in Azerbaijani culture can be seen in the emergence of music genres that have left their mark, such as mugham-opera, mugham-symphony, mugham-jazz, etc. After Uzeyir Hajibeyli, other Azerbaijani musicologists continued this tradition during the Soviet period and wrote scientific researches and works on Azerbaijani culture, especially mugham. This shows once again that there was favorable condition for the reproduction, progress and integration of mugham in the culture of Azerbaijan.

The uniqueness of mugham in Azerbaijani culture has created a basis for researching it on various aspects. Academician Zemfira Safarova (“Azerbaijani music science”) played an exceptional role in the investigation of mugham from a scientific point of view, Professor Gulnaz Abdullazadeh (“Philosophical essence of Azerbaijani mughams”) from the position of the bearer of the philosophical essence of mugham, Professor Rafiq Imrani (“History of the origin and development of the Azerbaijani mugham genre”; “History of Mugham”; “Mugham begins in the Sumerian period”) from the historical point of view of mugham, musicologist Sanubar Baghirova (“Azerbaijani mugham. Articles, reports, researches”) in terms of structure and composition of mugham and other researchers. It should be noted that besides Azerbaijani musicologists, Azerbaijani culture, in general, Oriental culture has always been in the focus of attention of Western researchers, who have published a series of scientific works, articles and books based on their research. From this point of view, V.M. Belyayev, V.S. Vinogradov, V.M. Krivonosov, M.P. Gerasimova, M.V. Yesipova, T.P. Grigoryeva and others played an irreplaceable role.

As mentioned above, science has been studied not only from a rational, but also from an irrational point of view since the years of independence. It has also been studied in culture as a whole and especially also in mugham. For a long time, the investigation of traditional heritage from the point of view of the Western worldview did not yield results, so the Oriental worldview began to be preferred, and the perception of the world as a single system came to the fore. The investigation of mugham from the point of view of the Western worldview and from a one-sided, rational point of view and only its visible (zahiri) side did not allow it to be perceived and highlighted by overshadowing its irrational invisible (batini) world. Thus, music, also mugham were treated as entertainment in the Western worldview. As a result, although mugham was a unique phenomenon, it was concerned to

folklore and art, which in its turn limited the development of mugham as a science. But, when we look at the Oriental worldview, we see that music was approached not as entertainment, but as a science, a phenomenon. It is no coincidence that M.V. Yesipova valued music as “not a product of individual and collective creativity, but a substance of existence” [6, p. 82]. The elimination of all these problems created the need to study mugham from the point of the Oriental worldview, the combination of fragmented fields of science influenced on their functioning as a common system, the study of mugham as a science.

The universality of mugham is possible through its study as a phenomenon and the introduction of new concepts in Azerbaijani science. For example, musicologist-culturologist Sevil Farhadova’s “Concept of Consciousness” is cited as an example.

Conclusion. The “Concept of Consciousness” put forward by the researcher gives opportunity to us to re-understand the essence of mugham. According to this concept, human thinking is divided into two poles by interaction: the pole of mono (irrational) thinking, the pole of ratio (rational) thinking. Both poles interact during the process of cognition and reflect the changes that impact on human morality and the visible and invisible (*zahir-batin*) world of harmony between the environment and nature. Thus, the author emphasizes that the mono (irrational) pole, which is not explained by science, manifests itself in the activity of the external (rational) world during the cognitive process, i.e. it acts as a necessity through listening to intuitive feelings along with logical feelings in matters of vital importance. This process should not be accepted as a sudden manifestation, but as a constancy and relativity that occur depending on the current situation. These qualities are also reflected in the heritage of mugham. Thus, one of the greatest peculiarities of the mugham tradition is that the irrational and rational pole can maintain its internal stability by keeping in a certain criterion. One of the issues raised by the researcher is the emphasis on the possibility of the transition of power from the pole of mono thinking to the pole of ratio thinking or vice versa, from ratio to the pole of mono thinking that human has the ability to act in different fields at the same time. All these issues raised by the researcher clarify the understanding of mugham by explaining its sound, content, its visible and invisible world, depth and significance and its connection with other fields of science. In general, the “Concept of Consciousness”, a continuation of the Oriental worldview, is

important in finding solutions to the problems that arise there, as it covers not only the culture of mugham, but also other areas of science.

All these scientific researches have come a long way in formation and evolution. The concepts put forward in science have led to new research on mugham and understanding the essence of mugham. Especially, the proposed “Concept of Consciousness” provides a basis for highlighting the problems of mugham as a common system in the context of the Oriental worldview.

REFERENCE:

1. Fərhadova S. M. Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri. – Bakı: Elmin inkişafı fondu, 2018.
2. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi. – Bakı: Azərnəşr, 2006.
3. Şirzadova T.H. Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində səs problemi. // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. IV toplu. – Bakı: Adiloğlu, 2001. – s.189-191.
4. Şirzadova T.H. Muğam konseptuallığı miniatür sənətində. //Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər perspektivlər. – Bakı: Təknur, 2015. – s. 305-315.
5. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность азербайджанского мугама. // Наследие, № 2-3 (20-21), 2006. – с. 25.
6. Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре. // Вопросы философии, № 6, 1994. – с. 82-88.

Günel Soltanzadə (Azərbaycan)

Muğam problemi şərq dünyagörüşü kontekstində

Məqalədə illər keçdikcə muğamın artan aktuallığı məsələsi işıqlandırılır və əsaslandırılır. Azərbaycan alim-musiqişünasları tərəfindən muğam irsinin problemlərinin öyrənilməsi və işıqlandırılması tarixinə ekskurs elmi düşüncənin inkişafındakı bəzi meylləri müəyyənləşdirməyə imkan verir və eyni zamanda əhəmiyyətli bir mərhələ kimi müasir muğam tədqiqatlarında Şərq dünyagörüşü platforması “batın-zahir” düsturu ilə ifadə olunur.

Açar sözlər: muğam, Şərq xalqlarının mədəniyyəti, Azərbaycan muğamı, Şərq fəlsəfəsi, batın-zahir.

Гюнель Султанзаде (Азербайджан)

Проблема мугама в контексте восточного мировоззрения

В статье освещается и обосновывается вопрос о с годами возрастающей актуальности мугама. Экскурс в историю изучения и освещения проблемы мугамного наследия азербайджанскими учеными-музыковедами позволяет выявить некоторые тенденции в развитии научной мысли и одновременно обозначить знаменательный рубеж в современном мугамоведении, связанный с переходом на восточную мировоззренческую платформу, выраженную формулой “*batin-zahir*” (внутреннее-внешнее).

Ключевые слова: мугам, культура восточных народов, азербайджанский мугам, восточная философия, внутреннее-внешнее.

MÜNDƏRİCAT

Səlimova Aytən (Azərbaycan)	3
Azərbaycanda günəş və quş kultu	
Zeynalov Xəzər (Azərbaycan)	18
Azərbaycan təsviri sənəti rus sənətşünaslığı kontekstində: XX əsrin nailiyyətləri	
Şemenyova Yulia (Ukrayna)	26
Ərəb-müsəlman dünyasının küçə sənətində İranın inqilabi simvolları	
Mirzə Gülrəna (Azərbaycan)	44
Əşrəf Murad – 95	
Quliyev Ramil (Azərbaycan)	54
Azərbaycan xalçalarında Dədə Qorqud mövzusu	
Məmmədsadıqova Gülnar (Azərbaycan)	62
Qazax xalçalarının bədii xüsusiyyətləri	
Moskvin Andrey (Polşa)	69
Vitebskdə 2-ci Belarus Dövlət Teatrının fəaliyyətinin başlanğıcı	
Qazızadə İlham (Azərbaycan)	84
XX əsrin 30-cu illərində Azərbaycan dramaturgiyası müasir mövzulu komediyaların səhnə təcəssümü	
Kazımi Gülçin (Azərbaycan)	97
Multikultural dəyərlər Azərbaycanın mədəni irsinin zəruri amili kimi	
Soltanzadə Günel (Azərbaycan)	105
Muğam problemi Şərq dünyagörüşü kontekstində	

CONTENCE

Salimova Aytan (Azerbaijan)	3
Cult of the Sun and the bird in Azerbaijan	
Zeynalov Khazar (Azerbaijan)	18
Azerbaijani fine arts in the context of Russian art history: achievements of the 20 th century	
Shemenova Yuliia (Ukraine)	26
Revolutionary murals of Iran in street art of the Arab-Islamic world countries	
Mirza Gulrena (Azerbaijan)	44
Ashraf Murad – 95	
Guliyev Ramil (Azerbaijan)	54
Dede Korkut theme in Azerbaijani carpets	
Mammadsadigova Gulnar (Azerbaijan)	62
Art features of the Kazakh carpets	
Moskwin Andriej (Poland)	69
The beginnings of the activity of the Belarusian State Theatre – 2 in Vitebsk	
Qazizadeh Ilham (Azerbaijan)	84
Stage incarnation of comedies on modern theme in Azerbaijan drama in 30s of XX century	
Kazimi Gulchin (Azerbaijan)	97
Multicultural values as a necessary factor in the cultural heritage of Azerbaijan	
Soltanzade Gunel (Azerbaijan)	105
Issue of mugham in the context of the oriental world view	

СОДЕРЖАНИЕ

Салимова Айтэн (Азербайджан)	3
Культ солнца и птицы в Азербайджане	
Зейналов Хазар (Азербайджан)	18
Изобразительное искусство Азербайджана в контексте русского искусствознания: достижения XX века	
Шеменёва Юлия (Украина)	26
Революционные муралы Ирана в стрит-арте стран арабо-мусульманского мира	
Мирза Гюльрена (Азербайджан)	44
Ашраф Мурад – 95	
Гулиев Рамиль (Азербайджан)	54
Тема Деде Коркута в азербайджанских коврах	
Мамедсадыгова Гюльнар (Азербайджан)	62
Художественные особенности казахских ковров	
Москвин Андрей (Польша)	69
Начало деятельности Белорусского Государственного театра-2 в Витебске	
Газизаде Ильхам (Азербайджан)	84
Сценическое воплощение комедий на современную тему в азербайджанской драматургии в 30-е годы XX века	
Кязыми Гюльчин (Азербайджан)	97
Мультикультурные ценности как необходимый фактор культурного наследия Азербайджана	
Султанзаде Гюнель (Азербайджан)	105
Проблема мугама в контексте восточного мировоззрения	

Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!

Nəşrə dair tələblər:

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

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

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

Attention to the authors of papers!

The publication requirements:

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

reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.

8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
12. The papers are not published in plagiarism cases.

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

К сведению авторов статей!

Требования к публикациям:

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

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

