AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
MEMARLIQ VƏ İNCƏSƏNƏT İNSTİTUTU

AZERBAIJAN NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND ART

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНА
ИНСТИТУТ АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 2 (52)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

Bakı - 2015

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

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

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

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

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

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

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

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

UOT 7:001.89

Эртегин Саламзаде,
член-корреспондент НАН Азербайджана,
доктор искусствоведения, профессор
(Азербайджан)

ИЗУЧЕНИЕ ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Есть три подхода к осмыслению реальности – архаизм, футуризм и актуализм. Первый опирается исключительно на прошлое, второй – на будущее, третий – на настоящее. Проблемы искусствоведческой науки в предлагаемом вниманию тексте будут рассмотрены в оптике актуализма, то есть в свете современных вызовов и насущных задач.

На протяжении 70 лет исследования отечественного искусства сосредоточены в Институте архитектуры и искусства Национальной Академии Наук Азербайджана. Основным направлением деятельности Института является исследование истории, теории и методологических проблем архитектуры и искусства Азербайджана, начиная с древности до современного периода, изучение взаимосвязей национального искусства с художественной культурой народов мира.

За свою 70-летнюю историю весь свой научный потенциал Институт архитектуры и искусства стремился направить на создание картины развития искусства и эстетического мировоззрения азербайджанского народа. Уникальность исследовательской программы заключалась в том, что предстояло объединить на основах единой периодизации разнохарактерные историко-художественные процессы столь непохожих видов творчества, как архитектура и градостроительство, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музыка, а на протяжении последних двух столетий еще и театр, кино, дизайн.

В соответствии с приоритетными направлениями научно-исследовательской деятельности эволюционировала структура Института и складывался его кадровый потенциал. За всю историю Института в его стенах работали в общей сложности 26 докторов наук, из которых 12 являются действительными членами и членами-корреспондентами НАН Азербайджана, что составляет две трети всех избранных в Академию по специальностям «архитектура» и «искусствоведение» за 70

лет. На каждом этапе выполнения определенной научной программы складывалась оптимальная для данных конкретных условий структура Института. На сегодняшний день в нее входят 11 исследовательских отделов, по своей тематике охватывающих все виды искусства.

Результатом многолетнего исследовательского процесса стало сложение научных школ во всех областях изучения художественного творчества и в целом формирование национальной школы искусствознания Азербайджана. Долгое время и в программном, и в методологическом отношении лидирующей отраслью была сфера исследований архитектуры. Сейчас мы не можем назвать такого лидера. Именно в этой сфере были сформулированы базовые проблемы изучения искусства Азербайджана: проблемы его происхождения, периодизации, стадиальности развития, региональных школ, взаимосвязей, морфологии, художественных стилей и др. Здесь же была ясно сформулирована и цель исследований: «показать последовательность общего пути развития азербайджанского зодчества с древнейшего периода по настоящее время» [1, с. 5], то есть создать его историю. В приведенной цитате из проспект-программы фундаментального труда «История архитектуры Азербайджана» слово «зодчество» может быть с легкостью заменено на «искусство». В этом смысле проспект-программа без преувеличения может быть названа ядром первой парадигмы всей отрасли. Поскольку целью исследований было создание истории, сформировавшаяся национальная школа является школой исторического искусствознания. По этой причине ее высшим достижением стало издание трудов по истории отдельных видов искусства, а сверхзадачей – создание всеобщей истории искусства Азербайджана.

В ходе выполнения этой задачи коллектив Института подготовил и издал такие фундаментальные труды, как «История архитектуры Азербайджана» (Москва, 1963), «Искусство Кавказской Албании (IV до н.э. – VII н.э.)» (Б., 1976), «Искусство Азербайджана» (Б., 1977), «Искусство Азербайджана» (Б., 1992), «Антология азербайджанской народной музыки» (Б., в 10 томах, 2003-2007), «История азербайджанского театра» (Б., т. 1,2, 2008, 2010), «История музыки Азербайджана» (Б., т. 1, 2012). Почти все они являются многотомниками и созданы авторскими коллективами.

На протяжении всей истории Института руководство им осуществляли такие выдающиеся личности, как основатель Института, гениальный азербайджанский композитор XX века, академик Узеир Гад-

жибейли, академик Микаил Усейнов, академик Шамиль Фатуллаев, член-корреспондент НАН Керим Керимов, академик Расим Эфендиев. Однако исключительную роль в становлении азербайджанской науки об архитектуре и искусстве и в формировании отечественной школы изучения искусства Азербайджана сыграл академик М.Усейнов. Биография, научная и проектная деятельность М.Усейнова широко известны, о его творчестве написано множество книг и статей. В рамках представленного доклада имеет смысл затронуть лишь некоторые аспекты его плодотворной научно-организационной деятельности.

Основной признак сложившейся научной школы заключается в существовании авторитетного лидера, сформулировавшего уникальную программу и руководящего ее разработкой. Эта программа была отражена в фундаментальном труде «История архитектуры Азербайджана», ставшем образцом для создания истории всех остальных видов искусства. «История архитектуры Азербайджана» является не только до сих пор непревзойденным капитальным исследованием, но, по сути, единственным учебником по истории архитектуры. Данное научное произведение имело огромное значение для профессионального воспитания нескольких поколений исследователей – не только архитекторов, но и искусствоведов всех специальностей. Это очень рельефный профиль М.Усейнова как лидера научной школы.

Академик М.Усейнов объездил полмира. Достижения национальной школы изучения архитектуры и искусства он распространял в личном общении с крупнейшими мастерами архитектуры 20 века, такими как Кендзо Танге, Бакмистер Фуллер, Кандело и др. Это общение возникало благодаря его высочайшей внутренней культуре, и она же была источником культуры проектирования и исследования, культуры руководства научным коллективом. Он был напрочь лишен чувства соперничества и зависти, но обладал здоровым соревновательным духом и умением работать в команде, воспитанным в годы сотворчества с Садыхом Дадашевым. И как следствие – умение создавать команду и руководить ей.

Наконец, самое, быть может, главное. Любая научная школа живет благодаря заложенным традициям и этическим нормам, регулирующим деятельность ученых и охраняемым непререкаемым авторитетом лидера. То, что носителем и гарантом этих нравственных норм являлся академик Микаил Усейнов, стало отчетливо ясно после его ухода из жизни.

Вокруг фигуры М.Усейнова как лидера научной школы сплотилась плеяда талантливых исследователей искусства и архитектуры Азербайджана. Научно-организационный талант, способности к руководству масштабными коллективными исследованиями отличали академика А.Саламзаде – ученого-концептуалиста, одного из создателей истории архитектуры Азербайджана. Способность к детальному натурному исследованию памятников, сравнительному анализу искусства различных регионов характеризует академика Р.Эфендиева – пионера изучения народного художественного творчества в единстве его эстетических, этнических и утилитарных особенностей. Идея дома как сердцевины, как модели культуры, как вместилища всего того, что принято называть человеческим микрокосмом, пронизывает научное творчество академика Ш.Фатуллаева, благодаря работам которого сблизились два крупных исследовательских массива архитектуроведения – медиевистика и советология. Аналитический склад ума, склонность к живому и образному изложению событий художественной жизни были присущи члену-корреспонденту НАН К.Керимову – ученому-морфологу, сочетавшему архивные изыскания с панорамными историко-художественными построениями процессов развития изобразительного искусства, прежде всего средневековой миниатюры. Основоположник комплексного исследования истории театра Азербайджана член-корреспондент НАН Дж.Джафаров являлся не только вдумчивым ученым, но и крупным общественным и государственным деятелем. Широкая научная эрудиция, настойчивый поиск взаимосвязей – качества личности доктора искусствоведения Л.Бретаницкого, который вошел в историю нашей науки прежде всего как ученый-методолог, определивший ракурс рассмотрения средневековой азербайджанской архитектуры в контексте культуры Ближнего и Среднего Востока. Строгое следование фактам и, вместе с тем, религиозно-мистическое начало в художественном творчестве всегда привлекали доктора искусствоведения Н.Рзаева, представляющего классический тип ученого-эмпирика, со временем создавшего обобщающую картину развития древнего искусства Азербайджана. Этот список, конечно же, можно продолжить.

Наши предшественники стремились выявить своеобразие искусства Азербайджана, вычленить его из таких расплывчатых определений, как «восточное искусство», «мусульманское искусство» или даже «иранское

искусство» [2, с. 5]. Особенно остро эта проблема вставала в области изучения искусства ковра и миниатюры. С аналогичными трудностями при создании национальной истории искусств сталкивались в 1960-1970-е годы наши узбекские коллеги. Авторы книги «История искусств Узбекистана» Г.Пугаченкова и Л.Ремпель по этому поводу писали: «Невозможно определить, скажем, границы узбекского и таджикского элементов в архитектуре и искусстве Мавераннахра или Ферганы» [3, с. 6]. Именно в оптике названных приоритетов создавалась история искусств Азербайджана в первой редакции, работа над которой была в целом завершена к исходу 1980-х годов.

Новый этап развития архитектурной и искусствоведческой науки Азербайджана начинается в годы независимости. В последние двадцать лет коллектив Института работал, с одной стороны, над завершением истории всех видов и жанров искусства Азербайджана, а с другой стороны – занимался исследованием теоретических и методологических проблем азербайджанского искусства.

В 2010-2014 гг. формируется новое научное направление, ставшее известным под названием тюркологическое искусствознание. В этот период были проведены 1-я (2010), 2-я (2011) и 3-я (2013) Международные научные конференции «Тюркологическое искусствознание: проблемы и перспективы», изданы совместно с зарубежными коллегами исследования «Символы тюркской культуры» (Ташкент, 2011), «Тенгри и тамга: наследники тюркского мира» (Б., 2010), подготовлена коллективная монография «Методологические проблемы периодизации истории тюркского искусства» (Астана, 2015), носящие инновационный характер. Одновременно заключаются договора о научном сотрудничестве между Институтом и Академией Художеств Узбекистана (Ташкент), Казахской Национальной Академией Искусств им. Т.Жургенова и Стамбульским Университетом Культуры, расширяются научные связи с Международной Тюркской Академией.

Говоря о формировании в Азербайджане нового научного направления – тюркологического искусствознания – мы выдвигаем на первый план исследования, где во главу угла поставлено тюркское мировоззрение, на почве которого возникло искусство того или иного периода, того или иного региона. Долгое время отечественная наука исследовала не искусство азербайджанцев, а искусство на территории Азербайджана.

Аналогичная ситуация была характерна и для искусствознания Узбекистана, Казахстана, Кыргызстана, тюркских регионов России. Там, где были созданы национальные истории искусства, они были основаны на географическом принципе и, по сути, представляют собой истории конкретных территорий, с необходимостью включая в себя значительные по объему фрагменты эллинизированной, христианизированной, арабизированной или фарсизированной художественной культуры. Многие исконно тюркские по своему происхождению образы, символы и формы преподнесены здесь как явления иных культур. Причиной такой ситуации является деэтнизация проблемы происхождения и периодов развития искусства, а также то, что во всех искусствоведческих школах советского периода оставался за скобками вопрос о мировоззренческой основе художественной культуры.

Предыдущее поколение исследователей, повторимся, стремилось выявить своеобразие азербайджанского искусства. Наоборот, наша задача заключается в том, чтобы найти главные черты общности искусства Азербайджана с узбекским, казахским, татарским, турецким, туркменским – в целом тюркским искусством. Чтобы исчерпывающим образом идентифицировать себя, необходимо сначала раствориться в родственной общности, которой для нас является культура тюркского мира. Только пройдя через эту, быть может болезненную, процедуру самоидентификации, мы сможем рассматривать азербайджанское искусство в контексте мировой художественной культуры.

Сегодня происходит формирование общей проблематики, единого предмета исследования, методологического и терминологического аппарата нового научного направления. Это означает, что тюркологическое искусствознание как научная отрасль получило признание специалистов и приобрело права гражданства не только в Азербайджане, но и в других тюркских странах. Подтверждением этому является, например, деятельность наших татарских коллег. На проходившей в декабре прошлого года в Казани международной конференции одно из ее тематических направлений было заявлено как «тюркологическое искусствоведение». Отметим, что почти полное совпадение терминов, предложенных в Татарстане и Азербайджане, произошло независимо друг от друга. Думается, этот факт свидетельствует в пользу объективности подхода, выработанного в двух разных тюркских регионах, подтверждает, что и

в гуманитарных науках возможны феномены независимого выявления важных закономерностей, что известно нам из точных наук в виде двойного названия открытий, например, «закон Бойля-Мариотта».

В условиях глобализации многим культурам свойственно состояние «смысловой неопределенности» [4, с. 139], что в итоге приводит к разрушению ядра культурных форм. При таком положении дел исследования в области тюркологического искусствознания способствуют фокусированию национального самосознания на центральных образах общетюркского культурного наследия. Однако методологический подход тюркологического искусствознания нисколько не противоречит выявлению своеобразия культуры Турции, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, Туркменистана или Кыргызстана и шире – поискам национальной идентичности каждого из тюркских народов. Отныне мы имеет дело не с родственными культурами тюркоязычных народов, а с единой тюркской культурой. То есть, исследуя культуру, например, Азербайджана, мы исследуем тюркскую культуру и наоборот, исследуя тюркскую культуру, мы изучаем культуру азербайджанцев, глубже проникаем в нее, в полной мере ее понимаем и объясняем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Усейнов М.А., Бретаницкий Л.С., Саламзаде А.В. История архитектуры Азербайджана. Проспект-программа. – Б., 1952.
2. Керимов К.Д. Султан Мухаммед и его школа. – М., 1970.
3. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. – М., 1965.
4. Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время. – М., 2003.

Ключевые слова: искусство Азербайджана, многотомники, научная школа, тюркская культура, тюркологическое искусствознание.

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsi: tarix və müasirlik

Məqalədə son 70 ildə Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsi tarixi nəzərdən keçirilir. Azərbaycan incəsənətinin tədqiqində əsas nailiyyətlər AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun fəaliyyəti ilə əlaqələndirilir. M.Hüseynov,

Ə.R.Salamzadə, R.Əfəndiyev, Ş.Fətullayev, K.Kərimov, C.Cəfərov və başqa aparıcı alimlərin Azərbaycan milli sənətşünaslıq məktəbinin təşəkkülü və inkişafındakı rolu yüksək qiymətləndirilir. Yeni elmi istiqaməti olan türkoloji sənətşünaslığının perspektivləri göstərilir.

Açar sözlər: Azərbaycan incəsənəti, çoxcildliklər, elmi məktəb, türk mədəniyyəti, türkoloji sənətşünaslıq.

Artegin Salamzade (Azerbaijan)

The study of Azerbaijan art: history and contemporaneity

The article deals with the history of the art study in Azerbaijan for the last 70 years. The main achievements in the study of Azerbaijan art are connected with the activity of the Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences. The contribution of M. Useynov, A. Salamzade, R. Efendiyev, Sh. Fatullayev, K. Kerimov, J. Jafarov and other leading scientists to the formation and development of the national school of art studies of Azerbaijan is appreciated highly. The prospects of the new scientific direction - turkologic art studies are appreciated.

Keywords: art of Azerbaijan, multi-volume books, scientific school, Turkic culture, turkologic art studies.

UOT 7:001.89

Zemfira Səfərova,
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru, professor,
əməkdar incəsənət xadimi, əməkdar elm xadimi
(Azərbaycan)

"MUSİQİ TARİXİ VƏ NƏZƏRİYYƏSİ" ŞÖBƏSİNİN 70 İLLİK ELMİ FƏALİYYƏTİ (MÜHÜM TƏDQİQATLAR VƏ NAİLİYYƏTLƏR)

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının təsisçilərindən biri musiqimizin klassiki, akademik Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. O, 1945-ci ilin sentyabrında Elmlər Akademiyasının "İncəsənət" İnstitutunun (o zaman bu institut belə adlanırdı) direktoru təyin edilmiş və 1948-ci ilin noyabrına qədər, yəni vəfatına qədər bu vəzifədə çalışmışdır.

Bu illərdə əldə olunan mühüm elmi nailiyyətlər kimi biz ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin adıyla bağlı əsərləri təqdim etməyi özümüzə borc bilirik və birinci növbədə alimin özünün 1945-ci ildə bitirdiyi "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fundamental tədqiqatını göstərmək istəyirik. Hacıbəyli bu haqda belə yazırdı: "Azərbaycan xalq musiqisini öyrənmək sahəsindəki işimin, bir bəstəkar olaraq mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən "Koroğlu" operasını yazdım."[1]

İki hissəli Hacıbəyli tədqiqatının birinci hissəsi milli musiqinin səs sistemi, tetraxordların, yəni məqam hissələrinin birləşmə üsulları, Azərbaycan məqamları səs qatarlarının qurulma qaydaları kimi əsas müddəaları irəli sürür. İkinci hissə xalq üslubunda Azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək qaydalarından ibarətdir.

Məşhur rus bəstəkarı R.M. Qliyer Hacıbəylinin tədqiqatını yüksək qiymətləndirərək bəstəkara göndərdiyi məktubda yazırdı: "Mən əminəm ki, Sizin tədqiqat (yəni "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları") Azərbaycan musiqi sənətinin, həm də bütün Sovet və dünya musiqi sənətinin inkşafında xüsusi əhəmiyyətə malik olacaq".[2]

Bu belə də oldu. Əsər Azərbaycan dilindən başqa rus, ingilis dillərində nəşr olundu. Bu tədqiqat müasur Azərbaycan musiqişünaslığının əsasını qoy-

1 - Hacıbəyov Ü. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", Bakı, 1950, s.10.
2 - Sitatı Касимов К. "Узеир Гаджибеков" kitabından gətiririk, Bakı, 1945, s.70.

du. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" tədqiqatı bizim musiqişünasların əsas masaüstü əsəri oldu, və həmçinin, dünya musiqiçilərinin Azərbaycan musiqisini öyrənmək üçün əsas vasitə və mənbəyə çevrildi.

Digər mühüm əsərlər kimi biz "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin uzun illər ərzində işlədiyi və bu əsərlərin akademik nəşrini hazırladığı Üzeyir Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin nəşrini göstərmək istəyirik. Bu beş böyük həcmli kitabdan ibarət üç cildin akademik nəşridir. Birinci cild – "Leyli və Məcnun" operasının partiturası (Bakı,1983, 415 s.), ikinci cild - "Leyli və Məcnun" operasının klaviri (Bakı 1984., 240s.), üçünçü cild –"Koroğlu"operasının partiturası (Bakı, 1985, 308 s.), 1-ci kitab; 2-ci kitab (Bakı, 1989 524 s.), 3-cü kitab (Bakı, 2004, 451 s.) idi.

Məlum olduğu kimi akademik nəşr üçün musiqi əsərinin sonrakı təhriflərdən və əlavələrdən təmizlənmiş əsl müəllif mətninin olması vacibdir. Hacıbəylinin bəzi əsərlərinin əlyazmaları ümumiyyətlə hifz olunmamış, bəziləri isə bu günə yarımçıq şəkildə gəlib çatmışdır. Bu da təbiidir ki, böyük sənətkarın tam yaradıcılığını əks etdirən əsərlərinin külliyatının nəşrini çətinləşdirir.

Azərbaycan EA-ın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin əməkdaşları operaların mövcud olan klavir və partituralarının əlyazmalarını əldə etmiş və onlar üzərində tutuşdurma işi aparmışlar. Çap olunmuş cildlərdə sevilib səslənən Ü. Hacıbəylinin musiqisi bir sıra mənbələr və arxiv materialları əsasında bərpa edilmişdir. Bütün cildlərə geniş ön söz və elmi şərhlər verilmişdir. Müəllif AMEA-nın müxbir üzvü Z. Səfərovadır. Redaktor I – II- cildlərin –N. Əliverdibəyov; III cildin – R. Abdullayev və N. Əliverdibəyovdur.

İlk Azərbaycan operası "Leyli və Məcnun" bütün Şərqdə opera janrının və sənətinin əsasını qoydu. "Koroğlu" isə Ü. Hacıbəyli sənətinin zirvəsi, şah əsəri olaraq klasssik qəhrəmani operanın ənənələrini davam etdirmiş, Türksoyun layihəsinə əsasən dünya səhnələrində yürüşünü bu gün də davam etdirir.

Bu layihələrin dünya çapında daha geniş vüsət alması üçün şübhəsiz ki, şöbədə hazırlanmış və çap olunmuş akademik nəşrin və ondan sonra davam etdirilmiş "Heydər Əliyev fondu"nun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə "Üzeyir dünyası" layihəsi əsasında çap olunmuş digər əsərlərin əhəmiyyəti danılmazdır.

1973- cü ildə Moskvada "Советский композитор" nəşriyyatında Zemfira Səfərovanın "Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова»

("Üzeyir Hacıbəyovun musiqi- estetik görüşləri") adlı monoqrafiyası çapdan çıxdı. Monoqrafiyanın ön sözünü akademik Qara Qarayev yazmışdır. Bu tədqiqat Üzeyir Hacıbəyli haqqında xaricdə , Moskvada çıxmış Azərbaycan musiqişünasının ilk araşdırması idi. Ön sözdə Qara Qarayev belə yazırdı: "Kitabın müəllifi Üzeyir Hacıbəyovun çox mürəkkəb və çoxcəhətli, Azərbaycan xalqının keçmişi, bu günü və gələcəyi ilə bağlı vacib problemlərə toxunan, estetik konsepsiyası haqqında qanunauyğun və doğru əks etdirilmiş nəticələrə gəlir".[3]

Monoqrafiyada Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında xəlqilik və realizm, ənənə və novatorluq, millilik və beynəlmiləllik kimi estetik problemlər, səs sistemi, məqam nəzəriyyəsi, melodiya, metroritm, xor, çoxsəslilik və harmonik üslub, şərq musiqisi və qərb musiqi alətləri, musiqidə tərcümə, vokal ifaçılığı, Şərqin musiqi nəzəriyyəsi və başqa nəzəri problemlər araşdırılmışdır.

1998-ci ildə AMEA-nın "Elm" nəşriyyatında Z. Səfərovanın "Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)" monoqrafiyası çapdan çıxdı. Bu tədqiqatda Azərbaycan musiqi elminin XIII-əsrdən XX əsrə qədərki dövrünün tarixi, inkişaf yolu ilk dəfə xüsusi monoqrafiya şəklində təqdim edilmişdir. Araşdırmada Azərbaycan musiqi elminin inkişaf yollarının əsas mərhələləri, nəzəri və estetik problemləri, həmin dövrdə yaşayıb yaradan musiqi elminin korifeyləri, onun inkişaf mərhələlərinin əsas sütunları olan Səfiyyəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV əsrlər), XV-XX əsrlərin görkəmli alimlərinin, Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr), Üzeyir Hacıbəylinin (XX əsr) elmi irsi, eləcə də bəzi musiqi əsərləri yerli və xarici mənbələr, arxiv materialları əsasında araşdırılmışdır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin "Azərbaycan dilində latın qrafikası ilə kütləvi nəşrlərin həyata keçirilməsi haqqında" (12 yanvar 2005-ci il tarixli) sərəncamı ilə Z. Səfərovanın da "Azərbaycan musiqi elmi" monoqrafiyası 2006-cı ildə ikinci dəfə nəşr olunur.(Bakı, Azərnəşr, 2006).

2013-cü ildə alimin "Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)" tədqiqatı rus dilində nəşr olunur.(Земфира Сафарова. "Музыкальная наука Азербайджана» (XIII-XX века), Баку, Азернешр, 2013.)

Bu nəşr rus dilində olduğuna görə daha geniş auditoriyaya ünvanlanmışdır, həm də bu nəşrdə monoqrafiyaya yeni fəsillər əlavə olunmuşdur. Bu XV əsrin böyük alimi Fətullah Şirvani və onun "Musiqi məcəlləsi" risaləsi və XX

3 - Qarayev Q. Z. Səfərovanın "Üzeyir Hacıbəyovun musiqi estetik görüşləri" kitabına ön söz. M.,1973., s.3.

əsrin alimi, akademiki Qara Qarayevin "Musiqi – estetik konsepsiyası" və onun "Elmi-publisistik irsi" haqqında fəsillər idi. Eləcə də rus dilində Azərbaycanın qədim musiqi terminləri lüğəti (S. Urməvi, Ə. Marağai, F. Şirvani, M.M. Nəvvabın risalələri əsasında) təqdim edilmişdir.

2006-cı ildə "Şərq-Qərb nəşriyyatında nəfis şəkildə Səfiyəddin Urməvinin "Kitabül-Ədvar", "Şərəfiyyə" (XIII əsr), Fətullah Şirvaninin "Musiqi məcəlləsi"risalələri(XV əsr) nəşr olunmuş və diskləri də buraxılmışdır. Bu traktatların ixtisas redaktoru, ön söz və şərhlərin müəllifi Z. Səfərovadır. Azərbaycan dilinə tərcümə ilə bərabər traktatların faksimelesi də verilmişdir.(Ərəb dilindən tərcümələri: M. Payızov, M.Əzizov, Ə. Əmirəhmədov etmişlər.). S. Urməvinin içad etdiyi "nüzhə" musiqi aləti Z.Səfərovanın gətirdiyi ölçülər əsasında bərpa edilmiş və bu alətdə onun açdığı Urməvinin XIII əsr melodiyası ("nüzhə" musiqi alətində) səslənmişdir. (Bərpaçı M. Kərimov, ifaçı G. Adıgözəlova).

2012-ci ildə "Şərq-Qərb" nəşriyyatında "Azərbaycan musiqi tarixi" nin birinci cildi (qədim dövrdən XX əsrə qədər) nəşr edildi. Cild "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin əməkdaşları tərəfindən hazırlanmışdır. Cilddə L.Kazımova, Ü.Talıbzadə, S. Ağayeva, G. Vəzirova, R. Rzaquliyeva Z.Səfərovanın müxtəlif dövrlərə aid tədqiqatları yer almışdır.Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z. Səfərovadır.

Çoxcildli "Azərbyacan musiqi tarixi"nin birinci cildi musiqimizin ən qədim zamanlardan XX əsrə qədərki dövrünü əhatə edir. Qədim dövrün musiqisinin icmalı və təfsirindən sonra ayrıca bölmə kimi musiqimizin təməlini təşkil edən şifahi ənənəli peşəkar xalq musiqimiz – aşıq sənətimiz, muğamlarımız, musiqi folklorumuz, mahnılarımız, rəqslərimiz təhlil edilir, qədim musiqi alətlərimiz təqdim olunur. Nizami dövründə musiqimizin inkişafı (XII əsr), XIII-XV əsrlərdə musiqi elmimizin korifeyləri S. Urməvi, Ə. Marağai, F. Şirvani yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verilir. Əsərdə orta əsrin bir sıra musiqi risalələrinin təhlili təqdim olunur. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında Şuşa, Şamaxı və Bakı muğam məclislərinin böyük rolu qeyd olunur. Qarabağın, Şuşanın Azərbaycan musiqisinin beşiyi, musiqi məbədi olması göstərilir. Ensiklopedist alim M.M. Nəvvabın və ustad xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığının təhlili verilir. Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi mədəniyyəti, XX əsrin əvvəllərində yaranan yazılı müasir bəstəkarliq yaradıcılığının təməli üçün, onun gələcək inkişafı üçün əsas olması vurğulanır.

Hələ 1983-cü ildə II Səmərqənd simpoziumu üçün Z. Səfərova rus dilində "Mir Möhsün Nəvvab" adlı kitab yazmışdır. Sonra Nəvvab haqqında ikinci kitab Azərbaycan dilində yazıldı. Bu "Mir Möhsün Nəvvab və onun "Vüzuhül - ərqam" risaləsi idi. Kitabın ön sözü, şərhlərin və lüğətin müəllifi Z.Səfərovadır. Risalə ərəb əlifbası ilə azərbaycan dilində yazılmışdır. Kitabda mətn ərəb əlifbasından kirilə keçirilmiş, ərəb, fars dillərində verilmiş parçalar azərbaycan dilinə çevrilmişdir. Bu risalənin nəşri ilə Z. Səfərova respublikada musiqi mənbəşünaslığının əsasını qoydu. Bu il Səfərovanın M.M.Nəvvab və onun "Vüzuhül - ərqam" kitabı əsasında ssenari yazılmış və telefilm çəkilmişdir. Filmi müəllif şərhlərlə müşayiət etmişdir. (Bu film 2014-cü ildə televiziyanın "Mədəniyyət" kanalında göstərilmişdir.)

2012-ci ildə əhəmiyyətli nəşr olan "Azərbaycan muğamının ensiklopediyası" (rus dilində) Şərq-Qərb nəşriyyatında çap edilmişdir. (Tərtibçi və müəllif S. Ağayevadır). Bakı, 2014. "Azərbaycan muğamının ensiklopediyası"ında başlıca olaraq yeni bioqrafik, terminaloji və musiqişünaslığa aid problem məqalələrə xüsusi yer verilmişdir. Bu ensiklopediya həm ölkə xaricində, həm də ölkə daxilində muğam sahəsində çalışan mütəxəssislərə lazım olan nəşrdir.

2014-cü ildə şöbədə "Azərbaycan musiqi tarixi" nin birinci cildi (rus dilində) çapdan çıxmışdır, hal-hazırda isə tarixin ikinci cildi çapdadır. 2015-ci ildə AMEA-ın yaradılmasının 70 illiyi ilə əlaqədar Elmlər Akademiyasının təsisçilərindən olan dahi bəstəkar və alim Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığı haqqında monoqrafiya da hal-hazırda çapdadır. Müəllifin (Z. Səfərova) "Akademik Üzeyir Hacıbəyli. Yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti" adlı əsərində dahi bəstəkar, musiqişünas alim, dramaturq, publisist, pedaqoq, ictimai xadim Üzeyir Hacıbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığı bir vəhdətdə araşdırılır.

Monoqrafiyada bəstəkarın həyat və yaradıcılığının salnaməsi və musiqi əsərlərinin siyahısı verilir.

Bu dövr ərzində Üzeyir Hacıbəylinin ədəbi əsərləri də 4 cilddə çapdan çıxmışdır. Bu cildlərdə Hacıbəyli gözəl dramaturq (əsərlərinin çoxusunuin librettosunu özü yazmışdır.), alovlu jurnalist, istedadlı publisist kimi çıxış edir.

Əsərlərinin hər dörd cildinin tərtibçisi, şərhlərin və lüğətin müəllifi Qubad Qasımov olmuşdur.

1970-ci ildə "Elm" nəşriyyatında E. Abasovanın və Q. Qasımovun "Sovet Azərbaycan musiqi sənətinin oçerkləri 1920-1956" adlı kitab çapdan çıxdı (rus dilində). Bu oçerklər 36 il ərzində Azərbaycan musiqisində baş verən

məsələlərə həsr edilmişdir. 1975-ci ildə E. Abasovanın "Üzeyir Hacıbəyov" və 1985-ci ildə "Üzeyir Hacıbəyov, Həyat və yaradıcılığı" kitab və monoqrafiyaları çapdan çıxmışdır. Bu əsərlərdə E. Abasova Hacıbəylinin əsərlərinin musiqi, dramaturji və üslub xüsusiyyətlərini, bəstəkarın simfonik yaradıcılığının inkişaf mərhələlərini araşdırmışdır.

Ümumiyyətlə, Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı Azərbaycan musiqişünaslığının əsas tədqiqat mövzusuna çevrilmişdir. Bu barədə Üzeyirşünas alim Z.Səfərovanın bir sıra tədqiqatlarını təqdim edirik:

1985-ci ildə "Elm" nəşriyyatında çap olunmuş və Üzeyir Hacıbəylinin 100 illiyinə həsr edilmiş "Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər" monoqrafiyası, yenə onun 1985-ci ildə yeddi dildə(rus, türk, ingilis , fransız, ərəb, fars, azərbaycan) çapdan çıxmış "Üzeyir Hacıbəyov" kitabçası (2-ci nəşr), birinçi nəşr 1983-cü ildə Azərbaycan və rus dillərində çıxmışdır.1985-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin 100 illiyinə miniatür kitabçası (rus və azərbaycan dillərində), 2005-ci ildə "Üzeyir Hacıbəyov və onun görkəmli sələfləri" ingilis dilində, 2010-cu ildə "Üzeyir Hacıbəyov" serb dilində Belqradda və ərəb dilində Əl-Küveytdə çap edilmişdir. 2010-cu ildə böyük həcmli "Ölməzlik" kitabı üç dildə (azərbaycan), "Бессмертие" (rus), "İmmortality" (ingilis dilində) nəşr edilmişdir. Bu kitabda Z. Səfərovanın Üzeyir bəy Hacıbəyli haqqında hər üç dildə məqalələri çap edilmişdir.

Bütün bu kitabların təqdimatı keçirilmiş, Azərbaycan musiqisinin inkişafında əhəmiyyəti və rolu qeyd edilmişdir. "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsində Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş tədqiqatlardan başqa, Üzeyir bəyin qardaşı Zülfüqar Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş monoqrafiya da nəşr olunmuşdur. Müəllif Cülyetta Cəbrayılbəylidir.

2000-ci ildə "Elm" nəşriyyatında Z. Səfərovanın "Həmişəyaşar ənənələr" məqalələr kitabı, 2002-ci ildə isə rus dilində «Сеять разумное, доброе, вечное…» (сборник статей), 2012-ci ildə isə "Dedim, dedilər" məqalələr kitabı nəşr olunmuşdu. Bura onun xaricdə çıxan "Bebeklerimiz makamla ağlar" (Ankara, 2004)- və Polşada 2013-cü ildə çıxan "Азербайджанская музыка» kitablarını əlavə edirik.

"Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsində "Qara Qarayevi anarkən" məqalələr toplusu hazırlanıb nəşr olunmuşdur.

1988-ci ildə "Elm" nəşriyyatında Z. Səfərovanın çapa hazırladığı (rus dilində) "Qara Qarayevin elmi-publisistik irsi" çap olundu. Kitab Qara Qarayevin məqalələri, məruzələri, çıxışları, müsahibələrindən ibarətdir. 1997-ci ildə

"Əbdülqadir Marağai, 2008-ci ildə "Şərq-Qərb" nəşriyyatında muğam sənətinin korifeyi böyük xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığına həsr edilmiş "Şərq musiqisinin peyğəmbəri" adlı monoqrafiya çapdan çıxmışdır. 2011-ci ildə isə həmin monoqrafiya rus dilinə tərcümədə "Пророк восточной музыки" adıyla nəşr olundu.

Şöbədə "Füzuli və Azərbaycan musiqisi" (müəllifi Lalə Kazımova), "Azərbaycan operalarında muğam" (müəllifi G. Vəzirova), monoqrafiyalar araşdırılıb çap olunmuşdur.

"Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsində bir neçə biblioqrafiya hazırlanmışdır. Üzeyir Hacıbəyov" (Tərtibçilər Q.Qasımov, R. Əliyeva, redaktor E. Abasova, Z. Səfərova), Bakı, Elm, 1985.), "Müslüm Maqomayev" biblioqrafiyası (tərtibçi Ü. Talıbzadə, redaktor Z. Səfərova), Bakı, Elm, 1985.) "Əsrlərə həsr olunan illər" (Z. Səfərovanın həyat və yaradıcılığına həsr olunan biblioqrafiya), Tərtibçi Ü. Talıbzadə, Bakı, Elm, 2007. Azərbaycan elm və mədəniyyət xadimləri, Biblioqrafiya. Zemfira Səfərova, Bakı, Elm, 2010. Qara Qarayev, Biblioqrafiya. Elmi redaktor və ön sözün müəllifi Z. Səfərova. Bakı, 2008. Üzeyir Hacıbəyli, Biblioqrafiya. Elmi redaktor və ön sözün müəllifi Z. Səfərova. Bakı, 2009.

Şöbənin Azərbaycan Respublikasının Dövlət Mükafatına layiq görülmüş müəllifləri: Zemfira Səfərova – Əməkdar İncəsənət xadimi(1989), Əməkdar Elm xadimi (2007) adları ilə təltif olunmuşdur.

Suraya Ağayeva – Əməkdar İncəsənət xadimi (2013) və Ülkər Talıbzadə – Əməkdar Mədəniyyət işçisi (2013) adı ilə təltif olunmuşdur.

Sonda qeyd etmək istərdik ki, "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsində hal-hazırda "Azərbaycan musiqi tarixi"nin sonrakı cildlərinin üzərində gərgin iş davam etdirilir. Yuxarıda sadaladığımız və göstərdiyimiz çoxsaylı nəşrlər isə bir daha onu sübut edir ki, "Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin 70 il ərzində musiqi elmimizin və ümumiyyətlə musiqimizin inkişafında mühüm nailiyyətləri və rolu danılmazdır.

ƏDƏBİYYAT

1 Hacıbəyov Ü. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", Bakı, 1950, s.10.
2. Касимов К. "Узеир Гаджибеков", Bakı, 1945, s.70.
3. Qarayev Q. Z. Səfərovanın "Üzeyir Hacıbəyovun musiqi estetik görüşləri" kitabına ön söz. - M.,1973., s.3.

Земфира Сафарова (Азербайджан)

70 лет научной деятельности отдела «Истории и теории музыки»

Одним из учредителей НАН Азербайджана был классик азербайджанской музыки, академик, выдающийся композитор Узеир Гаджибейли. Изданный им в 1945 году фундаментальный научный труд «Основы азербайджанской народной музыки» стал настольной книгой азербайджанских и зарубежных ученых.

Публикуются книги З.Сафаровой «Музыкально-эстетическое взгляды Узеира Гаджибейли», «Теоретические и эстетические проблемы в творчестве У.Гаджибейли», «Бессмертие», «Узеир Гаджибейли и его предшественники», Э.Абасовой «Узеир Гаджибеков» и «Узеир Гаджибеков, путь жизни и творчества», «Очерки азербайджанского музыкального искусства» (авторы К.Касимов, Э.Абасова) и т.д.

В отделе З.Сафаровой подготовлены и изданы средневековые трактаты С.Урмави (XIII в.), А.Марагаи (XIV в.), Ф.Ширвани (XV в.), М.Навваба (XIX в.), исследование «Музыкальная наука Азербайджана» (XIII-XX века). В последние годы Отдел работает над пятитомной «Историей азербайджанской музыки».

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Земфира Сафарова, музыка Азербайджана, музыкальная наука.

Zemfira Safarova (Azerbaijan)

70 years of scientific activity of “History and theory of music” department

One of the founders of Azerbaijan National Academy of Sciences was a classical author of Azerbaijan music, academician, outstanding composer Uzeyir Hajibeyli. The fundamental scientific work “The basic foundations of Azerbaijan folk music” published by him in 1945 was a handbook of Azerbaijan and foreign scientists.

The books of Z. Safarova “Musical-aesthetic views of Uzeyir Hajibeyli”, “Theoretical and aesthetic problems in the work of U. Hajibeyli”, “Immortality”, “Uzeyir Hajibeyli and his precursors”, E. Abasova “Uzeyir Hajibeyov” and “Uzeyir Hajibeyov, a way of the life and work”, “The sketches of Azerbaijan musical art” (authors: K. Kasimov, E. Abasova) and etc. are published.

The medieval treatises of S. Urmavi (XIII c.), A. Maragai (XIV c.), F. Shirvani (XV c.), M. Navvaba (XIX c.), "Musical science of Azerbaijan" study (XIII-XX centuries) have been prepared and published in the department of Z. Safarova. In the last years, the department has been worked on five-volume edition "History of the Azerbaijan music".

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Zemfira Safarova, music of Azerbaijan, musical science

UOT 7.04

Камола Акилова
доктор искусствоведения
(Узбекистан)

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ ТЕНГРИ В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

На современном этапе в регионе Центральной Азии заметно возрос научный интерес к тенгрианству – религии древних тюрков, поклонявшихся культу Неба. В то же время в современной историографии Центральной Азии утверждается определенный баланс в объективном определении вклада земледельческих и кочевых народов в цивилизацию и культуру региона, роли тюркских племен в истории региона [1].

Степень изучения тенгрианства и его роли в формировании художественной культуры в разных странах региона различна. В большей степени это проявляется в Казахстане и Кыргызстане, в меньшей степени в Узбекистане и Туркменистане. В некоторых исследованиях современных узбекских ученых, затрагивающих разные аспекты влияния кочевых тюрков на автохтонное искусство на разных исторических этапах, их воздействие определяется внесением тюркских типажей, специфических зооморфных мотивов, «огрублением», натуралистичностью существующего художественного стиля, изображением всадников в произведениях искусства, чаще всего предметах ремесла [2]. Ограничивается ли этим воздействие тюрков на местное искусство? На наш взгляд, тюрки не были просто воинствующими племенами, ассимилировавшими в городах, они были носителями определенного мировоззрения, миропорядка, который нашел свое выражение в картине мира, и в частности, в художественной картине тенгрианства.

Целью данного сообщения является постановка проблемы и попытка изучения поэтики тенгрианства, системы его специфических символов и знаков в различных видах художественной культуры Узбекистана на разных исторических этапах.

Как известно, в целом, интерес в гуманитарных дисциплинах к знакам и символах активизировался с 1920-х годов. Данной проблематикой занимались К.Г.Юнг, А. Бахтин, В. Я. Пропп, П. А. Флоренский, А. Н. Ве-

селовский, П. Г. Богатырев, Е. М. Мелетинский, В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Т. В. Гамкрелидзе, Ю. В. Бромлей, А. Я. Гуревич и другие. В этнологии семиотический анализ проводили К. Леви-Стросс, В. Тэрнер, С.А. Токарев, А.Я. Гуревич, А.Л. Топорков, И.В. Поляков, А.М. Сагалаев, Э.Л. Львова и др. Проблемы семиотического статуса предметного мира поднимались в трудах А.К. Байбурина.

Знак и символ как культурологическую категорию рассматривали Ю. М. Лотман, разработавший теоретические понятия: «текст», «модель культуры», «структура модели», «символ», «знаковые системы», а также А.Ф. Лосев, М.К. Петров, В.Н. Топоров, М. Элиаде и другие.

Значительный вклад в изучение знаков и символов тенгрианства внесли казахские исследователи А.Х.Маргулан, Ш.Ж.Тохтабаева, Р.А.Ергалиева, Ж.К.Таниева, А.И.Мухамбетова и др.

Как известно, визуализация знаково-символической системы является стержневым философско-мировоззренческим конструктом традиционного искусства Узбекистана, принцип действия которого сохраняется и в современном искусстве. Этот исследовательский ракурс был акцентирован еще Л. И. Ремпелем в монографии «Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии» [3], в которой автор отмечал, что «вековые образы и сюжеты – одна из сложных проблем фольклористики, этнографии и искусствознания. Ее более узкая сфера - народное декоративно-прикладное искусство и художественное ремесло» [4]. В этом ряду необходимо отметить и исследование М. С. Булатова «Космос и архитектура» [5], включающее в себя два труда: «Тенгринома» и «Обсерватория Улугбека». Это уникальное издание посвящено изучению космологического анализа древних памятников архитектуры и их связи с космическими постоянными [6]. Данные источники и существующий обширный фактологический материал дают основание, что поэтика тенгрианства является сущностной в формировании традиционного искусства Узбекистана и в определенных видах, формах, стилях, визуальных образах сохраняется и по сей день. Остановиться на некоторых из них мы хотели бы более подробно. Но для начала мы хотели бы выделить знаково-символические доминирующие константы в художественной картине мира тенгрианства.

Как известно, тенгрианство – это первая монотеистическая религия, возникшая в конце II-начале I тыс. до н.э. Часть современных

исследователей утверждает, что это вероучение приняло форму законченной концепции с онтологией (учение о едином божестве), космологией (концепция трех миров с возможностями взаимного общения), мифологией и демонологией (различение духов-предков от духов природы) к XII-XIII вв. [7].

Культ Тенгри - это культ Голубого неба - небесного Духа-хозяина, Вечного неба, местом постоянного обитания которого было видимое небо. Тенгри-хан мыслился как Бог поистине космических масштабов, как единый благодетельный, всезнающий и правосудный. Он распоряжался судьбами человека, народа, государства. Он - творец мира, и Он сам есть мир. Ему подчинялось все в мироздании, в том числе все небожители, духи и, конечно, люди [8].

Выразительной особенностью тенгрианства являлось выделение трех зон Вселенной: небесной, земной и подземной, каждая из которых, в свою очередь, воспринималась как видимая и невидимая [9].

Невидимый (иной) небесный мир выглядел как слоеный пирог: из трех, девяти и более горизонтальных ярусов, каждый из которых был обителью того или другого божества. На самом возвышенном ярусе обитал Великий Дух Неба - Тенгри. К небесной зоне относили светлых и доброжелательных по отношению к человеку божеств и духов. Они перемещались на конях, поэтому в жертву им приносили лошадей. В видимом небе, ближнем - куполообразном, располагались солнце и луна, звезды и радуга.

Средний мир, невидимый, был заселен божествами и духами окружающей природы: хозяевами гор, лесов, вод, перевалов, источников, других объектов, а также духами умерших камов. Они управляли видимым миром и были наиболее близки людям. Постоянное местонахождение духов-хозяев - граница человеческого и природного миров, зона вторжения человека, которая обусловлена его хозяйственной деятельностью. Если равнинная часть ландшафта - степь, горная долина принадлежала людям, то места, расположенные выше или ниже, были заселены духами-хозяевами, и человек, будучи там гостем, проникал за эту черту после «кормления», или простейшего жертвоприношения. Отношения между людьми и духами - хозяевами местности понимались как отношения партнерства, а если их и почитали, то, как старших родственников, или предков, каковыми они часто и мыслились. Наиболее значимым хозяевам

гор, лесов и вод тюрки устраивали общественные жертвоприношения. Считалось, что именно от них зависело хозяйственное благополучие общества. Серединный видимый мир воспринимался древними тюрками как живой и неживой. Для человека это был мир наиболее доступный для освоения, познания, особенно в тех местах, где он родился и жил.

Нижний, подземный мир, невидимый, являлся сосредоточением злых сил во главе с могущественным божеством Эрликом. Он также был многослоен, но имел предел, был обитаем людьми, срок жизни которых в среднем мире кончился. Особенности подземного мира - его зеркальная перевернутость и запахи, отличные от земных. У нижнего мира существовала видимая структура со своими границами: любая впадина и отверстие могли оказаться входом в подземное царство. Все живое, обитающее в земле, под землей, в воде, считалось принадлежностью нижнего мира.

Тенгри, как главный бог, вездесущ. Он присутствует везде: в небе, воде, воздухе, в природных явлениях и объектах. Он упорядочивает Космос, сохраняет Гармонию, в которой имеют место бинарные оппозиции: верх-низ, добро-зло, мужское-женское, живое-мертвое, светлое-темное и т. п. Все это имеет следствием одухотворенность природы, которая есть живая и высшая ценность в мире [10].Этот пантеизм впоследствии в период ислама состыкуется с суфизмом, который будет понятен и близок тюркским народам Центральной Азии.

Древние тюрки считали, что Вселенной правят: Тенгри-хан - верховное божество; божества: Йер-суб, Умай, Эрлик, Земля, Вода, Огонь, Солнце, Луна, Звезды, Воздух, Облака, Ветер, Смерч, Гром и Молния, Дождь, Радуга [11].

В тюркской религии было много культовых обрядов. В китайской летописи сказано, что тюрки превыше всего чтут огонь, почитают воздух и воду, поют гимн земле, поклоняются же единственно тому, кто создал небо и землю, и называют его Богом (Тенгре). Свое почитание солнца они объясняли тем, что Тенгри и его помощник Кун (Солнце) руководят созданным миром; лучи солнца - нити, посредством которых духи растений сообщаются с солнцем. Тюрки дважды в год приносили жертву солнцу - свету: осенью и в конце января, когда первые отблески солнца показывались на вершинах гор [12].

Как отмечали исследователи, «знаково-символической основой в тенгрианской картине мира являлись космические явления и образы природы

(небо, вода, земля, огонь, образы анималистического мира). В образе предка того или иного рода или племени выступал какой-либо зверь или птица: волк, барс, олень, баран, козел, ворон, степной орел, и т. д. Самые известные тотемы тюрков – волк и лебедь (белый гусь – «каз ак»). Изображения тотемических животных украшали оружие и одежду воинов, орудия труда, ритуальные атрибуты и другие предметы родовой собственности» [13].

Анализ древних памятников архитектуры Центральной Азии, и в частности Узбекистана, позволяет сделать вывод, что все они непосредственным образом были связанны с космологией. Они все были связаны с культом Неба, ориентированы на восход Солнца и Луны в дни равноденствий и солнцестояний. Например, сооружение Кой-Крылган-Кала (IV в. до н.э. – IV в. н.э.) представляло собой уникальный храм-обсерваторию, посвященный солнечному божеству. Необходимо констатировать геометрическую четкость сооружения, в основе которого лежит круг - один из символов солнца в тенгрианстве.

Еще один архитектурный памятник – Чилпак представляет собой памятник из 120 курганчиков сакского периода, обсерваторию под открытым небом, где, как пишет М.С.Булатов «осуществлялась служба времени» [14]. То есть, это уникальный сакский храм под открытым небом, несший функцию календаря. Предположительно, на нем был и храм благопожеланий и охраны от злых сил.

Интерес вызывает и храм сабейцев (звездопоклонников) близ Самарканда (V в.), выстроенный в форме идеального квадрата (43х43м). Как известно, квадрат – древний знак земли, 4-х сторон света, 4-х стихий ассоциирующийся с прочностью, неизменностью, стабильностью, оседлостью. К подобного рода, квадратным сооружениям относится и крепость в Сапалли-тепе XVII-XV вв. до н.э. (82х82м), в которой поклонялись солнцу. Примером отражения космологических представлений является и храм на Шаш-тепе (II в. до н.э.), план здания которого имеет оригинальную структуру – в основе композиции лежит квадрат (20х20м), в который вписан другой (16х16м). Углы квадратов ориентированы по странам света. Как предполагает М.С.Булатов: «В древности на территории Турана повсеместно пользовались календарями, составленными на основании астрономических наблюдений. Думается, что в храме на Шаш-тепе тоже были жрецы-астрономы, которые следили за небом, являлись носителями духовных ценностей древней культуры Турана» [15].

Именно астрономическим целям, наблюдению за небом были посвящены такие древние сооружения на территории Узбекистана как Джильдик-кала (I-III вв.н.э.), Топрак-кала (III в.н.э.) и др. Дальнейшее развитие космологии воплотилось в мавзолее Саманидов (начало VIII в.) – храме Солнца в Бухаре, архитектурный образ которого является воплощением космограммы: квадрат – круг, то есть кубический объем и купол. На наш взгляд, возможно именно поклонение культу Неба, а впоследствии синкретизм тенгрианства и естественнонаучных наблюдений способствовал появлению таких уникальных сооружений. Древние люди были уверены, что порядок в Космосе порождает порядок на земле и в человеческом обществе. Боги-небожители устанавливают порядок во Вселенной, и от их воли зависят мир, гармония или стихийные бедствия. Посредниками между человеком и богами были жрецы. Человек должен был поклоняться Небу и богам, это обеспечивало его благополучие. Древний человек духовными нитями был связан с Небом, а значит, он был связан с Тенгри. М.С.Булатов совершенно верно заметил: «Создавая свой микрокосм, Человек соподчинял гармонию архитектурных форм с гармонией Космоса» [16].

Это нашло отражение и в купольной архитектуре в исламский период. Ведь, по своей сути, форма купола мечетей, медресе, минаретов голубого цвета – это отражение культа Неба. О возникновении формы купола под воздействием художественной культуры древних тюрков писал Дэвид Талборт Райс [17]. Но, что интересно, культ Неба повторяется и в малых формах, как, например, в форме тюбетейки, повторяющей небосвод, с четкой ориентацией на 4 стороны света.

Исламский период привнес масштабную переоценку ценностей в религиозные воззрения народов Центральной Азии. Однако, он все же не смог полностью искоренить домусульманские представления и духовные ценности. Одни из них гармонично перетекали, ассимилировали в ислам, другие продолжали жить в народных представлениях, находя отражение в народной культуре.

Что интересно, в Средней Азии мотив равноконечного креста – непосредственного атрибута тенгрианства был известен с древности. Как отмечает Л.И.Ремпель, на самаркандских оссуариях VI-VIII вв. оттиснуты кресты с уширенными концами, которые чередуются с крестами, вписанными в полуокружность [18].

Сохранение художественной картины тенгрианства демонстрирует орнаментально-изобразительная система традиционной вышивки Узбекистана, и в особенности ташкентской школы вышивки. Не случайно, самоназвание крупной вышивки в ташкентском оазисе, в отличие от других регионов определяется как «паляк» (небосвод). «Тогора паляк», «юлдуз паляк», «ой паляк», в основе орнаментального строя которых лежит мотив круга, - модификации крупных вышивок Ташкента и Ташкентской области с астральными мотивами. Необходимо отметить, что Ташкентский оазис занимает одно из первых мест в Средней Азии по количеству погребальных комплексов кочевников античного времени. В древности Ташкентский оазис не входил ни в состав ахеменидского Ирана, ни в государство Александра Македонского, но в период Селевкидов на рубеже IV –III вв. до н.э. здесь была воздвигнута Антиохия Заяксартская, которая локализуется на городище Канка в Ташкентской области [19]. Впоследствии Чач, «занимавший выгодное положение на перекрестке торгово-экономических и культурно-этнических движений народов Центральной Азии, выделялся среди оседлых оазисов тем, что располагался в зоне активных контактов земледельцев и кочевых племен прилегающей степи» [20]. В этом смысле культура кочевников, знаки и символы тенгрианства также не могли не запечатлеться в традиционной культуре Ташкентского оазиса.

На одном из предметов нумизматики из коллекции Национального Банка ВЭД РУз запечатлен барс, выступающий как тамга Чача. Так, на наш взгляд, городская культура выявляла сохранение одного из признаков тенгрианства. В данном случае барс выступает в образе предка, как тотем, охраняющий жителей города.

Данное сообщение, является скорее постановкой обозначенной проблемы и возможных ракурсов ее изучения. Но совершенно очевидно, что данный исследовательский ракурс является инновационным и позволяет раскрыть многие грани искусства Узбекистана в новых образно-смысловых оттенках и создать объективную картину его эволюции и этнокультурного своеобразия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цивилизации и культуры Центральной Азии в единстве и многообразии. Материалы Международной конференции. Самарканд-Ташкент, 2010.
2. Хакимов А. А. Искусство Узбекистана. История и современность. Т., 2010, с. 115-117.
3. Ремпель Л.И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Т., 1987.
4. Ремпель Л.И. Указ. соч., с. 5.
5. Булатов М. С. Космос и архитектура. М.-Т., 2009.
6. Булатов М. С. Указ. соч., с. 5.
7. Безертинов Р.Н. Тенгрианство - религия тюрков и монголов. Набережные Челны, 2000, с.8.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. // Гл. ред. С.А. Токарев. М., 2000г. Т. 2, с. 501.
9. Безертинов Р.Н. Указ. соч., с. 45.
10. Таниева Ж.К. Знаки и символы в традиционном и современном искусстве Казахстана. Автореферат дис. на соискание ученой степени канд.искусствоведения. Алматы, 2010, с. 12.
11. Безертинов Р.Н. Указ. соч., с.71.
12. Шайдуллина Л.Д. Религиозно-культурные коды тюрков северной Евразии и их преемственность. Интернет ресурсы. tatarkam. livejournal.com/22399.html
13. Таниева Ж.К. Указ. соч., с. 12.
14. Булатов М.С. Указ. соч., с. 103.
15. Булатов М.С. Указ. соч., с.128.
16. Булатов М.С. Указ. соч., с.144.
17. David Talbot Rice. Islamic art. Toledo, 1986.
18. Ремпель Л.И. Указ. соч., с. 14.
19. Буряков Ю. Взаимодействие оседлых и кочевых народов средней Сырдарьи (в древности и средневековье). В сб. «Цивилизации и культуры Центральной Азии в единстве и многообразии». Самарканд-Ташкент, 2010, с. 18.
20. Буряков Ю. Указ. соч., с. 22.

Ключевые слова: Тенгри, символы, тюрки, круг, крест.

Kamola Akilova (Özbəkistan)

Özbəkistan ənənəvi incəsənətində Tenqrinin işarə və rəmzləri

Müasir dövrdə Mərkəzi Asiya regionunda tenqriçiliyə – Səma kultuna sitayiş edən qədim türk dininə maraq artmışdır. Tenqriçiliyin və bədii mədəniyyətin formalaşmasında onun rolunun öyrənilməsi regionun müxtəlif ölkələrində fərqlidir. Bu mövzu Qazaxıstan və Qırğızıstanda xeyli əhatəli, Özbəkistan və Türkmənistanda isə nisbətən az öyrənilmişdir. Qədim türklər müəyyən dünyagörüşünün, dünya nizamının daşıyıcısı olmuşlar ki, bu da öz ifadəsini dünyanın mənzərəsində, o cümlədən tenqriçiliyin bədii mənzərəsində tapmışdır. Məqalədə tenqriçiliyin poetikasının, müxtəlif tarixi mərhələlərdə Özbəkistan bədi imədəniyyətinin ayrı-ayrı sahələrində onun spesifik simvol və işarələr sisteminin öyrənilməsi problemi nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: Tenqri, simvollar, qədim türklər, dairə, xaç.

Kamola Akilova (Uzbekistan)

The signs and symbols of Tengri in the traditional art of Uzbekistan

At the present stage the scientific interest in Tengrism - the religion of the ancient Turks who worshiped the cult of Heaven has noticeably increased in Central Asia region. The degree of Tengrism study and its roles in formation of the artistic culture in different countries of the region is different. It is manifested to a greater degree in Kazakhstan and Kyrgyzstan but to a lesser degree in Uzbekistan and Turkmenistan. The Turks were the bearers of the certain world view and the world order which found an expression in the world view and particularly in the artistic view of Tengrism. The article deals with the problem of studying the Tengrism poetics, system of its specific symbols and signs in different kinds of artistic culture of Uzbekistan at different historical stages.

Keywords: Tengri, symbols, Turks, circle, cross.

Fərid Ələkbərli
tarix elmləri doktoru, professor
(Azərbaycan)

VATİKAN ARXİVLƏRİNDƏ İLK DƏFƏ TƏSVİR ETDİYİMİZ TÜRKDİLLİ ƏLYAZMALAR

Vatikan arxivlərində Azərbaycan tarixi ilə bağlı qiymətli mənbələr mühafizə olunur. Son zamanlar Azərbaycan hökuməti və Heydər Əliyev Fondu tərəfindən Azərbaycanla Vatikan arasında hərtərəfli mədəni əməkdaşlıq inkişaf etməkdədir. 2013-ci ildə müəllifin apardığı tədqiqatlar nəticəsində Vatikan Apostol kitabxanasında indiyə qədər tədqiqata cəlb edilməmiş, təsvir olunmamış və Vatikanın heç bir kataloquna daxil edilməmiş 73 türkdilli əlyazma (Vat. turc. 376-449) ilk dəfə olaraq araşdırılmış və təsvir olunmuşdur [1; 5]. Bu əlyazmalar arasında Azərbaycan, osmanlı və başqa türkdilli müəlliflərin əsərləri vardır. Onların bəziləri haqqında bu kitabda məlumat verilir.

Mühüm əlyazmalardan biri Baba Həsən bin Məhəmməd Şirvaninin nücum, cəfr və rəml elmlərinə aid "Kitab be şəcarə və şomare min nücum" (كتاب بشجاره شماره من النجوم) kitabıdır. Əlyazma Vatikanın Apostol Kitabxanasının heç bir kataloquna düşməmişdir və ilk dəfə burada təsvir olunur. Əlyazmanın surəti Azərbaycana gətirilmişdir.

Əlyazma 10 şəvval 980 H. tarixində Əhməd bin Mustafa bin Məhəmməd tərəfindən köçürülmüşdür. Müəllif müqəddimədə yazır: "... *Məlum olsun kim, bu elmi-rəml qayətdə şərif elmdür. Zira əgər bu elm bir sirrdür Allah-Təalanin sirrlərindən. Dənyal peyğəmbərə möcüzə verilmişdür... Gəldük imdi şöylə rəvayət edərlər kim, bu kitabi-şəcərə əvvəl yunan dilincə idi. İmam Maşa'ullah Misri ərəbi dilinə döndərdi, və ərəbi dilindən ustadlar parsi dilinə döndərdilər. Və bəzi füzəla bu kitabı şərh etmişlər. Amma ziyadə kəşf etməmişlər ... Əksər ibarat və əlfaz mütəbəddil və mütəğəyyər olmuş ki, hiç istifadə mümkün değildür... Və əgər bir kimsə bu kitabı təmam zəbt eyləsə heç xəta olmıya ba izni Allah-Təala və onun üzərinə yer yüzünün gəncələri açıla və hikmətlər söyləyə ki, xəlayiq təəccübə düşələr bu elmi-nöqteyi-hökmi-təfərricinün ləzzətindən və bu duaguyi fəqiri-həqir* ***Baba Həsən bin Məhəmməd Şirvani,*** *həzrəti padişahi-cəhan...* ***Gəray xan ibn Hacı Gəray xan...*** *bu kitabə talib və talibi-türki dilinə tərcümə eylə diyüb əmr etdügi əcəldən bu da'i dəxi türki dilinə döndərdim. Ümiddür ki, mütaliə edənlər eyb avarından*

keçüb, xeyir-dua birlə yad edərlər, və Allahül-müvafiq vəl-mü'ain" (Vat. Turc. 434, vər.2a-4a).

Müəllifi məlum olmayan XIX əsrə aid başqa türkdilli əsər isə, Səfəvi, qızılbaş və Qacarlar, onların müharibələri, Qafqaz, Bakı və Tiflisin ruslar tərəfindən zəbt edilməsi haqqında geniş məlumatlar verir. Kitab türkçə yazılmışdır və indiyə qədər tədqiqata cəlb edilməmişdir. O, Vatikanda kataloqlaşdırılmamış və öyrənilməmiş əlyazmalardan biridir (Vat. Turc. 422).

XVII əsr osmanlı tarixçisi Məhəmməd Ədirnəvinin "Nəxcətüt-təvarix" (نخجة التواريخ) əsərində isə, o cümlədən, Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu və Səfəvi dövlətlərinin tarixindən bəhs olunur. Əlyazma 1097 h. tarixində Bağdadda Yusif Dərviş Məhəmməd tərəfindən köçürülmüşdür. Əlyazma Vatikanın Apostol Kitabxanasının heç bir kataloquna düşməmişdir və ilk dəfə burada təsvir olunur.

Türk dilində başqa qiymətli əsər Xacə Sədəddin Əfəndi(سعدالدين افندى خواخه) ikicildlik "Tacüt-təvarix" (تاج التواريخ) əsəridir. Apostol kitabxanasında bu kitabın iki təsvir olunmamış nüsxəsi aşkar edilmişdir: birinci (Vat. turc. 396) və ikinci hissənin (Vat. turc. 397) əlyazmaları. Əsər osmanlı sultanlarının tarixinə və onların fəthlərinə həsr olunmuşdur. Birinci hissənin əlyazması 29,7x19,1 cm ölçüsündədir və 315 vərəqdən ibarətdir. Hər səhifədə 25 sətir vardır. İkinci hissənin əlyazmasında isə 209 vərəq vardır və o 1017 hicri ilində Seyyid Məhəmməd bin Seyyid Zeynəlabidin tərəfindən nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür.

Ali Əfəndinin (عالى افندى) "Kitabi-təlifi mərhum Ali Əfəndi fi füsuli həll və əqd" (كتاب تاليف مرحوم عالى افندى فى فصولى حل و عقد) müsəlman hökmdarlarının, o cümlədən, Əməvi və Abbasi xəlifələrin, Səmani, Səlcuq və sair sülalələrin tarixinə həsr olunmuşdur. Kitabda əsərin 1007-ci hicri ilində yazıldığı qeyd olunur. Əsər məcmuənin içindədir, 115 vərəqdən ibarətdir və 1047-ci hicri ilində nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür (Vat. tur. 399, (I). Vər. 1a-115a).

Apostol kitabxanasında saxlanılan daha bir təsvir olunmamış türkdilli əlyazma "Fəzaili-Şam" (فضا يل شام) əsərinin nüsxəsidir. Əsər Suriya (Şam) torpağını, onun tarixini tərənnüm edir, müxtəlif peyğəmbərlərin Suriya haqqında kəlamlarını təqdim edir (Vat. turc. 400).

Kitabın müəllifi şair, hekayə yazarı və tarixçi Əhməd bin Həmdəm Süheyli təxminən 1562-ci ildə (H. 970) Suriyada (Şamda) anadan olumuşdur [4, s.3-6]. Kədxudazadə ləqəbiylə da bilinən Süheyli bu ləqəbi Egri döyüşündə (1596) şəhid düşən atası Həmdəm Kədxudadan almışdır. Süheyli bir müddət Təb-

rizdə işləmişdir. 1585-ci ildə şəhər Böyük Vəzir Özdəmiroğlu Osman Paşa tərəfindən zəbt olunanda, Süheyli onun katibi vəzifəsində çalışmışdır.

Əlyazma 20x11,5 cm ölçüsündədir və 24 vərəqdən ibarətdir. Hər babın əvvəlində müəllif onun məzmunu haqqında qısa məlumat verir. Əsər Şamı tərənnüm edən şeirlə başlayır:

... Böylə qılmış bəyan fəzaili-Şam,
Ayineyi-tarix, höccətül-İslam.
Altı bab üzrə eyləmiş tərtib,
Nəql edüb onda neçə sirri-qərib.
Kimi Şamın fəzailin söylər,
Kimi ətrafını bəyan edər...
(Vat. turc. 400, vər. 1b).

Həmin dövrə aid qədim təbabətə həsr olunmuş "Risaleyi-təshil fit-tibb" (تسهيل فى الطب رساله) adlı türkdlli anonim əsərin surəti də əldə edilmişdir. Əlyazma 4 rəcəb 1007 h. tarixində nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Bu əlyazma da Vatikanın Apostol Kitabxanasının kataloqlarına düşməmişdir və ilk dəfə burada təsvir olunur. Kitabın yazılma məqsədindən və strukturundan bəhs edərkən, müəllif yazır: "*...Və bu kitaba "Təshil" ad verdim, zira ki təşxisi-əmraz və təriqi-əlacı əldən gəldikcə asan eylədim, türki-ibarətə gətirdim, ta ki əksər xəlayiq müstəfid olub bu zəifi duadan unutmayalar, və bu kitabı üç təşxis eylədim. Əvvəl təşxis iki babdır. Əvvəl bab tibbin elmini bildürür. İkinci bab əməliyyəsini bildürür. İkinci təşxis ğəzalar və əşrabatlar və ədviyyələrdür. Üçüncü təşxis mərəzlərin səbəbin və əlamətlərin və müalicələrin bildürür."* (Vat. Turc. 389, vər. 2b).

Kitabda müxtəlif təbii dərman vasitələrinin müalicə keyfiyyətləri təsvir olunur: "f. 24a: *"Qərənfil: har yabis və ikinci dərəcədə mədəyə, cigərə, dəmağa fayda eylər, cimaə qüvvət edər, könül dönməgin gidərür". Razyanə: "Har yabisdir... südü çoq eylər, yeli təhlil edər, bövli idrar edər . Qaynadub suyın süzüb içmək susanağ kəsər. Sovuq məzaca ziyan eylər"* (Vat. Turc. 389, vər.24a).

"Sumaq. İkinci dərəcədə bariddir, ikinci dərəcədə yabisdir. Qeyz eylər. Könül dönürkən gidərər. Susamaq kəsər. Səddə eylər". "Sənaməki. Har yabisdir. Dərəceyi-əvvəldə səfrayi, bəlğəmi, sövdayı ishal eylər. Müstə'məl olan yaprağıdır"(Vat. Turc. 389, vər.23b).

Kitabın üçüncü hissəsində müxtəlif xəstəliklərin əlamətləri göstərilir: *"Xəfəqan. Yəni yürək oynamaq yürək zəif olmaqdandır ki, zəif olduğu hərarət ğalıb olmaqdandır. Əlamət – susamaq, nəbz və nəfəs səri' olmaq…."* (Vat. Turc. 389, vər.36b).

"Ətəş. Yəni çoq susamaq. Səbəb yürək hərarəti ya mədə hərarəti ya köküs, ya iki hərarət..."(Vat. Turc. 389, vər.39a).

Vatikan kataloqlarına Vat. turc. 402 şifrəli tibb üzrə əlyazma da düşməmişdir. Bu, Saleh bin Nəsrullah Əfəndinin (صالح بن نصرالله افندى) məşhur "Ğayətül-bəyan fi tədbiri-bədənül-insan" (غايت البيان فى تدبير بدن الانسان) əsərinin əlyazmasıdır. Əlyazma 23x12,5 cm ölçüsündədir, 225 vərəqdən ibarətdir və 1274 hicri ilində katib Seyyid Hüseyn tərəfindən köçürülmüşdür.

İlk səhifəsi zədələnmiş "Fərəsnamə" adlı əlyazma atlar haqqındadır. Kitabda atlardan, onların növlərindən, yeni növlərin alınma üsullarından, atların xəstəliklərindən və onların müalicəsindən bəhs olunur. Bu əsərdə atlara həsr olunmuş ərəb qəsidəlrinin türkçə izahatı da verilir. Ölçüsü 20,2x14 sm olan bu əlyazma nəsx xətti ilə yazılmışdır və 150 vərıqdən ibarətdir (Vat. turc. 384).

Əlyazma mətnindən bir parça: "... *Pəs imdi ol əsirdə padşahı-aləm Səlahəddin Yusif ibn Əyyub həzrətləri atlara ğayətlə mail idi. Ğəzayı və şəhərləri fəth etməklə və kafir əlindən qurtarmaqla və şəhərləri muslimin-əbrarə təslim etməklə mail olduğı üçün iqtida eylədi. .. Cihad üçün həp müstəhsən atları peyda eyləməklə hər məkanə təftiş və təfəxxəs eyləyüb, kimdə bulunursa alurdı. Qəçən (haçan – F.Ə.) cəm olunan atları hüzuruna götürüb cəmi kübar dövləti ihdar eylədi və ümərayi-əmir axurləri cəmiəsi dəvət eylədi. Və onlardan cavab tələb eylədi ki, "atların əsli nədəndür"? Mərazimlərini və illətlərini və ilaclarını bəyan edələr. Əsla bir kimsə təkəllüm eləməyüb cavab vermədilər. Məclis içindən bir kimsənə qalqub bu qəsidə oxudı və atların iyisin dəxi bəyan eylədi. Və dəxi atların illətlərini hədisi-Mühəmmədə [əsasən izah – F.Ə.] olundı. Təhqüqüllah- sübhanəhu-təali, ata xitab eylədi. Və cəmi heyvanlar üzərinə müfəddal qıldı. İlla insani-mömin üzərinə degil və dəxi at insani-fasiqdən xeyirlidür. Allahu aləmu"* (Vat. turc. 384, vər. 1a-2b).

Süruri adı ilə məşhur olan Səlahəddin Mustafa bin Şəcanın (مصطفى بن شجان صلح الدين) "Tibb lüğətdə"(طب لغتده) əsəri məşhur Şərq təbibi İbn ən-Nəfisin "Mucəz fit-tibb" (موجز في الطب) əsərinin türk dilinə tərcüməsidir. İbn ən-Nəfis (1213-1288) kiçik qan dövranını ilk dəfə təsvir etmiş və bununla da tarixə düşmüş bir alimdir. İbn ən-Nəfisin çoxlu əsərləri vardır və onlardan ən məşhuru "Mucəz"dir.

Əlyazma 971-ci hicri ilində nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Türk mətninin müəllifi kitabın əvvəlində yazır: *"Həmd olsun ol Allaha ki, hər dərdə dəva qıldı. Şükr olsun o şəfiyə ki, çün darluğda qıldı. Dəxi səhavət ola o Rəsulinə onun ki əshabı və əli ilə hər dərdə şəfa qıldı. Əmma bə'də bu bəndeyi-həqir, Süruri həqir, ol zamanda ki, şahzadeyi-azim və nübareyi-mükərrəm, zübdeyi-sülalətüs- səlatin, ümdətül-nətaicül-xəvaqın ... həzrət sultan Mustafa... mətni "Mucəzi" türki dildə tərcümə qılınsa və rövşən ibarətlə şərh və bəyan olunsa, nəfi-əmm və kərəmi-tam olurdı deyüb, və ol nuri-hədiyyeyi-dövlət bu elmdən məxzuz və xatiratında bu məni-məlxuz edügən fəhm edüb, bu əmrə şüru və ibtida qıldım... "* (Vat. turc. 393, vər. 3b- 4b.).

"Tarixi-nişanə" **(تاريخ نشانه)** əsəri Həzrət Məhəmmədin və səhabələrin, Həzrət İsmayıl ibn İbrahimin, Həzrət Yusifin, Kərbəla imamlarının həyatından və kəlamlarından bəhs edir. Əsərin əlyazması 18x13 cm ölçüsündədir, 140 vərəqdən ibarətdir və hər səhifəsində 13 sətir vardır. Mətn qırmızı çərçivəyə alınıb və fəsillərin adları qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır (Vat. turc. 401).

"Risaleyi-müzəffərnamə" **(رساله مظفرنامه)** əsəri müqəddəs şəxslərin kəlamlarının türk dilinə tərcüməsidir. Anonim tərtibçi yazır ki, bu kəlamlar sultan Süleyman ibn sultan Bəyazidin əmri ilə türk dilinə tərcümə olunmuşdur (Vat. turc. 399 (II), vər. 106b-119a).

Araşdırdığımız bu əlyazmadan sitatlar: "Həzrət Əli Əleyhüssəlam buyurur: *"Dörd nəsnə vardır ki, adamın nəcabətinə səbəbdür. Əvvəla – az söyləmək, ikinci – az yemək, üçüncü – az uyumaq, dördüncü – az iyləmək, yəni bir nəsnə qoxulamaq. Fisaqurus (Pifaqor – F.Ə.) həkim aydır: dörd nəsnə padşahı həlak eylər. Əvvəla padşah[ın] kəndüsü [nün] zülm etmək, ikinci – vəzir qəflətdə olmaq, üçüncüsü – katib xəyanət etmək" (Vat. turc. 399 (II), vər. 112b). "Bəyazid Bistami həzrətlərindən: "dörd nəsnə [var] ki, gerü götürmək mümkün olmur – birisi keçmiş sözü, ikincisi – keçmiş qəzayi, üçüncüsü – atılmış oqı, dördüncüsü – keçmiş ömri"* (Vat. turc. 399 (II), vər. 113b).

Aşkar etdiyimiz Sirac bin Əbdullahın **(سراج بن عبد الله)** "Məcmə'ül-lətaif" **(اللطا يف مجمع)** əsərinin əlyazması ilahiyyat mövzusundadır. Əlyazma nəsx xətti ilə yazılıb və 114 vərəqdən ibarətdir, lakın natamamdır. Əsərdə Qurandan rəvayətlər, hədislər, İncildən və Tövratdan parçalar yer almışdır (Vat. turc. 420).

Kitab bu sözlərlə başlayır: *"Şükr şol Tanriya ki, bir və qədimdür, və sənə şol padişaha ki, məcmu qulları üzərinə rəhimdür... Bil ki, zəifi-xəlqülllah və əhqəri-ibadullah Sirac bin Əbdüllah aydur ki, günlərdən bir günü fariğül-bal oturmışdum [və] xatirə bu düşdü ki, Qurandan və İncildən və Zəburdan*

və Tövratdan və Quran içində ... təvarixi-ənbiyyadən və hədisi-Rəsuldan nəsaihi-mülukdan və ğəza səvabından bir [kitab] ... cəm edəm... Və İncil və Tövrat ləfzin türkçə tərcümə qılım..." (Vat. turc. 420, vər. 4b).

Kitabın məzmunu: *"Bab əvvəlki. Quran ilə və Hədis ilə və övliya və xüləfa sözi ilə nəsaihi-mülukdadır* (Vat. turc. 420, vər. 5a). *"Bab dördünci. Qurandan və İncildən və Tövratdan və nəsari və yəhudinün [fikirlərini] bəyan etməkdə. Bab beşinci. Nəsari və yəhudi suallarınun və bizim onlara cəvablarumuzı bəyan etməkdədür* (Vat. turc. 420, vər. 5b).

Dini mövzuda şeirlər toplusu Vat. turc. 390 əlyazmasında toplanmışdır. Mətndə məcmüənin müəllifi və adı göstərilməmişdir. Əlyazma 20,7x15,7 cm ölçüsündədir və cəmi 11 vərəqdən ibarətdir. Cildi dəridəndir. Əsərdəki şeirlər Azərbaycan dilinə yaxın əski Anadolu türkçəsində yaradılmışdır və o cəhətdən dilimizin tarixini öyrənmək baxımından maraqlıdır. Şeirlər saray ədəbiyyatından uzaq sadə xalq dilində yazılmışdır. Dil xüsusiyyətlərinə görə "dastan" adlanan bu təsəvvüf ruhlu şeirlər XIII-XV əsrlərə aiddir [3, s. 249-291]. Əlyazmada yer alan "Dastani-Göyərçin" şeirindən bir parça:

"Dastani-Göyərçin:
Eşit ümid edübən bir xoş xəbər,
Rəsul ikinci namazın qılmış idi,
Dua edüb, əl yüzə sürmüş idi,
Kim nə dedi ol Rəsul mötəbər.
Gök yüzündən bir gögərçin uçar,
Qondu Rəsul dizinə qanlar saçar.
Üç gün oldı bəni bir tufan qovar,
Canımı almaq qəsdinə oldı suvar.
Ya Rəsulullah, şəfaət eyləgil,
Ol tufan gəlürsə, bəni verməgil..."
(Vat. turc. 390, f.7b).

Əbu Talıb Salikin **(ابى طالب سالك)** "Xəmsətül-əbvab" **(خمسة الابواب)** əsəri sufiliyə həsr olunub və dərvişlərin həyat tərzinin qaydalarını izah edir. Əsər Əmir Əhməd bin Əmir tərəfindən köçürülmüş məcmüənin içindədir və cəmi 15 vərəqdən ibarətdir (Vat. turc. 428, I, vər. 1a-15a).

Kitabın strukturundan və məzmunundan bəhs edən müəllif yazır: "... *Bilgil Əbu Talib Salik dərvişlərün mərifətinün məratibini dəxi bunlarun yol-*

larını alə xəmsətül-əbvabdır. Əvvəl bab: duanın bəyanındadur, dəxi ğüsl, dəxi təvəlla təbərra, dəxi tövbə, əhdu və bəy'ət , dəxi təraşi-mürid bildürür. İkinci bab: kisvət giymək, dəxi ərkanı ilə kisvət yetişdirmək bildürür. Üçünci bab: məftul irişdürmək, dəxi xidmət və tərtib bildirür. Dördünci bab: müridin xidmətini bəyan eylər ta təriqətin büluğiyyətinə irişincə dərvişlərün yolında, dəxi toqquz fəsl üzərinə bünyad olundı... Fəsli-əvvəl: Dərvişlərün xidmətin, abdəstin və keyfiyyətin bildürür. Fəsli-dovvom: mətbəx xidmətinün bəyanın bildirür. Fəsli-səvvom: su ulaşdırmaq və carub çəkmək dərvişlər söhbətində onun ədəbin bildürür. Fəsli çəharom: dərvişlərün xidmətin, ədəbin bildürür. Fəsli-pəncom: çıraq uyarmaq dəxi çıraq təriqənün ərkanın bildirür..." (Vat. turc. 428, I, vər. 1a).

Həmin məcmuədə Əbu Talibə məxsus "Şərhül-müfrədat" **(شرح مفردآت)** adlı risalə də var (Vat. turc. 428, I, vər. 46b-49a). Əsər dünyanı təşkil edən ilkin elementlərdən, kainatın və insan bədəninin quruluşundan bəhs edir. Müəllif yazır: *"Əlhəmdulillah Rəbbil-Aləmin və-s-Səlavətə vəs-Səlləmə alə Muhəmməd və ilə təyyibin və tahirin. İmdi Əbu Talibi həqq bil kim, Həqq-Təala adəmi dört ünsürdən vücudə gətirdi. İbarətlə bir torpaqdan, iki sudan, üçünci yeldəndür, dəxi oddan və dəxi altı cəhətdən yaratdı. Əvvəl yukaru , 2 – aşağa, 3 – sağ tərəf, 4- sol tərəf, 5 – ön, 6 – ard. Və on xassə dəxi yetirdi: beş zahirdə və beş dəxi batində. Əvvəl kim zahirdə qoxudur, və zövqdür, və deməkdür, və eşitməkdür, və görməkdür. Ol beş xassə ki batindir: 1 - xəyal, 2 – zəmirdir, 3 – fikr, 4 – fəhm, 5 – hifz. Və dəxi Həqq-Təala adamda yeddi əza yetirdi – başdır, iki əl və iki ayaq, köküs, arqa (arxa). Və dəxi adəmə ruh verdi, və əql verdi, və eşq verdi, və nəfs verdi, və bu dört qismdür: 1 – nəfsi-əmmarə, 2 – nəfsi-ləvvamə, 3 - nəfsi-məlhəmə, 3- nəfsi-mütəəmminə. Şu yel ki, qismətdə bil ruhə təəlləqdür və su ətlə təəlləqdür, və topraq nəfsə təəlləqdür. Amma nəfsi-əmmarə oda təəlləqdür, və nəfsi-ləvvamə yelə təəlləqdür, və nəfsi-məlhəmə suya təəlləqdür, və nəfsi-mütəəmminə toprağa təəlləqdür. Və hər nəsnə kim afaqda vardur ənfəsdə dəxi vardur..."* (Vat. turc. 428, I, vər. 46b-47a).

Təsəvvüf mövzusunda daha bir əsər "Kitabüs-silsilə"dir **(كتاب السلسلة)**. Kitab 20,5x14,5 cm ölçüsündədir, 98 vərəqdən ibarət və Cəlvətiyyə[4] təriqətinin "silsiləsini" təqdim edir, yəni sufiliyin müqəddəs şəxslərini, Cəlvətiyyə təriqətinin şeyxlərini ardıcıl sürətdə təsvir edir. Fəsllərin adları:

4 - Cəlvətiyyə təriqəti Bayrami təriqətinin bir qolu kimi yaranaraq, daha sonralar müstəqil sufi təriqətinə çevrilmişdir. Osmanlı imperiyasında bu təriqətin inkişafı Əziz Mahmud Hüdainin (vəfatı: 1628-ci il) və İsmail Həqqi Bursalının (vəfatı: 1724-cü il) adları ilə bağlıdır.

Allah, İsrafil, Mikail, Cəbrail, Məhəmməd Mustafa, Əli İbn Əbu Talib, Kamil bin Ziyad, Həsən bin Yəsar Bəsri, Həbib Əcəmi, Davud Tai, Əbu Məhfuz Məruf əl-Kərimi və s. Əsərdə Cəlvətiyyə şeyxlərinin silsiləsini təqdim edən cədvəl verilir (Vat. tur. 404, 5b).

Sufiliyə aid daha bir əlyazma da Həzrətüş-şeyx Seyyid Sultan Əbdülqədir əl-Geylaninin (حضرت الشيخ سيد سلطان عبد القادر الجيلاني) "Ər-risalətül-ğəvvasiyyə" (الغواسية لقطب العارفين غوث ا لواصلين الرسالة) əsəridir. Qədiriyyə[5] sufi təriqətinin banisi Əbdülqədir Geylani (Gilani, Cilani, Ceylani kimi də tanınır) 1078 ildə Gilanda anadan olmuş və 1165 ildə Bağdadda vəfat etmişdir [1, s.69].

Məhəmməd Əbdüllətif İbn əl-Hac əş-Şeyx Feyzulla bu kitabı türk dilinə tərcümə etmişdir. Əlyazma hicrinin 1278-ci ilində nəsx xətti ilə köçürülmüşdür və 12 vərəqdən ibarətdir. Əlyazmanın son səhifəsində onun sahibinin adı yazılmışdır: "Ğəvvasiyyə"nin sahibi Qədiriyyə təriqətinn üzvü xadimül-füqara Şeyx Seyyid İbrahim Babadır" (Vat. turc. 381).

Qeyd olunduğu kimi, tədqiqatlar prosesində Vatikan Apostol Kitabxanasında indiyə qədər təsvir olunmamış və kataloqlaşdırılmamış bu türkdilli əlyazmalar aşkar edilmiş və ilkin araşdırmaya cəlb olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Braune, W. Abd al-Kadir al-Djilani, The Encyclopaedia of Islam, Vol. I, ed. H.A.R Gibb, J.H.Kramers, E. Levi-Provencal, J. Schacht, (Brill,1986)
2. Ələkbərli F.U. Vatikan arxivlərində saxlanan Azərbaycana aid əlyazmalar. Bakı, Elm və təhsil, 2014
3. Fatih Köksal, M. Eski Anadolu türkçesi döneminde yazılan meçhul eserlerden: Nâme-i Mahşer. Turkish studies - International periodical for the languages, literature and history of Turkish or Turkic. Volume 6/1. Winter 2011
4. Harmancı, M. Esat. "Süheylî, Ahmed bin Hemdem Kethudâ, Dîvân", Y.No: 861, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007
5. Rossi, Ettore. Elenco dei manuscritti Turchi Della Biblioteca Vaticana. Vaticani – Barberiniani – Borgiani – Rossiani – Chigiani. Citta Del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1953

5 - Əbdülqadir Geylani (1078-1165) tərəfindən yaradılmış sufi din təriqətidir. Qadiriyyənin Əşrəfiyyə, Rumiyyə, Xalisiyyə, Qəribiyyə, Hilaliyyə, Yafiiyyə, Əsədiyyə və Əkbəriyyə kimi qolları vardır.

Фарид Алекперли (Азербайджан)

Тюркоязычные рукописи, впервые описанные нами в Ватиканской Апостольской Библиотеке

Ватиканская Апостольская Библиотека обладает одним из крупнейших рукописных собраний мира, среди которых есть средневековые тюркские рукописи, лишь частично описанные в 1950-х гг. и вошедшие в каталог, составленный Этторе Росси. Однако рукописи с кодами Vat. turc. 376-449 до последнего времени оставались не описанными. В 2012-2013 гг. автор статьи осуществил описание вышеназванных рукописей. Составлен их полный каталог, и работу по описанию и каталогизации тюркских рукописей Ватикана, в целом, можно считать завершенной.

Ключевые слова: Азербайджан, Апостольская библиотека, Ватикан, средние века, тюркские рукописи.

Farid Alekberli (Azerbaijan)

Turkic manuscripts, described by us for the first time in Vatican Apostolic Library

The Vatican Apostolic Library has one of the largest manuscript collections of the world, among them there are medieval Turkic manuscripts, only a part of them written in 1950s and entered to the catalogue, made by Ettor Rossi. But manuscripts with code Vat. turc. 376-449 has not been described up to the present time. The author of the articles carried out the description of the above-mentioned manuscripts in 2012-2013. Their full catalogue has been made, and generally both work on description and classification of Turkic manuscripts of Vatican can be considered finished.

Keywords: Azerbaijan, Apostolic Library, Vatican, Middle Ages, Turkic manuscripts.

UOT 7:655

Рена Абдуллаева
доктор искусствоведения
(Азербайджан)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ»

История журнала началась тридцать пять лет тому назад, когда в Институте архитектуры и искусства Академии Наук Азербайджана впервые провели конференцию молодых ученых и аспирантов. По ее результатам был опубликован сборник материалов, в предисловии к которому академик Абдулвагаб Саламзаде отмечал, что издание охватывает все «области истории искусства Азербайджана: архитектуру, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, музыку и театр». Здесь были помещены 22 статьи, а тираж издания составил 1160 экземпляров. Сборник назывался «Актуальные проблемы развития архитектуры и искусства Азербайджана», его ответственным секретарем был Ариф Алиев.

Спустя два года, в 1981 выходит следующий выпуск, озаглавленный «Проблемы развития архитектуры и искусства в советском Азербайджане». В него вошло 27 работ молодых ученых и аспирантов института, а тираж равнялся 1000 экземпляров. Надо сказать, что в первых выпусках издания не было дифференциации материалов по разделам, статьи следовали одна за другой, начиная с архитектуры и завершая театром. Появление определенной структуры, а затем и тематических выпусков произойдет гораздо позже, в середине 1990-х годов, когда издание, да и вся наука в целом переживает кризис, обусловленный социально-политическими и экономическими коллизиями конца XX века.

Вероятно, все помнят, что в начале 1990-х скоординированная научная деятельность словно замирает, публикация научных журналов и книг становится большой редкостью, задачей, почти непосильной для отдельных авторов и целых исследовательских коллективов по финансовым соображениям. Этой судьбы не избежал и Институт архитектуры и искусства: с 1987 по 1994 год конференции молодых ученых не проводились, публикации стали единичными.

Но вот в 1994 году проводится 5-я конференция, издаются ее тезисы. Это был самый низкозатратный выпуск: все содержание и даже титульный лист, обложка печатались на машинке, а сборник – на желтой газетной бумаге. Однако, как ни парадоксально, именно с этого момента происходит судьбоносный поворот в истории издания. Это относится и к его названию, и к структуре, и к принципам отбора материалов. При тираже всего 60 экземпляров и объеме в 54 страницы маленькая книжечка содержала тезисы докладов 49 авторов. Здесь впервые материал структурирован четырьмя разделами: архитектура и градостроительство; музыка и музыкальный фольклор; изобразительное и декоративное искусство, театр; наконец, теория искусства и культуры. Эта структура в общих чертах сохраняется и по сей день, спустя пятнадцать лет. Ну и самое главное: именно тогда издание получает нынешнее название – «Проблемы искусства и культуры» и, кроме того, становится ежегодным. Ответственным секретарем на несколько лет становится тогдашний научный сотрудник отдела «Эстетики» Эртегин Саламзаде.

Вообще история журнала и история отдела «Эстетики и информационной культуры» тесно переплетены. Из четырех ответственных секретарей журнала трое были сотрудниками отдела. На протяжении восьми лет эти обязанности исполняла Гюльнара Кулиева. Многие научные идеи, рожденные в недрах отделах, что называется, обкатывались на страницах журнала. Отдельная тема – как отдел помогал становлению и развитию журнала, и как журнал поддерживал новое научное направление – проблематику информационной культуры. Когда-нибудь придет время посвятить этому специальную публикацию.

А пока вернемся к теме последовательной трансформации издания, отметившего в 2009 году свой тридцатилетний юбилей, трансформации внешней и внутренней. Начиная с 1995 года, издание практикует подготовку юбилейных и тематических выпусков. В названном году выпуск посвящается 90-летию академика Микаила Усейнова – патриарха отечественной архитектуры и архитектурной науки, построившего чуть ли не половину современных зданий города Баку, на протяжении нескольких десятилетий возглавлявшего Союз Архитекторов Азербайджана и сорок лет проработавшего директором Института архитектуры и искусства. Следующий, 1996 год, был отмечен 80-летним юбилеем академика Абдулвагаб Саламзаде, одного из основателей отечественной науки об

архитектуре и искусстве. В 2001 году выпуск издания посвящается 80-летию члена-корреспондента НАН Азербайджана Керима Керимова, всю свою жизнь посвятившего исследованию искусства миниатюры. Наконец, в 2005 году выпуск ежегодного журнала «Проблемы искусства и культуры» посвящается теперь уже 100-летию академика М.Усейнова. Анализируя проблематику и структуру юбилейных выпусков, можно сказать, что и здесь издание двигалось по восходящей линии. На примере трех юбилеев была обкатана модель, в рамках которой первый раздел посвящался научному творчеству юбиляра, а последующие, как обычно, включали статьи по различным проблемам искусства. Исключение составил номер, датированный 2005 годом. Он полностью состоял из работ, охватывающих различные грани творчества академика М.Усейнова и в этом смысле являлся новым шагом в исследовании колоссального научного наследия патриарха нашей науки.

Завершая тему юбилейных и тематических выпусков, следует особо остановиться на 18-м номере журнала, вышедшем в свет в 2006 году. Он был приурочен к проходившему в Азербайджане году России и предварял аналогичное событие в российской культуре. В издании был подготовлен специальный раздел, где освещались взаимосвязи школ искусствознания Азербайджана и России, рассматривались культурологические аспекты взаимоотношений двух стран, анализировалась роль российских архитекторов в развитии градостроительства Азербайджана, публиковались размышления о проведении в Азербайджане первого фестиваля, посвященного 100-летию со дня рождения великого композитора Дмитрия Шостаковича и т.д. Ну и, конечно, большим событием для всех нас стал 30-й, юбилейный номер журнала, вышедший в 2009 году и посвященный тридцатилетнему юбилею нашего издания.

2007 год стал для издания временем очередной серьезной трансформации. С этого момента журнал выходит в сегодняшнем формате, тиражом 200 экземпляров, сохраняя свой логотип и дизайн. Эта веха отмечает также количественное изменение периодичности журнала, который становится квартальным изданием. Но самая серьезная трансформация связана с изменением статуса журнала. Решением Высшей Аттестационной Комиссии Азербайджана он был включен в список рекомендуемых изданий. На сегодняшний день он отвечает всем формальным требованиям ВАК, включая обязательное рецензирование статей.

Одновременно расширяется география авторов. В журнале начинают печататься иностранные ученые, среди которых хочется особо отметить профессора Владимира Петрова (Россия), профессора Асию Галимжанову (Казахстан), профессора Ивана Санто (Венгрия), профессора Георгия Почепцова (Украина), профессора Виталия Отрощенко (Украина), профессора Саиду Агзамходжаеву (Узбекистан), доктора искусствоведения Ольгу Школьную (Украина), доктора искусствоведения Рауфа Фархадова (Россия), доктора философии Мейсера Кая (Турция), доктора философии Камилу Станек (Польша) и др. Кроме того, на протяжении последних семи лет в журнале публикуются статьи магистрантов, аспирантов и докторантов, являющихся гражданами Турции, Египта и Ирана.

Естественный процесс качественного изменения содержания журнала нашел свое логическое продолжение в акте создания международной редколлегии, в которую вошли профессор Владимир Петров (Россия), профессор Гульнара Абдрассилова (Казахстан, заместитель главного редактора), профессор Камола Акилова (Узбекистан) и доктор Мейсер Кая (Турция). Азербайджан в нашем издании по-прежнему представлен в лице главного редактора, члена-корреспондента НАН профессора Эртегина Саламзаде, членов-корреспондентов Национальной Академии Наук Шамиля Фатуллаева, Земфиры Сафаровой, Рены Мамедовой, профессоров Рены Абдуллаевой и Севиль Фархадовой. Обязанности ответственного секретаря журнала в настоящее время исполняет кандидат искусствоведения Фарида Кулиева.

Оглядываясь на пройденный журналом путь, можно сказать, что это издание было не только и не просто рупором текущей научной информации. Журнал дал путевку в жизнь целому ряду новых научных направлений отечественного искусствознания и культурологии. Именно на страницах журнала впервые публиковались статьи, посвященные таким ранее не исследованным научным направлениям, как дизайн и геральдика, музыкальная тюркология, сравнительное искусствознание, информационная культурология. Со временем наименования этих и некоторых других направлений были вынесены в заглавие разделов журнала. Так появились разделы «Проблемы информационной культуры», «Теория искусства и культуры», «Методология искусствознания», «Культурная политика», «Проблемы формы в современной архитектуре и дизайне», «Взаимосвязи искусства и культуры» и др.

Сегодня, вероятно, имеет смысл поделиться соображениями о будущей концепции журнала как новорожденного международного издания. Представляется, что приоритетным направлением в редакционном портфеле станет ориентация на проблематику тюркологического искусствознания и информационные аспекты развития тюркской культуры, а также культуры народов Евразии. Это вовсе не означает, что проблемы истории и теории искусства Азербайджана отходят на второй план. В начале XXI века, в условиях глобального мира мы «имеем дело не с родственными культурами тюркоязычных народов, а с единой тюркской культурой. То есть, исследуя культуру Азербайджана, мы исследуем тюркскую культуру и наоборот, исследуя тюркскую культуру, мы изучаем культуру азербайджанцев, глубже проникаем в нее, в полной мере ее понимаем и объясняем» [1, с. 7-8].

Остается сказать несколько слов о самых свежих новостях в жизни журнала. В 2013 году журнал включен в реестр изданий Министерства юстиции Азербайджанской республики, ему присвоен международный бар-код. Совсем недавно создан WEB-сайт международного научного журнала «Проблемы искусства и культуры». Он функционирует на трех языках – азербайджанском, английском и русском. WEB-сайт состоит из четырех разделов: состав международной редколлегии, история журнала, текущие номера журнала, блок новостей. Организация WEB-сайта отражает теперь уже международный статус издания и послужит расширению круга авторов и границ информационного пространства, в которое проникнут научные идеи, публикуемые на страницах журнала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде Э.А. Искусство и искусствознание. – Баку, 2009.

Ключевые слова: журнал, искусство Азербайджана, международная редакция, приоритетные направления, тематические выпуски.

Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)

“İncəsənət və mədəniyyətin problemləri” beynəlxalq elmi jurnal

Məqalədə “İncəsənət və mədəniyyətin problemləri” jurnalın tarixinə həsr olunub. Burada jurnalın 35 il ərzində keçdiyi inkişaf yolu və mərhələlərinin,

onun mövzu və strukturunun icmalı öz əksini tapıb. Qeyd olunur ki, jurnal dizayn və heraldika, türkoloji sənətşünaslıq, informasiya mədəniyyəti və s. kimi bir sıra yeni elmi istiqamətlərə həyat vəsiqəsi verib. Ardicil daxili yeniləşmə nəşrin xarici görünüşünün də dəyişməsi və bugünkü formatda çapına rəvac vermişdir.

Açar sözlər: jurnal, Azərbaycan incəsənəti, beynəlxalq redaksiya, prioritet istiqamətlər, tematik buraxılışlar.

Rana Abdullayeva (Azerbaijan)

The international scientific journal "Problems of art and culture"

The article is dedicated to problems of history of the journal. Here are reflected the ways and stages of formation, development, the survey of themes and structure in the course of 35 years. There is noted that the journal has realized a series of new scientific tendencies as design and heraldry, turkological art science, information culture and etc. Successive inner renovations made it possible to change the outer appearance of the journal and publish it in today's format.

Key words: journal, art of Azerbaijan, international editorial board, priority directions.

UOT 7.04

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

«ЗАПИСКИ» АХМЕДА ИБН ФАДЛАНА И «ПОХОРОНЫ ЗНАТНОГО РУСА В БУЛГАРЕ» Г.И. СЕМИРАДСКОГО

В 2012 году Исторический музей в Москве отпраздновал свое 140-летие. История его создания связана с проходившей в 1872 году Политехнической выставкой[i], после завершения которой часть экспозиции была положена в основу Политехнического музея. Только Севастопольский отдел этой выставки, «составленный с большим знанием дела и живо воспроизводящий тогда еще свежую в памяти эпопею Севастопольского сидения и славной обороны Малахова кургана»[ii], не соответствовал характеру «учебного пособия технического образования». Решение его судьбы подтолкнуло к созданию Исторического музея, в начале 80-х годов XIX века идею его создания начал активно претворять в жизнь Алексей Сергеевич Уваров[iii]. В результате его усилий 14 февраля 1872 года было подписано «высочайшее» разрешение об учреждении музея.

Владимир Васильевич Стасов[iv] оставил нам описание грандиозных замыслов Уварова, который хотел «первую, доисторическую залу музея наполнить орнаменталистикой из стекла, слюды, металла, дерева и множества других материалов, которые изображали бы русские льдины - глыбами и массами, русский снег - рядами бесконечных узорчатых и красивых снежинок, русскую растительность и русскую местность, ..., кроме того, … картины (фресковой живописи), представляющие сцены русской жизни и истории из всех разнообразных периодов ее существования, начиная с самых древнейших»[v]. Для оформления первых и самых важных залов Исторического музея были выбраны две темы - «Каменный век» и «Похороны знатного руса в Булгаре». Они давали возможность раскрыть как первые этапы истории всего человечества,

так и начало зарождения древнерусской государственности. Для их исполнения А.С. Уваров пригласил художников - Генриха Ипполитовича Семирадского и Виктора Михайловича Васнецова[vi]. Приглашение Генриха Ипполитовича Уваров объяснял археологичностью его картин, что и было основным критерием отбора художников для этой цели. Виктор Михайлович получил этот заказ, благодаря успеху своей замечательной картины на тему древнерусского эпоса «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880 г.). Г.И. Семирадскому было предложено написать «Похороны знатного руса в Булгаре», а «Каменный век» достался В.М. Васнецову.

Со второй половиной XIX века связаны интереснейшие археологические находки первобытных стоянок на территории Европы и России, археологические раскопки на Волге в районе Булгара. Благодаря исследовательской и переводческой работе А.Я. Гаркави[vii] широкий круг исследователей и читателей смог познакомиться со сведениями восточных путешественников VII-X вв. о славянах и русах, из которых наиболее интересным и полным было повествование Ахмеда ибн Фадлана[viii], содержащее подробный рассказ о погребальном обряде древних русов. Одна из главных задач Г.И. Семирадского при написании этой картины состояла в том, чтобы остаться верным тексту арабского путешественника и писателя, посетившего, в первой четверти X века, землю русов. Его «Записки» содержат описания быта булгар, русов, хазар и других народов, поэтому их можно смело отнести к числу важнейших литературных произведений Арабов о Восточной Европе.

До настоящего времени связь литературы и живописи достаточно мало изучена, хотя сравнительное исследование литературных памятников и памятников изобразительного искусства - важно и необходимо. В книге «Исторические очерки народной словесности в искусстве», посвященной этой теме, Фёдор Иванович Буслаев[ix] развил мысль о том, что «чем ближе к своему первобытному источнику, тем сплошнее друг в друга входят элементы литературные и художественные; и как писец, а иногда и автор, был вместе и иллюминатором своей рукописи, так и историк литературы очень часто в миниатюрах, которыми украшена рукопись, дочитывает до конца мысль писания, не вполне выраженную в строках»[x]. Справедливость этих строк становится очевидной, если сравнить отрывок из «Записок» ибн Фадлана с произведением Генриха

Ипполитовича Семирадского «Погребение знатного руса в Булгаре», которое в настоящее е время находится в Государственном Историческом музее в Москве.

Кем же был Ахмед ибн Фадлан? Скорее всего, мелким чиновником при дворе халифа. Он получил назначение в секретари посольства аббасидского халифа аль-Муктадира (908-932 гг.), одной из задач которого было способствовать упрочению ислама в Поволжье. В IX-X веках пришедшие в Поволжье булгары создали объединение трех наиболее сильных княжеств в одно - Волжско-Камскую Булгарию, потомками которой являются казанские татары. Булгарские племена были зависимы от Хазарского каганата, платили дань, правители отдавали каганам своих детей в заложники. Созданное объединение повело борьбу за освобождение от них, Булгарские цари стремились установить связи с багдадским халифатом, так как знали, что мусульмане Багдада являются злейшими врагами хазар. По этой причине, весной 921 года ко двору багдадского халифа аль-Муктадира прибыл посол из далекой северной страны, который привез письма правителя булгар халифу, начальнику внутренних покоев дворца Назиру аль-Харами и везиру Хамиду ибн аль-Аббасу, в которых было написано, что аль-Хасан сын Балтавара просит прислать «тех, кто научил бы его вере, преподал бы ему законы ислама, построил бы для него мечеть, воздвигнул бы для него минбар, чтобы совершалась на нем молитва за него в его городе и во всем его государстве», за это он просил халифа о возведении крепости, которая бы защитила их от хазар.

В ответ 21 июня было послано ответное посольство, чтобы заключить союз с «великим северным государством булгар и сакалиба». Его главой был евнух Сусан ар-Расси, в состав посольства вошли Текин ат-Турки (турок), Фарис ас-Саклаби (славянин), знатоки мусульманского права, религиозные учителя, охрана и секретарь ибн Фадлан. Трудности ждали посольство практически сразу за пределами Багдада, недалеко от города Дабган (Табаристан) все посольство едва не погибло. Ибн Фадлан скупо описывает это событие, которое поставило на карту их жизнь. На счастье, в Нишапуре им встретились войска полководца Саманидов Хаммавейха Куса, и далее путь до Бухары пролегал уже по охраняемой дороге. Визит в столицу Саманидов был вызван не только дипломатическим этикетом – желанием поздравить эмира Наср ибн Ахмеда II со вступлением на

трон, но и по практическим причинам: нужно было получить четыре тысячи динаров за поместье халифа, переговоры о котором длились 28 дней. После того как они закончились безрезультатно свиту покинули, сославшись на отсутствие жалованья, почти все арабы, вероучители и законоведы. Уже на пути в Нишапур ибн Фадлан фактически стал главой этой миссии. С ним остались только Текин и Фарис, они решили продолжить путь и довести свою миссию до конца. Осенью 921 года посольство перезимовало в Гургандже (аль- Джурджания, Старый Ургенч) и 4 марта 922 года двинулось дальше на север. В Булгарию они прибыли 12 мая 922 года после изнурительного 70-дневного пути. Булгары встретили гостей на расстоянии дня и ночи пути «[неся] с собой хлеб, мясо и просо, и отправились вместе с нами»[xi].

В Булгарии ибн Фадлан впервые встречает и описывает русов: «Я видел русов, когда они прибыли по своим торговым делам и расположились у реки Атыл[xii]. Я не видал [людей] с более совершенными телами, чем они». Ему очень хотелось увидеть и описать их погребальный обряд[xiii], и вскоре дошла «[весть] о смерти одного выдающегося мужа из их числа», «когда же наступил день, в который должны были сжечь его и девушку, я прибыл к реке, на которой [находился] его корабль». После смерти богатого руса его имущество делилось на три части: « [одна] треть—для его семьи, [одна] треть на то, чтобы на неё скроить для него одежды, и [одна] треть, чтобы на неё приготовить набиз[xiv], который они пьют до дня, когда его девушка убьёт сама себя и будет сожжена вместе со своим господином».

Картина Семирадского представляет заключительные приготовления перед сожжением: уже прошло 10 дней после смерти руса, и его корабль для совершения погребального обряда вытащили на берег: «для него поставлены четыре устоя из дерева хаданга и из другого дерева [халанджа], и вокруг них поставлено также нечто вроде больших помостов из дерева. … В середину этого корабля они ставят шалаш, из дерева и покрывают этот шалаш разного рода «кумачами». Потом они принесли скамью, поместили её, на корабле, покрыли её стёгаными матрацами и византийской парчой, и подушки — византийской парчой». На картине мы видим ладью, в кормовой части которой помещен, в сидячем положении, усопший вождь, в боевых доспехах и с атрибутами власти. Ибн Фадлан пишет: «И я увидел, что он уже почернел от холода

этой страны. Ещё прежде они поместили с ним в могиле набиз, [какой-то] плод и лютню. Теперь они вынули всё это. И вот он не завонял, и в нем ничего не изменилось, кроме его цвета. Тогда они надели на него шаровары, гетры, сапоги, куртку, парчовый кафтан с пуговицами из золота, надели ему на голову шапку из парчи, соболью, и понесли его, пока не внесли в находившийся на корабле шалаш, посадили его на стёганый матрац, подперли его подушками и принесли набиз, плоды, разного рода цветы и ароматические растения и положили это вместе с ним. И принесли хлеба, мяса и луку и оставили это перед ним». На уступах костра художник изобразил принесенных в жертву коня покойного и других животных. Вот, как это описывает ибн Фадлан: «И принесли собаку, рассекли её пополам и бросили её в корабль. Потом принесли всё его оружие и положили его рядом с ним. Потом взяли двух лошадей и гоняли их до тех пор, пока они не вспотели. Потом рассекли их мечами и бросили их мясо в корабле. Потом привели двух коров, также рассекли их и бросили их в нём. Потом доставили петуха и курицу, убили их и оставили в нём».

На картине в ладье уже находится палач - это отвратительной наружности старуха - «ангел смерти», которая руководит похоронами и убивает девушек: «И я увидел, что она старуха-богатырка, здоровенная, мрачная». На картине старуха уже держит кинжал, а образ молодой девушки - будущей жертвы производит сильное впечатление: «Если умрет главарь, то его семья скажет его девушкам и его отрокам: «Кто из вас умрёт вместе с ним?» Говорит кто-либо из них: «Я». И если он сказал это, то [это] уже обязательно, - ему уже нельзя обратиться вспять. … Большинство из тех, кто это делает, - девушки. И вот когда умер тот муж, о котором я упомянул раньше, то сказали его девушкам: «Кто умрёт вместе с ним?» И сказала одна из них: «Я». После данного согласия её поручали двум девушкам, чтобы они охраняли её и были бы с нею, куда бы она ни пошла, настолько, что они иногда [даже] мыли ей ноги своими руками». Жертва уже сняла с рук два браслета, бывшие на ней, и отдала их «ангелу смерти», как плату, чтобы ее кончина была быстрой, два ножных кольца жертва отдала двум девушкам, которые ухаживали за ней в течение десяти дней, а теперь приникли к ней, прощаясь. У ног девушки уже лежит дар этим дочерям «ангела смерти» - ножные браслеты. Жертве уже подали кубок с набизом: «Она же запела над ним и

выпила его, - пишет ибн Фадан, - И сказал мне переводчик, что она этим прощается со своими подругами. Потом ей был подан другой кубок, она же взяла его и долго тянула песню, в то время как старуха торопила её выпить его и войти, в палатку, в которой [находился] её господин».

На первом плане, справа, в самом низу картины, расположена другая, прекрасно скомпонованная группа: три женщины в глубоком горе смотрящие на несчастную жертву, в то время как воины уже начали бить в щиты. «Мужи начали ударять палками по щитам, чтобы не был слышен звук её крика, вследствие чего обеспокоились бы другие девушки и перестали бы стремиться к смерти вместе со своими господами». Смерть этой девушки будет ужасной. Вот как описывает ее летописец: «Двое схватили обе её ноги, двое обе её руки, пришла старуха, называемая ангел смерти, наложила ей на шею веревку с расходящимися концами и дала её двум [мужам], чтобы они её тянули, и приступила [к делу], имея [в руке] огромный кинжал с широким лезвием. Итак, она начала втыкать его между ее ребрами и вынимать его, в то время как оба мужа душили её верёвкой, пока она не умерла».

Семирадский изображает приготовления к убийству: двух мужчин, самый молодой, из которых, уже держит наготове веревку, с сожалением глядя на свою жертву. В левом углу художник изобразил огонь и рядом с ним стоящего обнаженного ближайшего родственника умершего, держащего в руках факел, которым должен быть зажжен погребальный костер. Ибн Фадлан описывает это так: «Потом явился ближайший родственник умершего, взял палку и зажёг её у огня. Потом он пошёл, пятясь задом, — затылком к кораблю, а лицом к людям, [держа] зажжённую палку, ... , будучи голым, — чтобы зажечь сложенное дерево, [бывшее] под кораблем».

Художник в своей картине отступил от «Записок» в своей картине только в двух моментах:

1. Он настоял на изображении слепого старика-баяна в центре картины, как символа времени. Благодаря этому слепцу-рапсоду страшное событие останется в веках, передаваемое из уст в уста. По мнению некоторых исследователей, в особенности польских, его образ напоминает образ скульптуры Пия Велоньского[xv] «Баян». На мой взгляд, сходство ограничивается только положением правой руки.
2. В тексте не было никакого упоминания о плакальщицах, поэтому в первом эскизе их не было. Автор, не смотря на противодействие

Комиссии, настоял и включил их в картину, что, несомненно, усилило эмоциональный накал происходящего. Введя эти образы, он развил тему сочувствия и сострадания, не смотря на то, что задача, поставленная Комиссией, состояла в обратном - показе дикости нравов людей до их принятия христианства.

Надо сказать, что известие о получении заказа для Исторического музея Г.И. Семирадским было встречено художниками крайне отрицательно. Летом 1880 года Генрих Ипполитович был вызван графом А.С. Уваровым из Рима в Москву для переговоров, там он случайно встретился с художником М.П. Боткины[xvi], которому рассказал о причине своего приезда из Рима в Москву. Возмущенный Боткин уже на следующий день пошел к А.С. Уварову и изложил ему, как он считал, «все неприличие приглашения Семирадского»[xvii]. Алексей Сергеевич, чтобы как-то его успокоить, пообещал, что «все русские художники получат свою долю в работах»[xviii]. И.Н. Крамской тогда с удовольствием описывал в своем письме, как М.П. Боткин в ответ на утверждение Уварова об «археологичности» произведений Семирадского открыто подверг это сомнению, приведя в качестве аргумента его монументальные работы в храме Христа Спасителя на темы Жития Александра Невского. Хотя ни для кого не было секретом, и об этом писал, как сам Генрих Ипполитович, так и работавшего вместе с ним художники, в том числе и В.И. Сурикова[xix], что «работать для Храма было трудно»[xx], потому что художники постоянно подвергались сильному давлению со стороны заказчиков.

Чтобы вывести получение заказа Семирадским на суд общественности и придать всему этому публичный резонанс Крамской сразу написал издателю А.С. Суворину[xxi] письмо, в котором в свойственном ему желчном стиле, также подверг сомнению историчность живописи Генриха Ипполитовича, а также необходимость получения им такого престижного заказа. Основным аргументом, который Иван Николаевич постоянно использовал против Г.И. Семирадского, и который красной нитью проходил в его отношении к этому художнику, было – **чужак отбивает хлеб у русских живописцев,** давать ему заказ - крайне неприлично. Как всегда коллеги-художники приложили массу усилий, чтобы лишить Семирадского заказа. Ф.А. Бронников[xxii], живущий в Риме, обсуждая «всю ту перестрелку с Уваровым» с самим Семирадским, вернувшимся

из Москвы, был даже разочарован его ответом, о чем написал своему другу М.П. Боткину: «ему все равно, чтобы ни говорили, лишь бы платили, и там, для кого это хотя бы для русских тоже все равно»[xxiii]. «Как видно, деньга для него не последняя вещь»[xxiv]- сделал заключение из этого разговора с Генрихом Ипполитовичем Бронников. И ошибся, потому что многое из того, что делал Семирадский, как: дар «Светочей христианства» Кракову, перечисление денег в помощь голодающим, «его радушие, всегдашняя готовность помочь советом и делом»[xxv], характеризует как раз обратное.

Российские искусствоведы также считают, что работы Семирадского для Исторического музея не удачны, ему «не удалось раскрыть предложенные темы на желаемом уровне исторической достоверности»[xxvi]. Но руководствуются они почему-то мнением 25-летнего пенсионера академии В.Е. Савинского [xxvii] из его письма от 24 января 1884 года своему учителю П.П. Чистякову[xxviii]: «Был у Семирадского, просил передать Вам дружеский его поклон. Картина «Погребение князя»[xxix] неважно деланная, - он не чувствует, должно быть, его в старину совсем не вводит, он объясняет, что приходится писать не на масле и посему колера изменяются. Я вспомнил плафон Гверчино, - отчего у него колера не изменялись, а тоже писано не маслом, видно не в масле дело»[xxx].

Этот заказ Г.И. Семирадский написал очень быстро, к августу 1883 года картина была уже завершена. Как и в росписях для Храма Христа Спасителя он писал на глютене[xxxi], что сказалась на живописи. «Картины тусклые оттого, что он их писал особенным образом, для избежания блеска, по требованию Уварова, которому хочется, чтобы вся стенная живопись в музее имела вид фресок, а у Васнецова, вероятно, оттого вышло сочно, что писал он масляными красками, как он добился разрешения Уварова, - уже этого не знаю»[xxxii], - писал Бронников тому же М.П. Боткину.

Самого же В.Е. Савинского, как человека, раскрывает история с восстановлением утраченной «Тайной вечери» Г.И. Семирадского в Храме Христа Спасителя. Когда после смерти ее автора в 1902 году В.М. Васнецову предложили переписать ее заново, выдающийся художник Васнецов ответил: «…Предложение написать в алтаре Храма Христа Спасителя оригинальное изображение «Тайной вечери» считаю для себя за особую честь; но принять на себя исполнение столь почетного

заказа не нахожу возможным. Имя профессора Семирадского настолько значительно в русском и европейском искусстве, что заменять созданную им «Тайную вечерю» произведением другого художника я считаю неудобным … Из уважения к памяти Семирадского, на мой взгляд, следует принять все меры к восстановлению его произведения. Есть способ воспроизвести восстановленную копию картины настолько оригинально, что она получит самостоятельное художественное значение. Способ этот – мозаика» [xxxiii]. В.Е. Савинский же, в отличие от Виктора Михайловича, согласился и написал копию на медной основе.

О том, что такое «мнение художников» иронично высказался критик Вдовичевский[xxxiv]: «Более всего критикующих голосов о работах Семирадского слышим из лагеря художников. Не удивительно: этот чувствительный народ, ознакомившись с тайнами технического выполнения, тщательнейшим образом искал, а затем нашел его (Семирадского) недостаток – «неглубокость» Нашли ее надежно в великолепных картинах мастера. Ну, пускай себе ищут на здоровье! Я бы им пожелал, чтобы такие произведения с такими недостатками написать бы сумели - уже за это раз и навсегда простил бы все их ошибки»[xxxv].

История с заказом для Исторического музея уникальна тем, что «передвижники» в лице И.Н. Крамского и «академисты» в лице М.П. Боткина и Ф.А. Бронникова выступили тогда одним фронтом против Семирадского, считая, что только русскому художнику, а не поляку - «чужаку» по силам написать картину из русской истории. Не лучшим образом вели себя и польские коллеги Г.И. Семирадского, которые очень ревностно относились к его успехам и славе. Так художник-живописец Марцелий Краевский[xxxvi], «завидуя заработкам Семирадского в России, писал Теодору Вержбовскому[xxxvii]: «Чем там занимаются в Риме наши добрые друзья? Семира[xxxviii] уж наверно вернулся, как к своей стройке, так и к дальнейшим работам»[xxxix], Кульчицкий[xl] вторил ему, что «...видел на балу в Квиринале (у короля) Генриха Семирадского с царским орденом на шее, хотя и не было ни малейшей нужды хвастаться этим ошейником. Оказалось, что Семирадский великий художественный гений, но слабого характера человек»[xli].

Несмотря на все противодействие, Генрих Ипполитович получил заказ Императорского Археологического Общества в 1882 году и приступил к его исполнению в Риме. В конце года была отослана в Москву и вторая картина, которая также была ему заказана для музея после удачно

выполненной первой. Она была парной «Похоронам знатного руса в Булгаре» и называлась «Тризна Святослава перед последним боем под Доростолом», ее сюжет был взят из хроники Льва Диакона[xlii]

Ночь после битвы, когда Русские вышли в поле, собрали все трупы убитых к городской стене и сожгли их на кострах, заколов над ними, по языческому обычаю, много пленных и женщин. Затем, по рассказу Греков, совершив эту кровавую жертву, они также по языческому обычаю погрузили в волны Дуная петухов и живых младенцев. Это были грудные дети тех матерей, которые погибли накануне. Эта картина, как и первая с убедительной исторической точностью изображает жестокое событие, описанное Львом Диаконом.

В январе 1884 года в своем роскошном доме на Via Gaéta №1 в Риме он сделал выставку своих работ, среди которых была и эта картина, пригласил своих почитателей и, конечно же, коллег-художников. «Студию свою он убрал для выставки очень богато все тысячными коврами, точно ковровая лавка»[xliii], - иронизировал один из них - Ф.А. Бронников.

В 1911 г. в Академию художеств из Рима пришло письмо от сына Семирадского Леона, с просьбой устроить выставку работ и эскизов, оставшихся после смерти его отца в мастерской. Он просил разрешения у руководства Академии художеств к 10-летию со дня кончины отца представить работы, которые никогда не экспонировались в России. Среди них был картон сделанный углем и мелом на бумаге к «Похоронам знатного русса в Булгарах». В выставке ему, конечно, было отказано.

В 2013 году исполнилось 170 лет со дня рождения Г.И. Семирадского, жизнь которого, не смотря на то, что он считался одним из самых успешных художников России и Европы, отразила в себе всю драматичность судьбы человека, который, не имея достаточно глубоких связей с Польшей, не обрел их и в России. Быть может, поэтому, за свою творческую деятельность он написал только одну картину, посвященную Польше, - «Шопен, играющий на фортепьяно в салоне князя Радзивилла» (1887), две картины для Исторического музея, а его монументальные работы на тему Жития св. Александра Невского в Храме Христа Спасителя, к сожалению, не сохранились.

Примечания

1 Была открыта с 30 мая по 1 сентября 1872 г. Выставка занимала большую площадь, экспонаты находились в 40 выставочных павильонах, частью в Кремле, частью на набережных Москвы и в Манеже. Исторический отдел, где сосредоточены были экспонаты Петровской эпохи и обширная коллекция портретов Петра I, находился в Кремле; павильон был построен по типу Коломенского дворца.

2 В.В. Стасов, Статьи и заметки, не вошедшие в собр. соч., М., 1954. Т.II. С. 197.

3 Уваров Алексей Сергеевич (1828-1884) - известный археолог, с 1864 года - председатель Московского археологического общества.

4 Стасов Владимир Васильевич (1824-1906) – русский музыкальный и художественный критик.

5 В.В. Стасов. Статьи и заметки. М., 1954. Т. II. С. 197-198.

6 Васнецов Виктор Михайлович (1848-1926) - живописец народных сцен и сказочных сюжетов, способность художника проникнуться народным мироощущением, найти живописно-пластические эквиваленты фольклорным образам и передать их со всей непосредственностью, свойственной народному искусству, принесло его произведениям широкую популярность и неизменную любовь зрителей.

7 Гаркави Авраам Яковлевич (1835/39-1919) – российский востоковед, гебраист, филолог и историк, один из основоположников исследования арабских источников для истории народов Восточной Европы. Действительный статский советник Российской империи.

8 Ахмед ибн Фадлан - арабский путешественник и писатель первой половины X века, один из немногих кто побывал в Восточной Европе.

9 Буслаев Федор Иванович (1818-1897) - русский филолог и искусствовед.

10 Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. П., изд. Д. Кожанчикова, 1861. Т. II. С. 201.

11 Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Изд. Академии наук СССР М.-Л., 1939. [Перевод и комментарииА.П. Ковалевского.] Под редакцией И.Ю. Крачковского.

12 Итиль.

13 О сожжение мертвых пишется в Лаврентьевской летописи: «И Радимичи и Вятичи и Север один обычай имяху ... аще кто умряше творяху

тризну над ним, и посем творяху кладу велику и вжложахуть и на кладу мертвеца сожьжаху, а посем собравше кости, вложаху в ссудину малу и поставяху на столпе на путех, еже творят Вятичи и ныне».

14 Набиз приготовлялся следующим образом: изюм или финики заливались водой на ночь, в результате чего получался сладковатый напиток. Так же называется и вино из фиников, которые после определённого срока выдержки в воде начинали бродить.

15 Пий Велоньский (1849-1931) – польский скульптор, живописец.

16 Боткин Михаил Петрович (1839-1914) - художник, академик живописи, автор картин религиозного содержания был одной из ярких фигур Академии; он сохранил свое влияние в ней и после реформы в 1893 г., когда сам в Академию избран уже не был.

17 И.Н. Крамской. Письма. 1876-1887. Л., 1937. Т. II. С. 205.

18 И.Н. Крамской. Письма. 1876-1887. Л., 1937. Т. II. С. 205.

19 Суриков Василий Иванович (1848-1916) – великий русский художник, крупнейший представитель реализма в исторической живописи, выпускник Академии Художеств. С 1895 года – академик. Автор многих широко известных картин: «Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком» и др.

20 В.И. Суриков. Письма. 1868-1916. К 100-летию со дня рождения. М.-Л., 1948.

21 Суворин А.С. (1834-1912) - главный редактор «Нового времени» с 1876 года, автор фельетонов на общественно-политические и литературные темы, печатал также «Недельные очерки и картинки» в «С.-Петербургских ведомостях» под псевдонимом Незнакомец.

22 Бронников Федор Андреевич (1827-1902) - происходил из семьи иконописца. Учился сначала на гравера, потом поступил в Академию художеств. Ученик профессора исторической живописи А.Т. Маркова, который принял теплое участие в судьбе своего талантливого ученика, помогая ему материально. В 1863 году получил звание профессора.

23 ОРЛИ Ф365 Боткин М.П. оп.1 Ед./хр 15. Бронников Федор Андреевич. Письма его Боткину Михаилу Петровичу. 1871-1884 гг. Л. 77. 19 декабря 1881 года.

24 ОРЛИ Ф365 Боткин М.П. оп.1 Ед./хр 15. Бронников Федор Андреевич. Письма его Боткину Михаилу Петровичу. 1871-1884 гг. Л. 77. 19 декабря 1881 года.

25 Искусствознание. П.Климов. Разумеется, он – поляк и останется поляком… С.312.

26 Савинский Василий Евмениевич (1859-1937) - художник. Учился в ИАХ с 1875-1882 г. Ученик П.П. Чистякова. В 1882 г. получил большую золотую медаль за программу «Больной князь Пожарский принимает московских послов» и право на пенсионерскую поездку за границу. В 1906 г. - звание академика, с 1911 г. - профессор, руководитель Высшего художественного училища.

27 Чистяков Павел Петрович (1832-1919) – объединил в себе выдающиеся педагогические и теоретические способности, талант живописца. С 1849 года – ученик ИАХ. В 1861 году получил большую золотую медаль за программу «Софья Витовтовна на свадьбе Василия Темного» и право на пенсионерскую поездку за границу, работал в историческом жанре и портрете.

28 «Похороны знатного руса в Булгаре».

29 П.П. Чистяков и В.Е. Савинский. Переписка. 1883-1888 гг. Воспоминания. Л.-М., 1939. С. 75.

30 Глютен «похож, по наружному виду, на жидкий спуск или кольд-крем. Его можно находить в продаже, привозной из Франции; но для Храма Христа Спасителя и Исторического музея его составлял г.Кельчевский (аптека на Моховой, у Боровицких ворот в Москве). В него входят: гумми-элеми (растительная смола), воск и французский скипидар, на 8 частей смеси - 2 части воска, 5 частей скипидара и 1 часть смолы».

31 ОРЛИ Ф365 Боткин М.П. оп.1 Ед./хр 15. Бронников Федор Андреевич. Письма его Боткину Михаилу Петровичу. 1871-1884 гг. л. Л.114. 28 декабря 1884 года.

32 В.М. Васнецов. Мир художника. Письма, дневники, воспоминания. Суждения современников. М., Искусство, 1987, с.208-209.

33 Вдовичевский И.В. - польский архитектор и художественный критик.

34 Lewandowski S.R. Henryk Siemiradzki. Kraków-Warszawa. 1911. S. 94.

35 Марцелий Краевский (1840-1920) – польский художник, портретист. С 1866 года учился в Париже в мастерской Ф.М. Джакометти, с 1891 года жил до конца своей жизни во Франции.

36 Теодор Феликс Вержбовский (1853-1923) – историк, архивист, библиограф, издатель.

37 Г.И. Семирадский.
38 Józef Dużyk. Siemiradzki. Opowieść biograficzna. Warszawa. 1986. S. 297-298.
39 Владислав Сас-Кульчицкий (1834-1895) – польский публицист и политический деятель.
40 Józef Dużyk. Siemiradzki. Opowieść biograficzna. Warszawa. 1986. S. 297.
41 Лев Диакон (до 950- ок. 1000) – византийский писатель, историк.
42 ОРЛИ Ф365 Боткин М.П. Оп.1 Ед./хр. 15. Бронников Федор Андреевич. Письма его Боткину Михаилу Петровичу. 1871-1884 гг. Л. 101. 13/1 января 1884.

Leyla Xasyanova (Rusiya)

Əhməd ibn Fədlanın «Qeydlər»i və Q.İ.Semiradskinin «Bulqar dövlətində kübar rusun dəfn mərasimi» əsəri

«İncəsənətdə xalq ədəbiyyatının tarixi oçerkləri» kitabında F.İ.Buslayev «Ədəbi və bədii elementlər öz ilkin mənbəyinə nə qədər yaxın olsa, bir o qədər sıx şəkildə bir-birilərinə nüfuz edərlər; vaxtilə xəttat, bəzənsə hətta ədib özü qələmə aldığı əlyazmasına rəsm çəkən rəssamın yanında olub onun sənətinə nəzər saldığı kimi, ədəbiyyat tarixçisi də əlyazmanın bəzədildiyi miniatürlər vasitəsilə ədəbi mətndə, sətirlərdə tam əks olunmamış fikri sonadək anlayabilər» fikrini irəli sürüb. İbn Fədlanın «Qeydlər»indən götürülmüş bir parçanı Q.İ.Semiradskinin Moskvadakı Dövlət Tarix muzeyində saxlanılan əsəri ilə müqayisə etdikdə, bu fikrin düzgünlüyü aydın olur.

Açar sözlər: Bulqariya, qədim ruslar, dəfn mərasimi, səyyar sərgiçilər, akademistlər.

Leyla Khasyanova (Russia)

“The notes” of Akhmad Ibn Fadlan and “The funeral of the Russian noble in Bulgar” of G.I. Semiradskiy

In “Historical sketches of folk literature in art” book devoted to this subject, F.I. Buslayev developed the idea that “the closer to its primitive source the literary and artistic elements include completely into each other and as a scribe and sometimes the author was both the illuminator of his manuscript,

and literary historian reads very often to the end the idea of writings, being not completely expressed in lines in miniatures by which manuscript has been illuminated.

The validity of these lines becomes apparent when we compare the extract from “The notes” Ibn Fadlan with work of G.I. Semiradskiy “The funeral of the Russian noble in Bulgar” which is located in the State Historical Museum in Moscow.

Keywords: Bulgar, Russians, mortuary rites, the itinerants, academists.

Аида Садыгова
доктор философии по искусствоведению
(Азербайджан)

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СИМПОЗИУМЫ ПО КОВРУ В ИСТОРИИ ИНСТИТУТА АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА

Существуют много памятных и значимых дат в истории Института архитектуры и искусства, характеризующих его научную деятельность. Особо выделяются 1970-80-е годы. Как отмечает по этому поводу Э.Саламзаде в своей книге «Искусствознание Азербайджана XX век»: «По инициативе или при активном участии коллектива Института архитектуры и искусства только за последние два десятилетия были проведены масштабные научные форумы, были организованы юбилейные мероприятия, посвященные выдающимся деятелям культуры и искусства Азербайджана. Среди них празднование 850-летия великого зодчего Аджеми Нахчивани (1976), Международный симпозиум по искусству восточных ковров (1983), Всесоюзная (1989), а затем и Международная (1992) научная конференция «Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока», научно-практическая конференция, посвященная 100-летию выдающегося певца и деятеля культуры Бюль-Бюля (1997) и другие» [2, с.152].

Проведенные при совместном учредительстве Академии Наук Азербайджанской ССР и Министерства Культуры Азербайджанской ССР международные симпозиумы по ковру в городе Баку в 1983, 1988 и 2003 годах являются особо значимыми мероприятиями в научной жизни института.

Решение проведения симпозиумов в Баку было не случайным. Как было отмечено председателем оргкомитета Международного симпозиума Ф.Ахмедовым «усилиями талантливых ученых, направляемых республиканской Академией наук, в Азербайджане создана целая наука по изучению ковров. Их достижения в этой области получили широкое международное признание. Именно в Баку, где многие годы ведется разносторонняя, глубокая научная разработка проблем ковроделия, впервые в мире был организован специальный государственный Музей ковра и народно-прикладного искусства Министерства культуры республики» [1, с.6-7]. И, естественно, авторитет и масштаб личности Ля-

тифа Керимова – мастера и знатока ковра, основоположника научного подхода в изучении коврового искусства Азербайджана, также явилось причиной проведения симпозиумов в нашей республике.

Наиболее грандиозным и отличающимся масштабностью являлся I Международный симпозиум по искусству восточных ковров, прошедший с 5 по 11 сентября 1983 года при участии ЮНЕСКО. В Баку съехались специалисты из многих союзных республик, из 18 зарубежных стран, всего 170 человек.

Работа симпозиума проходила по трем секциям – «Искусство азербайджанских ковров», «Искусство восточных ковров», «Искусство восточных миниатюр».

Большее количество докладов по первой секции были посвящены азербайджанским коврам и ковроткачеству в целом, которые рассматривались с различных аспектов. Некоторые доклады были посвящены историческому развитию азербайджанского ковроткачества. В докладе А.Алиевой говорится о ковроделии Азербайджана XIX- начала XX века, подчеркивается роль царского правительства «в организации ряда выставок с целью расширения производства ковров и входа с XIX века Азербайджана в русло русского экономического развития и привлечения к всемирному товарообороту» [1, с.43]. Далее докладчик отмечает роль Кавказского кустарного комитета (1899) в развитии ковроделия Азербайджана. Говоря о пользе деятельности данного комитета (воспроизведение по старинным коврам образцов ковровых рисунков, изданных Закгосторгом в 1928 году, которые могли безвозвратно исчезнуть), раскрывается и его негативная роль, отразившаяся на художественном развитии коврового искусства Азербайджана, «так как одновременно было ограничено число используемых рисунков и тормозилось творчество народных мастеров» [1, с.46].

Данный период в развитии азербайджанского ковроткачества рассматривается в докладе А.Аббасова, под названием «Азербайджанские ковры на внутренних и внешних рынках в конце XIX – в начале XX века», в докладе М.Гейдарова «О месте ковроткачества в социально-экономической жизни Азербайджана в средние века» и доклад К.Керимова «Миниатюрная живопись Тебризской школы XVI в. как источник по изучению коврового искусства». В докладе Ричарда Райна исследуется ковроткачество Азербайджана XV-XIX вв. по описанию европейских

купцов, дипломатов и путешественников, посетивших Ардебиль, Тебриз и Шемаху в конце XV- начале XIX вв. и давших подробное описание ковров и ковроткацких пунктов.

Следующая группа докладов была посвящена исследованиям различных аспектов развития ковроткачества Азербайджана. Н.Абдуллаева в своем докладе раскрыла значимость ковроделия Ширвана, известная наиболее древними и сложными композициями. Интересна ее мысль в части семантического разбора ширванских ковров. «Определенная часть художественно-орнаментальных образов коврового искусства Ширвана – это превратившаяся в орнаментальные мотивы знаки-элементы рисуночного письма-пиктограммы. К такого рода элементам декора килимов, одного из древнейших видов ковров, относится образ богини-матери, символ плодородия, встречающийся на петроглифах Гобустана» [1, с.28].

В докладе Л.Керимова «Искусство ковроделия» раскрываются общие черты и отличия ковров Востока. Докладчик по отдельности охарактеризовал художественные особенности ковроделия восточных стран. Анализируются ковры Индии, Пакистана, Афганистана, Турции, Ирана. И, естественно, значительная часть доклада посвящается азербайджанским коврам, их технологическим и художественным свойствам, классификации и историческому развитию.

Особенно интересен второй доклад Л.Керимова, написанный совместно с К.Алиевой под названием «О происхождении драконовых ковров, или ковров типа «хатаи». В нем говорится, что «в монографии и в отдельных статьях зарубежных исследователей затрагивается вопрос о происхождении драконовых ковров, причисляя их к «Кавказу» - Армении, Дагестану и Кубинской ковровой зоне в Азербайджане» [1, с.165]. Не соглашаясь с данным мнением авторы доклада опираются на монографию о ранних кавказских коврах доктора Чарльза Гранта Эллиса, которая посвящена драконовым коврам. Отмечается тот факт, что во многих известных изданиях кубинские ковры (имеются в виду драконовые ковры) были причислены к Армении. «Эту гипотизу полностью отрицали Генри Якоби и Артур Поп, на основании досконального анализа композиции, узоров среднего поля и бордюра, а также колорита, относящие драконовые ковры к Кубе, Ширвану. Карабаху и Казаху» [1, с.166]. Как отмечается в докладе «по Эллису, к армянским относятся ковры, которые имеют надпись на армянском языке, а также созданные в советское

время в окрестностях Еревана» [1, с.166]. Далее в докладе проводится полный разбор драконовых ковров с мифологической, исторической и художественной стороны, подтверждающий принадлежность драконовых ковров азербайджанскому ковроткачеству.

Интересен доклад Ч.Курбановой, посвященный шелковым коврам Азербайджана XVI-XVII вв. Она отмечает, что «шелковые и шерстяные ковры частично ткались для экспорта, но больше для шаха, принцев, вождей племен, крупных чиновников и богатых купцов» [1, с.173]. В докладе констатируется интересный факт, о том, что шелковым коврам давались отличительные названия. Например, некоторые объединялись под названием «ковер сад», а другие – «ковер-ваза» и в основном эти ковры являлись подарочными. Многие из них были найдены в Польше, где они копировались в свободной манере и стали известны как «польские». Одной из главных черт этих шелковых ковров является ввод в орнамент серебряных нитей. «В Европе полагали, что известная группа шелковых ковров, затканных серебряными и золотыми нитями, было произведена в Польше, где обнаружено около 400 ковров, и только два ковра – в Сефевидском Иране. Теперь азербайджанское происхождение этих ковров твердо установлено. Они выделывались в придворных мастерских Сефевидского государства для подарков европейским государям» [1, с.177].

Следующий доклад из этой группы Д.Муджири, под названием «Художественные особенности ковроделия Южного Азербайджана (XIX-XX вв.)» раскрывает ряд аспектов, которые и по сей день являются актуальными. В докладе затрагиваются вопросы, связанные с развитием ковроткачества Южного Азербайджана в начале XX века. В то же время автор отмечает тот факт, что на территории Южного Азербайджана в области ковроделия заняты около 2 миллионов людей. Однако очень важные вопросы этой отрасли не стали еще объектами, подлежащими изучению. В частности, не нашли сколько-нибудь удовлетворительного решения такие вопросы, как отношение к художественному наследию, изучение изменений, происшедших в быту различных социальных слоев общества. Особенно отстает изучение художественно-технических сторон коврового искусства [1, с.189].

Докладчик затронул наболевший вопрос принадлежности ковров Южного Азербайджана не к иранскому искусству, а к азербайджанскому. «Западные ученые не рассматривают ковровое искусство как самостоятельное искусство,

имеющее свои художественно-технические особенности. Исполненные в Азербайджане, как в прошлом, так и в XIX-XX веках ковры они приписывали Ирану, Турции и тем самым вносят путаницу в эту область истории культуры народов Ближнего Востока» [1, с.189].

Большое количество докладов на симпозиуме были посвящены художественному синтезу ковра с другими видами декоративно-прикладного искусства Азербайджана, а также азербайджанским коврам в музеях мира.

Очень интересные доклады были сделаны и на II Международном симпозиуме по искусству азербайджанских ковров, состоявшемся 23-29 мая 1988 года в Баку. Наравне с участниками симпозиума из Грузии, Молдавии, России, Туркмении, Узбекистана, Украины было и большое число зарубежных специалистов из Австрии, Великобритании, Венгрии, Италии, США, Турции, ФРГ, Франции и Швейцарии.

Темы докладов отличались большим разнообразием. Например, доклад Додза Денисса (США) был посвящен исследованию влияния античной классики на исламский рисунок, их связи с коврами и архитектурой Азербайджана, профессор Стамбульского университета Неджати Диарбекерли в своем докладе анализирует ковры «Терекеме», доклад Андрюса Петера (ФРГ), посвящен исследованию убранства шатров у азербайджанских шахсевенов, Джон Томпсон (Англия) выступил с докладом «Сохранение древнетюркских мотивов в коврах восточного Кавказа». Неординарностью темы отличается совместный доклад Кулиева Ю.Э., Гахраманова С.Б. и Дадашева С.А. под названием «Математическое описание и создание на экране структуры ковра как инструментарий для искусствоведов».

III международный симпозиум азербайджанского ковра и народно-декоративного искусства, состоявшийся 19-21 мая 2003года, не был таким масштабным и торжественным, как первые два симпозиума. Но в то же время было немало интересных докладов. Некоторые доклады были связаны с исследованием конкретных ковроткацких пунктов или же с анализом определенных ковровых композиций. Рауль Чебул (США) представил доклад на тему «Ковроткачество Зейхура», Герберт Экснер (Германия) «Карачеп и родственная ему коллекция ковров», Мухаммед Гусейн Герисчи «Ковроткацкие центры иранского Азербайджана – Тебриз и Герис», Ирина Филатова с докладом «Традиции ковроткачества Башкирии», Моника Жард «Ковры Эстонии». Следующая группа докладов

носит теоретически-обобщенный характер. Доклад Э.Саламзаде, под названием «Изучение декоративно-прикладного искусства в искусствознании Азербайджана», последовательно раскрывает историю научного подхода к исследованию народных художественных ремесел начиная от Гасанбек Зардаби, В.Зуммера до солидных монографических исследований Л.Керимова, Н.Рзаева и Расима Эфендиева. Интересен доклад Таира Байрамова «Метофизика Азербайджанского искусства», рассматривающий конусообразную модель мироздания в азербайджанском искусстве, а также раскрывающий мистическую физиологию, эзотерическую нумерологию и значение геометрических символов в орнаменте азербайджанского ковра.

Если провести аналитические параллели тематики докладов, сделанных на этих симпозиумах, то можно выявить некоторые идентичности. Наравне с вышеотмеченными докладами были и многие другие интересные доклады, посвященные проблемам ковроткачества различных стран. Затем, наибольшее число докладов на симпозиумах носило музейно-атрибуционный характер. Информация о крупных музейных коллекциях, частных собраниях, о разборе ковров, интересных с точки зрения техники, орнамента, возможностей датировки, была полезной.

Надо отметить, что на втором и третьем симпозиумах появляются доклады, затрагивающие выявление тюркских корней в ковроткачестве стран Востока. Например, Джон Томпсон (Англия) выступил с докладом «Сохранение древнетюркских мотивов в коврах восточного Кавказа», Г.Кулиев «Определение этнической принадлежности по ковровым орнаментам», Надыр Довлат (Турция) «Исследование турецких ученых культуры тюркоязычных народов СССР», Орджун Барышта «О примерах сходств азербайджанских, туркменских, киргизских и казахских ковров с тюркским ковровым искусством». Таким образом, отмечается новая тенденция научного исследования коврового искусства с позиций этнических корней, что предопределило направленность дальнейших исследований коврового искусства.

В заключении, хотелось бы отметить, что проведенные симпозиумы, собравшие видных ученых, специалистов, обогатили науку фундаментальными исследованиями в области ковроделия, дали толчок для дальнейшего исследования многих аспектов коврового искусства, получивших впоследствии свое отражение во многих научных трудах и монографиях, а также содействовали духовному общению.

Ключевые слова: симпозиум, ковер, ковроткачество, искусство, орнамент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство восточных ковров.//Материалы Международного симпозиума по искусству восточных ковров. – Баку: Элм,1988.
2. Саламзаде Э.А. Искусствознание Азербайджана XX век. – Баку: Элм, 2001.

Aidə Sadıqova (Azərbaycan)

Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun tarixində xalçalar üzrə beynəlxalq simpoziumlar

Məqalədə AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun həyatında xüsusilə mühüm rol oynamış tədbirlər – 1980-90-cı illərdə keçirilmiş Şərq xalça sənəti üzrə Beynəlxalq simpoziumlar nəzərdən keçirilmişdir. Burada xalça sənətinin inkişaf tarixinə, həmçinin Azərbaycanda və xalçaçılığın yayıldığı digər ölkələrdə bu sənətin özünəməxsusluğunu açıb göstərən bir sıra digər aspektlərə həsr edilmiş maraqlı çıxışlar diqqətə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: simpozium, xalça, xalçaçılıq, incəsənət, ornament.

Aida Sadygova (Azerbaijan)

International symposiums on the carpet in the history of the Institute of Architecture and Art

The article deals with very significant events in the life of the Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences, the International symposia on the oriental carpets art conducted in 1980-1990. It is mentioned a number of interesting reports on the history of the carpet art development and also many other aspects defining the originality of carpet art of Azerbaijan and countries with developed carpet weaving.

Keywords: symposium, carpet, carpet weaving, art, ornament.

UOT 7.01; 7.001.8

Асия Галимжанова
доктор искусствоведения, профессор
(Казахстан)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА И ЭПОХИ РАННИХ КОЧЕВНИКОВ

Исследование основ периодизации культурного наследия необходимо, поскольку изучение и описание эволюционной линии движения искусства позволяет понять реальные функции теоретических моделей и классификаций общего искусствознания. В контексте обретения Казахстаном независимости возникла необходимость более глубокого освоения казахского искусства на уровне тех современных научно-методологических требований, которые способствовали бы не только восстановлению исторической памяти, но и дальнейшему продвижению Казахстана в русле ценностей общечеловеческой цивилизации.

Важнейшим смыслообразующим культурным феноменом, на наш взгляд, является мифология, художественным воплощением и отражением которой и является искусство в его исторической ретроспективе. Перед нами возникла необходимость обращения к словарю исторической антропологии, в частности к представителям школы «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель и др.), где речь идёт по существу о целостной картине прошлого – так называемой «тотальной» истории. По их убеждению, история общества и образующих его групп не может изучаться в отрыве от истории картин мира, систем ценностей, форм социального поведения, символов и ритуалов [1].

Радикальные сдвиги в культуре проявляются лишь тогда, когда прежняя картина мира разрушается под напором иных, гетерогенных способов мировосприятия. Мы убеждены в том, что социо-культурные разрывы между эпохами возникают в результате продолжительного разложения, дегенерации прежних ментальных и эстетических установок той или иной человеческой общности.

В классическом рационализме строилась определённая историческая концепция. История культур рассматривалась фактически по формуле са-

мосознания. Развитие исторического процесса мыслилось как реализация потенции первобытного дикаря к осознанию себя как разумного существа. История, являясь формой самосознания во времени, виделась, следовательно, как однонаправленный, однолинейный, прогрессивный процесс, поэтому мы до сих пор употребляем по отношению к древним сообществам такие термины как, «первобытное» и «примитивное».

В XIX-XX вв. возникли такие научные направления в гуманитарной сфере как философия жизни, феноменология, экзистенциализм, школа «Анналов», психоанализ, герменевтика, структурализм и, наконец, постструктурализм, которые, подвергая критике положения прежней рационалистической традиции, выстраивали свою собственную методологию относительно ви́дения исторического процесса и эпохальных сдвигов, имевших место в человеческой истории. XX век стал временем, когда многие философы, социологи и историки, обращаясь к опыту прошлого и исследуя тенденции настоящего, пытались создать свои периодизации истории.

Начиная с Ницше в XIX века и далее О. Шпенглером, К. Ясперсом, Х. Ортега-и-Гассетом признавалось, что нет единой линеарной всемирной истории человечества, что каждая эпоха или культура есть нечто замкнутое в себе, самостоятельное образование, осуществляющая собственную идею, имеющая в своей основе неповторимую жизнь души, особый тип человека. Каждая культура не является бесконечной во времени, а переживает собственную юность, расцвет и увядание. Эпоха и культура живы, пока жив их дух.

Мы полагаем, что эпоха так называемого средневековья в центральноазиатском регионе завершилась именно тогда, когда были созданы все культурно-исторические предпосылки для того, чтобы на смену старому кочевому быту пришёл новый способ существования людей в казахской Степи под знаком европейской «рациональности», вызванной к жизни промышленной революцией. Таким образом, нельзя не согласиться с мнением Жака Ле Гоффа, видного представителя школы «Анналов», что «при перемещении пункта наблюдений историка Средневековье оказывается значительно более длительной эпохой, нежели это казалось при традиционном изучении» [2, с. 11]. Именно в эпоху средневековья начинает оформляться этногенез казахов, который состоит, по мнению А. Кодара, из следующих культурно-цивилизационных поворотов:

«1) когда тюрки остались хранителями и продолжателями арийской примордиальной традиции, претерпевшей в Иране реформы Заратустры; 2) тюрко-мусульманского, когда, быстро сориентировавшиеся в конъюнктуре степные правители, успешно разыграли исламскую карту и 3) монголо-кипчакского, приведшего к завоеванию Руси и вторжению в Европу» [3, с. 87].

В итоге мы рассмотрели историю искусства Казахстана через призму следующей периодизации: 1) Архаический период; 2) Средневековый период (Искусство кочевников Великой степи VII-XVIII вв.); 3) Период новой и новейшей истории искусства XIX-XXI вв.

В данной работе мы остановимся только на периодизации искусства Казахстана древнейшего периода и эпохи ранних кочевников.

Искусство Казахстана древнейшего периода. По многим практическим познаниям древние люди превосходили современного человека, однако о многом они не имели никого понятия. Наблюдения за природными явлениями, размышления о жизни людей привели к зарождению представления существовании невидимых сил – *духах* и *богах*, которые влияют природу и жизнь человека. Так зародилась религия. Первобытная религия отличалась от религии последующего времени. Для первобытных людей боги и духи не были потусторонними силами, управляющими миром, они не воспринимались как нечто отличное от человека. Многие религиозные обряды были связаны с охотой, также большое внимание уделялось обряду захоронения. С религией связано первобытное искусство, проблема происхождения которого до сих пор является предметом научной дискуссии. Предполагают, что искусство как и религия, стало одним из способов осмысления окружающего мира. Душа культуры – особая идея, которая стремится выразиться в культурной деятельности народа.

Принятая на сегодня периодизация культуры древних сообществ, обитавших на территории Казахстана, выглядит следующим образом:

Каменный век. Он состоит из эпох палеолита, мезолита, неолита и энеолита. Эпоха палеолита включает в себя следующие три региональные культуры: *олдувайская* (2,6 млн. лет – 700 тыс. лет назад); *ашельская* (700 тыс. – 150-120 тыс. лет назад); *мустьерская* (150-120 тыс. – 35-30 тыс. лет назад).

Чтобы понять истоки художественного творения в древнейший период обратимся к трудам видных философов XX века М. Хайдег-

гера и Ж. Деррида. Хайдеггеровское вопрошание о бытии как об истоке художественного творения в нашем случае мы считаем необходимым перевести в контекст вопроса о происхождении письма. В то время как Жак Деррида, взяв на вооружение хайдеггеровскую стратегию «феноменологической деструкции», выдвинул теорию «деконструкции» [4], где речь идёт об изначальной семантической среде, которая возникает в связи с так называемым «архи-письмом», или прото-письмом, выражаемым в виде следов, которые содержит в себе тот или иной текст культуры. Мы рассматриваем орнаментику, возникшую в недрах палеолита, в качестве некой разновидности прото-письма, отсылающего к некоему “архэ” – подлинному “началу”, “истоку”, который управляет всем творческим и художественным потенциалом человеческого мышления. Уже в эпоху верхнего палеолита изобразительное творчество людей имеет исключительно большое значение для бытийно-исторического значения искусства на первых этапах его развития. Вещественные памятники эпохи палеолита свидетельствуют не только о прогрессивном развитии материальной культуры человека, но и о развитии его художественного мышления, об изменениях его отношения к окружающему миру, о планомерном и многомерном усложнении системы его эстетических способностей и представлений. На наш взгляд, архаическая орнаментика и представляет собой живописную картину, в символической форме воспроизводящую мировоззрение древнего человека.

Следующую эпоху – эпоху мезолита (X-VII тыс. до н.э.), неолита (V-III тыс. до н.э.) и энеолита (III - нач. II тыс. до н.э.) можно охарактеризовать как время становления и развития культур охотников и рыболовов, ведущих кочевой или осёдлый образ жизни. Артефакты этого времени свидетельствует о том, что охотники и те, кто был занят собирательным хозяйством существовали в тесном взаимодействии с культурами сопредельных территорий – Сибири, Средней Азии и Китая [5].

Высшая стадия каменного века – неолит, характеризуется революционным улучшением техники изготовления каменных орудий. На территории Казахстана изучены следующие неолитические культуры: кельтеминарская (Западный Казахстан); в Юго-Западном Казахстане (Саксаульская, Акеспе, Шатпаколь, Кульсары, Койкара, Сарыкамыс, Шаянды и др.; атбасарская (бассейн р. Ишим; маханджарская (Торгайская

ложбин; ботайская культура (Северный Казахстан) [6, с. 32]. С ботайской культурой связано приручение человеком коня.

В отношении эпохи неолита следует обратить внимание на тот факт, что именно этот период принято называть «неолитической революцией», начавшейся примерно 20 - 40 тысяч лет тому назад. Следует отметить, что учёных нет единого мнения в отношении хронологии такого исторического феномена каким является «неолитическая революция», поскольку в различных регионах она наступила в разное время. Что касается центральноазиатского региона, то её можно датировать X-V вв. до н.э. В этот период происходит интенсивный переход от *присваивающего* хозяйства к хозяйству *производящему*. Говоря об историческом значении неолитической эпохи, Ж. Деррида отмечает, что она породила те «глубинные структуры, на которых мы строим свою жизнь и поныне…» [4, с. 276].

Именно в неолитическую эру начинает складываться такой феномен социокультурной жизни как патриархат, пришедший на смену матриархата, который господствовал в более ранние эпохи. Как отмечают историки древних цивилизаций феномен патриархата отсутствует в архаической культуре. Искать его следует в культуре постархаической. Разложение архаики, архаического типа социальности и переход к постархаике, к антагонистическому типу социальности – процесс сложный, многоступенчатый и многоплановый. Это также означает, что здесь зарождаются, существуют и набирают силу одновременно несколько бытийно-исторических тенденций, каждая из которых участвует в преодолении архаики. *Первая* – тенденция расчленения общественного целого на сферы публичной и приватной жизни. *Вторая* – тенденция расслоения общества как целого на сферу официального и сферу внеофициального. *Третья* – тенденция урбанизации, т.е. расслоения человеческой действительности на Город и Деревню.

На этом культурно-историческом фоне интенсивно происходит миграция различных племён. Так на территорию Центральной Азии проникают индоевропейские, протоуральские и алтайские племена, в результате чего формировались древние этнические системы.

Итак, период палеолита и неолита – это время охотников и собирателей; в эпоху неолита и энеолита происходит переход к производящему хозяйству – земледелию и скотоводству. Уже в период неолита возникают

примитивные, но очень важные архитектурные идеи, композиционные и конструктивные принципы: центричность; трехчастность (отражение представлений об устройстве мира: основание, стены и перекрытие жилища); масштабность [7, с. 9]. Именно в период палеолита возникла орнаментика в качестве некой разновидности прото-письма, в то же время керамика с геометрическим орнаментом стала одним из основных признаков неолитической эпохи.

Достижения первобытной архитектуры и прикладного искусства получат свое развитие в эпоху бронзы и железа. Жилища преобразуются в более капитальные постройки, что было обусловлено открытием и широким использованием металла.

Эпоха бронзы. Во II тысячелетии на территории Казахстана в результате неолитической революции начинает складываться скотоводческо-земледельческая экономика и высокоразвитая металлургия. Определяющим дальнейший прогресс древних сообществ стало производственное освоение бронзы. Бронза становится основным сырьём для изготовления орудий труда и оружия. В развитии культуры бронзы выделяют три периода: 1) XVII-XVI вв. до н.э. – ранняя бронза; 2) XV-XIII вв. до н.э. – развитая бронза; 3) XII-IX вв. до н.э. – поздняя бронза.

Обобщённая периодизация памятников андроновской культурно-исторической общности разработана андроноведом Е.Е. Кузьминой [8]. Она выделила так называемые чистые типы памятников: а) *петровский* (XVII-XVI вв. до н.э.); б) *алакульский* (XV-XIII вв. до н.э.); в) *фёдоровский* (XV-XII вв. до н.э.); г) *дандыбаевский* (XI-IX вв. до н.э.). Петровская культура, в свою очередь, сложилась на основе более ранних культур, известных по памятникам Синташты и Аркаима. Имеются также культуры смешанного типа. В рамках андроновской культурной общности выделяется ряд локальных вариантов – центрально-казахстанский, восточно-казахстанский, семиреченский, тазабагьябский, кайракумский и др.

В эпоху бронзы обширные степные пространства Казахстана, Сибири, Приуралья и Средней Азии были населены родственными по происхождению и общности исторических судеб племенами, которые образовали яркую самобытную «андроновскую» культуру. В науке отмечается тот немаловажный факт, что в Сибирь и впоследствии в Среднюю Азию андроновцы поэтапно расселились именно из Казахстана [9]. Определяющим развитие андроновской культурно-исторической

общности в новую эпоху стало производственное освоение бронзы. Один из основных центров андроновской культурно-исторической общности находился на территории Казахстана. Археологические данные свидетельствуют о том, что андроновское население в подавляющем большинстве вело осёдлый образ жизни [10].

Значительное место в памятниках эпохи бронзы, найденных на территории Казахстана, принадлежит андроновской керамике. Создаваемые древними мастерами геометрические ряды на керамической посуде способствовали формированию различных моделей окружающего мира, которые приводили их современников к убеждению в том, что между керамикой с её орнаментикой и миром существует некая магическая связь.

Нельзя не упомянуть о наскальном искусстве эпохи бронзы, которое наиболее ярко представлено в таких древних святилищах как Тамгалы, Кульжабасы, Каракыр и др. Значительный пласт древнейших рисунков святилищ составляют изображения животных: быков, лошадей, козлов, хищников. Тотемизм послужил одним из главных источников возникновения зоолатрии – культа животных. Вероятно, именно на основе тотемизма и других не менее важных общих культурно-определяющих признаков в центральноазиатской степи произошла консолидация генетически родственных племён, которые говорили на различных диалектах и которые принадлежали андроновской культурной общности. Следует отметить, что особо динамичный характер всем этим процессам придала начавшаяся в XIII в. до н.э. миграция различных племён, которая охватила весь степной пояс от Дуная до Алтая, немаловажную роль сыграла двухколесная колесница, были раскопанные захоронения колесничих и изображения колесниц в петроглифах – яркое тому свидетельство [11].

Керамика бегазы-дандыбаевской культуры (VIII-VII вв. до н.э.) явилась своеобразным и самобытным феноменом культуры эпохи поздней бронзы и раннего железа. Керамику поселений и могильников бегазы-дандыбаевского времени объединяет общность форм и орнамента. Представленный А.Х. Маргуланом анализ бегазы-дандыбаевской культуры и описанный им богатейший археологический материал показывает, что эта культура развивалась совершенно самостоятельно, независимо от культуры Южной Сибири [12, с. 333].

Эпоха ранней и средней бронзы на территории Казахстана в историческом контексте – это период оседлости и занятия земледелием и

пастушеским скотоводством, развитием яйлажного производства, в то время как эпоха поздней бронзы демонстрирует появление кочевого скотоводства и переход к кочевничеству. Вместе с тем это важнейшее время в становлении архитектуры и воплощения сакральных символов и древнейших архетипов в планировке и объемно-пространственной структуре мегалитической архитектуры, сырцового мемориального строительства, поселений из полуземлянок и первых городов [7, с. 18]. Художественная выразительность искусства керамики бронзового века была обусловлена более глубоким пониманием пластических качеств глины как исходного материала, конструктивных особенностей форм сосудов и постижения принципов декоративности предметов. Синтез этих качеств демонстрирует гармоническое единство формы и художественного содержания эпохи бронзы на всём евразийском пространстве.

Железный век (II-I тыс. до н.э. - V в. н.э.). Периодизация культур раннего железного века для Восточной Европы было разработана на основе скифских памятников Северного Причерноморья. В дальнейшем археологические культуры восточных кочевников соотносились уже со скифскими памятниками.

В азиатской части степного пояса сформировалась культурная общность, включающая в себя ряд локальных культур: тасмолинская Центрального Казахстана; саков и кангюев Южного Казахстана; саков и усуней Жетысу (Семиречье); сарматов и савроматов Южного Приуралья и Западного Казахстана [13]. Раннекочевнические общества Евразии и Казахстана прошли в своем развитии несколько периодов: 1) VII-VI вв. до н.э. (ранний этап или протосакский период); 2) V-III вв. до н.э. (тасмолинская культура V-III вв. до н.э.; Западный Казахстан – V-IV вв. до н.э.; Восточный Казахстан – V-IV вв. до н.э.; позднексакское время Жетысу – V-III вв. до н.э.); 3) с III-II вв. до н.э. до III-IV вв. н.э. – государственные объединения усуней в Жетысу, кангюев в Южном Казахстане, сарматов в Западном Казахстане [14].

Кочевническая культура сыграла в мировой культуре важную роль. Все древние цивилизации, граничащие со степью, испытывали влияние кочевого мира. Эпоха «ранних кочевников» ознаменована становлением кочевых форм скотоводческого хозяйства, когда повсеместно распространяется колёсно-упряжный транспорт, развивается коневодство, в результате чего лошадь начинает активно использоваться для верховой езды.

В VIII-VII вв. до н.э. в степях Азии на андроновской основе постепенно формируется культура саков. Саки Казахстана являются потомками европеоидного андроновского антропологического типа [15].

В развитии сакского искусства Восточного Казахстана исследователями выделено три главных этапа: майемерский – VII-VI вв. до н.э.; берельский – V-IV вв. до н.э.; кулажургинский – III-I вв. до н.э. Образы сакских произведений символичны, они согласуются с функциональным назначением и смыслом вещи (ритуальной или утилитарной).

В ритуалах древних, как считают исследователи, почти все атрибуты отождествлялись с элементами организованного мифологического космоса. Семантические интерпретации сюжетов (олень с поджатыми ногами, кошачий хищник, свернутый кольцом, сцены терзания животных и т.д.) произведений сакского искусства различны. Образы животных служили для описания мира, олицетворяли космические силы, природные явления и были определенной знаковой символической системой. Существует несколько точек зрения на причины появления скифо-сибирского стиля на огромной территории Евразии. Главные из гипотез две: 1-я – воздействие искусства Передней Азии (70-е годы VII в. до н.э.), 2-я – локальное происхождение, с влиянием ахеменидского искусства с конца VI века.

Знаменитые оленные камни Монголии и Саяно-Алтая стоят у истоков развития скульптуры народов евразийских степей. Основной сюжет на оленных камнях – фигура воина, еще одна тема – изображение животных, наиболее частым из которых был олень. Изваяния скифо-сакского времени представляют антропоморфные мужские изображения, иногда с сосудом в руке, часто соединенные с поясом и акинаком. Исследователи считают, что наибольшее сходство с оленными камнями обнаруживается в сюжетах декора поверхности скульптуры, изображающее боевое оружие: пояс, меч, кинжал, лук и стрелы, – а также гривны, браслеты, родовые тамги, чаши-пиалы [16]. У исследователей разные мнения в вопросах определения семантики каменных изваяний в скифо-сакском искусстве, «большинство исследователей склоняется к мифологической трактовке образа героя, указывая на предельную обобщенность монументальных сооружений этой поры» [7, с. 38].

В курганах раннесакского периода была обнаружена богатая коллекция золотых украшений, по количеству и художественной ценности не уступающая знаменитым “золотым” курганам скифов и номадов Тувы.

Самой яркой, имеющей всемирно-историческое значение находкой на территории Казахстана, которую осуществил К.А. Акишев [17], безусловно, является захоронение в кургане Иссык (40 км. Восточнее Алматы) так называемого "Золотого человека" – сакского воина, которое датируется V-IV вв. до н.э. Скорее всего этот воин был царем, что демонстрируют зооморфные фигурки в виде крылатых и рогатых коней на лобной части высокого головного убора воина. А. Акишев предполагает, что в образах головного убора «золотого человека», а также в многочисленных изображениях животных и птиц на украшениях его одежды заключена сложная символика и воплощено мифологическое мировоззрение саков [18].

Также блестящие примеры скифо-сибирского звериного стиля известны благодаря археологическим раскопкам могильников Уйгарак и Тегискен (Южный Казахстан), Тасмола (Центральный Казахстан), Бесшатыр (долина реки Или), курганов могильника Берель (Восточный Казахстан) и др. Археологами отмечается близость культур ранних саков Приаралья, Центрального и Северного Казахстана, Семиречья.

В конце I тыс. до н.э. на территории Казахстана возникли новые племенные союзы, пришедшие на смену сакам. Прежние земли саков заняли племена усуней. Усунь был одним из крупных государственных объединений на территории Центральной Азии. Также известно, что в I тыс. до н.э. обширные пространства Центральной Азии от Ордоса на юге современной Монголии до Прикаспия населяли различные по своему происхождению и этническому составу племена, образовавшие государство Сюнну (Хунну). В это время максимально осваиваются все территории, пригодные для кочевого скотоводства, резко возрастает численность населения. Китайские, персидские и арабские письменные источники свидетельствуют о том, что именно в этот период истории скифские племена, населявшие центральноазиатские степи, предпринимали военные походы на Кавказ, в Переднюю Азию и Европу. В результате военных вторжений кочевые племена нередко оседают в осёдлых оазисах и их вожди становятся во главе завоёванных государств. Так, достигнув Парфии, кочевники основали новое государство под управлением династии Аршакидов. Подобным образом было основано и Кушанское царство на территории Бактрии. Формирование союзов кочевых племён происходило и на территориях, при-

легающих к Сырдарье, Арыси, Таласа, Чу и Или, образовывая там осёдло-земледельческие сообщества. К. Байпаков подчёркивает, что взаимоотношения кочевников и земледельцев осуществлялись в контексте единой социально-экономической структуры [19, с. 72-74].

Таким образом период с VIII-VII до V вв. до н.э. – это так называемая эпоха ранних кочевников (саки, усуни, хунны), в их хозяйственном укладе сочетались занятия скотоводством и земледелием. Композиционные идеи андроновской эпохи в архитектуре саков получили свое дальнейшее развитие. Конструктивные приемы становятся более разнообразными и усложненными как в отношении планировочной структуры, так и в системе перекрытия, по сравнению с предыдущим периодом. Прослеживается непрерывная линия развития архитектуры мавзолеев, берущих свое начало в строительных приемах региона Приаралья эпохи бронзы – мавзолеев комплекса Тегискен [20, с. 31].

Благодаря археологическим находкам на территории Казахстана, сакская культура предстаёт перед нашим современником не просто как консервативная этнографическая единица, а как высоко динамичное сообщество племён широкого ареала урало-казахстанских степей, оказавших огромное влияние не только на восточно-евразийский регион, но и на более отдалённые территории.

Археологические исследования показали, что на обширном пространстве евразийской степи в средневековье получает дальнейшее развитие не только кочевой способ ведения хозяйства, но и появляется оседлая земледельческая культура, в результате чего возникли города со свойственным им социальным делением на классы. Многочисленные исторические артефакты свидетельствуют о сосуществовании на данной территории весьма развитой системы мировоззрения, для которой характерен особый вид синкретизма. Описывая феномен синкретизма как о возможности синхронного сосуществования на одной территории множества культур, М. Мамардашвили отметил, что «возможна множественность культур, что есть не одна универсальная, единственная, истинная и соответствующая человеку культура, а что в самом факте культурного бытия, в самом исходном виде этого факта заложена множественность культур, или многокультурность» [21, с. 133].

Следует отметить тот исторический факт, что с возникновением городов на территории южного Казахстана возникли и связи городской куль-

туры с номадической. С течением времени появилась и тенденция перехода от кочевий к городам. Ж. Делёз в «Трактате номадологии» провел фундаментальное различие между оседлой и номадической культурой, используя такие метафоры как дерево и ризома. Если оседлая культура представляет собой дерево, имеющее корни, ствол, ветви, то номадическая культура – это своеобразное органическое целое, напоминающее грибницу, клубень, чьи отростки образуют сетевидную структуру [22]. Вот почему применение какой-либо периодизации в отношении номадов всегда носило в достаточной степени проблематичный характер.

Как известно, номадическая культура представлена особым типом текстуальности, для которой характерна по преимуществу так называемая *идеофонограмма*, иными словами, аудио-видео экспрессивное обозначение присутствия живого настоящего. Любая экспрессия оказывается захваченной целой сетью индикации-обозначения. Поэтому в качестве ключевых феноменов казахской номадической культуры выступают – кюи степных импровизаторов, поэзия акынов и жырау, горловое пение шаманов-баксы, предоставляющих возможность обнаружения целого ряда культурных архетипов, среди которых самым значимым следует считать способ, каким кочевник воспринимал всё, что связано со сферой божественного и его связь с человеческим миром.

Этногенез тюрков, происходивший в эпоху Древнетюркского каганата большинство исследователей связывают, наряду с традиционным шаманизмом, и с тенгрианством как народной религией тюрков. Согласно тенгрианству, мир представляет собой трёхчленную вертикальную иерархическую структуру, которая состоит из верхнего мира, принадлежащего богу Тенгри, среднего мира, населённого людьми, и нижнего мира – области хтонических божеств. Именно тенгрианство как мировоззрение центральноазиатских кочевых племён обозначило их местопребывание на древней земле Казахстана, которая по праву считается колыбелью, истоком художественных творений как прошлых веков, так и нашей современной эпохи.

Тенгри – онтологический смысло-образ центральноазиатских номадов. Тенгри – это один из знаков божественного, служащий для обозначения апофатического гиперреального бытия, располагающегося поверх сущего и позволяющего ему быть явленным, выйти из заповедной глубины со-кровенного. Тенгри в своем бытии, взаимодействуя с челове-

ческим здесь-бытием (*адамзат*), благодаря своей креативной энергии благодати (*құт*) как просвета между божественным и человеческим здесь-бытием, производит определенные формы, которые и образуют место для присутствия в мире определенного культурного исторического образования, в нашем случае казахского этноса с его огромным творческим потенциалом.

Каждый из феноменов центральноазиатской номадической культуры является выражением мифологического мышления, в основе которого – существование Иного измерения человеческого бытия. В качестве трансляторов, свидетельствующих об этом измерении и выступает фигура шамана [23, с. 595]. Шаман является некой ипостасью, того сакрального источника истины бытия, персонификацией которого и является бог Тенгри. В связи с бытийной необходимостью обеспечения прямого общения с миром сакрального и возник в древней казахской Степи такой жанр древнего музыкального искусства как *кюй*, посредством которого складывалась мифологическая картина мира как выражение промысла «Вечного неба».

Полагаем, что для средневековых центральноазиатских номадов в качестве фундаментального символа изначального мифа являлись балбалы. У исследователей имеются разные точки зрения на назначение, различные стороны художественного канона скульптуры тюрков. Ученые считают, что художественный канон имеет прямое отношение к народной эстетике тюрков и в числе канонических признаков балбал выделяют следующие аспекты: символический (связь с духом предков); сакрально-мистический (покровительство умерших над живыми); литургический (целостная обрядовая система); дидактический (назидательная функция поминальной скульптуры) и собственно-художественный [24, с. 38].

В работе над созданием истории искусств Казахстана мы предприняли попытку обозначить основные этапы этой эволюции с целью выявления взаимосвязи прошлого и настоящего народа Казахстана для обнаружения перспектив его дальнейшего развития.

Художественные произведения искусства древности и эпохи ранних кочевников на территории Казахстана, имея описанную нами историческую периодизацию, были открыты и исследованы в своё время как археологические памятники культуры Евразии. Мы полагаем, что именно теперь наступает новый этап развития науки о на-

шем архаическом прошлом уже на стыке таких областей знания как археология, антропология, всеобщая и региональная история, этнография, искусствознание и другие гуманитарные дисциплины.

ЛИТЕРАТУРА

1 Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов» – М.: Индрик, 1993 – 328 с.
2 Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
3 Кодар А. Степное Знание: очерки по культурологи. – Астана: Фолиант, 2002. – 208 с.
4 Деррида Ж. О грамматологии. – М.: «Ad Marginem», 2000. – 520 с.
5 Григорьев Ф.П. Археологические памятники района Алматы // Маргулановские чтения. – Алма-Ата, 1989. – 261 с.
6 Археология Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – 256 с.
7 История искусств Казахстана. – Алматы: ИздатМаркет, 2006. – 248 с.
8 Кузьмина Е.Е. Классификация и периодизация памятников андроновской культурной общности. – Актобе: ПринтА, 2008. – 358 с.
9 См. Гинзбург В.В. Антропологические материалы из вуадильского и ак-Тамского могильников. – КСИИМК, 1957. – Вып. 69. С. 90-94; Гинзбург В.В. К антропологии населения Ферганской долины в эпоху бронзы. – МИА, 1962, № 118 – С. 217-220; Алексеев В.П. Антропология андроновской культуры. – СА, 1967. – № 1. – С. 22-26; Исмагулов О. Палеоантропология Казахстана эпохи бронзы. – ТИИАЭ АН КазССР, 1963. – Т. 18. – С. 163-173.
10 Акишев К.А., Байпаков К.М. Вопросы археологии Казахстана. – Алма-Ата: Мектеп, 1979. – 160 с.
11 Новоженов В.А. Чудо коммуникации и древний колесный транспорт Евразии. – М.: Таус, 2012. – 500 с.
12 Маргулан А.Х. Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1979. – 360с.
13 Акишев К.А. Саки азиатские и скифы европейские (Общее и особенное в культуре) // Археологические исследования в Казахстане.– Алма-Ата, 1973. – С. 43-58.
14 История Казахской ССР. В 5-ти томах. Т.1.: Первобытнообщинный строй. Племенные союзы и раннефеодальные государства на территории Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1977. – 479 с.

15 Исмагулов О. Население Казахстана от эпохи бронзы до современности. – Алма-Ата: «Наука» Казахской ССР, 1970. – 423 с.; Гохман И.И. Происхождение центрально-азиатской расы в свете новых палеоантропологических материалов // Сборник СМАЭ. Т. XXXVI. – Л.: Наука, 1980. С. 28-62.
16 Волков Б.В. Оленные камни Монголии. – М.: Научный мир, 2002. – 248 с.; Елеукенова Г.Ш. Очерк истории средневековой скульптуры Казахстана. – Алматы: Ғылым, 1999. – 220 с.
17 Акишев К.А. Курган Иссык. – М.: Искусство, 1978-142 с.
18 Акишев А.К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 174 с.
19 Байпаков К.М. Взаимодействие кочевников и земледельцев на трассе Великого Шёлкового пути // ВАН РК. – Алматы. № 8. – С. 72-74.
20 Галимжанова А., Глаудинова М. История искусств Казахстана: в 3-х т. – Алматы: Өнер, 2011. – Алматы: Өнер, 2011. – Т.2: Архитектура. – 192 с.
21 Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. – СПб.: Азбука, 2002. – 608 с.
22 Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. Международный литературно-философский журнал. – № 2, 1992. – С. 183-187.
23 Наурызбаева З. Вечное Небо казахов. – Алматы: СаГа, 2013. – 704 с.
24 См. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М.: Наука, 1967. – 501 с.; Елеукенова Г.Ш. Очерк истории средневековой скульптуры Казахстана. – Алматы: Ғылым, 1999. – 220 с.; Шер Я.А. Каменные изваяния Семиречья. – М.-Ленинград: Наука, 1966. – 139 с.; Кубарев В.Д. Древнетюркские изваяния Алтая. – Новосибирск: Наука, 1984. – 232 с.; Ермоленко А.Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и трад. мировоззрения). – Новосибирск: ИА и Эт СОРАН, 2004; Плетнёва С.А. Половецкие каменные изваяния //САИ. Вып. Е-4-2. – М., 1974.

Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)

Qədim dövr və erkən köçərilər dövrü Qazaxıstan incəsənət tarixinin yaradılmasının nəzəri aspektləri

Məqalədə qədim zamanlardan tutmuş erkən köçərilər dövrünədək Qazaxıstan incəsənəti tarixinin yaradılmasının fenomenologiya, fransız «Annallar» məktəbi, J.Delöz və F.Qvattarinin nomadik diskurs metodlarına, həmçinin qazax fəlsəfə məktəbinin əsərlərində öz əksini tapmış metodoloji əsaslara istinad edən nəzəri aspektləri araşdırılır.

Açar sözlər: dövrləşdirmə, Qazaxıstan incəsənəti tarixi, mif, nomadik diskurs, ənənə.

Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)

Theoretical aspects of the art history creation of the Kazakhstan at the ancient period and the early nomads' epoch

The article deals with theoretical aspects of creating art history of Kazakhstan from the ancient period to the early nomads' epoch based on methods developed by phenomenology, the French school of "Annals", nomadic discourse of G. Deleuze and Felix Guattari as well as on methodological bases represented in works of the Kazakh philosophy school.

Keywords: periodization, art history of Kazakhstan, myth, nomadic discourse, tradition.

UOT 7.04

Садыхова Севиль
доктор искусствоведения
(Азербайджан)

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО И ФОЛЬКЛОРНОГО ОБРАЗА ЗМЕИ В ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Археологические материалы, изображающие богатые разновидности произведений ювелирного искусства Азербайджана, располагают достаточным количеством ювелирных украшений, имевших культово- магическое значение. Культовыми признаками этих изделий являются их изобразительные мотивы – концы, имитирующие головки животных, в том числе и змей (V-I вв. до н.э.). Змея считается наиболее древним тотемом по сравнению с другими животными, ей поклонялись многие народы. В странах Азии и Африки змея, обожествляясь, превратилась в женский образ. Образ змеи – женщины можно проследить на некоторых находках из острова Крита. Среди них можно отметить сосуд с орнаментом змеи, статуэтки божеств, на руках которых имеются змеи [18, с. 160]. Мифологический мотив змеи – охранительницы источников и водоемов был распространен в Африке, Южной и Средней Азии, а также в Австралии, Океании, Центральной и Южной Америке и ряде других регионов.

Образ змеи хорошо известен в мифологии и фольклоре Азербайджана. В ряде фольклорных произведений, например, в азербайджанских народных сказках «Гёйчек Фатма» («Красивая Фатьма»), «Овчу Пирим» («Охотник Пирим») и «Тахта Гылындж» («Деревянная сабля») преподносится положительный образ змеи, помогающий людям и защищающий их в минуту опасности.

В некоторых сельских районах Азербайджана до сих пор сохраняются остатки культа поклонения змеям. В частности, в святилище («пир» – азерб.) «Софи Гамид», зафиксированы реликты древних верований, связанные со змеями [22].

Образ змеи был распространен уже у ранних земледельцев, и его связывали с женским божеством, идеей плодородия и бессмертия. Он

был очень популярен в прикладном искусстве многих тюркских народов, причем подлинность отображения образа змеи считалась необязательной. Часто изображения змей едва угадывались, давались отвлеченно, а то и просто подразумевались, подобно раковинам каури.

Археологические раскопки выявили большое количество раковин каури, составляющих группу привозных изделий. Известно, что эти раковины с древнейших времен использовались и в значении денежных знаков при взаимных торговых сделках. Поэтому высказывание в пользу того, что раковины каури использовались в качестве денежных знаков, чаще, видимо, более мелких, т.е. мелочи, является весьма убедительным [2, с. 130]. Родиной каури является побережье Индийского и Тихого океанов.

Раковины каури использовали в качестве оберегов все тюркоязычные народы Азии [21, с. 93]. Сходство каури со змеиной головой определило его название в лексиконе многих среднеазиатских народов: таджики называли ее «мор мухра» («бусина-змея»), узбеки – «илан баши», казахи – «жылан басы» («змеиная голова») и т.д. Не исключено, что вера в магическую силу раковины каури была связана с особым отношением к змее и с верой в ее сверхсилу. Они считались действенным оберегом, чей образ выступает еще с древности принятой ипостаси – покровительницы и защитницы детей – их пришивают к детскому костюму, подвязывают к колыбели [20, с. 96]. С другой стороны раковины каури довольно часто присутствовали в качестве декоративного оформления в ожерельях и украшениях для кос. В данном случае их роль сводится, видимо, не только к охранной функции, но и к продуцирующей. В первобытном представлении змея и раковина каури символизировали женское начало, идеи плодородия и одновременно осмысливались как покровительницы деторождения и детей.

Бусы, изготовленные из раковин каури, в памятниках Азербайджана изучаемого времени встречаются очень часто. Находки эти отмечены в каменных ящиках Кедабека №21, Арчадзорском кургане №1, Ахмахинском кургане №5, в Нижнем Дашкесане в кургане №5 и каменном ящике №10 в Сеидкенде. Последняя раковина подвешена к серьге. В мингячевирских памятниках выявлено несколько разновидностей раковин, обитавших в Индийском океане, в Красном море, в Черном, Мраморном, Эгейском и Средиземном морях, что свидетельствует о сущест-

вовании различных связей древних племен Азербайджана с южными странами. По мнению исследователей, определенная часть раковин, выявленных в археологических памятниках Азербайджана, является местной. Эти раковины обитают в естественных прудах куринских вод и на суше. Аналогичные предметы украшения встречались в синхронных памятниках Грузии, а также Северного Кавказа.

Изображение змей очень часто встречается в изделиях периода энеолита трипольской культуры, где она обвивает массивные груди Великой Матери, составляет татуировку «рожениц» и т.д. На раннетрипольских статуэтках изображение пары змей в области живота должно было охранить чрево матери, вынашивающей плод [17, с. 43]. В мифологии почти всех народов мира змея выступает символом, связанным с плодородием, землей, женской производительной силой, водой и дождем. Его изображение на предметах украшений могло обеспечить женщине многочисленное и здоровое потомство. На руке у дальверзинской жрицы (I-III вв. н.э.) – браслет в виде обвитой вокруг руки змеи.

В трипольской керамике эпохи энеолита змей связывали с водным хозяйством, где змеи (ужи) охраняли содержимое сосуда и жилище [17 рис.13]. Отсюда и двойственное отношение к ней людей, по поводу которого Е.А.Пещерова писала: «О змее, вместе с естественным страхом перед ней, среди таджиков и узбеков существовало представление как о существе, которое может брать человека под свое покровительство. В очень многих местах было распространено поверье, что живущую в доме змею нельзя убивать, т.к. она является покровительницей дома» [13, с. 103, рис.14].

С образом змеи связано и семантическое значение оправленных в серебро керамических пуговиц чаще коричневого и черного цветов, которые, согласно представлениям казахов [20, с. 94], препятствовали дурному влиянию злых сил. Магической силой можно, видимо, объяснить массовое распространение у египтян в V-III тыс. до н.э. керамических бус, отождествляющих образ змеи, несмотря на наличие множества драгоценных камней [4, с. 117)].

В Азербайджане поклонение змее существовало в сознании наших предков долгое время и нашло свое яркое воплощение в различных художественных формах.

Столь популярные в бронзовом веке змеевидные мотивы оказались доминирующим элементом и в браслете. Так, браслеты со змеевидными

головками и в форме звериных головок на концах обнаружены в захоронениях Мингячевиря. Они монолитны, лаконичны по форме с гладкой, не тронутой орнаментом поверхностью. Конечно, такая простая форма не была локальной, она получила широкое распространение и в соседних землях, о чем свидетельствуют археологические находки из Казаха, Варданлы, Доланлар. Существовали также незамкнутые браслеты с гладкой поверхностью и суживающимися концами, украшенными нарезками. Иногда между концами помещалась бусина.

Выделывались массивные круглые замкнутые браслеты с рубчатой наружной поверхностью. Такие браслеты часто украшались змейками, расположенными в рубчиках, которые подобно головкам змей и баранов – изобразительных мотивов концов несомкнутых браслетов, являлись культовыми признаками этих изделий. Парное изображение этих змей, как и других животных в искусстве определялось не только принципом декоративной симметрии, но имело культово-магическое значение и в представлении древних людей приобретало апотропически-оберегательную силу. Надо полагать, что браслет имел и другое назначение магического характера – являлся символом чистоты руки. Аналогичное представление существовало и у восточных тюрков Средней Азии.

Культ змеи долгое время сохранялся в сознании древних албанцев и отразился в различных художественных формах (керамика, скульптура, бытовых предметах) древнего Азербайджана, Грузии, Средней Азии. Изображение змеи мы встречаем на керамическом кувшине IV-III вв. до н.э. из Мингячевиря, лощеная поверхность которого обогащена рельефным изображением змеи, опоясывающим в виде волны центральную часть корпуса [15, рис.3]. Лепное изображение змеи зафиксировано на однотипном грузинском сероглиняном сосуде эпох поздней бронзы [9, т.I]. Оригинальной художественной композицией отличает черноглиняный лощеный сосуд поздней бронзы из Самтавро, волнистые вертикальные контуры которого гармонируют с волнистым лепным изображением змеи.

Подобное изделие начала I тыс. до н.э. с ручкой, украшенной лепным изображением ползущей сверху змеи, было найдено в Сарытепе близ Казаха.

Наряду с лепным, встречается и графическое изображение змеи, одно из которых украшает расписной кувшин из Нахчывана [5, т.IV],

другое в расписном сосуде из Грузии эпохи средней бронзы [9, т. XXVI], где змея опоясывает волнистыми контурами корпус сосуда.

Древними мастерами применен оригинальный художественный прием изображения змеи, которая дана не силуэтно, как это было в нахичеванском кувшине. Фактура змеиной кожи представлена волнистыми линиями, расписанными коричневой краской, которые отчетливо выделяются на красноглиняном фоне сосуда. Лепные изображения змеи использовали в декоративном убранстве зооморфных сосудов Средней Азии, располагая их на ручках [13, рис.34 (6 а, 6б)] и туловищах [13, рис. 34 (7)].

Изображение змеи на сосуде олицетворяло душу наставника, питавшуюся едой, оставленной в этом сосуде. Поэтому есть основание полагать, что керамические изделия с рельефным изображением змеи изготовлялись специально в качестве могильного инвентаря [15, с. 175].

Столь широкое распространение образа змеи можно объяснить магической природой змеи, являющейся амбивалентным символом. Согласно античной мифологии, она являлась священным животным богини мудрости Афины – Минервы и символизировала мудрость [10, с. 59]. Змея служила эмблемой греческого бога – врачевателя Асклепия, олицетворяя собой целительные силы (отсюда происходит и современная эмблема медицины – змея, обвившая чашу (отдающая яд)), живучесть, бессмертие, являясь тем самым атрибутом загробного мира [8, с. 38].

Образ змеи осмысливался древними людьми двойственно: змея была символом плодородия, домашнего очага, мужского начала – и одновременно эмблемой коварства, зла, двуличия (существует выражение «змеиный язык»), женское начало, дождь и воду.

Под сильным влиянием подобных культовых верований серебряные браслеты албанского периода украшались пластическими изображениями змей, являющимися декоративной основой мингячевирских экземпляров. Ромбовидные головки змей, соединяющихся в одних случаях встык, либо с несмыкающимися концами, украшены вертикальными точечками в виде стилизованной «елочки». Иногда змеиные головки детально разработаны: полукруглые глаза, приставленные к ним справа и слева, резным способом обозначенный рот, а также боковые стороны головок, точно орнаментированные насечками, намного усиливают выразительность изображения [3, т. XIII, 4].

Существующие на двух концах браслетов головы животных, в том числе и змей, подтверждает то предположение, что эти предметы были объектами поклонения. Браслеты со змеиными головками, по мнению некоторых исследователей, были широко распространены и явились культами «отца» с бронзового периода человечества [18, с. 31].

В средние века образ змеи начинает рассматриваться как один из знаков Зодиака. Космогония в это время начинает уступать место мифопоэтическим образам. В XI-XII вв. змея – это не только знак Зодиака, но и оберег, и украшение, что говорит о полисемантичности ее образа в данный период [16, с. 34].

Отношение к змеям у разных народов было разное. В зороастризме и христианстве змея рассматривается, как сила зла. В памятниках раннего и средневекового периодов можно встречать образы змей, представленные в виде пары змей на концах предметов.

Как в прошлом, так и в раннем средневековье, были известны браслеты, завершенные на концах головками змей. Археологический материал из Кабалы [12, с. 45], Гейчая [11, с. 43], Шемахе [6, с. 53], Шабране [1, рис.11] свидетельствует о широком распространении данного мотива на территории Азербайджана в исследуемый период.

Браслет с двумя змеиными концами обнаружен из каменного ящика Мингячевиря. Головы змей в орнаменте разделены насечками. Возможно, образ змеиных голов браслетах связан с остатками тотемизма, поклонениям змеям. В 1981 году из раскопок Шабрана найдено 2 серебряных колечка с изображением 2-х змей [14, с. 52]. Кольца изготовлены методом «литья из серебра». Одно из колец сравнительно крупное. С обеих сторон имеются изображения змей с открытыми пастями. Как будто обе змеи стоят друг против друга, во рту держат крупный камень. На центральной части имеется надпись: «Сахиби Худа Бахыш Афият» – что в дословном переводе означает имя владельца.

Второе кольцо аналогично первому. На поверхности почерком куфи на арабском языке имеются слова – «Бахейр» (к счастью).

Следует отметить, что парное изображение змей, как указывалось выше, в искусстве наделялось смысловым значением. «По-видимому, в этом изображении мы имеем выражение представления о парности змей, т.е. о наличии мужского и женского начал, связанного в свою очередь, с представлением о жизненном начале и плодородии» [13, с. 107]. Как видим,

культ змеи, нашедший отражение в различных художественных формах древнего Азербайджана, продолжал сохраняться и в средневековый период. Да и в наши дни, по свидетельству этнографических наблюдений, во многих азербайджанских селах убить домашнюю змею, считается большим грехом, поскольку существует поверье, что змея приносит в дом достаток, счастье и богатство.

Позднее, в позднем средневековье, в пору господства в Азербайджане религиозной схоластической идеологии, апотропеическое значение змеиной шкурки не затухло, не забылось, а напротив, было усилено нанесением на нее каллиграфических арабских надписей, содержащих суры из Корана. Подобный экземпляр змеиной шкурки длиною в полметра бережно хранится в сокровищнице Института рукописей НАН Азербайджана.

На основе этнографических наблюдений известно, что до сегодняшнего дня во многих районах нашей страны считается грехом умерщвление домашних змей. Так, существует общепринятое мнение, что змеи приносят в дом добро, благополучие, изобилие и богатство.

В начале XX столетия продолжали изготовлять незамкнутые, овальные и четырехгранные в сечении браслеты из серебра, округлые концы которых напоминали змеиные головки. Головы теперь нарочито подчеркивают не только пластикой, но и художественным решением: гравируют глаза и зрачки, декорируют параллельными косыми насечками, уподобляя змеиной шкурке. Об использовании змеиной шкурки в качестве талисмана многими восточными народами свидетельствует Е.М.Пещерова: «Сухая змеиная шкурка, оставляемая змеей при линьке, считается средством против дурного глаза и зашивается как «тумф» (амулет) – носясь в виде подвески к вороту рубашки» [13, с. 104].

В геральдике змея не изображается отдельно, ее всегда сопровождает тот или иной атрибут, разъясняющий конкретное значение изображения. Змея, пожираемая орлом, – символ зла, побеждаемого орлом; змея, обвившая чашу (отдающая яд), – эмблема медицины; змея, обвившая обоюдоострый меч, – эмблема хитрости.

Широко известно изображение змеи, свернувшейся кольцом и кусающей собственный хвост. Это Уроборос – эмблема круга, символ бесконечности. К.Г.Юнг полагал, что Уроборос символизирует раннюю стадию развития личности, когда инстинкты жизни и смерти еще не установлены в своих границах.

Гораздо позже происходит переосмысление значения образа змеи. В XIX-XX вв. она считалась существом, в котором перевоплощались темные силы – джины, дэвы и аджина. Украшения с изображениями данных образов выполняли функцию оберега, так как считалось, что нечистая сила, увидев свой облик, принимала носителя этого украшения за своего и не причиняла ему вреда [19, с. 6-7]. О связи змеи с идеей плодородия и женской производительной силой свидетельствует поныне сохранившаяся традиция в сельских местностях в случае трудных родов привязывать к ноге роженицы змеиную кожу. Но, несмотря на это, он не теряет своего первоначального значения, как охранительницы женщины-матери и символа плодовитости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Osmanov F. Qafqaz Albaniyasının maddi mədəniyyəti – Bakı: Elm, 1982, 158 s.т.XIII.
2. Алиев К.Г. Античная Кавказская Албания – Баку, 1992, 237
3. Асланов Г.М. К изучению раннесредневековых памятников Мингечаура // КСИИМК, 1955, вып. 60, т. XIII.
4. Бадж Уоллис. Египетская религия. Египетская магия – М., 1996.
5. Джафарзаде И.М. Археологические работы в Нахичеванской АССР // Изв. АН Азерб. ССР, 1949, № 5. т.IV.
6. Джидди Г.А. Средневековый город Шемаха IX-XVII веков – Баку: Элм, 1981, 154.
7. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем – М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastika, 2003, 525 с.
8. Кокорина Ю.Г. Хищная птица в декоре скифского оружия (к реконструкции семантики образа) // «Вести Московского Университета» (серия истории), 1994, №1.
9. Куфтин Б.А. Археологические раскопки в Триалети. Ч. I. – Тбилиси, 1941. т.I.
10. Лосев В.Ф. Очерки античного символизма и философии – М., 1993.
11. Нуриев А.Б., Юсифов Ф.А. Археологические находки в Геокчайском районе. Археологические и этнографические исследования в Азербайджане – Баку: Элм, 1974, 93 с.
12. Османов Ф.Л. Металлические изделия Кабалы. Вопросы истории Азии – Баку: Элм, 1966, с.33-47.

13. Пещерова Е.М. Гончарное производство Средней Азии. – М-Л., 1959.
14. Раджабова Б.А. Средневековые женские украшения Азербайджана. Баку: Элм, 2000 (на азерб. яз.),
15. Рзаев Н. Искусство Кавказской Албании (IV век до н.э. – VII век н.э.) – Баку: Элм, 1976, 255 с.
16. Ремпель Л.И. Цепь времен – М.: Наука. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987.
17. Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА, 1965, № 2.36,
18. Соколова З.Р. Культ животных в религии – М.: Наука, 1972.
19. Сычева Н.С. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX-XX веков (из собрания Государственного музея искусства народов Востока) – М: Советский художник, 1984.
20. Тохтабаева Ш.Ж. Семантика казахских украшений – СЭ, № 1, 1991, с. 90-102.
21. Фахретдинова Д. Ювелирное искусство Узбекистана. – Ташкент, 1988, 204 с.
22. Blair Betty and Alakbarli Farid. Sofi Hamid Cemetery: Life Mirrored in Pastel Colors. Azerbaijan International Spring, 2005 (13, 1), pp. 40-63.

Ключевые слова: культ, змея, воплощение, художественный, форма.

Sevil Sadıqova (Azərbaycan)

Azərbaycan incəsənətində ilanın mifoloji və folklor obrazının təsviri təcəssümünün xüsusiyyətləri

Azərbaycanda ilana sitayiş müxtəlif bədii ormalarda (dulusçuluq, heykəltəraşlıq, məişətəşyaları) öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. «İlanlı» təsvirlərlə qoşa sırğalar, bitişməyən qolbaqlar bəzədilirdi ki, bu da inanc əlaməti hesab olunurdu. Ambivalentlik simvolu sayılan ilan surəti erkən və orta əsrlər dövrü məmulatlarının uclarında qoşa təsvir edilirdi. Dini sxolastik ideologiyanın hakim olduğu gec orta əsrlərdə Azərbaycanda ilan kultunun apotropeik mənası aradan çıxmamış, ilan dərisi üzərində Quran ayələrinin yazıldığı ərəb xəttatlığın ümunələrinin yayılması ilə daha da möhkəmlənmişdi.

Açar sözlər: kult, ilan, təcəssüm, bədiilik, forma.

Sevil Sadigova (Azerbaijan)

Peculiarities of figural evocation of mythological and folkloric character of snake in Azerbaijani art

Snake worship found its bright evocation in different art forms (ceramics, sculpture, everyday items) in Azerbaijan. Paired temporal rings, the ends of the not closed bracelets, which were cultic signs of these products, were decorated with «snake». As ambivalent symbol, snake was presented in the shape of couple of snakes in the ends of items on the monuments in early and medieval period. In the late Middle Ages, apotropaic significance of snakes didn't fade during domination of religious scholastic ideology in Azerbaijan, and it was strengthened by drawing of calligraphic Arabic inscriptions, containing suras from the Koran on a snake skin.

Keywords: cult, snake, evocation, art, shape.

UOT 7.04

Тельман Ибрагимов
доктор философии в области искусствоведения
(Азербайджан)

ОБРЯДОВЫЙ СЕКСУАЛЬНЫЙ АКТ КАК РИТУАЛ ВОССТАНОВЛЕНИЯ КОСМИЧЕСКОГО БАЛАНСА МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ (опыт интерпретации сюжетов Апшеронских петроглифов II–I тыс. до н.э.)

В восточной части Апшеронского полуострова археологической экспедицией Института Истории Национальной Академии Наук в 60-е годы прошлого века обнаружено большое количество петроглифов, датированных эпохой средней бронзы и началом эпохи железа (II- нач. I тыс. до н.э.). Ареал распространения наскальных рисунков охватывает восточную часть полуострова с селениями Шувелян, Мардакян, Тюркан, Зире, Кала и Дюбенди. В большинстве своем они обнаружены на плоских плитах курганных оградок, каменных кладках стен святилищ, на камнях кромлехов и могильных сооружених типа «каменный ящик».

Некоторые из этих памятников разрушены, но, в последствии, вновь восстановлены. При восстановлении некоторые плиты с изображениями были поставлены неправильно, имеется даже рисунок размещенный «вниз головой». Факт восстановления святилища предполагает его важное культовое значение, сохранявшееся в течение длительного времени.

Обнаруженные петроглифы созданы методом отбивания и процарапывания, глубина их колеблется от 3-16 мм. Некоторые изображения созданы методом скульптурного отбивания фона и пластической проработки выпуклой формы и представляют собой полноценные скульптурные рельефы. Такие рельефы датируются началом эпохи железа.

Среди указанных петроглифов наибольший интерес представляют сюжетные рисунки на плитах каменной кладки святилища, обнаруженного в древнем поселении на окраине поселка Шувелян. Поселение датировано эпохой железа (первая половина I тыс. до н.э.) и получило название – Стоянка Бендюстю. Оно размещалось на круглом в плане

холме, высотой в 2 м и диаметром примерно 70 м. Обнаруженное в центре поселения прямоугольное святилище отличается от круглых и овальных в плане строений, являвшихся жилищами. Святилище ориентировано по оси Север-Юг и имело размеры 3х5.7 м.

В кладке стен святилища обнаружены плоские камни с изображениями животных, а также человеческие изображения с реалистическими сценами группового сексуального акта. В сообщении археолога Г.Асланова, раскопавшего святилище, говорится: «От огня, горевшего долгое время в святилище, некоторые петроглифы обуглились и приобрели красновато-бурый оттенок. Другие содержат следы копоти, а прямо перед кладкой с петроглифами на земле имелся круглый очаг. Внутри помещения был обнаружен слой пепла, толщина которого в некоторых местах доходила до одного метра» [1, с. 68]. Эти сведения дают важную информацию о том, что огонь в святилище поддерживался в течение длительного времени, а возможно и постоянно.

Археологи, работавшие с этим массивом петроглифов, опубликовали свои интерпретации некоторых сюжетов. Так, например, обнаруживший их в 60-х годах прошлого века Гардашхан Асланов «обойдя вниманием» сцены сексуальных актов, интерпретировал петроглифы, где нет подобных сцен, и предположил, что общий характер сюжетов петроглифов Мардакян и Шувелян указывает на распространенность в это время обрядов человеческого жертвоприношения [2, с. 131-134].

Археолог Идрис Алиев, обследовавший курганы и древние поселения Апшерона во второй половине 80-х годов прошлого века, не затрагивает упоминаемые сюжеты в своей диссертации. И лишь через 17 лет (начало 2000-х годов) он вскользь и весьма обобщенно высказал свою версию о содержании этих сюжетов. Исходя из гипотезы об имевших место в начале I тыс. до н.э. культурных связях Южного Кавказа с Передней Азией, он обозначил эти сцены как отражение сюжета шумерского мифа о «Священном браке» между богом пастухов – Думузи и богиней любви и плодородия – Инанной [3, с. 72-73].

В целом надо сказать, что создается впечатление, что на научное изучение обнаруженных более чем полстолетия тому назад петроглифов с сексуальными сценами было наложено негласное табу. Отсутствие в советские годы всяких попыток анализа истоков содержания и формы, характера, роли и места изображенных сцен в идеологии и обрядовой

практике древних, не предпринималось в угоду моральной идейности советской науки. Позже, вплоть до 2000-х годов, это табу по-прежнему сохранялось, но уже из-за ложных опасений дискредитации этнической истории и традиционных духовных ценностей общества, чье прошлое они, несомненно, отражают. Камни с петроглифами на данный момент находятся в Историко-этнографическом музейном комплексе «Гала».

Содержание обнаруженных петроглифов шокирует своей откровенностью, а их реалистическая форма свидетельствует об однозначности, предельной ясности и недвусмысленности изображенного действия.

Сцена сексуального акта трижды изображена на одном камне, причем в двух из них изображен гомосексуальный акт, а в третьем – гетеросексуальный. Рядом с последним изображены две стоящие в рост человеческие фигуры со скрещенными в молитве руками. Над головами первых изображен поймавший добычу зверь, похожий на волка.

На втором камне также имеется два изображения гомосексуального акта. Кроме того, на этом же камне имеются изображения многочисленных животных и зверей. Среди которых лев, собаки, олени, и бык.

На третьем камне изображены три гетеросексуальных акта, мужчина держащий палку (дубину) в поднятой над головой руке, стоящая в рост женщина в молитвенной позе и фрагменты стершихся фигур животных и людей.

Надо сказать, что на всех рисунках сексуальный акт происходит в сидячей позе. В гетеросексуальных сценах партнерша сидит на коленях партнера и обращена лицом к нему, а в гомосексуальных – пассивный партнер сидит на коленях активного, повернувшись к нему спиной.

Присутствие в изображенных сценах гомосексуальных актов ставит под сомнение гипотезу И. Алиева об отражении в них шумерской мистерии «священного брака». С другой стороны, не следует забывать, что шумерский миф отражает иную социокультурную и мифопоэтическую среду, которая была свойственна классовым обществам древневосточных цивилизаций. В начале эпохи железа на Апшероне еще только начинался распад родового строя и де-факто не обнаружены элементы культурной среды подобной шумерской.

Для реконструкции среды, в которой возникли и функционировали апшеронские петроглифы, следует исходить из материальных артефактов, раскрывающих характер, уровень и содержание хозяйственной жизни,

этнического субстрата, а также идеологии, обрядовой и ритуальной практики местных племен первой половины I тыс. до н.э.

Здесь уместно напомнить, что найденные петроглифы не единичный случай обнаружения сексуальных сюжетов в обрядовой и погребальной культуре. Так, на керамическом кувшине (античный период кавказской Албании) из погребального инвентаря курганной могилы из раскопок Мингячевира, имеется хотя и условное, но довольно однозначно «прочитываемое» изображение сексуального акта. Магическое значение и роль этого знака-изображения в контексте смерти и проводов в мир иной обусловлены тем, что керамический инвентарь могильников, как правило, изготавливался специально для обряда захоронения.

Возвращаясь к вопросу об апшеронской историко-культурной среде, следует констатировать что обнаруженные в результате местных раскопок артефакты позволили все тем же археологам прийти к следующему важному выводу: «В начале эпохи железа Апшерон был вовлечен в поток событий, охвативший Азербайджан и сопредельные регионы. Местное общество в своем историческом развитии находилось на грани разложения первобытнообщинного строя. На Кавказ с севера проникали киммерийцы, а за ними скифы. Эти политические события нарушили внутреннее развитие местных племен Азербайджана и Кавказа» [4, с. 11].

Сказанное позволяет сделать однозначный вывод о том, что в первой половине I тыс. до н.э. на территории Апшерона, да и всего южного Кавказа, формировалась новая тюркская этническая общность, которая в дальнейшем станет преобладающей на этой территории. А если учесть, что эта новая общность в дальнейшем составит основу формировавшегося Албанского племенного союза, то становится ясным, что культурную среду содержания апшеронских петроглифов следует искать в религии, идеологии и обрядах этнических субстратов Кавказской Албании, ядро которого составляли тюркские племена. Уместно напомнить, что апшеронская топонимика до сих пор хранит названия некоторых из этих племен, среди которых Маштага (Мастага) - массагеты, Мардакян - марды, Тюркан - тюрки, Хазар – хазары, Каспий – каспии и др.

Автохтонным источником о религии и обрядах язычников – албан является «История Албании» Моисея Каланкатуйского (VII век). Негативное отношение христианского по вере историка, тем не менее,

позволяет провести совершенно четкие параллели между его описанием некоторых религиозных обрядов тюрков-язычников и содержанием сюжетов петроглифов из святилища стоянки «Бендюстю».

В 40-й главе «Истории Албании», которая называется: «Епископ Исраэл проповедями своими обращает гуннов в веру христианскую. Увидев чудеса, они покорно внимают ему», Моисей Каланкатуйский пишет: «Преданный сатане, народ этот, охваченный заблуждением поклонения дереву, по северной холодной глупости своей вздорные и ложные верования, скверные языческие обряды свои считал выше [других]. Если громогласное огненное сверкание молнии, обжигающий эфир, поражал человека или другое животное, то они считали, что это жертва, посвященная богу Куару, и служили ему. И еще почитаемому ими идолу какому-то, огромному и безобразному богу Тенгри-хану.

Не имея вовсе здравого суждения, они предавались всяким заблуждениям. Трубили [в трубы] и били в барабаны над трупами, ножом или кинжалом делали кровоточащие надрезы на своих щеках, на руках и ногах. То было адское зрелище, когда совершенно нагие мужчины – муж за мужем и отряд за отрядом – бились мечами на ристалище у могил. Многочисленные толпы людей состязались друг с другом, а после предавались разврату и скакали на лошадях то в ту, то в другую сторону. Кто плакал и рыдал, а кто забавлялся по дьявольскому обычаю своему. Они забавлялись, резвились, пускались в пляски и предаваясь скверным поступкам, погружались в мрачную мерзость, ибо были лишены света Творца» [8, с. 156].

Подобное описанному М. Каланкатуйским происходило и в языческой Руси, обрядность которых имеет массу параллелей с тюркскими языческими. Вот что пишет игумен Памфил (конец XV – нач. XVI в.) в своем послании наместнику великого князя в Пскове по поводу языческих обрядов славян в ночь «Ивана Купалы»: «Мало не весь град взметётся и взбесится, стучат бубны и глас сопелий и гудут струны, жёнам же и девам плескание и плясание, главам их накивание, устам их неприязнен клич и вопль, всескверннённые песни, бесовская угодия свершахуся, и хребтом их вихляние, и ногам их скакание и топтание; туже есть мужем же и отроком великое прелщение и падение, но яко на женское и девическое шатание блудное им возърение, такоже и жёнам мужатым беззаконное осквернение и девам растление» [13].

Описание схожих обрядов у ранних тюрков имеется и у арабского путешественника Ибн Фадлана (10 в.) в его Записке (Рисале) «О путешествии на Волгу» [14].

В античную эпоху сведения о таких обрядах скифских племен дает Геродот в своей «Истории» и Страбон в своей «Географии». Но во всех перечисленных источниках имеется лишь этнографическое описание практики обряда или присутствует его религиозная критика, без прояснения сути и цели действа.

Сравнение описаний в письменных источниках с изображеными действиями на петроглифах с большой долей вероятности позволяет констатировать сходство мотивов и сюжетов. По сути, источники описывают «картину», весьма похожую на то, что мы видим и в дюбендинских петроглифах. Разница лишь в том, что автор петроглифов создал не описание обряда, а его магический знак, изобразив кульминацию акта.

Описания подобного обряда у скифских племен имеется и в древних источниках, в «Истории» Геродота и «Географии» Страбона. Но во всех перечисленных источниках дается лишь этнографическое описание или религиозная критика, без объяснения сути и цели обряда.

В эпоху древности и языческого средневековья сексуальные оргии являлись кульминационным элементом некоторых обрядов, обусловленных сменой природных циклов и усилением плодородия. Магическое транслирование сексуальной энергии на дух и силу плодородия, да и сам физически совершаемый обрядовый сексуальный акт, по мнению древних, должны были восполнить силу духа жизни, а заодно и де-факто зачать новые жизни. Каждая смерть соплеменника воспринималась как ослабление духа жизни (*кут* – как говорили скифы). Массовые сексуальные действия должны были способствовать восполнению энергии жизни и сохранению «космического баланса» между жизнью и смертью. Особенно рьяно этот обряд выполнялся при похоронах молодого, не успевшего жениться соплеменника. Кстати, пережитки этого обряда сохраняются и поныне в некоторых регионах Азербайджана. Похороны молодого, неженатого юноши (сына) содержат в себе откровенную двойственность с рудиментами свадьбы и похорон одновременно.

Ритуал обряда захоронения у некоторых племен эпохи древности строился на диалектически воспринимавшейся последовательности циклов «жизнь» – «смерть» – «жизнь». Жизнь порождает смерть, а та в свою оче-

редь, снова порождает жизнь. По сути, эта диалектика является самым основным и устойчивым «законом вечной жизни». Основополагающие обряды, такие как свадьба, жертвоприношение и похороны содержат в себе элементы вселенского принципа сохранения баланса между жизнью и смертью. Космический порядок жизни предполагал циклическое повторение последовательности этапов от начала жизни и до смерти. Человек не придумал эту последовательность и цикличность, он лишь осознал ее, наблюдая за животным и растительным миром, наблюдая за превращениями таких первоэлементов жизни как вода, огонь, земля и воздух и наконец, за деятельностью могущественных природных стихий.

Сексуальные и эротические ритуалы, в том числе и как компонент погребального обряда были у многих племен и народов, находящихся на архаической стадии исторического и культурного развития. При отсутствии моральных запретов, табуированных гораздо позже как «разврат», «грех» или «содомия», древние люди воспринимали себя как часть природы, в которой они жили. Пытаясь выжить и сохранить себя как форма жизни, они просто и не стесняясь, подражали дикой природе, повторяя ее в своих действиях, как это делают дети, не осознающие мотивов взрослых, но повторяющих их действия.

Таким образом, эротические сюжеты апшеронских петроглифов из древнего святилища Бендюстю представляют собой материализованную энергию желания вечного возобновления жизни. Магическая сила изображенного на стенах этого святилища и сам физический акт его ритуального повторения обеспечивали плодородием и силой жизни, как весь род, так и каждого страждущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асланов Г.М. Археологические раскопки в Апшероне. Сб. Материальная культура Азербайджана т.VI. Баку, 1965.
2. Асланов Г.М. Обряд человеческих жертвоприношений в древнем Азербайджане. Сб. Материальная культура Азербайджана т.VIII. Баку, 1976.
3. Алиев И. Апшерон в системе культур Южного Кавказа. Материалы Международного Симпозиума «Азербайджан – страна, связывающая Восток и Запад. Обмен знаниями и технологиями в период «первой глобализации» VII-IV тыс. до н.э. Баку, 2009.

4. Алиев И. Апшерон в эпоху бронзы и раннего железа. Автореферат диссертации. Баку 1993.
5. Алиев И. Петроглифы Апшерона. Материалы Международного семинара «Диалог на заре человечества». Баку,2004
6. Алиев И. Апшеронские откровения (наскальное искусство). Баку, 2009.
7. Алиев И. Археологические работы на Апшероне. Археологические исследования в Азербайджане. 2010/. Баку, 2011,
8. Каланкатуйский Моисей. История Агван. Баку: Елм.1993 (на азерб. яз).
9. Кляшторный С. Г. Моисей Каланкатуйский о верованиях древнетюркских племен // Историко-филологический журнал. Ереван, 1999. № 1.
10. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь М.: Политиздат, 1980
11. Элиаде М. Священное и мирское М.: Изд-во МГУ, 1994.
12. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Санкт-Петербург. 1995
13. Серебрянский Н. И. Очерки по истории монастырской жизни в псковской земле: С критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории Псковского монашества/ М. : Синодальная Типография, 1908. - 586 с.
14. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Издательство Академии наук ССР. М.1939.

Ключевые слова: обрядовый секс, ритуал, Абшерон, петроглифы, космический баланс между жизнью и смертью.

Telman İbrahimov (Azərbaycan)

Mərasim yaxınlıq aktı həyat ilə ölüm arasında kosmik balansın bərpa olunması təsəvvürləri kimi (E.ə. II-I minilliklər Abşeron petroqlifləri süjetlərinin interpretasiya təcrübəsi)

Hələ XX əsrin ortalarında Abşeron ərazisində (AzərbaycanRespublikası) yaxınlıq aktı səhnələri təsvir olunan unikal petroqliflər tapılmışdır. Petroqliflər gec tunc və erkən dəmir dövrlərinə aid olub (e.ə. II-I minilliklər) Bəndüstü yaşayış yerindəki (Şüvəlan qəsəbəsi) qədim məbədin hörgü daşları üzərində aşkar edilmişdir. Təsvirlər həm heteroseksual, həm də homoseksual aktları əks etdirir. Təsvir olunan süjetlərin yerləşdiyi ərazinin, tarixi-mədəni mühitin

və ibtidai icma quruluşu adətlərinin təhlili onların mərasim xarakteri daşıması qənaətinə gəlməyə əsas verir.

Açar sözlər: mərasim yaxınlıq aktı, mərasim, Abşeron, petroqliflər, həyat ilə ölüm arasında kosmik balans.

Telman Ibrahimov (Azerbaijan)

Ceremonial sexual act as restoring of space balance berween life and death (interpretation experience of plots of Absheron petroglyphs of II-I thous. B.C.)

Rare petroglyphs with images of sexual scenes were observed in Absheron territory (Azerbaijan Republic) in the middle of XX century. Petroglyphs belonged to Late Bronze Age and Early Iron Age (II-I thous. B.C.) and were discovered on laying stones of hieratic sanctuary in Bendustu stand (Shuvelan village). Sexual scenes reflect both heterosexual and homosexual acts. Analysis of location conditions, historical and cultural environment and primitive ritualism allowed to come to conclusion about ceremonial character of imaged plots.

Keywords: ceremonial sex, ritual, Absheron, petroglyphs, space balance between life

UOT 7.067

Таир Байрамов
кандидат искусствоведения
(Азербайджан)

МЕНТАЛИТЕТ АЗЕРБАЙДЖАНЦЕВ И АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Безусловно, нашим этнологам, да и вообще, гуманитариям следует задуматься о динамической, а не статической модели азербайджанского этноса, т.е. о такой модели, где преемственные (через традицию) этногенетические циклы сменяли бы друг друга на протяжении тысячелетий. Например, в качестве такой модели мы можем предложить следующую последовательность этногенетических этапов-циклов:

1) древние тюрки-азери;
2) тюрки-азери в системе арабо-мусульманского суперэтноса;
3) кызылбашско-азербайджанский цикл этногенеза с обскурацией в 1905-1920 гг.;
4) параллельное формирование азербайджанской нации (Л.Н.Гумилев: «нация - не этнос») в условиях капиталистических отношений. При этом надо учитывать, что модель отличается как относительной внутренней дискретностью, так и относительной внутренней непрерывностью.

Исламизация Азербайджана, имевшая место в результате завоевания страны арабами-мусульманами, многое изменила в азербайджанской этнокультурной традиции. Тантрическое поклонение Змею и богине-Матери и зороастрийское поклонение огню не приветствовались исламским духовенством и преследовались властями Арабского Халифата. А население Азербайджана местами оказывало сопротивление завоевателям, примером чему может служить восстание Бабека.

Однако, в конце концов ислам победил и стал неотъемлемой составляющей азербайджанской этнокультурной традиции, в которой причудливо переплелись исламские установления с ярко выраженным доисламскими элементами. Доисламские черты прослеживаются и в этнической обрядности азербайджанцев, и в азербайджанском мугаме, и в неортодоксальном мистицизме (включая исмаилизм), и конечно же, в азербайджанских коврах. Этническая традиция древних азербайджанцев

и художественная традиция этноса оказались достаточно устойчивы. И не ортодоксальный ислам, а суфизм оказал колоссальное влияние на азербайджанское искусство.

Задолго до нашей эры и особенно в период «Великого переселения народов» в Азербайджане стали появляться древние тюрки. Постепенно тюрки обложили данью и инкорпорировали в свои ряды местных жителей. Происходила также этническая ассимиляция, сопровождавшаяся взаимным культурным воздействием. Возможно, и местные жители были изначально прототюркского происхождения. Всему этому способствовала одна особенность тюркского менталитета: их образу мысли была чужда этническая нетерпимость. Каждый иноземец, который принимал веру в тюркского бога Тенгри (Танры) становился тюрком, поскольку «türk» или «türküt» - это не национальность, а исповедание тюркской религии, тенгрианства. Принимали эту веру на Южном Кавказе целым племенем или народом. Следы тенгрианства чётко прослеживаются в азербайджанской этнокультурной традиции. Это и почитание древнетюркского пророка Хызра (Гэсэра), и именование Всевышнего именем Танры, и посещение «пиров», и завязывание кусочков ткани на деревьях в этих святых местах и др.

Тенгрианская символика оказала колоссальное влияние на формирование орнамента азербайджанских ворсовых ковров. Основными структурообразующими элементами их орнамента стали тенгрианский равноконечный крест и тенгрианская восьмиконечная звезда (отличная от вавилонской).

Азербайджанское слово «ənənə» (традиция) указывает на связь азери с ближневосточными прото-шумерами и их священниками, «анана» (анунакаи), т.е. служителями правителя планеты Анну, передававшего их молитвы Верховному Дингиру (соотв. Тюркскому Тенгри). Надо сказать, что тюркский тенгрианский крест встречается на печатях и табличках ранне-шумерского периода. Древнейшее изображение тюркского креста имеется и на камнях «Гями-Гайя» и Нахичевани. Тема Шумера в азербайджанском искусстве затрагивалась Н.Рзаевым, акад. Р.Эфенди и другими исследователями (Т.Ибрагимовым, И.Алиевым, Ш.Рзаевым, Ф.Эфендиевым и др.).

Возвращаясь к теме одновременной дискретности и непрерывности в развитии азербайджанского этноса и азербайджанской традиции, сле-

дует поставить вопрос о неких неизменных инвариантах, которые бы и позволили говорить о непрерывной преемственности.

Как один из таких инвариантов и архетипов азербайджанской ментальности, следует выделить архетип «бесконечного праздника», имеющий по всей видимости доисламское, дозороастрийское и по-видимому тантрическое в широком смысле этого понятия («сахаджия») происхождение и распространяющийся, по мнению Г.Кулиева, практически на весь пространственно-временной континуум экзистенции азербайджанцев. И если у тюрок праздник привязывался к редким календарным датам, то отношение азербайджанцев к празднику, «праздничности жизни» и «праздности», о которых пишет Г.Кулиев, можно сравнить лишь с аналогичным тантрическим отношением. Другое дело, что этот архетип был тесно связан с мусульманско-тюркскими архетипами азербайджанской ментальности «Гисмет» и «Танры». И здесь «безвольно-безответственная», с европоцентристской или даже ортодоксально-исламской точек зрения, «праздничность жизни» и ее искомая «праздность» тесно связаны с предопределением, роком, судьбой (архетип «Гисмет»), а с другой стороны с тантрическим архетипом «сахаджия» (труднопереводимое понятие «естественности», «любви», «действия в недеянии» и т.д.), таковостной неизбежностью тотального праздника, гнездящегося в вечном Настоящем и суфийскими каландарскими коловращениями.

Архетип «тотального праздника» получил блестящее выражение в азербайджанском искусстве от «танцующих человечков» Гобу стана, через «Попойку» («В мейхане», и «Шахскую охоту» Султана Мухаммеда, до поэзии Вазыха (XIX в.) и Вахида (XX в.) и живописи С.Бахлулзаде, Р.Бабаева и А.Садыхзаде. Такие моменты и позволяют говорить о непрерывности и преемственности в развитии азербайджанской традиции.

Доктор Гасан Кулиев в книге «Архетипичные азери: лики менталитета» формулирует основные инварианты азербайджанского менталитета и вплотную подходит к выявлению инвариантов азербайджанской традиции. Продолжая линию исследований этого учёного, попробуем применить его результаты к изучению азербайджанского искусства:

1) культ семьи. Здесь следует отметить, что несмотря на патриархат, женщина очень часто, незаметно для гордого мужа, берёт бразды правления семьей в свои руки. Это несомненно связано с пережитками

культа Богини - Матери, имя которой в традиции не сохранилось, но многочисленные археологические памятники Азербайджана указывают на наличие такого культа в древности (см. исследования Т.Ибрагимова и С.Рзаевой);

2) уважение к старшим, к аксакалам. Аксакал, старейшина рода, с одной стороны, и свободный певец-ашуг - с другой, восходят как две половинки двуединою образа, к юнговскому «архетипу Мудрого Страца» - выразителю «Супер-эго». Именно таким мудрым старцем изобразил озана-ашуга Деде Коркута наш современник, художник Мамед Ширзад;
3) при переходе тюрок - полукочевников в частности азербайджанцев, к оседлой жизни изменилось и стало уже инвариантным восприятие пространства: было динамическим и линейным, стало статическим и центристским. Притом, центристское восприятие пространства у азербайджанских тюрок дополнилось концентрической символикой ислама (см. исследования Ниязи Мехти и автора настоящей работы).
4) утаивание супружеской любви и секса, как от посторонних, так и от членов семьи, супружеский долг исполняется украдкой под покровом ночи, а в дневных разговорах тема эротической любви исключается: поэтому в поэмах Низами Гянджеви и в иллюстрациях к ним - тебризских миниатюрах -, а также в народных дастанах, таких, как «Асли ве Керем» проводится идея о губительности сильного влечения (чего стоит один образ Меджнуна у Низами и в миниатюрах XVI в.).
5) табуируется курение: выросшие дети не курят при родителях, что указывает на то, что когда-то курение имело сакральный статус в тюркском шаманизме; тема трансового курения нашла отражение в серии картин Рашида Бабаева «Курящий сигарету»; табуирование курения связано, по мнению доктора искусствоведения, профессора Эртегина Саламзаде, с архетипом огня в азербайджанское культуре, нашедшем выражение и в празднике Новруз Байрамы;
6) культ еды, в частности культ еды на природе, особенно в горах. Это сочетание употребления пищи и созерцания природы прекрасно прослеживается в творчестве Саттара Бахлулзаде: художник изображает изобилие восточных блюд и сладостей на фоне любимых им гор;
7) элементы иррациональности в поведении, («сонракы агыл» - «задний ум») связанные с «ситуационно-некатегориальным мышлением»

тюрков- полукочевников; отсюда следует значение спонтаннгости, импровизации в мугаме, в современном азербайджанском авангарде, в традиционной «смеховой культуре» города;

8) совершенно дзэнский культ настоящего, момента «здесь и сейчас», «соккон» (японск.) у традиционных азербайджанцев, но проистекающий, естественно, не из дзэн-буддизма, а из тенгрианского «гисмет» - это архетип «беш понлюк дунйа» (дословн. «пятидневный мир», «пятидневная жизнь») - отсюда ярко выраженная биофильная ориентация азербайджанской художественной культуры, в отличие от иранской здесь нет «momenta mori" («помни о смерти, латинск.); архетип- инвариант присутствовал всегда, но усилился всоветский период, с ослаблением позиций крайнего шинизма, и Наконец, ключевой архетип «гисмет» (судьба): тюрки верят, что рождению людей предшествует появление на Древе Жизни новых листьев с написанной на каждом листке всей судьбы каждого индивида: поэтому и в азербайджанской миниатюре классического периода, и в современном искусстве Азербайджана столь важное значение имеет мотив Древа Жизни. Да, он универсален и является общечеловеческим архетипом, но в связи с архетипом «гисмет» создаёт специфически тюркско-азербайджанскую конфигурацию.

Азербайджанцам также присущи совершенно изощрённые чувства ритма и цвета. Цветовая палитра наших художников очень пёстрая, под стать пестроте горных луговых пастбищ наших предков - полу кочевников. Достаточно вспомнить пестроту полотен Тогрула Нариманбекова, Расима Бабаева и Надира Абдурахманова.

Исследования Гасана Кулиева и наши исследования показали, что менталитет азербайджанского народа открыт для влияний извне, но устойчив в своих инвариантах. То же можно сказать и о нашей художественной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулиев Г.Г. Архетипичные азери: лики менталитета. Баку: «Ени Несил», 2002, 246 с.

Ключевые слова: Азербайджан, менталитет, традиция, развитие, этнос.

Tahir Bayramov (Azərbaycan)

Azərbaycanlıların mentaliteti və Azərbaycan ənənəsi

Tanınmış etnoloq, elmlər doktoru, professor Həsən Quliyevin tədqiqatlarına əsasən Azərbaycan incəsənətinin müxtəlif növlərində Azərbaycan mentalitetinin arxetiplərinin əks olunması aşkar edilmişdir. Məqalədə qədim dövr Azərbaycan incəsənəti, orta əsrlər dövrü ənənəsi və müasir yaradıcılıq axtarışları nəzərdən keçirilmişdir.

Aşar sözləri: Azərbaycan, mentalitet, ənənə, inkişaf, etnos.

Tahir Bayramov (Azerbaijan)

National mentality of Azeri and Azerbaijani tradition

On the basis of the research of the famous anthologist, doctor of Sciences, professor Hasan Guliev was ascertained the redlection of archetypes of Azerbaijan mentalitet in different kind of Azerbaijan art.

There was considered the Azerbaijan art of ancient period, medieval tradition and modern creative search.

Key words: Azerbaijan, mentality, tradition, development, ethnos.

UOT 7.03

Ольга Школьная
доктор искусствоведения, профессор
(Украина)

СИНТЕЗ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ ТРАДИЦИЙ В КУНТУШОВЫХ ПОЯСАХ ПЕРСИЯРЕН ЭПОХИ БАРОККО УКРАИНЫ, БЕЛАРУСИ, ПОЛЬШИ

В течение XVII столетия на землях Речи Посполитой и Великого княжества Литовского получили распространение и начали пользоваться популярностью пояса, группа которых известна историкам под общим названием «кунтушовые». Эта деталь одежды постепенно вошла в обиход в связи с некоторыми важными веяниями того времени. Попробуем коротко их охарактеризовать.

Во-первых, сказалось ментальное сближение с тюркскими народами – в первую очередь турками и их сюзеренами – крымскими татарами. Ведь османы после завоевания столицы Византии – Константинополя в 1453 г. (ещё два века сохранял историческое название наравне с новым, турецким) – стали активно влиять и на культурную политику тех земель, которые издревле, на протяжении многих столетий находились в тесных сношениях с Царьгорадом. Потому Оттоманская Порта по традиции, сложившейся веками, в определённой степени формировала вкусы, приоритеты в художественных пристрастиях, моду отдельных земель прежней Руси, долгое время пребывавших в культурном поле греко-византийского социума.

Во-вторых, кроме прочего, имел значение этикет в традициях обеих ареалов культур (мусульманского и христианского мира, тюркского и славянского), между которыми начинали завязываться тесные дипломатические и торгово-экономические отношения. Для успеха перетрактаций в деликатных вопросах изучались нравы, повадки, требования обычаев друг друга в отношении подарков, одежды, поведения за столом, знаков внимания, поведения в присутствии военачальников и пр., что неизбежно вело к новому этапу взаимоотношений и сближению культур. Тем более, что на это время пришёлся расцвет Крымского ханства, в гаремной культуре

которого, наравне с турчанками, татарками, персиянками, грузинками, армянками, азербайджанками, было много украинок, полек, литвинок (самоназвание белорусов и литовцев того времени). Начиная с XIII по XIX века крымские татары использовали язык тюрки, основанный на алфавите фарси – персидской письменности, восходящей к арабскому письму. Персидский и арабский были языками Корана, в то же время со Средневековья разговорный язык крымских татар приближался как к кипчацкому, так и к османскому языку. Известно, что персидский был языком лирики и дипломатических отношений Крымского Ханства и европейских стран со времени, когда оно отпочковывалось от Золотой орды – Улуса Джучи. Ввиду этого факта при ханском дворе в Бахчисарае и «посольствах», вевших с ним деловую переписку в Европе, работал целый штат носителей персидского языка, переводчиков, рескрипторов. Его изучали мурзы (князья, титулованные представители аристократии) и шехзаде (сыновья правителей, принцы), кроме того крымско-татарский, а также и староукраинский истеблишмент. Этот язык был в обиходе и в дальнейшем, когда на территории Крымского полуострова постепенно сформировался старотатарский язык, родственный турецкому (азербайджанскому) языку. Некоторые крымские ханы даже пробовали «подзаработать», поступая «на службу» к персидским шахам, возникшие в результате волны ассимиляции обогащали культурную и материально-художественную картину мира близлежащих соседей – в первую очередь материковую Украину, сношения с которой длились постоянно.

В третьих, благодаря торговым путям и невольничьим рынкам в Крыму, которые являлись значительными центрами Причерноморья эпохи позднего ренессанса, постепенно был налажен импорт диковинных, то бишь дорогостоящих, новомодных и актуальных товаров на земли полуострова и материковой Украины. Все наиболее ценные заморские «аленькие цветочки», в первую очередь восточные ткани, одежды в стиле персо-индийских махарадж, турецких принцев и визирей, китайские веера, фарфор, итальянский фаянс и майолика, пряности, деликатесы, кофе, экзотические фрукты и явства из Индии, Персии, Турции, Китая, практически сразу попадали к ханам Крыма, турецким курултаям (наместникам-правителям) и постепенно распространялись у местного населения.

В четвёртых, постоянно длящиеся геополитические перекраивания меняли карту мира и требования времени. Так в эпоху барокко, кроме

периодически захватываемых «буферных» территорий, на землях материковой Украины и современной Молдавии появился особый военно-административный феномен. Он назывался «Ханский гетьманат» и видоизменял существующий уклад целых регионов, больших территорий, и, соответственно, политическую, денежно-экономическую, судебную, материально-художественную, морально-этическую системы и мироощущение. Минимум шесть гетьманов[6], которые возглавляли это государственное образование, с одной стороны, находились в тесных сношениях с султаном Оттоманской Порты, с другой – постоянно и эффективно взаимодействовали с гетьманами по обе стороны Днепра и местным автохтонным славянским населением, а также выходцами из европейских стран, проживающих в колониях Крыма (прежде всего итальянцами и греками – генуэзцами, венецианцами, а также тюркоязычными армянами, представителями группы кипчацких народов, со временем, после захвата турками Крыма в 1475 г., поддающихся разной степени исламизации и тюркизации).

В пятых, время так называемой Руины (1657–1687 гг.) и междуусобиц, приведшее к феодальной раздробленности отдельных земель, вызывало периодические гайдамацкие набеги и попеременные войны украинских козаков с турками и поляками. В целом обнищавшее местное население жило в основном со стихийных приобретений методом «гоп-стоп» на больших дорогах и трофейной добыче с убитого или раненого врага, не гнушаясь раздеванием противника. Поэтому за достаточно короткое время на протяжении XVII века украинский строевой костюм постепенно преобразился в смесь местных, восточных и польских вещей, пригнанных между собой с соблюдением особой эстетики их упорядочивания времени барокко в условиях кочевой жизни и быстрых переездов.

В шестых, характерным примером изменений менталитета автохтонного населения в этой связи стала народная картинка (лубок), распространившаяся с того времени на землях этнической Украины, популяризирующая смешение стилей и традиций, религиозных воззрений и мироощущения. Т. н. «Козак Мамай» (по имени реального крымско-татарского хана XIV столетия), житие которого в клеймах переросло в

1 – 1 – ? (Петро Суховий, Суховиенко (?) – 1668–1669 рр.); 2 – Теодор Сулименко 1684–1885 рр.; 3 Самченко ?–?; 4 – С. Ягорлицкий – Стецько (Стецик), Степан Тягинский 1685–1696 рр. [13]; 5 – Петро Иваненко (Петрик); 6 – Іван Бо(а)гатий ?–1698 рр.; 7 – Петро Иваненко (Петрик) – 1698–1712–? рр.

отдельный жанр народной картины. Этот герой стал олицетворением козаческой сиротской в своей основе души, неприкаянного защитника народа, ожидающего встретить на войне «наглую» смерть и погибнуть в чистом поле никем не оплаканным, не преданным земле по христианским обычаям. Одежда этого героя существенно напоминала турецкий костюм наёмника-янычара, широкие шаровары которого поддерживались выразительным цветастым или полосатым поясом, и укоренялась в подсознании местного населения как неотъемлемая часть «космоса» степного украинского защитника-философа, близкого восточным орденам кызылбаши или бекташи (на них подробнее остановимся ниже).

В седьмых, распространившийся в среде аристократов Речи Посполитой, прежде всего на землях этнической Польши и Белоруси, так называемый «Сарматский миф», по которому каждый шляхтич (гордый дворянин-рыцарь) в соответствии с традицией должен был защищать свои честь и достоинство, апеллируя к достижениям рода и доблести давних предков. А именно, – следуя их заветам (выводили эту линию о происхождении аристократии Речи Посполитой от древних воинственных в своей основе ираноязычных племен сарматов). В соответствии с «сарматским (=благородным) происхождением» необходимо было должным образом одеваться, следить за чистотой крови. Важной отличительной чертой костюма в среде нобилитета стало ношение ирано-персидского или турецкого, так называемого «кунтушового» пояса (одевался в ансамбле с кунтушом – цветастой одеждой халатообразного кроя) со знаками отличия истеблишмента – характерными отличиями добропорядочности, силы, мужества, славы, отваги рода. Персидский в то время на Востоке был как латынь (язык межнационального общения) на Западе. Одновременно персидско-иранские и византийско-турецкие изделия на тот момент являлись практически синонимом слова «золотой», «пышно разукрашенный», «изысканный» и отображали укоренившееся в обществе представление о высшей степени достатка и пределах возможностей – золототканом, предельно дорогом и элитном элементе одежды достойного мужа и доблестного воина, который в состоянии был проявлять отвагу ради защиты родной земли.

Постепенно все перечисленные факторы легли в основу понимания уровня знатности рода в Европе. «Микст» из восточных и славянских,

позже и европейских традиций со временем обрёл гармонизирующее единство, внутри которого каждый элемент наделялся новым смыслом и эстетическими качествами. Наслаждение прекрасным, диковинно-заморским с одной стороны, и желание им обладать с другой, становились амбивалентной основой новых требований к костюму как к элементу самоидентификации. Приобретала бóльшую силу зависимость человека от представлений общества, где расслаивалась иерархическая структура и внешний (показной) момент достатка и исключительного достоинства иногда был единственным знаком отличия и карт-бланшем, ведущим по карьерной лестнице, что становилось значимой тенденцией времени.

Ввиду этих обстоятельств пояс и халатообразный кунтуш в сословно-нобилитетной среде стал приблизительно тем знаком одежды и неким индикатором уровня жизни и доходов, принадлежности к определённой касте, как позже в европейском костюме XX века галстук, украшенный дорогими булавками с драгоценными камнями. Любовь к театральным эффектам и иллюзорности эпохи барокко придавала таким осмысленным «переодеваниям» особый «тонус» и протокольную основу, благодаря чему одеяния из шёлковых тканей, затканные золотом и серебром, стали едва ли не единственно принятыми в церемониальной культуре наиболее могущественных родов ареала Ближнего Востока (Персии – Турции – Кавказа) – Дальнего Востока (Китая) – Средней Азии – славянского мира – Европы.

Причём мастерские по изготовлению провосточных поясов на персидский, турецкий или китайский манер (лад) именовались «персиярнями». Чаще всего такие заведения возглавляли армяне, ориентировавшиеся на ареал культуры веры греческой. Возможно, это были урумы – армянское и греческое население халкидонского вероисповедания мусульманских государств, прежде всего Турции и Крыма. Православные колонии армян-монофизитов, -григорианцев и -католиков, проживавшие в Византии (прежде всего Константинополь), издревле поддерживали тесные связи с армянскими колониями украинского Львова и Крыма, ведя активную торговлю. Среди прочего, особое внимание с эпохи Ренессанса уделялось ходовому товару – распространённой в то время шёлковой материи – т. н. «китайке», которую закупали в Поднебесной. Производство этой и др. шёлковых тканей со временем наладили и в армянских ткаческих мастерских на территории Турции,

Персии и колоний славянского региона. Так небольшие мануфактуры по типу домашних распространились к XVII–XVIII вв. на землях Украины, Белоруси и Польши.

Общее число их насчитывало около десятка. Не менее трёх персиярен было основано в Украине. Среди них – *Броды, Станислав, Куткор*. Иные производства по изготовлению золототканых и серебряных поясов именовались мастерскими и фабриками – во Львове, Олесько, Корце, Киеве, Бучаче, Угневе (ныне – Сокальского р-на Львовской обл.), Рокитном возле Жолквы (сегодня – Яворовского р-на Львовск. обл.). Четыре персиярни со временем действовали в Белоруси. А именно: в *Несвиже* (несколько мастерских), *Слуцке, Гродно, Ружанах*, предприятия в Слониме, *Поставах* (Фабрика поясов или персиярня), Шклове. Несколько кунтушовых производств было основано в этнической Польше – в *Кобылках, Липкове, Варшаве* под названием персиярен. Кроме того, тут была налажена работа предприятий в Джевице, возможно в Холме, а также в Кракове и Гданьске. Последние две мануфактуры находились под большим влиянием украинско-белорусских ткачей-фабрикантов Мажарских. Выпуск шёлковых поясов по типу кунтушовых или слуцких также наладили в Центральной Европе – французских – в Лионе (принадлежала Пьеру Тусену Дешазелю (1751–1832) и Мульхоузе, а также в австрийском – под Веной [9, с. 61].

Пальма первенства по открытию персиярен, изготавливавших восточные ткани, шёлковые пояса, позже чулки и чекчири (узкие гусарские брюки), среди Восточной Европы принадлежит Украине. В развитие этого вида промышленного искусства мощную струю внесла Польша. Но особенного расцвета, и прежде всего непревзойдённых результатов в изготовлении серебряных и золотных (золотолитых) поясов добились белорусские персиярни. Подобные изделия в несколько другой стилистике производили также и на землях этнической России XVIII – начала XIX столетий. Однако тамошняя продукция продуцировалась мануфактурами и фабриками, которые не назывались персиярнями и таковыми не являлись (Астрахань, Купавно, Хомутов, Покровское, Москва, Ярославль) [6, с. 130; 9, с. 61].

Известными центрами купеческой активности и сбыта шёлковых, серебряных и золотных поясов был украинский Львов, издревле лежащий на пути из Византии в славянский мир («из варяг в греки»), на рубеже с

мусульманским Востоком и католическим Западом. Наиболее ранние местные мануфактуры, изначально преследовавшие цель удешевления этого ходового и очень актуального товара, возникали на территории украинских этнических земель, ранее входивших в состав крупнейшего государства Европы – Великого княжества Литовского, а позже Речи Посполитой.

Особенно способствовали торговле с греко-армянскими и турецкими общинами Константинополя, а также ирано-персидским, индийским и китайским социумом контакты мощной львовской купеческой общины армян. Они, благодаря поддерживанию тесных контактов с соседними регионами, вели активную торговлю, закупая «заморские» пояса, изначально предназначавшиеся для привилегированных представителей восточной знати и аристократов Речи Посполитой (государства, название которого переводится как «Республика», т. е. край вольных, свободных людей). Ведь эти изделия служили как бы доказательством благородства, польского гонора – чести воина или чиновника.

Восхищение произведениями восточного генеза, прежде всего искусно сделанными поясами персидского ареала (Ирана и Кавказа), Турции, территория владений которых находилась совсем рядом, уже в XVII веке привели к имитации персидских и турецких тканей, повторению популярных, востребованных и ходовых восточных узоров. Особенно интерес к ним разогревали завоевательные походы украинцев в Турцию и турок в Украину, и следовавшая затем ассимиляция местного населения (взаимная добыча «ясыра», пленных, которые в дальнейшем оседали в местах длительного удерживания, обзаводились семьями).

Отдельную популярность получили пояса как часть военного костюма шляхетской верхушки общества со времени правления польского короля Яна III Собесского. После разгрома осман под Веной, он захватил все шатры их военачальников вместе с оружием, тканями, коврами, изысканными вещами тонкой восточной работы и перевёз в свою королевскую резиденцию в Жолкву подо Львовом (земли Украины). Там трофеи были выставлены для обозрения на главной площади города, что вызвало живой интерес к шёлковым изделиям, восточным коврам, диковинной пышной орнаментике. В особенности к статусным поясам, затканным драгоценными серебряными и золотыми нитями.

Так во Львове, что находится на расстоянии 25-30 км от Жолквы, активизировались древние традиции изготовления «вытянутых» золотых

и серебряных нитей, которые фиксировались архивными источниками ещё с 1637 г. Известно, что в 1644 г. сюда же прибыл знаменитый на то время златоглавник Эммануил из Корфа, прозванный на местный манер Мануилом (Мануэлем) Корфинским [14, с. 23]. Он основал здесь мануфактуру по производству шёлковых и золотолитых тканей, которые неоднократно упоминаются в письменных источниках того времени.

По типу константинопольской фабрики Якуба Пиатровича, во Львове возникла фабрика польского армянина Яна Марконовича. Она послужила образцом для магнатских персиярен в Бродах, Станиславе (нынешний Ивано-Франковск), мануфактуры Корца (территория современной Ровненской обл.) в Украине (Галиция, Подолье, Волынь). Немаловажным стимулом развития местных производств была «кусачая» цена привозных аналогов, которая варьировалась в пределах от 4 до 500 дукатов (один дукат равнялся трём золотым рублям).

Спрос на шёлковые пояса на наших землях существовал ещё с XVI–XVII ст., когда особо ценились *кызылбахские пояса* [11, с. 158] (от названия кызылбаши – с тюркск. «красноголовые», азерб. Qızılbaş, перс. قزلباش Qizilbāsh, тур. Kızılbaş) – название объединения тюркских кочевых племён, говоривших на азербайджанском языке, преимущественно проживавших на землях Азербайджана, Турции, Ирана, Ирака, Сирии. Позже – условное название всех подданных Сефевидского государства, независимо от их этнической принадлежности (у турков термин стал употребляться лишь в отношении персов) [8]. Часто под дефиницией «кызылбаши» подразумевалась знать Сефевидов. Ныне под этим названием известна этническая группа в Афганистане. Наставники кызылбаши (деде) носили колпак с 12-ю складками (пурпурными полосами в память про 12 шиитских имамов), а также особый пояс (*камберийе*), который отличал их от простых людей. Кызылбахские пояса имели вид шёлковых полотнищ различной длины и ширины. Они соответствовали идеологии Сефевидов, избравших особые колпаки и пояса как символ идейно-духовного единения тюрков Хорасана, Азербайджана и Малой Азии [13].

Про пояс камберийе известно только то, что он был тканым, изначально его использовали родственные кызылбаши – женатые дервиши бекташи (религиозное течение Албании, Македонии, Боснии, Турции, Германии и Швейцарии) [25]. Этот орден суфистов, возникший в XIII–

XV вв. и существующий доныне, в качестве духовных наставников официально покровительствовал турецким янычарам (гвардейцам, военным наёмникам). Он в основном вербовался из новообращённых воинов христианских Балкан, Греции и Закавказья. Возможно потому в поясе камберийе, являющимся знаком отличия перешедших в ислам бывших христиан, явственна связь Запада и Востока, христианского и мусульманского мира (в основе – идея веротерпимости к другим и толерантности, смесь разнородных постулатов мусульманского, в первую очередь шиитского, и христианского вероучений, элементов зороастризма, шаманства, буддизма и пр.) [18].

По технике исполнения кызылбахские пояса делятся на односторонние и двухсторонние, одно- и двухлицевые, цельноизготовленные, либо сшитые пополам. Уже эти древнейшие образцы изделий имели характерную для всех золотных кунтушовых поясов трёхчастную структуру. Они состояли из так называемого середника (орнаментальной, чаще всего мелкоузорчатой средней части), концов с более выразительными, значимыми и крупными орнаментальными мотивами, а также обязательной окантовки изделия – обрамления.

Декор доминировал мелкий геометрический либо растительный, чаще всего оба дополняли друг друга. Концы преимущественно завершали ансамбль, в завёрнутом вокруг стана поясе они оставались видимым элементом. Потому их оформление в основном выглядело как отдельные букеты или своеобразные венки, реже – в виде розет или (реже) фигур людей [26]. Узоры славянских персиярен, отпочковавшись от повторений, избранных по вкусу восточных, постепенно сближались с чертами местного искусства, прежде всего вышивки и ткачества, что сообщало им выразительность и уникальные черты отдельных локальных центров.

Так уже в первой половине XVII ст. на землях коронного гетьмана Станислава Конецпольского (1591–1646 гг.) была заложена ткаческая мастерская, послужившая основой персиярне на территории земель этнической Украины в Бродах. Город находился на пути из Киева во Львов (граница Волыни и Галиции, в пределах нынешней Львовской области). Сюда Конецпольский, 4 года проведший в турецком плену (с 1620 г.), и хорошо выучивший традиции того региона, привёз западных (из польского Гданьска и прославленных ткачей из Фландрии) и восточных

(вероятнее всего армян из Турции) мастеров, которых всячески опекал. Учитывая, что турки – азербайджаноязычная нация, факт этот весьма интересен.

Исполненный шляхетских амбиций, он уже в 1642 г. пригласил специалиста Офенберга [30, с. 34] и подписал с ним в следующем году контракт и договор. В последнем значилось, что мастер обязуется наладить производство шелковых тканей, отделанных золотными и серебрянными нитями. Уровень изделий из хлопка по этим условиям должен был быть не ниже итальянских. Так на Бродовском производстве с 1643 г. налаживали поставки сырья, которые поначалу были нестабильными, завозя его через Гданьск из Италии, Испании, Греции и Ирана.

В дальнейшем Конецпольский по своим каналам договорился о регулярном завозе сырья с Востока. Известно, что через пять лет деятельности мануфактуры, в 1648 г., у него была налажена связь с Константинополем, откуда ему привозили даже дефицитный ультрамарин. Предприятие в то время изготавливало высокохудожественные тканые обои, ковры, шёлковые фиранки (занавески) [30, с. 36-37], его продукция приближалась к ассортименту таписярни (мастерской по изготовлению шпалер, гобеленов, ковров).

Однако стремясь к изысканности и конкурентоспособности изделий, Конецпольский не ограничивается восточным сырьём. Он приглашает в Броды турецких ткачей, что влекло за собой не только перенимание опыта в технологиях, но и заимствование декора и его законов художественной организации, базирующихся на вековом укладе восточной культуры. В первую очередь композиции, колорита, стиля орнаментальных узоров, ритмики. Декор обогащал художественную ценность изделий, вносил элемент экзотической праздничности и престижа, становился визитной карточкой новой моды. В 1646 г., после смерти Станислава, персиярня перешла к Александру Конецпольскому, который бережно продолжил начатое дело [11, с. 159-160].

В Бродах после Мануэля Корфинского (под протекторатом Конецпольских наладил тут выпуск златоглавов и среброглавов – т. е. парчи), который не принадлежал ни к местному, ни ко львовскому цеху ткачей, ведущим мастером по изготовлению златоглавов стал Константин Стамовский. Кроме того, там работали мастера Иван Злотогловничек (бродовский мещанин), Яков Прилуцкий (вероятно, выходец из При-

лук на Полтавщине), а также Лукашевич и Грабарь. Учитывая тяжёлое экономическое положение Украины второй половины XVII ст. вследствие войн, на некоторое время фабрикация дорогих шёлковых тканей и золототканых изделий утихла и, возможно, даже прекратилась. Сбытом продукции львовских и галицких производителей эпохи барокко занимался Торговый дом польских армян Никоровичей во Львове, действовавший в XVII–XVIII ст., который также завозил *шелкотканые, полулитые и литые* золотные и серебряные пояса с Востока [20].

Эти Никоровичи находились в тесных связях с Собесскими и Радзивиллами, последние из которых владели большими имениями как в этнической Украине (Жолква, Чуднов и др.), так и в Белоруси (Несвиж, Мир, Слуцк и пр.) и Польше (Бяла Подляска, Неборов и т. д.). В конце XVIII в. представитель этого рода – Павел Никорович – арендовал у наследников Михала Радзивилла Рыбоньки, внучатого племянника Яна III Собесского, жолковско-глинскую фарфурню, а позже выкупил её [22].

В панегирике в честь Александра Конецпольского, написанном Станиславом Зизновским в 1659 г., воспевается живописный тутовый сад вокруг Бродовского замка, и мануфактура. На ней работники разматывают коконы шелкопрядов, создавая пряжу, из которой ткут ткани «на персидский манер». В этом же литературно-историческом памятнике упоминается ассортимент предприятия, состоящий, кроме прочего, из покрывал, ковров и др. изделий [30, с. 38-39]. Известно также, что в течение 1640-х – 1650-х гг. на персиярне работало несколько греческих (возможно константинопольских) мастеров, специализировавшихся на изготовлении парчи. Её фабрикация длилась на протяжение всего XVIII ст. во времена владения мануфактурой Собесских и Потоцких.

С 1760-х гг. на производстве фигурировал ткач армянского происхождения Доминик Мисиерович, прибывший в первой половине столетия из Турции. Прежде он наладил работу в галицком Станиславе на персиярне Потоцких, позже был приглашён в Броды, куда и переехал [26, с. 327]. Кроме прежде описанных изделий, достоверно известно, что на Бродовской мануфактуре он изготавливал парчу и так называемые *стамбульские* пояса. С этого времени восточные «*пасы*», как их принято было называть в Украине, получают особое распространение. (К развитию станиславской персиярни мог иметь отношение известный магнат Украины, Белоруси, Литвы, Польши Прот Потоцкий, последний

владелец города перед его захватом Австро-Венгрией. Он одновременно был совладельцем Корецкой фарфоро-фаянсовой мануфактуры вместе с Юзефом Чарторыйским, основателем там специальной фабрики по производству золотных кунтушовых поясов в Украине).

Персидские и турецкие (в зависимости от типа декора) изделия делили и по ширине – более узкие и соответственно более дешёвые, затканные серебрянными и золотыми полосами, назывались *полушалевыми*, вдвое более широкие – *шалевыми поясами*. По данным архивов уже в 1720-е гг. кунтушовые пасы получили распространение среди козацкой военной старшины Украины, став неотъемлемой частью достойного (шляхетского) костюма. Чаще пояса были красного, малиного (из китайского шёлка – китайки), зелёного цветов с затканными золотом концами, или «засновами». Турецкий с золотом пояс в это время упоминается у бывшего черниговского полковника Павла Полуботка, персидский с серебром – у Якова Марковича (купил у секретаря Толмачова за 20 рублей) [6, с. 129].

Так называемый тип *козацкого* шёлкового пояса отличался от предыдущих монохромностью, отсутствием мотивов узоров. Для таких пасов были характерны зелёный, красный, помаранчевый цвета, на концах эти изделия скромно декорировались широкой золотой тканою полоской. Из натурных образцов того времени сохранились пояса в Черниговском историческом музее имени В. В. Тарнавского (далее – ЧИМ). Они принадлежали (И-5395) Гнату Галагану (1714–1739 гг.), а также гетьману Ивану Скоропадскому (И-4722), изготовленного в начале XVIII ст. [6].

В течение XVIII в. Бродами по очереди владели Собесские (наследники короля Яна) и Потоцкие (наиболее могущественный род Украины этого времени). К периоду правления гетьмана Кирилла Разумовского (середина XVIII ст.) кунтушовые пояса стали обязательным элементом одежды украинского истеблишмента. В козацкой столице Левобережья Батурине при дворе гетьмана «обматывали животы многометровыми персидскими поясами, сохранили парчовые жупаны, жены старшúн щеголяли в кунтушах и корабликах своих бабушек» [4].

Известный украинский историк Д. И. Яворницкий цитировал воспоминания бывшего козака И. И. Розсолоды в отношении способа повязывания кунтушового пояса в козаческой среде: «… Застегнёт каптан пуговицами, завяжет поясом и готов. А пояса делались или из шали, или из турецкого и персидского шёлка, широкие и долгие… длины аршин

десять или больше того, а ширины четверти полторы, а то и совсем две; концы на них золотились и серебрились, а к самым краям привязывались шёлковые снурочки. Когда надо было козаку опоясаться, то он привяжет пояс снурком к гвоздю, да и качается кругом, так и намотает весь пояс на себя. Потом снурки завяжет или позади себя на спине, или на боку, а позолоченные концы оставит спереди, на животу, да так и ходит как истый лыцарь. Пояса были разных цветов: зелёные, красные, голубые, коричневые» [23].

Иногда выполнялись нечисто кунтушовые, а пасы в более декоративной стилистике, например, с мотивами ананасов и птиц (с полосами зелёного и малинового цвета разной ширины из шёлка, затканного золотом и серебром). Известны такие примеры из фондов ЧИМ (И-489). Декор типа «райские птахи в райских кущах», характерный для искусства Востока, в таких изделиях мог перемежовываться с геометризированными или геометрическими мотивами (типа тучек, горошка и пр.). Встречались по описаниям на украинских землях и *пояса тончайшей китайской работы* из тонких шерстяных (?) или шёлковых нитей, которые без труда можно было протянуть через обручальное кольцо. Они выполнялись белыми, зелёными, помаранчевыми, красными, и декорировались лишь на концах удивительными цветами [7].

С расстояния прошедшего времени, можно утверждать, что самой значительной для истории развития искусства кунтушового пояса на землях этнической Украины, где нашли отражение взаимодействия восточной и западной традиции ткачества золотных орнаментальных изделий, стала персиярня в Станиславе. Возникла она ок. 1740-х гг., когда в городе осел ткач, армянин Доминик Мисиерович, прибывший из Турции [26, с. 305]. 1744 г. считается началом времени расцвета станиславской персиярни. Но, к сожалению, от неё не осталось ни единого изделия с сигнатурой. Хотя, например, сохранились пояса с маркой «Viczacz» и изображением коня [20].

В отношении продукции станиславского производства второй половины XVIII ст. известно лишь описание нескольких шёлковых пасов из литературных источников, относящихся к типу стамбульских поясов [20].

Так, в реестре вещей умершего каштеляна варшавского Павла Беноева, составленном после его смерти в 1755 г., фигурирует пояс, сделанный «персами» в Станиславе. В другом описании, датированном 1769

годом, упоминается ещё одно изделие данного производства. Это был «пояс станиславский, широкий, декорированный золотом, одна половина белая, а другая – чёрная; старый, поношеный» [26, с. 305]. Т. е. из приведенных источников выплывает, что в Станиславе с шёлком работали армяне (в дальнейшем подтверждается, что турецкие) и персы (возможно иранские азербайджанцы), которые ткали двухлицевые пояса для траурных и свадебных церемоний.

Само слово «персиярня» указывало на происхождение ремесла, связанного с носителями лучших восточных традиций. Однако термин был введён в научное обращение европейцами, польскими исследователями в связи с наиболее распространённым типом золототкачества XVIII в. – «персиярством» (искусством изготовления шёлковых и золототканых поясов, распространённым от польского Гданьска на Севере до белорусских Несвижа и Слуцка на юге). Стилистика изделий персиярен в Европе постепенно обогащалась, поскольку на них приглашались знаменитые мастера из Швейцарии, Франции, а также, как мы знаем, Фландрии, что содействовало симбиозу традиций Востока и Запада [20].

На Станиславской мануфактуре Доминик Мисиерович (по другой транскрипции Миссиорович, Мишорович) не только создал самый значительный центр по изготовлению кунтушовых поясов во всей Речи Посполитой. Он также основал своеобразную школу мастерства, где в середине XVIII ст. прошёл вышкол выдающийся художник, в дальнейшем руководитель Слуцкой персиярни, армянин из Константинополя Ян Мажарский (по-польски Маджарский). На родине его звали Ованес Маджаранц. Отец мастера жил в Венгрии, почему появилось и соответствующее прозвище-фамилия, что в переводе означает «венгерский». Имя ткача было переиначено на местный манер, поскольку всю оставшуюся жизнь он провёл на землях Украины и Белоруси в пределах Речи Посполитой. Князь Михал Радзивилл Рыбонька в недавно открытых архивных документах называл Яна Мажарского персидским мастером [9, с. 40]. Возможно, под этим термином имелся ввиду способ производства изделий.

Известно, что на Станиславскую персиярню к Яну Мажарскому на «стажировку» ок. 1757–1758 гг. Михалом Радзивиллом Рыбонькой были командированы из Белоруси два ткача по шёлку: Томаш Хоецкий и Ян Гадовский [29, с. 100]. В то время не только процесс обучения у

именитых мастеров имел огромное значение (в среднем длился не менее семи лет), но и само овладевание навыками работы на новейшем оборудовании. Ведь особенной заслугой Ованеса Маджаранца стало внедрение станков по типу персидских и турецких, которые в то время невозможно было вывезти из Турции даже контрабандой. По тамошним законам технология изготовления золотных поясов держалась в секрете, а вывоз оснащения карался законом под угрозой смертной казни. Мастер частями перевёз ткацкий станок (далее его тиражировал) для золотных поясов из бывшей столицы Византии, а также так называемые магли (магелы, каток). Они служили для глажения (прокатки) золотолитых тканей, что значительно усовершенствовало процесс изготовления изделий, а также выводило его на качественно новый уровень [11, с. 161]. По сему вскоре из Станислава в Слуцк был отправлен один уникальный ткаческий станок, который, в дальнейшем и тиражировался не менее 16-22 раз. Оттуда же доставили и диво-магли, тем самым возводя Слуцкую фабрику поясов в статус ведущих персиярен Европы.

Несколько образцов шёлковых поясов из львовских музейных коллекций гипотетически можно идентифицировать как продукцию станиславского производства. Орнаментальные узоры этих изделий несут ощутимые влияния турецкого искусства. Подобная стилистика отличает и произведения малоизвестного украинского центра шелкоткачества Куткора – села в нынешнем Бусском районе Львовской области. Известно, что здесь находилось одно из первых в Галиции шёлкоткаческих производств – персиярня жидачевского хорунжего (военная должность знаменосца, который носил флаги-хоругви) Юрия Лучинского. По-видимому, время её работы соотносится с XVIII веком, когда в крае работали вышеназванные известные мастера. Во всяком случае, украинские музейные собрания располагают коллекцией златоголовых поясов из Куткора [20].

Единственным источником существования в Олесько, находящемся в окрестностях Львова, фабрики по изготовлению поясов, является описание наследного инвентаря Игнатия Вороновича. В нём значатся среди имущества усопшего пасы производств Бучача и Олесько [20]. Однако самих артефактов последнего упомянутого предприятия, которые можно было бы с уверенностью атрибутировать, исследователями пока не обнаружено. Известно также, что производство поясов по типу кунту-

шовых, козацких (однотонных) или слуцких (орнаментированных) синхронно наладили в украинских центрах ткачества – Корце (нынешняя Ровненская обл., Волынь) и Меджибоже (сейчас – Хмельницкая обл., Подолье). Их существование в XVIII ст. подтверждается рядом источников по золототканым шёлковым кунтушовым поясам. По свидетельству известного украинского историка мануфактурного производства Александра Оглоблина, такие предприятия возникли в конце столетия в корецком имении князя Юзефа Чарторыйского под названием Фабрики пасов литых, которые не уступали слуцким; и в Меджибоже – Фабрика пасов [12].

Ныне требует исследований продукция шёлковых производств Украины XVII–XVIII ст. из галицких Сокаля, Лагодова, Золочева (ныне – Львовская обл.), а также магнатских имений в подольских Немирове и Каменец-Подольском [21]. Возможно, часть из них со временем можно будет классифицировать как продукцию персиярен. В отношении XIX в. известно, что в Бучаче на Тернопольщине у магнатов братьев Потоцких изготавливали золототканые изделия местные ткачи двух родов – Нагорянские и Чекановские. Они получили известность как в Украине, так и за рубежом во второй половине столетия (1879–1939 гг.). Однако после разделов Польши в конце XVIII ст. на территории Российской империи изготовление так называемого «кунтушового костюма» было запрещено, а после пропольского восстания 1831 г. – каралось и его ношение.

Русское производство *кушачных* поясов начиналось с Астрахани, транзитного центра торговли между Россией и Востоком. Здесь также армянином, Ревизом Залиевым, в 1752 г. была основана первая мануфактура этого профиля, а через 8 лет, в 1760-м году, братьями Буниатовыми – вторая. В дальнейшем изготовление изделий такого типа сместилось ближе к Москве. Так на Купавненской мануфактуре Даниила Яковлевича Земского (метка «Д. З.» – Даниил Земский) под Богородском в Московской губернии, основанной в 1745 г., до 1775 г. фабриковали шёлковые кушаки по типу кунтушовых. Тут и с 1775 по 1803 гг. выпускали такие пояса для купечества и зажиточных крестьян, но в этот период производство было государственным. В последущие 30 лет – с 1803 по 1833 гг. – частным, которым владели князья Юсуповы. Тут же, в Купавно, действовала ещё одна, конкурентная предыдущим, фабрика московской купчихи Зениной, где продуцировали пояса-«кушаки».

Среди прочих российских полукустарных мастерских, таких, как предприятия Кондрашёва, Григория Кирнякова, Ивана Колокольникова, выделялась фабрика Якова Карпова, открытая в 1792 г. в с. Хомутов. Кроме того, ещё в 1770-х гг. в Московской губернии были основаны фабрики купцов Дудышкиных и Герасима Миронова (отдельные производства) [6, с. 130]. Часть продукции этих производств хранится в украинских коллекциях и требует детального исследования.

В отношении технологий украинских поясов, изучая сохранившиеся памятники, а также занимаясь их реставрацией, можно выделить несколько особенностей продукции местных персиярен. Так, среди фабриката украинских мануфактур, доминируют *ткани с двумя основами и двумя подкладными утка́ми.* Фон и рисунок здесь образованы одновременно вязаным утко́м, близким полотняному ткаческому плетению. В *основе лежит средиземноморская техника*. Как отмечает львовская исследовательница галицких тканей Лада Цимбала, *односторонние золототканые изделия изготавливались способом простого плетения, близкого полотняному: репсу, с добавлением утка́, который не касался основы ткани, то есть в прикреп, с применением переборного ткачества* [20].

Со станиславско-бродовского периода своей деятельности Ян Мажарский иногда подписывал свои пояса «Ioannes Madzarski», клеймо сохраняло свой вид и в Несвиже. Позже сигнатуры мастера, во время работы в Белоруси, кирилизировались. Уже его сын подписывался «Лео Мажарский» (буква «д» из польской транскрипции выпадает). Известны также ещё две марки кунтушовых пасов Украины – это «Buczacz» и «Kutkorz», и клеймо «Me fecit A.S.», которое Л. Цимбала связывает также с мастером Куткора XVIII ст. [20]. Резюмируя, стоит отметить, что технология производства золотолитых изделий здесь развивалась как с учётом восточно- и центральноевропейских наработок, так и в большой связи с азиатско-восточными влияниями и местными традициями.

Ныне в искусствоведении принято различать среди золотных и серебряных поясов кунтушовые («магнатские», имиджево-репрезентативные, среди которых выделяются *светские* или костюмные «garniturowe» – более декоративные; *мундирные* «mundurowe») и козацкие (строевые). Последние иногда на обоих концах декорировались тканою полоскою (одежда «выборных козаков»). Среди первых, в основном дорогостоящих, пышных («sute»), и вторых – чаще более простых, иногда

сделанных несколько грубее («podleysze») [29, с. 101], можно разделить по источникам инспираций на две основные группы: восточные (персидские, турецкие, китайские), в зависимости от типа привозных тканей, которые они имитировали, а также «слуцкие» (белорусские и др.), с характерной для них иконографией.

Эти, а также *произведенные в этнической Польше* на персиярнях француза Стефана Филсьяна в Кобылках и Липкове *пояса* (оба центра находились в предместьях Варшавы), *чаще имеют не одно или два лица, а четыре* (двухсторонние в две полосы на каждой стороне – белая и чёрная/лиловая, предназначение которых связано с таинствами свадьбы, крещения, либо тризной, а также праздничная – преимущественно красная, карминная, помаранчевая + ежедневная – в основном представленная оттенками серо-зелёного цветов). Кроме этого, для польских кунтушовых поясов вместо растительных или геометризированных орнаментальных мотивов характерны геральдические. В основном такие пасы выпускали на персиярнях выходца из Макаты в Малой Азии, армянина Якова Пасхалиса, хотя изделия этой группы иногда продуцировали и в Слуцке.

В 1760-х гг. названный купец поселился в Речи Посполитой, где в Варшаве открыл «турецкий магазин» и торговал восточными товарами. Для основания мануфактуры по изготовлению кунтушовых поясов он объединился с собственником аналогичного магазина у Краковских ворот города – Антонием Крегером. Тут сын Якуба Пасхалиса женился на армянке Марианне Мурадович, и обзавёлся семьёй (супруги растили пятеро детей). К 1770-м мастер основал одну персиярню в Варшаве (за что на 1773 г. стал почётным гражданином города), а другую под ней, на фольварке Липкове, где творческой частью ведал его ученик Ф. Селиманд. Третья, основанная им в Кракове, специализировалась на производстве кунтушовых поясов для варшавского магазина (на 1788 г. стал почётным гражданином и этого города). Позднее первая, ввиду исторических разделов Польши, была перенесена на вторую и соединена с ней. Производством, по договорённости с Я. Пасхалисом, которому был жалован дворянский титул и фамилия Якубович, продолжал руководить Франциск Селиман(д) [Maria Kalamajska-Saeed. Polskie pasy kontuszowe. – Warszawa 1987].

Этот мастер из Франции ещё в 1788 г. писал Адаму Чарторыйскому про липковские кунтушовые пояса, а на 1789 г. директором этой персиярни

стал ткач Элигиюш Блюциньский, ранее работавший в Кобылках. Как пишет ведущая польская исследовательница Беата Бедроньска-Слота, среди лучших мастеров фабриканта Пасхалиса этого времени можно упомянуть Франциска Селимана, Казимира Бляншера, Вавжинеца Святановского, Яна Петровского, Гжегожа Сенюкевича, которые переняли и развили восточные традиции производства. Мануфактура на тот период времени состояла из 50 отдельных мастерских, где работало 100 человек. В Липковской персиярне (мазовецкого воеводства Варшавской земли) работали юноши с 13-14 лет, из которых получались мастера лишь к 20-ти годам.

В 1790 году Пасхалис приобрёл у великого королевского маршала Михала Мнишека имение Зеленка с деревней Липков в собственное владение, ввиду чего построил для мануфактуры новое здание. В этом же году Липков посетил король Станислав Августа вместе с представителями двора. В результате в знак покровительства ремёслам Пасхалису Якубовичу были пожалованы почетный титул королевского секретаря и дворянство. В это время Пасхалис Якубович был председателем Купеческого братства Варшавы, в течение 1789–1793 годах – он также член магистрата, принимал участие в разработке проекта организации столичной полиции городского Экономического Управления. Позже (на 1809 г.) во времена Варшавского Герцогства заседал в Сейме в качестве депутата от города Варшавы.

Жалованный герб Пасхалиса с 1790 г. изображал барашка с хоругвью– в дальнейшем он ткался на поясах производства как сигнатура, представляющая владельца. За пару лет штат персиярни насчитывал уже несколько сотен людей. Пояса этой мануфактуры высылались во французский Лион в качестве образцов. Развитие предприятия в Липкове начало приходить в упадок после восстания Тадеуша Косцюшко, которое поддержал Якубович, особенно после трёх разделов Польши. Умер мастер между 1816 и 1817 годом. Развитие производства кунтушовых поясов продолжил его сын Иосиф (по-польски Юзеф) Пасхалис Якубович [3]. Склеп этого мастера и его жены Людвики сохранился в Липкове.

Для варшавских и липковских поясов предприятиях Пасхалисов были характерны изображения стилизованных «розет», окруженных медальонами из пальмовых листьев. Характер поясов не позволяет точно атрибутировать принадлежность изделий до 1791 г. к той или иной

мануфактуре Якубовичей. Они все ткались из цветной шелковой пряжи и золотых или серебряных нитей («литые» или «полулитые»), при этом *использовалась сложная техника* под названием *taquete faconne или reversible*. По ранним сигнатурам на обоих краях типа «Fecit Paschalis», «Paschalis» и марке 1780-х гг. «Paschalis/Jakubowicz», а также меткам, ставившимся после 1790 г. – «PJ»; «PJ»; барашек с хоругвью можно определять датировку. Экспортные образцы поясов для Франции и Лиона клеймились надписью «Paschalis» с изображением капители в одну линию [3].

В Национальном музее Варшавы насчитывается около 30 поясов персиярен Пасхалисов-Якубовичей, в основном из коллекции Потоцких из Кжешовиц под Краковом. Кроме того подобные артефакты есть в епархиальных музеях, в т. ч. в Плоцке и др. [3]. Среди цветовой гаммы этих изделий частым является сочетание золотых нитей и синих либо золотых, синих и красных. В декоре поясов встречаются изображения белых попугаев, ваз, горошка, цветочных мотивов, золотых полос по краю. Т. е. эти изделия были близки традиции изготовления украинских козацких шёлковых и золотных поясов. Так же и наличие бахромы свидетельствует о тесной связи с украинско-белорусскими персиярнями Мажарских. Но чаще всего крупных орнаментальных мотивов на концах было три (реже два), что отличает ассортимент персиярен Пасхалиса.

Меньше известна продукция краковских мастерских по изготовлению шёлковых поясов Франтишка Масловского, Антония Путиловского, Юзефа (Иосифа) Трояновского в Кракове, закрывшихся, очевидно, в период с 1772 по 1790-е гг., после трёхкратного раздела Речи Посполитой между Австрией, Пруссией и Россией в качестве провинций, когда банкротство многих магнатов приводило к прекращению работы вотчинных мануфактур.

В целом среди фабриката персиярен этнической Польши можно выделить четыре основные направления. Первое – это пояса, ориентированные на имитацию восточных – персидских, турецких–стамбульских поясов, связанных прежде всего с византийско-турецкими армянами. К этой линии относились параллели между специально продуцированными в Константинополе для польского рынка пасами знаменитых мануфактур XVIII ст. армян Якуба Пиатровича и Эвона Миконовича (известны по артефактам с сигнатурами на концах тканей

вместо части каймы) [24, с. 58] и дальнейшими местными (польскими, украинскими и белорусскими) репликами. Ввиду того, что вышеназванные производители специально готовили пояса для восточноевропейской шляхты, изделия имели свои характерные особенности.

Поскольку в среде польской (и соответственно украинской и белорусской) аристократии Речи Посполитой была распространена мода на более узкие и не слишком длинные пояса, уместные в персидском костюме, Я. Пиотрович и Э. Миконович ввели ряд новшеств. В своих изделиях они ткали вместо 5 или 7 орнаментальных мотивов на концах не более трёх, чаще парное число для удобства сгибания рисунка пополам. Они изготавливали пояса почти в половину у́же и существенно короче соответственно классических восточных образцов. Смысл этих нововведений был ориентирован на способ ношения кунтушовых пасов в среде польской аристократии. Ведь ими тут принято было, сложив пополам, обернуться несколько раз вокруг талии, после чего выпустить декоративные концы свободно вниз. А на Востоке чаще всего пояса (преимущественно два или три вместе) скручивали, а при этом концы выкладывали спереди в большую «шишку» [19].

Со временем Я. Пиатрович и Э. Миконович начали вносить в композицию и размеры поясов для экспорта на земли Речи Посполитой, Белоруси, Украины изменения, ввиду которых на изделиях осталось лишь два декоративных мотива со стилизованными цветущими декоративными растениями. Кроме того, по совершенной армянско-турецкой технологии удавалось изготавливать пояса двухлицевыми, т. е. не имеющими изнаночной стороны. Два утка́ позволяли менять в готовом изделии цвета фона и рисунка, создавая как бы «перелицованный» декор на обратной стороне. Например, серебристо-зелёный орнамент на золотном фоне в реверсе приобретал вид золотистого рисунка на серебристо-зелёном фоне. Как пишет исследователь проблематики этой технологии Арарат Хайаса, в таком «двухслойном» поясе каждая сторона являлась лицевой [19]. Особое внимание в изделиях этих персиярен уделялось сигнатурам, исполненным на славянский манер с греческим названием города Стамбула: «Якуб Пиатрович/Константинополь» либо «Эвон Миконович/Константинополь».

Бренды этих кунтушовых поясов в то время могли сравниться по статусности с марками сегодняшних самых востребованных элитных ав-

томобилей типа «Бентли», «Майбаха» или «Мазаратти». Посему в дальнейшем магнаты старались наладить собственный выпуск подобных изделий. Делали это не только ввиду удешевления и затребованность элитных видов продукции, а и в связи с престижностью такого производства, повышения реноме владельца за счёт него. Потому вторым типом польских золотных и серебряных поясов стали репрезентативные, на которых ткались гербы, вензели заказчика.

Третьим видом кунтушовых пасов Речи Посполитой стали видоизменённые четырёхлицевые пояса, композиция которых, вероятнее всего, была заимствована из найденных в украинских и белорусских персиярнях ткачей Я. и Л. Мажарских рисунков. По всей длине эти изделия были разделены на половины с утком разного цвета, что сообщало им четыхрехфункциональность (каждая сторона, сложенная пополам, использовалась для костюмов по разным поводам – ежедневное ношение, свадебные церемонии, траур, праздники). Известны такие изделия производств Пасхалиса и Слуцка.

Кроме того, можно выделить четвёртый тип польских кунтушовых поясов. Известно, что в польских Кобылках XVIII ст. заправлял французский ткач из Леона, что отразилось и на стилистике изделий. Он подписывал пояса «F. Filsjean» (fecit – сделано Филсьяном) [23]. Это была линия изготовления пасов с ориентирами на центральноевропейскую моду развития униформенного костюма. Известно, что станки в Кобылку были перевезены из Гродно. Здесь ткали кунтушовые пояса для королевской гвардии. Среди польских коллекций выявлены пасы, декорированные «лучистыми овалами», орнаментальными узорами, которые по аналогии с архитектурой, можно назвать «строповыми» или «стропильчастыми» [16, с. 118]. Возможно, подобные изделия продуцировались именно как строевые. К сожалению, производство работало недолго, поскольку в 1794 г., во время восстания под руководством Тадеуша Косцюшко, в здание ткацкой фабрики попал снаряд, из-за чего всё оборудование было уничтожено [10].

По сути, первый и третий типы польских кунтушовых поясов ориентировались не только на армянско-турецкие (константинопольские) мануфактуры Якуба Пиатровича и Эвона Миконовича) и украинско-белорусские персиярни Я. и Л. Мажарских, но и на собственно восточные прообразы, в первую очередь персидские. Как писал польский историк

Ежи Китович: «Персидский пояс… имеет в длину локтей десять, в ширину – локтя три, он грубый, как французское сукно, и плотный, как пергамент. Он выткан с серебряной или золотой нити, или на одной стороне с серебряной, а на другой с золотой, его украшают разноцветные шелковые цветы. Такие пояса не носили с костюмом, а использовали для украшения шляхетского гардероба и в качестве подарков…» [28; с. 19]. Про них Энджей (Ежи, Юрий) Китович в XVIII в. написал 6 абзацев [28], из которых становится ясно, что затраты и усилия на производство таких поясов на землях Речи Посполитой (Украина, Белорусь, Польша, Литва) были неимоверными.

Известно, что на кунтушовых пасах восточного типа часто ткали орнаментальные узоры с мотивами персидских и турецких тканей, китайского шёлка и др. Потому со временем их иконография была творчески адаптирована производителями кунтушовых поясов. В первую очередь ранних украинских и далее слуцких, так как продукция Я. Мажарского постепенно вытеснила с рынка Речи Посполитой привозные изделия. Например, мастер на основе традиционных восточных рисунков разработал целый ряд типов оформления пасов Восточной Европы. Излюбленными у него стали не все, а только отдельные, рафинированные мотивы Ближнего и Дальнего Востока, и прежде всего Кавказа, которым он сообщал некую монументальность и законченность изображения с элементами «европейскости».

А именно: гвоздики (излюбленный декор в нескольких вариантах исполнения), тюльпана, нарцисса, особо ценимых в европейском фарфоре (позже к ним добавились мотивы роз, василька, маргаритки, орнаментов из натуралистичных, а также фантазийных листьев и бутонов). Кроме того, Я. Мажарский разрабатывал иконографические типы растений ирано-персидской, турецко-армянской и китайской традиций живописи и ткачества. Например, пионов, лотосов, цветов персика, хризантем. Изображая цветочные мотивы, он учитывал стилизацию поясов в персидском, турецком, китайском, французском вкусе [17].

Особенностью слуцких изделий была бахрома на концах, введенная Яном Мажарским. На волне противостояния с властями-оккупантами, с 1790-х гг. сын Яна – Лео Мажарский наладил выпуск так называемых «позитивок» – двухлицевых кунтушовых поясов, отличительной чертой которых стало их исполнение в патриотической серебристо-зеленой

цветовой гамме. Этот колорит был символичен для Речи Посполитой, поскольку он ассоциировался с цветами одежды пропольских патриотов демократической майской Конституции 3 мая 1791 года, анулированной тремя державами. Зелёный соотносился с цветом надежды, поскольку пояса зелено-кармазиновых оттенков одевали к мундиру Белого Орла (польский орден Белого орла был восстановлен после XIV ст. в 1815 г.) [17, с. 55].

Именно «позитивки» выбирали наиболее оппозиционно настроенные аристократы. Потому российское правительство с 1793 года запретило их ношение. Выходя из факта, что в 1807 году Лео(н) Мажарский отказался от аренды слуцкой персиярни, вернув ее администрации князя Доминика Иеронима Радзивилла (1786–1813), а в 1811 году мастер умер (был похоронен в слуцком костеле бернардинов, позднее разрушенном), уникальные вещи по типу «позитивок» (принцип позитив – негатив как в фотографии) изготавливались на этой мануфактуре максимум до конца 1800-х гг.

Среди белорусских персиярен, сохранилась информация про Фабрику пасов или персиярню в Поставах (ныне – территория Витебской обл.), принадлежавшую Антонию Тизенгаузу (1733–1785 гг.). Этот выдающийся политический деятель, которого именовали белорусско-литовским «Петром I», представитель правительства и сподвижник последнего короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского, был большим ценителем произведений искусства и меценатом, просветителем из круга Жана-Жака Руссо. Известно, что у него в Поставах ткали пояса из серебрянных нитей, а также лилово-розовых. За год опытный мастер изготавливал не более 8 поясов из золотых и серебряных нитей на шёлковой основе. Каждое изделие было оригинальным экземпляром, не повторявшим другие. Над особенными, замысловатыми экземплярами, работали более полугода [2].

Возможно именно тут Тизенгаузу удалось создать синтетический тип кунтушовых поясов для белорусско-литовской знати, одновременно близких изделиям подобной же фабрики Юзефа Чарторыйского в украинском Корце, станиславско-бучацким аналогам графов Потоцких, слуцким – князей Радзивиллов, ведущим польским производствам в Кобылках, Липкове, Кракове, Варшаве с геральдическими мотивами. Стоит отметить, что собственно литовских производств золототканых

поясов пока не выявлено. Хотя в прибалтийских коллекциях хранится некоторое количество изделий, ещё требующих детального изучения и атрибуции.

В отношении специфики украинских поясов, важно отметить, что на них часто крепили множество дополнительных предметов – козацких курительных трубок, серебряных ложек, пороховниц, кисетов, фляг с напитками и т. д., что шло от традиции козаческой походной жизни. Потому здесь подобные золотные и серебряные изделия преимущественно служили аналогом казны, кубышки, «походным гардеробом», куда крепили, приматывали, вкладывали разнообразный инвентарь, оружие и утварь, почему могли появляться дополнительные аксессуары – например, пуговицы, крючки, карманы, шнуры. Ведь считалось, что у доброго пана в поясе могло храниться состояние, равное целому селу.

В России специфика изготовления поясов, названных «кушачными», заключалась в их цветастости (аляповатости рисунка ткани) и разнородности изделий (на протяжении 1730-х – 1760-х гг. подобную продукцию выпускали более чем 20 мануфактур и фабрик, но, в основном, как побочный сегмент производства). Поскольку российское правительство в течение всего XVIII ст. последовательно проводило на своих территориях политику запрещения национальной одежды, местное дворянство в результате постепенно от неё отказалось. Ещё одной специфической чертой русских кушаков стало размещение на концах пояса 3-х, 4-х или 5-ти орнаментальных мотивов в виде цветущей ветви или букета в вазоне, цветы которых ориентированы книзу [6].

В отличие от них, украинские, как и белорусские, а также польские кунтушовые пояса завершались обычно концами с симметричными одинарными или двойными букетами, вазонами, орнаментальными мотивами в картуше, медальоне и т. д. Кроме того, в России не ткались 4-лицевые пояса, обрамлённые каймой, ориентированные на более древние восточные прообразы, про которые вспоминал польский учёный Л. Жарновецкий в книге «История тканей едвабных» (т. е. шёлковых) [31]. Русские кушачные пояса часто изготавливались больших размеров, иногда в них отсутствовала обозначенная средняя часть, декор состоял из ритмичного повторения мотивов, например, птиц. Поскольку российское дворянство отказалось от ношения своей традиционной одежды, потому

подобные пояса в основном приобретали купцы и зажиточные крестьяне [23]. От кунтушовых, козацких и слуцких эти изделия существенно отличались как по композиции, так и по колориту.

Таким образом, обобщая, можно отметить, что пояс в эпоху барокко был одним из главных составляющих «кунтушового строя», атрибутом причастности к определённому сословию, внешним индикатором зажиточности и социального уровня жизни. Специфика композиционного, декоративного решения, колорита пасов, способов его повязывания и комбинации в ношении с другой одеждой, свидетельствовали про статус владельца, его возможности, вкусы и эстетические приоритеты [20], принадлежность к более родовитым, «сарматским» фамилиям, генетика которых была связана с ареалом персидско-иранского Востока.

Между 1758 и 1770-ми годами на Слуцкой мануфактуре в Белоруси, куда Ян Мажарский сначала наезжал с Украины, а позже перебрался вместе с семьёй (женой и сыном, которых перевёз из турецкого Константинополя), им была разработана собственная слаженная система декорирования поясов. Она касалась в первую очередь дорогих полулитых и золотолитых изделий, и использовалась на предприятии и в дальнейшем, до его закрытия в 1844/1846 гг. Сводилась она к трём основным группам изделий.

Первая – это творческое переосмысление мощных восточных традиций, – в первую очередь, турецких стамбульских, персидских и кашанских поясов. Так возникли хрестоматийные «карумфиль» (с турецкого «гвоздика»), «сухарик»/«сукарик» («рассада»), «чи» («китайские облачка»), «карповая чешуя» (традиционный мотив турецких керамики и ткачества), «венково-медальённый» (чаще всего венки из мелких алых гвоздик) типы декора.

Вторая включала элементы западноевропейского барочного и классицистического искусства (всевозможные букеты).

К третьей относились оригинальные разработки слуцких мастеров, опиравшиеся на изображения местной флоры: например, декоры с использованием мотивов «цветущих пней» (предположительно были переняты с французских традиций оформления гобеленов и шпалер, близких узорам нидерландского и голландского искусства в стиле шинуазри), а также «васильки», «ромашки», «незабудки», «шиповник», «нежно-кремовые маргаритки с узкими зубчатыми листьями», «листья

дуба», «листья клёна» и др. [9; 23]. Орнамент на концах изделий чаще всего обводился контуром черного цвета. Особенно характерными для поясов кунтушово-слуцкой группы являются мотивы вазонов с цветком гвоздики, в целом отличные от традиций украинского, белорусского и польского искусства. Иконография Слуцкой персиярни, перенесенная Михалом Радзивиллом Рыбонькой из Несвижа, в своем роде уникальна.

Среди прочих, выделялись, например, узкие пояса этой мануфактуры с чередой китайских облаков, на концах которых вокруг медальонов, составленных из этих же мотивов вокруг основной растительной композиции, размещались небольшие фигурки женщин, домашних животных, птиц. Этот декор, решенный в стилистике народного примитива, был ориентирован на орнаментику персидских ковров XVIII в., прежде всего биджарских, некоторые рисунки которых были родственны и венково-медальонному декору. В свою очередь, мотивы подобных облачков были заимствованы из китайского искусства (там именуемых «чи»). В слуцких поясах они часто группировались в V-подобные элементы или медальоны. В европейской традиции орнаментальные узоры в виде вереницы «китайских облаков» получили название волькебанд. Однако в целом для орнаментики белорусских, украинских и польских поясов они не были характерны. Скорее всего их использование в этой группе художественного ткачества следует связывать с творческими разработками Яна и Лео Мажарских [17, с. 370-371].

В поздних композициях поясов Слуцкой персиярни, кроме «вазонов», состоящих из корзин, ваз, корений, стилизованной «земли», листвы («трилистники», листья, напоминающие вербовые), цветка (например, шиповника), восьмиконечных звёзд, квадратов, трапеций, ромбов и полукружий, растительных фризов с изогнутыми элементами, напоминающей арабскую вязь, изображались посудины «натюрмортного» характера, расположенные на салфетке с кисточками. Часто цветок вырастал из пня либо стилизованных корней. Особую монументальность и завершённость композиции сообщало обрамление, выполненное в виде орнаментального фриза каймы. Чаще всего оно было однотипным и представляло собой повторяющийся цветочный мотив небольшого размера либо декор из череды букетиков вдоль волнообразной линии, излюбленной в рококо. Со временем стилистика изделий, одухотворённых упорядоченностью западноевропейских

стилей, сблизилась с классицизмом, что нашло отражение во введении в декор мотивов ваз и подставок, близких по форме античной керамике, украшенных меандровыми фризами [1]. Синхронно эти же тенденции развития декора были присущи французским гобеленам и их родственной продукции белорусских таписярен.

Кроме того, в Слуцке выпускались пояса с государственной символикой Речи Посполитой, а также вензелями. [17, с. 370-371]. Вероятно, такие предметы изготавливали к памятным датам и для особых торжественных церемоний.

В отношении цветовой гаммы изделий по сохранившимся архивным данным известно достаточно много. Использовались шелка́ цвета белый, шамуа (бледножёлто-зеленоватого оттенка), палевый (соломенный), канарейковый, помаранчевый, салатный, пепельно-зеленый, зеленый, пюсовый (красно-бурый), кармазиновый (оттенок красного), гранатный, розовый, фиалковый, голубой, сапфирово-синий, темно-ореховый, светло-ореховый, mordoré (красно-коричневый с золотистым отблеском), коричневый, isabelle (телесный), сливовый, цвета ласточки, чёрный [24, с. 228].

Слуцкий пояс ткался вручную из шёлковых, либо шёлковых в основе и золотных в утке́ нитей в технике двойного ткачества. В книге ведущего российского специалиста по этому вопросу Лидии Якуниной 1960 года есть раздел, посвящённый восстановлению забытой технологии изготовления слуцких поясов. В подразделах предисловия – «Технический расчет заправки» и «Расчет патрона и записка насекальщику») на примере рисунков продемонстрировано, *как создавалась ткань, состоявшая из двух основ, двух утко́в с несколькими дополнительными утка́ми.* Известно, что красота изделий стала причиной, почему во второй половине XIX века, после окончания сарматской моды, их как экзотический аксессуар стали носить женщины [10].

В золотных поясах использовали метализированные золотые и серебряные нити. Ширина составляла чаще всего 30-40 см, изредка ткались более узкие изделия (ок. 20 см). Длина варьировалась в среднем от 2 до 4,5 м. На изготовление каждого пояса шло около 600 граммов золота и около 30 граммов серебра, в 1796 году, например, на Слуцкой персиярне на 23 станках продуцировали до 3000 поясов. В дальнейшем фигурировало и 24 станка и 48 ткачей. Однако в последствии это оборудование было уничтожено, хотя известно, что подобные им станки

до сих пор применяют в Турции, а возможно их аналоги сохранились в Армении и Азербайджане.

Ныне самое большое собрание кунтушовых поясов находится в Польше, в Национальном музее Варшавы (ок. 300, основная масса которых была приобретена у коллекционеров в 1940–1960-х гг.), несколько предметов есть в Национальном музее в Кракове (коллекция Чарторыйских), в т. ч. слуцких, а также в коллекциях Познани и Гданьска. В Белоруси слуцких поясов до 1941 г. насчитывалось 47 ед., сейчас кунтушовых всего 11, из них ок. 5 – слуцких, 6 – слуцкого типа. Эти изделия, а также фрагменты и части произведений хранятся в Мирском и Несвижском замках, минском Национальном художественном музее Республики Белорусь, Национальном музее истории и культуры Белоруси, Слуцком краеведческом музее, Витебском областном краеведческом музее, Гродненском государственном историко-археологическом музее, Литературном музее Максима Богдановича, Музее древнебелорусской культуры Филиала Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Государственного научного учреждения Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы (ранее Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Белоруси), Минском областном краевед ческом музее.

Некоторое количество (ок. 200-ти ед.) находится в запасниках России. В отделе тканей и костюма Государственного исторического музея г. Москвы хранится чуть более 80 целых поясов и более 60 фрагментов (часть из них с сигнатурами украинско-белорусских производителей Яна и Лео Мажарских) Смоленском государственном музее-заповеднике (40 ед.), Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге, ряде собраний Москвы (Государственный исторический музей и др.), Российском историческом музее. Несколько кунтушовых поясов представлено в Литве (в Каунасском краеведческом музее, в Каунасском художественном музее имени М. Чурлёниса, а также в музеях Вильнюса). Есть данные о кунтушовых поясах в собраниях Швеции и Англии [9, с. 61], а также многих частных коллекциях Европы.

В Украине фрагменты изделий экспонируются в коллекциях Львова, Умани, Хортицы, Чернигова, Житомира, Днепропетровска, Киева, однако среди них очень мало собственно украинских. Около 15 единиц хранится в Национальном Киево-Печерском историко-культурном запо-

веднике, из них с сигнатурой только два: один польский (персиярня Пасхалиса) и один русский (клеймо Герасима Миронова из с. Покровское Московской губернии). Фрагмент пояса, переданного коллекционером Петром Степановичем Лининским в 1991 г., хранится в Запорожском музее казачества. В Днепропетровском национальном историческом музее имени Дмитрия Яворницкого выявлен один слуцкий пояс второй половины XVIII ст. [16].

В Национальном музее украинского народного декоративного искусства хранятся только кушачные русские, белорусские слуцкие и польские пояса. Из последних 1 изделие из Кобылок, 3 – из Липковской персиярни. Всего в НМУНДМ около двух десятков шёлковых пасов. В 2003 г. тут на выставке «Тканые шелковые пояса XVIII в.» экспонировалось 28 пасов из нескольких украинских музейных собраний. Причём было представлено лишь по одному клеймённому изделию персиярен в Кобылках и Липкове; 5 изделий предположительно российских мануфактур, 4 украинских козацких пояса, 6 – слуцких (всего произведений этой группы, хранящихся в НМУНДМ, 7 [31]. Предположительно кунтушовые пасы из Бучацкой, Станиславской, Куткорской и др. украинских персиярен хранятся только во львовских Музее этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины, Львовском историческом музее, Львовском национальном художественном музее имени Андрея Шептицкого.

44 единицы кушачных, козацких, слуцких пасов насчитывается в Черниговском историческом музее имени В. Тарновского. Из них 9 – кушачные (идентифицированы по сигнатуре 3, из них – 1 изготовлен на Мануфактуре Даниила Земского, с. Купавно Московской губернии, 2 – на Государственной мануфактуре с. Купавно Московской губернии), 7 – слуцкие, 3 – кунтушовые (2 – из Кобылок, 1 – из с. Липкова под Варшавой), 2 – плетёные в виде сетки или соединённых шнуров, возможно украинского происхождения, 22 – восточного производства, в т. ч. «шалевые» и «полушалевые», а также литые.

В целом стоит отметить, что славянские кунтушовые пояса эпохи барокко – были хоть и близки восточным и центральноевропейским аналогам, однако ни в чём им не уступали, и были много тоньше по работе.

Слуцкие, как и кунтушовые пояса стали уникальным явлением в панораме искусств и ремёсел Восточной Европы. Они будут объектом внимания следующей статьи. Стоит коротко отметить, что в этих изделиях нашла отражение многовековая культура Востока –прежде всего Кавказа

(Армении, частично Азербайджана), Персии, Турции, с ощутимыми доминантами искусства тюркских народов, удивительным образом переплетенная с традициями украинского золотного и серебряного шитья, белорусскими мотивами орнаментики, геральдическими символами государственности Речи Посполитой.

Важно учитывать, что страны Кавказа, хотя их территории преимущественно географически располагались в Азии, примыкали к культурному пространству Восточной Европы. Одним из доказательств этого факта является историко-культурный феномен кунтушовых шёлковых, золотных и серебряных поясов, воочию свидетельствующий об уникальном синтезе таких разных на первый взгляд художественных традиций мастеров тюркских народов и восточноевропейских славянских.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом-каталог выставки «Слуцкія паясы», 29 сентября 2005 г. – 31 января 2006 г. / авт.-сост. и авторы текста И. Зварыка (Минск), Т. Иванова (Москва), И. Скворцова (Минск) .[на белор., рус. и англ. языках]. – Мінск : ТАА «»Юстмаж», 2009. – [Без сплошной пагинации].
2. Антоній Тызенгаўз [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://govorim.by/vitebskaya-oblast/postavy/stati-o-postavah/60281-antony-tyzengaz.html. – Дата доступа: 21.01.2015 г.
3. Бедроньска-Слота Беата. Пасхалис Якубович и его мануфактура в Липкове [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://aniv.ru/archive/2/pashalis-jakubovich-i-ego-manufaktura-v-lipkove-beata-bedronska-slota/. – Дата доступа: 09.02.2015 г.
4. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л., 1981. – С. 192.
5. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник / авт. кол. Я. П. Запаско, І. В Голод, В. І. Білик та ін. – Львів : Афіша, 2000. – Т. 2. – С. 214.
6. Зайченко В. Старовинні коштовні пояси у зібранні Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського. Каталог / В. Зайченко // Скарбниця української культури: зб. наук. пр. – Чернігів, 2005. – Вип. 6. – С. 129–146.
7. Киевская старина. – К., 1891. – Т. XI. – С. 485.
8. Кызылбаши [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://vk.com/public46750994. – Дата доступа: 21.01.2015 г.

9. Лазука Б. А. Слуцкія паясы. Адраджэнне традыцый / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2013. – С. 40.
10. Мальдис Адам. Слуцкие пояса: три воплощения [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://www.kurier.lt/slutskie-poyasa-tri-voploshheniya/. – Дата доступа: 21.01.2015 г.
11. Назар В. «Східний» текстиль на західноукраїнських землях у другій половині XVII–XVIII ст. / Володимир Назар // УАМ: дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1999. – Вип. 6. – С. 157–161.
12. Оглоблін О. Нариси з історії української фабрики. Кріпацька фабрика / О. Оглоблін. – Київ ; Харків : ДВОУ ; Держ. видав. «Пролетар», 1931. – С. 51.
13. Прекрасная утопия шейха Сафи [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://www.azeri.ru/papers/azerizv_az/25386/. – Дата доступа: 25.01.2015 г.
14. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР / С. Й. Сидорович. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 23.
15. Скварцова І. М. Да пытання аб несігнатурнай атрыбуцыі слуцкіх паясоў / Ірына Мікалаеўна Скварцова // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Выпуск 3. – Мінск : Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры, 2001. – С. 24–35.
16. Смолій Ю. Слуцькі пояси. В 5-ти т. / Ю. Смолій // Історія декоративного мистецтва України. – К., 2007. – Т. 2. – С. 115–120.
17. Смолій Ю. Слуцькі пояси. Українське культурне поле / Ю. Смолій [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://mari.kiev.ua/PDF_2010/MIST_7-2010/360-374.pdf. – Дата доступа: 25.01.2015 г.
18. Суфийский орден Бекташи [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://www.e-reading.link/chapter.php/1019549/73/Akunov_-_Voenno-duhovnye_ordena_Vostoka.html. – Дата доступа: 25.01.2015 г.
19. Хайаса Арарат. Армянская душа белорусских поясов / Арарат Хайаса [Эл. ресурс].Режим доступа: // http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-44302/.– Дата доступа: 24.01.2014 г.
20. Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини XX ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості) / Лада Цимбала [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://librar.org.ua/sections_load.php?s=light_industry&id=54&start=4. – Дата доступа: 23.01.2015 г.
21. Школьна О. Шовк у побуті українців XVII–XIX століть і питання його музейного експонування / О. Школьна // Питання історії, науки і техніки. – 2014. – №3. – С. 61–73.

22. Школьна О. Жовква і Глинсько: найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собєським на українських землях / О. Школьна // Записки НТШ. – Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецта / ред. О. Купчинський. – Львів, 2011. – С. 431-451: іл.
23. Шовкові пояси XVIII століття з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. Каталог виставки / вст. ст. О. Новодережкіної. – К. : Родовід, МУНДМ, 2003. – 58 с.
24. Якунина Л. Слуцкие пояса / Л. Якунина. – Минск : Изд-во АН БСРР, 1960. – С. 58–228.
25. Bektaşi dervişlerinin kullandığı bir tür kemer... Kamberiye. [Эл. ресурс]. Режим доступа: // http://www.bulmacabul.com/2010/05/bektasi-dervislerinin-kullandg-bir-tur.html. – Дата доступа: 23.01.2015 г.
26. Chruszczyńska J. Pasy kuntuszowe z polskich manufaktur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / Jadwiga Chruszczyńska. – Warszawa : AVO, 1995. – 346 s.
27. Kalamajska-Saeed Maria. Polskie pasy kontuszowe / Maria Kalamajska-Saeed. – Poznań : KAW, 1987. – 44 s.
28. Kitowicz Jędrzej (1728–1804). Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. Rozdział XI. O strojach czyli sukniach męzkich. – Wyd. 2 / Jędrzej Kitowicz. – [Рукопись – Petersburg ; Mohylew]. – Poznań, 1840. – [Без сплошной пагинации].
29. Mańkowski T. Polski tkaniny I hafty XVI–XVIII wieku / T. Mańkowski. – Wrocław : Zaklad imenia Ossolinskich, 1954. – S. 100.
30. Mańkowski T. Stuka islamu w Polsce w 17 i 18 wieku / T. Mańkowski. – Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 1935. – 126 s. : 40 s. tabl. Żarnowiecki Ł. Historia tkanin jedwabnych. – Kijów, 1915. – S. 112–114.

Ключевые слова: персиярни, Украина, Беларусь, Польша, XVII–XVIII столетия.

Olqa Şkolnaya (Ukrayna)

Ukrayna, Belarus və Polşa barokko dövründə irani kuntuş kəmərləri nümunəsində Qərb və Şərq ənənələrinin sintezi

Məqalə iranilərə – XVII-XVIII əsrlərdə Ukrayna, Belarus, Polşa xalq

incəsənətində geniş yayılan, qızıl və gümüş saplarla toxunmu şipək parça istehsalına həs redilmişdir. Burada daha çox barokko-klassisizm dövrü cəmiyyətinin imtiyazlı təbəqəsinin atributu olan kuntuş, kazak və Slutsk kəmərlərinə diqqət yetirilir. Qeyd edilirki, bu kəmərlərin taxılması türk zadəganları (qızılbaşlar, bəktaşilər və s.) və hərbçilərinin (yeniçərilər) ənənələri ilə sıx bağlı idi və şərq kəməri hakimiyyət rəmzi, cəmiyyətdə yüksək mövqe tutmaq, əsil-nəcabət kimi dəyərləndirilirdi.

Açar sözlər: iranilər, Ukrayna, Belarus, Polşa, XVII-XVIII əsrlər.

Olga Shkolnaya (Ukraine)

Synthesis of eastern and western traditions in Persian Kontush belts of baroque stage of Ukraine, Belarus, Poland

The article is dedicated to persians - productions of weaving on silk with gold and silver threads, which distributed in art of ethnic Ukraine, Belarus, Poland in XVII–XVIII. The special attention is paid to Kontush, Cossack and Kontusz belts - attributes of privileged sectors of society of baroque-classicism stage, line of wearing which connected closely with traditions of Turkic nobility (gizilbash, bektashi, etc.) and military (janissaries) use of eastern belt as symbol of the power, importance in society, differences of origin and race.

Keywords: Persian, Ukraine, Belarus, Poland, XVII–XVIII centuries.

UOT 793.3.01

Афаг Гусейнова
доктор философии по искусствоведению
(Азербайджан)

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ВОСТОЧНАЯ МИНИАТЮРА, КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ИСТОЧНИК АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ДВОРЦОВОГО ТАНЦА

Выдающиеся азербайджанские искусствоведы Керим Керимов и Адиль Казиев провели колоссальную работу по выявлению, изучению и пропаганде средневековой азербайджанской миниатюры. Средневековая восточная миниатюра, в частности азербайджанская школа миниатюры, как неоднократно отмечал Керим Керимов[1], является неисчерпаемым источником информации не только исторических событий, быта своего времени, но и костюма, танца, музыки и т. д. Роскошные сцены меджлисов, охот, придворных сценок предназначались не только для удовольствия созерцания, но и несли философскую концепцию гармонии, а также информационную насыщенность. Необходимо отметить, что в связи с историко-социальными событиями того времени, тесными связями обширных регионов друг с другом, постоянными перемещениями деятелей искусств от одного властелина к другому, культурно-творческие течения, школы, стили влияли друг на друга, произрастали друг из друга и являются в какой-то мере одним большим культурным процессом. Поэтому и к источнику информации по средневековому искусству миниатюры привлекается многочисленный арсенал наследия Востока.

Как уже отмечалось, дошедшая до наших дней средневековая миниатюра являются неисчерпаемым источником информации своего времени, костюма, танца, музыки и т. д. О восточной (в частности, азербайджанской) средневековой миниатюре, как о неисчерпаемом творческом источнике вдохновения говорили такие выдающиеся художники, как В. Кандинский, С. Вирсаладзе, Т. Нариманбеков, Т. Салахов, Т. Таиров, Р. Исмайлов, искусствоведы, Ю. Слонимский, режиссер И. Идаят-заде, хореограф Ю. Григорович и многие другие. В средневековой восточной миниатюре так много изображений музыкантов, инструментов, танцевальных поз, жестов, что это дает богатый

материал для реконструкции средневекового азербайджанского танца. Необходимо отметить, что средневековый дворцовый танец являлся только женским. Так как изобразительный ряд миниатюр - это выразительно схваченное, художественно преподнесенное мгновение бытия (хотя туда вложена многоярусная этапность изображаемых процессов), танец здесь присутствует, как богато аранжированные позы и жесты, которые просто напрашиваются на сплетения из них конкретного танца.

В многочисленных средневековых рукописях россыпью жемчужин блистают сцены с изображением придворных танцовщиц, танцующих во дворце, на лоне природы, под аккомпанемент нея, бубна и т.д. Это - и иллюстрации к «Хамсэ» Низами, и «Дивану» Хафиза, и к произведениям Амира Хосрова Дехлеви. Особенно богата танцевальными сценами (миниатюры, иллюстрирующие пребывание Бахрама во дворцах семи красавиц) и прекрасно выполнена рукопись «Куллият» (сборник 8 поэм) Ленинградской Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, созданная в 60-70-ые годы XVI века. Здесь пластика танцовщиц (положение рук, корпуса, головы, ног), костюм, атрибутика (цветные платочки, зажатые в ладонях танцовщиц и др.) так скрупулезно и выразительно переданы, что, будучи профессиональной танцовщицей азербайджанского танца, нам показалось интересным и полезным сделать попытку реконструкции азербайджанского средневекового дворцового танца. Поэтому, в решении рисунка движений танца и решении костюма исполнительниц танца мы исходили из изображений танцовщиц на средневековой восточной миниатюре, сохраняя симметричность или асимметричность танцующей пары.

Мы также использовали описания средневековых письменных источников, исследования современных авторов и др. Безусловно, большую информацию дает и описание костюма средневековой танцовщицы. Нам показались интересными также и современные изыскания и практический опыт иранских коллег, также пытающихся восстановить средневековый танцевальный пласт. Современная азербайджанская танцевальная пластика также несет в себе большую информацию. Используя весь этот информационный пласт, нам представляется возможным в реальности воссоздать дворцовый средневековый женский танец.

Задействовав все эти источники, мы попробовали реконструировать азербайджанский средневековый дворцовый танец, поставленный на му-

зыку выдающегося азербайджанского музыковеда XIV-XV веков Абдул Гадир Марагаи «Нахышбесте». Группа азербайджанских ученых, во главе с Шамилем Гаджиевым, восстановили из привезенных из музея «Топкапы» три мелодии, записанные в системе Абджет. Музыкальным консультантом данного проекта явился известный специалист по азербайджанской средневековой музыке, доктор искусствоведения, бывший основатель и организатор «Ансамбля старинных инструментов», воссоздавший по средневековой миниатюре утерявшие старинные азербайджанские инструменты (бярбяд, канун, чянг и др.), к сожалению, ныне покойный Меджнун Керимов. Он любезно предоставил нам диск средневековой азербайджанской музыки в исполнении его ансамбля, где мы выбрали музыку XV века Абдул Гадир Марагаи «Нахышбесте». Эта мелодия написана в ладе мугама «Махур». В исполнении «Ансамбля старинных инструментов» она начинается мощным звучанием бярбяда, вся мелодия - ритмически сдержанная, мелодически выразительная, певучая. Эта мелодия диктовала соответственную танцевальную пластику, по темпу столь отличающуюся от современных азербайджанских танцев. Анализируя десятки миниатюр с изображением танцующих фигур, мы обнаружили, что в них симметрия в композиции танца контрастирует асимметрией в позах танцовщиц, расположению рук и ног танцовщиц по отношению друг к другу. Интересно, что часто танцовщица движется в одну сторону, но при этом поворот головы ее в противоположную сторону, руки двигаются асимметричны друг другу: одна смотрит наверх, другая- вниз и кисти повернуты в разные направления. Две танцовщицы, танцуя, смотрят не друг на друга, а в разные стороны. Или двигаются не зеркально, а параллельно. Геометрия рисунка танца - линейно-параллельная. Чаще всего танцующие на одной стопе стоят, отодвинув на полупальцы вторую ногу. В руках у танцовщиц кастаньеты или платочки, которые плотно зажаты в ладошках и свисают и сверху, и снизу. Используя эту танцевальную «фразеологию», был поставлен танец, оформлен костюмами и впервые продемонстрирован на Международном симпозиуме «Историография и источниковедение Средневекового Востока», посвященном 90-летию действительного члена Национальной Академии Наук Азербайджана, Героя Советского Союза Зии Буниятова, который проходил в Баку 8 мая 2012 года. Это была попытка реконструкции средневекового азербайджанского танца на музыку Абдул Гадир Марагаи «Нахышбесте».

Нерасторжимо переплетаясь в своих структурно-канонических композициях, выразительно-звонкой орнаментовке средневековая миниатюра и средневековая музыка – мугам, неумолимо рождают подобную себе танцевальную пластику. Недаром, по представлению древних греков, а потом и восточной философии, сакральное число 7 связывает основные небесные светила, цвет, дни недели, ноты, основные мугамы, физическое состояние в сложную взаимосвязь. Эту символику мы наблюдаем в философии поэмы Низами «Семь красавиц»:

1 - индийская - черный цвет - Сатурн - мугам Рахави – суббота - Ре-материальное тело
2 - туркестанская – желтый - Солнце - мугам Ирак – воскресенье - Ля -эфирное
3 - византийская - зеленый – Луна - мугам Нава – понедельник - Ми -духовное
4 - славянская - красная - - Марс - мугам Ушшак - вторник - Си-ментальное
5 - магрибская - бирюзовый – Меркурий - мугам Буселик - среда - Фа-каузальное
6 - китайская – сандаловый – Юпитер - четверг - мугам Зирафкянд - До - Будхическое
7 - иранская – белый - Венера - мугам Раст- пятница- Соль- Атматическое.[2]

Эта таблица указывает на некую зависимость явлений друг от друга, их соподчиненность и вытекание одного из другого. Эту взаимосвязь можно разрабатывать и выстраивать и отображать в различных синтезированных структурах, например, в танцевальном театральном представлении. Нам также представляется чрезвычайно интересным создание балетного спектакля, основанного целиком на каком-нибудь азербайджанском мугаме – это могло бы стать рождением нового танцевального жанра. Как известно, инструментальный или симфонический мугам, присутствующий в произведениях композиторов Азербайджана, вознес азербайджанскую балетную хореографию в мировую когорту «посвященных» - так высок был почин. Лучшие балетные спектакли Азербайджана, стали явлением мирового балетного искусства, такие, как «Семь красавиц» К.Караева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Мугам» Н. Аливердибеков и др. Быть может, в том и причина их успеха, что они пропитаны ментальными основами

азербайджанской культуры- средневековой миниатюрой, мугамом, поэзией. Но симфонический мугам «диктует» и соответствующую танцевальную пластику – классическо- стилизованно- национальную. Тогда как танец, поставленный на «чистый» мугам, совершенно меняет современную хореографическую лексику. Как известно, ренги в мугамах служат не только для слуха, но также и для танца, в то время, как ханенде отдыхает. То есть, изначально танец в мугаме присутствует. Это также подтвердила и профессор из Канады Тамара Алибакиева в своем докладе на третьем Международном фестивале мугама (Баку, март, 2013 год), заявляя, что в кульминациях уйгурских мукамов звучит цикл танцевальных мелодий и исполняются народные танцы.

Поэтому сегодня мы предпринимаем некоторые попытки в этом направлении. И мы надеемся, что смелые хореографические постановки на азербайджанской сцене на основе азербайджанской средневековой миниатюры в синтезе с азербайджанским мугама не замедлят себе ждать в ближайшее будущее. Бесконечная «орнаментация» обще-канонических структур (в средневековой миниатюре, мугаме, танце, ковре или архитектурном ансамбле) - суть слияния единого в целое, проникновение человеческой мысли в законы мироздания, организующего все элементы в единый всеобъемлющий ритм.

ЛИТЕРАТУРА

1. К.Керимов. Султан Мухаммед и его школа. Москва, 1970, K.Kərimov. Azərbaycan miniatürləri. Bakı, 1980.
2. (Таблица составлена по Низами, Уз. Гаджибекову и А. Талыбзаде). Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. 3-е издание – Баку-Язычи,1985.-стр.11; Низами. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья, составление и примечания Рустама Алиева, Сов. Писатель, Лен. Отделение- 1981. Стр.32-35; Талыбзаде А. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (10-16 вв.). - изд. «Сабах», Баку- 2006, стр. 312.

Ключевые слова: средневековая восточная миниатюра, реконструкция азербайджанского средневекового дворцового танца, азербайджанский мугам.

Afaq Hüseynova (Azərbaycan)

Orta əsr Şərq miniatürü Azərbaycan saray rəqsi üzrə informasiya mənbəyi kimi

Orta əsrin şərq minyatür, xüsusilə orta əsrin azərbaycan miniatür həm tarixi hadisələrindən, həyat tərziyindən, həmdə zamanın giyimlərindən, rəqslərindən,musiqisindən və s. məlumat mənbəyidir. Burada saray rəqqasalarının, dərvişlərinin hərəkətləri o dərəcədə mənalı və müəyyən göstərilirdi ki, miniatüraya baxa-baxa, həm orta əsrin musiqini və yazılı mənbələrini cəlb edib orta əsrin rəqslərini real bərpa etmək olar.

Açar sözlər: orta əsrin şərq miniatür, orta əsrin azərbaycan saray rəqsin bərpası, azərbaycan muğamı.

Afag Huseynova (Azerbaijan)

Eastern miniature of Middle Ages as information source of Azerbaijani medieval palace dance

Eastern miniature of Middle Ages, in particular Azerbaijani school of miniatures is inexhaustible source of information not only historical events, life of that time, also suits, dance, music and etc. Movements of palace dancers, dervishes, etc. are represented so expressively and definitely, that according to these images, with attraction of corresponding music, also written descriptions, it is possible to recreate characteristic medieval dances in reality.

Keywords: medieval eastern miniature, reconstruction of Azerbaijani medieval palace dance, Azerbaijani mugham.

UOT 781

Əfsanə Babayeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)

MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSİQİ ELMİNDƏ TÜRKOLOJİ ARAŞDIRMALARIN AKTUALLIĞINA DAİR

Azərbaycan musiqi elmi qədim tarixə malikdir. Müxtəlif tarixi dövrlərdə Azərbaycanın görkəmli musiqiçiləri (S.Urməvi, Ə.Marağayi və başqaları) ümumşərq musiqi elminə öz töhfələrini vermişlər. Azərbaycan musiqişünaslarının yazdıqları traktatlarda musiqi sənətinin müxtəlif nəzəri və təcrübi problemləri öz əksini tapmışdır.

Müasir dövrdə Azərbaycan musiqi elminin ən prioritet problemlərindən biri milli musiqi mədəniyyətinin türk köklərinin öyrənilməsindən ibarətdir. Bundan irəli gələrək Azərbaycan musiqişünaslığında **Musiqi türkologiyası** adlı yeni istiqamət yaranmışdır. Türkdilli xalqların musiqi əlaqələrinin müəyyənləşdirilməsi, bu əlaqələrin etnogenetik əsaslarının izah edilməsi bu istiqamətin vacib məsələlərindəndir.

Hələ XX əstin əvvəllərində, 1919-cu ilin başlanğıcında Ü.Hacıbəyli "İstiqlal" məcmuəsində dərc olunmuş "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında"[1] məqaləsində musiqi türkoloji araşdırmalar üçün ilkin mənbəni təyin edir. Burada o, Azərbaycan musiqi elmində ilk dəfə olaraq türkdilli xalqların musiqi irsinin müqayisəli öyrənilməsi üçün istiqaməti müəyyənləşdirir.

Vahid etnik kökə malik olan qədim türk xalqlarının musiqi təfəkkürünün inkişafında fərqli və uyğun tərəfləri görən Ü. Hacıbəyli zaman keçdikcə "Cənub türkləri, Ərəstu və Fərabi zamanından qalma yunan və ərəb musiqisi təsiri altında keçdikləri halda, şimal türkləri Çin musiqisi əsası üzərində baqqi çalmışlardır", - fikrini irəli sürür. Onun bu fikrinin türk xalqlarının musiqi sənətinin müqayisəli aspektdən araşdırılmasının aktuallığı bu günədək öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Vahid musiqi sisteminə malik olan türk xalqları tarixən daxil olduqları mədəni mühitin təsirinə məruz qalaraq öz musiqisində həmin mühitin təsirini lad və üslub cəhətlərdə əks etdirmişlər. Buradan da nəzərə çarpaçaq dərəcədə müxtəliflik yaranmışdır.

Üzeyir bəy xüsusi olaraq, azərbaycanlıların osmanlılarla musiqisinin əsas üzrə bir olduğu halda, "qayda istimallarında və makamların aralarında fərq" olduğunu göstərmişdir. Şübhəsiz, bütün bu problemlər müasir Azərbaycan musiqişünaslığında prioritet olaraq qarşıya qoyulur və musiqi türkologiyasının bir istiqamət kimi əsas müddəalarını təyin edir.

Maraqlıdır ki, XX əsrin əvvəllərində aktual olan bu problem sonradan siyasi-ideoloji rejimin qurbanına çevrilərək üzün zaman dondurulmuşdur. Yalnız XX əsrin sonunda Azərbaycan öz müstəqilliyini qazandıqdan sonra onun zəruriliyi yenidən gündəmə gəlmişdir.

Ümumiyyətlə, müasir musiqi elmində milli musiqinin etnik əsaslarının öyrənilməsi xüsusi aktuallıq kəsb edir. Belə ki, xalq musiqisinin hərtərəfli dərk edilməsi üçün onun mənəvi mədəniyyətinin etnopsixoloji və dünyagörüşü əsaslarını öyrənmək vacib məsələ hesab edilir. Etnomusikoloji işlərin yerinə yetirilməsi üçün xalqın tarixinin və etnoqrafiyasının öyrənilməsi ön plana keçir.

Qloballaşmanın, dünya mədəni məkanına inteqrasıyanın gücləndiyi dövrdə mədəni irsin, etnik köklərin qorunub saxlanılması bu gün bir çox türkdilli xalqları narahat edir. Bu, xüsusilə, postsovet məkanında yaşayan türk xalqlarına aiddir. Belə ki, XX əsrdən başlayaraq sovet rejimi dövründə uzun illər bu xalqların öz milli və mənəvi dəyərlərindən uzaqlaşması üçün dərin cəhdlər edilmiş, soykökünün unudulmasına çalışılmışdır. Məhz bu səbəbdən müqayisəli türkoloji araşdırmalar sahəsində müəyyən çatışmamazlıqlar, bəzənsə "boşluqlar", "ağ ləklər" yaranmışdır. Lakin bütün bu yaranmış vakkumu aradan qaldarmaq üçün qısa bir müddətdə, Azərbaycan musiqi elmində son 10-15 il ərzində musiqi türkoloji araşdırmalar öz sürətini artırmışdır. Bu istiqamətdə aparılan bütün elmi və praktiki axtarışlar kompleks tədqiqatların meydana gəlməsinə gətirib çıxarmışdır. Şübhəsiz, bu işdə musiqi türkologiyasının tarixi əhəmiyyəti böyükdür. Artıq postsovet məkanına daxil olan Azərbaycan və digər türkdilli ölkələrin alımlərinin coxsaylı işlərində musiqi türkologiyası öz təsdiqini tapmışdır.

2002-ci ildə tanınmış Azərbaycan musiqişünas alimi, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Rəna xanım Məmmədovanın "Musiqi tütkologiyası" adlı elmi əsərinin çap olunması türkoloji araşdırmaların daha məntiqli və ardıcıl aparılmasına yeni təkan verdi. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, alimin elmi fəaliyyətinin ən mühüm və vacib səhifəsindən birini türk xalqlarının mədəniyyətinin öyrənilməsi təşkil edir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, musiqi türkologiyasının elmi əsasının yaradılmasında ilk addımı atmaq məhz R.Məmmədovaya nəsib olmuşdur.

Onun bu əsərinin meydana gəlməsi ilə musiqişünaslıqda yeni istiqamətin nəzəri-metodoloji müddəalarının əsası qoyuldu. Şübhəsiz ki, bu iş fundamental elmi tədqiqat kimi böyük tarixi əhəmiyyət kəsb edir. Əsərin elmi dəyəri ondan ibarətdir ki, burada türk musiqi mədəniyyətinin qədim ənənələrinin "musiqi arxeoloji bərpası" nəzərdə tutulur. Müəllifin qəti qənaətinə görə tədqiqatın mühüm əhəmiyyət kəsb edən türk musiqi mədəniyyətinin tipoloji sırası anlayışı ilə yeni elmi istiqamətin metodoloji bazası bütövləşir. Müəllifin fikrincə " türk mədəniyyətini bir neçə milli ənənələrin cəmi kimi deyil, tərkib hissələrin genetik, rabitəli, tipoloji əlaqələrdən yaranmış, inkişaf etmiş və fəaliyyət göstərən xüsusi dinamik sistem kimi qavramaq, dərk etmək vacibdir"[2] . Ona görə də alimin düzgün qeyd etdiyi kimi, məhz müqayisəli təhlil vasitəsilə biz türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətinin daha dərin qatlarına nüfuz edir, onu əsaslı surətdə anlayıb izahını verə bilirik.

Belə tədqiqatların yerinə yetirilməsində müqayisəli metodun imkanları olduqca genişdir. Məhz bu metod vasitəsilə türk musiqi dünyasına daxil olan müxtəlif milli mədəniyyətlərin ümumi və fərqli cəhətlərinin üzə çıxarılması , bu istiqamətdə daha yeni və mürəkkəb məsələlərin işıqlandırılması nəticəsində bütöv elmi məlumatlar sisteminin əldə edilməsi mümkündür.

Azərbaycan milli musiqişünaslığının da aktual problemlərindən biri türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinin müqayisəli öyrənilməsindən ibarətdir. Müqayisəli metod, ilk öncə paritet təşkil edən milli materialın müqayisəli öyrənilməsini nəzərdə tutur. Mədəniyyətlərin müqayisəli təhlili bir neçə parametr üzrə aparılır: lorkal, tarixi-etnoqrafik xarakteristikanı nəzərdə tutan etnomədəni səviyyədə, bədii, siyasi, mədəni-tarixi və s. aspektlərin fəallığını nəzərdə tutan milli səviyyədə və digər kontekstlər üzrə yerinə yetirilir.

Azərbaycan musiqisi mürəkkəb və çoxtərkibli ümumtürk mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olduğu üçün bu qarşılıqlı əlaqələrin öyrənilməsi olduqca vacibdir.Məhz musiqi türkologiyasının nəzəri bazası əsasında musiqişünaslığın gələcək inkişaf xəttini müəyyən edən tədqiqanların yeni perspektivləri açılır. Bu istiqamətdə yaranan hər bir tədqiqat işində Azərbaycan və Türkiyə musiqi mədəni əlaqələrinin müxtəlif tərəfləri işıqlandırılır. Məsələn, bu sahədə ilk addımlardan biri sayılan N.Şakirzadənin "Sovet Azərbaycanı və Türkiyənin musiqi mədəni əlaqələri"[3] adlı işində bu əlaqələrin geniş retrospektiv icmalı tarixi və nəzəri sinxron yanaşmada verilir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan və türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinin qohumluq əlaqələrinin daha qabarıq göstərilməsi üçün müqayisəli təhlilin sinxron və diaxron metodlarının

birgə tətbiqi olduqca zəruridir. Məhz belə bir yanaşma nəticəsində materialın hərtərəfli işıqlandırılması mümkündür.

Sonra meydana gələn tədqiqat işləri bu əlaqələrin daha dərin qatlarina nüfuz etməsi ilə seçilir. Xüsusilə, problemin tədqiqində ladintonasiya əlaqələrinin öyrənilməsi ön plana keçir. Musiqişünasların işlərində türk xalqlarının musiqisində tipoloji sıranın müqayisəli təhlili təkcə səssırasının ümumiliyini deyil, həm də ladintonasiya formulların identikliyini, funksional münasibətlərin eyniliyini təsdiq edir.

Aparılan tədqiqatların əhatə etdikləri mövzuların dairəsi genişdir. Müqayisəli araşdırmalar Azərbaycan və türk musiqisinin müxtəlif janrlarının qarşılıqlı əlaqədə üyrənilməsini nəzərdə tutur. [4]

Diqqətəlayiq haldır ki, Azərbaycanda aparılan türkoloji araşdırmalara Türkiyəli mütəxəssislərin də qoşulması musiqi mədəni və elmi əlaqələrin dərinləşməsinə və genişlənməsini öz müsbət təsirini göstərir. Onların tədqiq etdikləri problemlər vahid intonasiya modeli üzərində qurulmuş türk musiqi mədəniyyətinin oxşar aspektlərinin müəyyənləşdirilməsinə xidmət edir.[5]

Aparılan bütün tədqiqatlar istər xalq, istərsə də professional janr müxtəlifliyi, musiqi formasının bir çox parametrləri ilə bağlı tipoloji uyğunluğun mövcudluğu hər iki xalq arasında olan möhkəm genetik və tarixi əlaqələri sübut edir. Bütün bu araşdırmalar, sözsüz ki, musiqi türkologiyasının inkişafına təkan vermişdir. Professor R.Məmmədovanın qeyd etdiyi kimi, " türkdilli xalqların musiqi əlaqələrinin təyini və bu əlaqələrin genetik əsasının izah olunması türk musiqi sisteminin tamlığı və bütövlüyü haqqında fikir yaratmaqla yanaşı, onun ayrı-ayrı komponentlərinin müfəssəl səciyyəsini verməyə imkan yaradır" [5].

Göründüyü kimi, aparılan tədqiqatlarda müqayisəli təhlil metodu vacib alət kimi istifadə olunur. Müqayisəli təhlil türk xalqlarının vahid musiqi dilinin ladintonasiya əhəmiyyətli və funksional cəhətdən eyni olan melodik formullarını göstərməyə imkan verir. Müasir türkologiya kontekstində belə araşdırmalar məqsədəuyğundur. Yəni, Rəna Məmmədovanın haqlı olaraq qeyd etdiyi kimi, "eynilik genezisini" tapmaq üçün bir sıra tipoloji araşdırmalar aparılmalıdır. Şübhəsiz, bir sıra milli özünəməxsus xüsusiyyətlərə baxılmadan, ümumi genofondun tipoloji xüsusiyyətlərindən danışmaq olmaz. Formul sı ra müəyyənləşmədən "eynilik genezisi" haqda anlayış yaratmaq mümkün deyil. Ona görə də alim bunun üçün bir sıra məsələlərin araşdırılmasını vacib sayır:

türk musiqi yaradıcılığının qədim qatlarının musiqi arxeoloji bərpası; türk musiqi yaradıcılığının estetik homogenliyinin tədqiqi; türk xalqlarının musiqi

mədəniyyətində "əlaqəli" proseslərin müəyyənləçməsi; türk musiqisinin regional variantlarından biri kimi musiqi sisteminin tədqiqi və s. və i.

Bu gün Azərbaycan və türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqələrinin müqayisəli öyrənilməsi istiqamətində bir çox tədqiqatlar aparılır. Xüsusilə, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun "İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri" şöbəsində R.x.Məmmədovanın rəhbərliyi altında, həmçinin, Bakı Musiqi Akademiyasında, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində yerinə yetirilən elmi araşdırmalarda türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrinə aid müqayisəli problemlər ortaya qoyulur və öz həllini tapır. Əlbəttə, bütün bu atılan addımların böyük tarixi-mədəni əhəmiyyəti vardır. Yaranmış metodoloji baza əsasında bu istiqamətdə aparılan tədqiqatların artmasına və genişlənməsinə ehtiyac duyulur. Bu ehtiyacı çoxtərəfli mədəni qarşılıqlı əlaqələr əsasında təmin etmək mümkündür.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Tərtib edən, ön söz və lüğətin müəllifi F.Ş.Əliyeva). B., Adiloğlu, 2005, 76s.
2. Məmmədova R. Musiqi türkologiyası. Bakı, Elm, 2002, s.23.
3. Шакирзаде Н. Взаимосвязи музыкальных культур советского Азербайджана и Турции. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Mockva, 1989.
4. Гасанова А. Интонационно-типологические связи азербайджанской и турецкой музыки. Автореферат дисс...k.и. ,Баку, 2000; Тагиева С. Проблема сравнительного анализа азербайджанской и турецкой ашыгской музыки. Автореферат дисс...k.и. Баку, 2001; Насирова Дж. Проблемы сравнительного исследования азербайджанского свадебного музыкального фольклора в контексте культур тюркоязычных народов. Автореферат дисс. Баку, 2004; Ализаде Ф. Проблемы вариантности в музыке тюркоязычных народов. Автореферат дисс. Баку, 2005; İmanova S. Azərbaycan və türk musiqisinin lirik mahnılarının ladməqam əsasları. Sənət. ü.f.d...Avtoreferatı.. Bakı, 2013.
5. Ercan Kilkil. Azərbaycan və Türkiyədə Koroğlu dastanı aşıq havalarında poetik və musiqi xüsusiyyətlərinin müqayisəli təhlili. Avtoreferat. Bakı, 2009; Nuri Mahmut. 12 uyqur mukamlarının Azərbaycan muğamları və Türkiyə məqamları ilə müqayisəli təhlili. Avtoreferat. Bakı, 2009; Tönel Adnan . Türkiyə

və Azərbaycanda laylay və ninnilərin musiqi-poetik xüsusiyyətləri. Avtoreferat. Bakı, 2007; Çengiz Daimi . Novruz bayramı mərasiminin Azərbaycan və Türkiyədə mövcudluğu və onun melopoetik əsaslarının özünəməxsusluğu. Avtoreferat. Bakı, 2008; Savaş Ekici. Azərbaycan və Anadolu Elazığ bölgəsinin toy mərasim musiqisinin müqayisəli təhlili. Avtoreferat. Bakı, 2013 və s.
6. Məmmədova R. a.g.ə

Açar sözlər: musiqi türkologiyası, müqayisə, musiqi elmi, etnogenetik əsas.

Афсана Бабаева (Азербайджан)

Об актуальности тюркологических исследований в современной музыкальной науке Азербайджана

В статье рассматривается актуальность изучения тюркских корней национальной музыкальной культуры, одной из приоритетных проблем современной музыкальной науки Азербайджана. Связи с этим отмечаются главные задачи нового направления в азербайджанской музыкальной науке – музыкальной тюркологии. Сравнительное изучение музыкальной культуры тюркских народов является главным методом музыкальной тюркологии.

Ключевые слова: музыкальная тюркология, музыкальная культура, сравнительный метод, музыкознание, этногенетическая основа.

Afsana Babayeva (Azerbaijan)

About actuality of turkologic researches in modern musical science of Azerbaijan

Actuality of studying of Turkic roots of national musical culture is considered, one of the priority problems of the modern musical science of Azerbaijan in the article. In this connection the main tasks of new direction in Azerbaijani musical science - musical Turkology are noted. Comparative studying of musical culture of Turkic people is the main method of musical Turkology.

Keyword: musical Turkology, musical culture, comparative method, musicology, ethnogenetic basis.

UOT 745/749

Dürdanə Qədirova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)

TƏTBİQİ SƏNƏT NÜMUNƏLƏRİNDƏ SEHRLİ NAXIŞ ELEMENTLƏRİ

Dekorativ tətbiqi sənətin əvəzolunmaz sənət əsərləri olan, naxış və ornamentlərlə zənginləşdirilən xalçalar əsrlərin adət–ənənəsini, yaşam tərzini, dünyagöüşünü və s. xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Tarixi sənət nümunlərinin bəzək elementinə çevrilmiş çoxsaylı naxışlar var ki, onlar xalçalarda da öz obrazını yaradır, kerçək anlamını ifadə edir. Xalçalarda, eləcə də digər tətbiqi sənət nümunələrində də tez–tez rast gəlinən belə naxışlardan birini də həmayil motivləri təşkil edir.

Dekorativ tətbiqi sənətdə təsvirlərinə rast gəlinən hamayilin erkən formaları hələ qədim dövrlərdən mövcud olmuşdur. Hamayil ya üst geyiminə taxılır, ya da boyunbağı, bilərzik, üzük və s. bəzək əşyası kimi geyinilir. Hamayil Qafqaz, Şərq və s. xalqlarda geniş yayılmışdır. Aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı çoxlu hamayillər (müxtəlif formalarda – təsvir, simvolik əşya və s.) tapılmışdır. Tapılan faktik materiallar bir daha sübut edir ki, hələ qədim dövrlərdən xəstəliklərin, pis nəzərin, və s. xoşagəlməz hadisələrin qarşısını almaq üçün hamayildən istifadə olunmuşdur. Lakin islamın yarandığı dövrlərdən başlayaraq hamayildən daha geniş istifadə olunmağa başlanmışdır. Bu dövrdən etibarən hamayildən Quran ayələrini və yaxud digər yazıları, duaları boyundan asaraq gəzdirmək üçün istifadə olunur. Hamayillərdə gəzdirilən ayələri yazmaq üçün əsasən zəfəran, qızılgül, narıncı və s. müqəddəs sulardan mürəkkəb kimi istifadə edilir. Hamayillərdə daha çox tanrının, mələklərin müxtəlif sehrli adlarından, Qurandan götürülmüş ayələrdən istifadə olunmalı idi. Lakin hamayillərdə digər sehrlərin, tilsimlərin yazıldığı, onların gəzdirildiyi də danılmaz bir faktdır.

Dünya xalqlarının bir çoxunun hamayildən istifadə edtdiyini desək yanılmarıq və bu xalqlarda qadınlar hamayil geyinməklə bir çox hallarda özlərini "mühafizə olunmuş" kimi hesab edirdilər.

Hamayildən xanım Zəhrada istifadə etmişdir. Bəzi mənbələrin və Əllamə Baqir Şərif əl-Qureyşinin "Həzrəti-Fatimeyi-Zəhranın (s.ə.) həyatı" haqqında

verdiyi məlumata görə xanım Zəhranın gəzdirdiyi hamayildə bu sözlər yazılmışdır – "Ya Həyy Ya varlığı əbədi Olan, Sənin mərhəmətinlə yardım diləyirəm. Elə isə mənə kömək et, məni bir anlıq bələ nəfsim tərəfindən aldanmağa qoyma və bütün əməllərimi islah elə".[1]

Bir sıra ərəb möminləri fikir irəli sürürlər ki, peyğəmbərin mülahizəsinə əsasən hamayillərin – tilsimlərin, amuletlərin istifadəsinə haqq qazandırılırdı. Çünki, hamayillərdən (yəni onlarda saxlanılan, üzərində olan yazılardan) hər şeydən əvvəl pis gözə, cinlərə, şər qüvvələrə qarşı müdafiə üçün istifadə olunur.[2]

Ola bilsin ki, bu kimi səbəblərdən yaranan güclü inam hissi ilə əlaqədar olaraq hamayillər hazırki dövrdə də öz mövqeyini saxlamaqdadır. İnancların daşınması üçün əsas vasitə kimi istifadə olunan hamayillər müxtəlif materiallardan – dəridən, meşindən, parçadan, ağacdan, gümüşdən və s. müxtəlif materiallardan hazırlanır. Hamayillər adətən üçbucaqlı, dördbucaqlı, düzbucaqlı, dairəvi (mütəkkə) şəkilli formalara malik olurlar. Sadə hamayillər yalnız qeyd etdiyimiz bu cür formalardan və asılmaq üçün asılqandan ibarət olurlar. Lakin mürəkkəb formalı hamayillər də var. Hamayillərin əsasını təşkil edən bu formaların aşağı hissəsindən zəncirlər asılır. Zəncirlərin uclarından isə hillər asılır. Bildiyimiz kimi hillər, hil formaları elə qədim dövrlərdən sehrli əşya kimi istifadə olunmuşdur.

Daha mürəkkəb formalı hamayillərdə var ki, onların özülünü təşkil edən hissənin həm aşağı, həm də yuxarı hissələri daha da zəngin tərtibatla bəzədilir. Qeyd etməliyik ki, zəncirlərindən hillər asılmış hamayillər daha geniş yayılmışdır.

Türksoylu xalqlarda – türklərdə, özbəklərdə, türkmənlərdə, kazaxlarda, qaraqalpaqlarda və s. hamayil geniş yayılmışdır. Nəzər salsaq hamayilin Yaxın Şərqdə və ərəb ölkələrində də geniş yayıldığını müşahidə edərik. Hamayilə Orta Asiya xalqları tumar, tomar, ərəblər, əfqanlar taviz, Yaxın Şərqdə və s. muska, tomar, tilsim, talisman, amulet də deyilir.

Qeyd etməliyik ki, müsəlmanlarda hamayil, taviz, tumar və s. adlarla tanınan bu əşyaya müxtəlif formalarına, onun təsvirinə dünyanın bir sıra xalqlarında da rast gəlinir.

Türksoylu xalqlarda geniş yayılmış hamayil təsvirlərinə onların toxuculuq sənət nümunələrində, tikmələrində, dekorativ sənət əsərlərində də rast gəlmək olur. Bu xalqların tikmələrində, xalçalarında, xalça məmulatlarında və s. sənət nümunələrində mövcud olan hamayil təsvirləri ya olduğu görünüşdə ya da sxematikləşdirilmiş şəkildə təsvir olunur.

Hamayil türksoylu Qaraqalpakların həyatında hazırkı dövrdə də mühüm əhəmiyyət kəsb edir.[3] Qarakalpakların tumar, haykel, tumarşa adlandırdıqları hamayillər demək olar ki, geyimlərinin ayrılmaz bir hissəsidir. Hamayil təsvirlərinə Qaraqalpaqların tikmələrində, toxuculuğunda da tez – tez rast gəlinir. Buna nümunə olaraq onların tikmələrini, xalçalarını, köynəklərini, yurtlarını və s. qeyd etmək olar. Təqdim etdiyimiz şəkillərdən göründüyü kimi Qarakalpak yurtlarında hamayil ya özü ya da təsviri yurtun giriş hissəsində yerləşdirilmişdir. Beləliklə də, hamayildən yenə də "qoruyucu", "muhafizəkar" kimi istifadə olunmuşdur, yəni xəstəliklər, pis nəzər, pis ruhlar və s. pisliklər buradan içəri girməsin.[4]

Türkmən sənətkarlığında geniş yayılmış hamayilin (tumar) təsvirinə onların dekorativ tətbiqi sənətində də tez-tez rast gəlinir. Asmaldık adlı toxuculuq novündə daha çox olan hamayil təsviri burada da eyni funksiyanı yerinə yetirir desək yanılmarıq. Ev heyvanlarının, xüsusilə də dəvə bəzək əşyası olan asmaldıklar formasına görə də hamayillərin bir variantına oxşardırlar. Asmaldık əsasən kiçik ölçülərdə (100x100 sm, 100x80 sm, 90x110 sm və s.) olan, aşağı və yan hissələri düz, yuxarı hissəsi isə üçbucaqlı formasında tamamlanan bəzək əşyasıdır. Asmaldıkların üzərində həm sadə, sxematikləşdirilmiş, həm də mürəkkəb, daha real formaya uyğun asmaldık təsvirlərinə rast gəlinir. Bu cür təsvirlər adətən asmaldıkın yuxarısında - üçbucaq hissəsində yerləşdirilir. Araşdırma üçün bir asmaldıka diqqət yetirək. Asmaldıkın yuxarısında mərkəzi hissəsində daha real təsvir üslubuna malik hamayil verilmişdir. Mərkəzdəki hamayil təsvirinin hilləri bərabərində isə, yanlarda iki hamayil təsviri var. Mərkəzdəki hamayilə oxşar olmayan bu hamayillər biri – birindən də fərqlidirlər. Digər iki, daha sxematik şəkilli hamayil təsviri isə asmaldıkın kənar hissəsində yerləşdirilmişdir. Buradan da bir daha aydın olur ki, türkmənlər ev heyvanlarını da pisliklərdən, xəstəliklərdən və s. qorumaq üçün hamayil təsvirlərindən istifadə edirlər.

Hamayil özbəklər, qırqızlar, kazaxlar, ərəblər, əfqanlar və s. üçün də xüsusi əhəmiyyətə malik olan "bəzək" əşyalarından biridir. Hamayil təsvirinə bu xalqların da tətbiqi sənət nümunələrində rast gəlmək olar. Burada da hamayil təsvirləri özbək, kazax, əfqan və s. toxuculuq nümunələrinin naxiş elementinə çevrilmışdır. Lakin bu cür təsvirlərin, naxışların yerləşdirilmə prinsipinə diqqət yetirdikdə onların qoruyucu, magik element kimi çıxış etdiyini müşahidə edərik.

Osmanlı dövrünə aid hamayillərə də çox tez-tez rast gəlinir. Bu da onunla izah oluna bilər ki, osmanlıların da məişətində hamayillərdən geniş istifadə olunmuşdur. Bu dövrə aid hamayillər onları bəzəyən elementlərin

fərqli olmaları ilə diqqəti cəlb edirlər. Burada əsasən gümüşdən hazırlanmış hamayillərin üzəri cızma, qabartma və s. üsullar ilə müxtəlif yarımqiymətli daşlarla, dini yazılarla, nəbati elementlərlə bəzədilirdi.

Türklərin toxuculuq sənətində də geniş yayılmış hamayil təsvirlərinə hər bir bölgənin xalçalarında rast gəlinir. Burada hamayil təsvirləri daha çox Mersin, Tokat, Konya, Eskişəhər, Elazığ və s. ərazilərdə toxunulan kilimlərdə mövcuddur. Buradakı hamayil təsvirləri həm üçbucaq şəkilli, həm də düzbucaqlı kimi təsvir olunmaqla hamayilin formalarını xarakterizə edir. Türk kilimlərində olan hamayil təsvirlərindən də bir daha aydın oldu ki, bu cür təsvirlər toxuculuqda həm naxış elementi kimi çıxış edir, həm də öz "qoruyucu", "muhafizəkar" "sehirli" funksiyasını yerinə yetirir. Qeyd etməliyik ki, türklərdə hamayil təsvirləri muska və nəzərlik təsvirləri adlandırılır.[5]

Hamayildən Azərbaycan ərazisində də geniş istifadə olnmuşdur. Məişətdə özünəməxsusluğu ilə seçilən hamayillərin təsvirlərinə buranın toxuculuğunda da rast gəlmək olar. Bu cür təsvirlər xovsuz xalça növü olan kilimlərdə, xovlu xalçalarda daha geniş yayılmışdır. Qarabağın, Şirvanın və Qubanın göllü kompozisiyalı xalçalarında hamayil təsvirinin geniş yer aldığını xüsusilə qeyd etmək olar. Toxuculuqda olan hamayil təsvirinə "Zeyvə", "Orduc", "Qonaqkənd", "Pirəbədil", "Qaraqaşlı", "Ərçiman" və s. xalçaları nümunə göstərmək olar.

Şirvan kilimində sadə, naxışa çevrilmiş hamayil təsvirləri ana haşiyənin kənarlarında sıra ilə yerləşdirilmişdir. Heç şübhəsiz ki, hamayil təsvirləri burada düzülüşü ilə də qoruyucu obrazını yaradır.

XIX əsrdə toxunulmuş "Zeyvə" xalçasında hamayil təsvirləri ara sahənin kənarlarında, ardıcıl prinsiplə yerləşdirilmişdir. Bu xalçada olan müxtəlif rəngli hamayil elementləri xalça boyunca yerləşdirilməklə, sanki xalçanının ətraf mühitdən qorunması üçün haşiyə sistemi ilə vəhdət təşkil edir. Bizə məlumdur ki, xalçanın gölü eli, obanı, haşiyəsi isə onun sərhədlərini ifadə edir. Buradakı hamayil təsvirlərinin yerləşdirilmə prinsipindən belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, hamayil təsvirləri burada da – qoruyucu kimi çıxış edirlər.

"Orduc" adı ilə tanınan digər bir xalçada da hamayil təsvirlərinin talisman kimi çıxış etdiyini söyləmək olar. Bu xalçada hamayil təsviriləri xalçanın haşiyəsində – ana haşiyənin kənarlarında iki sırada bir sıra üzü aşağı, digər sıra isə üzü yuxarı, naxış elementləri kimi yerləşdirilmişdir. Lakin onların yerləşdirilmə prinsipi burada da möhkəm qoruyucu obrazını yaradır. Xalçanın ara sahəsinidəki üç düzbucaqlı göldən ikisində və ortadakı gölün isə mərkəzi göründə biri – birinin əksinə olan dörd hamayil təsviri var.

Ümumiyyətlə, biz burada xalçalarda və s. dekorativ tətbiqi sahələrində mövcud olan bir sıra başqa elementlər kimi hamayil təsvirlərinin də sənət əsərlərinə yol açdığını müşahidə edirik. Daha çox Quba xalçalarında rast gəldiyimiz hamayil təsvirləri erkən dövrlərdə sxematik şəkildə təsvir olunurdusa sonrakı dövrlərdə nisbətən realistik formada təsvir edilirdi. XIX əsr "Zeyvə" xalçası ilə XX əsrin əvvəllərində toxunulmuş "Qonaqkənd" xalçalrını müqayisə etsək buradakı hamayil təsvirlərinin inkişaf xəttini aydın görərik.

Güc, qudrət rəmzlərini özündə cəmləyən "Pirəbədil" xalçalarında da hamayil təsvirləri özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir. Pirəbədil" kompozisiyalı bu xalçada da ara sahənin kənarı ilə hamayil təsvirləri yerləşdirilmişdir. Xalçanın mərkəzi hissəsində də çoxluq təşkil edən hamayil təsvirləri müxtəlif variantlarda, müxtəlif rənglərdə verilmişdir.

Hamayilləri və onların tətbiqi sənət əsərlərində olan təsvirlərini araşdırarkən belə bir nəticəyə gəlmək olar. Hamayillərin erkən formaları lap qədim zamanlardan mövcud olmuşdur və dünya xalqlarının bir çoxunun mədəniyyətində hamayillərə rast gəlmək olar. İslam yarandıqdan sonra müsəlmanların mədəniyyətində geniş yayılan hamayillər daha da inkişaf edərək, sadədən mürəkkəbə doğru formalaşmışdır. Hamayillərin zəngin, mürəkkəb formalarına daha çox türksoylu xalqların mədəniyyətində rast gəlinir. Bu xalqların mədəniyyətində bəzək, zərgərlik əşyasına çevrilən hamayildən hazırkı dövrdə də, müəyyən mənada sehrli, qoruyucu vasitələrin daşınması üçün istifadə olunur.

Açar sözlər: həmayil, zərgərlik, tətbiqi sənət, xalq, din

Дурдана Гадирова(Азербайджан)

Таинственные элементы орнамента в образцах прикладного искусства

В статье анализируются роль и предназначение амулетов, которые использовались в качестве украшения и ювелирных изделий с древних времен, и их широкое распространение в декоративно прикладном искусстве. Амулеты встречаются в искусстве тюркских народов, а также и других народов мира.

Ключевые слова: амулет, ювелирное дело, прикладное искусство, народ, религия.

Durdana Gadirova(Azerbaijan)

The magic elements of ornament in the products of applied art

The article concerns the purpose and usage of amulets used as decoration and jewelry items from ancient times up to now, and their representations widely seen in decorative applied art. Amulets were very popular in the art of Turkic peoples as well as other nations of the world.

Key words: amulet, jewellery, applied art, nation, religious.

UOT 745/749

Елена Нечвалода
кандидат исторических наук, доцент
(Россия)

АППЛИКАЦИЯ НА ТРАДИЦИОННОЙ БАШКИРСКОЙ ОБУВИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КОЧЕВНИКОВ В ИСКУССТВЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ УРАЛО-ПОВОЛЖЬЯ

Ярким элементом традиционного башкирского костюма была обувь с кожаной головкой и с суконным голенищем (*сарык, ката*). Узоры, наносимые на праздничную женскую обувь такого типа, отличались сложностью, изысканной красотой и составляли особую группу в башкирском орнаменте. Техника, орнамент, колорит, композиции аппликативного декора были подробно описаны ранее [Авижанская; Шитова, 1995]. В этой статье остановимся на них кратко.

Основным способом украшения голенищ сарыков была аппликация из цветного сукна (*кайыу бостау*). Существовало две разновидности аппликативного декора из фабричного сукна на голенищах: 1) контурный (узоры, выложены тонкими полосками сукна); 2) силуэтный или фигурный (узоры, вырезаны из цельного лоскута). В качестве материала для аппликации могла использоваться кожа: нашитыми лоскутками кожи ромбической, треугольной и полуовальной формы украшались мужские, детские, а местами и рабочие женские сарыки. Наиболее распространенными на суконных голенищах женской обуви в конце XIX – начале XX века были контурные узоры, составленные из тонких полосок, спирально закрученных на краях и наложенных определенным порядком. Под узоры из красного сукна подкладывались в качестве фона лоскуты, контрастные по цвету: черный (в центральном поле), желтый, зеленый, синий (под отдельные элементы композиции). Разноцветные лоскуты использовали не только в качестве фона под ячейками узора – из них выполнялись некоторые отдельные его мотивы, что оживляло доминирующий красный тон. Арочная композиция из не-

скольких, вписанных друг в друга орнаментальных полей – основная композиционная схема в орнаменте на обуви.

Обращаясь к проблеме происхождения традиции аппликации на голенищах башкирской обуви, необходимо отметить, что в традиционной культуре башкир декор такого типа (как устойчивый комплекс техники, материалов, соотношения цветов, композиции, орнаментальных мотивов) использовался только для украшения обуви определенного вида и на других предметах не встречался. Чтобы решить вопрос генезиса рассмотренной художественной традиции необходимо проанализировать в сравнительно историческом аспекте тип обуви, ее термин и ее декор.

Термин сарык распространен очень широко, в схожем звучании он встречается в языках многих тюркских и ираноязычных народов Сибири, Кавказа, Средней Азии: чарых, чарык, чорук, чарух, царуг, царых, шорык[7], он восходит к перс. чарык – обувь [Рамазанова Д.Б., с. 266]. Он проникает в тюркские языки рано, в форме čarug был зафиксирован М. Кашгарским [ДТС, с. 141]. Под сходным названием у широкого круга народов бытовала обувь архаического типа, имевшая ряд сходных черт: самодельная кожаная обувь примитивного кроя, сшитая во многих случаях из сыромятной кожи, служившая рабочей обувью и воспринимавшаяся как обувь бедняков.

Территория бытования обуви, того же типа значительно уже, чем ареал распространения термина «сарык»/«чарык». С.Н. Шитова, отмечала, что «народы Поволжья, в том числе тюркские такой обуви не знали», в то время как этот тип обуви был широко распространен в Сибири, у народов Северного Алтая, представляя собою тип обуви пеших охотников [Шитова, 1976, с.58-60].

Орнамент сарыков – явление самобытное, не имеющее прямых аналогий в искусстве других народов. Близкая художественная традиция известна нам только по археологическим данным. По мнению С.И. Руденко «Орнаментика эта … наиболее оригинальна и характерна для башкирского изобразительного искусства, и ее корни уходят глубоко в древность. Это искусство питалось теми же источниками, что и ис-

7 - Царых – у сибирских татар, шорык – у шорцев, чарых – у кумыков, чарых – у азербайджанцев, чарык – у анатолийских турок, чарых (чарык) – у туркмен, чорук – у таджиков, чарых (чарух) – у курдов, carug – у джемшидов. Термин проник и в русский язык: чарки (чары, чарок) – у русских Сибири обувь в виде башмака с суконною опушкою.

кусство древнего населения Горного Алтая середины I тысячелетия до н.э., так как там имеются поразительные аналогии» [Руденко, 2006, С. 249]. Исследователи традиционного прикладного искусства башкир С.А. Авижанская, Н.В. Бикбулатов, Р.Г. Кузеев, С.Н. Шитова также связывали происхождение аппликативного орнамента *сарыков* с древними художественными традициями Южной Сибири и Алтая [Авижанская, 1964. с. 125-126; Шитова, 1995, с. 148, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 262]. Археологические памятники скифо-сарматского времени на Алтае (Пазырыкские, Башадарские, Туэктинские курганы) дали богатейшие материалы для сравнительного анализа и легли в основу таких утверждений. Археологические материалы свидетельствовали, что во второй половине I тыс. до н.э. в искусстве населения Центрального Алтая была широко распространена техника аппликации из кожи и тонкого войлока [Руденко, 1961, с. 54]. Находки дали многочисленные образцы аппликативных узоров, которые графически и стилистически очень близки орнаменту аппликации на голенищах башкирской обуви.

Сходство обнаруживает не только графика мотивов, но и цветовое решение. С.И. Руденко отмечал, что: «при выполнении всевозможных узоров и различных изображений в технике аппликации для основы и наложенного на нее рисунка использовались или разные материалы, или рисунок составлялся из обрезков материала для основы, окрашенных в различные цвета» [Руденко, 1961, с. 56]. Как уже было отмечено выше, контрастное цветовое сопоставление аппликативного узора и фона под ним, подкладывание разноцветных лоскутов под отдельные фрагменты орнаментальной композиции, было характерно также и для декора башкирских сарыков.

Арочная композиция аппликации типичная для башкирской обуви с суконными голенищами, известна была и в искусстве древнего населения Алтая. В скифо-сарматскую эпоху она также могла использоваться для украшения одежды в технике аппликации. Арочные композиции в археологических находках и на голенищах башкирской обуви, имели общую структуру: выделялось центральное поле и широкая кайма. Подобными могли быть и схемы построения композиции. Сам аппликативный узор, хотя и не находит в известных археологических материалах абсолютного аналога по графике орнамента, но стилистически полностью им соответствует. Единственный важный признак, который

отличает башкирскую аппликацию от древних образцов, – это материал, из которого вырезались узоры. В древности использовали кожу и войлок, башкирские мастерицы – фабричное сукно. Выявленная преемственность традиций может помочь решить вопрос: что служило материалом для аппликации на сарыках до появления в быту башкир в достаточном количестве тонкого фабричного сукна. По мнению Г. Тажитдиновой, изучавшей башкирскую одежду с технологической стороны, использование в прошлом для этих целей домашнего сукна и холстов маловероятно, т.к. свое сукно было слишком толстым для вырезания подобных узоров, а конопляные и крапивные холсты «сыпучи» по краям. Очевидно, что изначально материалом для таких аппликаций был другой доступный материал. Выскажем предположение, что в качестве такого в прошлом могла использоваться кожа. Широкое применение тонкой, хорошо выделанной кожи в аппликациях древнего населения Горного Алтая указывает не только на ее технологическую пригодность, но и на генетическую связь с рассматриваемой художественной традицией. Кожа в быту скотовода – привычный для обработки материал, который всегда был в достаточном количестве. Из кожи несложно вырезать задуманный узор и при этом она не осыпается по краям как ткань. К тому же кожа, как уже писалось выше, использовалась для декора детских, мужских, а местами и рабочих женских сарыков. Аппликации из красного фабричного сукна предшествовала, вероятно, аппликация из подкрашенной кожи (подобная древним образцам, выполненным из кожи, окрашенной в красный цвет). Наличие среди древних аппликаций узоров, выложенных полосками кожи, дает основание предполагать, что полоски, из которых выкладывались контурные узоры на башкирских сарыках, в прошлом также могли вырезаться из кожи. Возможно также использование башкирскими мастерицами в прошлом для этих целей жгута или тонкого шнура (красным шнуром, украшались казахские войлочные сумки и мешки). Очевидно, узорные аппликации из кожи, если они существовали (как мы полагаем), достаточно рано были вытеснены орнаментами, вырезанными из фабричного сукна. Нам сегодня не известны подобные образцы в музейных собраниях, по описаниям исследователей и иным источникам. Высказанное нами предположение остается только версией. Но если она не ошибочна, то в комплекс общих для двух рассмотренных художественных традиций признаков (техника исполнения, цветовые

сопоставления, композиционные приемы, орнаментальные мотивы) может быть включен еще один – материал для аппликации.

При сравнении декоративных традиций большое значение имеет также сопоставление круга украшаемых предметов. Специфические аппликации, характерные для сарыков использовались башкирками также и для украшения суконных чулок - предмета, носимого в комплексе с этой обувью, а на других предметах в быту и одежде башкир не встречались. Просматривается связь такого рода аппликации с определенным кругом предметов одежды, выполненной из сукна. Прямых, непосредственных аналогий башкирской обуви с суконными голенищами в памятниках Горного Алтая II пол. I тыс. до н.э. не известно, но можно отметить отдаленные. К таковым относятся войлочные сапоги с кожаной подошвой-галошкой, бытовавшие у древнего населения Алтая [Яценко, с. 96]. Чулки же (суконные у башкир и войлочные у пазырыкцев) демонстрирую большое сходство. По верхнему краю белые чулки украшались накладными узорами из красного сукна/войлока/кожи (чулки из II Пазырыкского кургана, I Ак-Алаха 3). Наличие аналогий башкирским предметам, украшенным аппликацией в одежде скотоводческих племен скифо-сарматского круга сближает две традиции еще больше. Наибольшую близость к древним образцам обнаруживают в башкирском искусстве орнаменты аппликации для голенищ, вырезанные из цельного лоскута. Именно в них проявляются наиболее архаичные формы. Древние аппликации соответствуют им технологически: из лоскута кожи (войлока, сукна) вырезался задуманный силуэтный рисунок, накладывался на фон иного цвета, после чего он пришивался мелкими стежками по контуру. Выявленный комплекс аналогий между двумя художественными традициями (техника исполнения, колорит, орнаментальные мотивы, композиционные приемы, возможно материал для аппликации) не оставляет сомнений в их преемственности. Для С.И.Руденко «преемственность техники и до некоторой степени мотивов и стиля» башкирской аппликации на обуви с искусством «древних степных кочевнических племен» также представлялась несомненной [Руденко, 2006, с. 293].

Насколько правомерно сопоставлять произведения, принадлежащие культуре племенной знати древнего населения Южной Сибири и Алтая с народными художественными традициями в этнографической

современности? Для нас важно, что привлекаемые для сопоставлений декорированные вещи из алтайских курганов, являлись искусством не элитарным, а демократичным по сути. Массовость находок ясно указывала на их принадлежность к традициям народным, широко бытующим [Руденко, 1953, с. 323]. В скифскую эпоху, также как и в традиционной культуре башкир, искусство аппликации, с присущими ей специфическими приемами, художественным стилем и узорами, было «творчеством общенародным».

Сопоставление башкирской аппликации с материалами из алтайских памятников обусловлено, прежде всего, хорошей сохранностью их вещевого материала и, следовательно, возможностью проведения анализа однородных по технологии и материалу изделий по комплексу взаимосвязанных признаков. Сарматские памятники Южного Урала не дают такой возможности и все же, в них присутствуют предметы, которые стилистически и графически очень близки рассмотренной орнаментальной традиции в целом и силуэтным узорам на сарыках, в частности. Такие аналогии обнаруживают золотые оковки для закраин деревянных чаш. При том, что эти изделия имеют иной материал и назначение, они близки аппликации технологически: оковка вырезалась из тонкой золотой пластины и затем накладывалась на деревянную поверхность, к которой она «пришивалась» мельчайшими гвоздиками. Как и в аппликации, у части оковок основным декоративным средством является выразительный силуэт, в котором главенствуют спирали и завитки.

Привлечь для сопоставлений этот материал позволяет не только внешнее и технологическое сходство золотых оковок и рассматриваемых аппликаций, но и их возможная генетическая связь. По мнению С.И.Руденко формирование некоторых характерных стилистических особенностей скифо-сарматского искусства было обусловлено зарождением их в технике вырезывания из кожи и войлока (например, подчеркивание форм тела знаками: точками, треугольниками, запятыми, скобками – сложностью передачи в плоском силуэтном изображении объемов и форм тела, а вставки в ювелирные украшения «из самоцветов, цветной пасты и эмали» – традицией контрастного сопоставления фона и рисунка в многоцветных аппликациях) [Руденко, 1961, с. 54]. Технику аппликации он считал первичной для этого искусства: «Народные художественные образы, прежде чем претвориться в тех или

иных монументальных архитектурных памятниках или в ювелирных изделиях, бытуют и развиваются в изделиях из материалов, технически более доступных, более распространенных» [Руденко, 1961, с.54]. Н.В. Полосьмак разделяет это мнение [Полосьмак, 1994, с.75].

До нас не дошли одежды сармат Южного Урала, их предметы из мягких, легко разрушающихся материалов. Но, возможно, они были схожи с образцами из алтайских курганов. Основанием для такого предположения служат выявленные тесные культурные связи населения Южного Урала и Горного Алтая в V-IV. до. н.э. [Перевозчикова, 2007, с. 61-62; Королькова, 2006, с. 138; Савельев, 2006, с. 102, 103; Савельев, 2008, с. 72]. У филипповцев они прослеживаются, возможно, наиболее отчетливо: «…в материалах I Филипповского кургана редко встречаются самые характерные для Южного Приуралья типы изображений с соответствующими широкими аналогиями из восточных областей степи … в комплексе этого кургана отражаются какие-то иные, особенные связи с территорией Алтая, которые выделяют его из общего массива памятников Южного Приуралья» [Перевозчикова, 2007, с. 61-62]. Можно предположить, учитывая «особенные» связи филипповцев и пазырыкцев, что сходными были не только их художественные традиции, проявленные в металлопластике, но и их культурный облик в целом. Возможно, что и аппликации, о которых идет речь в этой статье, существовали в культуре ранних кочевников Южного Урала. Подтверждением этого предположения может служить находка фрагмента аппликации [МАЭ ИЭИ УНЦ РАН, ОФ № 541/23] кожей по коже в сарматском памятнике– в I Тавлыкаевском кургане (Баймакский р-н РБ). Примечательно, что ее узор вырезан из кожи, подкрашенной в красный цвет.

В присутствии в башкирской культуре художественных традиций, генетически связанных с искусством племен скифо-сарматского круга нет ничего удивительного. С одной стороны, в древности территории, прилегающие к Южному Уралу, были заселены племенами кочевников, принадлежащих к скифо-сарматскому миру. Взаимодействие с «сармато-аланским» населением отразилось в этнонимии ряда древнебашкирских племен, оформившейся «на иранской языковой почве» [Кузеев, 1974, с. 429]. На территории Южного Урала и Приуралья фиксируется топонимика иранского корня [Гарипов, Гарипова, 1964; Матвеев, 1961]. Иранизмы присутствуют и в языке башкир. В контексте нашей темы представляет

интерес тот факт, что иранизмы сарматской эпохи, встречаются и в лексике, связанной с овцеводством и обработкой шерсти: «баш. – бустау «сукно» - перс. пуст «мех»; башк. – бакта «шерсть весенней линьки» - пахте «вата» (в персидском языке произошел перенос значения, т.к. в староперсидском в значении «вата» употребляется слово панбук (баш. мамык «вата»)» [Ишбердин, 2005, с.37]. Сам термин сарык, как уже было отмечено выше, иранского происхождения.

По нашему мнению, распространение этой художественной традиции невозможно связать с каким-либо конкретным башкирским племенем или родом. Ареал ее бытования не совпадает с границами ни одного племенного или родового подразделения. Внутри ареала носителями традиции выступают представители различных племен и родов, в то время как у их соплеменников, живущих за его пределами, такая обувь и декор не встречаются. Основной ареал – горная Башкирия – зона, где лучше сохраняются традиции. «Распространение аппликации на сравнительно ограниченной территории может быть объяснено двумя причинами. Во-первых, в восточной Башкирии в силу своеобразия исторического развития дольше сохранились древние традиции, к которым мы относим и искусство аппликации. Во-вторых, узоры аппликации, по всей вероятности, с самого начала были связаны с определенными предметами одежды и бытового обихода, характерными далеко не для всех групп башкирского населения. Потому там, где эти предметы не имели распространения, не была известна и аппликация» [Авижанская, 1964, с. 127]. Башкирские аппликации на обуви, как мы попытались показать в этой статье, генетически связаны с искусством племен скифо-сарматского мира. Не смотря на существование различных возможных путей проникновения «иранизмов» в материальную культуру и искусство башкир, рассмотренные нами традиции аппликации следует признать субстратным явлением, воспринятым на территории Южного Урала. Показательно, что для племен древнебашкирской группы (бурзян, усерган), предки которых взаимодействовали с «сармато-аланским субстратом» до расселения на Южном Урале (в VII-VIII вв. на Сырдарье и в Приаралье) [Кузеев, 1974, с. 142-145, 149, 426, 430], рассматриваемая обувь и аппликации не были характерны. Сарматское население Южного Урала оставило след в топонимике края, языке и антропологии башкир и логично именно в нем видеть посредника в передаче башкирскому искусству рассмотренных нами художественных традиций.

Предположение о субстратном характере рассмотренной художественной традиции опирается не только на особенность ареала бытования у башкир, но и на обособленность этой традиции во всем Урало-Поволжье.

ЛИТЕРАТУРА

Авижанская С.А. Аппликация// Декоративно-прикладное искусство башкир. – Уфа, 1964.

Гарипов Т.М., Гарипова Н.Д. Заметки об иранских элементах в топонимии Башкирии// Топонимика Востока. Новые исследования. М., 1964

Ишбердин Э.Ф. Башкирско-персидские лексические параллели и их семантические особенности// Урал-Алтай: через века в будущее: Материалы Всерос. научн. конф. – Уфа, 2005

Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII – IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб, 2006

Кузеев Р.Г. Происхождение башкирского народа. Этнический состав, история расселения. – М., 1974

Матвеев А.К. Древнеуральская топонимика и ее происхождение// Вопросы археологии Урала. Вып. 1 – Свердловск, 1961

Никонорова Е.Е. Декор башкирской женской обуви с суконными голенищами (сарык, ката): техника, орнамент, истоки// Этнос. Общество. Цивилизация: II Кузеевские чтения. Материалы. – Уфа, 2009

Полосьмак Н.В. «Стерегущие золото грифы (ак-алахинские курганы). – Новосибирск, 1994

Перевозчикова Е.В. Филипповка и Алтай (по материалам золотых предметов из I Филипповского кургана)// Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии. Тр. САИПИ. Вып. 3.– Барнаул, 2007

Рамазанова Д.Б. Названия одежды и украшений в татарском языке. – Казань, 2002

Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. М., 1961

Савельев Н.С. Кара-абызский олень: истоки образа и его трансформация// Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III – М., 2008

Савельев Н.С. Курган эпохи ранних кочевников Кушалыкуак-1 в восточных предгорьях хребта Ирендык// Южный Урал и сопредельные

территории в скифо-сарматское время: Сборник статей к 70-летию Анатолия Харитоновича Пшеничнюка. – Уфа: Гилем, 2006
Руденко С.И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. Уфа: Китап, 2006.
Шитова С.Н. Сибирские таежные черты в материальной культуре и хозяйстве башкир// Этнография Башкирии. – Уфа, 1976
Шитова С.Н. Башкирская народная одежда. Уфа: Китап, 1995. С. 149.
Яценко С.А. Костюм Древней Евразии: ираноязычные народы. – М, 2006.

Ключевые слова: Башкиры, орнамент, аппликация, сарматы, Алтай

Yelena Neçvaloda (Rusiya)

Ənənəvi başqırd ayaqqabısı üzərindəki applikasiya: Ural-Volqa boyu türk xalqları incəsənətində köçərilərin bədii ənənələri

Başqırd xalqının dekorativ-tətbiqi yaradıcılığında mahuddan hazırlanmış uzunboğaz çəkmənin yuxarı hissəsinin applikasiya edilməsi ənənəsi geniş yayılmışdır. Bu applikasiyaların müxtəlif əlamətlərinin (hazırlama texnikası, kolorit, ornament, kompozisiya) və bəzədiyi əşyaların (onların terminologiyası, materialı və konstruksiyası) müqayisəli təhlili onların e.ə. I minilliyin ortalarında yaşamış köçərilərin ənənələri ilə genetik əlaqələrinin olmasını güman etməyə əsas verir.

Açar sözlər: Başqırdlar, ornament, applikasiya, sarmatlar, Altay.

Elena Nechvaloda (Russia)

Application on traditional Bashkir shoes: art traditions of nomads in art of Turkic peoples of Ural-Volga

Tradition of application on cloth tops of shoes differs with bright originality in decorative and applied creativity of Bashkir. The comparative analysis of these applications on complex of signs (technology of their carrying out, colour, ornament, composition) and items decorated by them (their terminology, material, design) lead to a conclusion about their genetic relations with nomads traditions in the middle I thous. B.C.

Keywords: Bashkir, ornament, application, the Sarmatians, Altai

UOT 7(100)

Xəzər Zeynalov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)

AZƏRBAYCAN-RUS RƏSSAMLIQ ƏLAQƏLƏRİ TARİXİNDƏN

1991-ci ilin dekabr ayında ictimai-siyasi, sosial və digər səbəblər üzündən 70 ildən artıq müddətdə ömür sürən və bir çox sahələrdə, o cümlədən elm, mədəniyyət sahələrində ciddi uğurlara imza atan Sovetlər İttifaqı çökdü. Bununla da həmin dövlətin ayrı-ayrı siyasi-inzibati struktur vahidləri olan müttəfiq respublikalar, digər ərazilər arasında yeni münasibətlərin formalaşmasının təməli qoyuldu.

Hələ 80-ci illərin ikinci yarısından etibarən Azərbaycan humanitar elmində və onun tədqiqat obyekti olan bədii mədəniyyətdə ciddi struktur, metodoloji və ideya-estetik dəyişikliklər, təkmilləşmələr baş vermişdi ki, bunlar da hadisələrin labüd inkişafına müvafiq olaraq milli-demokratik ideologiyanın öz həqiqi qiymətini alması üçün ilkin zəmin formalaşdırmışdı. Ölkədə hüquqi-inzibati məsuliyyətsizliyin artması, iqtisadi və maliyyə çətinliklərinin get-gedə özünü daha artıq büruzə verməsi, nəhayət milli münasibətlərin süni surətdə gərginləşdirilməsi milli-azadlıq ideyalarının yenidən baş qaldırmasına, xalqın özünüdərk hissinin inkişaf etməsinə imkan yaratmışdı. Bu dövr bədii mədəniyyətində – ədəbiyyatda, təsviri sənətdə, bəzi digər sahələrdə on illərdən bəri mövcud olmuş qadağaların öləziməsi milli-demokratik məzmunun irəli çıxmasına əngəl ola bilmirdi. Belə bir şəraitdə Azərbaycan incəsənətində ideya-estetik baxımdan milli-azadlıq və demokratik dəyərlərə istinad edən yeni incəsənət meydana gəlməyə başladı [1, 14].

Əlbəttə, hətta tənəzzül dövrlərində belə Azərbaycanla-Rusiya arasında elmi və mədəni əlaqələr itməmiş, əhəmiyyəti azalmamışdı. Ötən əsrin 90-cı illərinin əvvəllərində quruluş dəyişikliklərindən qaynaqlanan xaos, ikitirəlik, iqtisadi, siyasi, mədəni və mənəvi-psixoloji durğunluq bu münasibətlərə xeyli zərər yetirdisə də, onları heç də aradan qaldıra bilmədi. 90-cı illərin iqtisadi-inzibati durğunluğu yeni dövrdə Azərbaycanın təkcə Rusiya ilə deyil, ümumiyyətlə digər ölkələrlə olan münasibətlərinin çətin, ağrılı mərhələsini təşkil edir. Qondarma Dağlıq Qarabağ probleminin gətirdiyi ağrı-acılar, işğal

olunmuş ərazilərdəki maddi mədəniyyət abidələri və sənət nümunələrimizin talan və ya məhv edilməsi, çağdaş mədəniyyətimizə vurulan böyük bir zərbə idi [1, 24]. Bununla belə xalqımız öz milli mentalitetini, özünəməxsusluğunu qoruyub saxlaya bilmiş, ən çətin məqamlarda belə həqiqi sənət meyarlarını əldən buraxmamışdır.

Müstəqillik illərində istər dəzgah, istərsə də monumental sənət sahələrində həm bədii, həm də emosional baxımdan böyük təsir gücünə malik gözəl əsərlər yaradılmışdır. Bu əsərlərin yaradılmasında yerli monumentalçı-rəssamlarımızla yanaşı, Rusiyadan dəvət edilmiş mütəxəssislər də yaxından iştirak edirlər. Bir sıra hallarda bu əsərlərin ideya dəst-xətti, emosional mahiyyəti onların bədii xarakterini üstələyir. Respublikamızın müxtəlif bölgələrində ucaldılmış, şəhidlərimizin xatirəsinə həsr edilmiş monumental komplekslər buna nümunə ola bilər. Bədii məzmunun əksər hallarda zəif olduğu bölgə komplekslərində psixoloji-emosional amil ön plana keçir və abidənin aparıcı komponentinə çevrilir. Kompozisiyanın ayrı-ayrı elementləri – dövlət rəmzləri, şəhidlərin rəsmləri, adların həkk olunduğu lövhələr, əbədi məşəl, relikviya xarakterli əşyalar – insanda bədii deyil, psixoloji-etik mahiyyətlə hüdudlanan emosional hisslər oyadır. Belə kompozisiyaların estetik qayəsi də məhz etiklik zəminində təcəssüm olunur.

Digər tərəfdən, bu tipli sənət nümunələrin kütlələrin şüuruna ictimai xarakterli tədbirlər vasitəsilə də təsir edir. Anım günlərində, bayramlarda, mühüm dövlət tədbirlərinin keçirildiyi günlərdə bu komplekslər kütləvi ziyarət meydanına çevrilir və cəmiyyətdə ideoloji birliyin möhkəmlənməsi sahəsində ciddi iş görmüş olur. Vətənpərvərlik müstəvisində cəmiyyəti birləşdirən belə komplekslərin sosial-siyasi xidməti göz önündədir. Onların bədii-estetik və ideoloji xarakteri də bir çox hallarda bu xidmətlə müəyyən edilir.

Müasir dövrdə Azərbaycan-Rusiya təsviri sənət əlaqələri monumental sahədə daha sürətlə inkişaf edir. Həm də monumental sənət incəsənətin elə bir sahəsidir ki, o, hər zaman, obrazlı deyilərsə, «göz önündə» olur və istər-istəməz insanların, cəmiyyətin şüuruna təsir göstərir. Son illərdə monumental sənətdə müşahidə olunan dövlətçilik, vətənpərvərlik meylləri Rusiya ilə olan mədəni mübadilə prosesində öz layiqli ifadəsini qoruyub saxlaya bilmişdir.

Bu sahədə ən maraqlı abidələrdən biri də Ulu Öndərimiz Heydər Əliyevin Bakıdakı möhtəşəm monumental abidəsidir. Heykəl Heydər Əliyev şəxsiyyətinin canlı təcəssümü olmaqla yanaşı, həm də çağdaş Azərbaycan-Rusiya mədəni əlaqələrini özündə ehtiva edir. Əlbəttə, bu heykəli yalnız dövlətlərarası mədəni müstəvidə qiymətləndirmək onun həqiqi qiymətini azaltmaq demək

olardı. Ona görə də bu heykəl daha geniş rakursda nəzərdən keçirilməli, onun ictimai-siyasi, beynəlxalq, hüquqi, dövlətlərarası dostluq münasibətləri kimi vacib keyfiyyət göstəriciləri ətraflı şəkildə izah edilməlidir. Bu abidə Rusiyada hazırlanmışdır və çağdaş mərhələdə Azərbaycan-Rusiya dostluq münasibətlərinin ideya-estetik simvoluna çevrilmişdir. Ulu Öndərimiz hər zaman Rusiya ilə səmimi dostluq münasibətlərində olmuş, bunu Azərbaycan diplomatiyasının perspektiv fəaliyyətinə də tövsiyə etmişdir. Günü bu gün də həmin məqsədyönlü, təmkinli, uğurlu siyasət dövlətimiz, onun rəhbərliyi tərəfindən ardıcıl surətdə həyata keçirilir.

Azərbaycanda Ulu Öndərin maraqlı, təkrarsız quruluşa malik monumental obrazları vardır. Lakin onların içərisində Bakı şəhərinin mərkəzində, Heydər Əliyev sarayının qarşısındakı parkda qoyulmuş möhtəşəm, canlı abidə öz əzəməti ilə xüsusilə seçilir.

Abidə, deyildiyi kimi, Rusiyanın respublikamıza hədiyyəsidir. Heykəl Smolensk şəhərində hazırlanmış və Bakıya gətirilmişdir. Onun hündürlüyü beş metrdən artıqdır. Heykəlin postamenti də eyni hündürlüyə malikdir. Əsərin müəllifləri Moskva şəhərinin baş rəssamı, memarlıq akademiki İqor Voskresenski və Rusiyanın əməkdar rəssamı, heykəltəraş Salavat Şerbakovdur. Heykəl 2005-ci ildə Bakıya gətirilmiş və Ulu Öndərin ad günündə təntənəli açılışı olmuşdur.

Heykəl əzəmətli görünüşə, eyni zamanda sərbəst, aydın plastikaya malikdir. Obrazın yuxarı qaldırılmış, sanki xalqı salamlayan sağ əli, düzgün qaməti, bir qədər arxada olan sol ayağı abidənin dinamikasına mütəşəkkillik, tamlıq verir. Heykəlin aydın, təmkinli baxışları, xarakterik üz cizgiləri, mətin duruşu bu böyük şəxsiyyətin xarakterini dolğun ifadə edir.

Ciddi ictimai-siyasi əhəmiyyət kəsb edən və Azərbaycan-Rusiya dostluq münasibətlərinin uzunömürlü təməl daşına çevrilən abidələrdən biri də RF-nın Ulyanovsk şəhərində ucaldılmışdır. Abidənin müəllifi tanınmış rus heykəltəraşı Sergey Bobrakovdur.

Abidə rus cəmiyyətinin Ulu Öndərimizə bəslədiyi böyük ehtiram hissinin tuncda öz ifadəsini tapmış səmimi nişanəsidir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Ulyanovsk şəhərində çoxlu sayda soydaşımız yaşayır. RF-dakı Azərbaycan diaspor təşkilatları içərisində ən böyüklərindən biri məhz Ulyanovsk şəhərində bərqərar olmuşdur. 2009-cu ilin iyununda abidənin təntənəli açılış mərasimi keçirilmiş, mərasimdə həm RF-nın prezidenti Dmitri Medvedev, həm də Azərbaycan prezidenti cənab İlham Əliyev iştirak etmişlər.

Abidə orijinal kompozisiyaya, yaddaqalan görünüşə malikdir. Sergey Bobrakov Ulu Öndərimizin obrazını elə formada yaratmaq istəmişdir ki, o, bir çoxlarından fərqlənsin və bənzərsiz olsun. Bu heykəl Ulu Öndərə həsr olunmuş monumental kompozisiyalar içərisində xüsusilə seçilir.

Abidənin hündürlüyü beş metr, onun mərmər və qranitdən düzəldilmiş postamentinin hündürlüyü isə dörd metrdir. Bu parametrlərlə heykəl Bakıda Heydər Əliyev sarayının qarşısındakı abidəyə yaxındır. Lakin Ulyanovskdakı heykəl daha açıq ərazidə qoyulduğundan, onun görünüş imkanları daha geniş-dir. Heykəlin yerləşdiyi geniş meydan və bağ-park kompleksində tikinti-quruculuq işləri aparılmış, ərazi abadlaşdırılmışdır. Volqa çayı üzərində qurulan, texnikanın ən son nailiyyətləri əsasında inşa edilən yeni körpü də ərazinin yaxınlığında yerləşir.

Bakıda Fəxri Xiyabanda Ulu Öndərin qəbirüstü abidəsi çağdaş monumental incəsənətdə vətənpərvərlik və dövlətçilik ideyalarının estetik və etik kontekstdə əks olunduğu, qüvvətli mənəvi təsir gücünə malik ən yaxşı abidələrdən biridir. Etik, estetik və ictimai-siyasi funksiyaları adətən ortaq formada gerçəkləşdirən bu abidə xalqımız üçün böyük mənəvi-tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir. Abidə, həm də dövlətçilik rəmzidir; mühüm dövlət tədbirlərinin keçirildiyi dönəmlərdə iştirakçılar və sadə insanlar ziyarət mərasiminə qatılaraq abidə önünə gəlir, buraya əklillər qoyur, tər güllər düzürlər. Beləliklə abidənin çağdaş cəmiyyət üçün ictimai-etik funksiyası müəyyənləşdirilir. Dövlət tədbirləri keçirən kollektivlərin ziyarəti dövlətçilik ideyalarını əxlaqi-etik müstəvidə ifadə edir. Abidə kompleksinin bədii quruluşu isə estetik müstəvidə ümumi ideya dəst-xətti ilə birləşərək həm bədii, həm də ictimai mahiyyəti özünəməxsus formada tamamlayır. Dövlət tədbirləri, bayramlar, anım günləri zamanı abidə önündə gerçəkləşdirilən mərasimlər, xarici ölkə rəhbərlərinin və səfirlərinin abidəyə baş çəkməsi və xatirə əklilləri düzməsi Azərbaycan dövlətçiliyinin siyasi ifadə formalarını sənət əsəri və məkan vasitəsilə bədii-estetik və etik müstəvidə əks etdirir. Beləliklə də monumental sənət nümunəsi etik, sosial, inzibati, idarəçilik və s. məziyyətlər kəsb edərək ideoloji (buraya onun estetik və etik simaları daxildir) mahiyyət qazanmış olur.

Heydər Əliyev mövzusu müasir Azərbaycan bədii mədəniyyətində estetik və etik meyarların formalaşmasında, onların zəmanəyə və milli maraqlarımıza uyğun kontekstdə inkişaf etməsində müstəsna əhəmiyyət daşıyır. Milli atribut və simvolikalar, Qarabağ həqiqətləri, şəhidlərimizin xatirəsi, vətənpərvərlik

və dövlətçilik ənənələrinin əksi kimi milli-ictimai məzmunun toplandığı ən mühüm mövzular bu obraz vasitəsilə bədii-estetik və ideoloji baxımdan ümumiləşir. Burada ideoloji məqam (fikir) bədii sənət vasitəsilə emosional, estetik və kütləvi xarakter qazanır; bunu biz ayrı-ayrı əsərlərin – həm monumental abidələrin, həm də dəzgah incəsənəti əsərlərinin timsalında hiss edə bilərik. Təbii ki, ideoloji məqam ədəbiyyatda, musiqidə, teatr və kino sənətlərində də müşahidə olunur; burada onun kütləviliyi və ictimailiyi nümayiş, təqdimat, dərs vəsaitlərində təmsil edilmə, ictimai baxış, disput, rəy, dövri mətbuat və digər KİVlər, internet və s. vasitələrlə gerçəkləşdirilir və cəmiyyətin şüurunda özünə yer tutur.

Fərəhli haldır ki, respublikamızla yanaşı, Ulu Öndərin monumental obrazı dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən Rusiya torpağında ucalır. Bu obrazlar hər yerdə xalqımızı tanıdır və onun böyüklüyünün bədii rəmzinə çevrilmişdir. 2010-cu ildə Heydər Əliyevin Həştərxan şəhərində ucaldılmış heykəli Azərbaycan-Rusiya mədəni əlaqələr tarixində növbəti parlaq səhifə açmışdır. Tuncdan duzəldilmiş, mərmərlə üzlənmiş postament üzərində ucalan bu möhtəşəm heykəlin müəllifi xalq rəssamı, professor Natiq Əliyevdir. Heykəl Azərbaycanla Həştərxan vilayətinin mehriban qonşuluq və dostluq münasibətlərinin bədii simvoluna çevrilmişdir.

Heykəlin kompozisiyası sadə olmaqla bərabər həm də təbii və əzəmətlidir. Heykəltəraş bu böyük dövlət xadimini onun üçün xarakterik olan hərəki durumda əks etdirmişdir. Obrazın sanki hərəkətdə olan əlləri, sol ayağının azca irəli çıxması, bədənin kiçik dönmə bucağı altında verilməsi heykələ canlılıq, dinamiklik və plastiklik bəxş edir.

Qeyd edək ki, heykəl ətrafındakı park dövlətimiz tərəfindən abadlaşdırılmış, burada rekonstruksiya və yaşıllaşdırma işləri aparılmışdır.

Maraqlıdır ki, Natiq Əliyevin Həştərxan şəhərinin meriyası ilə səmimi sənət münasibətləri vardır. Bu şəhərdə onun müəllifi olduğu daha iki heykəl ucalır. Hər iki heykəl 2013-cü ildə qoyulmuşdur. Heykəllərdən biri böyük rus knyazı Vladimirin (təxm. 960-1015) şəxsiyyətini canlandırır. Məlumdur ki, rus dövlətinin möhkəmlənməsində bu knyazın böyük rolu olmuşdur. O, həm də rus dövlətində xristianlığın yayılmasının təşəbbüskarlarından biridir.

Heykəltəraş bu tarixi bilgilərdən istifadə edərək onları kompozisiyada əks etdirməyə çalışmışdır. Abidənin kompozisiya əsasını qranit pyedestal üzərində ucalan knyaz Vladimirin monumental obrazı təşkil edir. O, sol əlində yerə dirədiyi uzun paya üzərində xaç tutmuş, sağ əlini isə çağırış formasında yu-

xarıya qaldırmış və irəli uzatmışdır. Bu maraqlı plastik forma təsvir olunan surətin şəxsi keyfiyyətlərindən, dövlət idarəçiliyi təcrübəsindən xəbər verməklə, obrazın möhtəşəmliyini bir qədər də artırır.

İkinci heykəl çox maraqlı kompozisiya həllinə malikdir. Burada monumental heykəllərin əksəriyyətindən fərqli olaraq şəxsiyyət surəti yoxdur. Abidədə relyefli və çıxıntılı memarlıq formaları yer alıb. Bakı-Həştərxan dostluq abidəsini təcəssüm etdirən bu nisbətən yığcam abidə Həştərxanın mərkəzindəki parklardan birini bəzəyir. Abidənin kompozisiya əsasını ümumi gövdədən iki hissəyə ayrılmış qranit platforma təşkil edir. Bu ayrıntılardan biri Bakı, digəri isə Həştərxan torpağını simvolizə edir. Bakını simvolizə edən hissə üzərində şəhərimizin əsas tarixi-memarlıq abidələri – Qız qalası, qədim məscid və minarələr öz əksini tapmışdır. Bu hissə abidənin sol yarısını tutur. Abidənin sağ yarısı isə Həştərxanın tarixi-memarlıq abidələrini əks etdirir. Burada Həştərxan kremlinin, qüllə və kilsələrin görüntüsü yer alır. Abidənin Bakı hissəsinin aşağı tərəfində dəvə karvanlarının, Həştərxan tərəfində isə atlıların mütəhərrik təsir bağışlayan relyefləri əks olunub. Bu iki şəhər məkanı abidəni iki bərabər hissəyə bölərək kompozisiyanı sanki tarazlaşdırır. Ümumiyyətlə, abidə olduqca maraqlı, bənzərsiz kompozisiya quruluşuna malikdir və tamaşaçılarda zəngin bədii-estetik təəssürat yaradır.

Abidənin pyedestalı sadə, lakin baxımlı görünüşə malikdir. Bozumtul-göy rəngli mərmər plitələrlə üzlənmiş pyedestal aşağıya doğru getdikcə genişlənən düzbucaqlı formasındadır. Pyedestalın üstündə, bayraqşəkilli tunc lövhə üzərində «Bakı-Həştərxan dostluq abidəsi» sözləri yazılıb.

Azərbaycan-Rusiya mədəni əlaqələrinin monumental vasitələrlə təcəssüm etdirilməsi məhz müstəqillik illərində daha geniş təcəssüm olunmuşdur. Şübhə yoxdur ki, bu durum dövlətimizin yürütdüyü, məqsədyönlü, düşünülmüş, tarazlaşdırılmış xarici siyasətin mədəniyyət sahəsindəki əsas göstəricilərindən biridir.

Rusiyanın bir çox bölgələrində Azərbaycan incəsənətini əks etdirən möhtəşəm abidələr vardır. Bu abidələr içərisində böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin obrazı daha çox maraq doğurur.

Nizami Gəncəvinin Moskvada və Sankt-Peterburqda möhtəşəm heykəlləri qoyulmuşdur. Hər iki heykəl azərbaycanlı heykəltəraşlar tərəfindən hazırlanmış və Rusiyanın bu iki böyük şəhərinə hədiyyə edilmişdir.

Hər iki monumental əsər kompozisiyasının fərdiliyi, maraqlı quruluşu, poetikliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Dahi şairin Moskva şəhərindəki monumental heykəli ölkəmizin Rusiyadakı səfirliyi qarşısında qoyulmuşdur. Heykəl yerləşdiyi ərazinin memarlıq-şəhərsalma xüsusiyyətləri ilə düzgün əlaqələndirilmişdir. Kompozisiyanın çoxcəhətli xarakteri maraqlı bədii detallarla daha da zənginləşdirilmişdir. Abidə 2001-ci ilin oktyabrında açılmışdır. Onun müəllifi Azərbaycanın xalq rəssamı Natiq Əliyevdir.

Sankt-Peterburqdakı Nizami heykəli də öz bənzərsiz kompozisiya həlli ilə diqqət çəkir. Heykəltəraş Göyüş Babayev ölməz şairin obrazını oturmuş vəziyyətdə təsvir etmişdir ki, bu da monumental Nizami heykəlləri üçün yeni olan bir quruluşdur. Obraz ətraf detallarla bəzədilmiş və beləliklə də maraqlı, zəngin kompozisiya əmələ gəlmişdir. Bu baxımdan əsər bir qədər Bakıdakı Hüseyn Cavid heykəlinin kompozisiyasını xatırladır. Nizami heykəlinin postamenti də yaxşı işlənilmiş, həm ətraf mühit, həm də kompozisiyanın üst hissəsi ilə ideya-estetik baxımdan əlaqələndirilmişdir.

Sankt-Peterburqdakı Nizami heykəlinin 9 iyun 2002-ci il tarixində təntənəli açılışı olmuşdur. Açılış mərasimində RF-nın prezidenti Vladimir Putin və Ulu Öndərimiz Heydər Əliyev iştirak etmişdilər.

Monumental sahədə mədəni əlaqələrin Bakıda da maraqlı nümunələri vardır. Zənnimizcə, onların içərisində daha çox böyük rus şairi A.S.Puşkinin heykəli diqqəti cəlb edir. Orasını da vurğulamaq vacibdir ki, həmin heykəlin açılışı Moskvadakı Nizami heykəlinin açılışı ilə eyni günlərdə, yəni 2001-ci ilin oktyabr ayında olmuşdur. Rusiya paytaxtında böyük Azərbaycan şairinin, Azərbaycan paytaxtında isə böyük rus şairinin heykəllərinin eyni günlərdə açılması rəmzi xarakter daşıyır və ölkələrimiz arasındakı dostluq, mədəniyyət əlaqələrinin real dəyərlərə istinad etdiyini göstərir.

Ölçü etibarilə o qədər də böyük olmayan bu tunc heykəl şairin adını daşıdığı Puşkin küçəsindəki parkda yerləşir. Obrazın ifadəli üzü, nüfuzlu nəzərləri, o zamankı kübar cəmiyyətə xas olan bir qədər ədalı duruşu realist səpkidə işlənilmişdir.

Obrazın poetik xarakteri sanki sükuta dalmış parkın lirik əhvali-ruhiyyəsi ilə yaxşı səsləşir. Lakin heykəl parkın içərisində, yaxın məsafədə olan böyük ağacların əhatəsində yerləşdiyindən nisbətən böyük məsafələrdən sərbəst görünüş imkanlarını xeyli itirir.

Abidənin müəllifi rus heykəltəraşı Yuri Orexovdur. Heykəl şəhərimizə hədiyyə olaraq verilmişdir.

Artıq 90-cı illərin ortalarından etibarən respublikamızda iqtisadi və mədəni həyatın yüksəlişi Azərbaycanın digər ölkələrlə, o cümlədən Rusiya ilə

mədəni münasibətlərdə ciddi bir dönüşün başlanğıcını qoydu. Bu, şübhəsiz ki, Ulu Öndər Heydər Əliyevin məqsədyönlü fəaliyyətinin, onun müdrik siyasətinin nəticəsi idi. Beləliklə, müstəqillik dövrü Azərbaycan-rus elmi və mədəni əlaqələrini iki əsas mərhələyə ayırmaq olar:

Birinci mərhələ – 1991-1994-cü illər;

İkinci mərhələ – 1994-cü ildən bu günə qədər.

Əlbəttə, müstəqillik dövrünün ən dolğun münasibətlərini özündə əks etdirən, zaman etibarilə daha böyük olan ikinci mərhələni dövrlərə bölmək mümkündür. lakin həmin mərhələ üçün prinsipial olan bəzi müddəalar vardır ki, onlar ikinci mərhələni başdan-başa xarakterizə edir və onun birinci mərhələ ilə prinsipial fərqlərini üzə çıxarır. Həmin müddəalar aşağıdakılardan ibarətdir:

- Dağlıq Qarabağ münaqişəsinin dondurulması, problemin Azərbaycanın mənafeləri qorunmaq şərtilə siyasi həlli yollarının aranması;
- respublikada vahid hüquqi, siyasi və inzibati birliyin, dövlət hakimiyyətinin qüdrətinin bərpa edilməsi;
- Azərbaycanın iqtisadi yüksəlişinin, əhalinin həyat səviyyəsinin tədricən yaxşılaşdırılması;
- dünya dövlətləri ilə o cümlədən Rusiya ilə balanslaşdırılmış siyasətin aparılması, səmimi dostluq münasibətlərinin qurulması;
- Rusiya ilə çoxtərəfli mədəni əlaqələrin qurulması və daim inkişaf etdirilməsi.

Bu müddəalar müstəqillik dövrü Azərbaycan-rus mədəni və elmi münasibətlərinin ikinci mərhələsinin əsas meyarları olmuşdur. Münasibətlərimiz indi də məhz həmin meyarlara istinad edərək inkişaf edir.

Əlbəttə, hətta Sovetlər birliyinin çöküşündən sonrakı ilk illərdə, tənəzzülün maddi və mənəvi təsirinin daha artıq hiss edildiyi dönəmlərdə belə elm və mədəniyyət sahələrində Azərbaycan-Rusiya qapşılıqlı əlaqələri çoxcəhətli xarakteri ilə, mədəni hadisələrin nisbi çoxluğu ilə diqqətimizi cəlb edir. Bunun səbəbi, hər şeydən öncə, onilliklər boyu formalaşmış ənənələrin, münasibətlərin nisbətən durğun şəkildə olsa da davam və inkişaf etməsindədir. Əvvəllərdə olduğu kimi, Rusiyada Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti günləri keçirilmiş, Azərbaycan rəssamlarının qrup və fərdi sərgiləri Rusiya Federasiyasının müxtəlif şəhərlərində sərgilənmişdi. Son dövrlərdə bu münasibətlər daha intensiv şəkil almaqdadır.

Azərbaycan rəssamlarının Rusiyanın sənət həyatındakı möhtəşəm rolu çoxlarına bəllidir. Cəsarətlə demək mümkündür ki, azərbaycanlı sənət adam-

larının müasir rus incəsənətinə verdiyi töhfə nəticəsində bu incəsənət daha rəngarəng görünür. Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının həqiqi üzvü, SSRİ xalq rəssamı, professor Tahir Salahovun yaradıcılığı Azərbaycan incəsənətinə mənsub olmaqla yanaşı, həm də çağdaş rus bədii sənətkarlığını inkişaf etdirir. Artıq uzun illərdir ki, onun həm şəxsiyyəti, həm də sənətkarlığı müasir mərhələdə Azərbaycan-Rusiya təsviri sənət münasibətlərinin möhkəm təməl daşına çevrilmişdir. Sevindirici haldır ki, T.Salahov yaşının bu ixtiyar çağında da həmin şərəfli missiyanı daşımaqdadır. Moskva Dövlət Bədii İnstitutunda akademik T.Salahovun məşhur rəngkarlıq emalatxanası fəaliyyət göstərir. Gənc və orta nəsil rus rəssamlarının xeyli qismi məhz bu emalatxanadan keçmişdir. T.Salahovun yaradıcılığı on illərlə əvvəl olduğu kimi, bu gün də respublika mədəni ictimaiyyətinin diqqət mərkəzindədir. Onun müstəqillik illərində yaratdığı bir sıra tablolarda xalqımızın zəngin mədəni keçmişi və qüdrətli gələcəyi ideya-estetik baxımdan vəhdət təşkil edir. T.Salahovun yaratdığı «Heydər Əliyevin portreti» tablosu Ulu Öndərin bədii obrazını canlandıran ən mükəmməl dəzgah işləri sırasındadır . Son dövrlərdə nəşr edilmiş bir sıra elmi-kütləvi ədəbiyyatlarda bu böyük rəssamın zəngin yaradıcılıq irsi samballı tədqiqat obyektinə çevrilmişdir [29].

Azərbaycan rəssamlarının bir qrupu Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının üzvləri seçilmişdir. «Birlik ulduzları» nominasiyasında Rəssamlıq Akademiyası ilə yaradıcılıq əlaqələri quran rəssam və heykəltəraşlarımız - Ömər Eldarov, Fuad Salayev, Məlik Ağamalov, Tokay Məmmədov və başqaları çağdaş rus mədəni dairələrində yaxşı tanınırlar.

Bir qrup Azərbaycan rəssamı Rusiyada yaşayır və fəaliyyət göstərir. Onlardan Əsgər Məmmədov, Qüdrət Qurbanov, Əşrəf Heybətov, Altay Hacıyev, İlhamə Qurbanova və başqaları daha artıq populyarlıq qazanmışdır. İlhamə Qurbanovanın 2012-ci ilin sonunda Moskvada, Marina Svetayevanın ev-muzeyində gerçəkləşdirilən fərdi sərgisi bu şəhərdə Azərbaycan rəssamlığına olan maraq və sevgini bir daha nümayiş etdirdi.

Çağdaş Azərbaycan-Rusiya rəssamlıq əlaqələrinin möhkəmlənməsində populyar rus rəssamı, Beynəlxalq Yaradıcılıq Akademiyasının üzvü, Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının müxbir üzvü Nikas Safronovun müəyyən xidmətləri vardır. Azərbaycan xalqının dostu, milli mədəniyyətimizin pərəstişkarı olan bu istedadlı rəssam dəfələrlə respublikamızda olmuş, Azərbaycan mövzusunda maraqlı, yaddaqalan əsərlər işləmişdir. Rəssamın Azərbaycanda bir neçə fərdi sərgisi keçirilmişdir. 2010-cu ildə onun Bakıda təşkil edilmiş fərdi

sərgisi «Bakıya və Azərbaycana məhəbbətlə» adlanır. N.Safronovun Bakıdakı ilk sərgisi isə Ulu Öndərimiz Heydər Əliyevin təşəbbüsü və dəstəyi ilə 1998-ci ildə gerçəkləşmişdi.

Əlbəttə, N.Safronovun geniş tematikasından ətraflı söz açmaq olar. Lakin onun yaratmış olduğu Ulu Öndərimiz Heydər Əliyevin portreti, zənnimizcə, rəssamın Azərbaycana olan məhəbbətinin tam mənzərəsini özündə təcəssüm etdirir. Bu əsər sadəcə dəzgah rəngkarlığı nümunəsi olmayıb çağdaş Azərbaycan cəmiyyətinin, Azərbaycan həyatının Ulu Öndərin obrazı timsalında əks olunduğu ifadəli, bitkin, bədii-fəlsəfi mahiyyətli bəşəri əsərdir. Burada «Heydər-xalq, xalq-Heydər» konsepsiyası real görüntülər, konkret obraz və nümunələr vasitəsilə realistcəsinə əks etdirilmişdir.

N.Safronov tematika-kompozisiya etibarilə bəzən mücərrəd ifadə formalarına meylli rəssam olsa da, adı çəkilən əsərdə klassik rəngkarlıq prinsiplərinə ciddi riayət etmişdir. Kompozisiyada Heydər Əliyevin obrazı Bakı mənzərəsi fonunda təsvir olunur.

Əsər həmçinin simvolizmə meylli olması ilə də səciyyələnir. Bu simvolizm Heydər-xalq bağlılığını konkret bədii subyektlər vasitəsilə təsvir etmək üçün rəssama lazım olmuşdur. Əsərdə görkəmli oftalmotoloq-alim, akademik Zərifə xanım Əliyevanın qəbirüstü heykəl-abidəsi yer almışdır – burada rəssam simvolizmə meyl edərək Heydər Əliyev şəxsiyyətinin həyat salnaməsini bədii vasitələrlə açıb göstərmişdir. Ulu Öndərin əlində tutduğu kitab-albomda orta əsrlər dövrü Azərbaycan memarlıq sənətinin incilərindən biri olan Möminəxatun türbəsinin rəsmi görünür; bu detal da simvolik səciyyə daşıyır və Heydər-xalq (Azərbaycan) bağlılığını ifadə etməyə doğru yönəlmişdir.

Nikas Safronovun işləri ölkəmizdə bir çox yerlərdə saxlanılır və nümayiş etdirilir. Bakının Yasamal rayonundakı Heydər Əliyev mərkəzində rəssamın bir mənzərə tablosu vardır. Nikas Safronovun bu mənzərəsində Naxçıvanın bənzərsiz təbii gözəlliyə malik guşələrindən biri – Batabat gölü təsvir olunur. Qızılı-sarı rənglərin üstün olduğu bu mənzərədə dağların çevrəsində yerləşən gölün sakit, günəş şüalarını əks etdirən qızılı siması sirli, əsrarəngiz ovqat yaradır. Nikas Safronov «Batabat» mənzərəsini 2008-ci ildə işləmiş və onu həmin mərkəzə hədiyyə vermişdir.

Yaradıcılığında Azərbaycanı tərənnüm edən rus rəssamlarından biri də populyar boyakar Qalina Ostapovadır. Qalina Rusiyada, Vladimir vilayətində anadan olmuş, bir müddət sonra ailəsi ilə birgə Bakıya köçmüşdür. Onun bir rəssam kimi yetişməsi də məhz Bakı mühiti ilə bağlı olmuşdur. Rəssamlıq

sənətinin sirlərini Bakıda, Tofiq Hüseynov və Arif Məmmədovun yanında öyrənən gənc qız öz tematikasında məhz Azərbaycan, Bakı mənzərələrinə geniş yer ayırmışdır.

Qalina Ostapovanın adı bu gün təkcə yaşadığı Rusiyada deyil, bütün dünyada məşhurdur. Onun tabloları dünyanın ən tanınmış rəsm qalereyalarını bəzəməkdədir. Rəssamın əsərlərinə London, Paris, Madrid, Moskva, Sietl və başqa şəhərlərdə rast gəlmək olar. Lakin onun özünün də etiraf etdiyi kimi, bu populyarlığın kökündə Bakıda əldə etdiyi sənət sevgisi dayanır. Elə buna görə də Bakı tematikası hələ o zamandan bəri rəssamın yaradıcılığının ayrılmaz hissəsinə çevrilib.

Qalina Ostapovanın palitrası çox rəngarəngdir. Bu rəngarənglik olan əlvan İçərişəhər tematikasından keçmişdir. Rəssam İçərişəhərin məhəllələrini, rəngarəng xalça dükanlarını, Bakı parklarını romantik səpkidə əks etdirməyi çox sevir. Fərəhlidir ki, artıq Bakıdan ayrılmasına baxmayaraq Qalina Ostapova onun üçün doğmalaşan bu şəhəri unutmayıb və hər zaman öz yaradıcılığında Bakı mənzərələrini canlandırır.

Rəssamın «Bakı. Söhbət», «Bakı. Yay», «Bakı qışda» və başqa tablolarında şəhərimizin gözəllikləri romantik cizgilərdə, özünəməxsus rəng çalarları vasitəsilə ifadə olunmuşdur. İsti və soyuq rənglərin növbələşməsi rəsmlərdə kolorit mütənasibliyi, özünəməxsus harmoniya yaradır. İncə lirika, rənglərdə təcəssüm olunan romantik duyğular Qalina Ostapovanın Bakı mövzusunu səciyyələndirən əsas yaradıcılıq xüsusiyyətlərindəndir [5].

Bakı mövzusunda işləmiş müasir rus rəssamlarından biri də İqor Koloskovdur. Rəssamın geniş maraq dairəsinə paytaxtımız da düşmüşdür. Tallində anadan olan, ali rəssamlıq təhsilini Leninqradda və Moskvada alan rəssam rəngkarlıq, qrafika və bərpa sahələrində uğurla çalışır. İ.Koloskovun Azərbaycan mövzusunda işlədiyi əsas əsərlərindən biri «Bakı mənzərəsi»dir. İlk baxışda sadə görünən bu əsərdə Bakının ənənəvi görünüşü yer almışdır. Lakin rəssam kompozisiyaya fərdi yanaşmış, bir-birini tamamlayan göy rəng çalarları ilə əsərə bənzərsiz görünüş vermişdir. Kompozisiyada yer alan detallar tünd mavidən az qala ağa qədər dəyişən rəng tonları üzərində qurulub. Buraya təkcə dəniz və səma deyil, şəhər evləri, dənizin içərilərinə doğru uzanan körpü və s. daxildir [6]. Bu mavilik özünəməxsus qavrama effekti yaradaraq tablonun lirik-romantik səciyyəsini qüvvətləndirir.

Sovetlər dönəmində, xüsusilə 50-80-ci illərdə Moskvada və ölkənin digər iri şəhərlərində müxtəlif tipli sərgilərin keçirilməsi ənənə halını almışdı.

Mütəmadi olaraq keçirilən Ümumittifaq sərgilərində, şanlı hadisələrin ildönümünə həsr olunmuş sərgilərdə, həmçinin rəssamların qrup və fərdi sərgilərində müxtəlif respublikaların, o cümlədən Azərbaycanın təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətləri layiqincə təmsil edilmişdir. Hazırkı tədqiqat işinin müvafiq bölmələrində həmin sərgilərin bir qismi haqqında danışılmış, vaxtilə mətbuat səhifələrində, monoqrafiyalarda onlara sənətşünaslıq nöqteyi-nəzərincə verilən qiymət təhlil edilmişdir. Ona görə də o illərdə keçirilmiş Ümumittifaq və digər sərgilərdən indi geniş söhbət açmağa lüzum yoxdur. Lakin son illərdə, müstəqillik dönəmində bir sıra maraqlı, Azərbaycan - Rusiya mədəni əlaqələrinin möhkəmlənməsinə yönəlmiş tədbirlər, sərgilər keçirilmişdir ki, bu da mövzuya uyğun olmaqla diqqəti cəlb edir. Bundan başqa Azərbaycan sənətşünaslıq elmində çağdaş Azərbaycan-Rusiya bədii əlaqələrinin (sərgi və digər tədbirlər bu əlaqələrin mühüm tərkib hissəsidir) əhatəli, sistemli təsviri, onun əsaslandırılmış elmi təhlili geniş müstəvidə hələlik verilməmişdir. Bunu nəzərə alaraq incəsənət sahəsində, o cümlədən sərgilərin təşkil edilməsi sahəsində Azərbaycan-Rusiya əlaqələrindən söz açmaq, onları xarakterizə etmək, tədqiqatın tamlığı baxımından şübhəsiz ki, müəyyən əhəmiyyətə malikdir.

Əlbəttə, 1991-ci ildən üzü bəri keçirilən bütün tədbirlərin ən azından adlarının tədqiqata daxil edilməsinin vacib (və mümkün) olduğunu güman etmək sadəlövhlük olardı. Əslində belə bir «siyahı» bizə lazım da deyil. Faktik materiala olan sənətşünaslıq münasibəti uçot işinə deyil, elmi-bədii təhlil prinsipinə əsaslanır; burada mühüm olan sadalama yox, qarşılıqlı münasibətlərin, onların konkret ifadəsi olan tədbirlərin xarakterinin müəyyənləşdirilməsi, mədəni, bədii, sosial, ictimai funksiyasının araşdırılması, əlaqələrin cəmiyyətə təsirinin qiymətləndirilməsi, əhəmiyyətinin izah edilməsi, mahiyyətinin öyrənilməsi kimi məsələlərdən ibarətdir. Məhz buna görə də yazıda işə əməli münasibətimizin əsasını mühüm olan, bu və ya digər dərəcədə əhəmiyyəti ilə seçilən tədbirlərin (əsasən sərgilərin) təhlili və onların müstəqillik dövrü Azərbaycan-Rusiya mədəni münasibətlərinin inkişafındakı rolunun qiymətləndirilməsi təşkil edir.

Belə sərgilərdən birinə diqqət yetirək. «Azərbaycan rəssamları Volqada» adlanan bu sərgi 2001-ci ilin mart-aprel aylarında Rusiyanın Saratov şəhərində keçirilmişdir. Bu sərginin ictimai-siyasi müstəvidə əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, o, Saratovda fəaliyyət göstərən «Azərbaycan Vətən cəmiyyəti» regional ictimai təşkilatının təşəbbüsü və dəstəyi ilə gerçəkləşdirilmişdir.

Qeyd edək ki, sərgi materialları fərdi xarakter daşıyıb Rusiyanın xalq artisti, Saratov şəhərində yaşayan Lev Qorelikin şəxsi kolleksiyasından seçilmişdir. Fərəhli haldır ki, bu kolleksiyada Azərbaycan rəssamlarının əsərləri də yer alır. Sərgidə Azərbaycan təsviri sənəti üç rəssamın yaradıcılığı ilə təmsil olunmuşdu. Bunlar Toğrul Nərimanbəyov, Tələt Şıxəliyev və Mir Nadir Zeynalovdur.

Mədəniyyətimizin dövlətlərarası səviyyədə təmsil olunması, şübhəsiz ki, həmin sərginin əsas faydalı cəhətlərindən biridir. Başqa bir maraqlı məqam isə sərginin regional mahiyyət daşımasıdır. Azərbaycan incəsənəti nümunələri bir qayda olaraq Moskva, Sankt-Peterburq kimi böyük şəhərlərdə sərgilənir. Əlbəttə, bu yaxşı haldır və sənətimizin təbliğinə töhfə verir. Lakin regionlar uzun illər sənətimizdən xəbər tutmur, Azərbaycan incəsənətinin nəinki müasir, hətta ötən dövrləri ilə əlaqədar bir şey bilmirlər. Bu baxımdan təsdiq etmək mümkündür ki, regionlarda gerçəkləşən sərgilərin əhəmiyyəti mərkəzi şəhərlərdə keçirilən mədəniyyət tədbirlərindən, sərgilərdən heç də geri qalmır.

Nəhayət, adı çəkilən sərginin məhz Azərbaycan «Vətən» cəmiyyətinin iştirakı ilə baş tutması da zənnimizcə, müəyyən çəkiyə malikdir. «Vətən» cəmiyyəti Rusiya ictimai-siyasi təsisatı olub dövlətlərarası münasibətlərin qurulmasında önəmli rol oynayır. Cəmiyyətin xətti ilə keçirilən mədəni-kütləvi tədbirlər həm də siyasi müstəvidə yaxşı qarşılanır və Azərbaycan cəmiyyətinin, bədii mədəniyyətinin beynəlxalq imicini Rusiya məkanında yüksəldir. Məhz buna görə də bu və buna bənzər digər sərgilər tərəfimizdən diqqət mərkəzində saxlanılır və öz layiqli qiymətini alır.

Dövlətlərarası mədəni dialoq müstəvisində heç də az əhəmiyyətə malik olmayan başqa bir sərgi isə 2009-cu ildə Moskvada, Mərkəzi rəssamlar evində keçirilmişdir. XII beynəlxalq Moskva salonu çərçivəsində keçirilən həmin sərgidə MDB məkanının demək olar ki, bütün ölkələrinin, Baltikyanı ölkələrin nümayəndə heyətləri, Rəssamlar İttifaqlarının təmsilçiləri iştirak edirdi. Azərbaycanlı rəssam Elnur Babayev tədbirdə iştirak etmiş, öz atasının – xalq rəssamı Rasim Babayevin (1927-2007) bir neçə əsərini nümayiş etdirmişdir.

Bu sərginin də beynəlxalq əhəmiyyəti göz qabağındadır. Elnur Babayev ümumiyyətlə Azərbaycan incəsənətinin xaricdə tanıdılması baxımından çox iş görmüş təşkilatçı-sənətkarlardandır. Rəssamın ABŞ-da, Rusiyada, digər ölkələrdə keçirilən sərgiləri buna sübutdur.

Müasir dövr Azərbaycan-Rusiya incəsənət əlaqələrinin inkişaf etdirilməsində elmi-texniki nailiyyətlərin, ilk növbədə internetin əvəzsiz xidmət-

ləri vardır. Bir sıra dövlətlərarası mədəni layihələr, müxtəlif proqramlar məhz beynəlxalq şəbəkə vasitəsilə gerçəkləşdirilir.

Bu baxımdan Rusiyanın tanınmış ARTİNFO şəbəkə təsisatının gördüyü işlər diqqəti cəlb edir. Qeyd edək ki, bu təşkilat 1994-cü ildə yaradılmışdır və mədəni münasibətlərin inkişaf etdirilməsində veteran qurumlardan biri hesab olunur. ARTİNFO-nun xətti ilə hazırlanan incəsənət topluları mütəmadi olaraq internetdə yer alır. Azərbaycan təsviri sənətinin də təmsil olunduğu ilk belə toplu 1994-cü ildə, qurumun ilk kolleksiyasında yer almışdır. Burada Azərbaycanla yanaşı həmçinin Rusiya, Ukrayna, Qazaxıstan və digər ölkələrin incəsənəti də təmsil olunmuşdur. Sonrakı toplularda bir çox digər ölkələrin incəsənətindən nümunələr toplanmışdır.

Qeyd edək ki, ARTİNFO-nun Azərbaycan incəsənəti ilə əlaqələri təkcə ilk buraxılışda əks olunan incəsənət əsərləri seriyası ilə məhdudlaşmır. ARTİNFO müxtəlif formatlarda Azərbaycan incəsənətini, eləcə də rəssamlarımızın yaradıcılığını vaxtaşırı olaraq işıqlandırır [8].

Ölkəmizin dünya miqyasında uğurlu xarici siyasətinin tərkib hissəsi olan Azərbaycan-Rusiya mədəni əlaqələri Ulu Öndər Heydər Əliyevin tövsiyə etdiyi uzaqgörən diplomatik xətt üzrə inkişaf edir [7]. Bu gün həmin məqsədyönlü siyasət ölkəmizin təkcə Rusiya ilə deyil, həm də dünya birliyi ilə anlaşmasında, mədəni inteqrasiyada uğurla davam etdirilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Əlizadə A.İ. Milli mədəniyyətdə tarixilik. Bakı, Mars – Print, 2000.
2. Əfəndi R.S. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, Çaşıoğlu, 2001.
3. Дмитриева Н. Станковизм и монументальность в современном изобразительном искусстве. // «Виды искусства и современность» (Вопросы эстетики). Москва, Искусство, 1962, сс. 5 – 27.
4. Мир-Багирова Ф.А. Творчество народного художника Азербайджана Тогрула Нариманбекова. Автореф. дисс… канд. искусствоведения. Баку, типография Нурлан, 2000.
5. http://postergrad.ru/?gclid=CP7mjreF4MgCFUafGwodgdcKVw
6. https://www.graa.ru/av/64/koloskov.html
7. http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/fly-to-baku/
8. http://www.artinfo.ru/ru/

Açar sözlər: Azərbaycan-rus rəssamlıq əlaqələri, Azərbaycan incəsənəti, "Bakıya uçuş" sərgisi, Nikas Safronov, heykəltəraş Natiq Əliyev.

Хазар Зейналов (Азербайджан)

Из истории азербайджано-русских художественных связей

В статье освещается современный период азербайджано-русских художественных связей. В ней рассматриваются совместные художественные проекты, изучаются особенности и характер развития взаимоотношений в постсоветский период. Автор анализирует произведения, созданные азербайджанскими и российскими художниками и олицетворяющие собой дружбу между двумя государствами. В статье затрагиваются творческие особенности таких художников, как Никас Сафронов, Игорь Колосков, Галина Остапова и ряда других, посвятивших теме Азербайджана немало интересных произведений.

Ключевые слова: Азербайджано-русские художественные связи, искусство Азербайджана, выставка «Полет в Баку», Никас Сафронов, скульптор Натиг Алиев.

Khazar Zeynalov (Azerbaijan)

From the history of the Azerbaijan-Russian artistic communications

The article deals with modern period of the Azerbaijan-Russian artistic communications. There are considered joint art projects, the peculiarities and the nature of mutual relations' development in the Post-Soviet period are studied. The author analyzes the works created by Azerbaijan and Russian artists that are represented the friendship between two countries. The article deals with creative peculiarities such artists as Nikas Safronov, Igor Koloskov, Galina Ostapova and many others who have devoted a lot of interesting works to the topic of Azerbaijan.

Keywords: Azerbaijan-Russian artistic communication, art of Azerbaijan, the exhibition "Fly to Baku", Nikas Safronov, sculptor Natig Aliyev.

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan) **3**
Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsi: tarix və müasirlik

Səfərova Zemfira (Azərbaycan) **11**
"Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" şöbəsinin 70 illik elmi fəaliyyəti

Akilova Kamola (Özbəkistan) **20**
Özbəkistan ənənəvi incəsənətində Tenqrinin işarə və rəmzləri

Ələkbərli Fərid (Azərbaycan) **29**
Vatikan arxivlərində ilk dəfə təsvir etdiyimiz türkdilli əlyazmalar

Abdullayeva Rəna (Azərbaycan) **38**
"İncəsənət və mədəniyyətin problemləri" beynəlxalq elmi jurnalı

Xasyanova Leyla (Rusiya) **44**
Əhməd ibn Fədlanın "Qeydlər"i və Q.İ.Semiradskinin
"Bulqar dövlətində kübar rusun dəfn mərasimi" əsəri

Sadıqova Aidə (Azərbaycan) **59**
Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun tarixində xalçalar üzrə
beynəlxalq simpoziumlar

Qalimjanova Asiya (Qazaxıstan) **66**
Qədim dövr və erkən köçərilər dövrü Qazaxıstan incəsənət
tarixinin yaradılmasının nəzəri aspektləri

Sadıqova Sevil (Azərbaycan) **82**
Azərbaycan incəsənətində ilanın mifoloji və folklor obrazının təsviri
təcəssümünün xüsusiyyətləri

İbrahimov Telman (Azərbaycan) **92**
Mərasim yaxınlıq aktı həyat ilə ölüm arasında kosmik
balansın bərpa olunması təsəvvürləti kimi

Bayramov Tahir (Azərbaycan) **101**
Azərbaycanlıların mentaliteti və Azərbaycan ənənəsi

Şkolnaya Olqa (Ukrayna) **107**
Ukrayna, Belarus və Polşa barokko dövründə irani kuntuş
kəmərləri nümünəsində Qərb və Şərq ənənələrinin sintezi

Hüseynova Afaq (Azərbaycan) **141**
Orta əsr Şərq miniatürü Azərbaycan saray rəqsi üzrə
informasiya mənbəyi kimi

Babayeva Əfsanə (Azərbaycan) **147**
Müasir Azərbaycan musiqi elmində türkoloji araşdırmaların
aktuallığına dair

Qədirova Durdanə (Azərbaycan) **153**
Tətbiqi sənət nümunələrində sehrli naxış elementləri

Neçvaloda Yelena (Rusiya) **159**
Ənənəvi başgırd ayaqqabısı üzərindəki applikasiya:
Ural-Volqaboyu türk xalqları incəsənətində köçərilərin bədii ənənələri

Zeynalov Xəzər (Azərbaycan) **169**
Azərbaycan-rus rəssamlıq əlaqələri tarixindən

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан) **3**
Изучение искусства Азербайджана: история и современность

Сафарова Земфира (Азербайджан) **11**
70 лет научной деятельности отдела «Истории и теории музыки»

Акилова Камола (Узбекистан) **20**
Знаки и символы Тенгри в традиционном искусстве Узбекистана

Алекперли Фарид (Азербайджан) **29**
Тюркоязычные рукописи в архивах Ватикана, впервые описанные нами

Абдуллаева Рена (Азербайджан) **38**
Международный научный журнал «Проблемы искусства и культуры»

Хасьянова Лейла (Россия) **44**
«Записки» Ахмеда ибн Фадлана и «Похороны знатного руса в Булгаре» Г.И.Семирадского

Садыхова Аида (Азербайджан) **59**
Международные симпозиумы по ковру в истории Института архитектуры и искусства

Галимжанова Асия (Казахстан) **66**
Теоретические аспекты создания истории искусства Казахстана древнейшего периода и эпохи ранних кочевников

Садыхова Севиль (Азербайджан) **82**
Особенности изобразительного воплощения мифологического и фольклорного образа змеи в искусстве Азербайджана

Ибрагимов Тельман (Азербайджан) **92**
Обрядовый сексуальный акт как ритуал восстановления
космического баланса сил между жизнью и смертью

Байрамов Таир (Азербайджан) **101**
Менталитет азербайджанцев и азербайджанская традиция

Школьная Ольга (Украина) **107**
Синтез восточных и западных традиций в кунтушовых
поясах персиярен эпохи барокко в Украине, Беларуси, Польше

Гусейнова Афаг (Азербайджан) **141**
Средневековая восточная миниатюра как информационный
источник по азербайджанскому дворцовому танцу

Бабаева Афсана (Азербайджан) **147**
Об актуальности тюркологических исследований в
современной музыкальной науке Азербайджана

Гадирова Дурдана (Азербайджан) **153**
Таинственные элементы орнамента в образцах прикладного искусства

Нечвалода Елена (Россия) **159**
Аппликация на традиционной башкирской обуви: художественные
традиции кочевников в искусстве тюркских народов Урало-Поволжья

Зейналов Хазар (Азербайджан) **169**
Из истории азербайджано-русских художественных связей

CONTENTS

Salamzade Artegin (Azerbaijan) 3
The study of Azerbaijan art: history and contemporaneity

Safarova Zemfira (Azerbaijan) 11
70 years of scientific activity of "History and theory of music" department

Akilova Kamola (Uzbekistan) 20
The signs and symbols of Tengri in the traditional art of Uzbekistan

Alakbarli Farid (Azerbaijan) 29
Turkic manuscripts, described by us for the first time
in Vatican Apostolic Library

Abdullayeva Rana (Azerbaijan) 38
The international scientific journal "Problems of art and culture"

Khasyanova Leyla (Russia) 44
"The notes" of Akhmad Ibn Fadlan and "The funeral of the
Russian noble in Bulgar" of G.I. Semiradskiy

Sadygova Aida (Azerbaijan) 59
International symposiums on the carpet in the history of the
Institute of Architecture and Art

Galimzhanova Asiya (Kazakhstan) 66
Theoretical aspects of the art history creation of Kazakhstan
at the ancient period and the early nomads' epoch

Sadygova Sevil (Azerbaijan) 82
Peculiarities of figural evocation of mythological and folkloric
character of snake in Azerbaijani art

Ibrahimov Telman (Azerbaijan) **92**
Ceremonial sexual act as restoring of space balance between life and death

Bayramov Tahir (Azerbaijan) **101**
National mentality of Azeri and Azerbaijani tradition

Shkolnaya Olga (Ukraine) **107**
Synthesis of eastern and western traditions in Persian kontush belts of baroque stage of Ukraine, Belarus, Poland

Huseynova Afag (Azerbaijan) **141**
Eastern miniature of Middle Ages as information source of Azerbaijani medieval palace dance

Babayeva Afsana (Azerbaijan) **147**
About actuality of turkologic researches in modern musical science of Azerbaijan

Gadirova Durdana (Azerbaijan) **153**
The magic elements of ornament in the products of applied art

Nechvaloda Elena (Russia) **159**
Application on traditional Bashkir shoes: art traditions of nomads in art of Turkic peoples of Ural-Volga

Zeynalov Khazar (Azerbaijan) **169**
From the history of the Azerbaijan-Russian artistic communications