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 3 (53)

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, 31
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail:mii_inter@yahoo.com
www.mii.az

UOT 7:001.89

Рена Мамедова (Сарабская),
доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент НАНА
(Азербайджан)

АЗЕР САРАБСКИЙ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТЕАТРА

Азер Гусейн Кули оглы Сарабский всю свою жизнь связал с Институтом архитектуры и искусства НАН Азербайджана. Он работал в отделе театра и занимался исследованием азербайджанской театральной культуры.

Книга А.Г.Сарабского «Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра» [1] до сих пор является настольной книгой историков, искусствоведов, - всех, кто интересуется историей азербайджанской культуры. Азер Сарабский свою творческую деятельность посвятил истории азербайджанской художественной культуры. Он был энциклопедически образованным человеком. Впервые в истории азербайджанского искусствознания именно А.Г.Сарабский организовал и был руководителем отдела «Взаимосвязей искусств» в Институте архитектуры и искусства Академии наук. Практически было положено начало такому мощному направлению в азербайджанском искусствознании, как сравнительное искусствознание.

Мой отец – Азер Сарабский – привил мне бережное отношение к истории культуры, ибо сам он весьма осторожно, вдумчиво, я бы сказала, трепетно относился к фактам истории не только Азербайджана, но и истории мировой культуры.

Азер Сарабский был вдумчивым ученым, кропотливо изучающим факты истории. Его скрупулезность в трактовке фактов по истории азербайджанского театра была обусловлена высочайшим уровнем научного мышления. При жизни Азер Сарабский завоевал признание как достойный и один из лучших исследователей истории азербайджанского театра. В области истории культуры Азер Сарабский являлся авторитетным специалистом, к консультациям которого обращались многие его коллеги. Примечательно и очень важно, что труды Азера Сарабского не устаревают. Речь идет не только о многообразном и интересном фактологическом материале. Стиль изложения, научный аппарат его трудов отличаются современностью. Я думаю, что та высокая степень интеллигентности, которая была ему свойственна, обусловила и удивительную манеру общения, в том числе, на страницах его исследований. Безусловно, самое главное – это глубина теоретических обобщений, точность аргументации. Добавлю исключительную эрудицию в области мировой, как западной, так и восточной культуры.

Безусловно, особое значение для Азера Сарабского было изучение деятельности его отца – великого Гусейн Кули Сарабского. В своих трудах Азер Сарабский подчеркивал, аргументировал, показывал разностороннюю деятельность своего отца. Так, Гусейн Кули Сарабский был выдающимся певцом, совмещающем в своем уникальном даровании актерство и искусство ханенде, знатока и исполнителя азербайджанских мугамов, он был режиссером, под руководством которого были поставлены известные музыкальные произведения Узеирбека Гаджибейли. Гусейн Кули Сарабский занимался благотворительностью, был общественным деятелем, писал музыку. Две его книги «Воспоминания актера» и «Старый Баку» до сих пор являются настольными книгами историков, этнографов, искусствоведов. В архиве Азера Сарабского хранятся множество программ с именем его отца – Гусейн Кули Сарабского. В его архиве хранилась большая подборка с восторженными отзывами даже самых строгих критиков об исполнении актера.

Азер Сарабский общался и дружил с такими выдающимися учеными, как академик Юсиф Мамедалиев, Играр Алиев, Расим Эфендиев, Алиовсат Гулиев, Мирали Сеидов, Абдул Вагаб Саламзаде, Керим Керимов, Микаил Усейнов, Рена Эфендизаде, и многими другими.

Именно благодаря уму, знаниям и интуиции моего отца, Азера Сарабского, я стала заниматься этнологией и компаративистикой. Близким

другом отца был замечательный ученый Мирали Сеидов, известный исследователь азербайджанского фольклора, древней истории Азербайджана. На их строгий суд я вынесла свои первые статьи по тюркологии и этноискусствознанию в 1975 году. Они поддержали меня. По их мнению именно этноискусствознание, а точнее этноискусствоведческая реконструкция азербайджанской культуры, в том числе, музыки, имела реальные перспективы и могла принести реальные результаты. Здесь подчеркну, что Азер Сарабский щедро делился своими идеями. Достаточно часто он являлся инициатором новых интересных исследований. По его глубокому убеждению, история культуры представляла собой не только историю имен и репутаций. Огромное значение он придавал связям разных этапов истории Азербайджана. В этом смысле его научное видение истории было близко современным культурологическим исследованиям.

Несколько слов необходимо сказать о таком периоде научной деятельности Азера Сарабского, как руководство отделом «Взаимосвязей искусств». К сожалению, Азер Сарабский, рано ушел из жизни и его фундаментальные идее по сравнительному анализу искусств остались нереализованными. Однако эти идеи были универсальны, они «витали в воздухе» той эпохи, эпохи 60-70-х годов. Среди них назову такие, как межвидовые и межрегиональные сравнения искусств, контекстный анализ, сравнительный анализ паритетов культуры Востока и Запада.

Именно научное наследие Азера Сарабского стимулировало и оплодотворяло деятельность отдела «Взаимосвязей искусств», я бы сказала, возрожденного в 1990 году. Мне посчастливилось быть организатором и руководителем этого отдела, который в этом году отмечает свое 25-летие.

В научной работе отдела разрабатываются основы сравнительного искусствознания как самостоятельного направления в азербайджанской гуманитарной науке. Сегодня эти разработки опираются на инновационное понимание межвидового и межрегионального анализа.

Впервые в азербайджанском искусствознании разрабатываются основы этноморфологического анализа, которое представляет собой изучение этногенеза азербайджанского народа в свете его художественного творчества, в свете искусства азербайджанского народа.

Наряду с этим, впервые в азербайджанском искусствознании в отделе разработаны основы таких междисциплинарных взаимодействий, как этнография и искусствознание, религиоведение и искусствознание,

этнолингвистика, компаративистика и текстология. Последние три года отмечены также активизацией и внедрением новых культурологических идей в искусствознание, отражающими такие актуальные сферы гуманитарной науки как мультикультурализм, диалог культур, человековедение, азербайджановедение. Такого рода аспекты нацелены на инновационные результаты в теоретическом освоении искусства.

Мой отец, Азер Сарабский, был благородным, высокоинтеллигентным человеком. Это подтверждают все, кто был с ним знаком. Он всю жизнь посвятил науке. В плеяду выдающихся ученых, которыми по праву может гордиться наш Институт архитектуры и искусства НАН Азербайджана входит и Азер Сарабский – исследователь азербайджанского театра и культуры.

Азер Сарабский не был удостоен премий или медалей. У него не было высоких научных регалий. Но по своему научному «весу», по своим глубочайшим знаниям и способностям при жизни заслужил почтение, адекватное многим высоким наградам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сарабский А.Г. Возникновение и развитие Азербайджанского музыкального театра. Издательство Академии наук Азербайджанской ССР. – Баку, 1968.

Ключевые слова: Азер Сарабский, театр, музыка, культура, искусство.

Rəna Məmmədova (Azərbaycan)

Azər Sarabski – Azərbaycan teatr tarixinin tədqiqatçısı

Məqalədə Azərbaycan musiqili teatrının tədqiqatçısı Azər Sarabskinin elmi fəaliyyəti xarakterizə edilir. Qeyd olunur ki, A.Sarabski öz elmi fəaliyyətini Azərbaycan MEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu ilə bağlamışdır. A.Sarabski Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun tarıxındə vacıb rol oynamış incəsənətin qarşılıqlı əlaqələri şöbəsinin yaradıcısı olmuşdur.

Açar sözlər: Azər Sarabski, teatr, musiqi, mədəniyyət, incəsənət.

Rena Mammadova (Azerbaijan)

Azer Sarabski – explorer of Azerbaijan theatre history

Explorer of Azerbaijan musical theatre Azer Sarabski's scientific activity is characterized in the article. It is noted that, A.Sarabski signed his scientific activity with Institute of Architecture and Art of Azerbaijan NAS. A.Sarabski was the creator of department of art mutual relations, which played great role in the history of Institute of Architecture and Art.

Keywords: Azer Sarabski, theatre, music, culture, art.

UOT 7:001.89

Кюбра Алиева,
доктор искусствоведения, профессор
(Азербайджан)

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ КОВЕР И НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ЛЯТИФА КЕРИМОВА

Выдающийся ученый-ковровед, народный художник Азербайджана, Лауреат госпремии СССР, обладатель многочисленных государственных наград и медалей, Лятиф Керимов, является одним из первых сотрудников, начавщих свою научную деятельность в институте «Искусство» Академии наук ССР, первым директором, которым был выдающийся азербайджанский композитор Узеир Гаджибеков. Именно сам Узеир Гаджибеков пригласил его работать в этот институт, создав для него экспериментальную лабораторию по созданию эскизов ковров для производства в «Азерхалча-бирлиги» и исследования истории азербайджанского ковроделия. Далее это лаборатория благодаря научной деятельности сотрудников была переименована в отдел декоративно-прикладного искусства, а в начале 1983 года во времена первого международного симпозиума по Азербайджанским коврам, проходяший в городе Баку, стал называтся отделом ковра.

Начиная с 1945 года до июня 1991, пока тогдашний директор института Архитектуры и искусства, член-корреспондент НАН Шамиль Фатуллаев (этот был приказ Михаила Горбачева) не «попросил» его покинуть институт, Лятиф Керимов работал здесь. Уходя в июле 1991 года, Лятиф Керимов сказал: «Разве я работаю здесь ради зарплаты? Институт для меня родной дом». В сентябре того же года он скончался. Фактически он неустанно проработал в этом институте, создав монументальную трехтонную книгу «Азербайджанский ковер», которая прославила и самого автора, и азербайджанский народ.

Лятиф Керимов навсегда вошел в историю азербайджанского искусства не только как выдающийся мастер коврового дела, не только как изумительный художник и непревзойденный знаток восточного орнамента, но и как крупнейший теоретик, основоположник подлинно научного, всестороннего изучения ковра, как особой отрасли искусства.

Три вышедших в свет тома его фундаментального исследования «Азербайджанский ковер» открыли новую страницу не только в сфере ковроделия, но и в истории культуры в целом. Приведем несколько высказываний, в которых отразилась высокая оценка, которую I том этого труда получил у специалистов. «Ваша книга стала библией в нашем музее. Она ходит по рукам наших венгерских специалистов прикладников... И прошу Вас, дорогие коллеги, помогите нам. В наших музеях во время войны, контрреволюции пострадали замечательные ковры. Они ждут мастеров-реставраторов. Институт архитектуры и искусства, музеи Азербайджана могут помочь нам. Ведь Азербайджан стал штабом изучения ковровых изделий...» (Доктор Карол Гомбош, директор Музея декоративно-прикладного искусства Венгрии, Будапешт). «Благодарю Вас за комментарии к коврам, фотографии которых я Вам послал. Специалистам нашей страны слишком мало известно о происхождении кавказских ковров, а книги, подобные труду Шурмана, содержат много ошибок. Поэтому Ваша книга значит для нас очень много» (Доктор Роберт Маурер, штат Калифорния, США).

«Ваш прекрасный труд об азербайджанских коврах стал украшением моего рабочего стола...» (Эрих Аватер, старший эксперт по восточным коврам, Эссен, ФРГ).

«Я очень много слышал о Вас. Я понимаю, что Ваша работа о кавказских коврах – самая законченная из всех когда-либо написанных...» (Доктор Хублей Пирот, штат Пенсильвания) Я один из немногих специалистов Европы, считающихся “экспертами” по восточным коврам. Мое знание, в частности, закавказских ковров, намного больше, чем знание моих коллег-иностранцев. Однако, когда я познакомился с Вашим прекрасным трудом “Азербайджанский ковер” (1961), я убедился, что мы, европейские ученые, можем еще многое почерпнуть из Вашей книги, а еще больше от вас лично... Поэтому для Вас должна быть понятна та радость, которая охватила меня, когда после долгих ожиданий и с большим трудом мне удалось получить Вашу прекрасную и ценную книгу. Это большое счастье! Я вижу, что это – неисчерпаемый источник по орнаментике закавказских ковров, хотя Вы рассматриваете только азербайджанские. Вы правильно говорите: “90% закавказских ковров составляют азербайджанские. Честь и слава Вам, господин Керимов!» (Эксперт Георг Саакян, Брюссель, Бельгия).

Так встретил научный мир первый том «Азербайджанского ковра». Чем объяснить необычайно восторженный, «сенсационный» характер оценок, которыми специалисты различных стран наградили книгу, быстро ставшую знаменитой? Чем объяснить дружные похвалы, которые воздали искусствоведы и эксперты ее автору? Во-первых, Лятиф Керимов впервые предложил жесткую структуру, по которой выстроен любой восточный ковер, и проанализировал ее составляющие. До него проблемы составных элементов в ковровом орнаменте и основы композиции практически не рассматривались в специальной литературе.

Как пишет Лятиф Керимов, произведение искусства, в частности, ковровое искусство, надо изучать с азбуки, и именно с азбуки он начал свое исследование. Если предложение состоит из слов, а слова из букв, то аналогично этому композиция ковра состоит из «гёлей-медальонов», орнаментов и далее – из мелких элементов и деталей, которые заполняют серединное поле ковра. Бордюрная полоса завершает композицию, обогащая и дополняя ее. Ковры надо изучать, начиная с мелких элементов, с деталей, а потом уже рассматривать его общую композицию.

В I томе дано свыше 1300 различных элементов, «гёлей», тончайше разработан учет деталей, которые используются в классических азербайджанских коврах. Почти всем элементам даны их народные названия. Указаны композиции, в которых используются эти элементы, а также указаны пункты ковроткачества, с которыми соотносятся эти элементы, гёли, детали.Мотивы азербайджанского орнамента представлены в 1300 таблицах. Они составляют отдельные группы: «растительные», «животные», «бытовые», «геометрические» и другие. Все они тщательно исследованы, подробно описаны и соотнесены с соответствующими типами ковров. «Схема классификации, – пишет М.Тарланов – разработанная в книге, представляет собой открытие». В таблицах, иллюстрирующих книгу, Лятиф Керимов восстанавливает и перерабатывает традиционную композицию и орнаментировку древних ковров, вводит в них ряд дополнений и изменений, характерных для каждого центра и ковроткаческого района Азербайджана. Очень удачны в этом отношении, эскизы «Аджи-гаиб», «Джебраил», «Геда-бек», «Ширван», «Шемаха», «Газах», «Нахчыван», «Борчалы» и других ковров, названных по местам их создания. Во-вторых, самой ценной стороной анализа, проведенного Лятифом Керимовым, явилась расшифровка знаковой системы многих узо-

ров в классических коврах Азербайджана. Сам автор не раз говорил о том, что он не смог бы разрешить эту сложную проблему без помощи старейших мастериц коврового дела. Многие его информаторы жили в конце XIX века и хорошо помнили своих бабушек, заставших XVIII век. Бабушки же, в свою очередь, получили сведения от представителей старших поколений. Живая цепочка уводила в историю, во времена, когда символика наполнялась конкретным и понятным магическим смыслом – потом он был утерян и забыт. Мать Лятифа Керимова, потомственная шушинская ковровщица Телли Гаджинасиб гызы, родившаяся в середине XIX века, объясняла ему значение многих элементов, и от нее Лятиф Керимов получил бесценные знания.

В-третьих, первая книга многотомного труда решительно меняла ранее принятую атрибуцию ценных старинных ковров, хранящихся в лучших коллекциях мира. Скудность сведений о них и отсутствие четкой методологии в определении «адреса» ковра привели к тому, что о принадлежности ковров писали туманно: «Восток», «Иран», «Кавказ».

Лятиф Керимов смог аргументировано доказать, что большинство раритетов создано в Азербайджане. Он указывал и ковроткаческий регион, откуда происходил ковер. Его доказательства основывались на технологических данных и главное – на характере орнаментики.

Провести такую гигантскую исследовательскую работу мог только теоретик, обладавший острым аналитическим умом, и практик, который всем своим существом ощу-щал ковер, его природу, его узлы и его узоры.

Громадная интуиция, зоркость и чуткость ценителя сочетались у него со знанием своеобразных логических фигур, он строил доказательства, как бы наступая на свою цель со всех сторон, со всех флангов одновременно. В его отвлеченные лингвистические экскурсии вторгались наблюдения чисто житейского порядка; с особой тщательностью он перебирал строки поэзии, классической и народной, вслушиваясь в поэтические строфы. Очевидно, на метафоричность он возлагал большие надежды, поскольку иносказание стиха может вскрыть семантические пласты слова. Соединение теоретика и практика в одном лице само по себе уникально, но необходимо напомнить, что он собирал сведения о коврах с пытливой скрупулезностью профессионального этнографа. Для него ковер и мастер являли собой одно целое, он объездил и изучил все старинные пункты ковроткачества и умел говорить с мастери-

цами “на их языке”, а они охотно рассказывали ему все, что знали, и обо всем, что умели. Все это в целом и дало ему основание с уверенностью заново атрибутировать знаменитые ковры, и аргументы его были столь всесторонни, столь ве-ски, что были приняты без возражений лучшими экспертами мира. II и III тома «Азербайджанского ковра» вышли только в 1983 г. Они являются логическим продолжением I тома книги. В них впервые подробно рассматривались орнаментальные композиции азербайджанских ковров. Ценность этих томов заключается в том, что названия многих орнаментальных элементов и композиций, известных до этого исследователям только из рукописей, впервые удалось не только точно установить, но и определить начертания и характер их элементов. Сами элементы автор первоклассный орнаменталист нарисовал с виртуозным мастерством.

Это было крайне важно для ковровой практики Азербайджана, ибо многие элементы декора, переходя из рук в руки, при утрате их семантического содержания оказались искаженными до неузнаваемости. Лятифу Керимову удалось очистить их, проделав огромную работу, от позднейших наслоений, восстановить их истинную форму.

В этих томах содержится подробная характеристика и данные о происхождении различных ковровых композиций, проанализированы их стилевые особенности и технология исполнения, выделены основные черты орнаментики ковровых школ Азербайджана.

Характеризуя этот труд в своем письме к автору, редактор английского журнала по искусству ковров Роберт Пиннер написал: «Господин Керимов, я думаю, что Ваши II и III тома станут для европейцев учебниками по истории азербайджанских ковров».

Эти два тома, в отличие от первого тома, более удобны по формату и по объему. В них помещено около 500 цветных и черно-белых иллюстраций.

При всей серьезности и строгости научного стиля, эти книги написаны живо и увлекательно. В первой главе II тома даются обстоятельные сведения об истории и основных этапах развития коврового искусства Азербайджана. Историческая часть богата ценными археологическими данными, свидетельствами средневековых историков и географов. Как известно, Лятиф Керимов был полиглотом; в данном случае знание древнеперсидского языка обеспечило автору возможность глубже проникнуть в историю коврового искусства.

Лятиф Керимов писал свое исследование как человек, собственными руками соткавший не один ковер, чувствовавший и понимавший его природу. Для него ковер – это мир, гармоничный, ясный, целостный, и Лятиф Керимов постиг законы его устройства.

Для Лятифа Керимова - исследователя - характерны неожиданные, нетрадиционные сопоставления. Думается, это происходит от того, что ковровые узоры, их элементы, постоянно присутствовали в сознании исследователя, и какие бы линии он не видел перед собой, они сплетаются у него в узор ковра. Лятиф Керимов начинает своё исследование с истории возникновения и развития ткачества. Его живой рассказ переносит нас в первобытную эпоху – именно тогда человек научился скручивать нити и использовать их.

Переходным моментом в развитии ковроткачества Лятиф Керимов считает появление металлических инструментов, в частности, ножниц. Недаром в средние века ворсовые ковры назывались “мигрази” или “гайчы” – ножницы.В терминологической части II тома подробно рассматриваются наименования ковров и ковровых изделий, употребляемых в быту как азербайджанцев, так и других народов Востока. Подобного рода обширный и научный словарь был разработан автором впервые.

Заслуга Лятифа Керимова в том, что он собрал и обобщил терминологию ковров, существовавшую в разных языках. Изучив десятки терминов, он выявил главные из них, понятные для всех восточных народов: «гали», «хали» и «hali».Традиция названия восточных ковров восходит к названию места, где они изготовлены. Это название объединяет десятки различных по стилю, композиции, орнаменту ковров. Так ковры, сотканные в ковровых центрах Ирана, объединены названием «Перс», десятки туркменских, узбекских, киргизских, афганских ковров с различными композициями объединялись под названием «Орта Асия» («Средняя Азия»).

Переходя к более специальным терминам, Лятиф Керимов рассматривает этимологию названий, используемых тюркоязычными народами в классификации ковров, и дает их этнографические особенности. Когда читаешь второй том книги Лятифа Керимова, в полной мере понимаешь, сколь насыщена, напряженна и кропотлива была его деятельность в 1920 – 1930-е годы, когда он, объезжая отдаленные села и центры ковроткачества, привозил или зарисовывал всё новые и новые ковры. Как

истинный мастер, тонко чувствующий природу орнамента, он определял место каждого ковра в сложном генеалогическом древе ковроткачества. «Элементы узоров композиции, зародившиеся в простой, примитивной форме..., в процессе эволюции превращаются в самостоятельную отрасль искусства». Ковроткач должен твёрдо знать, когда, в каком ковре возможно использовать тот или иной узор. В труде Лятифа Керимова впервые были собраны и обобщены все основные композиции ковров. И вновь ему пригодился его уникальный дар лингвиста. Прежде чем дать характеристику любой композиции, Лятиф Керимов исследует исторически этимологию самого термина. Так, например, описывая «ислими», он дает значение его названия для Азербайджана, Средней Азии, Турции, Ирана, Индии, Пакистана и даже для Западной Европы и Америки. Это помогает западному читателю образно представить, о чем идет речь.

Практически для каждой композиции он находит упоминание о ней в литературе. Например, автор, раскрывая этимологию и первоначальное произношение слова «карпет» (английское) и «карпет» (армянское), значение которых адекватно слову «ковер», отмечает, что это слово произошло от слова карвуд – карпут; карпут также означает ковер (палас с узором килима) среди азербайджанских скотоводов (терекеме) огузо-туркменского происхождения. По Лятифу Керимову, азербайджанское слово «карпут» в результате культурных и торговых связей, перейдя на языки других народов, изменило свою первоначальную форму, превратившись в «карпет».

Интересна также этимология слова «гали» (иранское) или «хали» (тюркское). Лятиф Керимов считает, что слово это произошло от «галын» («толстый»). Ворсовые ковры появились позже, чем безворсовые и древние мастера ковровых дел, в отличие от тонких безворсовых ковров, называли ворсовый ковер «галын», т.е. «толстый». А слово «гяба», которым назывались ворсовые ковры продолговатой формы в ряде районов Азербайджана и в Турции, является видоизмененной формой слова «габа» (грубый) – опять-таки при сравнении с безворсовыми коврами. Автор предполагает, что арабское «гебя», обозначающее длинную верхнюю одежду, является синонимом азербайджанского слова «гяба».

Очень интересен раздел во II томе, где впервые подробно анализируются известные на Востоке азербайджанские орнаментальные композиции, применяемые в коврах и других видах декоративно-прикладного

искусства. Исследователям было известно, что есть такие орнаментальные композиции, как «хатаи» или «ислими», но их подлинный облик, то, что из себя представляет их рисунок, – было известно немногим. Пытаясь разобрать эти композиции, исследователи в прошлом не раз терпели неудачу. Часто, когда речь шла об ислими, в иллюстрациях предлагался рисунок другой композиции. Даже в трактате «Ганун-ос-сувар» художник и поэт Садиг-бек Афшар (XVI век), перечисляя все орнаментальные композиции, не описал ни одного характерного признака этих узоров, видимо, предполагая, что они общеизвестны и их знает каждый, кто считает себя художником. Знание мудрой восточной поэзии дало возможность Лятифу Керимову еще глубже раскрыть значение названий и характерных признаков каждой отдельно взятой орнаментальной композиции, благодаря чему мы имеем возможность любоваться богатыми и логически найденными формами прекрасных узоров «ислими» и «хатаи», наблюдать их сложнейшую композиционную структуру, как в архитектуре, так и в коврах.

Нельзя не упомянуть приведенную Л.Керимовым красивую легенду, объясняющую, почему на Востоке орнамент получил такое развитие: «Однажды Имам Али, позвав к себе художников, сказал: изображать на рисунке живых существ равносильно состязанию с Аллахом. Он сам нарисовал круг волнистой линией, окаймленной изогнутыми ветвями, и это была форма ислими».Есть версия, по которой название «ислими» связывается с религией ислама. Ассоциативный ряд исследователя богат и разнообразен. Он описывает и легкие формы «барочных» облаков «булут», применяемых почти во всех миниатюрах Востока, в керамике и в ковровом искусстве, и «буту», миндалевидный элемент, излюбленный узор азербайджанских мастеров народного искусства, о котором мы подробно говорили выше. В книге дана обоснованная атрибуция (народное название, форма, школа) около 90 разнообразных форм буты, каждая из которых неповторима. Многие ученые (Г.Григорьев, Н.Рзаев, Р.Эфендиев, К.Алиева) связывают происхождение буты то с формой хвоста павлина, то с формой кипариса, то с символикой солнца. По Лятифу Керимову, символика буты восходит к огнепоклонникам, имевшим священную эмблему в виде пламени.

Говоря об орнаментальной композиции «Ваг-Вагы», автор излагает свою гипотезу ее происхождения. Ваг – это фантастическое дерево, пло-

ды которого похожи на голову человека или животного. В средневековом орнаментальном искусстве композиция с рисунком «Ваг» применялась широко как в декоративном искусстве, так и в архитектурных памятниках. Примером могут служить Баиловские камни (XIII в.), найденные в Каспийском море, где изображения различных животных вплетаются в арабское письмо.

В разделе о кетебе (картуш) Лятиф Керимов, описывая разнообразные формы кетебе и кетебебендлик, говорит о старинном виде записи – «Абджад». До XVI в. на Ближнем Востоке, в частности в Иране, азербайджанские даты на архитектурных памятниках, на надгробных камнях записывались не цифрами, как это делалось позже, а обозначались способом «Абджад». Абджад – восемь различных слов-слогов (абджад, хавваз, хутти, калеман, саффаз, гаршат, сахез, зазег), не имеющих определенного смысла, составленных из 28 букв арабского алфавита, каждое из которых выражает определенную цифру. Прочитав предложение из слов, ничего не означавших, логически не связанных друг с другом, каждый грамотный человек тут же понимал, что перед ним дата, записанная способом «Абджад», и мог легко расшифровать ее.

Гёль – медальон, занимающий основное место в художественном оформлении среднего поля ковра. Каждая ковровая зона Азербайджана имеет свои характерные гёли. По гёлям-медальонам можно различить губинские ковры от гарабахских, ширванские от газахских и т.д. Графические рисунки гёлей различных школ подобраны также по формам: гёли продолговатой формы, сплющенные гёли, гёли квадратной формы, гёльбендлик и т. д.Гёль – озеро, водоём. В древнем ковровом искусстве это понятие имело собственный знак. Автор отмечает, что тюркоязычные народы, в том числе азербайджанцы, как правило изображают речку, текучую воду прямыми волнообразными линиями, а озеро – в виде четырехугольника или другой геометрической фигуры (часто с изображением рыбы или утки, которые также отражают культ воды).

В ковровом искусстве Азербайджана распространены орнаментальные композиции «Афшан», «Бенди-руми», «Лачектурундж». «Афшан» по-персидски – рассыпающий, «зараф-шан» – сеющий золото, «фураф-шан» – сеющий жемчуг. Ковровые композиции «Афшан» с райскими цветками-бутонами можно называть «Гюльафшан» – композициями с россыпью цветов.

Лятиф Керимов приводит пример из стихов великого Физули, воспевшего композицию «Афшан»:

“Писарь судьбы, для того чтобы написать
зеленым почерком,
Сделал доску сада цветов зарафшаном,
Излучающим золото, как осенние листья.

В этом же разделе Лятиф Керимов дает структурный анализ одной из важнейших ковровых композиций «Бенди-руми», связывая ее со строением пчелиного улья. Говоря о молитвенных ковриках, автор подробно анализирует виды арок-таг и лэчек как конструктивный, декоративный и орнаментальный элементы, получившие широкое распространение в архитектуре древних государств Востока, знакомит читателя с их различными вариациями, классифицируя их по формам.Как известно, арабы, завоевав огромные территории, в том числе и земли Азербайджана, обратили население в ислам. Верующий мусульманин должен был молиться в день три или пять раз на полу, на специальной вышитой ткани или же на коврике. Для ковров или вышитых подстилок, на которых совершали намаз в XVI веке, было характерным изображение арки. Назывались эти изделия «намазлык». При совершении намаза, как правило, семь частей тела человека – лоб, обе руки, оба колена и большие пальцы обеих ног – должны были касаться земли. Поэтому многие народные мастера создавали молитвенные коврики с композицией, рисунки которой напоминали человека с поднятыми руками.

В книге обстоятельно излагаются сведения о молитвенных ковриках различных народов Востока, об их применении в быту. Особенно интересно описание «молитвенноколлективных» ковров, предназначавшихся для одновременного массового моления. Например, таковы азербайджанские и особенно турецкие молитвенные ковры «Сэфседжаде». Такие ковры больших размеров преподносили в дар мечетям.

Часть II-го и весь III том посвящены азербайджанским коврам определенных типов. Ковры каждого типа, каждой группы, в т. ч. губинские, ширванские, бакинские, гянджа-газахские, гарабахские и южно-азербайджанские (ныне иранские) разбираются в отдельности. Приводится географическое положение каждого коврового пункта, анализируются композиция, орнаментальный строй и колорит данного ковра, а также его технические свойства (высота ворса, плотность, размер). Особое ме-

сто отведено наименованиям ковров. Объяснено, например, почему тот или иной ковер называется «Ширалибек» или «Малыбейли».

Все ковры Востока, в том числе и Азербайджана, имеют определенные названия, которые происходят либо от названий различных племен (например, ковер «Гасымушагы»), либо же от названия селения. Часто ковры носят названия композиции узора (например, «Хиля – Афшан»), реже имя мастера (ковер «Минаханы») или художника. Иногда ковры носят того, кому он был посвящен. Например, азербайджанцы называют известный тебризский ковер из Музея Виктории и Альберта (XVI в.) – «Шейх Сефи», так как этот ковер специально был соткан для гробницы Шейха Сефиаддина, находящейся в г. Ардебиле, т. е. для деда Шаха Исмаила, которого в Европе называют Ардебильским.Анализируя названия ковров, автор критикует тех маклеров-перекупщиков, которые ради того, чтобы подороже продать ковер, выдают его за «кашанский» или «хорасанский».

Он также очень верно отмечает, что по этой причине не все ковры называются в науке теми именами, которыми их следует именовать. Если, например, кто-то поедет в город Кашан и закажет кому-либо из старейших ковроткачей ковер под названием «Кашан», тот в замешательстве ответит: «я никогда не ткал ковер с таким узором» или скажет: «понятия не имею о таких коврах». Если этот человек попытается дать аналогичный заказкавказскому или среднеазиатскому ковроткачу, он получит такой же ответ.

В III томе развивается тема ковра как целого, как единства всех составляющих его элементов. Об этих элементах мы уже знаем по I и II томам; при всем бесконечном разнообразии комбинаций, видов, сгруппированных из различных элементов, в конце концов их можно обозреть и исчислить.

В III томе использована «кумулятивная», присоединительная форма связи, эта форма лежит в основе всей композиции тома. Похоже, что автор отбросил более сложные методы классификации ковров и избрал наиболее простой, но и открывший путь в бесконечное. Таково свойство кумуляции: перечень явлений или предметов, выстроенных в ряд, практически не замыкается, присоединение возможно и далее. И хотя строение тома ориентировано на полное обозрение всех групп и типов, в то же время принцип композиции как бы утверждает подлинную не-

исчерпаемость темы ковра. Знакомясь с этим томом, читатель может понять главное, о чем уже шла речь выше – живую природу ковра, его своеобразную «биологию». Его поле можно уподобить цветочному полю на пленере, где в самобытной плоскости почвы идут процессы роста, развития, умирания, где есть бутоны, росток, и полноценное растение в соку и силе, и усыхающая веточка, обратившаяся в призрачную тень, в знак растения – только. В этом поле элементы, составляющие его убранство, разной величины и разного положения, и все же они всегда составляют единую картину. Сколько бы ни было таких подлинных пейзажей, таких открытых полей в натуре, всякий раз при одном и том же ландшафтном срезе мы будем созерцать единственную и неповторимую комбинацию элементов, «живой ковер природы».

Все три тома выводят искусство ковра из его сокровенных, природных истоков. Взаимодействуя с ними, культура творит свое создание – ковер. К природе и культуре присоединяет свой вклад реальная жизнь, практика человеческого бытия.

Всесторонний подход к анализу ковров в монументальном труде Лятифа Керимова фактически разработан впервые. Это является большой заслугой автора и представляет важный шаг вперед в изучении наследия нашего народа. Три тома «Азербайджанского ковра» имеют огромное научное и практическое значение, являются незаменимым пособием по азербайджанской орнаментике для художников, работающих в области декоративного искусства, и народных мастеров по художественной обработке металла, по вышивке и по ковровому искусству.

Для любителей книги эти три тома ценны тем, что с их помощью каждый человек может узнать название ковра, который есть у него дома. А юные любители ковроткачества смогут пользоваться ковровыми традиционными узорами для создания нового декора.

Автор этих книг как наставник обращается к ковроведам, приобщает их к правильному изучению коврового искусства. Он затрагивает при этом вопрос о том, кто может быть ковроведом или, вернее, кого можно называть ковроведом? «Ковроведом, – пишет он, – можно назвать человека, который глубоко знает технологические особенности коврового дела, чувствует колорит, понимает с первого же взгляда орнаментальную структуру и композицию ковра, умеет определить, каково в общих чертах происхождение деталей и элементов, являются ли узоры ориги-

нальными или онископированы, созданы они народными умельцами, профессиональными, опытными художниками или малоопытными кустарями; ковровед может определить историю создания старых ковров, место создания ковра, найти в нем ошибки всякого рода и объяснить их причины и, наконец, разъяснить как опытный эксперт технические и художественные особенности этого произведения искусства и дать ему правильную оценку.Ученый-ковровед должен также знать эпоху, в которую был создан анализируемый ковер, знать всесторонне географические условия и этнографические особенности народа – создателя ковра».

Всеми этими качествами сам Лятиф Керимов обладал в высочайшей степени, и он щедро делился своим и знаниями с учениками, современниками, коллегами. Три тома «Азербайджанского ковра» в этом смысле – неувядающий памятник Устаду, вся жизнь которого, до самого конца была вдохновляющим примером служения любимому делу, высокому искусству, своему любимому народу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева К., Ибрагимов Э. Лятиф Керимов. Жизнь и творчество. (монография). – Баку: Азполиграф, 2007.
2. Алиева К. Лятиф Керимов – орнамент судьбы. // Йол. № 1 (14), Баку, 2009. с. 81-84.
3. Əliyeva K. Lətif Kərimov (1906-1991). Xalça sənəti. (monoqrafiya). – Bakı: Sərvət, 2013.

Ключевые слова: Азербайджанский ковер, Лятиф Керимов, орнамент, музей, терминология.

Kübra Əliyeva (Azərbaycan)

Azərbaycan xalçası və Lətif Kərimovun elmi irsi

Azərbaycanın görkəmli xalçaşunas alimi, Azərbaycanın xalq rəssamı, Dövlət mükafatı laureatı, Lətif Kərimov Azərbaycan SSRi Elmlər Akademiyasının İncəsənət İnstitutu yaradılan qündən (1945-ci il, yanvar) öz taleyini bu instituta bağlamışdır. Artıq bir xalçaşunas-tədqiqatçı kimi tanınan L.Kərimovu bu institutun ilk direktoru, dahi bəstəkar Uzeyir Hacıbəyov dəvət etmişdir. Onu dünyada məşhur edən üçcildlik monumental “Azərbaycan xalçası” əsərlərini

də o, məhz bu institutun divarları çərçivəsində yaratmışdır. Məqalədə Lətif Kərimovun yazdığı üç cildlik "Azərbaycan xalçası" əsərlərinin məzmunu geniş şərh edilir.

Açar sözlər: Azərbaycan xalçası, Lətif Kərimov, ornament, muzey, terminoloqiya.

Kubra Aliyeva (Azerbaijan)

Azerbaijan carpet and Latif Karimov's scientific heritage

Azerbaijan prominent carpet-scientist, Azerbaijan people artist, State Prize-Winner Latif Karimov worked in Institute of Art of Azerbaijan USSR Academy of Sciences since the institute was established (January, 1945). L.Karimov, who known as carpet-scientist, was invited by the director of the Institute, composer of genius Uzeyir Hajibeyov.He created his famous three-volume monumental "Azerbaijan carpet" work even in the frame of this Institute. The content of Latif Karimov's three-volume "Azerbaijan carpet" work is explained widely in the article.

Keywords: Azerbaijan carpet, Latif Karimov, ornament, museum, terminology.

UOT 78

Сурая Агаева,
доктор философии по искусствоведению
(Азербайджан)

МИР МУЗЫКИ ЛЯТИФА КЕРИМОВА

Лятиф Керимов и Сурая Агаева.Фото - С. Шенел.1991г.

Имя народного художника Азербайджана Лятифа Керимова, 100-летие которого в 2006 году отмечалось в рамках ЮНЕСКО, хорошо известно в мире как выдающегося специалиста, эксперта в области коврового и, шире, орнаментального искусства. Лауреат Сталинской премии первой степени (1950), Лятиф Керимов известен как основатель первого в мире Музея Ковра, как автор трёхтомного фундаментального научного труда «Азербайджанский ковер»[1], в котором им была доказана принадлежность Азербайджану многих ковров персидской и кавказской группы. Сочетание качеств исследователя и мастера-практика коврового искусства, глубокое знание особенностей традиционного орнамента позволили Л. Керимову создать новые декоративные мотивы, претворив их в многочисленных ковровых, ювелирных, керамических изделиях,

[1] ЛятифКеримов. «Азербайджанский ковер», том I. Баку, 1961; II-III том. Баку,1983.

архитектурных работах и художественных эскизах. Важно отметить, что, несмотря на большое количество его произведений, в них нельзя найти одинаковых, точно повторяющихся узоров. Лятиф Керимов обладал широким спектром талантов и эрудицией: он мастерски владел каллиграфическими почерками насх и насталик, был знатоком восточной классической поэзии, в совершенстве владел персидским и разбирался в тонкостях арабского языка. К нему, руководителю Отдела декоративно-прикладного искусства Института архитектуры и искусства Академии наук Азербайджана, обращались за научными консультациями не только ведущие ковровые организации и фирмы мира, но и представители самых разных специальностей: археологи, архитекторы, историки, литераторы, языковеды, востоковеды, художники, искусствоведы.

Особое место (возможно, этот факт известен немногим) в его жизни занимала музыка, мугамное искусство.

О значении музыкального искусства в жизни Лятифа Керимова, о его отношении и любви к музыке, мугамам и народным танцам я узнала с его собственных слов: в течение многих лет, с 1972 года, в период работы в Институте архитектуры и искусства, я имела счастливую возможность общаться с ним. Лятиф-муаллим был одним из научных руководителей моей кандидатской диссертации «Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие (XIV-XV века)», которую я защитила в Москве в 1979 году[2]. В этот же период, по его просьбе, я, в качестве соавтора, включилась в работу над созданием фундаментального труда – «Толкового словаря восточных музыкальных терминов прошлых веков».

К музыке у Лятиф-муаллима было особое влечение. Уроженец Карабаха, Шуши, известных своими музыкальными талантами, Лятиф Керимов даже в довольно почтенном возрасте негромким, но проникновенным голосом напевал отрывки из мугамов, тонко чувствовал их глубину и своеобразие. По его признанию, в юности, живя по семейным обстоятельствам в Иране, он был одним из лучших учеников медресе по чтению нараспев Корана, особенно ему удавались мугамы Хиджаз, Махур, Сегях. Но наиболее сильные эмоции вызывал в нем мугам Баяты-Тюрк: юный Лятиф не мог без слез слушать и исполнять Баяты-Тюрк, при звучании этого мугама он острее ощущал свою отдалённость от Родины. Такие же сильные эмоции вызывал в нем мугам Сегях. Хотя мугам (макам) Сегях известен

[2] Агаева Сурая. Абдулгадир Мараги. Баку, 1983.

в традиционной музыке многих народов Востока, однако, по общепринятому мнению профессиональных музыкантов различных стран, именно разновидности азербайджанского мугама Сегях наиболее впечатляют, задевают глубинные чувства слушателей. Это же мнение высказал и известный иранский музыковед первой половины XX века Рухулла Халеги[3]. Неслучайно, что именно Лятиф Керимов был одним из первых по достоинству оценивших замечательную, своеобразную интерпретацию мугама Сегях тогда еще молодого, а впоследствии известного во многих странах мира талантливого кеманчиста Габиля Алиева. Благодаря Л. Керимову за музыкантом закрепилось почётное прозвище «Габиль-Сегях».

Музыка, мугамы сопровождали Лятиф-муаллима и в других областях жизни. Так, например, в молодые годы, в Иране, он посещал спортивные занятия в Зорхане – «Доме Силы». Здесь проходили подготовку силовые спортсмены-атлеты, выступавшие в спортивно-музыкальных зрелищных мероприятиях. В то же времяв участниках воспитывались и высокие моральные качества: великодушие, сострадание, щедрость, скромность. Физические упражнения выполнялись с различными спортивными снарядами, тяжелыми предметами, такими как гири («санг»), палицы («сино»), разновидности копий («мил», «низе», «каббадэ»). Специфика этих занятий заключалась в том, что каждое упражнение выполнялось на фоне специально подобранного музыкального (чаще вокального) и ритмическогосопровождения на ударном инструменте. Содержание и эмоционально-эстетический характер исполняемых фрагментов вокального ритмического мугама и другихтрадиционных вокальных жанров определялись заранее, в соответствии с характером и ритмом сменяющихся физических упражнений. Безусловно, для успешного выполнения этих сложных упражнений необходимы были особые физические и музыкальные способности, которыми обладал Л. Керимов. В этот же период в Иране, в театральном кружке он участвовал в постановке на языке фарси музыкальной комедии Узеира Гаджибейли «Мешади Ибад».

Познания Лятиф-муаллима в музыке не ограничивались мугамным искусством. Замечательное чувство ритма проявлялось и в его танцевально-мимических способностях. Например, он мастерски иллюстрировал значение музыкального термина «ленг-ленг»: «поочередное, ритмичное вскидывание/движение бровями во время танца». Эту виртуозную мими-

[3] Xalegi Rروح‌الله خالقی Sargözaşt-e musiqi-ye İran. Tehran, 1954-55. C.146.

ческую иллюстрацию к данному термину он сопровождал также искусным, ритмичным, на узбекский манер, движением шеи. Острый музыкальный слух и чувство ритма помогали ему и в дискуссиях со специалистами-арузоведами, когда возникали спорные ситуации по определению вида и способа декламации стихотворения, написанного в поэтическом размере аруз: в данной ситуации большое значение имеет точное ощущение долготы и краткости гласных, а также длительности пауз между словами. Мне посчастливилось неоднократно присутствовать во время бесед Лятифа Керимова с его другом, известным арузоведом, профессором Акрамом Джафаром, обсуждавших особенности восточной классической поэзии. Чтение на память стихов на фарси и азербайджанском языках Г. Тебризи, Фирдоуси, Хагани, Низами Гянджеви, Омар Хайама, Хафиза Ширази, Имадеддина Насими, Сейид Азима Ширвани и других корифеев поэзии, лёгкость и остроумие отличали их уникальные дискуссии.

Большой интерес вызывало у Лятифа Керимова исследование этимологии художественной и музыкальной терминологии, исторических корней видов и жанров изобразительного и музыкального искусства Азербайджана и Востока в целом. Несмотря на то, что он не был профессиональным музыкантом, его, как представителя азербайджанской культуры, патриота страны всегда беспокоила неизученность проблем истории музыки Азербайджана прошлых веков, отсутствие научных исследований богатого музыкального наследия азербайджанского народа. Отмечу, что Лятиф Керимов был одним из первых в Азербайджане, кто опубликовал статью о жизни основателя восточной музыкально-теоретической системной школы, выдающегося азербайджанского ученого-музыканта XIII века Сафиаддина Урмави[4]. Многогранному образу Сафиаддина Урмави он посвятил и ковер. Отдавая дань уважения памяти своего учителя по изобразительному искусству, талантливому иранскому художнику XX века Хусейну Бехзаду Тахирзаде (1894-1968)[5], портретную часть ковра Л. Керимов выполнил на основе его картины «Сафиаддин Урмави»[6]. Все остальные фрагменты ковра являются оригинальным авторским решением Лятиф-муаллима. В сюжете ковра проявились глубокие знания Л. Керимова истории музыкального ис-

[4] Lətif Kərimov. Səfiəddin Ürməvi. “Azərbaycan” jurnalı. 1965, № 7, s.170-173.

[5] Əliyeva, Kubra. Təbriz Məktəbinin parlaq ulduzu Hüseyn Tahirzadə Behzad. “Qobustan” jurnalı, №1-2.Bakı, 1997.S.52-58.

[6] Suraya Agayeva. Urmavis Influence Upon Later Treatises and the Contemporary Traditional Music of Azerbaijan and Turkey. P.7.http://harmony.musigi-dunya.az/ENG/archivereader.asp?txtid=178&s=1

кусства Востока: портрет ученого-музыканта изображен на фоне двух редких струнных музыкальных инструментов – нузха и мугни, их изобретение приписывается самому́ Урмави. Описание и рисунки этих инструментов впервые были зафиксированы в рукописях XIV века: в трактатах о музыке анонимного автора (на арабском языке), Хасана Кашани (на фарси) и автора XV века Ахмедоглу Шукруллаха (на тюркском). Впоследствии эти рисунки были опубликованы в статье известного турецкого музыковеда Рауфа Екта Бея (1871-1935)[7] и британского музыковеда-востоковеда Генри Джорджа Фармера «История музыки Ислама в изображениях»[8].

На ковре, под портретом Урмави вытканы 17 буквосочетаний арабского алфавита – системы «абджад», они представляют собой своеобразную средневековую нотную письменность, созданную Сафиаддином Урмави. Ниже отмечены даты жизни и имя учёного-музыканта на азербайджанском и арабском языках. Искусное претворение в ковровом изделии всех этих важных фактов ещё раз подтверждает художественное мастерство Лятиф-муаллима и его эрудицию в области музыкального востоковедения.

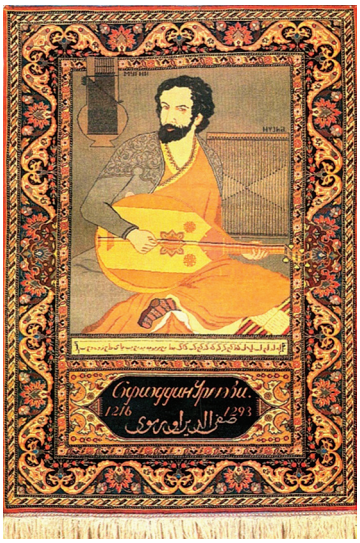


Иллюстрация 1.
Лятиф Керимов. Ковёр «Сафиаддин Урмави». 1975.
Государственный музей азербайджанскогоковра. Баку.

[7] Статья о турецкой музыке Р. Екта первоначально была издана на французском языке в «Музыкальной энциклопедии» Лавиньяка. Париж, 1922. Позднее была переведена на турецкий язык: YektaR. TürkMusikisi. İstanbul, 1986.
[8] Farmer H.G. Islam Musikgeschichte in Bildern. Leipzig,1976.

Л.Керимов справедливо считал, что помимо исследования творчества Сафиаддина Урмави, важным условием для воссоздания истории науки о музыке Азербайджана является изучение теоретических трудов и другого выдающегося средневекового азербайджанского ученого – Абдулгадира Мараги (1353-1435). О роли этого ученого в развитии музыкального искусства Ближнего и Среднего Востока писали в своих статьях как зарубежные, так и отечественные исследователи, среди них Г.Фармер, Р.Йекта, У.Гаджибейли, А.Бадалбейли. Если о научной и творческой деятельности С. Урмави уже в то время было издано несколько трудов с комментариями на восточных и европейских языках, то специальное научное исследование, посвященное творчеству Абдулгадира Мараги, еще не было написано. Изданный в Иране в 1966 году вариант небольшого трактата «Магасид аль-альхан» («Цель/назначение мелодий»), хотя и был заметным событием в музыкальном источниковедении, но он не восполнил в достаточной степени имеющийся пробел в истории музыки[9]. Оригиналы рукописей Мараги, написанных на фарси, хранились в библиотеках Турции, Ирана, Великобритании и других зарубежных стран. Отсутствие этих рукописей в Азербайджане побудило Лятиф-муаллима изыскать возможности для приобретения фотокопий и микрофильмов этих трактатов. Многие из них были присланы ему в дар, как эксперту по ковровому искусству, интересующегося историей музыкального искусства Востока.

В 1972 году в связи с необходимостью работы сотрудников отдела музыкального искусства с архивными материалами, написанных на азербайджанском языке арабским шрифтом, Лятиф Керимов, по просьбе дирекции Института, стал вести занятия в отделе музыки по изучению старинного алфавита и персидского языка. Несмотря на загруженность своей творческой и научной работой, Лятиф Керимов проводил занятия неторопливо и внимательно. Надежда, что в дальнейшем кто-то из сотрудников реализует его многолетнюю мечту – займется исследованием средневековых трактатов о музыке Азербайджана, и в частности трактатов о музыке Абдулгадира Мараги – не оставляла его. Безусловно, осуществление этой идеи было сопряжено с большими сложностями. Ведь на занятиях в музыкальном отделе только начинали изучать азы современного персидского алфавита и языка. А трактаты Мараги написаны на

[9] Abdulqader ibn Ghaybi Maraghi.Maqased al-alhan. Ed.: Taghi Binesh. Tehran, 1966, 1977.

языке фарси 600-летней давности, со специфическими для того периода лингвистическими и терминологическими трудностями, текст изобилует музыкально-теоретическими рассуждениями, схемами и таблицами. Более того, имеющийся материал представлял собой трудночитаемые фотокопии или микрофильмы рукописей, а не современные печатные издания.

Лятиф Керимов заметил мой особый интерес к изучению персидского языка и восточной культуры. Возможно, это было заложено во мне генетически: мой дед Мирбабаев Мир Юсиф (1889-1951) – ученый языковед и юрист, выпускник Московского университета, в прошлом директор Института языкознания Академии наук Азербайджана, Лауреат Государственной премии – был одним из первых авторов различных словарей, в том числе и «Русско-фарсидско-азербайджанского словаря»[10]. Так или иначе, поступив в аспирантуру, я, по совету Лятиф-муаллима и выдающегося учёного, историка архитектуры, профессора Абдулвагаба Саламзаде[11], впервые в Азербайджане, стала разрабатывать научную тему, связанную с изучением первоисточников – рукописей трактатов о музыке Абдулгадира Мараги (XIV-XV века). Установленные правилами сроки написания диссертации определили нестандартный, ускоренный метод изучения языка: овладение навыками чтения средневековых рукописей, выявление их особенностей, перевод трактатов и их сравнительный анализ происходили одновременно. Наши индивидуальные занятия, проходившие в служебном кабинете Лятиф-муаллима, нельзя было назвать «уроками» в их академическом смысле. Это были скорее беседы (прерываемые его служебными делами) на самые разнообразные темы: средневековой поэзии, искусства миниатюры, мугамного исполнительства, рассказами о его собственном орнаментальном творчестве. Эти беседы чередовались чтением и попытками перевода сложных музыкально-теоретических текстов. В результате этого своеобразного «комплексного» обучения, я не только научилась в достаточно короткий срок самостоятельно читать и переводить рукописи трактатов Мараги, но и разбираться в сложной системе средневековой культуры Востока.

[10] МирбабаевМир-Юсиф. Русско-фарсидско-азербайджанскийсловарь. Баку,1945; Abdullayev Bəhruz. Görkəmli lüğətçi Miryusif Mirbabayev.Bakı, 2000; İsmayil Kazımov.SSRİ dövlət mükafatı laureatı Mirbabayev Miryusif Mirabbas oğlu //Türkologiya.№ 3. Bakı, 2015.S. 43-49.

[11] Академик,профессор Абдулвагаб Саламзаде (1916-1983) в тот период был заместителем директора института Архитектуры и искусства НАН Азербайджана.

В процессе исследования рукописей Абдулгадира Мараги нами были обнаружены уникальные документы – указы правителей, восхваляющих талант музыканта, а также автобиография в стихах, написанная Мараги в конце своей жизни. Изучение этой рукописи, оригинал которой хранится в библиотеке Топкапы Сарайы (Стамбул), позволило уточнить многие важные факты не только биографии, но и творчества выдающегося ученого-музыканта. Эти уникальные факты были впервые опубликованы в нашей совместной статье[12]. Статья содержала исследование текстарукописи, перевод его на русский язык, научный комментарий и факсимиле «Автобиографии»[13].

Посвящая свое непродолжительное свободное время любимому занятию – чтению и перечитыванию произведений средневековых поэтов Азербайджана и Ирана, исторических книг и толковых словарей прошлых веков на тюркском, арабском и фарси, Л.Керимов сталкивался с многочисленными музыкальными терминами, именами музыкантов того периода и их биографиями. Дело в том, что в далеком прошлом, раздел о музыке был необходимой составной частью различных философских и математических научных трудов, исторических хроник и энциклопедий, а музыкальная эрудиция восточных поэтов-классиков, знание теории музыки позволяли им выражать своё мировоззрение и создавать поэтические образы, используя музыкальные термины своего времени. Это был ценный материал по истории восточной музыки, который привлек внимание Лятифа Керимова. Встречающиеся термины и их разъяснение он выписывал на отдельные листочки, в качестве материала для будущей книги – толкового словаря восточных музыкальных терминов прошлых веков.

Вместе с тем, будучи самокритичным и скрупулезным ученым, Лятиф Керимов считал, что для придания словарю профессиональный, музыковедческий характернеобходимо расширить краткие историко-литературные разъяснения: добавить музыкально-теоретические сведения, почерпнутые непосредственно из первоисточников – средневековых трактатов музыке Фараби, Хорезми, Ибн Сины, Нишапури, Урмави,

[12] Л.Керимов, С.Агаева. Автобиография в стихах Абдулгадира Мараги. Известия АН Азербайджанской ССР, Серия литературы, языка и искусства,1975, № 4, с.119-127.

[13] На эту статью ссылались многие авторы, затрагивающие тему средневековой истории музыки, среди них и Мурат Бардакчи –турецкий автор монографии об Абдулгадире Мараги. Стамбул, 1986.

Ширази, Мараги, Джами, Ахмедоглу, Кантемира и других авторов прошлых веков. Для выполнения этой огромной работы ему нужна была помощь профессионального музыковеда, владеющего восточными языками, разбирающегося в рукописях и особенностях средневековой науки о музыке. Однако отсутствие в тот период музыкально-востоковедческой специализации, а также нежелание молодых музыковедов «забираться в дебри» средневековья, осложняло осуществление этого плана.

Таким образом, параллельно с изучением специфики музыкальной науки средних веков и написанием диссертации, я по просьбе Л.Керимова включилась и в работу над толковым словарем. Интересны и поучительны были рассказы Лятиф-муаллима о методе его работы по сбору информативного материала. Большая личная библиотека отражала широкий спектр его научных интересов. Рассказывая о своей библиотеке, он обращал мое внимание на то, что эти книги не служили «декором» книжных полок, все они были прочитаны и изучены самым тщательным образом. Об этом свидетельствовали пометки на страницах: «ковер», «орнамент», «музыка», «миниатюра», то есть обширная информация была систематизирована по разным областям науки и искусства, выписана и хранилась в соответствующих папках.

Первостепенная задача, поставленная передо мной Лятиф-муаллимом, заключалась в обработке собранного им материала по музыке. Проблема состояла в том, что хотя он писал на азербайджанском языке, но многие его записи были написаны старым, арабским алфавитом. Лятиф-муаллим объяснял это тем, что таким образом ему легче и быстрее, чем на кириллице, выражать свои мысли (в письме арабским алфавитом во многих случаях гласные буквы не пишутся, что намного сокращает время написания текста). Эту словарную информацию, написанную большей частью от руки, надо было прочесть, отредактировать, переписать на кириллицу и перевести на русский язык. Почему на русский? Не только и не столько потому, что в тот советский период русский язык был официальным, общегосударственным языком. По убеждению Л.Керимова, именно на русском языке этот труд мог быть доступен самому широкому кругу читателей. Кроме того, в тот период это обеспечивало бóльшую возможность перевода книги с русского на иностранные языки. Другой этап работы над словарем, возложенный на меня, был связан с написанием музыкально-теоретического материа-

ла. Включение этого материала требовало специального, кропотливого и длительного исследования самых разных восточных музыкально-теоретических трудов с IX по XIX века. Нужно было выявить наличие того или иного музыкального термина и изменения в его толковании в средневековых трактатах о музыке. Кроме того, нельзя было обойти и современные публикации на русском и европейских языках о традиционной музыке Востока. Важно отметить, что, несмотря на большую занятость в сфере орнаментального искусства, у Лятиф-муаллима никогда не возникало сомнений по поводу возможности осуществления такого долгосрочного «музыкального» плана. Невероятная трудоспособность, разносторонность интересов, чувство юмора и любовь к жизни помогали ему преодолевать трудности и с оптимизмом смотреть в будущее. Однако сильные переживания в связи с оккупацией армянскими захватчиками Гарабаха и потерей в тот период родной Шуши, трагические события января 1990 года существенно подорвали его здоровье (он ушел из жизни в сентябре 1991 года) и надолго отсрочили издание словаря, оставили многие вопросы без ответов.

В уточнении нуждались, в основном, исторические и «ковровые» фрагменты некоторых статей, библиография. Так, например, в начальной части статьи «Майе», тезис Л.Керимова о специфики, месте расположения начального узора и развития коврового орнамента остался не до конца раскрытым. Узор ковра и мелодия мугама: Лятиф-муаллим видел много общего в этих явлениях. В словарной статье «Майе» он отмечал, что орнамент (узор) всей композиции ковра зарождается в нижнем левом квадрате разделенного на четыре части поля: это то самое ядро, зерно, из которого произрастает и создается орнамент всего ковра. Подобное явление наблюдается и в мугамной композиции. В самом названии основной части любого мугамного дастгяха содержится слово «Майе» (например, майе раст, майе сегях и т.д.), что буквально означает «источник», «закваска», «опара». В «Майе» сконцентрированы мелодические и ритмические особенности мугама, которые в процессе развития воплощаются в своеобразное красочное ветвистое произведение. Л.Керимов отмечал, что порой в современных публикациях этот раздел ошибочно называется «муйе», что означает «жалоба, горесть, плач». В то время как Муйе – это название другого гюше, исполнявшегося в азербайджанских и иранских дастгяхах Забул-Сегях, Шур, Баяти-турк,

Афшар, Махур, Сегях, Чахаргях, Хумаюн. Как и было предусмотрено замыслом Лятифа Керимова, информация о Майе, данная в словаре, не исчерпывалась этими сведениями. На основе изучения многочисленных первоисточников мною была добавлена музыкально-теоретическая информация об этой части мугама. Здесь прослеживается путь трансформации структуры этого мугама с момента появления его в теоретических трудах азербайджанского ученого-музыканта XIII века Сафиаддина Урмави до XX века, рассматриваются его разновидности в различных регионах Ближнего и Среднего Востока, приводятся средневековые записи звукорядов и их расшифровки на современную нотацию.

Интересное толкование дано Лятифом Керимовым музыкальному термину «накш» (от слова «нахыш» - узор, орнамент). Как музыкальный термин он использовался в значении «мотив, песня, мелодия». В прошлом, в Азербайджане и Иране, старшего мастера в ковроткацких мастерских называли Накшехан – «певец узоров», или исполнитель мелодий. Это объясняется тем, что для облегчения трудоемкого процесса создания ковра, старший мастер в стихотворной форме, в определенном ритме, нараспев, диктовал ткачихам количество узлов и способы (приемы) выполнения узоров. В качестве мелодической основы преимущественно использовались интонации мугамов «чахаргях» или «сегях». Ритмическая канва этих мугамов совпадала с ритмом стиха, способствуя созданию необходимого темпа и ритма работы мастериц. В этом аспекте необходимо подчеркнуть разносторонние способности мастеров ковроделия того периода, обладавших необходимыми познаниями как в области мугама, так и в поэзии. Знаток поэзии, Лятиф-муаллим часто подкреплял информацию примерами из творчества поэтов-классиков.

Лятиф Керимов был Учителем, благодаря которому я стала специалистом по изучению музыкальной культуры стран Востока, по восточному источниковедению средневекового периода. Эта специализация требовала знания специфики средневекового языка фарси и арабских музыкальных терминов, умения самостоятельно работать с рукописными источниками и средневековыми словарями, ориентироваться в исторической географии и истории стран Востока, и, конечно же, в мугамном искусстве. В достижении этой нелегкой цели неоценимую помощь оказал мне Лятиф-муаллим. На первый взгляд суровый и замкнутый человек, Лятиф Керимов любил шутку, он был открыт к карикатурам и

пародиям на себя, воспринимал их благожелательно и с чувством юмора. Работы художников, изобразивших его в различной художественной манере, находились на самом видном месте его мастерской и кабинета. Это было ярким показателем его приятия самого разного подхода к собственному портретному воплощению. Лятиф Керимов считал, что не регалии, титулы и звания, а только имя и фамилия человека, его деятельность, труды олицетворяют истинную сущность личности.

Лятиф Керимов это – Имя, это – визитная карта Личности, Мастера-художника и Ученого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Abdullayev Bəhruz. Görkəmli lüğətçi Miryusif Mirbabayev. Bakı, 2000.
2. Abdulqader ibn Ghaybi Maraghi. Maqased al-alhan. Ed.: Taghi Binesh. Tehran, 1966, 1977.
3. Əliyeva, Kubra. Təbriz Məktəbinin parlaq ulduzu Hüseyn Tahirzadə Behzad. “Qobustan” jurnalı, №1-2. Bakı, 1997. S.52-58
4. Farmer H.G. Islam Musikgeschichte in Bildern. Leipzig,1976.
5. Kazımov İsmayil. SSRİ dövlət mükafatı laureatı Mirbabayev Miryusif Mirabbas oğlu //Türkologiya. № 3. Bakı, 2015. S. 43-49.
6. Kərimov Lətif. Səfiəddin Ürməvi. “Azərbaycan” jurnalı. 1965, № 7. S.170-173.
7. Xalegi R. روح‌الله خالقی Sargözaşt-e musiqi-ye İran. Tehran, 1954-55. S.146.
8. Агаева Сурая. Абдулгадир Мараги. Баку, 1983.
9. Агаева Сурая.Энциклопедия Азербайджанского мугама. Баку, 2012.
10. Керимов Лятиф. «Азербайджанский ковер», том I. Баку, 1961; II-III том. Баку,1983.
11. Керимов Л., Агаева С. Автобиография в стихах Абдулгадира Мараги. Известия АН Азербайджанской ССР, Серия литературы, языка и искусства,1975, № 4, с.119-127.

Ключевые слова: Лятиф Керимов, мугам, Урмави, Мараги, словарь.

Sürəyə Ağayeva (Azərbaycan)

Lətif Kərimovun musiqi dünyası

Məqalədə Azərbaycanın xalq rəssamı Lətif Kərimovun az tanınan, lakin musiqi mədəniyyəti tarixi üçün böyük önəm kəsb edən müxtəlifcəhətli fəaliyyəti işıqlandırılmışdır. Muğamları dərindən bilən, orta əsr Azərbaycan musiqi sənətinin araşdırıcısı L. Kərimov "Keçmiş əsrlərdə Şərqin musiqi terminlərinin izahlı lüğətinin", XIII əsrin alimi və musiqiçisi Səfiəddin Urməvi haqqında məqalənin və xalçanın, şərqşünaslıqda sözügedən mövzu üzrə ilk nəşr əsəri olan "Əbdülqadir Marağayinin şerlərdə avtobioqrafiyasının" müəllifidir.

Məqalədə L. Kərimovun əsərlərindən fraqmentlər gətirilmiş, xalça üzərində S. Urməvinin orta əsr not yazısının, habelə muğni və nüzhə musiqi alətlərinin təsvirlərinin təhlili verilmişdir. S. Ağayevanın Əbdülqadir Marağayiyə (XIV – XV əsrlər) həsr olunmuş namizədlik dissertasiyasının elmi rəhbərlərindən olan Lətif Kərimovun Azərbaycanda musiqi mənbəşünaslığının yaradılmasında mühüm xidmətləri olmuşdur.

Açar sözlər: Lətif Kərimov, muğam, Urməvi, Maraği, lüğət.

Suraya Aghayeva (Azerbaijan)

The world of music by Latif Karimov

In this article light is shed on the little-known and multifaceted activities of People's Artist of Azerbaijan, Latif Karimov. L. Karimov, whose work is important for the history of musical culture, was an expert both in mughamat and in the medieval musical culture of Azerbaijan as well as being theauthor of the "Explanatory Dictionary of Eastern Music Terms of the Last Centuries", the articleand carpet dedicated to the XIII century scholar-musician Safiaddin Urmavi and the article "Autobiography in Verses by Abdulqadir Maraghi" which was the first publication on this topic in the history of Oriental studies. This article presents some excerpts from the works of L. Kerimov, as well as an analysis of the carpet's images, focusing on medieval music notation and the musical instruments "mughni" and "nuzha". L.Karimov, who was one of the supervisors of the PhD dissertation by S. Agayeva dedicated to Abdulgadir Maraghi (XIV-XV centuries), has contributed to the creation of music source studies in Azerbaijan.

Keywords: Latif Karimov, mugham, Urmavi, Maraghi, dictionary.

UOT 781

Ülkər Talıbzadə,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)

ZEMFİRA SƏFƏROVANIN ELMİ YARADICILIĞINDA QƏDİM MƏXƏZLƏRİN TƏDQİQİ

Müasir musiqişünaslığın mühüm və aktual problemlərinin tədqiqatçısı, görkəmli musiqişünas-alim, AMEA-nın müxbir üzvü, əməkdar incəsənət xadimi, əməkdar elm xadimi, professor Zemfira Səfərova əlli ildən artıqdır ki, Azərbaycan MEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda elmi və elmi-təşkilati fəaliyyətlə məşğuldur.

1962-ci ildə institutun aspiranturasına daxil olan Z.Səfərova, kiçik elmi işçi vəzifəsindən şöbə müdiri vəzifəsinədək yüksəlmiş və 1980-ci ildən bu günədək «Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi» şöbəsinə böyük uğurla rəhbərlik edir.

40 kitab, 200-dən artıq elmi əsərin müəllifi olan Z.Səfərovanın yaradıcılığının tədqiqat dairəsi həm mövzu, həm də zaman etibarilə olduqca genişdir. Ən qədim yazılı abidəmiz olan «Dədə Qorqud»un musiqi dünyasına, orta əsrlərin musiqi elminə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin klassikləri Üzeyir Hacıbəyliyə və Qara Qarayevə, müasir yaradıcılıq prosesi və ifaçılıq sənətinə həsr edilmiş məqalələrində Z.Səfərova mühüm elmi-nəzəri problemləri tədqiq etmiş, mədəni həyatımızla, musiqimizlə bağlı xüsusi önəm daşıyan fakt və məqamları qələmə almışdır. Həqiqi professionallıq, fəal vətəndaşlıq mövqeyi, musiqi tarixi hadisələrin müasir yozumu kimi xüsusiyyətlər Z.Səfərovanın elmi fəaliyyətini səciyyələndirir.

Onun kitab və məqalələrinin mühüm hissəsi ömrü boyu yaradıcılığına pərəstiş etdiyi ölməz sənətkar Üzeyir Hacıbəyliyə, onun parlaq şəxsiyyətinə həsr edilmişdir. Moskvada və Bakıda nəşr olunmuş kitablarda Səfərova ilk dəfə olaraq dahi bəstəkarın yaradıcılığının nəzəri və estetik əsaslarını tədqiq etmiş, musiqi estetik konsepsiyasının mahiyyətini açıqlamış, bəstəkarın elmi və musiqi irsini müxtəlif problemlər baxımından təhlil etmişdir. Alim Üzeyir Hacıbəyli irsinin tədqiqinə həsr etdiyi janr və üslub baxımından müxtəlif sanballı əsərləri ilə Üzeyirşünaslığı əsaslı şəkildə zənginləşdirmiş, dolğunlaşdırmışdır.

Üzeyirbəy yaradıcılığının tədqiqi və təbliği ilə yanaşı daim axtarışlarda olan, qarşısında daha mürəkkəb, daha geniş yaradıcılıq vəzifələri qoyan Z.Sə-

fərova xalqının mədəni keçmişini, klassik irsini, musiqi fikir tarixini öyrənməyə başlayıb, bu məqsədlə qədim məxəzlərə müraciət edib.

Hər hansı fənnin mükəmməl nəzəriyyəsini yaratmaq üçün onun tarixini öyrənmək, köklərini araşdırıb üzə çıxarmaq zəruridir. Tarixi bilmədən, tarixə istinad etmədən, onu tarixlə bağlamadan həmin fənnin nəzəri, estetik, fəlsəfi problemlərini də tədqiq etmək mümkün deyil.

Tarixi musiqişünaslıq elmi qədim mənbələrə – əsrlərdən-əsrlərə, nəsillərdən-nəsillərə keçərək dövrümüzə qədər gəlib çatmış musiqi sənətinin tarixi lə bağlı, onu açan müxtəlif yazılı və şifahi mənbələrə istinadən yaranıb inkişaf edir. Görkəmli ingilis alimi, tarixçisi R.C.Kollinqvud bununla bağlı demişdir: "tarixçinin vəzifəsi nəyisə ixtira etmək deyil, onun əsas vəzifəsi olanları axtarıb tapmaqdır." Keçmişin tarixi mənbələri, sənədləri, faktları olmadan hər-hansı bir musiqişünaslıq tədqiqatı da ola ilməz. Bu mənada mənbəşünaslıq hər-hansı bir elmin, o cümlədən də musiqi elminin tarixi aspektlərini araşdırarkən özül, təməlanlamına gəlir.

Qeyd etmək lazımdır ki, uzun illər ərzində bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblər üzündən Azərbaycan musiqişünaslığında orta əsrlərin musiqi elmi tarixi, demək olar ki, öyrənilməmişdi və bu sahədə yaranmış böyük boşluq musiqinin ayrı-ayrı sahələri ilə məşğul olan mütəxəssislər qarşısında çətinliklər törədirdi. Azərbaycan musiqi elminin, tarixinin tam mənzərəsini vermək mümkün deyildi. Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi kimi böyük sənətkarlar öz məruzə və çıxışlarında dəfələrlə bu barədə danışmış və Azərbaycan musiqişünaslığının ən ümdə vəzifələrdən biri kimi vurğulamışdılar. Z.Səfərova bütün yaradıcılığı boyu Azərbaycan musiqi elmi, musiqi tarixi sahəsində apardığı fundamental ciddi tədqiqatları ilə bu boşluğu doldurmuş və Azərbaycan musiqişünaslığının son dərəcə maraqlı və mühüm sahəsi olan Azərbaycanın musiqi elminin tarixini yaratmışdır.

Azərbaycanın musiqi tarixi sahəsindəki tədqiqatları Z.Səfərovanı orta əsrlər və daha sonrakı dövrlərdə yaranmış qədim məxəzlərin araşdırılmasına, o dövrlərdə yaşayıb yaradan alimlərimizin həyat və yaradıcılığına, elmi irslərinə müraciət etməyə sövq etmişdir. Tədqiqatçının bu baxımdan həyata keçirdiyi ilk layihə Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuhül ərqam" risaləsi idi. Z.Səfərova Azərbaycan musiqşünaslığında mənbəşünaslığın əsasını qoyaraq, ilk dəfə olaraq XIX əsr alimi Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuhül ərqam" risaləsini işləyib, nəşrə hazırlamış və 1989-cu ildə Ön söz və elmi şərhlərini verərək "Elm" nəşriyyatında çap etdirmişdir. Ön sözdə Z.Səfərova alim,

şair, rəssam və musiqişünas, ensiklopedik biliyə malik olan Nəvvabın qısa, lakonik, lakin çox iti və hərtərəfli portretini yaratmışdır. Burada Nəvvabın yaşadığı dövr, mühit, onun həyatı, maraq dairəsi, çoxsahəli fəaliyyəti və yaradıcılığı müfəssəl nəzərdən keçirilmişdir. Səfərova alimin "Vüzühül ərqam" risaləsini təhlil edərək göstərir ki, bu risalə orta əsr risalələrindən fərqlənir və daha çox təcrübi məqsədə qulluq edir. Lakin buna baxmayaraq, risalədə muğamlar və onların şöbələrinə həsr edilmiş nəzəri hissələr də var ki, burada muğamların emosional təsiri, musiqi və mətn, musiqi və təbabət kimi estetik və nəzəri problemlər açıqlanır. Qeyd etmək lazımdır ki, görkəmli musiqişünasın yaradıcılığına həsr etdiyi kitabçanı Z.Səfərova hələ 1983-cü ildə çap etdirmişdi ki, bu da XIX əsr mütəfəkkiri haqqında meydana çıxan ilk tədqiqat idi. "Vüzuhül-ərqam" risaləsində qaldırılan məsələlər maraqlı və qiymətlidir. Müəllif bu məsələləri bəzən dini haşiyəyə alır. Bu dini haşiyə isə M.M.Nəvvaba əsas niyyətinə, məqsədinə nail olmaq üçün lazım olan bir vasitə idi. Onun əsas məqsədi isə özünün qeyd etdiyi kimi, millətinin, xalqının savadlanması və musiqi elminin inkişafı idi", – yazanZ.Səfərova Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuhül-ərqam" risaləsini yalnız Azərbaycanın deyil, ümumən Yaxın və Orta Şərq xalqlarının muğam sənətinin və ifaçılığının vacib məsələlərini araşdıran əsər kimi musiqi tariximizdə dəyərləndirmişdir. Risalənin böyük hissəsi muğamlar və onların quruluşuna həsr edilmişdir ki, tədqiqatçı bunlarla bağlı verilən çoxsaylı cədvəlləri də diqqətdən kənarda qoymamış, onların açımını təqdim etmişdir.

Bundan sonra Azərbaycanın musiqi elmi ilə bağlı axtarışları Z.Səfərovanı XIII yüzilliyin görkəmli şəxsiyyəti, Azərbaycanın mütəfəkkir alimi Səfiyəddin Urməvinin elmi irsinə yönəldir. Musiqişünasın 1995-ci ildə çap etdirdiyi «Səfiyəddin Urməvi» monoqrafiyası Azərbaycan ictimaiyyəti, musiqi aləmi üçün əlamətdar hadisə oldu. Dövrünün qabaqcıl incəsənət və elm xadimlərindən olan Urməvinin çoxsahəli yaradıcı həyatını qələmə alan Z.Səfərova öz xalqına növbəti hədiyyəsini bəxş etdi. O, Urməvinin «Kitabül Ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələrini ilk dəfə olaraq ərəbcədən tərcümədə (şərqşünas-alim T.Həsənovun tərcüməsində) tədqiq, təhlil etmiş, ümumiləşdirmiş, nəzəri nəticələr çıxarmış və alimin yaşadığı dövrün tam mənzərəsini yaratmağa nail olmuşdur. Bu tədqiqat Azərbaycan musiqi elminin müəyyən dövrü haqqında ilk ümumiləşdirici əsərdir. Kitabda Səfiyəddin Urməvi məşhur alim, filosof, "Sistemçilik məktəbinin" banisi, görkəmli bəstəkar, virtuoz ifaçı, "müğni" və "nüzhə" musiqi alətlərinin yaradıcısı kimi təqdim edilmişdir. Z.Səfərova

S.Urməvinin elmi irsinin ümumi xasiyyətnaməsini vermiş, risalələrdə qoyulmuş nəzəri, estetik problemləri araşdırmış, dünya musiqi tarixində oynadığı rolunu müəyyənləşdirmiş və Azərbaycan musiqişünaslığında onun yaradıcılığını təməl daşı, bünövrə kimi qiymətləndirmişdir. Əsərdə Urməvinin apardığı nəzəri tədqiqatlar nəticəsində əldə etdiyi elmi-təcrübi nəticələr üzə çıxarılmışdır. Z.Səfərova böyük alimin səs sisteminin nizamlanmasına gətirdiyi yenilikləri, onun dissonantlıq nəzəriyyəsini, "iqa" ritm nəzəriyyəsini, musiqidə nisbilik, ahənglik, harmoniya, uyumluluq konsepsiyasını və digər mühüm nəzəri məqamları ardıcıl tədqiq etmiş və nəticədə Urməvi yaradıcılığının nəinki Azərbaycan, habelə bütün Orta və Yaxın Şərq musiqi nəzəriyyəsinin və mədəniyyətinin inkişafında mühüm dövr olduğunu və Urməvidən sonra gələn ərəb, fars, türkdilli müəlliflərin, demək olar ki, hamısının onun sələfləri olduğunu vurğulamışdır.

Ud alətinin mahir ifaçısı olan Səfiyəddin bu aləti təkmilləşdirmiş və zənginləşdirmişdi. Səfiyəddin iki gözəl alətin ixtiraçısı olmuşdur. Onlardan biri "Ənnüzhət" və ya "Nüzhə" (Əyləncə) adlanan qanuna bənzər musiqi aləti, ikincisi isə "Əlmüğənnə" və ya "Müğni" (Sövt verən) adlanan qövsi uddur. Maraqlıdır ki, Nüzhə aləti mərhum professor Məcnun Kərimi tərəfindən məhz Zemfira xanımın "Səfiyəddin Urməvi" kitabında verdiyi ətraflı məlumata əsasən bərpa edilmişdir.

Zemfira xanımın müraciət etdiyi növbəti görkəmli sima "Sistemçilik məktəbinin" parlaq davamçısı olan Əbdülqadir Marağaidir. 1997-ci ildə onun, XIV-XV əsrlərin böyük musiqişünas alimi, bəstəkarı, şairi, ifaçısı, xəttatı Marağainin həyatı, dövrü, elmə gətirdiyi yenilikləri, musiqisi və şeirlərinin təhlilinə həsr edilmiş "Əbdülqadir Marağai" kitabı nəşr edildi. Kitabda alimin Urməvidən sonra elmə gətirdiyi yeniliklər açıqlanmış, musiqi əsərləri təhlil edilmişdir. Belə ki, Marağainin risalələrində ilk dəfə olaraq 24 şöbənin quruluşu və səs qatarı, o dövrün musiqi forma və janrlarının xasiyyətnaməsi verilmiş, "iqa" ritm nəzəriyyəsi ifadə edilmışdir. Çox önəmlidir ki, bu kitabda ilk dəfə olaraq Marağainin musiqi əsərləri təqdim edilmiş, onların mətn və melodiyaları təhlil edilmişdir ki, bu da Azərbaycan musiqişünaslığı üçün yeni səhifədir.

Qeyd edək ki, Səfiyəddin Urməvidən fərqli olaraq Əbdülqadir Marağainin elmi əsərləri, risalələri ilə yanaşı, bu gün qonşu Türkiyədə bəstəkarın musiqisi də səslənir və yaşayır. Z.Səfərova 1990-cı illərdə Türkiyədən Əbdülqadir Marağainin bir sıra musiqi əsərlərinin notlarını və disklərini gətirmişdi. 1993-cü ildə ilk dəfə Azərbaycan televiziyasında Əbdülqadir Marağainin bu musiqi əsərləri

musiqişünasın Səfiyəddin Urməvi və Əbdülqadir Marağaiyə həsr etdiyi verilişində, onun Bakıya gətirdiyi disklərdən səsləndirilmişdi. Demək olar ki, elə o vaxtdan da həmin musiqi əsərlərinin bir neçəsi S.Urməvi adına "Qədim musiqi alətləri ansamblı"nın repertuarına daxil edildi.

2006-cı ildə Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə «Muğam layihəsi» çərçivəsində Urməvinin «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə», Fətullah Şirvaninin «Musiqi məcəlləsi» risalələri nəfis tərtibatda nəşr edildi. Bu nəşrdə risalələri AMEA-nın Əlyazmaları İnstitutunun elmi işçiləri M.Payızov, M.Əzizov və Ə.Əmirəhmədov ərəb dilindən tərcümə etmişlər. Kitabların ixtisas redaktoru, ön söz və elmi şərhlərinin müəllifi də Z.Səfərova olmuşdur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Zemfira xanım risalələrin tərcüməsi prosesində də şərqşünaslarla birgə işləmiş, lazımi məqamlarda spesifik musiqi terminologiyasına dair izahatlar vermışdir. Belə müştərək iş təcrübəsi bütün dünya miqyasında qəbul olnumuşdur. Belə ki, nümunə kimi Ə.Caminin "Musiqi haqqında" risaləsini gətirə bilərik. Bu risalənin də tərcümə və tədqiqində görkəmli alimlər şərqşünas Boldırev və musiqişünas V.Belyayev birgə fəaliyyət göstərmişlər.

Beləliklə, Z.Səfərovanın bu dəfə müraciət etdiyi qiymətli tarixi məxəz Fətullah Şirvaninin "Musiqi məcəlləsi" risaləsi idi. Kitaba yazılmış Ön sözdə o, Fətullah Şirvaninin həyatı, dövrü, elmi irsi barədə məlumat verir, alimin kəlam, təfsir, astronomiya, riyaziyyata dair əsərlərinin siyahısını təqdim edir.

Z.Səfərova Fətullah Şirvaninin musiqi haqqında məlum olan yeganə risaləsi, "Musiqi məcəlləsi" əsəri ilə bağlı qısa izahat verir. Risaləyə yazılmış şərhlərdə Fətullah Şirvaninin məqsədi belə qələmə alınmışdır: "Şirvaninin məqsədi və qayəsi ortaya yeni musiqi nəzəriyyəsi qoymaq, kəşflər və ixtiralar etmək, yeni musiqi alətləri, ritmləri yaratmaq deyildi. F.Şirvaninin məqsədi özündən əvvəl gələn görkəmli sələflərinin əsərlərinə istinad edərək, sistemləşdirilmiş qanunlar külliyyatı və toplusunu yaratmaq idi. Lakin buna baxmayaraq, Fətullah Şirvaninin elmi əsəri qiymətli orta əsr qaynağı kimi neçə-neçə tədqiqatın yaranmasına səbəb olacaq və respublikamızda çoxşaxəli muğam layihəsinin uğurla həyata keçməsinə kömək edəcəkdir."

Bütün ömrü boyu yaradıcılığını sevə-sevə tədqiq etdiyi dahi Ü.Hacıbəylinin musiqi və elmi irsi də daim alimin diqqət mərkəzində olub, müxtəlif baxış bucaqlarından əsaslı tədqiq edilib. Azərbaycanın musiqisini, sənətini vətənindən kənarlarda da fəal təbliğ edən Z.Səfərova Tehranda keçirilən beynəlxalq konqresdə «Səfiyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsi ilə Üzeyir

Hacıbəylinin «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının müqayisəli təhlili" adlı məruzə ilə çıxış emişdir. O, hər iki alimin elmi əsərlərini mənbəşünaslıq prinsipləri əsasında araşdırarkən belə bir fikrə gəlmişdir ki, Səfiyəddin Urməvinin elmi irsinə yaxşı bələd olan Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında, xüsusuilə də məqam sistemi nəzəriyyəsində, onun "Kitabül-Ədvar" əsərinin təsiri böyükdür. Üzeyir bəyin xalq musiqisinin əsasları kitabı qaldırılan və həll edilən məsələlərə görə, quruluşuna görə "Kitabül-Ədvar" risaləsinə yaxındır. Bu əsər Urməvinin risaləsinin elmi müddəalarını yeni dövrdə, müasir Azərbaycan misiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə davam etdirmişdir. Bu deyilənləri əsas tutaraq Zemfira xanım "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları "nı yeni dövrün risaləsi adlandırmışdır.

Mənbəşünaslıq sahəsində həyata keçirdiyi ən mühüm, gərəkli layihələrindən biri də dahi Ü.Hacıbəylinin musiqi irsinin nəşridir. Yüksək professionallığı, tələbkarlığı, hər bir işə xüsusi məsuliyyətlə yanaşmağı ilə seçilən Zemfira xanım Ü.Hacıbəylinin musiqi irsinin akademik nəşrinin («Leyli və Məcnun» operasının partiturası – I-ci cild, klaviri – II-ci cild; «Koroğlu» operasının partiturası – 3 kitabdan ibarət III-cü cild.) bütün əziyyətini boynuna götürmüş, əsərlərin ilk dəfə tənqidi mətnlərinin hazırlanması işinə rəhbərlik etmiş, külliyyatın işıq üzü görən beş kitabdan ibarət üç cildinə Ön söz və elmi şərhlər yazmışdır. Əsərlərin yaranma və ifa tarixinə, musiqi dilinin, ədəbi-bədii mətn əsasının dərin təhlilinə həsr edilmiş bu şərhlərdə müəllif nadir arxiv sənədlərindən, məktublardan, tarixi əhəmiyyət kəsb edən xatirələrdən geniş istifadə etmişdir. Nəticədə hər iki əsərin səhnə həyatının maraqlı tarixçəsi işıqlandırılmışdır.

Haqqında danışılan bütün bu əsərlərdə elmi-tədqiqat prosesinin musiqinəzəri, estetik, fəlsəfi, təcrübi yönləri üzvi şəkildə bir-biriylə əlaqəyə girmiş, bir-birini tamamlamışdır. Son dərəcə əhəmiyyətlidir ki, tədqiqat prosesində musiqişünas mənbəşünaslığın elmi prinsiplərinə uyğun ilk dəfə olaraq bu unikal elmi risalələrin və onların müxtəlif nüsxələrinin xarici ölkələrin kitabxana və arxivlərindən toplanması, tərcüməsi, şərhi ilə bağlı, həmin mənbələrin saxlandığı kitabxanalar və şəxsi kolleksiyalar barədə ətraflı məlumat vermişdir. Risalələrdə musiqi nəzəriyyəsinin, musiqi estetik fikrinin, demək olar ki, bütün problemləri tədqiq və təhlilə cəlb olunmuşdur. Səs (nəqamə), məqam, intervallar və onların münasibətləri, metr-ritmika, dissonantlığın səbəbləri, muğamlarda paralellik və transpozisiya, muğam dairələri, ladların və mu-

ğamların emosional təsiri, musiqi və mətnin qarşılıqlı əlaqəsi və s. kimi problemlərə dair verilən hər bir yeni tarixi informasiya musiqişünaslığımızda çevriliş mənasını ala bilər.

Z.Səfərovanın mənbəşünaslıq sahəsində apardığı qızğın və məqsədyönlü elmi axtarışları, gərgin tədqiqatları «Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)» kimi fundamental bir əsərin yaranması ilə zirvəyə çatmışdır. Məhz orta əsr və sonrakı dövr alimlərinin elmi irslərinin tədqiqi və təhlili alimə Azərbaycanın musiqi eliminin tədqiq olunan dövrünün tam və hərtərəfli mənzərəsini yaratmağa imkan verdi, bu sahədə aparılacaq yeni tədqiqatlara geniş yol açdı, onlar üçün tarixi, nəzəri, metodoloji təməl oldu. Bu monoqrafiya ilə Z.Səfərova 7-8 əsrlik musiqi elminin inkişaf yolunu tədqiq etmiş, unikal mənbələrin təhlili nəticəsində əldə etdiyi musiqi-nəzəri ümumiləşdirmələrə, elmi faktlara əsaslanaraq Şərq musiqisinin musiqi-estetik, fəlsəfi fikrinin ayrılmaz hissəsi olan Azərbaycan musiqi elminin tarixini yaratmışdır. Təkcə Azərbaycanda deyil, bir çox ölkələrdə böyük marağa səbəb olan, əks-səda doğuran bu kitab haqda çoxlu rəy çıxmış, türk musiqişünası Süleyman Şenel isə əsəri təkcə Şərq və türk dünyası üçün deyil, bütün «dünya musiqişünaslığı üçün qazanc» kimi yüksək qiymətləndirmişdir.

Burada bir haşiyə çıxmaq istərdim. "Azərbaycanın musiqi elmi" əsərinin işıq üzü gördüyü günlərdə bütün Azərbaycan ictimaiyyəti, elm və mədəniyyət xadimləri kitabla bağlı alqış dolu fikirlərini, rəylərini müxtəlif elmi məclislərdə, mətbuat səhifələrində bildirirdilər. Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, professor L.V.Karagiçeva da öz rəyini təqdim etmişdi: "Son dərəcə əhəmiyyətlidir ki, Urməvidən başlayaraq, Marağaidən Nəvvaba qədər Azərbaycan musiqi elminin əsaslarını qoymuş sonrakı məşhur nəzəriyyəçilərin əsərlərini də araşdıraraq, Urməvi xələflərinin yaşadıqları tarixi-mədəni mühitə əsaslanaraq Zemfira Səfərova bizim böyük müasirimiz Üzeyir Hacıbəylinin bu sələfləriylə dərin əlaqələrini və elmi kəşflərinin davamlılığını dəlillərlə sübuta yetirir və bununla da musiqi haqqında Azərbaycan elmi-estetik fikrini ümumi Yaxın Şərq inkişaf prosesinə daxil edir".

Lakin proses bununla bitmədi... Z.Səfərovanın Azərbaycanın musiqi elminin tarixi ilə bağlı fundamental araşdırmaları 2012-ci ildə nəşr edilmiş, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsində, Z.Səfərovanın məsul redaktorluğu ilə hazırlanmış "Azərbaycanın musiqi tarixi" (I cild) kitabının da, demək olar ki, əsasını təşkil edir. S.Urməvinin, Ə.Marağainin, F.Şirvaninin, M.M.Nəvvabın və digər musiqi alim-

lərinin elmi irslərinin, həyat və yaradıcılıqlarının icmalını Zemfira xanım mənbəşünaslıq elmi axtarışlarının nəticələrinə əsaslanaraq yazmışdır. Beləliklə, uzun illərdən bəri nəşri gözlənilən "Azərbaycanın musiqi tarixi"nin akademik nəşrinin işıq üzü görməsinə mane olan "ağ ləkələr" məhz bu qədim məxəzlərin üzə çıxarıslması, öyrənilməsi, təhlili nəticəsində silinmişdir. Son dərəcə önəmlidir ki, 2013-cü ildə "Azərbaycanın musiqi elmi", 2014-cü ildə isə "Azərbaycan musiqi tarixi" kitabları rus dilində nəşr edildi. Bu da Azərbaycan musiqisi, Azərbaycan musiqi tarixi ilə bağlı zəngin biliklərin daha geniş oxucu auditoriyası tərəfindən mənimsənilməsinə geniş imkanlar açdı.

Bütün ömrünü doğma xalqının mədəni irsinin, musiqi fikrinin, tarixinin öyrənilməsinə həsr edən Z.Səfərovanın tədqiqatlarını Azərbaycan musiqi elminin, musiqi fikir tarixinin yüksək nailiyyəti kimi qiymətləndirmək lazımdır. Hər xalqın musiqi tarixi onun mənəvi dünyasının, milli bədii təfəkkürünün tarixidir. Onun hər mərhələsi, bu mərhələləri təmsil edən hər klassiki – xalqın tarixini, mədəniyyətini öyrənib dərk etmək üçün zəngin xəzinədir. Z.Səfərova əsrlərin qaranlığından bu xəzinəni çıxarıb yenidən xalqın istifadəsinə vermək kimi çox müqəddəs, ağır, məsul bir işin öhdəsindən həqiqi peşəkarlıqla gəlmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Səfərova Z. Mir Möhsün Nəvvab. – Bakı: Yazıçı, 1983
2. Səfərova Z. Səfiyəddin Urməvi . – Bakı: Ergün, 1995
3. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). – Bakı:Elm, 1998
4. Dadaşzadə Z. Ənənələri yaşadan alim // Musiqi dünyası. – 2000. – №3-4

Açar sözlər: Z.Səfərova, S.Urməvi, Ə.Marağai, M.M.Nəvvab, Ü.Hacıbəyli, musiqi elmi, mənbəşünaslıq, musiqi nəzəriyyəsi, musiqi estetik fikir.

Улькр Талыбзаде (Азербайджан)

Исследование древних источников в научном творчестве З.Сафаровой

Статья посвящена исследованию научной деятельности известного музыковеда, члена-корреспондента НАН Азербайджана, профессора Земфиры Сафаровой. З.Сафарова представлена в статье как ученый, заложивший основы источниковедения в азербайджанской музыкальной науке. З.Сафарова впервые исследовала в переводе с оригинала научное

наследие средневековых мыслителей С.Урмави, Ф.Ширвани, а также ученого XIX в. М.М.Навваба, теоретические и эстетические основы творчества У.Гаджибейли. Вершиной научных исследований З.Сафаровой в области источниковедения явился фундаментальный труд под названием «Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XIX вв.)».

Ключевые слова: З.Сафарова, С.Урмави, А.Марагаи, М.М.Навваб, У.Гаджибейли, музыкальная наука, источниковедение, теория музыки, музыкально-эстетическая мысль.

Ulker Talibzade (Azerbaijan)

Research of ancient sources in academic work of Z.Safarova

The article explores the academic work of the renowned musicologist and member of the Azerbaijani National Academy of Sciences, Professor Zemfira Safarova. The article presents her as a scholar who has laid the foundations of the source study in the Azerbaijani musical science. Z. Safarova was the first researcher to analyze the academic heritage translated from the original sources of the prominent thinkers of the Middle Ages S.Urmavi, F.Shirvani as well as the XIX century scholar M.M.Navvab, the theoretical and aesthetical origins of the work of U.Hajibayli. The most critical milestone of the scholarly explorations of Zemfira Safarova in the field of source study is the fundamental study entitled “The musical science of Azerbaijan (XIII-XIX centuries)”.

Keywords: Z.Safarova, S.Urmavi, A.Maragayi, M.M.Navvab, U.Hajibayli, musical science, source study, musical theory, musical aesthetic thinking.

UOT 7:001.89

Сехрана Касими,
доктор философии по искусствоведению
(Азербайджан)

РЕНА МАМЕДОВА - РУКОВОДИТЕЛЬ ШКОЛЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ В ИНСТИТУТЕ АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА

Рена Азер гызы Мамедова, известный азербайджанский этнолог-музыковед, один из крупных специалистов сравнительного анализа культур народов евразийского пространства, родилась в Баку 27 февраля 1950 года. В 1968 году она окончила среднюю специальную школу им. Бюльбюля, в 1973 – Азербайджанскую Государственную консерваторию им. Уз.Гаджибейли. Поступив научным сотрудником в Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук в 1978 году, Р.Мамедова ведет перспективную работу по проблемам взаимодействия искусств в культурах восточного региона. В 1990 году ею был организован отдел «Взаимосвязи искусств», руководство которым она осуществляет в течение последних 25-ти лет. В научной деятельности отдела успешно апробируются новые методы исследования в области сравнительного искусствознания, в том числе положено начало музыкальному кавказоведению и музыкальной тюркологии.

За период почти 40-летней творческой деятельности Р.Мамедова уделяла особое внимание подготовке молодых кадров. Будучи профессором Бакинской Музыкальной академии, она в течение 10 лет преподавала в этом учебном заведении, а затем в Национальной консерватории. Несколько поколений азербайджанских музыковедов, исполнителей учились у Р.Мамедовой, слушали ее богатые новым фактическим материалом, всегда глубокие по мысли лекции. Многие ученики Р.Мамедовой, пользуясь ее ценнейшими консультациями, стали ведущими специалистами в своей области, защитили диссертации кандидатов и докторов искусствоведения. Она подготовила почти 30 кандидатов и докторов, оппонировала и рецензировала более чем 300 научных трудов и диссертаций.

Р.Мамедова – автор около300 научных работ по истории и теории культуры, в том числе монографий, методических пособий, научных

брошюр, многочисленных статей. Среди ее книг – «Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов» (1987); «Проблема функциональности в азербайджанском мугаме» (1989); «Muğam-sonata qovşağı (Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında sonata forması)» (1989), «Азербайджанский мугам» (2002), «Литература и музыка» (2002), «Музыкальная тюркология» (2002); «Из истории музыкального театра Азербайджана» (2006); «Россия и Кавказ» (2010) и другие. Р.Мамедовой защищены две диссертации: в 1981 году в Тбилиси на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Роль мугамной ладоинтонационной основы в возникновении сонатной формы в творчестве Уз.Гаджибекова»; в 1990 году в Киеве на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Азербайджанский мугам. Истоки формирования и функционирования».

Работы Р.Мамедовой печатаются в различных периодических изданиях не только в республике, но и за рубежом. Она неоднократно выступала на конференциях и международных симпозиумах, представляла азербайджанскую науку на международных форумах в Баку, Москве, Киеве, Тбилиси, Стамбуле, Санкт-Петербурге и других городах ближнего и дальнего зарубежья. Исследования ученого, проникнутые живой, творческой мыслью и выполненные на высоком профессиональном уровне, принесли ей признание научной общественности.

Научное творчество Р.Мамедовой характеризуется разнообразием тематики [1, с.21-22]. В кругу ее исследовательских интересов в разные годы находились изучение азербайджанского мугама, сбор и систематизация образцов азербайджанской народной музыки, сравнительное рассмотрение азербайджанской и узбекской, азербайджанской и турецкой музыки, обобщающая работа по исследованию материалов об азербайджанском театре и многое другое. Так, одну из книг «Из истории музыкального театра Азербайджана» она посвятила памяти своего деда – известного певца Г.Сарабского, первого исполнителя партии Меджнуна в опере «Лейли и Меджнун» Уз.Гаджибейли.

В своей многогранной научной деятельности Р.Мамедова главное внимание уделяет изучению азербайджанской профессиональной музыки устной традиции, а именно жанру мугама. Она выработала свою концепцию истории монодического творчества на Востоке, сделав акцент на его этнических основах. Строгая и взыскательная к себе, счита-

ющая, что научное обобщение должно базироваться на кропотливом, много раз проверяемом исследовании и анализе фольклорных образцов, Р.Мамедова сформировала свой принципиальный взгляд на становление и развитие мугамной формы. Прежде всего, это относится к вопросу о взаимосвязи мугама и азербайджанского фольклора, а также мугама и азербайджанского профессионального композиторского творчества.

Накопленный в процессе многолетней работы материал послужил основой для написания оригинального исследования по азербайджанскому мугаму, изданному в 2002 году [2]. Р.Мамедова впервые в отечественном этномузыкознании стала применять методы функционального анализа к материалу азербайджанской музыки устной профессиональной традиции. Известный ученый впервые поднимает такие фундаментальные теоретические проблемы в области мугамоведения, как:

1. ладоинтонационная драматургия мугама;
2. роль мелодической функциональности в мугаме;
3. переменность ладовых функций в мугаме;
4. «движущаяся» ладотональность в мугаме;
5. роль майе в ладоинтонационном развертывании мугама;
6. взаимодействие интонационно-мелодической и структурно- композиционной вариантности в мугаме;
7. генезис функциональных отношений современного мугама;
8. мугамная ладофункциональная система и методы фольклористики;
9. фольклорные истоки мугама;
10. воздействие народного инструментализма и песенно-вокальной лирики на мелодический (интонационно-ритмический) строй мугама;
11. особенности обрядового фольклора и его связь с художественным содержанием мугамов;
12. роль мугама в становлении профессионального композиторского мышления на примере сонатной формы Узеира Гаджибейли и т.д.

Монография Р.Мамедовой является образцом «сквозного» диахронического исследования мугамной формы. Автор раскрывает в ней не только значение принципов народного искусства в становлении структуры мугама, но и фиксирует роль последнего в формировании азербайджанского композиторского стиля. По своей законченности, методологии и богатству фактического материала эта книга представляется одним из лучших исследований по азербайджанскому мугаму. Использован-

ная методология функционального анализа фиксирует как специфику азербайджанских мугамов, так и их общезначимые свойства, а также, по словам ученого, «призвана раскрыть неоднозначность интонационно-функционального становления формы мугама, мелодическую суть интонационно-функциональных свойств лада» [2, с.33]. Р.Мамедовой внесен существенный вклад в развитие отечественной этнологии. Более того, разработанные ею методы анализа успешно применяются в этномузыкознании не только Азербайджана, но и других стран. Создатель азербайджанской школы сравнительного искусствознания, она проводит смелые сопоставления и аналогии жанров народного и устно-профессионального творчества культур восточного региона. Исключительно широкая эрудиция и феноменальная начитанность, глубина научного мышления привели ее к поразительно интересным и неожиданным результатам. Впервые в культурологической науке Р.Мамедова разработала основы этноморфологического анализа народной музыки. Последний ориентирован на методологию функционального подхода, синтезированную со сравнительно-типологическим изучением музыки тюркских народов. Раскрывая основные задачи и перспективы нового научного направления – музыкальной тюркологии, Р.Мамедова пишет в своем исследовании следующее: «…методология нашего сравнительного анализа заключает в себе четыре звена в сравнительном изучении тюркских культур: 1.определение архетипов в фольклоре тюркоязычных народов; 2. сопоставление сфер их функционирования; 3. проведение классификации архетипов с целью определения национального своеобразия, установления различия; 4.раскрытие интонационно-типологических связей между ними …» [3,с.64].

Поставленные задачи обусловили интерес ученого к целостным жанровым комплексам обрядового фольклора, бытовой песенно-танцевальной народной музыки, мугамату, равно как к жанровым средствам, их связям и взаимопроникновениям. Здесь, помимо сделанных многочисленных наблюдений и обобщений культурологического свойства, она создает новый тип терминологической и аппаратной систематики, связывающей структурные критерии с выразительностью ладоинтонационного уровня. Такова, к примеру, принадлежащая ей теория геноформулы в тюркской музыке.

«Геноформула – это первичная форма методологических связей, костяк, стержень, модель, клише, стереотип, порождающий дальнейшее

развитие народной музыки», - подчеркивает Р.Мамедова в своем выступлении на международной конференции «Информационная культура Евразии», проходившей в Баку 1-2 декабря 2009 года. И далее: «…Эти, казалось бы, простейшие интонационные фразы представляют собой обобщенные формулы, архетипы раннего этапа интонирования.именно в этих мелодических типах шел исторический отбор, шлифовка основного интонационного «словаря» азербайджанской музыки».

Определяя специфику, принципиальные основы введенного ею этноморфологического анализа и соответствующих категорий, Р.Мамедова выделяет такие характеристики, как: историзм, этноинформативность, наджанровость, типологичность, семантичность, функциональность исходных моделей ладоинтонационной природы, вариативность. Соответственно наименьшей единицей этноморфологического анализа музыки тюркских народов в концепции ученого становятся типологии – интонационные формулы. Последние, как известно, и осуществляют «механизм» взаимодействия музыкальных культур тюркских народов.

Проведенное Р.Мамедовой ладофункциональное, ладоинтонационное исследование азербайджанского мугама позволило ей перейти к выработке своей концепции этноморфологического исследования народной и устной профессиональной музыки родственных восточных культур. В уже изданных работах ученый наметила реальные пути к раскрытию культурной идентификации тюркских этнотипологий, что явилось новым словом в отечественной и зарубежной науке. Можно сказать, что научно-исследовательская деятельность Р.Мамедовой на современном этапе в первую очередь подчинена сравнительным исследованиям, которые требуют от ученого не только широчайшего диапазона специальных знаний, но и огромной трудоспособности и глубокого понимания актуальных задач науки.

Р.Мамедова – постоянный член Специализированных Советов по защите кандидатских и докторских диссертаций, имеет опыт работы в Высшей Аттестационной комиссии. Она является также членом Союза художников и членом Првления Союза композиторов Азербайджана, членом Бюро отделения гуманитарных и общественных наук Национальной Академии Наук Азербайджана, членом редколлегий ведущих научных журналов республики.

В 2000 году она была избрана членом-корреспондентом Национальной Академии Наук Азербайджана, а в 2007 году – действительным чле-

ном Российской Академии педагогических и социальных наук. Ее богатая научными достижениями творческая деятельность отмечена Почетными грамотами Президиума Национальной Академии наук Азербайджана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Salamzadə Ə. Azərbaycan sənətşünaslığı müstəqillik illərində. Bakı,2013.
2. Мамедова Р. Азербайджанский мугам. Баку: Элм, 2002.
3. Мамедова Р. Музыкальная тюркология. Баку: Элм, 2002.

Ключевые слова: взаимосвязь искусств, музыкальная тюркология, мугам, ладоинтонационная основа, геноформула.

Sehranə Kasimi (Azərbaycan)

Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun müqayisəli sənətşünaslıq məktəbinin yaradıcısı Rəna Məmmədova

Verilən məqalədə müəllif Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun müqayisəli sənətşünaslıq məktəbinin yaradıcısı Rəna Məmmədovanın həyat və yaradıcılığını nəzərdən keçirir. Rəna Məmmədovanın Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində fərdi yeri olduğu haqqında söhbət açılır.

Açar sözlər: incəsənətin qarşılıqlı əlaqələri, türkçülük, muğam, ladintonasiyalı əsaslar, genoformula

Sehrane Kasimi (Azerbaijan)

Rana Mammadova – the head of the school of comparative art criticism at the Institute of Architecture and Art.

In this article the author considers the life and creation of the school of comparative art criticism Rana Mammadova at the Institute of Architecture and Art. There is noted that Rana Mammadova has occupied her individual place in the history of Azerbaijan musical culture.

Keywords: interrelation of arts, musical turkology, mugam, mode – intonation basis, genoformula.

UOT 7:001.89

Райха Амензаде,
доктор архитектуры
(Азербайджан)

ТВОРЧЕСКИЕ ВЕХИ АКАДЕМИКА А.В.САЛАМЗАДЕ

Абдулвахаб Саламзаде выдающийся ученый – архитектуровед, доктор искусствоведения, заслуженный архитектор, действительный член НАН Азербайджана родился в 1916 г. в благодатной старинной Шамахе, ремесленно-торговом и культурном центре Ширвана, городе, который был в течение ряда веков столицей одноименного государства. В 1939 г. по окончании архитектурного факультета Азербайджанского Индустриального Института вплоть до поступления в аспирантуру Академии Наук (1944-1947) он работает в качестве архитектора в Азгоспроекте, а позже инженером в Комиссариате коммунального хозяйства.

17 декабря 1948 г. на заседании Ученого совета Академии архитектуры СССР им была успешно защищена кандидатская диссертация на тему «Мавзолеи Азербайджана XII-XV вв. (как памятники мемориальной архитектуры)». Еще обучаясь в аспирантуре он публикует ряд научных статей - в том числе «Некоторые памятники Шемахинского района» (Па А, вып.1, в соавторстве с Садыхзаде А.А., Бадировым Н.Н., Коджаманлы С.А., 1946), «Гробница Дири-баба в сел. Маразы», в ИАНА,1949, №7, «Архитектура мавзолеев г. Барды» (ААЭН, в соавторстве с Султановым И.Г., 1947 г.). Глубокое исследование памятников, время, проведенное в архивах и в библиотеках в целях изучения увражей, исторических хроник и архитектурно-исторического материала послужило основной и главной базой для скорейшей защиты, а также для будущих научных свершений молодого ученого.

С этих пор его профессиональная деятельность неразрывно связана с Институтом архитектуры и искусства НАН Азербайджана, где он проходит путь от младшего научного сотрудника до заместителя директора по науке (1957). Наступает исключительно насыщенное, полное открытиями, событиями и фактами время, и, интенсивность исследований получает воплощение в публикации десятков научных статей в местной и союзной изданиях.“О бакинском водопроводе феодального периода» (ДАНА,1956г.,№3), «Градостроительство Азербайджана в XIV-XIX вв.»

(ИА, т.VII, 1959 г.), «Архитектура» в разделе «Азербайджан» «Народы Кавказа», М., 1952, Т. 11 (в соавторстве с Л.Бретаницким), "XVIII –XIX əsrlərdə Azərbaycanda yaşayış binaları" (1961). Увеличивается линейка научных интересов, в публикациях привлекает внимание скрупулезное изучение памятников, на базе которых делаются широкие обобщающие выводы, глубокое проникновение в культурную среду изучаемого времени, в контексте которого возведен тот или иной памятник.

В 1963 г. в Министерстве культуры СССР в Москве А. Саламзаде успешно защищает докторскую диссертацию на тему «АрхитектураАзербайджана XVI – XIX вв.» - главный труд ученого, подытоживший многолетние интенсивные исследования. «Малая изученность архитектуры Азербайджана исследуемого периода определила этапы работы, ее направление и круг проблем, подлежащих рассмотрению» писал в своем одноименном монографическом исследовании, изданном в том же году (1964г.,М.) ученый. В капитальном труде, включившим шесть глав раскрыты характерные черты развития архитектуры указанного периода, основные типы зданий и сооружений, проблемы градостроительства ряда исторических городов, народное жилье регионов страны, строительная техника монументальных строений и народного жилья, строительные материалы, конструктивные и композиционные приемы и их взаимосвязь, освещаются вопросы архитектурных школ, мастеров эпохи, много места занимает проблема архитектуры и градостроительства XIX века - промышленного и торгового строительства, а также отдельные новые типы сооружений и строительной техники данного периода.

Умение мыслить стратегически, смотреть далеко вперед всегда отличала ученого. Еще задолго до появления фундаментальной «Истории архитектуры Азербайджана был составлена «Проспект-программа» (1952) одноименного названия. В 1963 г. издается «История архитектуры Азербайджана» (М.Усейнов, Л.Бретаницкий, А. Саламзаде, М.,), охватывающая период с древнейших времен по семидесятые годы XIX в., ставшая подлинным путеводителем, настольной книгой нескольких поколений ученых-архитекторов, архитекторов – практиков, археологов, искусствоведов, культурологов. Появлению этого капитального труда предшествовал большой напряженный труд по выявлению, обмеру и реставрации архитектурных памятников, многочисленные публикации (книги, статьи) по ряду вопросов истории архитектуры, наряду с ранее

собранным большим исследовательским материалом. В «Предисловии» книги авторы отмечают, что «в процессе написания настоящей работы возникла потребность в сборе, систематизации и анализе новых данных по таким ранее неосвещенным вопросам, как вопросы градостроительства, локальных школ зодчества, особенностей развития архитектуры Азербайджана и различные периоды феодальной эпохи…».

Много положительного в республике было сделано в плане реставрации и консервации памятников, спасены от окончательной утраты десятки строений во всех регионах страны. Эта тема стала сквозной во всем творчестве ученого, она была здесь основной и главной – изучение памятников, их защита и пропаганда. Сам ученый принимал непосредственное участие в выполнении эскизов проектов реставрации мавзолеев в Барде и архитектурного комплекса в Карабагларе (Нах.АР) (Мавзолей и портал фланкированный минаретами), а позже и тронного зала дворца Ширваншахов в Баку.Были опубликованы «Mərəzədə Diri - baba türbəsinin bərpası haqqında" (АМАБМ, совместно с А. Садых-заде, 1960 г.) "Вопросы реставрации мавзолея Х1У в. в Барде» (ВРПЗА, 1960г.). Уже много позже был построен спроектированный им мавзолей Вагифа в Шуше(1982 г., в соавторстве с Э.Кануковым, скульптор А.Мустафаев) в полном соответствии с классической объемной композицией башенных мавзолеев средневекового Азербайджана, хотя и в новой интерпретации,при исключительно экономном использовании декоративных средств. Уже в конце 50-х гг.он возглавляет экспертную группу Специальной Научно-производственной реставрационной мастерской при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Несколько позже ученый возглавил (зам. председателя) «Общество по защите историко-культурных памятников Азербайджана».

Вопросы охраны средневековых памятников, кварталов - махалля, и, в целом градостроительных, а также восстановительные и реконструктивные работы нашли отражение в книге « Проблемы сохранения и реконструкции городов Азербайджана «(1979 г., в соавторстве с Р. Салаевой и Э. Аваловым), где подробно затронуты вопросы сохранения целого ряда исторических городов Азербайджана, всей исторически –архитектурной и природной среды в них. Особо подчеркивается, что теория сохранения городов и населенных пунктов основывается на том положении, что архитектурными памятниками признаются не только отдельные сооруже-

ния, но и вся исторически сложившаяся планировка, включая природные ландшафты. Одна из последних работ ученого «Ичери Шехер и основы плана его регенерации» остается и поныне исключительно актуальной.

В сфере основных научных интересов ученого были архитектура и градостроительство Нахчывана. Перманентное глубокое изучение памятников зодческого искусства этого региона инициировало появление нескольких книг, среди них – «Памятники на Араксе»(1979 г., на азербайджанском и русском языках), « Аджеми Нахчивани» (1976г., на трех языках - азербайджанском, русском, английском). Что касается последней, то её появление было приурочено к юбилейным торжествам - 850 –летию великого сына азербайджанского народа –Аджеми ибн Абу бекра Нахчывани, основателя нахчыванской архитектурной школы, создавшего шедевры архитектуры в XII веке.«Памятники нахичеванской школы азербайджанского зодчества» (на трех языках – азербайджанском, русском, английском, в соавторстве с К. Мамед-заде , 1985г.) занимает особое место в творчестве ученого. В книге дается подробный глубокий анализ истории формирования и развития нахчыванской архитектурной школы, ее своеобразной стилистики, композиционных особенностей - включая вопросы типологии строений, строительной техники и художественных особенностей, роли и месте школы в развитии средневекового зодчества в Азербайджане и на Востоке.

Авторам «…удалось выявить всеобъемлющие архитектурные принципы, заложенные Аджеми в других памятниках, построенных за пределами Нахичевани. С другой стороны сложившиеся в нахичеванской архитектурной школе композиционные и декоративные приемы, предназначенные для сооружений выполненных в кирпичной технике,нашли отражение и в каменных постройках мавзолеев «Гюлистан» близ Джульфы, в селениях Бабы и Мамедбейли, Гей – Кумбаз в Мараге и др. Несомненно ценно и то, что авторы рассматривают архитектуру памятников нахичеванской школы в тесной и неразрывной связи с архитектурой стран Востока, с которыми Азербайджан имел тесные политические и культурные контакты» пишет «От редактора» этой книги акад. М.А. Усейнов [1, сс. 5-8].

Большой цикл научных трудов посвящен архитектуре советского периода. Статья «К истории архитектуры Советского Азербайджана» является одной из первых наиболее основательных работ, характеризовавших развитие азербайджанской архитектуры за советские годы (в «Архитектура Азербайджана», в соавторстве с Л. Бретаницким, 1952 г.). В 1973 г. был издан

капитальный труд «Архитектура Советского Азербайджана» (в соавторстве с Л. Бретаницким), в котором сделана попытка выявить и охарактеризовать основные тенденции исторических этапов полувекового развития архитектуры указанного периода, с кратким обзором зодчества эпохи капитализма.

Ученый вел активную общественную деятельность, был членом редколлегии нескольких научных журналов, достойно представлял науку Азербайджана на международных научных симпозиумах и конференциях. Как профессор и выдающийся исследователь он взрастил большой отряд учеников, труды которых получили признание во многих странах, ставших известными учеными, считающих за честь причислить себя к воспитанникам школы А. Саламзаде. Ученый увековечил память о себе в многочисленных научных трудах, вошедших в сокровищницу отечественной и мировой науки, как известный популяризатор архитектурного наследия Азербайджана. В них он продолжает жить и навсегда останется в наших сердцах как удивительный и уникальный пример беззаветной преданности науке и родному Азербайджану.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде А. В., Мамед-заде. Памятники нахичеванской школы азербайджанского зодчества. Баку, 1985.

Ключевые слова: архитектура, градостроительство, реставрация, статьи, книги, научная школа.

Rayihə Əmənzadə (Azərbaycan)

Akademik Ə.V.Salamzadənin yaradıcılıq istiqamətləri

Məqalə görkəmli memarşünas-alim, sənətşünaslıq doktoru, əməkdar memar, ictimai xadim, elmi məktəb yaradıcısı, akademik Ə.V.Salamzadənin (1916-1983) həyat və fəaliyyətinə həsr olunmuşdur. Məqalədə alimin elmi fəaliyyətinin əsas mərhələləri nəzərdən keçirilmiş, onun yaradıcılıq yolunun inkişaf dinamikasına diqqət yetirilmışdir. Alimin çoxsaylı nəşrləri – əsasən orta əsrlər dövrü və sovet dövrü memarlığına həsr olunmuş məqalələri və monoqrafik tədqiqatları milli və dünya elminin xəzinəsinə daxil olmuşdur.

Açar sözlər: memarlıq, şəhərsalma, bərpa, məqalələr, kitablar, elmi məktəb.

Rayiha Amanzadeh (Azerbaijan)

Academician A.V.Salamzadeh's creativity directions

The article is dedicated to eminent architect-scientist, Doctor in art studies, honored architect, public figure, founder of scientific school, academician A.V.Salamzadeh's (1916-1983) life and creativity.The main stages of scientist's scientific activity have been looked over, development dynamics of his creativity way has been paid attention. Scientist's numerous publications - articles and monographic researches dedicated mainly to medieval and soviet architecture were included to treasure of national and world science.

Keywords: architecture, town-building, restoration, articles, books, scientific school.

UOT 72

Abbas Seyidov,
tarix üzrə elmlər doktoru, professor
(Azərbaycan)

NAXÇIVANIN QƏDİM ABİDƏLƏRİNİN MEMARLIĞI VƏ TİKİNTİ TEXNİKASININ METODOLOGİYASI

Arxeoloji araşdırmalar göstərir ki, Naxçıvan Muxtar Respublikası ərazisində e.ə. VI minillikdən Eneolit dövrü başlayır. Bütün Cənubi Qafqazda olduğu kimi, burada da Eneolit dövrü əkinçilik və maldarlığın geniş inkişaf tapması, yaşayış yerlərinin və əhalinin sayının artması, qabların formasında, hazırlanma texnologiyasında yeniliklərin meydana çıxması və yaşayış yerlərinin mədəni təbəqəsinin qalınlığı ilə fərqlənir. Bu dövrün yaşayış yerləri 0,5 hektardan 4,5-5 hektara qədər olan ərazini əhatə edir. Bəzi yaşayış yerlərində mədəni təbəqənin qalınlığı 10 m-ə çatır. Tikinti texnikasında çiy kərpicdən istifadə olunmağa başlanır. Qafqazda Eneolit dövrü abidəsi ilk dəfə XX əsrin 50-ci illərində I Kültəpədə öyrənilmişdir [1]. Arxeoloji qazıntılar Naxçıvan ərazisində tədqiq olunan qədim yaşayış yerlərininmemarlığında və tikinti texnikasında müxtəlif metodologiyalardan istifadə olunduğunu göstərir.

Son illər Naxçıvan ərazisində bu dövrə aid I Kültəpə, Ovçulartəpəsi, Xələc, Ərəbyengicə, Sirab, Damlama, Sədərək və b. abidələr öyrənilmişdir. Bu abidələrin içərisində ən geniş tədqiq olunanı I Kültəpə və Ovçulartəpəsi [9, s. 31] olsa da, digər həmdövr abidələrdə də arxeoloji qazıntı işləri aparılmışdır.

I Kültəpə Naxçıvan şəhərindən 8 km şimal-şərqdə yerləşir.Bu abidənin Eneolit dövrü (dərinlik 13-19 m) təbəqəsində 13 tikinti qatı aşkar edilib. Birinci qat 18,8 m. dərinlikdə qeydə alınmış iki tikinti qalığından ibarətdir. Diametri 5-6 metrə çatan möhrə tikilinin divarının qalınlığı təxminən 10-15 sm.-ə çatır [2, s. 24-39].

Abidənin17,2 m dərinlikdə yerləşən tikinti qatında iki otaq qalığına rast gəlinib. Dairəvi formalı bu tikintilər çay daşından hörülmüş, gil məhlulla bir-birinə bərkidilmişdir. Evlərin diametri 6-7 m, divarların qalınlığı 30-35 sm, salamat qalan hissəsinin hündürlüyü 20-25 sm. olub.Beşinci və altıncı tikinti qatları, müvafiq olaraq 16,8 və 16,45 m. dərinlikdə qeydə alınıb. Buradakıdüz divar qalıqları da çay daşından hörülərək gil məhlulla bir-birinə bərkidilib. 16,15 m. dərinlikdə aşkar olunanyeddinci-səkkizinci tikinti qatlarından möhrə və çay daşı

ilə hörülmüş dairəvi və düzbucaqlı formalı tikintilər qeydə alınıb (şəkil 1). Qalan tikinti qatlarında olan evlərin hamısı dairəvi və düzbucaqlı olub, çay daşından və möhrədən tikilib [2, s. 28-38].

Beləliklə, I Kültəpənin Eneolit dövrü təbəqəsində yerləşən tikinti qalıqlarının hamısı çay daşından və möhrə divardan ibarət olub, dairəvi və ya düzbucaqlı planlıdır. Baxmayaraq ki, Azərbaycanın digər rayonlarında (Töyrətəpə, Şomutəpə və s.) aşkar olunan Eneolit abidələrində tikinti materialı kimi çiy kərpicdən geniş istifadə edilib, Kültəpədə çiy kərpicə rast gəlinmir. I Kültəpənin Eneolit təbəqəsi bu mədəniyyətin başlanğıcına və ya orta mərhələsinə aiddir. Burada Eneolitin son-final mərhələsinə rast gəlinmir.Naxçıvan ərazisində bu dövrün son mərhələsi isə Ovçulartəpəsi (şəkil 2), Xələc, Ərəbyengicə kimi abidələrdə izlənilir.Regionun eneolit dövrü abidələri maldarlığın və əkinçiliyin inkişafı üçün dağətəyi və düzən ərazilərdə, su mənbələrinə yaxın yerlərdə–çay kənarlarında salınmışdır.

Naxçıvan və Urmiyaətrafı Eneolit yaşayış yerləri gil məmulatına, tikinti texnikasının bir sıra xüsusiyyətlərinə görə digər bölgələrdən fərqlənir. Naxçıvan abidələri daha çox Pijdəlitəpə, Yanıqtəpə, Göytəpə və Van gölü ətrafında olan Tilkitəpə ilə oxşardır. Göründüyü kimi, Naxçıvan zonasında evlər əsasən daş bünövrə üzərində möhrədən tikilmişdir. Onların diametri başlıca olaraq, 2-3 metrdir. Bəzi hallarda I Kültəpənin üst qatlarında 6-7,7 m. diametrində olan otaqlara rast gəlinir ki, belə otaqlar ilk Tunc dövrü Kür-Araz mədəniyyəti üçün daha xarakterikdir.

Bu dövrdə kiçik yaşayış yerləri 1-1,5 ha sahəni, orta yaşayış yerləri 3-5 ha sahəni, böyük yaşayış yerləri isə 10 hektara yaxın sahəni əhatə edir [3, s. 29-51].

I Kültəpənin Eneolit təbəqəsinin möhrədən tikilmiş dairəvi formalı evləri birotaqlıdır. Onlar 19 m.2-dən 56 m.2-dək sahəyə malikdir. Otaqların tutduğu sahə orta hesabla 37,5 m.2-dir. Tikinti qalıqlarından yalnız biri çoxotaqlı olub, ara divarları ilə bir neçə hissəyə bölünüb. Tədqiqatçıların fikrincə, belə otaqlarda 5-6 nəfərlik bir ailənin yaşaması mümkün olmuşdur [2, s. 238].

Kür-Araz mədəniyyətinin ilk mərhələsinə aid yaşayış evləri, başlıca olaraq, dairəvi planlıdır. I Kültəpənin (şəkil 3) bu təbəqəsindən 40 tikinti qalığı aşkar edilmişdir. Evlər bir-birinin yaxınlığında, aralarında müəyyən keçid saxlanılmaqla tikilmişdir [2, s. 81]. Çoxtəbəqəli I və II Kültəpələrdə ilk Tunc dövrünün erkən mərhələsinə aid memarlıq və tikinti texnikasını əks etdirən dairəvi planlı otaqlar çay daşlarından hörülmüş təməl üzərində möhrədən, yaxud çiy kərpicdən tikilmişdir. I Kültəpədə möhrə və çiy kərpicdən hörülmüş

divarlara bütün tikinti qatlarında təsadüf edilmişdir. Tikintidə istifadə olunan çiy kərpiclər 44x20x12, 48x18x12, 40x20x10 sm. və s. ölçülərdə olmuşdur. II Kültəpənin ilk, başlanğıc mərhələyə aid alt qatlarında divarların təməldən yuxarı hissəsi əsasən möhrədən tikilmişdir [7, s. 10-14]. Yalnız VIII tikinti qatından başlayaraq (dərinlik 11,4—10,8 m.) çiy kərpicdən istifadə olunub.

I Kültəpənin kərpic divarlarının tikinti texnikası diqqəti cəlb edir. Belə ki, kərpiclər bir sırada divar boyunca qoşa qoyulub, o biri sırada isə köndələninə yerləşdirilib. Bu zaman köndələn qoyulan kərpiclərin küncləri divardan 2-3 sm. kənara çıxıb. Tikinti zamanı divarda yaranan çıxıntılar suvaqla doldurulub. O.H.Həbibullayev qeyd edir ki, bu tikinti texnikası şübhəsiz ki, suvağın tökülməsinin qarşısını almaq və onun möhkəmliyini təmin etmək üçün edilib [2, s. 82]. Fikrimizcə, bu, əsasən ondan ötəri olub ki, divarlar yuxarıya doğru hörüldükcə içəriyə yığılır və daralır. Bildiyimiz kimi, o dövrün dairəvi planlı otaqlarının üstü kümbəzşəkilli örtüklə qapadılmışdır. I və II Kültəpələrdə dairəvi otaqların mərkəzində yastı dirək daşlarına rast gəlinməsi sübut edir ki, evlərin örtüyü mərkəzi dirəyə dayanmışdır. Bu, onu göstərir ki, dairəvi formalı evlər konik örtüyə malik olmuşdur. Bu örtüklərin həsir və gil suvaqla toxuma karkasdan ibarət olduğu ehtimal olunur [2, s. 102]. Təpə Gavurdakı bu tip evlərin örtüyü də kümbəzşəkilli olmuşdur [4, s. 177].

I Kültəpə, II Kültəpə (şəkil 4) və I Maxta abidələrində aşkar olunan dairəvi otaqların əksəriyyəti arakəsmə divarla iki hissəyə bölünmüş, onların birindən yaşayış sahəsi, digərindən isə təsərrüfat məqsədilə istifadə edilmişdir. Evlərin döşəməsi yaxşı döyəclənib, möhkəmləndirildikdən sonra, gillə suvanmışdır. Otaqların bəzisinin döşəməsində dairəvi təsərrüfat quyusuna rast gəlinir.

Dairəvi formalı evlərəhəm Eneolit, həm dəilk Tunc dövrü abidələrində rast gəlinməsi, bu iki böyük mədəniyyətin memarlığının genetik bağlılığını göstərən amillərdəndir.

Cənubi Azərbaycanda – Urmiya hövzəsində yerləşən Kür-Araz mədəniyyəti abidələri də bir sıra xüsusiyyətlərinə görə Naxçıvan abidələrinə bənzərdir. Onlar yüksək dağ kəsimləri ilə əhatə olunan düzənlik hissədə, əlverişli vadilərdə salınmışdır. II Kültəpədə evlərin gillə suvanmış döşəmələrində bəzən həsir qalıqları qeydə alınır. Evlərdə təsərrüfat küpləri yerə basdırılmış vəziyyətdə aşkar edilmişdir. Təsərrüfat quyuları adətən evlərin içərisində, bəzən isə binanın yaxınlığında qazılmışdır. Eneolit dövründən fərqli olaraq, ilk Tunc dövründə yaşayış yerlərinin həcmi böyümüş, onların tutduğu ərazi 0,5-1,5 hektardan 6-10 hektara qədər artmışdır.

Kür-Araz mədəniyyətinin orta mərhələsində yaşayış yerləri çoxluq təşkil edir. Belə ki, ilk mərhələdə I və II Kültəpələr, Ovçulartəpəsi, Sədərək və Xə-

ləcdən başqa, ikinci mərhələdə I və II Maxtalar, Şortəpə, Ərəbyengicə, Daşarx və s. abidələr meydana çıxmışdır.

Kür-Araz mədəniyyətinin son mərhələsinə aid yaşayış evləri düzbucaqlı və qismən də dairəvi planlıdır. Divarlar daş təməl üzərində çiy kərpicdən tikilmişdir. Belə otaq qalıqları I və II Kültəpələrin üst qatlarında və I Maxtada izlənilib. II Kültəpənin V tikinti qatında (şəkil 5) aşkar olunan çoxotaqlı evin qalıqları daş təməl üzərində çiy kərpiclərdən tikilib. Kərpiclərin ölçüsü 40x40x10 sm.-dir. Evin şimal divarı daha enli olub, bir neçə sıra çiy kərpicdən hörülüb. Bu divarın cənub tərəfində möhrədən tikilmiş səki qalığına və iki ədəd öküz başı formalı ocaq qurğusunun hissələrinə rast gəlinib. Ehtimal edirik ki, tikintinin bu hissəsi patriarxal ailəyə mənsub ziyarətgah olub [5, s. 49].

IV tikinti qatında, metaləritmə kürəsinin ətrafında rast gəlinən divar daş təməl üzərində bir sıra çiy kərpicdən tikilib. II Kültəpənin ikinci tikinti qatında aşkar olunan çoxotaqlı ev yanlarda iri həcmli çay daşlarından hörülərək, arası kiçik daşlarla doldurulub. Bu evin otaqları qapı keçidi vasitəsilə bir-biri ilə əlaqələndirilib. Evin qərb divarının qalınlığı 1,5 m.-dir. Bu tikinti qatındakı digər düzbucaqlı otağın divarları kvadrat formalı, ölçüləri 40x40x10 sm. olan iki sıra çiy kərpicdən tikilib. Birinci qatdakı bir-birinə paralel, təsərrüfat məqsədi ilə inşa edilmiş divarların da qalıqları daş təməl üzərində, eyni texnika ilə tikilmişdir. Divarın tikintisində istifadə olunan çiy kərpiclər kvadrat formalıdır [5, s. 53].

Düzbucaqlı otaqların içərisində dayaq dirəkləri üçün daşların olmaması göstərir ki, belə evlərin damı yastı olmuşdur [2, s. 102-103]. II Kültəpədə ilk Tunc dövrünün son mərhələsinə (şəkil 6), həmçinin orta Tunc, son Tunc və ilk Dəmir dövrlərünə aid müdafiə divarlarının qalıqları vardır. İlk Tunc dövrünün son mərhələsinə aid müdafiə divarının bir ucu 400 m.^{2}-lik qazıntı sahəsindən 4-5 metr kənarda qaldığından, onu tam tədqiq etmək mümkün olmamışdır. Çox güman ki, orta Tunc dövrünə aid müdafiə divarı ilk Tunc dövrünə aid müdafiə divarının qalıqları üzərində tikilmişdir.

Kür-Araz mədəniyyətinin ilk mərhələsini əks etdirən Göytəpənin K1 təbəqəsində eni 1,65 m. olan müdafiə divarı vardır. Çiy kərpicdən tikilmiş bu divar ola bilsin ki, vaxtilə bütün yaşayış yerini əhatə etmişdir.

Tədqiqatlar göstərir ki, hələ Kür-Araz mədəniyyətinin ilk mərhələsində bir neçə yaşayış yerinin (Qudaberdka, Qaraköpəktəpə, Göytəpə, Maxrablur, Qaraköpəktəpə, Qobustanda Dairə və s.) ətrafında müdafiə divarları tikilmişdir. Belə divarlara Cənubi Qafqazın və Ön Asiyanın bir sıra abidələrində rast

gəlinmişdir. Belə ki, Şenqavit yaşayış yeri 4 m. enində olan daş divar, qala bürcləri, yeraltı keçid və xəndəklərlə, Şreş-Blur, Moxra-Blur, Müxənnət-Təpə abidələri müdafiə divarları ilə əhatə olunmuşdur [3, s. 73]. Müdafiə divarlarına Yanıqtəpə yaşayış yerində də rast gəlinmişdir. Eni 4,6-5 m. olan bu divarlar yonulmamış qaba daşlardan tikilmişdir.

Demək olar ki, Naxçıvanın Kür-Araz abidələrində tədqiq edilən yaşayış evləri olduqca kiçik həcmlidir. II Kültəpədə aşkar edilmiş otaqların ən kiçiyinin diametri 4,6 m, ən böyüyününkü isə 7,5 m.-dir (yeganə X tikinti qatındakı otağın dimetri 12 m.-dir) [6, s.10-12]. Yaşayış evlərinin sahəsi orta hesabla 25-30 m^2-dir. Hər bir evin köməkçi tikintiləri vardır. Bu vəziyyət I Kültəpədə də izlənilib. II Kültəpədə qeydə alınan dairəvi planlı otaqlardan birinin sahəsi 59 $m.^2$-dir [5, s. 155]. Şübhəsiz ki, bu dövrdə iki-üç ailədən ibarət patriarxal kollektivlər də olmuşdur (Qeyd edək ki, Mingəçevirdə də sahəsi 112 $m.^2$ olan evə rast gəlinmişdir).

Yaşayış evlərinin memarlığının və tikinti texnikasının öyrənilməsi Kür-Araz mədəniyyəti dövründə Eneolit ənənələrinin qorunub saxlandığını və inkişaf etdirildiyini göstərir. İstər Eneolit, istərsə də Kür-Araz mədəniyyəti dövründə evlərin əsasən dairəvi formada tikilməsi, düzbucaqlı evlərin (II Kültəpənin üst qatları istisna olmaqla) və təsərrüfat binalarının azlığı, inşaat materialı kimi gil möhrədən, çiy kərpicdən, çay daşından istifadə edilməsi deyilənlərə sübutdur. Fərq orasındadır ki, Eneolit dövründə dairəvi və düzbucaqlı tikililər bir-birindən ayrı olsa da, ilk Tunc dövründə bunlar vahid kompleks halında meydana çıxmışdır.

Son olaraq qeyd edək ki, I Kültəpə abidəsinin Eneolit və ilk Tunc dövrü təbəqələri arasında müəyyən oxşar xüsusiyyətlər istisna olmaqla, varisliyi tam təmin etmək mümkün olmamışdır. Lakin Naxçıvan ərazisində yerləşən Ovçular təpəsi, Xələc, Ərəbyengicə, Aşağı Daşarx kimi abidələr [8, s.13-109] Eneolitdən ilk Tunc dövrünə keçid mərhələsi üçün bir növ baza olmuş, bu iki mədəniyyətin memarlığı və tikinti texnikasındaizlənilən bir sıra xüsusiyyətlərlə onlar bir-birini tamamlamışlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Həbibullayev O.H. Kültəpədə arxeoloji qazıntılar. Bakı, 1959.
2. Абибуллаев О.А. Энеолит и бронза на территории Нахичеванской АССР. Баку, “Элм”, 1982., 315 стр.
3. Кушнарева К.Х. Южный Кавказ в IX-II тысячелетиях до н.э. Санкт-Петербург, 1993, 312 стр.

4. Чайльд Г. Древнейший Восток в свете новых раскопок. Издательство иностранной литературы, Москва., 1956, 383 стр.
5. Сеидов А.Г. Раннебронзовая культура Нахчывана. ВГТУ, Воронеж, 2002, 200 стр.
6. Алиев В.Г., Сеидов А.Г., Ашуров С.Г.Археологические исследования культурного слоя эпохи ранней бронзы Кюльтепе II (1985 г.) AGİA, Баку, «Элм», 1986, с.10-12.
7. ƏliyevV.H. Qədim Naxçıvan, Bakı, “Elm”, 1979, 76 səh.
8. Seyidov A.Q., Baxşəliyev V.B., Məmmədov S.M., Aşurov S.H. Qədim Şərur, Bakı, “Nurlan”, 2012, 466 səh.
9. Baxşəliyev V.B., Marro C., Aşurov S.H. Ovçulartəpəsi., Bakı, “Elm”, 2010, 156 səh.

Açar sözlər: mədəni təbəqə, tikinti qatı, Kür-Araz mədəniyyəti, çiy kərpic, dairəvi planlı.

Аббас Сеидов (Азербайджан)

Архитектура древних памятников Нахчывана и методология строительной техники

В статье говорится об архитектуре и строительной технике древних поселений, относящихся к энеолиту и эпохе ранней бронзы (VI-III в. до н.э.) на территории Нахчыванской Автономной Республики. Как видно из археологических раскопок, жилые дома и хозяйственные постройки строились из глинистого материала, основание которых складывалось из речного булыжника. Дома, относящиеся к Энеолиту, в основном имели круглую в плане форму, иногда завершенную перегородкой. Круглые и прямоугольные дома составляли большинство и в начальном периоде ранней Бронзы. Однако все строения позднего периода были прямоугольными. В этот период в качестве строительного материала применялся и кирпич-сырец.

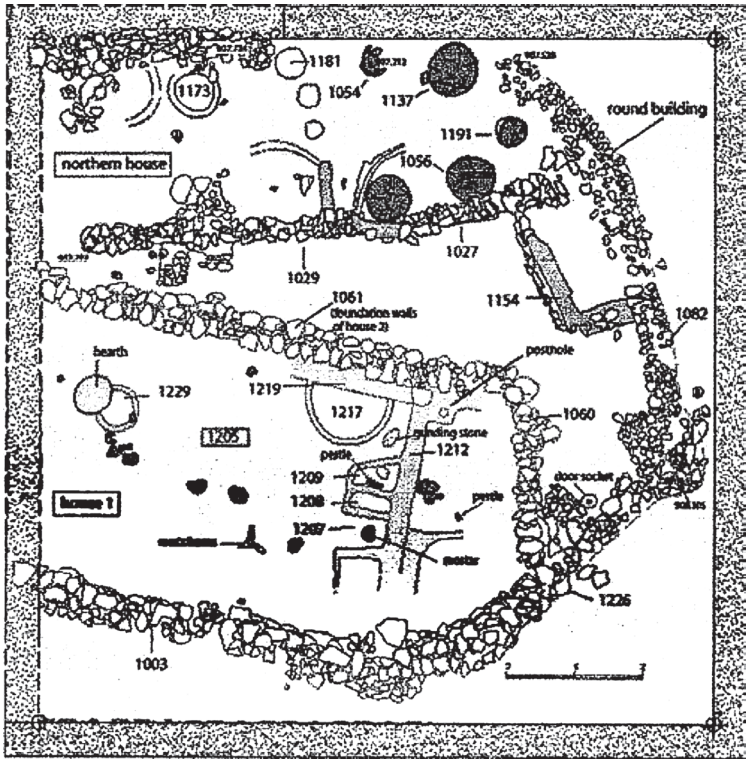
Ключевые слова: культурный слой, строительный пласт, Куро-Аракская культура, кирпич-сырец, круглый в плане.

Abbas Seyidov (Azerbaijan)

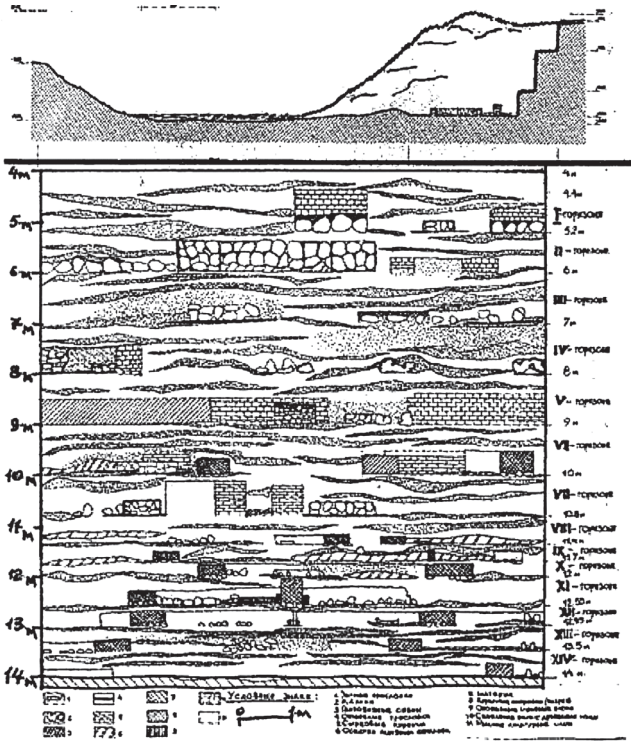
Methodology of architecture and construction technique of ancient monuments of Nakhchivan

Architecture and construction technique of ancient settlements belonging to Eneolithic and Early Bronze (BC VI-III centuries) situated in the area of Nakhchivan Autonomous Republic are told in the article. As you see from archaeological excavations, mainly foundations of the houses and farming buildings of this period were from river rock and built from clay mud. The houses belonging to Eneolithic were mainly round in plan, sometimes completed by straight partition wall. Round and rectangular houses are in majority in the early stage of Early Bronze. But all buildings of the last stage are rectangular. Adobe was used as construction material during this period.

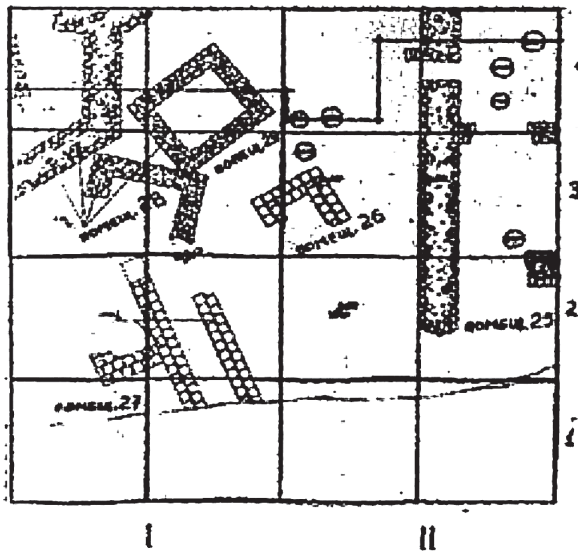
Keywords: cultural section, construction layer, Kur-Araz culture, adobe, round in plan.



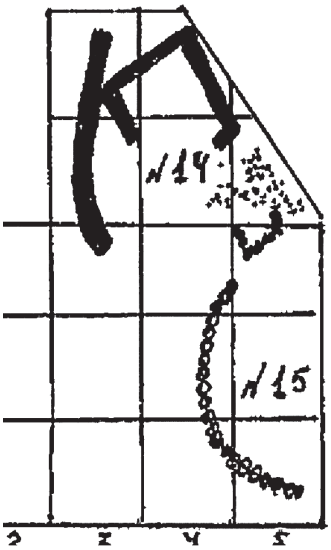
Şəkil 2. Ovçulartəpəsi qədim yaşayış yerinin Eneolit təbəqəsi



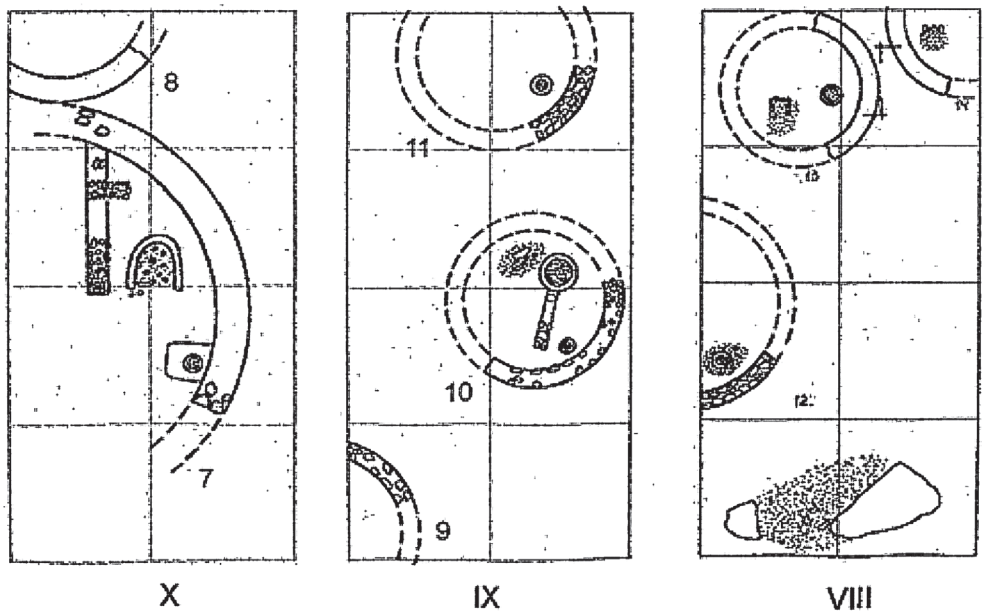
Şəkil 4. II Kültəpə.İlk Tunc dövrü təbəqəsinin stratiqrafiyası



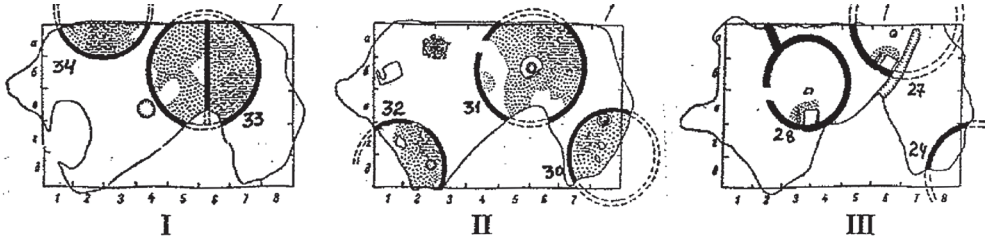
Şəkil 6. II Kültəpə. ilk Tunc dövrü



Şəkil 1. I Kültəpə.Eneolit dövrü



Şəkil 5. II Kültəpə. ilk Tunc dövrü



Şəkil 3. I Kültəpə. ilk Tunc dövrü

UOT 72:01

Rahibə Əliyeva,
memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)

ABŞERON QORUQLARI VƏ MƏDƏNİ TURİZM

Turizm mürəkkəb qurumdur. Turizmin – istirahət, mədəniyyət, idman, iqtisadi, biznes, siyasi növlərinin təsnifatında bu və ya digər ölkənin mədəni dəyərləri ilə tanışlıq məqsədi ilə təşkil edilən səyahətlər dərk etmə (tanıma, öyrənmə) turizmi adlanır.

Tanıma turizmi (və ya mədəni turizm) hər hansı bir ölkənin mədəniyyəti haqda əyani informasiya almağa xidmət edir. Mədəni turizmin əsasını təşkil edən mədəniyyət-incəsənət abidələri, muzeylər turistin əsas ziyarət obyektinə çevrilir. Turizm obyektlərinin bənzərsizliyi, nadirliyi özündə daşıdığı və uyğun olaraq ötürdüyü mədəni informasiyadır. Azərbaycanda turistləri cəlb edən çoxsaylı mədəniyyət-incəsənət abidələri və muzeylərdir. Muzeylərin tipləri içərisində qoruq-muzeylər özünəməxsus yer tutur.

Azərbaycan zəngin tarixə malik ölkədir. Torpağımız xalqımızın çoxəsrlik tarixi keçmişindən və mədəniyyətindən xəbər verən maddi mədəniyyət abidələri ilə zəngindir. Abidələrin elmin, təhsilin, mədəniyyətin, turizmin inkişafına, vətənpərvərlik ruhunun, mənəvi və estetik tərbiyənin formalaşmasına təsiri əvəzolunmazdır.

Azərbaycan Respublikasının beynəlxalq qurumların üzvü olması, mədəni irs sahəsində bir sıra beynəlxalq konvensiyalara qoşulması, daşınmaz mədəni irsin qorunması sahəsində bir çox tədbirlərin həyata keçirilməsinə zərurət yaratmışdır. Məhz bu məqsədlə Azərbaycan ərazisində tarixi irsi özündə daşıyan bir sıra şəhər və kəndlərdə mədəni irsin qorunması məqsədilə bu ərazilər «qoruq» elan olunmuşdur. Bu «qoruq»lar abidələrin zənginliyi baxımından açıq səma altında muzey adlandırılır.

1926-cı ildə məşhur rus alimi, akademik İvan İvanoviç Meşşaninov Azərbaycan ərazisini «zəngin və təbii muzey» adlandırmışdır [5]. Qoruq-muzeyləri 2 tipə bölmək olar: a) açıq səma altında daşınmaz mədəni irsə malik qoruq-muzeylər; b) qoruq abidələrdə yerləşdirilmiş daşınan mədəni irsə malik qoruq-muzeylər.

I tip qoruq-muzeylərə Şəki şəhəri «Yuxarı Baş», Şuşa, Ordubad şəhəri tarix-memarlıq qoruğunu, Zaqatala, Gəncə, Qax rayonu «İlisu», İsmayıllı ra-

yonu Basqal, Lahıc tarixi-mədəniyyət qoruqlarını, Quba rayonu «Xınalıq» Dövlət tarix-memarlıq və etnoqrafiya qoruğunu və s. misal göstərmək olar. Abşeron yarımadasında açıq səma altında İçəri Şəhər Dövlət Tarix Memarlıq Qoruğu, "Qobustan Milli tarix-bədii qoruğu", "Qala Dövlət tarix-etnoqrafiya", "Nardaran tarix mədəniyyət" qoruqları açıq səma altında muzey kimi fəaliyyət göstərir.

II tip qoruq-muzeylərdən olan «Şirvanşahlar sarayı kompleksi» Dövlət tarixi-memarlıq qoruq muzeyi, «Qız qalası», «Atəşgah məbədi», Şəki rayonu «Kiş» tarix-memarlıq qoruğu, «Qala» Dövlət tarix-etnoqrafiya muzeyi özündə müxtəlif dəyərə malik eksponatları sərgiləməklə yanaşı, ziyarətçilərin yerləşdiyi abidənin interyeri ilə də tanış olmağa imkan yaradır.

«Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması» haqqında (10 aprel 1998-ci il) və «Muzeylər haqqında» Azərbaycan Respublikasının Qanununda (24 mart 2000-ci il) qoruq-muzeylərin, eləcə də saray komplekslərinin tarixi-memarlıq abidələrinin qorunması, bərpası sahəsində dövlətimizin keçirdiyi əhatəli tədbirlər kompleksi barədə konkret vəzifələr aydınlaşdırılmış, ayrı-ayrı maddələrdə iş prinsipləri göstərilmişdir [5].

Bu gün qoruq muzeylərimiz, o cümlədən açıq səma altındakı muzeylər nadir sənət incilərinin və milli sərvətlərin toplanıb nümayiş etdirildiyi geniş bir şəbəkəyə malikdir ki, bu da daima yerli və xarici turistləri özünə cəlb edir. Qonaqlar Azərbaycanın tarixini, mədəniyyətini, etnoqrafiyasını, memarlığını qoruqlar vasitəsilə mənimsəmiş olur.

Abşeronun açıq səma altında fəaliyyət göstərən qoruq-muzeylərinin ən dəyərli nümunəsi olan İçəri Şəhər – qala şəhəri özünün zəngin tarixi memarlıq irsi ilə 2000-ci ildə «Dünya irsi» siyahısına daxil edilmişdir. Qoruq ərazisində üç dini təriqətin atəşpərəstlik, xristianlıq və islam dini abidələrinin cəmləşməsi, onun dəyərini daha da artırır. İçəri Şəhər orta əsrlərdən formalaşmış şəhərsalma quruluşunu bu günə kimi qoruyub saxlamışdır. Piyada hərəkət üçün hesablanmış dar küçələr, qədim məhəllə sistemi, lentvari ticarət küçəsi, Şirvanşahlar sarayı, Qız qalası, məscid və hamamlar kimi monumental tikililərlə yanaşı, şəhərin memarlıq kompozisiyasında özünəməxsus yer tutmuş yaşayış fondu da bu gün turistlərin böyük marağına səbəb olur. Hər gün yüzlərlə turist bu tarixi şəhərin abidələri ilə tanışlıqla yanaşı, onun dar, relyefdə formalaşmış küçələrini dolanmaqdan zövq alır.Ümumiyyətlə İçəri şəhərdə 4000-ə yaxın memarlıq abidəsi bir eksponat kimi dünya, ölkə və yerli əhəmiyyətli abidələr sırasında bölünmüşdür.

Bakı qalasının belə zəngin daşınmaz tarixi irsini qorumaq və turizmi inkişaf etdirmək məqsədilə İŞDTMQ-nun 2008-ci ildə «Tarixi mərkəzin konservasiyası üzrə ətraflı baş planı» işlənib hazırlanmış, hal-hazırda 2010-cu ildən başlamaqla 2016-cı ilə kimi ərazidə 31 memarlıq abidəsi mərhələlərlə bərpa olunmaqdadır.

Nazirlər Kabinetinin 1988-ci il 18 aprel tarixli, 457 nömrəli qərarına əsasən «Qala Dövlət Tarix-etnoqrafiya qoruğu» yaradılmışdır. Qala Dövlət Tarix-etnoqrafiya qoruğunun ərazisi 200-ha-dan çoxdur, burada 1 müdafiə qalası, 5 məscid, 4 ovdan, 3 hamam, 2 türbə, 26 təsərrüfat tikilisi, 200-dən artıq yaşayış evi və sərdabələr kompleksi abidələr sırasına daxil edilməklə qorunur. Qala kəndi orta əsr tarixi şəhərsalma strukturunu və memarlıq simasını tam dolğunluqla qoruyub saxlamış Abşeronun yeganə yaşayış mskənidir. Mövcud tarix-memarlıq irsi əsasən XIV-XX əsrlərin əvvəllərini əhatə edir. Kəndin şəhərsalma quruluşu patronomik səciyyəli «Şıxlar», «Tərəkəmə», «Hacı Ramazan» və «Balaverdi» məhəllələrinə bölünür. Qoruq kındin donjonunun də digər tarixi-memarlıq abidələrinin bərpasına və yaşayış məskəninin abadlaşdırılmasına, turist marşrutlarının işlənib hazırlanmasına «Heydər Əliyev fondu»nun böyük dəstəyi hiss olunur. 2010-cu ildən İŞDTMQ-na təhkim olunmuş qoruqda bir sıra infrastruktur layihələri, bərpa və konservasiya işləri aparılmış, memarlıq abidələrinin pasportlaşdırılması başa çatdırılmışdır. Qoruq ərazisində Qala Tarix-Etnoqrafiya muzeyi fəaliyyətinə 2010-cu ildən başlamışdır ki, bu da turistlərin kəndin etnoqrafiyası ilə yanaşı, onun yerləşdirildiyi abidələrin interyerləri ilə də tanışlığına imkan yaradır.Qalaya gələn turistlər onun etnoqrafiyasına, mətbəxinə, memarlıq-tikinti texnikasına böyük maraq göstərir. Onların diqqətini xüsusilə Abşerona xas xalq-memarlıq tikililəri olan dublalı evlər cəlb edir və onlar otel əvəzinə belə evlərdə müəyyən müddət yaşamağa üstünlük verirlər ki, bu da etno-turizmin inkişafına istiqamətlənir.

1992-ci il, Nazirlər Kabinetnin 17 yanvar tarixli 26 saylı qərarına əsasən Bakı şəhəri, Sabunçu rayonunun «Nardaran qəsəbəsi Tarix-mədəniyyət qoruğu» elan edilmişdir. Qoruğa Nardaran kəndinin tarixən təşəkkül tapmış ərazisi daxildir. Abşeron yarımadası ərazisindəki açıq səma altında qoruq-muzeylər sırasına daxil olan bu ərazidə 1 qala, 10 dini tikili, 1 karvansaray, 5 hamam, 1 saray, 4 ovdan, bir sıra yaşayış tikililəri və arxeoloji, maddi-mədəniyyət qalıqları cəmləşmişdir. Qoruq ərazidə mədəni turizmlə yanaşı dini turizm də inkişaf etməkdədir. İmam Museyi Kazımın qızı Rəhimə xanımın

piri həm mədəni, həm də dini turizm eksponatı kimi daxili və xarici turistlərin ziyarətgahına çevrilmişdir.

Abşeronun daha qədim tarixli qoruq-muzeylərindən olan Qobustan dünyaya tanınmaqla 2007-ci ildə YUNESKO-nun Ümumdünya İrs Komitəsinin Yeni Zelandiyada keçirilən 31 sessiyasında Ümumdünya İrs siyahısına daxil edilmiş və təkcə Azərbaycanın deyil, bəşəriyyətin dünyavi mədəniyyətinə və tarixinə məxsus edilmişdir. Qobustanda qədim qayaüstü təsvirlər saxlanmış, qədim arxeoloji abidələr, düşərgələr, mağaralar qeydə alınmış, Böyükdaş, Kiçikdaş, Cığırdağ təpələri və Yazılıtəpə ərazisi 1966-cı il Respublika Nazirlər Sovetinin 509 №-li qərarı ilə Qobustan Dölət tarixi-bədii qoruğu elan edilmişdir. Qobustanı kəşf edən mərhum arxeoloq İ.Cəfərzadə qeyd edirdi ki, «Qobustan misli bərabəri olmayan muzeydir» [5].

Sadalanan Abşeron yarımadasındakı daşınmaz irsə, tarixi-memarlıq irsinə malik açıq səma altındakı qoruq-muzeylər mədəni turizmin inkişafında, respublikanın dünyada tanınmasında, ictimai həyatda mövqeyi, milli mədəniyyətimizin, tariximizin, milli mənlik şüurunun inkişafında rolu və mədəni identikliyinin formalaşmasına müsbət təsiri bu gün də aktual olaraq qalır.

Qoruq-muzeylərin II tipi, məhz öz daşınan maddi irsi ilə, açıq-səma altındakı muzeylərin hər hansı bir eksponat – abidəsinin daxilində fəaliyyət göstərir. 1960-cı ildən İçəri Şəhərin «akporolu» sayılan XV əsrin nadir icilərindən olan Şirvanşahlar saray kompleksini təşkil edən abidələr, Dövlət-tarix-memarlıq qoruğuna çevrilmiş və 1964-cü il yanvarın 3-də Az.SSR Nazirlər Sovetinin 3 saylı sərəncamı ilə «Şirvanşahlar saray kompleksi» Dövlət tarix-memarlıq qoruğu kimi fəaliyyət göstərir. Şirvanşahlar saray muzeyində 21 min əşya ekspozisiya olunur. Bunların içərisində Şirvanşahlar dövrünə aid pul-sikkələr, döyüş alətləri, müxtəlif məişət və bəzək əşyaları xüsusilə diqqəti cəlb edir.

2014-cü il martın 17-də Şirvanşahların "Taxt-tac" zalında xüsusilə təqdirəlayiq hadisə qeyd olunmuşdur. Bu, sarayda muzey ekspozisiyasının dünya muzeyləri səviyyəsində təqdimatından ibarət idi.Şirvanşahlar Sarayı Kompleksində muzey ekspozisiyasının hazırlanması prosesində abidənin tarixi, memarlıq xüsusiyyətləri, saray həyatı və burada yaşamış hökmdarlar haqqında elmi tədqiqatlar aparılmış, müvafiq məlumatlar toplanaraq sistemləşdirilmişdir.Yeni ekspozisiyanın yaradılmasına yerli və xarici mütəxəssislər cəlb olunmuş və bu işlər dünya muzeylərinin tərtibatı sahəsində ixtisaslaşan Avstriyanın "Arteks" şirkəti ilə birgə həyata keçirilmişdir.Ekspozisiyada zəngin muzey eksponatları ilə yanaşı, videoproyeksiya, animasiyalı

multimedia, audio və video təqdimatlardan da geniş istifadə olunmuşdur. Sarayın taxt-tac zalının tərtibatı və burada nümayiş etdirilən eksponatlar və video təqdimatlar Şirvanşahlar dövründə olan ab-havanı və interyer elementlərini təsəvvür etməyə imkan yaradır, Şirvanşahların tarixinin həcmli animasiyalı modeli isə buraya gələnlərdə xüsusi maraq doğurur. Muzeydə, həmçinin saray həyatı, şəhər memarlığı, etnoqrafiya, musiqi, xəttatlıq, arxeologiya kimi maraqlı mövzular da təqdim olunur.

İçəri şəhərin unikal tikilisi olan «Qız qalası» iki mərhələdə inşa olunmuşdur, abidənin 13,7 m. hündürlüyünə qədər olan aşağı hissəsi alimlərin tədqiqatına görə e.ə. VII-VI əsrlərə aid edilir. Üzərindəki kitabəyə əsasən qalanın tamamlanması XII əsrdə başa çatdırılmışdır. 8 yaruslu qala əvəzsiz tarix və memarlıq incisi olmaqla, həm də muzey kimi fəaliyyət göstərir. Qız qalasının III mərtəbəsində qalanın quyusundan tapılmış arxeoloji materialların ekspozisiyası nümayiş etdirilir. XII əsrə aid qablar, IV mərtəbədə orta əsrlərdə istifadə olunan soyuq silahların – qalxan, xəncər, nizə və s. sərgisi nümayiş etdirilir. YUNESCO-nun Dünya İrs Siyahısına daxil edilən, Qız qalasında konservasiya və yeni muzey ekspozisiyasının yaradılması işləri, 2009-cu ildən başlanan davamlı bərpa işləri ilə 2013-cü ildə tamamlanmışdır. Qalanın daxilində beynəlxalq standartlara uyğun müasir muzey ekspozisiyası yaradılmışdır.Yeni muzey ekspozisiyası təcrübəli mütəxəssislərin köməyi ilə yaradılmışdır. Qız qalasının mərtəbələrində xüsusi monitorlarda bu abidənin tarixi, daxili strukturu, tikintisində məqsəd, təyinatı və sair məsələlərlə bağlı fərziyyələr, əfsanələr və digər maraqlı faktlar əks olunmuşdur. Burada Qız qalasının müdafiə, istehkam, dini, rəsədxana və digər təyinatı barədə fərziyyələrlə, elmi araşdırmalarla tanış olmaq mümkündür. Monitorlarda Qız qalasının təyinatı barədə film nümayiş etdirilir.

Ekspozisiyada Qız qalasının özünəməxsus və bənzərsiz memarlığı geniş əksini tapmışdır.Burada orijinal maket qurulmuşdur.Maketin üzərindəki monitorda qalanın daxili strukturu barədə müfəssəl məlumat yerləşdirilmişdir.

«Atəşgah» məbədinin qoruq-muzey kimi fəaliyyətə başlaması 1970-ci ilə təsadüf edir. Abşeronun Suraxanı qəsəbəsində yerləşən məbədin tarixi islama qədərki dövrü əhatə etdiyi fərz edilir. Azərbaycanda yanan təbii əbədi odlar insanların dini etiqadlarına güclü təsir göstərməklə, oda sitayiş etmək inancı yaratmışdır. Zərdüştliyin geniş yayıldığı Sasani dövləti təsiri altında Azərbaycanda da bu təriqət özünə yer tapmışdır. XVIII əsrdə Azərbaycana gələn Hindistan tacirləri məbədi yenidən bərpa etmişlər.

Karvansaranı xatırladan tikili planda qapalı beşguşə formasında olub, vaxtilə zəvvarlara xidmət üçün istifadə edilən 24 hücrədən və bir otaqdan ibarətdir. Qapalı həyətin mərkəzində çahartağlı, üstü gümbəzli od məbədi yerləşir ki, ziyarətçilər bu məbədin ortasındakı oda sitayiş edirdilər.

Tarixə nəzər salsaq, «Atəşgah məbədi» bütün dövrlərdə səyyah, alim, rəssam və tacirlərin həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur. Bütün bunlara sübut 7-saylı hücrənin 8-ci lövhəsində nümayiş etdirilən XVII-XIX əsrlərdə burada olmuş səyahətçilərin siyahısı təsdiq edir.

Hücrələrdə Atəşgahın tarixini özündə əks etdirən müxtəlif eksponatlar yerləşdirilmişdir. Buranı ziyarət edən turistlər tarixi-memarlıq abidəsi ilə tanışlıqla yanaşı həm də muzey materialları ilə tanışlığa, böyük maraq göstərirlər.

Qoruq-muzeydə fotolar, lövhələr, sxemlər, maketlər və müxtəlif əşyalar ekspozisiyada nümayiş etdirilir. Azərbaycan Hindistan arasındakı əlaqələr barədə məlumat verilir.Məbədin 8 saylı hücrəsində «Atəşgah XIX-XX əsrin əvvəllərində rəssam və səyyahların təsvirlərində» adlı ekspozisiya yerləşdirilmişdir. 11 saylı hücrə məişət hücrəsi adlanır.

Abşeronda mədəni turizmin inkişafında özünəməxsus rolu olan «Qala etnoqrafiya muzeyi» açıq səma altında və memarlıq abidələri daxilində nümayiş etdirilən zəngin eksponatları ilə Azərbaycanın nadir etnoqrafik muzeylərindəndir. Muzey ərazisindəki qədim sənətkarlıq emalatxanalarında xalçaçılıq və dulusçuluq işləri turistlərə əyani göstərilir. Qala ətrafından arxeoloji qazıntılar nəticəsində tapılmış kurqanlar, qayaüstü təsvirlər, yazılı kitabələr açıq səma altında sərgilənir.

Kəndin məişət və adət-ənənələrini əks etdirən eksponatlar etnoqrafiya muzeyi ərazisindəki memarlıq abidələri olan yaşayış binalarında ekspozisiya olunur.

Qoruq abidələrdə sərgilənən eksponatlar qoruq-abidələrin tarixini özündə əks etdirməklə yanaşı, dövrünün mədəni irsinin təcəssümünə çevrilir. Eləcə də qoruq-muzeyləri ziyarət edən turistlər həm daşınan, həm də daşınmaz irslə, onun tarixi, memarlıq kompozisiyası ilə yaxından tanış olurlar.

Beləliklə, qoruq-muzeylərin tədqiqi göstərir ki, nadir tarixi-memarlıq incilərindən olan bu muzeylər, milli dəyərlərdən olmaqla Respublikanın əhəmiyyətli muzeylər kateqoriyasına daxildir və ölkədə mədəni turizmin inkişafında əsas faktorlardan birinə çevrilmişlər.

Dövlət Proqramının 2.2.6. maddəsində "Tarix və Mədəniyyət Qoruqlarında və turizm məqsədləri üçün istifadə olunan daşınmaz tarix və mədəniyyət

abidələrində turizm infrastrukturunun yaradılması və inkişafı" nəzərdə tutulmuşdur. Bu vəzifənin yerinə yetirilməsi üçün Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi AMEA ilə sıx əməkdaşlıq etməlidir. Qoruqların ərazisində mütəmadi olaraq elmi-tədqiqat işləri aparılmalı, arxeoloji qazıntılarla qədim maddi-mədəniyyət qalıqları aşkara çıxarılmalı və onların arxeoturizm məqsədləri üçün istifadəsi istiqamətində bərpa və konservasiya işləri həyata keçirilməlidir. Bunlarla yanaşı, həmin sahələrdə əyani vəsait kimi qədim tarixi hadisələri əks etdirən müəyyən səhnələr və qurğular yaradıla bilər.

Abidələrin bərpa və konservasiya olunması, turizm marşrutlarına salınması yerli və xarici turistləri ölkəmizin tarix və mədəniyyəti ilə tanış etmiş olacaq. Turist turlarının qoruqlarda həyata keçirilməsi, turistlərin müxtəlif tipli muzey eksponatları ilə tanışlığı ilə nəticələnə bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Qiyasi C. İçərişəhər Şirvanşahlar sarayı və Qız qalası ilə birlikdə. " İçəri şəhər" Bakı, 2004.
2. Əzimbəyov İ. Nardaran və onun qədim tarixi. Bakı, 1925.
3. Əliyeva R.Ş. Unikal Qala kəndi. Bakı, 2007.
4. Fətullayev-Fiqarov Ş.S. Abşeron memarlığı. Bakı, 2013.
5. Kazımzadə E.Ə. Azərbaycanın qoruq-muzeyləri və onların milli mənəvi dəyərlər sistemində yeri (Avtoreferat). Bakı, 2011.
6. Daşınmaz tarix və mədəniyyət abidələrinin bərpası, qorunması, tarix və mədəniyyət qoruqlarının fəaliyyətinin təkmilləşdirilməsinə və inkişafına dair 2014-2020-ci illər üzrə Dövlət Proqramı.

Açar sözlər: Abşeron, qoruq-muzeylər, mədəni turizm, memarlıq, daşınmaz mədəni irs.

Рахиба Алиева (Азербайджан)

Заповедники Абшерона и культурный туризм

Роль музеев-заповедников под открытом небом на Абшеронском полуострове, обладающих недвижимым историко-архитектурным наследием, в развитии нашей национальной культуры, истории, национального самосознания, их влияние на общественную жизнь, развитие культурного туризма, популяризации республики заграницей и положи-

тельное влияние на формирование культурной идентичности остаются актуальными и на сегодняшний день.

Музеи-заповедники можно разделить на два типа: а) музеи-заповедники, обладающие недвижимым культурным наследием, которые находятся под открытым небом; б) музеи-заповедники, обладающие недвижимым культурным наследием, которые расположены в охраняемых памятниках.

Ключевые слова: Апшерон, музеи-заповедники, культурный туризм, архитектура, недвижимое культурное наследие.

Rahiba Aliyeva (Azerbaijan)

Sites of Absheron and cultural tourism

The position of the reserve-museums in Absheron with real historical-architectural heritage under open-air in development of cultural tourism, recognition of the republic in the world, the position in social life, their role in the development of our national culture, history, national self-consciousness and their positive influence to the formation of cultural identic are actual today, too.

The reserve-museums can be divided into 2 types: a) reserve museums with real cultural heritage under open-air; b) reserve-museums with movable cultural heritage, which are placed in reserve monuments.

Keywords: Absheron, reserve-museums, cultural tourism, architecture, non-movable cultural heritage.

UOT 72:01

Həbibə Əliyeva,
tarix üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)

AZƏRBAYCANDAKI MEMARLIQ ABIDƏLƏRİ ÜZƏRİNDƏKİ EPİQRAFİK YAZILARIN ROLU VƏ BU GÜNKİ DURUMU HAQQINDA

Tarixi və bu günki Azərbaycan torpaqlarında yer alan petroqliflər, kurqanlar, qədim yazı nümunələri, heykəllər, balballar, kitabəli abidələr, yazılı daşlar, karvansaraylar, məscidlər, türbələr, məzarlıqlar, epitafyalar, qalalar, saraylar, körpülər, hamamlar və digər tarixi abidələrin ümumi görüntüləri MBD ölkələrindəki türkdilli xalqlarının maddi mədəniyyət abidələri ilə oxşardır.

Tarixdə bəzi Türk dövlətlərinin quruluşuna, duruşuna və çökməsinə Azərbaycan torpaqları şahidlik etmişdir. Bu səbəbdən də bu torpaqlarda qədim türk mədəniyyətinə aid müxtəlif əlifbalarda həkk olunmuş maddi mədəniyyət nümunələri olmuşdur. Yazının meydana çıxması isə bu daş abidələrin tarixi önəmini qat-qat artırır. Yazılı mənbələrlə yanaşı, Azərbaycan tarixinin açıqlanmasına xidmət edən faktlardan biri də epiqrafik abidələrdir. Azərbaycanda epiqrafik abidələr fərqli dövrlərdə, fərqli əlifbalarda, fərqli mövzularda və müxtəlif materiallar üzərində yazılmışdır. Qədim yazı nümunələrinin müxtəlifliyinə görə Azərbaycanın türk xalqları arasında xüsusi yeri vardır.

Azərbaycan ərazisi həm Qafqazın ən önəmli mərkəzlərindən olması ilə yanaşı, həm də İpək Yolunun bu bölgədən keçməsi, ilk insan yaşayışı üçün yeraltı və yerüstü sərvəti olması, səbəbindən bütün dövrlərdə başqa ölkələrdə yaşayan millətlərin nəzər diqqətini cəlb etmişdir. Azərbaycanda bu günə qədər aparılan elmi araşdırmalar, arxeoloji qazıntılardan əldə olunan materiallar və eiqrafik kitabələrin çoxluğu söylədiklərimizə sübutdur.

Buna misal olaraq nadir abidələr hesab edilən nümunələrdən biri 3-4 min il bundan əvvələ aid edilir. Azərbaycanda ta qədim zamanlardan daş üzərini bəzəmək və oyma üsulu ilə naxışlar açıb insan, heyvan , quş və başqa təsvirlər həkk etmək ulu tariximizə aiddir. Bu naxışlar öncə qaya üstü təsvirlərdə, sonra zaman keçdikcə memarlıq abidələrimizdə olmuşdur. Qobustan qayaüstü petroqliflər ən qədim daş üzərindəki təsvirlər sayılır. Bizə məlum olan 2

mindən artıq rəsm və yazılar müxtəlif vaxtlarda naməlum adamlar tərəfindən oyulmuş və bu günümüzə qədər gəlib çatmışdır [1].

Qobustanın Böyükdaş dağı ətəyində yerləşmiş bir qaya parçası üzərində Roma qoşunlarının qədim Azərbaycanda olmasını sübut edən I əsrə aid latın kitabəsi həkk edilmişdir. Qobustanda aşkar edilmiş latın dilli kitabədə Roma imperatoru Domisianın (81-96-cı illər) və XII Roma Legionunun yüzbaşısı Lutsi Yuli Maksimin adları çəkilir [2].

Qədim dövrlərdə cəmiyyətdə yüksək mədəniyyətin, dövlətin varlığını göstərən əlamətlərdən biri də yazıdır. Azərbaycanın Xocalı (Qarabağ) ərazisindən ən qədim yazı nümunələrindən biri olan miladdan öncə XIV-VIII əsrdən mixi yazı bir muncuq tapılmışdır ki, bu tapıntı ilə Azərbaycanda tunc dövrü tarixini nisbətən olsa da təyin etmək mümkün olmuşdur [1].

Digər qədim yazı nümunəsi sayılan Azərbaycanın Şəki ərazisinidəki Böyük Dəhnə kəndində üstü yunanca yazı olan daş 0902-ci ildə tapılmışdır ki, bu qəbir üstü kitabə I-II əsrə aiddir. Daşın üzərində qədim yunan hərifləri ilə "Eliy Yason xeyirxah Evnona əbədi xatirə olaraq" sözləri yazılmışdır (3). Kitabə hazırda Tbilisi Dövlət Tarix Muzeyində bu günə kimi qorunur, mulyaji isə Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyində nümayiş olunur [4].

Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyində qorunan ən nadir sayılan epiqrafik abidələrdən biri də IV-VII əsrlərə aid alban kitabəsidir. Azərbaycanın Mingəçevir ərazisindən 1948-ci ildə məbəd tikintisi yerindən tapılan bu kitabə, dördkünc olub onun bir yanı üzündə boyunlarında lent bağlanmış od və alov ilahəsinin simvolu sayılan tovuz quşu və aralarındakı lalə gülü təsviri, relyefdən yuxarıda daşın karniz hissəsində 70-ə yaxın alban hərflərindən ibarət olan yazı həkk edilmişdir (5). Kitabə bu günə qədər oxunmamışdır.

Beləliklə, Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti İslama qədər uzun bir inkişaf dövrü keçmişdir. Qədim Aran memarlıq məktəbi, həkkaklıq, heykəltaraşlıq, bədii keramika, şüşə və metal, zərgərlik, dəri emalı, parça və xalça toxumaq kimi sənət sahələri xalqımızın mənəvi zənginliyi, ənənəvi xüsusiyyətləri, dini baxışları və əqidələri əsasında yaranaraq böyük bir mədəniyyətə çevrilmişdir.

Azərbaycanın VII əsrin sonu- VIII əsrin əvvəllərində Ərəb Xilafətinin tərkibinə qatılması, beləliklə də müsəlman dünyasına yaxın və uzaq ölkələrlə fəal iqtisadi və mədəni əlaqələrin bərqərar olması, kifayət qədər geniş coğrafi arealı əhatə edən vahid din olan İslama etiqad, hüquqi və əxlaqi normaların eyniliyi, ərəb dilinin ibadət, elm, rəsmi və ünsiyyət dili kimi yayılması

təbiidir ki, maddi və mənəvi mədəniyyətimizdə də öz əksini tapdı [6]. Bununla da tarixi məlumatlarımıza əsasən ümumislam mədəniyyəti formalaşdı. İslam dini milliyətindən, irqindən, dinindən asılı olmayaraq bir çox xalqları vahid islam mədəniyyəti altında birləşdirdi. Azərbaycan da bu areala daxil idi. İslam qaydaları və müqəddəs Qurani-Kərim ərəb dilində nazil olduğundan, bu təsir həmin dövrün məhsulu olan sənət əsərləri və epiqrafik kitabələrdə də öz əksini tapmışdır [7].

VIII-IX əsrlərdən başlayaraq Azərbaycanın bir cox sənətkarlıq sahələrində - memarlıqda, təsviri, tətbiqi sənətlərdə İslam dininin etik və estetik normaları özünü göstərməyə başlayır. Dövrün sənətkarları iş zamanı ornamentlər ilə yanaşı ərəb əlifbasının- kufi, süls, nəsx, nəstəliq, reyhani və başqa xətt növlərindən yararlanmışlar [8].

Zaman keçdikcə müqəddəs Qurani-Kərimin gözəl yazılması üçün ərəb qrafikası get-gedə kamilləşmiş, xəttatlar öncə "kufi" xətti əsasında "nəsx" və "süls" xətlərini yaratmışlar [9]. Görkəmli sənətkarlar bu xətləri gözəllik zirvəsinə çatdırmaq üçün xüsusi rəy göstərmişlər. Orta əsrlərdə "süls" xəttindən məscid, türbə və müqəddəs yerlərdə, metal əşyalar üzərindəki kitabələrin yazısında istifadə olunurdu [10]. "Kufi", "süls", "nəsx" xətt növlərindən sonra "təliq"dən vüsət tapan "nəstəliq" xətt növü icad olunmuşdur [11].

Maddi mədəniyyət abidələrinin üzərindəki yazıların araşdırılıb oxunması nəticəsində belə bir qərara gəlmək olar ki, Azərbaycanda XI əsrdən XIV əsrə qədər "kufi" xətt növü, XIV əsrdən XVI əsrə qədər "süls", "nəsx", sonrakı dövrlərdə "nəstəliq" xətt növündən geniş istifadə olunmuşdur [7].

Azərbaycanın tarixi memarlıq abidələri, qəbirüstü sənduqələri, qoç, at fiqurlu məzar daşları, əlyazmalar, taxta, saxsı, şüşə və metal əşyalar üzərindəki ərəb qrafikalı ərəb, fars, türkdilli kitabələr xalqın tarixən inkişaf etmiş mərhələsinin göstəricisidir [12; 7].

Araşdırmalar göstərir ki, Azərbaycan sənətkarlığına, onun estetik özəllik və məzmununa İslam dininin təsiri çox olmuş və IX- XIII əsrlər memarlıqda, təsviri və tətbiqi sənətlərdə İslam dininin etik, estetik qanunları görünməyə başlamışdır. Təsviri, tətbiqi sənətlərdə, həndəsi və nəbati naxışlar öndə gəlmiş, memarlıqda məscidlər, türbələr, karvansaraylar, saray kompleksleri, xanəgahların vəs abidələr üzərində öncə kufi xətlə, sonralar isə nəsx, nəstəliq, süls və s. xətlərlə kitabələr həkk olunmuşdur [13].

İslam dinin yayılması və möhkəmlənməsi müsəlman sivlizasiyasının mühüm fonemeni olan səhərsalma fəaliyyətinin genişlənməsinə müsbət təsirini

göstərdi. XI-XIII əsrlərdə Azərbaycanın şəhərlərində İslam memarlığının bütün xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən iri camilər, minarəli məscidlər, saray kompleksiləri, xahagahlar və s. ictimai binalar tikiluirdi. Azərbaycanın Şamaxı, Cəncə, Qəbələ, Naxçıvan, Qarabağ, Baki və b. yerlərdə yerli əhlinin İslam dini və ərəb dilini elmi cəhətdən öyrənmək üçün o dövrün dövlət və ictimai xadimlərinin tikdirdikləri məscidlərin, xanagahların əhəmiyyəti olduqca böyük idi [14].

Azərbaycanda daş kəsmə, yonma, oyma, çizma üsulu ilə həndəsi və nəbati ornamentlər, insan, heyvan və quş təsvirləri və bunlarla yanaşı ərəb əlfbasının ilk xətti olan kufi yazısıyla hikmətli kəlamlar nəqş etmək IX-XIII əsırlərdə dekorativ-tətbiqi sənətdə oldugu kimi memarlıqda nəbati və həndəsi naxışlara, Qurani-Kərimdən ayələr, hikmətli kəlamlara təsadüf edilirdi [7].

Lakin bunu qeyd etmək lazım gəlir ki, Azərbaycanın özünə məxsusu memarlıq məktəbləri vardır. XI-XIII əsrlər Azərbaycan memarlığı böyük bir məktəb şəklini alan və əsasan Şirvan, Naxçıvan və Qarabağ memarlıq məktəbləri olduqca məşhur idi. Naxçıvan memarlıq məktəbi dəqiq hesablama metodları, planlama, yerləşmə, oyma usulü ilə ornamentlərin vəkalliqrafik yazıların gözəl biçimdə düzülüşüəsasında inşaa olunurdu. Bu məktəbin təsiri ile Yaxın Şərq ölkələrində bir sıra memarlıqkompozisyaları yaradılmışdır. Naxçivanda həndəsi və nəbati naxışlar deyil, qırmızı pişmiş kaşı kərpiçlərdən də istifadə edirdilər [15].

Azərbaycan memarlığında ornamentlər ilə yanaşı ərəb əlifbasının kufi, suls, nəsx, nəstəliq, reyhani və başqa xətt növlərindən dövrün sənətkarları və xəttatları istifadə etmişdilər.

Azərbaycan ərazisində qeydə alınan İslam epiqrafik abidələri sırasında ərəb qrafikalı kitabələr qədimliyi, çoxluğu və müxtəlifliyilə seçilir. Onların da böyük bir qismi bu gün İran, Ermənistan, Gürcüstan ve Dağıstan sərhədləri içində qalan tarixi Azərbaycan torpaqlarındadır. Maraqlıdır ki, ərəbdilli kitabələrin Qafqazdakı ən qədim örnəklərinə daha çox Azərbaycan ərazisində rast olunur [16; 7].

Yazılı abidələr orta əsr Azərbaycanın sosial, siyasi, mədəni həyatından nadir məlumatlar verən, bəzən yeganə mənbələrdir. Onlara əsasən qədim türk tayfalarının Cənubi Qafqazda məskunlaşma arealı təyin edilmiş və ona əsasən Azərbaycanın tarixi ərazisi müəyyənləşdirilmişdir. Bu da öz növbəsində bizə qarşı bu gün ərazi iddiaları irəli sürən və torpağımızın 20% işğal edən bədxahlarımıza tutarlı cavabdır.

Azərbaycanın işğal olunmuş ərazilərində erməni işğalçıları tərəfindən tarix və mədəniyyət abidələrimizin dağıdılması və qəsdən korlanması "Arxeoloji irsin mühafizəsi haqqında" Avropa Konvensiyasına, "Ümumdünya mədəni və təbii irsin mühafizəsi haqqında" YUNESKO-nun konvensiyasına zidd olsa da işğal altında və Ermənistanda qalan Azərbaycan mədəniyyət abidələrinin əksəriyyəti məhv edilib [17].

Artıq YUNESKO tərəfindən işğal altında qalan maddi-mədəniyyət abidələrin qorunması və bərpasına xitam verilmişdir.

Tarixi və memarlıq abidələri haqda məlumatlara nəzər yetirərkən işğal altında olan nə qədər sayda dini və mədəniyyət abidələri ilə tanış oluruq. İslamdan əvvəl Aran memarlıq məktəbinin üslub özellikleri, İslamdan sonra yaranmış Qarabağ memaqlıq məktəbində layiqincə davam olunmuş və inkişaf etmişdir. Orta əsrlərdə inşa olunmuş Şeyx Babi Yaqub xanəgahı (1273), Argah türbesi (XIII əsr), Mir Əli türbəsi (XIV əsr), Yahya ibn Məhamməd türbesi (1305), Nüşabə türbəsi (1322.) Axsadan Baba türbəsi (XIV əsr) və s. Qarabağ memarlıq məktəbinin İslami dəyərlərini əks etdirən memarlıq əsərlərindəndir. Ağdamdakı Cümə məscidi (1870), Şuşadakı Aşağı Gövhər məscidi (1874-75) və Yuxarı Gövhər məscidi (1883) və s. yüzlərlə abidələrmiz Qarabağın memarlıq inciləri sayılır [18].

Azərbaycanın qədim İslam memarlıq abidələri keçmiş Sövetlər dövründə, yəni 70 il (1920-1991) ərzində bir qismi məhv edilmiş və bu maddi-mədəniyyət nümunələrimizin bir hissəsi günümüzə qədər gəlib çatmışdır. O dövürdə dinə qarşı çıxan ateist dövlət başçıları memarlğ abidələrimizin dağıdılmasına və yaxud da anbarlara çevirlməsinə şərait yaradırdılar. Lakin son zamanlar Azərbaycanın memarlıq abidələrinin bərpa məsələsi yüksək səviyyədə həll olunmağa başlanıldı. Azərbaycandakı tarixi memarlıq abidələrinin üzərində hər biri - birindən gözəl ərəb hərfli yazı nümunələri ilə işlənilmiş kitabələr aşkarlanıb tapılmışdır.

Azərbaycandakı memarı əsərlərin üzərlərindəki ərəb, fars və türk dillində həkk olunan kitabələrin önəmli bir qismi geridə qalan zamanın və insan ehtinasızlığı səbəbindən parçalanmış və ya da olduqları yerindən sökülüb başqa ölkələrə daşınmışdır. Dövlətimiz tərəfindən bu günümüzə gəlib çıxan yüzlərlə üzəri yazılı kitabəli memarlıq abidələrimizin hamısı olmasa da, bəziləri restovrasya və konservasyası 1991-ci ildə Azərbaycan yenidən müstəqiyyiyini qazandıgından sonar geniş vüsət aldı.

Uluöndərimizin layiqli davamçısı Azərbaycan Respublikasının prezidenti İlham Əliyev cənabları çox sayda üzəri kitabəli memarlıq abidələrinin bərpası

ilə əlaqədar tədbirlər haqqında sərəncam imzaladı. XI-XV əsrlər Azərbaycanda Şirvanşahlar dövlətinin inşaa etdirdiyi ərəb əlifbası ilə zəngin həndəsi və nəbati ornametlərlə bəzədilən daha bir memarlıq abidəsi- Şirvanşahlar sarayı 2004-2005-ci illərdə, XI əsrə aid Bakıda İçərişəhirdəki kufi xətlə Qurani- Kərimdən ərəbcə kitəbəli ən qədim məşhur Məhəmməd məscidi (Sınıq qala) 2011-ci ildə, XII əsrə aid möhtəşəm qeyri-adi tikintisi ilə insanları heyran qoyan və Bakı şəhərinin simvolu sayılan, üzərindəki ornamentli kitabələr olan möhtəşəm abidə - Qız Qalasının fasadında aparılan ümumi restovrasiyası Avstriya bərpaçı mütəxəssislər tərəfindən 2014-cü ilin əvvəllərində həyata keçirilmişdir.

Dini-memarlıq abidələrimizdən- XI-XIII əsrlərə aid Hacıqabulda Pirsaat çayı sahillərində yerləşən görkəmli alim-filosof, Azərbaycanda elmi-fəlsəfi fikir tarixində, islam-fəlsəfi dünyagörüşünün formalaşmasında mühüm pol oynamış Şirvanlı Şeyx Pir Hüseynin (ölüm tarixi 1072- ci il) qəbri ətrafındakı Xanagah Kompleksi 1 oktyabr 2007-ci ildə, VIII əsrə aid edilən imam Rzanın bacısı Rəhimə xanımın qəbri yerləşən Nardaran Piri 03 May 2009-ci ildə, 1905-1914-cü illər ərzində Nabat xanım Aşurbəyova tərəfindən əsası qoyulan Təzə Pir məscidi 6 iyul 2009-cu ildə və onun qardaşı 1912-1913-cü illərdə tanınmış xeyriyyəçi Əjdər bəy Aşurbəyov tərəfindən Göy məscid və ya İttifaq məscidi 23 dekabr 2011-ci ildə, əsası 743-cü ildə qoyulan tarixin daş yaddaşı - Azərbaycan ərazisində ilk inşa olunan Şamaxı Cümə Məscidi 17 may 2013-cü ildəvə digər İslam memarlıq abidələrimiz yenidənqurma və tikinti işlərindən sonra xalqın istifadəsinə verildi [19].

Lakin, hələ minlərlə Gürcüstanda, Dağıstanda, İranda və Ermənistanda maddi mədəniyyət abidələrimiz tərəfimizdən tarixi bir mənbə kimi inventarlaşmamış və tədqiq olunmamışdır. Azərbaycanın indiki sərhədlərindən kənarda olan daşınan və daşınmayan tarixi memorial abidələr azərbaycanlı alimlərin və həmin ölkə alimlərinin səyləri ilə araşdırılmalı və onların məhv və "yox" olmasının qarşısını almaq məqsədilə tədbirlər görülməlidir. Bu səbəbdən yeni epiqrafların yetişməsinə ehtiyac duyulur. Bu sahədə kadr çatışmamazlığı başqa sahələrə nisbətən daha çox hiss edilməkdədir. Bu sahədə kadr çatışmamazlığı başqa sahələrə nisbətən daha çox hiss edilməkdədir. Epiqrafika elmi cox gərgin və çətinliklər hesabına başa gələn bir sahədir. Bu çətin işin öhdəsindən yalnız vətənini, tarixini və xalqını sevən fədakar insanlar gələ bilər.

Bölgələrin başqa ölkələrə (Ermənistan, Gürcüstan, Dağıstan və İran) verilməsi səbəbindən qədim Azərbaycan torpaqlarında müasir dövrümüzdə

minlərlə tarixi abidələr ya məhv edilir, ya da öz adlarına çıxmaq şərtilə qorunur. Bu ölkələrdə olan tarixi abidələrimizin və dədə-babalarımızın məzar üstü daşlarının işlənilərək "Qədim Azərbaycan torpaqlarındakı tarixi abidələrin epiqrafik toplusu" adlı kitab-kataloqda və yaxud da albomda nəşr edilməsinə zərurət duyulmaqdadır. Layihədə memarlıq abidələrimizlə yanaşı, kurqanlar, yazılı və təsvirili daşlar, məzarüstü qəbir abidələri, balballar, heykəllər və başqa maddi mədəniyyət abidələrimizin də araşdırılaraq üzə çıxarılmasına və təbliğinə ehtiyac duyulur.

Azərbaycanın qədim türk mədəniyyəti ilə bağlı bu günə qədər çoxsaylı araşdırmalar, elmi əsərlər, kitablar yazılmışdır. Lakin bunlardan əlavə yalnız daş nümunələri haqqında nəşr olunacaq əsərlərin yazılması və nizam-intizamlı iş birliyinin gerçəkləşməsi qarşımızda duran vacib məsələlərdən biridir. Bu məsələnin həlli "Türkdilli ölkələrinin epiqrafik abidələri " adlı bir konsepsiya olmasını həyata keçirmək üçün ölkə daxilində olan daşınan və daşınmayan tarixi abidələrin tamamının inventarlaşdırlması aparılmalı, estampları çıxarılmaq şərtilə kataloq və albomlar hazırlanmalı və açıq havada qalan abidələr üzəri örtülü vəziyyətə gətirilməklə qorunmalıdır. Çunki, epiqrafik abidələr tarix elmini tədqiq edib araşdıran elm adamlarımızın bələdçisidir. Bu epiqrafik abidələrin dəyərini bilmək isə biz azərbaycanlıların öhdəsinə düşür.

Azərbaycan torpaqlarının önəmli bir qismi (20 %) işğal altında və döyüş bölgələrində olduğu üçün orada olan tarixi abidələrimizin vəziyyəti acınacaqlı haldadır. Minlərlə Qarabağ torpağında məhv ounan və olunacaq hala gətirilən memarlıq abidələrimizdən - məscid kompleksləri, türbələr, ziyarətgahlar və qəbirstanlıqdakı sənduqələr, baş və sinə daşları, qoç və at fiqurlu məzar daşları həm tarixi baxımından, həm də sənət baxımından Azərbaycan xalqının daş yaddaşını məhv etməkdədirlər. Dünya birliyi bu qlobal problemin həllini belə düşünmək niyyətində deyildir .

Azərbaycanda daşına biləcək önəmli tarixi abidələrimizin bir qismi muzeylərin sərgi salonlarında, fondlarında, şəhər mərkəzlərindəki açıq hava muzeylərində (Qobustanda, Şirvanşahlar kompleksində, Atəşgah məbədi Muzeyində, Qala Arxeologiya və Etnoqrafiya Muzeyində, Naxçıvanda, Qəbələdə və başqa bölgələrdə) qorunmaqdadır.

Azərbaycanda üzəri örtülü vəziyyətdə olan sərgi salonlarındakı daş nümunələrinin qorunması digər bölgələrdə açıq havada saxlanılan muzeylər üçün örnəkdir. Muzeylərin ekspozisiya zallarını bəzəyən az sayda daş yonma nümunələri qapalı vəziyyətdə qorunarkən, açıq havada qalan daş əsərlərimiz

təbii şəraitdə heyvanların və bəzi cahil insanların üzündən "yox olma" təhlükəsilə qarşılaşaraq məhv olurlar. Təbii fəlakətlər, heyvan və insan faktoru bu abidələri "yox olma" təhlükəsi ilə qarşılaşdırdığı üçün onların qorunması, bərpası və konservasiyası məsələlərinə ciddi yanaşmalıyıq.

Azərbaycanın zəngin ərəb qrafikası ilə həkk olunan müxtəlif məzmuna malik kitabəli memarlıq abidələri və daş yonma nümunələri sadəcə bir sənət əsəri kimi yox, həm də mədəniyyətmizin, tariximizin daş yaddaşı sayılan, gələcək nəsillərə ötürməklə kimliyimizi sübut edən nadir sənət əsərləridir. Bizə miras qalan maddi mədəniyyət abidələrimizi qorumaq və onları beynəlxalq aləmdə təbliğ etmək hər birimizin borcudur. Azərbaycan elmi, mədəniyyəti və incəsənəti tarixinin təkrarsızlığını bir daha təsdiq edən epiqrafik abidələrimiz zəngin irsimiz sayılır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan tarixi (Uzaq keçmişdən 1870-ci illərə qədər) Bakı, 1996.872s.; Джафарзаде И.М. Гобустан. Баку: Азернешр. 1973, с.162;
2. Ямпольский З.И. К римской надписи в Азербайджане.// Известия АН Азерб.ССР, Баку, 1949, №1. с. 89.
3. Azərbaycanın Tarixi Abidələri. AEA ATM. Bakı: 1958.148 s.
4. Əliyeva Həbibə. Azərbaycanın epiqrafik abidələri Gürcüstan muzeylərində. //"Qafqaz xalqlarının folkloru və lingvokulturologiyası" mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfrans materialları. Tiflis, 2012, 179-187 s.
5. Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кавказкой Албании. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1959, с. 389; Алиев Л.Г. Античная Кавказская Албания. Баку: Азернешр,1992, с. 238
6. Bünyadov Z.M. Azərbaycan VII-IX əsrlərdə. Bakı: Azərnəşr, 1989. 336 s.; Vəlixanlı N.M. Ərəb xilafəti və Azərbaycan. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1993, 153 s.
7. Nemətova M.S. Azərbaycanın epiqrafik abidələri (XVII- XVIII əsrlər). Bakı: Elm, 1963, 157 s.; Неймат М.С. Корпус эпиграфических памятников Азервайджана. Арабо-персо-тюркоязычные надписи Баку и Апшерона (X1- начала XX векоа). Том 1, Баку:Элм, 1991, с. 248; Неймат М.С. Корпус эпиграфических памятников Азербайджана. Бакı: XXI – Yeni Nəşrlər Evi,T.2, 2001, с.368; Неймат. М.С. Корпус эпиграфических памятников Азербайджана. Баку: Нурлан, Т.4 2008, с. 168; Неймат М.С. Корпус эпиграфических памятников Азербайджана. Баку: Элм и тахсил,Т.5, 2011, с. 240

8. Эпиграфические памятники Северного Кавказа Х-ХУП вв. Москава: Наука, 1959, 299 с.; 155. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана IV-XVIII веках. М.: Искусство, 1976, с. 271
9. Дарабади Г.А. Каллиграфиия персидской письменности (на азербайджанском языке). Баку:АДУ нешрийяты, 1953, с. 208
10. Azərbaycanın tarixi abidələri. Bakı: Qızıl Şərq, 1958, 148 s.
11. Rıhtım M., Rıhtım H. Klassik Türk sənəti (təzhib və xətt). Bakı: Qismət, 2005, 32 s.
12. Мамедзаде К.М. Строительное искусство Азербайджана (с древнейших времен до Х1Х в.). Баку:Элм, 1983, с.334
13. Nemət M.S. Azərbaycanda pirlər (Sosial-ideloji iqtisadi-siyasi mərkəzlər). Bakı: Azərnəşr, 1992, 104 s.
14. Р.С. Эфендиев. Каменная пластика Азербайджана. Баку: Ишыг, 1986, 25 s.; Tərlanov M., Əfəndiyev R. Azərbaycanın xalq sənəti. Bakı: Qızıl Şərq, 1960, 122 s.
15. Бретаницкий Л. Архитектурные школы средневекового Азербайджана (XII-XV вв.). Баку: «Искусство Азербайджана», 1949, с 259; Н. Аскерова. Архитектурный орнамент Азербайджана. Баку: Азернешр, 1961, с 167.
16. Дорн Б. Отчет об ученом путешествии по Кавказу и южному берегу Каспийского моря //Спб., 1861.
17. Nəzakət Ələddin qızı. “Səs” qəzeti: 2011/24 may, 13 s.
18. Rizvan Qarabağlı. Qarabağın İslam Memarlığı. Bakı: Elm və Təhsil, 2009; Чингиз Каджар. Старая Шуша. Баку, Şərq-Qərb, 2007, 344 с.
19. Azərbaycan Respublikası Turizm və Mədəniyyət Nazirliyinin “Azərbərpa” Dövlət Layihə İnistitutnun illik hesabatları əsasında.

Açar sözlər: petroqlifər,qədim yazı nümunələri, islam epiqrafikası, memarlıq məktəbi, restavrasya.

Габиба Алиева (Азербайджан)

О роли и нынешнем состоянии эпиграфических надписей на архитектурных сооружениях Азербайджана

В представленной статье, рассматриваются, отражающее историю, литературу и культуру Азербайджана, эпиграфические памятники кли-

нописью, а так же на греческом, римском, арамейском, албанском, пехлеви, арабском, персидском и азербайджанском языках.

Для сохранения доставшегося нам в наследие богатейшей материальной культуры, ее пропаганды на международной арене исследуются и образцы материальной культуры и за пределами границ нынешнего Азербайджана. Более глубокое изучение данной проблемы диктует необходимость мобилизации наших усилий и ученых соседних государств создать научное сообщество «Эпиграфические памятники Тюркоязычных государств». Так как наука по изучению эпиграфических памятников является гидом для исследователей.

Ключевые слова: петроглифы, образцы древних надписей, исламская эпиграфика, архитектурная школа, реставрация.

Habiba Aliyeva (Azerbaijan)

About role and today's state of epigraphic writings on architectural monuments in Azerbaijan

Epigraphic inscriptions written in cuneiform, Greek, Roman, Aramaic, Albanian, Pahlavi, Arabic, Persian and Azerbaijani languages with different writing examples, which are met in Azerbaijan and obvious examples of our history, literature culture, are dealt widely in the article.

Saving, owning of material cultural monuments, which are heritage for us, and propagating in the international world are our duty and accomplishment of "Epigraphic monuments of Turkic countries" conception is one of the necessary factors for researching of movable and real historical monuments beyond the current borders of Azerbaijan by Azerbaijani and neighboring countries scientists' effort in the article. Because, epigraphic monuments are our scientists' guide, who investigate and research the science of history.

Keywords: petroglyphs, ancient inscription examples, Islamic epigraphy, architectural school, restoration.

UOT 72:03

Rizvan Qarabağlı,
memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)

MEMAR QƏZƏNFƏR ƏLİZADƏ

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət instiututunun rəhbər işçilərindən biri də professor Qəzənfər Əlizadə olmuşdur. Bəs kimdir Qəzənfər Əlizadə? Bunu bilmək üçün Qəzənfər müəllimin keçdiyi şərəfli ömür yoluna qısa nəzər salaq.

İstedadlı alim və navator memar Qəzənfər Mədət oğlu Əlizadə 1915-ci ilin 4 mart tarixində İran Azərbaycanının Sərab rayonuna məxsus olan Xriz kəndində anadan olmuşdur. Qəzənfər hələ uşaqikə onun atası Mədət Əli oğlu ailəsi ilə birgə Bakıya köçmüş və buradakı neft mədənlərində çalışmışdır. Ona görə də Qəzənfər ibtidai təhsilini Sabunçuda alır və sonra Bakı Türk-Pedaqoji texnikomuna daxıl olur. Burada onun rəsmə olan böyük həvəsini görən rəssam Y.İ. Keylxis Qəzənfərlə müntəzəm məşğul olur və onu memarlıq insititutuna hazırlayır. Qəbul imtahanlarını uğurla verən gənc Qəzənfər Memarlıq insitituna daxil olur və 1932- ci ildə oranı əla qiymətlərlə bititir. Onun istedadlı və bacarıqlı bir memar olduğunu görən müəllimləri Qəzənfəri asissent kimi instituta saxlayırlar. Beləliklə Qəzənfər müəllim bir müddət insititutda pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur.

1933-cü ildə memar Q. Əlizadə Bakı şəhər İcrayə Komitəsinə işə dəvət olunur. Burada işlədiyi müddətdə onun layihəsi əsasında onlarla məktəb, kulub və yaşayış binaları inşa edilir.

1937-ci ildə Q.Əlizadə Maskvadakı memarlıq akademiyasına imrahan verir və 200 nəfər abutruentdən cəmi 10 nəfər qəbul ola bilir və onlardan biridə Qəzənfər müəllim olur. Moskvada təhsil aldığı müddətdə Qəzənfər müəllim özünü istedadlı bir memar kimi təstiqləyir və akademiyanın prezidenti A.V.Vesina tərəfindən bir neçə dəfə mükafat və təşəkkürlər alır.

Ümumiyyətlə akademiyada təhsil aldığı müddətdə Q.Əlizadə bir çox memarlıq müsabiqələrində iştirak etmiş və əksəriyyətində də birinci yerə laiq görülmüşdür.

1940- cı ildə Memarlıq Akademiyasında təhsilini başa vuran Q.Əlizadə elə həmin ildə professor S.U.Kojininin rəhbərliyi altında "Fransa və Rusiya teatrlarının elmi əsaslarla təhlili" mövsusunda namizədlik dissertasiyasını yazıb və 1944-cü ildə onu müvəffəqiyyətlə müdafiə etmişdir.

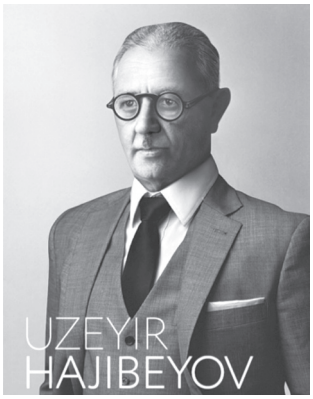
1941- ci ildə akademiyanı bitirən Q.Əlizadə SSRİ Nazirlər Sovetinin xüsusi məktubuna əsasən Bakıya göndərilir və burada "Bakılayihə" mərkəzinə rəhbər təyin olunur. Burada işlədiyi müddətdə Q.Əlizadə bir çox elmi əsərlər yazmış, bina layihələri işləmiş və dəfələrlə yerli və beynəlxalq sərgilərdə iştirak edərək öncül yerlərə və mükafatlara laiq görülmüşdür. Bu zamanlar hətta o, kinorejisor V.Q. Aleksandrovun çəkdiyi "Bir ailə" və "Qubalı Fətəli xan filimlərinin rəssamı olmuşdur". Onun bütün belə uğurlarını görən akdemik A.V.Şusev "Naşa smena" qəzetinin 13yanvar 1947-ci il nömrəsində belə yazır:

"Q.Əlizadə özünün yüksək keyfiyyətli layihələri ilə Azərbaycan memarlarından xeyli fərqlənir".

Akademik Y.N. Kolli isə "Oqonyok" jurnalının 19 aprel 1950-ci il nömrəsində yazır ki, "Q.Əlizadə qədim Azərbaycan memarlığının mütərəqqi milli ənənələrini öz əsərlərinə ustalıqla tətbiq edərək müasir memarlığın inkişafina böyük təsir göstərir".

1946-cı ildə Q.Əlizadə Azərbaycan Dövlət layihə insitituna rəhbər təin edilir. Burada bilavasitə onun rəhbərliyi altında yenicə salınmaqda olan Mingəçevir, Daşkəsən, Sumqayır və s. şəhərlərin məhəlli və baş planları hazırlanır. Azərbaycan Dövlət Milli Dram Teatrının layihəsini də Q. Əlizadə elə bu dövrlərdə işləmişdir. Maraqlıdır ki, binanın bütün bədii elementlərində işlənmiş ornamentlər Abşeron florasını əks etdirir. Həmin ornamentlərin bir qismini və C.Cabbarlının büstünü Q.Əlizadə öz əlləri ilə düzəltmişdir.

Onu da qeyd edək ki, hər bir tikinti özünün memarlıq həlli və ümumiyyətcə xarici görünüşü ilə sürəcəyi ömür haqqında azacıqda olsa adamda müəyyən təsəvvür yaradır. Dövlət Milli Dram teatrının binası da özünün əzəmətli dayanıqlığı, müdirik memarlıq həlli və torpağa möhkəm bağlılığı ilə adama bir əbədilik hissi bəxş edir. Dünyanın memarlıq və sənət nümunələrinə meydan oxuyan və müasir memarlığımızın parlaq ulduzlarından olan bu binanın özunəməxsus sirriləri nədədir?



Əvvəla onu qed edək ki, bu binada hər bir konstruksiya iki və hətta üç funksiya daşıyır. Buna memarlıqda çoxmənalılıq deyilir. Məsələn, Baş fasadın sağ və sol tərəfindəki açıq pilləkənlər həcm-məkan kompazisiyasına uyğunlaşdırılaraq binanı sürüşmədən qoruyur və eyni zamanda yanğın təhlükəsi zamanı zaldakı tamaşaçıları dərhal binanı tərk etməyə şərait yaradır. Baş fasadın yan tərəflərindəki bir cüt dörtbucaqlı sütunlar isə üç funksiya daşıyır. Həmin sütunların hər birində dörd ədəd çuqun boru yerləşdirilib. Onlardan ikisi ehtiyatda qalır. Digərinin biri ilə damdan hava sorularaq tamaşa zalına verilir, o birisi ilə damdakı yağış və qar suları axıdılaraq knalizasiya xəttinə ötürülür. Konstruksiyaya görə fasada düzülmüş ümumi sütunların orta aşırımları kənar aşırımlara nisbətən böyük olmalıdır. Həmin sütunlar bu məsələni də həll edir. Belə ki, bu sütunların hesabına ümumi sütunlar arasındakı məsafələr yanlara doğru getdikcə kiçilmək əvəzinə, bərabərləşir. Bu da binanın daha monimental və əzəmətli görünməsinə şərait yaradır.

Bina konstruksiyalarının çoxmənalılığı eyvanın antipliment hissəsində də özünü göstərir. Birincisi binanın bu hissəsinin praporsiyası dəqiq götürüldüyündən sütunların yuxarısı çox gözəl tamamlanır və binanın estetik görünüşü artır. İkincisi o göründüyü qədər də ağır yükə malik deyil. Çünki onun içərisi tamamilə boşdur. Bu da öz növbəsində təmirçi ustaların burada sərbəs hərəkət etməsinə imkan yaradır və digər tərəfdən binanı artıq material sərfindən və lazımsız yükdən xilas edir. Ümumilikdə binanın həcmi 50 min kub metr nəzərdə tutulduğu halda Qəzənfər müəllimin bu və ya digər müdirik layihəsi əsasında o 45,5 min kub metr olmuşdur. Bu da hər şeydən öncə tikintidə böyük iqtisadi səmərə deməkdir. Belə müsbət keyfiyyətlərinə görə bina ittifaq miqyasında birinci mükafata laiq görülmüş, tikiləndən sonra Yaponiya, Fransa, Liviya və s. ölkələrin mətbuatında geniş işıqlandırılmışdır. Binanın analoqu türkiyədə Atatürkün Anıt məzarüstü abidəsidir.

1945-ci ildə Q.Əlizədə yenicə yaranmış Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Memarlıq və incəsənət insitituna direktor müavini təyin edilir, və eyni zamanda buradakı "Memarlıq və rəssamlıq bölməsi"nə rəhbərlik edir. O zamanlar İnsititutun direktoru dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli idi. Bu barədə Qəzənfər müəllin xatirələrində belə yazır:

"...1945-ci ildə Üzeyirbəy Azərbaycan Elmlər Akademiyasının nəzdindəki Me'marlıq və İncəsənət İnstitutunu yaratdı. O vaxtlar bu müəssisə Üzeyirbəyin adına idi. Sonralar necə oldusa, institut adsızlaşdı. Ancaq nə olsun, mən və mənim yaşıdlarım yaxşı xatırlayırıq ki, bu elm ocağına bir vaxt Hacıbəyov institutu deyirdilər. Nə isə... İnstitut təşkil edildi. Başladılar işçi axtarmağa. Üzeyirbəy məni instituta də'vət etdi. O zaman cəmi iki şöbə vardı: musiqi və teatr, rəssamlıq və memarlıq şöbəsi. Musiqi və teatr şöbəsinə Üzeyirbəy özü rəhbərlik edirdi. O biri şöbənin rəhbəri oldum mən.

İxtisaslı cavanlar sarıdan bir az kasıb idik. Ancaq Üzeyirbəy olan yerdə darıxmağa dəyərdimi?

Bir az keçmiş institutumuza xeyli adam toplandı. Onlardan çoxunu indi bütün respublikamızda tanıyırlar: Qubad Qasımov, Əminə Eldarova, Məmmədsaleh İsmayılov, sonralar Bülbül, Qara Qarayev və onlarca başqaları institutda işləməyə çağırıldılar. İnstitutda Üzeyirbəyin vəfatınadək onunla birgə işlədim, Üzeyirbəyin müavini oldum".

Akademiyada işlədiyi müddətdə Q.Əlizadə memar və sənədşunas alimlər - A.Salamzadə, M.Qasımov və A.Qazıyevlə çox sıx səkildə elmi əməkdaşlıq edir və onlarla birgə bir çox elmı əsərlər yazıb çap etdirir. Bununla yanaşı o, Azərbaycanın bir sıra memarlıq abidələrinin naturadan sulu boya ilə şəkillərini çəkir. Hazırda həmin əsərlərin 15 –i Bakıdakı, 7-si Moskvadakı tarix muzeyində, 4 isə A.V. Şusev adına Moskva muzeyində saxlanılır. Zamnın bu çağlarında Q.Əlizadə bir neçə memarlıq layihələrinə və təkliflərinə də imza atmışdır ki, bu gündə o təkliflər tikinti sahəsində istifadə olunmaqla iqtisadiyyatımıza böyük səmərə verir. Onlardan bir qismini qeyd edək:

1. Yamaclı damların yastı damlarla əvəz olunması.
2. Çoxmərtəbəli yaşayış binaları üçün karkas-panel konstruksiyası.
3. Yaşayış binalarında uzununa yükdaşıyan divarların eninə yükdaşıyan divarla əvəz edilməsi.
4. Qalınlığı 1,5 sm-dən 10 sm-ə qədər olan təbii əhəng daşından kəsilmiş "Azərbaycan" adlı üzlük tavaları.
5. Azərbaycan şəraitindəki yaşayış binaların pilləkən qəfəsindəki qızdırıcı qurğuların ləğvi.
6. Mərkəzləşdirilmiş məişət və iaşə xidmətli yaşayış binası və s.

Q.Əlizadənin bu təklifləri vaxtıilə Moskva mütəxəsislərinin diqqətindən yayınmamış və "Arxitektura" jurnalının 29 oktyabr 1955-ci il nömrəsində keniş şəkildə işıqlandırılmışdır.

1966-cı ildə "Azərbaycan xalq memarlığı və onun mütərəqqi ənənələri" mövzusunda yazdığı doktorluq dissertasiyası və eyniadlı monaqrafiyası bu gün də tələbə və tədqiqatçıların dərs vəsaiti və elm mənbəyi kimi istifadə olunur.

1969-cu ildən Azərbaycan Dövlət Politexnik insititunun memarlıq fakultəsində "Memarlıq layihəsi" kafedrasına rəhbərlik edən Q.Əlizadə ömrünün sonuna qədər burada işləmiş və bu müddət ərzində çoxsaylı alim-memarlar yetişdirmişdir. Onlardan biri də bu məqalənin müəllifi memar Rizvan Qarabağlıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Memar Qəzənfər Əlizadə. Bakı-İşıq nəşr. 1993-cü il, 40 səh.
2. Q.Əlizadənin xatirələri. Ü.Hacıbəylinin ev muzeyi.

Açar sözlər: memar, Qəzənfər Əlizadə, xatirələr, Üzeyir Hacıbəyli, Sərab.

Ризван Карабахлы (Азербайджан)

Архитектор Газанфар Ализаде

Газанфар Мадат оглу Ализаде родился 4 марта 1915 году в Южном Азербайджане в селе Хриз Сарабского района. В 1945 году создается Институт архитектуры и искусства Академии Наук Азербайджана, куда он был назначен заместителем директора. В тот период директором Института был великий композитор Узеир Гаджибейли.

Ключевые слова: архитектор, Газанфар Ализаде, воспоминания, Узеир Гаджибейли, Сараб.

Rizvan Garabaghli(Azerbaijan)

Architect Gazanfar Alizadeh

Gazanfar Alizadeh Madat oglu was born in Khriz village of Sarab region of Azerbaijan on March 4, 1915. He was appointed as deputy director of Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences, which was established in 1945. At that time the director of the Institute was composer of genius Uzeyir Hajibeyli.

Keywords: architect, Gazafar Alizadeh, Sarab, memories, Uzeyir Hajibeyli

UOT 781

Abbasqulu Nəcəfzadə,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
(Azərbaycan)

XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNDƏ MUĞAM İFAÇILIĞININ METOD VƏ METODOLOGİYASINA DAİR

Son illərdə ölkəmizin təhsil sistemində aparılan köklü dəyişikliklər, islahatlar ali təhsil ocaqlarının bakalavr pilləsində olduğu kimi, magistratura pilləsində də özünü müsbət cəhətdən göstərməkdədir. Bu yeniliklər həm dərsliklərin, dərs vəsaitlərinin, həm də tədris proqramlarının hazırlanmasında müasir metodlardan istifadə olunmasını tələb edir. Metodologiya elmi də bu sahədə öncül mövqedə dayanır. Bu baxımdan xalq çalğı alətləri ifaçılığının metodoloji prizmadan öyrənilməsi və mövzunun müasir tələblər əsasında işlənilməsi ortaya çıxan problemlərin həlli məsələlərini gündəmə gətirir. Musiqi yönlü ali təhsil ocaqlarının magistratura pilləsində metodologiya bir sıra ixtisaslar üzrə öyrənilir. Məsələn: "İxtisas-not", "İxtisas-muğam", "Dirijorluq" və "Xanəndə".

Bu ixtisaslar bir-birindən kəskin fərqləndiyindən metodoloji baxımdan ayrıca tədris olunmalıdır.Uzun illər "İxtisas-muğam" fənni üzrə pedaqoji fəaliyyətimi nəzərə alaraq məhz xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metodologiyası mövzusuna diqqət yetirməyim daha məqsədəuyğundur.

Otaylı-butaylı Azərbaycan ərazisi dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri, həm də planetimizin qədim mədəniyyət mərkəzlərindəndir. Bu yerlərin ilk sakinləri olan ibtidai insanlar maddi tələbatlarını ödəmək üçün bir sıra primitiv əmək alətləri hazırlamışlar. Onlar həmçinin mənəvi ehtiyaclarını da təmin etmək məqsədi ilə bir sıra çalğı alətləri də icad etmişlər. Sonralar bu alətlərin bir qismi unudulmuş, tarixin keşməkeşli yollarında itib-batmış, bir qismi isə inkişaf etdirilmiş, təkmilləşdirilmiş və mükəmməl alətə çevrilərək dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır.

Ərsəyə gələn çalğı alətlərində zaman-zaman müxtəlif səpgili musiqilər ifa edilmişdir. Belə musiqilərin arasında muğamlar da xüsusi yer tutur.

Ölkəmizin müxtəlif musiqi təmayüllü təhsil müəssisələrində (uşaq musiqi məktəbləri, musiqi kollecləri, musiqi yönümlü ali təhsil ocaqları) müəllimlər gənc nəslə muğamların ifaçılıq sirlərini öyrədirlər. Xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metodologiyası ilə əlaqəli fənlərin tədrisində isə ifaçılıq sənə-

tinin tarixi və muğamların metodologiyası əsas götürülür və muğam ifaçılığı metodoloji cəhətdən öyrənilir. Belə fənlər magistratura pilləsində tədris olunur. Hər bir tələbə hələ magistraturadan öncəki təhsil pillələrində muğamları təcrübi cəhətdən və fundamental şəkildə mənimsəyir, Azərbaycan muğamları haqqında yetərli biliyə və ifaçılıq təcrübəsinə malik olur.

Xalq çalğı alətlərində ifaçılıq sənətinin metodologiyası ilə əlaqəli fənlərin tədrisi ölkəmizdə ifaçılıq sənətinin tarixini metodoloji baxımdan geniş və mükəmməl şəkildə öyrənmək üçün nəzərdə tutulmuşdur. Yəni musiqi yönlü metodologiya kurslarının tədrisi hər bir tələbə üçün olduqca vacibdir. Bu sahədə əldə edilən bilgilərin daha gərəkli olması tələbənin gələcək elmi, pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyətində öz təsdiqini tapır.

Azərbaycan ərazisində ustad-şagird ənənələrinin çox dərin tarixi kökləri vardır. Şifahi ənənəli professional musiqinin nəsildən-nəslə ötürülməsi prosesi ustad-şagird üsulu ilə baş verdiyindən hər bir ustad ifaçı alətin sirlərini öz yetirmələrinə özünəməxsus şəkildə, üslubda, fərdi metodla ilə izah edirdi.

XX əsrin əvvəllərində bir sıra şəhərlərdə – Bakıda 1922-ci ildə [1, s. 32-33], Gəncədə 1923, Ağdamda 1924, Şuşada 1932, Naxçıvanda 1937, Şəkidə 1941-ci illərdə musiqi məktəbləri fəaliyyətə başladı. Bu məktəblərdə muğamların yeni metodika ilə tədris sistemi tətbiq olunurdu. Yəni ustad-şagird ənənələri proqramlı şəkildə müəllim-şagird, sonrakı mərhələdə müəllim-tələbə tədrisi ilə əvəz olundu.

Qeyd edək ki, Gəncədə və Ağdamda ilk musiqi məktəbləri XX əsrin tanınmış ictimai-siyasi və dövlət xadimi, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) təşəbbüsü ilə açılıb. O, özünün "Ozan Qaraməli" adlı əsərində bu barədə geniş məlumat verir. Məhz Ə.Dağlının inadkarlığı ilə 1923-cü ildə Gəncə İcraiyyə Komitəsinin sədri Əli Məmmədov (1900-1938) şəhərdə ilk musiqi məktəbinin açılması üçün sərəncam imzalayır [2, s. 105-106]. Ə.Dağlı xatirələrində qeyd edir ki, şəhərin "Bazarbaşı" deyilən yerindəki mehmanxananı boşaldıb musiqi məktəbinə verdilər. Məşədi Cəmil Əmirov (1875-1928) məktəbə müdir təyin edildi. Xatırladaq ki, Məşədi Cəmildünyaşöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirovun (1922-1984) atasıdır.

Ağdamda da ilk musiqi məktəbi Ə.Dağlının təşəbbüsü ilə açılıb [2, s. 106]. Ə.Dağlı xatirələrində yazır ki, 1924-cü ildə Almaxanım adlı mülkədarın imarəti özəlləşdirilərək musiqi məktəbinə verildi və Bilal adında cavan bir tarzən məktəbə müdir təyin olundu. Ondan əvvəl isə lirik tenor səsli opera artisti, tanınmış aktyor, əməkdar incəsənət xadimi Əhməd (Bədəlbəyli) Ağdamski (1884-1954) bu məktəbə rəhbərlik etmək təklifindən imtina etmişdi.

Şuşada isə ilk musiqi məktəbi xalq artisti Bülbülün (1897-1961) təşəbbüsü ilə Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının 10 oktyabr 1932-ci il tarixli qərarına əsasən yaradılıb [3, s. 9].

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent Nazim Quliyev "Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən – XX əsr" kitabında yazır: "Naxçıvandan SSRİ Ali Sovetinə deputat seçilən dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyov (1937-ci ildə – A.N.) Naxçıvan şəhər uşaq musiqi məktəbinin əsasını qoyur. Məktəbin ilk direktoru və təşkilatçısı ixtisasca musiqiçi olmayan Məmmədtağı Ələkbərov olub. Hazırda bu 1 saylı uşaq musiqi məktəbi bəstəkar Məmməd Məmmədovun adını daşıyır" [4, s. 54].

Bütün sahələrdə olduğu kimi, xalq çalğı alətləri ifaçılığının tədrisində də metodika və metodologiyanın böyük rolu və əhəmiyyəti var. Çalğı alətlərinin yaranma tarixindən başlayaraq, onların adlarının etimologiyası, morfologiyası, məxsusi köklənmə xüsusiyyətləri, ifa qaydalarını öyrənmək və öyrətməkdən ötrü ustad sənətkarlar müvafiq sahənin metodikasını, alimlər isə sonrakı mərhələlərdə onların metodologiyasını işləmişlər.

Görkəmli bəstəkar, alim və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) dahi musiqişünas Səfiəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir əl-Urməvinin (1217-1294) yaradıcılıq üslubunu və nəzəri məsələlərə yanaşma metodunu şərh edərkən: "Mən heç çəkinmədən bunu (yəni S.Urməvinin əsas elmi-nəzəri fikirlərini – A.N.) elmi metodologiya adlandıra bilərəm" – deyə, öz elmi münasibət və mülahizələrini bildirir [9, s. 211].

Metodologiya sözünün kökü "metod", yunancadan (methodos) dilimizə üslub, onların elmi şəkildə tədqiqatı, araşdırılması, öyrənilməsi mənalarında tərcümə edilir. Bütün təhsil ocaqlarında olduğu kimi, Azərbaycan musiqi sənətinin öyrənilməsində də müxtəlif aspektlər (çalğı alətləri, muğamlar, musiqi nəzəriyyəsi və s.) üzrə "Metodika" fənni tədris olunur. Metodologiya sözünün ikinci hissəsi "logiya" isə (yunanca loqos – söz, təlim) elm deməkdir. Ümumilikdə, "metodologiya" sözü elmi tədqiqatların metodları haqqında elm mənasını bildirir. Yəni təqdim edilən məqalədə xalq çalğı alətləri ifaçılığının, xüsusən də muğam ifaçılığının müxtəlif üsulları və yuxarıda sadaladığımız məsələləri elmi şəkildə öyrənilir.

Aydınlıq gətirmək üçün bildirməliyik ki, metodologiya mövzu baxımından bir neçə bölümə ayrılır: ümumi, xüsusi və metodların məcmusu.

Xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metodologiyası da xüsusi metodologiya bölümünə aid edilir. Yəni xüsusi metodologiya dedikdə, müvafiq

elm sahələrində, o cümlədən, muğam ifaçılığında tətbiq olunan ən mühüm metodoloji prinsiplər nəzərdə tutulur.

Əməkdar müəllim, texniki elmlər doktoru, professor Abdulla Mehrabov "Müasir təhsilin metodoloji problemləri" əsərində yazır: "Tədris-təlim prosesinin təşkili, onun idarəolunması, yeni texnologiyaların prosesə gətirilməsi, prosesin keyfiyyət təminatında baza elmi kimi müstəsna rol oynayan pedaqogika, həm də pedaqoji prosesin metodoloji, nəzəri və tətbiqi problemlərini öyrənir. Müasir elmşünaslıqda metodologiya (latınca "yol" deməkdir) elmi idrak fəaliyyətinin prinsip, forma və metodları haqqında təlim kimi başa düşülür. Pedaqogikada isə metodologiyaya pedaqoji gerçəkliyin dərk edilməsi və dəyişdirilməsi haqqında nəzəri müddəaların məcmusu kimi baxılır. Eyni zamanda, metodologiya tədris-təlim prosesində tənzimləyici və normativ-hüquqi funksiyaları da yerinə yetirir. Ona görə də tədris-təlim prosesinin metodoloji problemlərinin araşdırılması, onun didaktik əsaslarının öyrənilməsi böyük elmi-praktik əhəmiyyət daşıyır" [5, s. 13-14].

Deyilən fikirlər xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metodologiyasına da şamil edilməlidir. Sirr deyil ki, bütün sahələrdə olduğu kimi, musiqi metodologiyasında da ifaçılıq sənəti inkişaf etdikcə yeni-yeni üslublar yaranır. Əvvəllər bərqərar olmuş üslublar köhnəlir, onların əsasında, eləcə də formalaşmış təfəkkürün sayəsində yeni ifaçılıq üslubları meydana çıxır.

Musiqi metodikası sahəsində artıq bir sıra sanballı əsərlər ərsəyə gəlmişdir: tanınmış tədqiqatçı-pedaqoq Orxan Orxanbəylinin (1913-1993) "Tar tədrisinin metodikası" [6], əməkdar müəllim, pedaqoji elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbovun "Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası" [7], bu sətirlərin müəllifinin (Abbasqulu Nəcəfzadə) "Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası" [8] və s. kitabları qeyd etmək olar.

Metodologiya – mənsub olduğu hər hansı elmi sahənin (burada muğam ifaçılığı nəzərdə tutulur) strukturunu, yəni quruluşunu öyrənir. Praktiki fəaliyyətə münasibətini təsbit etməklə yanaşı, muğamşünaslığın biliklər sistemində yerini müəyyən edir, muğam ifaçılığının elmi yöndə metod və vasitələrini aydınlaşdırır.

Metodologiya anlayışı müxtəlif sahələrə tətbiq edildiyindən bu söz bir sıra alimlər (fransız Rene Dekart (1596-1650), rus alimləri – Erik Qriqoryeviç Yudin (1930-1976), Vladimir İliç Zaqvyazinski, Georgi İvanoviç Ruzavin, Vladislav Aleksandroviç Lektorski və başqaları) tərəfindən fərqli kontekstdən izah olunur. Ümumilikdə, metodologiya – fəaliyyətin qazanılmış metod və vasitələri, məntiqi təşkili, strukturu haqqında təlim və nəzəriyyələr sistemidir [5, s. 44].

Abdulla Mehrabov adları qeyd edilən alimlərin metodologiya anlayışının izahının fərqliliyinə belə münasibət bildirir: "Bütövlükdə, "metodologiya" anlayışının belə müxtəlif formalarda traktovka olunması təhsilin informatlaşdırılması, iqtisadiyyatın, bütövlükdə cəmiyyətin qloballaşması, elmin cəmiyyətdə rolunun dəyişməsi və s. ilə birbaşa bağlıdır" [5, s. 46].

Xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metodologiyası ilə bağlı ortaya çıxan bir sıra suallara aydınlıq gətirmək tələb olunur.

1. Muğam ifaçılığının metodologiyasının daxili funksiyaları hansılardır?

Qarşıya qoyulan məqsəd və vəzifələrin həlli, predmetin (şöbə və guşələr, yaxud ayrıca götürülmüş hər hansı bir muğam dəstgahı nəzərdə tutulur), eləcə də bu yöndə elmi fəaliyyətin məzmun və formalarının planlı şəkildə təhlili muğam ifaçılığı metodologiyasının daxili funksiyalarına aiddir.

2. Muğam ifaçılığının metodologiyasında klassifikasiya anlayışı nə deməkdir?

Muğam ifaçılığının metodologiyasında klassifikasiya anlayışı dedikdə, predmetlərin ümuməlaqəli şəkildə sinifləndirilməsi, onların qanunauyğun növbələşməsi nəzərdə tutulur.

Bu predmetlərin ən mühüm xüsusiyyətləri – elmi klassifikasiyanın təməlini, bünövrəsini və özülünü təşkil edir. Bütün deyilənlər muğam ifaçılığında özünün praktiki təsdiqini tapır.

Muğam ifaçılığında metodologiyanın nəzəri və tarixi biliklərlə mübadiləsi "İxtisas-muğam" fənninin dərindən öyrənilməsində xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu səbəbdən həm nəzəri-praktiki, həm də tarixi qaynaqlardan əldə edilən biliklərin metodoloji baxımdan araşdırılması tələb olunur. Həmin qaynaqların təhlilində "mübadilə" prinsipi əsas götürülməlidir.

Xalq çalğı alətlərinin muğam ifaçılığında metodologiyası elmi özünüdərkin bir forması kimi təsbit olunmalıdır. Bu zaman metodoloji biliyin ümumiləşmiş xarakteri tam və aydın şəkildə açıqlanmalıdır.

Metodologiya strukturunu araşdırılan muğam ifaçılığının strukturu ilə üzvi şəkildə uzlaşdırdıqda məntiqi nəticə əldə edilməlidir. Yəni bu zaman predmetin – şöbə və guşələrin və yaxud ayrıca götürülmüş hər hansı bir muğam dəstgahının qanunauyğun düzülüşü, ən vacib və mühüm cəhətləri, ifa üsulu, tərkib və aspektləri metodologiya strukturunda əks olunmalıdır.

Əldə edilən biliyin ilkin metodoloji səviyyəsi daha mürəkkəb obyektlərin (burada iri həcmli əsərlərin) mənimsənilməsində mühüm rol oynayır.

Muğamların metodologiyasının təhlili zamanı ilk növbədə onların ontoloji

(varlıq fəlsəfəsi) statusu təyin edilməlidir. Daha sonra təhlil olunan muğamın məzmun və forması araşdırılmalıdır. Təhlil zamanı muğamların lad-məqam intonasiyaları, etimologiyası, morfologiyası, səs qatarı və s. xüsusiyyətləri öyrənilməlidir. Ortalığa çıxan problemlər araşdırılmalı, tədqiqat mövzusuna çevrilməlidir. Yəni burada olan elmi problemlərin həlli yolunda gələcək tədqiqatçı geniş mövzu seçimi əldə edə bilər.

Muğam ifaçılığında vokal və instrumental qovuşmanın təhlili zamanı musiqişünaslıq yönündən əsas aspektlər diqqət mərkəzində olmalıdır. Əsas aspektlər dedikdə, klassik şairlərin əsərlərində vəsf olunmuş muğamlara terminoloji yanaşmalar, ifaçılıqda söz və musiqinin uzlaşması, vokal-instrumental ifanın ardıcıllığı, müşayiət zamanı instrumental partiyanın rolu, kamançanın tarı imitasiya etməsi, xanəndəni müşayiət zamanı bu alətlərin ifaçılarının növbələşmə prinsipinə əməl etmələri, şeir-qəzəllərin poetik mətnlərinin muğam ifaçılığındakı vokallaşdırma prinsipləri nəzərdə tutulur və onların hər biri ayrıca araşdırılmalıdır. Muğam janrının bəstəkarların yara-dıcılığında izlənilməsi, bunun əsasında bir sıra yeni janrların meydana çıxması da tədqiqata cəlb edilməlidir.

Nəticə olaraq xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığı metodologiyasının öyrənilməsi ümumən onun mədəniyyət, incəsənət və müxtəlif elm sahələri ilə sıx əlaqəsi olduğunu aydınlaşdırır. Bəlli olur ki, muğamat, eləcə də muğam ifaçılığı azərbay-canlılar üçün sadəcə bir əyləncəli janr deyil, onların bədii-estetik zövqlərinin formalaşmasında, mənən zənginləşməsində çox mühüm rol oynamış, xalqın həyat simvoluna və yaşam tərzinə çevrilmişdir. Bu xalq muğamla nəfəs alır, muğamla sevincini, kədərini bölüşdürür.

ƏDƏBİYYAT

1. Абасова Е.Г., Данилов Д.Х., Карагичева Л.В., Сафаралиева К.К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). – Б.: Азернешр, 1972, 214 с.
2. Dağlı Ə. “Ozan Qaravəli” əlyazması, II hissə, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəli qovluq.
3. Ağamirov M.M. Şuşa musiqi məktəbi. – B.: Şuşa, 2003, 80 s.
4. Quliyev N.P. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən – XX əsr. – B.: Elm, 1999, 140 s.
5. Mehrabov A.O. Müasir təhsilin metodoloji problemləri. – B.: Mütərcim, 2012, 252 s.

6. Orxanbəyli O.M. Tar tədrisinin metodikası. – B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, 80 s.
7. Rəcəbov O.M. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası. – B.: Şirvannəşr, 2005, 160 s.
8. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası. II nəşr. – B.: MBM, 2012, 92 s.
9. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – B.: Elm, 1969, 248 s.
10. Hüseynzadə R.L. Pedaqoqika elminin tarixi və metodologiyası (magistr hazırlığı üçün proqram). – B.: 2010, 25 s.

Аббасгулу Наджафзаде (Азербайджан)

О методах и методологии исполнительства мугама на национальных музыкальных инструментах

В статье рассматривается проблема метода и методологии исполнительства на народных инструментах в контексте инструментального мугама. Автор также обращает внимание на проблему классификации методологии в исполнительстве мугама, на ее внутренние функции, структуру, свойства и т.д.

Ключевые слова: метод, методология, инструментальное исполнительство мугама, классификация методологии, музыка.

Abbasgulu Najafzade (Azerbaijan)

On the methods and methodology of musical performance on the folk instruments

In the article the term “method” and “methodology” is studied in the context of instrumental mugam. The author also draws attention to the classification methodology for performing mugham, internal functions, structure, properties, etc.

Key words: method, methodology, mugham performance, classification, music.

UOT 782/785

Улькяр Алиева,
доктор наук по искусствоведению, доцент
(Азербайджан)

О МИКСОВОЙ ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ (ПОЛИЖАНРОВОСТИ) ОПЕР АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Театральная культура в целом, и музыкально-сценическая, в частности, в XX веке – явление интересное, оригинальное, экспериментальное. Появление и разнообразие новых школ, стилевых направлений, порой ломающих сложившееся представление о театральном искусстве, проблема диалога «Восток-Запад», всевозможный синтез искусств, привнесение на театральные подмостки элементы новой сценографии, способствовали созданию новой, неоднозначной картины театрального искусства, и, вместе с тем, породили новые проблемы, новые направления изучения музыкально-театрального. Среди них: проблема «режиссёрской оперы», либреттология, проблема синтеза музыкального театра с другими видами искусств, появление нового направления – монотеатра (в частности, монооперы), оперы-микс и т.п.[14]

Следует особо отметить, что в музыкальных сценических произведениях, миксовость проявляется в создании новаторских произведений, которые можно причислить к новожанровым произведениям. В качестве ярких примеров приведём «Историю солдата» И.Стравинского (балетная пантомима, читаемая, играемая, и танцуемая в двух действиях); оперу «Любовь к трём апельсинам» С.Прокофьева, в которой композитор попытался возродить искусство старинной итальянской комедии масок; балет А.Петрова «Сотворение мира» (попытка хореографического воссоздания рисунков Ж.Эффеля) и т.д.

В азербайджанском музыкальном театре принцип миксовости в оперном жанре проявляется уже со дня основания музыкального театра

[14]Микс (от англ. слова mix – смешение) – синтез. Определение «опера-микс» - это сведение в оперном жанре нескольких разнородных составляющих (в музыкальном материале, оркестровки, либретто, сценографии и т.п.), которые предназначены для формирования целостной постановки. В данном исследовании, определение «микс» употребляется для характеристики оперы, в тором воедино синтезированы разножанровые элементы (полижанровость).

(1907 г.) с первой оперы Узеира Гаджибейли «Лейли и Меджнун» (по одноимённой поэме М.Физули). Новаторская и миксовая природа первой азербайджанской, и первой на Востоке, оперы проявляется сразу в нескольких факторах, и, прежде всего, данная тенденция проявляется в её жанровой организации.

В своей опере Узеир Гаджибейли впервые смог синтезировать классические традиции музыкальной культуры Запада и Востока – классической структуры западной оперы с азербайджанским мугамом, создав новый жанр – мугамную оперу. Используя соответствующие выразительные образно-эмоциональные характеристики мугамов, мугамные импровизации в опере заменили традиционные оперные формы арию, речитатив, ансамбли, в которых раскрываются характеристика действующих лиц, их эмоциональное состояние, переживание: «Сегях» (светлая любовная лирика), «Чаргях» (драматические эпизоды), зерби-мугам «Эйраты (батальный эпизод) и т.п.

Если рассматривать жанровую организацию оперы исключительно с точки зрения западной европейской концепции, то опера «Лейли и Меджнун» относится к смешанному типу и опирается на следующие принципы организации оперы (по Гегелю): на принципы организации оперы эпического жанра и лирического жанров.

Как известно, гегелевская концепция эпоса заключается в принципе «объективное в его объективности», то есть в эпосе «могут быть желания и цели, но главное это не деятельность в их достижении, а всё то, что при этом встретится героям на пути» [1, с. 450]. Данная концепция нашла своё отражение в сюжетно-фабульной организации сценического действия (поэтическая основа сюжета и особый размеренный повествовательный тон развития сценического действия). Другой признак эпического принципа жанровой организации – это фигура рассказчика. Содержательный план рассказчика развёртывается в другой временной плоскости, в другом художественном пространстве. В качестве фигуры рассказчика в опере «Лейли и Меджнун» выступает хор – в Прологе оперы «Шеби-Хиджран» (Горит душа моя в разлуке) и Заключительном хоре из шестой картины VI акта «Ey bikəsi biçarə qalan» (Бедный, при жизни был несчастен).

В опере также находит обоснование и гегелевская концепция лирики – «субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа,

которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни» [1, с. 420]. Лирические тенденции оперы «Лейли и Меджнун» проявляются через сольные номера-портреты или хоровые номера, отражающие моменты внутреннего состояния героев, воспроизводящие модус того или иного эмоционального состояния (например, сцена смерти Лейли); эпизоды внешнего отстранения, возникающие на протяжении развития действия, имеющих важную драматургическую роль – предвосхищая сценические действия или косвенно раскрывая мысли, мотивы поступков героя – например, сцена Видения Меджнуном образа Лейли в облаках – хор девушек «Bu gələn yara bənzər» (Образ тот с любимой схож).

Лирическое и эпическое начало в мугамных операх порой столь тесно переплетаются между собой, что можно говорить о смешанном типе - лирико-эпической опере, которая стало основополагающим при создании мугамных опер последующих композиторов.

Следует отметить, что оперы-миксы предполагают свободу индивидуальных авторских решений, которая проявляется не только в жанровой организации, но и в ряде факторов: в новациях в области гармонии - синтез национальной ладовой интонационной системы с мажорно-минорной системой; оркестровки (введение в симфонический оркестр народного инструмента – тар); композиции (инструментальный антракт к последней картине стал прообразом симфонического мугама) и даже нотографии (мугамная опера сочетает в себе нотную запись и нотографически незафиксированную сольную вокальную мугамную импровизацию).

Структура оперы «Лейли и Меджнун» стала истоком будущих новаторских исканий, тенденций в оперном творчестве, как самого Уз.Гаджибейли, так и в творчестве других азербайджанских композиторов. Использованием разнообразных жанровых миксовых элементов отмечен ряд опер азербайджанских композиторов. Среди них отметим мугамные оперы самого Уз.Гаджибейли, М.Магомаева, З.Гаджибекова, Дж.Джахангирова, а также оперы «Кёр-оглы» Уз.Гаджибейли, «Севиль» Ф.Амирова, «Айгюн» З.Багирова, «Натаван» В.Адигёзалова, «Интизар» и «Море – имя твоё» Ф.Али-заде.

В процессе исследования «миксовой» жанровой природы оперного творчества азербайджанских композиторов, обращает на себя внимание тот аспект, что синтез во многом обусловлен характером содержания

опер, многотиповой конфликтностью, которая, слагаясь из отдельных, на первый взгляд, разрозненных элементов (принцип монтажности), в итоге проявляется как целостная организованная система взаимодействий, охватывающая идейно-концепционный и драматургический уровни оперы.

В результате подобного синтеза, в оперном жанре появились такие смешанные структуры (на «стыке» формы, содержания и родов) как драматическая повесть, поэтическая драма, фольклорная комедия, драма-притча, фантасмагория, опера-мистерия, комедия-памфлет, публицистическая опера-драма, документальная опера и др. Характер этих процессов отразился и на структуре драматического действия. В современной музыкальной драматургии преобладает тип действия, основанный на коллизиях, на открытых, внешних конфликтах.

Неординарной трактовой сюжетного ряда, который в корне отличается от классической основы, так называемой, литературной оперы (со свойственной ей последовательностью действий и связью изображаемых событий, динамикой, развитием фабулы, рельефной диспозицией действующих лиц), а также обогащением жанровой и драматургической составляющей оперы принципами других театрально-сценических форм отмечена опера Мамеда Кулиева «Обманутые звёзды» (по мотивам одноименного произведения Мирзы Фатали Ахундова).

Миксовая жанровая природа в новаторской для азербайджанской музыкальной культуры опере М.Кулиева - следствие обращения композитора к:

- формам старинного театра (мистерии, моралите);
- поэтике комедии масок - dell′ arte (нонперсонификация, то есть применение в образной концепции «персонаж-маска»);[15]
- в кульминационном финале - балетно-пантомимной сцене, раскрывающей итоговый замысел произведения;
- традициям национального кукольно-балаганного представления - старинной традиции ярмарочной театральной формы «гаравелли»;
- фольклорно-обрядового новрузовского действия, позволяющего ввести хорошо известные обязательные персонажи новрузовского ритуального театрализованного представления Кечала (Плешивого) и Косу (Безбородого), которые постоянно вмешиваются в ход сценического действия, комментируют события, подоплёку разворачивающихся событий.

[15] В опере задействованы персонажи аллегорико-комического плана – визирь Башбилян (Главный Знайка), полководец Йумругоглы (Сын Кулака), поэт Бахбахани (Восхитительный), Ахунд.

Опираясь и максимально используя притчевый, дидактико-аллегорический подтекст произведения М.Ф.Ахундова, композитор создал целый ряд образно-смысловых метафор, которые имеют двойной, а порой и бесконечности смысловой код и где практически каждая сцена-картина, каждый эпизод имеет двойной смысл – буквальный и переносный. А финальная кода произведения «Ода Солнцу», в идейно-художественной концепции оперы становится универсальной метафорой – утверждением, победы Света (Белый Шах) над Тьмой (Чёрный шах). В результате - усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста и их сочетаемости. Это позволяет «подключить» к авторской идее и восприятию образа личный опыт зрителя (слушателя), который рождает процесс сопереживания.

Таким образом, полижанровость в оперном творчестве азербайджанских композиторов исходит из влияния традиций национальной музыкальной культуры, творческой индивидуальности каждого композитора, которые, наряду с обращением к образцам устного фольклора, классическому литературному наследию азербайджанских поэтов, писателей, создало почву для интересных, а порой, как в случае с мугамными операми, уникальных жанровых решений. Характер функционирования полижанровой системы опер азербайджанских композиторов определяют: логика построения композиции опер, синтез классических форм опер с национальной музыкой устной традиции, развитие сюжетной направленности, специфика претворения художественных образов, использование художественно-выразительных приёмов и т.п. В своей совокупности они синтезируют в едином комплексе многочисленные слагаемые композиционной системы, определяя индивидуальные свойства миксовой жанровой природы в оперном творчестве азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: опера-микс, полижанровость, мугам, опера, азербайджанские композиторы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г. Эстетика в 4—х томах. Том 3. – М.: Искусство, 1969.

Ülkər Əliyeva (Azərbaycan)

Azərbaycan bəstəkərlarının yaradıcılığında opera-miks (polijanrlılıq) haqqında

Məqalədə operanın polijanriliq açılışının təyini verilir. Qeyd olunur ki, opera janrında miks prinsipi Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Mcnun" operasında nəzərə çarpır. Bundan əlavə məqalədə M.Quliyevin "Aldanmış kəvakib" operasının janr xarakteristikası da öz əksini tapmışdır.

Açar sözlər: opera-miks, polijanrlılıq, muğam, opera, Azərbaycan bəstəkərları

Ulker Aliyeva

About mix in the genre (polygenre) operas of the Azerbaijan composers

Definition of operas polygenre is researched. It is noticed that the principle of mix in an opera genre is apply in the first Azerbaijan opera - the "Leyli and Majnun" by U.Hajibeyli. Thegenrecharacteristicof an opera "Deceivedstars" by M.Quliyev is given.

Key words: opera-mix, polygenre, mugham, opera, Azerbaijan composers.

UOT 75

Гюльрена Мирза,
доктор философии по искусствоведению, доцент
(Азербайджан)

СОВРЕМЕННАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

С древних времен поэты, художники, драматурги, музыканты, скульпторы черпали вдохновение в бессознательном, создавая величественные образы архетипической природы. Основатель аналитической психологии, выдающийся швейцарский психолог и культуролог Карл Густав Юнг считал архетипы врожденными психическими структурами, находящимися в глубинах «коллективного бессознательного» и составляющими основу общечеловеческой символики. Конечно, Юнг был не одинок в своем научном интересе к бессознательному, он часто ссылался на кантову концепцию априорных форм опыта; также подготовили фрейдистский и юнгианский подход к изучению бессознательного такие личности, как Вильгельм Вундт, Карл Карус, Эдуард фон Гартман, Шеллинг, Циглер. Еще в 1765 году Лейбниц в «Новых опытах о человеческом разуме» писал: «В нашем уме нет ничего, что уже не дремало бы в виде представления в темной душе». А сам Юнг пишет в «Психологии и поэтическом творчестве»: «Художник творит исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологически образах, дабы выразить себя через них» [5]. В статье «Психология и литература» Юнг называет такой вид творчества «провидческим» («визионерским»), указывая на его бессознательные источники: «Опыт, легший в основу художественного выражения, более не узнаваем. Есть нечто странное во всем этом, берущем начало на задворках человеческой мысли, происходящем, кажется, из глубин доисторической эпохи или из сверхчеловеческого мира, где противопоставлены свет и тьма. Это первичный опыт, который не поддается человеческому пониманию… Концентрированный, полный значения и леденящий кровь своей чужеродностью, он поднимается из глубин безвременья, захватывающий, демонический и гротескный, он подрывает человеческие ценности и эстетические нормы…» [5,с.9]. Юнг дает углубленную характеристику провидческого

типа творчества в статье «Об отношении аналитической психологии к поэзии» [5,с.37]. Этот тип характеризуется прежде всего тем, что не художник управляет творческим процессом, а сам творческий процесс движет им. То есть, сознание слабо контролирует творческий процесс.

«В то время как сознательное мышление стоит в стороне.., - пишет Юнг, - автора захлестывает поток мыслей и образов, … которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование. Он только может подчиниться этому… внутреннему импульсу и следовать туда, куда он ведет, ощущая, что его произведение больше его самого и обладает силой, ему не принадлежащей и неподвластной» [5, с.366].

Здесь важен один момент, о котором, как и о художественной форме, не говорится у Юнга: чем выше уровень мастерства художника, чем основательнее академическая выучка и свободнее владение средствами выразительности, тем выше степень психического автоматизма. Настоящий мастер, владеющий ремеслом, уже не задумывается о технических моментах, а автоматически воплощает замысел. Как говорил Бурдель, «художник должен владеть всеми техническими средствами своего искусства, быть «хорошим мастером». Без этого ничего не получится, так, при всех своих замечательных свойствах он останется бесплоден… это называется ремеслом. Овладев им, художник может синтезировать» [2, с. 355-356]. Синтезировать что? Ответим с точки зрения аналитической психологии творчества: технические средства искусства и профессиональные приемы, усвоенные путем сознательной выучки, с внутренним содержанием бессознательного. Блистательные примеры такого синтеза дает творчество Пикассо, по мнению Юнга во многом обусловленное подсознательным фактором [6], но «завязанное» на высочайшем профессионализме. Широко известны работы Пикассо, мастерски исполненные в стиле академизма. При всем своем профессионализме и академической выучке, Пикассо был яростным противником рассудочности в искусстве. Он говорил: «Если знаешь точно, что ты делаешь, тогда зачем это делать? Раз знаешь, делать уже неинтересно» [6, с.312]. Этот девиз Пикассо, провозглашающий примат импровизации над сознательным моментом в творчестве, и само искусство этого большого мастера доказывают, что высокий профессионализм и рациональные познания в области «ремесла» не препятствуют психическому автоматизму и бессознательному творчеству. Вспоминаются слова Поля Валери: «Если бы

птица знала определенно, - о чем она поет, зачем поет и что в ней поет, она бы не пела». Одилон Редон как-то сказал: «Вот маленький банальный афоризм: «Одним желанием ничего не делается в искусстве». Все создается покорным подчинением приходу бессознательного. Аналитический ум должен быть готовым его воспринять…» [2, с.187].

Существуют и более радикальные течения в искусстве, сводящие роль разума в художественном творчестве к минимуму на практике, а в теории и вовсе отрицающие его роль в творчестве. Так, бельгийский художник Джемс Энсор утверждал: «Разум – враг искусства. Разум подавляет художника, его чувства и силу инстинкта, его воображение скудеет, порывы сердца слабеют… Правила и каноны искусства все дышат смертью…» [2, с.392]. Поль Гоген считал живопись более совершенным видом искусства, чем литература, поскольку «писатель вынужден обращаться к уму, прежде чем поразить сердце, и одному Богу известно, как мало действенно впечатление, пропущенное через разум» [2, с.162]. А Андре де Сегонзак полагал, что деформация в искусстве «не должна быть систематической и надуманной, она должна оставаться бессознательной» [2, с.322].

Наряду с «провидческим» бессознательным или полубессознательным типом творчества существует рассудочный или сознательный тип. Законы перспективы, каноны пропорций, наука цветоведения – все это составляет рациональный аспект творчества в изящных искусствах. Если художник концентрирует свое внимание на этих математических построениях и соотношениях, сдерживая порывы бессознательного ему не удастся избежать рассудочности.

Характеризуя сознательное творчество, Юнг пишет: «Здесь поэт сам выступает как творческий процесс, и творит он в соответствии со своей свободной волей, не будучи подвержен никаким импульсам. Он может быть абсолютно уверен в свободе своих действий и откажется признать, что его труд может являться чем-то иным, кроме выражения его собственной воли и способностей» [6, с.367].

Элемент рассудочности содержится в европейском классическом методе. Но здесь рациональное начало все же выступает в союзе с эмоционально-чувственной сферой. Чистый и холодный рационализм наблюдается в истории искусств только в классицизме и академизме, а в XX веке в т.н. социалистическом реализме. В последнем художник как

некий кибернетический механизм рассудочно воплощает первоначальный замысел, под которым понимается не творческая художественная идея, а политически грамотная сюжетная фабула. Такой тип творчества не получил широкого распространения в азербайджанском искусстве. Примеры такого творчества в азербайджанской живописи можно найти только в сталинский период. Но уже в конце 1950-х годов они вытесняются подлинным реализмом. Поэтому мы не будем подробно останавливаться на этом типе творчества, т.к. он не типичен для современной азербайджанской живописи.

В нашем искусстве «провидческий» тип творчество наиболее полно представлен в живописи Расима Бабаева. Живописец сам признается в бессознательной природе своего искусства: «Не случайно же замечено, что поэты не сами говорят, а кто-то другой говорит их устами. Я думаю, что и кистью художника порой водит кто-то другой. В этом я полностью разделяю убеждение Сократа» [1, с.26]. С данных позиций и следует рассматривать творчество этого большого художника.

Содержание искусства в «провидческом» типе творчество составляют архетипические образы. Так, в картине Расима Бабаева «Адам и Ева» (1986) получили выражение архетипы «анимуса» (духовного разума), «анимы» (женственной души) и «тени» (темного начала). Архетип «анимы» получил выражение и в картинах «Дом моей бабушки» (1980) и «Кеджава» (1995) в образах бабушки и матери художника.

К середине 1990-х г. художник одерживает победу над чудовищами –темными силами подсознания. Это полная победа над психическим злом выражена в картине «Кеджава». На картине изображена мать художника, совершающая паломничество в Мекку. Но в психологическом смысле мать-душа самого художника, «анима», очищенная в лучах божественного света. Эта наполненная светом картина-свидетельство духовного преображения художника, обретения душевного покоя в вере, исламе. Возможно одна из высших целей духовного развития-это обретение самости (не путать с индивидуальностью). Расим Бабаев должен был придти к достижению этой цели, поскольку уже в достаточно раннем произведении, которое следует считать программным для этого мастера, в полотне «Памяти брата» (1964),ему удалось неосознанно нащупать наиболее адекватную форму выражения архетипа самости - форму кубического тесаного камня. Этот образ алхимического «философ-

ского камня», который, по Юнгу, представляет собой архетип Самости. Не было ли это сознательной задумкой художника? Конечно, нет. Как уже говорилось, не все в искусстве совершается сознательно.

Надо обязательно сказать еще об одном азербайджанском художнике-Джаваде Мираджавадове. Он один из основоположников азербайджанского авангарда, шестидесятник. Так зовут людей поколения, едва ли не впервые в условиях тоталитаризма ощутившего себя как некая социальная общность, чья заинтересованность в либерализации и свободе дала толчок мощным геологическим сдвигам в недрах советского материка. Отсюда понимание истории своего поколения, родины (он считал, что живописи надо учиться на Апшероне), но это так сказать, малый круг времени – личный, индивидуальный. Однако художник Мирджавадов по сути подчинялся иному церемониалу протекания времени,в его глобальном временном режиме теряется, размывается значение поколенческой и вообще групповой психологии и истории. В дневнике его записано: «Темы моих картин: катаклизмы доисторических времен… Гибель галактики… Судьба… Дух, пронизывающий Вселенную…»

Специфика визуальных искусств такова, что фундаментальные категории бытия и сознания в них овеществляются, «овнешняются», по выражению Бахтина. Соотсветственно «овнешняется» у Мирджавада и категория времени. Она выступает в неразрывной связи с двумя другими базисными для его мироощущения категориями – энергией и пространством. Собственно, все три категории неразрывны и не могу пластически реализовываться в отрыве друг от друга. Мирджавад реализовывал это триединство в творческом акте своей жизни.

Типологически творчество Мирджавадова примыкает к тому типу, который Юнг называл «провидческим». По Юнгу, художник-провидец является своего рода орудием коллективного бессознательного - трансперсональных слоев нашего подсознания. В то же время Джавад был мыслящим, рефлексирующим живописцем. Содержание бессознательного в его творчестве подвергалось анализу, рефлексии, рациональному оформлению и уже в таком виде представало перед зрителем. Возникает вопрос: в какой степени архетипы мировой мифологии вместе с идеями Фрейда и Юнга, с одной стороны, а в какой степени личный опыт переживания трансперсональных областей бессознательного, с другой, определили характер мифопоэтической картины мира у Джавада Мирджа-

вадова. А ответ на него сравнительно прост: никакой заимствованный архетипический образ не нашел бы отклика в душе художника, если бы не был укоренен в трансперсональных слоях его сознания.

Надо сказать, что далеко не каждому дано проникнуть в глубины собственной психики. Люди склонны себя идеализировать, в результате чего личность сводится к «персоне», а архетипическое содержание «коллективного бессознательного» оказывается как бы подводной частью «айсберга». И только таким исключительным талантам, как Мирджавадов, свыше дается дар: познать себя, раскрыть себя целиком и выразить в творчестве.

Еще более сложная задача: увидеть собственную «Тень» – вытесненные в бессознательное аспекты личности. И Мирджавдову это удалось – архетип «Тени» занимает одно из важнейших мест в творчестве этого художника. Другие архетипические образы группируются вокруг этого основного архетипа, столь же важного, как архетип самости, возглавляющий другую группу архетипов. «Самость» - высшее «Я» и «Тень» - низшее «я» – это два полюса психики, между которыми мечется «неприкаянное» эго. Таким был Мирджавадов и такими были его картины.

Еще раз подчеркну: обыватель склонен «вытеснять» (в психоаналитическом смысле) «Тень», гений же художника склонен, напротив, извлекать из глубин подсознания «теневые» составляющие личности и выставлять их на всеобщее обозрение. Шокирующее обывателя содержание картин Мирджавадова было облечено в не менее шокирующую форму.

Аналитическая психология и психология зависимости – основная тема “Artbrut” молодого азербайджанского художника Нияза Наджафова. Воистину каждый из нас несет свой крест, независимо от вероисповедания. Зависимость от алкоголя, наркотиков и т.п. приводит людей в лечебницы. Но на самом деле, современная психология зависимости рассматривает как зависимость и беспорядочную сексуальность, и зависимость от социума, и зависимость от труда и развлечений, «хлеба и зрелищ», и, наконец, зависимость от жизни и смерти. И помогает в этих случаях арт-терапия (как ни странно!). Искусство поднимает человека, даже упавшего, с колен.

Анализируя путем какого-то собственного авторского психоанализа и своей философии жизни свой жизненный путь и опыт «большого скач-

ка», Нияз Наджафов как будто типизирует и типологизирует все жизненные ситуации несвободы и патологии – индивидуальной, культурной, социальной…

Кен Уилбер, известный мистик и психоаналитик, заметил, что дать алкоголику бутылку виски потому, что «я хочу быть сегодня «добрым» – это не сострадание, это «идиотское сострадание» [3]. И напротив, посмотрев картины Нияза Наджафова, мы не только смакуем неоавангардную живопись, мы со-страдаем, переживаем подлинный катарсис (хотя бы взять его картину «Дети» или «Охоту на крыс»). А катарсис ведь очищает, пусть ненадолго. Чтож, «Esse Homo»!

Итак, в искусстве XX и XXI в. принцип мимезиса заменяется на принцип создания новой эстетической реальности. Само бытие говорит через художника и его полотна, и ему уже нет нужды копировать природу, особенно, если это могут сделать фотоаппарат и кинокамера. Художник XX и XXI века обращается внутрь себя, и оттуда черпает и вдохновение, и содержание, и форму. И как показали исследования Юнга и постъюнгианский психоанализ, в частности трансперсональная психология, это содержание далеко не всегда субьективно. Напротив, в трансперсональных слоях сознания обнаруживается коллективная культурная память человечества, содержащая «архетипы» и «перинатальные матрицы», принимающие то форму архаических божеств, то форму олицетворений космических сил природы, то символы циклических мистерий «смерти-возрождения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов Г. Художественный мир Расима Бабаева // “Искусство”, №8, 1988, с.21-26.
2. Мастера искусства об искусстве. Т.5.кн.1. – М.: Искусство, 1969.
3. Уилбер К. Один Вкус. – М.: Ин-т трансперсональной психологии, 2004.
4. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М., 1991.
5. Юнг К.-Г. Избранное. – Мн.: ООО “Попурри”, 1998.
6. Юнг К.-Г. Психологические типы. – Мн.: ООО “Попурри”, 1998.

Ключевые слова: К.Г.Юнг, аналитическая психология, архетипы, Расим Бабаев, Джавад Мирджавадов.

Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)

Müasir Azərbaycan rəngkarlığı analitik psixologiyası prizmasından

Məqalədə İsveçrə alimi Karl Qustav Yunqun analitik psixologiya nəzəriyyəsi baxımından Rasim Babayev, Cavad Mircavadov və Niyaz Nəcəfov kimi Azərbaycan rəngkarlarının "bəsirətli" yaradıcılıq növündə incəsənətin məzmununu təşkil edən arxetipik obrazlar təhlil edilir.

Açar sözlər: K.Q.Yunq, analitik psixologiya, arxetiplər, Rasim Babayev, Cavad Mircavadov.

Gulrana Mirza (Azerbaijan)

Modern Azerbaijan painting by prism of analytical psychology

Archetypical characters forming art content are analysed in the type of «prudent» creativity of Azerbaijani painters as Rasim Babayev, Javad Mirjavadov and Niyaz Najafov in terms of Swiss scientist Karl Gustav Yug's theory of analytic psychology in the article.

Keywords: K.G.Yung, analytic psychology, archetypes, Rasim Babayev, Javad Mirjavadov.

UOT 7.04

Амина Меликова
(Азербайджан)

ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА АЗЕРБАЙДЖАНА МАРАЛ РАХМАНЗАДЕ

Народный художник Азербайджана Марал Рахманзаде принадлежит к числу наиболее авторитетных и популярных азербайджанских художников, стоявших у истоков формирования национальной азербайджанской художественной школы Советского периода. Ее имя и ее произведения непременно упоминаются в различных изданиях – сборниках статей, книгах, альбомах, - посвященных азербайджанскому искусству указанного времени [1]. Также, необходимо здесь указать диссертацию на соискание степени кандидата искусствоведения Я.Эфендиева, посвященную жизни и творчеству этой старейшей художницы [2], и книгу-альбом «Марал Рахманзаде. Живопись и графика», изданную Халг Банком в 2011 году [3].

Однако, во всех упомянутых изданиях мы сталкиваемся с весьма обобщенными характеристиками творчества этой художницы, ограниченными, как правило, общими фразами и опирающимися в основном на биографические сведения, а не на структурный анализ конкретных произведений. А между тем, именно такой анализ способен выявить какие-то внутренние, латентные устремления художника, его подлинную художественную позицию и отношение к миру.

Марал Рахманзаде была не только одним из старейших художников, впервые затронувших тему нефти в азербайджанском искусстве. Она была также и первой азербайджанкой, ставшей профессиональной художницей.

Народный художник Азербайджана, лауреат Государственной премии, кавалер ордена «Шохрет», Марал Рахманзаде – женщина удивительной судьбы. Ее отличала огромная любовь к Родине, которую она выразила в своих работах: пейзажах, портретах, произведениях графики - линогравюрах, акварелях, зарисовках. Она смогла стать не просто первой, но и единственной в своем роде художницей, сумевшей открыть новые темы в изобразительном искусстве, привнеся новые нюансы в ве-

ками отточенные темы. И именно Марал ханум в середине прошлого века стала первой женщиной-художницей, воспевшей в своих полотнах тяжелый и благородный труд нефтяников.

Марал Рахманзаде родилась 23 июля 1916 года в Мардакянах. Ее отец был искусным ювелиром, бабушка – знаменитой на всю округу ковровщицей, а дядя – резчиком по камню. С ранних лет она рисовала, а сразу после окончания 7-го класса поступила в Бакинский художественный техникум. Закончив его досрочно, она в числе нескольких талантливых учеников была направлена на учебу в Москву, в самый престижный Московский художественный институт имени В.И.Сурикова. Ее учителями были такие великие мастера графики, как Владимир Фаворский, Алексей Кравченко, Дмитрий Моор (Орлов), ряд других.

Талантливую выпускницу суриковского института направили в одно из московских издательств художественной литературы как подающего большие надежды книжного иллюстратора, но неожиданно для всех Марал решила прервать успешно начатую карьеру и вернулась в Баку. Вскоре после этого началась Великая Отечественная Война, и молодая художница всю силу своего таланта отдала военно-патриотической теме. После войны она увлеклась темой, которую сама называла «морской нефтью».

Безусловно, в те годы индустриальная тематика была магистральной для многих художников. Индустриальный бум «Страны Советов», в которой бешеными темпами строились фабрики, заводы, ГЭС, железные дороги и города, отличался вдохновенной романтикой трудовых будней. Железобетонные конструкции привлекали своей новой эстетикой. Также и труд людей, созидавших новую, социалистическую действительность, вызывал восхищение. Все это стало толчком – и Марал приняла решение поехать на Нефтяные Камни: не потому, что такой поступок вполне соответствовал основному курсу партии и правительства, а потому, что хотелось лично хотя бы немного прочувствовать и пережить то, что ежедневно чувствовали и переживали работавшие там люди.

Марал Рахманзаде стала первой женщиной, решившейся работать в этом уникальном городе,воздвигнутом в открытом море. И только те, кто хотя бы раз побывал там даже в настоящее время, когда легендарный «город на сваях» уже давно представляет собой обустроенный поселок городского типа, могут в полной мере оценить смелость и величие духа

этой женщины. Потому что как бы прочно не «стоял» город на сваях, ощущение близости стихии не покидает живущих там людей ни на минуту. А уж тогда, в 50-е годы прошлого века, жить там было намного сложнее, тем более, что никаких поблажек для себя художница не требовала, и жила в таких же условиях, что и нефтяники. Пристанищем для Марал и нефтяников служил… затопленный корабль. Но только так она могла в полной мере прочувствовать все эмоции и чувства, осознать трудности и восхититься героизмом будней добытчиков нефти.

Каждый день молодая художница выходила в море вместе с рабочими и часами наблюдала за их работой, становясь свидетельницей героического противостояния мужества человека природной стихии. Она буквально «впитывала» в себя энергетику этого города в море, вникала в суть профессии нефтяника. В результате, созданные ею многочисленные, разнообразные по технике исполнения натурные этюды, зарисовки и крупноформатные акварельные пейзажи Нефтяных Камней отличаются не только высокой степенью реалистичности, но и большой душевной теплотой и особой поэтичностью.

В 1947 году была создана серия тоновых литографий под названием «Нефть», состоящая из десяти листов. Художница решила начать «рассказ» с уникальной земли Абшерона, славящейся природными богатствами нефти и газа. В каждой из работ серии Марал Рахманзаде последовательно рассказывает историю добычи нефти в Азербайджане. Начиная с полотна «Огнепоклонники», символизирующего богатство и святость нашей земли, до композиции «Качалки» - показывающей развитие технического прогресса. Заканчивает серию морской пейзаж «Танкер уходит в море»: в освещенном сиянием луны и звезд ночном море отражаются огни города и плывет корабль.

Во всех работах Марал Рахманзаде суровая реальность поразительно сочетается с глубокой поэтичностью. Восхищение мощью и красотой стихии сменяется преклонением перед мужеством человека. В ее полотнах на такую, казалось бы, совершенно не близкую женщине тематику, ощущается присутствие личного отношения автора, и именно это придает им удивительную энергетику. Несомненно, лишь обладая широким и глубоким мировоззрением было возможно по-настоящему прочувствовать всю гамму эмоций и чувств нефтяников, которые каждый день сталкиваются с многочисленными трудностями, но при этом искренне

любят свою работу. Нефтяная серия М.Рахманзаде объединяет в себе все: и жесткий реализм, и романтику морских пейзажей с уходящими за горизонт эстакадами вышек, и чувство неприкрытого восхищения природой, человеком, родиной.

Марал полностью отдается творчеству, создавая одну за другой работы: «Перевозка нефти», «Нефтяники на танкере», «Резервуарный парк», «Остров семи кораблей», «Солнечные лучи», ряд других. Брутальная энергетика и вместе с тем романтика отличает графические миниатюры «В штормовую», «Продукты завезли». Кажется, что вот оно, истинное призвание настоящего мужчины – покорять стихию и не сдаваться ни перед какими преградами. Но в то же время в этих работах ощущается единство природы и человека, который буквально сливается с природным ландшафтом, становясь, с одной стороны, его частью, а с другой – меняя его облик и настроение.

Итогом многолетнего самоотверженного труда в длительных экспедициях на Нефтяных камнях, стали многочисленные, выполненные в разной технике, графические работы. Все они сначала экспонировались на длившейся два месяца персональной выставке Марал Рахманзаде в Баку. Затем выставка продолжилась на Нефтяных камнях. Очевидцы вспоминают: успех был таков, что книги отзывов едва успевали менять - настолько быстро они заполнялись благодарными зрителями.

Вскоре такой же успех состоялся и в Москве, в Выставочном зале Союза художников СССР на Кузнецком мосту, где было показано свыше 70 рисунков, акварелей и литографий Рахманзаде. Далее – и на выставке советской графики в Лондоне, в галерее Королевской академии художеств, где вместе с такими мастерами, как ее учитель Фаворский, а также Нисский, Верейский и другие, Рахманзаде выставила несколько работ на тему Нефтяных Камней. Они были отмечены не только в публикациях британских газет о выставке, но и в вышедшей там книге, где их автору была посвящена отдельная статья.

В 1957 году, в Москве был выпущен альбом М.Рахманзаде «У нас на Каспии». Большинство работ, вошедших в этот альбом, сегодня находятся в Третьяковской галерее.

Просматривая сегодня ее работы разных лет, вдруг понимаешь: однажды затронув эту тему, художница фактически работала над нею всю свою творческую жизнь. Среди литографий и рисунков на тему Нефтя-

ных Камней есть работы и 1940-х, и 50-х, и 60-х, и даже 1970-х годов! Не устаешь поражаться тому неисчерпаемому вдохновению, которое когда-то захватило совсем молодую художницу и осталось с ней на всю жизнь. Также и удивляет разнообразие композиций, создававшихся на протяжении всех этих лет: не будет преувеличением сказать, что при неизбежной повторяемости мотивов, среди всех работ, созданных М.Рахманзаде на протяжении всей своей жизни, нет даже двух, дублирующих друг друга. Среди литографий, рисунков, акварелей имеется огромное множество листов, которые совершенно заслуженно могут быть названы подлинными жемчужинами азербайджанского искусства.

«Во время шторма» из Серии «Нефтяные Камни», 1950-е, «Богатство Каспия», «Лучи Солнца», «Хазри», «Стальные Сваи», «Вид с моря» 1970-е…

Список работ, заслуживающих пристальный интерес, можно продолжать бесконечно. Не будет преувеличением сказать, что если не каждая первая, то каждая вторая работана нефтяную тему, созданная Марал ханум, может быть рассмотрена как образец высочайшего художественного качества.

Взять, к примеру, акварель «Мост у эстакады», 1956-57 годы. Композиция, плотно выстроенная из объемов (корабли, дома, вышки, деревянный настил) решена в коричнево-серой гамме. Оставленный нетронутым краской участок белой бумаги в центре придает работе особую эстетическую остроту. Поразительно, как простой прием способен довести драматургию до высочайшей степени напряжения. Это – как «свет в конце тоннеля», обитель тишины и чистоты посреди накала страстей, хаоса, драмы, которой, кажется, нет конца. На небольшом листе бумаги (29х38) развернута коллизия жизни, выходящая далеко за пределы собственно индустриальной тематики. Это – философия, мировоззрение, космос, просто представленные в зримых, земных формах.

Метафора, глубочайший жизненный и духовный смысл прочитывается практически в каждой композиции М.Рахманзаде. Подлинным царством разума и покоя выглядит лист «В открытом море» (1956). Общий нежный сиреневый тон, на фоне которого прозрачным кружевом просматриваются вышки на сваях, и катер тихо скользит по зеркальной глади, задает общую лирическую интонацию. Золото сигнальных огней на вышках, как и светящаяся рубка катера, мерцающие отражения в

воде – все это придает композиции характер подлинной драгоценности. Драгоценно здесь все – и дар земли в виде «черного золота», и благо тихой ночи в открытом море, и поистине поэтический, возвышенный дар художницы, сумевшей простейшими средствами воссоздать всю эту красоту…

Несомненно, цикл работ на нефтяную тему стал одним из самых серьезных достижений Марал Рахманзаде. Поистине, ее поступок можно назвать подвигом, и нефтяники по сей день отдают дань уважения творчеству этой удивительной женщины. Она была первой, и осталась единственной в своем роде, любившей свою страну искренне и воспевшей всю ее красоту и мощь в своих полотнах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журнал «СОКАР Плюс». Сентябрь, 2011.
2. Марал Рахманзаде. Живопись и графика. – Б., Халг Банк, 2011.

Ключевые слова: нефть, искусство, индустрия, пейзаж, социалистический реализм.

Əminə Məlikova (Azərbaycan)

Azərbaycanın xalq rəssamı Maral Rəhmanzadənin yaradıcılığındakı mövzulardan birinə dair

Məqalə XX əsr Azərbaycan təsviri sənətində əsas yer tutan neft hasilatı prosesi və neftçi əməyi mövzusunun interpretasiyasına həsr olunub. Sovet dövründə xüsusi aktuallıq daşıyan bu mövzuya ilk müraciət edənlərdən biri də Maral xanımdır. Məqalədə rəssamın yaradıcılıq yolu, onun Azərbaycan təsviri sənətində və qrafikasında rolu öz əksini tapmışdır.

Neft mövzusunda əsərlər silsiləsi Maral Rəhmanzadənin ən ciddi nailiyyətlərindən biridir. Onun bu istiqamətdə fəaliyyətini əsl yaradıcılıq şücaəti adlandırmaq olar.

Açar sözlər: neft, incəsənət, sənaye, mənzərə, sovet realizmı.

Amina Malikova (Azerbaijan)

One of the topics in Azerbaijan People's artist Maral Rahmanzadeh's creative work

The article has been dedicated to interpretation of topic about oil producing process and oil-man work , which were taken place in Azerbaijan fine art of XX century. One of who referred to this special actual topic of soviet times for the first time is missis Maral. Artist's creative way and her role in Azerbaijan fine art and graphic have found its expression in the article.

Works series on oil topic are one of Maral Rahmanzadeh's the most serious achievements. Her activity on this trend can be named the real creative courage.

Keywords: oil, art, industry, landscape, soviet realism

UOT 7.01:159.9

Fəridə Quliyeva,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)

SƏHNƏQRAFİYA YARADICILIĞI MƏNTİQ PRİZMASINDAN

Sənətşünaslıqda, o cümlədən Azərbaycan sənətşünaslığında incəsənətin müxtəlif sahələr ilə qarşılıqlı əlaqəsi baxımından araşdırılması əsas tədqiqat obyektlərindən biridir. Bu tədqiqatlarda müxtəlif elmlərin arasında mövcud olan sintetik bağlılığın nəzəri cəhətdən öyrənilməsi məsələsi də təbii olaraq istisina deyil. Azərbaycan sənətşünaslığının tədqiqat obyektlərindən biridə teatr sənətidir.Teatr sənəti haqqında düşünərkən, yaxud danışarkən adətən, bu sənətin mənəvi-məcazi tərəfləri gözlərimiz önündə canlanır. Bunlar ilk növbədə əsərin məzmununun keyfiyyəti, onun aktuallığı (yəni bilavasitə süjetin müasirliyi və yaxud mövzunun məcazi mənada zəmanəylə səsləşməsi) və əsərdə dramaturq tərəfindən gizlədilmiş olmasına baxmayaraq, rejissor-aktyor heyətinin açmış olduğu müəllif ideyasıdır. Bunlarla bərabər biz teatr sənətinin mühüm komponenti və bu sənətdə müvəffəqiyyətin rəhni olan teatrın bilavasitə maddi tərəfini təmsil edən və əyani xarakter daşıyan səhnəqrafiya amilini nəzərdən qaçırmamalıyıq.

Təqdim edilən məruzədəAzərbaycanın dahi dramaturqu Hüseyn Cavidin pyeslərindən paralellər gətirilərək, teatr rəssamının məhz məntiq elminə yiyələnməsinin vacib şərtləri açıqlanır.

Ədəbiyyat və onunla sıx bağlı olan teatr sənəti insan həyatının gerçəkliyini kifayət qədər geniş və tam surətdə təsvir etmək imkanına malikdir. Teatr dekorasiyası bu həyatı (əsasən sözsüz-dilsiz olaraq), onun ayrı-ayrı anlarında donmuş bir vəziyyətdə təqdim edir. «Həyatı onun ayrı-ayrı anlarında təsvir etmək» nə deməkdir? Səhnədə hadisənin baş verdiyi mühitin təsvir olunması, heç də istənilən bir mühitin təsadüfi anda qeyd edilməsi kimi başa düşülməməlidir. Bubaxımdan, 1982-ci ildə səhnələşdirilmiş Hüseyn Cavidin «İblis» tamaşası üçün rəssam Elçin Məmmədovun yaratdığı lakonik səhnə tərtibatı həm kompozisiya quruluşu baxımından, həm də ayrı-ayrı formaların tətbiqi baxımından tamamilə tamaşanın süjet xəttinə uyğun olmuşdur. Buradakı dekorasiyada xarakterik faktların axtarışı, pyesin düzgün dərk edilməsi, onun estetik formalarının müəyyənləşməsi nəzərdə tutulmuşdu. Səhnədə «ümumi ob-

razın» təəccüb doğuracaq, sirli xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, çoxcəhətli və dinamik real həyat burada ayrıca bir anda, müəyyən bir vəziyyətdə kamilliklə ifadə olunur. Rəssam-dekoratorun bacarığı ondan ibarətdir ki, o, sanki mövcudluq hərəkətini bir anlığa saxlayıb, tamaşaçının diqqətini pyesin hansısa çox vacib və mənalı; özündə keçmiş, indiki və gələcək zamanları əks etdirmiş olan hadisələri, hərəkətləri cəmləyən bir mühitə yönəldir. Səhnənin dekorasiyası özü-özlüyündə (rekvizit, butaforiya, teatral geyimlər, rəssamlıq tərtibatı və nəhayət qrimlənmiş aktyorlarla birgə) pyesin (tamaşanın) tamaşaçıların gözü önündə açılan özünəməxsus «pəncərəsidir», onun imkanları isə demək olar ki, sonsuzdur. Tamaşanın dekorasiyası düzgün qurulmuşdursa ona nəzər salmaqdan yorulmaq qeyri-mümkündür, çünki o, əsərdə mövcud olan reallığı, ideya və mənəviyyat qanunlarının ümumiləşmiş bir məcmusunu, insan taleyini, müxtəlif fikirləri, tamaşada baş verən konfliktləri özündə əks etdirir. Beləliklə, səhnə dekorasiyasının müvəffəqiyyəti qurulan və təsvir edilən əşyaların təkcə zahiri görkəmlərindəki mürəkkəbliyin öhdəsindən gəlməklə məhdudlaşsa da, bu öz növbəsində, rəssam-dekoratorun mənəvi zənginliyindən, dərin yaradıcıl fikirlərə malik olmasından, emosiya gücündən və s.-dən asılıdır.

Teatr sintetik bir sənət növü olduğu üçün ideyanın tam açılmasında aktyor ifası, musiqi müşaiyyəti və səhnəqrafiyanın vəhdəti ciddi surətdə tələb olunur. Bir növ «ümumi obraz»da tamamlanmış olan ideya, öz təccəssümünü yalnız səhnə dekorasiyasının bütün element və hissələrinin vahid kontekstində tapa bilər. Belə bir ideyanın özü də kompleks xarakter daşıyır, çünki onun məğzini anlamaqdan ötrü həm teatr rəssamı, həm də tamaşaçı, hər halda, müxtəlif (ədəbiyyat, tarix, etnoqrafiya estetika, məntiq, fəlsəfə, koloristika və s.) sahələrdə çoxşaxəli məlumata, özünəməxsus dünyagörüşünə malik olmalıdır. Əks təqdirdə, rəssamın, tamaşaya qoyulan pyesə subyektiv münasibəti nəticəsində qurulan səhnənin dekorasiyasının təsiri altına düşən tamaşaçı əsərin ideya xəttini başqa (yanlış) istiqamətdə qəbul edəcək.

Səhnə tərtibatının düzgün təşkili üçün müvafiq tələblərin ödənilməsi vacib şərtdir. Odur ki, müəyyən nizam üzrə aparılan səhnə tərtibatı işində harmonik uyğunluq gözlənilməlidir.

Məntiqə əsaslanan harmoniya, düzgün qurulmuş səhnə tərtibatı işində vahid və möhtəşəm bir sistem şəklində təzahür edir. Yəni burada:

- pyesin mətni ilə səhnə tərtibatı arasında olan ayrılmaz bağlılıq;
- səhnə tərtibatında kompozisiyanın geniş əhatəli harmoniyası (yəni kompozisiyadakı bütün forma və detallar arasında ümumi harmoniyanın gözlənilməsi);

- səhnədə seçilən rənglərin bilavasitə məzmuna xidmət edən harmonik determinasiyası (yəni dəqiq müəyyən edilmiş rəng və çalarların öz aralarındakı, bundan əlavə, formalarla rənglər arasındakı bir sözlə ümumilikdə məzmunun koloristik baxımdan kompleks və monolit harmoniyası) gərək gözlənilsin.

Yuxarıda danışdığımız nizam üzrə işləyən rəssam-dekorator pyesdə hadisələrin baş verdiyi mühiti səhnədə gerçəkləşdirməkdən ötrü məntiq elminin nəzəri və təcrübi əsaslarına ibtidai dərəcədə sahib olmalıdır. Belə ki, rəssam-dekorator idrak gücü ilə pyesi hərtərəfli qavrayıb, onun məna və məzmununa dərindən yiyələnərək, səhnədə baş verən hadisələrin mühitini əyani şəkildə yaradarkən ardıcıl olaraq müəyyən səciyyəvi mərhələlərdən keçir. Səhnə tərtibatı işində təkcə dekorasiyalar qurmaq deyil, hər bir əsər qəhrəmanları qrupu üçün onların müəyyən (yaşadıqları) gün və saatdakı içtimai vəziyyətlərini canlandırmaq zəruridir. Yəni müxtəlif pyeslərin mətnləri içərisində mövcud olan hal və hadisələrin vaqe olduğu, sanki eyni görünən mühitlər, məzmunundan asılı olaraq müxtəlif çalarlar kəsb edə bilərlər. Məsələn, dramaturq H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Uçurum» faciələrinin başlanğıc pərdələrindəki remarkalar müxtəlif salonların zahirən bənzər olan interyerlərini təsvir edir, lakin otaqların təsvirindəki əşyalar əsərin məzmunundan asılı olaraq kəskin fərqlənirlər. Burada qəhrəmanların ictimai mənsubiyyəti, onların əsərdə cərəyan edən hadisələr içərisində tutduqları həyati mövqe, obrazların əsərdə müşahidə olunan gerçək əmelləri və keçdikləri həyat yolları, onların hansı mühitdə yerləşməsini diktə edir. Əlbəttə ki, bütün bu xüsusiyyətlər yalnız məntiqə söykənən təhlil və tətbiq üsullarının vasitəsi ilə səhnə tərtibatının və pyesin özünün arasında harmonik uyğunluq meydana gətirməklə həyata keçirilir.

Səhnənin tərtibatı prosesində harmoniya qanunlarına riayət edilməsində məntiqin fövqəladə rolunu qeyd etməmək mümkün deyil. Məntiq, rəssam-dekorator üçün zəruri olan elə bir bacarıq xüsusiyyətidir ki, o, pyesdə cərəyan edən hadisələr mühitinin tam gerçəkliyi ilə əks etdirilməsinə və tamaşaçının gözü önündə canlandırılmasına köməklik göstərərək, əsərin mənasını tamaşaçı kütləsinə düzgün dərk etdirə bilir, bunula da müəllifi əsərdə qarşısına qoyduğu məqsədinə nail etmiş olur. Ümumiyyətlə, klassik məntiq elminin əsas prinsiplərinə istinad edərək demək lazımdır ki, həyatın hər hansı sahəsində məntiq işlətmə məharəti əsasən insan əqlinin «təsəvvür, fikri mühakimə, əqli xülasələndirmə, nizama salma» [3, s. 30] istilahları altında təsnifləndirilmiş olan dörd fəaliyyət növünə sahib olmaq qabiliyyətindən ibarətdir. Hər hansı bir

tamaşanın tərtibatını hazırlayarkən rəssam-dekorator üçün də məhz bu biçimdə düşünmək, yəni təhqiqi tərzdə təfəkkür etmək bacarığına yiyələnmək labüddür.

Konkret olaraq səhnənin bədii tərtibatı işində təsəvvür kəlməsi işlənildikdə, pyesin mətnini oxuyarkən pyesin canlı mənzərəsinin həmin an kortəbii olaraq zehnin gözü ilə seyr edilməsi nəzərdə tutulur. Məsələn, əsərin mətnində «Günəş, Yer, ağac, təfəkkür, mövcudluq və s.» kimi sadə və mürəkkəb məfhumlar göz önündən keçərkən onlar haqqında heç bir mülahizə söyləmədən, onları həmin anda aydın təsəvvür edirik. Təsəvvür etdiyimiz hər hansı bir ehtimal olunan forma isə, artıq istər-istəməz qeyri-ixtiyari surətdə ideya doğurmağa başlayır. Əlbəttə, hal-hazırda işlənən «ideya» sözü altında «mücərrəd bir ideya» deyil, «əsərin ideyası» anlaşılmalıdır. Odur ki, H.Cavidin «Xəyyam» pyesini oxuduğumuz zaman baş qəhrəmanın məşhur filosof, şair olmasını, «Topal Teymur» dramını oxuyarkən isə baş qəhrəmanın bir sərkərdə, hökmdar və cahangir olmasını dərindən düşünmədən təsəvvür edirik. Bu şəxslərin pyesin daxilində hansı mövqe tutmalarını və yaxud başqa sözlə desək, onlara müəllif və oxucu tərəfindən hansı prizmadan baxıldığını isə, artıq məzmunun dərkindən əxz etdiyimiz ideya əsasında anlayırıq.

Fikri mühakimə yolu ilə rəssam-dekorator, öz təxəyyülünə istinadən bir həqiqəti təsdiq etməklə, bu həqiqətdən məntiqi surətdə irəli gələn digər fikirlə məntiq silsiləsini tamamlamış olur. Məsələn, adi qaydada gözə üfqi bir müstəvi kimi görünən yer səthini kürə şəklində verməklə, Yerin həqiqətən də kürə formasında olması təsdiq edilir. «Topal Teymur» dramının I pərdəsinin remarkasına uyğun olaraq Əmir Teymurun sarayında təmtəraqlı formalardan təşkil edilmiş möhtəşəm bir interyer tərtib edilməklə Əmir Teymur sarayını, dünya fatehliyinə can atan əzəmətli bir hökmdarın iqamətgahı kimi təsdiqləyən əyani, qabartılı bir mühit yaranır.

Əqli xülasələndirmə isə hər hansı bir fikri ardıcıllığı, bir qədər qeyri-adi, standartlardan uzaq, ədalətli təhqiqə söykənən, obyektiv məntiqi sxem üzrə tamama çatdıran konstruktiv düşüncə modelidir. Yəni əgər xeyirxahlıq ali bir əməl hesab edilsə də, əgər birinə xeyirxahlıq etmək məqsədi ilə digərinə pislik gətiriləcəksə, artıq bu xeyirxahlıq həqiqi deyil, xəyali olur və beləliklə məntiqdən kənara çıxır. Məntiqdən istifadə etmənin bu növü hər hansı bir təzadlı və dolaşıq fikirlər silsiləsindən ümidli son nəticə çıxarmağa kömək edir. «Topal Teymur» pyesindən misal gətirsək, belə bir məntiqi xülasələndirmə əsərin baş qəhrəmanı olan Teymurun etdiyi müharibəyə haqq qazandırmaq fikrinin yanlış olmasını üzə çıxarır.

Nizamasalma isə, müəyyən bir ideyanı tərənnüm edən hər hansı bir pyesin dərk edilməsində əldə edilmiş müxtəlif fikri mühakimələrin və əqli xülasələndirmələrin həmin ideyanın vahid nizamına tabe edilməsi, bu nizam naminə zəruri ardıcıllıq sırasının gözlənilməsidir. Göründüyü kimi bu mərhələ məqsədyönlü düşünmənin sonuncu mərhələsi olmaqla, bütün müstəqil fikirləri səmərəli qaydada birləşdirmək, onlardan idraka xidmət edən vahid sistem yaratmaq üsuludur. Məntiq çalışdırmanın bu yekunlaşdırıcı üsulu təbiətdə və cəmiyyətdə vaqe olan hadisələrin tədqiqində də əvəzedilməz əhəmiyyətə malikdir.

Nəticədə bu təsirli və məhsuldar iş üsulu müxtəlif obrazlarla zəngin olan hər hansı bir tamaşanın vahid ümumi obrazının düzgün yaranmasına kömək edər. Məsələn, «Uçurum» pyesinin sadəcə adından təbii olaraq fikrə gələn ümumi obraz, müvafiq tamaşanın əvvəlindən axırınadək səhnədə görünməkdə olan rəmzi «uçurum» təsviridir. Yaxud, «Şeyx Sənan» tamaşasının, həmin pyesin mətnində yer tutan dahiyanə kəlmələrə istinadən ümumi obrazın yəqin ki, «günəşin fonunda Kitab (Qurani-Kərim)» təsviri olması mümkündür.

Bəzən sadalanan əməli üsullar iş prosesində olduqca təbii surətdə və hətta ixtiyarsız olaraq gerçəkləşir. Beləliklə, bu bacarıqlar, pyesi diqqətlə oxumuş olan rəssam-dekoratorun işində, onun düşünərək formalaşdırdığı təsəvvür bazasının əsasında öz tətbiqini tapır. Çox mürəkkəb olmayan, lakin məsuliyyətli olan bu təhlili düşüncələrdən güdülən məqsədlər aşağıdakılardır:

- birincisi, rəssam-dekorator əmin olmalıdır ki, onun fərdi şüuru müəllifin yaradıcıl şüuru ilə ziddiyyət kəsb etmir, başqa sözlə desək, rəssam-dekorator əsərdə müəllif tərəfindən qoyulan məcazi çərçivədən kənara çıxmamalıdır. Əgər rəssam-dekorator ibtidai mərhələdə pyesə qarşı subyektiv münasibət səbəbindən qəflətən həmin məcazi hüdudları pozarsa, quruluş işinin gedişində o, öz səhvlərini özü üçün üzə çıxararaq, işini korrektə etmək imkanını tapacaq. Beləliklə düzgün metodika tətbiq edildiyi təqdirdə xüsusi bir məntiqi mexanizm, quruluş səhvlərini avtomatik istisna edir və quruluşun korrektəsini labüd edir;
- ikincisi, rəssam-dekorator pyesin ideyasını öz ağlının köməyi ilə dərindən dərk edərək, onu hansı bədii vasitələrlə təzahür etdirə biləcəyini artıq fikrində canlandırır. Rəssam-dekoratorun şəxsi düşüncələrinin məhsulu kimi meydana gələn təsəvvürlər, fikri mühakimələr və əqli xülasələndirmələr heç də yalnız onun özünə aid deyildir. Çünki o, obrazını düşünməkdə olduğu mühiti ancaq özü seyr etməklə kifayətlənmir, həmçinin bu mühiti bədii təsvir vasitələrinin köməyi ilə canlandıraraq tamaşaçı-

ya təqdim edir. Buna görə də rəssam-dekorator, hətta öz şüurunda fərdi qaydada düşünərkən, bəlli bir ideya onun təxəyyülündə artıq müvafiq formalar və rənglər şəklində təzahür edir. Belə ki, məntiq elmində məna daşıyıcısı olan ideya maddi mənşəli formalarla və əksinə, əyani səciyyə daşıyan forma isə bilavasitə ideya ilə bağlı şəkildə mənimsənilir.

Deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olur ki, yalnız yuxarıda sadaladığımız dörd növ məntiqi düşünmə metodları üzrə aparılan münəzzəm iş, səhnə ilə pyes arasında harmonik uyğunluq yarada bilər. Daima, hətta yuxuda da, hərəkətdə olan əqlin səmərəli işlədilməsi haqqında elm olan məntiq özü də mütəhərrikdir, həmişə inkişafdadır, buna görə də yeni kəşflər və tərəqqi üçün zəmin yaradır. Teatr dekorasiyası tarixində, o cümlədən Azərbaycan teatrında qurulmuş olan bütün uğurlu tərtibatlar ilk növbədə məhz belə bir məntiqə əsaslanaraq yaradılmışdır. Tədricən bu təcrübələr təkmilləşdirilib vahid bir səhnə tərtibatı metodikasına çevrilərək, müasir dövrdə sənətşünaslıq elminin bir şaxəsi olan səhnəqrafiya adlı nəzəriyyədə nəhayət öz yetkin təcəssümünü tapmışdır.

ƏDƏBİYYAT

1 Hüseyn Cavid. Əsərləri. 5 cilddə. – Bakı: Elm, 2007.
2. Акимов Н.П. О театре. – Л.-М.: Искусство, 1962, 351 с.
3. Арно А., Николь П. Логика или Искусство мыслить. – М.: Наука, 1991, 413 с.
4. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Станиславского, М.: Искусство, 1951, 567с.
5. Михайлова А.А. Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978, 247 с.
6. Островский М.А. Художник и театр. – М.: Сов.художник, 1965, 79 с.
7. Рындин В.Ф. Художник и театр. – М.: Академия художеств СССР, 1966, 245 с.
8. Семиотика и искусствометрия. Сборник перевода сочинений Ю.М.Лотмана. – М.: Мир, 1972, 364 с.
9. Храпченко М. Семиотика и художественное творчество. Литература и современность. – М.: Худ. литература, 1972, с. 114-171.
10. Художник, сцена. Сб. статей, сост. и авт. предисл. Е.Б.Ракитина. – М.: Сов. художник, 1978, 213 с.

Açar sözlər: səhnəqrafiya, məntiq, teatr rəssamı, dramaturq, harmoniya.

Фарида Гулиева (Азербайджан)

Сценографическое творчество сквозь призму логики

В статье рассматриваются закономерные критерии, призванные помочь процессу освоения театральным художником конкретно научных основ практической логики (с показательными примерами-параллелями из произведений выдающегося драматурга Гусейна Джавида).

Необходимым и обязательным условием правильной организации сценического оформления является соблюдение соответствующих требований, рассматриваемых в настоящей статье. Так что в сценографической работе, осуществляемой системно и глубоко взвешенно, должно быть строго соблюдено всестороннее (комплексное) гармоническое соответствие.

Ключевые слова: сценография, логика, театральный художник, драматургия, гармония.

Farida Guliyeva (Azerbaijan)

Scenography creation through logic prism

Important terms of theatre artist's master the logic science are explained in presented article by mentioning parallels from Azerbaijan playwright of genius Huseyn Javid's plays.

It is important to satisfy corresponding requests for arranging the stage design properly. So, harmoniousness correspondence must be kept in design work of the stage by carrying out the certain order.

Keywords: scenography, logic, theatre artist, playwright, harmony.

UOT 7:002.6

Elşad Əliyev
(Azərbaycan)

İNFORMASİYA CƏMİYYƏTİNDƏ SƏNƏTŞÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ

İnformasiya-kommunikasiya və kompüter texnologiyalarının güclü inkişafı tədricən cəmiyyətin informatizasiyasını stimullaşdırır, postindustrial cəmiyyət informasiya cəmiyyətinə keçir, onun ali səviyyəsi olan biliklər cəmiyyətinin formalaşması və təşəkkülü başlayır.

Belə cəmiyyətdə bütün sahələr kimi mədəniyyət və incəsənət sahəsində də, o cümlədən, kulturologiya və sənətşünaslıq üzrə mütəxəssislər də, informasiya resursları ilə getdikcə daha sıx təmasda olurlar. Tədqiqatlar göstərir ki, informasiya-kommunikasiya və kompüter texnologiyalarının təsiri altında bədii prosesin inkişaf dinamikasında güclü dəyişikliklər baş verir, incəsənət getdikcə daha çox texnolojiləşir, texnologiyalar isə getdikcə daha da estetikləşir [1].

Yaradıcı insanın informasiya axınında düzgün istiqamətlənməsi üçün onun informasiya mədəniyyəti olmalıdır ki, bu da ümumi mədəniyyətin tərkib hissəsi kimi təzahür edir. Yaradıcı şəxsiyyətin informasiya mədəniyyəti dedikdə, onun informasiya resursları ilə məqsədyönlü işləmək qabiliyyəti, informasiyaların əldə olunması, emalı və ötürülməsi üçün kompüter texnologiyalarından, müasir texniki vasitələrdən və metodlardan bəhrələnmək bacarığı başa düşülür.

İnformasiya texnologiyaları əsri, yaradıcı insanın daxili potensialına, hər şeydən öncə isə onun intellektinə, yaradıcılıq qabiliyyətinə, öz imkanlarını reallaşdırmaq istəyinə və bacarığına, özünü hərtərəfli təsdiq etməyinə daha yüksək tələblər qoyur. Yaradıcı insanın daim dəyişən və yeniləşən informasiya mühitinin şərtlərinə uyğunlaşması qabiliyyəti ona geniş yaradıcılıq üfüqləri açır və sərbəstlik verir. Bu isə bədii prosesin inkişaf dinamikasında özünü adekvat olaraq əks etdirir.

Buna görə də, informasiya cəmiyyətindəinformasiya-kommunikasiya texnologiyalarının, İnternetin, habelə kompüter və lazer texnikasının təsiri ilə bədii prosesin inkişaf dinamikasında baş verən irimiqyaslı dəyişikliklərin təhlil və dərk olunması sənətşünaslıq elminin ən aktual problemlərindən biridir.

Tədqiqatlarımızınəsas məqsədiinformasiya cəmiyyəti şəraitində informasiya-kommunikasiya texnologiyalarının, İnternetin, habelə kompüter və lazer texnikasının bədii prosesin inkişaf dinamikasına təsirinin şərtlərinin, meyllərinin, yollarının və üsullarının aşkara çıxarılmasından ibarətdir.

Müasir sənətşünaslıq elminin bu aktual probleminin həllinə tərəfimizdən təklif olunan orijinal yanaşma ondan ibarətdir ki, informasiya-kommunikasiya texnologiyaları, İnternet, habelə kompüter və lazer texnikası ilə bədii prosesin inkişaf dinamikasının qarşılıqlı təsiri, incəsənətdə tarixi proseslər və bu proseslər nəticəsində baş vermiş dəyişikliklər kontekstində araşdırılmalıdır. Bu yanaşma ənənəvi, o cümlədən, fəlsəfi, filoloji, sosioloji, psixoloji və s. kimi yanaşma ideyalarını və metodlarını özündə ehtiva edən yeni tədqiqat paradiqması rolu oynamalıdır.

Yaradıcı təxəyyülün və bədii prosesin informasiya-texnoloji komponentinin qarşılıqlı asılılığının və təsirinin öyrənilməsi üzrə mövcud sənətşünaslıq ədəbiyyatınınelmi təhlili göstərir ki, araşdırılan problemfənnlərarası xarakter daşıyır. Buna görə də, onun əhatəli və kompleks şəkildə öyrənilməsi informatika, incəsənət, kulturologiya, fəlsəfə, psixologiya və sosiologiya və s. sahəsində bilgiləri cəlb etməklə mümkündür.

Bir çox müasir sənətşünaslar real aləmlə virtual aləmi qarşı-qarşıya qoyurlar. Marşall Maklyuen belə hesab edir ki, bütün bəşəriyyətin qavrama tarixi informasiyaların təqdimat üsullarının daim dəyişməsi ilə əlaqədardır. Məsələn, reallığın tirajlanan obrazlarının çoxəsrlik ənənələrinin əsasında kitab çapı durur. Kitab çapı ilk oxucu auditoriyasını yaratmış, bu gün isə müasir insanın hissiyyatının yaranmasında bu rolu fotoqrafik təsvirlər, kino və televiziya obrazları oynayır [2].

İncəsənət əsərlərinin texniki, o cümlədən rəqəmsal, virtual təkrar istehsalı imkanının yaranması informasiyanın təqdimatı üsulunu dəyişdi, bunun da nəticəsində, Valter Benyaminin qeyd etdiyi kimi incəsənət əsərlərinin istehlakçısı ayrıca bir fərd deyil, kütlələr oldu [3]. İncəsənət əsərinin rəqəmsal tirajlanması onun statusunu dəyişdi. Özündə böyük dəyər daşıyan, unikal bir sənət əsəri, adi bir istehlak vasitəsinə çevrildi. Çünki, reproduksiyada və virtual obrazda olan bir əşya öz nüfuzunu itirir, ənənədən kənarda qalır, ümumiləşir, hamı üçün əlçatan olur.

Bununla bərabər qarşılıqlı, paralel proses də gedir – informasiya texnologiyalarının təsiri altında incəsənət öz xarakterini dəyişir. Əgər yeni texnologiyalar dövrünə qədər incəsənət reallığı virtuallaşdırmaq texnologiyası idisə, bu

gün bu sərhəd itir. Bir tərəfdən, müasir incəsənət yeni texnologiyalardan gələn ifadə vasitələri ilə zənginləşir, çünki bu texnologiyaların təklif etdiyi virtuallaşma üsulu yüksək intensivliyi ilə fərqlənir. Əvvəllər böyük zəhmətlə başa gələn şeylər, informasiya texnologiyaları sayəsində daha asan və effektiv yaradılır. Digər tərəfdən, bədii prosesin məhsulları – rəssamların tabloları, bəstəkarların musiqisi və b.k. – İnternet resurslarında, bloqlarda, Veb-səhifələrdə yerləşdirilir, bununla da informasiya resurslarını zənginləşdirir.

İnformasiya-kommunikasiya texnologiyaları, İnternet, habelə kompüter və lazer texnikası ilə bədii prosesin qarşılıqlı təsiri probleminin öyrənilməsi dərəcəsini təhlil edərkən qeyd etməliyik ki, ölkəmizdə bu problemin ciddi, sistematik tədqiqi olmamışdır. Bununla belə müasir sənətşünaslığın aktual problemlərini müzakirə edərkən, bir sıra yerli və xarici ölkə alimlərinin tədqiqatlarını qeyd etmək olar.

İncəsənətin tarixində hər bir dövrün öz üslubu olmuşdur. Müasir insanın təsəvvüründə də, incəsənətdə üslub, informasiya cəmiyyətinin, yeni dövrün ən adekvat ifadəçisidir. Bədii prosesdə müasir üslub, bu dövr üçün bəstəkarın, rəssamın, rejissorun və b.k. yaradıcılığında aktual olan prinsiplərdən və istehlakçının duyum modellərindən əmələ gəlir.R.H.Abdullayeva haqlı olaraq belə hesab edir ki, "... əgər əvvəlki nəsillərin təfəkkürünü paradiqmal adlandırmaq olarsa, indiki nəslin təfəkkürünü stilistik kimi qeyd etmək olar. Postmodern – sanki üslubun itməsidir" [4, s.45].Müasir incəsənətdə baş verən dəyişikliklər hər şeydən daha çox bədii təfəkkür üsulu ilə bağlı olan dərin qatlara, və deməli, dünyagörüşünə toxunur [5, s.200].

İnformasiya cəmiyyətinin mədəni dinamikası, o cümlədən informasiya texnologiyalarının mədəniyyətin yaradıcı potensialının intensivləşdirilməsində müasir elmi-texniki paradiqmanın rolu A.V.Solovyov tərəfindən kompleks təhlil olunmuşdur [6]. A.M.Podşibyakin müasir informasiya cəmiyyətinin inkişafı kontekstində bədii mədəniyyətin özünəməxsus xüsusiyyətlərini müəyyən etmişdir [7]. T.İ.Kuzub isə XX əsr musiqi mədəniyyətini qloballaşma dövrünün fenomeni kimi tədqiqata cəlb etmiş və onun əsas xüsusiyyətlərini aşkara çıxarmışdır [8].

Tədqiqatlarımızn nəticələrinə əsaslanaraq, belə hesab edirik ki, müasir informasiya cəmiyyəti şəraitində yaradıcı şəxsiyyət, sənət adamı ahəngdar inkişaf etmək üçün, informasiya ilə səmərəli işləmək üçün minimum zəruri bilik, bacarıq və vərdişlərə yiyələnməli, müasir informasiya texnologiyalarına müvafiq olaraq, özünütəkmilləşdirmə keyfiyyətinə malik olmalı, habelə

informasiya cəmiyyəti haqqında aydın təsəvvürlərə və dünyagörüşünə malik olmalıdır.

İnformasiya cəmiyyətində *sənətşünaslıq elminin mərkəzi problemi* virtual kompüter reallığı ilə insanın qarşıdurmasıdır. Bu qarşıdurmanın səbəbi müasir informasiya mədəniyyətində kommunikasiya texnologiyalarının həlledici rol oynamasıdır. Radio, televiziya, smartfon və kompüter (yəni İnternet) – informasiyanı insanın ətraf mühitinə, udduğumuz hava qədər vacib olan informasiya atmosferinə çevirir.Bu informasiya mühitinə baş vurmaqla, insan bəşəriyyəti ehtiva etmək, dünyanı məkan və zaman etibarı ilə hava kimi udmaq qabiliyyəti qazanır.

Bu gün, müasir sənətşünaslığın ən aktual məsələləri sırasında *"kütləvi mədəniyyət" problemi* çox kəskin durur.Bu problem bədiilik probleminə çox ciddi toxunur.Hər bir evdə televiziya, videopleyer, radio, smartfon, növbənöv audiovizual vasitələr və İnternet olması insanlarda müəyyən bir ortalaşmış zövqün yaranmasına səbəb olur. Zövqlərin ortalaşması adekvat olaraq bədii əsərlərində səviyyəsinin ortalaşmasına səbəb olur. Çox vaxt talant deyil, yaxşı prodüserin və reklamın olması bu və ya digər sənət adamına ulduz imici yaradır. İncəsənət, bazar qanunlarına tabe olmağa başlayır ki, bədii əsərlərin yaradılması tələb və təklifdən asılı olur. Tamaşaçı uğrunda kəskin rəqabət mübarizəsi gedir ki, biz də bunu şou-biznes adlandırırıq. Tək-tək adamlar muzeylərə, klassik musiqi konsertlərinə getdiyi halda, rok musiqiçilərinin şou-konsertlərinə minlərlə adamlar gedir. Kütləvi mədəniyyətdə ekspress hissiyyat, ani ləzzətin alınması üstünlük təşkil edir.Şübhəsiz, kütləvi mədəniyyətin də müəyyən müsbət cəhətləri vardır. Kütləvi mədəniyyət insanları əyləndirərək, onlara məişət problemlərini unutdurur, istirahətlərinə imkan yaradır.

Musiqi sənəti baxımından bu problem V.Gərayzadə tərəfindən tədqiq olunmuşdur [9].Müəllif ilk dəfə olaraq müasir musiqi sənətindəki yeni meyllərin təsiri ilə kütləvi mədəniyyət və elitarizm nümayəndələrinin estetik və bədii mövqeyindəki keyfiyyət dəyişikliklərini araşdırmaya cəlb etmişdir. V.Gərayzadə dissertasiya işində "informasiya-kommunikasiya texnologiyaları", "İnternet texnologiyaları" və ya "kompüter texnikası və texnologiyaları" terminlərindən istifadə etməmiş, bunların əvəzinə "yeni musiqi" və "kontrkultura" haqqında, habelə onun sosial-mədəni kontekstindən, "pop-musiqi"nin Azərbaycanın gənclər mədəniyyətinə təsirindən söhbət açmışdır.

Bununla belə, istər Azərbaycan alimlərinin, istərsə də rus alimlərinin estetika sahəsində işlərində "kütləvi mədəniyyət"in və "elitar incəsənət"in tə-

kamülünün sosial səbəblərinin dərin və hərtərəfli təhlili verilməmiş, bu sosial-mədəni fenomenlərin əsl estetik və bədii mənası açılmamışdır. Belə hesab edirik ki, müasir sənətşünaslığın bu və digər aktual problemləri obyektiv-elmi mövqedən və konkret tarixi metodologiya ilə ciddi axtarışa cəlb olunmalıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Əliyev E.V. İnternet və bədii prosesin inkişaf dinamikası. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru diss. avtoreferatı. – Bakı, 2014, 27s.
2. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2007, 464 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под.ред. Ю.А.Здорового. – М.: Медиум, 1996, 267 с.
4. Абдуллаева Р.Г. Проблема художественного стиля в информационной культуре. Автореферат дисс. доктора искусствоведения. – Баку, 2005, 55 с.
5. Абдуллаева Р.Г., Мирза Г. К проблеме индивидуального стиля в искусстве. // Проблемы искусства и культуры. – Б.: Сада, 2004, с.191-201.
6. Соловьев А.В. Культурная динамика информационного общества. Дисс. доктора философских наук. – Санкт-Петербург, 2009, 358 с.
7. Подшибякин А.М. Специфика художественной культуры в контексте информационного общества. Автореферат дисс. канд. философ. наук. – Великий Новгород, 2004, 21 с.
8. Кузуб Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации. – Автореферат дисс. … канд. культурологии. – Екатеринбург, 2010, 24 с.
9. Герай-заде В.А. Элитарное и массовое искусство в контексте азербайджанской культуры. Автореферат дисс. канд. философ.наук. – Баку, 1997, 25 с.

Açar sözlər: informasiya cəmiyyəti, bədii proses, İKT, internet, incəsənət.

Ельшад Алиев (Азербайджан)

Актуальные проблемы искусствоведения в информационном обществе

Статья посвящена проблему анализа крупномасштабных изменений в динамике развития художественного процесса в информационном обществе в результате влияния информационно-коммуникационных технологий и Интернета. Основная цель проведенных исследований заключается в проявлении условий, тенденций, путей и способов этих влияний на динамику развития художественного процесса.

Ключевые слова: информационное общество, художественный процесс, ИКТ, интернет, искусство.

Elshad Aliyev (Azerbaijan)

Actual problems of art study in information society

The article is dedicated to the analysing problem of large-scale changes happened in development dynamics of art process by the influence of ICT and Internet in information society. The main purpose of the researches consists of finding out of conditions, tendencies, ways and methods of this influence to the development dynamics of the art process.

Keywords: information society, art process, ICT, internet, art.

UOT 792

Səkinə Zeynalova
(Azərbaycan)

İRƏVAN TEATRI: JANR ESTETİKASININ FƏRQLİ SƏHNƏQRAFİYA YOZUMU

İrəvan teatrının son dövr tamaşalarında (2000-ci ildən üzü bəri) rəssamlıq tərtibatının spesifik cizgilər, özünəməxsus bədii təfsir xüsusiyyətləri qazanması həmin kollektivdə yaradıcılıq proseslərinin sürəkli olduğunu və yenilikçi mahiyyətini üzə çıxarır. Bu fikrə teatrın son illərdə ərsəyə gətirdiyi bir sıra tamaşalara (xüsusən milli-vətənpərvərlik mövzusunda) baxmaqla, onların maraqlı səhnə tərtibatı xüsusiyyətlərinə diqqət yetirməklə əmin olmaq mümkündür.

«Əsgər anası» əsəri (müəllifi Ağarəhim Rəhimovdur) İrəvan teatrı tərəfindən 2006-cı ildə tamaşaya qoyulub. Əsər Musiqili teatrın səhnəsində nümayiş etdirilib və tamaşaçılar tərəfindən böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanıb. Ümumiyyətlə, «Əsgər anası» tamaşası bu teatrın kollektivinin milli-vətənpərvərlik mövzusunda yaratdığı ən yaddaqalan tamaşalardandır. Səhnə məkanının genişliyi onun zahirən möhtəşəm, cəlbedici təsir bağışlamasının əsas vizual-psixoloji şərtlərindən biridir ki, rəssam bu cəhətdən yetərincə (bəzi istisnalar olmaqla) istifadə edə bilmişdir.

Tamaşanın baş rejissoru Bəhram Osmanov, rəssamı isə İlqar Əkbərovdur. Quruluşçu rejissorlar Gülnar Hacıyeva və Rövnəq Həsənzadədir.

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatı bir sıra məqamları ilə diqqət çəkir. Birinci əsas cəhət İlqar Əkbərovun quruluşda klassik tərtibat xüsusiyyətlərinə üstünlük verməsidir. Bu tamaşanın bədii tərtibatı bəzi kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə (arxa planın təbii landşaft görünüşlü massiv həlli, evin çöl divarı və s.) ötən əsrin 50-60-cı illərində səhnəmizdə mövcud olmuş konstruktivizm üslubuna yaxındır (Bir qədər S.Ələsgərov və S.Rüstəmin «Durna» tamaşasının əsas dekor quruluşu üslubunu xatırladır). Əlbəttə, yaşadığımız dövrdə səhnə tərtibatı konstruktivizmini vaxtilə olduğu kimi tətbiq etmək mümkün deyil. Çünki rejissor yozumu və aktyor ifası, müasir teatr sənətinin ümumi vizual estetikası, duyum tərzi, nəhayət tamaşaçı zövqü buna imkan vermir. Bundan başqa, klassik konstruktivizm tərtibatı külli miqdarda vəsait tələb edir ki, bu da müasir quruluşlarda sərfəli deyil. Beləliklə, İlqar Əkbərovun

tərtib etdiyi konstruktivizm (Azərbaycan teatr məkanında onun əsasını hələ ötən əsrin 30-cu illərində Rüstəm Mustafayev qoymuşdur) əslində şərti xarakter daşıyıb səhnə məkanının genişliyi ilə əlaqədardır [1]. Musiqili komediya teatrının geniş səhnə məkanını «doldurmaq» üçün rəssam ənənəvi (klassik) tərtibat vasitələrindən istifadə etmişdir ki, bu da mövzu və süjet xətti qeyri-avanqard (üslubi) xarakter daşıyan quruluşlar üçün yararlıdır («Əsgər anası» bir sıra quruluşlardan (misal üçün, K.Abdullanın «Elə bil qorxa-qorxa» əsərindən) fərqli olaraq realist süjet xəttinə və ənənəvi nəqledicilik ardıcıllığına malikdir). Əslində belə bir quruluş tərzi bir rəssam olaraq İlqar Əkbərovun özünün də sənət prinsiplərinə tam uyğun gəlmir. Ən azından onun dəzgah rəngkarlığında zahiri realizm prinsipləri milli-dekorativ simvolizmə keçid təşkil edir. Başqa sözlə, rəssam ayrı-ayrı bədii elementlərdən, misal üçün şərq motivlərindən istifadə edərək zahirən realist kompozisiya xüsusiyyətlərini xatırladan, lakin yenə də əsrarlı özünəməxsusluğu ilə seçilən lövhələr yaradır. Səhnə məkanında isə bir rəssam kimi İlqar Əkbərovun yaradıcılıq imkanları daha kiçikdir: bir tərəfdən rejissor yozumu (Bəhram Osmanov «klassik» məktəbi təmsil edir), digər tərəfdən reallığın (İrəvan teatrının maddi imkanlarının) nəzərə alınması rəssamı, belə demək mümkünsə, fərqli yaradıcılıq kombinasiyaları tətbiq etməyə sövq edib [9]. Ədalət naminə vurğulamaq istərdik ki, o, bəzi detallar nəzərə alınmazsa, bu işin öhdəsindən layiqincə gəlməyə müvəffəq olmuşdur.

Tamaşanın bədii tərtibat xüsusiyyətlərinin daha əhatəli təfsirinə keçməzdən öncə onun dramaturji mahiyyəti, məzmunu ilə müxtəsər tanış olaq. Rəssam fəaliyyətinin incəliklərini başa düşmək üçün buna ehtiyac var.

Bir neçə pərdə və şəkildən ibarət olan bu səhnə əsəri məzmun etibarilə faciə janrına yaxındır. Həm də bizim bu əsəri milli-vətənpərvərlik janrına daxil etməyimiz bir növ şərti xarakter daşıyır (Milli-vətənpərvərlik janrı İrəvan teatrının repertuarında geniş yer tutur). Əsərdə Qarabağ müharibəsi mövzusu bir növ arxa planda təsvir edilmiş, ön planda isə şəxsiyyət faciəsinin melodramatik təfsiri yer almışdır. Hiss olunur ki, müəllif Ağarəhim Rəhimov görkəmli yazıçı-dramaturq və publisist C.Məmmədquluzadənin məşhur «Anamın kitabı» əsərinin süjet xəttinə yaxın dramaturji xətt qurmaq, həm də bunu müasir dövrün problemləri (Qarabağ müharibəsi) ilə əlaqələndirmək istəmişdir. Burada da mərkəzi obraz olan ananın üç övladı və bir gəlini (bir növ «Anamın kitabı»ndakı Gülbahar əvəzi) vardır; Cəmiyyəti-xeyriyyəni passiv şəkildə məhkəmə iclasçıları, çobanları isə əsgərlər əvəz edir. Müqayisə çox

şərti olsa da, mərkəzi fiqurun (ananın) və onun ətrafında cərəyan edən hadisələrin, eyni zamanda bədii tərtibat təhlilinin daha anlaşıqlı olması üçün belə bir müqayisəyə az da olsa yer ayırmağı lazım bildik.

Tərtibatın ilk şəklindən ana obrazının aparıcı funksiya daşıması həm də sırf vizual effektlərlə, zahiri quruluşla üzə çıxır; tamaşa başlayarkən ana sol tərəfdən səhnənin mərkəzinə doğru irəliləyir, əsərin gedişi boyu demək olar ki, həmişə orada qalır [1]. Bunun başqa bir səbəbi isə şəkillər dəyişdikcə səhnə məkanının, demək olar ki, dəyişməməsidir. Bütün tamaşada aparıcı dekor motivi məhz birinci pərdədə gördüyümüz səhnədir ki, o da ananın – Mələk xalanın (Əminə Babayeva) həyətini təsvir edir. Yalnız ikinci pərdədə orta planda kiçik dəyişikliklər olur, həyət zastava qarşısı ilə əvəzlənir. Lakin yenə də fon dəyişməz qalır. Nəhayət, son pərdədəki məhkəmə səhnəsi də həmin fonda baş tutur.

Əsas dekorun kompozisiya və rəng həlli maraq doğurur. Ümumiyyətlə böyük səhnə məkanlarında arxa plan hər zaman quruluşun stimullaşdırıcı dominant elementi kimi çıxış edib və bu, indi də belədir. Səbəb aydındır: arxa plan məhz hadisələrin cərəyan etdiyi məkanı çevrələyir və həmin məkanda baş verən hadisələri psixoloji baxımdan bir növ yönləndirir. Məkan həlli necə təsir bağışlayırsa, hadisələrin axarı da tamaşaçıda eyni effekti doğurur. Tamaşaçı arxa dekorla bilavasitə üzbəüz oturur və hər zaman onu görür. Deməli bu görüntü ona təsir edir, hafizəsinə çökür. Tamaşaçı hətta səhnədəki qəhrəmanların hərəkətlərinə baxdıqda, dedikləri sözlərə qulaq asdıqda belə fikrən onların arxasındakı mənzərəni hiss edir, «görür». Deməli bu mənzərə səhnədə cərəyan edən hadisələrlə birlikdə tamaşaçıya təsir göstərir, çünki tamaşaçı hadisələri məhz həmin fonda müşahidə edir. Bununla da fon, təhtəlşüur səviyyəsində tamaşaçıya, onun tamaşanı dərk etmək, məğzinə varmaq, qiymətləndirmək meyarına təsir edir. Musiqi tərtibatı da belədir; uğurlu seçilmiş musiqi parçası həmin anda səhnədə cərəyan edən hadisələrin tamaşaçı şüurunda uğurlu təfsirinin estetik-psixoloji yönəldicisi kimi əhəmiyyət daşıyır.

«Əsgər anası»nda arxa dekorun kolorit həlli çox cəlbedicidir. Əgər bu dekor olmasaydı, tamaşa, hətta yaxşı aktyor ifası fonunda belə, mövcud yüksək bədii-emosional effekti verə bilməzdi [9]. Arxa planın koloriti göy-yaşıl tonlar üzərində qurulmuşdur; burada meşə, yaşıllıqlar təsvir olunub. Yan dekorların həcmli həllindən fərqli olaraq arxa dekor müstəvi (pərdə) üzərində qurulub və yalnız kənarlarda az da olsa həcmli formalara (ağac budaqları və s.) keçir. Arxa plan koloritində yaşıl tonlar yaxın məsafəni, nisbətən göy rəngə çalan

tonlar isə uzaq məsafəni xarakterizə edir. Arxa planın qarşısında əsl kənd çəpərinə bənzər çəpər vardır; bu çəpər ananın həyətinin çəpəridir və həyəti arxadakı «yol»dan, «meşə»dən ayırır. Çəpərə sərilmiş xalça isə məişət səhnəsinin təbiilik effektini qüvvətləndirir və bu koloritli quruluşa bir qədər də rəng qatır (2015-ci ildə oynanılmış «Nəsrəddin evlənir?» məişət komediyasının tərtibatını xatırlayaq). Sağ yan tərəf isə kifayət qədər mürəkkəb həcmli dekorasiyadan ibarət olub evin divarlarını, həmçinin qapıya aparan pillələri özündə təcəssüm etdirir. Hətta digər həcmli dekorasiyalar və müxəlləfat nəzərə alınmazsa belə, bu deyilənlər rəssam tərtibatının sırf klassik dəyərlərə istinad etdiyini göstərir. Lakin biz bu cəhəti qüsur kimi deyil, əksinə, uduşlu xüsusiyyət kimi dəyərləndiririk, çünki hazırkı tərtibat doğrudan da bu məzmunlu, emosional tamaşanın həyəcan dolu nəqledici mahiyyətini çox dolğun tərzdə təcəssüm etdirir [9].

Yan dekorların tərtibatı arxa planla səsləşir və vahid bədii ansambl əmələ gətirir. Bu üç hissənin bədii quruluşu səhnə məkanı üçün əsasən standart xarakter daşıyıb səhnənin perimetri boyunca şaquli istiqamətdə yerləşdirilmişdir; sağ yan dekor həm də müstəvi elementlərindən (divardakı çıxıntılar, pilləkən və s.) təşkil olunub. Məkanın mərkəzi hissəsinə gəlincə, İlqar Əkbərov ənənəvi olaraq burada müxəlləfat yerləşdirib. Bu müxəlləfat pərdələr boyu dəyişərək ilk pərdədə ananın həyətindəki masa və kətillərdən, sonrakı pərdədə zastava divarlarından, son pərdədə isə məhkəmə zalını təsvir edən stol və stullardan ibarət olur. Qeyd edək ki, müxəlləfatın dekorasiya ilə estetik bağlılığı zəif olsa da, bu cəhət səhnə tərtibatının rəngarəng və cəlbedici fonunda o qədər də nəzərə çarpmır və yalnız mütəxəssislər tərəfindən hiss edilir [9].

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatının əsas müsbət məqamlarından biri tərtibatın hər bir element qrupunun (dekorların, müxəlləfatın və s.) tamaşa boyu ardıcıl olaraq vahid bədii-estetik üslub xəttinə uyğun gəlməsidir. Misal üçün, arxa plan demək olar ki, bütün tamaşa üçün (bəzi pərdəönü fraqmentləri nəzərə almamaq şərtilə), yan dekor və müxəlləfat isə tamaşanın əksər pərdə və şəkilləri üçün vahid bədii-estetik üslub xəttinə malikdir və bir-birini tamamlayır. Birinci pərdədə ananın həyətindəki müxəlləfat son pərdədəki müxəlləfatla səsləşir, baxmayaraq ki, onlar müxtəlif əşyaları əks etdirirlər. Bu cəhət müxəlləfat dizaynının rəssam tərəfindən düzgün müəyyənləşdirilməsini göstərir. Ardıcıllıq və bədii bağlılıq tamaşanın müxəlləfat resurslarının əsas estetik mündəricəsini ifadə edir və biz bunu uğurlu quruluş nümunəsi kimi qəbul edirik.

Söylədiyimiz kimi, tamaşanın əsas (arxa) dekor həlli dəyişilməz olaraq qalır, yan dekorlar isə pərdələr üzrə dəyişir. Lakin yan dekorların dəyişməsi kifayət edir ki, tamaşaçı səhnədə tamamilə başqa bir məkanı «görə bilsin». Məsələn, irinci pərdədə ananın həyəti, sağ tərəfdə isə evi görünür. Evin qarşısındakı ağ məhəccər, enli pillələr (həcmli dekorlar) əyanilik təəssüratını xeyli qüvvətləndirir. Tamaşanın ikinci pərdəsində isə artıq başqa məkan – hərbi hissə göz önündə canlanır. Rəssam əsas (arxa) dekoru saxlamaqla bu dəfə səhnəyə yeni görünüş verir; tamaşaçılar hərbi hissənin darvazasını, şlaqbaumu və s. görür. Son pərdədə isə quruluş ananın həyətinə bənzərdir, ancaq müxəlləfatın düzülüş forması hər halda müəyyən fərq yaradır.

«Əsgər anası»nda ümumi işıqlandırılma prinsipi tətbiq olunduğu üçün burada fərdi işıqlandırmaya demək olar ki, rast gəlinmir. Hətta psixoloji dialoqların verildiyi səhnələrdə belə (müstəntiqin ananı dindirməsi) fərdi işıqlandırmadan qüvvətləndirici vasitə kimi istifadə edilməyib. Tamaşanın işıqlandırma prinsipi tamamilə iriölçülü, tam dekorlu səhnənin ümumi işıqlandırılması kimidir; rejissor yozumuna görə dekorlar hər zaman «üzdə» olmalı, qaranlıqda, hətta qısa müddətdə olsa belə, «itməməlidir».

Tamaşanın musiqi tərtibatı onun rəssamlıq quruluşu ilə bədii-ekspressiv bağlantıya malikdir. Tamaşanın musiqi tərtibatçısı Yaqub Əliyev rəssam İlqar Əkbərovun rəssamlıq yozumunu musiqi müstəvisində düzgün və dolğun reallaşdıra bilmişdir. Biz bundan qabaq qeyd etmişdik ki, quruluşun bədii kamilliyi demək olar ki, bütün tərtibat sahələrindən, ilk növbədə rəssam, işıqlandırma və musiqi sahələrindən çox asılıdır. Bəlkə də «Əsgər anası»nın musiqi tərtibatı vahid melodik kombinasiya baxımından bir qədər qeyri-ardıcıl görünə bilər. Çünki Yaqub Əliyevin səsləndirdiyi musiqi parçaları melodik bağlılığa malik deyil. Tərtibatçı minor tonların üstün olduğu musiqi parçasını seçərək onu tamaşanın ayrı-ayrı hissələrində (kulminasiya və final anlarında) səsləndirir. Lakin məhz bu cəhət tamaşanın rəssamlıq tərtibatı və ümumi estetik şəcərəsi ilə uğurlu sintez yaradır. Bəlkə də musiqi tərtibatçısı sürəkli, ardıcıl, iriölçülü musiqi parçalarından istifadə etsəydi tamaşanın süjet xətti bir növ arxada qalar və aktyor ifasının özəllikləri nəzərdən yayınardı. İndiki halda isə minor musiqi parçaları tamaşaçı diqqətini sanki səfərbər edərək onu səhnəyə yönləndirir.

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatında hər bir element qrupunun əvvəldən axıradək üslubi bağlılığı gözlənildiyi halda, qruplararası bağlılıq bəzən pozulur. Daha konkret desək, tamaşanın geyim, yaxud qrim qrupu ilə dekor qrupu arasındakı bədii harmoniya əksər hallarda zəif nəzərə çarpır. Buradan

görünür ki, rejissor və rəssam tərtibat qruplarının tamaşa boyu əlaqəli ardıcıllığını müəyyən etdikləri halda, bu qrupların öz aralarındakı əlaqəni lazım olan səviyyədə təmin edə bilməyiblər. Misal üçün, ana surətinin geyimi əvvəldən axıradək heç dəyişmir, baxmayaraq ki, tamaşada bu surət, heç də həmişə kədərli görünmür. Əlbəttə, surətin faciəviliyi göz önündədir, ananın üç oğlunun biri əsir düşmüş, biri döyüşdə həlak olmuş, digərini isə ana özü öldürmüşdür. Lakin bu hadisələr tamaşa boyu tədricən baş verir. Və bu tədricilik ananın dəyişməz qara geyimində bir növ itir, tamaşanın əhvali-ruhiyyə əmsalı öz mütəhərrikliyini, dinamikasını itirir. Bununla da kostyum həlli ilə, tutaq ki, məkan həllinin məntiqi rabitəsi pozulur. Bədii tərtibat qruplarının məntiqi-estetik əlaqəsi bəlkə də çox incə nəzəri təfəkkürə əsaslanır və kimlərəsə yersiz tənqid təsiri bağışlaya bilər. Lakin hesab edirik ki, yüksək bədii və təcrübi hazırlığa malik yaradıcı kollektiv (biz İrəvan teatrını məhz belə qəbul edirik) hətta nisbətən «kiçik» görünə bilən təfərrüatları da nəzərə almalıdır. Bu gün Azərbaycan teatrı dünya məkanına çıxır və daxili auditoriyada əhəmiyyətsiz görünə bilən çatışmazlıq, uyğunsuzluq və məntiqi-estetik qırılmalar Avropa və MDB ölkələri məkanında dərhal nəzərə çarpır və tənqid hədəfinə çevrilir.

Bütün bunlara rəğmən, tamaşanın kostyum həlli bütövlükdə qənaətbəxş səviyyədədir. Rejissor və rəssamın bu sahədəki müsbət işi göz önündədir. Tamaşada ənənəvi məişət geyimləri ilə yanaşı spesifik uniforma da (hərbçi və ədliyyə işçilərinin geyimləri) yer almışdır. Uniformanın bədii-estetik məziyyətləri ilə əlaqədar müəyyən bir fikir söyləmək çətin olsa da, hər halda o, tamaşanın məzmun və atmosferinə tamamilə uyğundur. İstər müstəntiqin (Elnur Əhmədov), istərsə də hakimin (Vidadi Əliyev) forma kostyumu düzgün seçilib. «Mülki» geyimlər haqqında isə daha əhatəli danışmaq olar. Ananın gəlininin – Nərgizin tünd rəngli geyimi, başındakı qara yaylıq, digər övladın – Şubayın oturub-durduğu yüngülxasiyyət qızın qırmızı-çəhrayı, dəbli geyimi ilə maraqlı bir təzad təşkil edir. Əgər bəzi şəkillərdə ana obrazının kostyum həlli dəyişilsəydi, bu iki qızın geyim təzadı daha inandırıcı və məntiqi görünərdi. Lakin rəssam məsələni daha konkret vasitələrlə həll etmişdir. Biz bunu da məqbul hesab edirik, lakin qeyd olunanlar nəzərə alınarsa, bədii tərtibat daha uğurlu təsir bağışlaya bilər. Nəhayət, son pərdədə hər üç qadının (ədliyyə işçiləri olan qızları nəzərə almasaq) qara geyməsi məntiqi və başadüşüləndir ki, buna bizim heç bir iradımız yoxdur.

«Xilaskar» tamaşasının da rəssamlıq həlli maraq doğurur (müəllif yazıçı-dramaturq Aqşin Babayevdir). Quruluşun ideya-estetik təfsiri xeyli orijinal

təsir bağışlayıb sadə, məntiqli, eyni zamanda zəngin fəlsəfi-psixoloji ifadə tərzi ilə seçilir.

Qeyd edək ki, əsər 2009-cu ildə tamaşaya qoyulub. İrəvan teatrı 128-ci mövsümünü (2009-cu ilə təsadüf edir) məhz həmin tamaşa ilə başlayıb.

Bəzi digər tamaşalarda olduğu kimi, «Xilaskar»da Oruc İzzətoğlu bədii tərtibat işini öz öhdəsinə götürdü. Quruluşun səhnə təcəssümü rejissor dünyagörüşü ilə birləşərək uğurlu sintez yaratdı. Rejissor sadə, azhərəkətli dekorlar vasitəsilə məhdud yerdəyişmə və işıqlandırmaya əsaslanan zəngin bədii illüziyalar aləmi qurmaq qərarına gəldi. «Xilaskar» tamaşasında dekorasiyalar və müxəlləfat azdır, kostyumu isə prinsipcə aktyorların öz geyimləri əvəz edir. Bütün bu sadəliklərinə baxmayaraq «Xilaskar»ın səhnə tərtibatında qüvvətli psixologizmlərlə səsləşən gərgin ekspressivlik müşahidə olunur. Səhnədəki auraya, görünüşə uyğun qüvvətli aktyor ifası, təzadlı psixologizmlər, həmçinin musiqi tərtibatı və işıqlandırma quruluşun bədii tamlığını, effektivliyini təmin edir.

O.İzzətoğlu tamaşanın bədii tərtibatında işıqlandırmadan məharətlə istifadə edib. Səhnədə işıq azdır, demək olar ki, yox dərəcəsindədir. Nisbətən zəif olan ümumi işıqlandırma fonunda iştirakçılara yönəlmiş projektorlar səhnədə özünəməxsus əhvali-ruhiyyə yaradır və tamaşaçı diqqətinin aktyora yönəlməsini təmin edir. Tamaşadakı hadisələr eyni məkanda, eyni dekorlar fonunda cərəyan edir; şəkillər bir-birini əvəz etdikcə, dekorlar (stendlər) hərəkətə gələrək gah aralanır, gah da bitişirlər.

Tamaşanın dekorasiya həlli olduqca maraqlıdır və novatorçu quruluşu ilə diqqət çəkir. «Xilaskar» müsbət emosiyalarla, özünəməxsus psixologizmlərlə zəngin tarixi-dramatik səciyyəli səhnə əsəridir. Onun bədii tərtibatı da özünəməxsusluğu ilə seçilməli, əsərin qayəsi və mahiyyəti kimi orijinal olmalı idi. Təbii ki, bu məsələ rejissoru çox düşündürürdü. Rejissor bəsit məkan həlli (dekorların azlığı), məhdud işıqlandırma (əsasən obrazlar üzərində) vasitəsilə əsərin mürəkkəb ideya-estetik mündəricəsini sadə bədii formalar vasitəsilə dolğun surətdə əks etdirməyə müvəffəq oldu. O, rejissor yozumu ilə bədii tərtibatın ekspressivliyini birləşdirərək əsərə xas psixologizmin qüvvətli səhnə həllini verə bildi. Bu, şübhəsiz ki, rejissorun bədii tərtibatçı kimi növbəti uğuru idi.

Səhnə məkanının həllində əsas tərtibat elementi kimi dörd ədəd stend çıxış edir. Bu stendlər üzərində təkidlə ulu öndərimizin hakimiyyətə qayıtmasını tələb edən xalq kütlələri təsvir olunub. Yumruq kimi birləşən insanlar əllərini

yuxarı qaldıraraq qətiyyətlə Heydər Əliyevlə həmrəy olduqlarını bildirirlər. Əsərdə hadisələr əsas etibarilə bu stendlərin qarşısında inkişaf edir ki, bu da dolayısı ilə həmin hadisələrin xalq kütlələrinin diqqət mərkəzində olması ideyası ilə məcazi mənada səsləşir. Əslində bu, elə belə də olmuşdur. O dövrdə Ali Sovetin qarşısına toplaşmış çoxminli kütlə sanki içəridə (indiki halda səhnə önündə) nələr baş verdiyini bilmək istəyir, Heydər Əliyevi bir səslə müdafiə edirdilər. Beləliklə, rejissorun təfsirincə, arxa planda mitinqə yığılmış insan kütləsinin foto-installyasiya təsvirlərini yerləşdirməklə hadisələrin real axarı bədii simvollar vasitəsilə əslində olduğu kimi verilir.

Tamaşada hadisələr inkişaf etdikcə stendlər aralanır, onların arasında qoyulmuş stollar görünür. Bu, Ali Sovetin iclasıdır. Səhnənin sağ və sol künclərində isə müvafiq olaraq kürsü və sədrlik edənin masası yer alır. Rejissor belə sadə quruluş verməklə əslində simvollar vasitəsilə hadisələrin cərəyan etdiyi mühiti tam şəkildə çevrələyir; arxa planda – xalq, aradakı boşluqda – iclas zalı, cinahlarda isə bu iclası rəsmiləşdirən kürsü və sədrlik edənin masası. Bədii tərtibat simvolik səciyyə daşıyır; tərtibat elementlərinin sayca məhdudluğu səhnə məkanını lüzumsuz yükdən azad etməklə bərabər, həm də quruluşun rəmzi xarakterini qüvvətləndirir və onu orijinal edir.

Tamaşanın həm bədii tərtibatı, həm də ümumi mahiyyəti barədə çox fikirlər səslənib. Tanınmış yazıçı və tənqidçi Xeyrəddin Qoca «Xilaskar»ın ideya-estetik qayəsini bəyənməklə rejissor yozumu ilə musiqi tərtibatının qarşılıqlı münasibətini, ahəngdarlığını müsbət qiymətləndirir. Bu qiymətləndirmə eyni zamanda rəssam işini də əhatə edir, çünki rejissor yozumu həm də bu sahəni öz çevrəsinə alıb. Tənqidçi yazır: Tamaşanın musiqi tərtibatçısı Nuranda Qurbanova və rejissor assistenti Səadət Həsənalıyeva quruluşçu rejissorun ali məqsədini duyaraq son dərəcə diqqətlə işləmişlər, nəticədə gözəl bir tamaşanın yaranmasına kömək etmişlər» [2, 4].

Əsərdə ən maraqlı və ideya baxımından dolğun obraz, şübhəsiz ki, ulu öndər Heydər Əliyevin obrazıdır. Bu obrazı tanınmış aktyor, əməkdar mədəniyyət işçisi İftixar Piriyev böyük sənətkarlıqla yaradıb. Sənətkarın özü deyir ki, mən artıq xeyli müddət idi ki, səhnəyə çıxmırdım. Lakin əsər ilə tanışlıqdan sonra başa düşdüm ki, məhz bu rolu oynamaq üçün özümdə daxilən bir hazırlıq hiss edirəm. Həqiqətən də, ulu öndərin obrazı İftixar Piriyevin ifasında özünün çox mükəmməl bədii ifadəsini tapmışdır.

Tamaşanın kostyum həlli də nisbi sadəliyi ilə seçilir. Ümumiyyətlə, mövzusu müasir həyatdan götürülmüş tamaşalarda kostyum adətən sadə olur. Bu-

rada rəssam üçün əsas məsələ personajın geyiminin dünyagörüşünə, ictimai mövqeyinə uyğun gəlməsidir. Kostyumun biçimi, forması isə tamamilə müasir dövrdə olduğu kimidir.

Əlbəttə, bu ümumi prinsiplər «Xilaskar»ın kostyum həllinə də əsasən müvafiq gəlir. Eyni zamanda burada müəyyən bir alleqoriya, kostyumun bədii həllində, rəngində, biçimində ifadə olunmuş rəmzi əlamətlər var. Mənfi obrazların (saqqal Həmzə və başqaları) geyimindəki tələskənlik, tamlığın pozulması, aksessuar uyğunsuzluğu təsadüfi olmayıb rejissorun geyim təfsirinin çox uğurlu, həm də bir qədər örtülü, alleqorik təcəssümüdür. Eyni fikri tamamilə başqa aspektdə, ulu öndərin geyiminin mükəmməl olması, zahirən möhtəşəm, tam, zövqlü təsir bağışlaması mənasında da söyləyə bilərik. Hər kəsə yaxşı bəllidir ki, daxilən tam, səbatlı, bütöv bir şəxsiyyət olan ulu öndər Heydər Əliyev zahirən də təmiz, zövqlü geyimi, şax duran kostyumu, yaraşıqlı görkəmi ilə hər kəsin diqqətimi cəlb edib. Rejissor baş qəhrəmanın səhnə görünüşündə bu cəhətləri nəzərə almaqla obrazın xarakterinin daha dolğun əks etdirilməsinə nail oldu. Səhnədə ulu öndərin əynində gördüyümüz şax kostyum aktyor ifasının əzəməti, emosional nitqinin dərin pafosu ilə birləşərək surətin daxili mahiyyətini açır, onun zəngin bədii məziyyətlərini tamamlayır. Bu halda istər-istəməz «Gözəllik ondur, doqquzu dondur» məsəli xatırlanır. Oruc İzzətoğlunun təqdimatında İftixar Piriyevin səhnə geyimi tamaşanın kostyum həllinin zirvəsi olmaqla onun uğurlu bədii quruluşunun aparıcı komponentlərindən birinə çevrildi [2,4].

Milli özünüdərk və tarixi keçmiş mövzusunda İftixar Piriyevin uğurlu yaradıcılıq nümunələrindən biri, şübhəsiz ki, «Soyqırım tarixinin dastanı» əsəridir. «Soyqırım tarixinin dastanı» 2013-cü ilin martında qardaş Türkiyədə tamaşaya qoyulmuş, yerli tamaşaçılar tərəfindən alqışlarla qarşılanmışdı. Əsər İrəvan teatrının 133-cü mövsümünün əsas tamaşalarından biridir.

«Soyqırım tarixinin dastanı» tarixi hadisələrə əsaslanmış dramatik, eyni zamanda vətənpərvər əhvali-ruhiyyəli əsərdir. Səhnələşdirmədə İftixar Piriyev həm rejissor, həm də bədii tərtibatçı kimi çıxış etdi.

Milli-tarixi mövzulu digər quruluşlar kimi, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda da ümumi bədii tərtibat tünd rəng tonlarında öz ifadəsini tapmışdır. Ümumiyyətlə, bu cəhət İftixar Piriyevin bədii səhnə tərtibatında nəzərə çarpan əsas məqamlardan biridir. Tərtibatçı tünd rəngdən (yaxud alaqaranlıq səhnə məkanından) həm hadisələrin dramatikliyinin vizual cəhətdən daha effektiv təsir bağışlaması üçün, həm də tamaşaçının diqqətini hadisələrin cə-

rəyan etdiyi əsas məqamlara (səhnənin mərkəzinə və obrazlara) yönəltmək üçün istifadə edir. Ədalət naminə etiraf etmək lazımdır ki, ilk baxışda bəsit görünsə də, rejissorun bu maraqlı səhnə interpretasiyası tamaşanın məzmunlu təsir bağışlamasında heç də az rol oynamır.

«Soyqırım tarixinin dastanı»nda hadisələr əsasən bir şəkildə cərəyan edir. Tərtibatın dekor həlli arxa plandakı qara fondan ibarətdir. Maraqlıdır ki, tərtibatçı bu fon üzərində heç bir bədii elementdən (bayraq, nişan, foto-installyasiya və s.) istifadə etməyib. Əvəzində o, bütün bədii element və atributları önə (bilavasitə səhnəyə) çıxarmaqla onları tamaşanın hərəki mühitinə daxil edib.

Bədii tərtibatın kostyum həlli daha mürəkkəb və rəngarəngdir. Əgər dekor həlli sadə qara fondan ibarətdirsə, kostyumlarda biz bunun əksini görürük. Eyni zamanda bu rəngarənglik arxa dekorun qara rəngi ilə təzad təşkil etmir, tərtibatın ümumi kolorit həllini pozmur, əksinə, onunla birləşərək vahid estetik ritm yaradır. Tərtibatda bunun iki əsas şərti özünü büruzə verir. Əvvəla qara rəng (ağ rəng kimi) təbiəti etibarilə digər rənglərlə ünsiyyətə girməyə meyllidir (qara və ağ rənglər spektral saçaqlanmada iştirak etmir). O, özündə parlaq kolorit effekti əks etdirmədiyindən istənilən rənglə zövqlü kombinasiyaya daxil ola bilir və rejissor məhz bu xüsusiyyətdən istifadə edib. İkincisi, İftixar Piriyev obrazların kostyum həllində səhnə məkanının ümumi koloritinə daha çox uyğun gələn rənglər seçib. Bunlar yenə də qara, həmçinin ağ, boz, qırmızı və s. rənglərdir. Ağ və qırmızı kontrastlıq baxımından, boz isə spektral uyğunluq baxımından qara rəngi inkar etmir, quruluşun ümumi kolorit həllinə düzgün birləşir.

Tamaşanın süjet xətti elə qurulub ki, burada tarixlə müasirlik, xeyir və şər üz-üzə gəlir. Kostyum tərtibatı məhz bu birləşmələrin məcmusundan ərsəyə gəlmişdir. Süjet özlüyündə bir qədər mücərrəd xarakter daşıyır. Burada hadisələr gah nisbətən uzaq dövrlərdə, gah da XX əsrin 90-cı illərində baş verir, qəhrəmanlar, zaman və mühit dəyişir. Həm də bu dəyişmələr vahid səhnə tərtibatında baş verir (yəni dekorasiya dəyişilmir). Deməli, əsas ağırlıq məhz kostyumun üzərinə düşür. Kostyum tarixi və nisbətən yaxın keçmişin hadisələrini bir araya gətirir. Lakin bu birliyi sintez kimi qəbul etmək olmaz. Hər bir qəhrəman, hər bir iştirakçı öz geyimində qalır, eyni zamanda tarixin başqa qatlarından yol alıb gələn personajla canlı ünsiyyətə girə bilir. Bu ünsiyyət yalnız zahiri effekt daşımır; zamanların bir araya gəlməsi qəhrəmanların ideya həmrəyliyini (Nuru paşa – Mübariz İbrahimov) daha

yüksək bədii pafosla ifadə edir. Kostyum isə bu cəhəti özünəməxsus vasitələrlə qüvvətləndirir. Məsələn, tamaşada Nuru paşa obrazının (Natiq Vəzirov) geyimi əslində bənzərsizdir, müqayisəsizdir. Əsərdə ikinci belə kostyum yoxdur. Lakin burada digər personajlara aid müxtəlif detallar, aksessuarlar, başlıcası isə rəng uyğunluğu müşahidə etmək olar. Nuru paşanın geyimindəki qara rəng fonla, qırmızı isə al bayraqla assosiasiya edilir. Əsas surətin kostyumu ümumiləşdirici bədii vasitə kimi tamaşanın geyim həllinə təsir göstərir.

Zəngin bədii təxəyyül İftixar Piriyevə imkan vermişdir ki, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda həm müəllif (mətnin müəllifi), həm quruluşçu rejissor və həm də rəssam kimi çıxış etsin. Yaradıcılıq prosesinin belə geniş kontekstdə təqdim olunması mümkün fikir ayrılıqlarını aradan qaldırır. Burada rejissor ilə rəssamın düşüncəsi arasında hər hansı bir boşluq, estetik uyğunsuzluq yoxdur. Eyni bir şəxsin həm rejissor, həm də rəssam kimi çıxış etməsi bu baxımdan təkcə qəbuledilən deyil, həm də teatr üçün, sənət üçün uduşludur.

Quruluşdakı digər surətlərin kostyumu da maraq doğurur. Hər bir obrazın, eləcə də ümumiləşdirilmiş obrazların (əsgər paltarı geymiş oğlan və qızların, həmçinin nankor qonşularımızın surətləri) kostyum həllinin düşünülmüş incə nüansları, bütövlükdə quruluşun uğurlu təsir bağışlamasını şərtləndirən məqamları, çalarları var. Burada əsgər paltarı geymiş igid oğlan və qızlarımız geyimlərinin ümumiliyinə baxmayaraq səhnə məkanında «itmirlər». Çünki daşıdıqları rəngarəng Azərbaycan və türk bayraqları bayağılığı, yekrəngliyi aradan qaldırır, səhnəyə ruh və əlvanlıq verir.

Əsərdəki əsas obrazlardan olan İxtiyar dədə (Vidadi Əliyev) və İxtiyar nənənin (Elmira İsmayılova) kostyum həlli maraq doğurur. İlk baxışda onların geyimi sadə, hətta rəğbətsiz təsir bağışlaya bilər. Belə ki, bu obrazların geyimi yaxın keçmişin ənənəvi dağ kəndi geyimlərinin tipik elementlərindən (kürk, sırıqlı, şal, uzun ətəkli tuman və s.) təşkil olunub (bu geyimlərə indi də təsadüf etmək olar). Lakin diqqətlə baxılarsa, məhz bu geyim vasitəsilə rejissor Azərbaycan xalqının milli mentalitetindən süzülüb gələn genişqəlbliliyi, mərdanəliyi, əsl kənd adamına xas olan səmimiyyəti, qonaqpərvərliyi dolğun əks etdirə bilmişdir. Burada zahiri assosiasiyalar (yaxud simvolik təfəkkür) mühüm rol oynayır; milli geyim atributlarına üstünlük verməklə rejissor tamaşaçı təfəkküründəki ənənəvi qənaəti gücləndirir və obrazın müsbət qavranılmasını həm də geyim vasitəsilə təmin edir. Beləliklə, haqqında danışılan iki obrazın geyimləri sadəcə kənd geyimi olmayıb, belə demək mümkünsə, milli-assosiativ duyğuların ümumiləşdirilmiş bədii kompleksini özündə ehtiva edir. Əslində o

qədər də asan başa gəlməyən bu «sadəlik» əsərin ideyasının dolğun ifadəsində əsas vizual təsir vasitələrindən biri kimi dəyərləndirilə bilər.

Şübhəsiz ki, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda əsas obrazlardan biri milli qəhrəman Mübariz İbrahimovun (Ramiq Nəsirov) şərəfli obrazıdır. Əsərdə Nuru paşa ilə Mübariz obrazları sanki bir-birini tamamlayır, quruluşun ideya-bədii vəhdətini və mənəvi tamlığını təmin edirlər. Bu iki surətin qarşılığı müxtəlif kombinasiyalarda baş verir. Burada həm tarixiliklə müasirliyin, həm türk-Azərbaycan qardaşlığının, həm də yaşlı və gənc nəslin qarşılıqlı münasibətləri öz əksini tapıb. Lakin bu sadalananlar tamaşanın ideya-bədii xüsusiyyətlərinə aiddir; kostyum həlli baxımından biz hər hansı bir qarşılığı müşahidə etmirik. Mübarizin geyimi adi hərbçi geyimi olub əsərdəki oğlan və qızların hərbi geyimindən, demək olar ki, fərqlənmir. Məhz kostyum tərtibatında Nuru paşa – Mübariz xəttinin ideya-bədii qarşılığı qismən qırılmış olur ki, bu da ya rejissor yozumunun sonadək inkişaf etdirilməməsindən, ya da rejissorun sadəcə olaraq kostyum həllində belə bir qarşılığa ehtiyac duymamasından irəli gəlir. Bizcə, bu qarşılıqlı təsir xətti (Nuru paşa və Mübariz) sonadək davam etdirilməli idi. Yəni onların ideya-bədii nisbətindəki paralellər kostyum həllində də öz əksini tapmalı idi. Belə olarsa, tamaşanın estetik mündəricəsi qarşılıqlı əlaqələndirmələrə sonadək istinad edərək daha ritmik, daha mütəhərrik təsir bağışlaya bilərdi. Ancaq rejissor quruluşun bütün tamaşalarında bir dəfə işlənilmiş olan interpretasiyanı saxlamış, ona nəsə əlavə etmək istəməmişdir. Bununla belə zənnimizcə, Mübariz obrazının kostyum həlli indiki tərtibatda da məqbul sayıla bilər. Tamaşanın ümumi məkan həllində bayraqlar (Azərbaycan və türk bayraqları) kolorit ovqatı yaratdığı kimi, Mübariz surətinə də onlar sanki rəng qatırlar. Artıq həlak olmuş, lakin sanki ayaq üstə dayanmış, cəsur döyüşçü yoldaşlarına istinad etmiş qəhrəmanın üçrəngli bayrağa bürünməsi maraqlı takt, ifadə tərzi olmaqla bərabər, bədii tərtibat baxımından da quruluşa müəyyən effekt verir.

«Soyqırım tarixinin dastanı»nın kostyum həlli barəsindəki fikirlərimizi yekunlaşdırmazdan öncə, əsərdəki nankor qonşularımızın geyim xüsusiyyətlərindən söz açmaq yerinə düşər. Tamaşanın kostyum həllindəki qara komponentin əsas hissəsi onlara məxsusdur. Əslində bu, təəccüblü deyil; niyyət, xəbislik zahiri görkəmə tam uyğun gəlir. Tamaşanın müəyyən hissələrində səhnədə görünən ermənilər öz üzdəniraq din xadimlərinin başına toplaşıb onun sözlərinə qulaq asırlar. Qan yatırmağa, sülhə çağırmağa borclu olan «din xadimi» isə ermənilər intiqama səsləyir, silah götürüb türklər ilə vuruşmağa,

hətta körpələrə belə aman verməməyə çağırır. Bu obrazın davranışı onun zahiri görkəmi, geyiminin biçimi və rəngi ilə tam uyğundur. Doğrudan da erməni din xadimləri uzun, qara əba geyirlər və rejissor ermənilərin səhnə görünüşünü həll edərkən əslində onları elə öz görkəmində saxlamışdır. Digər erməni surətlərinin geyimi də təxminən belədir və qənaətbəxş səviyyədədir. Tamaşada, xüsusən erməni yaraqlılarının göründüyü vaxtlarda müxtəlif əşyalardan, silahlardan yetərincə istifadə edilir. Şəkillərdən birində biz günahsız azərbaycanlıların başlarının kəsilərək süngüyə taxıldığını görürük. Dramatik cəhətdən gərgin, ekspressiv xarakter daşıyan bu səhnə rəssamlıq təcəssümü baxımından bir qədər süni, qurama təsir bağışlayır. Həm «tüfənglər», həm də «başlar» o qədər də inandırıcı görünmür, nəticədə əsərin yaxşı düşünülmüş, qüvvətli aktyor ifası ilə müşayiət olunan dramatizmi zəifləyir. Zənnimizcə, göstərilən bu qüsurlar aradan qaldırılmalı, əlbəsə və digər materiallar, aksessuarlar effektli, inandırıcı zahiri görkəmə malik olmalıdır. Bu, əsərin səhnə tərtibatının daha mükəmməl təsir bağışlamasını təmin edə bilər.

Əlbəttə, quruluşun uğurlu işbirliyindən danışarkən musiqi tərtibatını unutmamalıyıq. Əslində bədii tərtibatla (rəssam işi ilə) paralel bədii-estetik ovqat yaradan musiqi tamaşanın bir parçasına çevrilir, rəssam əməyi kimi ümumi ansambla öz payını verir. Mahnı tərtibatçısı (Çingiz Xəlilov) dramaturji materialın məzmununu, ovqatını sərrast ifadə edən musiqi parçaları seçməklə qoyuluşun ümumi tamlığını bir qədər də cilalamışdır.

İrəvan teatrının səhnəsində milli-vətənpərvərlik səciyyəli tamaşaların qoyuluşu artıq xoş bir ənənəyə çevrilmişdir. Elçin, Aqşin Babayev, İftixar Piriyev və başqa ünlü qələm sahiblərinin zəngin təxəyyülə malik dramaturji əsərləri, təcrübəli rejissura, həm orta və yaşlı, həm də gənc nəsli əhatə edən hazırlıqlı aktyor komandası bu ənənəni davam və inkişaf etdirməyə imkan verir. Bu mənada İrəvan teatrı milli teatrlarımız içərisində öz dəst-xətti, novatorçu başlanğıcları ilə seçilən əsl yaradıcılıq studiyası təsiri bağışlayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Əliyeva M. Hər rəsmdə bir dünya var. «Respublika» qəzeti, 17 iyun 2015, s. 4.
2. Xeyrəddin Qoca. Möhtəşəmlik. «Xilaskar» tamaşası haqında. «Xalqqəzeti», 01 aprel 2013-cüil, s. 4.
3. Məmmədli Q. Azərbaycan teatrının salnaməsi. Bakı, «Yazıçı», 1983.
4. Nəcəfov M. Rəssam və zaman. Bakı, 1977.

5. Rəhimli İ. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı. Bakı, 2007.
6. Рзаев С. Азербайджанский театр в Армении. Баку, 1963.
7. Садыхбекова С. Творчество художников азербайджанского театра оперы и балета. Баку, издательство «МБМ», 2010.
8. Садыхбекова С. Тема лирики в творчестве театральной художницы Иззет Сеидовой // İncəsənət və mədəniyyət problemləri, № 4 (22), «Səda» nəşriyyatı, 2007, s. 96-100.
9. http://metbuat.az/news/137378/ressam-ilqar-ekberovun-ferdi-sergisi-acilib.html

Açar sözlər: İrəvanteatrı, səhnə rəssamlığı, səhnəqrafiya, İlqar Əkbərov, İftixar Piriyev.

Сакина Зейналова (Азербайджан)

Иреванский театр: специфика сценической интерпретации жанровой эстетики

Предметом исследования статьи являются особенности сценографического воплощения некоторых спектаклей, поставленных на сцене иреванского театра за последнее время. Автор отмечает, некоторые постановки отличаются реалистическим, традиционным характером сценического оформления, тогда как другим свойственна эстетическая интерпретация сцены в духе современного визуального искусства. В статье анализируются творчество Ильгара Акперова как художника-сценографа, сотрудничавшего с коллективом иреванского театра, характерные черты художественного мировоззрения Ифтихара Пириева, Оруджа Изетоглу и других, внесших свою лепту в процессы формирования стиля.

Ключевые слова: Иреванский театр, оформление сцены, сценография, Ильгар Акперов, Ифтихар Пириев.

Sakina Zeynalova (Azerbaijan)

Yerevan theatre: scenic interpretation of peculiarity of genre aesthetic

The object of the research in the article is peculiarities of scenographic incarnation of some spectacles, which were put on the stage of Yerevan theatre

lately. The author notes that, some decorations differ by realistic, traditional character of scenic design, when aesthetic interpretation of scene is peculiar as for the others in the spirit of modern visual art.Ilgar Akberov's creativity as artist-designer and collaborating with stuff of Yerevan theatre, characteristic features of Iftikhar Piriyev's, Oruj Izzetoglu's and other's art outlook, who made their contribution to the process of style formation, are analysed in the article.

Keywords: Yerevan theatre (Azerbaijan), scene decoration, scenography, Ilgar Akbarov, Iftikhar Piriyev

MÜNDƏRİCAT

Məmmədova Rəna (Azərbaycan) **3**
Azər Sarabski – Azərbaycan teatr tarixinin tədqiqatçısı

Əliyeva Kübra (Azərbaycan) **8**
Azərbaycan xalçası və Lətif Kərimovun elmi irsi

Ağayeva Sürəyə (Azərbaycan) **22**
Lətif Kərimovun musiqi dünyası

Talıbzadə Ülkər (Azərbaycan) **35**
Zemfira Səfərovanın elmi yaradıcılığında qədim məxəzlərin tədqiqi

Kasimi Sehranə (Azərbaycan) **44**
Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun müqayisəli sənətşünaslıq məktəbinin yaradıcısı Rəna Məmmədova

Əmənzadə Rayihə (Azərbaycan) **50**
Akademik Ə.V.Salamzadənin yaradıcılıq istiqamətləri

Seyidov Abbas (Azərbaycan) **56**
Naxçıvanin qədim abidələrinin memarləğı və tikintitexnikasının metodologiyası

Əliyeva Rahibə (Azərbaycan) **65**
Abşeron qoruqları və mədəni turizm

Əliyeva Həbibə (Azərbaycan) **73**
Azərbaycandakı memarlıq abidələri üzərindəki epiqrafik yazıların rolu və bu günki durumu haqqında

Qarabağlı Rizvan (Azərbaycan) **83**
Memar Qəzənfər Əlizadə

Nəcəfzadə Abbasqulu (Azərbaycan) **88**
Xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığının metod və metodologiyasına dair

Əliyeva Ülkər (Azərbaycan) **95**
Azərbaycan bəstəkərlarının yaradıcılığında opera-miks (polijanrılılıq) haqqında

Mirzə Gülrəna (Azərbaycan) **101**
Müasir Azərbaycan rəngkarlığı analitik psixologiyası prizmasından

Məlikova Əminə (Azərbaycan) **109**
Azərbaycanın xalq rəssamı Maral Rəhmanzadənin yaradıcılığındakı mövzulardan birinə dair

Quliyeva Fəridə (Azərbaycan) **116**
Səhnəqrafiya yaradıcılığı məntiq prizmasindan

Əliyev Elşad (Azərbaycan) **123**
İnformasiya cəmiyyətində sənətşünaslığın aktual problemləri

Zeynalova Səkinə (Azərbaycan) **129**
İrəvan teatrı: janr estetikasının fərqli səhnəqrafiya yozumu

СОДЕРЖАНИЕ

Мамедова Рена (Азербайджан) **3**
Азер Сарабский – исследователь истории азербайджанского театра

Алиева Кюбра (Азербайджан) **8**
Азербайджанский ковер и научное наследие Лятифа Керимова

Агаева Сурая (Азербайджан) **22**
Мир музыки Лятифа Керимова

Талыбзаде Улькяр (Азербайджан) **35**
Исследование древних источников в научном творчестве З.Сафаровой

Касими Сехрана (Азербайджан) **44**
Рена Мамедова - руководитель школы сравнительного искусствознания
в Институте архитектуры и искусства

Амензаде Райха (Азербайджан) **50**
Творческие вехи академика А.В.Саламзаде

Сеидов Аббас (Азербайджан) **56**
Архитектура древних памятников Нахчывана и методология
строительной техники

Алиева Рахиба (Азербайджан) **65**
Заповедники Апшерона и культурный туризм

Алиева Габиба (Азербайджан) **73**
О роли и нынешнем состоянии эпиграфических надписей
на архитектурных сооружениях Азербайджана

Карабахлы Ризван (Азербайджан) **83**
Архитектор Газанфар Ализаде

Наджафзаде Аббасгулу (Азербайджан) **88**
О методах и методологии исполнительства мугама на национальных музыкальных инструментах

Алиева Улькяр (Азербайджан) **95**
О миксовой жанровой природе (полижанровости) опер азербайджанских композиторов

Мирза Гюльрена (Азербайджан) **101**
Современная азербайджанская живопись сквозь призму аналитической психологии

Меликова Амина (Азербайджан) **109**
Об одной теме в творчестве народного художника Азербайджана Марал Рахманзаде

Гулиева Фарида (Азербайджан) **116**
Сценографическое творчество сквозь призму логики

Алиев Ельшад (Азербайджан) **123**
Актуальные проблемы искусствоведения в информационном обществе

Зейналова Сакина (Азербайджан) **129**
Иреванский театр: специфика сценической интерпретации жанровой эстетики

CONTENTS

Mammadova Rena (Azerbaijan) **3**
Azer Sarabski – explorer of Azerbaijan theatre history

Aliyeva Kubra (Azerbaijan) **8**
Azerbaijan carpet and Latif Karimov's scientific heritage

Aghayeva Suraya (Azerbaijan) **22**
Latif Karimov's music world

Talibzade Ulker (Azerbaijan) **35**
Research of ancient sources in academic work of Z.Safarova

Kasimi Sehrane (Azerbaijan) **44**
Rana Mammadova – the head of the school of comparative art criticism
at the Institute of Architecture and Art

Amanzadeh Rayiha (Azerbaijan) **50**
Academician A.V.Salamzade's creativity directions

Seyidov Abbas (Azerbaijan) **56**
Methodology of architecture and construction technique of ancient
monuments of Nakhchivan

Aliyeva Rahiba (Azerbaijan) **65**
Sites of Absheron and cultural tourism

Aliyeva Habiba (Azerbaijan) **73**
About role and today's state of epigraphic writings on architectural
monuments in Azerbaijan

Garabaghli Rizvan (Azerbaijan) **83**
Architect Gazanfar Alizade

Najafzade Abbasgulu (Azerbaijan) **88**
On the methods and methodology of musical performance
on the folk instruments

Aliyeva Ulker (Azerbaijan) **95**
About mix in the genre (polygenre) operas of the Azerbaijan composers

Mirza Gulrana (Azerbaijan) **101**
Modern Azerbaijan painting by prism of analytical psychology

Malikova Amina (Azerbaijan) **109**
One of the topics in Azerbaijan People's artist Maral Rahmanzadeh's
creative work

Guliyeva Farida (Azerbaijan) **116**
Scenography creation through logic prism

Aliyev Elshad (Azerbaijan) **123**
Actual problems of art study in information society

Zeynalova Sakina (Azerbaijan) **129**
Yerevan theatre: scenic interpretation of peculiarity of genre aesthetic