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 (57)*

# Problems of Arts and Culture

*International scientific journal*

# Проблемы искусства и культуры

*Международный научный журнал*

Bakı - 2016

**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:**
ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
RAYİHƏ ƏMƏNZADƏ - memarlıq doktoru (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:**
ZEMFIRA SAFAROVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
RAYIHA AMANZADE - 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:**
ЗЕМФИРА САФАРОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
РАЙХА АМЕНЗАДЕ - доктор архитектуры (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 745/749*

***Kubra Əliyeva,***
***sənətşünaslıq doktoru, professor***
***(Azərbaycan)***

# MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN XALÇA SƏNƏTİNİN İNKİŞAF İSTİQAMƏTLƏRİ

*"Dünya medeniyyetine türklerin bir hediyyesi olan "Halı Sanatı"başından beri sıkı-sıkıya türklere bağlı olarak gelişmişdir. Esas maddesi yun olduğu üçün halı koyun besleyen topluluklara bağlantılıdır.**

*Professor Oktay Aslanapa*

Azərbaycan qədim sivilizasiya mərkəzlərindən biridir. Azərbaycanın dövlətçilik tarixinə nəzər salanda onun Manna, Midiya, Aratta, Atropatena, Albaniya kimi möhtəşəm dövlətlərə malik olduğunu öyrənirik. Bu dövlətlərin hər birində incəsənətin bütün sahələri memarlıq, daş-oyma sənəti, heykəltaraşlıq, keramika, bədii metal, bədii parça və xalçaçılıq sənəti də inkişaf etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, istər Manna, istər Midiya dövlətlərinə daim Assuriya, Urartu kimi qonşuları hücum edir, onların zəngin torpaqlarında mövcud olan qiymətli metallardan, o cümlədən qızıl və gümüşdən düzəldilmiş əşyalarını, heykəllərini aparırdılar. Lakin zaman-zaman Midiya tayfalarından olan kutilər, kassidlər, şumer və assuriyanı tutaraq öz dillərini, mədəniyyətlərini də orada yayırdılar. Eləcə vaxtilə Deyyokun zamanında Midiyada tikilmiş zərdüştçülüklə əlaqədar ibadətgahlar, sonradan şumerin Uruq şəhərində və Assuriyada tikilmişdir. Eradan əvvəl I minilliyin IX əsrində bugünkü İran yaylasına köç edib gələn Hind-Pars tayfaları, Midiya hökmdarı Astiyaqın vaxtında onun qızı ilə qohumluq əlaqəsi yaradandan sonra, Midiyanı zəbt edib, Ekbatan saraylarında yerləşdilər. Sonra həmin sarayların ərazisində özlərinin yeni Təxti-Cəmşid (yunanların Persopolis) adlanan saraylarını da midiyalılara tikdirdilər. Midiyalıların geyimlərini geyib və onların saraylarında istifadə edilən xalılarını da mənimsəyərək bu günə qədər bu xalıları "İran və ya fars" adı ilə istifadə edirlər.

Azərbaycan xalqı əsrlər boyu özünün bədnam qonşularına qarşı sinə gərərək qəhrəmanlıqla vuruşaraq öz torpaqlarını, mədəniyyətini qorumağa

* Oktay Aslanapa. Türk Halı Sanatının Bin Yılı. İstanbul, 2005.

çalışmışlar. Lakin qonşuları hər zaman Azərbaycan mədəniyyətini öyrənib, ondan öz məişət və mədəniyyətində istifadə edib, özününküləşdirilərək onları dünyaya öz mədəniyyətləri kimi təqdim etmiş və etməkdədirlər.

2016-cı ilin may ayında Gürcüstan Respublikasında möhtəşəm bir xalça simpoziumi və bayramı keçirildi. Mən də bu simpoziuma dəvət almışdım. Bu bayramda və simpoziumda vaxtilə öz ata-baba torpaqlarında yaşayan hazırda Gürcüstan Respublikasının vətəndaşları sayılan Borçalı və Qarapapaqlı tayfalarının (keçmiş Qarayazı və Qaraçöp bölgələri) yaratdıqları çox qiymətli xalı-xalçaları "Gürcü xalçaları" adı altında sərgidə nümayiş etdirilirdi. Təbii ki, gürcülərin bu xalı-xalçaları öz adları altında adlandırmaqları da təəssüf doğurmamalıdır. Çünki biz artıq bununla istər-istəməz barışmaq zorundayıq.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan xalçaları dünya muzeylərində gah "İran", gah "erməni", gah "rus" (sovetlər dönəmində), gah da "türk" adı ilə nümayiş etdirilir. Bu gün isə Azərbaycan xalçaları daha yeni bir ad "gürcü" adı qazandı. Belə tarixi faktlar həddən artıq çoxdur və bu sanki mədəniyyət və incəsənətin beşiyi olan Azərbaycan xalqının taleyinə yazılmışdır.

Azərbaycan bu gün müstəqil və demokratik ölkədir. O durmadan iqtisadi və mədəni cəhətdən inkişaf edir. Bu müstəqilliyi bizə ümummilli liderimiz, öndərimiz Heydər Əliyev əmanət olaraq vermişdir. Onu gözümüz kimi qoruyub, saxlamaq hər bir vətəndaşın borcudur.

Möhtərəm prezidentimiz cənab İlham Əliyev müstəqillik dövründə ölkəmizi durmadan tərəqqiyə doğru aparır. İqtisadi nailiyyətlərimiz göz qarşısındadır. Bu gün biz çuiçəklənən, daim inkişaf edən firavan bir ölkədə yaşayırıq. Dövlət başçımızın bu gün apardığı kulturalizm dünyagörüşünü özündə əks etdirən sülhsevər siyasəti bir sıra ölkələrdə də nümunə kimi tətbiq edilir.

Azərbaycanın birinci xanımı, Azərbaycan Respublikasının Milli Məclisin deputatı, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun prezidenti, UNESCO və ISESCO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın səyi nəticəsində mədəniyyətimiz və incəsənətimiz dünyada tanınmağa başlanmışdır. Məhz bu illərdə dövlətimiz tərəfindən Azərbaycan mədəniyyətinin, o cümlədən incəsənətin inkişafı üçün əhəmiyyətli addımlar atılmışdır.

2005-ci ildə Azərbaycan xalça sənətinin qorunması və inkişaf etdirməsi haqqında ölkə başçısının fərmanı verilmişdir. Fərmana görə Azərbaycanda xalça sənətinin inkişafına və xarici ölkələrdə təbliğinə dövlət tərəfindən xüsusi diqqət yetirilməsi nəzərdə tutulmuşdur. Məhz bu fərmandan sonra 25 il ərzində xalçaçılığın inkişafı üçün mühüm addımlar atılmışdır. Respublika

prezidentinin fərmanı ilə 2008-ci ilin may ayında H.Əliyev fondunun dəstəyi, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin və YUNESCO ilə birlikdə layihəsi əsasında Dənizkənarı Milli Parkda Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyinin inşa edilməsi üçün yeni binanın təməlinin qoyulmasının mərasimi keçirildi. 2014-cü il avqustun 26-da isə dövlət başçımız İlham Əliyev cənabları təntənəli olaraq bu muzeyin açılışını elan etdi və öz nitqində xalça sənətinin milli mədəniyyətimizdəki mövqeyini bəyan etdi.

Bildiyimiz kimi Azərbaycan xalçaçılıq ölkəsi olduğu üçün Azərbaycanın xalq rəssamı dövlət mükafatı laureatı Lətif Kərimovun təşəbbüsü ilə dünyada ilk Xalça Muzeyi təşkil edildi. Bu muzey əvvəllər İçərişəhərdəki "Cümə" məscidində, sonralar Dənizkənarı Parka yaxın yerdə Muzeylər İdarəsinin binasında yerləşdi. Hazırkı muzey yenə də "Milli Dənizkənarı" parkda yerləşir. Bu muzey Azərbaycan xalça sənətinin 7 məktəbinin tam kolleksiyalarını özündə əks etdirən ən zəngin muzeylərdən biri hesab oluna bilər. Tarixdən məlumdur ki, ikinci belə bir muzey Türkmənistanın Aşqabad şəhərində, üçüncüsü isə İranın Tehran şəhərində açılmışdır. Lakin Azərbaycanın Xalça Muzeyi öz kolleksiyasının zənginliyinə görə digər adı çəkilən iki muzeyinin ikisindən də fərqlənir.

Tanınmış tətdiqatçı-alim, gözəl rəssam Lətif Kərimov sağ olarkən Azərbaycanın Bakı şəhərində YUNESCO-nun xətti ilə 1983-cü ildə ilk Şərq xalça sənəti üzrə simpozium keçirilmişdir. Sonralar bu simpoziumun sayı 3-ə çatmışdır. Dövlət rəhbərliyinin xüsusi səyi nəticəsində Azərbaycanın bir çox nadir sənət əsərləri, o cümlədən muğam, aşıq sənəti, Novruz bayramı YUNESCO-nun bəşəriyyətin "Qeyri-Maddi Mədəni İrsinin Reprezentativ Siyahı"sına daxil edilməsi Azərbaycan milli incəsənətinin qorunmasını və inkişafını xeyli sürətləndirmişdir. Azərbaycan xalçalarının YUNESCO-nun bəşəriyyətin "Qeyri-Maddi Mədəni İrsinin Reprezentativ Siyahı"sına daxil edilməsi bu sahənin bugünkü və eləcə də gələcək inkişafı üçün böyük perspektivlər açdı.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban Əliyevanın səyi ilə "Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin Keniyanın paytaxtı Nayrobidə 2010-cu il 15-18 noyabr tarixlərdə keçirilən V sessiyasında Azərbaycan xalçaçılıq sənətinin bu mötəbər beynəlxalq qurumun Bəşəriyyətin "Qeyri-Maddi Mədəni İrsinin Reprezentativ Siyahı"sına daxil edilməsi Azərbaycan xalçalarının toxunulmazlığına, eləcə də bu sənətin inkişafına imkan yaratdı.

Müstəqillik illərində Azərbaycan xalçası durmadan inkişaf etmişdir. Quba və Bakı şəhərində müstəqil olaraq yeni sex, fabrik və xalça istehsalı mərkəzləri yaradılmışdır. Bunlardan biri "Azər-İlmə MMC"-dir.

"Azər-İlmə Məhdud Məsuliyyətli Cəmiyyət" 1994-cü ildə yaradılmışdır. Bu mərkəzin rəhbəri bu gün artıq Azərbaycanda tək bu müəssisənin istehsal etdiyi xalçalarla deyil, eyni zamanda uzun illər xalçaçılıq sahəsində dərin tədqiqatları ilə seçilən professor, doktor Azərbaycan Respublikası nə Naxçıvan Muxtar Respublikasının Əməkdar İncəsənət Xadimi Vidadi Muradovdur. V.Muradov uzun illər "Azər-İlmə MMC"-nin Bakıda və Azərbaycanın bir çox rayonlarında açılmış xalça fabriklərində yun və ipəkdən olan xovlu və xovsuz xalçaların toxunması ilə məşğul olaraq Azərbaycanın milli xalçaçılıq sənətini layiqincə inkişaf etdirib, yaşadaraq onu nəinki Azərbaycanda, onun sərhədlərindən kənarda məşhurlaşdırmışdır. V.Muradovun yüksək peşəkarlığının nəticəsi olaraq təbii nəbati boyaqlarla boyanan yun və ipək iplərdən toxunan milli naxışlı mürəkkəb kompozisiyalı xovlu və xovsuz xalçaları yüksək texniki və bədii keyfiyyətlərinə görə bu gün dünyada tanınaraq brendə çevrilmişdir. V.Muradov 22 il ərzində 700 nəfərdən ibarət olan və heç bir tərkibi dəyişməyən toxucu və digər texniki işçilərlə çalışıb sədaqətlə bu sənəti davam etdirir. Bu müəssisədə V.Muradovun dərin axtarışlarının nəticəsi olaraq bu günə qədər elm aləminə məlum olmayan yeni xalça kimpozisiyaları tapılıb istehsalata daxil edilir.

"Azər-İlmə"də toxunan xalçalar 1997-ci ildə ABŞ-ın Atlanta, 1999-cu ildə Almaniya, 2003-cü ildə Rusiya Federasiyasının paytaxtı Moskva şəhərində uğurlarla sərgilənmiş, ABŞ, Almaniya, Fransa, Türkiyə, Avstraliya, Yaponiya, İsveçrə, İtaliya, Norveç, Cənubi Afrika və digər ölkələrə məxsus muzeylərdə sərgilənirlər.

Məlum olduğu kimi, vaxtilə Azərbaycanda "Azərxalça" Elmi Yaradıcılıq İstehsalat Birliyi fəaliyyət göstərirdi. Bu birlik 1927-ci illərdə sovet dövründə təşkil olunmuş və onun Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində xalçaçılıq sex və fabrikləri mövcud idi. Faktiki olaraq bu fabriklərdə 30 minə yaxın xalçaçı usta işləyirdilər. Onlar hazır ip və çeşniləri "Azərxalça"nın Bakı şəhərindəki Baş idarəsindən alırdılar. Çeşnilər isə o dövrdə "Azərxalça"da fəaliyyət göstərən eksperimental laboratoriyada xalq rəssamı Lətif Kərimovun rəhbərliyi altında hazırlanırdı ki, burada professional rəssam kollektivi işləyirdi. Onların arasında Kamil Əliyevin bacısı Mənzər Əliyeva da çalışırdı. Qədim milli xalça kompozisiyaları əsasında hazırlanan bu çeşnilər "Azərxalça"nın Bədii Şurasında müzakirə edilib bəyəniləndən sonra Rusiya və ya Almaniyaya göndərilib çox tirajla

çap edilirdi. Onların altından xalçanın adı, sıxlığı, rəng şkalası və hansı rəngdən neçə faiz istifadə edilməsi, 3 dildə: - azərbaycan, erməni və rus dilində, sonralar isə Azərbaycan və rus dilində çap edilib bölgələrdəki xalça sexlərinə göndərilirdi. Beləcə, Azərbaycan xalçaları Ermənistanda yayılaraq, sonralar yeni adlar altında bu günə qədər toxunur. Mütləq qeyd etmək lazımdır ki, baxmayaraq ki, o dövrdə bu xalçaların ərişi və ərqaçı pambıqdan və üz ipləri yundan idi, L.Kərimovun söylədiyinə görə, II Dünya müharibəsində (1941-1945) Rusiyanın müharibədə qalib gəlməsində 2 əsas faktorlardan biri olmuşdur.

Bunlardan biri akademik Yusif Məmmədəliyevin kəşflərinin əsasında tapılan rus qırıcı təyyarələrində istifadə edilən xüsusi benzin növü və o biri isə "Novıy eksport" tərəfindən Avropada satılıb əldə edilən valyuta hesabına əmələ gəlmişdir. Məhz bi iki faktor SSRİ-nin müharibədə qalib gəlməsinə imkan yaratmışdır.

Bu fabriklərdə Moskvanın Tuşinski fabrikində Azərbaycandan göndərilən yun və pambıqların əsasında əriş, ərqaç və bir də üz ipləri əyrilib Azərbaycana göndərilirdi. Üz ipləri müxtəlif rənglərdə olub, xrom tərkibli boyaq ilə boyanırdı. Bu boyaqlar möhkəm olub rəngləri qarışmırdı. Həmin bu xalçalar Bakıda toplanaraq Dəmir Yol Nəqliyyatı vasitəsilə Moskvada yerləşən "Novıy eksport" müəssisəsinə çatdırılırdı. Bu xalçaların o dövrü üçün texniki göstəriciləri, o cümlədən yuyulması, dartılması olmadığı üçün "Novıy eksport" tərəfindən Avropa ölkələrində nisbətən ucuz qiymətə satılırdı. Lakin o dövrdə, eyni zamanda Azərbaycanın Bakı şəhərindəki II Zabrat qəsəbəsində kiçik bir boyaqçı sexi fəaliyyət göstərilirdi ki, həmin sexdə az miqdarda təbii bitki boyaqları ilə boyanan iplər hazırlanırdı. Həmin bu iplər xüsusi Dövlət sifarişləri ilə toxunan nadir xalçalarda tətbiq edilirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, sovet dövründə iki böyük monumental xalı toxunmuşdu, onların ikisinin də müəllifi Lətif Kərimov idi. Bu xalılardan biri inqilabın rəhbəri V.İ.Leninə həsr edilmişdir və hazırda Muzey Mərkəzi sayılan binanın (keçmiş Lenin Muzeyinin) foyesini bəzəyirdi. Digər xalı isə İ.V.Stalinin 70 illik yubileyinə həsr edilmiş 70 kv.m. xalı idi ki, hazırda Milli İncəsənət Muzeyinin fondunda saxlanılır. Hər iki xalı nadir xalılar sırasına daxil olub, mürəkkəb süjetli idi. Bu xalıların toxunuşunda ABŞ-da nadir yunlardan xüsusi olaraq hazırlanan iplərdən istifadə edilmişdir.

Lakin sovet hökumətinin süqutundan sonra "Azərxalça"nın fəaliyyəti tədricən süqut etməyə başladı və bu müəssisənin sonuncu rəhbəri Azərbaycanın xalq rəssamı Kamil Əliyev olmuşdur.

2016-cı ilin avqust ayında Azərb aycan prezidenti İlham Əliyevin fərmanı ilə "Azərxalça" Elmi Yaradıcılıq İstehsal Birliyi ləğv edildi, onun yerinə isə yeni "Azərxalça" Açıq Səhmdar Cəmiyyətinin yaradılması haqqında sərəncam imzalandı.

"Azərxalça"nın yenidən yaradılması Azərbaycan Respublikasında xalça və xalça məmulatlarının istehsalını, onların ixracını ölkə daxilində xaricdə satışının təşkilini, xalça və xalça məmulatlarının istehsalında yeni texnologiyaların tətbiqini, maddi-texniki bazanın müasirləşdirilməsini və ondan səmərəli istifadəsini, habelə bu sahənin inkişafı ilə bağlı digər işləri yerinə yetirilməsini qarşıya məqsəd kimi qoyulmuşdur [1].

Hazırda Açıq Səhmdar Cəmiyyətinin İdarə Heyətinin rəhbərlik etmək səlahiyyəti professor, doktor Vidadi Muradova tapşırılmışdır. V.Muradovla söhbətimizdən aydın oldu ki, bu cəmiyyətin gələcək perspektiv planlarında Azərbaycanın müxtəlif rayon və kəndlərində xalça fabriklərinin açılması nəzərdə tutulub. Təbii ki, bu bizi də olduqca sevindirdi. Çünki bu ilin yay aylarında mənim də üzvü olduğum "Miras" qeyri-hökumət təşkilatının "Kənd həyat tərzində qadınların rolu" adlı lahiyəsi fonunda keçirilən monitorinq zamanı Ağsu rayonunun "Gegəli", "Bico" və "Qəşəd" kəndlərində 100 qadın arasında aparılan sorğu zamanı bütün qadınların xalça toxuya bildiklərini qeydə almaqla bərabər, eyni zamanda onların işləmək arzusu olduğunu da təyin etdik. Qadınlarn əksəriyyəti kənddə onlar üçün xalça kiçik sexinin açılmasını arzu etdiklərini bildirdilər. Təbii ki, V.Muradovun gələcək fəaliyyətində Ağsunun bu 3 kəndinin də qadınlarının istəklərinin yerinə yetirilməsini biz də bu sənətin bir araşdırıcısı kimi arzu edərdik.

Müstəqillik dövründə Azərbaycanda daha iki istehsalat yaradıcılıq mərkəzləri fəaliyyətə başlamışlar. Bunlardan ikisi də Quba şəhərində yerləşir.

Məlum olduğu kimi Quba və onun kəndləri incə toxunuşlu xalçaları ilə dünyada məşhurdur. Əsrlər boyu bu bölgədə olan yüzlərcə kəndlərdə "Xırdagül çiçi", "Sırt-çiçi", "Gollu-çiçi", "Pirəbədil", "Xan", "Qımıl", "Zeyvə" və digər kimi xalçalar toxunmuşdur. Vaxtilə "Azərxalça"nın Qubadakı fabrikinin sonradan özəlləşdirilməsi əsasında "Qədim Quba" yaradıcılıq mərkəzi (2001) fəaliyyət göstərməyə başladı. Müəssisənin hazırda 60-dan çox işçisi var. Burada yerli ənənələrə xas olan kiçik ölçülü xalı-xalçalarla bərabər, bölgədə yeni tikilən villaların sahiblərinin sifarişi ilə böyük ölçülü, yəni 20-25 kv.-dan artıq olan xalılar da toxunur. Müəssisənin rəhbəri Humay xanım özü Lənkəranda doğulsa da, gəncliyinin ilk günlərindən bu fabrikin işçisi olduğu

üçün bu sənətin sirrlərinə dərindən yiyələnib, elə müstəqillik dövründə də keçmiş fabriki özəlləşdirərək ona rəhbərlik etməyə başlamışdır. Müəssisədə yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, xüsusi sifarişlərlə toxunan xalılardan əlavə xarici ölkələrdən gələn sifarişlərin əsasında da xalçalar toxunur. Təbii ki, burdakı xalı və xalçaların əriş və ərqaçları yundan olub, gözəl qırxımına görə seçilirlər. Texniki və bədii cəhətdən kamilliyi ilə seçilən bu xalı-xalçalar fabrikin elə yanında açılmış xüsusi xalça mağazasında da satılır ki, buradakı xalçalar bölgədə yaşayan və yaxud da Qubaya qonaq gələn qonşu Dağıstan xalqı tərəfindən alınır. Qeyd etmək lazımdır ki, "Qədim Quba" İstehsalat Birliyinin Xaçmaz, Dəvəçi və Siyəzəndə də kiçik sexləri yaradılmışdır ki, bu da diqqətəlayiqdir.

Quba şəhərində yerləşən digər bir istehsalat mərkəzi də mövcuddur. "Aygün" adlanan bu İstehsalat Mərkəzi fabrikin rəhbəri Fatma xanım Ağamirzəyeva tərəfindən əvvəllər hazırlıq kursları kimi fəaliyyət göstərirmiş. İlk açılışında "Quba qadın də ailə sahibkarlığına kömək" adı ilə yaranmışdır. Burada vaxtilə xalçaçılığın və başqa toxuculuq sənətinin texniki və bədii tərəfləri öyrədilirdi. Dərslər Fatma xanımın özü tərəfindən aparılırdı. Kurslar 2 və 6 aylıq olub, Fatma xanımın məlumatına görə, 500-ə yaxın tələbə oxuyaraq xalça sənətinin sirrlərini öyrənmişlər. Kursu qurtaranların əksəriyyəti də fabrikdə qalıb çalışırmışlar. Burada yerli çeşnilər "Gollu-çiçi", "Qımıl" xalçaları ilə bərabər Təbriz və Qarabağ xalça məktəblərinə aid olan xalçalar da toxunur. Fabrikin baş rəssamı Süleymanova Nəzakət Əliabbas qızı vaxtilə Qubada mövcud olan Azərbaycan Dövlət və Mədəniyyət Universitetinin Quba filialının xalça rəssamlıq bölümünün məzunu olmuşdur. Onun Nizami Gəncəvinin "Xəmsə"si əsasında yaratdığı süjetli xalçalar da bu fabrikdə toxunur. Bu fabrikdə eyni zamanda xovsuz xalçalar xurcun və məşrəflər də toxunur.

Son dövrlərdə İsmayıllı rayonunda Azərbaycan xanımlarından olan Ruhiyyə Süleymanovanın təşkil etdiyi "Xoşbəxt - X" kiçik müəssisədə yun və ipəkdən hazırlanan milli Azərbaycan xalçaları da diqqəti cəlb edir. Bu xalı-xalçalar müəssisənin rəhbərinin zövqünə uyğun olaraq müxtəlif "Pastel" rənglərində hazırlanır ki, bunların da bədii cəhətdən görkəmi ürəkaçan olub, alıcıların zövqünü oxşayır. Ruhiyyə xanımla görüşümüzdə onun söylədiyi sözlər diqqətimi cəlb etdi. O dedi ki: "Bizim qızların toxuduğu bu xalı-xalçalar heç mağazada qalmır. Onlar o dəqiqə alınır. Bizim müştərilərimiz həddən artıq çoxdur. Onların əksəriyyəti Azərbaycandan deyil, xarici ölkələrdən gələn qonaqlardır". Təbii ki, bu bizi çox sevindirdi və məşhur fransız rəssamı

Pikassonun dediyi bir cümləni yadımıza saldı: "O deyirdi gözəl əsər yaratmaq işin bir tərəfidir, onu gözəl satmağı da bacarmaq lazımdır". Həqiqətən Ruhiyyə xanımın rəhbərliyi altında hazırlanan xalı və xalçalar öz kompozisiya müxtəlifliyinə, rəng harmonikliyinə və texniki cəhətdən kamilliyinə görə insanı heyran edir.

Azərbaycanda müstəqillik dövründə xalça sənətinin inkişafından danışarkən mütləq bu sənətin təhsil sistemindəki rolundan da danışmaq vacibdir. Hələ keçən əsrin 80-ci illərində Azərbaycan Dövlət və Mədəniyyət Universitetində Azərbaycanın xalq rəssamı, Dövlət Mükafatı Laureatı Lətif Kərimov tərəfindən xalça rəssamı fakültəsi açılmışdır ki, bu fakültə bu günə qədər fəaliyyət göstərməkdədir. Bu fakültəni bitirən məzunlar son 40 ildə Azərbaycan xalça sənəti sahəsində fəaliyyət göstərərək sanballı əsərlər yaratmışlar. Bu rəssamlardan Eldar Mikayılzadə, Tariyel Bəşirov, Solmaz Məmmədova, Pərvanə Şamxalova, Məmmədhüseyn Hüseynov, Aydın Rəcəbov, Zahidə Haşımova, Münəvvər Hacıyeva, Gülmurad Bəbirov, Minaxanım Hüseynova, Eldar Hacıyev və başqalarının adlarını çəkmək olar ki, bu rəssamlar Azərbaycan xalça sənətinin peşəkar istiqamətinin inkişafında mühüm rol oynamışlar. Bu rəssamların yaratdıqları orijinal sənət nümunələrini nəinki Azərbaycanın yerli muzeylərini, hətta xarici ölkələrin muzeylərini və şəxsi kolleksiyalarını bəzəyir. Rəssamların yaradıcılığına aid nadir sənət nümunələri, zaman-zaman dövlətimiz tərəfindən xarici ölkələrin dövlət başçılarına hədiyyə qismində təqdim edilir.

Hazırda Azərbaycanda Dövlət Rəssamlıq Akademiyasında da dekorativ tətbiqi-sənət kafedrasında xalça sənəti üzrə rəssamlar hazırlanır. Bundan əlavə son dövrlərdə texniki peşə məktəblərində də xalça sənətinin sirrləri gənc nəslə öyrədilir.

Müstəqillik dövründə xalça sənətinin öyrənilməsinin tətqiqi sahəsində də xeyli mütəxəssis hazırlanmışdır ki, bu mütəxəssislər xalça sənətinin müxtəlif aspektlərini dərindən araşdırırlar. Məsələn, gənc tədqiqatçılar aşağıdakı mövzularda araşdırmalar aparırlar:

1. "Azərbaycanın cənub zonasının xalçaçılıq sənəti",
2. "Azərbaycanın xovsuz məişət əşyalarının bədii xüsusiyyətləri",
3. "Azərbaycanın və Türkiyənin saray xalçaları",
4. "Müstəqillik dövründə Azərbaycan xalça sənətinin inkişaf istiqamətləri",
5. "Son 50 ildə Azərbaycan xalça sənətində yaranan yeni kompozisiya və naxışlar",

6. “Namazlıq xalçalarının bədii xüsusiyyətləri”,
7. “Qarabağın süjetli xalçaları” və s. Beləliklə, bu mövzular üzərində tədqiqatlar gedir və bir neçə dissertasiya işi artıq sona yetməkdədir.

Nəticə etibarilə qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanın milli mədəniyyətində dekorativ sənətin ən yayılmış növlərindən biri olan xalçaçılıq sənətinin son 25 ildəki vəziyyətini nəzərdən keçirsək, bu sənətin yüksələn xətt boyunca inkişafını izləyə bilərik. Əlbəttəki xalça sənətinə dövlət qayğısı, bu sənətin inkişafında hər zaman əsaslı rol oynamışdır.

Azərbaycanın birinci xanımının bu sahədə gördüyü işlər hədsiz dərəcədə xalçaçılıq sənətimizin şöhrətinin artmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır.

M.Əliyevanın xarici ölkələrdə keçirtdiyi elə bir sərgi, görüşlər və yığıncaqlar yoxdur ki, orada incəsənətin digər sahələri ilə bərabər Azərbaycanın xalça nümunələri olmasın. Bu gün aşıq sənəti, xalça, muğam, Novruz bayramı, tar kimi musiqi alətinin məhz azərbaycanlılara məxsus olduğunu göstərən faktlardan biri də xalça sənətinin YUNESCO-nun bəşəriyyətin “Qeyri-Maddi Mədəni İrsinin Reprezentativ Siyahı”sına daxil edilməsidir.

***Кюбра Алиева (Азербайджан)***

**Направления развития азербайджанского коврового искусства в период независимости**

В статье речь идет о развитии азербайджанского ковроткачества за последние 25 лет. Автор отмечает, что в республике работали и продолжают работать несколько ковровых фабрик и цехов. Некоторые из них расположены в Исмаиллинском, Физулинском и в других районах Азербайджана. Наиболее важным в развитии ковроткачества является предприятие «Азер-Ильме», которое занимается производством высококачественных шелковых ковров и ковровых изделий, известных не только в Азербайджане, но и за его пределами.

***Ключевые слова:*** ковроткачество, азербайджанские ковры, «Азер-Ильме», «Азер-халча», независимость Азербайджана.

***Kubra Aliyeva (Azerbaijan)***

**Development directions of Azerbaijani carpet art during the period of independence**

The article states about development of Azerbaijani carpet weaving for the last 25 years. The author notes that, several carpet factors and workshops have worked and continue to work in republic. Some of them are situated in Ismailly, Fuzuli and in other regions of Azerbaijan. The most important in the development of carpet weaving is company "Azer-Ilme", which is engaged in manufacturing of high quality silk carpets and rugs known not only in Azerbaijan, but also abroad.

***Keywords:*** carpet weaving, Azerbaijani carpet, "Azer-Ilme", "Azer-khalcha", independence of Azerbaijan.

*UOT 008:1-027.21*

***Рустем Жангожа***
***доктор философских наук, профессор***
***(Украина)***

# БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ ОБЩЕТЮРКСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ПРОТОКОНФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС КАК ОСНОВАНИЕ МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ДИАЛОГА

Ознакомившись с текстом Рене Генона «Сердце Иисусово и легенда о святом Граале» [1], я, кажется, понял смысл семиотики, так называемых, «каменных баб» (балбалов), непременных артефактов конно-кочевой цивилизации, ареал которой протянулся по всему пространству Великой Степи - от Саян, до Балатона.

Как известно, в руках каменного изваяния всегда (ВСЕГДА!!!) присутствует чаша. Очень важное обстоятельство: чаша – не перевернута, а высечена в камне так, что дает основание утверждать, что она полна. Из многих фольклорно-этнографических источников также известно, что «наполненная чаша» - это символ сердца - вечнопребывающей жизни, а значит присутствие ушедшего предка в реальной жизни его соплеменников и потомков. Хотя и в отличном от нашего, ином измерении. Не означает ли это, что скандинавские саги заимствовали этот символ-артефакт у номадов, поскольку «контактной зоной» различных культур было все пространство Евразийского континента, простирающегося от Тихого до Атлантического океана?..

В последующем, с распространением христианства и расширением ареала его влияния, произошла семантическая перекодировка устойчивого семиотического знака-символа - «наполненная чаша» была переквалифицирована в сакрально-христианский символ сердца Христа-Спасителя. И то, что Р.Генон считает образ чаши аллюзией, связанной с мифологией Древнего Египта, ссылаясь при этом на мнение ученых-египтологов, не меняет ее символической сущности. Тем более что о прямых контактах скандинавов с египтянами ни один из известных исторических источников не свидетельствует.

Вполне очевидно, что задача данной статьи состоит отнюдь не в углубленном исследовании семантики и семиотики раннехристианской

системы символов. Она - много скромнее и состоит в необходимости учесть фактор культурного генезиса, дающего ответы на характер современного межцивилизационного диалога. Действительно, сама логика эволюции общечеловеческой цивилизации подсказывает, что продуктивность межцивилизационного диалога состоит не в искусстве эристики, а в понимании общих корней человеческой цивилизации в ее историко-эволюционном развитии.

Последний тезис позволяет нам «сделать шаг назад» - осуществить попытку, хотя бы в реферативном формате и режиме, рассмотреть очертания одной из древнейших религий Евразийского континента – Тенгрианство, для последующих «двух шагов вперед», как бы выразился совсем недавно высокопочитаемый, а ныне успешно забытый вождь мирового пролетариата.

Многие ученые отмечают, что ортодоксальный академизм, вульгарный социологизм и узко ограниченный эмпиризм в значительной мере мешают рассмотреть реальный облик человека и создаваемую им социальную среду, превращают пульсирующий поток человеческих страстей в застывшие формы догматизма и квази-научного восприятия «движения исторической материи». Но если бы проблема ограничивалась только малой исследовательской базой или неверным методологическим подходом, то вопрос состоял бы только в смене исследовательского инструментария. В ситуации с тюркологией мы сталкиваемся в намеренном искажении фактов, с их направленной фальсификации, которые проводятся с целью создания негативного образа тюрков и их роли в Мировой Истории.

В этом нетрудно убедиться при знакомстве с событиями прошлого, пользуясь различными источниками, сопоставляя их содержание с широким культурно-историческим дискурсом, в котором развивалась вся мировая культура и который, порой косвенно, проявляет необходимую нам объективную информацию о тюрках, отбрасывая накопившиеся инфернальные ассоциации, навязанные профессиональными дезинформаторами. Именно их имели ввиду древние римляне, когда говорили: «Горе побежденным - их историю будут писать победители».

Однако вопреки постулату, в случае с историей тюрков мы находим, что их история писалась побежденными...

В связи со сказанным возникает целый ряд вопросов отнюдь не риторического свойства: в действительности ли, тюрки - генетические по-

томки и духовные правонаследники гуннов - одной из самых древних этнической общностей Центральной Азии, уже в первом тысячелетии до н. э. сформировавших свои государственные объединения? И не противоречит ли это историческим сведениям, в соответствии с которыми этнический субстрат тюркских племен не был для Центральной и Передней Азии, а также для Европы и Северной Африки автохтонным, но пришедшим в эти края извне - с Востока?..

Для ответа на эти вопросы обратимся к некоторым, доступным нам, источникам.

Этноним «тюрк» упоминается уже в древнекитайских источниках в качестве устойчивого обозначения группы номадических племен, с которыми китайцы находились в более чем драматических отношениях. По мнению великого российского историософа Льва Николаевича Гумилева до появления на исторической арене Чингисхана, в центрально-азиатской степи сложились и погибли два замечательных народа - хунны и древние тюрки, а также много других, не успевших прославить свои имена. [1] «Однако, имя «тюрк», - продолжает ученый, - не исчезло. Больше того, оно распространилось на половину Азии. [2]

Этнодемограф Соломон Брук считает, что тюркоязычные племена стали проникать в Мавверанахр/Дешт-и-Кыпчак еще на рубеже н. э. (гунны проникли в Семиречье и Приаралье в первом веке до н. э. - первом веке н.э.), но этот процесс интенсифицировался со второй половины VI в., когда вся территория Центральной Азии вошла в состав Тюркского каганата. [3]

Наиболее адекватным показателем этнокультурной общности, объединяющих людей общей для них космологией и системой мировосприятия выступают космология и религия - макро- и микро-космос, в котором существуют и самоосуществляют себя люди, объединенные в некие корпоративные образования. Общие космологические представления, мифы и верования, традиция и обычаи формируют единые понимание окружающего мира - Макрокосма, побуждают отличать членов своей общности - единоверцев от тех, кто эти верования, традиции и обычаи своими не считает. Говоря иначе, религия, кроме всех иных, определяющих ее свойства и характер, несет в своем содержании некую матрицу - живое ощущение «коллективного-Я», создающего из разрозненных людей консолидированную группу-народ.

Древние тюрки были, как уже говорилось нами выше, последователями Тенгрианства. Эта прото-религиозная система господствовала на всем пространстве Великой Степи, занимающего важную геостратегическую зону Евразийского супер-континента, по которой проходили главные коммуникационные коридоры, по которым проходили транспортные магистрали Великого Шелкового пути. Как сообщают источники: «Тенгианство представляет собой религию тюрков-кипчаков, населявших страну Дешт-и-Кипчак, известных в Европе под именами «гунны», «варвары», «готы». Тенгрианство основано на культе Тенгри-хана, который сложился примерно в V - III веке до н.э. Свою покорность Тенгри-хану тюрки-кипчаки подчеркивали, используя древнейший символ - аджи, знак равностороннего креста - астрального символа Солнца, который наносили на лоб краской или в виде татуировки». [4]

В контексте заявленной нами темы, Тенгрианство выступает для представителей тюркского этноса (хотя и не вполне отчетливо артикулированной, по причине своей малой изученности, но все же) важнейшей частью их коллективного сознания. Тем культурно-историческим архетипом (К.Юнг), который определяет основные ценностные ориентации и психо-поведенческие характеристики этнопсихологического стереотипа (Л.Н.Гумилев) этой этнической общности. Это аксиоматическое положение представляется ключевым и смыслообразующим фактором логики нашей темы.

«История тюркских племен начинается в Азии, в районе Алтая, - пишет классик российской исторической науки - академик Н.К. Конрад - В VI веке эти племенная образовали сильный племенной союз, именуемый западными историками «тюркским каганатом». В это время владения тюрок представляла обширную державу, простирающуюся от Хинганских гор на Востоке до Согдианы в Средней Азии, отнятой тюрками у гуннов-эфталитов. Центр этой державы был на берегу Орхона в нынешней Северной Монголии. Но уже в те времена эта держава, бывшая непрочным объединением большого числа кочевых племен, фактически распадалась на две слабо связанные между собой части - восточную и западную, имевшие каждая своего отдельного кагана этому дальнейшее развитие истории тюрков пошло по двум направлениям. История восточных тюрок протекала в ближайшем соседстве с Китаем и тесно соприкасалась с китайской историей. Уже в VI веке, то есть, во время

существования единой тюркской державы, западные тюрки покорили Мавверанахр/Дешт-иКыпчак и даже Персию, завязали сношения с Византией. Они вели через эти старые культурные страны оживленную торговлю, связавшую тогда Восток и Запад Великим Шелковым путем.

В последующие времена мы находим тюркские государства и в Мавверанахре/Дешт-и-Кыпчаке, И в Передней Азии, и в Индии, и в Европе.

Какой же части Старого света принадлежит история тюрков? Разве только азиатской была империя? И можно ли вообще историю тюркских народов излагать иначе, как вне рамок Востока и Запада?..», задается вопросом Н.И. Конрад [5]

Археологическая наука определяет ареал распространения прототюркской и тюркской культурно-исторической и этнической общности - Тюрского Эля - мега-пространством «Пояса Великих степей» - от Саянских гор до озера Балатон. «Тюрки - это народ с трехтысячелетней историей, которая совершалась от Тихого океана до Средиземного моря, от Пекина до Вены, Туниса, Алжира», - утверждает Л.Г.Гумилев [6]

«Следует отметить, что на завоеванных землях чаще всего наблюдался невиданный расцвет, к примеру, Китай под властью Табгача, Иран под сельджукидами, Египет под мамлюками, Индия под владычеством Великих Моголов; что касается Османской империи - то это была одна из крупнейших тюркских держав, которая, сначала являлась для ислама мечом, затем - щитом» - пишет узбекский историк Р.Рахманалиев.[7] «В своем движении тюрки несли миру качественно новый уровень («железный») цивилизации: лошадь, укрощенную до уровня боевой единицы; изогнутую саблю, более эффективное оружие ближнего боя, чем прямой меч; новую тактику и стратегию применения больших, но легких (летучих) конных отрядов, одежду, приспособленную для ведения конного и пешего боя и многое другое...»[8].

По направлению же к Дальнему Востоку можно было бы отметить топонимы некоторых Курильских островов (к примеру, Кунашир или Итуруп), безусловно, имеющие, тюркскую лексическую основу как географических пунктов, обозначающих восточные пределы Тюркского Эля.

По всей территории Евразии и Северной Африки (за исключением, может быть, изолированных горных уголков Центральной Азии) в жилах тюрков течет намного больше чужой крови - монгольской, китайской, иранской, греческой, кавказской, славянкой, африканской - чем ис-

конно тюркской крови, той самой, что делала скулы выступающими, а глаза раскосыми». [9]

По мнению современного исследователя: история тюрков - это метаморфоза их духа, давшего толчок развитию многих великих идей, которые определили ход событий регионального и мирового масштаба, будь то, это мир науки, культуры, политики.

Тюрки прошли, как в историческом времени, так и в геополитическом пространстве Евразийского континента, большой путь. [10] Постепенно, однозначно (и негативно воспринимаемые окружающими народами) «дикари» и свирепые воины стали восприниматься иначе. К примеру, в VI веке двор императора суйской эпохи видел в тюрках лишь стихийную и безжалостную силу, которая проявляет себя в искусстве верховой езды, в стрельбе из лука, что «они бушуют как буря и молния». Но, уже во время наступления периода Тюркских каганатов, длившегося почти до конца VIII в (разгромлен уйгурами в 745 г.) тюркская культура начала существенно влиять на культуру соседних народов, особенно, на китайскую. Известно, что тюркская одежда и нравы импонировали китайской знати, и для ее аристократии возникла мода на все тюркское. Тюркская одежда, особенно шаровары, зеленые, коричневые халаты с воротником, запахнутые налево и подпоясанные ремнем, стали в Танскую эпоху Китая обычной одеждой знати. Большим успехом пользовалась тюркские блюда. Тюркская музыка, построенная на пентатоническом ладе, исполнялась в китайском императорском дворце. [11]

В IX в. влияние тюрков в исламском мире на развитие философии, истории, точных наук, медицины, развития погребальных сооружений, а значит и архитектуры на развитие культур народов, в которые находились под тюркским господством, уже ни у кого не вызывало сомнений.

Разумеется, сказанное - ничтожная часть того, что можно было бы сказать о тюрках, поскольку сведения об истории, традициях и культуре тюрков, разбросаны в различных источниках и требуют тщательнейшей работе по их собиранию и селекции.

Если же рассматривать ареал расселения тюрков не только в географических и геополитических, но и космологических параметрах и категориях, то в этой части Евразийского континента, до принятия мировых религий - иудаизма, христианства, ислама и буддизма - тюрки исповедовали древнюю прото-религию - Тенгрианство. Об этом свидетельствуют

маньчжурские, китайские, арабские, иранские источники, а также фрагменты собственных, сохраненных древнетюркских рунических и согдоязычных рукописных памятников VI-X веков.

По мнению исследователей Тенгрианство – самая первая в истории человечества монотеистическая религия, основанная на вере в Создателя, предположительно возникла в конце II – начале I тыс. до н.э.

Культ Тенгри - это культ Голубого неба - небесного Духа-хозяина, Вечного неба, поскольку местом постоянного обитания которого было видимое небо. Кипчаки называли его Тенгри, татары - Тэнгри, алтайцы - Тенгри, Тенгери, анатолийские турки - Танри, якуты - Тангара, северо-кавказские кумыки - Тэнгири, балкары/карачаевцы - Тейри, монголы - Тэнгер, волжские чуваши - Тура. В каждом из этнокультурной групп, при отличии их хозяйственно-экономического и социо-культурного типа их жизнедеятельности, речь всегда шла об одном - о мужском неперсонифицированном божественном начале, о Боге-Отце. Тенгри-хан мыслился как Бог поистине космических масштабов, как единый благодетельный, всезнающий и правосудный. Он распоряжался судьбами человека, народа, государства. Он - творец мира, и Он сам есть Мир. Ему подчинялось все в Мироздании, в том числе, все небожители, духи и, конечно, люди.

И хотя сегодня пока еще четко разработанного понимания как артикулированного свода достоверных знаний и объективной научно-методологической проработки сущности Тенгрианства не существует, тем не менее, некоторые исследователи считают, что это вероучение является законченной и целостной концепцией с достаточно четко обозначенной онтологией, космологией и мифологией. Некоторые специалисты характеризуют тенгрианство как мост «просвещенного» ислама в Тибет, то есть новой разновидностью, так называемого, простонародного буддизма. Хотя эта версия представляется нам менее всего научной. [12]

Субстанциональными основаниями Тенгрианства является выделение трех ипостасей - миров Вселенной: верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный), каждый из которых, в свою очередь, воспринимался как видимая и невидимая стороны Мироздания.

Говоря о Тенгианстве, позволим себе привести фрагмент текста из историко-лингвистического исследования поэта Олжаса Сулейменова «Аз и Я»: «Возвращается, все возвращается к изначальному. Сделав круг

по океану, возвращается рыба, погибать на камнях тесных речек. Вскипает вода рек и, сделав круг над землей, возвращается неслышной росой и грохочущим ливнем. Пригреет солнце, и черную землю покрасит зелень. Рассветает летом, багрово желтеет осенью, засыпает под снегом.

1. Разве круговращение в природе заметил ты один? Твой предок был наблюдательней, он жил в природе, зависел от нее и старался угодить ей пониманием ее символов. Он включил себя в эту круговерть. Пока жил, покрывал себя зеленым, уходил в багрово-желтом.
2. Смерть - это сон сказано, но не нами... Первыми материалистами, складывавшими погребальный обряд из наблюдений за смертью природы. Человек - дитя природы - уподоблялся другим ее сынам. Поиск бессмертия привел его к мысли спасительной: смерть это сон. Старость есть осень. Засыпает сурок в норе, набив ее припасами. Раскапывая зимой норы, древний брат мой видел сурка, свернувшегося клубком в земном жилище, усыпанном зернами. Пригреет солнце, и выходит сурок, похудевший, заспанный - живой.
3. Но мир дуален. Парность была замечена рано. Человечество делилось на матерей и отцов. Гора предполагала низину. Свет был противоположностью тьмы. Обожествляя землю, человек определил понятие небо - анти-Земля. Эта революция мысли отразилась в погребальном обряде [13].

Некоторые доктрины Тенгрианства гласят: «В человеческом обществе рано произошло разделение на рабов и господ, на низких и высоких. Одни стали детьми земли, другие назвались чадами неба. ...Черный человек к старости светлел головой, приближался к сынам неба. Культ стариков».

Этот постулат находит свое подтверждение у исследователей шумеро-аккадской истории, утверждающих, что общество в древнем Двуречье делилось на Сынов Неба и Детей Земли - народ, который в совокупности назывался черноголовые.

...Люди разного происхождения и погребались по разным обрядам. Дети земли - как сурки в норе (скрюченность, охра, зерна. Для них цвета траура - багрово-желтый).

Дети Неба, как угасшее солнце. Цвет их траура - черный». [14]

Возникает вопрос: что отличает главную идею Тенгрианства от идей позднейших религий? Вера в буквальное воскрешение, в продолжение

жизни на земле в том же образе человеческом. «Пройдешь через сон и очнешься: 1) как сурок и трава (если ты Сын Земли), 2) как солнце (если ты Сын Неба).

В своем описании древней религии тюрков О.Сулейменов определяет суть Тенгрианства, как религиозной системы. Если в Христианстве, Исламе, Иудаизме идея физического человеческого бессмертия трансформирована в идею бессмертия души, то в самой ранней религии - Тенгрианстве - идея бессмертия человека сохранена, как цикличность в природе: через смену времен года наступает обновление.

Смерть в Тенгрианстве воспринимается, как длительный сон-анабиоз, есть вера в то, что когда-нибудь уснувший/умерший человек проснется/воскреснет. Поэтому рядом с ним в могиле помещались необходимые для будущей новой жизни предметы: чаши или кувшины с вином или с другими напитками, личное оружие, личные вещи. Доходило и до изуверских форм, когда вместе с умершим вождем хоронили, умертвив, рабов-солдат, любимых женщин, коней, собак. У древних египтян было распространено захоронение вместе с умершими кошками.

Еще в средние века у тюрков сохранялся этот страшный обычай, хоронить вместе с главой народа его жен, слуг, любимых животных, любимые предметы. Об этом писал Марко Поло в своей книге путешествий по Центральной Азии. Обычай этот восходит к Тенгрианству, о чем свидетельствуют археологические находки в Восточном Казахстане в конце XX века, открытые археологом Самашевым.

Представление о Тенгри, восходящее своими корнями к V-IV тысячелетиям до н. э., как о Едином Творце было характерно для всех тюрков и монголов. Тенгрианство (тэнре янг, aħ) возникло естественно-историческим путем на основании народного мировоззрения, воплотившего и ранние космологические, религиозные и мифологические представления, связанные с отношением человека к Космосу, окружающей природе и ее стихийным силам. Человек - сознательное существо природы, живет в естественной среде, приспосабливается к ней, когда надо, противится этой среде, борется с ней и вместе с тем полностью зависит от нее, как часть от целого.

Своеобразной и характерной чертой этой религии является неразрывная, не иерархическая связь человека с окружающим его миром, природой, как средой сосуществования органической и неорганической

жизни. Тенгрианство было порождено одухотворением природы и почитанием духов предков(аруахов).

Тюрки и монголы поклонялись предметам и явлениям окружающего мира не из страха перед непостижимыми и грозными стихийными силами, а из чувства благодарности к природе за то, что, несмотря на внезапные вспышки своего необузданного гнева, она чаще бывает ласковой и щедрой. Они умели смотреть на природу как на существо одушевленное. Тенгрианская вера давала тюркам знание и умение чувствовать дух природы, острее осознавать себя ее органической частью, жить в гармонии с ней, подчиняться ритму природы, воспринимая происходящие в природе перемены как естественный ход жизни природы.

Все в мире взаимосвязано, и тюрки бережно относились к природе и всему живому миру, в целом, как к некоему мега-явлению, несущему в себе сакральный смысл.

Исследователи Тенгрианства, считают, что к XII-XIII веках это вероучение приняло форму законченной концепции единого божества, космологией (концепцией трех миров с возможностями взаимного общения), мифологией и демонологией (различением духов-предков от духов природы). [15] По своей организационной структуре (институционализм как всякое посредничество в общепринятом значении в Тенгрианстве отсутствует) это вероучение значительно отличается от буддизма, ислама и христианства.

Последнее обстоятельство затрудняет контакты между представителями этих религий, апологеты которых считают именно свою религию абсолютной истиной и не хотят признать очевидное - целостность мира природы и человека, предпочитая непримиримое противостояние. В противоположность институциональным мировым религиям, Тенгрианство выступает по отношению к ним как целое по отношению к части. В Тенгрианстве органично переплетены единобожие, поклонение духам предков, пантеизм (поклонение духам Природы), магия, шаманизм и даже элементы тотемизма.

Тенгрианство состоит, по преимуществу, из легенд. У него есть одно общее правило морали: «Поступай согласно законам природы, щадя при этом законы общественные». Как считают исследователи-теологи, единственная религиозная конфессия, с которой Тенгрианство имеет наибольшую близость, - это японская национальная религия - синтоизм.

Субстанциональными основаниями Тенгрианства является выделение трех ипостасей - миров Вселенной: верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный), каждый из которых, в свою очередь, воспринимался как видимая и невидимая стороны Мироздания.

Небесный мир представляет собой пространство, имеющего три, девять и более горизонтальных уровней, каждый из которых был обителью того или другого божества. На самом возвышенном уровне обитал Великий Дух Неба - Тенгри. К небесной зоне относили светлых и доброжелательных по отношению к человеку божеств и духов. Они перемещались на конях, поэтому в жертву им приносили лошадей. В видимом небе, ближнем - куполообразном, располагались солнце и луна, звезды и радуга.

Средний мир, невидимый, был заселен божествами и духами окружающей природы: хозяевами гор, лесов, вод, перевалов, источников, других объектов, а также духами умерших камов-шаманов. Они управляли видимым миром и были наиболее близки людям. Постоянное местонахождение духов-хозяев - граница человеческого и природного миров, зона вторжения человека, которая обусловлена его хозяйственной деятельностью. Если равнинная часть ландшафта - степь, горная долина принадлежала людям, то места, расположенные выше или ниже, были заселены духами-хозяевами, и человек, будучи там гостем, проникал за эту черту после «кормления», или простейшего жертвоприношения. Отношения между людьми и духами - хозяевами местности понимались как отношения партнерства, а если их и почитали, то как старших родственников, или предков, каковыми они часто и мыслились. Наиболее значимым хозяевам гор, лесов и вод тюрки устраивали общественные жертвоприношения. Считалось, что именно от них зависело хозяйственное благополучие общества. Серединный видимый мир воспринимался древними тюрками как живой и неживой. Для человека это был мир наиболее доступный для освоения, познания, особенно в тех местах, где он родился и жил.

Невидимый (иной) небесный мир выглядел как слоеный пирог: из трех, девяти и более горизонтальных ярусов, каждый из которых был обителью того или другого божества. На самом возвышенном ярусе обитал Великий Дух Неба - Тенгри. К небесной зоне относили светлых и доброжелательных по отношению к человеку божеств и духов. Они

перемещались на конях, поэтому в жертву им приносили лошадей. В видимом небе, ближнем - куполообразном, располагались солнце и луна, звезды и радуга.

Средний мир, невидимый, был заселен божествами и духами окружающей природы: хозяевами гор, лесов, вод, перевалов, источников, других объектов, а также духами умерших камов. Они управляли видимым миром и были наиболее близки людям.

Постоянное местонахождение духов-хозяев – граница человеческого и природного миров, зона вторжения человека, которая обусловлена его хозяйственной деятельностью.

Если равнинная часть ландшафта - степь, горная долина принадлежала людям, то места, расположенные выше или ниже, были заселены духами-хозяевами, и человек, будучи там гостем, проникал за эту черту после «кормления», или простейшего жертвоприношения.

Отношения между людьми и духами - хозяевами местности понимались как отношения партнерства, а если их и почитали, то как старших родственников, или предков, каковыми они часто и мыслились.

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

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

Нижний, подземный мир, невидимый, являлся сосредоточением злых сил во главе с могущественным божеством Эрликом. Он также был многослоен, но имел предел был обитаем людьми, срок жизни которых в

среднем мире кончился. Особенности подземного мира - его зеркальная перевернутость и запахи, отличные от земных. У нижнего мира существовала видимая структура со своими границами: любая впадина и отверстие могли оказаться входом в подземное царство. Все живое, обитающее в земле, под землей, в воде, считалось принадлежностью нижнего мира. Производительные характеристики нижней части человеческого тела переносились на «низ» во всех его проявлениях.

В целом в традиционном древнетюркском мировоззрении мир не столько вычислялся в уровнях, сколько переживался эмоционально и не как набор символов, а как действие, изменение, в постоянной динамике. Основная функция мира - непрерывность жизни, ее постоянное возобновление, и человек как часть мира был кровно заинтересован в том же. На продление существования были направлены - прямо или косвенно - все ритуалы, обряды, праздники, которые были согласованы с природными ритмами (времени, последовательной смены времен года и перемещения небесных тел) на основе трудовой деятельности, связанной с животноводством, поклонения обожествленным силам природы и культа предков [16].

Не углубляясь в особенности гносеологии и онтологии Тенгрианства, особенно в части, социально-правовой стратификации и политического устройства, этики межперсональных отношений, а также эстетики, как аксиологической системы, определяющей систему ценностных ориентаций, можно говорить о том, что по своей глубине и универсальности эта религиозная концепция устройства Вселенной, этические и эстетические категории, производные от нее, вполне органично воспринимали основные постулаты Иудаизма, Христианства, Ислама и Буддизма, как свои фрагменты. Именно по этой причине Тюркский Эль легко воспринял проповеди миссионеров этих религий, посчитав их составной частью Тенгрианства, не противоречащие его сути и системообразующим доктринам. И не только принял, но и органично растворил основные позиции Иудаизма, Христианства, Ислама и Буддизма как институализированные фрагменты своих основных постулатов.

Тому подтверждением служит ненасильственное принятие всеми этническими группами тюрков основных конфессиональных институтов (тувинцы официально приняли буддизм ламаистского толка, якуты, хакасы, алтайцы, чуваши и гагаузы - христианство, караимы - иудаизм,

остальные тюркские этнические группы - ислам в его шиитской и суннитской версиях). В то же время, ощущение тюркского единства выступает достаточно эффективным суггестивным механизмом, благодаря которому, представители Тюркского Эля, несмотря на принадлежность к разным религиозным конфессиям, ощущают свою безусловную принадлежность.

Отголоски Тенгрианства можно найти во многих дохристианских и доисламских мифах народов Евразии и в названиях географических объектов - топонимов и гидронимов. Например, верховное божество булгар - Тангра (Тан Нак Ра или мужчина, высокий до неба), пик Хан-Тенгри на границе Казахстана и Китая.

Вместе с тем, ислам в Степи получил тюркскую модификацию на основе преемственности культурных традиций Тенгрианства, особенностей этнического мироощущения и мировосприятия человека, соотнесенного с фактором сосуществования его с одухотворенной природой. Приведем лишь один факт: представление о «душе» - важнейшем звене в теологии каждой религии - в Тенгрианстве носило иной и весьма специфический характер, совершенно непохожий на то, что в исламе вкладывается в понятие «жан» [17]. Объективно это создавало непреодолимые трудности адекватной трансляции на тюркский язык, порождало новое по качеству в мусульманской культуре прочтение, отражающее традиционное для тюрков мировоззрение о жизни и смерти.

Морально-этические постулаты Тенгрианства:

1. Помни везде, ты – потомок древнего и благородного народа, а поэтому не имеешь права на недостойный поступок.
2. Знай историю своего народа и края – это знание укрепит твой дух, возвеличит душу, придаст силы в трудные минуты жизни.
3. Не считай себя человеком, пока не освоишь языка, обычаев и искусства своего народа.
4. Постоянно работай над физическим и духовным совершенствованием, закаляй и укрепляй здоровье, чтобы быть достойным своих великих предков.
5. Знай и помни родословную свою от основателя рода. С великим почтением относись к старшим, а более всего к родителям, даровавшим тебе жизнь.
6. Как высшую заповедь предков усвой истину – величие человека

никогда не измерялось богатством, а лишь мерой мужества и труда, отданного во имя Отечества.

7. Всегда помни о том, что все хорошее и плохое что ты делаешь в жизни, обернется сторицей.
8. В разговоре больше слушай, меньше говори и никогда не бахвалься. Среди людей много тех, кто умней и сильней тебя.
9. Избегай ссор и скандалов. В соре с глупцом ты станешь глупее, а умного собеседника полезнее просто выслушать.
10. Опасайся мысли: «Чем он лучше меня?» которая много раз разрушала ОТЕЧЕСТВО, если ты истинный патриот, докажи это делом.
11. Будь умеренным в еде и питье. Торжества и поминки не повод для обжорства.
12. Выбирай невесту (жениха) не только по красоте лица и тела, а по наличию ума и чести, и по традициям фамилии и семьи.
13. Забота о потомстве и воспитание в детях сильного духа - святая обязанность каждого человека.
14. Никогда не оскорбляй ничьих национальностей и религиозных чувств. Каждый народ – дар Божий.
15. Будь всегда во всем человеком чести. Пусть ни голод, ни холод, ни страх смерти не сломят твоего духа.

Целостность и недискретность протяженности генетической памяти в процессе жизнесуществования человека в Пространстве и Времени, представляется той данностью сложившейся картины Вселенной, которая сформировались под влиянием космогонических и онтологических основоположений Тенгианства и выполнила для людей, относящих себя по рождению к тюркской историко-культурной общности, функции «идентификационного кода». Эта априорная истина придает членам общетюркского сообщества, присущие только им, имманентные специфические черты и характеристики, кооперирующие их в единую мегаобщину – Тюркский Эль.

Приведенные тезисы дают основание считать культурно-историческую общность - Тюркский Эль - достаточно устойчивым гомогенным образованием, целостность которого является притягательной зоной, в которой подсознательные генетические уровни регенерируются, превращая тех, кто по воле (или из-за проклятья) своей судьбы пришел в это мир в обличие тюрка стать тем, кто он есть. А значит соотносить

свою историческую родословную со «стрелой мирового исторического времени», как его неотъемлемую составляющую.

***Ключевые слова:*** общетюркский Эль, материальные и духовные артефакты, историко-культурное наследие, культурная антропология, мультикультурализм.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Генон Р. Символы священной науки. – М., 1997. С. 41.
2. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. – М., 1993 - С. 355.
3. Гумилев Л.Н. Указ. соч. - С. 355.
4. Брук С.И. Население мира. Этнодемографический справочник. – М.,1986. - С. 171.
5. См.: http://mirslovarei.com/content_rel/Tengrianstvo-754.html/ .
6. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М., 1972. - С.95-96.
7. Гумилев Л.Н. Тысячелетие вокруг Каспия. – Баку, 1991.
8. Рахманалиев Р. Империя Тюрков: Тюркские народы в мировой истории с X в. до н.э. по XX в. н.э. – М., 2002, с. 3.
9. Рахманалиев Р. Указ.соч. - С. 7.
10. Джавахарлал Неру. Открытие Индии. Книга Первая. – М., 1989. с. 47-48.
11. Рахманалиев Р. Указ.соч. - С. 11 -12.
12. Рахманалиев Р. Указ.соч. - С. 4.
13. Шайдуллина Л.Д. http://www.neonomad.kz/history/h_kaz/index.php?ELEMENT_ID=4120
14. Сулейменов О. «Аз и Я». – Алма-Ата, 1975. - С. 271-273.
15. Сулейменов О. Указ. Соч. - С. 277.
16. Безертинов Р.Н. Тенгрианство – религия тюрков и монголов. - Набережные Челны: Аяз, 2000. - С. 8.
17. Религии мира. Энциклопедия. – М., 1996. - Т. 6. - Ч. 1. - С. 214.
18. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири // АН СССР Сибирское отделение. – Новосибирск, 1988. - С. 26.

***Rüstəm Janqoja (Ukrayna)***

**Ümumtürk identikliyinin baza anlayışları**

Məqalədə türk xalqlarının (türk Elinin) nümayəndələri üçün ümumi olan mədəni antropologiyanın alqoritminin nəzərdən keçirilməsinə cəhd edilir. "Öz bugününü və gələcəyini dəyişmək üçün öz keçmişini dəyişmək vacibdir". Yəni islamaqədərki dövrdən, islam sivilizasiyasının bərqərar olmasından, haqlarında həqiqətin yalnız bu gün əlçatan olduğu cədidistlərdən və bolşevik hakimiyyəti tərəfindən repressiya edilmiş "burjua millətçiləri"ndən tutmuş bütün tariximiz boyunca şifahi və maddi artefaktların geniş kompleksindən çıxış edərək türk xalqları tarixinə yenidən baxılmalıdır. Müəllif hesab edir ki, türk Elinin tarixi-mədəni identikliyinə təhlükə törədən qloballaşma proseslərinin və multikulturalizmin sürətləndiyi şəraitdə yalnız mədəni irsin kompleks öyrənilməsi dünya sivilizasiyasının ayrılmaz hissəsi olan ümumtürk identikliyinin qorunmasına və konstruktiv inkişafına imkan verə bilər.

***Açar sözlər:*** ümumtürk Eli, maddi və mənəvi artefaktlar, tarixi-mədəni irs, mədəni antropologiya, multikulturalizm.

***Rustam Zhangozha (Ukraine)***

**Basic concepts of all-Turkic identity**

The article deals with a review of general algorithm of cultural anthropology for representatives of Turkic nations (Turkic El). "So to change your present and future, it is necessary to change your past". In other words, to overview the history of Turkic nations on the basis of a wide complex of oral and material artifacts along the whole period of our history since the pre-Islamic period, formation of Islamic civilization, studying of philosophical and political heritage of Dzhadidists and repressed Bolshevistic power, "bourgeois nationalists", although some are available only today. The author considers that, only comprehensive study of cultural heritage will give an opportunity to preserve and to develop All-Turkic identity constructively as integral part of the world civilization in conditions of acceleration of globalization processes and multiculturalism carrying a threat to historical and cultural identity of Turkic El.

***Keywords***: All-Turkic El, material and spiritual artifacts, historical and cultural heritage, cultural anthropology, multiculturalism.

*UOT 792.02; 792:001.8*

***Vidadi Qafarov***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent***
***(Azərbaycan)***

# MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN TEATR SOSİOLOGİYASININ İNKİŞAF DİNAMİKASI

Teatr soial institut olaraq daim cəmiyyətin bütün institutları ilə təmasda, qarşılıqlı təsir şəraitində yaşayır və fəaliyyət göstərir. Başqa sözlə, zaman-məkan sənət növü olan teatrın fəaliyyəti eyni zamanda digər sosial institutlarda baş verən proseslərdən asılıdır. Bir məsələni xüsusi vurğulayaq ki, teatr sadəcə sənət deyil, sosial-kulturoloji hadisədir və onun ən mühüm komponentlərindən, üzvi tərkib hissələrindən biri də tamaşaçıdır.

İncəsənətin başqa növlərindən öz canlılığı ilə seçilən teatr məhz pyes-aktyor-tamaşaçı üçbucağında mövcuddur. Hər bir tamaşaçı isə cəmiyyətin üzvü, yaşadığı sosiumun təmsilçisidir. Və ya belə də deyə bilərik ki, cəmiyyətin hər bir üzvü potensial tamaşaçıdır. Onu da nəzərə alsaq ki, sintetik və kollektiv sənət növü olan teatrda çalışan istər texniki, istərsə də yaradıcı işçilərin hər biri həm də cəmiyyətin ezvüdür, onda problemin mürəkkəbliyi daha aydın olar. Bu mənada, teatr-tamaşaçı münasibətləri elə teatr-cəmiyyət münasibətləri deməkdir və onun mövcud durumunu və cəmiyyətdə tutduğu mövqeyi çox parlaq şəkildə əks etdirir.

Ölkəmiz artıq 25 ildir ki, öz müstəqillik dönəmini yaşayır. Lakin qazandığımız dövlət müstəqilliyi xalqımıza heç də asan başa gəlməyib. 20 Yanvar, Xocalı soyqırımı kimi faciələr yaşayan xalqımız torpaqlarının 20 faizini itirib, 1 milyona yazın soydaşımız qaçqın və köçkün vəziyyətə düşüb. Dövlətimiz gərgin ictimai-siyasi proseslərdən, ağır sınaqlardan keçib. Sözsüz ki, milli teatrımızın dapayına bu sınaqlardan az düşməyib. Bu illər ərzində Azərbaycan teatrı müstəqilliyin verdiyi töhfələrdən bəhrələnsə də birbaşa cəmiyyətdə gedən proseslərlə bağlı olduğundan inkişafı heç də düzxətli getməyib. Dörd dövlət teatrı – İrəvan, Şuşa, Ağdam və Füzuli dövlət teatrları bu gün də qaçqınlıq həyatı yaşayır və fəaliyyət göstərirlər.

Müstəqilliyin ilk illərində - 1991-ci ildə Azərbaycanın əhalisi 7 milyon 218 min olmuş, teatr tamaşaçılarının sayı isə 1 milyon 584 min nəfər, başqa sözlə, hər 1000 nəfərə 218 tamaşaçı təşkil etmişdir. Və xatırladım ki, həmin il ölkəmizdə 20

teatr fəaliyyət göstərmişdir. Müstəqillik dövrü ərzində tamaşaçı sayı baxımından ən yüksək dinamika – 1 milyon 587 min tamaşaçı – 1993-cü ildə qeydə alınmışdır. Lakin təəssüf ki, sonrakı illərdə tamaşaçı sayı mənfi dinamika ilə davam etmiş və 2006-cı ildə bu rəqəm – 495 min tamaşaçıyadək enmişdir.

2006-cı il həm də Dövlətin teatr sahəsində islahatlara başlaması ili kimi səciyyələnə bilər. Belə ki, ölkə Prezidentinin 2006-cı ilin dekabrında imzaladığı "Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında" Azərbaycan Respublikası Qanununun qəbul edilməsi bu sahədə islahatların əsasını qoydu. Daha sonra, ölkə Prezidentinin 2007-ci ildə imzaladığı "Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında" Sərəncam, 2009-cu ildə təsdiq etdiyi "Azərbaycan teatrı-2009-2019-cu illərdə Dövlət Proqramı" yüksək səviyyəli hüquqi-normativ sənədlər kimi milli teatrın inkişafına ciddi təsir göstərdi.

Artıq 2007-ci ildən etibarən tamaşaçı sayında müsbət dinamika hiss olunmağa başlamışdır. 2010-cu ildə teatr tamaşaçılarının sayı 540, 2012-ci ildə 582 min olmuş, 2014-cü ildə 728 minə yüksəlmişdir. Lakin burada bir məqam var ki, onu demədən keçmək olmaz. Bu məqamda 2014-cü ilin göstəricisini müstəqilliyimizin ilk ili ilə müqayisə etmək istərdik. Beləliklə, bir daha xatırladım ki, 1991-ci ildə Azərbaycanın əhalisi 7 milyon 218 min, teatr tamaşaçılarının sayı 1 milyon 584 min nəfər olmasına baxmayaraq, 2014-cü ildə ölkə əhalisinin sayı 9 milyon 477.1 min, teatr tamaşaçılarının sayı isə 728 min təşkil etmişdir. Bağqa sözlə, bu illər ərzində əhalinin sayı 2 milyondan çox artsa da tamaşaçıların sayı 856 min azalmış, hər min nəfərə düşən tamaşaçı sayı 218-dən 77-ə enmişdir.

Təəssüf ki, mən bu gün sizi rəqəmlərləyormaq məcburiyyətindəyəm. Çünki hər hansı keyfiyyəti kəmiyyətyaradır, rəqəmlərdiqtə edir. Başqa sözlə, düşdüyümüz vəziyyəti, məhz rəqəmlər müəyyən edir. Fikir verin, bu gün yaşadığımız Yer kürəsində temperatur yüksəlir – qlobal iqlim dəyişiklikləri baş verir; neftin qiyməti, dolların kursu dəyişir – bütün dünya bir-birinə dəyir, iqtisadi böhranlar, devalivasiyalar baş verir;silah satışı artır – lokal müharibələr ara vermir, terror aktları ara vermir, qaçqın və köçkünlərin sayı kəskin şəkildə yüksəlir, coğrafiyasıgenişlənir; iqtsadiyyatın texnolojiləşməsi işsizlərin sayını artırır, cəmiyyətdə sosial durumu gərginləşdirirvə s. və i.a. Bəli, bu gün qloballaşan dünyanın ictimai-siyasi, sosial-mədəni mənzərəsini məhz bu artan və azalan rəqəmlər müəyyən edir.

Teatr sosiologiyasının mühüm sahələrindən biri, urbanizasiya problemidir. Çünkü, bu urbanizasiya teatr prosesinə ən güclü və birbaşa təsir edən

amillərdən biridir. Diqqət yetirin, böyük şəhərlərin, meqapoloslərin həddən artıq yüklənməsi müasir dünyanın ən böyük provlemlərindən birinə çevrilib. Bu gün dünya əhalisinin sayı 7 millyardı keçib. Dövlət statistika komitəsinin 2016-cı ilin əvvəlinə olan məlumata görə, Azərbaycanda 9 milyon 705.6 min əhali yaşayır ki, onun da 3 milyona yaxını bakının payına düşür. Bu gün ölkəmizdə fəaliyyət göstərən 28 dövlət teatrından 2 qaçqın teatrı (İrəvan və Şuşa Dövlət Teatrlarını) da nəzərə alsaq yalnız 10 Dövlət teatrı Bakıda, 18-i isə əyalətdə yerləşir. Bütövlükdə Respublikamızda 1-opera balet, 19-dram, musiqili dram, 8-uşaq və gənc tamaşaçılar teatrı fəaliyyət göstərir.

Hazırda ölkəmizdə şəhər əhalisini sayı 53 faizi keçib. Bəs 2.14 min kv.km ərazisi olan paytaxtımızdaurbanizasiyanın səviyyəsi necədir? Çox acınacaqlı! Belə ki, ölkə üzrə hər 1 kv. km.-ə düşən əhalinin sıxlığı orta hesabla 112 nəfər olduğu halda, Bakıda hər kv. km.-də 1020 nəfər yaşayır. Daha acınacaqlı odur ki, bu rəqəmlər paytaxtın Yasamal rayonu üzrə 12 min 125 nəfər, nəsimi rayonu üzrə 21 min 710 nəfərdir: təsəvvür edirsinizmi, 1 kv. km-də 21.710 nəfərin yaşaması nə deməkdir?! Bu, bütün mənalarda və ilkin olaraq ekoloji mənada fəlakətdir.

Amma, Dövlət müstəqilliyinə 20 peşəkar teatrla qədəm qoyan Azərbaycan teatrı, bu gün 28 peşəkar dövlət teatrı ilə fəaliyyətini davam etdirir.Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, tamaşaçı sayında artıq müsbət dinamika müşahidə olunur. Teatrlarımız tez-tez xarici qastrollarda, beynəlxalq festivallarda müstəqil Azərbaycan Respublikasını təmsil edirlər. Bütün bunlar isə sözsüz ki, ölkədə aparılan teatr islahatının nəticədir.Amma bununla yanaşı, teatr-tamaşaçı müstəvisində bir çox problemlər mövcuddur ki, hələ öz həllini gözləyir.

***Açar sözlər:*** cəmiyyət,teatr, tamaşaçı, urbanizasiya, sosial.

**ƏDƏBİYYAT**

1. http://mincom.gov.az/assets/pdf/Hesabat-2013.pdf
2. http://ict.az/old/az/index.php?option=com_content&task=view&id=3438&Itemid=122
3. http://www.ntrc.gov.az
4. http://azteatr.musigi-dunya.az
5. http://teatrmuzeyi.musigi-dunya.az
6. http://teatrittifaqi.az
7. http://www.mct.gov.az
8. http://www.stat.gov.az/source/demoqraphy/

***Видади Гафаров (Азербайджан)***

**Динамика развития театральной социологии Азербайджана в годы независимости**

В статье рассматривается динамика развития театральной социологии Азербайджана в годы независимости. Автор, сопоставляя обширную статистическую информацию, исследует параметры влияния демографических и урбанистических процессов на решение зрительских проблем. По мнению автора, решение зрительских проблем находится в регулировании взаимоотношений общества и зрителей, являющихся членами этого общества.

***Ключевые слова:*** общество, театр, зритель, урбанизация, социальный.

***Vidadi Gafarov (Azerbaijan)***

**Dynamics of development of theatrical sociology of Azerbaijan during independence years**

The article deals with dynamics of development of theatrical sociology of Azerbaijan during independence years. The author studies influence parameters of demographic and urbanistic processes to the solution of spectator problems by comparing the extensive statistical information. According to the author, the solution of spectator problems is in the regulation of mutual relations between society and spectators – the members of this society.

***Keywords***: society, theatre, spectator, urbanization, social.

*UOT 792.05*

*Məlahət Ağayeva*
*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
*(Azərbaycan)*

# MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSU AZƏRBAYCAN SƏHNƏSİNDƏ

1991-ci il oktyabrın 18-də Azərbaycan Respublikası Ali Sovetinin sessiyasında tarixi bir sənəd - "Azərbaycanın dövlət müstəqilliyi haqqında Konstitusiya Aktı" qəbul olundu. Bu taleyüklü hadisə ilə xalqımız uzun illərdən bəri həsrətində olduğu və uğrunda mübarizə apardığı azadlığına, müstəqilliyinə qovuşdu.

Hələ 1980-ci illərdən etibarən tarixi mövzulara xüsusi maraq göstərən Azərbaycan teatrı üçün ölkəmiz müstəqillik qazandıqdan sonra bu maraq artıq tələbata çevrildi. Teatrlarımızın səhnəsində çoxlu sayda tarixi-vətənpərvərlik mövzulu pyeslər tamaşaya qoyuldu. Nüşabə Məmmədlinin "Cavad xan" (29.04.1990) , Bəxtiyar Vahabzadənin "Şəhidlər" (17.01.1991), İlyas Əfəndiyevin "Tənha iydə ağacı" (06.03.1991), Rauf İçərişəhərlinin "Vətənə igidlər gərəkdir" (25.06.1994), Nahid Hacızadənin "Qisas qiyamətə qalmaz" (24.05.1995), Əli Əmirlinin "Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular" (12.12.1995), İlyas Əfəndiyevin "Hökmdar və qızı" (15.12.1996), Nəriman Həsənzadənin "Pompeyin Qafqaza yüyrüşü" (28.11.1997), Hüseynbala Mirələmovun "Xəcalət" (16.06.2006), İlyas Əfəndiyevin "Qarabağnamə" (10.02.2011), Hüseynbala Mirələmovun "Gəncə qapıları" (24.06.2012), Əli Əmirlinin "Şah Qacar" (13.07.2013), Hüseyn Cavidin "Əmir Teymur" (20.05.2014) pyeslərinin tamaşası hazırlandı.

20 Yanvar qırğınını təzəcə yaşamış, hələ müstəqilliyinə qoşulmamış xalqımız üçün taleyüklü məsələlərin həll olunduğu bir dövrdə Gəncə Dram Teatrında Nüşabə Məmmədlinin "Cavad xan" (29.04.1990) tarixi pyesinin tamaşaya qoyulması çox təqdirəlayiq bir hadisə idi. "Cavad xan" faciəsi tariximizin qaranlıq dövrlərinə işıq salaraq bu günümüzlə səsləşən bir tamaşa oldu.

Tamaşadakı hadisələr Rusya imperatoru Aleksandrın sarayında, yandırılan və talan edilən kəndlərdə, Cavad xanın sarayında, general Sisianovun hərbi düşərgəsində, döyüş meydanlarında baş verirdi.

Oruc Qurbanov dramaturji materialdan irəli gələn, milli keyfiyyətlərin zənginliyini, humanist bəşəri ideyaların güclü olmasını rejissor yozumunda daha qabarıq vermişdi. Topların gurultusu, şəhidlərin iniltisi, anaların fəryadı

ilə başlanan tamaşada hamı bir səslə deyirdi: "Oyan, ey milli ləyaqəti tapdalanan, əzilən millət, oyan!" Bu günkü faciələrimizin bünövrəsinin 200 il bundan əvvəl qoyulduğu Cavad xan dövrü ilə yaşadığımız dövr zəncirvari formada bağlanırdı. Başda Cavad xan olmaqla, bu xalqın kəndlisi də, qocası da, cavanı da, qadını da, uşağı da ölməyi kölə kimi yaşamaqdan üstün tuturdular.

Respublikanın əməkdar artisti Alim Məmmədov Cavad xan obrazını soykökünə, tarixinə, vətəninə bağlı bir tarixi şəxsiyyət kimi təqdim edir; bu yolda öz övladlarını da qurban verirdi. Cavad xanın arvadı Mələknisə Bəyim obrazını əməkdar artist Sümuzər Namazova canlandırırdı. Azərbaycan analarına məxsus yüksək mənəvi keyfiyyətləri bu obrazda cəmləyən Mələknisə xanımı ərinin, oğlunun, yeniyetmə qızının ölümü onu düşmən qarşısında sındırmırdı. Filologiya elmləri namizədi Nəzmiyyə Axundovanın yazdığı kimi: "Onun general Sisianova söylədiyi: "Əlahəzrətə deyin ki, Azərbaycan analları onun başsağlığını qəbul etmirlər" sözləri zalda əks-səda doğururdu" [5].

Tamaşada təsvir olunan hadisələrin açılmasında respublikanın xalq artisti Məmməd Bürcəliyevin (qoca kəndli), əməkdar artist Faiq Qasımovun (Şair), Eldəniz Tağıyevin (Orxan), Pərvanə Qurbanovanın (Gülqönçə), Əlican Əzizovun ( I Aleksandr), Ramiz Vəliyevin (Portnyakin), Qulam Əhmədovun (Hüseynqulu ağa), Sona Vəliyevanın (Salatın), Məmmədəli Balayevin (Naməlum) böyük zəhmətləri vardı. Quruluşçu rəssam Asif Məmmədov və bəstəkar Qalib Məmmədov tarixi faciənin sənət dili ilə açılması üçün bütün imkan və istedadlarından yetərincə istifadə etmişdilər.

Salonu ağzınacan doldurmuş tamaşaçılar səhnədə cərəyan edən hadisələrlə müasir dövrdə yaşayan proseslər arasında bir eyniyyət görərək vətənpərvər şüarlar səsləndirməkdən, Cavad xanın cəsarətini şövqlə alqışlamaqdan çəkinmirdilər. Tamaşa sonda hamının ayaq üstə, yumruqlarını havada yelladərək dəqiqələrlə davam edən "Azadlıq! Azadlıq!" nidaları ilə bitirdi.

20 yanvar şəhidlərinin il dönümü ərəfəsində görkəmli şairimiz Bəxtiyar Vahabzadənin "Şəhidlər" mənzum pyesi Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında tamaşaya qoyuldu. İlk tamaşası 17 yanvar 1991-ci ildə göstərilən pyesin quruluşunu əməkdar incəsənət xadimi Ağakişi Kazımov vermişdi. Faktiki materiallardan istifadə edən rejissor Kommunist Partiyası Mərkəzi Komutəsinin plenumlarının, Ali Sovetin sessiyalarının sənədlərindən, qərarlarından məharətlə istifadə etmişdi. O, siyasi teatrın prinsiplərinə uyğun olaraq, hər bir vətəndaşın mövqeyinə həssas yanaşmış, hadisələrin emosional inkişafına rəvac verməklə forma və məzmun bütövlüyünə nail ola bilmişdi.

"Bakı" qəzetinin aprel nömrələrinin birində Ağakişi Kazımov "Şəhidlər" pyesinin tamaşası haqqda öz fikirlərini belə bölüşürdü: "Tamaşa ilk dəfə 1991-ci ilin yanvarında göstərildi. Şəhid ailələrinə xüsusi dəvətnamələr göndərmişdik. İlk tamaşa yadımdadır. Təsəvvür edin ki, səhnədə aktyorlar, zalda tamaşaçılar ağlayırdı. Qan kimi qırmızı qərənfillərin fonunda qara geyimli insanların hıçqırıqlarından adamın tükü ürpəşirdi. Bütün təzyiqlərə baxmayaraq, mən bu tamaşanı səhnəyə çıxara bildim. Onda Qorbaçov hakimiyyətdə idi. Bizim tamaşada isə ermənilər Qorbaçovun barmağına üzük taxırdı. Tamaşanın məhz 1991-ci ilin yanvarında oynanılması üçün Həsən Həsənov, Polad Bülbüloğlu, Bəxtiyar Vahabzadə və bir çox nüfuzlu ziyalılarımız fədakarlıq göstərdilər...

"Şəhidlər" şəxsən mənim üçün gec başa düşdüyüm səhvlərimin etirafıdır. Bu mənim, xalqımın düşmənlərinə qarşı yönələn nifrətimdir, eyni zamanda sənətimin intiqamıdır" [2].

Bu cür çətinliklərlə ərsəyə gələn "Şəhidlər" tamaşası böyük uğurla keçdi. Bəstəkar Aydın Əzimovun faciənin ruhuna uyğun yazılmış musiqisi, tamaşanın bədii yetkinliyinə, təsir və təlqin gücünə, kompozisiya bütövlüyünə xidmət edirdi. Rəssamlar Ramazan Bağırov və Azad Xəlilovun tamaşaya verdiyi tərtibat da çox uğurlu idi. Belə ki, tərtibatdakı müxtəlif çeşidli qəzetlər tamaşaçılara çox mətləblərdən xəbər verirdi. Tamaşada əsas rollarda Azərbaycanın xalq artistləri Firəngiz Şərifova – Qadın, Süleyman Ələsgərov – Kişi, Azərbaycanın əməkdar artisti Firdovsi Naibov, Rahib Əliyev, Ələsgər Qurbanəliyev - ruslar, Yasin Qarayev, Cəfər Əhmədov, Ədalət Məmmədov – oğlanlar, Almaz Mustafayeva, Şəfəq Əliyeva, Kəmalə Əliyeva, Mehriban Abdullayeva – qızlar, Elxan Qurbanov, Azər Mirzəyev, Rafiq Hüseynov – ermənilərin fərqli ifaları tamaşaçılara güclü təsir edirdi. Onların hər biri canlandırdıqları obrazları ürək yanğısı ilə tamaşaçılara çatdırırdı.

Azərbaycanın suverenliyi, torpaqlarımız uğrunda mübarizədə həlak olmuş şəhidlərə həsr olunmuş tamaşa nikbin notlarla başa çatırdı. Amma tamaşanın sonunda heç kim əl çalmırdı, hamı ayağa qalxıb yumruqlarını düyünləyir və deyirdilər: "Allah şəhidlərimizə rəhmət eləsin."

6 mart 1991-ci ildə Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrında İlyas Əfəndiyevin "Tənha iydə ağacı" əsərinin tamaşası göstərildi. Tamaşa aktual problemlərdən; Azərbaycan xalqının bugünki və gələcək taleyi ilə bilavasitə bağlı olan azadlıq, müstəqillik, bütövlük, vahidlik uğrunda mübarizədən bəhs edirdi. İki keçmiş məktəb yoldaşının, həmyerli və dostun taleyi fonunda

şaxələnən hadisələr, psixoloji konflikt bu gündən qidalansa da, daha çox keçmiş və gələcəklə bağlanırdı.

Quruluşçu rejissor Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Mərahim Fərzəlibəyov bu həqiqətləri tamaşaçıya daha qabarıq çatdırmaq üçün sadə, lakin təsirli, vasitələrdən daha çox istifadə etmiş, onları əsas ideyanın açılmasına yönəltmişdi. Rejissorun ustalığı onda idi ki, faciələrin özünəməxsusluqlarını açır, tamaşaçını düşünməyə, nəticələr çıxarmağa vadar edə bilirdi.

Tamaşadakı hadisələr İstambulda baş versə də, pyesin baş qəhrəmanı Vətəndir - Qarabağdır. Personajlar əsasən Qarabağ övladlarıdır. ”Tamaşada səhnədən tez-tez əzəmətlə səslənən Qarabağ – qəhrəmanların taleyi ilə bağlı məşəqqətləri, zülümləri, əzab-əziyyətləri, sevinc və kədərləri, eyni zamanda məğrurluq, böyüklərə, ulu keçmişə hörmət və ehtiram, əyilməzlik, namus, qeyrət, məhəbbət, nifrət kimi ümumbəşəri keyfiyyətləri özündə birləşdirirdi” [3].

Azərbaycanın xalq artistləri Əliabbas Qədirov (Kərim bəy), Nəcibə Məlikova (Xanbikə), Səyavuş Aslan (Ağayi Əşrəf), Azərbaycanın əməkdar artisti Rafiq Əzimov (Behbud bəy), Mikayıl Mirzəyev (Eyvaz), Fikrət Vəliyev (Rövşən bəy), Bəsti Cəfərova (Sürəyya), Firəngiz Mütəllibova (Gülnaz), Məlahət Abbasova (Kəklik), İlham Əsgərov ( Altay) və sair aktyorlar tamaşaçı marağını axıradək sönməyə qoymurdular. Bəstəkar Cavanşir Quliyevin müxtəlif taleli insanların kövrək duyğu və düşüncələrini fərqli boyalarla ifadə edən musiqisi, rəssam Rafis İsmayılovun milli zəminlə sıx bağlı olan tərtibatı tamaşanın ideyasını daha qabarıq çatdırırdı.

Respublikanın xalq artisti Amaliya Pənahovanın 1992-ci il noyabrın 10-da Bakı Bələdiyyə Teatrını yaratması ölkəmizin ictimai-mədəni həyatında əlamətdar hadisə oldu. Məqsədi insanlarda vətənpərvərlik, fədakarlıq, qəhrəmanlıq hissini yüksəltmək olan teatr Rauf İçərişəhərlinin “Vətənə igidlər gərəkdir” pyesini tamaşaya qoydu.

Premyerası 1994-cü il iyun ayının 25-də oynanılan əsərin quruluşçu rejissoru Amaliya Pənahova dramaturqun mətninə yeni epizodlar əlavə edərək daha da canlı, həyacanlı və təsirli bir tamaşa hazırlamışdı. Səhnə işıqlandıqca Şəhidlər xiyabanı görsənirdi. Tamaşanın bütün iştirakçıları səhnədə görünürdülər. Saatın taqqıltısı altında Amaliya xanımın həyacanlı sözləri eşidilirdi: “...Torpaqlarımıza, yurdumuza bəla gəldi, gözlənilmədən gəldi. İlk şəhidlərlə, ilk qaçqınlarla, 20 yanvarla, Xocalı...Şuşa...Ağdamla bəla gəldi yurdumuza... Bəla gəldi yurdumuza...” [4,114]. Polad Bülbüloğlunun bəstələdiyi həyəcanlı musiqi ilə əsgər paltarında olan personajlar əllərində şam

irəli gəlirdilər. Quruluşçu rəssam Tahir Tahirov rənglərdən məharətlə istifadə edərək camaatın düşmənlə üz-üzə dayandığı kəndin solğun, üzüntülü, qəmli ab-havasını bacarıqla göstərə bilmişdi.

Xalq artistləri - Amaliya Pənahova (Şəhid anası), Məhluqə Sadıqova və Sofiya Bəsirzadə (Fatma nənə), əməkdar artist Muxtar Avşarov (Seyid ağa), Elmira Əliyeva (Salatın), Mehman Abdullayev (Rüstəm), Məhəmməd Şahməmmədov (Mehdi), Rafiq İbrahimov (Fikrət) və Əhməd Salahov (Milis) obrazlarını qəhrəmanlıq, igidlik, vətənpərvərlik motivləri əsasında tamaşaçılara çatdırırdılar.

"Vətənə igidlər gərəkdir" əsəri tamaşaya qoyulduğu ilk gündən cəbhə bölgələrində; Gəncədə, Murovda, Göygöldə, Ağsuda döyüşçülər qarsısında göstərilmiş və uğur qazanmışdı.

Hüseynbala Mirələmovun "Xəcalət" əsəri 24 il bundan əvvəl ermənilər tərəfindən Xocalıda xalqımızın başına gətirilən müsibətlərdən sonra, öz isti yurd-yuvalarından didərgin düşərək Bakıda inşası yarımçıq qalmış xəstəxana binasında yaşayan Vətənin ailəsindən bəhs edirdi.

Uşaqlıqdan bir yerdə böyümüş Murad və Vətən Qarabağ savaşına da birgə getmiş, amma sonradan onların həyat yolları ayrılmışdır. Atəşkəs haqqında müqavilə imzalanandan 10 il sonra dostlar yenidən görüşürlər. Amma necə? Bu on il müddətində Vətən torpaq həsrəti ilə yanıb-yaxılmış, Murad Qarabağ döyüşü zamanı əldə etdiyi sərmayə ilə var-dövlət sahibi olmuşdur. İndi iki dost arasında vətənə, torpağa münasibətdə fkir ayrılığı yaranmışdır. Vəziyyətləri ağır olduğu üçün Vətən oğlunu aparıb şəhərdəki internat məktəblərinin birinə qoyub. Qızı Gülyaz isə onlarla qalır. O da buradakı şəraitsizlikdən, rütubətdən xəstəliyə tutulub.

Akademik Milli Dram Teatrı 16 iyun 2006-cı ildə "Xəcalət" əsərini tamaşaçılara təqdim etdi. Əməkdar incəsənət xadimi Bəhram Osmanov tamamilə fərqli bir tamaşa ortaya qoya bilmişdi. Tamaşanın bədii tərtibatını əməkdar rəssam İsmayıl Məmmədov, musiqi tərtibatını xalq artisti Səyəvuş Kərimi vermişdi.

Pyesə dramaturqun qoyduğu "Xəcalət" adı çox doğru və yerində işlənib. Torpaqlarımızın 20%-dən çoxunun işğal olunduğu, milyonlarla insanın qaçqın düşdüyü bir vaxtda xalqımızın heç nə olmamış kimi şad-xürrəm yaşaması bizim üçün xəcalətdir. "Xəcalət" tamaşası haqqında öz fkirlərini bölüşən Ağalar İdrisoğlu da "Azad Azərbaycan" qəzetində yazırdı: "Bütün tamaşa boyu bu ad (xəcalət) əsərin süjetindən qırmızı xətlə keçir. Qarabağ müharibəsi

və milyondan artıq həmvətənlərimizin qaçqın, köçkün olması bu millət üçün tarixdə ən böyük xəcalətdir. Və bu xəcalətə görə, gələcək nəsillərimiz yəqin ki bizi bağışlamayacaq. Bizi buna görə çox ittiham edəcəklər" [1].

"Xəcalət" tamaşası bu gün də aktuallığı, bədii-estetik dəyəri ilə diqqəti cəlb edir. Akademik Milli Dram Teatrı Qarabağ həqiqətlərinin dünyaya çatdırılması işində mühüm əhəmiyyət kəsb edən bu tamaşanı dəfələrlə xarici ölkələrdə nümayiş etdirib. Hər il torpaqlarımızın işğalı günlərində "Xəcalət" əsəri tamaşaçılara təqdim edilir. "Xəcalət" tamaşası Özbəkistan, Türkiyə, İran, Serbiya, Polşa, Bolqarıstan, Ruminiyada keçirilən festivallarda iştirak edərək mükafatlara layiq görülüb.

Akademik Milli Dram Teatrı 2012-ci ildə Hüseynbala Mirələmovun "Gəncə qapıları" əsərinə müraciət etdi. İlk tamaşası 24 iyun 2012-ci ildə göstərilən bu əsərin də quruluşunu Bəhram Osmanov vermişdi.

Əsərdə XII əsrdə güclü zəlzələdən sonra gürcü knyazlarının Gəncə xanlığının zəifləməsindən istifadə edərək şəhərə basqın etməsindən və hərbi qənimət kimi Gəncə qapılarını özləri ilə aparılmasından bəhs olunurdu. Bu tamaşada Gəncə qapıları itirilmiş, düşmən tapdağında olan torpaq rolunda çıxış edirdi.

Tamaşanın səhnə tərtibatında Gəncə qapıları və onların kölgəsindən başqa heç bir dekorasiya gözə dəymirdi. Lakin bu, tamaşaya heç bir yeknəsəklik gətirmir, əksinə əsərin mahiyyətini açmaqda ona kömək edirdi. Belə gözəl tərtibatı Tatarıstan respublikasının xalq artisti Sergey Skomoroxovun uğurlu işi saymaq olardı.

Xalq artistləri Hacı İsmayılov ( Məhəmməd xan), Rafiq Əzimov (Hacı Məlik), əməkdar artistlər Kazım Abdullayev (Cavad xan), Abbas Qəhrəmanov (Sisyanov), Mətanət Atakişiyeva (Şükufə), Əsgər Məmmədoğlu (Vəli xan), Əli Nur (Georgi), Tofiq Hüseynov (Keşiş), Pərviz Bağırov (I Knyaz), Mirzə Ağabəyli (II Knyaz), Kazım Həsənquliyev (Əhməd), aktyorlar Şəhla Əliqızı (Mələknisə), Rada Nəsibova (Astagül), Elnar Qarayev (Portnyakin), Elçin Əhmədov (eşikağası Yavər) və nəhayət Mirsənan Kazımlının (Oğlan) tamaşadakı gərgin zəhmətini və yaradıcılıq uğurunu vurğulamaq lazımdır. Bəstəkar Rüfət Xəlilovun yazdığı musiqi tamaşanın ruhuna uyğun, onunla həmahəng səslənirdi.

Azərbaycan teatrlarında səhnəyə qoyulan vətənpərvərlik mövzulu pyeslər, oynanılan tamaşalar torpaqlarımızın 20 faizinin hələ də işğal altında olduğu, Ermənistan-Azərbaycan münaqişəsinin davam etdiyi bir dövrdə xüsusi aktual-

lıq daşıyır. Belə tamaşalar tarixi yaddaşımızın oyanışına və möhkəmlənməsinə xidmət etməklə yanaşı, gənclərimizə qəhrəmanlıq, mübarizə ruhu aşılayır, xalqımızı qələbəyə səsləyir.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Ağalar İdrisoğlu. "Xəcalət". "Azad Azərbaycan" qəzeti. 24 aprel 2007-ci il.
2. Elbəyi. Sənətin imperiyadan intiqamı. "Bakı" qəzeti. 16 aprel 1991-ci il.
3. Famil Mehdi. Qarabağ harayı, vətən xiffəti. "Ədəbiyyat" qəzeti. 17 may 1991-ci il.
4. İnqilab Kərimov. Bakı Bələdiyyə Teatrı. Bakı, "Çinar - Çap" nəşriyyatı, 2008, 488 s, səh-114.
5. Nəzmiyyə Axundova. Xalqın faciəsi. "Mədəniyyət" qəzeti. 30 yanvar 1992-ci il.

***Малахат Агаева (Азербайджан)***

**Тема патриотизма на азербайджанской сцене в годы независимости**

В статье говорится о сценическом воплощении темы патриотизма в спектаклях, поставленных на сценах Азербайджана в годы независимости. Речь идет о постановках Гянджинского Государственного Драматического Театра «Джавад хан» Н.Маммедли, Азербайджанского Государственного Театра Юного Зрителя «Шехиды» Б. Вагабзаде, Азербайджанского Академического Национального Драматического Театра «Одинокое дерево лох» И.Эфендиева, Бакинского Муниципального Театра «Родине нужны отважные» Рауфа Ичеришехерли, Азербайджанского Академического Национального Драматического Театра «Позор» Гусейнбалы Миралемова, а также о сценическом решении в том же театре пьесы того же драматурга «Гянджинские ворота». Такие качества как патриотизм, героизм, воинственность выдвигаются на передний план, разбираются режиссёрская работа, композиторская музыка и художественная постановка.

***Ключевые слова:*** патриотизм, героизм, драматург, режиссёр, актёр.

***Malahat Aghayeva (Azerbaijan)***

**Theme about patriotism in Azerbaijani stage during independence years**

The article states about stage impersonation of patriotic theme in spectacles staged in Azerbaijan during independence years. It is referred to staging of N.Mammadli's "Javad khan" at Ganja State Drama Theatre, B.Vahabzadeh's "Martyrs" at Azerbaijan State Theatre of Young Spectators, I.Efendiyev's "Lonely oleaster tree" at Azerbaijan Academic National Drama Theatre, Rauf Icherisheherli's "Motherland needs courageous" at Baku Municipal Theatre, Huseynbala Miralemov's "Shame" at Azerbaijan Academic National Drama Theatre, also the scenic design of the same playwright's "Ganja gates" at the same theatre. Such qualities as patriotism, heroism, militancy are come to the fore, stage director's work, composer's music and artistic staging are studied.

***Keywords***: patriotism, heroism, playwright, stage director, actor.

*UOT 791.83.03*

***Rəcəb Məmmədov,***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru***
***(Azərbaycan)***

# MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN SİRK SƏNƏTİNİN İNKİŞAF XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycanın milli sirk sənəti qədim bir tarixə söykənir. Pəhləvanlıq ənənələri, kəndirbazlıq sənəti, at üzərində icra olunan mürəkkəb hərəkətlər, məzhəkəli oyunlar bu günümüzə qədər gəlib çatmaqla bərabər, son illərdə xalqın mədəni istirahətinin, kütləvi tədbirlərin,milli bayramşənliklərimininəsas atributlarından birinə çevrilmişdir. Artıq XIX əsrinsonlarında, ölkəmizdə peşəkar sirk sənətinin rüşeymləri meydana gəlmiş, Azərbaycanda yırtıcı heyvan təlimçisi Ələkbər Fərrux, sirkdə güc nömrələri ilə çıxış edən pəhləvan, fransız güləşi üzrə dünya çempionu adı qazanmış Sali Süleyman və digər sənətçilər yetişmişdi.Azərbaycanlı sirk ustalarının yaradıcılıq fəaliyyəti Rusiya sirkləri ilə sıx bağlı idi. Bu, sirkin spesifik xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Sirk artistləri böyük zəhmət və vəsait sərf edərəkhazırladıqları eyni sirk nömrəsi ilə uzun illər çıxış edir. Daim eyni repertuara malik olduqları üçün, bütün dünyada sirk artistləri, bir qayda olaraq, şəhər-şəhər, oba-oba gəzərək, səyyar həyat keçirmək məcburiyyətində qalır. Rusiya sirklərinin qastrol marşrutları-daim Azərbaycandan keçdiyi üçün, bizim sirk ustaları bu sirkilərdə çalışmaq imkanı qazanırdılar. Çox vaxt isə, onlar Rusiyalı həmkarlarına qoşularaq, öz istedadlarını vətəndən uzaqlarda nümayiş etdirirdilər.

Azərbaycanda sirk sənətinin, sözün əsl mənasında inkişafı sovet dövrünə təsadüf edir. Ümumiyyətlə, dünya sirk tarixində xüsusi yer tutan "Sovet sirki" dövrü, xüsusi araşdırmaya ehtiyacı olan birmədəniyyət hadisəsidir. Belə ki, bütün dünyada sirk sənətinə ucuz bir əyləncə, incəsənətdən uzaq, heç bir bədii dəyəri olmyan peşə kimi yanaşırdılar. Rusiyada baş vermiş proletar inqilabından sonra, yeni hakimiyyət sirk sənətinin yenilənməsi istiqamətində bir sıra qərarlar imzaladı. A.V.Lunaçarski bu barədə fikirlərini səsləndirərək, sirk sənətinin ənənələrinin qornmasının, onun zövqsüz, bayağı, mənasız nömrələrdən təmizlənməsinin zəruriliyini, sirkin əsas vəzifəsinin güc, fiziki kamillik, cəldlik, cəsarət, mənalı gülüş və sair bu kimi keyfiyyətlərin təbliği olduğunubəyan etdi [1].

Dünya sirkinin tarixində ilk dəfə olaraq, sirk sənətinin emosional təsir gücü, geniş xalq kütlələri içində populyarlığı, ideoloji və iqtisadi effektivliyi düzgün qiymətləndirilərək, sirkin inkişafı istiqamətində bir sıra zəruri, uğurlu tədbirlər həyata keçirildi. Dövlət qayğısı sirk sənətinin bütün sahələrində, yeni sirk binalarının inşasında, gənc sirk artistlərinin yetişdirilməsində, yeni sirk nömrələrinin, attraksionların, milli sirk kollektivlərinin meydana gəlməsində, tamaşaların bədii səviyyəsinin durmadan yüksəlməsində, sirk proqramlarının ölkənin ən ucqar guşələrində çıxış etməsində özünü göstərirdi. Bu proseslərin nəticəsi kimi, artıq 1939-cu ildə SSRİ Baş sirklər idarəsinin tabeliyində 70-dən artıq sirk müəssisəsi, çoxsaylı attraksionlar, zoosərgilər, motosiklet attraksion qurğuları, səyyar sirk qrupları var idi [2, s. 69]. 80-ci illərdə isə artıq sovet sirkinin artistləri hər il dünyanın 60-dan çox ölkəsində uğurla çıxış edir, bu qastrollar milli mədəniyyətin təbliği ilə yanaşı, ölkəyə xarici valyuta vəsaiti gətirirdi.

İlk zamanlar azərbaycanlı sirk artistləri əsasən estrada səhnəsində fəaliyyət göstərərək, müxtəlif səyyar qrupların heyətində çıxış edirdilər. Peşəkar sirk sənətinin tarixi isə Üzeyir Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Milli sirk kollektivinin yarandığı vaxtdan hesablanır. "Azərbaycan toyu" adlanan bu rəngarəng, zəngin sirk proqramı 1946-cı il iyunun 12-də Bakı sirkində baş tutmuş premyeradan sonra, əvvəlcə Moskva sirkində, daha sonra isə SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində uğurla göstərildi [3, s.75]. O zamandan etibarən, Azərbaycan sirkində bir neçə nəsil istedadlı sirk artistləri yetişdi, biri birindən maraqlı milli sirk proqramları yaradıldı.

Son dəfə Azərbaycan Milli Sirk kollektivi1987-ci ildə yaradılmışdı. Bu möhtəşəm proqramda Sabir Səmədovun rəhbərliyi ilə "Alov" cigit qrupu, Erik İsrafilovun ifasında "Dəvə təlimi", İqor Çijovun rəhbərliyi ilə "Qobustan lövhələri" kəndirbaz qrupu, Fuad Əliyevin rəhbərliyi ilə akrobatik ansambl, Alik Qurbanovun rəhbərliyi ilə "İkari oyunları", İlyaNisanovun kloun qrupu,pəhləvan Yusif Mustafayevvə başqa artistlərin parlaq sirk nömrələri nümayiş edilirdi. Həmin proqramın bir çox iştirakçıları, eləcə də onların övladları bu gün də dünyanın bir çox ölkələrində uğurla çıxış edir, xalğımıza böyük şöhrət gətirirlər.

Azəbaycan xalqının öz dövlət müstəqilliyini bərpa etməsi, daha sonra Müstəqil Dövlətlər Birliyinə üzv olması, bu tarixi hadisələr nəticəsində ölkəmizdə baş verən siyasi, ictimai, sosial proseslər bütövlükdə Azərbaycan incəsənətinə, o cümlədlən sirk sənətinə də təsirini göstərdi. 1992-ci ilədək Bakı

Dövlət Sirki stasionar sirk müəssisəsi kimi SSRİ Mədəniyyət nazirliyi "Dövlət sirk birliyinin" tabeliyində fəaliyyət göstərirdi. Digər müttəfiq respublikaların artistləri kimi, azərbaycanlı sirk artistləri də, həmin birliyin işçiləri hesab olunur, təyin olunmuş marşrut üzrə çalışmaq üçün ölkənin müxtəlif sirklərinə, o cümlədən xarici qastrollara göndərilirdilər. Olduqca effektiv və əlverişli olan bu idarəetmə sistemi nəhəng "konveyeri" xatırladırdı. Stasionar sirklər proqramları qarşılayır, bilet satışını təşkili ilə bərabər, artistlərin üzləşdiyi bütün bədii, təşkilati və texniki problemləri həll edirdilər.

SSRİ-nin dağılması ilə sirk artistləri bir çox problemlərlə üz-üzə qaldılar. Müstəqillik qazanmış ölkələr arasında sərhədlərin çəkilməsi, artistlərin işləmək üçün növbəti sirkə yollandıqları vaxt gömrük, baytarlıq, nəqliyyat, valyuta və sair problemlərlə qarşılaşması bəzən çox böyük çətinliklər meydana gətirdi. Vaxtı ilə dəqiq bir mexanizm kimi işləyən "sirk konveyerinin" dağılması sirk rəhbərliyi, artistlər arasında çaşqınlıq yaratdı.

MDB-nin yaradılması ilə bir çox məsələlər barədə dövlətlərarası razılaşmalar imzalansa da, bəzi problemlər bu günə kimi öz həllini tapmayıb. Bu səbəbdən də, azərbaycanlı artistlərin əksəriyyəti Rusiyanın və digər xarici ölkələrin sirk kompaniyalarına işə düzələrək, həmin ölkələrin vətəndaşlığını qəbul etməyə üstünlük verirlər.

Müasir Azərbaycan sirkinin hazırda fəaliyyət göstərən ən görkəmli nümayəndələrindən biri təlimçi Tofiq Axundovdur (1941). Peşəkar fəaliyyətə 1958-ci ildə Anatoli Aleksinlə birlikdə ifa etdiyi akrobatik güc nömrəsi ilə başlayan Tofiq, 1965-ci ildə Moskvadakı Dövlət Sirk və Estrada məktəbini bitirdikdən sonra Nina Şubina ilə akrobatik ekvilibr janrında çıxış etməyə başladı. 1970-ci ildə o, üç nəfərdən ibarət, olduqca maraqlı "ekvilibr" nömrəsi yaratdı. Həmin nömrə ilə dünyanın bir çox ölkələrində uğurla çıxış edən sənətçi, 1974-cü ildən bu nömrənin daha mürəkkəb və təkmilləşdirilmiş variantını hazırladı. Lakin, əsl şöhrəti Tofiq Axundov 1979-cu ildə hazırladığı əhliləşdirilmiş begemot attraksionu ilə qazandı [4, s.102]. Uzun illər əhliləşdirilmiş begemotlarla çıxış edən Tofiq Axundov Azərbaycanın və Rusiyanın xalq artisti adına layiq görülüb, onun adı Dünya sirk sənəti tarixinə yazılıb.

Sirk artistlərimizin yaşlı nəslini təmsil edən daha bir istedadlı sənətçi Erik İsrafilovdur (1948). Sirk sənətinə 1966-cı ildə idmandan gəlmiş Erik İsrafilov, sirk gümbəzinin altında, başgicəlləndirici yüksəklikdə tərəfmüqabili ilə bərabər ifa etdiyi mürəkkəb hava nömrəsi ilə çıxış edirdi. 1980-ci ildən Erik

dressuraya həvəs göstərərək, dəvələrlə olduqca maraqlı bir sirk nömrəsi yaratmağa nail oldu. 1987-ci ildə Azərbaycan Milli sirk kollektivinə dəvət alan Erikdəvələrin sayını 8 başa çatdıraraq, milli koloritli, mürəkkəb tryuklarla zəngin olan bir nömrə ilə çıxış etməyə başladı. Onun ifa etdiyi nömrə bu gün də həmin janrda ən yaxşı nömrələrdən biri sayılır. Erikin oğlu, Aydın İsrafilov (1980) da yeniyetmə yaşlarından olduqca mürəkkəb sirk nömrəsi ifa edir. O, manejə monosikl üzərində çıxaraq, eyni zamanda əhliləşdirilmiş meymunla çıxış edir. Bu nömrə ilə o, dünyanın bir çox ölkələrində qastrol səfərində olmuş, müxtəlifmötəbər festival və müsabiqələrdə uğur qazanmışdır.Erikin qardaşı oğlu Allahverdi İsrafilov da bu sirk sülaləsinin ənənələrini davam etdirir. Onun tərəfmüqabili Qalina Qolovaçova ilə birgə ifa etdiyi hava gimnastikası nömrəsi həm ifa etdikləri tryukların mürəkkəbliyi, həm də romantik ifa tərzi ilə digərlərindən seçilir. Təsadüfi deyildir ki, bu nömrə dəfələrlə nüfuzlu beynəlxalq festivallarda mükafata layiq görülmüşdür.

Azərbaycan sirki tarixində bir neçə sənətçi nəsli ilə təmsil olunan ailələrdən biri də Nəzirovlar sülaləsidir. Cəbhədə ağır yara aldığına baxmayaraq, fəaliyyətini ilk milli sirk kollektivinin heyətində başlayan Fuad Nəzirov (1923-1983) akrobatika janrında çıxış edən ən məşhur sənətçilərimizdəndir. Onun 1958-ci ildə yaratdığı qrup şəkilli plastik akrobatika nömrəsi uzun illər milli kollektivimizin repertuarında əsas yerlərdən birini tuturdu. Onun həyat yoldaşı Qalina Nəzirova (1929-2006) həm akrobatik janrda, həm də sim üzərində milli rəqslərimizi ifa edən "Gülşad bacıları" nömrəsində çıxış edirdi. Onların övladları Rüfət (1949) və Tamilla (1955) 1974-cü ildən olduqca mürəkkəb və baxımlı hava gimnastikası nömrəsi ilə uğurla çıxış edir, həm də o zamankı qaydaların ziddinə gedərək, sığorta kəmərindən istifadə etmirdilər. Dəfələrlə müxtəlif xarici ölkələrdə çıxış edən sənətçilər, 1998-ci il avqustun 29-da sensasiyaya səbəb olmuş bir nailiyyətə imza atmışdılar. Həmin gün onlar öz nömrələrini Ostankino televiziya qülləsinin üzərində 348 metr yüksəklikdə icra etmişdilər [5]. Rüfətin qızı Qalina Nəzirova (1980) da hava gimnastıdır, özü də atası kimi, mürəkkəb tryukların ifası zamanı sığorta kəmərindən istifadə etmir. Eyni zamanda, Tamerlan Nuqzarovun rəhbərlik etdiyi, dünyanın ən məşhur cigit qrupunda at üzərində də çıxış edir. Tamillanın oğluYuriYerofeev (1982) də "çarxlar üzərində jonqlyor", "əhliləşdirilmiş itlər", "klounada" və digər janrlarda məharətlə çıxış edən istedadlı sirk artistidir.

Azərbaycanı beynəlxalq arenada təmsil edəndaha bir sirk ailəsi Rəsulovlardır. Ağasala Rəsulov (1934) 1945-ci ildə, hələ 11 yaşında ikən, Bakı sir-

kində yaradılmış sirk studiyasının ilk müdavimlərindən olmuş, studiyanı bitirdikdən sonra isə, uzun illər Azərbaycan milli sirk kollektivində çalışmışdır [6, s.61]. Onun oğlu, Rusiyanın əməkdar artisti Rauf Rəsulov (1965) da atasının yolunu davam etdirir. Hərtərəfli istedada malik olan bu sənətçi, mürəkkəb ekvilibrist qrupuna, iplə nümayiş edilən akrobatik nömrəyə rəhbərlik etməklə yanaşı, əhliləşdirilmiş kenquru və dəvəquşu ilə də çıxış edir.

Əlixanovlar Azərbaycanin ən məşhur sirk ailələrindən hesab edilir. Rzaxan Əlixanov (1905-1981) ilk Azərbaycan milli sirk kollektivinin ən sevilən sənətçilərindən olub. Onun ifası olduqca mürəkkəb, təhlükəli tryuklarla zəngin idi. Tamaşaçılar bir qayda olaraq, onun çıxışlarını həyəcanlaizləyirdilər. Daha sonra Rzaxanın övladları da ataları ilə bərabər çıxış etməyə başladı. Qəribə səslənsə də Rzaxanın hər iki oğlunun adı Əlixan idi. Böyük Əlixan (1941-1988) və kiçik Əlixandan (1942-2012) başqa, nömrədə bacıları İnna (1943) və Tatyana (1945) çıxış edirdi. Rzaxan bütün varlığı ilə milli ənənələrə bağlı olduğu üçün, 76 illik ömrünün sonunadək yalnız milli paltar geyinmiş, hətta ona, istisna olaraq, geyindiyi çuxanın üzərindən xəncər qurşanmaq üçün, xüsusi icazə də vermişdilər. Atasını əvəz edən kiçik Əlixan uzun müddət olduqca maraqlı kəndirbaz nömrəsinə rəhbərliketmiş, 1998-ci ildə Azərbaycan sirk kollektivinin tərkibində İranda qastrol səfərində olmuşdu. Onun oğlu, Əlixanov Əlixan hazırda Moskvadakı Nikulin adına sirkin aparıcı artistlərindən bir kimi, iki möhtəşəm sirk nömrəsinin rəhbəridir.

At üzərində icra edilən müxtəlif akrobatik oyunların Azərbaycan tarixi ilə sıx bağlı olmasına baxmayaraq, obyektiv səbəblərdən, peşəkar sirkimizdə milli cigit qrupları nadir hallarda yaranıb, fəaliyyət göstərmişdir. Belə ki, 1945-ci ildə yaranan kollektivin heyətində atla icra edilən nömrə olmadığından, sonrakı illərdə proqramın bədii səviyyəsinin artırılması məqsədi ilə acariyalı sənətçi Kərim Verziyevin cigit qrupu milli proqramımıza daxil edilmişdi. 1966-cı ildə mahir cigitovka ustası, osetiyalı Yuri Merdenov azərbaycanlılardan ibarət güclü bir kollektiv yaratdı. Lakin bu kollektivə respublikamızda lazımi qayğıgöstərilmədiyindən, qrup fəaliyyətini dayandırdı vəartistlərimizin bəziləri Merdenovun 1974-cü ildə Rusiyada yaratdığı "Kubanskiye kazaki" nömrəsində çıxış etməyə başladılar. Bundan sonra, bir də 1987-ci ildə yaradılmış son Azərbaycan sirk kollektivində Sabir Səmədovun rəhbərliyi ilə "Alov" cigit qrupu yaradılaraq, təxminən 5-6 il müddətində fəaliyyət göstərdi. Sovetlər birliyinin süqutu ilə, "sirk konveyerindən" kənarda qaldığı üçün, "Alov" qrupu da fəaliyyətinə son qoydu. Qrupun üzvləri digər

sənətçilərimiz kimi ya dünyanın müxtəlif sirk kompaniyalarına getdilər, ya da Azərbaycanda qalaraq, özlərinə başqa sənət seçdilər.

Bu qrupun aparıcı artistlərindən olan Azər Həmzəyev (1960) əvvəlcə "Kubanskiye kazaki" qrupunda, sonra isə İtaliyanın müxtəlif sirklərində çalışdı. O, paralel olaraq, azyaşlı oğlu Arazı olduqca nadir və çətin "Klişnik" (xalq arasında "Sümüksüz adam", "İlan adam" da adlanır) janrında çıxış etmək üçün hazırladı. 9 yaşından Avropanın bir çox ölkələrində müvəffəqiyyətlə çıxış edən Araz Həmzəyev (1987) də, həmin nömrənin ən yaxşı ifaçılarından biri kimi, "CirqueduSoleil" sirkinin Las Veqas proqramına dəvət aldı. Arazı digər sənətçilərdən fərqləndirən başlıca cəhət odur ki, o, uşaq yaşlarından bu günə kimi, bütün beynəlxalq proqramlarda manejə Azərbaycan bayrağı ilə çıxır və bütün televiziya çəkilişlərində onun xahişi ilə Azərbaycanı təmsil etdiyi elan edilir.

Azər Həmzəyev isə İtaliya sirkindəki fəaliyyətini bitirdikdən sonra, öz zəngin təcrübəsini gənc nəslə ötürmək, Azərbaycanda yeni cigit qrupu yaratmaq məqsədi ilə müxtəlif təşkilatlara müraciət etdi. Bu ideyanın reallaşmasında ona Azərbaycan Atçılıq Federasiyası və Sərhəd qoşunlarının atçılıq mərkəzi yaxından köməklik göstərərək, lazım olan tam şəraiti yaratdı və təşkil edilmiş qrupu milli at cinsi olan Qarabağ atları ilə də təmin etdi.Bu ilin11-15 may tarixlərindəAzər Həmzəyevin rəhbərlik etdiyi "Süvari" qrupu London yaxınlığındakıVindzor qəsrinin ərazisində Kraliça II Yelizavetanın 90 illik yubileyinə həsr olunmuş Kral Vindzor At Şousunda böyük uğurla çıxış etdi [7]. Bu qrupun, öz yeniuğurları ilə respublikamıza daha böyük şöhrət gətirəcəyinə heç bir şübhə yoxdur, ancaq süvarilərə sirk manejində də çalışmaq imkanı yaradılarsa bu, həm qrupun bədii-sənətkarlıq səviyyəsinin artmasına, həm də milli sirk sənətinin daha geniş təbliğinə səbəb olardı.

Sirk artistlərinin həyat tərzi və iş şəraiti digər peşə sahiblərinkindən fərqli olduğu üçün, onlar sosial məsələlərdə daim müxtəlif problemlərlə qarşılaşırlar. Azərbaycanda sirk artistlərinin fəaliyyətini tənzimləyən, onları işlə təmin edən, sosial və peşə problemlərini həll edən bir qurum olmadığından, onlar xarici şirkətlərdə işləyirlər. Lakin, həmin ölkələrlin bir çoxu ilə, xüsusən də Rusiya Federasyası ilə sosial müdafiə sahəsində əməkdaşlıq barədə dövlətlərarası müqavilələr yalnız 1992-ci ilədək olan dövrə şamil edildiyindən, artistlərimizin sonrakı dövrdə həmin ölkələrdə çalışdığları illər üçün pensiya hesablanmır. Sirk artistərinin böyük əksəriyyətinin, öz peşələrinin xarakterinə görə, güzəştli pensiya almalı olduqlarını nəzərə al-

saq, bu problemin nə dərəcədə aktual olduğu ortaya çıxar. Artistlərimiz bu vəziyyətdən çıxış yolunu yalnız Rusiya vətəndaşlığını qəbul etməkdə görür. Bu halda onlar heç bir problemlə qarşılaşmadan güzəştli pensiyaya çıxırlar. Vətəninə, ölkəsinə bağlı olan, özünü Azərbaycandan kənarda təsəvvür etməyən sənətçilər isə, cüzi pensiya ilə kifayətlənməli olurlar. Belə artistlərdən, 82 yaşlı veteran, ilk Milli sirk kollektivinin iştirakçısı Ağasala Rəsulovu, dünyanın ən məşhur attraksionlarının birində çıxış etmiş, nüfuzlu müsabiqələrdə ad qazanmış Maksim Müslümovu və onlarla başqalarını misal gətirmək olar. Sirk sənətinin ailə sənəti olduğunu nəzərə alsaq, Rusiyada məskən salmış azərbaycanlı artistlərimizin, öz sənətlərinin incəliklərini öyrədərək yetişdirdiyi gənc nəslin, artıq Azərbaycanı təmsil etməyəcəkləri də təəssüf doğurur.

Son zamanlar qloballaşma prosesləri sirk sahəsində də özünü göstərməkdədir. Ölkələr arasında sərhədlərin şəffaflığı, informasiya azadlığı, siyasi-iqtisadi proseslərin mədəniyyətə təsiri sirk sahəsinə təsirsiz ötüşmür. Mükəmməlliyə, birinciliyə can atmaq sirk sənətinin təbiətindədir. Təsadüfi deyil ki, mürəkkəb tryuklar ifa edilərkən, sənətçinin bu tryukun dünyada yeganə ifaçısı olduğu xüsusi qeyd edilir. Bu da ki, şübhəsiz, yalnız həmin sənətçiyə deyil, onun mənsub olduğu xalqa, təmsil etdiyi dövlətə də şöhrət qazandırır. Sovetlər dövründə fəaliyyət göstərən "sirk konveyerinin" dağılması, yeni sərhədlərin bərqərar olması ilə, Azərbaycanda sirk işini, sirk artistlərinin fəaliyyətini tənzimləyən mexanizmlər olmadığı üçün, bir çox artistlərimiz xarici kompaniyaların tərkibində, həmin ölkələrin bayrağı altında çalışırlar. Qonşu dövlətlərin vətəndaşlarının daşıdığı familiyalar spesifik olduğundan, adları elan edilən zaman, onların hansı milliyətdən aşkar görünür. Lakin afişalarda bir çox azərbaycanlı artistlərin adını oxuyan tamaşaçılar, onun Dağıstandan, Tatarıstandan, və yaxud Orta Asiya ölkələrindən olduğunu da düşünə bilərlər. Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, bir sıra sirk artistlərimiz, öz bənzərsiz sənətkarlıq fəaliyyətinə görə artıq Rusiyanın fəxri adlarına, müxtəlif mükafatlara layiq görülüb, ordenvə medallarla təltif ediliblər. Belə ki, təlimçi Tofiq Axundov Rusiyanın xalq artisti, Murad Abdullayev, Rauf Rəsulov, Rafiq Əliyev və başqaları Rusiyanın əməkdar artisti fəxri adlarına layiq görülüblər. Aparıcı sirk artistlərimizə respublikamızın fəxri adlarının verilməsi, onların ağır zəhmətini qiymətləndirməklə bərabər, milli sirkimizn adını və şöhrətini özünə qaytarmış olar.

Dünyada hər il yüzlərlə müxtəlif sirk müsabiqəsi, beynəlxalq festivallar keçirilir. Bu festivallarda azərbaycanlı artistlər də uğurla çıxış edirlər. Təəssüf

doğuran haldır ki, onlar bu festivallarda başqa ölkələri təmsil edir, onların şərəfinə həmin ölkələrin bayrağı qaldırılır, çox zaman da, artistlərimizin qazandığı nailiyyətlərdən ölkəmizdə heç kəsin xəbəri olmur. Təsəvvür edin ki, Azərbaycan kinematoqrafçıları yaratdıqları hər hansı filmə görə Oskara layiq görülsəydilər və yaxud musiqiçilərimizdən kimsə Qremmi mükafatı alsaydı, bu, ölkəmizdə necə böyük əks-səda tapar, sevincimizə səbəb olardı. Dünyanın ən nüfuzli sirk festivallarından olan, Monte-Karloda keçirilən Beynəlxalq Sirk Sənəti Festivalının qaliblərinə təqdim edilən Qızıl, Gümüş və Bürünc kloun mükafatları haqlı olaraq sirk sənətinin Oskarı hesab edilir. Çox sevindirici haldır ki, zaman-zaman həmyerlilərimiz də həmin festivallarda uğurlu çıxışları ilə yadda qalıblar. Belə ki, 1998-ci ildə həmyerlimiz Maksim Müslümov, V.Voljanskinin rəhbərliyi etdiyi "Prometey" attraksionunun heyətində həmin festivalın "Gümüş kloun" mükafatına, Aydın İsrafilov Monte-Karloda gənc artistlərin konkursunda "Gümüş kloun" mükafatına, Parisdə keçirilən "Sabahın sirki" festivalında xüsusi mükafata layiq görülüb. İki il əvvəl isə, hava gimnastı, Allahverdi İsrafilov öz tərəfmüqabili Qalina Qolovaçova ilə Monte-Karlo festivalında "Bürünc kiolun" mükafatı qazanıb. Bundan başqa, həmyerlilərimizin dünyanın aparıcı sirklərinə dəvət alması da onların yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə dəlalət edir.

Bu günün gerçəkliyi, dünyada gedən globallaşma prosesləri, milli dəyərlərimizi daha böyük əzmlə qorumağın vacibliyi bu gün ölkəmizdə sirk sənətinin inkişaf perspektivlərini şərtləndirirərək, qarşıya yeni vəzifələr qoyur. Belə ki, ölkəmizdə milli sirk sənətinin inkişafı, yeni nəslin yetişdirilməsi və dünya arenasında təbliğini hədəfləyən konsepsiyaya xüsusi ehtiyac var. Sirk artistlərinin digər sənət sahiblərinə nisbətən, beynəlxalq məkanda daha çox çıxış etməsini, onların milli dəyərlərimizi daha qabarıq şəkildə ifadə etmək imkanını, sirk sənətinin, yaşından asılı olmayaraq, cəmiyyətin bütün təbəqələri üçün maraqlı olmasını, onların ifası zamanı arada dil səddinin olmamasını nəzərə alsaq, bu sahənin kompleks şəkildə inkişafının zəruri olduğu daha aydın görünər. Bunun üçün, özfəaliyyət sirk kollektivlərinin yaradılması, peşəkar sirk ustalarının respublikada bir mərkəz ətrafında birləşməsi, sirk nömrələri hazırlanarkən, bu işə respublikanın görkəmli bəstəkar və rəssamlarının, rejissor və xoreoqraflarının cəlb edilməsi, incəsənətimizin milli mahiyyətini qabarıq əks etdirən sirk nömrələrinin, süjetli sirk proqramlarının hazırlanması, milli proqramlarımızın xarici ölkələrdə qastrolunun təşkil edilməsi və bir çox bu kimi məsələlər həllini tapmalıdır. Əslində belə bir

mərkəz funksiyasını Bakı Dövlət sirki də yerinə yetirə bilər. Bunun üçün, şəhərimizdəki stasionar sirkin yaradıcılıq imkanları genişləndirilməli, istedadlı gənclərlə işləmək üçün, əlavə yaradıcı qüvvələr cəlb olunalıdır. Dünya mədəniyyətinə yüzlərlə istedadlı insan bəxş etmiş Azərbaycanda, sirk sənətinin zəngin keçmişi olduğu kimi, parlaq gələcəyinin də olacağına heç bir şübhə yoxdur. Sadəcə, bu sahənin inkişafı üçün, sirkə istedadlı, bacarıqlı, peşəkar şəxslər cəlb edilməli və onlara qayğı göstərilməlidir.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Луначарский А. В, Задачи обновленного цирка. «Вестник театра», 1919, № 31.
2. Кузнецов Е.М. Арена и люди советского цирка. Изд. «Искусство» Ленинград-Москва 1947
3. Məmmədov R.K. Azğrbaycan peşəkar sirk sənətinin 70 illiyi ərəfəsində. “Mədəniyyət.az” jurnalı №6 IYUN 2016-ci il
4. Голованова Е. Укрощение строптивых. Журнал «Баку» №31 сентябрь-октябрь 2012г.
5. İnternet resursu: www.circus.spb.ru/ru/artisty-cirka/nazirovy-dinastija/
6. Абдулина Л. Искусство величайшей точности. Журнал «Город» №4 (18) апрель 2010г.
7. İnternet resursu: http://www.intellinews.com/caucasus-blog-all-the-queens-horses-98360/
8. http://www.e-qanun.az/framework/3519

***Раджаб Мамедов (Азербайджан)***

**Особенности развития азербайджанского циркового искусства в годы независимости**

В статье исследуются организационные и творческие аспекты развития Азербайджанского циркового искусства после восстановления государственной независимости. Отмечается, что после развала Советского союза, артисты Азербайджанского цирка столкнулись с многочисленными проблемами, оставшись в стороне от «циркового конвеера», регулирующего гастрольную и творческую деятельность цирковых артистов и предприятий. По этой причине большинство артистов предпочли устро-

иться на работу в зарубежные цирковые компании и принять гражданство этих стран. Автор рассматривает основные проблемы современного циркового искусства в нашей стране и дает обширную информацию о творчестве азербайджанских артистов, представляющих свою страну за рубежом.

***Ключевые слова:*** цирковое искусство Азербайджана, цирковые предприятия, Бакинский Государственный цирк, цирковые династии, цирковые жанры.

***Rajab Mammadov (Azerbaijan)***

**Peculiarities of development of Azerbaijani circus art during independence years**

Organizational and creative aspects of development of Azerbaijani circus art after re-establishment of state independence are studied in the article. It is noted that, after demise of Soviet Union the artists of Azerbaijani circus faced with numerous problems by staying away from “circus conveyor”, which regulates touring and creative activity of circus artists and enterprises. Because of this, most of artists preferred to get a job in foreign circus companies and receive citizenship of these countries. The author considers the main problems of modern circus art in our country and gives wide information about creation of Azerbaijani artists represented their country abroad.

***Keywords***: circus art of Azerbaijan, circus enterprise, Baku State Circus, circus dynasties, circus genre.

*UOT 792*

***Nərminə Ağayeva***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent***
***(Azərbaycan)***

# TEATR SOSİAL FENOMEN VƏ CƏMİYYƏTİN DAXİLİ MONOLOQU KİMİ

Teatr prosesinin hərəkətverici keyfiyyəti, universallığı bütün başqa proseslərlə qarşılıqlı formada inkişaf etməyə şərait yaradır. Universal xarakterli proses olduğu səbəbindəndir ki, teatr sənəti birbaşa insan psixikasının ən dərin qatlarına belə təsir göstərir. Qeyri-klassik teatrşünaslığın kulturoloji dəyərlər sistemində yerini müəyyən etməkdən ötrü ilk növbədə milli teatr prosesinin çağdaş düşüncə paradokslarındakı durumunu təhlilə çəkmək daha məqsədəuyğundur. Teatr sənəti bütün dövrlərdə avanqard olub. Əgər belə olmasaydı, bəs necə olardı? Yəqin ki, bu halda teatr sənəti olmazdı.

Zaman-məkan sənət növü olan teatr digər sənət növlərindən – musiqidən, rəssamlıqdan, ədəbiyyatdan və kinodan fərqli olaraq, yalnız konkret zaman-məkan kontekstində təzahür edə bilər. Teatr sənətində insan amilinə gərəkli olan bütün kriteriyalar öz yerini almışdır və bu məkan yeganə məkandır ki, insan oradan hər bir inkişaf mərhələsinə yüksələ bilər. Hər bir milli teatr prosesi isə bu və ya diğər şəkildə dünya teatr prosesinə apriori bağlıdır, hətta onun tərkib hissəsidir. Dünya teatr prosesi dedikdə biz bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblərdən əsasən Qərbi Avropa mədəni məkanını nəzərdə tuturuq; bu məkanda gedən müxtəlif proseslərlə bağlılıqda teatr sənətinin inkişaf istiqamətlərini, yeni məzmun və forma səciyyələrini dəyərləndirməyə cəhd edilir [1]. Çağdaş dövrümüzdə həm dünya, həm də milli teatr prosesi özözlüyündə mürəkkəb bir sistem olaraq kənar təsirlərə asanlıqla məruz qala bilir.

Məhz belə bir istiqamətdə bulunan müasir teatr və teatrşünaslıq postmodernizmin maqnit sahəsində çağdaş dünya elminin və mədəniyyətinin müəyyən təzahürlərinə adekvat olmağa çalışır. Xüsusən də postmodernist sosiologiya, kulturologiya və fəlsəfənin yaranması, özünüinkişaf və özünütəsdiq kimi nəzərdən keçirilən yeni bir cərəyanın – özünütəşkil fəlsəfəsinin (2, 3, 4. Misal kimi, İ.Dobronravonanın, Q.Ruzavinin qeyd olunan əsərlərini göstərə bilərik) meydana çıxması teatrşünaslıq üçün "dəqiqləşdirici" kontekstlər yaradır və

sinergetik yanaşmada yeni baxım bucağından şərh edilir. Sinergetikanın əsası qeyri-taraz proseslərin nəzəriyyəsi (qeyri-tipik, şəxsi), qeyri-xətti dalğalanma və dalğa nəzəriyyəsi təşkil edir [5].

Məlumdur ki, XX əsrin axırlarında mədəniyyət və sivilizasiya "minilliyin son konflikti" adlanan əlaqələr mərhələsinə daxil olur. Müasir sivilizasiyaların humanitar prinsipləri, dəyərləri yetərincə dəstəkləməməsi dünya sisteminin qlobal böhranını təsdiqləyir. Postneoklassik elmin mərkəzində sinergetik paradiqma varlığın digər sahələrində olduğu kimi, cəmiyyətin öyrənilməsində ənənəvi metodoloji yanaşmaların birtərəfliliyini aradan qaldırmaqla, sosial sistemi qeyri-xəttilik baxımından hərtərəfli təhlil etmək üçün real imkanlar açır.

Mədəni məkanda baş verən dinamik proseslərin mövcud paralelləri haqqında təsəvvürlərini daha müfəssəl izah etmək üçün Y.Lotman [6] bir zamanlar sinergetik anlamlara üz tuturdu ki, burada özünütəşkil prosesləri ilk növbədə mənayaratma sferasında reallaşan proseslər kimi təqdim edirdi. Qeyd olunurdu ki, hər bir mədəniyyət öz inkişafında gələcək inkişaf yollarının və istiqamətlərinin yerləşdiyi bifurkasiya (bifurcatio – latınca haçalanma, aralanma) nöqtəsindən keçir. Sinergetik paradiqma insanın bütün həyatını fasiləsiz surətdə davam edən bifurkasiyalar silsiləsi kimi götürməklə, onun keçdiyi əsas mərhələləri düzgün müəyyənləşdirmək və onların hər birinin keyfiyyət özünəməxsusluğunu dəqiqləşdirmək baxımlndan çox önəmlidir.

XX əsrin sonlarından mədəni inkişaf yollarının seçimi və yaradıcılıq, bədii bütövlüyün mövcudluğu daim yeniləşən sinergetik mexanizmlə müəyyən olunur. Bu səbəbdən də "mahiyyətinə görə sinergetika insanın və təbiətin təkamülünün yeni zamana uyğun təkamül forması" olaraq psixoloji idrak sferasına daxil olur. Sinergetikanın əsas yanaşma metodlarından teatr həyatının lokal mexanizmlərinə toxunmaq üçün konkret cəhd kimi istifadə olunur və bu, teatr sinergetikasının "arqumenti" qismində qələmə verilir və sonda o qabaqcadan inandırılmış, evristik sistemdir [7].

XXI əsrin hadisə və proseslərinin yeni sferası aşkarladı ki, sinergetika – müxtəlif enerji qaynaqlarından faydalanma teatr sənəti üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir. "Düzdür, biz hamımız vahid fiziki məkanda yaşayırıq, amma müxtəlif mentalitetə malik olan insanlar sanki müxtəlif aksioma və səbəb-nəticə qanunları olan müxtəlif aləmlərdə yaşayır" [8]. Spesifik insan varlığının hüdudsuz potensialını şərtləndirən təbii, iqtisadi, sosial, mədəni, mənəvi və psixoloji determinantlarının çoxsəviyyəli və iyerarxik qaynaqlarının aşkara çıxarmaq qüdrəti də sinergetik yanaşmanın danılmaz üstünlüklərindən he-

sab edilməlidir, çünki " daim inkişafda olan, dəyişən insanın və cəmiyyətin öyrənilməsi son dərəcə mürəkkəb məsələdir".

Çağdaş dünya təcrübəsində qeyri-klassik teatrşünaslığın yeni üsulları formalaşmaqdadır. Müasir teatrşünaslıq elminin əsas tendensiyalarından mühüm hesab ediləni budur ki, o, yaxın humanitar sferaların nailiyyətlərinin teatra gətirilməsi üçün real şəraitdən istifadə edir. Elmin son nailiyyətləri olan kvant psixologiyası, qeyri-səlis məntiq, qeyri-müəyyənlik prinsipi klassik teatrşünaslığın xətti nəzəriyyəsinin yanlışlığını və qeyri-produktivliyini isbat edərək, qeyri-xəttilik meyarını mədəniyyətə, teatr sənətinə gətirdi.

Dünya humanitar elminin tədqiqatçıları bu fikirdədirlər ki, bədii mədəniyyətin diaqnoz, proqnozedici funksiyaları mədəniyyətlərin bir-birinə sürətlə yaxınlaşacağını təsdiqləyir. Belə ki, çağdaş humanitar elmdə texnogen mədəniyyətlərin miqdarca qalanması prosesi önə çəkilir ki, bu da artıq evristik kamala malik olan alimlər arasında öz davamçılarını tapıb. Velş, Proqojin, Mixed, Stenqers, Qleyk, Xaken, Feynman, Volojinov, N.Korniyenko və digər alimlər qeyri-klassik teatrşünaslığın inkişaf istiqamətlərini qeyri-xəttilik, sinergetika, açıq sistem prinsipləri ilə müəyyənləşdirir və cəmiyyəti bədii mədəniyyət yönündən diaqnostika etməyi əhəmiyyətli hesab edirlər.

Müasir teatr və teatrşünaslıq postmodernizmin maqnit sahəsində çağdaş dünya elminin və mədəniyyətinin müəyyən təzahürlərinə adekvat olmağa çalışır. Xüsusən də postmodernist sosiologiya, kulturologiya və fəlsəfənin yaranması, özünüinkişaf və özünütəsdiq kimi nəzərdən keçirilən yeni bir cərəyanın – özünütəşkil fəlsəfəsinin meydana çıxması teatrşünaslıq üçün "dəqiqləşdirici" kontekstlər yaradır və sinergetik yanaşmada yeni baxış bucağından şərh edilir. Sinergetikanın əsasını qeyri-taraz proseslərin nəzəriyyəsi (qeyri-tipik, şəxsi), qeyri-xətti dalğalanma və dalğa nəzəriyyəsi təşkil edir.

Qloballaşma dünyanı birləşdirən, sərhədləri aradan qaldıran, bəşəriyyəti ümumi, universal dəyərlər ətrafında toplayan bir prosesdir. Amerika linqvisti, filosofu və tənqidçisi Noam Xomskinin verdiyi təyinata görə, qloballaşma neoliberal iqtisadi modelin bütün Yer kürəsi üzrə yayılmasıdır [9]. Səhnə sənətinin qloballaşması, teatrın dünyəviləşməsi özünü teatrallıqda təsdiqləyir. Teatrallıq aldığımız gerçək informasiya polifoniyasının özüdür: işarələr sıxlığıdır [10], teatr sənəti bilavasitə zamana və məkana bağlı sənətdir, başqa sözlə "teatr sənəti zamanı göstərən saatdır". Teatr tamaşası konkret məkan daxilində, konkret zaman içərisində başlayır və bitir. Buna görə də, anoxronizm (zamandan qopma) teatr sənəti üçün yolverilməzdir. Teatrı digər sənət

növlərindən fərqləndirən canlı sənət olması onu yaşadan, əsrlərin sınağından çıxarıb, günümüzə qədər gətirib çıxaran əsas səbəbdir. Bu gün səhnə qeyri-verbal incəsənətə üz tutur; əgər belə olmasa, teatr sənəti yeni yaranan sənət növlərinə, müasir audio-vizual sənətlərlə rəqabətə dözə bilməyib çoxdan məhv olardı. Texnogen mədəniyyətin ağlagəlməz dərəcədə yüksək temp qazanması şəraitində intellektual inkişafın maddi təzahürləri ilə ruhi-mənəvi dəyərlərin tənəzzülü arasındakı ziddiyyət mədəni dünyanı bu gün həmişəkindən artıq düşündürməkdədir.

Beynəlxalq Teatr antropologiyası məktəbinin təsisçisi, Bir-Teatrın yaradıcısı, rejissor, pedaqoq, teatr nəzəriyyəçisi Eudjenio Barba iyirminci əsri "məşğələlər epoxası" adlandırır. Onun sözlərinə görə, əsrin əvvəlində Avropa teatrında böyük reformalar baş verdi: Stanislavskinin, Meyerxoldun, Koponun, Dyüllenin, Dekrunun treninqləri sistem olaraq aktyorun səhnədə eksrasadə varolmasına və rol üzərində işinə təkan verdi. Barbanın teatr reformasının formalaşmasına adları çəkilən reformatorların eksperimentləri ilə yanaşı, şərq teatr texnikası – Katxakali, No, Kabuki, Pekin operası, həmçinin böyük teatr reformalarının "ikinci dalğası" olan Yeji Qrotovski məktəbinin üç illik təcrübəsi də təsir göstərdi. Və bu dalğa içində heç bir ənənəyə, nə avanqard teatra, nə eksperimient teatr şəbəkəsinə söykənməyən Üçüncü teatr hadisəsi baş verdi – Daniyada Bir-Teatr yarandı. Bu teatr-laboratoriya heç bir konkret modelə bənzəməyən aktyor texnikası üzərində qurulmuşdur. Truppanın məqsədi – qərb-şərq aktyor texnikalarının sintezi nəticəsində tamamilə yeni teatr dili tapmaq, tamaşaçı ilə yeni ünsiyyət forması yaratmaq, heç bir kökə və konkret mədəniyyətə bağlı olmayan transmədəni teatr sənəti və rəqs edən aktor-ifaçı-rəqqas, başqa sözlə üç konsepsiyaya – hərəkət balansı, əksliklərin rəqsi və birləşə bilməyənin birliyinə söykənən"performer" təqdim etməkdir.

Yaşadığımız dövr bir sıra başqa səciyyələri ilə yanaşı, humanitar və dəqiq elmlərin güclü konvergensiyası, yaxınlaşması və hətta qovuşması ilə əlamətdardır. Dahi Eynşteynin dünyaya açıqladığı "ehtimal nəzəriyyəsi" şairlərin ta əzəldən yaratdıqları xəyali, ehtimal olunan dünyanın riyazi düstürlarını dəqiqləşdirdi. Şairləri və alimləri hər şeydən çox özünə cəlb edən Zaman fenomeni, nəhayət ki, öz əzəli mücərrədliyini saxlayaraq, elmi düşüncənin konkret kateqoriyasına döndü. Şair təxəyyülü ilə alimin dəqiq riyazi hesablamaları dünyanı sərt yekxassəlikdən, yekrənglikdən, yekdillikdən və ortodoksların müştəbeh yekəxanalığından tamam-kamal azad etməyə yönəldi. Rasional bilgi ilə intuitiv informasiya eyni hüquqa malik olaraq, idrak prosesinin dol-

ğunluğunu təmin etdi. Avropasentrizm çərçivələrində baş verən elmi idrak prosesi, nəhayət ki, yaradıcı təxəyyülü də dərketmənin vacib başlanğıcı kimi qəbul etdi. Dünyanın yeni, qeyri-xətti mənzərəsi və onu əks etdirməyə qadir olan yeni, qeyri-xətti təfəkkür – sinergetik təsəvvürlərdən irəli gələn ən ümumi fəlsəfi-dünyagörüşü nəticələri bunlardan ibarətdir.

Belə təfəkkürün ən maraqlı nəticələrindən biri hadisələrin universal qanunauyğunluğunun özünün şübhə altına alınmasıdır. O, klassik elmi idrakın diqqətindən kənarda qalan təsadüfü, gözlənilməzliyi təsdiq edir. Qərb elmində qeyri-xətti təkamül problemlərinə ən yeni baxışlardan biri ABŞ filosofu E.Yançın "özünütəşkil edən kainat" haqqında təsəvvürləridir. Onun konsepsiyasının əsasında İ.Priqojinin və onun əməkdaşlarının əsərlərində tətbiq olunmuş dissipasiya və dissipativ strukturlar anlayışı durur. Dissipasiya fenomeninin özünü Yanç materiyanın özünütəşkil dəyişikliklərinə qadir olmasının sübutu kimi nəzərdən keçirir və bu prosesləri elementar hissəciklər-dən başlayıb sosial strukturlaradək materiyanın bütün mövcudluq səviyyələrin-də təhlil etməyə cəhd göstərir [11].

Hazırda sinergetikanın yeni metodologiya kimi potensialından bəhs edən əsərlərin sayı durmadan artmaqdadır. Post-qeyri-klassik elm üçün sinergetikanın açdığı imkanlar haqqında danışan E.Knyazeva bildirir ki, qeyri-xəttilik, stoxastiklik, qeyri-müəyyənlik kimi kateqoriyalar müasir elmin cavablandıra bilmədiyi bir sıra suallara cavab verir [12].

Daim yeniləşmə və dövrün tələblərinə adekvat ola bilmək teatr sənəti üçün daha həssas və vacib şərtdir. Qloballaşma zamanı böyük sürətlə mədəniyyətlər dünya masştabına çıxarılır. Keçən əsrin 90-cı illərində Azərbaycan öz müstəqilliyi, demokratiyası ilə birgə Avropa düşüncə məkanına daxil oldu, inteqrasiya prosesinin çətinlikləri ilə üzləşdi. Məhz bu illərdə təfəkkür, idrak, şüur, orientirlər və zövqlər sürətlə dəyişirdi. Amma bu da qeyd olunmalıdır ki, bu illərin ənənəsi 70-ci illərdən gəlirdi.

70-ci illər mədəniyyəti teatr eksperimentləri şəklində meydana gələn teatr avanqardının, milli şüurun, milli özünüdərk dövrünün mədəniyyəti kimi tarixə düşmüşdür. Milli teatr sənətimizin strateji istiqamətlərini düşünərkən ilk nöbədə inkişafın mənəvi şərtlərini aydınlatmalıyıq. Teatr prosesinin strateji məqsədini milli ruh və mənəviyyatın özünəməxsus poetikada canlı təcəssüm etməyində təhlil etmək daha məqsədəuyğun hesab edilməlidir. Məhz buna görə teatr düşüncəmizin poetika problemləri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir, məhz buna görə bu problemləri taktiki, cari problemlərdən üstün tuturuq.

Bu gün mürəkkəb işarə modellərini nümayiş etdirən mədəniyyət sistemləri çaqdaş dünyada prioritet əhəmiyyət daşıyır. Bu proses keçən əsrin 90-cı illərində Azərbaycan mədəniyyətində də öz sözünü deməyə başladı. Sözügedən dövr Azərbaycan teatrında mühüm dəyişikliklərlə əlamətdar oldu – yeni teatrlar: Gənclər Teatrı, Yuğ Teatrı, Pantomim Teatrı, Kamera Teatrı, Bələdiyyə Teatrı açıldı. Yeni yaranmış teatr kollektivləri tezliklə öz konsepsiyalarını, üslublarını, yaradıcılıq istiqamətlərini ortaya qoydular ki, bu istiqamətlər nəticə etibarı ilə milli teatrımızda düşüncə rəngarəngliyi yaratdı.

Rejissor Hüseynağa Atakişiyevin yaratdığı Gənclər Teatrı, Vaqif İbrahimoğlunun "Yuğ" teatrı teatr mədəniyyətimizə böyük töhfələr verdi. Teatr tariximizdə ilk dəfə sübuta yetirildi ki, milli oyun-tamaşa mədəniyyətinin ənənələri optimal teatr modeli kimi çıxış edə bilər və bu model Azərbaycan teatrının estetik təbiətinə, mental keyfiyyətlərinə daha yaxındır. Bu rejissorların teatrımız qarşısında ən böyük xidmətləri ondan ibarətdir ki, onlar teatrı inkişaf etdirmək üçün milli sənət düşüncəmizə, teatr ənənələrimizə, milli mədəni irsimizə müraciət etdilər. Amma bununla yanaşı bu rejissorlar müasir dünyanın teatr həyatındakı tendensiyalara da biganə deyildilər və avanqard teatrın təcrübəsindən yararlanaraq, bu təcrübəni milli teatra ekstrapolyasiya (köçürməyin) tərəfdarı idilər.

Bu baxımdan H.Atakişiyevin Gənclər Teatrı B.Brextin "Epik teatr" nəzəriyyəsinə daha yaxın idi. Brextin epik teatrı insanın cəmiyyətdəki real vəziyyətini göstərməyə və dünyada baş verənlərə məsuliyyət hissi oyatmağa can atırdı. Brext düşünürdü ki, yalnız öz məzmununun forması olanda tamaşa uğurlu ola bilər. Rejissor sadəcə illüziyanı dağıdırdı, teatrı həqiqətə uyğun təcəssüm kimi yox, həqiqi yaradıcılıq kimi görür, həyat həqiqətini göstərmək üçün sənətin həyat olmadığını açıqlayırdı.

Brextdən fərqli olaraq XX əsrin ən müəmmalı və çaşqın teatr xadimi Antonen Artonun "qəddar teatrı" reallıq üzərində qurulan qəddar həyat teatrı idi. O, düşünürdü ki, qəddar teatr həyat teatrıdır və bunda insan varlığının ilkin qəddarlığını görürdü. Bu adam XX əsr mədəniyyətinə böyük təsir göstərmiş və mədəniyyət, teatr barədə düşüncələrdə çevriliş etmiş sənətkardır. Onun yaradıcılığının mərkəzində duran əsas amil – təsadüfi subyektiv formaları dağıtmaqla insan varlığının əsl mənasını açmaq olmuşdur [13]. Yeji Qrotovski isə XX yüzilin canlı mifi idi. Qrotovski "Teatr və ritual" əsərində teatr ənənələrinə və teatrın mahiyyətinə yanaşaraq, tamaşanı düşünülmüş oyun olmaqdan çox, etap-mərhələ kimi görürdü. O, teatrı, tamaşanı mənəvi akt za-

lına çevirirdi. O, aktyorda, canlı varlıq kimi impulslar axtarırdı ki, bu yaradıcı akt kifayət qədər həqiqi olsun. [14].

Bu sənət tendensiyalarını differensasiya edən Hüseynağa Atakişiyev öz tamaşalarının yalnız oyun olduğunu vurğulayır, "teatr oyundur" konseptini hər şeydən üstün tutur və tamaşalarını bu konseptin əsas tutduğu estetik qanunlara uyğun qururdu. Öz bədii-estetik xisləti etibarı ilə onun Gənclər Teatrı hər zaman karnaval əhvalına köklənirdi. Vaqif İbrahimoğlu isə sənətə gəldiyi illərdə "teatr hoqqadır, karnavaldır, əyləncədir, ictimai aksiyadır, sosial jestdir" konsepti ilə çıxış edir; onun teatr ideyaları təsbit etdiyi konsepsiyalar teatr mədəniyyətimizin gerçəkliyinə əsaslanırdı.

Bu rejissorların teatr avanqardı milli mədəniyyətə yeni düşüncə təzahürləri gətirməklə milli şüurun oyanışına, milli özünüdərk prosesinə təsir göstərdi. Teatrın inkişaf yönünün, bədii-fəlsəfi məfkurəsinin dəyişilməsi üçün mühüm yaradıcılıq meydanı sərgilədi. Bu dövrün teatr avanqardına nəsib oldu ki, onlar teatr islahatları nəticəsində milli teatr düşüncəsini dəyişərək, teatrın ifadə vasitələrinin "dilini" zənginləşdirdilər.70-80-ci illərdə sənətə avanqard ovqatla daxil olan rejissorların üslubunda, düşüncə tərzində olan oxşarlıqlar onların hər birinin milli mədəni ənənələrə böyük həssaslıqla yanaşmasından irəli gəlirdi.

Hüseynağa Atakişiyev teatr düşüncəsini müasirləşdirərək yeni ideyalar müstəvisinə cıxara bildi; milli mədəniyyət üçün öncə professionalizm, sonra improvizə konseptini müasir dövr teatr düşüncəsinin əsas məqsədinə çevirə bildi. Bu məqsədin real təzahürü rejissorun Brext Teatr Festivalı üçün hazırladığı "Artur Uinin karyerası, hansı ki, olmaya da bilərdi" tamaşasında görmək mümkündür. Alman B.Brextin faşist Adolf Hitlerə bir həcv kimi yazdığı bu pyesi Atakişiyev ümümbəşəri faciə qismində açıqlamışdı. Rejissorun müəyyən mətni səhnələmək üçün tapdığı bədii həllin özü tam sərbəst, özünəqane mətnə çevrilmək, konkret fikirlər ifadə etmək qüdrətinə malikdir. O, hələ səhnə məkanının koordinatlarını, hadisələrin cərəyan etdiyi yeri müəyyənləşdirərkən, Brextin pyesini artıq "oyun estetikası" prinsipləri əsasında reallaşdıracağını gündəmə gətirmişdi ki, bu da tamaşaya sonsuz səmimiyyət və sadəlik gətirirdi [15].

Bu illərdə Azərbaycanda yaranan "Yuğ" teatrı da mədəniyyət toplumunda zəngin modellər sərgiləməklə teatrın anlayışlar sisteminə avanqard sıçrayışla daxil oldu. Vaqif İbrahimoğlunun Azərbaycan teatr mədəniyyətində yalnız "interpretativ şüura söykənən qapalı bir sistem" olan "Yuğ" teatrı iki

mədəniyyət və dəyərlər sisteminə - Şərq və Qərbə tamamilə açıq bir teatr, cəmiyyətə isə açıq sistem olduğunu da isbatladı.

Teatr öz axtarışlarının xislətinə görə postmodernizmə, onun mətnə hermenevtik münasibətində və sitatlaşdırma pafosunda hər zaman yaxın olub. XX əsrin ortalarında isə postmodernizm teatra analiz, düşüncə texnologiyası, dünyanı ifadə edə bilmək vasitəsi kimi daxil olaraq düşüncə və qavrayış stereotiplərini dağıdır. XX əsr sənətkarların mədəniyyətin hər hansı bir sahəsində formanı dağıtmağa olan meyli ilə başlayır. Marsel Prust roman formasını dağıtmağa cəhd etdi. Moris Meterlinq antidramanı yaratdı, Fridrix Nitsşe "həyatın fəlsəfəsi"ndə fəlsəfəni antifəlsəfəyə çevirirdi.

Teatrşünaslığın özü də əslində belə bir model-müstəvidə formalaşır. Fikrimizcə bu gün qloballaşma dövrünü yaşayan mədəniyyətlər məhz bu məkanda daha çox özünün yolunu müəyyənləşdirə bilir. Çünki yuxarıda qeyd etdiyimiz bütün amillər və sənətin bir çox sahələri məhz teatr - səhnə sənətinin geniş meydanında özünə yuva qura bilmiş və "onlar aid olduqları kontekstlərin: teatral, ictimai fikir, sosial ümidlərin qaydasızlığını aşkara çıxararaq" teatrı, həm də teatrşünaslığı semioloji, semantik, hermenevtik nəzəriyyələr istiqamətində təqdim etməyə cəhd edir. Çağdaş dünya təcrübəsində qeyri-klassik teatrşünaslığın yeni üsulları formalaşmaqdadır. Müasir teatrşünaslıq elminin əsas tendensiyalarından mühüm hesab ediləni budur ki, o, yaxın humanitar sferaların nailiyyətlərinin teatra gətirilməsi üçün real şəraitdən istifadə edir. Elmin son nailiyyətləri olan kvant psixologiyası, qeyri-müəyyənlik prinsipi klassik teatrşünaslığın xətti nəzəriyyəsinin yanlışlığını və qeyri-produktivliyini isbat edərək, qeyri-xəttilik meyarını mədəniyyətə, teatr sənətinə gətirdi.

***Açar sözlər***: daxili monoloq, sosial fenomen, cəmiyyət, sinergetika, teatr.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Əlizadə M. Teatr: seyr və sehr; milli teatr prosesi problemləri. Bakı, 1996, 352s.
2. Dobronravova İ.S. Qeyri-xətti təfəkkürün təşəkkülü. //Totallogy. Qeyri-postklassik nailiyyətlər. Kiyev, 1995, s.187–188.
3. Ruzavin Q.İ. Sinergetika və inkişafın dialektik konsepsiyası. //Filosofiya nauki. 1989, №5, s.11-21.
4. Ruzavin Q.İ. Sinergetika və materiyanın özünühərəkət prinsipi. // Voprosı filosofii, 1984, №8. s. 39-51.

5. Q.Xaken. İnsan beyninin işləmə prinsipləri: beynin aktivliyinə, davranışına və koqnitiv fəaliyyətinə sinergetik yanaşma. M., Perse,2001.
6. Lotman Y. Mədəniyyət və partlayış. M.: 1992.
7. N.Korniyenko. Teatr - cəmiyyətin diaqnostik modeli kimi. 1993.
8. Petrenko V.F., Mitina O.V. Siyasi mentalitetin psixosemantik təhlili. Rossiya: 1991-1993. "İctimai elmlər və müasirlik". 1994.
9. Globalizatoin.Noam Chomsky interviewed by Maria Ahmed. Global Agenda, 2006).
10. Roland Barthes. Essais critiques. Paris: ed. Seuil, 1981.
11. Янч Е. Самоорганизующаяся Вселенная // Общественные науки и современность. 1999, №1, с. 143-158.
12. Князева Е.Н. Одиссея научного разума. Синергетическое видение научного прогресса. М.: Аспект-Пресс, 1995, с.81–82.
13. Малявин В.В. Театр Востока Антонена Арто. // Восток-Запад. М.: Наука,1985.
14. Kumiega J. The theatre of Grotowski. London; New York: Methuen, 1985.
15. Aydın Talıbzadə. Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı. // Azərbaycan, 2002.
16. Məryəm Əlizadə. Rejissor haqqında paradoks. Qobustan, 2008, № 1.

***Нармина Агаева (Азербайджан)***

**Театр как социальный феномен и внутренний монолог общества**

В статье анализируются принципы театрального искусства и не классического театроведения как социальный феномен и внутренний монолог в окружении таких категорий как глобальное единство, культурные инновации, социологическое развитие, ставших сегодня сутью обогащения нашей жизни. Отмечается, что как источник, наиболее подпитывающий человеческий разум, лишь искусство театра способно разрешить на своей сцене проблемы, касающиеся всех сфер нашего развития. Потому, что современный театр, будучи феноменом локального смысла, общественно социальных ситуаций является институтом гуманности для всех времен.

***Ключевые слова:*** внутренний монолог, социальный феномен, общество, синергетика, театр.

***Narmina Aghayeva (Azerbaijan)***

**Theatre as social phenomenon and inner monologue of society**

The article reviews the principles of theatrical art and non-classical theatrology as social phenomenon and inner monologue surrounded by such categories as global unity, cultural innovation, sociological development becoming the essence of enrichment of our lives. It is noted that, only the art of theatre – the source mostly nourishing the human mind, is able to solve the problems on its stage relating to all the spheres of our development. Because the modern theatre being a phenomenon of local sense, social situations is an institute of humanity for all time.

***Keywords:*** inner monologue, social phenomenon, society, synergetics, theatre.

*UOT 792.02; 792:001.8*

***İftixar Piriyev***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru***
***(Azərbaycan)***

# "MƏNİM SEVİMLİ DƏLİM" QEYRİ-XƏTTİ MÜSTƏVİDƏ

Müstəqillik amili hələ Sovet İttifaqı İmperiyasının geniş meydan aldığı zamanlarda Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra əsərlərində öz əksini açıq-aydın şəkildə büruzə verirdi. Buna misal olaraq tək bircə faktı göstərmək kifayət edər. Azərbaycanın qeyrətli oğlu, vətənpərvər şairi Bəxtiyar Vahabzadənin sözün əsl mənasında böyük rezonansa səbəb olan, hətta dövlət təhlükəsizlik orqanlarını narahat edən, 1958-ci ildə yazılmış və Şəkinin "İpəkçi" qəzetində çap olunmuş, "Gülüstan" poemasını qürurla misal gətirmək olar. Ədəbiyyatın dramarugiya janrında isə bu mövzu bir sıra müəlliflərin əsərlərində müəyyən çalarlarla da olsa öz əksini tapmışdır. Lakin görkəmli nasir və dramaturq İlyas Əfəndiyevin səhnə yaradıcılığının elə bir nümunəsi yoxdur ki, orada azərbaycançılıq məfkurəsi ortaya qoyulmamış olsun. Ədibin dram əsərlərində çox həssas duyğular və yaxşı anlamda populist hisslərlə qabarıq şəkildə Borçalı, Dərbənd və Təbriz, ümumən cənub, bütöv Azərbaycan mövzusu daha parlaq şəkldə tərənnüm olunmuşdur. Dramaturqun "Unuda bilmirəm", "Mahnı dağlarda qaldı", "Xurşudbanu Natəvan", "Büllur sarayda", "Şeyx Xiyabani", "Tənha iydə ağacı" və sair əsərlərini nümunə göstərmək olar.

Bu mənada başqa müəlliflərin də ədəbi nümunələrində azadlıq və özgürlük problemi həmişə həssas şəkildə yer almışdır. Beləliklə, bünövrəsi böyük ədiblərin əsərlərində möhkəmlənmiş müstəqillik anlayışı Sovet İttifaqının dağılan dövrlərində daha geniş həddə yüksəldi. Milli ədəbiyyatımız öz simasını milli kontekstdə və bəşəri mövzular əhatəsində hüdudlarını genişləndirməyə başladı. Həmin dövrdə Azərbaycan teatrı, İttifaqın digər teatrları kimi xaos içində çarpışmaq məcburiyyətində qaldı.

Bu vaxt, hələ sovetlər birliyində milli yaradıcılıq siması ilə geniş tamaşaçı rəğbəti qazanmış, görkəmli Azərbaycan ədibi Elçin öz dramaturgiyası ilə Azərbaycan teatrını xaosun içindən sıyırıb yeni inkişaf yoluna çıxartdı. Müəllif keçid dövrünün bütün eybəcərliklərini ifşa edən, milli ruhun oyanmasına təkan verən "Ah, Paris, Paris!..." komediyasının timsalında müstəqillik

dövründə yazılmış, milli teatrın ilk dramaturgiya nümunəsini ortaya qoydu. Daha sonra, bu tipli, fərqli mövzulara həsr olunmuş, yeni üslubda yazdığı, çağdaş düşüncənin tələblərini ödəyə bilən, avanqard teatr parametrləri ilə səsləşən orijinal əsərləri ilə Azərbaycan teatrının inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirdi. Milli düşüncəni dünyəvilik anlayışı kontekstində formalaşdıran qeyri-xəttilik prinsipləri çərçivəsində yeni arenaya çıxartdı, inkişaf həddinə yüksəltdi.

Bu gün haqqqında söhbət açacağımız əsər də müstəqillik dövrümüzdə yazılmış, özünün maraqlı mövzu tutumu, fəlsəfi yükü və müasir teatr estetikasının orijinal cəhətləri ilə diqqət çəkən əsər olmaqla, digər əsərləri sırasında özünəməxsus yer tutur. Və bu əsərlə Elçin məhz müasir Azərbaycan teatr sənətinə yeni düşüncə paradiqması, yeni estetik qayə, yeni ruh və sənətə, eyni zamanda sənətdən cəmiyyətə yeni baxış bucağı gətirmiş oldu.

"Mənim sevimli dəlim" - bu əsər Elçin dramaturgiyasında yeni anlayışın, yeni dərketmə və dərketdirmə fəlsəfəsinin qığılcımları ilə elə alovlandı ki, bu günkü Azərbaycan teatr sənətinin inkişafa gedən yolunu müəyyənləşdirdi. Odur ki, Elçinin əsərlərinin səsi dünyanın ən sayılan teatrlarının səhnəsindən gəlməyə başladı. "Mənim sevimli dəlim" göstərdi ki, dəlilik paradoksu bütün cəhətlərdən titrək tellər həssaslığında özünə yuva qurmuş olan və həmin titrək tellərin ahəngi, barmaqlar musiqi alətinin simlərinə toxunduqca hər pərdənin çıxardığı özünəməxsus avazın yaratdığı rəngarəng səslər simfoniyası kimi müxtəlif hallara düşən bir aporiya və antinomiyadır. Aporiya xüsusiyyətləri ilə xarakterləşən, antinomiya "riyazi düsturu" ilə cədvəlləşən dəlilik paradoksu, psixi sarsıntılıq nəticəsində öz mükəmməl dəlilik xəstəliyinə tutula bildiyi kimi, həm də, dəlilik kimi anladığımız, lakin zamanı öz fəlsəfi hikmətlər bazası ilə qabaqlaya bilən güclü bir enerjiyə malik həddə qədər də yüksəlir: "nizama salan hərəkətin enerjisinin nizama salınmayan hərəkət enerjisinə keçməsi" [1] prosesi baş verir. Yəni, öz görünən simasının tam tərsini əks etdirə bilən gücə malik, anlaşılması çətin olan sehirli bir psixo-performansı ilə öz fərqli müstəvisindən başqa bir müstəviyə boy verə bilir. Belə ki, psixika sinfinə daxil olan bütün amilləri özündə cəmləşdirən və hər biri ilə ayrı-ayrılıqda tam birə-birlik təşkil edən dəlilik, bir neçə kateqoriya ilə cəmiyyətin diqqətini çəkən bir özəllik cazibəsinə malikdir.

Anadangəlmə əqli qüsurluluq və ya cəmiyyətin yaratdığı gərgin situasiyalara dözümsüzlükdən irəli gələn əqli sarsıntılıq və ya cəmiyyətin anlaya bilməyəcəyi hikmətlərlə doğuluşundan yüklənmə nəticəsində qeyri-adilik və

sərsəmlik təsiri bağışlayan vəziyyətdə görünmə, dəlinin müdrikliyi, dəlilik fəlsəfəsinin, dəli kimi tanıdığımız və ya qəbul etdiyimiz insanın şüuraltı çarpazlarının çoxxətti meydanında, alınan və ötürülən informasiyaların fərqli və unikal təlqini və sair kimi yüzlərlə müxtəlif tipajlar şəklində tanınma dərəcəsinə malikdir. Dəlilik paradoksu insan idrakında elə bir ağır yük daşıyıcısı kimi özünə yer tutmuşdur ki, bunu yalnız təxəyyül kontekstində və ya təxəyyül sərhədləri çərçivəsində anlamaq, dərk edə bilmək, cəmiyyətin müəyyən sferasında yerini təyin etmək mümkün ola bilir. Əks təqdirdə dəlilik fəlsəfəsi, anlaşılması mümkün olmayan, yalnız xəstəlik anlamında qəbul olunan bir psixi pozuntuluq məvhumu kimi dəyərləndirilir.

Dünyada insan mövcud olduğu andan etibarən, insan düşüncəsinin milyonlarla dərketmə, dərkolunma və ya dərketməyə təsir etmə qüvvəsi mövcuddur. Hər bir situasiyada, beyinin "ifraz" etdiyi hər bir enerji-fikir, insan beyninin məhsulu olaraq, müxtəlif insan beyin-obyektləri üçün müxtəlif anlamlarda qəbul olunmuş, müxtəlif anlamlarda yozulmuş və hər biri özünə layiq anlamda cavablandırılmışdır. Bu mənada insan idrakı, istər ağlın ən dərin fəlsəfi yükü ilə sərgilənən fikirləri, istər ən sadə anlayışla deyilən və qəbul oluna bilən düşüncə məhsullarını, istərsə də anlaşılması mümkün olmayan və ya anlaşılması gülüş hədəfinə çevrilən, beyinin ötürdüyü informasiyaları, müxtəlif fikirlərin formalaşmasını öz xəlbirində ələyir, daha sonra fikirlər kəhkəşanına ötürür. Beləliklə, istər yüksək ağıl fenomeni, istər bu fenomenin dərk edə bilmədiyi əlçatmaz qatlar, istərsə də anlaşılan və anlaşılmayan fikirlər məcmusu ümumilikdə öz fəlsəfi hikmətləri ilə insan idrakında öz yerini köklü şəkildə tutmuşdur.

Bütün yaradıcılıq sahələrində rastlasdığımız minlərlə əsərlər vardır ki, müəlliflər hadisələri istədikləri şəkildə formalaşdırmaq, hadisələrə istədikləri donu geyindirmək üçün məhz kilidlədikləri qıfılların açılmasında belə fikirləri açar olaraq istifadə edirlər. Dünya ədəbiyyatşünaslığında Migel de Servantesin Don Kixotunu Vilyam Şekspirin Hamleti ilə müqayisə edərək belə qənaətə gəlinir ki, onların dəliliyi riyakar dünyaya qarşı mübarizədə özünümüdafiə maskası rolunu oynayır. Bu iki dahi obrazın kontrastı əsasında ali dəliliyin romantik apologiyası yaranır. Kütlənin gözü qarşısında gülünc vəziyyətlərə düşən, nifrət qazanan sərsəm, əslində hər kəsin fövqündə olub, öz idealının əzabkeşi - alter eqosudur.

Rus romantizmi də "dahilik və dəlilik" mövzusunu qəbul, həm də dərk edirdi (K.N.Batyuşkovun "Can verən Tass", İ.İ.Kozlovun "Dəli", V.F.Odo-

yevskinin "Kuklaçı" kimi əsərləri göstərə bilərik). Xüsusilə A.Qriboyedovun "Ağıldan bəla" komediyası ali mərtəbədə dayanır. Çatski obrazı Molyerin "Mizantrop"undakı Altset, daha sonra isə Hamlet obrazı ilə tipoloji cəhətdən yaxınlıq təşkil edir [2].

Don Kixot, Hamlet, Çatski obrazları dəlinin dahiliyi fabulasını təsbit edirdilər. Bu siyahıya N.V.Qoqolun "Dəlinin qeydləri", F.Dostoyevskinin "Karamazov qardaşları", "Səfeh", A.P.Çexovun "6 nömrəli palata", A.Puşkinin "Poltava", "Qaratoxmaq qadın", "Xəsis cəngavər", Azərbaycan dramaturgiyasından C.Məmmədquluzadənin "Dəli yığıncağı", İ.Əfəndiyevin "Dəlilər və ağıllılar", H.Cavidin "İblis" və s. əsərləri əlavə edə bilərik. Bu anda İblisin son monoloqunun son cümlələrini xatırlamaq yerinə düşür. "İblis nədir? – Cümlə xəyanətlərə bais!Ya hər kəsə xain olan insan nədir? – İblis!" Müəllif insan fenomenini iblis cildində ədəbiyyata gətirir və dəliliyi bir fenomen həddinə qədər yüksəldir. Çünki, müəllif özünün anladığı mahiyyəti belə anladır ki, əslində bütün mələklər də insanların özü kimi onların daxili enerjisini ifadə edən obrazlardir.

Elçin bu hikmətlərin fəlsəfəsini bir neçə əsərində, ecazkar teatr sənətinin dili ilə, dərin fəlsəfi qatlardan incə-incə sökərək, üst qata qədər qaldırmış və tamaşaçıya tam mənasi ilə aydınlada bilmişdir. Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində "Mənim sevimli dəlim" adı altında tamaşaya hazırlanmış olan (rejissor Azərpaşa Nemətov) "Dəlixanadan dəli qaçıb", "Mənim ərim dəlidir" ("Diaqnoz D"), "Şekspir" əsərlərinin personajları, hətta "Teleskop" əsərinin personajlarının bəzən normal düşüncədən fərqli hallara düşməsi, yəni daha üst qata qalxması deyilənlərə əyani sübutdur. "Mənim sevimli dəlim" ("Dəlixanadan dəli qaçıb") (premyera 23 may 1998) əsərində həqiqətlərlə, xaosla, dəliliklə bağlı hadisələr əsasən ictimai fonda baş verir, "situasiya paralelizm zəminində modelləşir: bu təcridxana- dəlixana, bu isə cəmiyyətin özü - ayır görək, hansı-hansıdır..." və "bu zaman xaosdan kosmosa özündən asılı olmayaraq keçid imkanları yaranır" [3]. Görkəmli tənqidçi Yaşar Qarayevin söylədiyi kimi, "Elçin - dramaturgiyamızda ilk dəfə olaraq xaosun, hərc-mərcliyin obrazını yaradır! Onların əsasında duran mənəvi, əxlaqi, ideoloji stereotipə, normativ düşüncə və rəftar tərzinə ən müasir, ayıq, oyaq ədəbi, estetik münasibət ifadə edir...". Amma insan "*...tez bir müddətdə bu xaosu nizama çevirə bilməzsə, ulduz yaratmazsa, qaranlığında məhv olacaqdır." (Nitsşe).*

Problemin həlli istiqamətini Hamletsayağı "Dünya dəlixanadır" prinsipi ilə araşdırmağa çalışan Elçinin dəli qəhrəmanları da zamanın qurbanları

olsalar belə, zamanın nəbzini öz ritmlərinə uyğun şəkildə döyünməyə vadar etmək qüdrətindədirlər. Elçin bütün cəmiyyətin - ağıllı hesab etdiyimiz cəmiyyətin eybəcər cəhətlərini müxtəlif xarakterli, müxtəlif rənglərlə dolu canlılar kəhkəşanında yerləşdirdiyi öz "ağıllı dəlilər"i ilə, dəliliyin düşüncə orbitində rəndələnən, formalaşan unikal fikirlər fəlsəfəsinin mahiyyətini orijinal şəkildə açmaq üçün ədəbi meydanda canlı, ədəbi rənglər palitrasının özünəməxsus cəhətlərini özünəməxsus rəng çalarları ilə yaratmış, bir-birindən fərqli düşüncə sahibləri olan insan selinin və cəmiyyətin müxtəlif eybəcərliklərini, yaratdığı maraqlı "dəli" personajlar vasitəsi ilə, onların dili ilə çox səlis formada, aydın şəkildə ifşa edə bilmişdir.

Dünyaca məşhur filosof M.Epşteynin nəzəriyyəsinə görə, dəlilik - mədəniyyətin ağıl dili ilə söylənilməndən heç də geridə qalmayan mənəvi ünsiyyət dilidir. Dəlilik - ağılsız olmaq deyil, bu, ağılın itirilməsi, onun ağıldan daha üst qata keçməsi halıdır. Təbiətdə sakitlik, səssizlik var, amma sükut yalnız danışanlara aid olur. Təbiətdə ağlasığmazlıq, mümkünsüzlük olur, amma dəlilik - yalnız ağıl və düşüncə sahiblərinə məxsusdur.

Elçin əsərləri ilə cəmiyyətə tutduğu aynada cəmiyyəti tam fərqli nöqtədən aydınladır və həmin aynada eybəcərliklər də, gözəlliklər də fərqli cəhətlərdən əks olunur. Daha doğrusu, bu aynada eybəcərliklərin birmənalı şəkildə, zorla qəbuletmə prinsipindən yanaşma ilə deyil, müxtəlif baxışların hərəsinin özünün dərketmə gücünə uyğun formada görünmə aydınlığını qeyri-xətti proseslərin prinsipial yeni məntiqlərini təsdiq edən struktur üzərində yaradır. Bu fikrin təsdiqi üçün ədibin əsərlərindən bir çox misallar gətirmək olar. Lakin təkcə bu faktın dediklərimizin sübutuna əsas olacağına şübhə etmədiyimiz üçün aşagıdakı fikirlə bu həqiqəti təsdiqləyirik.

Dəli özünün dəli olduğunu heç vaxt etiraf etmədiyi kimi, dəli olmadığını da heç zaman sübut etməyə çalışmaz. Sadəcə olaraq, dəlinin öz dünyası, öz aləmi olur və bu aləm onun düşüncə və təxəyyülü üçün son dərəcə ideal və uyğunluq təşkil edir. Və ya cəmiyyətdə dəli kimi qəbul etdiyimiz insanların söylədikləri həqiqətlər yalnız və yalnız "dəlidən doğru xəbər", yaxud da "ağıl nəmənəliyi" kimi dəyərləndirilir. "Dəliliyin tarixi" əsərinin müəllifi, fransız filosofu, mədəniyyət nəzəriyyəçisi Mişel Fuko hesab edir ki, dəliliyin bütün tarixi - dəlinin ağlını itirib, özünü yenidən kəşf etməsi kimi qəbul olunmalıdır. Ağıldan məhrum olan insan bu halı ilə axtarışında olduğu əsil həqiqətə qovuşa bilir; bir növ həqiqətin carçısına çevrilir [4]. Dəlinin həqiqət barədə söylədiyi fikirlər dəli təfəkkürünün təsadüfi təntənəsi sayılır; dəli olan insan-

lar cəmiyyətin xəstə təxəyyüllü insanları hesab olunur. Başqa sözlə, "Elçin üçün "dəlilik" anlayışı hər iki mənada və eyni dərəcədə, eyni mənada mövcuddur. Elçinin bu komediyaları yeni dramaturji strukturun, tam yeni tipli konflikt və kolliziyaların, yeni məzmunlu xarakterlərin yaranması üçün güclü zəminə çevrilir" [5].

Həm də Elçin bu məsələyə çox həssasslıqla yanaşaraq, problemin daha dərin qatına nüfuz edir, dəlixananın özünü göstərir və nəzərə almağı təlqin edir ki, əgər özünün dəli olduğunu heç vaxt etiraf etmədiyi kimi, dəli olmadığını da heç vaxt sübut etməyə çalışmayan hər hansı bir dəlidən doğru xəbər eşidilə bilinirsə, demək ki, təxəyyülün ölçüsü nisbidir. Elçinin əsərlərindəki personajları nisbi təxəyyüllə danışdırması, cəmiyyətin, aynada hər kəsin aydın görə bilmədiyi eybəcərliklərini birmənalı və ya biristiqamətli izahla deyil, virtual və çoxcəhətli istiqamətlərdən əksetdirmə məntiqi ilə sərgiləməsi, qarşıya qoyulan problemi, ümumdərketmə kriteriyasını müxtəlif bucaqlardan göstərməsi cəmiyyətin xəstəlikdən qurtarması üçün maariflənməsinə xidmət edir.

Bu bir həqiqətdir ki, insan mexanizmi mürəkkəb olduğu kimi, həm də mücərrəd bir varlıqdır. Lakin bir həqiqət də var ki, mücərrədlik də, mürəkkəblik də insana xas olan cəhət olduğu kimi, hər bir mürəkkəb və mücərrəd hesab olunan məsələ, adi bir düşüncə düsturunun çox sadə hesablaması nəticəsində çözülə, aydınlaşa və dəqiqləşə bilir. Buna görə də dəlinin doğrunu söyləmək gücü çox sövqi-təbiidir.

"Mənim sevimli dəlim" komediyasındakı hadisələr və bu hadisələr içərisində nəhəng bir dövlətin dağılmasının siyasi, mədəni həyata təsiri nəticəsində fərdlərin psixoloji durumu özünün "patoloji dəlilik və onun gerçəklikdə inikası" nöqtəsinə çatır. Keçirdikləri sarsıntını hər vəchlə gizləmələrinə rəğmən, əsər boyu, Professor etibarlı, dözümlü şəfqət bacısı ilə birlikdə küçə-küçə, məhəllə-məhəllə, müəssisə-müəssisə gəzib, öz sevimli dəlisini axtarır. O, çox narahatdır, əzab çəkir, hətta sevimli dəlisini tapa bilməyəcəyi qorxusu onu sarsıdır. Professorun xəstəxanadan qaçan bir dəli üçün bu qədər narahat olması boş yerə deyil. Ona görə ki, bu dəli adi dəli yox, bir "möcüzədir". Onun itməsi psixiatriya elminə ziyandır; həm də öz fəndgirliyi, hiyləgərliyi, təcrübəli və ehtiyatlı olması ilə seçilən bu dəli harada olsa, kiminlə görüşsə, öz ziyankarlıq işlərini yayacaqdır... Baxın, Elçin məsələyə hansı nöqtədən baxır. Dəlinin möcüzəvi olması nöqtəsindən. Bu nöqtə elə bir nöqtədir ki, bu nöqtədən dəlilik fəlsəfəsinin bütün hikmətləri boy verir. Bu nöqtədən elə bir işıq seli görünür ki, həmin selin qarşısında dolğun fikirlər kəhkəşanına açılan geniş bir fəza görünür.

Elçinin "sevimli dəli"si məhz bütün parametrlərdə öz dərin ağlı ilə, həmin fəzada ulduz kimi bərq vurmaq imkanlarına sahibdir. Əsərdə, heç kəsin öz işi ilə məşgul olmadığı N redaksiyanın Baş redaktoru, onu əhatə edən mühitdə çaşıb qalmışdır; ətrafındakılara, baş verən hadisələrə ürək yanğısı ilə yanaşır, üstəlik yazıqlaşır, ətrafında baş verən dəlilik mərəzini aradan qaldırmağa gücü çatmır. Necə ki, H.Cavidin qəhrəmanı İblis, "İblis nədir?" sualına cavab axtardığı kimi O da tək qalanda bəzən özündən soruşur: - "Mən kiməm?". Bu sual elə bil onun belini bükür və sanki deyirdi: Mən sizin bu çirkablı cəmiyyətinizin dəli, xəstə adlandırdığınız ağıllılardan çox-çox yüksəkdəyəm. Heyf ki, təkəm. O, dəlilikləri müxtəlif formalarda, müxtəlif vasitələrlə üzə çıxan işçiləri arasında çalışır: - "Axı nə var bu yerdə?" – deyə uçmağı üstün tutan Baş redaktor, heç vəchlə yerə düşmək istəmir. Çünki canını ətrafındakı dəlilərdən qurtarmağın çıxış yolunu bunda görür.

Bütün parametrlərdən görünmək və diqqəti özünə cəlb etmək imkanı olan, Elçinin yaratdığı personajın düşüncə dünyasına, o personajın cəmiyyətlə adekvat olmayan təxəyyül arenasına daxil olaraq dünyaya oradan baxmaq imkanına malik olsaq, görərik ki, elə cür dərin fəlsəfi qatları olan dərketmə və dərketdirmə üsulları vardır ki, cəmiyyət hələ həmin üsulların var olduğunun özünü belə dərk edə bilmir, olsun da ki, həmin üsulların fəlsəfi dərinliklərini anlamaq... və yaxud da görünən odur ki, cəmiyyət o cür məkanlara daxil olmaq dərəcəsinə yetişə bilmir. Ona görə də cəmiyyət Elçinin "sevimli dəli"sini öncə, yalnız və yalnız gülüş obyekti kimi anlayır.

Əslində isə cəmiyyət, Ezopun və ya Danəndə Bəhlulun hikmətləri qarşısında çarəsiz qaldığı kimi, Elçinin "sevimli dəli"si qarşısında da çox aciz vəziyyətə düşür. Nəhayətdə müxtəlif cəhətlərdən sirayətetmə qüvvəsi ilə oxucunun və ya tamaşaçının idrakına doğru hərəkət edən Elçin personajının qeyri-xətti hücumu öz paradoksu ilə qarşısındakı "obyektləri" - oxucuları və ya tamaşaçıları dərin fəlsəfi qatlara doğru çəkib aparır. Anlamaq çətinliyi ilə üz-üzə qalan, dilemma qarşısında olduğunu hesab edən qarşı tərəf - oxucu və ya tamaşaçı vəziyyəti anlamağa çalışsa da, dərin fəlsəfi qatların keçilməz bataqlıqlarından bəzən çabalaya-çabalaya çıxmağa çalışır, bəzən də elə həmin bataqlıqdaca çabalaya-şabalaya, yorğunluqdan və taqətsizlikdən əldən düşmüş çarəsiz şəkildə batır. Məhz əsərin qayəsi də bunu tələb edir. Ya elə bir dərketmə gücü toplayacaqsan ki, fikirlər toplusunun labirintlərindən sıyrılıb çıxacaqsan, ya da çarəsiz şəkildə fikirlər toplusunun yükünü daşıya bilməyərək, fikirlər kəhkəşanında itib-batacaqsan. Dilemma qarşısında da-

yanıb, həqiqətləri anlayana qədər düşüncələrlə istənilən istiqamətlərə doğru varmaq və ya fikirlər xaosunda düşüncələrlə baş-başa qalaraq, müxtəlif istiqamətlərə doğru get-gəllərin ağuşunda kilidlənmək, dəlilik paradoksunun fəlsəfi hikmətinin enerjisindən qaynaqlanır ki, Elçinin "sevimli dəli"si də məhz həmin hikmətləri özündə ehtiva edən bir qüvvə sahibidir.

Müəllifin "Mənim sevimli dəlim" əsərinin baş qəhrəmanının fəlsəfi idrak enerjisi ilə başladığı (nəzərə alsaq ki, dünya elmində yeni bir cərəyanın - özünütəşkil fəlsəfəsinin yaranması bir çox problemlərin həllini qeyri-xətti müstəvidə araşdırmağa yönəlibdir), ədəbi düsturlarla həll olunan və cəmiyyəti öz arxası ilə aparmaq qüdrətinə malik olan işıqlı yolu, daha sonrakı əsərlərində elə bir arenaya çıxdı ki, bu yol, çoxxətti müstəvidə Elçin dramaturgiyasının özünəməxsus teatr-oyun üslubu ilə tanındı.

Müstəqillik hadisəsi düşüncəmizə yeniliyi və orijinallığı gətirdiyi kimi, Elçin də müstəqilik dövrü teatrımıza yeni teatr estetikası, yeni fəlsəfi dərketmə və dərketdirmə dərinliyi, yeni teatr-oyun üslubu bəxş etdi.

***Açar sözlər***: cəmiyyət, dəlilik, dərketmə, qeyri-xəttilik , komediya.

**ƏDƏBİYYAT**

1. N.Korniyenko. Ukrayna teatrı üçüncü minilliyin astanasında. Axtarış. Bakı,2010, s.178.
2. Y.F.Florinskaya. Çatski və Hamlet. // A.Qriboyedov. Yaradıcılığı. Həyatı. Ənənələri. L., 1977.
3. M.Popoviç. Rasionallıq və insan varlığının ölçülməsi. "Sfera" nəşriyyatı. K., 1997, s.27.
4. M.Fuko. Klassik epoxada dəliliyin tarixi. Sank-Peterburq. 1997.
5. M.Əlizadə. Elçin fenomeninin Azərbaycan milli teatr prosesinə təsiri. 525-ci qəzet, 10.09.2011.

***Ивтихар Пириев (Азербайджан)***

**«Мой любимый сумасшедший» в нелинейном пространстве**

В статье определяется творческая позиция, новая театральная эстетика, новое философское мышление драматурга Эльчина в развитии азербайджанского театра в период независимости. Исследуется мотив безумия в творчестве Эльчина. В частности, новая сознательная пара-

дигма комедии «Мой любимый сумасшедший» в нелинейном пространстве. Автор приходит к выводу, что мотив безумия иллюстрирует собой пересмотр отношения к человеку, его можно считать одним из симптомов переходных эпох. В контексте авангардного характера безумие воспринимается как нормативное состояние. В новой мировоззренческой парадигме безумие, как прежде разум, обеспечивает познание мира.

***Ключевые слова:*** общество, безумие, познание, нелинейность, комедия.

***Iftikhar Piriyev (Azerbaijan)***

**“My beloved crazy” at nonlinear space**

Playwright Elchin’s creative position, new theatrical aesthetics, new philosophical thinking in the development of Azerbaijani theatre during independence period are defined in the article. Motive of madness in Elchin’s creation is studied, especially, new conscious paradigm of comedy “My beloved crazy” at nonlinear space. The author concludes that, motive of madness illustrates a revision of attitude to the person and it can be considered one of the symptoms of transitional eras. Madness is perceived as normative state in the context of vanguard character. Madness, as before the mind, provides knowledge of the world in the new world outlook paradigm.

***Keywords***: society, madness, knowledge, nonlinearity, comedy.

*UOT 7.03*

***Fəridə Quliyeva***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent***
***(Azərbaycan)***

# MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN SƏHNƏQRAFİYASININ İNKİŞAF İSTİQAMƏTLƏRİ AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRININ TAMAŞALARININ TİMSALINDA

Öz təşəkkül dövrünü keçmiş, müəyyən tərəqqiyə nail olmuş Azərbaycan teatrında səhnəqrafiya sahəsi kifayət qədər yetişmiş, tarixdə və günümüzdə tərifəlayiq nümunələri ilə tanınmışdır.

Azərbaycanda professional səhnə tərtibatı işi 1920-ci ildən sonra başlayaraq tədricən inkişaf yoluna yönəlmişdir. Ümumiyyətlə səhnə tərtibatı tarixində 20-ci əsrə xas olan üslub dəyişkənliyi prosesi müəyyən mənada Azərbaycan incəsənətindən də yan ötməmişdir. 20-ci əsrin sonunda artıq dəbə düşən "tamaşanın ideyasına uyğun ümumi obrazın tapılması" metodu ümumilikdə 21-ci əsr səhnəqrafiyası və o cümlədən Azərbaycan səhnəqrafiyası üçün səciyyəvi hal qazanmağa başladı.

Müstəqillik illərində, yəni 1990-cı illərdən sonra Azərbaycan *səhnəqrafiyası* təbii olaraq səhnədə qurulmuş bütün dekorasiyaları və təbii ki, səhnənin statik və dinamik quruluşunu təmin edən (...səhnədəki dekorların vəziyyətini mürəkkəb effektlərin müşaiyəti ilə – həm tamaşaçıların gözü qarşısında, həm də pərdə arxasında – dəyişdirən) mexanizmlər və texniki qurğular kompleksini əhatə edir (sonunculardan simvolik təsvirlər əks olunan səhnənin yuxarısından aşağıya enib-qalxan planşet-lövhələr, fırlanan səhnə qurğusu, lazım olan dekor əşyasını və hətta ifaçını səhnənin döşəməsi altına düşürüb-çıxaran qurğu və digərləri nəzərdə tutulur).

Məsələn, AMDT-da H.Cavidin tarixi mövzuda yazdığı "Topal Teymur" pyesi əsasında səhnələşdirilən "Əmir Teymur" (2014-2016, q.rej. Mehriban Ələkbərzadə) tamaşasında quruluşçu rəssam *İlham Elxanoğlu* səhnə tərtibatında enib-qalxan planşet-lövhələrdən və tam aşağıyadək – səhnənin altına enən qurğudan uğurla istifadə etmişdir. Belə ki, tamaşanın sonunda iki hökmdarın – Əmir Teymur və Soltan Bəyazidin dialoqu bitdikdən sonar xüsusi qurğu vasitəsi ilə obrazlar səhnənin aşağısına edirilməklə, fani dünyada ca-

hangirlik sevdasının puçluğuna və hər kəsin sonda torpaq altına gedəcəyinə rəmzi mənada işarə vurmuşdur. Tamaşada hadisələr Əmir Teymurun sarayında vaqe olarkən səhnənin arxa planında yuxarıda Səmərqəndi təmsil edən xarakterik memarlıq abidələrinin (saray, məscid, minarə və s.) təsvirləri, süjetin İldırım Bəyazidin sarayına irəlilədiyi zamanda isə səhnənin yuxarısında eksteryerinin panoraması eyni üsulla dəyişdirilərək hadisənin vaqe olduğu mühitə – Bursa şəhərinə uyğunlaşdırılırdı. Tamaşa zamanı bunların hamısı enib-qalxan planşet-lövhələrin vasitəsi ilə əmələ gətirilir.

Yaxud İlyas Əfəndiyevin "Hökmdar və qızı" pyesi əsasında "Qarabağnamə" tamaşasında (1996-2016, q.rej. Mərahim Fərzəlibəyov) quruluşçu rəssam *İsmayıl Məmmədov* səhnənin yuxarı hissəsinin mərkəzində qızılı-qəhvəyi rəngli xəncər təsvirini təqdim edir. Həmin təsvir tamaşanın sonuna kimi səhnədə iştirak edərək, məhz həyəcanlı anlarda aşağı mövqeyə endirilərək sanki cari hadisələrin gərginliyini tamaşaçıya semiotik bir kodla işarə verərək üst-üstə vurğulayır. Bir yandan "qorxmazlıq və hünər" rəmzi olan, digər tərəfdən də "faciə və qan"a işarə edən, eyni zamanda müəyyən kəskin situasiyaları alleqorik tərzdə əks etdirən "xəncər" təsviri simvolik mənada çox düzgün və effektiv qaydada istifadə edildiyini deyə bilərik. Səhnənin mərkəzini fırlada bilən xüsusi qurğu hesabına, cərəyan edən hadisələr olduqca təsirli bir zövqlə göz qarşısında dəyişir. Tamaşada süjet xəttinə uyğun olaraq, müəyyən məqamlarda üzərində Azərbaycan xanlıqlarının ərazisini əks etdirən xəritə tədricən səhnəyə endirilir. Bu, tamaşaçıda bəhs edilən vilayətlər haqqında tam təsəvvür yaradılmasına xidmət edərək, tamaşanın ideyasının rahat qavranılmasına kömək edir. General Sisiyanovun qərargahında cərəyan edən hadisə zamanı yuxarıdan enən planşet-lövhə üzərində Rus ordusuna xas hərbi geyimli şəxs təsvirinin peyda olması, Rusiya siyasətinin Azərbaycan torpaqlarını müstəmləkəyə çevirmək niyyətinin bir simvolu kimi təqdim edilib.

AMDT-da səhnələşdirilmiş Qarabağ faciəsini əks etdirən növbəti *Hüseynbala Mirələmovun* eyni adlı əsəri üzrə səhnələşdirilmiş "Xəcalət" tamaşasında da (2006-2016, q.rej. Bəhram Osmanov) quruluşçu rəssam *İsmayıl Məmmədov* səhnəqrafiyanın optimal təcəssümü üçün səhnənin fırlanma üsulundan istifadə etmişdir. Lakin burada hadisələr eyni məkanda baş verdiyi üçün, məkanın əsaslı şəkildə dəyişdirilməsi əvəzinə fırlanan səhnə sadəcə bir qədər öz oxu ətrafında dönərək cərəyan edən hadisələr üçün yeni səhnə şəraiti yaradır. Deməli, az-az dönən və diskret bucaqlarda sabitləşən səhnədə tamaşaçı nəzərinə çox mürəkkəb olmayan müxtəlif səhnəqrafik quruluşlar təqdim

olunur. Tamaşanın sonunda səhnə süni duman içində tam dərəcədə fırlanaraq yenə də ibtidai vəziyyətinə gətirilir. Nəticədə bütün çətinliklərə baxmadan, əzab-iztiraba tab gətirən Vətən adlı baş qəhrəman öz əqidəsindən dönmədən olduğu kimi də qalır, Qarabağ diyarını Ulu Vətənə qaytarmaq savaşının əzmi ilə, yenidən onun səfalı ağuşunda yuva qurmaq arzusu ilə həsrətlə yaşayır. Bu kimi təqdimatlar quruluşçu rəssamın uğurlu tapıntısı hesab edilə bilər.

Müasir dövrdə Azərbaycan tamaşalarında kostyümlar qarderobunun (eyni zamanda qrim və maskanın) çoxparametrli meyarlara görə hazırlanması və tətbiq edilməsi sistemi də əsas amillərdəndir. Tamaşalarda tarixilik və müasirlik prinsipləri qorunmaqla yanaşı, geyimlər obrazların xaraterinə uyğunlaşdırılır.

Azərbaycan səhnəqrafiyası özü üçün ifadə vasitələri olaraq aşağıdakılardan istifadə edir:

- təbii varlıqlardan;
- insan əli ilə istehsal edilmiş və insan məişətində istifadə edilən əşyalardan;
- rəssamın yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsullarından (installyasiya, maskalar, qrim, əşya rekviziti, rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq əsərləri, səhnə boşluqları, işıq, dinamika və i.a.).

Bütün bunlardan istifadə edilməsi prosesində ön plana çəkilən məqsəd tamaşa daxilindəki hadisələrin cərəyan etdiyi mikro-mühitin səmərəli təşkilidir (bunu *məkan və onun içində hərəkətin planlaşdırılması funksiyası* adlandırmaq olar). Bunun üçün *üç variantdan* istifadə edilir.

Birinci variantda özündə semantik məna daşıyan *ümumiləşdirilmiş tamaşa məkanlarının qurulması* nəzərdə tutulur. Məsələn, H.Cavidin "Afət" faciəsinin tamaşasında (2003, q.rej. Mehriban Ələkbərzadə) insanın daxilində yüksələn ülvi duyğular, onları əvəz edən sərhəd tanımayan hisslər, yaxud qəflətən meydana gələn və qorxunc şəkildə tüğyan edən azğın ehtiraslar mürəkkəb bir tərzdə təqdim edilir. Tamaşanın emosional təsirinin gücləndirilməsində səhnə tərtibatının rolu böyük önəm daşıyır. Quruluşçu rəssam *Nazim Bəykişiyev* həm kompozisiya quruluşunda, həm də rənglərin seçilməsində simvolik və rəmzi mənalara daha çox diqqət yetirmişdir. Tamaşaya bu cür yanaşma üslubu tamaşanın fəlsəfi mənasının açılmasında ciddi dayağa çevrilir. Rəssam-dekorator müasir səhnəqrafiya qaydaları əsasından çıxış edərək pyesin ideyasını ifadə edən mühitin yaradılmasına səy göstərmişdir.

Səhnənin ilk təqdimatı qara fon üzərində ağ dalğavari cizgilərlə tərtib edilmiş pərdənin görünməsi ilə başlanır. Artıq bu təqdimatda ziddiyyətlərlə dolu olan hadisələr axınının rəmzi təcəssümü özünü göstərməkdə idi. Pərdə açıldıq-

da isə qara fonda, getdikcə göz önündə qızılı rəngində uca sütunlar canlanmağa başladı. İşıqlanma vasitəsi ilə səhnənin təsiri daha da gücləndirilirdi. Arxa planda aşağıya doğru enən pilləli qurğu tətbiq edilmişdi. Rəssam səhnədə əvvəldən axıra qədər realistik təsvirlər əks etməkdən qaçaraq, "ümumi obraz" tapmağa cəhd edib. Belə ki, ilk səhnədə hadisə "süslü bir salon"da vaqe olur. Qızılı rəngdə sütunlardan ibarət səhnə belə bir salonun təsvirini tamaşaçılar qarşısında əyaniləşdirirdi. Digər tərəfdən bu sütunlar bir növ "dayaq", "məbəd", "təməl" mənasını verərək bilavasitə ailə möhtəşəmliyinin simvolik obrazını təcəssüm etdirirdi. Yəni buradan ideal ailənin özünəməxsus bir məbəd olduğu, onun möhkəm təməl üzərində qurulduğu, əzəmətli dayaqlara (onun üzvlərinə) söykəndiyi, onların da biri-birlərinə qırılmaz mənəvi-əxlaqi meyarlarla bağlandıqları məcazi mənada tamaşaçıya çatdırılır. Tamaşada ailə münaqişəsi zəminində baş verən hadisə faciələrlə nəticələnir. Əsərdəki hadisələr rəssamın quruluşuna uyğun olaraq bu sütunlar arasında baş verərək obrazların dolaşıq, çaşqın fikirlərini izhar edir, həqiqi və məcazi mənada labirinti xatırladır. Faciədən sonra həmin bu sütunlar asimmetrik şəkildə təqribən orta nahiyədən parçalanaraq üst hissələri yuxarıya doğru qaldırılır. Sütun qalıqlarının yanında isə qəhrəmanlar dayanır. Belə bir təqdimat yarımçıq qalmış sınıq talelərin, darma-dağın olmuş ülvi hisslərin təcəssümüdür ki, bu tamaşanın təsir gücünü qüvvətləndirmiş olur. Məhz bu ana kimi rəssam bilərəkdən səhnə dekorasiyasında məkanı dəyişməmiş, faciə sona çatandan sonra isə gözlənilməz dinamik dəyişiklik tamaşaçının duyğulanmasına səbəb olmuşdur. Digər tərəfdən rəssamın öz fikrini bildirmiş olsaq, səhnədə klassik üslublu sütunlar, H. Cavidin ailə-məişət mövzusunda yazdığı pyesin "ümumbəşəri mahiyyət daşımasına, dramaturqun mənəvi yuksəkliyə əsas yer verməsinə işarədir".

Səhnə tərtibatında semantik quruluşa üstünlük vermə, rəssam-dearator *Nazim Bəyişiyevin* yaradıcılığı üçün xarateriktir. Elçinin "Şekspir" pyesi əsasında səhnələşdirilmiş tamaşadakı (2012, q.rej. Petru Vutkeri – Moldaviya Respublikası) tərtibat işi də bu yönümdədir. Tamaşanın tərtibat rəhbəri *N.Bəykişiyev*, quruluşçu rəssamı isə *Ramin Bəykişiyevdir*.

Bəyaz rəngin hökm sürdüyü əsrarəngiz səltənəti xatırladan səhnə qeyri-adi və mürəkkəb quruluşa malik idi. Səhnə cunadan tikilmiş və tənzif parçaları yapışdırılmış, şəffaf bəyaz pərdələrlə tərtib edilmişdir. Belə bir görünüş həm paklığın, saflığın, şəfaflığın, həm də xəstəliyin işarəsi kimi qavranılaraq, tamaşada baş verəcək ziddiyyətlərə bir növ həyəcan siqnalı kimi təqdim edilmişdir.

... Ön səhnədəki (başqa sözlə avansəhnədə) su ilə dolu hovuz tamaşada baş verəcək hadisələrin gedişatı üçün müəyyən mənada aydınlıq fonu yaradırdı.

Tamaşa başlayarkən bəyaz tənzifdən düzəldilmiş pərdə açılır və səhnədə qədim bir malikanənin xarabalıqları əsasında bərpa edilmiş xəstəxana məkanı görünür. Qədim malikanədən qalanlar isə təkcə küncə qoyulmuş dirəkli fənər və qapı, bir də ki, Sara Bernarın yelləncəkli kreslosudur. Bir tərəfdə baş həkimin ənənəvi şirmalı kabineti, o biri tərəfdə isə sonsuz kainata açılan pəncərə (...bir Veneralı düz 17 ildir ki, hər gün usanmadan bu pəncərədən baxaraq veneralıların gəlib onu "vətənə" aparacaqlarını gözləməkdədir), hər yanda xəstəlikdən qurumuş görünən cunaya bükülmüş qəribə ifadəli ağaclar, yuxarıdan sallanan köksüz, quru bəyaz budaqlar sanki burada qeyri-adi sakinlərin yaşadığını nəzərə çarpdırır.

Beləliklə quruluşçu rəssamlar qəmli komediyanın oynanması üçün tamaşanın obrazına çevirdikləri, yığcam bəyaz donlu məkan yaratmışlar.

Tamaşada daxilən azad olmayan və iradəsizlikləri üzündən qapalı, dar məkanın məngənəsindən çıxa bilməyən insanlar (Baş həkim, Həkim və Sanitar) miniatür çərçivədə təqdim edilir. Onlar azadlıq arzusunda olan, amma daxilən azad ola bilməyən, bu arzunu ürəklərində öldürən naçar insanlardır, xəstələr isə özləri üçün sərbəstcə uydurduqları dünyalarında azaddırlar, xoşbəxtdirlər.

Quruluşçu rəssamlar tamaşada mövcud olan ağ büründəkli sadə geyimlərdən tutmuş nisbətən mürəkkəb geyimlərədək bütün elementləri, hətta ümumi hal-əhvalı, abu-havanı da sanki kosmik bir lal-dinməzlik, dumanlı, alatoranlıq bir görüntü şəklində təqdim edir.

Rəssamlar mürəkkəb struktura malik və dramaturqun modern düşüncəsinin məhsulu olan bu pyesin olduqca kövrək və köməksiz, keçmişsiz və gələcəksiz insanların düşdükləri zamansız-məkansız bir həyat meydançası – dəlixana – çərçivəsində təqdimatı üsulunun fəlsəfi dərinliyinədək varmağı bacarmışlar.

Nəhayət finalda isə "uçan boşqab" peyda olur. Hamı "uçan boşqab"a böyük ümid və həsrətlə baxır, sanki qəribə bir ekstaz halına düşürlər.

Bu məqamda quruluşçu rəssamlar Nazim və Ramin Bəykişiyevlər səhnəni fırtına kimi qarışdırmış bu heyrət halətini daha da gücləndirən yeni ifadə vasitələrini işə salırlar. Güclü projektorların ştangetlər vasitəsi ilə bərkidildiyi səhnə tavanı gah enir, gah qalxır, hətta qurumuş ağac budaqları belə sayrışıb bərq vurmağa başlayır. Səhnə məkanını üç tərəfdən haşiyələmiş pərdə-divarlar qırılır, tökülür, uçub-dağılır. Bax, beləcə hər şey darmadağın olur, yoxluğa qovuşur. Lakin bunun əvəzində isə ümid eyforiyası güclənir. Beləliklə, quru-

luşçu rəssamlar aydın və dəqiq üslubda tamaşanın optimal təcəssüm variantını əks etdirə biliblər.

Rəssam Elçin Məmmədovun vəfatından sonra yarımçıq qalmış sonuncu işini sonradan ləyaqətlə başa çatdırmış Nazim Bəykişiyev Vilyam Şekspirin pyesi əsasında səhnələşdirilən "Hamlet" tamaşasına da (2002, q.rej. Azərpaşa Nemət) düşündürücü, semantik məzmunlu bir səhnə tərtibatı vermişdir. Səhnənin üst bölümündə ştangetlərə bərkidilmiş dəmir parçaları, projektorlardan asılan iplər və s.-dən formalaşan əzəmətli quruluş özündə böyük funksional əhəmiyyət cəmləşdirərək rejissorun dərin fəlsəfi yanaşma tərzini qabarıq şəkildə aşkar edirdi. Çürümüş tavan, yuxarıdan sallanan pərakəndə iplər, sanki süquta uğramış Danimarka krallığını qəribcəsinə təzahür etdirirdi. Hadisələrin baş verdiyi məkana və dövrə müvafiq klassik mebel dəstlərinin özü də sanki zəifləmiş krallığın əhval-ruhiyyəsinə uyğun bir tərzdə təqdim olunmuşdu. Səhnənin vizual görünüşü ilə əsərdəki hadisələr arasındakı bir an belə qırılmayan harmonik bağ tamaşaçıya hadisələrin məzmununu daha dərindən anlamaqda köməklik edirdi. Tamaşa əsnasında yerə işıq halqaları yayan projektorlar qaranlıq aləmdə insan faciələrini, insan xəbisliklərini, iztirablarını, sevinclərini gözə çarpdırıcı hədəqəyə salıb daha aydın göstərirdi. Bir cəhət də maraqlıdır ki, əsərdə təsvir olunan bütün məkanlar əslində eyni bir yerdə təşkil olunmuşdu. Səhnədəki kral sarayı da, Elsinordakı meydan da, qəbristanlıq da biri-birindən o qədər də fərqlənməyir. Mühitin əsrarəngizliyini, anlaşılmazlığını, eyni zamanda məcazi çirkinliyini də ifadə edən faktiki zülmət-işıq kontrastı bəzən gur, bəzən zəif işıq saçan çoxlu projektorların vasitəsi ilə icra olunur. Bununla N.Bəykişiyev rejissor düşüncəsinə uyğun olaraq tamaşanın virtual xarakteri ilə birgə ümumiyyətlə bəşər həyatındakı sonu görünməyən hadisələr axarının daima enişli-yoxuşlu olduğunu, bu dəyişkənliyin arxasında isə keçici, aradan gedici mahiyyətin dayandığını açmağa çalışmışdır. Dərindən düşünülsə bu tipli dekor kompozisiyaları varlıq aləminin yoxluğa məhkum olduğuna işarə kimi anlaşıla bilər.

Semantik tərtibat quruluşuna malik digər bir tamaşa Avksenti Saqarelinin əsəri əsasında səhnələşdirilmiş "Xanuma" tamaşasıdır (2011-2016, tərcümə T.Əyyubov, q.rej. Mikayıl Mikayılov). Quruluşçu rəssam *Mustafa Mustafayev* səhnədə sanki bambuk qamışından hörgülənmiş iri, yüngül konstruksiya quraraq quş qəfəsinə bənzər bir məkan yaradır. Tamaşanın personajları sanki qəfəsin içindən çıxaraq öz rollarını ifa edirlər. Qəfəs, bəlkə də cəmiyyətin ilkin ictimai hüceyrəsi olan ailənin simgəsi kimi qəbul edilərək, tamaşanın

ümumiləşdirici plastik obrazı kimi biri-birini çox sevən, gənc cütlük - Kote və Keto üçün işləyən eyhamdır, komediyanın lirik məqamlarını qabardan bir işarədir. Komik tamaşanın əsas ideyası bəşəriyyət inkişafının və gerçək tərəqqinin rəhni olan düzgün ailə quruculuğudur. Quş qəfəsi isə sözü gedən məhz möhkəm (!) ailələrin simvolik ifadəsi kimi çıxış edir, çünki qəfəsdən kənardakı quşların müvəqqəti birləşməsi sonradan pərakəndəliklə əvəz oluna bilər. Bundan əlavə rəssamın tərtibatı həm də Avlabar (adını "Əl-vəbar" yəni "saray ətrafı" sözündən alan Tiflisin qədim Kürqırağı məhəlləsi) qonşuları arasındakı bağ çəpərlərini xatırladır: çəpərin (yarıya bölünmüş papaqvari qəfəsin) bir üzündə əsilzadə knyaz Pantiaşvilinin evi, digər üzündə isə Makar Tkvilkotriaşvilinin malikanəsi yerləşir. Avlabarda yaşayan gürcü knyazı müflis olub, zadəgan sayılmayan Makarsa Avlabar dövlətlisidir və kifayət qədər geniş imkan sahibidir ki, artıq o da özünü kübar təbəqəyə aid etməyə iddialıdır. Səhnə bircə dəfə hərlənməklə çəpərin bayırını içərisi ilə dəyişir: tamaşaçı qarşısında Makarın geniş dəbdəbəli evi və knyazın sısqa bağçası açılır. Şərab çəlləkləri, köhnə taxt, vaxtını ötürmüş miz və əzəmətli keçmişdən nimdaş nişanə kimi qalan patefon knyazın kasıb, darısqal evini bildirir; işıllayan çılçıraqlar, yumşaq mebel dəsti isə Makarın dəbdəbəli mənzilini. Tamaşanın sadə, lakin effektli tərtibatı yüngüldür, işıqlıdır, manevrlidir, səhnədə heç kimə və heç nəyə mane olmur, bu cür tərtibat asanca semantikləşərək, mizanların səhnədə müvazinətli plastik bölgüsünü tamamlayan, onu qüvvətləndirən amilə çevrilir.

*Müasir Azərbaycan səhnəqrafiyasında* (sözsüz ki dünya səhnəqrafiyasında olduğu kimi) *təcəssüm etdirilən səhnə məkanlarından biri* də insanı həyatı boyunca əhatə edən zəngin, müxtəlif səciyyəli (yəni *təbiət, istehsalat, məişət* növlərinə aid edilən) mühitdən bəhrələnərək İlahi yaradılışın (məsələn ...meşə, yamac, təpəlik, dağ, dərə) və ya insan zəhmətinin məhsulu olan (yol, küçə, meydan, həyət, ev, otaq və s. kimi) məkanlardır.

Məsələn, Mirzə Fətəli Axundovun pyesi əsasında səhnələşdirilmiş "Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran" komediyasında (2012-2016, q.rej. Vaqif İbrahimoğlu, rejissor Tural Mustafayev) quruluşçu rəssam *Rəşid Şərif* tamaşanın tərtibatında əlvan çalarların üstünlük təşkil etdiyi səhnənin arxa planında şah sarayının interyerini – hündür, pilləli taxt və s. butaforlar yerləşdirmişdir. Hadisə vəzir Mirzə Həbibin evində baş verərkən aradan çəkilmiş sumağı rəngli pərdə ilə arxa plan örtülür. Səhnədə bu dəyişiklik ustalıqla işıq effekti vasitəsi ilə elə ehmalca – rəvan surətdə həyata keçirilrir ki, tamaşaçı bu

dəyişikliyi olduqça rahat qarşılayır. Vəzir Mirzə Həbibin evinə qaldıqda isə, onun interyeri də real mühitə uyğun şəkildə, tarixi-etnoqrafik xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla təqdim edilmişdir.

Və yaxud da ki, İlyas Əfəndiyev "Sən həmişə mənimləsən və yaxud Boy çiçəyi" pyesi əsasında səhnələşdirilmiş "Boy çiçəyi" (2012-2016, q.rej. və rəssam Azər-paşa Nemət) tamaşasında hadisələr üç ayrı-ayrı evlərin otaqlarında cərəyan edir. Buradakı tərtibat özünəməxsus quruluşa malikdir. Səhnə məkanı lövhələr vasitəsi ilə üç hissəyə ayrılaraq üç otağın mühitinə yer vermişdir. Hadisə hansı evdə baş verirsə həmin otağın çılçırağı yandırılaraq işıq projektorları da o otağa yönəldilirdi. Digər otaqların sakinləri isə səhnədən heç də yox olmur, öz otaqlarında sadəcə var-gəl edərək, sanki öz gündəlik həyatlarını yaşayırlar. Son illərdə AMDT-nın səhnəsində vaxtaşırı istifadə olunan yenilik, yəni səhnəin ön planında yer altından çıxan köməkçi kiçik səhnə bu tamaşaya da tətbiq olunmuşdu. Hadisələr cərəyanı bir idarənin iş kabinetinə keçərkən səhnənin altından çıxan qurğu vasitəsi ilə demək olarki ani şəkildə kabinet mühiti yaradılırdı. Bu da səhnə məkanından son dərəcədə səmərəli istifadə edilməsinə imkan vermişdir.

Həmçinin Erik-Emmanuel Şmidtin əsəri əsasında səhnələşdirilmiş "Müsyo İbrahim və Quran çiçəyi" tamaşasının (tərcümə Yaşar, q.rej. Ərşad Ələkbərov) tərtibatı da real məkanı uğurla əks etdirir. Tamaşada ideyanın tam mənada açılması aktyorların öhdəsinə verilsə də dövrün və məkanın abu-havasını gərəyincə çatdıracaq dərəcədə tərtib edilmiş dekorasiya və yerli-yerində olan işıq effektlərinin rolu danılmazdır. Quruluşçu rəssam *Samirə Həsənova* tamaşanın sonunadək səhnəni dəyişilməz saxlayır. Paris mühitinə uyğun geyim dəstləri ilə tərtib edilmiş dəbdəbəli şəffaf dolab cərəyan edən hadisələrin mühitini ifadə edir. Yaşayış otaqı - mərkəzdə çarpayı, kitab dolabı və yazı masası. Bütün bunlar sanki tamaşanın qəhrəmanı Moiseyin mərhələ-mərhələ qəflətdən ayıqlığa doğru ardıcıl olaraq keçdiyi mənəvi inkişaf yollarının təzahürüdür. Moiseyin Paris üçün səciyyəvi olan düşkün həyat tərzinin əsarəti altında olması hadisələri – çarpayıda baş verir. Kitabları zorla özünə sığışdıran dolab, qəhrəmanın sonradan artıq əqli-mənəvi yüksəlişinin ifadəsidir. Mərkəzdə duran yazı masası isə onun artıq özündə yaradıcılq qüvvəsi hiss edərək, müstəqil həyata qədəm qoymasının göstərgəsidir. Bu masanın üzərində qarışıq əşyaların verilməsi isə Moiseyin dolaşıq, təzadlı, keşməkeşli həyat yoluna və deyə bilərik rəngarəng istedadı ilə cavanlığın rəğmən zəngin dünyagörüşünə işarədir.

Rejissuranın maraqlı təqdimatlarından birisi də səhnədə müsyo İbrahimin dükanını yalnız bir ədəd mağaza arabası vasitəsi ilə təqdim etməsidir. Əlbəttə ki, belə təqdimatın müvəffəqiyyətli alınmasında müsyö İbrahim rolunu oynayan aktyor Fuad Poladovun məharətli ifası da kömək edir.

*Səhnədə məcazi təyinatlı semantik quruluş ilə real mühiti eyni zamanda əks etdirən tamaşa məkanları da müasir Azərbaycan səhnəqrafiyasının aktiv istifadə etdiyi variantlarındandır.* Bu növ tamaşa məkanları əvvəldə sadalanan iki məkan növünün müştərək təzahürüdür. Məsələn, Elçinin tragikomediyası əsasında səhnələşdirilmiş "Teleskop" tamaşasının (2011-2016, q.rej. Kamran Şahmərdan) quruluşçu rəssamı *Eduard Koçergin*, geyim üzrə rəssamı *Anna Koçergina* /Rusiya/ tamaşada axirət dünyasını – ruhlar aləmini əks etdirən mühiti qara fonda mavi buludlar vasitəsi ilə təqdim etmişdir. Qara fonda verilən mavi rəng bir növ rahatlıq gətirən, ruhu sakitləşdirən "sərinləşdirici" bir effekt yaradır. Səhnə sanki çəkisizlik təəssüratı yaradan bir mühiti ifadə edir. Belə bir təqdimatda axirət dünyasında ruhların cərəyan etdiyi qeyrimaddi mühiti canlandırmaq mümkün olmuşdur. Axirət aləmi və fani dünya formatlarının tamaşaçıya əyani yetirilməsi prosesi səhnədə tətbiq edilən mavi buludların aşağı-yuxarı enib-qalxması yolu ilə həyata keçirilir. Hadisələrin baş verdiyi real dünya mühiti xüsusi hazırlanmış qurğu-podiumun səhnənin arxa divarından səhnənin qurtaracağına doğru irəliyə gətirilməsi yolu ilə təqdim olunur.

Burada yerdən ayrılmış insan heyrət, tələş, tərəddüdlər içindədir. Tamaşanın əsas ideyasının açılışı artıq əsər adının səslənişindən diqqəti cəlb edən "teleskop" vasitəsi ilə baş verir. Elə bu səbəbdən təbii olaraq səhnədə əvvəldən axıra qədər yer tutan əşya təkcə teleskop olur. Guyə axirət aləmində ruhlar teleskop vasitəsilə qoyub gəldikləri dünyaya baxmaq, yaxınlarını görmək imkanı əldə edirlər. Tamaşanın əsas qəhrəmanı məhz həmin teleskopla real dünyaya baxır.

Bütün bunlarla yanaşı müasir səhnəqrafiyanın inkişafı Azərbaycan teatrında da orijinal bədii sintezin tətbiqinə imkan açan yeni fərqli texnologiyaların nailiyyətlərinə yol açmışdır. Bu gün işıq tərtibatı, müxtəlif ekranlar və videoproyeksiyalardan istifadə, kompüter sistemi ilə idarə etmə səhnə tərtibatının əsas ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Bu gün AMDT-da istifadə edilən müasir səhnəqrafiyanın əsas və təsiredici bədii ifadə vasitələrindən dinamik (bəzən də rəngarəng olan) işıqla fonlandırma üsulunu misal gətirmək olar. Səhnənin düzgün işıqlandırılması tamaşanın dekorasiyası və geyimlərin tamaşaçı tərə-

findən gözəl və düzgün qavranılmasına kömək edir. İşığın köməyi ilə səhnə ölçüləri "illüziya yaratma" metodu ilə "böyüdülür".

AMDT-da işıqlandırma və qabaqcıl texnologiya yolu ilə həyata keçirilən maraqlı səhnə tərtibatlarından biri Eduardo de Flipponun əsəri əsasında səhnələşdirilmiş "Silindr" tamaşasında (2016, tərcümə və q.rej. Ramiz Novruz) quruluşçu rəssam Anar Əliyev hadisələr məcrasının mühitini olduqca orjinal tərzdə təqdim etmişdir. Arxa planda böyük bir lövhədə Neapolun küçələrinin biri əks edilmiş təsvir xüsusi kompüter işıqlanması vasitəsi ilə üçölçülü (qoloqrafik) tərzdə təqdim olunaraq sanki həqiqətən də səhnənin arxa planı hansısa bir küçəyə açılır kimi təəssürat yaradılır. Arxadan gələn aktyotlar sanki kino filmlərində olduğu kimi küçənin bir guşəsində hərəkət edir və oradan balkonda olan obraz - Rita ilə ünsiyyət qururdular. Belə tərtibat maraqlı, təsirli bir görünüş yaratmışdır.

Azərbaycanın müstəqillik illərində AMDT-da yerli rəssamlarla yanaşı, xarici rəssamların dəvət olunması sayəsində yaranan forma və fikir əlvanlığı öz növbəsində tamaşalarda tədricən zəngin tərtibat quruluşunun yetişməsinə səbəb olub.

**Açar sözlər:** səhnəqrafiya, teatr, quruluşçu rəssam, tərtibat, səhnə.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Quliyeva F.İ. Səhnəqrafiya resurslarının metodoloji təhlili. Bakı, Kövsər, 2015, 162 s.
2. Əfəndiyev M.S. Proletar teatrosu uğrunda. Bakı, Azərnəşr. 1931,140 s.
3. Сафаралиева Д.А. Театрально-декоративное искусство Советского Азербайджана, 1920-1941. Баку, Азгосиздат, 1968, 120 с.
4. Миклашевская Н.М. Становление и развитие искусства социалистического реализма в Советском Азербайджане (1920-1945г.) /живопись, графика, скульптура, театрально-декоративное искусство\, Баку, Элм, 1974, 178 с.
5. Лотман Ю.М. Стихотворение раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. «Труды по знаковым системам», т. 4, Тарту, ТГУ, 1969, 236 с.

***Фарида Гулиева (Азербайджан)***

**Направления развития азербайджанской сценографии в период государственной независимости (на примере постановок Академического Национального Драматического Театра)**

Профессиональное искусство сценического оформительства в Азербайджане начало путь своего развития непосредственно после 1920-го года. Справедливо будет заметить, что характерная для сценографического искусства XX века изменчивость и разнообразие стилей и методов, в равной степени коснулась и азербайджанской сценографии. Вошедшее как бы в правило в эпоху конца XX века применение в постановках метода «творческого изыскания в соответствии с идеей спектакля обобщенного образа пьесы» в конце концов стало конкретно традиционным как для сценографии Азербайджана, так и для сценографии нового XXI века в целом.

***Ключевые слова:*** сценография, театр, художник-постановщик, сценическое оформительство, независимость.

***Farida Guliyeva (Azerbaijan)***

**Directions of development of Azerbaijani scenography during the state independence (using the example of staging of Azerbaijan National Drama Theatre)**

Professional art of scenic design in Azerbaijan began the path of its development right after 1920. It is justly noted that, variability and diversity of styles and methods, which are characteristic for scenographic art of the 20th century, equally have dealt with Azerbaijani scenography. As if the rule of late 20th century the using of the method “creative research in accordance with the idea of spectacle of generalized image of the play” at staging has become exactly traditional in the end for both scenography of Azerbaijan and scenography of new 21st century as a whole.

***Keywords***: scenography, theatre, theatre designer, scenic design, independence.

*UOT 008:323.17*

***Namiq Abbasov***
***kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru***
***(Azərbaycan)***

# AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİ MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ

Dünya sosializm sisteminin dağılması nəticəsində mədəniyyət sahəsində dövlət siyasətinə və mədəniyyətin maliyyələşdirilməsinə yenidən baxılması zəruriliyinin, inzibati-amirlik sistemindən bazar iqtisadiyyatı sisteminə keçidin reallaşdığı bir dövrdə mədəniyyət siyasəti sahəsində məsuliyyətin əhəmiyyətli bir hissəsi mədəniyyət işçilərinin üzərinə düşür. Mədəniyyət müəssisələrinin idarəedilməsi prosesində meydana çıxan çətinliklər bu məsuliyyətin ağırlığını daha da artırır. Belə ki, imperiya ideologiyasının mənəviyyatımıza vurduğu zərbələrin, siyasi həyatımızdakı təbəqələşmənin elmə, mədəniyyətə tətbiq olunmasının, mənəvi dəyərlərimizin ideoloji zəmində saf-çürük edilməsinin ağrı-acıları nəticə etibarilə bu gün də hiss edilməkdədir. İttifaq respublikaları arasında uzun illər mövcud olmuş mədəni-iqtisadi əlaqələrin qırılması qanunauyğun şəkildə bütün respublikaları demək olar ki, eyni problemlərlə üzləşdirdi. Lakin qərəzli siyasət nəticəsində müharibə vəziyyətinə gətirilmiş müstəqil Azərbaycanın bu problemlərdə payı ikiqat artıq oldu [5, s.4].

Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf perspektivlərini müəyyən etməyə çalışarkən sivil dünyanın mədəni təcrübəsi ilə yanaşı mədəniyyətimizin yaxın keçmişdəki vəziyyətini təhlil etməyə də ehtiyac duyulur. Əgər bu vaxta qədər mədəniyyət müəssisələrinin strukturunda yaxşılığa doğru əhəmiyyətli dəyişikliklər nəzərə çarpmırsa, onlar öz fəaliyyətlərini faktik olaraq əsasən sovet dövründəki forma və vasitələrlə həyata keçirməyə çalışırlarsa, yeni fəaliyyət mexanizmləri hələ heç nəzəriyyə formasında da hazır deyilsə, onda bu təhlilin zəruriliyi daha qaçılmaz olur. Digər tərəfdən erməni işğalının mədəniyyətimizə gətirdiyi bəlaları da nəzərdən qaçırmaq olmaz. Belə ki, işğal olunmuş ərazilərdə mədəniyyət sərvətlərimiz talanmış, maddi və mənəvi mədəniyyət abidələrimiz dağıdılmışdır. Ermənilər təcavüz nəticəsində 500 tarixi artixektura abidəsini, 100-dən çox arxeoloji obyekti, 22 muzey, 4 şəkil qalereyası və 808 klub müəssisəsini, 927 kitabxana, 85 musiqi məktəbi, 10 park, 4 dövlət teatrı və 2 konsert müəssisəsini planlı surətdə məhv etmiş, yaxud

özününküləşdirmişlər [5, s.5]. Belə bir vəziyyət mədəniyyət müəssisələrinin idarəedilməsi və iqtisadiyyatının təşkili ilə bağlı həlli müşkül olan bir sıra ciddi problemlər meydana çıxartdı.

Müstəqilliyin ilk illərində mədəniyyət müəssisələrinin üzləşdiyi çətinliklər içərisində şəxsi və işgüzar keyfiyyətləri müasir tələblərə cavab verəcək ixtisaslı kadrlar qıtlığı da başlıca əngəllərdən idi. Çünki, Mübariz Süleymanlının təbirincə desək, "yalnız mədəniyyət sahəsində dövlət siyasətinin əsas prinsiplərini, vətəndaşların hüquq və azadlıqlarını, milli mədəniyyət sərvəti obyektlərinin qorunub saxlanılmasını və inkişafını, mədəniyyət sisteminin demokratik əsaslarla təşkili və idarə olunmasını, mədəniyyət sahəsində fəaliyyətin hüquqi əsaslarını və beynəlxalq əlaqə formalarını müəyyən edən "Mədəniyyət haqqında Azərbaycan Respublikasının qanunu"nun əsas müddəalarını həyata tətbiq edəcək, onu öz əməli fəaliyyətləri ilə reallaşdıracaq, bu qanunun işlək mexanizmini yaradacaq mütəxəssislər ordusu formalaşdırılacağı təqdirdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafından, mqəsədyönlü perspektivlərindən danışmaq olar. Belə bir məsuliyyətli vəzifənin həlli bütün səlahiyyətli dövlət və hökumət strukturları, qurulmları ilə yanaşı təhsil müəssisə-lərinin keyfiyyət göstəricilərindən, tədris proqramlarının, dərsliklərin və s. səviyyəsindən də çox asılıdır" [5, s.6].

İndiyədək respublikamızda mədəniyyət fəaliyyətinin tənzimlənməsi məqsədi daşıyan bir sıra qanunların qəbulu sevindirici haldır. Mədəniyyət müəssisələrinin iqtisadiyyatı və idarəedilməsinə birbaşa və ya dolayısı ilə aidiyyatı olan qanunlar bütövlükdə mədəniyyətimizin gələcək perspektivlərinin müəyyənləşdirilməsində əhəmiyyətli rol oynayır. Dövlətə məxsus mədəniyyət sərvətlərindən, bu sərvətlərin və milli mədəniyyətin inkişafı, mühafizəsi, təbliği və artırılması ilə məşğul olan mədəniyyət müəssisələri şəbəkəsindən, mədəniyyəti idarə edən orqanlardan, milli-mədəni əmlakın bərpası, mədəniyyət müəssisələrinin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi ilə məşğul olan digər dövlət mədəniyyət təsisatlarından ibarət olan Azərbaycan Respublikasının dövlət mədəniyyət sistemi məhz bu qanunlar çərçivəsində fəaliyyət göstərir. Dövlət mədəniyyət sisteminə daxil olan bir təsisat kimi bütün mədəniyyət müəssisələri də fəaliyyətlərində bu qanunları rəhbər tutmalı, idarəetmə prosesini həmin qanunlar vasitəsilə tənzimləməlidir [5, s.6-7].

Digər mədəniyyət təsisatları kimi mədəniyyət müəssisələri də mülkiyyət formasından asılı olaraq dövlət büdcəsindən, yerli büdcələrdən, xüsusi mülkiyyətçinin vəsaitləri, habelə özlərinin fəaliyyətindən əldə edilmiş gəlirlər və

Azərbaycan Respublikasının qanunvericiliyi ilə qadağan olunmamış digər mənbələr hesabına maliyyələşdirilir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətini maliyyələşdirən xüsusi fondlar mövcud deyildir. Ayrı-ayrı fondlar bütövlükdə mədəniyyətlə, o cümlədən musiqi ilə bağlı olan bəzi layihələrin gerçəkləşməsinə yardım göstərirlər. Onların arasında "Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları" Fondu xüsusilə seçilir, bu fondun köməyi ilə "İpək Yolu" Bakı Beynəlxalq Klassik Musiqi Festivalı, rus baletinin ulduzları Vyaçeslav Qordeyev və Nadejda Pavlovanın qastrolları, Rəşid Behbudov və Müslüm Maqomayevin yubiley gecələrinin, Azərbaycanda Yaponiya Mədəniyyəti Günlərinin keçirilməsi kimi mədəniyyət tədbirləri təşkil olunmuşdur. Bununla yanaşı Fond "Azərbaycan – İrs" jurnalının nəşrini həyata keçirir və ayrı-ayrı nəşrləri maliyyələşdirir. Onun maliyyələşdirdiyi son nəşrlərdən biri S.Abdullayevanın "Azərbaycan xalq musiqi alətləri" (Bakı, 2000-ci il) kitabı olmuşdur. Açıq Cəmiyyət İnstitutu (Soros Fondu) da vaxtaşırı bəzi musiqi tədbirlərini maliyyələşdirir və Mədəniyyət Nazirliyi ilə birlikdə müxtəlif layihələri həyata keçirir. 1999-cu ildə Azərbaycanda ilk dəfə olaraq, peşəkar musiqi jurnalının – Bəstəkarlar İttifaqının təsis etdiyi "Musiqi dünyası" toplusunun işıq üzü görməsi diqqətəlayiq bir hadisə oldu. Bu, rüblük, elmi-pedoqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif jurnalı müasir Azərbaycan musiqisi problemlərinin müzakirəsinə geniş yer verir, oxucuları müxtəlif ölkələrdən olan alimlərin ən yeni axtarışları ilə tanış edir. İnternetdəki xüsusi saytı sayəsində jurnal ən geniş oxucu kütləsinin malı olmuşdur. Digər bir dövri nəşr Bakı Musiqi Akademiyasının "Şərqi" jurnalıdır. İldə iki dəfə nəşr olunan bu jurnal ölkənin musiqi həyatında baş verən ən maraqlı hadisələri işıqlandırmaqla yanaşı, əsasən tələbəlik həyatına, musiqi pedaqogiyasının aktual problemlərinə diqqət yetirir.

Dövlətin musiqi sənəti sahəsində mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətləri kimi aşağıdakıları göstərmək olar: yaradıcı potensialın qorunub saxlanması, musiqi kadrlarının başqa fəaliyyət sahələrinə, ölkənin hüdudlarından kənara axını prossesinin zəiflədilməsi, musiqiçilərin onlara layiq əmək haqqı ilə təmin edilməsi; bəstəkarların yaradıcılığının stimullaşdırılması, janrların bərabər həddə inkişafının təmin edilməsi, daha istedadlı müəlliflərin əsərlərinə sifariş sisteminin qaydaya salınması; orjinal kredit forması kimi peşəkar musiqi yaradıcılığına dövlət qrantlarının ayrılması sisteminin yaradılması (istedadlı uşaqlar üçün xüsusi təqaüdlər, yaradıcılıq mübadiləsinin genişləndirilməsi, müsabiqələr keçirilməsi və s.); müvafiq hüquqi mexanizmlər (vergi siyasəti, müəllif hüqu-

qüna dəqiq riayət edilməsi) vasitəsilə musiqi bazarının dövlət tənzimlənməsinin təmin edilməsi; musiqi menecerləri dövlət institutunun formalaşdırılması; bütün dünya musiqi mədəniyyətinin yalnız ən yüksək bədii nümunələrini nümayiş etdirən xüsusi telekanalın ("Mədəniyyət" kanalı) yaradılması; musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün regional proqramların işlənib hazırlanması; ən yeni poliqrafik bazaya malik xüsusi musiqi nəşriyyatının yaradılması; klassik Azərbaycan musiqisi nümunələrinin yazılması və bərpası üçün müasir texniki avadanlıqla təchiz olunmuş səsyazma studiyasının yaradılması; ölkənin mədəni həyatının sabitlik "qovşaqlarının" yaradılması – müntəzəm olaraq beynəlxalq festivalların, o cümlədən müasir musiqi, caz və muğam musiqisi festivallarının, müsabiqələrin keçirilməsi; konsert fəaliyyətinin canlandırılması və xarici konsert firmaları ilə əlaqələrin sahmana salınması üçün festivallar, müsabiqələr və baxışlar haqqında açıq məlumat bankının formalaşdırılması; uşaqlara ünvanlanan yüksək bədii keyfiyyətə malik musiqi əsərlərinin yaradılması və yayımı üçün ən əlverişli şəraitin formalaşdırılması [1, s.163].

90-cı illərdən etibarən Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin infrastukturunda müəyyən dəyişikliklər baş vermişdir. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi müxtəlif növ sənətlərin əlaqələndirilməsini həyata keçirir, respublika əhəmiyyətli teatr-tamaşa və konsert müəssisələrinə bilavasitə rəhbərlik edir, kitabxana fondlarını zənginləşdirmək üçün musiqili dram və bədii əsərləri, teatrların və yaradıcı kollektivlərin repertuarına salınmaq üçün musiqi əsərlərini satın alır. Mədəniyyət Nazirliyi beynəlxalq festivallar, müsabiqələr keçirir, yubiley gecələri və görkəmli hadisələrə həsr olunmuş konsertlər təşkil edir. Xarici ölkələrlə fəal əməkdaşlıq edir, Mədəniyyət Günləri keçirir, mədəni əməkdaşlıq çərçivəsində yara-dıcı kollektivləri qastrollara göndərir və başqa ölkələrdən gəlmiş kollektivləri və solistləri qəbul edir. Mədəniyyət Nazirliyi musiqi məktəblərinə metodiki kömək göstərir, tədris proqramları və dərsliklərin yaradılmasında təşkilati işlərlə məşğul olur.

Azərbaycanda musiqinin inkişafına xidmət edən bir sıra ictimai təşkilatlar fəaliyyət göstərir. Bunlardan biri üzvlərinin sayı 164 nəfər olan "Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı"dir. İttifaqın nəzdində bu bölmələr fəaliyyət göstərir: musiqili səhnə əsərləri bölməsi, simfonik musiqi bölməsi, kamera musiqisi bölməsi, mahnılar bölməsi, musiqi tənqidi bölməsi və s. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı öz üzvləri haqda informasiyalar toplayır, öz imkanları daxilində onların yaradıcılıq və şəxsi xarakterli müxtəlif problemlərinin həllinə kömək edir. Bu təşkilata üzvlük artıq peşə karyerasının zəruri elementi hesab olunmur.

Bu gün Azərbaycan təsviri sənəti dolğun, yetkin və çoxşaxəli bir fenomen kimi çıxış edir və onu parlaq orjinal bir hadisə kimi fərqləndirən xarakterik struktur xüsusiyyətlərinə malikdir. Bu sənətdə dünya praktikasında mövcud olan bütün əsas bədii istiqamətlər təmsil olunmuşdur. Rəngkarlıqda realist tendensiya öz "sağlam", hər cür yalançı pafosdan uzaq məcrasına qovuşmuşdur. Primitivizm, ekspressionizm, abstraktsionizm kimi bir çox digər istiqamətlər də onunla dinc "yanaşı yaşayır". 1990-cı illərin sonlarında rəngkarlıq həyatına qədəm qoyan gənc rəssamlar konseptual incəsənətin müxtəlif növlərini mənimsəyirlər ki, bunlar da, heç şübhəsiz, ənənəvi texnikalardan fərqli olaraq daha ciddi maliyyə və mənəvi dəstək tələb edir. Həmin növlər müasir yaradıcılığın Lend-Art, installasiya, fotoqrafiya və Video-Art, aksiya, performans və s. kimi növlərini əhatə edir.

Heç şübhəsiz ki, bu gün rəssamlar öz düşüncə və bədii ideyalarını gerçəkləşdirməkdə sərbəstdirlər. Həmçinin, heç şübhəsiz ki, (bunu qeyd etmək çox vacibdir!) tarixilik baxımından bu, istənilən xalqın incəsənətinin inkişafı taleyində ən mühüm andır. Lakin bu qədər uzun illər boyu həsrətində qaldığımız və arzuladığımız demokratik azadlıqların təsdiqi, cəmiyyətin həyatına heç də təkcə müsbət dəyişikliklər gətirməmişdir.

Sosializmin inkaredilməz üstünlüklərindən biri mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin maliyyə cəhətdən dövlət tərəfindən dəstəklənməsi idi. Rəssamlar üçün bu, onların Rəssamlar İttifaqının hesabına saxlanılan emalatxanalarla pulsuz təmin edilməsi, sərgilərin müntəzəm keçirilməsi, sistematik olaraq Mədəniyyət Nazirliyi, dövlət muzeyləri, Bədii Fond tərəfindən rəsm əsərlərinin satın alınması, nəhayət rəssamların planlı, müntəzəm surətdə təkcə ölkənin daxilinə deyil, həm də xarici ölkələrə yaradıcılıq ezamiyyətinə göndərilməsi və "dövlət əhəmiyyətli" mövzulara həsr olunmuş əsərlərin yaradılmasına dövlət sifarişləri sisteminin həyata keçirilməsi demək idi. Bütün bu "nemətlərin" əvəzi (əvvəldə də qeyd edildiyi kimi) ciddi senzura və əsərlərdə "ideoloji əhəmiyyətin" vurğulanması kimi ağır tələbin yerinə yetirilməsilə ödənilirdi.

Hazırda Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının 800-ə yaxın üzvü vardır. Əvvəllər olduğu kimi, burada rəngkarlıq, heykəltəraşlıq, dekorativ-tətbiqi sənət, monumental incəsənət, qrafika və tənqid bölmələri fəaliyyət göstərir. Əvvəlki kimi yenə də rəssamlara İttifaqın tabeliyində olan iki qalereyada öz sərgilərini pulsuz təşkil imkanı verilir. Lakin, hər halda sərgilərin tam şəkildə təşkili üçün, heç olmazsa afişaların, dəvətnamələrin və ən yaxşı halda, kataloqların çapı üçün əlavə vəsait lazımdır.

Mədəniyyət Nazirliyinin tabeliyində olan sərgi salonlarında, hər şeydən əvvəl, S.Bəhlulzadə adına Sərgi Salonunda və R.Mustafayev adına Dövlət İncəsənət Muzeyinin zallarında yubileylərə həsr olunan və plan üzrə sərgilər pulsuz təşkil edilir. Muzeyin fəal sərgi fəaliyyətini xüsusilə qeyd etmək istərdik: təkcə ötən il ərzində burada 22 sərgi keçirilmişdir. Mədəniyyət Nazirliyinin tabeliyində cəmi 26 şəkil qalereyası və iki sərgi salonu vardır. Bunlara yuxarıda adı çəkilən S.Bəhlulzadə adına Sərgi Salonu, «İçəri şəhər» Bədii Sərgi Salonu, Azərbaycan Respublikası Dövlət Şəkil Qalereyası, Gəncə, Şamaxı, Lənkəran və s. kimi rayon mərkəzlərində yerləşən 25 qalereya daxildir.

Dövlət büdcəsindən ayrılan vəsait hesabına Mədəniyyət Nazirliyi həm yaxın, həm də uzaq xaricdə xeyli sayda sərgi təşkil etmişdir. Onlardan, hər şeydən əvvəl, Azərbaycan rəssamlarının Rusiya Federasiyasında (Moskva), Ukraynada (Kiyev), Amerika Birləşmiş Ştatlarında, Avstriyada (Vyana) Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Günləri çərçivəsində keçirilən sərgilərini qeyd etmək lazımdır. Bu növ tədbirlərin ən axırıncılarından biri Azərbaycan rəssamlarının Strasburqda keçirilən və Azərbaycanın Avropa Şurasına daxil olmasının ildönümünə həsr edilən sərgisidir.

Həmçinin bir sıra Azərbaycan rəssamlarının (Fərhad Xəlilovun, Vidadi Nərimanbəyovun, Teymur Məmədovun, Ədalət Qaranın, Namiq Dadaşovun, Sakit Məmmədovun) Mədəniyyət Nazirliyinin bilavasitə dəstəyi ilə Fransada, İtaliyada, İsveçdə, Türkiyədə və Rusiyada keçirilən fərdi sərgilərini də qeyd etmək lazımdır.

Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən öz növbəsində Azərbaycanda Rusiya Federasiyasından (onlardan ən maraqlılarının – Azərbaycanda Rusiya Federasiyası Mədəniyyəti Günləri çərçivəsində keçirilən "Dövlət Tretyakov Qalereyası Fondla-rından" adlı rus avanqard rəssamlığına həsr olunmuş sərgini, "Rus naxışları" baş örtükləri və rus qobeleni sərgilərini, nəhayət rus rəssamı Nikas Safronovun fərdi sərgisinin adlarını burda ayrıca qeyd etmək istərdik), habelə digər MDB ölkələrindən (məsələn, gürcü rəssamı Tengiz Caparidzenin fərdi sərgisi) gətirilən sərgilər himayə edilmiş və keçirilmişdir.

Rəssamlıq kadrlarının yetişdirilməsi ilə yanaşı Mədəniyyət Nazirliyi, iqtisadi vəziyyətin çətinliklərinə baxmayaraq, imkan daxilində rəssamların işlərini satın almağa davam edərək, onlara maddi yardım da göstərir. Belə ki, Mədəniyyət Nazirliyi Azərbaycan rəssamlarının 2000-ci il ərzində 44, 2001-ci ildə 49 əsərini satın almışdır [3, s. 7].

Son illərdə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi xalq-tətbiqi sənətinin inkişafına xüsusi diqqət yetirir. Xalq sənəti nümunələri üzrə üç dəfə respublika sərgi-müsabiqəsinin keçirilməsi buna parlaq sübutdur. Bu sərgilərin keçirilməsində məqsəd bütün çoxcəhətliliyilə birlikdə Azərbaycan xalq tətbiqi sənətinin daha tam mənzərəsini yaratmaq olmuşdur: burada Azərbaycanın hər yerindən xalçaçılıq, zərgərlik, ağac oymaçılığı, metalişləmə, bədii tikmə nümunələri, xalq musiqisi alətləri nümayiş etdirilmişdir. Həmin tədbirlərin keçirilməsi, bəzi növləri artıq itib-batmaq həddində olan xalq tətbiqi sənətinin inkişafı üçün, heç şübhəsiz, güclü stimul olmuşdur.

1991-ci ildə dövlət müstəqilliyinin bərpa olunması milli teatrın inkişafı üçün geniş perspektivlər və yeni imkanlar açdı. Bununla yanaşı keçid dövrünə xas olan dağıdıcı prosseslər, həm sosial-ictimai, həm də fərdi xarakterli köhnə təsəvvürlərin alt-üst olması mədəniyyətin bu sahəsinin inkişafına mənfi təsir göstərdi. 90-cı illərin əvvəllərində özünüidarəetmə prinsiplərinin mexaniki surətdə teatr fəaliyyəti sahəsinə tətbiq edilməsinə cəhd göstərilməsi yaranmış vəziyyəti tam sabitləşdirə bilmədi. Bu çətinlikləri dəf etmək üçün bütün sosial-mədəniyyət sahəsində köklü dəyişikliklər həyata keçirilməsi, menecmentin yeni bazar mexanizmlərinin işlənib hazırlanması və tətbiq edilməsi tələb olunur.

Hazırda Mədəniyyət Nazirliyi sistemində 26 dövlət teatrı vardır: Dövlət Akademik Opera və Balet teatrı, 13 dram teatrı, Musiqili Komediya Teatrı, Musiqili Dram Teatrı, Gənc Tamaşaçılar Teatrı, 5 kukla teatrı, Poeziya Teatrı, Pantomima Teatrı, Dövlət Sirki.

Milli teatrlarla yanaşı ölkədə mədəni dözümlülük və multikulturalizm siyasətinə uyğun olaraq Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların dillərində tamaşalar hazırlayan teatrlar da fəaliyyət göstərir. Bunlara misal olaraq, ilk növbədə, əsası 1923-cü ildə qoyulmuş S.Vurğun adına Rus Dram Teatrının, Ləzgi Teatrının (1992), Qax rayonunun Əlibəyli kəndində fəaliyyət göstərən Gürcü xalq teatrının adlarını çəkmək lazımdır.

Keçid dövründə teatr prossesini stabilləşdirmək, teatr şəbəkəsinin plana-uyğun və məhsuldar fəaliyyətini təmin etmək məqsədilə Mədəniyyət Nazirliyi bütün mövcud maliyyə, təşkilati və yaradıcı imkanlarını səfərbərliyə almışdır. Son illərdə büdcə vəsaiti hesabına 120-dən çox yeni tamaşa hazırlanmışdır: bu tamaşalar arasında Şekspir, Şiller, Molyer, Hüqo, Bomarşe, Eduard de Filippo, habelə Füzuli, Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil Məmmədquluzadə, Hüseyn Cavid, Cəfər Cabbarlı və başqalarının adları ilə təmsil olunan xarici və milli dramaturgiya nümunələri mövcuddur. Dağlıq Qarabağ münaqişəsi

nəticəsində dörd dövlət teatrı öz fəaliyyətini məcburi köçkün şəraitində davam etdirməyə məcbur olmuşdur. İrəvan və Şuşa teatrları müvəqqəti olaraq Bakıda, Füzuli teatrı Sumqayıtda, Ağdam teatrı isə Bərdədə yerləşdirilmişdir. Ciddi maddi itkilərə məruz qalan bu teatrların iş rejimini bərpa etmək məqsədilə Mədəniyyət Nazirliyi dövlət sifarişləri verməklə onların tamaşalarını sistematik olaraq maliyyələşdirir.

Dövlət sifarişi teatrlarına maliyyə yardımının əsas formasıdır. O, tamaşa layihələrinin seçilməsini nəzərdə tutur, bu seçim zamanı təklif olunan layihələrdən yaradıcı planda ən perspektivli işlərə üstünlük verilir. Dövlət sifarişlərilə təkcə paytaxt teatrları təmin edilmir. Praktiki olaraq, ölkədə fəaliyyət göstərən hər bir teatr müəssisəsi hər il dövlət tərəfindən maliyyələşdirilən tamaşa hazırlamaq imkanına malikdir. Praktika göstərir ki, bu cür dəstək forması bu gün teatr ustalarının öz yaradıcı ideyalarını səhnədə genişləndirə bilmələri üçün ən əlverişli şərait yaratmağa imkan verir. Özəl sponsorların tamaşaları maliyyələşdirməyə cəlb edilmələri təşviq olunur.

Keçid dövründə dövlətin üzləşdiyi iqtisadi çətinliklər teatrların maddi-texnika bazasının tam təminatına imkan vermir. Bununla əlaqədar, bir sıra teatrlarda geniş miqyaslı təmir-bərpa işlərinin həyata keçirilməsini nəzərdə tutan "Azərbaycanda dünyəvi peşəkar teatrın yaradılmasının 125 illiyi haqqında" prezident fərmanı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Ən qədim teatr müəssisələrindən biri olan Musiqili Teatrın yeni binası tikilmiş, Milli Dram və digər teatrların binaları təmir edilmişdir, Dövlət Filarmoniyası binasının bərpası üzrə əsaslı işlər görülmüşdür.

90-cı illərdə Azərbaycanda baş verən sosial-siyasi hadisələrin, ideoloji dəyişikliklərin nəticəsi olaraq muzeylərin sayı və tematikasında da müəyyən dəyişikliklər baş verdi. Belə ki, Ateizm Muzeyi Din Tarixi Muzeyi ilə əvəz olundu. Sovet dövrünün siyasi xadimlərinə həsr olunmuş muzeylər bağlandı. Məsələn, Lenin, Fialetov, Kirov adına muzeylər və s. əvəzinə Azərbaycanda demokratik hərəkat tarixinə, müstəqillik uğrunda mübarizəyə həsr edilən yeni muzeylər yaranır. Məsələn, "İstiqlal" muzeyi (1991-ci ildə yaradılıb). Keçid dövrünün çətinliklərinə baxmayaraq, muzey şəbəkəsi genişlənməkdə davam edir. Son on il ərzində 21 yeni muzey açılmışdır. Hazırda Azərbaycan Respublikasında 146 muzey və 30 şəkil qalereyası vardır. 146 muzeydən 138-i (21 filial da daxil olmaqla) Mədəniyyət Nazirliyinin, 4 muzey Milli Elmlər Akademiyasının, qalanları isə digər nazirlik və idarələrin tabeliyindədir. Muzeylərin əsas fondu 1.150.936 eksponatdan ibarətdir.

Muzeylərin profil üzrə bölgüsü aşağıdakı kimidir: Tarixi və kompleks (diyarşünaslıq) muzeylər (82); Ədəbiyyat muzeyləri (25); İncəsənət üzrə muzeylər (23); Elm və texnologiya muzeyləri (6); Memarlıq abidə-muzeyləri (4); Təbiət tarixi muzeyi (1). Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi muzeylərlə bağlı işində "Muzeylər haqqında" Qanunu və "Azərbaycan Respublikasının dövlət muzeylərində saxlanan muzey əşyalarının uçotu və saxlanması üzrə Təlimatlar"ı (Bakı, 1996-cı il) əldə rəhbər tutur, həmçinin muzey işi üzrə Elmi-Metodiki Kabinetin tövsiyələrinə və metodik vəsaitlərinə əsaslanır. Ən iri muzeylər aşağıdakılardır: R.Mustafayeva adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət Muzeyi (əsas fondu – 14 525 eksponat); Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi (əsas fondu – 9823 eksponat); Azərbaycan Dövlət Tarix Muzeyi (əsas fondu – 255 375 eksponat); "Şirvanşahlar Sarayı" Dövlət Memarlıq Tarixi Xatirə Kompleksi (əsas fondu – 21 391 eksponat); C.Cabbarlı adına Azərbaycan Dövlət Teatr Muzeyi (əsas fondu – 116 783 eksponat); Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi (əsas fondu – 31 284 eksponat); Nizami adına Azərbaycan Ədəbiyyatı Dövlət Muzeyi (əsas fondu – 59 275 eksponat).

Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi və İKOM-un milli komitəsi işğal olunmuş ərazilərdə qalan muzeylərin və onların eksponatlarının taleyi ilə bağlı YUNESKO qarşısında dəfələrlə məsələ qaldırmışdır. Bu məqsədlə problemin öyrənilməsi üçün YUNESKO-nun Azərbaycana iki missiyası göndərilmiş (1994, 1995-ci illərdə) və bunun da nəticəsi olaraq YUNESKO baş direktorunun müavini işğal olunmuş ərazilərdə mədəni dəyərlərin müdafiə edilməsinə çağıran müraciət imzalanmışdır. Həmçinin YUNESKO-nun yardımı və onun loqosu altında qəsb olunmuş qiymətli muzey əşyalarının bəzilərinin təsvirini və onlar haqda informasiyaları əks etdirən liflet nəşr olunmuşdur.

İşğal edilmiş ərazilərdəki muzeylərin öz binalarından, demək olar ki, bütün kolleksiyalarından, təsərrüfat inventarından və sərgi avadanlıqlarından məhrum olmalarına baxmayaraq, onlar hüquqi vahid kimi ləğv edilməmiş, ştatları isə olduğu kimi saxlanmışdır. "Qaçqın muzeylər"in öz toplayıcı və s. fəaliyyətlərini davam etdirə bilmələri üçün onların Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən maliyyələşdirilməsi davam etdirilir; bu muzeylərə müvəqqəti yer ayrılmış və onların işçilərinə əmək haqqı ödənilir (buna görə də həmin muzeylər Mərkəzi Statistika İdarəsi və Mədəniyyət Nazirliyi məlumatlarında yer alır).

Mədəniyyət Nazirliyi muzeylərlə bağlı işində "Muzeylər haqqında" Qanunu və "Azərbaycan Respublikasının dövlət muzeylərində saxlanan muzey əşyalarının uçotu və saxlanması üzrə Təlimatlar"ı (Bakı, 1996-cı il) əldə

rəhbər tutur, həmçinin muzey işi üzrə Elmi-Metodiki Kabinetin tövsiyələrinə və metodik vəsaitlərinə əsaslanır [4, s. 164].

Son illər ərzində ölkədə baş verən sosial-siyasi dəyişikliklər ictimai həyatın bütün sahələrində olduğu kimi kinematoqrafiyaya da öz təsirini göstərmişdir. Fərəhli haldır ki, kinematoqrafiya Azərbaycanda hələ də öz əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. Əhalinin təxminən yarısı (46%) müntəzəm olaraq müxtəlif videofilmlərə baxır. Tamaşaçıların filmlərin seçilməsində üstünlük verdikləri başlıca amil filmlərin janrıdır (36%). Azərbaycanda bu ya komediya (24%), ya da tarixi janr (18%) ola bilər. Paytaxt ümumi mənzərədən bir qədər fərqlənir: burada daha çox üstünlük verilən janr melodramdır (17%). Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda filmlərin yayımı ilə məşğul olan mağazaların xeyli hissəsi xarici filmlər təklif etsələr də, əhalinin böyük bir hissəsi (44%) milli filmlərə baxmağa üstünlük verir, bu da ölkədə kinematoqrafiyanın gələcəyinə nikbin baxmağa imkan verir.

Təhlillərdən və statistik məlumatlardan da göründüyü kimi mədəniyyət müəssisələrinin dövlət mədəniyyət sisteminin tərkib hissəsi kimi başlıca vəzifəsi milli mədəniyyət sərvətlərinin, dünya mədəniyyəti nümunələrinin etibarlı şəkildə toplanıb qorunaraq gələcək nəsillərə çatdırılmasından, onların əhali arasında geniş təbliğindən, Azərbaycan xalqının adət və ənənələrinə bağlı, milli, mənəvi və mədəni, bəşəri dəyərlərə yiyələnən, müstəqil və yaradıcı düşünən vətəndaşlar yetişdiril-məsinə fəal yardım etməkdən ibarətdir [2, s. 56].

***Açar sözlər:*** müstəqillik, mədəni siyasət, teatr, kino, musiqi.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Abbasov N.Ə. Mədəniyyət siyasəti və mənəvi dəyərlər Təknur, bakı 2009
2. Azərbaycan qəzeti 1996, 3 fevral
3. 2006-2016 cı illər üçün mədəniyyət sahəsində dövlət inkişaf konsepsiyası. Mədəni-maarif jurnalı 2006 N11
4. Mədəni irsin qorunmasına dair normativ hüquqi aktlar toplusu, (Buraxılışa məsul: Röya Tağıyeva), Bakı. Elm. 2001
5. Süleymanlı M.A. Müasir dövrdə mədəniyyət müəssisələrinin idarəolunması və iqtisadiyyatı (metodik tövsiyyə). Bakı, ADMİU. 1996
6. Yusifov M.İ. Heydər Əliyev və azərbaycançılıq ideologiyası. Bakı, Nurlan 2003

***Намиг Аббасов (Азербайджан)***

**Культура Азербайджана в годы независимости**

В статье дается научно-сопоставительный анализ культурной политики Азербайджанской Республики в современный период, исследуется роль данной политики в развитии наших национально-моральных ценностей, комментируются цели и задачи в направлении защиты наших национально-моральных ценностей от разрушения в соприкосновении с негативными проявлениями процесса глобализации.

В статье также дается анализ понятия культурной политики, говорится об успехах, достигнутых после приобретения независимости, существующих проблемах и путях их устранения.

***Ключевые слова:*** независимость, культурная политика, переходный период, театр, кино, музыка.

***Namiq Abbasov (Azerbaijan)***

**Culture of Azerbaijan during independence years**

The article presents the scientific-comparative analysis of the cultural policy of the Republic of Azerbaijan in the modern epoch, looks into the role of this policy in the development of national and spiritual values and construes the goals and duties in direction of the protection of our national-spiritual values against the ablation in the close touch with the negative signs of the globalization process.

The article provides the detailed analysis of the cultural policy and touches upon the successes obtained after the independence, the existing problems and the ways out of these problems.

***Keywords:*** The independence, cultural policy, the transition period, theater, cinema, the musical.

*UOT 7.025.3*

***Dürdanə Qədirova***
***sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru***
***(Azərbaycan)***

# MÜSTƏQİLLİK DÖDRÜNDƏ BƏRPA VƏ KONSERVASİYANIN İNKİŞAFI VƏ PROBLEMLƏRİ

Azərbaycan incəsənətini əks etdirən çoxsaylı sənət nümunələri yerli və dünya muzeylərinin ekspozisiyalarını bəzəyir. Belə sənət nümunələri qorunan muzeylərdə bərpa sahəsində ciddi işin aparılması labüddür və sənət incilərinin elmi bərpa və konservasiya metodlarının tədqiqi bərpaçılıq sənətinin təcrübəsində önəmli yer tutur. Azərbaycanda iri və kiçik müzeylərdə, diyarşünaslıq muzeylərində, şəxsi kolleksiyalarda saxlanılan müxtəlif qiymətli əşyalar – saxsı qablar, bədii metal, parçalar, tikmələr, geyimlər, zərgərlik əşyaları, xalçalar, müxtəlif xalça məmulatları, əlyazmalar, qrafika, rəngkarlıq nümunələri və s. sənət əsərləri bərpa və konservasiya edilir. Bərpa işlərinin aparıldığı vaxtda istifadə olunan bərpa üsulları, avadanlıq və kimyəvi maddələr əsərin zədələnmə dərəcəsinə görə dəqiq müəyyənləşdirilməli və yerində tətbiq edilməlidir. Lakin ölkəmizdə bu sahədə olan problemlər hələ də yüksək səviyyədə həllini tapa bilməmişdir. Bu səbəbdən də görülən bərpa və konsevasiya işlərini lazımınca qənaətbaxş hesab etmək mümkün deyil.

Zaman keçdikcə elm və texnologiyanın yüksək surətdə inkişaf etdiyi müşahidə olunur, bərpa və konservasiya işlərində də yeni elmi metodlara əsaslanma zəruridir. Konservasiya və bərpa prosesində qədim sənətkarlıq nümunələrinin, incəsənət əsərlərinin texnikalarının öyrənilməsində və texniki ekspertizasında müasir fiziki-kimyəvi müayinə üsullarının xüsusi rolu var. Bu cür yeni elmi üsullarla konservasiya və bərpa işi təkmilləşdirilərək inkişaf etdirilməli və muzeylərdə geniş şəkildə tətbiq olunmalıdır. Çünkü, xalqımızın mədəniyyətini, dünyagörüşünü və bədii dəyərlərini əks etdirən, yaşadan əsrarəngiz sənət nümunələri mexaniki, fiziki, kimyəvi və s. təsirlərə məruz qalaraq zaman ötdükcə yox olmaq təhlükəsi ilə rastlaşır. Yaranmış və yarana biləcək belə problemlərin dəqiq və tez həlli üçün hər bir bərpaçı bu sahədə təcrübədən keçirilmiş əsaslı məlumatlarla təlimatlandırılmaqla muzey eksponatlarının qorunub saxlanılmasına xidmət edə bilər. Xüsusi təchiz olunmuş müasir bərpa laboratoriyalarımız olmadığı üçün "xəstələnmiş", zədələnmiş

hər bir sənət nümunəsinin texniki xüsusiyyətlərini araşdırmaq mümkün deyil. Bu səbəbdən də hazırda elmi tədqiqatların nəticələrinə əsasən deyil, daha çox ənənəvi metodlara, vizual görünüşə əsaslanaraq əşyanın qorunub saxlanılması işləri aparılır. Buna görə də əksər hallarda konservasiya işinə üstünlük verilir.

Düzdür, Muzey Sərvətlərinin və Xatirə Əşyalarının Elmi Bərpa Mərkəzində, AMEA Milli Azərbaycan Tarix Muzeyində, Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində və digər bərpa laboratoriyalarında keramika, ağac və kağız nümunələrinin, rəngkarlıq və qrafika əsərlərinin elmi bərpası və konservasiyası işləri həyata keçirilir. Çox təəssüf ki, bu bərpa laboratoriyaları da xüsusi avadanlıqlarla təchiz olunmadığı üçün dünya bərpa praktikasında qəbul edilmiş müasir üsullar tətbiq edilmir. Nəticədə isə müasir bərpa laboratoriyalarının yoxluğu mütərəqqi texnologiyaların tətbiqini ləngidir və bərpa əməliyyatları müasir üsullarla aparılmır. Beləliklə də incəsənət nümunələrinin qorunması, bərpası və konservasiyası məsələsi müstəqillik dövründə müasir bərpa üsullarının tətbiqi və təbliği problemindən kənarda qalmışdır.

Məlumdur ki, milli irsimiz olan sənət nümunələrinin qorunub saxlanılması o qədər də asan deyil. Təbii ki, muzeylərdə toplanan sənət əsərlərinin temperatur və rütubət normativlərinə uyğun şəkildə qorunub saxlanılması, bioloji zərərlərdən mühafizəsi və digər istiqamətlərdə profilaktik tədbirlər görülür. Lakin görülən bu işlər də çox vaxt lazımi tələblərlə tam cavab vermir, yüksək peşəkarlıq səviyyəsində icra olunmur. Belə ki, ən önəmli səbəblərdən biri olan əşyanın kolleksiyaya daxil olduğu vaxtda "xəstəlikli" və ya zədəli ola bilməsidir ki, bunun da qarşısı erkən zamanda alınmalıdır. Muzeylərə, şəxsi kolleksiyalara əsərlərin daxil olması zamanı və sonradan qorunub-saxlanılması, zədələrinin təyin olunması, lazımı müayinələrin aparılması çox vacibdir, eyni zamanda bərpa və konservasiya əməliyyatlarının peşəkarcasına icrası önəmli məsələlərdən biridir.

Bildiyimiz kimi konservasiya və bərpa "mühafizə etmək", "bütövlüyü saxlamaq", "əvvəlki vəziyyətinə qaytarmaq" anlamını verir. Bərpa sahəsi böyük səbir, zəhmət, xüsusi qabiliyyət, təcrübə tələb etməklə yanaşı muzey fondlarında qorunan müxtəlif zədələrlə "xəstələnmiş" əsərlərin analiz, ekspertiza, dezinseksiya və profilaktik tədbirlər sahəsini əhatə edir. Bunların dolğunluğunu və professionallığını isə əşya üzərində aparılan bərpa və konservasiya işinin nəticəsi təsdiq etməlidir. Belə ki, tarixi, bədii və elmi əhəmiyyəti olan muzey əşyalarını elə konservasiya, elə bərpa etmək lazımdır ki, nəticədə o öz formasını, öz təbiliyini, mənşəyini itirmədən saxlaya bilsin. Qeyd etdiyimiz

kimi hazıda respublikada görülən bir sıra konservasiya və bərpa işləri müasir və yeni təlblərə uyğun deyil.

Üzərində konservasiya işləri aparılmış bir neçə əşyanı nəzərdən keçirdikdə daha aydın olur ki, hazırda respublikada bu sahədə aparılan işlər hansı üsullarla həyata keçirilir. XX əsrin əvvəllərinə aid olan "Qaraçöp" kompozisiyalı xalça 2012-ci ildə Muzey Sərvətləri və Xatirə Əşyalarının Elmi–Bərpa Mərkəzində konservasiya olunmuşdur. Bu xalçanın fotoşəklindən də göründüyü kimi bütövlünü itirmişdir. Cox ehtimal ki, xalça texniki zədələrə məruz qaldığı üşün – yəni rütubət nəticəsində həmin hissələrin çürüməsi, həşəratlara "yem" olması, məişət zədələrinə məruz qalması nəticəsində dağılmışdır. Xalçanın konservasiya və bərpaya ehtiyacı var idi və Bərpa Şurasının qərarına əsasən xalça konservasiya olunub. Xalçanın konservasiyası üçün əsas (altlıq) kimi lazım olan parça (kətan) seçilmişdir. Parçanın kefiyyəti yetərincə qənaətbəxş deyil, lakin bundan da keyfiyyətli olan parçanı ölkədaxilində tapmaq çox çətin məsələdir. Xalça seçilmiş parçanın üzərində yerləşdirilmiş, eninə və uzununa hər 15 sm-dən sonra sadə tikişlə bərkidilmişdir. Sonrakı mərhələdə xalçanın cırılmış, sökülmüş hissələri ona verilən əsasa bərkidilmişdir. Beləliklə də xalçaya konservasiya üsulu ilə bərkidilən əsas onun dağılmasının, sökülməsinin qarşısını alaraq, olduğu vəziyyətinin saxlanılmasına xidmət edir. Lakin onun estetik görünüşünə, kompozisiya bütövlüyünə xidmət etmir.

Belə konservasiya olunmuş bir çox əşyaları qeyd etmək olar. Lakin bundan da aşağı səviyyədə konservasiya olunmuş əşyalarlar da mövcuddur. Nümunə üçün "Salyan" (XX əsr), Təbriz (XIX əsr) xalçalarını, Qarabağ (1340, 3803-XIX əsr) bədii tikmələrini, bədii metal, saxsı qab nümunələrini qeyd etmək olar. Xalçaların konservasiyadan əvvəlki vəziyyəti ilə konservasiyan sonrakı vəziyyətində yalniz bunu görmək olar. Xalçalar təmizlənib və əldə olan hər hansı bir materiala bərkidilib. Qeyd etməliyik ki, belə materiallardan konservasiya üçün istifadə etmək düzgün deyil. Bədii tikmələrin konservasiyasında isə çox vaxt kleyli parçadan, sintetik tordan istifadə olunur. Belə materiallardan da istifadə düzgün deyildir. Çünki, zamanla eksponatı daha da zədələyən bu parçalar əşyanın tamamilə məhvinə səbəb ola bilər. Digər bədii tikmədə astarlıq parşa əşyanın ümumi koloritinə uyğun seçilə və böyük ölçüdə dağılmış hissələri tikmə üsulu ilə doldurula bilərdi ki, bu da kompozisiyanın bütövlüyünü, estetik görünüşünü təmin edərdi.

Çox təəssüf olsun ki, mədəni tariximizin ilkin dövrlərindən mövcud olan saxsı, metal əşyalarının konservasiyasında, bərpasında da sadə ilkin üsullardan

istifadəyə üstünlük verilir. Saxı qabın (8506) çatışmayan hissəsi çox qabarıq şəkildə diqqəti cəlb edir. Metal əşyalarında təmizlənmə işi ya həddindən artıq çox, ya da lazım olduğundan da az aparılır. Bu da XIX əsr Lahic sənətkarlıq nümunəsi olan aşsüzəndə rənglərin qabarıqlığına, naxiş cizgilərinin nazilməsinə səbəb olmuşdur. Digər metal əşyasında isə onun üzərini örtən – rütubətin, tozun əmələ gətirdiyi "tor" təbəqəsi tamamilə təmizlənməyib. Belə konservasiya və bərpa üsulları müasir dövrdə qənaətbəxş hesab oluna bilməz və bu sahədə olan ümumrespublika problemləri həll olunmalıdır.

Ümumiyyətlə, xalçalarda, tikmələrdə və digər əşyalarda konservasiya işini müasir üsullarla həyata keçirmək lazimdir. Çünki, bu üsullarla konservasiya olunmuş əşyanın kompozisiya bütövlüyü daha oxunaqlı olur, onun sökülmüş, dağılmış hissələri ilk baxışdan diqqəti cəlb etmir. Eyni zamanda əşyaya heç bir müdaxilə olunmadan onun kompozisiyası tamamlanır. Məsələn, XIX əsrə aid olan Qazax zilisinin, Şirvan çulunun (XIX) üzərindəki dağılmış hissələrə uyğun rəngli parçadan istifadə olunduğuna görə bir o qədər tez nəzərə çarpmır. Lakin çulun kənarlarındakı sökülmüş hissələri ilk baxışdan diqqəti cəlb edir. Bakı zilisində (XX əsr), Qarabağ şəddəsində (XIX) isə əsas kimi seçilən parça onların rənginə uyğun olduğu üçün əşyanın dağılmış hissələri ümumi yerlik təsiri bağışlayır. Bütövlükdə bunun da kompozisiyanın ümumiləşdirilməsi üçün müsbət təsir var.

Hər bir parça, tikmə, xalça və s. bu kimi nümunələrin konservasiya olunması daha məqsədəuyğundur. Müxtəlif konservasiya üsulları var ki, bu vasitələrlə əşyanın tamlığını olduğu kimi əks etdirmək olar. Lakin hazırda respublikada daha çox sadə konservasiya üsuluna üstünlük verilir və bu da sizə təqdim etdiyimiz üsuldur ki, əşyanın dağılmış hissələri aydın şəkildə görünür.

Müasir konservasiya üsullarında əşyanın tamlığını itirmiş hissələri əsərin kompozisiya bütövlüyünü tamamlayan prinsiplərlə həyata keçirilir. Əşyanın konservasiya olunması üçün vacib olan ilkin işlər (sənədləşmə, təmizlənmə) tamamlandıqdan sonra onun dağılmış hissəlrinin eskizi hazılanır. İşin tətbiq olunma mərhələsində isə həmin eskizlərə əsasən dağılmış hissələr rənglər, ipliklər və ya əsərə xələl gətirməyən, onun materialı ilə uyğunluq təşkil edən materiallarla doldurulur. Bütün bu konservasiya işləri isə xalçalara, xalça məmulatlarına, tekstil nümunələrinə verilən əsasın (altlığın, astarın) üzərində həyata keşirilir. Beləliklə də bu cür əşyalara verilən astar həm əsərin dağılmasının qarşısını alır, həm də onun kompozisiya bütövlüyünü təmin edir.

Sürətli inkişaf dönəmini yaşayan müstəqil respublikamızda yaxın gələ-

cəkdə bərpa və konservasiya işinin inkişafı üçün lazımi tədbirlər görülməli və milli sərvətimizi qorumağa xidmət edən bu sahədə də daha yeni nəaliyyətlər əldə olunmalıdır.

***Açar sözlər:*** bərpa, konservasiya, laboratoriya, material, xalça.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Kazımzadə K. Vida sözü.“Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1987, 25 dekabr.
2. Баннаева Н. Юбилей Азербайджанского реставратора под угрозой срыва. Газ. «Неделя», Баку, 1999, 27 август.
3. Гаджиева Г. Жизнь после жизни. Газ. «Вышка», Баку, 1992, 29 августа.

***Дурдана Гадирова (Азербайджан)***

**Проблемы развития реставрации и консервации в период независимости**

В докладе затрагиваются проблемы, существующие в области реставрации и консервации в Азербайджане в период независимости. Богатые коллекции национальных музеев полны различных предметов декоративного искусства, которые нуждаются в постоянной консервации и реставрации. Отсутствие современных реставрационных лабораторий, оснащенных новейшим оборудованием и материалами, мешают развитию этого важнейшего направления в деятельности музеев.

***Ключевые слова:*** восстановление, сохранение, лаборатория, материал, ковер.

***Durdana Gadirova (Azerbaijan)***

**Development problems of restoration and preservation during period of independence**

The article deals with the problems existing in the field of restoration and preservation in Azerbaijan during period of independence. Rich collections of national museums are full of various items of decorative art, which need

constantly preservation and restoration. The lack of modern restoration laboratories completed with the latest equipments and materials hinders the development of this most important direction in museum work.

***Keywords***: recovery, preservation, laboratory, material, cover.

*UOT 72.03*

***Naci Edı***
***(Türkiyə)***

# SƏLCUQLAR DÖVRÜNDƏ ŞƏRQİ ANADOLU VƏ NAXÇIVAN MEMARLIĞINDA BİNALARIN FASAD VƏ DAXİLİ HİSSƏLƏRİNİN ÜZLƏNMƏSİNDƏ İSTİFADƏ OLUNAN DEKORATİV-NAXIŞ MATERİALLARI VƏ ÜSULLARI

Səlcuq memarlığının tarixi müxtəlif tipologiyalı çoxsaylı gözəl abidələrlə zəngindir və bu kimi nümunələr Anadolunun bütün ərazisində, eləcə də Səlcuqların və Atabəylərin hökmranlığı altında olan dövlətlərdə yayılmışdır. Lakin memarlıq abidələrinin forma təşkili və struktur xüsusiyyətlərindən əlavə, Səlcuqlar onların dekorativ naxış proqramını da işləyərək, nəticədə öz təkrarolunmaz üslubunu yaratmışlar ki, bunu da Yaxın Şərqdə və İslam aləmində Orta əsrlərin universal dekorativ dilinin meydana gəlməsinə bir töhfə kimi dəyərləndirmək olar.

Əvvəllər Anadolu səlcuqları öz sələflərinin, İranın ulu səlcuqlarının layihə ənənələrini davam etdirmişlər. Lakin tarixi hadisələrin inkişafı nəticəsində, səlcuq memarlıq mühitinə Şərqdə monqolların hücumundan sonra meydana gələn dağıntılardan xilas olmağa çalışan çoxsaylı sənətkarların və rəssamların "yad" nəfəsi daxil olmuşdur. Dağıdılmış ölkələrdən və şəhərlərdən qaçan memarlar, ustalar, daşyonanlar və rəssamlar arasında Azərbaycandan və onun əyalətlərindən olan insanlar çoxluq təşkil edirdi. Onların əksəriyyəti Anadolunun şəhərlərində məskunlaşmışdılar, bunun nəticəsində onların bədii ənənələri, istedadları və zövqləri, demək olar ki, regional memarlığa daxil olmuş və mürəkkəb, bədii-rəngarəng dekorativ səciyyə yaratmışdır. Bundan əlavə, xarici ustalar və memarlıq obyektləri səlcuqlar tərəfindən hərbi qənimət kimi qəbul olunurdu ki, bunun da nəticəsində onların memarlıq sahəsindəki lüğət tərkibi səlcuqlarla qarışaraq, dolğunlaşırdı [1].

Lakin ilk öncə, aydınlaşdırmaq lazımdır ki, səlcuqlar hansı naxış materialından istifadə edirdilər, Şərqi Anadolunun regionları üçün hansı materiallar səciyyəvi idi, Naxçıvanda nədən istifadə olunurdu və iki tarixi vilayətin bədii-memarlıq ənənələrinə hansı üsullar kənardan gətirilmə idi, belə ki, inşaat və üzlük materialları həmişə memarlıq formalarının konstruktiv həllinə, həmçinin, binanın xarici və daxili simasına təsir edir. Əgər Şərqi Anadoluda əsas

tikinti materialı müxtəlif mənşəli daşlardan ibarət idisə və binanın xarici və daxili görünüşü iri həcmli üzlük daşları ilə müəyyən edilirdisə, Azərbaycanın cənub vilayətlərində, məsələn, Naxçıvanda, Marağada, Urmiyada monumental binaların əsas tikinti materialı çiy və yanmış kərpicdən ibarət idi.

Naxçıvan ərazisində yerləşən memarlıq abidələri sırasında Səlcuqlar dövrünə aid daş hörgülərinə maraqlı nümunələrdən biri kimi XIII əsrin Gülüstan məqbərəsini qeyd edə bilərik ki, bunun hörgüsü kobud yonulmuş, demək olar ki, yontalanmamış tikinti daşından olub, möhkəm əhəng qarışıqla aparılmışdır. Məqbərənin inşa olunmuş massivinin xarici səthi təmiz yonulmuş və dəqiq yerləşdirilmiş üzlük daşlarla üzlənmişdir [6, s.49]. Gülüstan türbəsinin hər tərəfi relyefli tağ çərçivələri şəklində işlənilmişdir, onların fonu daş üzərində oyulmuş kiçik həndəsi naxışlarla doldurulmuşdur. Daş ornamentlərin üç müxtəlif motivi məqbərənin bütün on iki tərəfində növbələşir. Birinci yarusun hörgüsünün xarakteri müxtəlif ölçülü daşlarla bağlıdır ki, bu da tikiliyə möhkəm görünüş verir, türbənin əsasını kifayət qədər qüvvətləndirir, nisbətən yüngül və incəliklə işlənmiş ikinci yarusla təzadlıq təşkil edir. Birinci yarusun qapı yerində bütöv daşdan düzəldilmiş tağın olması abidənin bünövrəsinin monumentallığı təsirini artırır [7, c.212].

Şərqi Anadoluda daş binaların divarlarını yontalanmamış və ya işlənilməmiş daşlardan tikirdilər, daha sonra isə Naxçıvanda olduğu kimi, böyük səliqə ilə qoyulmuş daş bloklarla üzləyirdilər ki, bunların da səthi dekorativ naxışlarla örtülürdü. Səltuklar dövründə tikilmiş binalarda, məsələn, Tərcanədə Mama Xatun karvansarayında, Ərzurumda came məscidində dekorativ naxışların olmaması daş hörgünün bütün möhtəşəmliyini görmək və dəyərləndirmək imkanı verir; sadəlik və ciddilik formaların ahəngdarlığını xaricdən qabarıq göstərərək, binanın daxilində xoş həyəcanlı mühit yaradır. Bu cür effekt əsasən tağlı daş tavana dayaq olmaq üçün nəzərdə tutulan çoxsaylı kontrforsların və sütunların köməyi ilə meydana gəlir.

Çiy kərpicdən hörgü ən ucuz sayılırdı və ondan daş yataqlarının olmadığı vilayətlərdə istifadə olunurdu. Kərpiclərin hazırlandığı palçıq kütləsini xalq arasında "moxra" adlandırırdılar və ondan müxtəlif müxtəlif tipli tikililərdə, o cümlədən, ibadət binalarında istifadə olunurdu. Bunlar ardıcıl olaraq təxminən 1 metr hündürlükdə təbəqələrlə yığılırdı və üfüqi sıralarla bloklara bölünürdü [7, s.198]. Çiy kərpicin hörmə üsulları müxtəlif idi. Bəzi hallarda kərpiclər başdan-başa bir cərgəyə düzülür və hər tərəfdən qalın gil qatı ilə suvaqlanırdı. Digər hallarda isə kərpiclər birinci cərgədə bütün divar boyu iki-iki yığılırdı; ikinci cərgədə isə birinci cərgənin kərpiclərilə bucaq altında, 2-3

sm önə çıxmaqla (cınağı naxış sistemi) qoyulurdu. Bu şəkildə kərpic cərgələri bütün divarın hündürlüyü boyu növbələşirdi. Əmələ gələn əyriliklər suvanma zamanı gillə doldurulurdu. Divarların qalınlığı müxtəlifdir: 18-20 sm-dən 50-70 sm-ə qədər. 7-13 sm qalınlığında kvadrat və düzbucaqlı çiy kərpiclərə rast gəlinir. Kvadrat kərpiclərin tərəflərinin ölçüsü 33-dən 52 sm kimi, düzbucaqlı kərpiclərin ölçüsü 20x30 sm-dən 35x65 sm qədərdir. Zaman keçdikcə, kərpiclərin ölçüləri kiçilmişdir. Çiy kərpic divarlar nisbətən nazik tikilirdi; onların qalınlığı adətən kərpicin uzunluğuna, nadir hallarda eninə bərabər olurdu. Bəzən çiy kərpic divarı bişmiş kərpicdən olan "haşiyə" ilə möhkəmləndirirdilər ki, bu da müəyyən bədii effekt əmələ gətirirdi [7, s. 200].

Əvvəllər Səlcuqlar dövründə Rumda inşaat texnologiyası Böyük Səlcuqlular imperiyası ərazisində tətbiq olunan inşaat texnologiyalarına bənzəyirdi. Hətta XII əsrə aid binalarda, məsələn, Sivasda (Mərkəzi Anadolu) Dünüyaşir məscidində və Darüşşifa xəstəxanasında divarlar xaricdən ornamentlə bəzədilmiş daşlarla üzlənib, daxildən isə onların kərpicdən hörüldüyü görünür [8, s.145]. Şərqi Anadoluda, Fars vilayəti ilə sərhəd olduğu üçün, "kərpic üslubunun" əsasını qoyan nümunə kimi Elazığda çiy kərpicdən tikilmiş minaräni qeyd edə bilərik (onun quruluşu haqqında "minarələr" bəhsində danışmışdıq). Minarənin hörgüsü bir neçə üfüqi bloklardan ibarət olub, bir-birindən müxtəlif elementlərdən yığılmış ornamentli zolaq ilə ayrılır. Hər bir blok stillizə olunmuş incə güllü ornamentə malikdir, bu da sübut edir ki, kərpic hər bir formaya salına bilən material kimi özünü göstərir.

Kərpicin kvadrat forması Yaxın Şərq ölkələri üçün ənənəvi olub, Azərbaycanda da XIX əsrin ikinci yarısına kimi qorunub saxlanmış və o vaxtdan düzbucaqlı "rus" kərpici ilə sıxışdırılıb aradan çıxarılmışdır. Yanmış kərpicdən hörgü əsasən zahiri və daxili üzlüksüz (suvaqsız) aparılırdı. Konstruksiyanın tam açıqlığı, hər bir kərpicin görünməsi hörgünün diqqətlə aparılmasını şərtləndirirdi ki, bu da çox mməharətlə həyata keçirilirdi. Yanmış kərpicin ölçüsü daimi deyildi. XII-XV əsrlər boyu kərpiclərin əsas ölçüsü 20x20x5 sm idi, ancaq 22x22x5 sm ölçülü kərpiclərə də rast gəlinirdi. Yanmış kərpicin ölçülərinin kiçilməsi bütün kütlənin bərabər yanmasına nail olmaq zərurətindən irəli gəlirdi. Buna görə də kərpicin 22x22x5 sm ölçüsü həm texnologiya, həm də hörgü üçün tələb olunan məhlul baxımından daha məqsədəuyğun hesab olunurdu. Həm də bu, binaya daha kamil bədii görünüş verirdi. Kərpic hörgü zamanı vacib olan bənd yerlərinin möhkəmləndirilməsindən divarın səthində əmələ gələn şəkil, hörgüdəki çıxıntı və çökəklərdə yaranan işıq-kölgə oyu-

nu - kərpic hörgünün bütün bu xüsusiyyətləri bədii ifadə vasitəsi kimi geniş surətdə istifadə olunmuşdur [7, s.201].

Yanmış kərpic ornament üsullarının inkişafına şərait yaratmışdır, bu da artıq X əsrin əvvəllərindən tətbiq olunurdu. Fasadın səthində ornament elə yerləşdirilirdi ki, konstruksiyanın elementlərini üzə çıxarmaq mümkün olsun. Nisbətən daha artıq yüklənmiş elementlərdə (künclər, aralıqlar, kürəklər) heç bir naxış olmurdu, yalnız şaquli bəndlərdə kərpicin möhkəmləndirilməsini vurğulayan fiqurlu əlavələr istisnalıq təşkil edirdi. Kərpicdən eyni məharətlə fasadların bəzədilməsi üçün istifadə edilirdi, ornamentin kompozisiya baxımından düşünülmüş surətdə yerləşdirilməsi və masştablığı onun binanın bədii simasına üzvi surətdə daxil olunmasına imkan verirdi. Divarların naxışlı kərpic hörgüsü təkcə fiqurlu şəkildə yonulmuş kərpiclərin üfüqi əlavələrilə məhdudlaşdırılmırdı. Həmin kərpicdən hörgünü canlandıran frizlər tərtib olunurdu. Divarların naxışlanması müxtəlif şəhərlərdə yerli ənənənin nəzərə alınması ilə özünəməxsus xarakter daşıyırdı. Hörgü öz formasına görə rəngarəng naxışlı olurdu, daha çox cınağı naxışlı idi, lakin bununla yanaşı, nadir hallarda meandra yaxın, pilləkən formalı naxışlara da rast gəlinir [7, c. 202]. Bəzən naxışlı hörgü şaquli və üfüqi kərpiclərin növbələşməsindən tərtib olunurdu ki, burada hər bir yuxarıda yerləşən qat bir qədər irəli çəkilirdi, bunun da nəticəsində, hörgü diaqonal şəkil alırdı. Çox zaman naxışlı hörgü üfüqi qoyulmuş kərpiclərin və onları çərçivəyə alan şaquli kərpiclərin simmetrik uzlaşmasından yaranırdı və burada yuxarıda üfüqi kərpiclər arasında cərgə ilə üç kərpic romb yerləşdirilirdi, aşağıda isə üfüqi kərpiclər arasında eyni ölçülü kərpic kvadratlar və romblar qoyulurdu. Naxışın ayrı-ayrı elementləri şaquli kərpiclərlə bölünürdü [7, s.202].

Artıq XII əsrdə binanın konstruktiv əsasa və inşaat massivini örtən dekorativ "köynəyə" bölünməsi müşahidə olunur. Naxçıvanda məqbərələrin fasadında üzlük blokların hazırlanma texnikası buna nümunə ola bilər. Fasadların ornamentli naxışlarla örtülən səthi standart ölçülü və formalı elementlərə bölünür ki, üzlük bloklar da buna uyğun olaraq hazırlanır, sonra qaja məhlulu vasitəsilə əvvəlcədən nəzərdə tutulmuş yerlərdə bərkidilir. Üzlük bloklarının hazırlanma texnikası binanın əsas hörgüsünün bir qədər səliqəsiz aparılmasına şərait yaradır, çünki üzlük bloklardan ibarət "köynək" təkcə qüsurları ötrmür, həmçinin, binanın özünəməxsus qoruyucu geyiminə çevrilirdi. Verilmiş halda, dekorlar memarlıq hissələrinin quruluşuna ciddi tabe olaraq, onları ifadəli şəkildə vurğulayır.

XI əsrə qədər abidələrdə relyefli naxışların şəkli ehtiyatla istifadə olu-

nur və XII əsr və sonrakı dövrün abidələrində rast gəldiyimiz zənginlikdən məhrumdur. Naxçıvan məqbərələrinin hörgüsü daha geniş yayılmış tipə aiddir və divarların memarlıq bəzəkləri naxışlı kərpic hörgüsü texnikası ilə işlənilərək kamil səviyyəyə çatdırılmışdır. Bu sənət nümunələrindən biri Qarabağlar kompleksinə (XII əsr) daxil olan qoşa məscidin piştağının fasadındakı ckaşı sənətiınağı naxışları əks etdirən dekorları göstərə bilərik. Bu baxımdan, həmçinin, Yusif ibn Küseyr (1162-ci il) və Möminə Xatun (1186-cı il) məqbərələri səciyyəvidir. Yusif übn Küseyr məqbərəsinin bütün səkkiz tərəfindəki oyuqların hörgüsü həndəsi ornamentlərdən ibarət olub, müxtəlif ölçülü xüsusi kərpiclərdən düzəldilmiş və məhlulla ayrı-ayrı bloklar şəklində müvafiq şəkillər üzrə birləşdirilmişdir. Məhlulun üst səthinə bitki səciyyəli şəkillər çəkilirdi. Bütün bunları Möminə Xatun məqbərəsinin hörgüsündə də müşahidə etmək olar, burada on divar səthindəki doqquz oyuq tamamilə müxtəlif şəkilli həndəsi ornamentlərdir. Onuncu divarın oyuğunda türbəyə giriş nəzərdə tutulur ki, bu da digər doqquz şəklin birini təkrarlayır. Türbənin küncləri üz səthini çərçivələyərək, üfüqi hörgü ilə işlənilmişdir ki, bu da məqbərəyə möhkəmlik aşılayır. Üz tərəflər və çadır arasındakı müstəvi yazılı frizlə doldurulmuşdur və fiqurlu hörgüdən ibarətdir.

XII əsr ərzində tikinti texnikasının inkişafı ilə əlaqədar olaraq, divarların tikilməsi prinsipi də dəyişmişdir. Divarların naxışlanmasında xüsusi cilalanmış kiçik kərpiclərlə, bəzən terrakot elementlərinin daxil edilməsilə üzləmə geniş yayılır. Lakin Naxçıvanda çox rast gəlinən kərpic hörgü, üzlük bloklar və dekorlar Şərqi Anadoludakı binalarda o qədər də populyar olmamış, burada daş üstünlük təşkil etmişdir. Tikintidə və dekorlarda kərpicdən istifadə nümunəsi kimi müxtəlif regionlardan bir neçə memarlıq abidəsini göstərə bilərik, məsələn, Vanda came məscidi və onun minarəsi (1112-1128-ci illər), Kemahda Soltan Məlik Qazi türbəsi və s. Bu abidələrin forma və strukturu haqqında Səlcuq minarələri və türbələrindən bəhs edərkən qeyd olunmuşdu, lakin kərpic naxışlar və dekorlar xüsusi diqqət tələb edir. Böyük Səlcuq imperiyasında və Azərbaycan atabəyləri Eldəgizlər dövründə Naxçıvanda memarlıq abidələri arasında parallellər aparılır, məsələn, Van minarəsinin hörgüsü, “girih”, “islimi” və epiqrafik naxışları ilə Qarabağlardakı XII əsrə aid qoşa minarələrlə analoq təşkil edir. Soltan Məlik Qazi türbəsinin kərpic hörgüsü və dekorları Yusif ibn Küseyir türbəsi ilə müqayisə oluna bilər.

XIII-XIV əsrlər memarlığının fərqləndirici xüsusiyyəti kimi onun çoxrəngliliyini qeyd edə bilərik, belə ki, məhz bu dövrdə yeni materiallar - şirli

kərpic və şirli mozaika geniş yayılır ki, bu da memarlığın inkişafında əvvəllər özünü göstərən tendensiyaların yüksəlişinə şərait yaradır. Adi bəzən naxışlı kərpic hörgünün oymalı terrakotla və nadir şirli xallarla uzlaşması yerini saxsı üzlüklərə verir. İşıq və kölgənin kontrastı parlaq rəng kontrastları ilə əvəzlənir ki, bununla bağlı olaraq, memarlıq detalları müstəvi xarakteri alır [6, c.115]. Başlıca olaraq memorial və ibadət binalarının fasadlarının memarlıq bəzəklərində şirli kərpicin meydana gəlməsi və tətbiq olunması iki məqsədlə bağlı idi. Şirli kərpic sadə kərpicdən daha möhkəm idi ki, bu da onun ilk növbədə, bunanın atmosfer təsirinə daha çox məruz qalan hissələrində - günbəzlərdə, çadırlarda və s. istifadə olunmasını şərtləndirmişdir. Şirli kərpiclərlə işlənmiş naxışlar bir çox binaların konus və piramida şəkilli örtüklərinin səthini bəzəyirdi. Şirlənmiş və şirlənməmiş kərpiclər şaquli, üfüqi və diaqonal şəklində yığılırdı. Kərpic hörgülər qırıq xətlərin və oxların kəsişməsində yerləşdirilərək, adətən, eyni bir sözün təkrarını əks etdirirdi və bu da memarlıq kompozisiyasında ifadə olunmuş estetik yazı manerasına çevrilmişdi [5]. Bundan əlavə, şirli kərpic əvvəllər firuzəyi rəngdə idi ki, bu da memarlıq elementlərinin qabarıq ifadə olunmasına şərait yaradırdı. Həmçinin, dekorativ yazıların hərfləri onunla örtülür və mürəkkəb ornament toxumalarının kompozisiya "düyünləri" qabarıq üzə çıxarılırdı [6, c.118]. Naxçıvanda və Şərqi anadoluda memarlıq şedevrlərini yaradan sənətkarlar şirəli memarlıq detallarının hazırlanmasında tam kamil səviyyəyə çatmışdılar.

Mozaika yığımlarının hazırlanma prosesi bir neçə əməliyyatdan ibarət idi: gil xəmirin hazırlanması, qəliblənməsi, qurudulması və kaşıların yandırılması; frit və minanın hazırlanması; kaşıların şirlə örtülməsi, yandırılması, hissələrə bölünərək tədarük olunması; bölünmüş hissələrin ayrı-ayrı bloklarla fraqmentlərlə yığılması; yığılmış hissələrin yerinə qoyulması. Yüksək keyfiyyəli minanın alınması çox çətin bir iş idi. Bunun üçün əsas materiallar - minerallar və qələvilər diqqətlə seçilərək qarışıq hazırlanırdı. Onun tərkibinə kremnezem (toz), qurğuşun oksid (surik), qələvi (potaş, soda və ya selitra), boyalar (oksid metallar) daxil olunurdu, zərurət olduqda səsboğan (qalay) istifadə olunurdu. Bu qarışıq əridilirdi, soyuq suda soyulurdu və narın üyüdülürdü. Lazım olan mina növü almaq üçün zəruri maddələr əlavə olunduqdan sonra, qarışıq yenidən əridilir və soyudulurdu [7, c.208]. Alınmış həmcins, şüşəyəoxşar kütlə narın toz halına salınır və qaymaq qatılığı alınana qədər su ilə qarışdırılırdı, bununla da şir və ya mina əmələ gəlirdi. Memarlıq keramikasının istehsal texnologiyasının tələblərinə metal oksidləri - marqans, ko-

balt, mis, qalay cavab verirdi ki, bunlardan bənövşəyi, göy, mavi və ağ rəngli davamlı və möhkəm şirlər alınırdı ki, bu da Naxçıvan və Anadolu memarlığında geniş yayılmışdı. Minalar arasında ən yaxşı parıltıya və fakturaya malik firuzə xüsusilə dəyərləndirilirdi.

Böyük Səlcuqlar imperiyasında XII əsrdə saxsı məmulatların istehsalı minalanmış divar yazılarının tətbiqini uğurla həyata keçirməyə imkan verdi. Məsələn, Marağada Qunbad-e Surx məqbərəsinin giriş portalının pannosunun ornamentlərlə bəzənməsini, Mərvdə Sultan Səncər məqbərəsinin günbəzi mavi şirlə örtülməsini qeyd edə bilərik.

Azərbaycanda saxsı istehsalının geniş inkişafı nəticəsində Naxçıvanda Möminə Xatun məqbərəsinin səthində epiqrafik frizin və ornament bəzəklərinin təcəssümü mümkün olmuşdur. Türbənin səthinin perimetri boyu həndəsi ornament lenti keçir ki, bunlara dörddəüçlük burma-sütunlar yapışaraq, kub formasında kiçik çıxıntılarla bölünür. Divarların dərinə yerləşdirilən müstəvisi kəskin çərçivəyə alınmış pilləvari tağlarla tamamlanır. Stalaktitlərin işıq-kölgəsi bu memarlıq formasının plastik ifadəliliyini qabarıq göstərir. Həndəsi ornamentin sərhədlərində kompozisiyasının kəsişmə nöqtələrində firuzəyi şirli kərpiclər yerləşdirilmişdir. Gövdə boyu geniş friz zolağı keçir ki, onun üzərindəki kufi yazısında hərflərin üstü gözəl firuzəyi şirlənərək qabardılmışdır.

Xarici örtüyə keçid stalaktit karnizlərdə həyata keçirildi ki, bunun da hüdudları ensiz firuzəyi kərpiclərlə işlənilirdi. Möminə Xatun türbəsinin örtüyü onüzlü çadırı xatırladır və onun səthində firuzəyi kərpiclər mürəkkəb olmayan "girih" naxışları əmələ gətirir. Anadoluda şirlənmiş kərpic sənəti XIII əsrdə, səlcuq memarlığının ən yüksək səviyyəyə çatdığı bir dövrdə məscidlərdə, mədrəsələrdə, türbələrdə və saraylarda, binanın müxtəlif hissələrində - divarlarda, günbəzlərdə, qapılarda və minarələrdə xüsusilə geniş surətdə istifadə olunmuşdur.

Səlcuqların böyük şəhərlərində - əsasən Konyada, paytaxtda, Akşehirdə, Beyşehirdə, Sivasda, Amasyada, Tokatda, Malatyada, Kayseridə, Afyonda, Antalyada, Alanyada, Ankarada, Harputda və Kirşehirdə memarlıq abidələrində şirlənmiş kərpicin tətbiqi texnikası qeyd olunmalıdır. Səlcuq üslubunun bütövlüyü kaşı işlərində müşahidə olunur, səyahət edən sənətkarlar sayəsində bu üslubun tamlığı qorunurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdə bir çox minarələr şirlənmiş kərpiclərlə bəzədilmişdi. Daha çox istifadə olunan rəng firuzəyi idi. Həmçinin, sonrakı dövrlərdə bənövşəyi, qara və göy kobaltdan

da istifadə olunurdu. Minarələrin gövdəsi bütünlüklə müxtəlif həndəsi formalı şirlənmiş kərpiclərlə, kufi kalliqrafiyası və minarələrin eyvanlarının altı mukarnaslarla üzlənmişdir.

Şirlənmiş kərpicdən dekorlardan bir çox şəhərlərin came məscidlərində istifadə olunmuşdur, bunlardan Siirtdə (1260), Sivasda (1213), Kayseridə (1205), Akşehirdə (1213), Bayburtda (XIII əsrin birinci yarısı), Afyonda (1272), Malatyada (1224) came məscidlərini, Konyada Xatuniyyə mədrəsəsini (1250), Sivasda Göy mədrəsəni (1271-1272), Sivasda Çiftə minarəli mədrəsəni (1272), Ərzurumda Çiftə minarəli mədrəsəni (1253-91), Ankarada Arslanhane məscidini (1289), Ərzurumda Yakutiye Mədrəsəsini (1310), Amasyada Göy məscidi (1266) və bir çox digər abidələri qeyd etmək olar. Bu binaların daxili divarları kvadrat, düzbucaqlı, altıbucaqlı və ya ulduz formalı üzlük lövhələrlə örtülmüşdür [3].

Kaşı (və ya mozaika) sənəti şirlənmiş kərpicdən başlanmışdır, hələ VIII-IX əsrlərdə uyqurların memarlıq binalarında istifadə olunmuşdur. Digər şirlənmiş kaşılar da bu nümunəyə uyğun olaraq işlənilmişdir. Kaşının fars dilində "çayne" adlanması bu materialın çin mənşəli olduğundan xəbər verir. Türk kaşı sənəti bütün İslam incəsənətində görkəmli yer tutur. Onun sonrakı inkişafı Qaraxanlıların, Qəznəvilərin təsiri altında olmuş və xüsusilə də Böyük Səlcuqlar dövründə yüksəlmişdir. Kaşı istehsalı sənətinin birinci mühüm inkişaf dövrü başlıca olaraq, Anadolu səlcuqlarının memarlığında baş vermişdir. Kaşı sənətində müxtəlif metodlardan istifadə olunması bir çox əsrlər boyu yüzlərlə nümunələrdə öz əksini tapmışdır. XVIII əsrə qədər türk keramikası və onun işlənilməsindən meydana gələn məhsulları "evani" və "kâşi" adlandırırdılar ki, bunlardan birincisi "saxsı" mənasını verir, "kâşi" isə fars mənşəli söz olub, Kaşan şəhərinin adı ilə bağlıdır və bu şəhər Böyük Səlcuqlar dövründə keramika istehsalının mərkəzinə çevrilmişdir.

Səlcuqlar dövründə şirlənmiş kaşıların istehsalı zamanı istifadə olunan metodlar şirlənmiş kərpic, monoxrom şirlənmiş kaşı, qızılla şirlənmiş, qəndil texnikası, mina çəkilmə - minayi texnikası, kaşı mozaika, moldinq relyefi, rəngli şirləmə və süni mozaika texnikasından ibarətdir. Kaşı və keramikanın müxtəlif növləri Anadolu səlcuqları dövründə müxtəlif metodlar vasitəsilə işlənilmiş və istifadə olunmuşdur [4]. Bu mürəkkəb və vizual cəhətdən bölünmüş texnika bir qayda olaraq, günbəzin, trompların, tağların, haşiyələrin, mehrabların daxili səthlərində istifadə olunurdu. Firuzəyi, az hallarda isə bənövşəyi rəngli, göy kobalt və qara şirlənmiş kaşılar dekorativ kompozisiyanın

tərtib olunması üçün tələb olunan formalara qədər kiçildilmişdir. Kəsilmiş hissələr mozaikalı layihə əsasında quraşdırılırdı [2].

Medalyon, ulduz, konus və s. şəklində kaşıların şirlənmiş hissələri sifarişlə hazırlanırdı. Mozaikalı şəkil yaratmaq üçün kaşının kiçik hissələrini yastı və ya əyilmiş səthin üzərində yığırdılar. Daha sonra arxa tərəfinə gips suvaq tökülürdü ki, hissələr öz yerində bərkidilsin. Bundan sonra suvaq quruyurdu, mozaika lazımi səthdə quraşdırılırdı. Mozaikalı kaşılar memarlıq dekoru kimi geniş istifadə olunurdu, bu da onların eyni dərəcədə həm yastı, həm də əyrixətli səthlərə uyğunlaşmaq xüsusiyyəti sayəsində mümkün olurdu. Mozaikalı kompozisiyalar həndəsi və güllü naxışlardan, həmçinin xəttatlığın epiqraf nümunələrinə kimi şəklini dəyişdirir. Şirlənmiş kaşıdan mozaika, kərpiclə, gipslə və ya daşla bərabər müxtəlif rəngli və teksturalı zəngin kompozisiyaların yaradılması üçün istifadə olunurdu. Səlcuq memarlığında kaşılardan istifadə keçid birdən və çox sürətlə baş verdi. Belə ki, istifadənin zənginliyi və üstünlüyü ilk lövhəli naxışdan sonra üzə çıxdı [5, s.3-4].

Əlbəttə ki, bu və ya digər binanın inşası zamanı nə hörgü, nə dekorativ naxış, nə də tikinti və üzləmə üsulları həmişə eynicinsli olmayıb. Hər halda artıq XIII əsrdən səlcuqların memarlığı bütün sadalanan texnika və üsulların sintezi sayəsində zənginləşir ki, bu da səlcuq memarlığının gözəl nümunələrinin yaradılması zamanı həcmli forma quruluşunda kompozisiya metodlarının və bədii vasitələrin daha effektiv tətbiqinə imkan verir. Daxili naxışlarda və dekorlarda müxtəlif texnikaların istifadə olunması və uzlaşdırılmasına nümunə olaraq, Malatyadakı came məscidini göstərə bilərik. Bu məscid 1226-cı ildə tikilmişdir və onun inşasında Böyük Səlcuqlar imperiyasının memarlıq ənənələri davam etdirilmişdir, o cümlədən, bütün klassik variantlarda təqdim olunan daxili məkanın kərpic hörgüsünün şəklində özünü büruzə verir. Bu hörgü barabanın bütün divarlarını tağlı pəncərələr və oyuqlarla doldurur və şəklin sadə kompozisiyasına baxmayaraq, binanın hər bir detalının qabarıq çıxıntılarını təkrarlayır, məsələn, məscidin günbəzinin hörgüsü kimi, yaruslarla "kəllə daşına" doğru yüksələn, günbəzin başındakı özünəməxsus sonuncu qapadıcı daş kimi, interyerə əlavə həcm verir. Həmçinin, bu məscidə daxili detalların – divarların, qübbələrin, tağların, trompların (və ya "türk üçbucağı") – şirəli kərpiclə, kaşı mozaika ilə ənənəvi firuzəyi, göy kobalt, ağ və qara rənglərlə naxışlanması daxildir. Ərzurumun memarlıq abidələri – Çift Minarəli Mədrəsənin və Yakutiye Mədrəsəsinin naxışla işlənməsi də texnikaların qarışdırılmasından yaranan sənət əsəridir – burada daş yonma texnika-

sından əlavə, həmçinin, şirələnmiş kərpiclərdən və mozaikadan istifadə olunmuşdur ki, bu da həqiqətən, Şərqi Anadoluda Səlcuq memarlığının incisi hesab olunur. Naxçıvanda belə nümunələrdən biri, memarlıq tarixi XIV əsrə aid olan Qarabağlardakı Qoday Xatun türbəsi sayılır. Türbənin gövdəsinin səthi "polixrom xalça" (bu sənət əsərini "Azərbaycanın memarlıq tarixi" tədqiqat əsərinin müəllifləri Mikayıl Hüseynov, Leonid Bretanitski və Əbdül Vahab Salamzadə belə gözəl səciyyələndirmişlər) kimi ornamentli üzlük ilə örtülmüşdür.

Firuzəyi şirələnmiş və sadə kərpiclərin uzlaşdırılması künclərə qoyulmuş böyük kvadratlardan ibarət şəbəkə əmələ gətirir. Üzlüyün naxışı geniş friz üzərində ensiz terrakot toxumalarla haşiyələnmiş kalliqrafik yazı ilə tamamlanır. Yazı bəyaz minadan olan nesxlə, bitki şəkilli ornament isə parlaq firuzə ilə işlənmişdir. Karnizin oyuqlarının qorunub saxlanılan fraqmentləri çoxrəngli mozaikadan yığılaraq bəzənmişdir. Firuzəyi şirlənmiş səthli və "rumpalı" (kaşının arxa hissəsində divarın hörgüsünə bərkidilmək üçün nəzərdə tutulmuş qutuşəkilli çıxıntı) lekal üzlük kərpic divarların üzlük kərpiclərindən fərqlənir. Türbənin portalının ornamentli naxışlarında bəzi yerlərdə qızıl mina səpələnmişdir ki, mavzoleyin örtüyünün digər yerlərində buna rast gəlinmir. Divarlar daxildən iki cərgə təmiz yonulmuş daşlarla üzlənmişdir ki, bunların da üzərindən qübbənin kərpic hörgüsü başlanır. Yuxarı kameranın günbəzinin daş hörgüsündən başqa, karnizin oyuqlarının detalları diqqəti cəlb edir ki, bunlar ağacla armaturlaşdırılmış qaja məhlulundan düzəldilmişdir. Həm yuxarı kamera, həm də sərdabənin interyeri zəngin dekorasiyalı fasadlardan öz tərtibatının sadəliyi ilə fərqlənir [6, s. 132-133].

Bütün yuxarıda sadalanan tikinti və naxış materialları, üzlük və dekor üsulları Səlcuqlar dövründə Şərqi Anadoluda və Naxçıvanda böyük əhəmiyyətə malik idir. Əsrdən-əsrə memarlar və ustalar forma təşkilində yeni konstruktiv üsullar və kompozisiya vasitələri yaratmaqla yanaşı, müxtəlif funksional əhəmiyyətli tikililərin dekorlaşdırılması, bir növ, "köynəyi" üçün yeni imkanların axtarışını da düşünmüşlər ki, bu da müasirlərini heyrətləndirmiş və Türk dünyası tarixinə gözəl monumental memarlıq abidələri bəxş etmişdir.

**ƏDƏBİYYAT**

1. Ersoy A. Traditional Turkish arts. Ankara: Ministry of Culture and Tourism. 2008, 200 p.
2. Çeken M. Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu Ve Beylikler Çağı Çinileri. Istanbul: Kale Group Editions. 2008, p.20.

3. Yardımcı I.The Glazed Tile Techniques of the Seljuk and Beylik Periods. Journal of Literature and Art Studies. January, 2013, Vol.3, No. 1, p. 42-51.
4. Satır S. A current evaluation of the traditional Iznik tiles and ceramic. Design Discourse, II(3). 2007 p. 3-4
5. Öztürk M. Konya Ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili Ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi. Konya:Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. 2008
6. М.Усейнов, Л.Бретаницкий, А.Саламзаде. История архитектуры Азербайджана. Москва: 1963 г. 396 с.
7. К.М.Мамедзаде. Строительное искусство Азербайджана (с древнейших времен до XIX в.). Баку: издательство «Элм», 1983 г. 336 с.
8. Райс Тамара. Сельджуки. Кочевники-завоеватели Малой Азии. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2004 г. 238 с.

***Наджи Эды (Турция)***

**Декоративно-отделочные материалы и приемы, применявшиеся в облицовке фасадов и внутренней части зданий в архитектуре Восточной Анатолии и Нахчывана периода Сельджуков**

В статье представлены все виды строительной кладки и декоративно-облицовочных материалов, а также приемы их использования при возведении архитектурных сооружений на территории Восточной Анатолии и Нахчывана в сельджукский период. Проведенный анализ между известными памятниками архитектуры двух исторических областей, дает возможность отождествлять и дифференцировать композиционные приемы, использованные при отделке их фасадных поверхностей, а также внутренней структуры.

***Ключевые слова:*** внешняя и внутренняя отделка, строительная кладка, художественные приемы, кирпич-сырец, мозаика.

*Naji Edi (Turkey)*

**Decorative-finishing materials and facing methods applied in the architecture of Orient Anatolia and Nakhchivan during period of Seljuk**

All type of constructive masonry and decorative-facing materials, also methods for their use in the construction of architectural structures in Eastern Anatolia and Nakhchivan during period of Seljuk are presented in the article. Comparative analysis carried out between the famous architectural monuments of the two historical regions gives opportunity to identify and differentiate the compositional methods, which were used in the finishing of their facade surfaces, also interior structures.

***Keywords***: exterior and interior finishing, constructive masonry, artistic methods, air brick, mosaic

# MÜNDƏRİCAT

**Əliyeva Kübra (Azərbaycan)** ..... **3**
Müstəqillik dövründə Azərbaycan xalça sənətinin inkişaf istiqamətləri

**Janqoja Rüstəm (Ukrayna)** ..... **13**
Ümumtürk identikliyinin baza anlayışları

**Qafarov Vidadi (Azərbaycan)** ..... **30**
Müstəqillik dövründə Azərbaycan teatr sosiologiyasının inkişaf dinamikası

**Ağayeva Məlahət (Azərbaycan)** ..... **34**
Müstəqillik illərində vətənpərvərlik mövzusu Azərbaycan səhnəsində

**Məmmədov Rəcəb (Azərbaycan)** ..... **42**
Müstəqillik illərində Azərbaycan sirk sənətinin inkişaf istiqamətləri

**Ağayeva Nərminə (Azərbaycan)** ..... **52**
Teatr sosial fenomen və cəmiyyətin daxili monoloqu kimi

**Piriyev İftixar (Azərbaycan)** ..... **62**
"Mənim sevimli dəlim" qeyri-xətti müstəvidə

**Quliyeva Fəridə (Azərbaycan)** ..... **71**
Müstəqillik dövründə Azərbaycan səhnəqrafiyasının inkişaf istiqamətləri

**Abbasov Namiq (Azərbaycan)** ..... **82**
Azərbaycan mədəniyyəti müstəqillik illərində

**Qədirova Dürdanə (Azərbaycan)** ..... **93**
Müstəqillik dövründə bərpa və konservasiyanın inkişafı və problemləri

**Naci Edı (Türkiyə)** ..... **99**
Səlcüqlər dövründə Şərqi Anadolu və Naxçıvan memarlığında binaların fasad və daxili hissələrinin üzlənməsində istifadə olunan dekorativ-naxış materialları və üsulları

# СОДЕРЖАНИЕ

**Алиева Кюбра (Азербайджан)** ..... **3**
Направления развития коврового искусства Азербайджана в период независимости

**Жангожа Рустем (Украина)** ..... **13**
Базовые понятия общетюркской идентичности

**Гафаров Видади (Азербайджан)** ..... **30**
Динамика развития театральной социологии Азербайджана в период независимости

**Агаева Малахат (Азербайджан)** ..... **34**
Тема патриотизма на азербайджанской сцене в годы независимости

**Мамедов Раджаб (Азербайджан)** ..... **42**
Направления развития циркового искусства Азербайджана в годы независимости

**Агаева Нармина (Азербайджан)** ..... **52**
Театр как социальный феномен и как внутренний монолог общества

**Пириев Ивтихар (Азербайджан)** ..... **62**
«Мой любимый сумасшедший» в нелинейном пространстве

**Гулиева Фарида (Азербайджан)** ..... **71**
Направления развития азербайджанской сценографии в период государственной независимости

**Абасов Намик (Азербайджан)** ..... **82**
Культура Азербайджана в годы независимости

**Гадирова Дурдана (Азербайджан)** ..... **93**
Проблемы развития реставрации и консервации в период независимости

**Наджи Эды (Турция)** ..... **99**
Декоративно-отделочные материалы и приемы, применявшиеся в облицовке фасадов и внутренней части зданий в архитектуре Восточной Анатолии и Нахчывана периода Сельджуков

# CONTENTS

**Aliyeva Kubra (Azerbaijan)** ..... **3**
Development directions of Azerbaijani carpet art during
the period of independence

**Zhangozha Rustam (Ukraine)** ..... **13**
Basic concepts of all-Turkic identity

**Gafarov Vidadi (Azerbaijan)** ..... **30**
Dynamics of development of theatrical sociology of Azerbaijan during
independence years

**Aghayeva Malahat (Azerbaijan)** ..... **34**
Theme about patriotism in Azerbaijani stage during independence years

**Mammadov Rajab (Azerbaijan)** ..... **42**
Peculiarities of development of Azerbaijani circus art during independence years

**Aghayeva Narmina (Azerbaijan)** ..... **52**
Theatre as social phenomenon and inner monologue of society

**Piriyev Iftikhar (Azerbaijan)** ..... **62**
"My beloved crazy" at nonlinear space

**Guliyeva Farida (Azerbaijan)** ..... **71**
Directions of development of Azerbaijani scenography during
the state independence

**Abbasov Namiq (Azerbaijan)** ..... **82**
Culture of Azerbaijan during independence years

**Durdana Gadirova (Azerbaijan)** ..... **93**
Development problems of restoration and preservation during period
of independence

**Naji Edi (Turkey)** ..... **99**
Decorative-finishing materials and facing methods applied in the architecture
of Orient Anatolia and Nakhchivan during period of Seljuk