

**AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT UNIVERSİTETİ**  
**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**  
**AZERBAIJAN STATE UNIVERSITY OF ART AND CULTURE**

**ELMİ ƏSƏRLƏR**

**УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ**

**SCIENTIFIC NEWS**

**№ 25**

**BAKİ – 2017**

### **Redaksiya heyəti**

|                      |                                                                       |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Ceyran Mahmudova     | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| Rəna Məmmədova       | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,<br>AMEA-nın müxbir üzvü, professor |
| Timuçin Əfəndiyev    | filologiya üzrə elmlər doktoru, professor                             |
| Məryəm Əlizadə       | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| Lyudmila Saviç       | tarix üzrə elmlər doktoru, professor (Rusiya)                         |
| Gülnaz Abdullazadə   | fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor                                |
| İsrafil İsrailov     | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| İlham Rəhimli        | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| Niyazi Mehdi         | fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor                                |
| Əlikram Tağıyev      | fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor                                |
| Aqşin Babayev        | filologiya üzrə elmlər doktoru, professor                             |
| Nizaməddin Şəmsizadə | filologiya üzrə elmlər doktoru, professor                             |
| Kübra Əliyeva        | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| Cəmilə Həsənzadə     | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor                          |
| Mübariz Məmmədli     | filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent                               |

### **Baş redaktor**

|                |                                              |
|----------------|----------------------------------------------|
| Məryəm Əlizadə | sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor |
|----------------|----------------------------------------------|

### **Redaktor**

|                         |                                           |
|-------------------------|-------------------------------------------|
| Gülşən Əliyeva-Kəngərli | filologiya üzrə elmlər doktoru, professor |
|-------------------------|-------------------------------------------|

### **Məsul katib**

|                |                                            |
|----------------|--------------------------------------------|
| Yeganə Əliyeva | kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent |
|----------------|--------------------------------------------|

**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin  
Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 9 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

**Təsisçi: Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti.  
Jurnal ildə iki dəfə çıxır.**

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Elmi Əsərləri. №25  
Bakı, 2018, \_\_\_\_\_ səh.

**Ünvan: AZ – 1065, Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, İnşaatçılar  
prospekti 39.**

**Адрес: AZ – 1065, Республика Азербайджан, город Баку, пр. Строителей  
39.**

**Адрес: 39, İnşaatçılar avenue, Baku, Azerbaijan Republic, AZ – 1065.**

**Tel: (994 12) 599-00-54**

### **Sahələr üzrə redaksiya komissiyaları:**

- **Kulturologiya ixtisası üzrə:** pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova (sədr), fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Niyazi Mehdi, kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sədaqət Əliyeva, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova, kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Əliyeva,

- **Teatr sənəti ixtisası üzrə:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Aydın Talıbzadə (sədr), sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Gülşən Həmidova, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəridə Cəlilova, müəllim Elçin Cəfərov;

- **Kino, televiziya və digər ekran sənətləri ixtisası üzrə:** filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Aqşin Babayev (sədr), professor Əli Əmirli, fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Dilarə Mehdi, dosent Həmidə Ömərova;

- **Təsviri sənəti ixtisası üzrə:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Aslanova (sədr), sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə, professor Arif Əzizov, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevil Kərimova, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

- **Musiqi sənəti ixtisası üzrə:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilə Dadaşzadə (sədr), sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səbinə Mehdiyeva, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Cəvahir Mustafayeva, baş müəllim Gülnar Verdiyeva

Jurnal Azərbaycan Respublikası Prezidenti Yanında Ali Attestasiya Komissiyasının Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol N 10-R) «Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»-na daxil edilmişdir.

## MÜNDƏRİCAT

### KULTUROLOGİYA

- Məryam Əlizadə.** Şərq və Qərb: insan seçim qarşısında... ..  
**Adil Sadıxov.** İnsan mənəvi fəaliyyət prosesinin subyektidir.....  
**Sahib Vəliyev.** Arxeologiya elminin dərk üçün zəruri olan düşünmə prosesləri.  
**Aida Abdullayeva.** Heydər Əliyev və Azərbaycan ədəbiyyatı.....  
**Günəş Cəbraylova.** İnsan hüquqları: etiqad və azadlıqlar.....  
**Aysel Süleyman.** Kulturoloji dəyərlər anlayışı: ənənəvi və müasir yanaşmalar.

### MUZEYŞÜNASLIQ

- Röya Tağıyeva.** İlin ən yaxşı Avropa muzeyi.....  
**Nurşən Rüstəмова.** Əliəğa Vahid mədəni irsinə arxivşünaslıq aspektindən elmi yanaşma.....

### TEATR SƏNƏTİ

- Ülkər Məmmədova.** Uşaq nağıl-tamaşalarında insan, heyvan və alleqorik personajlar - mifdən reallığa doğru.....  
**Fidan Qasımova.** Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində feminizm ideyaları....  
**Elnur Əsədova.** F.M.Dostoyevski yaradıcılığında ideyanın bədii həlli.....  
**Afaq Ağayeva.** Azərbaycan teatrında Şekspir əsərlərinin səhnə təcəssümü....  
**Mülayim Əhmədova.** Knut Hamsun yaradıcılığının dünya ədəbiyyatında yeri.....

### KİNO SƏNƏTİ

- İsrail Məhərrəmov.** Azərbaycan SSR-də sənədli filmlərin çəkilişi tarixindən (1939-1945-ci illər).....  
**Tamilla Mövləvi.** Vətəndaş cəmiyyəti mövzusu “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən” filmində.....  
**Sevinc Həsənova.** Müasir Qazaxıstan kinematoqrafiyasında tarixi mövzuya yeni baxış.....

### MUSIQİ SƏNƏTİ

- Лала Гусейнли.** Лирические образы в балете «Саялы» Эльнары Дадашевой...  
**İmran Şıxəliyev.** Azərbaycan muğamlarında olan müştərək şöbələrin oxşar və fərqli xüsusiyyətləri.....  
**Aygül Səfixanova.** Qarabağ musiqi folklorunda boyaqçılıq nəğmələrinin tipoloji janr xüsusiyyətləri.....

**Айла Керимова-Закария.** «4 вокализа» Севды Ибрагимовой в контексте истории жанра.....

## TƏSVİRİ SƏNƏT

**Ülya Abdullayeva.** Cəlal Qaryağdının yaradıcılığında yaradıcı şəxsiyyətlərin obrazları.....

**Elfanə Qasımova. Günay Cavadzadə.** Paris dəbinin sehirbazları.....

**Səbinə Tutayuk.** Dini memarlıq tikililərindəki dekor kompozisiyaların üslub xüsusiyyətlərinin müqayisəli təhlili.....

**Ülkər Bayramova.** Xalq teatrında milli geyim və onun bədii xüsusiyyətləri..

**Anar İskəndərov.** Skif “heyvani” üslubunun xüsusiyyətləri.....

**Aysel İsrəfilova.** XVI əsr Azərbaycan və Türk miniatürlərinin oxşar və fərqli cəhətləri.....

**Aytac Xıdırova.** Azərbaycanda İslam Həmrəyliyi Oyunları.....

**Rəvanə Abbasova.** Qacarlar dövrü monumental rəngkarlığına xas bədii xüsusiyyətlər.....

**Aysel Bərxudarlı.** XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan təsviri sənətində portret janrı.....

**Elnur Qasımzadə.** Azərbaycan monumental heykəltəraşlığında Heydər Əliyev obrazı

**Laura Sadıqova.** Azərbaycan milli qadın geyimlərinin kompozisiya xüsusiyyətləri.....

**Qüddəsər İbrahimov.** Qəbələ futbol klubunun korporativ stili.....

**Sənan Ağayev.** Müstəqillik dövrü Azərbaycan kitab grafikasında dini və mifoloji mövzular.....

**Tural Ağayev.** Azərbaycan zərgərliyində şəbəkə texnikası.....

**Urqiyyə Həsənova.** Moda imperatoru Christian Dior.....

**Vəfa Nağıyeva.** Anadolu və Azərbaycan xalçaları xarici rəssamların əsərlərində.....

**Sərvinaz Cahangirli.** XX əsrin I yarısı Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında Bakı mövzusu.....

**İlahə Quliyeva.** Musiqi festivallarının qrafik tərtibatı.....

**Низами Мамедзаде.** Опыт интерпретации образа хищника на пертроглифах Гобустана.....

**Aysel Məmmədəliyeva.** Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında təbiətin arxetipik obrazları.....

**Aytən Abdullayeva.** Azərbaycanda poliqrafik məhsulların tərtibat xüsusiyyətləri .

## KULTUROLOGIYA

UOT 792.01

*Məryam Əlizadə*

*Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*

*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*

*E-mail: [maryam.alizade.50@mail.ru](mailto:maryam.alizade.50@mail.ru)*

### ŞƏRQ VƏ QƏRB: İNSAN SEÇİM QARŞISINDA...

**Xülasə:** “Şərqi və Qərbi insan seçimi qarşısında” adlı məqalədə müəllif görkəmli Azərbaycan ziyalısi Həsən Həsənovun tərtib etdiyi “Brüsseldən məktublar”... adlı kitab haqqında düşüncələrini sərgiləyir. Məqalədə bu düşüncələr H.Həsənov və Tiflis mühiti, H.Həsənov və Mirzə Fətəli Axundzadə şəxsiyyəti, H.Həsənov və Mirzə Fətəli-Rəşid bəy münasibətləri müstəvisində araşdırılır.

**Açar sözlər:** Passionarlıq, kollaps, teatr mühiti, milli dəyər, milli düşüncə və din problemləri.

Milli-etnik mədəniyyətin parlaq nümayəndəsi olan Həsən Həsənov həm bütövlükdə öz şəxsi ictimai fəaliyyətini, mənsub olduğu mədəniyyəti, onun bədii-estetik qayəsini həm də ki, son dövrdəki ədəbi yaradıcılığını, həmişə ümumbəşəri enerji ilə zənginləşdirməyə çalışmışdır.

H.Həsənovun həyatı, ictimai fəaliyyəti, elmi və ədəbi yaradıcılığı enerji tutumu və mənəvi-psixoloji gərginliyi ilə fərqlənir. Mən onun fəaliyyətinin və yaradıcılığının əsas keyfiyyətini bədii-estetik kollaps, enerji partlayışı adlandırmaq istəyirəm. Fizikadan bəllidir ki, kollaps enerjinin son dərəcə sıx olduğu anda baş verir və bu partlayışın nəticəsində yeni dünyalar yaranır. Fizikanın araşdırma üsulundan yan keçərək demək istəyirəm ki, H. Həsənovun yaradıcı enerjisinin növbəti partlayışı nəticəsində o, dramaturgiya məkanına atladı, teatra gəldi. Və bu mübarək gəliş “uzun, incə” (Yunus İmrə) bir yolun çoxdan gözlənilən növbəti dayanacağı kimi də yozula bilər.

H.Həsənov gənclik illərindən teatr sənətinə böyük məhəbbətlə yanaşmış, bu sənəti cəmiyyətin maariflənməsində ən güclü vasitələrdən biri hesab etmişdir. Onun həyatının gözəgörünməz bir hissəsi qırılmaz tellərlə teatra bağlı olmuşdur. “Brüsseldən məktublar”... əsərində H.Həsənov teatr sənətinə olan məhəbbətini dəfələrlə qeyd edir və yazır: “Teatr bizim ailəmizin ən müqəddəs mövzularından idi”. Teatr tarixindən bəllidir ki, peşəkar Azərbaycan teatrının yaranmasında

böyük xidmətləri olan Məmmədağlı Ələsgərov (H.Həsənovun əmisi) Hüseyn Ərəblinski (3, səh. 27) ilə çiyin-çiyinə çalışıb. Gənc yaşında dünyasını dəyişməsinə baxmayaraq, onun milli teatrın inkişafındakı xidmətləri bir çox sənət xadimlərinin xatirələrində minnətdarlıqla yad olunur. Sözsüz ki, əmisi ilə bağlı xatirələr H.Həsənovun qəlbində teatr sevgisinin qığılcımlarını alışıdır. Əsas səbəblərdəndir. Yaşa dolduqca balaca Həsənin teatr sevgisi də böyüyür, daha dərin kök atırdı. Tiflisdə doğulub boya-başa çatan, buranın teatr mühitində yetişən H.Həsənovun teatr sənətinə məhəbbətini şərtləndirən amillərdən biri də dahi Mirzə Fətəli Axundzadə ilə bağlıdır. Məlum olduğu kimi, Azərbaycan ədəbiyyatının və humanitar düşüncəsinin parlaq simalarından olan Mirzə Fətəli Axundzadənin evi və məzarı H.Həsənovun doğulub boya-başa çatdığı Şeytanbazardadır: “Nəcəf: (Həvəslə.) Şeytanbazarda hamı, hamının dininə hörmət edir. Şeytanbazarda hamı, hamının dilində danışır: həm gürcü, həm türk, həm rus, həm cuhut... Lap berzen, aysorı dillərində də danışirlər” (H.Həsənov “Brüsseldən məktublar”). Mirzə Fətəli yalnız Azərbaycanda deyil, Gürcüstanda yaşayan azərbaycanlılar üçün də çox əziz və dəyərli bir şəxsiyyət idi. Dövrünün bir çox tərəqqipərvər gəncləri kimi H.Həsənov da böyük ədibin həyatı və yaradıcılığı ilə dərinlən maraqlanırdı, onu Azərbaycan maarifçiliyinin bayraqdarı kimi qəbul edirdi.

H.Həsənovu dramaturgiyaya gətirən başlanğıcın qayəsi və ümumiyyətlə həyatı, ictimai fəaliyyəti haqqında düşünəndə ilk ağılıma gələn təyin passionarlıq oldu. Mövcud gerçəkliyi dəyişdirməyə yönəlmiş bu enerji etnosları, millətləri, cəmiyyətin təbəqələrini və ayrı-ayrı fərdləri rahat qoymur, onları xeyir əməllərə sövq edir. Böyük Füzuli öz zamanında “passionarlıq” terminini poeziya dili ilə “bəlayi-eşq” adlandırır. Yeniliyə yönələn eşq hər zaman mübarək, qutlu və nəticə etibarilə hamıdan ötrü faydalı olur, bu sevdəyə tutulanları isə, bir qayda olaraq “bəla”ya salır. Müasir elm passionarlığın təzahürləri və nəticələri haqqında kifayət qədər məlumat toplasa da, bu enerjinin mənbəyi elmdən ötrü də “sırr” olaraq qalmaqdadır. “İstedad” anlayışı və halı kimi sirli olan passionarlıq hadisəsi bu gün elm tərəfindən “fıtri” termini ilə müəyyənləşdirilir.

Beləliklə, H.Həsənov məhz passionarlığın çağırışı ilə bambaşqa, fərqli bir mühitə atılır, onu bir enerji kimi akkumulyasiya edərək dramaturgiya və teatr prosesinə qoşulur. H.Həsənov bütün fəaliyyəti boyu passionar enerjinin daşıyıcısı missiyasını milli dramaturgiya və teatr məkanında realizə etməyə başlayır.

H.Həsənovu dramaturgiyaya gətirən latent (gizli) mərhələ yəqin ki, Tiflis mühitində teatra ayaq basdığı gündən başlamışdır. “Brüsseldən məktublar” pyesinin yazılması ərəfəsində isə o, görünür ki, özündəki dramaturq potensialını aşkarlamışdır. Ona görə də bu gün biz H.Həsənovun ədəbi yaradıcılığından, konkret olaraq isə dramaturgiyasından (“Brüsseldən məktublar”!) danışanda şəksiz-şübhəsiz, xüsusi olaraq vurğulayırıq ki, öz milli mədəniyyətinə son dərəcə həssas olan yazıçı “Brüsseldən məktublar” pyesinə eyni zamanda ümumbəşəri və milli dəyər qazandıra bilmişdir. O, durmadan, dayanmadan marginal (sərhəddə bərqərar olan) və milli mədəniyyətlə bəşəri mədəniyyətin arasında ötürücü funksiyasını yerinə yetirməyə cəhd göstərməkdədir. Nəhayət, bu mürəkkəb

yaradıcı fəaliyyətlə məşğul olmaq qərarını verən H.Həsənov “Brüsseldən məktublar” pyesini yazmaqla sənət və həyat idealını realizə etmişdir.

H.Həsənov bu pyesi yazmaqla heç şəxsiz ki, düşüncəsini və ruhunu qidalandıran tükənməz bir mövzuya toxunmuşdur. Ruhunun diktəsilə “Brüsseldən məktublar” pyesini yazarkən sanki öz düşüncələrini Mirzə Fətəli Axundzadənin zamanın süzgəcindən keçmiş mütləq xassəli qənaətləriylə tutuşdurur, özü-özünü güzəştisiz imtahan edir.

“Brüsseldən məktublar” pyesi ilə bağlı mülahizələrimi sərgiləməkdən öncə M.F.Axundzadənin şəxsiyyətinə və yaradıcılığına sferik tərzdə yanaşaraq bir sıra həqiqətləri açıqlamaq istəyirəm. Görünür ki, M.F.Axundzadə və Azərbaycan, M.F.Axundzadə və milli humanitar düşüncə, M.F.Axundzadə və milli dramaturgiya, M.F.Axundzadə və milli teatr düşüncəsi və başqa bu kimi çoxsaylı mövzuların içindən “M.F.Axundzadə və dramaturgiya-teatr” mövzusunun bir qədər elmi yönümlü müzakirə müstəvisinə gətirməklə “nə üçün H.Həsənov məhz M.F.Axundzadəni öz pyesinin qəhrəmanı seçib” sualına qismən cavab tapmaq gərəkdir.

Gəlin, bu məqsədlə M.F.Axundzadənin möhtəşəm yaradıcılığına bir nəzər salaq və onu teatrşünaslığın elmi konsepsiyalarıyla dəyərləndirməyə cəhd göstərək.

Məlum olduğu kimi milli sənət təfəkkürümüzün institussional qatında teatr bir təsisat kimi hələ yaranmamış M.F.Axundzadənin altı komediyasında “olmayan” teatr üçün ədəbi örnək və onun poetikası yaradılmışdı. Başqa sözlə, burada səbəb və nəticə yerlərini dəyişmiş, bununla, elmi-fəlsəfi, ədəbi düşüncənin dominant rolunu təsdiqlənmişdir. Bu hal bütünlüklə Azərbaycan dramaturgiyasının və teatr düşüncəsinin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirdi, peşəkar teatr prosesində ədəbiyyat və sırf teatr sənətinin kateqoriyalarının nisbətini təyin etdi: bu günə qədər Azərbaycan dramaturgiyasının başlıca məzmun və forma yaradan amili sözdür və teatr sənətinin özəl strukturları sözə tabelikdə inkişaf etməkdədir.

Məlum olduğu kimi, mütərəqqi rus düşüncəsinin vasitəsiylə dünya mədəniyyətinə yol açan M.F.Axundzadə xalqın mədəni və mənəvi tərbiyəsində teatr sənətinin misilsiz əhəmiyyətini dərk edərək, təkbaşına institussional teatr düşüncəsini yaratmağa cəhd göstərdi. Bu gün tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, M.F.Axundzadə bu nəhəng işi görə bildi və teatr tarixinin özünəməxsus qanunlarına baxmayaraq, məhz “Axundzadə ənənəsi” teatr prosesimizdə aparıcı oldu.

M.F.Axundzadənin pyesləriylə teatr prosesimizə kauzal konflikt anlayışı daxil oldu və uzun bir müddət ekzistensial konflikt teatr poetikasından uzaqlaşdı. Bu hal həm də onunla bağlıdır ki, M.F.Axundzadə poetikasının konfliktini sokral (İlahi) keyfiyyətlərini son dərəcə yumşaldaraq əsasən ictimai, sosial xassəli mənəvi problematikanı üstün tutdu.

Xüsusilə qeyd edək ki, çox böyük ədəbi istedadla malik olan və ənənəvi sənət təfəkkürünə sıx bağlılıqda yaradıcılıqla məşğul olan M.F.Axundzadə gerçəklikdən çıxış edərək pyeslərinin mənəvi dəyərlər sistemini ənənəvi islam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sistemiylə uyğunluqda təşkil etmişdi.

M.F.Axundzadənin komediyalarını vahid bir sistem kimi götürsək, onun çərçivəsində sosial düşüncəmizin başlıca mövzularının əhatə olunduğunu görürük. Bu mövzuları ümumiləşdirsək universal bir sistem yaranır: a) hiyləgərlik və hərislik; b) elm və mövhumat; v) igidlik və qorxaqlıq; q) idarəçilik və intriqabazlıq; g) ticarət və mədəniyyət; d) hüquq və riyakarlıq. Mövzuların həllini stimullaşdıran “məkr və məhəbbət” motivləri bir qayda olaraq ornament funksiyasını yerinə yetirir və həlledici amil olmur. Ənənəvi teatr düşüncəsiylə müqayisədə “eşq”, “ehtiras”, “eşq yolunda fədailik” motivləri son dərəcə yumşaldılmış, “abır-həya” kontekstində realizə olunur. Məhəbbət səhnələrində sevnələrin hisslərindən daha çox qayğıları ön plana çəkilir, münasibətləri platonik xarakter daşıyır, seksual başlanğıc isə demək olar ki, heç nəzərdə tutulmur.

Əvəzində isə məhz bu poetika çərçivəsində “qadın kişi” münasibətləri demək olar ki, eyni hüquqlu şəxslərin “mübarizə-işbirliyi” kimi təqdim olunur. Münasibətlər cinsiyyətlə təyin olunmur, müəyyənləşdirilmir və dəyərləndirilmir. Qadın və kişi arasındakı münasibətlərin meyarı sağlam düşüncə şərtləridir ki, burada heç kimə əvvəldən güzəştli şərait yaradılmır, hadisələrin gedişatı və məntiqi əsas dəyərləndirici meyar kimi çıxış edir.

M.F.Axundzadənin “seyr” poetikasında inkişaf edən dramaturgiya təqdim olunan mövzular tipologiyasından kənara çıxmayıb, mövzuların konfigurasıyalarıyla məşğul oldu.

Göründüyü kimi, dövrün M.F.Axundzadəyə ehtiyacı var idi və o, dövrünün tələblərinə cavab olaraq əsərlərini və dövrünün inkişaf istiqamətlərini “ərz etdi” (onun başqa sahələrdəki təşəbbüslərini də xatırlayaq) və bu istiqamətləri o, Qərbin rassional dünyagörüşündən, tarixi və elmi ənənəsindən mənimsədi. Təbii olaraq, teatr tarixinin qaynaqlarını M.F.Axundzadə Qədim Yunan teatr anlayışlarında görürdü. Bu anlayışların ən parlaq və aydın olanı komediya – “komos oda” ( “keçi nəğməsi”) janrıdır ki, onun tərbiyəvi əhəmiyyətini Qərbi Avropa sənət təfəkkürü yarandığı gündən dəyərləndirmişdi. Daxili strukturunda əski ritual – mərasimlərin rudimentləri olan (konkret: Dionis oyunlarında mifo-epik sistemin elementləri) komediya gülüş vasitəsi ilə təmizlənmək, dəyişmək, “ölüb-dirilmək” ideyasını yeni çağın formalarında bərpa edib, onu yaradıcı tərzdə yaşatmaq iddiasında idi.

Təbii ki, söz ustası və zəngin dil ehtiyatına malik olan M.F.Axundzadə üçün “komediya” termininə türkcə (ərəbcə, farsca) mənalı və dolğun ekvivalent tapmaq problem deyildi. Amma bu halda müəllifin başlıca niyyəti tam əks tərəfə yönələcəkdi: mədəni tərbiyə məqsədləri əyləncə məqsədləri ilə qapanacaqdı. Çünki burada da “komediya” termin-anlayışının fərqli mənaları toqquşub informasiya xaosunu yaradacaqdı. Məsələ ondadır ki, M.F.Axundzadə dövründə rus dilində komediya anlayışı ikimənalı idi: həm “alçaq” janrlara aid idi ( “komediya del-Arte”), həm də ali janrlara ( Dantenin “İlahi komediyası” ). Bu səbəbdən terminin semantik çalarlarını yalnız yüksək səviyyəli düşüncə seçə bilərdi. Hər iki semantik anlamdan istifadə edən M.F.Axundzadə əsərlərində gülüş stixiyasını ali dəyərlərlə nizamlayıb hər ikisini xalqın mədəni - əxlaqi tərbiyəsinə yönəltmək niyyəti ilə

“gülməli” deyil, “əcaib” terminindən faydalandı (beş əsəri bu terminlə təyin olunur).

“Seyr” poetikasına söykənən və səhnədə realist formada təsvir olunmaq üçün nəzərdə tutulan hadisələri, situasiyaları, konfliktləri, onlarda əxz olunan ideyaları təqiblərdən qorumaq üçün ən əlverişli variant bunları məişət kontekstində həll etmək idi.

Digər tərəfdən “geniş xalq kütləsinin” intellektual və estetik səviyyəsini nəzərə alanda yenə də komediyadan əlverişli janr tapmaq çətin idi. Şer, publisistika və nəsr yaradıcılığında mürəkkəb dil ilə mürəkkəb məsələlərin həllini verməyi bacaran M.F.Axundzadə demək olar ki, eyni məsələləri məna etibarı ilə adekvat (eyni), poetika ( mövzu, sujet, konflikt, dil-ifadə vasitələri və s..) qatında siyasi-ictimai, dini-konfessional və intellektual adaptasiyada (uyğunlaşdırma) populyarlaşdırılmış forma və üslubda həll etməyə cəhd etmişdi. Demək artıqdır ki, elmi əsərlərində, poeziya, nəsr, publisistik və dramaturji yaradıcılığında M.F.Axundzadə vahid dünyagörüşü və dünyaduyumu mövqeyindən çıxış edirdi, odur ki, onun məhz Aristotelin “seyr” poetikasını (2, səh.352) seçməsi və rassional düşüncənin nəzəri konseptual sistemiylə bağlılığı təsadüfi deyil.

Və elə bu məqamda görərik ki, indicə qısa elmi təhlilini verdiyimiz həm məlum, amma həm də eyni zamanda naməlum Mirzə Fətəli dramaturgiyasına onun milli humanitar və konkret olaraq isə teatr düşüncəsinə verdiyi “zəka təkanları”ndan dərinlən xəbərdar olan H.Həsənovun bu mövzuya müraciəti əbəs deyil. O, Mirzə Fətəli və Rəşid bəy mövzusunu özündən ötrü həlli vacib olan mənəvi-əxlaqi, ruhsal məsələ kimi qəbul edir, gəldiyi qənaətləri tamaşaçıya ötürür. Beləliklə də, H. Həsənov sözügedən mövzu (mövzular çələngi!) ətrafında öz müasirlərini birgə düşünməyə, dialoqa, tarixi səhvlərdən nəticə çıxarmağa, sabaha inamla getməyə səsləyir.

H.Həsənovun “Brüsseldən məktublar” pyesinə məzmun prizmasından baxanda, yaradıcılığının paradigmasını məncə bu cür təyin etmək olar: Şərq və Qərb-insan seçim qarşısında... Sözügedən bu paradigma vahid bir məzmun qatı kimi H.Həsənovun pyesinin alt quruluşunu, mətnaltı mənalарını, məna-məzmun qatını və təcəssüm formasını müəyyənləşdirir.

Nə qədər çalışsaq da, biz “niyə, hansı səbəbdən H. Həsənov öz pyesi üçün məhz bu paradigmanı seçib?” sualına birmənalı cavab verə bilməyəcəyik. Yalnız onu deyə bilərəm ki, bu seçimə H.Həsənovun genetikası, doğulub tərbiyə aldığı mühit, təhsili və yaşadığı dövrün sosial-psixoloji, siyasi-ideoloji və s. göstəriciləri güclü təsir göstərib.

H. Həsənov “Brüsseldən məktublar” pyesində öz bədii-estetik görüşləri zəminində “mediator”-ötürücü funksiyasını da yerinə yetirməyə nail olub. “Brüsseldən məktublar” pyesində H.Həsənovun yazıçı kimi dünyaduyumunun, dünyagörüşünün, fəlsəfi-yaradıcı problemlərinin daxili, psixoloji, ruhi səciyyələri, istedadının məshtabı aydın görünür. Pyesdə H.Həsənovun mövzu ilə bağlı mövqeyini bildirən ideya səhnə təcəssümündə tamaşanın ali məqsədinə çevrilmişdir. Quruluşçu rejissor Ramiz Həsənoğlu da öz ali məqsədini

müəyyənləşdirərkən pyesin ideyasından tam bəhrələnmiş, onun emosional, bədii-estetik təzahürünü verə bilmiş və tamaşada mükəmməl aktyor yozumları sərgiləmişdir.

İstənilən yazıcının təxəyyülünün və bədii-estetik görüşlərinin formalaşmasından ötrü iki şərt vacib sayılır: fitri estetik zövq, bir də ki, “bədiilik” başlanğıcını bir anlayışlar sistemi kimi konseptual şəkildə əxz etmək və onun bütün kateqoriyalarını ifadəli, bədii obrazlarda canlandırma bilmək.

H.Həsənovun və R.Həsənoğlunun öz tamaşaçılarına ötürmək niyyətində olduqları hər hansı məzmunlu informasiya (İdeya) emosional başlanğıcla mütənasib şəkildə təqdim olunur. “Brüsseldən məktublar” tamaşasına (Akademik Milli Dram Teatrı, 2012-ci il) baxan seyrçinin qavrayışı intellektual və emosional qavrayışlarının harmoniyası, ahəngi ilə səciyyəlidir. Tamaşada açıq-aydın sezişən publisistik başlanğıcın dominant rolu intellektual başlanğıcı gücləndirir və tamaşanın aktuallığını birə-on artırır.

H.Həsənovun tərtib etdiyi “Brüsseldən məktublar”... adlanan kitab son dərəcə maraqlı struktura malikdir. Kitabın birinci fəslə müəllifin qələmindən çıxmış “Brüsseldən məktublar” pyesindən ibarətdir. Pyes Azərbaycan və rus dillərində (tərcüməçi Siyavuş Məmmədzadə) oxuculara təqdim edilir.

H.Həsənovun “Brüsseldən məktublar” pyesi görkəmli ziyalının oxucu-tamaşaçı ilə özünəməxsus dialoqdur. Epistoliar pyes formasını seçən müəllif həm forma, həm də məzmun baxımından milli dramaturgiyaya yeni bir əsər bəxş etmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadənin (1, səh.303) oğlu Rəşidin: “Rəşid: Mən hesab edirəm ki, xarici dildə savadlanan hər kəsin millətə faydası var. Bunun üçün adamın mayası vətənpərvərlik üstündə yoğrulmalıdır. Necə ki, ay ata, sən məndə vətən hissini elə güclü tərbiyə elədin ki, hər hansı dildə savad alsam da millətimə sevgim azalmaz. Həm də öz millətini, dilini dərk etməyən kəs, özgə milləti heç cürə duya bilməz” (H.Həsənov.“Brüsseldən məktublar”)-atasına Brüsseldən göndərdiyi məktublar əsasında yazılmış pyes tariximizin mühüm hadisələrini aşkarlamaq baxımından böyük əhəmiyyət daşıyır. Milli düşüncə və dinlərə münasibət əsərin mərkəzi mövzunu təşkil edir. Müəllif Rəşid bəylə M.F.Axundzadənin məktublaşmaları əsasında Azərbaycan üçün son dərəcə aktual və mühüm olan problemləri işıqlandırma bilir.

Hər şeydən öncə bir məqam qeyd olunmalıdır ki, H.Həsənov “Brüsseldən məktublar”ı sadəcə pyes yazmaq xatirinə yazmayıb. Onun işıqlandırdığı mövzu, həqiqətən, müəllifi çoxdan narahat edən, uzun illər maraqlandıran bir problemə bağlıdır. Hələ gənc yaşlarından Mirzə Fətəli Axundzadənin oğlu Rəşidin taleyi ilə maraqlanan, bu mövzuda tədqiqat işi yazan müəllif uzun illər keçdikdən sonra sənət dostlarının təkidilə eyni mövzuda dramaturji əsər yaratmaq qərarına gəlmişdi. Məsələ burasındadır ki, o zamana qədər Mirzə Fətəli haqqında xeyli sayda elmi və bədii əsərlər yazılsa da, Mirzə Fətəli ilə oğlu Rəşid bəy: “Rəşid: Bu gün əsas problem Şərqi inkişafı üçün doğru yolun tapılmasıdır. Bunun üçün çox güclü ziyalı dəstəsi lazımdır, Zaman keçəcək, yəqin ki, ziyalılarımız çoxalacaq. Biz Avropa ilə əlaqələrdə çox maraqlıyıq” (H.Həsənov.“Brüsseldən məktublar”)-

barədə heç bir məlumat yox idi. H.Həsənov bu mövzuda tədqiqat işi yazarkən uzun müddət arxivlərdə işləmiş, gərgin zəhmətin nəticəsində bir çox tarixi həqiqətləri aşkarlamağa, Mirzə Fətəli: “Mirzə Fətəli: Biz azadlıq yoluna ancaq Avropadan keçərək müvəffəq ola bilərik. Görünür biz bu yolda birinci olduğumuzdan bu yol bizə çətin gəlir. Bəlkə mən də, sən də zamanı tələsdiririk. Bəlkə düşündüklərimiz öz zamanında, bəlkə 100 ildən-200 ildən sonra gəlib çıxacaq? Əsas odur ki, Avropalaşaraq məniyimizi itirmiyək. Nigaranam ki, xalqım mövcud vəziyyəti dəyərləndirə bilməyə. Təəssüflənirəm ki, əkdiklərimi biçəmmədim! Arzularıma çatammadım. Mənim birçə təmənnam xalqımı cəhalətdən çıxartmaqdı. Səninlə islam haqqında söhbətlərim də nəticəsiz deyil Rəşid! Mən də xalqımın dinsiz və imansız olmasını istəməzdim. Mən ancaq xalqın dinə də kamil münasibətini istəyirəm. Odur ki, Kəmalüddövlə məktublarına belə bir əlavə edim: “Müəllif istəmir ki, xalq dinsiz və imansız olsun. Mən elə kamillikdən danışiram ki, o tərəqqi şərtlərinə müvafiq olsun”, Məndən sonra nəşr etmək qismət olsa, mütləq bu kəlməyə fikir verərsən, yaddan çıxmasın” (H.Həsənov. “Brüsseldən məktublar”)-ilə oğlu arasındakı məktublaşmaları üzə çıxarmağa nail olmuşdu. Avropada mühəndis təhsili almış ilk gənclərimizdən olan Rəşid bəyin atasına yazdığı məktublar o zamana qədər qaranlıq qalan bir çox tarixi həqiqətlərə işıq salmış, xalqın yaşam və düşüncə tərzini, maarifçilik uğrunda mübarizəsini, eləcə də milli dramaturgiyamızın banisi haqqında bir sıra qaranlıq mətləbləri aydınlaşdırmağa kömək etmiş və beləliklə də naməlum Mirzə Fətəlini bizə hərtərəfli tanıtmışdır. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə yazır: “Bu pyes ömrü boyu Şərq və Qərb mədəniyyəti arasında çırpınan, qəlbən mənsub olduğu Şərqə, əqlən ucalmaq istədiyi Qərblə bağlı olan Rəşid bəyin ikili obrazını ortaya qoyur. Müəllif bu ikiliyi Rəşid bəyin vətəninə sevdidi Firəngiz və Brüsseldə sevdidi Fransuaza obrazları arasında çırpınmasında da görür”.

İkinci fəsilə müəllifin sözügedən məsələlər ətrafında yürütdüyü maraqlı mülahizələrlə tanış oluruq. Burada H.Həsənovun Mirzə Fətəli Axundzadə (onu Şərqin Molyeri adlandırırlar) və Rəşid bəy haqqında maraqlı fikirləri cəmlənibdir.

Kitabda “Şeytanbazar leksikası” bölməsi olduqca maraqlıdır. Müəllifin böyüyüb boya-başa çatdığı Tiflisin Şeytanbazar məhəlləsinin yerli dialekti, şivələri, eləcə də gürcü dilindən götürülmüş bir sıra sözlərin izahı verilir.

Kitabın dördüncü fəsilində H.Həsənovun “Brüsseldən məktublar” pyesinin səhnə təcəssümü haqqında ətraflı bilgiler əldə etmək olar. Sözügedən bölmə “Brüsseldən məktublar” pyesini tamaşaya hazırlayan görkəmli rejissor Ramiz Həsənoğlunun sözləri ilə başlayır, bəstəkar Cavanşir Quliyevin və rəssam Tahir Tahirovun fikirləri ilə davam edir. Bu bölmədə aktyorların tamaşanın məşqləri, premyerası haqqında xatirələri, fikirləri öz əksini tapıb. Bu fikir və mülahizələr, yaradıcı heyətin xatirələri milli teatr prosesimizin önəmli hadisələrindən olan “Brüsseldən məktublar” tamaşasının birinci quruluşu haqqında tam dolğun təsəvvür yaradır. Düşünürəm ki, bu, uzun illər keçdikdən sonra da tamaşanın unudulmaması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Tamaşanın konservasiyası baxımından sonrakı fəsil də müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Burada tamaşa

haqqında təəssürlərə, ədəbi-tənqidi düşüncələrə, mətbuat səhifələrində səhnə əsərinə dair dərc olunmuş məqalə və resenziyalara, Azərbaycan ziyalılarının ən samballı nümayəndələrinin imzalarına rast gəlmək olur.

Növbəti fəsildə Həsən Həsənovun xatirələri, düşüncələri və tövsiyələri yer alır. Burada müəllif teatrın onun həyatındakı müstəsna rolundan danışır, “Brüsseldən məktublar” pyesinin yazılması, tamaşaya qoyulması ilə bağlı xatirələrini bölüşür. Pyesin yaranma prosesi haqqında yazılanlar isə dramaturgiya sahəsində əsl ustad dərslərini xatırladır. Kitabda diqqətimi çəkən çox maraqlı bir məqam da var: müəllif rejissora, aktyorlara, rəssama və bəstəkarlara professional tövsiyələrini bildirir, konkret olaraq isə aktyorlara pyesin ədəbi orqanizminin əsas hərəkətverici mərkəzlərini aydınlaşdırır. H.Həsənov dram nəzəriyyəsini, teatr sənətini dərindən bilən, universal bilgilərə sahib olan bir ziyalı kimi pyesin hadisələr xəttini, konflikt və mikrokonfliktləri obrazların əməl məntiqini, obrazlararası münasibətləri təhlil edir, pyesin dinamik inkişafının mərhələlərini təhlilə çəkərək dəyərli təcrübələrini və qənaətlərini oxucularla bölüşür.

H.Həsənov hər şeydən əvvəl Azərbaycanın görkəmli ziyəlisidir. Onu ilk növbədə dəyərli edən həm milli ziyalı və eyni zamanda da dünya adamı olmasıdır. Müxtəlif sahələrdə məsul vəzifələrdə çalışan zamanlarda da H.Həsənov teatr sevgisinə sədaqətini qoruyub saxlaya bilmişdi. Teatr xadimlərinə qayğı göstərən, teatrlara dəstək olan H.Həsənovun Azərbaycan teatrı üçün göstərdiyi xidmətlərin bir çoxu haqqında geniş ictimaiyyət məlumdursuzdur. Bir faktı qeyd etmək istəyirəm ki, ilk dəfə 1977-ci ildə Ümummili Lider Heydər Əliyevin təşəbbüsü və dəstəyi ilə 10 mart tarixinin Milli Teatr Günü kimi qeyd olunması məhz H.Həsənovun təklifi ilə baş vermişdir. Gəncə şəhərində fəaliyyət göstərən “Nizami Poeziya teatrı”nın yaradılması da H.Həsənovun gərgin zəhməti sayəsində mümkün olmuşdur. Gəncə Şəhər Partiya Komitəsinin başçısı vəzifəsində çalışdığı zamanlarda Gəncə Dövlət Dram Teatrına və Poeziya Teatrına göstərdiyi qayğı bütün teatr xadimlərinə məlumdur.

Azərbaycan teatrlarında zamanın tələbi ilə “kiçik səhnə” ideyasının reallaşdırılması da H.Həsənovun adı ilə bağlıdır. Teatr sənətinin inkişafı, yeni tendensiyaların sınaqdan keçirilməsi və teatrın bədii-estetik cəhətdən yenilənməsi baxımından teatrların nəzdində yaradılan kiçik səhnələr teatr prosesində müstəsna rol oynadı. Teatr tarixindən bəllidir ki, kiçik səhnələrin yaradılması teatr prosesinin intensivləşməsi baxımından da son dərəcə məhsuldar olmuşdur. Maraqlıdır ki, hələ ötən əsrin 80-ci illərində H.Həsənovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət Gəncə Dram teatrında Mehdi Məmmədov, Tofiq Kazımov kimi görkəmli sənətkarların ustad dərsləri də təşkil edilirdi.

Ömrü boyu vətəninə, mənsub olduğu millətə, xalqa sonsuz məhəbbət bəsləyən H.Həsənov azərbaycançılıq ideyasının “sədaqətli əsgəri” olmuşdur. “Heydər Əliyev kimi dahi insanın məktəbinin yetirməsi”, gənc yaşlarından müxtəlif məsul vəzifələrdə çalışan, böyük idarəetmə təcrübəsinə malik olan dəyərli ziyalımız bütün ömrünü doğma Azərbaycanına həsr edibdir. Görkəmli ədəbiyyatşünas-alim Abbas Zamanov demişkən, millətimiz Həsən Həsənov kimi

oğulları ilə fəxr etməlidir. Onun köksündə vətən sevgisi ilə dolu böyük bir ürək döyünür.

### **Ədəbiyyat:**

1. Cəfərov Cəfər. Əsərləri. İki cildə. Bakı: 1968, səh. 303
2. Əlizadə Məryəm. Teatr: seyr və sehr, milli teatr prosesi problemləri. Bakı: Elm, 1998.-352 s.
3. Məmmədov Mehdi. Hüseyn Ərəblinski. Bakı: Azərnaşr, 1973, səh.27

**Марьям Ализаде**

### **Восток и Запад: человек перед выбором...**

#### **Резюме**

Автор данной статьи представляет вниманию читателя свои размышления, относительно книги Гасана Гасанова «Письма из Брюсселя». Анализ творчества азербайджанского ученого проводится на оси парадигм Г.Гасанов и тбилисская среда, Г.Гасанов и личность Мирзы Фатали Ахундзаде, Г.Гасанов и Мирза Фатали-Рашид бек.

**Ключевые слова:** пассионарность, коллапс, театральная среда, национальные ценности, национальное мышление и проблемы религии.

**Maryam Alizadeh**

### **East and West: a man before a choice...**

#### **Summary**

The author of this article presents to the reader his **ideas** on the book of Hasan Hasanov "Letters from Brussels". The analysis of the work of the Azerbaijani scientist is on the axis of the paradigms **as** G. Gasanov and Tbilisi environment, G. Gasanov and the personality of Mirza Fatali Akhundzadeh, G. Gasanov and Mirza Fatali-Rashid Bey.

**Keywords:** passionarity, collapse, theatrical environment, national values, national thinking and religious problems.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 21.06. 2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 29.06.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 04.07. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** professor Niyazi Mehdi  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 008:316

*Adil Sadıxov*  
*Azərbaycan Texniki Universitetinin dosenti*  
*Az. 1073, Bakı şəh., H.Cavid pr. 25*  
*Email: [ilgarsv@mail.ru](mailto:ilgarsv@mail.ru)*

## İNSAN MƏNƏVİ FƏALİYYƏT PROSESİNİN SUBYEKTİDİR

**Xülasə:** Məqalədə insan mədəniyyət sferasında yaradıcı mənəvi fəaliyyətin subyekti kimi çıxış edir. İnsanın mənəvi fəaliyyət prosesinin subyekti kimi səciyyələnməsi onun əxlaqi şüuru ilə sıx bağlıdır. Eyni zamanda şəxsiyyətin mənəvi fəaliyyəti daha mükəmməl səviyyədə mədəniyyət sferası ilə tənzimlənməsi sərvətlər sistemi vasitəsilə həyata keçirilir.

**Açar sözlər:** insan, mənəviyyət, fəaliyyət, mədəniyyət, cəmiyyət, norma, inkişaf

İnsan mədəniyyət-sivilizasiya sferasında yaradıcı-yenilikçi mənəvi fəaliyyətin subyekti kimi çıxış edir. Lakin hər cür yenilikçilik mənəvi-sivil fəaliyyət prosesinin göstəricisi kimi səciyyələnmir. Yenilik naminə yenilik, yaradıcılıq xatirinə yaradıcılıq özündə heç də mütərəqqi məzmun təcəssüm etdirmir, mənasız hala çevrilir. Mədəniyyət sərvətlərinin yaradılması hamı üçün həmişə əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan elmi kəşflər və bədii yaradıcılıq məhsulları cəmiyyətdə geniş yayılmalı, insanların zəkasında və qəlbində əks-səda doğurmalıdır.

İnsanın mənəvi fəaliyyət prosesinin subyekti kimi səciyyələnməsi onun əxlaqi şüuru ilə sıx bağlıdır. Əxlaq sferası özündə nəinki adamlar arasında əxlaqi münasibətləri, onların davranışını, eləcə də insanın hərəkətlərinin motivlərini izah edən əxlaqi şüuru əks etdirir.

Əxlaqi ideal şəxsiyyətin həyatı təsəvvürlərinin, görüşlərinin, həyatı qiymətləndirmə qabiliyyətinin birliyi. İdeal həmişə insanın həyat planları və məqsədləri ilə daxili bağlılıq kəsb edir. İdealın ictimai əhəmiyyəti bundan ibarətdir ki, o, şəxsiyyətin mənəvi simasının, ümumi mədəniyyətinin formalaşmasında və əxlaqi yeniləşməsində fəal sövqedici rol oynayır.

Qeyd edilməlidir ki, mədəniyyət aləmində əxlaqi-etik aspekt xüsusi yer tutur. Əxlaq ən müxtəlif sferalarda – məişətdə, ailədə, işdə, elmdə, siyasətdə və sairədə insanların həyatını tənzimləyir. İnsanlararası münasibətlər mədəniyyətini təşkil edən ümumi əhəmiyyətli nə varsa əxlaqi normalar və prinsiplər ona təsir göstərir. Bütün hallarda insanlararası əlaqələr praktikası xeyirxahlıq, nəciblik, ədalətli olmaq kimi mənalanır. Əxlaq insanlar arasında gündəlik fərdi münasibətlərlə səciyyələnir. Əxlaqın münaqişəli mahiyyət daşıması xüsusi hallarda nəzərə çarpır.

İnsanı səciyyələndirən cəhətlərdən biri bundan ibarətdir ki, o, yalnız mənəvi fəaliyyət prosesinin deyil, eləcə də ictimai münasibətlərin subyekti kimi çıxış edir. Normal insan şəxsiyyəti həmişə bu və ya digər dərəcədə sosial fəallığı ilə nəzərə çarpır. Çünki onun inkişafı digər insanlarla canlı ünsiyyət prosesində baş verir. Bu prosesdə şəxsiyyət sosial ünsiyyətin subyekti kimi formalaşır. Həmin ünsiyyət çərçivəsində onun istehlak, təlim, əmək, əyləndirici və digər fəaliyyəti həyata keçirilir. Belə halda şəxsiyyət həyata keçirdiyi sosial fəaliyyətin subyekti kimi səciyyələnir. Şəxsiyyətin sosial fəaliyyəti və bu və ya digər məqsədlər güdən sosial ünsiyyəti onun sosial fəallığının başlıca formalarıdır. Şəxsiyyətin hər cür fəaliyyəti onun digər insanlarla birbaşa və ya dolaylı ünsiyyəti şəraitində baş verir. Belə ünsiyyəti şəxsiyyətlərarası ünsiyyət kimi də səciyyələndirmək olar. Əgər insan başqa şəxsiyyətlərə münasibətdə bu və ya digər birliyin (kollektivin, sinfin, millətin) nümayəndəsi kimi çıxış edirsə, deməli, həmin şəxsiyyətlərlə ictimai münasibətlərdə (sinfi, milli və s.) səciyyələnir. Bu münasibətlər isə məzmununa görə iqtisadi, siyasi, hüquqi, əxlaqi, estetik və dini baxımdan mənalana bilər.

Cəmiyyətin inkişafı eyni zamanda insanın təşəkkülü və formalaşması prosesidir. İnsan universal əlaqələr və münasibətlər sisteminə cəlb olunmaqla bütöv fərd kimi formalaşmaq və inkişaf etmək imkanı əldə edir. Təbii ki, cəmiyyətin özü də şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafına, qabiliyyətinin azad təzahürünə və məqsədyönlü, faydalı fəaliyyətinə maraqlıdır. Hər bir fərd mənəvi cəhətdən nə qədər zəngin, çoxcəhətlidirsə onun sosial-iqtisadi, siyasi-hüquqi və mənəvi-əxlaqi fəaliyyət prosesi də bir o qədər zəngin və rəngarəng təzahür edir. Şəxsiyyətin inkişafının və fəaliyyətinin bu qanunauyğunluğu sözün əsl mənasında onu, mənəvi fəaliyyət prosesinin fəal subyektinə çevirir. İnsanın bu cür subyekt kimi çıxış etməsi bir çox amillərlə, indiki şəraitdə xüsusilə onun yüksək düşüncə tərzii ilə şərtlənir.

Öz ictimai həyat fəaliyyətində fərd ona xas olan keyfiyyətlərin daşıyıcısı kimi çıxış edir. Bu keyfiyyətlər onun müəyyən və ya kiçik sosial qruplarla «qohumluğunu» səciyyələndirir. Məsələn, hər bir sosial mahiyyətli fərd bu və ya digər sinfin (sahibkarların, fəhlələrin, kəndlilərin) yaxud ziyalıların müəyyən təbəqəsinin, eləcə də gənclərin nümayəndəsidir, ailənin üzvü, bu və ya digər millətin təmsilçisi kimi çıxış edir. Bütün bu sosial keyfiyyətlər insanın cəmiyyətdəki mövqeyini, onun sosial statusunu səciyyələndirir. Eyni zamanda şəxsiyyətlərin ayrıca qrupları öz aralarında müxtəlif baxımdan – fəaliyyətin növünə (peşə etibarilə və ya ictimai adlanan fəaliyyətə görə); dünyagörüşü nöqtəyindən (bəziləri elmi dünyagörüşü, digərlər dini dünyagörüşü ilə fərqlənir); sərvət yönümünə (fəaliyyət istiqamətinə) görə fərqlənilir.

Şəxsiyyətin öz mövcud obyektiv mənafeələrini dərk etməsi problemi, başqa sözlə özü üçün faydalı olanı dərinlən anlaması bu və ya digər cəmiyyətdə onun həyatının ən əhəmiyyətli məqamlarındandır. Əgər o, bu məqamı düzgün dərk edirsə, belə halda şüurunda müvafiq subyektiv (forma etibarilə) maraq təzahür edir və bu subyektiv marağın məzmunu isə şəxsiyyətin obyektiv mənafeəsinin məzmununa uyğun gələcək.

Mənəvi həyatın məzmunlu elementi olmaq etibarilə, insanların fəaliyyətinin məhsulu olan adətlər – adi mədəniyyət cəmiyyətində tamamilə çoxsaylıdır. Hətta ən primitiv cəmiyyətlərdə bir neçə min adət mövcuddur, müasir industrial cəmiyyətdə isə onların sayı əhəmiyyətli dərəcədə artır. Adətlərin insanların adi-praktiki fəaliyyəti sayəsində daha da çoxalması ictimai həyatın inkişaf dialektikası ilə şərtlənir. Əlbəttə, mədəniyyəti yalnız adətlərin, ənənələrin, mərasimlərin və digər bu kimi davranış nümunələrinin məcmusu kimi təsəvvür etmək düzgün olmazdı. O, həm də davranışın təşkili sisteminin növü kimi səciyələnilir. Demək lazımdır ki, adət insanların fəaliyyətinin və münasibətlərinin keçmişdən əldə edilən tənzimləmə forması olub müəyyən cəmiyyətdə və ya sosial qrupda təkrar istehsal olunur. Sosial cəhətdən qəbul olunmuş nümunələr adətdə təşəkkül tapır və toplanmış təcrübə nəsilədən nəsle, fərdədən fərdə verilir. Bu cür varislilik məhz, mədəniyyətin inkişaf qanunauyğunluğudur. Adətlərə həmçinin, ənənəvi əmək üsullarını, davranış formalarını, həyat tərzini, tərbiyəni aid etmək olar. Adətlər tərbiyədə mühüm rol oynamaqla yeniyetmənin mədəniyyətə qovuşmasına və yaxud yaşlı insanın mədəniyyətdən kənar mühitə cəlb olunmasına imkan yaradır. Mədəniyyət sferası ilə bağlı fəaliyyətə cəlb edilən insan müəyyən nümunələrlə tanışlıq imkanı əldə edir.

Bildirilməlidir ki, insanın mənəvi fəaliyyətinin digər məhsulu normalardır (əxlaqi, siyasi, hüquqi, estetik, dini və s.). Adətdən fərqli olaraq norma fəaliyyətin bütün hissələrini deyil, onun məhz hansısa prinsipini, parametrini əhatə edir ki, bu da davranışın variativliyini (müxtəlif şəkildə dəyişilməsini) və mürəkkəbliyini şərtləndirir. Hər bir cəmiyyət və ya ayrıca sosial birlik, qrup öz mühitində münasibətləri qaydaya salmalıdır, özbaşınalığa, nizamsızlığa aparan meylləri məhdudlaşdırmalıdır, kortəbii əhval-ruhiyyəni aradan qaldırmalıdır. O, həmçinin ayrıca şəxsiyyətlərin və qrupların fəaliyyətini uzlaşdırmalıdır, bunu mövcud birliyin və ya cəmiyyətin ümumi mənafeyinə istiqamətləndirməlidir.

Sosial normalar əslində qaydaların qoruyucusu və sərvətlərin saxlayıcısıdır. Normalarla sərvətlər arasındakı fərq bundan ibarətdir ki, birinci davranış qaydasıdır, sonuncu isə şəər və xeyir, düzgün və düzgün olmayan, lazımlı və lazımsız nədir haqqında mücərrəd anlayışdır. Normalar sistemində mahiyyət etibarilə mədəniyyət hadisəsi sayılan əxlaqi normalar spesifik əhəmiyyətə malikdir. Əxlaqi normalar dedikdə bir hərəkətin yerinə yetirilməsini və digərinin qadağan olunmasını tələb edən düzgün və qeyri-düzgün davranış haqqında ideyalar başa düşülür. Belə əxlaqi normaların fəaliyyət göstərdiyi sosial birliklərdə onların üzvləri inanırlar ki, normaların pozulması bütün cəmiyyətə fəlakət gətirə bilər. Digər sosial qrupun üzvləri əlbəttə belə hesab edə bilər ki, mövcud qrupun əxlaqi normalarından bəziləri xeyli dərəcədə qeyri-sağlamdır. Əgər cəmiyyət və ya qrup inanırsa ki, hər hansı hərəkət və ya fəaliyyət zərərliyə, bu öz əksini dərhal müvafiq əxlaqi normaların təzahüründə tapır. Əxlaqi normalar hərəkətin düzgün olub-olmamasına inamdır. Əxlaqi normaların özü bütövlükdə mədəniyyət normaları kompleksinin ayrılmaz ünsürüdür.

Şəxsiyyətin mənəvi fəaliyyəti daha mükəmməl səviyyədə mədəniyyət sferası ilə tənzimlənməsi sərvətlər sistemi vasitəsilə həyata keçirilir. Normalardan fərqli

olaraq sərvətlər bu və ya digər obyektin, vəziyyətin, tələbatın, məqsədin seçilməsini nəzərdə tutur. Sərvətlər cəmiyyətə və insana yaxşını və pisi, həqiqəti və səhvi, gözəlliyi və ya çirkinliyi, ədaləti və ədalətsizliyi, mühümü və əhəmiyyətli olmayanı bir-birindən ayırmağa kömək edir.

Sərvətlə davranış arasındakı uyğunsuzluğun silinməsinin mühüm vasitəsi iradədir. O, tərəddüdü və inamsızlığı aradan qaldırmaqla insanı fəaliyyətdə təsvir edir. İradə həm daxili təhrikəddici qüvvə və eləcə də əmr formasında güclü xarici motivləşmə kimi təzahür edə bilər. Əxlaqi normaların formalaşmasına təsir göstərir.

Bəşəriyyətin sosial təcrübəsi göstərir ki, əxlaqi normalar icad olunmur, məqsədlə yaradılır, şüurlu seçimə, zehni gərginliyə əsaslanmadan insanların gündəlik həyatından, qrup halında praktikasından tədricən təşəkkül tapır. Əxlaqi normalar sonrakı nəsillərə praktiki mənfəət kimi deyil, məhz «müqəddəs» mütləqin sarsılmaz sistemi kimi verilir. Nəticədə əxlaqi normalar qəti surətdə qərarlaşır və istər-istəməz yerinə yetirilir. Onlar fərd tərəfindən mənimsəniləndikdə davranışın əxlaqi nəzarəti kimi çıxış edir, belə halda isə fərdin qadağan olunanı icra etməsi psixoloji cəhətdən çətinliyə məruz qalır, başqa sözlə, əxlaqi normaya yiyələnməsi qarşısılınmaz olur.

Ümumiyyətlə, normalar bir-birindən məcburiyyət dərəcəsinə görə fərqlənilir. Bu mənada təhrik edilən normalar (özünü təkmilləşdirən) və qadağan olunan normalar mövcuddur. Normaların müəyyənliyi normaya salınmış obyektin spesifikliyindən asılıdır. Fəlsəfi-sosioloji, politoloji-hüquqi ədəbiyyatda normalara dair müxtəlif fikirlər, baxışlar mövcuddur.

Hal-hazırda cəmiyyətimizin müasir inkişaf mərhələsində mənəvi fəaliyyət formalarının əhəmiyyətli dərəcədə genişlənməsi prosesi baş verir ki, bu da ictimai həyatın təkmilləşməsinin etibarlı əlamətidir. Mənəvi fəaliyyət prosesinin fəal, şüurlu subyekt kimi çıxış etmək məhz mənəvi inkişafın, əxlaqi təkmilləşmənin nəticəsidir. Şəxsiyyətin mənəvi zənginliyi dedikdə onun təhsil və şəxsi təhsil sisteminə cəlb olunması dərəcəsi, elmi informasiya mənbələri ilə bilavasitə və hərtərəfli təmasda olması və bunların sayəsində onun şüurunda, təhsil səviyyəsində, intellektual, əxlaqi, estetik simasında baş verən dərin keyfiyyət yenilikləri başa düşülür.

Cəmiyyətin mənəvi-mədəni səviyyəsi nə qədər yüksək olarsa, insan bir o qədər şəxsiyyət kimi dəyərlənir. İnsanla cəmiyyət arasında daima dialektik əlaqə mövcuddur. Çünki insanın fəaliyyət prosesinin başlıca növü mənəvi-məhsuldar fəaliyyətdir, başqa sözlə fərdi və ictimai şüurun, ideyaların, biliklərin, nəzəriyyələrin, bədii obrazların və digər mənəvi sərvətlərin konkret-tarixi məzmununda və formalarda istehsalıdır. Mənəvi istehsal əslində məhz insanların, cəmiyyətin mənəvi tələbatının ödənilməsinə istiqamətlənir. Mənəvi sərvətlərin (mənəvi mədəniyyətin) yaradılmasına yönələn fəaliyyətdə yalnız xarici tələbat və onun təmin olunması tələbatı deyil, həmçinin mənəvi sərvətlərin istehsalçıların – mütəfəkkirin, alimin, sənətkarın və s. daxili tələbatı həyata keçirilir. Lakin mənəvi fəaliyyət prosesinin daima yenilənməsi, bütövlükdə mənəvi mədəniyyətin mövcudluğu

imkanı xaricindədir. Bu mənada yaradıcılıq, keyfiyyətə yeniləşmə cəmiyyətin inkişafının özünəməxsus digər tərəfidir. Mədəniyyət ənənələrinin və fasiləsiz yeniləşmənin vəhdəti hər bir mədəniyyətin universal xarakteristikasıdır.

İnsanın cəmiyyətin sosial həyatında fəal iştirakı, mənəvi fəaliyyəti olduqca əhəmiyyət kəsb edir. Belə fəaliyyət insanın bütün daxili imkanlarının daha tam açılması üçün ona geniş şərait yaradır. Bu isə öz növbəsində ictimai vəzifələrin daha səmərəli yerinə yetirilməsi baxımından vacibdir. Bu, əslində insanın şüurunda qabiliyyətini təkmilləşdirmək cəhdini, eyni zamanda özünətənqid cəhdini artırır, ona özünütərbiyə prosesinə təsir göstərməyə əlverişli imkanlar yaradır.

### **Ədəbiyyat:**

1. Xəlilov S.S. Sivilizasiyalararası dialoq. Bakı, Adiloğlu, 2009.
2. Rüstəmov Y. Sivilizasiyaların qarşılıqlı münasibəti. Bakı, Səda, 2007.
3. Şükürov A.M. Qloballaşmış cəmiyyətlər: dünən, bu gün və sabah. Bakı, Azərbaycan Universiteti, 2006.
4. Əliyev Ə.H. Mənəvi mədəniyyət və din. B., 1983.
5. Məmmədov Ə.V. Elmi idrak və onun inkişaf dialektikası. B., 1998.

**Адил Садыхов**

### **Человек субъект процесса духовной деятельности**

#### **Резюме**

В статье человек выступает как субъект процесса творца культурной сферы. Духовная деятельность человека очень тесно связана с его нравственным сознанием. Одновременно духовная деятельность личности регулируется культурной сферой и претворяется в жизнь ценностными системами.

**Ключевые слова:** человек, духовность, деятельность, культура, общество, норма, развитие.

**Adil Sadikhov**

### **Human as a subject of the spiritual activity process**

#### **Summary**

In this article human is revealed as a subject of creator's process of the cultural sphere. The spirital activity of a human is closely linked to his/her moral cognition. Simultaneously, spiritual activity of a person is regulated by the cultural sphere and realized by the value systems.

**Keywords:** human, morality, activity, culture, society, norm, development.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.03. 2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 12.03.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 17.04. 2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur

UOT008 (091)

*Sahib Vəliyev*  
*Tarix üzrə fəlsəfə doktoru*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və*  
*İncəsənət Universitetinin baş müəllimi*  
E-mail: [s.valiyev70@gmail.com](mailto:s.valiyev70@gmail.com)

## **ARXELOGİYA ELMİNİN DƏRKİ ÜÇÜN ZƏRURİ OLAN DÜŞÜNMƏ PROSESLƏRİ**

**Xülasə:** Azərbaycan arxeologiyasının mürəkkəb və ziddiyətli məsələləri arxeologiya elminin dərkə üçün zəruri olan düşünmə prosesidir. Arxeologiya elminin təşəkkülü və inkişaf mərhələləri isə arxeologiyanın əsas istiqamətlərindən biridir. Tarixi abidələrə, yaşayış yerlərinə, milli mənəvi dəyərlərimizə və onun tarixi yadigarlarının qorunub saxlanılmasına xüsusi diqqət və qayğının göstərilməsi öndə duran məsələlərdəndir. Arxeoloji tədqiqatlar və qazıntılar zamanı aşkar edilmiş əşyalar Azərbaycanın maddi-mədəniyyət tarixini öyrənməyə imkan vermişdir. Tarixi qaynaqlar və ekspedisiyalar zamanı toplanan etnoqrafik materiallar əsasında adət-ənənələr, yaşayış yerləri və formaları, maddi-mənəvi mədəniyyət, keçmiş idarə formaları, ailə münasibətləri, yaşayış tərzləri və sairə öyrənilir.

**Açar sözlər:** mənəviyyət, mədəniyyət, milli-mənəvi dəyərlər, ideologiya, tarix və arxeologiya.

Azərbaycanın qədim tarixi arxeoloji, etnoqrafik, antropoloji və yazılı qaynaqlar əsasında yazılır. Arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilmiş əşyalar Azərbaycanın maddi-mədəniyyət tarixini öyrənməyə imkan vermişdir. Tarixi qaynaqlar və ekspedisiyalar zamanı toplanan etnoqrafik materiallar əsasında adət-ənənələr, maddi-mənəvi mədəniyyət, keçmiş idarə formaları, ailə münasibətləri və sairə öyrənilir.(1,s.7)

Antropoloji materiallar-qazıntılar zamanı əldə edilmiş insan kəllə sümükləri etnogenez məsələsinin tədqiqi üçün çox əhəmiyyətlidir. Qaynaqlar içərisində yazılı mənbələr xüsusi elmi əhəmiyyətə malikdir. Onlar Azərbaycandakı siyasi hadisələri, dövlət qanunlarını, iqtisadiyyatı, təsərrüfatı, sənətkarlığı, peşələri, tarixi şəxsiyyətləri, hərbi tarixini, xalq hərəkatını, dini təsvirləri və s. öyrənməyə imkan verir.(2,s.12; 6, s 45)

Azərbaycan adı qaynaqlarda ta qədimdən başlayaraq Andirpatian, Atropatena, Adribican, Azirbican və nəhayət Azərbaycan şəklində işlənmişdir.

Azərbaycan dünyanın ən qədim mədəniyyət ocaqlarından biridir. Əlverişli təbii coğrafi şəraiti (şirin su qaynaqları, bitki və heyvanat aləminin zənginliyi təbii mağaraların olması) hələ qədim dövrlərdən burada ibtidai insanların məskən salmasına imkan yaratmışdır.(3,s.9)

Qədim insanların yaşadıkları düşərgələr Qarabağ, Qazax, Naxçıvan, Kəlbəcər, Lerik, Yardımlı bölgələrində aşkar edilmişdir. Qarabağda Azıx, Tağılar, Kəlbəcərdə Zar, Naxçıvanda Qazma, Qazaxda Daşsalahlı, Dəmcılı, Lerikdə Buzeyir mağaralarında tapılmış əmək alətləri, silahlar və ovlanmış heyvanların sümükləri əsasında daş dövrü insanların həyatı öyrənilmişdir.(2,s. 219;4,s.16)

İnsanların həyat tərzı Qarabağın Quruçay vadisinə, Füzuli rayonu yaxınlığında yerləşən Azıx mağarasında əldə edilən materiallar əsasında öyrənilmişdir.

Mağaranın ən qədim dövrə aid təbəqələrində ibtidai insanların işlədikləri kobud daş alətlər tapılmışdır. Bu alətlər adi çay daşlarından hazırlanmışdır. İbtidai insanlar bu alətlərdən ovladıkları heyvanı kəsmək, doğramaq işlərində istifadə etmişlər.

Minillər keçdikcə ibtidai insanlar fiziki və əqli cəhətdən xeyli inkişaf etmişlər. Əmək alətləri təkmilləşdirilmişdir. İlk vaxtlar insanlar çox işlərə yarayan kobud əl çapacaqları, sonralar isə ərsin-qəşov, sıyırğac və sairə daş alətlər hazırlanmışdır. Belə alətlər Azıx mağarasının alt təbəqələrindən tapılmışdır. Mağaradan nəslı kəsilməş müxtəlif vəhşı heyvanların sümükləri də tapılmışdır. Bu sümüklərə əsasən, qədim insanların ovladığı vəhşı heyvanların növləri müəyyənləşdirilmişdir.(5,s.66)

Arxeoloji tədqiqatlar əsasında elmi araşdırmalar bir daha sübut edir ki, Azərbaycan ərazisi dünyanın ən qədim yaşayış və mədəniyyət ocaqlarından biridir. Arxeoloji tədqiqatların və arxeoloji qazıntıların nəticəsində əldə olunan maddi mədəniyyət nümunələrinin tədqiq edilməsi və problemin elmi-nəzəri kontekstdə araşdırılıb fundamental iş şəklində təqdim olunması aktual məsələ kimi ortalığa qoyula bilər. (6,s.45)

Maddi mədəniyyətin inkişafında göstərilən araşdırmalar və tədqiq olunanlar ayrı-ayrı tarixçilər və milli arxeoloqlarımız tərəfindən Azərbaycanın əlverişli təbii şəraiti olduğunu – burada çayların, göllərin, şirin su hövzələrinin olması ibtidai insanların burada məskən salmasına səbəb olmuşdur. Qədim yaşayış yerlərində bu gün də milli arxeoloqlarımız tərəfindən araşdırmaların aparılması tariximizin hələ də açılmayan səhifələrinin olmasını sübut edir.(7,s.76)

Arxeoloqların aşkar etdikləri maddi-mədəniyyət nümunələri və qalıqlar müasir arxeologiyamızın formalaşmasına mühüm təsir göstərir. Tədqiqat üçün əhəmiyyətli olan mənbələr Arxeologiya elmini dərki üçün zəruri olan düşünmə prosesidir.

Azərbaycan arxeologiyasının qədim tarixində maddi-mədəniyyət nümunələrinin formalaşması bu günkü günün də əsas məsələlərindən biridir.

Arxeologiya elmi onu da sübut edir ki, Azərbaycan ərazisi təbii zənginliyi, münbit torpaqları, burada əhalinin sayının çox olması və müxtəlif təsərrüfat sahələri ilə məşğul olmalarını təsdiq edir.

Qədim yaşayış yerlərindən aşkarlanan məmulatlar onu da təsdiq edir ki, Azərbaycan ərazisi zəngin faydalı qazıntı yataqlarıdır. Eyni zamanda Arxeoloji tapıntılar onu da sübut edir ki, Azərbaycanda sənətkarlıq və ticarət yüksək səviyyədə inkişaf etmişdir. Buna misal olaraq arxeoloji qazıntılar zamanı əldə olunan dəyərli metal və gil qabları, müxtəlif silahları, bəzək əşyalarını göstərmək olar. Arxeologiyanın inkişafı nəticəsində tarixində həm də maddi mədəniyyətin inkişafı daha dolğun şəkildə göstərilməkdədir.(8,s.32)

Arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış minlərlə maddi-mədəniyyət nümunələri qədimdə yaşayan insanların mənəvi səviyyəsinin yüksək olduğunu, aşkarlanan nümunələrdə göstərir və əhalinin kasıb, varlı təbəqələrə bölündüyünü qəbirlərdən tapılan müxtəlif bəzək əşyaları, geyim formaları, silah növləri və qəbirlərin quruluşu bunu təsdiq edir.

Tarix elminin bölməsi kimi arxeologiyanın qısa xülasələri, maddi mədəniyyət nümunələri tarixi mənbələr, onların əsasında aparılan araşdırmalar, edilən müzakirələr və verilən qərarlar arxeologiya elminin formalaşmasında öz töhfəsini vermişdir. Əldə olunan elmi nəticələr tarixçilərin və arxeoloqların elmi yeniliklərinə çevrilmişdir. Arxeologiya elminin formalaşması ictimai-iqtisadi formalaşmanın inkişafında mühüm bir məsələ kimi tədqiqat obyektinə çevrilərək məqalədə təfəsilatı ilə gündəmə gətirilmişdir. Azərbaycan arxeologiyasının konkret tarixinin ifadəsi arxeoloji tədqiqatın və arxeoloji qazıntının əsas meyarı kimi məqalədə öz əksini tapmışdır. Ölkəmizdə müxtəlif dövrlərin və müxtəlif sahələrin arxeoloji materialları əsasında tariximizin nə qədər qədim və zəngin olması da məqalənin ön plana çəkdiyi mövzunun aktuallığını təşkil edir. (9,s.49)

Arxeologiya elminin dərkisi üçün zəruri olan düşünmə prosesi Azərbaycan arxeologiyasının mürəkkəb və ziddiyətli məsələlərini təşkil edir. Məsələn üçün göstərə bilərik ki, bəzi müəlliflərin apardıqları araşdırmalar, arxeoloji tədqiqatlar və arxeoloji qazıntılar nəticəsində gəldikləri qənaətə görə, Atropatena əhalisinin böyük bir qismini aborigen türk tayfaları əsasında formalaşmış atropatenlilər təşkil edirdi və Atropatena tarixi Azərbaycan torpaqlarının bir hissəsində Azərbaycan türklərinin ulu əcdadları olan atropatenlilər tərəfindən yaradılmış bir dövlət olmaqla, nəhəng Midiya dövlətinin həm siyasi, həm də etnik varisi olduğu qeyd olunur.(10,s.55)

Arxeologiya elminin dərkisi üçün zəruri olan düşünmə prosesində insan düşüncəsindəki keçidin inkişaf prosesi izlənilir və arxeoloji mədəniyyətlər xarakterizə edilir. Arxeoloji qazıntılar zamanı potensial imkanların zəif olması müəyyən sutrukturlarda təhlil obyektinə çevrilir.

Azərbaycan ərazisində aparılmış arxeoloji tədqiqatlar əsasında Respublikamızın ərazisində yaşamış ibtidai insanların meydana gəlməsi, formalaşması, inkişaf mərhələləri, əmək alətləri hazırlanması, ovçuluq, yığıcılıq təsərrüfatının xüsusiyyətləri, ibtidai yaşayış tikililərinin yaranması, odun kəşf

olunması, öz istək və arzularını qayalar üzərinə həkk etməsi və Qarabağın arxeoloji mədəniyyətlərinin xarakterik xüsusiyyətləri arxeologiya elminin dərk üçün zəruri olan düşünmə prosesidir.(2,s.7; 11,s.78)

Respublikamızın ərazisində eneolit dövrü istəsal təsərrüfatının meydana çıxıb inkişaf etməsi, duluzçuluğun, toxuculuğun, əkinçilik, maldarlığın təşəkkülü və inkişafı, otaq həyat tərzinin yaranması, insanların mənəvi həyatında yeniliklərin baş verməsi arxeoloji tapıntılarla xarakterizə olunur. Aparılan arxeoloji tədqiqatlar zamanı müəyyən edilmişdir ki, eneolit dövründə insanlar bəşər tarixində ilk dəfə olaraq metal işləmə ilə tanış olaraq ondan əmək alətləri hazırlamağa başlamış, ibtidai icma cəmiyyətində ana xaqanlığı hökmran olmuş, ətraf ələmlə təmasda olmaq prosesi təşəkkül tapmış, inkişaf etmiş, sənətkarlıq formalaşmış və insanlarda əmək vərdisləri təkmilləşməyə başlamışdır.(2,s.8; 12,s.83)

Azərbaycan Respublikasının ərazisində son 55 il ərzində aparılan arxeoloji tədqiqatlar nəticəsində ilk ibtidai insanların məskunlaşmasına aid zəngin arxeoloji, paleontoloji və paleontoloji materiallar aşkar edilmişdir. Həmin elmi tədqiqatlar əsasında respublikamızın ərazisi ibtidai insanın formalaşdığı ərazilər sırasına daxil edilmişdir. Aparılan kompleks arxeoloji tədqiqatlar nəticəsində Azərbaycan ərazisində ilk ibtidai insanların 2-2,5 milyon il bundan əvvəl məskunlaşmağa başlamaları elmi faktlarla sübuta yetirilmişdir.(2,s.12;13,s.180)

1981-ci il dekabrın 8-də Fransanın paytaxtı Paris şəhərində olan İnsan muzeyində “Avropanın ilk sakinləri” adlı sərgi təşkil edilmişdir. Sərgidə dünyanın ən qədim insan düşərgələrindən aşkar olunmuş arxeoloji və paleontoloji tapıntılar nümayiş etdirilmişdir. Sərgidə keçmiş SSRİ-dən ancaq Azıx və Tağlar paleolit düşərgələrindən aşkar olunmuş maddi mədəniyyət qalıqları üçün ayrıca guşə ayrılmışdır. Arxeoloji materiallar içərisində Quruçay, Aşel, Mustey mədəniyyətlərinin və həmçinin azxantropun alt çənəsi xüsusi maraq doğurmuşdur. (2,s.13;14,s.86)

Arxeologiya elminin dərk üçün zəruri olan düşünmə proseslərindən biri də aparılan arxeoloji tədqiqatlar zamanı mezolit və neolit dövrlərinin əsas daş məmulatlarının oxşarlığının müəyyən edilməsi, Qobustanda əhalinin tarixi-mənəvi inkişaf ənənələrindəki varisiyə və min illərlə burada yaşayan qəbilələrin eyni etnik qrupa daxil olmasıdır.(2,s.131)

Azərbaycanın Daş dövrü düşərgələrindən tapılmış maddi mədəniyyət qalıqları bəşər sivilizasiyasının tarixini təqdim etmək üçün əvəzsiz arxeoloji mənbələrdir. Məhz bunu əsas tutan Fransa, İtaliya, İspaniya, Rusiya, Azərbaycan, Hollandiya və Gürcüstan alimləri 2001-ci ildə Beynəlxalq İNTAS-2000 adlı proqram hazırlamışlar. Proqram 2001-ci ilin iyul ayında Fransanın Totavel şəhərində keçirilən beynəlxalq elmi konfrasda təsdiq olunmuşdur.(2,s.131;15,s.176)

2002-ci il sentyabrın 7-dən oktyabrın 1-dək Beynəlxalq İNTAS-2000 proqramına uyğun olaraq Avropa ölkələrindən 22 görkəmli alim başda professor Henri dö Lümley olmaqla Bakıya gəlib çoxtəbəqəli Azıx, Tağlar, Qazma və digər düşərgələrdən tapılmış maddi mədəniyyət qalıqları ilə tanış olmuş və bu tapıntıların

dünya arxeologiya, paleontologiya və paleoantropologiya elmləri üçün müstəsna elmi əhəmiyyəti olduğunu yekdilliklə qeyd etmələri arxeologiya elminin dərki üçün zəruri olan düşünmə prosesinə və Azərbaycan arxeologiyasının mürəkkəb və ziddiyyətli məsələlərini təşkilinə işıq salmışdır. (2,s.14;4,s.133;18,s.105)

Son illərdə respublikamızın iqtisadi imkanlarının genişlənməsi qədim tariximizin yadigarları olan arxeoloji abidələrimizin tədqiqinə və təbliğinə geniş imkanlar açıb. Yaradılan əlverişli şərait nəticəsində ölkəmizin tarixi keçmişinə diqqət xeyli artmış, bu da arxeoloji abidələrin tədqiqinə yeni stimula vermişdir. Azərbaycan tarixinə və arxeologiyasına göstərilən həssas qayğı sayəsində bu sahədə xeyli yeni faktlar toplanmışdır. Azərbaycan tarixinin öyrənilməsində, qədim mədəniyyətə malik xalqımızın həm də nadir sayılan arxeoloji abidələri yaradıb-yaşatmasında və s. bu kimi faktorların araşdırılmasında qazıntılar üzə çıxan zaman tapıntıların qiyməti ölçüyəgəlməzdir. Abidələrimizin təbliği sahəsində də mühüm işlər görülmüşdür. Bəzi arxeoloji-tarixi abidələrimiz turizm marşrutlarına cəlb edilir və bu sahədə xeyli irəliləyişlər olunmuşdur.

2009-cu ildən başlayaraq arxeoloji tədqiqatlara geniş imkan yaradılmışdır. Ölkəmizdə arxeoloji tədqiqatların cəmləşdiyi əsas elmi mərkəz olan AMEA-nın Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu bir çox sərhəd bölgələrində olduğu kimi, Gədəbəy, Qazax və Ağstafa rayonları ərazisində də elmi ekspedisiyanın fəaliyyətini bərpa edərək bölgədə irimiqyaslı tədqiqatlar həyata keçirilir. Arxeoloji ekspedisiya Gədəbəy və Qazax rayonunun neolit və tunc dövrü abidələrini, yaşayış yerlərinin yerləşmə xüsusiyyətlərini və abidələrin coğrafi arealını, əhali məskunlaşmasını tədqiq edir, əldə olunan maddi-mədəniyyət qalıqları əsasında ərazidə yaşayan qədim sakinlərin təsərrüfat həyatını və məşğuliyyətini öyrənir, qədim dövlətçilik tarixini araşdırır (15,s.105).

### **Ədəbiyyat:**

1. Azərbaycan tarixi: 7 cildə, I c., Bakı; "Elm", 1998. 520 s
2. Azərbaycan arxeologiyası I cild (VI cildən ibarətdir) Bakı; "Şərq-Qərb", 2008, 445s.
3. Bünyadov T.Ə. Azərbaycan arxeologiyasının öçerkləri. Bakı, Azərnəşr, 1960, 236 s.
4. Cəfərzadə İ.M. Azərbaycan tarixinin ən qədim dövrü. Bakı: "Elm", 2007, 520 s
5. Cəfərov Ə.Q. Azərbaycan qədim insan məskənidir. Azərbaycan abidələri. Bakı: Azərnəşr, 1989. 157 s
6. Cəfərov Ə.Q. Quruçay dərəsində. Bakı; Azərnəşr, 1990, 156 s
7. Cəfərov Ə.Q. İnsanlığın səhəri. Bakı; Azərnəşr, 1994. 114 s
8. Cəfərov Ə.Q, İsmayılov C. S. Damcılıda üst paleolit / 2003-2004-cü illərdə aparılmış arxeoloji və etnoqrafik tədqiqatların yekunlarına həsr olunmuş elmi sessiyanın materialları. Bakı: "Elm", 2005. 31-39 s

9. Əliyev İ.H. Dağlıq Qarabağ, tarix, faktlar, hadisələr. Bakı: “Elm”, 1989. 120 s
10. Əliyev V.H. Gəmiqaya abidələri. Bakı: “Elm”, 1992, 86 s.
11. Hüseynov M.M., İsmayılov Q.S. Azıx və Tağılar mağaralarından aşkar olunmuş eneolit dövrü tapıntıları // Tarix, fəlsəfə və hüquq seriyası. Bakı: Maarif, 1967, № 1.s 77-85
12. Hüseynov M.M., İsmayılov Q.S., Quliyev N.M. Azərbaycanın arxeoloji abidələri. Bakı: Elm, 1979, 259 s.
13. Hüseynov M.M. Şorsu dərəsində tapılmış daş dövrünə aid ilk materiallar / Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının məruzələri, XI cild, Bakı: Maarif, 1955 səh.179-186
14. Hüseynov M.M., İsmayılov Q.S., Quliyev N.M. Azərbaycanın arxeoloji abidələri. Bakı: Azərnəşr, 1981, 144 s.
15. İsmayılzadə İ. Arxeologiyanın çöl gündəliyindən. Bakı; Xəzər Universiteti Nəşriyyatı, 2009, 200 s
16. Mənsurov M.M. Ceyrançölündə ilk paleolit tapıntıları // “Azərbaycan arxeologiyası və etnoqrafiyası” jurnalı, Bakı: “Şərq-Qərb”, 2007, № 1, səh.17-23
17. Rüstəmov Ç.N. Qobustan dünyası. Bakı: Azərnəşr, 1994, 176 s.
18. Şükürov.K.K. Türkmənçay.(Tarixi xronika) Bakı:“Çaşıoğlu”,2006, 188.s

**Сахиб Велиев**

**Роль науки археологии в изучении истории культуры Азербайджана**  
**Резюме**

Наука археология имеет важное значение для изучения материального и духовного наследия Азербайджана. Сохранение и защита исторических памятников, национально-духовных ценностей является одной из актуальных задач современности. Предметы, найденные в ходе раскопок позволяют всесторонне изучить историю быта и культуры Азербайджана.

**Ключевые слова:** культура, наследие, национально-духовные ценности, идеология, история, археология.

**Sahib Veliyev**

**The role of the science of archeology**  
**in the study of cultural history of Azerbaijan**  
**Summary**

The science of archaeology is essential for learning the material and spiritual heritage of Azerbaijan. The preservation and protection of historical monuments of national and spiritual values is one of the urgent tasks of our time. The objects found during the excavations allow you to study the history of the life and culture of Azerbaijan.

**Keywords:** culture, heritage, national and spiritual values, ideology, history, archeology.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 06.02.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 13.02.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 15.03.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 008:14

*Aida Abdullayeva*  
*filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [adra.akademiya@gmail.com](mailto:adra.akademiya@gmail.com)*

## HEYDƏR ƏLİYEV VƏ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

**Xülasə:** Heydər Əliyevin nəzəri-praktik irsində ədəbiyyata münasibət xüsusi yer tutur. O, cəmiyyətin mənəvi cəhətdən təkmilləşməsi üçün ədəbiyyatı mükəmməl ideoloji baza hesab edir. Onun üçün ədəbiyyat yalnız nəsilərin mənəvi varisliyini təmin edən sənət sahəsi olmayıb, həm də toplum şüurunu yabançı və zərərli təsirlərdən qoruma vasitəsidir. “Heydər Əliyev və Azərbaycan ədəbiyyatı” adlı bu məqalədə Ulu Öndərin milli söz sənətinə konseptual baxışı, milli ruhun formalaşması və qorunmasında onun roluna verdiyi dəyər nəzərdən keçirilir, bütövlükdə çıxışlarında tezislər şəklində formulə olunmuş ədəbiyyat konsepsiyasının icmalına cəhd edilir.

**Açar sözlər:** Ümumilli Lider, milli ədəbiyyat, milli kimlik şüuru, bədii söz, ədəbi polemika.

Hər bir xalqın tarixi kontekstdə böyük uğurları, qələbələri, habelə məhrumiyyət və əzabları onun mənəvi yaddaşında heykəlləşir və tədricən xalqın özünün sevdiyi obrazların simasında əsətir, mif, dastan və s. ədəbi şəkillərdə söz donuna girir və yeni nəsilərə ərməğan olaraq, onların mənəvi dünyasını cilalayır və qidalandırır. Bu mənada, söz sənəti xalqın tarixi ovqatını əsrlərlə özündə daşıyan, milli varlığını hifz edən, tarixi yaddaşını qoruyan bir sənət sahəsidir. XX əsrdə biz bir millət olaraq milli ədəbiyyatımızın ağır və faciəli dövrünü praktik şəkildə yaşadıq. Bu əsr boyunca Azərbaycan ədəbiyyatının keçdiyi yol söz sənətinin ideoloji-siyasi gücünün nə qədər böyük olduğunun təsdiqi və göstəricisidir. Bu böyük həqiqəti anlayan, dərk edən sovet imperiya şüurunun ideoloqları onun mənəvi dayaqlarını möhkəmlətmək üçün milli düşüncələrin, milli özünüdərk in məhvinə çalışmış, bunun üçün saxta sovet insanı obrazı yaratmağa və ictimai şüurun sosial-mənəvi stereotipinə çevirməyə səy göstərmişlər. Bu barbar ideoloji xəttin qarşısında daha mətanətlə dura biləcək qüvvə isə yalnız milli ədəbiyyat cəbhəsi ola bilərdi. Buna görə sovet imperiya maşını öz ilk total hücumunu məhz milli ədəbiyyata yönəltdi. 37, 38-ci illərin amansız repressiyası bu siyasi kursun, demək olar ki, pik həddi, habelə böhran dövrünün başlanğıcı idi.

Repressiyanın amansız zərbəsindən sonra milli ədəbiyyatımız XX əsrin 60-cı illərindən sonra sanki bir növ reabilitasiya olunma mərhələsinə qədəm qoydu. Çünki milli ədəbiyyat özünün lokal coğrafiyasında, milli-mənəvi lokal mühitində özü üçün siyasi dəstək, siyasi söykənəcək təmin etməmişdi. 60-cı illərin sonunda Ümummilli Liderimiz Heydər Əliyevin Respublika rəhbərliyinə gəlişi bu məsələlərin həllinə start verdi. Heydər Əliyevin praktik-nəzəri irsinin bütün aspektlərdən tədqiqi və təhlili göstərir ki, Ulu Öndər bu məsul tarixi vəzifəyə gəldiyi zaman cəmiyyətin bütün sahələri ilə bağlı - istər təsərrüfat, istər elm, istərsə sənət sahələri olsun - milli xarakterli kamil bir fəaliyyət konsepsiyasına malik idi. Bu dəsti-xətt onun siyasi hakimiyyətinin ilk illərindən özünü çox aydın şəkildə göstərməyə başladı.

Mədəni-mənəvi və ictimai-sosial planda Azərbaycan ədəbiyyatı öz sənət missiyasını tarixin bütün mərhələlərində uğurla daşımışdı. Hətta, milli varlığımızın həlledici tarixi məqamlarında bu sənət sahəsi cəmiyyətin siyasi-ideoloji yükünü də öz üzərinə götürmüş, ictimai şüurun milli-siyasi ideyalarla silahlanmasında xüsusi rol oynamış, dövlətçilik məfkurəsinin ideoloji lokomotivinə çevrilmişdi. Biz diqqətlə nəzər yetirsək, bütün tarix boyu bir dialektik paralelliyi müşahidə edə bilirik: bu qanun milli ədəbiyyat və milli kimlik düşüncəsinin, habelə milli dövlətçilik şüurunun dialektikasında özünü daha qabarıq şəkildə göstərir.

Bu paralellik 60-cı illərdən sonrakı ədəbiyyatda daha aydın müşahidə olunur. Həmin dövərdə artıq ictimai şüurda ümumsovet kimliyindən ümumazərbaycan kimliyinə keçid prosesi özünü göstərir. Bu tendensiya, təbii ki, bütün dövrlərdə olduğu kimi, ilk dəfə özünü ədəbiyyatda göstərməyə başlayır və bu dövərdə azərbaycanlı milli özünüdərk şüuru sovet düşüncəsinə qarşı dirçəlmə prosesini yaşayırdı. Bu zaman milli ədəbiyyatda cücrən milli-ideoloji rüşeymlər mərkəzi narahat etməyə bilməzdi. Lakin qələm və sənət əhlinin şəhadətinə görə həmin dövrdə sanki sehrli bir əl milli ədəbiyyatı himayə edir və onu hiss olunmadan qoruyurdu. Biz bu faktı, bu gerçəyi günümüzədən baxdıqda daha aydın görürük, çünki dağın əzəməti ondan uzaqlaşdıqca daha aydın görünür. Artıq üstündən illər keçdikdən sonra bu sehrli əlin sahibi bəlli olur: bu, ümummilli lider Heydər Əliyev idi.

Heydər Əliyevin sənətlə bağlı həyat konsepsiyasında əslində sənətin özünün müdafiəsi və hifz olunması prioritet məsələ kimi dayanır. “Dədə Qorqud”dan Hüseyn Cavidə qədər uzanan ədəbi pleyadanı xalqın milli xəzinəsinin incisi kimi yenidən ictimai şüura hədiyyə etmək onun böyük xalq və Vətən sevgisindən qaynaqlanırdı. O, bu azman ədəbi pleyadanın sənət ruhunu var gücü ilə Ulu Azərbaycan torpağında - Müqəddəs Yurdda ucaltmaq üçün yorulmadan çalışırdı. Bununla o sanki varlığında daşdığı hansısa bir fəvqəlgüçə hesabat verirdi. Bu fəvqəlgüçə ona Yurdun bağrından ərməğan edilmiş intəhasız, sınırsız Vətən və Xalq sevgisi idi. Bu sevgi ilə bərabər onun ruhunda azman bir nisgil də qövr edirdi: bu, Hüseyn Cavid yarası idi. İllər idi ki bu yaranı sağaltmaq üçün o imkan və fürsət arayırdı və nəhayət, 1982-ci ildə Ulu Öndər bu nisgilə son qoydu - Cavidin nəşini uzaq Sibirdən gətirərək Naxçıvanda ədəbiyyatə qovuşdurdu. Bu hadisəni Heydər

Əliyev belə xatırlayırdı: «Böyük filosof-şairimiz, dramaturqumuz Hüseyn Cavid həbs olundu, uzun illər əsərləri qadağan edildi. Ancaq tarix hər şeyi öz yerinə qoydu. Hüseyn Cavidin cənazəsi də Sibirdən öz vətəninə gətirildi, onun adı da yüksəldi. İndi Hüseyn Cavidin əsərləri xalqa hava-su kimi lazımdır. Təkcə ədəbi baxımdan deyil, həm də fəlsəfi, elmi baxımdan lazımdır.»(7,13)

Heydər Əliyevin ədəbiyyatla bağlı müxtəlif tədbirlərdə elədiyi məruzə və çıxışlarında yer alan tezlər, əslində onun ədəbiyyat haqqında konsepsiyasının bütöv bir sistemini ortaya qoyur. Bu tezlərin bir qismi ədəbiyyatın həyatı əhəmiyyətini, onun ideoloji, sosial-ictimai missiyasını özündə ehtiva eləyən bir sənət düsturudur. Bu böyük zəka sahibi ədəbiyyatın təsir gücündən danışarkən, təbii ki, onun ideoloji potensialını, gücünü xüsusi olaraq nəzərə alırdı. O bu həqiqəti öz praktikasına əsaslanaraq belə izah edir: "...Mənim bir insan kimi formalaşmağında, təhsilimdə, əxlaqımda, mədəniyyətimdə ədəbiyyatın, mədəniyyətin çox böyük rolu olmuşdur"(4).

70-ci illər artıq milli özünüdərk şüurunun yeni çalxalanma və yeni vüsət aldığı bir dönmə idi. Bu dövərdə ümumsovet ideologiyası ilə uzlaşmayan milli ideyalar ədəbiyyatımızda bir kəsim söz əhlinin yaradıcılığının leytmotivinə çevrilmişdi. Bu ədəbi düşərgədə öz poeziyasının və həm də xarakterinin çılğınlığı ilə seçilən ədiblərimizdən biri də Xəlil Rza Ulutürk idi. Siyasətin məramını ədəbiyyatda dilə gətirməsi bir tezis olaraq, əslində Heydər Əliyevin sənət məclislərindəki çıxışlarında şüuraltı olaraq, zahirən sezilmədən, çox məharətlə ədəbi mühitə ötürülürdü. Bu, Heydər Əliyev siyasətinin, müəyyən mənada, ədəbiyyatda davamı idi. Ona görə də xalqımızın bu fədakar oğlu hər dəfə sənət insanlarını Mərkəzin təqib və təzyiqlərindən qorumaq zərurəti ilə üz-üzə qalırdı. Biz böyük istiqlal şairimiz Xəlil Rza Ulutürkün ölümündən sonra onun həyat yoldaşı Firəngiz xanımın dilindən eşidirik: "80-ci illərdə Xəlil Rzaya millətçi damğası vurmaq istəyirdilər. Heydər Əliyev o zamanlar Moskvada çalışırdı. Telefon söhbətində Xəlil ona bu barədə dedi. Cavabında Heydər Əliyev ona "sən millətçi şair deyilsən, sən xalqın şairisən. Heç kəs sənə mane ola bilməz" dedi. Xəlil bu söhbətdən sonra "elə bildim, arxamda bir dağ var" – deyər fərəhləndi.(8)

Ümumiyyətlə, dil onu yaradan və daşıyan xalqın mənəvi diriliyidir. Hər hansı millətin, etnosun varlığı onun mənəvi parametrləri ilə müəyyən olunur. Bəllidir ki, milli dilin olmadığı mühitdə milli özünüdərk faktından danışmaq absurddur. Çünki milli özünüdərk rüşeymini öz bətnində daşıyan məhz milli dildir. Bütövlükdə sözün və onun dildə təcəssüm olunan gücünü çox gözəl bilən Ulu Öndərimiz Heydər Əliyev milli özünüdərk uğrunda aparılan mübarizə marafonunda millətin önə çıxması üçün milli dilin və ədəbiyyatın keşiyində duran elm və sənət insanlarına dövlətin maddi və mənəvi qayğısını əsirgəmirdi. Bu baxımdan onun Azərbaycan dilçilik elminin bütün struktur bölmələrini elmi əsaslarla yenidən işləmiş dilçi alimlərimizi mükafatlandırması diqqətəlayiqdir. "Keçən əsrin 70-ci illərində Heydər Əliyevin Azərbaycanın bir qrup tanınmış dilçi alimlərini - Muxtar Hüseynzadəni, Ələvsət Abdullayevi, Yusif Seyidovu, Ağaməli Həsənovu çoxcildlik Müasir Azərbaycan dili dərslisinə görə respublikanın Dövlət mükafatı

ilə təltif etməsi də elmi-ictimai və ədəbi-mədəni mühitdə ana dilinin mövqeyinin daha da möhkəmləndirilməsinə xidmət edirdi.”(4)

Vətən və millət bütövlüyü ideyası II Dünya savaşından sonra milli folklardan yazılı ədəbiyyata transfer olunmağa başlamışdı. Xalqımızın ayrılıq həsrətinin ədəbi simvoluna çevrilmiş “Araz”, “Xudafərin”, “Təbriz” kimi obrazları ictimai düşüncəyə Vətən-Xalq birliyi ideyalarını çatdırmaq üçün ədiblərimiz böyük ustalıqla bədii vasitəyə çevirirdilər. Həmin dövrlərdə Bəxtiyar Vahabzadənin bu ideyanı özündə daha mükəmməl ehtiva edən “Gülüstən” poemasının imperiyanın yuxarı eşalonunda ciddi əks-səda yaratması və ədəbi hadisəyə çevrilməsi ədəbi ictimaiyyətə yaxşı bəllidir. Bu hadisədən sonra müəllifə yönəlmiş təqib və təzyiqlər məhz Heydər Əliyev faktoru ilə neytrallaşdırıldı.

Biz bu ideoloji tendensiyanı yalnız ədəbiyyatda yox, artıq Azərbaycanın siyasi rəhbərliyində, konkret olaraq Heydər Əliyevin ədəbiyyat siyasətində yeni strateji modelin təzahürü kimi müşahidə etdik. Bu baxımdan onun 12 iyun 1981-ci ildə ölkə yazıçılarının VII qurultayındakı Cənub ədəbiyyatı ilə bağlı nitqi bir çox vacib mətləblərə işıq salır: “Respublika Yazıçılar İttifaqının tərkibində Cənubi Azərbaycandan olan ədəbiyyatçılar da məhsuldar işləyirlər. Yaradıcılıq ittifaqının rəhbərliyi onlara daim diqqət yetirməli, onların əsərlərini respublikada və respublikanın hüduqlarından kənarda geniş təbliğ etməlidir. Ümumiyyətlə, Cənubi Azərbaycanla ədəbi əlaqələri möhkəmləndirmək, mədəniyyətin və mənəvi yaradıcılığın bütün sahələrində geniş əlaqələri inkişaf etdirmək, bizdə toplanmış zəngin bədii-estetik təcrübəni qələm yoldaşlarına vermək barədə düşünmək lazımdır”.(4) Azərbaycan Yazıçılar Birliyində və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı şöbələrinin yaradılması, habelə çoxcildlik Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı antologiyasının hazırlanıb nəşr edilməsi Heydər Əliyev fenomeni ilə bağlıdır.

Bəxtiyar Vahabzadədən söz düşmüşkən, Heydər-Bəxtiyar tandemini Ümummilli Liderin ədəbiyyatla bağlı konseptual baxışlarına işıq salmaq üçün xüsusi vurğulamaq olar. Biz, çox hallarda B.Vahabzadənin ədəbiyyatda təcəssüm olunan millətçilik və dövlətçilik haqqında düşüncələrinin Heydər Əliyev siyasətində gerçək təcəssümünü müşahidə edirik. Bu iki şəxsin hər bir polemika və dialoqu bir çox aktual suallara global miqyasda baxmağa imkan verir. Bu baxımdan, B.Vahabzadə xəstəxanada müalicə alarkən onu ziyarət edən Ulu Öndərlə polemikası da xarakterikdir.

**Heydər Əliyev:** - Ümumiyyətlə, ədəbiyyatımızda, mədəniyyətimizdə çox şəxsiyyətlər olub. Amma elə şəxsiyyətlər olur ki, onlar özünəməxsus bir yer tutur, təkrar olunmazdılar, onları heç kəs əvəz edə bilmir. Məsələn, Süleyman Rəhimov da, Mirzə İbrahimov da, Hüseyn Cavid də, Rəsul Rza da, Səməd Vurğun da, Cəlil Məmmədquluzadə də, Sabir də, Süleyman Rüstəm də belədir. Bu gün bizim dövrümüzdə yaşayanlardan söhbət açsaq, Bəxtiyar Vahabzadə də belədir. İkinci bir Bəxtiyar Vahabzadə yoxdur...

**Bəxtiyar Vahabzadə:** - Cənab Prezident, indi cavanlarımız yetişir. Bizə tamamilə bənzəməyən, yaxın gəlməyən, təzə bir yolla gedən cavan şairlərimiz yetişirlər. Üzr istəyirəm, mənim tamamilə başqa bir yolum var.

**Heydər Əliyev:** - Bilirsiniz, bəzən mən çox görkəmli şairlərimiz, yazıçılarımız, bəstəkarlarımız, müğənnilərimiz haqqında düşünəndə deyirdim ki, görəsən bu gedəndən sonra onu kim əvəz edəcək? Amma sonra fikirləşib gördüm ki, yer boş qalmır. Gedən gedir, amma yenisi də başqa ruhda yaranır. Bəlkə də Bülbül kimisi olmayacaq, amma Bülbülün yerini verənlər olacaq.(1)

Ədəbiyyata və sənətə bu yanaşmada və baxışda mükəmməl bir dialektik tənqiddən ibarət varlığı özünü çox aydın göstərir; hər bir dövrün və mühitin öz sənət ölçüsü və öz sənət zövqünün olması qanunauyğun haldır, əks halda hər hansı inkişafdan danışmağın özü də çox paradoksal görünərdi. Yalnız bu müddəanın özü sənətə dialektik baxış metodologiyasının baza prinsipi deyilmi? Bir xalqın siyasi iradəsini təmsil etmək haqqını qazanmış şəxsin əsrlərin mütərəqqi ruhunu özündə ehtiva edən dünyagörüşünə sahib olması, onu praktikada reallaşdırması, inanıram ki, həmin xalqın, həmin millətin ən böyük xoşbəxtliklərindən biri, həm də birincisidir.

Heydər Əliyev fenomeni yalnız əsrlərin deyil, həm də minilliklərin qovuşuğunda Tanrının bütöv Azərbaycan dünyasına sevrək bəxş etdiyi əbədi bir xəzinədir. Bu xəzinə o qədər zəngindir ki, ondan zaman-zaman bütün nəsillər pay götürəcəkdir. Lakin bu xəzinənin sehri ondadır ki, pay götürdükcə onun inciləri azalmır, əksinə, artmaqda davam edir. Bu müqəddəs istəklə biz də bu xəzinədən pay götürməyə çalışdıq, könül heybəmizə düşən inci nədirsə, qismətimizdi.

### **Ədəbiyyat:**

1. Heydər Əliyev. Müstəqilliyimiz əbədidir. (çıxışlar, nitqlər, bəyanatlar, müsahibələr, məktublar, müraciətlər, fərmanlar) Azərneşr. Bakı: 1998, səh.331-341
2. Sadıqlı A.Ə. Ümummillə lider Heydər Əliyev və Azərbaycan dili. Bakı: "Mütərcim" nəşriyyatı, 2011, səh. 180
3. Ramiz Mehdiyev. Azərbaycanda müstəqil dövlətçiliyi yaradan və yaşadan Ümummillə Lider Heydər Əliyevin qadir siyasətidir. 2003-cü il 13 iyun. <http://www.azerbaijan-news.az/>
4. İsa Həbibbəyli. Heydər Əliyevin dövlətçilik təlimində ədəbiyyat siyasəti və müasir dövr. // "Xalq Qəzeti". 19 iyun 2013-cü il.
5. Timuçin Əfəndiyev. Heydər Əliyevin ədəbi siyasəti // "525-ci qəzet", 2010-cu il, 18 may, səh.4
6. Heydər Əliyev və Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: "Şərq-Qərb" nəşriyyatı, 2009
7. Gülbəniz Babaxanlı. "Heydər Əliyev və Hüseyn Cavid". Bakı: Proqress, 2013, səh. 160

8. <http://axar.az> // “Xəlil Rza bu barədə Heydər Əliyevə dedi...”

**Аида Абдуллаева**

### **Гейдар Алиев и литература Азербайджана**

#### **Резюме**

В богатом наследии Гейдара Алиева особое место занимает отношение к литературе. Г.Алиев в литературе видел богатую идеологическую основу для нравственного совершенствования общества. Для него литература являлась не только сферой искусства, которая обеспечивает морально-духовную преемственность между поколениями. Она также являлось и тем средством, которая оберегает сознание общества от чужеродных и негативных воздействий.

**Ключевые слова:** общенациональный Лидер, национальная литература, сознание национальной идентификации, художественное слово, литературная полемика.

**Aida Abdullayeva**

### **Heydar Aliyev and Azerbaijani Literature**

#### **Summary**

In the theoretical and practical inheritance of Heydar Aliyev, the attitude to literature takes a special place. He saw in literature a rich ideological basis for the moral improvement of society. For him, literature is not only a sphere of art that provides moral and spiritual continuity between generations, it is also a means that protects the consciousness of society from alien and harmful influences. The article examines his conceptual view on the art of speech and its importance in the formation of the national spirit and its protection as assessed by the Great Leader. In general, he tries to give a review of his literary concept, which is formulated by his various speeches in the form of a thesis.

**Keywords:** Nationwide Leader, national literature, the consciousness of national identity, artistic word, literary polemics.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 20.02.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 27.02.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 06.03.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Yeganə Əliyeva*  
*kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [eqana-aliyeva@yandex.ru](mailto:eqana-aliyeva@yandex.ru)*

## QƏRB MƏDƏNİYYƏTİNİN ASİYA VARIANTİ

(qloballaşmanın çağırışlarına Yaponiya cavabı)

*“Ah, Qərb Qərbdir, Şərq isə Şərq,  
İkisi birləşməyəcək heç bir zaman.  
Yerüzü və Göyüzü  
Tanrısının böyük adalet məqamına çıxana qədər.  
Ancaq nə Qərb nədəki Şərq olmaz,  
Olmaz nə tayfa, nə vətən, nə soy,  
Əgər Yerüzünün iki ayrı qütbündən  
Üz üzə gəlsə iki güclü insan.”*

**“Qərb Şərq haqqında ballada”. Redyard Kiplinq**

**Xülasə:** Bu gün qloballaşma şəraitində belə Yaponiya Qərb təcrübəsindən nəyi mənimsəmək və ya nəyi inkişaf etdirmək seçimində müstəqil qərar vermək hüququnu qorumaqdadır. Məhz Yaponiyanın “ikililiyi” bu ölkənin mədəniyyət tədqiqatları ilə məşqul olanlara qeyri-adi nöqteyi-nəzər bucağından baxmağa imkan verir. Bu günə kimi yapon və xarici tədqiqatçıların əksəriyyəti adətən Yaponiyanın “qərbləşməsi”ndən, başqa sözlə ölkənin Qərb sivilizasiya dəyərlərinə yiyələnməsindən bəhs edirdilər.

**Açar sözlər:** Yaponiya, kulturoloji fikir, Şərq, Qərb, Kenzaburo Oe, Befu Harumi.

Yaxın zamanlaradək Yaponiya “catch-up growth” inkişaf modelini, yəni inkişafda olan ölkələrə çatmaq siyasətini əsas tutaraq inkişaf edirdi. Bu model Qərbin mövcud qabaqcıl texnologiyalara və səmərəliliklərini təsdiq etmiş iqtisadi institutların təcrübəsinə əsaslanaraq inkişafı nəzərdə tuturdu. Hazırda isə Yaponiya yüksək inkişaf etmiş bir ölkə kimi dünyaya öz təcrübəsinə arxalanan ən uğurlu inkişaf modelini təqdim etmək zərurətindədir. Bu gün qloballaşma

şəraitində belə Yaponiya Qərb təcrübəsindən nəyi mənimsəmək və ya nəyi inkişaf etdirmək seçimində müstəqil qərar vermək hüququnu qorumaqdadır.

Tarixdən məlumdur ki, XX əsrin 30-cu illərində müstəmləkəçi imperiya olan Yaponiya öz üzərinə Qərb və Şərq arasında körpü yaradaraq onları birləşdirmək missiyasını öz üzərinə götürmüşdür. Həmin dövrü K.İvabuti integrasiyanın həm simvolik həm də etnik mündəricəyə malik olması ilə xarakterizə edir. XX əsrin 70-ci illərində bütün Asiyayı Yaponiyanın Qərb dəyərlərini asanlıqla adaptə etmək bacarığı valeh etməyə başladı. Bir çox Asiya ölkələri bu işdə Yaponiyaya oxşamaq meyində idi. Bu tarixi dövrdə Yaponiya mədəni domestikasiya, qlobalizasiya, lokalizasiya, milliləşmə arenasına kimi gündəmə gəlmişdir. XX əsrin 90-cı illərində isə Yaponiya sivilizasiya miqyasında öz missiyası barədə düşünməyə başladı. Həmin illərdə amerikan və avropa antropoloq və sosioloqları Yaponiyanın qərb dəyərlərini uğurla mənimsə bacarığından və ona milli xarakter verə bilməsindən yazırdılar. Məsələn, fransız sosioloqu və kulturoloqu Jan Bodriyar qeyd edirdi ki, Yaponiya üçün yaranan şəraitdən mümkün qədər istifadə etmək əsasdır. Digərləri isə hesab edirdilər ki, Yaponiya qlobalizasiya, yəni global lokal standartlaşmaya və diverfikasiya ideyası əsas şərtidir. Buna görə də, Yaponiya qərb dəyərlərinin mənimsəməsində Asiya regionunda lider mövqe tutur.

Beləliklə, XX əsrin 30-cu illərində başlayan “Wakon Yasai” (*Wakon-yōsai* (和魂洋才 "Japanese spirit and Western techniques") yapon mədəni ruhunun qərb texnologiyaları ilə assimilyasiyasını ehtiva edən Qərbə doğru hərəkət prosesi “Asia yarning for Yapon...” – Asiyanın Yaponiyanın yüksək adaptasiya bacarığına qiptə ilə əvəz edildi. Asiya qarşısında Yaponiyanın qərb mədəniyyətinin milliləşdirmək bacarıq və mexanizmlərini mənimsəmək məsələsi gündəmə dururdu. XXI əsrdə hibridləşmə prosesləri nəticəsində Asiya ölkələri Yaponiyanın sözügedən müstəsna bacarığını əlindən almış oldu. XXI əsrdə hibridizasiya prosesləri adi xarakter aldı. Bununla da diqqət mərkəzi transmədəni proseslərdən əsasında “yumşaq güc” və brendinq duran remilliləşmə proseslərinə yönəldi.

XXI əsr Yaponiyada “Cool Yapan” nəzəriyyəsi populyarlığın pik nöqtəsinə çatdı. Bu gün Yaponiya dünyada müsbət imicinin gücləndirməsi üçün pop-mədəniyyətdən maksimal dərəcədə səmərəli istifadəsini düşünür. Lakin maraqlı faktdır ki, Cool Yapan konsepsiyası ölkənin hakim dairələrinin marağındadı. Yaponların özlərinin etirafına görə, yapon ziyalılarının əksəriyyəti bu ideyadan kənar durur. Onların, o cümlədən Koiti İvabutin fikiranına Cool Yapan nəzəriyyəsi Yapon mədəniyyətinin zənginliyini dolğun şəkildə əks etdirmir. Yapon mədəniyyətinin mədəni diplomatiya vasitələri ilə dünyaya yayımlanması yapon mədəniyyəti haqqında dolğun təsəvvür yaratmağa imkan versə də, qarşılıqlı dialoq və anlaşmaya nə dərəcədə köməklik göstərməsi barədə sual doğurur.

Nobel mükafatı laureatı humanist-yazıçı Kenzaburo Oe yapon mədəniyyətinin Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin dəyərlərini plastik şəkildə özündə cəmləşdirmə qabiliyyətini “Yaponiyanın ambivalentliyi” adlandırmışdır. Bu baxımdan Kenzaburo Oenin 10 dekabr 1994-cü ildə təqdim etdiyi “Mən ikili

xüsusiyyətə malik Yaponiya yazıçısıyam” adlı nobel nitqi maraqlı doğurur. O, Yaponiyanın ikili xüsusiyyətini müasir yapon mədəniyyətinin bir çox özəlliklərini anlamağa imkan verən əsas əlaməti kimi dəyərləndirir. Yaponiyanın ənənəvi bədii formalarının kütləvi amerika mədəniyyəti və yüksək avropa klassik nümunələri ilə bir araya gəlməsinin mümkünlüyünü məhz onun ambivalentliyi ilə izah edir. “Mənsə, özüm haqqında yalnız “Yaponiyanın çoxmənalılığından doğulmuş” adam kimi danışa bilərəm” deyən Kenzaburo Oe müşahidələrin nəticəsi olaraq göstərir ki, “ölkənin dünyaya açılmasından və modernləşməsindən yüz iyirmi il sonra bugünkü Yaponiya çoxmənalılığın iki qütbü arasında qalıb”. (1, 20) Yazıçı mənəların çoxsaylı olmasını “vacib və nüfuzəddici amil” hesab edir. Həmin amil dövlətləri və bu dövlətlərin əhalisini ciddi parçalanmalara məruz edə bilməsini qeyd edir. Kenzaburo İkinci Dünya müharibəsindən sonra əbədi sülh ideyasını yenidən dirçəltməyi özlərinə mənəvi təməl seçən Yaponiyanın “çoxmənalılığı”nı “xroniki xəstəliyin bir növü” hesab edir. O, göstərir ki, “Yaponiyanın, ətraf mühitin mühafizəsi və dünyanın iqtisadi inkişafı zəminində təhlükələrlə müşayiət olunan iqtisadi tərəqqi də həmin xəstəliklərdən xali deyil... Görünür ki, bu mənada “çoxmənalılıq” yalnız güclənəcək”. Kenzaburo dünya ictimaiyyətinin Yaponiya barədə iki nəzər nöqtəsinə formalaşdığını bildirir: “... indiki tərəqqi nəticəsində aşkara çıxan təhlükələrin doğurduğu narahatlıq qarşısında tab gətirmək xüsusiyyəti qazandıq. ... Başqa nəzər nöqtəsi də var, həmin mövqeyə görə, indi yeni vəziyyət yaranır, Yaponiyanın inkişafı zaman keçdikcə bütün Asiyanın həm istehsal, həm də istehlak gücünün artımına yardım göstərəcək”. (1, 23) Nobel nitqində Kenzaburo Oe Yaponiyanın Qərb modelindən istifadə etməklə müasir dövlət yaratmaq yolunun çətinliklərindən söz açır. Yapon ziyalıların öz ölkələri ilə Qərb arasındakı uçurumu aradan qaldırılma səylərini yapon mənəvi mədəniyyətinin ən dərin qatları ilə səsləşərək həyata keçirdiyini göstərir. Yaponiyanın Qərblə dialoqunun bəhrəsini əslən yapon olan Fransa İntibahı ədəbiyyatının görkəmli mütəxəssisi, professor Katsuo Vatanabenin Fransua Rable ilə bağlı tədqiqatlarında görür və Yaponiyanın intellektual aləmdə ən görkəmli və dəyərli elmi nailiyyətlərindən biri hesab edir. Nitqinin sonunda Kenzaburo bir ziyalı kimi “nəcib və humanist olduğuna ümid etdiyim xidmətlərimlə bəşəriyyətin sağlamlasına kömək etməyin yollarını”n axtardığını və “humanist fəaliyyəti” ilə bəşəriyyətə kömək göstərdiyini güman edir.

Məhz Yaponiyanın “ikililiyi” bu ölkənin mədəniyyət tədqiqatları ilə məşğul olanlara qeyri-adi nöqtəyi-nəzər bucağından baxmağa imkan verir. Bu günə kimi yapon və xarici tədqiqatçıların əksəriyyəti adətən Yaponiyanın “qərbləşməsi”ndən, başqa sözlə ölkənin Qərb sivilizasiya dəyərlərinə yiyələnməsindən bəhs edirdilər. Lakin bu gün bir çox tədqiqatçılar Yaponiyada baş verən qloballaşma proseslərinə tamamilə başqa müstəvidən baxılmasını təklif edirlər. Tanınmış kulturoloq-antropoloq Befu Harumi “ikili” mədəni məkanda intellektual provokasiyaya əl ataraq Yaponiyanın qloballaşma proseslərinə stereotipləri qıraraq nəzər salmağa təklif edir. Befu Haruminin təqdim etdiyi

nəzəriyyəsi də məhz məzmununa uyğun olaraq “Baş ayaq çevrilmiş qloballaşma. Yaponiyanın tövhəsi” adlanır.

Kioto Bunkyo Universitetinin professoru Befu Harumi (Befu Harumi) Yaponiyanın “qərbləşmə”sini Qərbin “yaponlaşması” kimi tərif etməyə dəvət edir. Tezis qərribə səslənsə də, məzmununda qərb mədəni nümunələrinin milli ənənələr və bu dövlətin reallıqları nəzərə alınaraq mənimsənilməsi məsələsi durur. Bu məqamda Yaponiya fəal sivilizasion qüvvə qismində nəyinki özünü transformasiya edir, həmçinin də mədəni donor qismində çıxış edən subyektə də öz təsirini göstərmiş olur.

Bundan çıxış edərək Befu Harumi digər bir cəsarətli və məntiqə sığan tezis təqdim edir: Qərbin “yaponlaşması” anlayışından onun “asiyalaşdırılması”, başqa sözlə “Qərb mədəniyyətinin Asiya variantı” anlayışını gündəmə gətirir. Bu tezisə görə, Yaponiya artıq uyğunlaşdırdığı amerika və avropa nümunələrinin asiya dövlətlərinin spesifikasiyasını nəzərə alaraq adaptasiyasından söhbət gedir. Əlbəttə ki, Qərbin mütləq hegemoniyası qalması şərti ilə. Befu yazır: “Yaponiya Asiya bazarı üçün Qərb standartlarını uğurla yenidən qablaşdıraraq dünyanın müxtəlif ölkələri tərəfindən gözlənilən yeni transmilli mədəniyyət yarada bildi”.(2, 11)

Yapon qloballaşmasını öyrənən tədqiqatçılar arasında “Asiyanın yaponlaşması” prosesini elə yapon qloballaşması kimi qəbul edənlərdə vardır. Lakin analitiklərin gənətinə görə, bu kimi fikirlər Yaponiyanın dünya mədəni hegemonluğuna iddia siyasətinin ambisiyalı ssenarisindən başqa bir addım kimi qəbul edilə bilməz. Reallıqda vəziyyət tam başqadır. Asiya dövlətlərinin müxtəlif konfiqurasiyalı olduğuna görə yaponların Asiya haqqında təsəvvürləri də müxtəlifdir. Həmçinin Asiya regionunda Yaponiyanın ABŞ, Çin və bir çox digər ölkələr kimi opponentləri vardır. Müasir Yapon mədəniyyətinin tədqiqatçıları bu ölkənin tarixi keçmişindən doğan Koreya və Çində formalaşan antiyapon abuhavasın mövcudluğunu da unutmamağa dəvət edirlər. Lakin yenədə müasir Yaponiyanın müasir kommunikasiya sistemlərinə üzvü şəkildə daxil olmağa imkan verən formalaşdırdığı yeni mədəniyyət ölkənin pozitiv imicinin yaranmasına yardım edir. Bu gün Yaponiya yeni geosiyasi reallıqlara tam uyğunlaşa bilən “qlobal oyunçu” statusunu daşımaqdadır.

Beləliklə apardığımız araşdırmadan bəlli olur ki, Yaponiyada identikliyin tarixən iki növü formalaşmışdır: xarici (institusional) və daxili. Xarici identifikasiya zamanı Yaponiya özünü Qərbin tərkib hissəsi kimi qəbul edir. Daxili identifikasiyanın tərəfdarları isə Yaponiyanın Asiya mündəricəli, Uzaq Şərqlin tərkib parçası hesab edirlər. Bu yanaşmalardan hansının üstün olması barədə fikir söyləmək olduqca çətindir. Çünki hal-hazırda Yaponiyada yeni identiklik formalaşır. Yeni identiklik paradigmasına görə, Yaponiyaya münasibətdə Şərq-Qərb antitezası qlobal və lokal terminlər çərçivəsində hibridlilik anlayışı vasitəsilə aradan götürülür.

### **Ədəbiyyat:**

1. Kenzaburo Oe. Nobel nitqi. Mən ikili xüsusiyyətə malik Yaponiya yazıçısıyam // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 640 s.
2. Befu Harumi. Geopolitics, geoeconomikes and the Japanese İdenity// Japanese İdenity: Cultural Analyses / EDP.NOSKO, denver, 1997

**Егяна Алиева**

### **Азиатский вариант западной культуры (Японский ответ вызовам глобализации)**

#### **Резюме**

Сегодня Япония как одна из сильнейших держав мира, оставляет за собой право выбора: какие западные ценности имеют значение для японского общества. Известно, что Япония отличается высокой степенью адаптирования западного культурного опыта. Именно эта двойственность современной культуры Японии привлекает внимание интеллектуалов.

**Ключевые слова:** Япония, культурологическая мысль, Восток, Запад, Кензабуро Оэ, Бёфу Харуми.

**Yegana Aliyeva**

### **Asian version of Western culture (Japanese response to the challenges of globalization)**

#### **Summary**

Today, Japan, as one of the world's strongest powers, reserves the right to choose what Western values matter to Japanese society. It is known that Japan has a high degree of adaptation of Western cultural experience. It is this duality of modern Japanese culture that attracts the attention of intellectuals.

**Keywords:** Japan, cultural thought, East, West, Kenzaburo OE, Befu Harumi.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 04.06.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 11.06.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 27.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** professor Niyazi Mehdi  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Günəş Cəbraylova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və*  
*İncəsənət Universitetinin doktorantı*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: g.jabrayilova@yandex.ru*

## İNSAN HÜQUQLARI: ETİQAD VƏ AZADLIQLAR

**Xülasə:** İnsan hüquqlarının tarixi qloballaşmadan çox qədimdir. İnsan hüquqları hər bir cəmiyyətin demokratik inkişafının tənzimləyicisidir. Vətəndaşların və ayrı-ayrı fərdlərin hüquqlarının qorunması problemi qloballaşma prosesinin əsas istiqamətlərindən hesab olunur. İnsan hüquqları cəmiyyətdə baş verən bütün vacib hadisələri ölçməyə imkan verən universal dəyərlərdir. Qloballaşma prosesində insan hüquq və azadlıqlarının təmin olunması beynəlxalq münasibətlər sistemində aktual problemlərdən biridir.

**Açar sözlər:** insan hüquqları, azadlıq, qanunvericilik, “Böyük Azadlıqlar Xartiyası” (“Maqna Karta”), konstitusiya, demokratik dövlət.

Son illər baş verən hadisələrə diqqət yetirsək, terror aktları, vətəndaş müharibələri, cinayətlər, etnik münaqişələr, nüvə silahının istehsalı kimi hadisələrin sürətlə yayıldığıнын şahidi oluruq. Belə şəraitdə mühüm məsələ hüquqların bərpa edilməsi, əsas insan hüquq və azadlıqlarına qarşı yönəlmiş aktların qarşısının alınmasıdır. İnsan hüquqlarına riayət etmək hər bir demokratik dövlətin borcudur. İnsan hüquqlarının konsepsiyasının işlənilib hazırlanması və beynəlxalq standartlar səviyyəsinə qaldırılması bəşəriyyətin ən böyük nailiyyətlərindən hesab olunur. İnsan hüquqları ideyasının tarixi kökü təxminən e.ə. VI-V əsrlərə gedib çıxır. Belə ki, hələ o dövrdə Afina və Romada bu ideyalar meydana gəlməyə başlamışdır. Doğrudur, bu fikirlər o zaman insan hüquqları adlanmasa da, onlar öz mahiyyəti etibarilə indiki insan hüquqlarının ilk rüşeymləri idi. Buna misal olaraq, ilk demokratlardan olmuş Afinalı Periklin xalqın xeyrinə həyata keçirdiyi islahatları və ya Qədim Romada plebeylərlə patrisilər arasında gedən mübarizəni göstərə bilərik. Lakin o dövrdə insan hüquqları dedikdə yalnız quldurlara məxsus hüquqlar göstərilirdi və qulların heç bir hüququ yox idi. [5, s.10] Cəmiyyət inkişaf etdikcə insanlar öz hüquq və azadlıqları uğrunda daha mütəşəkkil şəkildə mübarizə aparmağa başladılar. 1215-ci ildə İngiltərədə dünya tarixində ilk sənəd olan “Böyük Azadlıqlar Xartiyası” (“Maqna Karta”) qəbul olundu. Üsyana qalxmış ingilis baronlarının birgə qüvvələrinə məğlub olan Kral Con “Magna Carta Libertatum” adlanan sənədə imza atdı. Bu sənədin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki,

dünya tarixində ilk dəfə kral öz hakimiyyətini feodalların xeyrinə məhdudlaşdırırdı. Xartiya bütün tacirlərə hər hansı qanunsuz ödəmələr olmadan almaq və satmaqdan ötrü İngiltərəyə azad və təhlükəsiz səyahət etmək, İngiltərəyə gəlmək və getmək hüququ verirdi. Bundan sonra İngiltərədə insan hüquqları uğrunda mübarizə gücləndi. İnsanların məhkəmə qərarı olmadan həbs edilməsi qadağan olundu. 1689-cu ildə Hüquqlar haqqında Bill qəbul olundu. Bu isə insan hüquqları sahəsində daha bir nailiyyət idi. Daha sonra Böyük Şura təsis edildi. 1240-cı ildə bu şura Parlament adlandı. Qeyd etmək lazımdır ki, bu sənəd hal-hazırda da öz əhəmiyyətini saxlamaqdadır. Belə ki, 2009-cu ildə YUNESKO Xartiyası “Dünyanın yaddaşı” reyestrinə salmışdır.

Hakimiyyət bölgüsü nəzəriyyəsinin dövlət hakimiyyətində qarşılıqlı münasibətlərini antik və orta əsr mütəfəkkirləri irəli sürsələr də, onun ilk yaradıcısı XVII əsrin ikinci yarısında ingilis alimi və mütəfəkkiri Con Lokk olmuşdur. İnsan hüquqları ilk əksini ingilis filosofu və siyasətçisi Con Lokkun “Dövlət haqqında ikinci məruzə” adlı əsərində tapdı. Əsər 1688-ci ildə İngiltərə inqilabından sonra nəşr olunmuşdu. Con Lokkun yaradıcılıq ideyaları XVII əsr fransız materialistlərinə və XIX əsrin əvvəllərində cərəyan edən utopik sosializmə çox mühüm təsir göstərmişdir. Lokk tərəfindən icad edilmiş hakimiyyət bölgüsü və dövlətdə onların qarşılıqlı münasibətləri, sonradan böyük fransız mütəfəkkiri Şarl Lui Monteskye tərəfindən müdafiə edilərək, özünün daha da təkmili mexanizmi yönümündə inkişaf etmişdir. Hakimiyyət bölgüsünün müəyyən edilməsində ilk dəfə Monteskye siyasi azadlığın təminatını irəli sürmüşdür. O, vətəndaşın siyasi azadlığı adı altında onun ruhən sərbəstliyini, təhlükəsizliyinə inamını və hüquqlarının toxunulmazlığını başa düşürdü. Monteskye “Qanunların ruhu haqqında” adlı əsərində bu məsələlərə yaxından yanaşaraq qanunverici, icra və məhkəmə hakimiyyətlərinin müstəqil bölgüsü əsasında qarşılıqlı fəaliyyətlərindən ətraflı bəhs etmişdir. 1689-cu ildə ABŞ-da “Hüquqlar haqqında Bill”, 1776-cı ildə ABŞ-da “İstiqlal Bəyannaməsi” qəbul olundu. “İstiqlal Bəyannaməsi” müstəmləkələrin metropoliyadan ayrılmasını və yeni müstəqil dövlətin - Amerika Birləşmiş Ştatlarının yaranmasını, xalqın suverenliyi ideyasını, bütün insanların qanun qarşısında bərabərliyini və “yaşamaq, azadlıq və xoşbəxtlik arzusunda olmaq” hüququnu elan etdi. Hakimiyyət bölgüsü özünün müstəqil təlim şəklinə salınmasından sonra ilk dəfə Fransa inqilabının Konstitusiyaya aktında, daha sonra 1787-ci ildə ABŞ-nın Konstitusiyasında təsbit edilməklə yanaşı, həmin siyasi-hüquqi və praktik nəzəriyyənin tarixi inkişaf prosesi nəticəsində 1853-cü il mayın 1-də qəbul edilmiş Argentina Konstitusiyasını da qeyd etmək lazımdır. Argentina Latin Amerikasının iri dövlətlərindən və iqtisadi cəhətdən çox inkişaf etmiş ölkəsidir. 1853-cü il Argentina Konstitusiyasına görə qanunvericilik hakimiyyəti konqresə, icraedilik hakimiyyəti prezidentə, məhkəmə hakimiyyəti funksiyası isə Argentinanın məhkəmə sisteminə həvalə edilmişdir. Bu Konstitusiyaya 1886-1919-cu illərdə müxtəlif əlavə və düzəlişlər edilmişdir.

“Millətlər Liqası” üzvü olan dövlətlər dünyada sülhün və təhlükəsizliyin qorunması, dövlətlərin ərazilərinə kənar müdaxilələrin yolverilməzliyi, özgə

ərazisini işğal etmək istəyən dövlətlərə qarşı sanksiyaların tətbiq edilməsi, mübahisəli məsələlərin danışıqlar yolu ilə aradan qaldırılması, qarşılıqlı-faydalı əməkdaşlığın yaradılması və s. kimi müasir dövr üçün də səciyyəvi olan beynəlxalq hüquq normalarını ilk dəfə 1921-22-ci illərdə Vaşinqton konfransında yaratmışlar. [3, s.50] Sonralar yeni dövlətlərarası strukturun - Birləşmiş Millətlər Təşkilatının yaranması ilə Millətlər Liqası 1946-cı ildə fəaliyyətini dayandırdı. Tarixi inkişaf boyunca müxtəlif cəmiyyətlərin birgə gələcəyə olan cəhəddərləri müxtəlif ənənələrə malik və müxtəlif dillərdə danışan digər insan qrupları ilə birgə mövcudluq zərurəti ilə daima kəşmişdir. Bu da konfliktlərə, tarixi müharibələrə gətirib çıxarmışdır. Niderland Burjua İnqilabının ideoloqu Hüqo Qrotsi "Müharibə və sülh hüququ haqqında" (1625) əsərində dövlətlərin münasibətlərinə hüquqi çərçivədən baxmağın vacibliyini qeyd edir. Əsərdə təbii hüquq və xalqların hüququnun təhlili verilmiş, ümumi hüququn prinsipləri açıqlanmışdır. H.Qrotsiyə görə, siyasi elmin predmeti məqsədyönlülük, faydalılıq, ədalət və hüquq deməkdir. "Müharibə və sülh hüququ" adlı əsərində ədalətli müharibə nəzəriyyəsinin müasir beynəlxalq hüquq sisteminə öz konseptini verən əsaslarını irəli sürür. Onun fikrincə, müharibənin mümkünlüyü beynəlxalq həyatın qanunları ilə hüquqlaşdırılmışdır, çünki müharibə istənilən dövlət tərəfindən özbaşına atılan addım olmamalıdır. Bəşər cəmiyyətinin böyük bəlasına çevrilmiş müharibələrin qarşısının alınması, sülhün təmin edilməsi bu gün aktualıq kəsb edir. Ümumdünya İnsan Hüquqları Bəyannaməsinin qəbulu insan hüquqları və azadlıqlarının hansısa bir dövlətin daxili işi olmadığını göstərməklə yeni mərhələyə təkan vermiş oldu. Bu hüquqlar irqindən, etnik mənşəyindən, cinsindən, dinindən, dilindən və s. asılı olmayaraq, planetin bütün sakinlərinə şamil edilirdi. Ümumdünya bəyannaməsi ilkin, baza hüquqları möhkəmlətməklə, insan hüquqlarına dair bütün norma və prinsipləri göstərdi: yaşamaq hüququ, azadlıq hüququ, şəxsi toxunulmazlıq hüququ, bərabərlik hüququ. Deklarasiyada qeyd edilir ki, heç kim köləlikdə saxlana, insan ləyaqətini alçaldan işgəncələrə və təhqiramiz rəftara məruz qala bilməz. BMT-də beynəlxalq səviyyədə insan hüquqlarının qorunmasına xüsusi diqqət ayrılırdı. BMT nəzdində İnsan Hüquqları Komissiyası yaradıldı ki, onun əsas fəaliyyət istiqaməti İnsan hüquqları Xartiyasının (onu bəzən İnsan hüquqları haqqında Beynəlxalq Bill adlandırırlar) hazırlanması idi. Xartiyaya aşağıdakı sənədlər daxildir: Ümumdünya İnsan Hüquqları Bəyannaməsi (1948), İqtisadi, sosial və mədəni hüquqlar haqqında Beynəlxalq pakt (1966), Mülki və siyasi hüquqlar haqqında beynəlxalq pakt (1966), birinci (1966) və ikinci (1989) fakultativ protokol ilə.

İnsan hüquqları konsepsiyasının işlənilib hazırlanması və beynəlxalq standartlar səviyyəsinə qaldırılması bəşəriyyətin mühüm nailiyyətlərindən hesab olunur. İnsan hüquqları cəmiyyətdə baş verən bütün vacib hadisələri ölçməyə imkan verən universal dəyərdir. Hüquq və onun vacib tərkib hissəsi olan insan haqları siyasətin və dövlət hakimiyyətinin sərbəstlik sərhədlərinin müəyyən olunmasına xidmət edir.

İnsan hüquqları tarixinə Azərbaycan xalqının da azadlıq müharibəsi və bu sahədə qazandığı ictimai təcrübə daxildir. 1918-ci ilin 28 mayında Azərbaycan

Milli Şurasının Tiflisdə keçirilən ilk iclasında Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaradılması elan edildi və “İstiqlal Bəyannaməsi” imzalandı. Azərbaycanın İstiqlal Bəyannaməsinin qəbulu Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətini Müsəlman şərqində ilk parlamentli respublika, türk və İslam dünyasında ilk demokratik, hüquqi və dünyəvi dövlət nümunəsi etdi. Azərbaycan Respublikası XX əsrin sonlarında öz müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra insan hüquqlarının müdafiəsi sahəsində geniş iş aparmış, məqsədyönlü siyasət yürüdərək bir çox beynəlxalq sənədə tərəfdar çıxmış və beynəlxalq öhdəliklərin həyata keçirilməsində mühüm nailiyyətlər əldə etmişdir.

12 noyabr 1995-ci ildə ümummilli lider Heydər Əliyevin rəhbərliyi ilə hazırlanaraq ümumxalq səsverməsi referendumla qəbul edilmiş müstəqil Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası da dünya ictimaiyyətinin ali dəyər kimi qiymətləndirdiyi beynəlxalq hüquq normalarına, demokratik prinsiplərə əsaslanmaqla, xalqın sivil və hüquqi dövlətdə yaşamaq istəyini təcəssüm etdirir. Konstitusiyanın preambulasında dövlətin müstəqilliyinin və suverenliyinin qorunması, hüquqi, demokratik quruluşa təminat vermək, hüquqi dövlət qurmaq, insan hüquqlarının təminatlı müdafiəsinə, vətəndaş cəmiyyətinə nail olmaq mühüm vəzifələr kimi bəyan edilmişdir. Konstitusiyanın əsasında hakimiyyətin yeganə mənbəyi kimi xalqın tanınması, ölkənin bütövlüyünün qorunması, hakimiyyətlərin bölünməsi prinsipinə ciddi riayət olunması, insan hüquq və azadlıqlarının dövlətin ali məqsədi kimi bəyan edilməsi, beynəlxalq hüququn milli qanunvericilik üzərində üstünlüyü kimi hüquqi dövlət və vətəndaş cəmiyyəti quruculuğuna imkan verən mütərəqqi ideyalar dayanmışdır. Əsas Qanunda Azərbaycanın demokratik yolla inkişafının qaçılmaz olduğunu nəzərdə tutan şərt ali hakimiyyətin xalqa məxsus olmasının birmənalı şəkildə təsbit edilməsidir. [4, s. 4]

İnsan hüquqları hər bir kəsin cəmiyyət qarşısında həm özü, həm də digərləri qarşısında məsuliyyət daşmasıdır. Bu hüquqlar hər bir kəsin dövlət və cəmiyyət qarşısında məqsəd və prinsiplərini, hüquq və vəzifələrini tənzimləyir. İnsan hüquqları üzərində cəmiyyətin mədəni, dini, etnik müxtəlifliyi inkişaf edir, insan fəaliyyətinin hər sahəsində zorakılıq və özbaşnalığın qarşısı alınır. Dəyişkən dünyamız, beynəlxalq münasibətlərdə baş verən yeni əlaqə və çağırışlar milli mədəniyyətlərin, o cümlədən mədəniyyətlərarası münasibətlərin mövcudluğu və qorunması üçün hüquqi bazanın daima təkmilləşməsinə və yeni hüquqi-normativ sənədlərlə zənginləşməsinə tələb edir. Mədəniyyətlərarası dialoq, milli və ümumbəşəri dəyərlərin əlaqəsi multikulturalizm, tolerantlıq kimi anlayış və siyasi xətlərin vacibliyini yada salır. Bütün bunları nəzərə alan “Azərbaycan dövləti bu gün dünyada geniş vüsət alan beynəlxalq mədəni əməkdaşlıqda yaxından iştirak edir. Ölkəmizin son dövrlərdə bir sıra nüfuzlu beynəlxalq mədəni-humanitar tədbirlərə ev sahibliyi etməsi dövlətimizin xalqlar arasında, mədəniyyətlər arasında dialoqa necə önəm verməsinin əyani sübutudur.” [1. s. 4]

### **Ədəbiyyat:**

1. Əhədova S. Müasir dünyada mədəniyyətlərarası münasibətlər. Bakı: Elm, 2014, 348 s.
2. Hacızadə H. Demokratiya: Gediləsi Uzun bir yol. Demokratiya və Antidemokratiya Antologiyası. Bakı: FAR CENTRE, 2002
3. Həsənov Ə. Müasir beynəlxalq münasibətlər və Azərbaycanın xarici siyasəti. Bakı: Azərbaycan, 2005
4. Həsəneliyev F. İnsan hüquq və azadlıqlarına daha etibarlı təminat mexanizmi / Azərbaycan qəz., Bakı, 2009, 5 mart
5. Mehdiyev F. Nəzəriyyə və təcrübədə insan hüquqları. Bakı: 2009

**Гюнеш Джабраилова**

### **Права человека: убеждения и свободы**

#### **Резюме**

Права человека регулируют демократическое развитие любого общества. Проблема защиты прав граждан или отдельных индивидуумов считается одним из ключевых аспектов процесса глобализации. Права человека являются универсальными ценностями, позволяющие измерять все важные события, происходящие в обществе. Обеспечение прав и свобод человека в процессе глобализации - одна из актуальных проблем в системе международных отношений. Заострив внимание на событиях последних лет, можно увидеть рост числа террористических актов, гражданских войн, преступлений, конфликтов на этнической почве, производства ядерного оружия. В таких обстоятельствах значимой задачей выступают восстановление прав, предотвращение актов, направленных против основных прав человека и его свобод. Обеспечение прав человека является обязанностью каждого демократического государства. Разработка концепции прав человека и ее соответствие международным стандартам считается самым величайшим достижением человечества.

**Ключевые слова:** прав человека, свобода, законодательство, Великая хартия вольностей, конституция, демократическое государство

**Gunash Jabrayilova**

### **Human rights: beliefs and freedoms**

#### **Summary**

The history of human rights is older than globalization. Human rights are regulators of democratic development of every society. The protection problem of the rights of citizens and separate individuals is considered as one of the main directions of globalization process. Human rights are universal values that allow to assess all important events in society. Ensuring human rights and freedoms in the globalization process is one of the urgent problems in the system of international

relations. If we pay attention to recent events, we **can see** the rapid expansion of events as terror acts, civil wars, crimes, ethnic conflicts, production of nuclear weapons. The important issue in such situation is restoration of rights and prevention of acts against the basic human rights and freedoms. Observation to human rights is a duty of every democratic state. Development and upgrading of the concept of human rights to international standards are considered as one of the greatest achievements of humanity.

**Keywords:** human rights, freedom, legislation, “the Great Charter of the Liberties” (Magna Carta), constitution, democratic state.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 18.01.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 25.01.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 27.02.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 008:001.8

*Aysel Süleyman*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və*  
*İncəsənət Universitetinin doktorantı*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [info@admiu.edu.az](mailto:info@admiu.edu.az)*

## **KULTUROLOJİ DƏYƏRLƏR ANLAYIŞI: ƏNƏNƏVİ VƏ MÜASİR YANAŞMALAR**

**Xülasə:** Məqalədə “mədəni dəyərlər” anlayışı elmi aspektdən araşdırılmışdır. Müxtəlif elm sahələrində “mədəni dəyərlər” anlayışına dair ənənəvi və müasir yanaşmalar nəzərdən keçirilmişdir. Xüsusilə hüquqi və kulturoloji aspektdən əldə olunmuş nəticələr qeyd olunmuşdur.

**Açar sözlər:** insan fəaliyyəti, kulturoloji dəyər, mədəni nailiyyət, kulturologiya.

Dünya mədəniyyəti bizim qarşımızda, milli-mədəni dəyərlərin müəyyən sistemlərinə uyğun, mədəni müxtəlifliyi və mədəni özünəməxsusluğu, insan maraqlarının ifadəsi və tələbatlarının ödənilməsi ilə fərqlənən xalq, millət və etnosların həyat fəaliyyətinin fəvqəladə mənzərəsini təqdim edir.

Mədəni dəyərlərə münasibət məsələsi müasir dünyada baş verən kəskin siyasi, iqtisadi, milli problemlər sırasında də çox böyük aktuallıq kəsb edir. Mədəni dəyərlər haqqında uzun illər ərzində ümumxalq malına çevrilməsi üçün mühafizəsinə, qorunmasına böyük və zəruri ehtiyac duyulan kifayət qədər fikir və mülahizələr söylənilmişdir. Mədəni dəyərlərin qorunması, mühafizəsi məsələsi ətrafında bir-birinə zidd duran mövqelərə rast gəlinir. Lakin, mühafizənin əsas obyektini sayılan mədəni dəyərlər anlayışı haqqında kifayət qədər elmi cəhətdən dəqiqləşdirmə və aydınlaşdırmalar da mövcud deyildir (5, s. 25).

Birinci məsələ “mədəni dəyər” anlayışının özünü mürəkkəbliyini və rəngarəngliyi aydınlaşdırmaqdır. Çünki bu anlayış həm fəlsəfi-sosioloji, həm hüquqi, həm kulturoloji, həm də digər elmi kontekslərdən tədqiq edilməsi zəruridir. Şübhəsiz, mədəni dəyərlərin əlamətlərinin qeyd olunan yanaşma və kontekslərdən bir-birini tamamlaması mümkün deyildir.

Buna baxmayaraq nəzərə almaq lazımdır ki, sadalananlar arasında prinsipial fərq də yoxdur. Qeyd etmək lazımdır ki, bir çox qanunvericiliklərdə mədəni dəyərlərin tərfi “cəmiyyət üçün tarixi, bədii və digər əhəmiyyətli dəyərə malik əmlak” kimi dərk olunurdu. “Mədəni dəyərlər” anlayışına bir çox səciyyələrdə də kifayət qədər aydınlıq gətirilmir. Daha çox mədəni dəyərlərə aid

edilən obyektlər haqqında sadalanmalar aparılsa da, onların açılışı diqqətdən kənarda qalır.

Fikrimizcə, mədəni dəyərlər insanın həyat fəaliyyətini tənzimləyən və dövlət siyasətinin ideoloji əsasını təşkil edən sabit mədəni istiqamətlərdir. Beləki, ruhi həyatın müxtəlif fakt, hadisə və proseslərinə münasibət ifadə edən ruhi dəyərlər, həm insannın fərdi həyat yolu, həm də insan qruplarının fəaliyyət istiqamətini müəyyənləşdirir (1, s. 15).

Xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, “mədəni dəyərlər” anlayışına bir çox beynəlxalq konvensiyalarda rast gəlinir. Belə ki, hərbi konfliktlər zamanı mədəni dəyərlərin müdafiəsi haqqında məşhur 1954-cü il Haaqa konvensiyasının I müddəasına uyğun olaraq mədəni dəyərlər üç kateqoriya üzrə müəyyən olunur (22, s. 80):

- Memarlıq, incəsənət və tarixi, dini və kübar, arxeoloji yerlər, memarlıq ansamblları kimi hər bir xalqın mədəni irsində əhəmiyyəti olan tarixi, yaxud bədii maraq kəsb edən daşınan və daşınmaz dəyərlər; incəsənət əsərləri, əlyazmaları, kitablar, bədii, tarixi, yaxud arxeoloji əhəmiyyət kəsb edən, eləcə də yuxarıda göstərilən dəyərlərin arxiv materialları və reproduksiyaçıları;
- Daşınmaz mədəni dəyərlər, muzey, iri kitabxana və arxiv saxlanc və ekspozisiya kimi fəaliyyət göstərən binalar;
- Mədəni dəyərlərin əhəmiyyətli sayda sayını əhatə edən “mədəni dəyərlərin toplanması mərkəzləri” kimi adlandırılan obyektlər.

Bu bəndləri təhlil etdikdə aydın olur ki, mədəni dəyərlər haqqında qeyd olunan bu tərif digər beynəlxalq qanunvericilik aktlarında, eləcə də ölkə əhəmiyyətli sənədlərdə təsbit olunan müddəalarda eyni məna və mahiyyəti əhatə edir. Yuxarıda söylənilən tərifin bəzi məqamları haqqında bu fikirləri qeyd etmək olar:

- həcmi etibarilə mədəni dəyərlər daha geniş şəkildə şərh olunur;
- mədəni dəyərlərin şərhə daha çox təsviri olan obyektlərin sadalanmasına üstünlük verilir, dəyərlərin mahiyyəti isə kölgədə qalır.

İstər beynəlxalq, istərsə də ölkə əhəmiyyətli sənədlərdə “mədəni dəyərlər” anlayışı ilə yanaşı “mədəni və tarixi dəyərlər”, “tarixi və mədəni dəyərlər, obyektlər”, “mədəni nailiyyətlər” və s. bu kimi terminlərdən istifadə olunur. Hətta normativ aktlarda daha çox və ya az dəqiq tərifin verilməsi də bunların bir-birilə, eləcə də “mədəni dəyərlər” anlayışı ilə nisbət məsələsini zəiflətmir. Nəzərdən keçirilən bu anlayışların dəqiq əlamətlərinin indiyədək müəyyən edilməməsi bir çox normativ aktlar üçün xarakterik cəhətdir. Bu isə nəticədə mədəni dəyərlər və onlara oxşar obyektlərin qorunması və istifadə məsələlərinin həllini xeyli dərəcədə mürəkkəbləşdirir (9, s. 100).

Beləliklə, həmin qanunvericilik sənədlərinə istinadən belə bir qənaət əldə etmək olur ki, fəaliyyətdə olan hazırkı qanunvericilik “mədəni dəyərlər” anlayışının təcrübədə dəqiq və elmi cəhətdən əsaslandırılmış, rahat şəkildə tətbiqinə malik deyildi. Məsələdən belə mənaya gəlmək olar ki, ən vacib cəhət

“mədəni dəyərlər” məsələsinin hüquqi elmi tərəfindən kənarda qalması faktıdır. Daha çox bu anlayışdan ədəbiyyatlarda hər kəsə malum, aydın olan termin kimi istifadə olunaraq heç bir izaha, şərhə yol verilmir. “Mədəni dəyərlər” anlayışının məzmun və mahiyyətinin açıqlamaq istəyənlərin cəhdi isə mədəni dəyərə malik olan obyektlərin təsvirinin verilməsi çərçivəsindən kənara çıxmır. Xüsusi olaraq mədəni dəyərlərin tədqiqinə həsr olunmuş bəzi hüquqi tədqiqatlara nəzər salaraq. Belə ki, mədəni dəyərlərə cəmiyyət inkişaf səviyyəsinin özündə əsk etdirən bu və ya başqa maddi formada təzahür tapan obyektlər kimi deyil, insan fəaliyyətinin məhsulu olub və nəticə etibarilə xüsusi əhəmiyyət səbəblərinin özündə əks etdirən obyektlər kimi baxılır (8, s. 78).

Mədəni dəyərlərin göstərilən əlamətləri, hazırki anlayışa müvafiq müəyyənlik gətirmiş olsa da, lakin bununla onun xarakteristikası bitir. Bu məqəmdə əsas aydın olmayan məsələlər sırasına aşağıdakılar aiddir:

- bu və ya digər obyektin mədəni dəyərinin nə ilə və necə ölçülməsi;
- mədəni dəyərlərin mahiyyətinin hansı əlamətləri əhatə etməsi;
- bunlardan hansının köməkçi xarakterə malik olması;
- mədəni dəyərlərin hüquqi mühafizənin digər oxşar obyektlərə nisbəti və s.

Təkcə nəzəri deyil, həm də təcrübi əhəmiyyət kəsb edən bu kimi suallara yalnız müvafiq sosial-kulturoloji və hüquqi materialların elmio təhlili əsasında cavab tapmaq mümkündür.

Hər şeydən əvvəl mədəniyyətə aid olan dəyişikliklər, dəyərlər səviyyəsində ideal, etika, təhsil sistemləri, sosial, istehsal və məişət normativləri, hüquq, incəsənət, eləcə də ruhi mədəniyyətin əşyavi təcəssümündə baş verir. hər bir adam eyni mədəni dəyərləri müxtəlif cür qiymətləndirir. İnsanın mədəni potensialının inkişafında intellektual və humanist dəyərlərin mühüm əhəmiyyəti var. İctimai nailiyyətlərin qiymətləndirilmə meyarı, ölkənin intellektual potensialı və insana humanist münasibətlə ölçülən, həyat səviyyəsidir. İbn Sinaya görə, cəmiyyətin rifahı – elmi biliklərə əsaslanan düzgün, səxavət və ləyaqətli siyasətlə əldə edilir.

Qeyd etmək mütləq vacibdir ki, fəlsəfədə “mədəniyyət” haqqında rəngarəng şərhlərə rast gəlinən digər bir anlayış yoxdur. Bu anlayışın yüzlərlə tərifi və anlayışı mövcud olsa da, hamı tərəfindən yetkil şəkildə qəbul edilən vahid bir tərifi hələ də yoxdur. İstər bu məfhum avropa dillərində səslənən “kultura”, istərsə də dilimizdəki “mədəniyyət” qəbul və dərk edilmiş geniş mənalardan ən populyarı təhsil, tərbiyə, insanın maariflənməsilə bağlıdır. Bütün anlamlarda “mədəniyyət”, yaxud “kultura” məvhumları insan fəaliyyətinin məhsulu kimi dərk olunur (7, s. 65).

İlk növbədə insan fəaliyyətinin məhsulu kimi mədəniyyətin özünü nədə təzahür etdiyini müəyyənləşdirmək üçün mədəniyyət əşyaları ilə təbiət əşyaları arasındakı fərqi müəyyənləşdirmək vacibdir. Mədəniyyət dünyanın natural şəkildə mövcud olan şeylərindən fərqlənən qeyri-təbiət obyektidir. Hətta təbiəti maddi, yaxud mənəvi cəhətdən yenidən dəyişdirilmiş görkəmdə özünə cəlb edən mədəniyyəti təbiətlə eyniləşdirmək, ona bənzətmək olmaz.

Qeyri-təbiətliklik, antinaturalist, hətta, mədəniyyəti müəyyən edən əlamətlərdəndir. Başqa sözlə deyilsə, mədəniyyət əşyanı, insanın bütövlüklə asılı olduğu yerdən xarakterizə edir, yəni onun insan tərəfindən təşəkkül tapdığını, yəni təşəkkül mənbəyini bildirir. Bu mənada mədəniyyət digərlərilə birlikdə mövcud olan ayrıca götürülmüş bir əşya yox, nəticə etibarilə bütün əşyalara xas mənşəcə insani, lakin qeyri-təbii kimi ümumi xüsusiyyətlər kimi dərk olunur.

Əşya insan işləmələri, düzəltmələri nəticəsində ictimai münasibətlərin daşıyıcısı xüsusiyyətini əldə edir, insan özünü təzahür etdirməsi işinə xidmət edir, cəmiyyətin inkişaf prosesində insanlar arasında əlaqə formasına çevrilir. Bu nöqtəyi-nəzərə görə mədəniyyət bilik, qabiliyyət və münasibətlərin əşyavi təcəssümünü ifadə edən maddi və mənəvi zənginlikdir.

Onu da nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, mədəniyyətin bu cür dərkə həmin hadisənin bir tərəfini açıqlayır. Dünyanın əşyavi zənginliyini yaratmaqla insanın özü də eyni vaxtda özü-özünü yaradır, qüvvə və qabiliyyətlərini təkmilləşdirir, onların təmini üçün yeni tələb və vasitələri formalaşdırır.

Beləliklə, tarixdə hər bir yeni nəsil öz inkişafına sıfırdan, yəni boş yerdən deyil, əksinə, özündən əvvəl varislərin qoyub getdiyi irsi mənimsəyərək başlayır. İnsanlar öz tarixlərini istədikləri kimi yox, keçmişdən onlara gəlib çatmışlara uyğun qurub-yaradırlar. Bundan çıxış edərək müxtəlif nəsillər, xalqlar arasında tarixi əlaqə, varislik yaranmış olur (40, s. 22).

Mədəni inkişaf prosesində öncəki fəaliyyətin nəticələrindən birincilər köhnəlmiş kimi, ikincilər isə keçici əhəmiyyət kəsb edir. Digərləri müasir təcrübə əsasənə əhəmiyyətinə görə bütövlükdə qəbul edilir və ya yenidən yaradılaraq yeni mənə kəsb edərək tətbiq o lunur. Varislikdə mədəniyyətin inkişafın dialektik xarakteri ifadə olunur. Mədəni dəyərlər özündə ümumiliyi əhatə etməkdən başqa bunları mədəniyyətin digər predmetlərindən ayırıb seçən ictimai mahiyyətin özünün zamanla səslənməsi faktıdır. Özlərində ümumi tarixi əhəmiyyəti daşıyan bu dəyərlər, çox vaxt digər nəsillərin fəaliyyəti ilə üzə çıxır.

### **Ədəbiyyat:**

1. Ağayar Şükürov. Kulturologiya (Dərslik). Bakı: "Adiloğlu", 2003, 250 s.
2. Fuad Məmmədov. Kulturologiya effektivli həyat və fəaliyyətə aparan yol kimi. Bakı: "Simurq" Azərbaycan Mədəniyyət Assosiasiyası, 2006. 286 s.
3. Hüseynov İ., Əmirxanov S. Kulturologiya və onun əsas istiqamətləri. Bakı: ADMİU, 1996. 180 s.
4. Mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi (dərslik). Bakı: ADMİU, 2006, 820 s.
5. Şukurov A. Kulturologiya (Dərslik). Bakı: Aqiloğlu, 2003, 274 s.
6. Гуревич П.С. Культурология (учебник, 3-е изд., перераб. к допол.) Москва: УИЦ "Гардарики", 1999, 288 с.
7. Культурология (учеб. Пособие для вузов. Под. ред. Проф. А.Н. Марковой, 3-е изд). Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2002 384 с.

Айсель Сулейман

**Теория культурных ценностей:  
традиционные и современные подходы  
Резюме**

В статье проводится анализ теории "культурных ценностей". Рассматриваются традиционные и современные научные подходы к теории «культурных ценностей».

**Ключевые слова:** человеческая деятельность, культурная ценность, культурные достижения, культурология.

Aysel Suleyman

**The concept of cultural values: traditional and modern approaches  
Summary**

In the article, the concept of "cultural values" has been studied from a scientific aspect. Traditional and modern approaches to the concept of "cultural values" have been studied in different fields of science. Particularly, the findings from the legal and cultural aspects **have been** noted.

**Keywords:** human activity, cultural value, cultural achievement, culturology.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 11.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 18.04.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 10.05.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nigar Sultanlı

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

## MUZEYŞÜNASLIQ

UOT069:069.01

*Röya Tağıyeva*  
*sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [info@admiu.edu.az](mailto:info@admiu.edu.az)*

### İLİN ƏN YAXŞI AVROPA MUZEYİ

**Xülasə:** Əsrlər boyu formalaşmış dəyərli-mənalı əsərlərin saxlanması və yayımı prosesində millətləri vahid tam şəkldə birləşdirən muzeylər xüsusi yerə malikdirlər. Məqalədə ən yaxşı Avropa muzeyləri haqqında məlumat verilir. muzeylər mənə və təyinatının sərhədlərini genişləndirməklə ənənəvi saxlanma və mədəni irsin yayımcısı rolu ilə yanaşı, müasir sosial-iqtisadi proseslərin üzvi hissəsinə çevrilirlər. Bu və yeni təhsil proqramlarını muzeyin sayından, fəaliyyətdə olan emalatxanalardan, dərnəklərdən əldə etmək olar.

**Açar sözlər:** muzey, incəsənət, Avropa Muzeylər Forumu, mükafat, kolleksiya.

Cəmiyyətdə olan müasir vəziyyət mədəniyyətə, mədəni irsə cəmiyyətin inkişaf amili kimi davamlı diqqət göstərmək zərurətini vurğulayır.

Gündən-günə güclənən integrasiya prosesləri etnomədəni, milli kimlik kimi dəyərlərin "laxlaması", "silinməsi" ilə müşayiət olunur ki, bu da mədəni müxtəlifliyin tədricən itirilməsinə gətirib çıxara bilər.

Əsrlər boyu formalaşmış dəyərli-mənalı əsasların saxlanması və yayımı prosesində millətləri vahid tam şəkildə birləşdirən muzeylər xüsusi yerə malikdirlər.

Mədəni irsin, başlıca olaraq, keçmişin abidəsi kimi muzeydə saxlanması ənənəvi problemdir. Beləliklə, mədəni irsə gerçəkliyə xas faktlar, hadisə və ya təzahürlərin məcmusu olan keçmişin bütövlükdə mədəni kompleksi deyil, ayrı-ayrı elementlər daxildirlər.

Buna görə də yalnız maddi deyil, mənəvi mədəniyyət abidələrinin saxlanılmasına, interpretasiyasına və nümayişinə imkan verən formalar kimi mədəni irs saxlanıcı olan ənənəvi muzey fəaliyyətinin yönümünü dəyişməsi vacibdir.

Muzeylərin müasirləşməsinin əsas tərkib hissəsi kimi mədəni irsin interpretasiyasına yeni yanaşmalar vurğulanır. Muzeylər tədricən stasionar ekspozisiyalar və onlara əlavə edilən müvəqqəti sərgilər sistemi vasitəsilə təqdim olunan kollektiv təcrübənin yayımlayan muzey kolleksiyaları ilə çərçivələnmiş modellərdən uzaqlaşır, milli ənənələri, yerli adətləri, inanc və dəyərləri aşkar edərək tanıdırlar. Bu isə, öz növbəsində, mədəni müxtəlifliyin dəstəklənməsinə kömək edəcək.

Bu mənada mədəni irsin muzeydə saxlanması, interpretasiyası və təqdimatı məsələlərinə müraciət fəvqəladə dərəcədə aktualdır. Hazırda Avropa muzey səhnəsində bu prinsiplərin həyata keçirilməsi üzrə Avropa Muzeylər Formu (EMF) həyata keçirir.

Avropa Muzeylər Forumu (EMF) Avropa muzeylərinin integrasiyasının əhəmiyyətli subyektidir, muzeylərin inkişafını stimullaşdırır. EMF-nin missiyası – muzey işində innovasiyaların monitorinqidir. Müsabiqə yeni materialların daxil olması ritmini verir, o birgə analiz üçün xüsusi meydança göstərir.

Bütün fəlsəfə çox gözəldir, gələcəyin tələb edilmiş muzeyi – bu cəmiyyətin maraqlarına həssas olmalı, ictimai məsələlərə cavab verməli, müasir mədəniyyətlərin hissəsi olmalıdır.

12 may 2018-ci ildə Varşavada Avropa Muzeylər Forumunun (EMF) illik konfransı, “Avropa muzeylərində innovasiyalar” və “İlin ən yaxşı Avropa muzeyi” müsabiqəsi keçirildi.

“İlin ən yaxşı Avropa muzeyi” müsabiqəsi ilk dəfə 1977-ci ildə Avropa Şurasının nəzarəti altında Kennet Xadsom və Riçard Xoqqartın təşəbbüsü ilə keçirilmişdir. 1990-cı illərdə onu keçirən təşkilat Avropa Muzey Forumu adlanmağa başlayır. Müsabiqədə Avropa Şurasına üzv olan ölkələrdən muzeylər iştirak edə bilərdilər. “İlin ən yaxşı Avropa muzeyi” müsabiqəsinə Polşa yəhudilərinin Tarix muzeyidə tədqiq edilmişdir. Ümumilikdə 22 ölkədən 40 muzey müsabiqədə iştirak edirdi.

“Ən yaxşı Avropa muzeyi 2018-ci il” mükafatını Dizayn muzeyi aldı, London, Böyük Britaniya.

Muzey EMF-nin sahibi Henri Murdan mükafatını aldı “Ana və uşaq: yumurta forması”.

Öz unikal binasında ictimai cəhətdən tədqiq edilmiş muzey insan kreativliyinin, predmetlərin, ideoloji qabiliyyətlərin və güclərin miqyasının xüsusi müvəffəqiyyətidir, hansı ki, bu bizim həyatımızı formalaşdırır.

Öz eyniliyi itirmədən bu muzey yeniliyə meyl etdi və özünün ictimai dəyərlərini bərkitdi, yenidən yeni sərgilərin spektrini açdı, həmçinin müxtəlif yaşlarda olan ziyarətçiləri üçün təsirli və unudulmaz təcrübəni təmin etdi. O interaktivliyin yüksək səviyyəsini təmin edərək, cəmiyyətdə əhəmiyyətli sosial

təsirlə demokratik və çoxqatlı mədəniyyətlərarası dialoqu yaradaraq global texnologiya və mədəni biliklərin kontekstində öz kolleksiyalarını qurur.

Avropa Şurasının parlament məclisi 2018-ci il öz muzey mükafatını Bosniya və Herseqovina, Sarayevada Hərbi Uşaqlıq muzeyinə təqdim etmək qərarı alır.

Hərbi Uşaqlıq Muzeyi elmi cəhətdən insana yönəldilmiş nümunədir, tarixi muzeydə bizim vaxtımızın həyati əhəmiyyətli məsələlərindən birinə baxılır. Diqqəti uşaq təcrübəsinə cəmləyib, Hərbi Uşaqlıq muzeyi müharibələr dövründə uşaqlarla ünsiyyət üçün icma sağaltması, barışıq və effektiv mühit üçün çox əhəmiyyətli platformayla formalaşmaq hədəflərini qoydu.

O ithafı, şüuru və katarsisi dərin travmalarda əzab çəkən insanlara təklif edir və indikiylə uşaqlıq haqqında keçmişin xatirələrini bağlayır. Dünyanın, barışığın və mədəni müxtəlifliyin dəyərini öz təbliğatında o Avropa Şurasının insansevər və demokratik dəyərlərinin təsəvvürünü ruhlandırır.

24 aprel 2018-ci ildə Strasburqda Avropa Şurasının muzeylərin mükafatlandırılma mərasimi oldu. Qalib Coan Mironun La femme aux beaux seins tunc heykəlciyi seçildi.

Yerli cəmiyyətlə iş və könüllülərin cəlb edilməsi üçün Silletto mükafatı ilə Betinskiy Taxta gəmi inşaat muzeyi mükafatlandırılmışdır, Betina, Xorvatiya. Kennet Xadson mükafatı ilə ən qeyri-adi və cəsarətli nailiyyət kimi təltif edilmişdir: Estoniya Milli muzeyi, Tartu, Estoniya.

Digər muzeylər EMF 2018 məhkəmə qrupundan xüsusi minnətdarlıq aldı: Vapriki Muzey Mərkəzi, Tampere, Finlandiya

Lascaux IV –Beynəlxalq mağara sənət mərkəzi

Raynisa və Aspoziya, Rıqa, Yurmala və Dunava, Latviya muzeyləri Del Duomo opera Muzeyi, Florensiya, İtaliya Misir Muzeyi, Turin, İtaliya

Helsinki Şəhər Muzeyi, Helsinki, Finlandiya Navarra Universitet Muzeyi, Pamplona, İspaniya. Beləliklə müsabiqə, şübhəsizdir ki, müasir muzey baxışlarının formalaşmasına təsir etdi, hansı ki, çox əhəmiyyətli rol auditoriyalar aparır. Muzey kolleksiyaları diqqət mərkəzində deyil, amma, bu kolleksiyalar təfsir edilir, tamaşaçıya təqdim edilir, və eləcə də bu muzey ziyarətçilərlə işləyir.

Müxtəlif biliklərin toplandığı maarifləndirici-məlumatlandırıcı institut kimi, onlar əlçatan və aydın olmalı, ölü bilik deyil, hazırkı mədəniyyətin tərkib hissəsinə çevrilməlidirlər. Bu və yeni təhsil proqramlarını muzeyin sayından, fəaliyyətdə olan emalatxanalardan, dərnəklərdən əldə etmək olar.

Beləliklə, muzeylər məna və təyinatının sərhədlərini genişləndirməklə ənənəvi saxlanc və mədəni irsin yayımçısı rolu ilə yanaşı, müasir sosial-iqtisadi proseslərin üzvi hissəsinə çevrilirlər. Bu və yeni təhsil proqramlarını muzeyin sayından, fəaliyyətdə olan emalatxanalardan, dərnəklərdən əldə etmək olar.



Dizayn Muzeyi. London, Böyük Britaniya.

Bu prinsipin gerçəkləşdirilməsi mədəni irsin aktuallaşdırılması ilə mədəniyyətin gələcək inkişafına təminat verir.

**Роя Тагиева**

### **Ведущие музеи Европы Резюме**

Данная статья посвящена деятельности ведущих музеев Европы. Автор отмечает роль музеев в деле сохранения и охраны ценностно-смысловых произведений. Особо отмечается, что сегодня музеи являются не только хранилищами культурного наследия, но и играют немаловажную роль в социально-экономических процессах современности.

**Ключевые слова:** музей, искусство, европейские музеи, награды, коллекции.

**Roya Tagiyeva**

### **The best museums of Europe Summary**

This article tells about the best museums of Europe. The author notes the role of museums in the preservation and protection of **valuable and significant** works. It's noted that today museums are not only repositories of cultural heritage, but also play an important role in the socio-economic processes of modernity.

**Keywords:** Museum, art, European museums, awards, collections.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 18.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 25.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 06.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 930.25

*Nurşən Rüstəmovə*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
E-mail: [nursen96@mail.ru](mailto:nursen96@mail.ru)

## ƏLİAĞA VAHİD MƏDƏNİ İRSİNƏ ARXİVŞÜNASLIQ ASPEKTİNDƏN ELMİ YANAŞMA

**Xülasə:** XX əsr Azərbaycan ədəbiyyat tarixində qəzəlşən şair kimi tanınan Əliağa Vahid yaradıcılığı xüsusi önəm daşıyır. Bu da onun klassik janrdə öz müasirlərinə nisbətən daha çox uğur qazandığını sübut etmişdir. O, qəzəllər, lirik və satirik şeirlər müəllifi kimi tanınmışdır.

**Açar sözlər:** Əliağa Vahid, qəzəlşən, arxiv, sənəd, lirik, şair, yaradıcılıq, şeir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyat tarixində qəzəlşən şair kimi tanınan Əliağa Vahid yaradıcılığı xüsusi önəm daşıyır. Buda onun klassik janrdə öz müasirlərinə nisbətən daha çox uğur qazandığını sübut etmişdir. O, şirin qəzəllər, lirik və satirik şeirlər müəllifi kimi tanınmışdır.

Əliağa Məmmədqulu oğlu İsgəndərov (Əliağa Vahid) 1895- ci ildə Bakıda dülgər ailəsində anadan olmuşdur. Ailəsinin ağır vəziyyətdə yaşaması onun mükəmməl təhsil almasına imkan verməmişdir. Ə.Vahid yalnız iki il mədrəsədə oxumuşdur. Mədrəsədən ayrılardan sonra bir müddət Hacı Mehdiyevin tütün fabrikində fəhlə işləmişdir. Gənc yaşlarında Bakıdakı "Məcməüş-şüəra" ədəbi məclisində iştirak etmiş, Azər (İmaməliyev), Müniri və b. şairlərin təsiri ilə lirik şeirlər yazmışdır. Satirik şeirlərində ictimai nöqsanları, mövhumatı, zülm və haqsızlığı ifşa etmişdir. Buna baxmayaraq o zaman Bakıda nəşr olunan "Bəsirət", "İnqilab", "Tərəqqi", "Babayi əmir" kimi qəzet və jurnalları diqqətlə oxumuş, daha çox şeirlə maraqlanmışdır. Bu şeirlərin təsiri ilə onda yazmağa həvəs oyanmışdır.

Əliağa Vahid 1914 - ci ildən yaradıcılığa başlamışdır. Onun ilk qələm təcrübələri həmin ildə "İnqilab", "Zəhmət", "Bayraqı ədalət", "Bəsirət", "Tuti", "Məzəli" kimi qəzet və jurnallarda dərc edilmişdir. "Tamahkarın aqibəti" adlı ilk satirik şeirlər kitabçası 1916-ci ildə çapdan çıxarmışdır. Azərbaycan Sovet hakimiyyəti qələbə çalandan sonra başqa sənətkarlar kimi Ə.Vahid 1920- ci illəri qəzet və jurnallarında müntəzəm olaraq şeir və felyetonlarla çıxış etmişdir. Həmin mətbuat orqanlarından "Komunist", "Maarif və mədəniyyət", "Şərq qadını", "Yeni yol", "Molla Nəsrəddin" və başqalarından Ə.Vahidin xeyli əsəri dərc olunmuşdur. Onun ikinci şeirlər kitabı 1924-cü ildə oxuculara təqdim etmişdir.

Ə.Vahid 1928-1936 ci illərdə “Komunist” qəzetinin redaksiyasında ədəbi işçi və Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatında korrektor vəzifəsində çalışmışdır. Həmin ildən sonra o, heç bir yerdə işləməmiş yalnız bədii yaradıcılıqla məşğul olmuşdur. Şair Böyük Vətən müharibəsi illərində, xüsusən məhsuldar işləmişdir. O, faşizm əleyhinə bir çox şeir və felyeton qələmə almışdır. Əliağa Vahidin şeir və qəzəllər kitabları 1927, 1939, 1943, 1944, 1946, 1954, 1961, 1964 –cu illərə çap edilmişdir.

Ə.Vahid klassik şairlərimizin ən yaxşı tərcüməçilərindən biri kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Şairin çoxlu lirik şeirinə musiqi bəstələnmişdir, xanəndələrimiz qəzəllərini seve seve oxuyurlar.

Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət heyətinin 17 iyul 1943-ci il tarixli fərmanlı ilə Ə.Vahid “Azərbaycan SSR Yazıçılar İttifaqının üzvu seçildi. Əliağa Vahid 1965-ci il 1 oktyabr Bakı şəhərində vəfat etmişdir. Onun məzarı fəxri xiyabandır. Ə.Vahidin sənədləri Azərbaycan SSR Nazirlər Soveti yanında Arxiv idarəsi qiymət qoyma komissiyasının 18 may 1966- ci ildə tarixli 8 nömrəli protokolu ilə 749 sənəd, 12 yanvar 1968 ci il tarixli 2 nömrəli protokolu ilə 45 sənəd Azərbaycan SSR Mərkəzi Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinə qəbul edilmişdir. İsgəndərov Əliağa Vahid Məmmədqulu oğlu ikinci siyahı tərtib olunmuşdur, 8 iyun 1972-ci il tarixli 776 №li, 21 fevral 1978- ci il tarixli 1001 № li aktlara əsasən cəmi 41 sənəd mühafizə üçün Azərbaycan Mərkəzi Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinə qəbul edilmişdir. Sənədlər içərisində Ə. Vahidin məktubları, şeirlərinin avtoqrafları, fotosəkillər vardır. Siyahıda Ə. Vahidin əsərlərinin nəşri ilə əlaqədar olaraq toplanmış şeirlərinin əlyazmaları, fotosəkilləri və s də daxil edilmişdir. Əliağa Vahidin rəsmi sənədlərdə təvvəludu 1895-ci il qeyd edilir. Bu sənədlər içərisində birinci sayıla biləcək sənədlər Vahidə 1924-ci ildə oktyabr ayının 4-ündə verilmiş 2210 nömrəli şəhadətnamədir. Əliağa Vahidin üçüncü siyahısı 6 yanvar 1994-vu ildə 144 № li akta əsasən 81 sənəd, 1 kitab mühafizə üçün Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinə qəbul edilmişdir. Bunların içərisində Ə.Vahidin şeir və qəzəlləri, fotosəkilləri, tərcümeyi hal və s sənədləri vardır.

Ə.Vahid fonduna daxil edilmiş sənədlər elmi texniki cəhətdən işləndikdən sonra 1584 sənəd, 300 saxlama vahiddə rəsmiləşdirilmiş. Bu fondlarda Əliağa Vahidin əlyazmaları, qəzəlləri, satirik şeirləri, lirik şeirləri, mənzum pyeslər, mənzum məktubları, bədii tərcümələri, tərcümeyi hal sənədləri, təsviri daxildir.

Əliağa Vahidin qəzəlləri müxtəlif illərdə yazdığı 300-ə yaxın qəzəlinin avtoqraf əlyazması və makına yazıları ADƏİA sənədlərində rast gəlirik. 30-34 saxlama vahidlərindəki qəzəllər toplu halda olduqu üçün onlara ayrı-ayrı “daxili siyahı” tərtib edilmişdir. Bəzən şair qəzəlləri əlyazmalarında həmin əsərin hansı şəxsə ithaf olunduğunu qeyd etmişdir. Siyahıda həmin qeydlər də göstərilmişdir. Qəzəllərin siyahısı ilk misraların baş hərfləri nəzərə alınmaqla əlifba sırası ilə tərtib olunmuşdur. Şairin qəzəlləri “Ahəstə bülbülüm, oxu dildar oyanmasın” Avtoqraf tarixsiz, “Bilməm nə etmişəm yenə yar istəmir məni” Avtoqraf tarixsiz, Bizim də qeyri kim gər olaydı hümmətimiz” Avtoqraf 1919- ci il, “Bir arzuda yoxdu vəsli

yarıdən qeyri” Avtoqraf 1958-ci il 18 mart, “Qəzəllər” daxilı siyahı № 3, umumi dəftər əlyazması Əliğa Vahıd düzəlişlər etmişdir, “Zulm eyləmək eşq əhlinə, cana nə üçündür”? Avtoqraf əlyazması 30 avqust 1950- ci il, “İlahi gizli deyildir, sənə sədaqətimiz” Avtoqraf tarıxsız fonda mühafizə olunur

Əliğa Vahidin 80-ə yaxın satirik şeiri həcv, meyxana və dini şeirlərinin avtoqraf, makina yazısı ilk misraların baş hərfləri nəzərə alınmaqla əlifba sırası ilə tərtib olunmuşdur. Satirik şeirləri “Aman ay kirpi dayı”, “Avtobus”, “Ay oğul” Avtoqraf, makina yazısı, düzəlişlər tarıxsız sənədləşdirilmişdir.

Əliğa Vahidin müxtəlif illərdə qələmə aldığı lirik şeirlərinə ayrı- ayrı yazıçı dostlarına həsr etdiyi şeirlər, qoşmaları, nəğmə mətnləri və məzar daşları üçün yazdığı şeirlərin avtoqraf əlyazması, makina yazısı və qəzet kəsikləri daxildir. Lirik şeirlərinin təribində əlifba sırasına riayət olunmuşdur.

Yazılma tarixi məlum olmayan iki natamam mənzum pyesinin əlyazması və avtoqrafı Əliğa Vahidin fonduna daxildir. “Kolxoz” yaxud “Kənddə sinfi mübarizə” adlanan birinci pyesin əlyazmalarında aktyorların rol bölməsi və rejissorun qeydləri vardır. Pyeslər iki saxlama vahidində mühafizə olunur. “Kolxoz” yaxud “Kənddə sinfi mübarizə” 4 pərdəli natamam əlyazması, tarıxsız, pyes fonda mühafizə olunur.

Şairin Bakı və Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında yaşayan dostlarına, rəhbər işçilərə yazdığı mənzum məktublarının avtoqraf və makina yazıları daxildir. 223-cü saxlama vahidində Ələkbər Əhqərənin Əliğa Vahidə yazılmış olduğu mənzum məktubu daxildir. Mənzum məktubların siyahısı müəlliflik əlaməti nəzərə alanaraq əlifba sırası ilə tərtib olunmuşdur. Aslanov Əbulfəz avtoqraf, makina yazısı, Qulam, Suleyman və Əsəd adlı dostlarına avtoqraf 5 noyabr 1944- ci il, Azərbaycan KPMK- nin katibinə makina yazısı 10 iyun 1938 – ci il.

Füzuli ənənələrinin davamçısı olan Vahid müasir Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl janrının görkəmli nümayəndəsidir. Qəzəlləri poetik dilinin sadəliyi, xəlqiliyi və ahəngdarlığı ilə seçilir, xanəndələrin repertuarında mühüm yer tutur. Nizami, Xaqani, Füzuli, Nəvai və başqalarının qəzəllərini Azərbaycan dilinə tərcümələrinin əlyazması və avtoqrafları 240-ci saxlama vahidində rəsmiləşdirilmişdir.

Şairə oxuculardan, dostlarından gələn məktublar Ə.Vahidin fondda yerləşdirilmişdir. Dostları və oxuculardan, döyüşçulərdən gələn 46 məktubun əsillər mövcuddur. Əliğa Vahid imza atmışdır. Azərbaycan SSR Yazıçılar İttifaqı, Azərbaycan SSR Ali Sovetin Rəyasət Heyəti, M.Qorın adına Ədəbiyyat İnstitutu, İctimai Təminat Nazırlığı və başqa idarələrdən Ə.Vahidə gələn məktublar vardır. Şairin dostlarından Kazım Zıyanın 5 may 1940- ci ildə, Sabit Rəhmanın 22 oktyabr 1942- ci il, Zamanov Abbasın tarıxsız, Əbulbağı Fevzinin 4 oktyabr 1939 – cu il məktubları fonda qorunub saxlanılır.

Fonduna Əliğa Vahidin şəxsi sənədlərin və ona gələn idarə məktublarının əsilləri daxildir. Əliğa Vahidin haqq hesab kitabçaları, avtoqrafla tərcüməy halı, şəxsi uçot vərəqəsi, müxtəlif idarə və təşkilatlar aid vəsiqəsi, ezamiyyət vərəqəsi, arayışlar, müxtəlif idarələrlə bağlanmış müqavilələr ərizələr vəkalətnamələr və s

fonda mühafizə olunur. Əliağa Vahidin əmlak təsərrüfat və məişətinə aid sənədlər burada bağ və mənzil şəraitinə aid sənədlər, xəstəlik kağızları, nüsxələr və s daxil edilmişdir. Həmin sənədlər xronoloji qaydada düzülmuşdür. Bu sənədlərə Əliağa Vahidin şəxsi vərəqəsi, haqq hesab kitabçaları 4 oktyabr 1941 –cı il, 10 mart 1945 –ci ildə, Ə.Vahidə Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqı, Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyəti və başqa təşkilatlardan gələn məktublar, Ə.Vahidin Dövlət Kolxoz Sovxoz Teatrına təyin edilməsi haqqında əmrlər və təşəkkür məktubu, Xəstəlik kağızların nüsxələri və başqa sənədlər 1 noyabr 1939- ci il 14 oktyabr 1958 – ci ildə fonda daxil edilmişdir.

Şairin fərdi, dostları və qohumları ilə fotosəkillərinin əsilləri daxildir. Həmin bölmədə 52 şəkil və Əliağa Vahidin karandaşla çəkilmiş portreti vardır. Ə.Vahidin dostları ilə şəkilləri 1911- ci il 1927 ci illəri, Ə.Vahidin fərdi fotosəkilləri 1939- 1944- cu illəri, Ə.Vahidin ailə üzvləri, qohumları və arvadı Feodosiya Andreyevokin fərdi fotosəkili toplanmışdır.

Qəzəlxan yaradıcılığına haqqında olan sənədlərdə Ə.Nəzmi, Ə.Dadaşlı, M.Azər, H.Şəfayının Ə.Vahidə həsr etdiyi şeir və qəzəllərin əlyazmaları M.Rzaquluzadənin avtoqrafı ilə “Vahidin qəzəlləri” adlı məqalə vardır. Şairə Ə.Nəzmi həsr etdiyi şeirlər, əlyazması 1 iyun 1935-ci il, Məşədi Azərin Ə.Vahidə həsr etdiyi qəzəlləri, əlyazması 20 sentyabr 1949 – ci il sənədlər mühafizə olunur.

Əliağa Vahidin fondunda olan sənədlər içərisində A.Əfəndiyev, S.Suleymanzadə, Kruqlyakov, F. İsgəndərova və başqalarının məktubları müxtəlif şairlərin şeirləri, Ə.Qəmərinskiyin şeir nümunələri toplanmış dəftərləri və s daxildir. Ə.Qəmərinskiyin dəftərlərində Ə.Vahidə həsr edilmiş qəzəl və şeirləri vardır. Əliağa Vahidin fonduna daxil olan sənədlər onun həyat və yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verir. Fonda mühafizə olunan kitab, jurnal, qəzetlərin ayrıca siyahısı da tərtib olunmuşdur.

### **Ədəbiyyat:**

1. SMADƏİA. F. 2. Siy1. müh.vah.168. v.12
2. SMADƏİA. F. 2. Siy2. müh.vah.168. v.156
3. [https://az.wikipedia.org/wiki/%C6%8Flia%C4%9Fa\\_Vahid](https://az.wikipedia.org/wiki/%C6%8Flia%C4%9Fa_Vahid)
4. <https://beypolad.wordpress.com/2017/02/18/fuzuli-yadigari-%C9%99liaga-vahid/#more-443>

**Нуршен Рустамова**

**Научный подход к культурному наследию Алиага Вахида**

**Резюме**

В истории азербайджанской литературы XX века особое место занимает творчество Алиага Вахида. Он известен как автор газелей, лирических и сатирических стихов.

**Ключевые слова:** Алиага Вахид, архив, документ, лирика, поэт, творчество, поэзия

**Nurshen Rustamova**

**Scientific approach to AliagaVahid`s cultural heritage  
Summary**

The creativity of Aliaga Vahid occupies a particular place in the history of the XX century Azerbaijani literature. He is known as the author of sweet ghazals, lyric and satirical poems.

**Keywords:** Aliaga Vahid, ghazhkan, arhiv, document, lyric, poet, creativity, poetry.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 12.04.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 18.04.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 15.05.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

## TEATR SƏNƏTİ

UOT 792.03

*Ülkər Məmmədova*  
*AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı*  
*AZ 1143, Bakı, H. Cavid pr., 31*  
*E-mail: [nicat.mammadov.87@mail.ru](mailto:nicat.mammadov.87@mail.ru)*

### UŞAQ NAĞIL-TAMAŞALARINDA İNSAN, HEYVAN VƏ ALLEQORİK PERSONAJLAR - MİFDƏN REALLIĞA DOĞRU

**Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan milli uşaq ədəbiyyatında və dramaturgiyasında maraqlı yeri olan nağıl və dastanların əsasında yazılmış nağıl-pyeslərin personajlarının tamaşalarda öz nağıl həyatlarından real həyat hadisələrinin daxilinə necə transver etməsindən, müxtəlif quş, heyvan, bitkilər, təbiət hadisələri və digər canlı və cansız simvolik və alleqorik obrazların vasitəsi ilə müəlliflərin mövcud real həyat problemlərinə münasibət göstərmələrindən bəhs edilmişdir. İnsan, quş, heyvan və digər alleqorik obrazların bədii və səhnə həllindən söhbət açan müəllif Əttar Təbrizinin, Nizami Gəncəvinin, Füzulinin və digər klassiklərin yaradıcılığında maraqlı yer tutan təmsil janrının və simvolik obrazların haqqında qısa məlumat vermiş və sonralar bu janrdan istifadə edilərək yazılan ədəbi nümunələrdəki quş, heyvan, çiçək və digər alleqorik obrazların vasitəsi ilə müəlliflərin zamanın mövcud ictimai-siyasi və sosial-mənəvi problemlərinə münasibətini diqqətə çatdırmışdır.

**Açar sözlər:** Janr, üslub, pyes, ideya, mövzu, üslub, alleqorik, zaman, obraz, tərz, təcəssüm, ifa, təfəkkür.

Azərbaycan xalqının zəngin rəmzi məna yükü daşıyan təmsil və alleqorik əsərləri vardır. Bu ədəbi janrlara zaman-zaman həyatın ağırlığından, ictimai-siyasi proseslərin gərginliyindən, sosial-mənəvi durumun acınacaqlı vəziyyətdə olmasından razı qalmayan şair və dramaturqlar istifadə etmişlər. Onlar bu tip ədəbi nümunələrin vasitəsi ilə öz fikirlərini müstəqim deyil, məcazi vasitələrlə ifadə etməyi bacarmışlar.

Bu maraqlı ədəbi janrın nümunələrinə Azərbaycanda Orta Əsrlərdən üzü bəri həmişə rast gəlinir. Məsələn, Əttar Təbrizinin “Quşların söhbəti”, Nizami Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi” əsərindəki “Bayquşların söhbəti”, Məhəmməd

Füzulinin “Bəngü-badə”, “Səhhət və mərəz” kimi əsərlərində filosof şairlərin siyasi-ictimai haqsızlıqlara və sosial-mənəvi problemlərə qarşı etirazları diqqəti cəlb edir. Təmsil janrında yazılmış əsərlərdən bəlli olur ki, bu janrdan həmişə çətin tarixi dövənlərdə, kəskin siyasi durumlarda istinad edilmişdir. Həmin janr üslub formasından Azərbaycan ədəbiyyatında da geniş istifadə edilmişdir. Təmsil üslubunda yazılmış əsərlərdən bəlli olur ki, Azərbaycan xalqının ədəbiyyatında həmişə haqsızlığa, bərabərsizliyə, istismara və zülmə qarşı etiraz edilmişdir.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında bu janra xüsusi dəyər verilmiş, yazılmış təmsillərdəki insan, quş, heyvan və digər alleqorik obrazların timsalında siyasi-ictimai proseslərə, sosial-mənəvi vəziyyətə, istismara, haqsızlığa və savadsızlığa qarşı münasibət bildirilmişdir. Həmin tarixi dövəndə yazılan uşaq ədəbiyyatında və təmsillərdə rast gəldiyimiz personajların böyük rəmzi mənalı, əslində zamanın dərdini çəkən Hədinin, Şaiqin, Sabirin, Səhhətin və digər xalqının dərdini-təsasını qəlbində daşıyan ziyalıların zamanın qorxunc problemlərinə qarşı ümumiləşdirilmiş formada xəbərdarlıqları idi

XX əsrin əvvəllərində təmsil janrına marağın artmasında mövcud siyasi-ictimai problemlərin, sosial-iqtisadi və ideoloji-təfəkkür problemlərinin böyük rolu olmuşdur. Həmin illərdə güya uşaqlar üçün yazılan “Xoruz”, “Keçi”, “Buz”, “Xərçəng, ördək və balıq”, “Dövşən”, “Qarğa və tülkü” və digər təmsillərin mənasına diqqətlə baxanda görürsən ki, bu təmsillər az yaşlı uşaqlar üçün deyil, yaşlı böyük, ağıl və düşüncəsi kiçik insanlar üçün yazılıblar ki, bəlkə siyasi-ictimai hələ də kiçik qalmış bir çox insanlar mövcud durumu az da olsa dərk edib, mövcud problemlərə qarşı reaksiya verə bilsinlər...

XX əvvəllərində Azərbaycan xalqının tarixində ictimai-siyasi və ideoloji-fəlsəfi münasibətlər baxımından böyük bir milli qalxınma prosesi yaşanırdı. Bu qarışıq və çətin tarixi dövəndə əsrin qələmə alınan milli uşaq ədəbiyyatı və dramaturgiyasında istinad edilər simvolik və mifik obrazların timsalında öz fikirlərini bəlli edən qələm sahibləri təbii ki, öz xalqının istək və arzularını, mənəvi və hüquqi tələblərini ortaya qoymağa çalışırdılar. Maralılı uşaq yazıçısı Abdulla Şaiqin 1910-1913-cü illərdə yazdığı uşaq ədəbiyyatında bu istiqamətdə başladığı yolu sovet dövəmində davam etdirən Mirmehdi Seyidzadənin, Ə.Abbasovun, İsgəndər Coşqunun və digər dramaturqların yaradıcılığında rast gəldiyimiz rəmzi nağıl obrazların və təmsillərin vasitəsi ilə təbii ki, müəlliflər öz oxucularına və tamaşaçılara müasir dünyəvi problemlərdən söz açır, zamanın eyiblərini, mənfililiyi, istismarı, xudbinliyi, bütün insana yaraşmayan eybəcərlikləri birmənalı olaraq tənqid edirdilər. Bütün zamanlarda tənqidi mövqeyi ilə daha çox diqqəti cəlb edən bu maralılı janr və üslubdan bədii vasitə olaraq istifadə edən şair və dramaturqlar onların xoşuna gəlməyən, insanlara zərər verən, ümumi inkişafa mane olan qüvvəlləri bu yazı üslubunun vasitəsi ilə istədikləri kimi tənqid edər bildirdilər. Məsələn, XX əsrin əvvəllərində uşaqlar üçün yazılmış “Gözəl Bahar”, “Eloğlu”, “Vətən”, “Qızıl quş”, “Nərgiz”, “Ayaz”, “Məlik Məmməd”, “Dədə Qorqud”, “Meşədə XIX ” kimi səhnə əsərlərindəki simvolik və alleqorik personajların xarakterləri, əməl və amalları bu zamanın problemlərinə xidmət etdiyi

üçün daha çox maraqla qarşılanırdı. Bu əsərlərdəki personajların timsalında dünyanı idarə etməyə çalışan imperialist qüvvələri kəskin tənqid edilir, əzilən tərəfə qalib olmaq yolları göstərilirdi.

Abdulla Şaiqin 1910-cu ildə uşaqlar üçün yazdığı “Gözəl Bahar” nağıl-pyesindəki simvolik personajlar da bu mənada böyük maraq doğurur. Simvolik üslubda yazılmış bu səhnə əsərində iştirak edən 40-a yaxın alleqorik obrazın çoxunun quşlar, güllər olduğunu görürük. Pyesdə təbiət qüvvələri, heyvan və digər simvolik obrazlar da vardır ki, şair-dramaturq onların vasitəsi ilə zamanın ağır şərtlərini, ilə çar üsul-idarəsinin müsəmləkə əsarəti altında idarə etdiyi ərazilərdə yerinə yetirdiyi şiddət və zülmü açıb göstərmişdir. Abdulla Şaiqin yaradıcılığını tədqiq edən sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mınəxanım Əsədli “Gözəl Bahar” pyesinin mövzusununu və ideyasını təhlil edərkən yazmışdır: “Pyesdə qış istibdadın, yaz isə azadlığın rəmzi kimi səciyyələndirilmişdir. Torpaq, Su, Qaranquş, Yer, çiçəklər – Baharın ordusunu, Boran, Qar, Külək isə Qışın ordusunu təmsil edirlər. Müəllif təbiətin bu ayrı-ayrı cəhətlərini də sadə bir dillə uşaqlara başa salır və bu haqda alleqorik şəkildə onlara məlumat verirdi.” (1)

Abdulla Şaiq “Gözəl Bahar” pyesinin məhz rus imperiyasının zülmünə və Azərbaycan xalqının öz milli istiqlaliyyəti uğrunda mübarizə aparmaq iqtidarında olduğunu bildirdiyini filoloq alim Əziz Mirəhmədov da öz yazılarında diqqətə çatdırmışdır. Akademik bu uşaq pyesində qəzəbli Qış obrazını rus imperiyasının təmsilçisi olaraq dəyərləndirmiş, onun qəddarlığının, fitnə-fəsadının sonunun yaxınlarda Yaz obrazının timsalında sona yetəcəyini ideyanın əsası olaraq təhlil edirdi. Bu əsərdə acıqlı Qışın zülmündən vaxilas omağa çalışan Gözəl Bahar isə müstəqillik arzusunda olan Azərbaycan xalqının ümumiləşdirilmiş obrazı olaraq dəyərləndirilmişdir. Sonda Gözəl Baharın zalimin üzərində qələbə çalacağını maraqlı şəkildə əsaslandırان dramaturq burada maraqlı bir problemə də toxunmağı özünə vacib hesab etmişdir. Əsəri diqqətlə oxuduğumuz zaman həmin illərdə Azərbaycan ziyalıları arasında baş vermiş ideoloji fikir ayrılıqlarını tənqid edən dramaturq bolşeviklərin tərəfinə keçən ziyalıların çoxunun səhv etdiklərini anlayaraq, Qışın ordusundan ayrılıb, Yazın tərəfinə keçməsinə alqılamışdır.

İlk uşaq dramaturgiyasının nümunəsi olaraq yazdığı bu pyesdə Abdulla Şaiq açıq-aşkar romantik və simvolik obrazların vasitəsi ilə həmin ədəbi janrın prinsiplərinə uyğun gələn maraqlı personajların vasitəsi ilə çar mütləqiyyət rejiminə rus imperiya siyasətinə qarşı meydan oxumuş, onların zülmünə yaxın zamanlarda son qoyulacağına işarə etmişdir. Bu pyesdəki maraqlı cəhətlərdən biri də, quşların və çiçəklərin obrazlarının müsbət və sülhsevər olmalarıdır. Onlar Gözəl Baharın qalib gəlməsi üçün ona yardımçı olur, imkanları daxilində haqq işində onun yanında olduqlarını göstərilir. Abdulla Şaiq bu səhnə əsərini yazdığı illərdə özünün dərs dediyi məktəbdə uşaqlar ilə tamaşaya hazırlasa da, bu maraqlı pyesə ilk dəfə Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra (1922-ci ildə) peşəkar səhnədə Abbas Mirzə Şərifzadənin quruluşunda hazırlanmışdır. A.M.Şərifzadə romantizm mərhələsinin prinsiplərini gözəl bilən rejissor və aktyor olaraq, tamaşada Abdulla Şaiqin ali məqsədini daha da qabartmış, Gözəl Baharın

amansız düşməni olan zalim Qışın və onun tərəfdarlarının üzərində qazandığı qələbəni daha maraqlı və poetik tərzdə əsaslandırmışdır. Elə ona görə də, “Göğzəl Bahar” milli uşaq teatrımızın ilk nümunəsi olsa da, tamaşası baxımlı və təsirli olmasına görə tamaşaçılar tərəfindən maraqla qarşılasa da, hazırlandığı Milli Dram Teatrının səhnəsində cəmisi bircə dəfə, gündüz tamaşası olaraq göstərilmişdir. Təbii ki, böyük zəhmət və həvəslə hazırlanmış bu ilk uşaq tamaşasının belə soyuq qarşılanmasının haqqında zamanın teatr ictimaiyyəti heç bir səbəb yazı bilməmişdilər. Yazı da bilməzdilər. Çünki pyesi Şərifzadəyə sovet hakimiyyətinin Azərbaycanı ilhaq etməsinin ildönümü münasibəti ilə hazırlamağı sifariş etdirmişdilər. Sifarişçilər unutmuşdular ki, romantiklər satqın ola bilmirlər... Ona görə də, A.M.Şərifzadə “Göğzəl Bahar” uşq pyesini də, xüsusi təmtəraqla və böyük pafosla səhnəyə hazırlamışdı. Tamaşada zülm və zalimə qalib gələn Göğzəl Bahar alqışlanır, təqdir edilirdi. Bu hadisədən sonra xeyli müddət bu tip pyeslərin səhnəyə hazırlanmasına imkan verilmədi. Amma Azərbaycan xalqının qədim mədəni-ədəbi zənginliklərini məhv edib, yaddaqlardan silmək elə də, asan bir iş deyildi...

1930-1945-ci illərdə hazırlanan “Nərgiz”, “Məlik Məmməd”, “Qızıl quş” və digər nağıl-pyeslərdəki simvolik obrazların maraqlı səhnə təqdimatlarından da bəlli olur ki, bu janra milli teatrda həmişə ehtiyac diqqət olmuşdur. Məsələn, “Məlik Məmməd” nağılının mənfi personajı olan Divin məğlubliyyətini zamanın siyasi problemləri müstəvisində təhlil edən tənqidçilər, bu qorxunc məxluqu ideya cəhətcə dünyaya meydan oxuyan faşist rejiminin yaradıcısı Hitlerlə eyniləşdirmişlər. Müharibə illərində Gənc Tamaşaçılar Teatrının repertuarında yer alan belə simvolik nağıl-tamaşaların hazırlanmasının vacibliyindən söhbət açan Uşaq Teatrının rejissorlarından biri, maraqlı sənətkar Soltan Dadaşovun tamaşaya həsr etdiyi məqalədə məhz mövzunun aktuallığından bəhs edilmişdir. O, həmkarı Zəfər Nemətovun quruluş verdiyi bu maraqlı tamaşanı təqdir edib yazırdı: “Azərbaycan xalq ədəbiyyatında, o cümlədən dastan və nağıllarında mərdlik, qəhrəmanlıq, qorxmazlıq kimi müsbət xüsusiyyətlər, sevgi, dostluq, sədaqət kimi nəcib duyğular vardır. Xalq arasında ən çox yayılmış nağıllarımızdan biri də “Məlik Məmməd” nağılıdır ki, burada mərdlik, qəhrəmanlıq, qələbəyə inam, hər cür çətinliyə üstün gəlmək istəyi, xalqa məhəbbət və dostluq kimi qiymətli xüsusiyyətlər vardır. Böyük vətən müharibəsi günlərində belə əsərlərin hazırlanması zəruridir.” (2)

Müharibədən sonrakı illərdə də teatr öz ənənələrini qoruyub saxlamağa çalışırdı. Teatrda kiçik yaş qurupuna daha çox xoş gələn nağıl-pyeslərin hazırlanması işinə ciddi fikir verilirdi. Məsələn, 1946-cı ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrının səhnəsində hazırlanan “Dədə Qorqud” tamaşası xalqın milli qəhrəmanlıq abidəsi olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının motivləri əsasında yazılmışdı. Bu tamaşa da həmin illərdə kollektivin uğuru sayıldığından, haqqında maraqlı məqalələr yazılmışdı. Bu səhnə əsərinin tamaşası haqqında yazılmış maraqlı rəylərdən bəlli olur ki, bu səhnə əsəri də millətin tarixinə, mədəniyyəti və mənəvi dəyərlərinə xidmət etdiyi üçün teatr ictimaiyyəti tərəfindən maraqla qarşılanmışdır.

Məsələn, maraqlı tənqidçi Əziz Şərifin tamaşa ilə əlaqədar olaraq yazdığı “Qaraca Çoban” adlı məqaləsində əsərin mövzu aktuallığından və ideya cəhətinə gərəkli olmasından bəhs edilmişdir. Tənqidçi pyesin ideyası və mövzu aktuallığına münasibət bildirərkən, nağıl-pyesin müəllifinə xoş sözlər ünvanlanmağı da vacib hesab etmişdir. Əziz Şərif əsərin zamanla səsələşməsini təqdir edərək yazmışdır: “Bu günədək alim dilşünas kimi tanıdığımız müəllif (yəni: Ə.Dəmirçizadə-Ü.M.) öz ilk bədii əsəri üçün “Dədə Qorqud” dastanından istifadə etməklə gözəl və təqdirəlayiq bir təşəbbüs göstərmişdir.”(3)

Əziz Şərif bu məqaləsində milli sərvətimiz olan mif və nağılların əsasında yazılmış səhnə əsərlərini təqdir edir, bundan sonra da, bu janrda uşaqlar və gənclər üçün daha çox pyeslər yazılacağına ümid etdiyini bildirirdi. Bu, elə bir dövr idi ki, Gənc Tamaşaçılar Teatrının repertuarında milli ideyalı əsərlər həddən çox azlıq təşkil edirdi.

Həmin illərdə (1959-1960-cı illər) tamaşaya hazırlanan “Nəsrəddin” nağıl-pyesi də, şifahi xalq ədəbiyyatı əsasında yazılmış olduğundan maraqla qarşılanmışdır. Əsərin müəllifi Yusif Əzimzadə xalq dilində çox işlənən lətifələrin fonunda qurduğu süjet xətti ətrafında hadisələri elə ustalıqla sıralamışdı ki, orada ali məqsəd aydın bir xətt üzrə irəliləyir, xarakterlər öz mizan və hərəkətləri ilə diqqəti cəlb edirdi. Həmin tamaşanın uğurundan bəhs edən tənqidçi alim İncilab Kərimov yazırdı: “Şifahi ədəbiyyatın gözəl nümunələrindən biri olan bu lətifələr mürəkkəb hadisələrin mahiyyətini aydın, konkret və düzgün bir şəkildə açıb göstərir. Yazıçı böyük məna kəsb edən bu lətifələrdən, zəngin xalq dilindən, hikmətli sözlərdən çox bacarıqla istifadə etmişdir. Əsər üçün seçilmiş lətifə və ifadələr bir-biri ilə üzvi surətdə əlaqələndirilmiş, hadisələr aydın və ardıcıl bir süjet xətti ətrafında inkişaf etdirilmişdir.” (4)

1960-1970-ci illərdə Gənc Tamaşaçılar Teatrının səhnəsində hazırlanan nağıl-tamaşalarının tamaşaları da uğurlu olmuş, balaca tamaşaçıların mənəvi və estetik dünyagörüşlərində maraqlı yer tutmuşdur. Həmin illərdə hazırlanmış: “Bir saat xəlifəlik” (Abdulla Şaiq), “Tülki məhkəməyə gedir”, “Ana laylası”, “Meşədə futbol” (İskəndər Coşqun), “Zəng səsləri” (Ramiz Heydər) və digər nağıl-pyeslərin personajlarının vasitəsi ilə müəlliflər mövcud sosial-ictimai və mənəvi-əxlaqi problemləri göz önünə sərmiş, yaxşılığı və pisliliyi kiçik yaşlı tamaşaçıların diqqətinə çatdırmağa çalışmışdılar. Bu tamaşaların alleqorik və rəmzi məna yüklü personajlarının timsalında uşaqlar real həyatın tələb və şərtlərini əyani olaraq yaxından izləyir və özləri üçün ümumi nəticələr çıxarmağa çalışırdılar. Məsələn, 1974-cü ildə tamaşaya hazırlanmış “Aycan” nağıl-pyesinin ideyasında müftəxorlar, cəmiyyətin mənəvi rahatlığını pozan mənfi tiplər, nəlayiq hərəkətləri, zərərli adətləri ilə insanlıq adına ləkə gətirən, cəmiyyətin rahatlığını pozan “xeyirsiz əlaq otları”nın (yəni pis insanların) tənqidi məsələsi dayanırdı. Maraqlı uşaq yazıçısı Xanımana Əlibəylinin yazdığı bu simvolik nağıl-pyesdə əsas personajlar insanlara xeyirli və zərərli bitkilərdir. Məsələn, əsərdəki Qanqal, Çayır, Pitraq mənfi obrazlardır. Tamaşanın rejissoru Ulduz Əliyevanın verdiyi səhnə quruluşunu təqdir edən Xalq artisti Ağakışi Kazımov eyniadlı məqaləsində pyesin

ideyasının aktyor ifalarında doğru açıldığını göstərib yazmışdır: "Tamaşa uşaqlarda təbiətə qarşı böyük qayğı hissi aşılır, onları sevinc, gözəllik gətirən, şəfa verən bitkiləri qorumağa, artırmağa çağırır. Müəllif bu mühüm məsələni sadə və aydın bir dildə izah edir. Müəllifin fikrincə alaq otları hər yerdə var. Gül-çiçəyi qoruyub, onların qayğısına qalmayan, onları kıran, tapdayan uşaqlar da alaq otları kimi bir şeydir." O, əsərdəki Aycanın obrazının dəcəlliyini, onun yuxusunda ziyanəvər Qanqalla dostluq edərək, güllərə, çiçəklərə verdiyi ziyanı anlayaraq yuxudan ayıldığı zaman dəyişməsi və onlara qayğı ilə xidmət göstərməsi rejissorun traktovkasında və aktyorların ifalarında çox maraqlı həllini tapmasını diqqətə çatdırmasını təqdir etmişdir. Maraqlı rejissor Ağakışi Kazımovun bu tamaşa ilə bağlı yazdığı maraqlı fikirləri, müsbət və gərəkli simvolik mənası olan çiçəklərin və bitkilərin rollarını ifa edən aktyorların da ifalarında maraqla ifa edildiyi yazılmışdır. Tamaşada alaq otlarına qarşı nifrət, gözəllik və rahatlıq rəmzi olan çiçəklərə, otlara qarşı isə məhəbbət və qayğı hisslərinin maraqlı ifası tamaşanın əsas ali məqsədinə xidmət edirdi.

### **Ədəbiyyat:**

1. Mınəxanım Əsədli. Abdulla Şaiq və teatr. Bakı, "Nurlan"-
2. 2003, səh.16.
3. Soltan Dadaşov."Məlik Məmməd"//, "Ədəbiyyat" qəzeti, 1944-cü il, 18 may.
4. Əziz Şərif. "Qaraca çoban"//, "Kommunist" qəzeti, 1946-cı il, 30 aprel.
5. İnqilab Kərimov. "Mənalı gülüş"//, "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1959-cu il, 9 may.
6. Ağakışi Kazımov."Aycan"//, "Bakı" qəzeti, 11 may 1974-cü il, səh.3

**Улькер Мамедова**

### **Детские спектакли-сказки – от мифов до реальности Резюме**

Автор статьи исследует пьесы в детской литературе Азербайджана, написанных на основе сказок и мифов. Особое внимание уделяется проблеме трансфера одушевленных и неодушевленных символических и аллегорических образов в реальные жизненные ситуации. В статье анализируются детские спектакли, поставленные на основе произведений Агтар Табризи, Низами Гянджеви, Физули и других классиков.

**Ключевые слова:** жанр, стиль, пьеса, идея, аллегория, время, образ.

**Ulker Mammadova**

### **Children's performances-tales – from myths to reality Summary**

The author explores tales-plays in children's literature of Azerbaijan, written on the basis of fairy tales and myths. Special attention is paid to the problem of transfer of the animated and inanimated symbolic and allegorical images in real life situations. The article analyzes children's performances based on the works of Attar Tabrizi, Nizami Ganjavi, Fizuli and other classics.

**Keywords:** genre, style, play, idea, allegory, time, image.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 08.03.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 14.03. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 17.05.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 792.01

*Fidan Qasımova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [fidanqasimova1881@gmail.com](mailto:fidanqasimova1881@gmail.com)*

## **CƏLİL MƏMMƏDQULUZADƏNİN ƏSƏRLƏRİNDƏ FEMİNİZM İDEYALARI**

**Xülasə:** Qadın azadlığı məsələsinə öz əsərlərində xüsusi yer verən Cəlil Məmmədquluzadə yarımçıq qalmış “Tərcümeyi- halım” əsərində yazırdı ki, “O vaxtlar arvadlarımızın əsarətdə olmaq söhbətləri təzə-təzə meydana atılmaq istəyirdi və birinci dəfə arvadları müdafiə edən sözlər Eynəli yoldaşımız vasitəsilə məşhur arvad azadlığı tərəfdarı Con Stüart Milin kitabında gördüm. O, kitabında sübuta yetirirdi ki, arvad azadlığına indiyədək qoyulan sərhədlərin hamısı gərək götürülsün”. Məhz bu əqidəni paylaşan Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərinin ideyası konkret coğrafi ərazinin sosial-mənəvi reallığından qaynaqlansa da ümumbəşəriliyi ilə mənalıdır.

**Açar sözləri:** qadın, azadlıq, cəhalət, cəmiyyət, əsər.

Qadın azadlığı məsələsi cəmiyyətin siniflərə bölündüyü gündən meydana çıxmışdır. Sinifli cəmiyyətin hakim ideoloqları, dil xadimləri həmişə iddia və təbliğ etmişlər ki, guya qadın cinsi, əqli cəhətdən fitrətən qüsurlu yaranmış, ailə və cəmiyyətdə qadının hüquqsuzluğu və bərabərsizliyi guya allahın iradəsinə bağlı, əbədi və toxunulmaz bir məsələ olmuşdur. Bu sayaq çürük iddialara baxmayaraq Azərbaycan xalqı və onun qabaqcıl adamları qadının idrak və kamalına inanmış, qadına saf və səmimi münasibət bəsləmişlər. Qabaqcıl görüşlü dairələr feministlər hərəkatına kömək etmiş və qadın azadlığı uğrunda mübarizəyə yüksək qiymət vermişlər. Lakin keçən əsrin ortalarına qədər qadın azadlığı mövzusunda nəinki yazmaq, danışmaq cəsarət tələb edən bir iş idi və bu cəsarəti ilə seçilənlər arasında qadın azadlığı məsələsinə öz əsərlərində xüsusi yer verən Cəlil Məmmədquluzadə yarımçıq qalmış “Tərcümeyi- halım” əsərində yazırdı ki, “O vaxtlar arvadlarımızın əsarətdə olmaq söhbətləri təzə-təzə meydana atılmaq istəyirdi və birinci dəfə arvadları müdafiə edən sözlər Eynəli yoldaşımız vasitəsilə məşhur arvad azadlığı tərəfdarı Con Stüart Milin kitabında gördüm. O, kitabında sübuta yetirirdi ki, arvad azadlığına indiyədək qoyulan sərhədlərin hamısı gərək götürülsün” (6).

Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestindəki Xudayar bəyin ərindən qalan mirasını ələ keçirmək üçün Zeynəbin, “Ölülər” əsərində isə guya savab iş adı ilə Şeyx Nəsrullaha ərə verilən Nazlı kimi

azyaşlı qızların başına gətirilən müsibətlər öz bədii əksini tapmışdır. “Ölülər”dəki Nazlinin vəziyyətinin nə dərəcədə acınacaqlı olduğu Hacı Həsən ağanın öz arvadı ilə dialoqundakı “qız tayfası axmaq bir şeydir: xeyrini -şərini nə anlayır” (6) kəlmələrindən asanlıqla anlaşılır.

Tənqidçilərin haqlı olaraq qeyd etdiyi kimi “Cəlil Məmmədquluzadəni müəllif olaraq qadın ömrünün mövcudluq ideyası, mühüm sosial- mənəvi problem olaraq düşündürür və o, qəhrəmanın, eləcə də onu əhatə edən insanların həyat məsələlərini bədii təhlil süzgəcindən keçirir. “Məhz bu əqidəni paylaşan Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərinin ideyası konkret coğrafi ərazinin sosial- mənəvi reallığından qaynaqlansa da ümumbəşəriyyəti ilə mənalıdır” (3). Belə ki, istər “Ölülər” də, istərsə də “Dəli yığıncağı”nda təsvir olunanların mövcud gerçəkliyin inandırıcı bədii cizgilərlə ortaya çıxması həm tragik, həm də komik şəkildə verilən situasiyalarda az qala göz yaşları içərisində qəhqəhələr şəkilində verilir. Belə ki, Şeyx Nəsrullahın ölü diriltməsi nə qədər absurddursa, bütünlükdə bir cəmiyyətin buna inanması da bir o qədər tragikdir” (3). Mövcud cəmiyyətin cəhələtinin ifşası kimi yaranan sosial ziddiyyətlər qadınların buradakı vəziyyətini, tragik ovqatını aşkarlayan müəllifin digər əsərlərindən fərqli olaraq bu pyesində qadınlara ayırdığı funksional əməl xətti elə bir fəallığı ilə seçilmir. Ümumilikdə götürsək, Cəlil Məmmədquluzadənin yuxarıda qeyd etdiyimiz əsərlərinin qadın tipləri o zamankı Azərbaycan gəncliyi üçün səciyyəvi sayıla bilər. Buradakı qadınlar niyyətləri və əməlləri baxımından müəyyən qədər yadda qalsalar da, həmin qadınlar müasir dünya modelində oturmuş ailə təsəvvürlərinə uyğun gəlmir.

“Dövr dəyişdikcə, yeni quruluşun mürəkkəb dolaylarında xarakterlərin daxili aləmində baş verən dəyişikliklər, ictimai həyatda yeni normaların formalaşması, elmi- texniki inkişaf, qadına, onun şəxsi aləminə tamamilə fərqli münasibət yaradır. Belə ki, əvvəlki dövrlərdə özünün bədii-etik məzmunu ilə poeziyada predmetləşdirilən qadın obrazı müasir ədəbi yaradıcılıqda daha zəngin xarakterik məzmun kəsb etdi. Və bu zaman, müasir qadın tipi daha geniş anlamda qəbul edilən mənəvi keyfiyyətlərin daşıyıcısı kimi xüsusi dəyər qazandı” (5).

Mövhumata qarşı üsyan, insanlıq ləyaqətini uca tutmaq, cəmiyyəti geriyyə çəkən hər şeyə qarşı mübarizənin zəruriliyi C.Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” əsərinin ali məqsədi kimi olduqca aktualdır.

Ədibin təqdim etdiyi cəmiyyətdəki iki qütb “ağıllılarla dəlilər” sanki sövdələşirlər. Buradakı dəlilər cəbhəsinin ən acınacaqlı və yadda qalan qadın obrazı Pırpız Sonadır. Əsərin gərgin hadisələr xətti boyu əyaniləşən xarakterləri, onların qarşılıqlı münasibətləri, niyyətləri və əməlləri müəllif ideyasının səslənməsinə faydası baxımından olduqca əhəmiyyətlidir. Həzrəti Əşrəf guya humanizm və xeyirxahlıq mövqeyindən çıxış edib, həmin vilayətdə abadlığı bərpa etmək üçün dəlilərə müalicəxana açmaq istəyir. Bura Lalbyuz adlı həkim çağırılır və şəhərin varlıları, hakim həzrət Əşrəfin qorxusundan çoxlu pul toplayırlar. Burada maddi hakimiyyətə sahib olanlarla mənəvi dünyaya sahib olanlar arasındakı yaşananlar qarşılaşdırılır, ağılsız güclülərin ağıllı zəiflər üzərində

hökümranlılığı və qadınları oyunağa çevirən məcburi siğə tələsi kimi eybəcər əməllər ifşa edilir.

Əsərdəki hadisələr müxtəlif məkanlarda baş versə də, müəllifin ədəbi-fəlsəfi ideyası nəinki zəifləmir, əksinə səhnədən-səhnəyə daha böyük vüsət qazanır. Burada verilən hadisələr “Ölülər”də olduğu kimi xalqımızın ictimai-mədəni tarixinin qanlı səhifələri kimi mahiyyətə eybəcər, obrazlı ifadə edilsə də keçmişimizin feodal-patriarxal aləminin sosial-faciə faktı kimi yadda qalır.

### **Ədəbiyyat:**

#### **Azərbaycan dilində**

1. Azərbaycan tənqidi realist ədəbiyyatında qadın obrazı. Bakı: 2015
2. Cəfərov M. Hüseyn Cavid. Bakı: Azərnəşr, 1960
3. Əsgərova S. Azərbaycan tənqidi realist ədəbiyyatında qadın obrazı, Dissertasiyanın avtoreferatı\\ Bakı: 2015
4. İbrahimov M. Böyük demokrat. Bakı: 1957
5. Qarayev Y. Səhnəmiz və müasirlərimiz. Azərnəşr: 1972
6. Məmmədquluzadə C. Əsərləri IV cildə. IV cild. Bakı: Öndər, 2004
7. Təhmasib T. Cavid və teatr. Bakı: İşıq, 1988
8. Zamanov A. Dünün səsi, bu günün nəfəsi / «Kommunist» qəzeti, 1981, 4 oktyabr
9. Zəka R. Cavid sənəti. Bakı: Bilik cəmiyyəti, 1981

#### **Rus dilində**

1. Ализаде М. Борьба без компромиссов. Баку: 1983, 24 ноября
2. Ибрагимов И. В семье Атаевых / Бакинский рабочий, 1954, 30 октября
3. Шариф А. Раздумия о драматургии Джалила Мамедгулузаде // Азербайджан, 1967

**Фидан Гасимова**

### **Идеи феминизма в произведениях Джалила Мамедгулузаде**

#### **Резюме**

Автор статьи исследует идеи феминизма в творчестве выдающегося Азербайджанского драматурга Джалила Мамедгулузаде. В статье на примере произведений Дж. Мамедгулузаде, как «Мертвецы», «Моя биография» и т.д. обосновывается значимость его прогрессивных идей относительно свободы женщины.

**Ключевые слова:** феминизм, женщина, свобода, мышление, общество, произведение.

**Fidan Gasimova**

## **Ideas of feminism in the works of Jalil Mammadguluzade**

### **Summary**

The author examines the ideas of feminism in the works of the outstanding Azerbaijani playwright J. Mammadguluzade. In the article on the example of works by Jalil Mammadguluzade as "Dead", "My biography," etc. **is explained** the importance of his progressive ideas about the freedom of women.

**Keywords:** feminism, woman, freedom, mind, society, work.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 20.02.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 27.02. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 02.04. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəridə Cəlilova

**ADMIU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT792.01

*Elnurə Əsədova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət*  
*və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [elnura\\_asadova@mail.ru](mailto:elnura_asadova@mail.ru)*

## **F.M.DOSTOYEVSKI YARADICILIĞINDA İDEYANIN BƏDİİ HƏLLİ**

**Xülasə:** F.M.Dostoyevski dünyası bitib-tükənmək bilməyən bir ümmandır. Yazıcının yaradıcılığı istər onun sağlığında, istərsə də ölümündən sonra həm ideyanın bədii həlli, həm də İnsan-qəhrəman münasibətləri baxımından təhlil edilib, araşdırılıb və bu gün də aktual mövzu kimi araşdırılmaqdadır. “F.M.Dostoyevski yaradıcılığında ideyanın bədii həlli” məqaləsində yazıcının ideya qəhrəmanı, qəhrəmanın ideyası təhlil edilir. Dünya ədəbiyyatına yeni bədii forma (polifonik roman janrı) gətirmiş, məşhur romanları ilə insanın, onun həyatının gizli tərəflərini açə və görə bilmiş bir sənətkar kimi F.M.Dostoyevskinin çoxşaxəli yaradıcılığı İdeya, onun bədii həlli və insan problemi müstəvisində çözülib.

**Açar sözlər:** polifonik roman, ideyanın bədii həlli, ali ideya, fərdi təfəkkür

Öncə qeyd edək ki, bədii ədəbiyyatda polifonik romanın təkrarolunmaz müəllifi kimi tanınan F.M.Dostoyevski insan faktoruna tamamilə yeni baxış nümayiş etdirmişdir. F.M.Dostoyevski təkcə dahi sənətkar deyil, həm də dahi düşünər, görkəmli filosof idi. F.M.Dostoyevskinin yaradıcılığında ideya geniş, mərkəzi rol oynayırdı. Və sənətkar ideya dialektikasına ondan öncə işlənməmiş xüsusi yanaşma gətirmişdir. İdeya onun əsərlərində orqanik həyat yaşayır və qəhrəman kimi həyatı, taleyi olur. İdeyanın həyatı dinamik müstəvidə gəlişir. Məhz F.M.Dostoyevski ideyanın həyatında dinamik prosesi izləyir.

İdeya birbaşa F.M.Dostoyevski poetikasının əsasını, yaratdığı ədəbi qəhrəmanlarının mahiyyətini təşkil edirdi. F.M.Dostoyevski yaradıcılığında ideya bədii təsvirin obyektinə çevrilir və təsdiq olunmuş faktdır ki, görkəmli yazıçı qüdrətli ideya ustası kimi dünya ədəbiyyatında təstiqlənmişdir. F.M.Dostoyevskinin ustalıqla qələmə aldığı qəhrəmanı individual “mən”inə qapanmır, ətrafında cərəyan edən həqiqətin axtarışına çıxır. F.M.Dostoyevskiye görə, dünya haqqında həqiqət şəxsiyyətin həqiqətindən ayrılmazdır. Onun əsərlərinin qəhrəmanları məqsədli formada bu ideyanın daşıyıcılarıdır. İdeya yazıcının qəhrəmanında hərəkətli, dinamik mübarizədə təsvir olunur.

F.M.Dostoyevski ideyaları insan taleyi, geniş mənada isə dünyanın aqibəti ilə əlaqədardır.

F.M.Dostoyevski yaradıcılığının ilk mərhələsində özü də bilmədən ideya qəhrəmanını yaratmışdı. 1847-ci illərdə yazılmış, “Evdar qadın” əsərinin qəhrəmanı Ordinov buna misal ola bilər. Məhz F.M.Dostoyevskinin yaratdığı ideya qəhrəmanı nəticədə yazıçının şəxsi obrazına çevriləcəkdir. Onun qələmində ideya öz təbiəti etibarilə mənəvi, ruhi, insani səciyyə daşımır, o, ictimai, məntiqi rakursdan anlaşılır, canlı insan duyğuları və insan mənəviyyəti ilə ziddiyyət təşkil edir. İdeyaya aludə olmuş, onun təsiri altına düşmüş insan, bir qayda olaraq, mənəvi işgəncələrə düçar olur, çünki ideya onu təbiəti və ruhi mahiyyəti ilə zidd olan fəaliyyətə sövq edir. Odur ki, qəhrəmanla ideya arasında, daha dəqiq ifadə etsək, ideyaya olan iki əks münasibət arasında həlli müşkül olan bir ziddiyyət yaranır: o yaşayının sonunacan ideyadan imtina da edə bilmir, bu ideya ilə yaşaya da bilmir.

F.M.Dostoyevski yaradıcılığında ideya qəhrəman xarakterini və qəhrəman şəxsiyyətini səciyyələndirən xüsusiyyətlərdən biri kimi deyil, müstəqil bir obraz kimi çıxış edir. F.M.Dostoyevski qəhrəmanı mədəni ənənədən təcrid olunmuş “təsadüfi tayfa”nın nümayəndəsidir. Bu qəhrəman ideya və onun hökmranlığı qarşısında acizdir, çünki köksüzdür və mədəni ənənədən məhrumdur. O, “ideya adamına” çevrilir, ideya isə onun daxilində düşüncəsini və həyatını təyin edən müstəqil həyat sürür, çünki yaşayan əslində qəhrəman deyil, ideyadır. Yazıçı qəhrəmanın həyat tarixçəsini deyil, onun daxilindəki ideyanın tarixçəsini təsvir edir. B.M.Engelqardt yazır: “Dostoyevski fərdi və ictimai şüurdakı ideyanın həyatını təsvir etmişdir, çünki o, ideyanı ziyalı cəmiyyətinin həlledici amili hesab edirdi. Lakin bunu belə başa düşmək olmaz ki, guya o, ideyalı romanlar, povestlər yazmış və təmayüllü sənətkar olmuşdur. O, ideyalı romanlar və ya XVIII əsrin zövqünə uyğun olan fəlsəfi romanlar yazmamışdır, *ideya haqqında romanlar* yazmışdır. Onun qəhrəmanı ideya idi” (2, səh.90) F.M.Dostoyevski yaradıcılığında ideya müstəqil bir qüvvə kimi təsvir edilir və sanki qəhrəmanın obrazından ayrı mövcud ola bilmir. Odur ki, F.M.Dostoyevski yaradıcılığının mərkəzində dayanan nə insandır, nə də ki ideyadır, ideya insandır, ideyalı insandır. F.M.Dostoyevskiye görə ideya qəhrəmanın taleyini müəyyənləyir və bu ideya F.M.Dostoyevski ideyası dərin ontoloji, energetik və dinamikdir. Sözügedən ideyada dağıdıcı dinamit enerjisi cəmlənir. F.M.Dostoyevski göstərir ki, ideyanın partlaması sonucda ölümə yol açır.

F.M.Dostoyevski ideyanın fərdi təfəkkürdə yaranmasını və onun təşəkkül mərhələlərini konkret zamanda təsvir etmir. F.M.Dostoyevskinin yaradıcılığında ideyanın təşəkkülü deyilən nəsnə yoxdur. Onun əsas təsvir predmeti hazır və artıq formalaşmış ideyanın düşüncədəki, yaşamdakı gerçəkliyi. Yazıçı burada ideyanı təsvir prinsipi, leytmotivi və nəticəsi kimi deyil, təsvirin obyektini kimi təqdim edir. İdeya müəllifin özü üçün deyil, yalnız yaratdığı qəhrəmanlar üçün nəzərdə tutulub. İdeya onun qəhrəmanlarının dünyanı görmək və dərk etmək, onu bu ideya nöqtəyi-nəzərindən tərtib etmək prinsipidir. Bu ideyalar əsla təsvirin və

bütövlükdə romanın quruluşunun prinsiplərinə, yəni bir sənətkar kimi müəllifin özünün prinsiplərinə çevrilmir, çünki belə olsaydı onun romanları sadə fəlsəfi-ideyalı romanlar kimi alınardı. Bu ideyalar bədii roman yaradıcılığı nöqteyi-nəzərindən Raskolnikovun, İvan Karamazovun və başqalarının ideyaları ilə yanaşı hadisələrin bərabərhüquqlu iştirakçılarıdır.

F.M.Dostoyevski öz qeydlərində yazırdı ki, ideya ağır bir daş kimi insanın üzərinə düşür. Yazıcının da qeyd etdiyi kimi ideya “dövrün səmasında dolaşır”, insanın əqlinə qəlbinə daxil olaraq öz icrasına nail olur. Bu da sonucda qəhrəmanı ağır nəticələrə, hətta ölümə belə sürükləyir.

Yazıcının dünya ədəbiyyatına bəxş etdiyi qəhrəmanlarının demək olar ki, hamısı “ali ideya” hikmətinə bürünmüşdür və “ideyanın bədii həlli” kimi mürəkkəb missiyanın daşıyıcılarıdır. Onların təsvir olunan həyatı məhz fikrin (ideyanın) həllinə yönəlmişdir. Əgər biz qəhrəmanların daşdıqları ideyanı onlardan ayırısaq, onda obrazları tamamilə dağılar. Bir sözlə, qəhrəman obrazı ideya obrazı ilə ayrılmaz şəkildə bağlıdır. Oxucu isə qəhrəmanı ideyada və ideya vasitəsilə, ideyanı isə qəhrəmanda, onun vasitəsilə görür. Nümunə kim yazıcının məşhur “Cinayət və cəza” romanının qəhrəmanı Raskolnikovun sələmçi qarını öldürməsi faktını göstərə bilirik. Raskolnikov qarını qızıl-zinət əşyalarına, pula görə deyil, məhz ideya uğrunda apardığı mübarizənin nəticəsi kimi öldürdü. “İdeya adamları kimi Dostoyevskinin bütün qəhrəmanları tamamilə təmənnasızdılar, çünki, ideya, doğrudan da, onların şəxsiyyətə hakimdir” (4, səh.124). Yazıcının “Cinayət və cəza” adı ilə tanıdığımız, özünün isə “Tövbə” kimi adlandırdığı romanın ideyasını (baş qəhrəman Raskolnikovun ideyasını) F.M.Dostoyevski belə ifadə edirdi: “Onun romandakı surətində hədsiz qürur, təkəbbür və lovğalıq, bu cəmiyyətə qarşı nifrət ifadə olunur... O hökmlərlik etmək istəyir, amma heç bir vasitə tapa bilmir. Öldürmək ideyası isə onun ağılına hazır şəkildə gəlir” (3, səh.440). Bu bir cinayətin psixoloji hesabı idi. Raskolnikov qarını niyə öldürür? Əgər F.M.Dostoyevskinin kifayət qədər nikbincəsinə sübut etmək istədiklərinə inansa, Raskolnikov bir tərəfdən ailəsinə, digər tərəfdən isə yüksək ideallara sadıq, fədakarlığı bacaran, mehriban, böyük ürəkli, çalışqan, lakin hədsiz bədgüman və qürurlu, hətta heç bir səmimi, aşiqanə münasibətlərə ehtiyac duymadan özünə qapanan gənc idi. Bu çox yaxşı, böyükürəkli və qürurlu gənc ümitsizcəsinə kasıbdır. Raskolnikov sələmçi qarını və onun bacısını niyə öldürür? Aydınır ki, ailəsinə kasıblıqdan qurtarmaq və bir də ki, onun (Raskolnikovun) universiteti bitirməsinə yardım edəcək varlı alçağa ərə getməyə hazırlaşan bacısını xilas etmək üçün. Lakin o, həm də kimin tərəfindən uydurulduğu məlum olmayan əxlaq qanunlarını rəhbər tutan adi adam deyil. Raskolnikov öz qanunlarını yaratmağa, əxlaqi məsuliyyətin bütün ağırlığına, vicdan əzabına dözməyə və yaxşı məqsəd uğrunda (ailəyə kömək, insanlığa fayda vermək üçün təhsil almaq) ən alçaq vasitəni (qətl) seçməyə qadir şəxsiyyət olduğunu sübut etmək üçün adam öldürür. Bir də o, F.M.Dostoyevskinin sevimli ideyasına görə qatil olur – maddi ideyanın gücü insanın əxlaqını pozur və hətta yaxşı gənci belə qatil edə bilər. Beləliklə, o, olayların uğursuz inkişafı zamanı asanlıqla cinayətə əl ata bilir. Raskolnikovun “cinayət”ində inkişaf etdirdiyi

ideyalara diqqət yetirin: bəşəriyyət iki hissədən ibarətdir, kütlə və ali insan, əksəriyyət mövcud əxlaqi qanunlara tabe olmalıdır, lakin kütlədən yüksəkdə dayanan tənha adamlara öz qanunlarını təsis etmək sərbəstliyi verilməlidir. Əvvəlcə Raskolnikov bəyan edir ki, insan həyatı kəşflərə mane olursa, Nyuton və digər böyük alimlər yüzlərlə həyatı qurban verə bilərdi. Sonra naməlum səbəbdən o, insan soyunun xeyirxahlarını unudub diqqətini tamam başqa ideala yönəldir. Onun bütün şöhrətpərəst meylləri böyük şəxsiyyət hesab etdiyi Napoleonun üzərində toplanır. Raskolnikov bir fərd olaraq əksliklərin sienergetik nöqtəsi idi. Təsadüfi deyil ki, F.M.Dostoyevskinin yaratdığı bütün canilərin ("Karamazov qardaşları"nda Smerdyakov, "Şeytanlar"da Fedka, "İdiot"da Roqojin) ağılı başında deyil.

F.M.Dostoyevskinin "İdiot" romanında biz müsbət qəhrəmanın xeyirxah ideyalarını görürük. Bu yalnız yaxşılığa və bağışlamaq xüsusiyyətinə qadir olan knyaz Mıışkindir. Mıışkin fəvqəladə həssas adamdır və o, başqa insanların başına gələn hər şeyi hiss edir, duyur. Onun mənəvi müdrikliliyi, təmizliyi başqalarının dərdsini anlaması, mərhəməti Knyaz Mıışkin onu əhatə edən dünya ilə toqquşmaya gətirib çıxarır.

"Karamazov qardaşları" isə F.M.Dostoyevskinin digər romanlarında istifadə etdiyi detektiv texnikasının ən gözəl nümunəsidir. Fəsillərin adları qeyri-adidir və insanı çaşdırır, romanla tanış olmayan insan qarşısında roman yox, hansısa eksentrik vodevil librettosu olduğunu düşünüb asanlıqla yanılır. Əslində fəsillərin adları belə ayrı-ayrılıqda maraqlı ideyalardır: 3-cü fəsil: "Coşqun qəlbin etirafı.. Şeirlərlə", 4-cü fəsil: "Coşqun qəlbin etirafı.. Lətifələrlə", 5-ci fəsil: "Coşqun qəlbun etirafı.. Başı aşağı". Sonra ikinci cildin 5-ci fəslə: "Qonaq otağında canfəşanlıq", 6-cı fəsil: "Daxmada canfəşanlıq", 7-ci fəsil: "Və açıq havada".

"Yeniyyət" romanının qəhrəmanı isə Rotşild kimi varlı bir milçonçu olmaq istəyir ki, sonradan bu milyonları paylayıb kasıb vəziyyətə düşsün. Burada da məqsəd pul deyil, qarşıya qoyulan ideyadır.

F.M.Dostoyevski dünya məşəblı yazıçı olaraq, öz şəxsi ideyalarını yaratmaqla məşğul olmamış, ideyanın təsvirini, onun obrazının yaradılmasını özünün əsas vəzifəsi hesab etmişdir. F.M.Dostoyevskinin yazıçı kimi fərqliliyi də ondadır ki, o, dövrün, zamanənin yaratmış olduğu ideyaları duyub, obrazlı şəkildə ifadə edə bilmişdir. Onun əsərlərində ideya insan tərəfindən subyektiv şəkildə yaradılmışdır. O, insan düşüncəsinə sanki kənardan daxil olur və onun bütün varlığına hakim kəsilir. Qəhrəman ideyadan istifadə etmir, amma o, ideyanı idarə də etmir. İdeya ilə insan arasında səbəb-nəticə əlaqəsi yoxdur, onların hər biri tamhüquqlu və müstəqil qüvvələrdir. İdeyanın bu xüsusiyyətini F.M.Dostoyevski realistcəsinə təsvir etmişdir. İnsan ideya üzərində hakim olmur və bu ideya onun taleyini, aqibətini təyin edir.

F.M.Dostoyevski öz ideyalarını alimlər, filosoflar kimi öncədən təyin edilmiş kompozisiyanın əsasında yaratmırdı. O, real həyatın özündə tapdığı, eşitdiyi, bəzən də duyduğu ideyaların, yəni artıq yaşamaq hüququ qazanmış ideyaların canlı bədii obrazını yaradırdı. F.M.Dostoyevski öz dövrü ilə dialoqa girmək istedadına malik

idi. F.M.Dostoyevski heç zaman ideya obrazlarını xəyali tərzdə yaratmamış, onları uydurmamışdır. F.M.Dostoyevski qəhrəmanları mövcud olduqları zaman və məkanda zamanı eşidə, duya bilmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Ален Л. Достоевский и Бог. СПб, филиал журнала «Юность», 1993
2. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского. В сб.: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы, с.90
3. Leonid Qrossman. Dostoyevski. Bakı: Qanun nəşriyyatı, 2015, səh.440
4. Baxtin M. Dostoyevski problemlərinin poetikası. Bakı: Şərq-Qərb, səh.124

**Эльнұра Асадова**

### **Художественное решение идеи в творчестве Ф.М.Достоевского Резюме**

Автор статьи исследует проблему художественного решения идеи в творчестве выдающегося писателя мировой литературы Ф.М.Достоевского. В статье особо отмечается новаторство Ф.Достоевского, а именно внедрение новой художественной формы (жанра) в мировую литературу, как полифонический роман. Посредством жанра полифонического романа Ф.Достоевский раскрывал скрытые стороны внутреннего мира своих героев.

**Ключевые слова:** полифонический роман, художественное решение идеи, индивидуальное мышление.

**Elnura Asadova**

### **Artistic solution of ideas in Dostoevsky's works Summary**

The author explores the issue of artistic idea in the works of the famous writer of world literature Fyodor Dostoyevsky. It is also noted the innovation of Dostoyevsky, namely the introduction of a new artistic form (genre) in the world literature as a polyphonic novel. Through the genre of the polyphonic novel F. Dostoyevsky revealed the hidden inner world of his characters.

**Keywords:** polyphonic novel, artistic solution of ideas, individual thinking.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 25.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 08.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 18.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəridə Cəlilova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 792.01

*Afaq Ağayeva*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*AZ 1065 , Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [info@admiu.edu.az](mailto:info@admiu.edu.az)*

## **AZƏRBAYCAN TEATRINDA ŞEKSPIR ƏSƏRLƏRİNİN SƏHNƏ TƏCƏSSÜMÜ**

**Xülasə:** Uilyam Şekspirin yaradıcılığı beynəlxalq arenada intibah dövründən bugünə qədər öz aktuallığını qoruyub saxlamışdır. Onun yaradıcılığı dünyanın demək olarki bütün xalqlarının teatr mədəniyyətinə öz töhfəsini vermişdir. Şekspir dramaturgiyası həm dünya həm də Azərbaycan teatr səhnəsində istər repertuar siyasəti baxımından istərsə də aktyor potensialı inkişafı tərəfindən hər zaman mühüm rol oynamışdır və bu əsərlər daim mövcud olacaq dünyəvi problemləri əks etdirdiyi üçün aktuallığının əbədi mövcudluğu şübhəsizdir.

**Açar sözlər:** Uilyam Şekspir, dramaturgiya, teatr, tamaşa, mədəniyyət.

Bildiyimiz kimi dünya şöhrətli Uilyam Şekspir 1564-cü ildə İngiltərənin əyalət şəhərlərindən birində, Stratfordda, yoxsul ailədə doğulmuşdur. Şekspir dünya ədəbiyyatına dahiyənə əsərlərin müəllifi, “Qlobus” teatrının aktyoru və cəhanşümul dramaturq kimi daxil olmuşdur. Şekspir İntibah dövrünün nəhəng sənətkarlarından biridir. O, 37 səhnə əsərinin-komediyaların, tarixi dramların, faciələrin, habelə iki poema və çoxlu sonetlərin müəllifidir. Şekspir dünya ədəbiyyatına həyat təcrübəsi zəngin, bədii təsiri son dərəcə qüvvətli olan pyeslər bəxş etmiş, dövrünün qabaqcıl və mütərəqqi ideyalarının müəllifinə çevrilmişdir.

Yaradıcılığında insan mövcudluğunun, varolmasının fundamental problemlərini təhlil edib, ədəbi dilə-yazıya gətirən Uilyam Şekspir dünya mədəniyyətində unikal, təkrarolunmaz yer sahibidir. XX əsr dünya ədəbiyyatının bir sıra tanınmış müəllifləri özünü Şekspirin sələfi hesab edirdilər. Uilyam Şekspir dini-fəlsəfi renessansın təsiredici qüvvələrindən biri idi. O, öz romanlarında zamanın ideoloji, sosioloji və mənəvi suallarına cavab axtaran, keçmiş, indiki, və gələcək zamanın müstəvisində insanı dərinlənə araşdırmağa çalışmışdı.

Şekspir əsərlərinin Azərbaycan səhnəsində tamaşaya qoyulmasının zəngin tarixi vardır. İlk dəfə 1903-cü ildə Azərbaycan aktyorları Şuşa şəhərində “Otello” faciəsini ilk dəfə ana dilində tamaşaya qoymuşlar. “Sonrakı illərdə həmin əsər

Bakıda və Azərbaycanın başqa şəhərlərində təkrar-təkrar göstərilmiş, çox kiçik fasilələrlə səhnəmizdə həmişə yaşamış, ideya dərinliyi, bədii-emosional keyfiyyəti ilə tamaşaçılarımızı təsirləndirmişdir” [M.Məmmədov. “Teatr düşüncələri”, Bakı, 1977, s.78] .

Şekspirin əsərləri 1920-ci ildən sonra Azərbaycan səhnəsində daha geniş yer alır, tez-tez tamaşaya qoyulur. “Otello”dan sonra “Hamlet”, “Maqbet”, “Kral Lir”, “Romeo və Cülyetta”, “Antoni və Kleopatra”, “Qış nağılı”, “Fırtına” faciələri, “Şiltaq qızın yumşalması”, “On ikinci gecə” və “İki veronalı” komediyaları nümayiş edilib. Bu əsərlərin hər biri dramaturqun zəngin yaradıcılığının nəticəsi olan yeni-yeni insan xarakterlərini, fərqli qəhrəman obrazlarını, həyat konfliktlərini əks etdirirdi.

Azərbaycan teatrı səhnəsində müxtəlif illərdə səhnə həyatı qazanan Şekspir əsərləri tamaşalarının rejissor yozumunun əsasında aktual ideyalar, aktual məzmun xüsusiyyətləri dayanırdı. Müasirliyin həm sənət həm də teatr üçün bir qanun olduğu artıq danılmaz bir faktdır. Müasirliyi başqa sözlə ifadə etsək, o həm də sənətin məzmunudur. Müasirlik konkret-tarixi bir zaman olmaqla bərabər, cəmiyyətin inkişafını əks etdirir və buna görə də dəyişir, mükəmməlləşir, yeni bir sıçrayış üçün zəmin olur. Müasirlik uğrunda aparılmış mübarizə uzun tarixə malikdir. Bugünkü müasirlik tələbinin kökü də bu tarixlə bağlıdır. Zaman ötdükcə müasirliyin məzmunu da xeyli zənginləşmiş və yenilənmişdir. Doqmatizmin və subyektivizmin zərərli təsiri və nəticələri aradan qaldırıldıqca, praktiki fəaliyyət elmə, dərin biliyə daha çox əsaslandıqca, ictimai şüur da dəyişir, yeniləşir. Odur ki, şüur fəaliyyəti olan sənət də dəyişilməyə bilmir və doğrudan da elmin sürətli inkişafı sənətkarla həyat arasında münasibəti dəyişmiş, nəticədə sənətin funksiyası da yeni keyfiyyət kəsb etmişdir.

Məşhur teatrşünas-alim Cəfər Cəfərovun təbirincə desək, “fikir və ehtiras, obraz və xarakter, zaman və məkan, milliyyət, irq və s. etibarilə Şekspirin yaradıcılığı, doğru deyirlər ki, “intəhasız” bir müxtəliflik mənzərəsidir” . Şekspir əsərlərinin milli səhnəmizdə uğur qazanması, azərbaycanlı seyricilərə bu dərəcədə nüfuz etməsi, milli rejissor və aktyorlarımızın səhnə uğuruna çevrilməsi hər bir zaman tənqid və teatr yazarları tərəfindən təəccüblü qəbul edilir. Bu təəccübün izahı çox sadədir. Yəni teatr nəzəriyyəsində tez-tez xatırlanan, hallandırılan həqiqətə görə, sənət həyatın bədii inikası kimi təqdim edilməli, bədii-estetik qavrayışı təmin etməlidir. Bu fikri dolayı yolla Şekspirin özü də söyləmiş, nəticədə dünya dillərində aforizmə çevrilmişdir: “Dünya səhnədir, insanlar isə aktyor”. Şekspir özü də “Qlobus” teatrının aktyoru olmuşdu. Aktyor kimi cəmiyyətdə baş verən hadisələri bədii təxəyyülünün məhsulu kimi səhnəyə gətirmişdir.

Ümumilikdə isə Şekspir dramaturgiyasının nümunələri zaman arealına, bədii-estetik həllinə görə fərqlənsələrdə, ideya-məzmun xüsusiyyətlərinə görə öz dövrü üçün müasir idi və aktual mahiyyət kəsb edirdi.

Hələ 1950-ci illərin axırlarından milli teatrımızda hiss olunmağa başlayan yeni dalğa 1960-cı illərdə daha da sürətlənməyə başladı. 1970-ci illərdən isə Azərbaycan teatrının peşəkar sənət axtarışlarında yeni mərhələ başladı. Bu dövrdə

fəaliyyət göstərən rejissorlar yerli müəlliflərlə yanaşı əcnəbi dramaturqlarında əsərlərinə müraciət edirdilər. Səhnələşdirilən tamaşaların heç də hamısı uğurlu olmadı, lakin teatrın repertuarını zənginləşdirmək baxımından dəyərli idi, həm də azərbaycan tamaşaçısını başqa xalqların dramaturgiyası, həyat tərzı, adət-ənənəsi, mübarizəsi ilə tanış etmək, eləcədə ideya və məzmununu, ifadəli quruluşu, tamaşaçılara təsiri baxımından maraqlı idi.

Azərbaycan teatr tarixindən məlumdur ki, bir sıra xarici dramaturqlar kimi Şekspirin də Azərbaycan milli dram sənətinin təşəkkülünə və inkişafına, milli rejissuranın forma və üslub axtarışındakı prosesinə ciddi təsiri olmuşdur. Məhz milli rejissura daha geniş auditoriyaya müraciət etmək üçün, digər xalqların nə düşündüyünü, necə hiss etdiyini anlamaq üçün və heç şübhəsiz ki, dünya teatr prosesindən kənarda qalmamaq üçün Şekspir yaradıcılığına müraciət edirdilər.

Öncə də qeyd etdiyimiz kimi Azərbaycan milli rejissurasının ən çox müraciət etdiyi əcnəbi yazar məhz Şekspir olmuşdur. Bir sıra əcnəbi dramaturqlar kimi Şekspirin də Azərbaycan milli rejissurasının təşəkkülünə və inkişafına, peşəkarlıq səviyyəsinin artmasına ciddi təsiri olmuşdur. Dünya teatr arenasına qatılmaq, dünya xalqlarının teatr sənəti uğurlarına çatmaq, yeni bədii-estetik, yeni məzmunlu səhnə mədəniyyəti yaratmaq uğrunda çalışan milli rejissor sənətimiz başqa müəlliflərlə bərabər Şekspirə də müraciət edir. Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrının müxtəlif illərində repertuarına nəzər salsaq, görərik ki, əsas üstünlük əcnəbi dramaturqlar arasında məhz Şekspirə verilirdi.

Azərbaycan teatrının tanınmış rejissorları Ədil İsgəndərov, Mehdi Məmmədov, Ələsgər Şərifov, Zəfər Nemətov, Tofiq Kazımov, Vaqif İbrahimov, Azər Paşa Nemətov və başqaları öz yaradıcılıqlarında Şekspir dramaturgiyasına müraciət etmişdilər. Gülrux Əlibəylinin qeyd etdiyi kimi “onları Şekspirin dahiliyi, onun insan xarakterlərinin dəhşətli ehtiraslarının kəskin toqquşmasında, insana xas bütün mənfi və müsbət, qaranlıq və işıqlı cəhətlərini açıb göstərməsi, insan psixologiyasının çoxcəhətliliyini və mürəkkəbliyini sarsıdıcı dramatik formada göstərməsi cəlb edirdi”. (1, s.76)

Şekspir dramaturgiyasının Azərbaycan səhnəsində yozumundan danışarkən Ələsgər Şərifovun (“Qış nağılı”, 1955-ci il), Əşrəf Quliyevin (“Heç nədən hayküy”, 1979-ci il), Mərahim Fərzəlibəyovun (“Maqbet”, 1981-ci il), Azər Paşa Nemətin (“Hamlet”, 2002-ci il və “On ikinci gecə”, 2011) tamaşaları Uilyam Şekspir dramaturgiyasının Azərbaycan səhnəsindəki uğurlu nümunələridir.

Bu tamaşaların rejissor yozumunun özülünü təşkil edən əsas ideyaları təzisləşdirsək, təxminən bu siyahı alınar:

- maarifçilik;
- cəmiyyət və insan;
- sevgi və ülvı hisslər;
- insanın daxili harmoniyası;
- ictimai və şəxsi mənafelər;
- humanizm;

Ümumiyyətlə isə Uilyam Şekspirin yaradıcılığı beynəlxalq arenada intibah dövründən bugünə qədər öz aktuallığını qoruyub saxlamışdır. Onun yaradıcılığı dünyanın demək olarki bütün xalqlarının teatr mədəniyyətinə öz töhfəsini vermişdir. Şekspir dramaturgiyası həm dünya həm də Azərbaycan teatr səhnəsində istər repertuar siyasəti baxımından istərsə də aktyor potensialı inkişafı tərəfindən hər zaman mühüm rol oynamışdır və bu əsərlər daim mövcud olacaq dünyəvi problemləri əks etdirdiyi üçün aktuallığının əbədi mövcudluğu şübhəsizdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Allahverdiyev M. Teatr tənqidi və müasirlik: İncəsənət Universitetinin tələbələri üçün dərs vəsaiti. B., Maarif, 1990
2. Azərbaycan teatr antologiyası 2-ci cild, Bakı -2013
3. Cəfərov C. Azərbaycan teatri. Bakı, 1974, səh 239
4. Məmmədov M. "Teatr düşüncələri", Bakı, 1977, s.78
5. Rəhimli İ. Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı (3 cildə) I cild (1873-1936). Bakı, « Təhsil », 2013.
6. Rəhimli İ. Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı (3 cildə) II cild (1937-1969). Bakı, « Təhsil », 2013.
7. Rəhimli İ. Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı (3 cildə) III cild (1970-2012). Bakı, « Təhsil », 2013.
8. <http://web2.bilkent.edu.tr/turkedeb/wp-content/uploads/sites/5/2015/10/NESL%C4%B0HAN-DEM%C4%B0RKOL.pdf>
9. [http://sites.khas.edu.tr/tez/tamerbarisulger\\_izinli.pdf](http://sites.khas.edu.tr/tez/tamerbarisulger_izinli.pdf)
10. <http://kayzen.az/blog/dahil%C9%99r-maraql%C4%B1/3396/vilyam-%C5%9Fekspir.html>

**Афаг Агаева**

### **Драматургия Шекспира на сцене азербайджанского театра Резюме**

Уильям Шекспир, проанализировав фундаментальные проблемы человеческой сущности, существования человека, перенес это в плоскость литературного языка, стал обладателем уникального, неповторимого места в мировой культуре. Произведения Шекспира, в разные годы оживая на азербайджанской сцене, в интерпретациях режиссеров, основывались на актуальных идеях и тематических особенностях того времени. Образцы драматургии Шекспира в зависимости от временного ареала, художественно-эстетических решений, по своим идейно-тематическим особенностям были своевременны для того или иного периода, затрагивая его актуальную суть.

**Ключевые слова:** Шекспир, драматургия, театр, спектакль, культура

Afaq Aqayeva

## **Dramaturgy of Shakespeare on the stage of the Azerbaijani theatre**

### **Summary**

By analyzing fundamental problems of human existence and bringing them to literary language William Shakespeare occupied his own unique place in world culture. In different years Shakespeare`s works on Azerbaijani stage in directors` interpretations were based on actual ideas and thematic peculiarities of that time.

**Keywords:** Shakespear, drama, theatre, spectacle, culture.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 19.04.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 26.04.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 25.05. 2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəridə Cəlilova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 792.01

*Mülayim Əhmədova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [mulaim\\_akhmedova@yandex.ru](mailto:mulaim_akhmedova@yandex.ru)*

### **KNUT HAMSun YARADICILIĞININ DÜNYA ƏDƏBİYYATINDA YERİ**

**Xülasə:** Məqalədə yeni dövr dünya ədəbiyyatına dəyərli əsərlər bəxş etmiş Knut Hamsunun həyat və yaradıcılığından, dünya ədəbiyyatı tarixində özünəməxsus yerindən, yazıçı haqqında söylənən fikirlərdən, Nobel mükafatına layiq görülməsindən və ziddiyyətli yazıçı kimi tarixdə iz qoymasından bəhs edilir.

**Açar sözlər:** Knut Hamsun, Norveç, yazıçı, humanizm, nobel, roman.

Knut Hamsun öz yaradıcılığı ilə yeni dövr dünya ədəbiyyatına gözəl incilər bəxş etmiş yazıçılardan biridir. Hamsunun bədii irsi bəşər sivilizasiyası üçün qiymətli xəzinədir. Hamsun öz yaradıcılığında ictimai əhəmiyyət kəsb edən məsələlərə toxunmuş, sivilizasiyanın gətirdiyi ziddiyyətləri və bəşəri mövzuları işıqlandırmışdır.

Knut Hamsun 1859-cu il avqustun 4-də Norveçdə kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Yazıcının uşaqlıq illəri olduqca ağır və yoxsulluq içərisində keçmişdir. Övladlarını saxlamaqda çətinlik çəkən ailə Knutu dayısının himayəsinə verməyə məcbur olmuş, bununla da Hamsunun həyatında əzablı günlər başlamışdır. Buna səbəb isə, dayısının olduqca sərt və qaraqabaq xasiyyətli olması idi. Hamsun bu çətin vəziyyətdən yalnız dayısı ciddi xəstəliyə tutulduqdan sonra can qurtara bildi. Yarıac, yarıtox həyatdan, danlaqlardan və kötəklərdən xilas olduğunu düşünən yazıçı, hələ qarşıda onu necə çətin həyat gözlədiyindən xəbərsiz idi.

Knut Hamsun ciddi və istedadlı bir gənc idi. O, yalnız kənd məktəbində ibtidai təhsil almış, əldə etdiyi bütün digər bilikləri isə oxuduğu kitablardan öyrənmişdi. Yazıcının güclü müşahidəçilik qabiliyyəti də ona böyük kömək olurdu. Bu istedadını düzgün qiymətləndirən Knut, həyatı və insanları diqqətlə müşahidə edirdi.

Gənc yazıçı öz yerini tapmaq istəyi ilə, 1878-ci ildə Norveçin həmin dövrdə Kristaniya adlanan paytaxtı Oslo şəhərinə köçür. Burada bir ilə yaxın çalışdıqdan

sonra Amerikaya üz tutur. İki ilə yaxın ABŞ-da ehtaiyacın hər üzünü görə Hamsun geri qayıtmağa məcbur olur. Lakin yazıçının həyatında yaxşıya doğru heç bir dəyişiklik baş vermir. Hamsun öz ölkəsində də aclıq və səfalət içərisində ağır günlər yaşayır. 1886-cı ilin sonunda təzədən ABŞ-a gedərək fərqli yerlərdə günəməzd fəhlə işləməklə düşdüyü çətin vəziyyətdən xilas olmağa çalışır. Lakin heç bir nəticə əldə edə bilməyərək yenidən Avropaya qayıtmaq məcburiyyətində qalır.

“Elə adamlar var ki, həyat yolunda bircə dəfə yıxılmaqla daha ayağa qalxa bilmir, amma elələri də var ki, heç nə olmayıbmiş kimi ayağa qalxır, üst-başının tozunu çırpıb yoluna davam edir” [4, s.84]. Hamsun da gənc yaşlarında atdığı hər addımda yıxılmasına baxmayaraq, israrla ayağa qalxıb yoluna davam edən şəxsiyyətlərdən idi. İnsan həyatında uğursuzluqlar heç də həmişə mənfi rol oynamır. Qərribə səslənsə də, Hamsunun yaşadığı bu uğursuzluqlar onun həyatı boyu qazandığı ən böyük uğurlarından birinə çevrilir.

Hamsun yaradıcılığa çox erkən yaşlarından başlamışdır. Yazıçı 1877-ci ildə “Qərribə adam. Norlandda məhəbbət əhvalatı” adlı ilk kiçik həcmli povestini nəşr etdirir. Hamsunun bir il fasilədən sonra çap etdirdiyi “Görüş” balladası və “Börger” hekayəsi də yazıçının ilk qələm təcrübələri olaraq, ona şöhrət qazandırmır.

1888-ci ildə yazıçının həyatında yeni bir dövr başlayır. O, Avropaya qayıdıb Danimarkanın paytaxtı Kopenhagendə məskunlaşır. Bununla da Hamsun həyatını ədəbi yaradıcılığa həsr edir və çox çəkmir ki, qəzetlərdə çap edilən “Amerikanın mənəvi həyatı” adlı oçerki böyük kütlə tərəfindən marağa səbəb olur. Hamsun bundan təsirlənərək üzərində səylə çalışdığı əsərlərdən fraqmentlər çap etdirərək oxucuların marağını daha çox çəkməyi bacarır.

Yazıçı Osloda baş vermiş real hadisələr üzərində qurulan və ona dünya şöhrəti qazandıran “Aclıq” romanını tanınmış publisist, “Yeni həyat” jurnalının redaktoru Edvard Brandesə təqdim edir. 1890-cı ildə roman jurnal halında çap olunur, bununla da Avropa ədəbiyyatına yeni və özünəməxsus istedadın gəldiyi hamı üçün aydın olur. 1891-ci ildə isə roman ayrıca kitab şəklində nəşr edilir. Bu hadisə yazıçının həyatında çox böyük dönüş yaradır. “Aclıq” romanının kitab şəklində nəşrindən sonra bir çox tənqidçilər roman haqqında fikirlər yazırlar. Bu tənqidçilərdən biri də, Danimarkalı Erik Skram idi. O romanın uğuru haqqında yazırdı: “Bu əsərin bədii məziyyətləri onu müasir Avropa ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələri ilə bir sıraya qoymaq imkanı verir” [4, s.74].

Knut Hamsun, əsərlərində öz həyatını, yaşadığı mühiti əks etdirirdi. Yazıçı canlandırıdığı obrazların psixoloji portretlərini çəkməyə üstünlük verir və personajlarını adətən sadə insanlar arasından seçirdi. K.Hamsunun əsərlərinin heç biri avtobioqrafik səciyyə daşımasa da, yazıçının tərcümeyi-halına nəzər saldıqda hər birində həyatından, taleyindən müəyyən məqamlar tapmaq mümkündür. Bu cəhətdən “Aclıq” romanını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Aclıq romanının tam şəkildə nəşrindən əvvəl, bir çox jurnallarda anonim parçalar şəklində nəşr edilməsi bizə məlumdur. Bu jurnallardan biri də “My jord” (Yeni torpaq) adlı Danimarka jurnalı idi. Jurnalda çap olunan ilk cümlə belə başlayırdı: “Bu əhvalat iki il bundan

əvvəl olmuşdu”. Digər jurnalda isə, “O zaman mən adama həmişəlik öz damğasını basan bu qəribə şəhərin – Kristaniyanın küçələrində ac-yalavac dolaşırdım” [2, s. 571]. Bununla da, bizə aydın olur ki, söhbət 1886-cı ildə Hamsunun yaşadığı ən ağır, dözülməz və ölümlə mübarizə apardığı dövrdən gedir. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, “Aclıq” romanını sırf avtobioqrafik əsər adlandırmaq düzgün deyil.

Yazıçı özü qeyd edirdi ki, bu romanında: “ardıcıl olaraq aclıq keçirən insanın özünəməxsus ruhi-mənəvi həyatını, onun əsəb sarsıntılarını təsvir etməyə səy göstərib” [2, s.571]. Aclıq romanında yazıcının qəhrəmanı təkcə fizioloji deyil, eyni zamanda pozulmuş, korlanmış dünyada insani münasibətlərə ehtiyac duyaraq mənəvi aclıq yaşayan bir şəxsiyyətdir.

Peşəkar yazıçı həyatına qədəm qoymuş Knut Hamsun “Aclıq” romanının ardınca, “Misteriyalar” romanını qələmə aldı. 1892-ci ildə çap olunan bu roman yazıcının yaradıcılığında yeni səhifə açdı. Forma və məzmunca qeyri-adi olan roman oxucular və tənqidçilər tərəfindən təəccüb və heyrətlə qarşılandı.

Knut Hamsun yaradıcılığında tarixi əhəmiyyət kəsb edən mövzulara da toxunmuşdur. Bu mövzuları özündə təcəssüm etdirən tənqidi əsərlərinə nümunə olaraq 1892-ci ildə qələmə aldığı “Redaktor Lünqer” və 1893-cü ildə yazmış olduğu “Pöhrələr” romanlarını qeyd edə bilərik.

Hamsunun 1890-cı illərdə qələmə aldığı əsərlərinin əsas xüsusiyyətini qatı psixologizm və yüksək sənətkarlıq təşkil edirdi. Yazıcının “Pan” (1894) və “Viktoriya” (1898) romanlarında insan ehtiraslarının və duyğularının təsviri araşdırma obyektı idisə, “Hakimiyyətin qapısı önündə” (1895), “Həyat dramı” (1896), “Axşam şəfəqi” (1898) dramatik trilogiyasında sosial problemlər üstünlük təşkil edirdi. Hamsunun dram əsərləri Avropada, Almaniya və Rusiyada çox sevilir və ən yaxşı səhnələrdə oynanırdı. Hamsunun pyesləri zamanında çox səhnəyə qoyulsa da, tənqidçilərin fikrincə bu səhnə əsərləri xarakterlərin dərinliyi baxımından romanları ilə müqayisə olunmayacaq dərəcədə zəifdir.

Norveç Yazıçılar cəmiyyətindən 1200 kron yardım alan K.Hamsun bu vəsaitlə səyahət etmək qərarına gəlir və 1899-cu ilin payızında səfər üçün Rusiyanı və Osmanlı imperiyalarını seçir. Yazıçı Sankt-Peterburq və Moskvadan sonra Türkiyəyə gedərkən bir neçə gün Qafqazda olur və bu səyahətin nəticəsi kimi 1903-cü ildə “Nağıllar diyarında”, Türkiyə səfərində isə “Aypara ölkəsində” adlı oçerklərini qələmə alır. Yazıçı oçerkində Bakıdakı “İçərişəhər” və Suraxanıdakı “Atəşgah” haqqında azərbaycanlı oxucular üçün maraqlı olan fikirlər yazmışdır. K.Hamsun Qafqaza səyahəti zamanı Gürcüstanda da olmuş və geri döndükdən sonra - “Çarıça Tamara” (1903) adlı romantik dramını yazmışdır.

XX yüzilliyin əvvəllərində K.Hamsun yaradıcılığında dönüş baş verdi. Yazıçı lirik üslubdan uzaqlaşdı, epik və obyektiv təhkiyə janrına keçdi. Bu dəyişiklik yazıcının yaşadığı mənəvi böhrandan irəli gəlirdi. Vətənin patriarxal həyatdan, kapitalist inkişaf yoluna üz tutması yazıcını mənəvi yaşantılara, iztirablara məruz qoydu. K.Hamsun “Xəyalpərəst” (1904), “Vəhşi xor” (1904), “Payız ulduzları altında” (1906), “Qızıl gül” (1908), “Xəlvəti ifa edən səyyah” (1909), “Sonuncu sevinc” (1912) əsərlərini məhs bu dövrdə qələmə aldı.

K.Hamsun iri həcmli əsərlərlə yanaşı, kiçik həcmli "Gizli ağrı", "Ata və oğlu", "Qalib", "Poçt arabası", "Üzük", "Məhəbbət köləsi" hekayələrinin də müəllifidir. Yazıcının əsas məqsədi romanlarında olduğu kimi, hekayələrində də personajların mənəvi-psixoloji portretini yaratmaqdır.

K.Hamsun, Avropa mədəniyyətinə öz yenilikləri ilə daxil olmuşdur. Biz Hamsunu onunla birlikdə XX əsr Avropa ədəbiyyatına daxil olmuş və bir o qədər də Amerikada sevilməyən həmkarları ilə müqayisə etsək o zaman onun yeniliyi daha qabarıq görünər.

K.Hamsunun təbiət yazıçısı olması ilk baxışdan nəzərə çarpırdı. O, heyvanların və quşların dilini başa düşür, qalın meşələr, cəngəlliklər və onların sakinlərini əsərlərində dilə gətirməyi məharətlə bacarırdı. Yazıçı bütün həyatı boyu təbiətə sadıqlığını tərənnüm edərək, təbiəti insanın daxilində yaratmağı bacardı və bununla da, o təbiət qarşısında yenilməzliyini sübut etdi.

Bu danılmaz faktır ki, K.Hamsunun torpağa və təbiyyətə bu cür bağlılığında Norveçin təkrarolunmaz xarici görünüşü az rol oynanmışdır. Təsədüfə deyil ki, K.Hamsun Nobel mükafatına layiq görülən romanını "Torpağın bərəkəti" adlandırmışdır.

Qatı millətçi, dar düşüncəli birisinin dahi yazıçı olması absurddur. Lakin biz Knut Hamsunun yaradıcılığına diqqət yetirsək aydın görə bilərik ki, dünya onun üçün vətəndir.

K.Hamsun Birinci Dünya müharibəsinə az qalmış ailəsilə birlikdə kənddə yaşamağı qərara alır. Onun bu qərarı böyük məna kəsb edirdi. Patriarxal-mühafizəkar kəndlilər kimi, Hamsun da şəhər sivilizasiyasına şübhəylə yanaşırdı.

Mövcud vəziyyət, hadisələrin gedişi Hamsunun fikirlərində yanılmadığını sübut etdi və kapitalist münasibətlərinin inkişafı Birinci Dünya müharibəsinin başlaması üçün zəmin yaratdı. Yazıçı tarixi tərəqqiyə düzgün istiqamət vermək istəyənlərin sualına müsbət cavab verməyi özünə borc bildi. Hamsun bu suala 1917-ci ildə qələmə aldığı "Torpağın bərəkəti" romanı ilə cavab verdi. Əsər məzmunu ilə, əsl insanlıq mahiyyətinin bərpasına çağıran, varlığın əbədi dəyərlərini tərənnüm edən himn kimi qarşılandı.

"Torpağın bərəkəti" romanı ilə yazıçı qüdrətli qələm sahibi olduğunu bir daha sübut etdi. Roman böyük uğur qazandı və 1920-ci ildə Nobel Mükafatları Komitəsinin qərarı ilə "Torpağın bərəkəti" romanına görə Knut Hamsuna ədəbiyyat üzrə Nobel mükafatı verildi. Ədəbiyyat üzrə mükafatçıların seçilməsində əsas söz sahibi olan Harad Yerne bu əsərin ideyasının, sadəcə, kənd həyatı ilə bağlanması fikrini yalnız sayaraq onu "harada yaşamasından, nə işlə məşğul olmasından asılı olmayaraq, bütün insanların həqiqi həyat hekayəsi" kimi dəyərləndirmişdir [4, s.78].

K.Hamsun Nobel nitqində "Torpağın bərəkəti" romanı barədə bu fikirləri söyləmişdir: "Mükafata layiq görülmüş əsərim barədə yalnız bunu deyə bilərəm ki, onu yazıb ərsəyə gətirmək üçün bacardığımı, əlimdən gələni etmişəm. Başqa heç nə... Hamıdan öyrənmişəm. Hamıdan öyrənməyən kim var ki?! [4, s.82].

1943-cü ildə Knut Hamsun atdığı addımla hər kəsi təəccübləndirməyi bacardı. Yazıçı açıq-aşkar faşizmi dəstəkləyərək ən anti-humanist siyasi rejimin əsas ideoloqu olan Jozef Göbelslə və Adolf Hitlerlə görüşündə – “siz bu medala layiq olan yeganə şəxsiniz” – dedi və humanizm ideyalarının rəmzi olan Nobel mükafatı medalını J.Göbelsə hədiyyə etdi.

Yazıcının bu addımı onun oxucularını yetəri qədər qəzəbləndirməyi bacardı. Hamsun hər zaman cəmiyyətin əksinə gedirdi. Lakin bu hal özünü yazıcının son dövr publisistikasında göstərsə də, bədii əsərlərində qəti şəkildə öz əksini tapmamışdı.

Bir qədər sonra, 1945-ci ildə psixiatrik xəstəxanaya yerləşdirilən Hamsun, 4 ay sonra qocalar evinə köçürülür. 1947-ci ildə yazıçı məhkəmə qarşısına çıxarılır və 80 min dollar cərimə olunaraq azadlığa buraxılır.

Bütün yaşadıqlarına baxmayaraq, yazıçı sonuncu dəfə “Ot basmış cıgırlarla” adlı romanını qələmə alır. Mövzusu məhkəmə prosesində yaşananlar barədə olan roman 90 yaşlı yazıcının oxucularına son sözləri idi.

K.Hamsun faşizmi dəstəklədiyi üçün onu sevən oxucularını itirmə təhlükəsi yaşasa belə, ömrünün sonuna kimi özünün doğru bildiyi düşüncələrindən dönməmişdir. Bu səbəbdən də, bir çox ölkələrdə uzun müddət Knut Hamsunun əsərlərinin tərcümə edilməsinə və nəşrinə qadağa qoyulmuşdur. Lakin bütün yaşananlara baxmayaraq bu gün də yazıcının “Aclıq” və “Torpağın bərəkəti” romanı dünyanın bir çox dillərinə tərcümə olunaraq nəşr edilməkdədir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Knut Hamsun. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı, 2006, 480 səh.
2. Knut Hamsun. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: “Şərq – Qərb”, 2009, 576 səh.
3. Övladını öldürən Həvva. / “Kaspi”, Bakı, 13.09.2014.
4. Knut Hamsun. XX əsr ədəbiyyatının ən ziddiyyətli klassiki. “Ulduz” jurnalı ilə ayb.az saytının birgə layihəsi. İlham Abbasovun təqdimatında. // “Ulduz”, Bakı, Avqust, 2014. Səh. 73-85.
5. <http://manera.az/tribuna/5942-nobel-mukafatchisi-yazichinin-baki-seferi.html>
6. <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2001&n=7&id=15>
7. <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-372.htm>
8. <http://manera.az/tribuna/5942-nobel-mukafatchisi-yazichinin-baki-seferi.html>
9. <http://kulis.lent.az/m/news/14632>

**Мулаим Ахмедова**

### **Место творчества Кнута Гамсуна в мировой литературе**

#### **Резюме**

Статья посвящена изучению жизни и творчества Кнута Гамсуна, выдающегося норвежского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе за 1920 год. Кнут Гамсун предстает прежде всего как художник,

который воспевал красоту и силу любви. Его произведения изображали с глубочайшей проницательностью сложность человеческой жизни.

**Ключевые слова:** Кнут Гамсун, Норвегия, писатель, гуманизм, нобелевская премия, роман.

**Mulaim Akhmedova**

### **The place of Knut Hamsun's creativity in world literature**

#### **Summary**

The article deals with the life and work of Knut Hamsun, who gave valuable contributions to world literature in the new era, his unique place in the history of world literature, the writer's remarks, the Nobel Prize and the history of controversial writers.

**Keywords:** Knut Hamsun, Norway, writer, humanism, Nobel prize, novel.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 16.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 23.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 18.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** müəllim Elçin Cəfərov  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

## KİNO SƏNƏTİ

UOT 791.43

*İsrail Məhərrəmov*  
*Tarix üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*Azərbaycan Texniki Universiteti*  
*Az. 1073, Bakı şəh., H.Cavid pr. 25*  
*E-mail: [aztu@aztu.edu.az](mailto:aztu@aztu.edu.az)*

### AZƏRBAYCAN SSR-də SƏNƏDLİ FİLMLƏRİN ÇƏKİLİŞİ TARİXİNDƏN (1939-1945-ci illər)

**Xülasə:** Məqalədə II Dünya Müharibəsi illərində Bakı kinostudiyasında sovet adamlarının ön və arxa cəbhədə hünəri və qəhrəmanlığından bəhs edən xüsusi buraxılışların istehsalı yenidən bərpa olunması barədə bəhs edilir. Müəllif qeyd edir ki, xronika müharibə haqqında əhaliyə məlumat çatdırır, onun bütün dəhşətlərini gözlə görməyə imkan verir, sisteməlik olaraq hərbi əməliyyatların keçirilməsi, sovet ordusunun cəbhədəki döyüşlərindən, eləcə də arxa cəbhənin əməkçilərinin zəhmətlərini, uğurlarını əks etdirən canlı səhnələrin qarşılıqlı tərəflər üçün işıqlandırılmasını təmin edirdi.

**Açar sözlər:** Bakı kinostudiyası, sənədli film, sənədli kino, xronikal film, kinojurnal, kinopublisistika, kinonovella, kinoxronika, sənədli-xronikal lent və b.

II Dünya Müharibəsi illərində, eləcə də sonrakı illərdə kinolaşdırma sahəsindəki işlər xeyli genişləndirilirdi [1, 85-92]. Əslində sovet hökuməti II Dünya Müharibəsinin ikinci mərhələsini – rusların Böyük Vətən müharibəsi illəri adlandırdıqları dövrü əsas müharibə illəri hesab edir və çəkiləcək bütün filmlərin bu mövzu ilə əlaqələndirilməsini istəyirdi. Filmlər bir qayda olaraq təbliğat xarakterli olmalı idi. Bu, həm sənədli, sənədli-xronikal, həm də bədii filmlərə aid idi.

II Dünya Müharibəsi illərində sənədli və xronikal filmlərin çəkilişinə həm dövlət-partiya orqanları tərəfindən, həm də mütəxəssislər və bütövlükdə ziyalılar tərəfindən xüsusi fikir verilirdi. Əslində müharibə bütövlükdə sovet sənədli kinematoqrafiyası qarşısında sözün birbaşa və müstəqim mənasında yeni və çox mühüm vəzifələr qoyurdu. Bu, həm sənədli, həm də ümumiyyətlə çəkilən hər cür filmə aid idi.

II Dünya Müharibəsi illərində Bakı kinostudiyasında sovet adamlarının ön və arxa cəbhədə hünəri və qəhrəmanlığından bəhs edən xüsusi buraxılışların

istehsalı yenidən bərpa olundu.

Sovet hökuməti təbliğat vasitəsi kimi incəsənətin digər sahələri ilə yanaşı kinoya, xüsusilə də kinopublisistikaya daha çox üstünlük verirdi. Bundan məqsəd həm partiya və dövlət başçılarının günahı üzündən gözlənilmədən döyüş meydanına atılmış sovet ordusunun, həm də 30-cu illərin repressiyalarından cana doymuş bütün xalqın mənəvi ruhunu möhkəmlətmək idi. Xronika müharibə haqqında əhaliyə məlumat çatdırır, onun bütün dəhşətlərini gözə görməyə imkan verir, sistematik olaraq hərbi əməliyyatların keçirilməsi, sovet ordusunun cəbhədəki döyüşlərindən, eləcə də arxa cəbhənin əməkçilərinin zəhmətlərini, uğurlarını əks etdirən canlı səhnələrin qarşılıqlı tərəflər üçün işıqlandırılmasını təmin edirdi. Sənədli kino çəkənlər ekranda mübariz sovet adamının parlaq obrazını yaratmalı, ön və arxa cəbhələrin mənəvi-siyasi vəhdətini göstərməli, gələcək qələbə uğrunda sovet adamlarının qəhrəman mübarizəsini işıqlandırmağa idilər.

Azərbaycan SSR-in sənədli kino çəkənləri də bu müharibənin kino salnaməsinin çəkilişində öz töhfələrini vermişlər. Artıq müharibənin ilk günlərindən mütəmadi olaraq kinojurnallarda orduya çağırış məntəqələrinin işi barədə, cəbhəyə yollanan könüllülər haqqında, cəbhəyə yola salınan əsgərlərlə vidalaşma, əmək cəbhəsində, dəzgah arxasında atalarının, qardaşlarının, ərlərinin yerini tutmuş qadınların fədakarlığından, cəbhə üçün, qələbə üçün çalışmalarından bəhs edən lentlər çəkildi. Hərbi şərait sənədli lent çəkənləri xeyli fəallaşdırdı, onlar mürəkkəb situasiyalarda ani olaraq çevik qərar qəbul etmək və həmin çətin şəraiti lentə almaq bacarığına yiyələndilər. Bu dövrdə kinematoqrafçılarla respublikanın yaradıcı ziyalılarının əlaqələri və əməkdaşlığı genişləndi ki, bu da istehsal olunan məhsulun keyfiyyətinə öz müsbət təsirini göstərdi.

Bu dövrdə yazıçılardan M.Rahim, Ə.Məmmədcanlı, T.Əyyubov, bəstəkarlardan Q.Qarayev, R.Hacıyev, T.Quliyev kino işinə cəlb olunmuşdular [2, 45]. O vaxt çəkilən sənədli materialların bir qismi sonralar lentə alınmış bir sıra tammetrajlı bədii filmlərə daxil edilmişdi. Müharibə illərində Q.V.Aleksandrov və N.İ.Bolşakov tərəfindən çəkilən tammetrajlı "Xəzər dənizçiləri" sənədli filmi o dövrün ən yaxşı filmlərindən sayılır [2, 45].

İlk baxışda müharibənin Bakı kinostudiyası ilə elə də əlaqəsi yox idi: bir tərəfdən onun ərazisində müharibə getmirdi, digər tərəfdən isə mərkəzi kinostudiyalardan heç biri Bakıya təxliyə olunmamışdı. Bu studiyaların hamısı Orta Asiya respublikalarına və Qazaxıstana köçürülmüşdü və bunun da yerli kinostudiyaların inkişafında, yerli mütəxəssislərin təcrübə qazanmasında müstəsna rolu olmuşdur. Azərbaycan kinematoqrafçılarının belə təcrübə qazanmaq imkanları olmamışdır.

Müharibə illərində tarixi-bioqrafik filmlərin çəkilişi də önəmli yer tuturdu. Bu baxımdan M.Rəfilinin ssenarisi əsasında «Səbuhi» filminin çəkilişi də faşizmə qarşı ideoloji savaş məqsədi daşıyırdı. Azərbaycan filosofu, maarifçisi, milli dramaturgiyanın banisi M.F.Axundovun həyatından bəhs edəcək bu filmə hələ XIX əsrdən rus xalqı ilə yaxın əlaqələrin və dostluğun olması fikri önə çəkilirdi.

Burada çoxmillətli sovet imperiyasının əhalisinin rus xalqı ətrafında möhkəm birləşməsi ideyası da təbliğ olunurdu. Filmin quruluşçu rejissoru Rza Təhmasib idi [3, 71-100; 2, 46].

Müharibənin ilk illərində Bakı kinostudiyasının işçilərinin xeyli hissəsi döyüşən orduya səfərbərliyə alınaraq, cəbhə səhnələrinin çəkilişində fəal iştirak etmişlər və onların çəkdiqləri lentlər, üzərindən çox illər ötməsinə baxmayaraq, müharibə törədənləri nəinki canlı şəkildə ittiham edir, həm də yeni dünya müharibəsini törətmək istəyənlərə xəbərdarlıq edir, dünyanın bütün sadə adamlarını sülh uğrunda mübarizəyə səsləyir [4, 79].

Müharibənin ilk illərində çəkilən lentlərdə Sovet İttifaqının qəhrəman müdafiəçisinin obrazının yaradılması önə çəkilir. Bu filmlər sənədli xronika karakterlidir.

Müharibənin ilk illərində qəzetlərdə azərbaycanlı siyasi rəhbər Kamal Qasimovun qoçaqlığı haqqında yazılar verilir, radioda düşmənin yolunu kəsmək üçün Prut çayı üzərindəki körpünü döyüşçü yoldaşları ilə partlatması barədə reportajlar verilir. Bu epizod rejissor Ağarza Quliyev tərəfindən 1941-ci ildə müharibə mövzusunda aid ilk çəkilməmiş və cəsur müharibə qəhrəmanı Kamal Qasimova həsr olunmuş «Vətən oğlu» filminin əsasını təşkil etmişdir [2, 48].

Onun az sonra çəkdiyi «Bəxtiyar» kinonovellası da həmin mövzuya həsr olunmuşdu. Bu filmə Krımda alman-faşist qəsbkarlarına qarşı savaşda zabıt Bəxtiyar Kərimovun qoçaqlığından bəhs olunur [4, 79].

Müharibənin ilk illərində Bakı kinostudiyasında tammetrajlı film kimi üç hissədən ibarət «Bir ailə» adlı vahid kinonovella da çəkilməmişdi. Filmin birini tanınmış rejissor Q.V.Aleksandrov, qalan ikisini isə onun rəhbərliyi altında M.Mikayılov və R.Təhmasib çəkmişdilər. Əsərin proloqu və epiloqunda cəbhə epizodları nümayiş etdirilir, filmlər vahid qəhrəmanın simasında – arxa və ön cəbhənin təmsalında vahid ailə kimi birləşdiriliblər.

1942-ci il yanvarın 5-də Cənubi Qafqazdan Krım cəbhəsinə yollanan üç çəkiliş qrupundan biri azərbaycanlılardan ibarət idi [5, 69]. Bu qrupa kinooperator M.Mustafayev, V.Yeremeyev və operator assistentləri K.Həsənov və Ə.Ələkbərov daxil idilər. Həmyerlilərimiz ilin ilk üç ayını mühasirəyə alınmış Sevastopolda kino çəkilişlərinə həsr etmişlər. Operator Mustafayevin birbaşa cəbhədə – döyüş meydanında çəkdiyi lentlərdən biri təkcə bir döyüşdə 360 faşisti məhv etmiş tanınmış pulemyotçu Nina Onilovaya həsr edilmişdi [5, 70]. Mustafayev yaralanmış pulemyotçunu müalicə vaxtı hospitalda da lentə almışdı. O, qəhrəman qızı qadınlar günü – martın 8-də də lentə almaq istəmiş, amma onun bir gün əvvəl yaralanaraq həlak olduğunu eşitmiş və ölümündən sonra Sovet İttifaqı Qəhrəmanı adına layiq görülmüş cəsur qızın dəfn mərasimini çəkmişdir. Mühüm sənədli-xronikal əhəmiyyət kəsb edən bu lentlərdən sonralar müharibəyə həsr olunmuş bir çox sovet filmlərinin çəkilişində istifadə olunmuşdur [6, 572]. Sənətsünas M.Z.Rzayeva yazır ki, azərbaycanlı operator M.Mustafayev 1942-ci ilin qışında «Sovet İttifaqı Qəhrəmanı məşhur snayper Lyudmila Pavlyuçenko ilə görüşmüş və gənc atıcılarla təlim zamanı onu lentə almışdır» [5, 70].

Operator M.Mustafayev Sevastopol üzərində alman aviasiyasının keçirdiyi uçuşlardan fraqmentləri, eləcə də limanda yığılmış ərzaq və hərbi qüvvə gətirən gəmiləri də lentə albmış. Sonralar bu lentlərdən «Ordenli Azərbaycan» və rejissor V.Belyayevin çəkdiyi «Çyornomortsı» (Qara dənizçilər) filmlərində, eləcə də Mərkəzi studiyada çəkilmiş bir sıra sənədli filmlərdə – «Müharibənin bir günü», «Qafqaz uğrunda döyüşlər»də, cəbhə xəbərləri ilə bağlı xüsusi buraxılışlarda, «Soyuzkinojurnal»da, «Novosti dnya» (Günün yenilikləri) jurnalında geniş istifadə olunmuşdu [5, 70; 6, 572].

Azərbaycanlılardan ibarət kinoxronikaçılar briqadası martın sonlarında Kerç yarımadasına göndərildi və onlar aprel-may aylarında burada çəkilişlər apardılar. Amma 1942-cı il mayın 15-də geriye çəkilməyə məcbur olduqan zamanı briqada Kerç boğazında batmaqdan çətinliklə qurtardı, lakin çəkiliş aparatı və 800 metrlik hazır çəkilmiş dəyərli lent dənizin sularına qorq oldu [5, 70].

Bakıda qısamüddətli müalicədən və azacıq dincəldikdən sonra rejissor Ə.Həsənov, operatorlar M.Mustafayev və L.Koretski ilə birlikdə yenidən cəbhəyə yola düşdülər. Onlar əvvəlcə 416-cı, ardınca isə 223-cü Azərbaycan diviziyalarına yola düşdülər. Çəkilən lentlər sonralar müəlliflər tərəfindən «Vətən uğrunda» kinoçerkində montaj edildi [5, 71]. Bu çəkilişlərdə həm əsgərlərin döyüşləri və istirahəti, həm yaralıları döyüş meydanından çıxarıb müalicə üçün aparan sanitarların – azərbaycanlı qızların çətin işi, həm də Azov dənizi sahilində yerləşən Komsomolsk stansiyasının geri qaytarılması səhnələri lentə alınmışdı. Nəzərə alsaq ki, müharibədə hələ dönüş yaranmamışdı, azərbaycanlı döyüşçülərin bu stansiyanı tutmalarının əhəmiyyəti və onun sənədli lentlə təsdiq olunmasının əhəmiyyətini təsəvvür etmək çətin olmaz.

1942-ci ildə A.İvanovun rejissorluğu ilə sualtı qayıqda qəhrəman dənizçilərin müharibə illərindəki şücaətindən bəhs edən «Sualtı qayıq T-9» filminin çəkilişi başa çatdı [4, 79].

Kinooperator M.Dadaşov 1943-cü ildə faşist işğalçılarının Qafqazdakı vəhşiliklərini təhqiq edən dövlət komissiyasının tərkibində yazıçı A.Tolstoyun rəhbərliyi ilə Mineralni vodi, Kislovodsk, Pyatigorsk, Nalçik və s. yerlərdə çəkilişlər aparmışdı. Moskvaya göndərilən həmin lentlərdən «Ordenli Azərbaycan» kinojurnalında və «Almanların Şimali Qafqazda vəhşilikləri» adlı xüsusi buraxılışda və s. istifadə olunmuşdu [5, 71].

S.Bədəlov və Ə.Həsənov Donbasa gedərək düşməni təqib edən ordunun hünərini və düşmənin vəhşiliyini lentə almışlar. Operator C.Məmmədov Mərkəzi studiyanın tərkibində 3-cü Ukrayna cəbhəsində çəkilişlər aparmışdır [5, 71-72].

1944-cü ildə rejissor A.Dadaşovun operatorlar V.Yeremeyev və L.Koretski ilə birlikdə çəkdiyi «Qardaşlıq köməyi» filmi Azərbaycan SSR zəhmətkeşlərinin düşmən işğalından azad olunan Stavropol vilayətinin əhalisinə köməyindən bəhs edir. Stavropoldan olan uşaqların Bakıda tərbiyə olunması filmin sonunda xüsusi qeyd olunur [5, 75-76].

1945-ci ildə müharibənin sonunda çəkilmiş film rejissor H.Seyidzadənin «Əbədi Odlar ölkəsi» filmidir. Film haqqında Azərbaycan Respublikası Dövlət

Arxivində filmlə bağlı montaj sənədlərini aşkar etmiş M.Rzayevanın əsərindən məlumat almaq olar [5, 78; 8].

Bütövlükdə 1941-1945-ci illərdə Bakı kinostudiyasında 46 sənədli və xronikal film çəkilmişdir ki, onlar da aşağıdakılardan ibarətdir: «Azərbaycan Coğrafiyası»; «Beş Dəqiqəlik Konsert»; «Bir May Bakısı»; «Cənub Sərhədlərinin Keşiyində»; «Günəşli vadinin serenadası»; «Mahnılar və Şeirlər»; «Nizami»; «Qayalardan Yol»; «Vətən Oğlu (1941)»; «Azərbaycan kolxozçusu, tank briqadası yaradaq!»; «Biz Bakını müdafiə edirik»; «Bəxtiyar»; «Ordenli Azərbaycan» №30-31. Xüsusi buraxılış; «Sovet Pəhləvanı»; «Sovqat»; «Vətənin qüdrətini möhkəmləndirək»; «Yazıçılar konfransı»; «Zaqafqaziya xalqlarının dostluğu»; «416-cı» (1942); «Almanların Şimali Qafqazda vəhşilikləri»; «Bir ailə»; «Cəbhə arxasında»; «Qayğı»; «SSRİ EA-nın Azərbaycan Filialı»; «Sualtı qayıq T-9»; «Vətən uğrunda» (1943); «Bakı döyüşü»; «Bakı neftçiləri»; «Böyük yol haqqında kino hekayəti»; «Cəfər Cəbbarlı»; «Dövlət sığortası»; «Məktuba cavab»; «Qardaşlıq köməyi»; «Qaz işığı (film)»; «Qəzvinə kömək»; «SSRİ-nin himni»; «Təbriz»; «Xəzər dənizçiləri»; «Zaqafqaziya müsəlmanları ruhanilərinin qurultayı»; «Şəfa nəğməsi» (1944); «Arazın o tayında»; «General Həzi Aslanov»; «Qələbə Bayramı»; «İran»; «İran Azərbaycanının paytaxtında «Əbədi Odlar ölkəsi» (1945) [7, 41-50; 3, 71-100; 10; 11; 12; 13; 14].

Müharibədən sonrakı illərdə baş verən bir sıra hadisələr müharibə illərində çəkilişi nəzərdə tutulan bir sıra filmlərin istehsalatdan çıxarılmasına səbəb oldu.

SSRİ Kinematoqrafiya Nazirinin 1948-ci il iyulun 14-də 185/M-№-li əmri ilə ən ciddi şəkildə bütün ittifaqdakı kinostudiyalardan tələb olunurdu ki, bir çox ssenarilər üzrə, o cümlədən Bakı Kinostudiyasının 4 ssenarisi üzrə çəkiliş işləri dayandırılсын və onlara çəkilən xərclər hazırlığa sərf olunduğu üçün silinsin [9, v. 168].

SSRİ Kinematoqrafiya Nazirinin yuxarıda adı gedən əmrinə uyğun olaraq Bakı Kinostudiyasının neftlə bağlı filmləri yenidən araşdırılmış, onların bir qisminin öz aktuallığını itirməsi, digər qisminin «o qədər də yüksək ideya-bədii səviyyədə» olmaması, «günün və kinematoqrafiyanın ortaq tələblərinə cavab verməməsi» qənaətinə gəlinmişdir [9, v. 168]. Bu filmlərin heç bir istehsalat perspektivi olmadığı qeyd edilmişdir.

30 iyul 1948-ci ildə Azərbaycan SSR Kinematoqrafiya naziri Rəsul Rzaya göndərilən məktubda həmin filmlərin adları müəyyənləşdirilmişdir.

Təəssüflər olsun ki, həmin məktubun tam mətnini əldə etmək mümkün olmadığından, bu ixtisar edilən ssenari və filmlərin heç də hamısının adını müəyyənləşdirə bilmədik. Lakin siyahıdan çıxarılan 10 filmin adı və onların hazırlanmasına sərf olunmaqla silinən vəsaitin həcmi müəyyənləşdirə bildik. Bunlar aşağıdakılardır:

Abdulla Şaiqin ssenarisi üzrə «Vətən» filmi (70 min rubl. sərf olunub);

Mikayıl Rəfilinin ssenarisi üzrə «Şirvanşah İbrahim» filmi (çəkilişi üzrə müqavilə 1943-cü il mayın 25-də imzalandı da onun hazırlanmasına yalnız 53195, 82 qəpik vəsait ödənilmişdir), (bu filmin təbliğat vasitəsi kimi çəkilişinə müharibə

illərində ehtiyac duyan sovet ideologiyası, müharibədən sonra onun çəkilişini lüzumsuz hesab etmişdir);

Kemerski və Qulubəyovun ssenarisi üzrə «Dənizdən gələn külək» (yəni Xəzri) filmi (2000 rubl sərf olunub);

Əlili – Şairə Natəvan haqqında materiallar (5000 rubl sərf olunub); Cəbrayıl bəyin – Şairlər A.Səhhət və Sabir haqqında materiallar (6000 rubl sərf olunub);

A.Nəsibovun ssenarisi əsasında «Səadət» (7500 rubl sərf olunub); Şveytserin ssenarisi əsasında «Xanbulaq» filmi (6750 rubl sərf olunub); M.Əlizadənin ssenarisi üzrə «Yeni adamlar» (5200 rubl sərf olunub) filmləri üzrə iş dayandırılmışdır. Həmin filmlərin çəkilişinin dayandırılması onların ssenarilərinin aşağı ideya-bədii səviyyədə olması ilə əsaslandırılmışdır.

Bunlardan əlavə C.Cabbarlının ssenarisi üzrə çəkilməsi nəzərdə tutulan «Gözəllik haqqında poema» filminin çəkilişi də ləğv edilmişdir (12617 rubl sərf olunmuşdur) [9, v. 168].

Bütün çətinliklərə baxmayaraq Bakı Kinostudiyası bu sahədə onun üzərinə düşən vəzifənin öhdəsindən layiqincə gəlmişdir. Vəsait ayrılmasında həmişə kəsirlə üzləşən Bakı Kinostudiyası plan üzrə çəkilişləri artıqlaması ilə yerinə yetirmişdi. Bakı Kinostudiyasının müharibəyə dair çəkdiyi çox qiymətli sənədli lentlərindən İttifaq səviyyəsində çəkilən bir sıra filmlərdə istifadə olunmuşdu və o lentlər bu gün də öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Məhərrəmov İ.B. Müharibədən Sonrakı İllərdə Dram Teatrların Fəaliyyətinə, Kino Xidmətinin Yaxşılaşdırılmasına Partiya-Dövlət Nəzarətinin gücləndirilməsi və rolu haqqında // Tarix və onun problemləri. №1, Bakı, 2005, s. 85-92.
2. Тагизаде И.С. Кино и время. Баку, Азербайджанское государственное издательство, 1981, 127 с.
3. Kazımcı A.Ə. Bizim «Azərbaycanfilm» (1923-2003). C.Cabbarlı adına «Azərbaycanfilm» kinostudiyasının 80 illiyinə həsr olunur. – Bakı: Mütərcim, 2004. – 476 s.
4. Курбанов М.К. Культура Советского Азербайджана. Баку, Азербайджанское Государственное издательство, 1959, 137 с.
5. Рзаева М.З. Документальное кино в Азербайджане (1920-1965). – Баку: Элм, 1971. – 203 с.
6. Дробашенко С.В. Документальная кинематография 1941-1945 годы // Очерки истории советского кино. В 3-х томах, т. II. М., Издательство "Искусство", 1959, с. 559-610.
7. Azərbaycan kinosu. Filmlərin izahlı kataloqu. 1898-2002. 2 cild. Xronikal-sənədli, elmi-kütləvi, sifariş və tədris filmlərinin izahlı kataloqu. Bakı, 2003, 374 s.
8. ARDA, f. 2928, s. 1, iş 115.
9. DƏİA, f. 330, s. 2, iş 18.

10. [http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1941-ci\\_il\\_filmləri](http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1941-ci_il_filmləri)
11. [http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1942-ci\\_il\\_filmləri](http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1942-ci_il_filmləri)
12. [http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1943-cü\\_il\\_filmləri](http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1943-cü_il_filmləri)
13. [http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1944-cü\\_il\\_filmləri](http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1944-cü_il_filmləri)
14. [http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1945-ci\\_il\\_filmləri](http://wapedia.mobi/az/Kateqoriya:1945-ci_il_filmləri)

**Исраил Магеттэрамов**

**Из истории документального кино в Азербайджане (1939-1945 гг.)**

**Резюме**

В статье говорится о деятельности бакинской киностудии в годы II мировой войны и в послевоенные годы XX века в области снятия документальных и хроникальных лент в Баку и на фронте, о снятии азербайджанскими операторами и режиссерами сцен борьбы против немецко-фашистских захватчиков в горячих точках, об увековечивании героизма советских солдат, а также в послевоенные годы в период мирного строительства в области снятия документальных и хроникальных лент в Баку и регионах азербайджанскими операторами и режиссерами сцен деятельности героев труда.

**Ключевые слова:** Бакинская киностудия, документальный фильм, документальное кино, хроникальный фильм, киножурнал, кинопублицистика, киноновелла, кинохроника, документально-хроникальный лент и т.д.

**Israil Maharramov**

**From the history of documentary cinema in Azerbaijan (1939-1945 yy.)**

**Summary**

The article refers to the **activity** of the Baku studio during the World-War II **in accordance with production of documentaries and newsreels in Baku and on the front, struggle scenes against the German occupants, perpetuation of the heroism of Soviet soldiers, and also after the II World War and during peace-building activity of heroes of labor.**

**Keywords:** Baku film studio, documentary, documentary, chronicle, newsreel, film-journalism, film novella, newsreel, documentary-chronicle tapes, etc.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 12.03. 2018**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 15.03. 2018**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 09.04. 2018**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: professor Dilarə Mehdi**  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 791.43.01

*Tamilla Mövləvi*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [tamilla.mammadova.93@mail.ru](mailto:tamilla.mammadova.93@mail.ru)*

## **VƏTƏNDAŞ CƏMİYYƏTİ MÖVZUSU** **“QU QUŞU YUVASI ÜZƏRİNDƏN UÇARKƏN” FİLMİNDƏ**

**Xülasə:** Vətəndaş cəmiyyəti mövzusu hər zaman və hər dövrdə aktual olmuşdur. Həm ölkəmizdə, həm də dünya kinematografiyasında bu mövzuda çəkilmiş yüzlərlə sənədli və bədii film var ki, onlardan biri də beş Oskar mükafatı almış “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən” (One Flew Over the Cuckoo's Nest) bədii filmidir. “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən” filmi azad fərdlərin imkanlarının məhdudlaşdırılması, azadlığın nə olduğunun izah edilməsi mənasında təqdirə layiqdir.

**Açar sözlər:** “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən”, vətəndaş cəmiyyəti, irqi, dini, qeyri-bərabərlik, azadlıq.

Vətəndaş cəmiyyəti nədir? - Vətəndaşın mənafeyinə xidmət edən, onun hüquqlarını qoruyan və onun azadlığı üçün çalışan bir qurum. Bu cəmiyyət ayrı-ayrı fərdlərin könüllü şəkildə yaratdıqları bir cəmiyyət olaraq özündə vətəndaşların həm irqi, həm dini, həm mənavi-əxlaqi münasibətlərindəki ümumi bərabərliyini əks etdirir. Belə bir cəmiyyətə dövlət tərəfindən müdaxilənin olması qəbul edilməzdir. Başqa sözlə desək, istənilən kənar müdaxilə vətəndaş cəmiyyətinin pozulması və fərdlərin kənar müdaxilələrin təsiri altına düşməsi deməkdir.

Vətəndaş cəmiyyəti ideyası fəlsəfi anlayış olaraq Aristotel tərəfindən elmə gətirilsə də, Boston universitetinin tanınmış professoru A.Seliqman vətəndaş cəmiyyəti ideyası ilə bağlı belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, bu ideya Qərb dünyasına məxsusdur. O, qeyd edir ki, “dövlətdən asılı olmayan, kollektiv bir qurum formasında mövcud olan vətəndaş cəmiyyəti konsepsiyası Qərb siyasi təfəkkürünün tarixi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir”. (1,19) Biz də A. Seliqmanın bu fikri ilə razılaşırıq. Doğrudur bu barədə Şərqdə, eləcə də Azərbaycanda fəlsəfi fikir söyləyənlər olmuş, sənət adamları, yazıçı və şairlər yaşadıkları dövrdə totalitar rejimə qarşı çıxaraq fəlsəfi görüşlərini, siyasi düşüncələrini yeri gəldikcə dilə gətirmişlər.

Vətəndaş cəmiyyəti mövzusu hər zaman və hər dövrdə aktual olmuşdur. Həm ölkəmizdə, həm də dünya kinematografiyasında bu mövzuda çəkilmiş yüzrlərlə sənədli və bədii film var ki, onlardan biri də beş Oskar mükafatı almış “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən” (One Flew Over the Cuckoo's Nest) bədii filmidir. Ken Kizinin (Ken Kesey) eyniadlı romanı əsasında 1975-ci ildə rejissor Miloş Forman (Miloš Forman) tərəfindən ekranlaşdırılan bu filmdə vətəndaş cəmiyyəti mövzusu özünü qabarıq şəkildə göstərir. Filməki hadisələr əvvəldən axıradək psixiatriya xəstəxanasında cərəyan edir. Baş qəhrəmanı Cek Nikolsonun (Jack Nicholson) canlandığı otuz səkkiz yaşlı Rendl Mekmörfi obrazı toplumun qaydalarını pozaraq, beş dəfə davakarlığına, sonuncu dəfə isə azyaşlı qıza təcavüz etməsi səbəbi ilə həbs olunmuşdur. Məhbus olduğu həbsxanadan azad olmaq üçün çarəni özünü dəliliyə vuraraq psixiatriya xəstəxanasına yerləşməkdə görür. Rendl Mekmörfi həyatdan zövq almağı bacaran bir obrazdır. Azadlığını psixiatriya xəstəxanasına yerləşməkdə görən və buranın daha əyləncəli olduğunu hesab edən, Rendl Mekmörfi üçün heç də hər şey planlaşdırdığı kimi olmur. Bu xəstəxanada işlədiyi günahların cəzasından azad olaraq, istədiyi şəkildə həyatını sürdürməyi düşünən Mekmörfi xəstəxanada tam fərqli mənzərə ilə qarşılaşır. Burada müalicə alan bütün xəstələrin azadlıqları əllərindən alınmış, xəstəxana rəhbərliyi tərəfindən bir köləyə çevrilmislər. Onların müalicəsindən isə söhbət belə gedə bilməz. Xəstələrin ruhi problemlərindən sui-istifadə edən xəstəxana rəhbərliyi öz sərt davranışı ilə onların psixi vəziyyətlərini daha da korlayır, onların sağlamlası üçün heç nə etmirlər. Bu davranış ilk gündən Mekmörfinin diqqətini cəlb edir və o xəstəxana rəhbərliyinə “müharibə elan edir”. Onun bu davranışı da öz növbəsində soyuqqanlı tibb bacısı Retçedin və xəstəxana işçilərinin diqqətini üzərinə çəkir.

Xəstələrin heç bir hüququnun olmamasının bir səbəbi də onların bu haqsızlığa susmalarıdır. Burada nə söz, nə də fikir azadlığından söhbət gedir. Xəstələr onlara edilən bu haqsızlığı susqunluqla qarşılayır, heç nəyə etiraz etmədən düşükləri vəziyyətlə barışaraq həyatlarına statik bir şəkildə davam edirlər. Həkimlər və xəstələr arasındakı münasibətlərin həkimlərin xeyrinə, xəstələrin isə ziyanına ifrat dərəcədə pozulması təbəqələr arasındakı kaosu yaradır.

Əyalət xəstəxanasındakı bu münasibət əslində cəmiyyətin kiçik prototipidir. “Güclünün gücsüz üzərində qələbəsi”. Vətəndaş cəmiyyəti də məhz belə haqsızlığı aradan qaldırmaq üçün qurulur. Mekmörfi bu əyalət xəstəxanasında bir növ vətəndaş cəmiyyəti qurmağa çalışır.

Rendl Mekmörfi tibb bacısı Retçedin xəstələr üçün nəzərdə tutduğu gündəlik proqrama kiçik dəyişiklik edilərək, rəqbi üzrə dünya çempionatının açılış mərasimini izləməyi əlavə etməyi təklif etsə də, öz hüquqlarını yaxşı bilməyən digər xəstələrin cəsarətsizliyi səbəbi ilə səsvərməni udurur. Səsvərmə zamanı xəstələrə hüquqlarını bildirməyi və “yaxşı bir amerikalı olun” deməklə isə irqi ayrı seçkiliyin mövcud olduğu mühiti təsdiqləmiş olur. Mekmörfinin belə bir mövzuya toxunması təbii ki, dövrün tələbindən qaynaqlanırdı. O, eyni zamanda pasientləri tərəfinə çəkməklə öz şıltaqlığını həyata keçirtmək istəyirdi. Kinoşünas Aydın Dadaşov da “Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən” (Povestin mükəmməl ekran

yozumu) adlı məqaləsində bu barədə belə yazır: “Amerikanın demoqrafik zümrə fərqliliyini təmsil edən xəstələr arasından zənci Vaşinqtonun etirazına baxmayaraq seçdiyi hərəkətsiz, reaksiyasız, ağır dəli hesab olunan boy-buxunlu hinduya, basketbol topunu səbətə atmağa səbrlə vadar edən Merfi özünün ali qayəsini dolayı yolla üzə çıxarır”. (2)

Filmin roman əsasında çəkildiyini nəzərə alaraq qeyd edə bilərik ki, romanın yazıldığı illərdə, yəni “60-cı illərin ortalarında Amerikada zənci hərəkətində öz hüquqları uğrunda zor yolu ilə mübarizəyə çağıran qruplar da mövcud idi. Belə qruplar iri şəhərlərin zənci gettolarında kortəbii toqquşmalara gətirib çıxaran çıxışlar təşkil edirdilər. 1965-ci ildə Los-Ancelesdə baş verən kütləvi çıxışları buna misal göstərmək olar. Hətta “kapitalist sistemini devirmək üçün silahlı irqi müharibə” elan edən “Qara bəbirlər” təşkilatı meydana çıxmışdı. Latin Amerikasının mühafizəkar və irqçi dairələri yatmamışdılar. Onların göndərdiyi qatil tərəfindən 1968-ci il aprel 4-də zənci hərəkətinin başçısı Martin Lüter Kinq qətlə yetirildi”. (3) Bu hadisələr romanın yazılmasında öz təsirini göstərdiyi kimi, filmdən də təsirsiz ötürülməmişdir. Məhz, buna görə də filmdə o zamanda mövcud olan sinfi düşmənçilik, irqçilik, cinsi fərqlilik kimi anlayışların belə bir cəmiyyəti uçuruma apardığı vurğulanmışdır. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi filmdə psixiatriya xəstəxanası simvolik mənə daşıyır.

Mekmörfinin xəstəxanadakı “çilgınlığı” əvvəlcə özünün istəklərini yerinə yetirmək üzərində qurulur. O ağıllıdır və ağıllı insanlar üçün olan hər şeydən istifadə etmək istəyir. Daha sonra bu istək başqalarının da haqqının qorunmasına yönəlir. O yaşadığı xəstəxana rəhbərliyinə müharibə elan edir və bu müharibədə xəstələri öz tərəfinə çəkməyi planlaşdırır. İlk məğlubiyyət onu həvəsdən salmır. Səsverməni uduzandan sonra bir-birinə son dərəcə zidd olan iki xarakter arasındakı gərginlik daha da alovlanır. Retçed də öz növbəsində Rendl Mekmörfini təqibə alır. Mekmörfi üsyankar xarakteri ilə xəstələrin liderinə çevrilməyi bacarır və bu üsyankarlıq başqalarına da təsir edir. Hadisələrin birdən-birə bu istiqamətə dəyişməsi heç şübhəsiz ki, xəstəxana rəhbərliyini narahat etməyə başlayır və daxili nizam-intizamı qorumaq üçün bir sıra cəhdlər edirlər. Konfliktin rüşeymləri artıq öz işini görməyə başlamış, Mekmörfi ilə Retçedin arasındakı gərginlik artmışdır. Daxili “nizamı” pozmağa çalışan Mekmörfi Mildred Retçedin və eləcə də xəstəxana rəhbərliyinin ən birinci düşməninə çevrilir. Mekmörfi isə heç kimə məhəl qoymadan insan hüquqlarını qorumaq, xəstələrə normal şərait yaradılmasını təmin etmək məqsədi ilə “intizamsızlıq” etməyə davam edir. Məsələn, günlərin bir günü xəstələri balıq ovuna aparır. Əslində bu kiçik bir hadisə olsa da, xəstəxana sakinlərinin içərisində yatan inqilab hissini oyatmaq üçün ciddi bir addım idi və bu üsyanın ilk rüşeymləri idi ki, xəstəxana rəhbərliyi bundan narahat olmaya bilməzdi.

Kinoşünas Aydın Dadaşov yuxarıda adını qeyd etdiyimiz məqaləsində bu barədə belə yazır: “Ruhu təzələnen ümitsiz xəstə Billinin bəyəndiyi Kendi ilə cinsi əlaqəsinə inzibati amirliyin müdaxiləsi, xanım Retçetin gəlişi ilə baş alıb gedən kütləvi zorakılığa qarşı müqavimət göstərənlər arasında artıq tam sağalan Billinin sərbəstliyi yeniləşən cəmiyyət modelini təqdim edir”.(3)

Rejissor filmin qəhrəmanının əməllərinin bəhrəsi kimi cəmiyyətdəki nöqsanlara işarə etmişdir. Filmdə adi hadisənin insan həyatında necə bir dönüş olacağına işarə var. Əslində, ən böyük hadisələrin də ən kiçik bir səbəbdən doğula biləcəyini görürük. Billinin ölümü də bu qəbildəndir. Onun böyük arzuları yox idi. Sadəcə qorxusunu dəf etməyə çalışırdı. Məkmörfi də ona bu işdə “kiçik” bir yardım etmişdir. Lakin tibb bacısının amansız müdaxiləsi onu intihara sürüklədi. Kiçik bir müdaxilə bir insanın faciəsinə çevrildi. Billi azad olduğu qorxularına geri döndü və bu həyatı bir daha yaşamaq istəmədi.

Məkmörfi xəstəxana rəhbərliyindən fərqli olaraq xəstələrə yardım etmək istəyir, onlarda özlərinə inamı aşılayırdı. Onun “küçələrdə gəzən insanlardan daha dəli deyilsiniz” fikri xəstələrdə ruh yüksəkliyi oyadır, haqlarını tələb etmək istəyi yüksəlirdi. Bu da cəmiyyətin idarə oluna biləcəyinə işarədir. Kiçik bir ümid, düzləncəyini düşündüyünüz hadisələrə müdaxilə sizi lider etməyə qadirdir. Məkmörfinin xəstələrə bu təlqini Hindunun azadlıq arzusunu alovlandırmağa yetmişdir. Sadəcə Hindumu? Əlbəttə, yox. Bütün xəstələrdə özünə inam hissi yüksəlmişdir. Buna görə siqaret və pulları əlindən alınan xəstələrin dilindən Çestvik etiraz edərək “mən uşaq deyiləm” deyə üsyan edirdi. Bu da rəhbərliyin onlarla körpə uşaqdan daha artıq davranmadığının göstəricisidir, burada şəxsiyyətin azadlıq probleminə münasibətini qabarıq şəkildə görürük.

Hadisələrin gedişində biz konfliktin səbəbkarları Retçed və Məkmörfinin davamlı mübarizəsinin şahidi oluruq. Filmin qəhrəmanlarından biri diktaturanı (Retçed), digəri vətəndaş cəmiyyətini (Məkmörfi) təmsil edir. Hər ikisi əlindəki imkanları daha yaxşı dəyərləndirməyə çalışır. Məkmörfini ciddi rəqib sayan xəstəxana rəhbərliyi onu uzaqlaşdırmaq istəsə də, baş tibb bacısı ısrarla onun xəstəxanada qalmasını və “müalicə” olunmasını tələb edir. Onun müalicə üsulu heç şübhəsiz ki, Məkmörfini sındırmaq, onu zərərsizləşdirməkdən ibarətdir. Buna görə də Məkmörfiyə böyük dozada - lobotomi vururlar. Filmdə yadda qalan obraz kimi Hindunun taleyi də dramatikdir. Məkmörfinin sayəsində onda da yaşadığı psixiatriya xəstəxanasından qaçmaq və azadlığa qovuşmaq hissi yaranır. Xəstəxana mühitində mənə görməyən Hindu digər xəstələrdən fərqli olaraq hər şeyi bir kənara qoyur. Ümidini itirən Billi azadlığa qovuşmağı intihar etməkdə görürsə, Hindu qaçmaqda görür.

“Filmin faciəvi finalı labüd bir nəticəni əsk etdirir – sistem, tənha qəhrəmanların istənilən müqavimət cəhdini dəf edir”.(4)

Filmin sonunda isə hər kəsin lal-kar hesab etdiyi hindu Şefin qaçışı əslində Məkmörfinin ideyalarının qələbəsi deməkdir. O, başqalarının azadlığı uğrunda mübarizədə ölsə də, digərləri onun arzuladığı azadlığa qovuşa bildilər. Məkmörfinin ölümü Hindunun əli ilə olsa da, əslində xəstəxana rəhbərliyi onu mənəvi cəhətdən öldürmüşdü. Şef isə onun bədənini öldürərək, Məkmörfini daha böyük əzablardan xilas edir.

"Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən" filmi azad fərdlərin imkanlarının məhdudlaşdırılması, azadlığın nə olduğunun izah edilməsi mənasında təqdirə layiqdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Seliqman A. Vətəndaş cəmiyyəti ideyası. Bakı: “Nurlar” nəşriyyatı, 2005, s.19.
2. <http://axar.az/news/kult/7569.html>
3. <http://tarix.info/umumitarix/en-yeni-tarix/2515-ab-masir-dvrd.html>
4. <https://www.azadliq.org/a/27940676.html>

**Тамилла Мовлеви**

### **Тема «гражданского общества» в фильме "Пролетая над гнездом кукушки"**

#### **Резюме**

В своем фильме, экранизированном в 1975 году по одноименному роману Кена Кизи "Пролетая над гнездом кукушки", Милош Форман, отражая идеи гражданского общества, идеи расового, религиозного, социального неравенства, сконцентрировал эти идеи на вспыхнувшем желании обреченных на жизнь "заключенного" больных психиатрической больницы. Режиссер тем самым попытался ответить диктатуре того времени. Разбирая тему можно прийти к заключению, что Макмерфи это голос мятежной свободы, а руководство больницы - удушающая эту свободу сторона.

**Ключевые слова:** Пролетая над гнездом кукушки, гражданское общество, расовый, религиозный, неравенство, свобода.

**Tamilla Movlevi**

### **The topic of the Civil Society in the movie “One flew Over the Cuckoo’s Nest”**

#### **Summary**

**The film** “One Flew Over the Cuckoo's Nest” screened by Miloš Forman in 1975, and based on the novel of the same name by Ken Kesey is a respond to the dictatorship of that time where Miloš worked on ideas of civil society, racial religious, social inequalities and focused these ideas on the mental hospital patients who forced to live as prisoners. Sorting out this theme we can conclude that McMurphy is a voice of freedom, **but** the leader of the hospital is a suffocating patients' freedom.

**Keywords:** one flew over the cuckoo`s nest, civil society, racial, religious, inequality, freedom.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 06.03.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 13.03. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 24.04.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** professor Dilarə Mehdi  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 791.43.01

*Sevinc Həsənova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət*  
*və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [hasanova\\_sevinc@bk.ru](mailto:hasanova_sevinc@bk.ru)*

## **MÜASİR QAZAXISTAN KİNEMATOQRAFIYASINDA TARİXİ MÖVZUYA YENİ BAXIŞ**

**Xülasə:** Məqalədə Qazaxıstanın mövzu problem əlaqələri tarixi aspektdən təhlil edilmiş, həmçinin ənənəvilik konsepsiyası araşdırılmışdır. Eyni zamanda müasir dövrdə Qazaxıstanın tarixi mövzuda çəkilən filmləri ideoloji aspektdən təhlil edilmişdir.

**Açar sözlər:** kinematoqrafiya, mövzu – problem əlaqəsi, səbəb – nəticə əlaqəsi, tarixi mövzu, ideologiya

Müasir mərhələdə Qazaxıstan kinematoqrafiyasında mövzu seçimində tarixi qaynaqlara müraciət müstəqillik illərində xalqın mədəni oyanışı hesab olunmaqla yanaşı, eyni zamanda milliliyin təbliğinin lokal çərçivə ilə məhdudlaşmadığını göstərir. Postsovet mərhələsində digər mədəni istiqamətlərdə olduğu kimi kino istehsalatı sahəsində də müəyyən müddət durğunluqdan sonra yaradıcı fəaliyyət mədəni identiklik kontekstində davam etdirildi.

“Folklor estetikasına sadıqlıq, milli özünüdərək prosesinin ailə modeli çərçivəsində işıqlanması, ideoloji ismarıcın tarixi müstəvidən çatdırılması müasir dövr Qazaxıstan kinematoqrafinin səciyyəvi xüsusiyyətləri hesab olunur” [2, s. 37].

Xalqın milli özünüdərək prosesinə söykənən qəhrəmanlıq salnamələrinin bir çox hallarda əcnəbi kino mütəxəssisləri tərəfindən lentə alınması ərsəyə gələn ekran əsərlərinin uğur əmsalını zədələyir. Məsələn, Sergey Bodrovun quruluş verdiyi “Köçəri” filmində yaradıcı heyətin seçilməsində və istehsal prosesində (pre-production mərhələsində) əcnəbilərin cəlb edilməsi, ekran əsərində milli koloritin çatışmazlığına gətirib çıxartdı. Filmin pro-production mərhələsində bu xoşagəlməz məqamın gözə çarpması ekran məhsulunun resipient tərəfindən qəbulu problemini sərgilədi.

XVII-XVIII əsrlər arasında baş verən və mərhələlərlə davam edən qazax-cunqar müharibəsinə həsr olunmuş “Mın balanın qoşunu” filmində quruluşçu rejissor Akan Satayev xalqın birliyi məsələsini tarixi aspektdən işıqlandırmağa çalışdı. İki oğlan bir qız olmaqla, Sartay (Asılхан Төлепов), Taymas (Аян

Utepbərgen), Korlan (Kuralay Anarbekova) adlı gənclərin yoldaşlıqlarının uşaqlıq illərindən gəncliklərinə qədər işıqlandığı filmdə xalqın döyüş əxlaqı, qəhrəmanlıq salnaməsi, etnik kökə bağlılığın zəruriliyi mövzu-problem əlaqəsinin kontrastını yaradır.

Müharibənin gedişatını dəyişərək xalqına üstünlük qazandıran bu gənc döyüşçülərin üçölçülü obraz sistemində işlənilməməsi, süjet-fabula əlaqəsində səbəb-nəticə yanaşmasının yetərinə əsaslandırılmaması vizual təhkiyənin pafosla təqdimi düşüncəsini yaradır. Buna baxmayaraq filmə lokal psixologizminin elementləri üstünlük təşkil edir:

- Məclislərdə ovqatı yüksəltmək üçün cigitlər dombra adlı musiqi aləti ilə birgə qonaqlar üçün ifa edirlər;
- Birgəyaşayış normaları çərçivəsində aulda yaşayan əhalinin məişətində yaş iyerarxiyasının gözlənilməsi, böyüklərə hörmət etnik kökə bağlılıq çərçivəsində qorunub saxlanılır;
- Tayfa üçün qəbul olunacaq son qərarla ağsaqqallar şurasının üzvlərinin fikirləri eşidilir, rəyləri nəzərə alınır;
- Film ərzində cərəyan edən hadisələrə müvafiq olaraq folklorun bədii estetikasına personajların dili ilə müraciət edilir.

Aulda oturan ağsaqqallardan biri tərəfindən deyilmiş “Əgər bugün düşməne torpağını satsan, sabah düşməne arvadını və uşaqlarını hədiyyə edərsən” kəlməsi Orta Asiya xalqlarında dövlətçilik ənənəsinin ailə modeli əsasında formalaşdığından xəbər verir. Tayfada qadına ocağı qorumaq vəzifəsi verilsə də, döyüş səngərində cigitlərlə çiyin-çiyinə vuruşan qazax xanımları öz taleləri barədə müstəqil fikir sahibləri olsalar da, son söz ailə böyüyü tərəfindən səslənir. Böyüklərin icazəsi olmadan Zərə (Aliya Anuarbek) ilə xoşbəxt ola bilməyəcəklərinə inanan Sartay müasirliyə meyilli bir gənc kimi təsvir edilsə də, əcdadlarının qoyduğu iz ilə getməyi unutmur.

Fikir ayrılığını, ortaq mənfəətin nəzərə alınmamasını daxili nifaq səbəbi kimi göstərən müəllif öncədən demələr vasitəsilə resipienti baş verəcək hadisələrdən xəbərdar edərək hədəf auditoriyası ilə kommunikativ körpü yaradır. Belə ki, ətraf ərazidə döyüş yoldaşının özündən daha çox şöhrət qazanmasını, eyni zamanda cunqarların belə bəzən Sartayın adını çəkmələri və onun ətrafına yığılmaq istəklərinə dözə bilməyən Taymanın uşaqlıq dostuna atəş açacağı silahın dəfələrlə göstərilməsi ilə vurğulanır. Batal səhnələrinin çəkilişində primitivlik, qəhrəmanın əsaslandırılmış əməl toplusu olmadan “ideallaşdırılması” filmin qüsurları kimi qiymətləndirilsə də, yaradıcı heyətdə yerli mütəxəssislərin nəzərəçarpan üstünlüyü milli kinonun inkişaf istiqamətindən xəbər verir.

Tarixi dram janrında çəkilən, batal səhnələrinin çəkilişinə görə yüksək büdcə hesabına ərsəyə gələn və dövlət tərəfindən maliyyələşən “Mın balanın qoşunu” filmində xalqın köçəri həyat tərzini, yurt ətrafında birgəlik, yoldaşlıq prinsipi, mənəvi dəyərlər, təbiətlə insanın dialektik vəhdəti, Vətən torpağına ruhi bağlılıq kimi yüksək ideallar öz əksini tapır. Təəssüf ki, xalqın tarixi səhifəsinin

ekran həllini tapdığı filmdə müasir siyasi konyukturanın müəllifin ideoloji yanaşması ilə paralel çatdırılması bədii həqiqətin təsir gücünü zəiflədir.

Sergey Bodrovun quruluşçu rejissor, Arif Əliyevin ssenari müəllifi olduğu və Qazaxıstan tərəfindən “Xarici dildə ən yaxşı film” kimi Oskara namizədliyi irəli sürülən, tarixi-bioqrafik janrda çəkilən “Monqol” filmi Çingiz xanın uşaqlıq illərindən hakimiyyətə keçməsinə qədər olan dövrü əhatə edir. Monqol atalar sözü olub, filmdə epiqraf kimi göstərilən “zəif uşağa nifrət etmə, o pələngin övladı ola bilər” kəlməsi üçölçülü obrazın ümumi cizgiləri ilə yanaşı, filmin dramaturji xəttini müəyyən etməyə əsas verir.

Filmin ilk epizodunda qəfəsdə saxlanılan Temuçinin (Tadanobu Asanu) üzündə görünən, əlverişsiz hava şəraitindən yaxud qocalığın əlaməti olduğu anlaşılmayan qırışların ekrana gəlişindən sonra həyat hekayəsinin fleşbeklə (mövzu-xatirədə) təqdimi səbəb-nəticə əlaqəsinin anlaşılılığına xidmət edir. Zamanında melkitlərdən Temuçinin anasını qaçırtdığına görə yaranan uzunmüddətli düşmənçiliyə son qoymaq üçün oğlunu bu nəsilədən bir qızla nişanlayaraq saziş əldə etməyə çalışan Yesugey (Batdorcıyn Baasandjav) son nəticədə 9 yaşlı övladının seçiminə qarışmamağa qərar verir. Seçim zamanı “Gəlini doğru seçmək və yanımamaq əsasdır. Üzü duzlu gölün səthi kimi hamar olmalıdır. Gözləri qıyıq olmalıdır, iri gözlərə pis ruhlar daxil olur və qadın dəli ola bilər” kimi fiziki keyfiyyətlərə diqqəti yönəldən Yesugey övladının müstəqilliyinə sevinə də melkitlərlə münasibətlərin düzəlməyəcəyinə görə üzüldür.

Qız seçimi zamanı Temuçinin seçən deyil, seçilən tərəf olduğu göstərilən filmə bu məqamın vurğulanması güclü qadın obrazının ilkin əlamətlərindən xəbər verir. Yesugey yolda düşmənləri tərəfindən zəhərlənib dünyasını dəyişdikdən sonra tayfa üzvləri xanın ailəsindən üz döndərərək, Tarqutayın (Amadu Mamadakov) tərəfinə keçirlər. Temuçini öldürmək və gələcəkdə intiqam almayacağına əmin olmaq üçün böyüməyini gözləyən Tarqutay vədə yetişənə qədər onu qul kimi saxlayır.

Ekran müddəti ərzində iki daxili zaman kəsimində cərəyan edən hadisələrin təsvirində olacaqların Temuçinin şərhli ilə təqdiminə üstünlük verən müəllif bununla “iştirak effekti” yaratmağa nail olur. Şimşək çaxmasını Göy tanrısı Tenqrinin qəzəbi ilə əlaqələndirən və bütün monqolların təbiətin bu hadisəsindən qorxduğunun vurğulandığı “Monqol” filmində münasibətlər sistemindəki qeyri-daimilik əhalinin köçəri həyat tərzilə əlaqələndirilir.

Temuçinin dar məqamda Tenqrinin dərgahına əlini uzadaraq ondan kömək istəməsi və bu zaman bəyaz canavarla müqayisəli şəkildə ekrana gəlişi təbiətlə qəhrəmanın ünsiyyətindəki dialektik vəhdətin nişanəsi kimi qəbul olunur. Qəhrəmanın həyatındakı çətinlikləri və ziddiyyətləri təbiətin mövsümi dəyişiklikləri ilə əlaqələndirərək bədii yozumun təsir gücünü artıran müəllif Temuçinin Tenqrinin xeyir-duasını aldığı bildirir.

Filmin səs və musiqi tərtibatında Altan Uraq qrupunun təqdimində milli musiqi alətlərinin müşayiəti ilə qırtlaq musiqisinə müraciət əcdadların harayı kimi səslənərək folklor estetikasına qayıdış hesab olunur. Urtın du (uzun musiqi)

janında qırtlaq səslərinin üstünlük verildiyi bu ifalarda dombra, morinxure kimi musiqi alətlərindən istifadə olunması və döyüşdə cəngavərlik himni kimi səslənməsi batal səhnələrin təsir gücünü artırır.

Uşaqlıqda atası Yesugeyin gözü önündə öldürüldüyünü görən, qul qismində öldürülmək üçün bəslənən, yurtuna yeni gəlin kimi gətirdiyi Börtenin (Xulan Çuluun) düşmənçilik apardıqları melkitlərin başçısı tərəfindən həmin soyun davamını gətirməsi üçün oğurlanması kimi hadisələri işıqlandıran Sergey Bodrov tarixdə əzəzil, canı, haqsız yerə qan axıdan, işğalçı kimi qiymətləndirilən tarixi şəxsiyyətə mənəvi bəraət qazandıraraq Çingiz xanı fərqli aspektdən təqdim edir. Temuçinin mənəvi üstünlüyünü və ədalət prinsipini qoruduğunu göstərən müəllif tanqut məbədini qoruduğuna və Camuxanı (Sun Xunley) əfv etdiyinə diqqəti yönəldərək Çingiz xanın həyatının müəyyən mərhələsini işıqlandırır.

Çingiz xan rolunun ifaçısının yapon, Camuxa personajının Çin, rejissorun rus mənşəli və yaradıcı heyət üzvlərini təşkil edən şəxslərin əcnəbi mütəxəssislər olmasına səbəb milli kadr azlığı göstərildi. Müştərək layihə olan filmdə Çingiz xanın əzəmət və qüdrətinin əfsanə olduğunu, ictimai təsir gücünün Börtədən irəli gəldiyini vurğulayan müəllif tarixdə doqmalaşmış ənənəvi mif barədə yaranan dünyagörüşünü dağıtmağa nail oldu.

Montajın temporitmini hadisələrin axıcılığına, səs həllini filmin arxitektônicasına görə nizamlayan rejissor siyasi istiqamətin monqol ailə modelinin idarəetmə sisteminə görə tənzimləndiyini təsdiqləyir. Batal səhnələrində, qəhrəmanın çətin durumunda boz fonun hakimliyi müəllif yozumunun bədii təsvir həllində tamamlandığının nişanəsidir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Gonul Donmez-Colin. Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film -makers from the Middle East and Central Asia. Publishing: Intellect Books, 2006. 284 pages
2. Rico Isaacs. Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia. Publisher: I.B. Tauris & Co Ltd. 2018. 304 pages
3. Shohini Chaudhuri. Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia. Publisher: Edinburgh University Press; 1 edition. 2005. 200 pages

**Севиндж Гасанова**

### **Новый взгляд на историческую тему современного Казахского кино**

#### **Резюме**

В статье были анализированы с исторической точки зрения проблемы тематических связей кинематографии Казахстана, также исследована теория тардиционности. Кроме того, автор анализирует исторические фильмы Казахстана в идеологическом аспекте.

**Ключевые слова:** кинематография, связи тематических проблем, причинно-следственные отношения, историческая тема, идеология.

**Sevinj Hasanova**

### **A new look at the historical theme of modern Kazakh cinema**

#### **Summary**

In an article **were** analyzed communications of thematic-problems of Kazakhstan from a historical point of view, and also explored the traditional concept. At the same time in the modern period historical films of Kazakhstan were investigated from the ideological point of view.

**Keywords:** cinematography, communications of thematic-problems, communications of causal – investigatory, historical theme, ideology.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 02.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 09.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 31.05.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** dosent Həmidə Ömərova  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

## MUSIQİ SƏNƏTİ

УДК 781

*Лала Гусейнли*  
*Старший преподаватель*  
*Бакинской академии хореографии*  
*AZ1014 г.Баку, ул.Р. Бейбутова 75*  
*E-mail: [l.d.hadjieva@gmail.com](mailto:l.d.hadjieva@gmail.com)*

### ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТЕ «САЯЛЫ» ЭЛЬНАРЫ ДАДАШЕВОЙ

**Резюме:** Данная статья посвящена анализу музыкальных средств выразительности лирических образов балета «Саялы» Эльнары Дадашевой. В анализе рассматривается роль взаимодействия национальных традиций с универсальными средствами и приемами, сложившимися в европейской музыке. В статье подчеркивается, что Э.Дадашева показывает индивидуальность лирической образности.

**Ключевые слова:** балет, музыка, лирика, мелодия, лад.

В ряду современных азербайджанских балетов одним из самых значительных является одноактный балет «Саялы» Эльнары Дадашевой. Его премьера состоялась в 2012 году на сцене Азербайджанского Государственного Академического театра им.М.Ф.Ахундова и была приурочена 60-летнему юбилею композитора и IX съезду Союза композиторов Азербайджана. Балет повествует об истории любви и ревности юных героев, в которую вовлечены Саялы, Керим и Рагим. Либретто было написано К.Аслановым и Р.Ахмедовым, балетмейстером является албанский хореограф Пеллумб Агаллияй, который органично соединил в своей постановке классическое начало с элементами современной национальной хореографии.

Действие балета, многокрасочное и разнообразное, происходит в дни весеннего праздника Новруз, сопровождаемого сезонными обрядами. В дни Новруза издавна устраивались состязания, разжигались костры, пекли сладости. Многие эти обряды сопровождались звучанием музыки, исполнением танцев и песен. Стремление композитора воссоздать

национальный характер сюжета выразилось во введении ряда обрядовых сцен и танцев. В балет включены «Танец с сэмени», «Состязание», «Яллы». В музыке балета «Саялы» нашли яркое отражение ладоинтонационные, ритмические, тембровые и фактурные особенности азербайджанского фольклора.

Развитие действия в балете осуществляется по двум направлениям: линия любви главных героев и картины народной жизни. Эти два плана не противопоставлены друг другу, они самостоятельны и связаны единой идеей прославления красоты жизни, лучших качеств человека, любви, верности, дружбы. В партитуре балета господствует романтический лирико-жанровый колорит. Преобладающее значение получают цельные, обобщенные музыкальные характеристики – портретные зарисовки и народно-бытовые жанровые картины. Им соответствуют законченные музыкальные номера, в последовательном изложении которых осуществляется развитие сюжета.

Образы балета развиваются на одном дыхании, пластично и гибко. Мир прекрасного выражен как в любовном дуэте главных героев («Адажио Небесная любовь»), так и в ряде танцевальных сцен – «Танец симпатий», «Танец с сэмени». «Танец симпатий» предвещает зарождение глубокого и светлого чувства главных героев. Он построен на четкой танцевальной мелодии, полной остроумной игры ритма, ярких оркестровых красок. Важное экспрессивное значение приобретает звонкий тембр фортепиано – удачный прием, найденный композитором и придающий тематизму особый колорит.

Вариационный принцип развития сочетается в «Танце симпатий» с трехчастным строением. Данная сцена строится на развитии одного тематического комплекса, который представляет сферу лада Раст с тоникой «g» (пример №1). Тема и ее варианты проходят в партии различных солирующих инструментов – фортепиано и скрипок, гобоя, альтов, струнных инструментов. С каждым новым проведением композитор смело вводит в музыкальную ткань новые, контрапунктирующие голоса, обогащая основной образ, увеличивая диапазон и силу его звучания. Для композитора особенно привлекательна чистота красок-тембров, щедрое использование художественных ресурсов солирующих голосов, каждый из которых передает едва уловимые оттенки настроения.

Впервые основная тема проходит в партии фортепиано и скрипок, а затем повторяется у солирующего гобоя. В ее основе четырехтактная музыкальная фраза, отличающаяся упругостью ритмического рисунка. Мелодия развивается в рамках квартового диапазона «h – e», ее временным устоем является квинтовый тон лада Раст – звук «d». Здесь можно говорить о принципе мелодического сосредоточения, который играет большую роль в лирической мелодике. Принцип мелодического сосредоточения, по словам В.Цуккермана, «заключается в централизующей роли одного звука, к которому стягиваются прочие звуки и который, будучи хорошо поддержан несколькими средствами, вбирает в себя максимум выразительности» [1,

с.154]. Именно с этим принципом связана особая роль опеваания в мелодике, группировка звуков вокруг местных вершин, а также сжатость диапазона интонационной линии. В нашем примере отход от квинтового тона на небольшой интервал и возвращение к нему осуществляется в рамках опевающей формулы. Имею в виду опевание этого звука в рамках асимметричного цикла – верхней малой секунды и нижней малой терции. Как правило, мелодическое сосредоточение не должно находиться на последнем звуке, иначе оно может лишиться значения центра, окружаемого другими степенями. Потому обычное его расположение приходится на предпоследние звуки. Отметим, что в рассматриваемом примере мелодия завершается нисходящим оборотом «d – c – h», замыкаясь терцией тоники.

С цифры 2 основной мотив перемещается в партию солирующего альтя, в то время как у гобоя звучит ответное предложение. Трехтактная музыкальная фраза в партии гобоя построена на типической каденции лада Раст. Мелодия перемещается в пространство нижнего тетрахорда и активно утверждает тонический устой «g». В этом процессе принимает участие нижняя кварта, от которой следует восходящий подъем через нижний вводный тон к тонике либо открытый скачок. Из всех специфических попевок лада Раст композитор отобрала именно эту «подвижную» интонацию, которая вызывает устремление вперед, напор, и, одновременно, восторженное состояние духа. Основу экспрессии здесь составляет момент сопоставления «подвижной» эмоции с лирически акцентированным, но мягким и певучим завершением (разрешение нижнего вводного тона в тонику, причем тоника приходится на слабую долю такта).

В процессе дальнейшего развития каждый из солирующих голосов развивает один из тематических элементов, выступая в роли инструмента-персонажа, в соответствии с общим характером номера. Лирическая выразительность музыки усилена красочной полимелодической фактурой. Метод развития, использованный композитором, отличается преобладанием не качественных, а скорее количественных изменений музыкального материала, его фактурно-динамических уплотнений или создания более прозрачной звучности. Варьируемые элементы основной темы проникают почти повсеместно в ткань сочинения и становятся главным строительным материалом. Тембровое и интонационное варьирование интонационного комплекса продолжается и в репризе, начало которой совпадает с общей кульминацией танца.

Любовь к жизни, преклонение перед ее красотой и силой, раскрывающейся в круговороте явлений природы, составляют духовную сущность следующего номера балета «Танец с сзмени». Любое произведение Э.Дадашевой включает в себе национальное начало, которое сказывается не только в интонационном строе, но и в характере его лиризма, в проникновенности высказывания. В самой музыкальной технике композитора, основанной на непрерывном вариантном развитии мелких

тематических единиц нетрудно усмотреть преемственные связи с азербайджанским фольклором. В мерном движении прочно связанных между собой мотивно-тематических вариантов возникают как естественное продолжение высказанного – моменты напевной лирики, проникнутой глубокой экспрессией.

Лежащий в основе «Танца с сэмени» выразительный тематический импульс становится ведущим в построении данного номера. Впервые он экспонируется в партии фортепиано и солирующей скрипки на фоне приглушенного тремоло струнных инструментов (пример №2). Этот лаконичный двухтактный мотив, образующий центральную мысль танца, интересен с ладовой точки зрения. Воспринимаемый слухом Es-dur окрашивается в тона национальной ладовости, представляя Сегах с тоникой «g». Как известно, лад Сегах служит в азербайджанской музыке для выражения лирической эмоции, многообразных оттенков чувства любви. В своем интонационном движении мелодия опирается на квинту основного тона – звук «b», которая выделена опеванием окружающих ее ступеней. Опевание осуществляется в асимметричном диапазоне, с захватом нижней большой секунды и верхней кварты. Дважды примененный квартовый скачок от квинты к октаве основного тона и наоборот является характерным явлением в ладовой системе Сегах. Рассматриваемый мотив отличается особой интонационной насыщенностью, чему способствуют не только квартовые скачки, но и появление альтерированной седьмой ступени – пониженного верхнего вводного тона квинты основного тона. В сущности мотив образован двумя вариантами краткой попевки, усложненной посредством предъема и введения скачка. Таким образом, появление временного устоя мелодии (звука «b») задерживается и более того приходится на слабую долю такта. «Отодвигание тоники как разрядки напряжения в мотиве опевания рождает лиричнейшее эмоциональное наполнение целого», – подчеркивает С.Курбаналиева [2, с.133].

Если рассмотреть тему танца с позиций метрического цикла, то легко убедиться в том, что все элементы музыкальной выразительности действуют здесь в одном направлении и демонстрируют три этапа развития. Имею в виду короткое нарастание посредством предъема, центр напряжения на мелодической вершине, достигнутой квартовым взлетом, и спад, связанный с мягким возвращением к квинтовому тону. В полном согласии с мелодией находятся метро-ритм, гармония и динамические оттенки. Метр восходит от затакта к относительно сильной доли («метрической кульминации» по В.Цуккерману) и нисходит на слабом окончании. Параллелизм средств ведет к концентрации выразительности и эмоциональному наполнению мелодии.

Последующее неторопливое развертывание танца проявилось в замедленности вариантного преобразования кратких, но внутренне содержательных тематических импульсов. К диалогу фортепиано и скрипки присоединяется солирующий гобой, который ведет новый вариант темы в

увеличении. Сам метод тематического развития становится более многослойным и полифонически обогащенным. Создается вязкая насыщенная фактура, в которой растворяются мелодические высказывания солирующих голосов оркестра. С цифры 6 начинается новый этап развития, где в партии гобоя появляется новая экспрессивная тематическая линия, открывающая возможность политонального совмещения бемольной и диэзной сферы в сочетании с выдержанностью гармоний *Es dur*. В целом конструкция формы танца носит свободный характер и складывается из двух разделов, второй из них завершается репризой основной темы.

«Адажио (Небесная любовь)» - это кульминация развития лирической линии балета, оно рельефно выделяется на ярком красочном фоне окружающих жанровых эпизодов. Возвышенность чувства, сокровенность мыслей главных героев слышны в превосходной, распевной музыке, доверенной трепетному и, одновременно, напряженному тембру струнных инструментов. Композитор ограничивает звучание Адажио одной оркестровой группой, поручив его струнному квинтету. Ритмическое единообразие, размеренность движения крупными длительностями в размере 4/2, медленный темп *Lento*, выдержанный до конца номера, создают впечатление созерцательности и сдержанности, между тем, широта и бесконечность развертывания мелодии в каждом голосе придают музыке свободу и непосредственность лирического высказывания.

Э.Дадашева обращается в любовном дуэте главных героев балета к традициям полифонии строгого стиля. Отдельные черты культового хорового письма XIV-XVI веков проявляются в строгой графике линейной фактуры номера, особенностях голосоведения, непрерывности мелодического потока, прозрачности вертикали и растворении жанровых истоков в общем интонационном потоке музыки. Интонационные линии голосов относительно самостоятельны, имеют различную фразировку и сочетаются полифонически. Композитор использует принципы диалогической переключки между голосами, технику перемещения попевок из одного голоса в другой. В результате крупного ритма и слигovaných звуков созвучия сменяются медленно и на длительно звучащей опорной вертикали появляются попевки, мелодические обороты, опевающие тона вертикали, иногда движущиеся скачками, которые могут получить свое разрешение в других голосах многоголосной ткани. Во всех случаях традиции хорального напева обретают авторскую стилевую самобытность и синтезируются с современной контрапунктической техникой письма.

Специфично само движение голосов в многоголосной композиции Адажио, имеющее очень часто не горизонтальную, а диагональную направленность. Эффект диагонали способствует рельефному выделению оркестровых партий и тембровых переходов как основы движения в полифоническом многоголосии. Восприятие музыки в некоторых фрагментах идет не за линией одного голоса, но переключается с одного голоса на другой

(в авторском тексте выделены ведущие интонационные звенья). В определенный момент разные голоса как бы выступают на первый план, выделяясь активностью мелодического рисунка или скачком, напряженностью регистра или удвоением интонационной линии.

В Адажио происходит постепенное укрупнение, рост образа, что осуществляется непрерывностью мелодического, гармонического развития, при этом границы между разделами формы малозаметны, течение музыки дано как бы единым волнообразным потоком с двумя вершинами. В целом здесь проявляются контуры трехчастной структуры, построенной на развитии одного тематического импульса. Начальная интонация верхнего голоса, построенная на опевании тоники «f», выделяется среди общей многоголосной массы постоянством звучания и выразительностью. Она становится в полном смысле тематической интонацией номера. Широкое мелодическое дыхание, плавность контуров лирического тематизма, развитие тематизма при помощи постепенного развертывания мягкими волнами наделяют образ гимнически-возвышенными чертами. Это становится возможным благодаря тому, что «музыка захвачена единым, масштабно развертывающимся процессом, который сообщает ей целостность и нерасторжимость, если достигнуто единство эмоции в динамике ее развития» [1, с.201].

В условиях многоголосной фактуры Адажио, в подвижном движении свободных голосов важную роль играют принципы мелодического сопряжения, которые усиливают лирическую выразительность музыки. Имею в виду мотивы задержания с опеванием звуков, создающие почву для лирической трактовки интонации, а также развернутые гаммаобразные подъемы или спады, раздвигающие объем мелодической линии. К примеру, в тактах 6-7 в партии второй скрипки встречается формула опевания тонического устоя «f», которая получает свое разрешение в партии низких струнных инструментов. В среднем разделе формы партия двух нижних голосов представлена длительным поступенным движением в рамках октавного диапазона. В многоголосной ткани Адажио встречаются и более краткие мелодические зерна, которые в совокупности с другими голосами способствуют лирической выразительности музыки. Композитор умеет извлечь из таких лаконичных, но концентрированных тематических эмбрионов определенную эмоциональную экспрессию, то противопоставляя их более крупному целостному построению, то составляя из них связную цепь с «говорящими» интонациями.

И так, своеобразие лирического тематизма в балете «Саялы» Эльнары Дадашевой в значительной степени определяется национальными традициями.

### Пример №1



### Пример №2



### **Литература:**

1. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., Музыка, 1971, 244с.
2. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев, Автограф, 2009, 264с.
3. Дадашева Э. «Саялы» балет. Рукопись.

**Lalə Hüseynli**

### **Elnarə Dadaşovanın "Sayalı" baletindəki lirik obrazları Xülasə**

Məqalədə Elnarə Dadaşovanın "Sayalı" baletinin lirik təsvirlərinin ifadə vasitələrinin təhlili aparılır. Təhlildə milli ənənələrin vasitələrlə qarşılıqlı rolu və Avropa musiqisində yaranan metodlar nəzərdən keçirilir. E. Dadaşovanın məqaləsində milli kontekstdə lirik intonasiyaların yerləşdirilməsi individual lirik təsvirlərin fərdiliyini göstərilir.

**Açar sözlər:** balet, musiqi, melodiya, motiv, lad.

**Lala Huseynli**

### **Lyrical images in the ballet "Sayali" by Elnara Dadasheva**

#### **Summary**

The given article is devoted to the analysis of musical means of expressiveness of the lyric images in "Sayali" ballet by Elnara Dadasheva. In the analysis, the role of interaction of national traditions with means and modes developed in the European music is considered. The article emphasizes the fact that E. Dadasheva, placing lyrical intonations into the national context, shows the individuality of the lyrical imagery.

**Keywords:** ballet, music, lyrics, melody, harmony.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 16.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 23.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 27.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 781

*İmran Şıxəliyev*  
*AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı*  
*AZ 1143, Azərbaycan Respublikası, Bakı, H. Cavid pr., 31*  
*E-mail: [imranshikhaliyev@gmail.com](mailto:imranshikhaliyev@gmail.com)*

## **AZƏRBAYCAN MUĞAMLARINDA OLAN MÜŞTƏRƏK ŞÖBƏLƏRİN OXŞAR VƏ FƏRQLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Azərbaycan muğamlarında bir şox ümumi şöbələr vardır. Üç muğam ailəsi mövcuddur. Ümumi şöbələr eyni məqama əsaslanır. Ümumi şöbələr modulyasiya zamanı böyük əhəmiyyət kəsb edir.

**Açar sözlər:** Azərbaycan muğamlarının ümumi şöbələri, Muğam ailələri, Azərbaycan muğamlarının mayə ucalığı, Azərbaycan muğamlarının qohumluq münasibətləri.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan muğamları məqam, intonasiya və struktur cəhətdən bir-birindən fərqlənsə də onlar arasında müəyyən yaxınlıq mövcuddur. Yəni bütün muğamlar bir-biri ilə qohumluq münasibətindədirlər. Bu qohumluq münasibətini yaradan əsas amil ümumi muğam şöbələridir ki, bunu professor M.C. İsmayılov “Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında” məqaləsində belə ifadə edir: “Muğamların birindən digərinə keçilməsi bu və ya başqa ifaçıdan, onun bacarıq ustalıqından asılı olaraq, müxtəlif yollarla əldə edilə bilər. Lakin bu işdə vacib üsullardan biri də müştərək muğam şöbələrinin vasitəsilə keçməkdir”. (10)

Azərbaycanda geniş yayılmış muğam və dəstgahların tərkibinə nəzər yetirdikdə eyni şöbələrin bir sıra muğam və dəstgahlarda olduğunu görürük. Bu şöbələr bəzən eyni ad altında heç bir dəyişiklik olmadan, bəzən isə müxtəlif ad altında cüzi dəyişikliklərlə ifa edilir. Rast dəstgahının tərkibinə daxil olan şöbələrin çoxu Mahur hindi, Orta Mahur, Bayatı Qacar dəstgahlarında da təsadüf olunur. Məqam əsası eyni olan bu dəstgahların bu xüsusiyyətləri, onların qohumluğunu, bir ailəyə mənsub olduğunu sübut edir. Eyni sözləri Şur ailəsinə daxil olan Şur, Bayatı Kürd, Rahab, Nəva və Segah ailəsinə daxil olan Segah, Zabul segah, Xaric segah, Mirzəhüseyn segahı haqqında da söyləmək olar. Bu şöbələrin bəziləri bir sıra muğamlarda müxtəlif adlar altında ifa olunurlar. Müxtəlif adlar altında ifa olunsalar da, bütün müştərək şöbələrin məqam əsasları eyni olur. Şöbələrin məqam

əsaslarını, adlarının mənasını nəzərə alaraq, bu qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan muğamlarında ümumi şöbələr dörd qrupda cəmləşir:

1. Bir muğam ailəsinə daxil olub, onun variantlarında eyni ad altında istifadə olunan şöbələr.
2. Bir muğam ailəsinə daxil olub, onun variantlarında müxtəlif ad altında istifadə olunan şöbələr.
3. Ayrı-ayrı muğamlarda eyni ad altında istifadə olunan şöbələr.
4. Ayrı-ayrı muğamlarda müxtəlif ad altında istifadə olunan şöbələr.

1. Bir muğam ailəsinə daxil olub, onun variantlarında eyni ad altında istifadə olunan şöbələr.

Rast dəstgahı ilə yanaşı onunla eyni muğam ailəsinə daxil olan Mahur hindi, Orta Mahur, Bayatı qacar və Dügah dəstgahları da Azərbaycan xalq musiqisində çox geniş yayılmışlar. Məqam əsasları eyni olan bu dəstgahları Rastdan fərqləndirən ən mühüm amillərdən biri onların mayələrinin istinad etdiyi pərdələrin müxtəlif olmasıdır.

Adlarını çəkdiyimiz “Rast” ailəsinə təşkil edən muğamları təşkil edən şöbələrə nəzər yetirdikdə, onların tərkibində eyni ad altında bir çox şöbələrə rast gəlinir. Bunlardan Üşşaq- Rastda, Mahur hindidə, Orta Mahurda; Hüseyini - Rastda, Mahur hindidə, Orta Mahurda, Bayatı Qacarda; Vilayəti - Rastda, Mahur hindidə, Orta Mahurda; Şikəsteyi fars - Mahur hindidə, Orta Mahurda, Bayatı Qacarda; Əraq – Rastda və Mahur hindidə səslənilir.

Müasir dövrümüzdə “Üşşaq” şöbəsinin ifası Azərbaycan muğam ifaçıları arasında geniş mübahisəyə səbəb olur. İfaçıların əksəriyyəti “Rast” muğamında “Üşşaq” şöbəsini bir şəkildə, Rast ailəsinə daxil olan digər muğamlarda isə başqa şəkildə ifa edirlər. Yəni bir “Üşşaq” şöbəsi altınada müxtəlif melodik quruluşlu musiqi səsləndirilir. Əgər eyni muğam ailəsində “Üşşaq” şöbəsinin olduğunu qəbul edirsə, onda daxil olduğu hər bir muğamda azacıq dəyişilmiş şəkildə olsa da eyni “Üşşaq” səslənməsi daha məqsədəuyğun olar.

İlk baxışdan özündə heç bir əsaslı dəyişiklik əks etdirməyən “Hüseyini” şöbəsinin də özünəməxsus spesifik xüsusiyyəti vardır. “Hüseyini” şöbəsinin ifası zamanı məqamın 6-cı pərdəsi (“Rast“-da si,”Mahur hindi“ - də mi,”Orta Mahur” - da lya) bir qədər artırılmış formada verilir. Məhz o temperasiyaya uyğun olmayan pərdəyə görə ayrıca bir şöbə kimi “Hüseyini” adını almışdır. “Hüseyini” şöbəsinə Rast muğam ailəsinə daxil olan muğamların hamısında təsadüf etmək olar. Bu şöbə mayədən kvarta münasibətində səslənən kiçik bir şöbədir. Məqam quruluşu cəhətdən mayə şöbələri ilə eynilik təşkil etsə də, daşdığı əhval-ruhiyyəyə görə mayədən fərqlənir. Daha mübariz, nikbin səslənən “Hüseyini” şöbəsi muğamların inkişaf xəttinin başlanğıcını qoyur.

“Vilayəti” şöbəsiindən danışarkən, ən əvvəl onu qeyd etmək lazımdır ki, hal-hazırda musiqi praktikasında “Şahnazvari Vilayəti” ifa olunur. Bu “Vilayəti”-nin daxilində “Şahnaz” muğamına daxil olan “Dilkəş”, “Kürdü” şöbələrindən istifadə edilir ki, bu da son vaxtlarda qəbul olunmuşdur. “Vilayəti”nin digər variantında

məqamın 9-cu pərdəsi növbələşərək alterasiyaya uğrayır ki, burada da artırılmış sekunda əmələ gəlir. Bu “Vilayəti”-dən sonra daha “Dilkəş”, “Kürdü” deyil, mayəyə ayaq verilir. Onu da demək lazımdır ki, müasir dövrdə bu növ “Vilayəti” çox nadir halda, yalnız bəzi musiqiçi tərəfindən ifa olunur.

Haqqında danışacağımız növbəti ümumi şöbələrdən biri də “Şikəsteyi fars”dır. Bu şöbə Rast ailəsinə daxil olan bütün muğamların tərkibində demək olar ki, vardır. Lirik, xəyalpərvər, müəyyən qədər kədərli xarakter daşıyan “Şikəsteyi fars” şöbələri qrupa daxil olan bütün muğamlarda eyni olub, yalnız mayə ucalığına görə fərqlənir. Öz quruluşuna görə “Segah” məqamında olan bu şöbə daxil olduğu mərd, gümrah, mübariz xarakterli muğamlara bir qədər sakitlik, həzinlik əhvali - ruhiyyə verməklə ümumi kompozisiyada daha da rəngarənglik yaradır. “Şikəsteyi Fars” şöbəsi bütöv bitkin bir şöbə kimi bu muğamların ümumi xarakterinə, məzmununa, obrazına tabedir. Bütün “Şikəsteyi fars”ların daha mühüm xüsusiyyəti ondadır ki, daxil olduğu əksər muğamlarda əsas tonallığa keçid bu şöbə vasitəsilə keçirilir. Bu xüsusiyyət təkcə “Rast” qrupuna daxil olan muğamlarda deyil, həmçinin “Şur”-da da özünü göstərir (Rast ailəsinə daxil olan muğamlarda “Şikəsteyi fars” – “Əraq”, Şurda “Şikəsteyi fars” – “Simayi Şəms”). Bu Şikəsteyi farsların məzmun və quruluşlarında heç bir ciddi dəyişiklik hiss olunmur.

Muğam dəstgahlarının quruluşuna görə formalara ayırsaq, onda bütün formalarda “Əraq” şöbəsi bir növ tematik reprizanın başlanğıcı rolunu oynadığını görürük. “Əraq” şöbəsi daxil olduğu hər iki muğamda (Rast və Mahur hindi) xarakteri ilə eyni olsa da, onlar həm mayə ucalığı ilə, həm də daşdığı funksiya ilə bir birindən fərqlənir. Rastda “Əraq” birinci oktavanın sol pərdəsinə istinad etməklə kuliminasiya nöqtəsini təşkil edən “Pəncigah” şöbəsinə keçid təşkil edərsə, Mahur hindidə ikinci oktavanın do səsinə istinad etməklə muğamın ümumi kuliminasiyasını təşkil edir.

“Rast” ailəsinə daxil olan muğamların ümumi şöbələri haqqında ümumiləşdirilmiş fikir kimi onu söyləmək olar ki, bu şöbələr bir-birindən əsaslı surətdə heç nə ilə fərqlənmir. Bu belə də olmalıdır. Çünki yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi ailəyə daxil olan başqa muğamlar “Rast” muğamına əsasən yaranmışlar. Hiss emosional xarakterinə görə də bir-birindən çox fərqli deyillər. Bizim fikrimizcə, xarakteri, məqam quruluşu bir olan muğamlarda eyni adlı şöbələri müxtəlif xarakterdə, müxtəlif səpkidə çalmaq düzgün olmazdı.

Şur ailəsinə daxil olan muğamlarda daha parlaq nümunələr olmadığı üçün “Segah” muğam ailəsinə nəzər salaq.

Özünəməxsus milli xüsusiyyətlərə malik olan Azərbaycan muğamları xalqımızın zövqünə uyğun bir üslubda inkişaf etmişdir. Bu muğamlar öz səciyyəvi cəhətlərinə görə milli şəkil almış və muğam ifası sahəsində gözəl ənənələr yaratmışlar. Azərbaycan xalq musiqisində çox inkişaf etmiş Segah muğamı da bu qəbildəndir. Azərbaycan Segahı nəinki ölkəmizdə, hətta Yaxın və Orta Şərq xalqlarının da, o cümlədən muğamların geniş yayıldığı İranda da öz məftunluğu ilə dinləyicilərin diqqətini cəlb edir.

Azərbaycanda Segah muğamı müxtəlif adlarla, bir-birindən dolğun bir neçə variantlarda çalınıb oxunur. Bunlardan ən geniş yayılanları Zabul Segah, Mirzə Hüseyn Segahı və Xaric segahdır. Adlarının müxtəlif olmasına baxmayaraq bunları təşkil edən şöbələr əsasən eyni olub, bəzi xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənirlər. Təcrübədən aydın olur ki, Segah muğamı da müxtəlif mayə ucalığında ifa olunmaqla özünün tonallıq sistemini yaratmışdır. İfa olunduğu pərdənin xüsusiyyəti və muğamı ilk dəfə kim tərəfindən ifa olunduğu nəzərə alınaraq Segah muğamının hər bir variantı müəyyən ad altında çıxış edir. Məs: kiçik oktavanın si mayə ucalığında səslənən Segah Xaric Segah, kiçik oktavanın Iya mayə ucalığında ifa olunan Segah isə Mirzə Hüseyni Segahı adlanır və s.

Segah ailəsinə daxil olan muğamlara da nəzər yetirdikdə onların tərkibində bir neçə ümumi şöbələr olduğunu görürük. Bunların arasında Manəndi Muxalif - Zabul Segahda, Xaric Segahda, Mirzə Hüseyni Segahında; Manəndi hasar - Zabul Segahda, Xaric Segahda; Şikəsteyi fars və Mübərriqə - Mirzə Hüseyni segahında Orta segahda işlənir.

Manəndi farsca oxşar, bənzər deməkdir. Manəndi muxalif, yəni muxalifə oxşar. Bu söz də əbəs yerə yaranmayıb. Bildiyimiz kimi, muxalif sözünə Segah muğamlarından başqa Çahargah muğamının şöbələrində də rast gəlirik. Çahargah muğamında Muxalifin səs düzümü Segahdakı muxalifdən yalnız bir pərdə ilə fərqlənir. Belə ki, Çahargahda muxalifin aparıcı tonu natural vəziyyətdə ( məs: Iya mayəli muxalifin aparıcı tonu sol-dur.) Segahda isə artırılmış vəziyyətdədir. (məs: do mayəli manəndi muxalifin aparıcı tonu si bekarıdır ). Çox ola bilsin ki, Segahdakı manəndi sözü, yəni Çahargah muxalifinə oxşar mənada işlədilir. Muxalifin özü isə 1) zidd, əks; 2) uyğun olmayan mənasını verir. Bu mənada həm Çahargahda, həm də Segah muğamlarında Muxalif (Manəndi muxalif) öz xüsusiyyətlərinə uyğun gəlir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi quruluşuna görə Şüştər məqamının səs sırasının əsasında olan Manəndi Muxalif Segah məqamı ilə, natural minor məqamında olan muxalif isə Çahargah məqamı ilə müəyyən təzadlıq təşkil edir, bu təzadlıq da muğamın ümumi kompazisiyasına rəngarənglik verir. Segah muğamlarındakı Manəndi muxaliflər yalnız ucalıq etibarı ilə bir-birindən fərqlənir.

Manəndi muxalif haqqında deyilən sözləri eynilə Manəndi hasar şöbəsinədə aid etmək olar. Fərq təkcə ondadır ki, Çahargahın Hasarı ilə Segahların Manəndi Hasarları quruluş etibarilə eynidir. Hətta hər iki muğamda Hasar şöbəsinədən sonra Muxalif şöbəsi ifa olunur. (Çahargahda Hasarın inkişafı nəticəsində yaranan Müəlif və Qərrə şöbələri nəzərə alınmasa). Əgər Çahargahda Hasar çox inkişaf etdirilib öz daxilində yeni şöbələr yaradırsa, Segahlarda bu inkişaf çox olmayıb, tezliklə Manəndi Muxalif şöbəsinə keçirilir. Bu şöbədə bir biri ilə daxil olduğu muğamlarda yalnız mayə ucalığına görə fərqlənirlər. Hasar şöbələri ümumi xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, daxil olduğu muğamlarda mayədən kvinta münasibətində yerləşir.

Segah muğamlarına lirik əhval-ruhiyyəni Şikəsteyi Fars və Mübərriqə şöbələri gətirir. Daxil olduğu bütün muğamlarda olduğu kimi Segah muğamlarındada bu şöbələr öz axıcı, həzin melodiyası ilə seçilir. Öz məqam

quruluşu ilə segahla eynilik təşkil edən Şikəsteyi Fars və Mübərriqə şöbələri muğamın əsas ideyasını qüvvətləndirərək, davam etdirir. Şikəsteyi Fars və Mübərriqə şöbələri daxil olduğu Segah muğamlarında yalnız tabe olduqları mayələri ilə fərqlənir ki, buda qanunauyğundur. Çünki həm muğam, həm şöbə adları eyni olan musiqini fərqləndirmək əssasız olardı.

Segah muğamlarının ümumi şöbələr haqqında fikri tamamlayaraq, onu demək lazımdır ki, bu şöbələr həm məqam intonasiya, həm quruluş, həm ifa xarakteri cəhətdən eynidilər. Fərq onların yalnız mayə ucalığındadır. Bu da onunla izah olunur ki, eyni musiqi əsərini müxtəlif tonallıqlarda ifa olunması ilə onun bağışladığı təsir başqa cür olur. Bu qayda ilə Segah muğamı müxtəlif ucalıqlarda ifa edildikdə, hərəsinin özünə görə gözəlliyi əmələ gəlir. Muğamatı sevənlər və ona yaxından bələd olanlar yaxşı bilirlər ki, Xaric Segahdan və Mirzə Hüseyn segahından alınan zövq müxtəlifdir.

2. Bir muğam ailəsinə daxil olub, onun variantlarında müxtəlif ad altında istifadə olunan şöbələr.

Bu qrupa aid olan ümumi şöbələrdən biz yalnız eyni məqama mənsub olan Şikəsteyi Fars, Xocəstə və Əşiran şöbələrini göstərə bilərik. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi Şikəsteyi Fars Rastdan başqa bu ailəyə daxil olan muğamların hamısında: Mahur Hindidə, Orta Mahurda, Bayatı Qacarda və Dügahda, Xocəstə şöbəsi yalnız Rastda, Əşiran isə yalnız Orta mahurda işlənir.

Bu şöbələr arasında öz xüsusiyyətlərinə görə bir sıra oxşar və fərqli cəhətlər vardır. Xocəstə və Şikəsteyi Fars bütöv bitkin bir şöbə kimi Rast ailəsinə daxil olan bütün muğamlarda orta hissə rolunu oynayır. Əşiran isə kiçik bir şöbə olub Şikəsteyi Farsdan sonra çalınmaqla özündən əvvəl gələn şöbənin təsir gücünü bir az da artıraraq, getdikcə Mayəyə ayaq verməklə bitir. Əşiran Şikəsteyi Farsla nə tonal, nə məqam, nə də quruluşuna görə heç bir təzadlıq təşkil etmir. Əksinə, sanki o, Şikəsteyi Farsın davamıdır. Bununla belə Əşiranın yalnız cümlə quruluşu və intonasiyaları Şikəsteyi Fars və Xocəstədən fərqlənir.

3. Ayırı-ayrı muğamlarda eyni ad altında işlənən şöbələr.

Bu qrupda aşağıdakı muğamlara daxil olan şöbələr təhlil olunacaq.

Şikəsteyi fars – Mahur hindi, Orta Mahur, Bayatı Qacar, Mirzə Hüseyn segahı, Şur və Rahab muğamlarında.

Müxalif – Zabul Segah, Xaric Segah, Mirzə Hüseyn segahı, Çahargah.

Hasar – Zabul segahı, Xaric Segah, Çahargah.

Nişibi Fəraz – Bayatı Şiraz, Şur .

Üzzal – Bayatı Şiraz, Çahargah, Humayun.

Əraq – Rast, Mahur hindi, Rahab, Orta Segah.

Rast və Segah ailələrinə daxil olan Şikəsteyi farsları təhlil etdiyimiz üçün Şur və Rahab muğamlarında bu şöbələrin bir-birinə oxşar və fərqli cəhətlərini araşdırmaq.

Öz lirik əhval-ruhiyyəsi, cazibədarlığı ilə başqa muğamlardan fərqlənən Şur muğamının da özünəməxsus bir çox spesifik xüsusiyyətləri vardır. Bu muğamın tərkibinə nəzər saldıqda müxtəlif xarakterli müxtəlif məqam quruluşuna malik

rəngarəng şöbələrə rast gəlinir. Bu da əbəs deyil. Şur Azərbaycan musiqisinə daxil olan həzin melodizmə, dərin lirika əsasında qurulan şöbələr əsasında yaranmış iri həcmli dəstgahlardandır. Onun xarakterinə emosional hiss, lirik əhval-ruhiyyə xasdır. O dinləyicini Şura gətirərək, düşündürür, sonra isə xəyala dalmağa, bir qədər də qəmgin olmağa vadar edərək, müxtəlif səpkili hisslər oyadır. Şur məqamına əsaslanan bu muğam mayə ucalığı ilə kiçik oktavanın sol pərdəsinə istinad edir.

Genis yayılan və dinləyicinin zövqünü oxşayan Şur dəstgahı, Bərdaşt, Mayəyi Şur, Şur Şahnaz, Bayatı Türk (Bayatı Qacar və Dügah), Şikəsteyi fars, Əşiran, Simayi Şəms, Hicaz, Sarənc, Nişibi Fəraz və Şura ayaq şöbələrindən təşkil olunmuşdur.

Öz məqam quruluşu cəhətdən Şur muğamı ilə uyğunluq təşkil edən Rahab muğamı nədənsə Şur ailəsinə daxil edilməyib. Öz xarakterində həm Rast, həm Şur, həm də Segah muğamları əhval ruhiyyəsini birləşdirən Rahab muğamında dinləyici sevgi-məhəbbət hissləri ilə yanaşı, həm də mərd, mübariz olmağa çağırılır. Elə muğamlarımız var ki, ifaçılıq praktikasında onlar müxtəlif tonallıqlarda işlədilir. Rahab da bu muğamlardandır. Bu muğam ifaçılar üçün əlverişli diopozondadır. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi bir çox muğamların tərkibinə daxil olan Əmiri şöbəsi məhz Rahab muğamından götürülmüşdür. Universal xarakterə malik Əmiri şöbəsi daxil olduğu bütün muğamlarla üzvi şəkildə üzləşir. Rahab muğamı ifa tərzinə görə diqqəti cəlb edən Bərdaşt (Əmiri ilə başlayır), Şikəsteyi fars, Əraq, Gərayi. Məsihi və Rahaba ayaq şöbələrindən ibarətdir.

Şikəsteyi fars bütün muğamlarda olduğu kimi Şur muğamının da əsas şöbələrindən biridir. Bu şöbə başqa muğamların eyni adlı şöbələrindən əsasən, heç nəyi ilə fərqlənmir. Fərqlənən sahə yalnız tabe olduğu pərdə və birdə başlanğıc cümlədir. Belə ki, bildiyimiz kimi Rast və onun ailəsinə daxil olan muğamlarda Şikəsteyi fars məqamın 8-ci pərdəsinə, segah muğamında və onun ailəsinə daxil olan muğamlarda məqamın 6-cı pərdəsinə istinad edirsə, Şur muğamında isə bu 10-cu pərdədir.

Şur muğamında Şikəsteyi farsın ilk cümləsində əsas istinad pərdəsi digər Şikəsteyi farslara nisbətən çox təkrar olunur. Bununda səbəbini belə izah etmək olar ki, Rast ailəsinə daxil olan muğamlarda, Şikəsteyi farsa qədər olan şöbələrdən yalnız biri öz məqam quruluşuna görə Rastdan fərqlənir. Həm Şikəsteyi fars bu muğamlarda mayəyə ayaq verdikdən sonra səslənir. Şur muğamında isə Şikəsteyi farsa qədər olan şöbələrin hər biri tamam başqa məqamda qurulmuşlar. Məsələn: Mayə - Şur məqamında Şur Şahnaz - Şahnaz məqamında, Bayatı Türk - Rast məqamında. Hər şöbədən sonra dinləyici başqa aləmə düşür, yeni hisslər keçirir. Dinləyicinin özündən əvvəl gələn Bayatı Türkün "kökündən" (mi bemol pərdəsi) azad etmək üçün Şur muğamında Şikəsteyi farsın əsas pərdəsi çox səslənir.

Rahab muğamının Şikəsteyi farsı o biri muğamların eyni adlı şöbəsi ilə heç bir xüsusiyyətlə fərqlənmir ki, bu da birinci oktavanın do səsinə təsadüf edir. Rahab muğamında Şikəsteyi fars şöbəsinin inkişafı Rast və Segah ailələrinə daxil olan muğamlarda olduğu kimi Əraq şöbəsi

ilə davam etdirilir. Bu mənada yalnız Şur muğamında Şikəsteyi fars şöbəsinədən sonra Əraq deyil, Simayi Şəms səslənir.

Müxalif şöbəsinin təhlilini birinci qrupa daxil olan şöbələr arasında verdiyimiz üçün indidə Hasar şöbəsinə keçək.

Hasar (Manəndi Hasar) şöbəsi öz məqam xüsusiyyətinə görə Çahargah məqamına uyğun gəlir. Hasar bir şöbə kimi Çahargah, Zəbul Segah (Manəndi Hasar) və Xaric Segah (Manəndi Hasar) muğamlarında işlədilir. Segah muğamlarında bu şöbə Manəndi Hasar adı ilə qeyd olunur. Bir maraqlı cəhət var ki, daxil olduğu bütün muğamlarda Hasar mayədən kvinta münasibətində qurulur. (Zəbul Segah mayəsi mi, Hasar si, Xaric segah mayəsi si, Hasar fa diyez, Çahargah mayəsi do, Hasar sol). Bu şöbələri yaxınlaşdıran başqa bir cəhətdə var ki, hər qrup muğamda Hasar (Manəndi Hasar) şöbəsinədən sonra Müxalif (Manəndi Müxalif) şöbəsi ifa olunur. (Çahargahda Hasarın inkişafı nəticəsində yaranan Müəlif və Qərrə şöbələri nəzərə alınmazsa.) Müəlif və Qərrə şöbələri ilə birlikdə sanki Hasar muğam daxilində bir muğam kimi çıxış edir. Segahların Manəndi Hasarı isə çox inkişafa malik olmayır, tezliklə Manəndi Müxalifə keçir. Bununla bağlı Qərrə Bəstə Nigar şöbəsinə, Müəlif isə Müxalif şöbəsinə kvinta münasibətində uyğun gəlir. Mayədən kvinta münasibətində olduğunu nəzərə alaraq, təbii inkişaf nəticəsində alınmış muğamlarımızın belə forması professional polifonik musiqinin kvinta münasibətlərində təkrarı olan formasına uyğun gəlir.

Azərbaycan muğamlarının ikisində Şur və Bayatı Şiraz muğamlarında ifa olunan Nişibi fərazın hərfi mənası yuxarıdan aşağı, bu muğamlarda isə başlanğıca ayaq vermək deməkdir. Bu mənə Bayatı Şiraz muğamına nisbətən Şur muğamında özünü daha çox doğruldur. Bunu izah etməzdən əvvəl onu qeyd etmək lazımdır ki, bu şöbələrin daşdığı mənələrdən başqa nə məqam, nə intonasiya, nə də heç bir quruluş xüsusiyyəti cəhətdən bir-birinə bənzəmir. Təhlil etdiyimiz şöbələr arasında yalnız Nişibi Fəraz və Üzzal şöbələridir ki, müxtəlif muğamların eyni adlı şöbələri arasında intonasiya oxşarlığı heç hiss olunmur. Nişibi Fərazın Şur muğamında öz adını daha çox doğrultması məsələsinə gəldikdə isə onu demək lazımdır ki, bu şöbə Şur muğamının ən axırıncı şöbəsidir. (Şura ayaq şöbəsinə nəzərə almasaq). Bu şöbənin başlanğıcı birinci oktavanın sol pərdəsinə istinad etməklə Simayi Şəmsi xatıladır. Sonra gələn hər cümlə növbə ilə əvvəl gələn şöbələrə Şikəsteyi fars və Bayatı Türk şöbələrinə istinad etməklə axırda mayəyə ayaq verilir. Bununla da əvvəldən gələn inkişaf, ardıcılıq əks istiqamətə verilərək, ümumi kompozisiyanı qapayır. Nişibi Fərazı kiçik bir repriza kimi qəbul etsək, onda onu klassik sonata formasının güzgülü reprizasına bənzədə bilərik.

Muğamlar arasında “musiqinin gəlini” adını almış Bayatı Şiraz muğamı öz lirik mövzusu ilə adını tam doğruldur. Onun musiqisi dolğun xəyali və təsirli olmaqla dinləyicidə, həyacan, ehtiras, bir qədər də qəmgin hisslər yaradır. Mayəsi kiçik oktavanın sol pərdəsinə əsaslanan bu muğam lirik cazibədar və bir-birini gözəl tamamlayan Bərdəşt, Mayəyi Bayatı şiraz, Nişibi Fəraz, Bayatı İsfahan, zil Bayatı Şiraz, Xavəran, Üzzal, Dirlüba və Bayatı Şiraza ayaq şöbələrindən ibarətdir. Bayatı Şiraz muğamında Nişibi fəraz şöbəsi Mayəyi Bayatı Şirazdan sonrakı

şöbədir. Melodiyası yuxarıdan tədricən aşağıya enən intonasiyalar, müxtəlif sıçrayışların, aşağı yuxarı hərəkətlərin fonunda səslənir. Məqam quruluşu cəhətdən mayə şöbəsi ilə uyğunluq təşkil edən Nişibi Fəraz şöbəsi mayədən kvinta münasibətdə olan pərdədən başlayaraq, aşağıya doğru hərəkət edir, mayə ilə kvinta arasında olan bütün pərdələrə istinad edərək, mayə pərdəsində tamamlanır.

Öz məqam intonasiya quruluşu ilə fərqlənən Şurun və Bayatı Şirazın Nişibi Fəraz şöbələri yalnız daşdığı funksiya görə eynidilər. Lakin burada da kiçik bir fərq var ki, əgər Şurun Nişibi Fərazı muğamın bütün şöbələrinin istinad pərdələrini əhatə edərsə, Bayatı Şirazın Nişibi Fərazı yalnız mayə şöbəsinin səs düzümündə olan beş pərdəni əhatə edir.

Bu qrupa daxil olan növbəti şöbə Üzzaldır. Üzzal Azərbaycan muğamlarının üçünün daxilində şöbə kimi işlənir. Bu Humayun, Bayatı Şiraz və Çahargah muğamlarıdır. Musiqinin ilk fazalarından dinləyicidə qəm, qüssə, dərin kədər hissi oyadan Humayun muğamının ayrı-ayrı şöbələri, sanki zülm, əsarət boyunduruğu altında işləyən xalqın məhəbbəti, nakam oğul və qızların əzablı günlərini təsvir edir. Muğamın daxilindən doğan bu xüsusiyyət bir səbəb kimi Humayunun Azərbaycanda az inkişaf etməsinə gətirib çıxarır. Çünki belə bir xarakter vermək ifaçı və xanəndə üçün çox çətindir. “Si bemol-re bemol” mayələrinə əsaslanan və əlvan çarlara, guşə və xallara malik Humayun, Bərdəşt, Mayeyi Humayun, Feli, Şüştər, Tərkib, Üzzal (bəzən Üzzalın yerinə Bidad), Kiçik Məsnəvi Humayuna ayaq şöbələrindən ibarətdir.

Humayun və Bayatı Şiraz muğamlarında Üzzal şöbəsi yalnız tonallıq və inkişaf prinsipinə görə fərqlənir. Əgər Humayunu Üzzalı lya pərdəsinə əsaslanıb öz inkişafını bu şöbə ilə kəsirsə, Bayatı Şirazın Üzzalı si pərdəsinə istinad etməklə öz inkişafını özündən sonra gələn ritmik intonasiyalı Dilruba şöbəsi ilə davam etdirir.

Çahargahın bir şöbəsi olan Üzzal isə heç bir cəhətdən bu iki Üzzal ilə uyğun gəlmir. Çahargahda Üzzal şöbəsi Mənsuriyyənin inkişafı nəticəsində yaranır. Üzzal mayədən tersiya münasibətində olan pərdəyə istinad etməklə bir növ Bəstə Nigar şöbəsinə bir oktava yuxarıda səslənməsini xatırməqamır ki, bu da muğamın kulminasiyasını təşkil edir.

Bütün Üzzallar arasında yeganə oxşar cəhət ondadır ki, bu şöbələrin hər üçü mənsub olduğu muğamların ən zil şöbələridir. Ola bilsin ki, bu ad şöbələrin bu xüsusiyyəti ilə əlaqədardır.

Növbəti şöbə olan Əraq dörd muğamımızda ifa olunur. Rast, Mahur hindi, Rahab və Orta segah. Öz musiqi materialı ilə Əraq şöbələri heç bir xüsusiyyətləri ilə fərqlənmirlər. Onları fərqləndirən əsas cəhət mənsub olduqları mayə uralığı və kəsb etdikləri mənədir. Belə ki, Rast ailəsinə daxil olan muğamlarda Əraq şöbəsi mayənin intonasiyaları üzərində qurulub bir oktava yuxarıda səslənməsi ilə əmələ gəlir və mayə tonallığında olur. Rahab və Orta segah muğamlarında isə Əraq şöbəsinin nikbin, mübariz əhval ruhiyyəsi muğamların sevgi, məhəbbət ilə üzləşərək həm də məqam rəngarəngliyi yaradır. Rahab muğamında fa pərdəsində, Orta segahda do pərdəsində səslənməklə əgər muğamın kulminasiyasını təşkil

edirlərsə (bu Mahur- hindiyə də aiddir.) Rast muğamında Əraq hələ kulminasiya deyil, ən zil şübə olan Pəncigaha keçiddir.

4. Ayrı ayrı muğamlarda müxtəlif ad altında işlənən şübələr.

Bu qrupda təhlil edəcəyimiz şübələr yalnız mənsub olduqları məqama, bəzən də daşdığı əhval-ruhiyyəyə görə eynilik təşkil edirlər. Azərbaycan muğamlarını diqqətlə nəzərdən keçirdikdən sonra bu qrupa aşağıdakı şübələri aid etmək olar: Şikəsteyi fars, Əşiran, Sarənc, Üzzal, Vilayəti, Şahnaz, Mənəndi Muxalif, Feli.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi daxil olduğu muğamlara görə ümumi şübələrdən ən geniş yayılanı Şikəsteyi farsdır. Əbəs deyil ki, bizim təhlil etdiyimiz qrupların hamısında Şikəsteyi farsın adı çəkilir. Bu muğamın intonasiyalarını demək olar ki, bütün Azərbaycan muğamlarında (kiçik həcmli muğamları nəzərə almasaq) görmək olar. Müxtəlif muğamlarımızda rast gəlinən Əşiran, Sarənc, Üzzal kimi şübələrin əsasını Şikəsteyi farsın intonasiyaları, onun mənsub olduğu Segah məqamı təşkil edir. Əşiran Orta Mahurda, Sarənc Şurda, Üzzal Bayatı Şiraz muğamlarında əsas hissə kimi çıxış edirlər. Əlbəttə bu şübələri tam eyniləşdirmək düzgün olmazdı. Hər şübə muğamda daşdığı funksiya, bağlıladığı əhval-ruhiyyə, mənsub olduğu muğamın ümumi inkişafı ilə uyğunlaşaraq müxtəlifləşir. Əgər belə olmasaydı eyni muğamda həm şikəsteyi farsın, həm də Sarəncin (Şur muğamında), həm Şikəsteyi farsın, həm də Əşiranın (Orta Mahurda) səslənməsi heç bir əhəmiyyət kəsb etməzdi. Qeyd etmək lazımdır ki, əgər Əşiran və Üzzal Şikəsteyi farsın intonasiyalarına tamamilə uyğun gəlsə, Sarənc şübəsi Segah şübəsinin intonasiyaları ilə oxşarlıq təşkil edir.

Bu şübələr arasında daha bir fərqli cəhət var. Əgər Əşiran şübəsi özündən əvvəl gələn Şikəsteyi farsın intonasiyalarından ibarət olub, onu bir növ davam etdirirsə, Üzzal isə müstəqil bir şübə kimi çıxış edib, özü ilə ilk dəfə Bayatı Şiraz muğamına Segah nəfəsi gətirərək, onu daha da zənginləşdirir. Sarənc isə daxil olduğu Şur muğamının tərkibində Şikəsteyi fars şübəsi olduğuna baxmayaraq onunla hətta mayə uralığına görə fərqlənir. Sarənc sol mayəli Şurun Iya pərdəsinə istinad edir. (xatırladaq ki, Şikəsteyi fars Şür muğamında fa re pərdəsində qərar tutur.) Bu şübələr arasında daha bir ümumi cəhət var ki, bu da Əşiran, Sarənc və Üzzal şübələrinin daxil olduqları muğamlarda kulminasiya təşkil edib, muğamları tamamlandırır.

Qeyd etdiyimiz kimi daxil olduğu Azərbaycan muğamlarında Vilayəti şübəsinin müasir dövrdə Şahnazvari variantı ifa olunur. Şahnaz muğamı bildiyimiz kimi, son dövrün məhsuludur. Bu muğam vaxtı ilə Orta Mahurun bir şübəsi olub, sonralar dinləyicini düşündürən mülayim, lirik melodiyası ilə diqqəti cəlb edərək, ayrılıqda ifa olunmağa başlayıb. Getdikcə özünə bir neçə şübəni birləşdirərək, muğam formasını almışdır. Maraqlı burasıdır ki, bu həcmdə kiçik olan muğam öz variantlarını da yaratmışdır. Şahnazdan başqa Kürdü Şahnaz, Şahnazi Xarə, Şur Şahnaz da kiçik muğamlar kimi ifaçıların repertuarlarına daxil olmuşlar. Şahnaz muğamı qısa və bir-birindən parlaq Şahnaz, Dilkəş, Zil Şahnaz (Şəddi Şahnaz) şübələrindən ibarətdir. Şahnaz muğamının məqam əsası da öz rəngarəngliyi ilə seçilir. Bu muğam həm Şüştər, həm də Şur məqamına əsaslanmaqla Azərbaycan

muğamlarında nadir hallarda rast gəlinən xüsusiyyəti özündə cəmləşdirir. (Mayə Şahnaz Şüştər məqamında, Dilkəş, Şəddi Şahnaz Şur məqamında səslənir.) Bəlkə də Şahnaz muğamının bu rəngarəngliyi onun Rast muğamının Vilayəti şöbəsində özünə yer tapması üçün şərait yaratmışdır.

Vilayəti Rast ailəsinə daxil olan muğamların əsas və böyük şöbələrindən biridir. Müasir Vilayəti ilə Şahnaz arasında oxşar cəhətlər çoxdur, Məqam əsası eyni olan bu şöbələri intonasiyaları da bir-birinə uyğun gəlir. Bu şöbələr arasında əsas fərq ondan ibarətdir ki, əgər do mayəli Şahnazda birinci şöbənin axırı si bemol pərdəsində dayanırsa, eyni mayəli Vilayəti isə do pərdəsində qərarlaşır. Başqa bir fərq bu şöbələrin inkişafı ilə əlaqədardır. Əgər Şahnaz muğamında Şahnaz şöbəsindən sonra zil Şahnaz ifa olunmaqla inkişafın son həddinə çatırsa, Vilayəti şöbəsindən sonra Mayəyi Rasta ayaq verilir.

Bu qrupda təhlil edəcəyimiz şöbələr arasında Manəndi Muxalif və Feli şöbələrinə də rast gəlirik. Bildiyimiz kimi Manəndi Muxalif Segah ailəsinə daxil olan muğamlarda, Feli isə Humayun və Şüştərin tərkibində ifa olunur. Qohumluq münasibətlərindən tamam uzaq olan bu iki qrup muğamlarda müxtəlif adlı ümumi şöbənin daxil olması da maraq doğurur. Manəndi Muxalif və Feli şöbələri arasında məqam intonasiya cəhətdən heç bir fərq görünmür. Fərq yalnız bu şöbələrin tonallığında və hansı muğama ayaq verməsindədir. Əgər Manəndi Muxaliflər mənsub olduqları Segahın mayəsinə ayaq verirlərsə, Felidən sonra Şüştərdə Tərkib, Humayunda isə Şüştər şöbəsi ifa olunur.

Bu işimizdə bir çox məsələlərlə yanaşı, təhlil zamanı dörd qrupa böldüyümüz ümumi şöbələrin bir çox əhəmiyyəti vardır:

1. Eyni bir şöbənin bir neçə muğamlarda ifa olunması, bu muğamlarda rəngarənglik, obraz təzadlığı yaradır ki, bu da muğamların inkişafında ən mühüm amillərdən sayılır.

2. Apardığımız təhlillərdən aydın olur ki, Azərbaycan xalq musiqi nümunələrində olan məqam-tonal dəyişmələrinin hamısı müəyyən qayda çərçivəsində baş verir.

3. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan xalq musiqisində bir muğamdan başqa bir muğama keçid (modulyasiya) təhlil etdiyimiz ümumi şöbələr vasitəsilə baş verir. Bu baxımdan Azərbaycan muğam sistemində olan ümumi şöbələr haqqında apardığımız təhlil, bir vasitə kimi, ilk növbədə bəstəkar və ifaçıların yaradıcılığında geniş istifadə oluna bilər.

4. Bizim mülahizələr Azərbaycan musiqisində məqamların qarşı qarşıya qoyulmasının və qohumluq münasibətlərinin yaranmasının əsasını ümumi şöbələr təşkil etdiyi üçün, bu münasibətlərin traktovkasının yenidən işlənməsinin zərurətini bir daha təsdiq edir. Bu mənada, çox lazımlı və maraqlı problemlərdən olan mövzu, gələcəkdə daha geniş və dərin tədqiqini gözləyir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Babayev Q. Tarzən Kamil Əhmədov. Bakı: 1981

2. Babayev E. Muğamlara doğru. // “Qobustan” jurnalı, №1 1976
3. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı: 1969
4. Qasimov Q. Orta əsrlərdə Azərbaycan muğamı // “Elm və həyat” jurnalı, №5, 1975
5. Quliyev A. Muğamın musiqi dramaturgiyası // “Qobustan” jurnalı, №4, 1984
6. Əhmədov K. Azərbaycan muğamlarının quruluş və inkişaf xüsusiyyətlərinə dair müsahibə. / şəxsi arxiv, lent yazıları. 1988/
7. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı:1985
8. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı:1985
9. İsmaylov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: 1984
10. İsmaylov M. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibətləri haqqında /Elmi qeydlər, 13-cü seriya, №9 1972/
11. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik очерklər. Bakı: Elm, 1991
12. Mansurov E. Rast və Mahur hindi muğamlarının müqayisəli təhlili. / “Qobustan” jurnalı, №3, 1980
13. Xəlilov B. Muğamların tədrisinə dair metodiki tövsiyyələr. Bakı:1982
14. Zöhrabov R.F. Muğam // Bakı: Az.Dövlət nəşriyyatı, 1991
15. Azərbaycan muğamları. Tar üçün not yazısı Ə.Məmmədovundur. Naxçıvan: 2009

**Имран Шыхалиев**

### **Сходство и различие идентичных разделов азербайджанских мугамов**

#### **Резюме**

В азербайджанских мугамах выделяют множество идентичных разделов. Существует три семейства мугамов. Идентичные разделы мугамов, основанные на едином ладу, играют большую роль в модуляциях.

**Ключевые слова:** мугам как наука, идентичные разделы азербайджанских мугамов, семейство мугамов, тональная высотность азербайджанских мугамов, тональное родство в азербайджанских мугамах.

**Imran Shikhaliyev**

### **The similarities and differences between identical sections of Azerbaijani mughams**

#### **Summary**

There are many identical sections in Azerbaijani mugham. There are three families of mugams. Identical sections are based on a single mode. The identity of the partitions plays a large role in modulations.

**Keywords:** Mugam as a science. Identical sections of Azerbaijani mugams. A family of mugams. Tonal altitude of Azerbaijani mugams. Tonal affinity in Azerbaijani mugams.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 17.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 25.04. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 15.05. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

**ADMIU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 782/785

*Aygül Əhmədova*  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı*  
*AZ1073, Bakı, Ələsgər Ələkbərov 7*  
*E-mail: [etno.aygul@mail.ru](mailto:etno.aygul@mail.ru)*

## **QARABAĞ MUSIQI FOLKLORUNDA BOYAQCILIQ NƏĞMƏLƏRİNİN TİPOLOJİ JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Qarabağ bölgəsinin musiqi folklorunda əmək nəğmələri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Məqalədə əmək nəğmələrinin tədqiqi məqsədilə təşkil olunan ekspedisiya səfəri zamanı toplanılan boyaqçı nəğmələrinin janr təsnifatı həmçinin, musiqi dilinin və poetikasının özəllikləri təhlil olunur.

**Açar sözlər:** Qarabağ, musiqi folkloru, informant, janr, boyaqçı, əmək nəğmələri, bayatı.

Qarabağ bölgəsinin musiqi folklor janr sistemində əmək nəğmələrinin özünəməxsus yeri vardır. Bu nəğmələrin sistemli şəkildə toplanılması, kataloqlaşdırılması və tədqiqi Azərbaycan autentik musiqisinin özünəməxsus cəhətlərinin öyrənilməində, Qarabağ musiqi dialektinin özəlliklərinin üzə çıxarılmasında müstəsna rolu vardır. Digər tərəfdən bu janrın Qarabağın coğrafi şəraitindən asılı olaraq məhəlli musiqi folkloru kontekstində üslub, ifa və janr xüsusiyyətləri, digər regionlarla qarşılıqlı əlaqə və təsir problemlərinin araşdırılmasını da etnomusiqişünaslıqda aktualıq kəsb edən problemlər sırasına daxil etmək olar.

Regionda aparılan ekspedisiyalar zamanı belə qənaətə gəlmişik ki, digər musiqi folkloru janrlarında olduğu kimi, bu janra aid olan nümunələr üçün də çoxvariantlılıq xasdır. Belə ki, hər bir söyləyici oxuduqları nümunələrə sərbəst şəkildə müdaxilə edir - mətni öz dialektinə uyğun formada dəyişdirərək yeni formaya salır ki, bu da polivariantlılığa gətirib çıxarır.

Qarabağ ərazisində yayılan nəğmələrin atlasını yaratmış olsaq, arxaik nəğmələrin bu ərazidə hələ də qorunub saxlandığını müşahidə edərik. Ekspedisiya səfərlərimizin əsas obyektini əmək nəğmələrinin toplanılması təşkil edirdi. Ümumiyyətlə, xüsusi elmi ədəbiyyatda dəfələrlə qeyd olunduğu kimi, musiqi folklorumuzda əmək nəğmələri janrı öz funksional təyinatı ilə seçilən janrdır. “Bu

nəğmələrə niyə əmək nəğmələri deyilir? Bu nəğmələr əmək prosesində ifa edilir. Onu oxumaqda əsas məqsəd əməyi yüngülləşdirmək, onu əməyin ritminə uyğunlaşdırmaq olmuşdur” [2, s. 7]. Geniş anlamda əmək nəğmələrinə əkinçi, sayaçı, sağın, ovçu, cəhrə, pambıqçı, hana, boyaqçı və s. nəğmələr daxildir.

Məqaləmizin tədqiqat obyektini təşkil edən boyaqçı nəğmələrinin mətnində barama qurdu vasitəsilə hazırlanan iplərin boyanması texnikası, üsulları haqqında məlumat verilir. “Azərbaycanda qədim zamanlardan becərilən və xüsusi əhəmiyyət kəsb edən texniki bitkilərdən biri də boyaq kökü bitkisi olmuşdur. Yabanı halda bitdiyini və toxuculuqda rəng üçün geniş istifadə edildiyini nəzərə alsaq, onun bu ərazidə hələ eramızdan çox-çox əvvəl becərildiyini ehtimal etmək olar” [1, s. 186]. Qarabağ bölgəsində Füzuli, Ağdam, Şuşa və digər rayonlarda ipləri boyuyan xüsusi boyaqçılar sənətkarlar var idi. Hana toxunması ilə məşğul olan etnoforlar bizə söylədilər ki, onlar özləri də ipləri əksər hallarda boyaq otu dedikləri biyan vasitəsilə boyamış və bu zaman da zümzümə edirmişlər.

Topladığımız boyaqçı nəğmələrinin təhlilinə keçməzdən əvvəl struktur-semiotik paradiqma kontekstində musiqi dilinin bəzi metodoloji prinsiplərinə nəzər yetirək. “Musiqi mətnlərinin sintaktik təhlili seqmentasiyadan, onların tərkib hissələrə - seqmentlərə bölünməsindən başlanır [3, s. 88]. Musiqi mətnləri struktur səviyyəsi- seqmenti sintaqmadır. Sintaqma dilçilik terminidir. Sintaqma şərti olaraq SNT- yazılır. “Sintaqma ən azı iki seqmentin uzlaşmasından əmələ gələn vahid qurulmuşdur” [4, s. 52]. Sintaqmada müəyyən bir fikir ifadə olunur. “Epik oxumaların daha yüksək musiqi təşkilatı səviyyəsi sayılan sintaqmaların semantik potensialı sonsuzdur” [4, s. 149].

Şifahi ənənəli Qarabağ musiqi folklorunun janr özünəməxsusluğunu və zənginliyini araşdırmaq məqsədilə boyaqçılıqla əlaqədar yaranan nəğmələrin struktur-semantik məzmununa diqqət yetirək. Aşağıdakı nümunə (not nümunəsi № 1) Füzuli rayon Kərimbəyli kənd sakini Rüstəmovə Samaya tərəfindən ifa olunmuşdur:

## Boyaq nəğməsi № 1

oxudu: Rüstəmovə Samaya  
 nota köçürən: Səfixanova Aygül

Andante

SNT 1 SNT 2

İ - pim bi- yan i - çin - də uc - la - rı qan i - çin - də

SNT 3 SNT 4

ü - zül - ü - zül bo - ya - ğım sü - zül - sü - zül bo - ya - ğım.

Təhlilə cəlb etdiyimiz boyaqçı nəğməsinin məqam-intonasiya məzmununu lya diyez mayəli segah məqamına əsaslanır. Nümunənin metr-ritmik əsasını təhlil edərkən

qeyd etmək lazımdır ki, musiqi dilinin bu səviyyəsinin təşkilində formulluq mühüm rol oynayır. Belə ki, təhlil nəticəsində aydın olur ki, nəğmənin bütün sintaqmalarının əsasında eyni ölçü və eyni metr - ritmik modus durur:



Bu modelin əsasında yeddi heca-not durur ki, bu da bayatı poetik formanın tipoloji xüsusiyyətlərindən biridir. II-hissəli melobənd dörd sintaqmadan təşkil olunmuşdur. Boyaq nəğməsinin intonasiya quruluşu aşağıdakı təqdim etdiyimiz cədvəldə öz əksini tapmışdır (cədv 1):

| SNT h                                                                                             | SNT                                            | hissə            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------|
| ab  a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   a <sup>1</sup> b <sup>1</sup> | A A <sup>1</sup> A <sup>1</sup> A <sup>1</sup> | A A <sup>1</sup> |

Boyaqçı nəğmə janrının digər nümunəsi Cəbrayıl rayon Xubyarlı kənd sakini, hal-hazırda Bakı şəhərində məcburi köçkünlük həyatı yaşayan Şəfiqə Hüseynovanın ifasından nota alınmışdır:

## Boyaq nəğməsi № 2

oxudu: Hüseynova Şəfiqə  
nota köçürən: Səfərxanov Aygün

Moderato

SNT 1

SNT 2

I h

İ - pim bi - yan i - çin - də ip - lə - ri qan i - çin - də

SNT 3

SNT 4

II h

ü - zül - ü - zül bo - ya - ğım sü - zül - sü - zül bo - ya - ğım.

Bu nümunənin metr-ritmik təşkilində də modal ritmikanın səciyyəvi xüsusiyyətləri təzahür edir. Təhlil etdiyimiz nəğmə sol diyez mayəli segah məqamına əsaslanır. Nəğmənin intonasiya özəllikləri təqdim olunan cədvəldə öz əksini tapır (cə.d. 2):

|                                                                                     |                                   |                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|------------------|
| SNT h                                                                               | SNT                               | hissø            |
| ab  a <sup>1</sup> c  a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   a <sup>1</sup> c <sup>1</sup> | A B A <sup>1</sup> B <sup>1</sup> | A A <sup>1</sup> |

Füzuli rayon Arazyağlıvənd kənd sakini Zabiş Qocayevanın oxuduğu boyaq nəğməsinə nəzər yetirək:

## Boyaq nəğməsi № 3

oxudu: Qocayeva Zabiş  
 nota köçürən: Səfixanova Aygül

*a* Andante

SNT 1 SNT 2 I h

İp - lə - rim al qa - ra - dır bo - ya - ğım yaf qa - ra - dır

SNT 3 SNT 4 II h

al bo - yax - lar bo - ya - ram top yu - max - lar sa - rı - ram.

Etnoforun oxuduğu hər iki (a və b) nümunə do diyez mayəli segah məqamına əsaslanır. “İplərim al qaradır” sözləri ilə başlanan və  $\frac{6}{8}$  vəznə əsaslanan boyaq

nəğməsinin heca-not modeli belədir: 

Təhlil etdiyimiz nəğmənin məqam-intonasiya məzmununu aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapmışdır (cədv 3):

| SNT h                                                                                | SNT                               | hissə |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-------|
| ab  a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   c a <sup>1</sup> | A A <sup>1</sup> A <sup>1</sup> B | A B   |

## Boyaqçı nəğməsi

oxudu: Qocayeva Zabiş  
 nota köçürən: Səfixanova Aygül

*b* Andante

SNT 1 SNT 2 I h

A - tım - a - tım a - tı - lar qır - mı - zı - ya tu - tu - lar

SNT 3 SNT 4 II h

a - çım - a - çım a - çı - lar hər ya - na gü - nəş sa - çı - lar.

Bu nümunənin poetik mətninin quruluşu (aaba) bayatı janrına uyğun olsa da, onun sonuncu melomisası 8 hecadan ibarətdir. Qeyd etmək lazımdır ki, belə hallara Azərbaycan xalq mahnılarının digər janrlarında da rast gəlmək mümkündür. Təhlil etdiyimiz nümunənin heca-not modeli etnoforun ifa etdiyi digər boyaq nəğməsinin (№ 3a) heca-not quruluşuna uyğundur.

Nümunənin metr-ritmik təşkilində müşahidə olunan vəzn dəyişkənliyi dolayısi ilə onun modal ritmika prinsiplərinə əsaslandırıldığını sübut edir. Təhlil etdiyimiz nümunənin intonasiya quruluşu aşağıdakı sxemdə öz əksini tapmışdır (cəəd 4):

| SNT h                                                                                | SNT                               | hissə |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-------|
| ab  a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   a <sup>1</sup> b <sup>1</sup>   c b <sup>1</sup> | A A <sup>1</sup> A <sup>1</sup> B | A B   |

Beləliklə, Qarabağın arxaik musiqi folklorunun tədqiqi onun janr rəngarəngliyi, növ və üslub xüsusiyyətlərinin zənginliyini aşkar edir. Bu isə bir daha sübut edir ki, Azərbaycanın Qarabağ bölgəsi xalq musiqi xəzinəsi, milli mədəniyyətin, söz sənətinin erkən yarandığı və inkişaf etdiyi müqəddəs bir məkandır.

### Ədəbiyyat:

1. Azərbaycan etnoqrafiyası. III cildə. I cild, B.: Elm, 1988, s 456 .
2. ƏliyevRamil. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı (Müasir aktual problemlər). Bakı: 2012, s. 167.
3. Гошовский В.Фольклор и кибернетика//Сов.музыка.- 1964, №12.с.83– 89.
- 4.Дадашзаде К. Знаковая система дастана. Баку, 2004, 291 с.

**Айгюль Ахмедова**

### **Типологические особенности жанра музыкального красильщика в карабахском музыкальном фольклоре** **Резюме**

Трудовые песни имеют особое значение в Карабахском музыкальном фольклоре. В статье анализируются материал, собранный автором во время фольклорных экспедиций.

**Ключевые слова:** Карабах, музыкальный фольклор, информант, жанр, красильщик, трудовые песни, баяты.

**Aygul Ahmadova**

### **Typological features of genre of music dyer in Karabakh music folklore** **Summary**

**Labor songs have a special significance in Garabagh musical folklore. In the article is analysed material collected during expeditions.**

**Keywords:** Karabakh, music folklore, informant, genre, dyer, labor songs, bayati.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 24.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 15.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 18.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilə Dadaşzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Айла Керимова-Закария*  
*Диссертант Бакинской Музыкальной Академии*  
*им. У.Гаджибейли*  
*AZ1014, г. Баку Бадалбейли Шамси 98*  
*E-mail: [ayla13@mail.ru](mailto:ayla13@mail.ru)*

### **«4 ВОКАЛИЗА» СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА**

**Резюме:** Данная статья посвящена анализу вокального цикла «4 вокализа» Севды Ибрагимовой. В статье освещены особенности интерпретации жанра вокализа в представленном произведении. В процессе анализа раскрываются аспекты структурной организации миниатюр, особенности её мелодического развития. Помимо этого автор выявляет характерные черты взаимодействия фортепианной и вокальной партий. В итоге анализ вокализов С.Ибрагимовой продемонстрировал не только наличие определённых свойств музыкального развития, но и их связи с тенденциями исторического развития жанра.

**Ключевые слова:** вокализ, трактовка, форма, жанр, мелодическая линия, голос.

Вокализ – жанр вокальной музыки, имеющий почти четырёхсотлетнюю историю развития. Изначально появившись в творчестве Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо как пьеса, предназначенная для развития технических навыков в вокальном исполнении, с течением времени вокализ существенно расширил и обогатил свои жанровые характеристики. Долгое время вокализ среди жанров вокальной музыки занимал место аналогичное месту этюда среди произведений инструментальной музыки, то есть место пьесы инструктивного обучающего характера. Таково и было назначение жанра вокализа у его создателей в далёком 17 веке. Молодые исполнители с помощью вокализа, как пьесы, лишённые текстовой составляющей, должны были приобрести различные навыки сольного пения. Кроме того, вокализы могут явиться основой для выявления тембральных особенностей голоса, а

также способствовать развитию навыка умения использовать динамику звучания. По мнению авторитетных музыкантов при исполнении таких пьес певец вырабатывает чистую интонацию (как при поступенном движении, так и при скачках), развивает гармонический и полифонический слух (благодаря аккомпанементу), приобретает навыки чтения с листа музыкального произведения [2, С. 114]. Неслучайно со временем к созданию произведений в жанре вокализа приобщились не только композиторы, но и педагоги сольного пения.

К 19 веку произведения в жанре вокализа становятся очень популярными, стремительно растёт число сочинений этого жанра (вокализы Дж. Конконе, Ф. Абта, Л. Лаблаша). В этот же период к жанру вокализа обращались такие выдающиеся композиторы как Дж. Россини, М. Глинка, А. Варламов.

Однако настоящая революция в развитии данного жанра произошла в недавнем прошлом, в начале 20 века. Впервые за всю историю своего существования вокализ перешёл границы жанра обучающего характера и стал развиваться в совершенно новом для себя качестве – произведения, предназначенного для концертного исполнения. В это ж самое время продолжают появляться вокализы, имеющие обучающее предназначение. Одной из тенденций в развитии жанра вокализа в 20 веке следует считать стремление к синтезу данного жанра с определёнными чертами других жанров.

Ярким примером синтеза вокализа и вокального цикла следует считать цикл «4 вокализа» Севды Ибрагимовой. Каждое произведение этого цикла помимо определённых технических задач, которые ставятся перед исполнителем, отличается, безусловно, высоким художественным содержанием. Тем самым названное произведение композитора, с одной стороны отвечая базисным требованиям жанра и одновременно откликаясь на исторические трансформации в его развитии, стоит в ряду наиболее выдающихся произведений, созданных в жанре вокализа в 20 веке. Несмотря на то, что композитор объединила четыре произведения в рамки одной циклической последовательности, каждый из вокализов цикла имеет свои весьма интересные специфические характеристики, на которые следовало бы обратить внимание отдельно.

**Первый вокализ** – самый масштабный, самый развёрнутый в цикле. Главное качество, которое отличает данное произведение – это равноправие партий фортепиано и голоса. Мелодические линии обеих партий максимально взаимодействуют между собой. Интонационные переключки, переходящие в унисонное звучание или же комплементарную мелоритмическую линию между фортепиано и голосом формируют полноценный полифонический дуэт равнозначных музыкальных голосов. Такая интерпретация С. Ибрагимовой человеческого голоса вполне укладывается в русло основной тенденции в трактовке композиторами 20 века жанровых

признаков вокализа - это использование человеческого голоса как самостоятельного инструментального тембра. «Вокализ явился как бы объединяющим звеном между вокальной и инструментальной музыкой. Отсутствие текста обусловило ту высокую степень обобщенности, которая характеризует инструментальные жанры. В свою очередь звучание человеческого голоса придало музыке проникновенную выразительность и теплоту, не свойственную ни одному инструменту» [1].

Насыщая своё произведение глубоким художественным содержанием и необыкновенно гибкой и выразительной мелодикой, С.Ибрагимова вместе с тем не отходит от основной жанровой составляющей вокализа, а именно ставит перед исполнителем и определённые технические задачи. В первом вокализе технические задачи перед исполнителями ставят длительно выдержанные звуки, которыми буквально насыщена вся вокальная партия, особенно в крайних частях. Здесь следует отметить, что данный вокализ написан в трёхчастной форме с очень необычным внутренним соотношением между частями. В решении задачи интерпретации формы вокальных произведений композитор остаётся верна себе и здесь, как и в большинстве написанных ею вокальных миниатюр, С.Ибрагимова использует классические структуры в новаторском облике в соответствии с теми художественными задачами, которые она перед собою ставит. Так, необычность структуры в данном произведении в первую очередь заключается в том, что каждая следующая часть трёхчастной композиции оказывается больше, крупнее, объёмнее предыдущей. Рост частей формы здесь обусловлен динамическим нарастанием, которое проявляется в разрастании продолженного развития в мелодической линии на каждом следующем этапе развития. Линия динамического развития обуславливает и внутреннее интонационное наполнение каждой из частей формы. Так, первая часть формы как самая спокойная с точки зрения динамического наполнения, отличается очень выдержанными звуками и достаточно плавными линиями.

Динамически более напряжённая вторая часть формы, обозначенная кроме всего прочего сменой ладотональной основы, отличается и более подвижным мелодическим развитием. Подвижность мелодике придают и использование более мелких в сравнении с первой частью длительностей, и большее количество пауз между звуками, появление более сложных интонационных образований, таких как, двойные секвенции, пунктиры, опевания. Однако, при переходе к репризе мелодика вновь успокаивается, возвращаясь к первоначальным принципам развития.

Третья часть в трёхчастных произведениях, как правило, представляет собой репризу. Однако третья часть данного вокализа весьма отдалённо напоминает репризу. Только в партии фортепиано в первых тактах возникает буквальный повтор интонаций первой части. Обычно такая трансформация вокальной партии в репризе трёхчастных вокальных произведений, в

которой первоначальные интонации в мелодической линии заменяются на новые, объясняются характером словесного содержания, точнее тем фактом, что слово в вокальной музыке с текстом само по себе служит объединяющим началом и не нуждается в дополнительных интонационных повторениях. Вместе с тем, вокализ – это произведение, лишённое словесного содержания. Однако композитор и здесь выбирает структуру без непосредственных интонационных повторений, поскольку линия динамического развития здесь не подразумевает в начале третьей части возвращение к исходному положению. Это возвращение происходит лишь в заключении вокализа, когда происходит непосредственный повтор значительно изменённых мелодических фраз первоначального развития. Тем самым в структуре композиции благодаря интонационному развитию возникает элемент симметрии.

**Второй вокализ** более скромный по масштабам, отличается и большей интонационной целостностью, в которой не наблюдается каких бы то ни было интонационных контрастов, либо весьма очевидных изменений в характере мелодического развития. Как и в начале предыдущего вокализа, основу мелодической линии здесь составляют долго выдержанные звуки, ставящие перед исполнителем вполне определённые технические задачи. Вместе с тем в отличие от первого вокализа интонационное содержание здесь помимо характерного поступательного движения обращает на себя внимание наличием очень широких, по большей части октавных скачков. Отметим, что именно такой широкий восходящий скачок, уравновешенный следующим за ним опеванием становится интонационным зерном начальной фразы произведения, которая в свою очередь служит основой мотивного развития всей первой половины вокализа. Характерным интонационным приёмом на данном этапе развития мелодической линии становятся также столь характерные для мелодического стиля вокальных произведений композитора С.Ибрагимовой так называемые «ползучие хроматизмы», образующиеся благодаря очень гибкому ладогармоническому развитию произведения, в котором мелодическая линия, следуя за изменениями ладогармонического языка, формирует столь характерные интонации.

С точки зрения мелодической линии развитие анализируемого произведения можно условно поделить на две части. В основе второй из них лежит другая, не менее узнаваемая интонация. Это небольшое поступательное движение вниз от вершины, сформированное очень длительными звуками. Характерным приёмом развития здесь становятся периодические замены отдельных звуков, составляющих данный мотив, своего рода интонационные переливы основного мотивного каркаса, что также помимо яркого выразительного эффекта создаёт исполнителю определённые сложности. На втором этапе развития центральное место в мелодике вокализа, помимо уже встречающихся с первого этапа опеваний, хроматизмов и широких скачков, занимает приём ритмического

варьирования исходных кратких мотивов. Сродни приёму упомянутого выше приёма интонационных замен, данный приём занимает существенное место в процессе динамизации общего развития.

Ещё одним очень важным аспектом анализируемого нами произведения следует считать взаимодействие фортепианной и вокальной партий. Конечно, в сравнении с первым вокализом это взаимодействие не приводит к появлению полноценного полифонического дуэта, однако также играет весьма важную роль в организации целостного развития. Отметим также, что основным приёмом такого взаимодействия становятся многочисленные унисонные дублирования обеими партиями основных интонаций мелодической линии.

**Третий вокализ** существенно отличается от двух предыдущих, прежде всего, характером интонационного развития, что в свою очередь меняет и характер тех технических задач, которые ставятся перед исполнителем. Отличие интонаций определяется в первую очередь отсутствием выдержанных длительных звуков, составлявших основу первых двух миниатюр. Более подвижная, гибкая, диатоническая, тонально определённая мелодика песенного характера, несмотря на свою кажущуюся простоту, имеет весьма специфические приёмы развития, в которых и могут возникнуть сложности в интерпретации. К таковым приёмам безусловно следует отнести уже знакомый нам приём ритмического варьирования, многочисленного перекрашивания исходных мелодических мотивов новым ритмическим рисунком. Нельзя не отметить, что данный приём является очень характерным для произведений азербайджанской традиционной музыки. И используя данный метод развития в своих произведениях, композитор тем самым подчёркивает национальный характер своего творчества. Кроме того, ещё одним важным приёмом становится ладотональное варьирование фраз, формирующееся на основе перенесения главных мотивов в новую ладотональную среду.

Анализируя данный вокализ, следует отметить, что характерной чертой в его структурной организации является полноценное дуэтное взаимодействие мелодических линий вокала и фортепиано. Многочисленные переклички, дополнения, дублирования друг друга создают очень интересное интенсивное развитие.

**Четвёртый вокализ** в анализируемом цикле занимает особое место, так как он единственный основан не на оригинальной, а на заимствованной мелодике. Этой мелодией становится тема алжирской народной песни. Характер самой мелодии, тоже весьма отличный от всего предшествующего развития, создаёт яркий образный контраст. Тема произведения - ритмически острая с пунктирами и синкопами - сама по себе не проста в интерпретации. Сложности в её исполнении добавляются благодаря тем приёмам развития, которые композитор избирает для динамической организации вокализа. Вновь для интонаций песенного характера С.Ибрагимов избирает типичный

для народной музыки приём ритмического перекрашивания, бесконечного тонкого варьирования исходных мотивов. Его действие обеспечивает единую линию динамического развития, организующего с начала нагнетание, а затем и успокоение в развёртывании.

Как и в предыдущих вокализах в данном произведении весьма существенна роль фортепианной партии, периодически вступающей с вокалом в полноценный диалог. Вместе с тем, функции фортепиано здесь, как полноценного создателя мелодической линии, несколько более скромны, чем в первом или третьем вокализе и гораздо чаще сводятся к функции аккомпанемента, поддержки вокального начала.

Таким образом анализ вокального цикла «4 вокализа» композитора С.Ибрагимовой продемонстрировал с одной стороны преемственность композитора традициям в трактовке данного жанра, с другой – новаторский подход, демонстрирующий знание композитора тех процессов, которые происходят на пути исторического развития жанра в современности, а также её авторский индивидуальный подход в интерпретации жанровых особенностей вокализа.

### **Литература:**

1. Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. Вып. 3 / Ред.-сост. Е.М. Царева. - М.:Музыка, 1981
2. Большой энциклопедический словарь. Глав. ред. Ю.В. Келдыш — М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998

**Ayla Kərimova-Zəkəriyyə**

### **Sevda İbrahimovanın “Dörd vokalizi” janrının tarixi inkişafının kontekstində**

#### **Xülasə**

Bu məqalə Sevda İbrahimovanın “4 vokalizi” vokal silsiləsinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Məqalədə təqdim olunan əsərdə vokaliz janrının interpretasiya xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır. Təhlil prosesində formanın struktur təşkilatı, onun melodik xəttinin xüsusiyyətləri açıqlanır. Bundan başqa müəllif melodik inkişafın aparıcı tendensiyasını üzə çıxarır. Bundan əlavə müəllif fortepiano və vokal partiyaların qarşılıqlı əlaqəsinin səciyyəvi xüsusiyyətləri üzə çıxarır. Nəticədə S.İbrahimovanın vokalizlərinin təhlili nəinki musiqi inkişafının müəyyən xassələrinin olması, həmçinin janrın tarixi inkişafının tendensiyaları ilə əlaqələri nümayiş etdirmişdir.

**Açar sözlər:** vokaliz, traktovka, forma, janr, melodik xətt, səs.

**Ayla Kerimova-Zakaria**

**“4 Vocalizes” by Sevdə İbrahimova in the context  
of historical development of the genre**

**Summary**

This article is devoted to the analysis of the “4 Vocalizes” vocal cycle by Sevdə İbrahimova. The article highlights the peculiarities of interpretation of the genre of vocalize in the presented work. In the process of analysis, the aspects of structural organization of the form, features of its melodic development are revealed. In addition, the author reveals the characteristic features of the interaction between piano and vocal parts. As a result, the analysis of vocalizes by S. İbrahimova is demonstrated not only the presence of certain properties of musical development, but also their connection with the trends of historical development of the genre.

**Keywords:** vocalise, interpretation, form, genre, melodic line, voice.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 20.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 27.04.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 16.05.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilə Dadaşzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur**

## TƏSVİRİ SƏNƏT

UOT 7.01

*Ülya Abdullayeva*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq*  
*Akademiyasının dissertantı*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [ulya.abdullayeva@yahoo.com](mailto:ulya.abdullayeva@yahoo.com)*

### **CƏLAL QARYAĞDININ YARADICILIĞINDA YARADICI ŞƏXSİYYƏTLƏRİN OBRAZLARI**

**Xülasə:** Bu məqalədə Azərbaycan heykəltəraşlıq sənətinin aparıcı simalarından biri, Bakını, eləcə də respublikamızın bir çox ərazilərini monumental yaradıcılıq işləri ilə daha da gözəlləşdirən Cəlal Qaryağdının yaratdığı Vətənimizin yaradıcı şəxsiyyətlərinin obrazlarından söhbət açılır. Qafqazın musiqi beşiyi Şuşada, həm də məşhur Qaryağdılar ailəsində doğulan, yetkinləşən C.Qaryağdıya musiqi, xüsusilə muğamın sirli, sehirli dünyası tanış və doğma idi.

Azərbaycanın sənət dünyasının o vaxtkı korifeyləri ilə şəxsi tanışlıq, dostluq telləri həmişə tişə ustasını yeni əsərlər yaratmağa sövq etmişdir. Poeziyanı, muğamı, musiqini dərinlən anlayan, duyan heykəltəraşın bu səpkidə yaratdığı heykəltəraşlıq nümunələrində kompozisiya bütövlüyü, bədiilik, qəhrəmanın mənəvi və xarici dünyasının vəhdəti uğurla təsvir edilmişdir.

**Açar sözlər:** Azərbaycan, heykəltəraş, yaradıcılıq, obraz, portret.

Azərbaycan heykəltəraşlığı xalqımızın tarixi qədər qədim və zəngindir. Plastik sənətimiz öz mənşəyinə görə bir çox tarixi və bədii yaradıcılıq köklərinə bağlıdır. Bu köklərin ən qədimi orta daş dövründən (e.ə. XII minillikdən) başlayaraq yerli qəbilələrin bədii yaradıcılığını təmsil edən, ulu babalarımızın mənəvi dünyasını əks etdirən Qobustan qayaüstü təsvirləridir. İlk qaynaqlardan başlamış orta əsrlərə və daha sonrakı dövrlərə aid sənət abidələrinin, təsviri incəsənət nümunələrinin mövcudluğu çağdaş heykəltəraşlığımızın nə qədər zəngin ənənələrə malik olduğunu təsdiqləmişdir [1. S 6-7].

Çağdaş Azərbaycanın heykəltəraşlıq məktəbinin banilərindən biri Cəlal Qaryağdı 1915-ci ildə Şuşada anadan olmuşdur. "Qafqazın konservatoriyası" kimi

məşhur olan Şuşada, həm də xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun qardaşının ailəsində dünyaya göz açan tişə ustasının tez-tez yaradıcı şəxsiyyətlərin obrazlarına müraciət etməsi təsadüfi deyil. Ürəyində sənət eşqi, yaratmaq yanğısı olan heykəltəraşın yaradıcılığında sənət adamlarına - şairlərə, bəstəkarlara, müğənnilərə xüsusi yer ayırmasının səbəbi doğulub boya-başa çatdığı Şuşa mühiti, sənətkar nəslindən olmasıdır.

1934-cü ildə Gürcüstan Rəssamlıq Akademiyasına daxil olan C.Qaryağdı portretçi-heykəltəraş Yakob Nikoladzenin emalatxanasında heykəltəraşlıq sənətinin sirlərinə yiyələnməyə başlayır. Nikoladzenin təlim sistemi naturanın ətraflı, dəqiq və diqqətlə öyrənilməsini nəzərdə tuturdu. Məhz bu təlimin nəticəsi olaraq gənc Cəlal Qaryağdı canlı naturanı rəssam baxışı ilə müşahidə etmək, onun plastik xüsusiyyətlərini dəqiqliklə əks etdirmək qabiliyyətini yüksək peşəkarlıqla mənimsəyir [2. S 10].

1937-ci ildə böyük rus şairi A.S.Puşkinin yubiley tədbirləri çərçivəsində keçirilən sərgidə tişə ustası özünün ilk yaradıcılıq əsərini - A.S.Puşkinin barelyefini nümayiş etdirir. Şairin portretlərinə əsaslanaraq yaradılmış barelyefdə lirik əhval ruhiyyə və incə plastik keçidlər gənc heykəltəraşın formalaşmaqda olan yaradıcılıq dəst-xəttini açıq-aydın nümayiş etdirirdi [2. S 10].

Yaradıcılığının bu erkən mərhələsində heykəltəraşlığın barelyef növünə daha çox maraq göstərən C.Qaryağdı görkəmli gürcü şairi Şota Rustavelinin barelyef-portretini yaradır. Artıq bu barelyefdə heykəltəraş incə plastik formalar qurmaq bacarığı ilə bərabər özünəməxsus yapma texnikasının və incə plastik səthlərin mahir ifadəsi kimi çıxış edir.

Heykəltəraşlıq əsərlərində insan surəti müxtəlif səpkidə əks etdirilir. Əgər sənətkar insanın başını təsvir edirsə, bu portret nümunəsidir. İnsanı sinəsinə qədər əks etdirən büstlər də portret sayılır. İnsanın bədənini, yaxud fiquru tamlıqda, ayaqüstü, həmçinin müxtəlif poza və vəziyyətlərdə verilə bilər [5. S 42].

Tişə ustasının büst-portretlər yaratmaq sahəsində də uğurlu işləri çox olmuşdur. Onun büst-portretlərində dərin psixoloji ifadəlilik və yüksək plastik ifadə həlli ilə işlənmə xüsusiyyətləri aydın nəzərə çarpır. Heykəltəraş öz yaradıcılıq axtarışlarında tarixi mövzulara tez-tez müraciət etmişdir. Azərbaycanın görkəmli yaradıcı adamlarının obrazlarını yaratmaq Cəlal Qaryağdının yaradıcılığının əsas istiqamətlərindənəndir.

Heykəltəraşın yaratdığı Azərbaycan professional rəssamlıq sənətinin banisi, istedadlı fırça ustası, cəmi 30 il yaşamış əsl ziyalı Bəhrüz Kəngərlinin büst-portretində (1947) gənc rəssamın dərin psixoloji və mənəvi dünyası qabarıq cizgilərlə göstərilmişdir.

1949-cu ildə C.Qaryağdının mərmərdən hazırladığı XIX əsr Azərbaycan şairəsi Xurşud Banu Natəvanın büstü müəllifin istedadının əsas cəhətlərini, milli duyğularını qabarıq göstərir. Heykəltəraş Natəvanı yalnız lirik şairə kimi deyil, ziyalı və zəngin aləmə malik zadəgan azərbaycanlı qadın obrazının ümumiləşdirilmiş rəmzi kimi verməyə çalışmışdır. XIX əsr Azərbaycan qadınına xas milli geyimdə, başı örpəkli, qəmgin baxışlı Natəvan obrazı hər bir azərbaycanlı

tamaşaçıda lirik və incə hisslər oyadır [2. S 30]. Tişə ustası bu sənət nümunəsində sadəcə bir qadın obrazı deyil, geniş dünyagörüşlü şairə mütəfəkkir obrazı yaratmağa nail olmuşdur.

Bu obraz üzərində axtarışlar aparan heykəltəraş nəticədə zahiri və daxili gözəlliyə malik "Azərbaycan qadını" obrazını ümummilli estetik və mənəvi sərvət səviyyəsində yüksəldə bilmişdir [2. S 30]. Bu milli xüsusiyyət büst-portretdəki paltar, baş örtüyündə, ümumi şəkildə baş örtüyündə deyil, hər şeydən əvvəl şairənin daxili mahiyyətini göstərən lirik planda verilməsindədir [3. S 10].

Dövrünün məşhur musiqiçi ailəsində doğulan C.Qaryağdıya musiqi dünyası həmişə doğma olub. Buna görə də heykəltəraş incəsənətin bu sahəsinin məşhur sənətkarlarının portret-büslərini yaratmağa böyük həvəs göstərmişdir. Bu silsiləyə daxil olan xalq artistləri Bülbülün (1953), Rəşid Behbudovun (1953), bəstəkarlar Cahangir Cahangirovun (1954), Niyazinin (1960), Qara Qarayevin (1964), Fikrət Əmirovun (1964), tarzən Hacı Məmmədovun (1965), kamança ustası Həbib Əliyevin (1961) portretləri uğurlu sənət nümunələridir. Heykəltəraş yaratdığı obrazın fərqli xüsusiyyətlərini qətiyyənlə nəzərdən qaçırmamalıdır. Tanınmış mədəniyyət xadimlərinin həm xarici, həm də daxili oxşarlığı ilə tişə ustasının yaradıcılıq axtarışlarını sübut edir [3. S 11].

Heykəltəraşın Bülbülün ölümündən bir il əvvəl yaratdığı portretə müğənni klassik frakda, sanki səhnədən tamaşaçılara baxarkən təsvir olunmuşdur. Müğənninin boynundakı "papillon" qalstuk, frakının yaxalığının üstündə nəzərə çarpan "Şərəf nişanı" ordeni təsvir edilən artist olmasına işarədir. Heykəltəraş Bülbülü xalq mahnılarını ifa edən müğənni kimi deyil, daha çox klassik opera müğənnisi kimi təqdim edib [2. S 38]. 1960-cı illərdə Cahangir Cahangirovun əsərləri onu qısa müddətdə xalqın sevimlisinə çevirir. Belə şəraitdə, təbii ki, bəstəkarın əsərlərinə və şəxsi keyfiyyətlərinə maraq göstərən Cəlal Qaryağdı bəstəkarın portretini işləməyi qərara alır. Tişə ustası portretin çoxsaylı eskizlərini işləməyə başlayanda C.Cahangirov dövlət tərəfindən fəxri ada və dövlət mükafatına layiq görülür. Bu da heykəltəraşın bəstəkarın sənətinə və şəxsiyyətinə marağı artırır. Bəstəkarın portreti 1954-cü ildə Moskvada Zaqafqaziya rəssamlarının sərgisində nümayiş etdirilmişdir.

İncəsənət xadimlərinin heykəlləri sırasında bəstəkar, dirijor "maestro" Niyazinin obrazı başqalarından bir çox cəhətlərə görə seçilir. Heykəltəraş bu əsərində rəsmi portret obrazı deyil, Niyazini özünəməxsus sifət cizgilərinə, daxili xasiyyətə və temperamentə malik bir şəxsiyyət kimi təqdim edir. Portretin sifət cizgiləri ilə bərabər, plastik formalar və səthlərin fakturası da dirijorun daxili temperamentini əks etdirərək, sərt və dinamik yapma üsulu ilə işlənmişdir [2. S 45].

Əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinə və muğamlara geniş yer verən, klassik simfonik musiqini milli çalarlarla zənginləşdirən Fikrət Əmirov dolğun bir şəxsiyyət, istedadlı sənətkar kimi musiqisevərlərin, həmçinin Cəlal Qaryağdının diqqətini cəlb etməyə bilməzdi. Heykəltəraş əsərində bəstəkarın yaradıcılıq anını yaşadaraq F.Əmirova xas səciyyəvi dərin düşüncələri və iztirablı baxışını obrazın

əsas qayəsinə çevirir. Sadə və lakonik plastik formalarla yapılmış portret cizgiləri bəstəkarın real həyatdakı sadəliyi, təvəzökarlığı və özünəməxsusluğu ilə üst-üstə düşür.

Şöhrəti nəinki Vətənimizdə, dünyanın əksər inkişaf etmiş ölkələrində tanınan görkəmli bəstəkar Qara Qarayevin yaratdığı monumental simfoniylar hər bir azərbaycanlı kimi Cəlal Qaryağdının da qəlbini qürur hissi ilə doldururdu. Yaradıcılıq məsələsinin mürəkkəbliyi, digər tərəfdən isə bəstəkarın həyatda və yadıcılıq anlarında fərqli simalara malik olması obrazın tapılmasında çətinliklər törətdiyindən tişə ustası bəstəkarın portretini bir neçə variantda yaratmağa çalışmışdır. Heykəlin son variantı mərmərdən yonulmuşdur. Əvvəlkindən fərqli olaraq, burada plastikanın dinamizmi və yapma ekspressiyası bir o qədər nəzərə çarpmırdı. Daha hamar və "yumşaq" işlənmiş səthlərin və formaların fakturası portretin monumental xüsusiyyətlərini nəzərə çarpacaq dərəcədə artırırdı [2. S 48].

Heykəltəraşın yaratdığı məşhur kamança ustası Həbil Əliyevin portreti sənətkarın "sehrli" barmaqlarını kamançanın pərdələri üzərində gəzdirdiyi zaman sanki musiqi aləminə qərq olunmuş halda təsvir edilmişdir. Portretdə ifaçının qəmgin və dərin düşüncələrə dalmış siması klassik xalq musiqimizin - muğamın ifa edildiyinə işarədir. Bu obraz kamança ustadının xalqın yaddaşına hopmuş obrazını tamamlayır.

C.Qaryağdının digər əsəri olan tarzən Hacı Məmmədovun portretinin kompozisiyasında tarı köksünə sıxmış tarzən mizrabı tarın zərif tellərinə toxundurduğu məqamda təsvir olunmuşdur. Qəhrəmanın duyğulu baxışları və tara söykənmiş çöhrəsinin aldığı ifadədən tamaşaçıda həzin muğam melodiyları hissi yaradır.

Xatirə abidələrinin qoyulmasında əsas məsələlərdən biri onun yerləşəcəyi sahə ilə abidəni əhatə edən ərazi arasındakı əlaqədir [4. S 63]. Tişə ustasının müəllifi olduğu bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyovun qəbirüstü abidəsi yerləşdiyi məkanla üzvi əlaqə yaradır. Qəbirüstü abidənin yastı sinə daşının dik sütunu ilə bağlılığı ilk baxışdan nəzərə çarpır. Sütunun yuxarı hissəsindəki bəstəkarın baryefi dərin olmayan relyeflə hazırlanmışdır. Buna görə də abidənin kompozisiyası çox aydın oxunur [4. S 54].

Çağdaş Azərbaycanın heykəltəraşlıq sənətinin korifeylərindən biri olan Cəlal Məhərrəm oğlu Qaryağdı fərdi dəst-xəttə, ifa tərzinə malik romantik ruhlu, ehtiraslı və cəsarətli plastik formalara üstünlük verən tişə ustası idi. Milli xarakteri qəlbən duyaraq aşkarlayan sənətkar yaratdığı heykəl-abidələrdə təcəssümünü tapan və xalqın tarixində əhəmiyyətli yer tutan, istedadları ilə dünyanın çox ölkələrində tanınan və Azərbaycanı tanıdan görkəmli simaları nəsillərə tanıdırdı.

### **Ədəbiyyat:**

1. Bağirov V. Azərbaycanca kiçik formalı heykəltəraşlığın inkişafı (XX əsr). Bakı: "Nurlan" nəşriyyatı, 2004

2. Cəlal Qaryağdı. "Sərvət" albomlar silsiləsi. Bakı: "Şərq - Qərb" Nəşriyyat Evi, 2013
3. Tərlov M. Cəlal Qaryağdı. Bakı: "Azərneşr", 1958
4. Novruzova C. Azərbaycanca xatirə heykəltəraşlığının bəzi məsələləri haqqında. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının xəbərləri, 1970, № 4 (rus dilində).
5. Həbibov N. Təsviri sənət haqqında. Bakı: Gənclik, 1967

**Улья Абдуллаева**

### **Образы творческих личностей в творчестве Джалала Гарягды**

#### **Резюме**

В этой статье рассматриваются образы творческих личностей нашей Родины, созданные Джалалом Гарягды, одного из ведущих фигур азербайджанского скульптурного искусства, который своим монументальным творчеством украсил Баку, а также многие области нашей страны. Д. Гарягды, родившемуся в Шуше, в музыкальной колыбели Кавказа, в известной семье знатного рода, была хорошо известна музыка, в особенности знакомой и родной ему был таинственный и волшебный мир мугама.

Личное знакомство и дружеские узы с тогдашними корифеями мира искусства Азербайджана всегда побуждали мастера создавать новые работы. Целостность, артистичность, единство композиций, духовный и внешний мир героинь, успешно описанные в скульптурных работах, созданными скульптором, которому в этом помогло глубокое понимание поэзии, мугама, музыки.

**Ключевые слова:** Азербайджан, скульптор, творчество, образ, портрет.

**Ulya Abdullayeva**

### **Images of creative personalities in the works of Jalal Garyaghdy**

#### **Summary**

This article discusses the images of creative personalities of our country, created by Jalal Garyaghdy, one of the leading figures of the Azerbaijani sculptural art, whose monumental work has graced Baku, as well as many areas of our country. D. Garyaghdy, born into the noble family in Shusha, the musical cradle of the Caucasus, knew familiar and native to him mysteious and magic world of mugham. Personal acquaintance and friendly ties with luminaries of the art world of Azerbaijan always encouraged the master to create new works. Integrity, artistry, the unity of the compositions, the spiritual and the external world of the heroes are successfully described in the sculptural works created by the sculptor, through poetry, mugham, music.

**Keywords:** Azerbaijan, sculptor, creation, character, portrait.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 11.05.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 18.05.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 19.06.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Aslanova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 745/749

*Elfanə Qasımova*  
*fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*Günay Cavadzadə*  
*müəllim*  
*Azərbaycan Dövlət İqtisad Universiteti (UNEC)*  
*AZ 1001, Bakı İstiqlaliyyət küç.6*  
*E-mail: [qasimova\\_elfana@mail.ru](mailto:qasimova_elfana@mail.ru)*

## PARİS DƏBİNİN SEHİRBAZLARI

**Xülasə:** Məqalə XX əsrdə geyim aləmində dəbin inkişaf meyillərin təhlilinə həsr olunmuşdur. Göstərilmişdir ki, Çarlz Frederik Vortun adı ilə başlayan ticarət markası dəbin inkişafına böyük təkan vermişdir. Müəyyən olunmuşdur ki, XX əsrdə dizaynerlərin dəb aləmində yaratdıqları əsl inqilaba səbəb olmuşdur. Dəb səhnəsində Paris modelyerləri Pol Puare, Coco Chanel, Marlen Ditrix, Vive Roje, MC Queenin, Karl Lagerfeld və digərlərinin yaradıcılıqlarının xüsusiyyətləri müəyyən olunmuşdur. Bu yeniliklər XX əsri dəb sənayesinin intibah dövrü adlandırmağa əsas verir.

**Açar sözlər:** dəb, geyim inkişaf yolları, Paris modelyerləri, üslubların formalaşması.

Gözəl görünmək arzusu insanlarda həmişə olmuşdur. Amma dəb keçən əsrlərin fenomenidir. Keçmişdə ölkə və ya sosial statusundan aslı olaraq geyimdə çox müxtəlif üslublar mövcud idi. Saray daxilində burjua dairələrindən fərqli geyinirdilər. Fransada İngiltərə adaları, İtalya və ya Almaniyada olduğu kimi geyinmirdilər. Şahzadə Jevgeniyanın geyim təçizatçısı olan, Çarlz Frederik Vortun yaratdığı geyimlərlə hər şey dəyişdi, o geyimə incəsənətin bir növü kimi yanaşmanın əsasını qoydu. Elə bununla da ticarət markasının yaranması dövrü başladı. Beləliklə təçizatçı-dizaynerə çevrildi, onun yaratdığı əsər isə dəb adlandı.

Dəb mütəxəssisləri hesab edir ki, XX əsrin dəbi yalnız Parislə bağlıdır. Doğrudan da XX əsrdə dəbdə baş verən bütün yeniliklər məhz Paris dizaynerlərinin adı ilə bağlıdır. [1, s. 136-137] Məsələn, bir neçə əsrlər boyu Parisdə və Avropanın bir sıra şəhərlərində korsetlər qadın geyimlərinin əvəzsiz bir aksesuarı idi. Lakin, XX əsrin əvvəllərində tanınmış Fransız dəb dizayneri Pol Puare korsetləri ləğv etdi. Korsetlərdən xilas olmaqla yanaşı Pol Puare onları həm də xeyli qısaltmışdı, nəticədə qadın geyimləri istifadədə daha rahat olurdu. Bu dəyişikliklər dərhal saçın uzunluğuna da təsir etdi. Beləliklə qısa saç düzümləri

yarandı, onlar yüngül buruqlar və dalğalarla təzahir edirdi. Düz, köynək biçimli paltar, uzun gövdəli siluet, dar ətkələr və bədən enli şalvarları dəb səhnəsində gətirən Puare böyük uğur qazandı. Qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin əvvəllərində qadın zərifliyi bir ideal hesab olunurdu. O zaman qadın zərifliyini və gözəlliyini vurğulayan kiçik gödəkçələr və uzun ətkələr, dəb idi. Kiçik papaq və kiçik çantalar zərifliyi daha da gücləndirirdi. 1920-ci illərdə dəb aləmində tanınmış Gabrielle Chanel qadın qarderobuna sırf kişi geyim dəsti elementlərini - pencək, şalvar, qalstuklu ciddi köynəklər daxil etməklə qadın geyimlərinin tərzini kökündən dəyişdirdi.

Elə həmin dövüdə Madlen Vonne əbəyi çəp kəsimli paltar formasını dəbə daxil etdi. 20-ci illərin sonunda bel xətti aşağı düşərək hardasa bud nahiyyəsində qərarlaşdı, uzun ətkələr artıq dəbdən düşərək, midi uzunluqla əvəz olundu. Həmin illərdə ən dəbli geyim elementi şal formalı yaxası olan həcmli palto-kimono olmuşdu. Bu paltolar hədsiz dəbli olmaqla yanaşı, isti və olduqca rahat idi.

Birinci Dünya müharibəsindən xeyli əvvəl cəmiyyət həyatının təhsil və mədəni səviyyəsi əhəmiyyətli dərəcədə artmağa başladı. Qadınlar daha fəal və cəsarətlə işlə məşğul olur, ictimai fəaliyyətə qatılırdılar. Bununla da yeni geyim üslubları yaranır və insanların həyat tərzinə daha yaxşı cavab verirdi.

Artıq dəbdə bir standart formalaşdı: arıq idmançı qadın bədən - geniş çiysin, kiçik sinə, dar çanaq və uzun ayaqlara malik kişi bədən formasını xatırladan siluet dəbə gəldi. Qadın paltarları, bluz və ceketlər daha da sadələşərək düz forma almışdı. 30-cu illərdə qadın bədəninin təbii ölçülərinə daha çox uyğun gələn bir forma yenidən dəbə döndü və bununla da ilkin zərif qadın görünüşü bərpa oldu. Bu sırada Marlen Ditrix qadın dəb aləminə smokinlərini təqdim etdi. Gəlincik üzlü, balaca, şiş, parlaq dodaqlı, saçı xırda buruqlu, romantik qadınlar gözəllik simvoluna çevrildi. [2]

XX əsrin 30-cu illəri hollivud kino ulduzlarının dövrü hesab edilirdi və məhz onlar bu dövrün əsas dəb qaydalarını (bədən formaları, dəbli üslublar və s.) cəmiyyətə diqtə edirdilər. Ulduzlar ipək, atlas və parça kimi təbii materiallardan tikilmiş paltarları müxtəlif xəzlərlə geyinərək əsrarəngiz gözəlliklərini daha çox vurğulayırdılar.

İkinci dünya müharibəsi illərində bütün bu dəbdəbəli və lüks geyimlər müvəqqəti olaraq geri çəkildi. Çətin günlərin başlaması geyimə daha ciddi yanaşmalar tələb edirdi. Bu illərdə Parisin bir çox dəbli xanımları ipək parçalı və lələklərlə bəzədilmiş paltarlardan məhrum oldular. Bunun əvəzinə, Chanel onlara öz şəxsi qarderobundan geyim modellərinin (köynək biçimli sadə bluzlar və dizə qədər olan düz ətkələr) surətini təqdim etdi.

Parisli xanımlar Chanel tərəfindən tövsiyə edilən zəriflik və sadəliyi əks etdirən bu geyimləri həvəslə qəbul etdilər. O dövüdə qadınlar da döyüşlərdə fəal iştirak edirdilər, buna görə də, dəbli qadın geyimləri (enli qaldırılmış çiysin və six bel hissəsi) hərbi formanı xatırladırdı. Bu cür geyimlər hündür dabanlı ayaqqabılarla tamamlanaraq 1947-ci ilə qədər dəbdə qaldı. Məhz bu dövüdə dəbə, kişilərdə olduğu kimi, qısa saç düzümləri imici tamamladı. [3]

1947-ci ildə Parisdə Christian Dior "Yeni görünüş" adlı ilk kolleksiyasını nümayiş etdirdi. İctimaiyyətə tamamilə yeni və inqilabi bir qadın imici təqdim edildi, burada yüksək büst, yuvarlaq çiyinlər və geniş çanaq hissə vurğulanırdı. Artıq müharibə bitmişdi və insanlar dinc, sakit, bir həyat arzulaıyırdılar. [4] Bunun ardınca dəbdə dövrə uyğun bir konsepsiya meydana gəlirdi. Onun konsepsiyanın yaradıcısı məşhur fransız dəb dizayneri Christian Dior idi. Bundan sonra geyimdə ətləklər kəskin şəkildə uzanır, altı hamar ayaqqabılar gedişi daha yüngül və rahat edirdi. Alt geyimlərində ətləklər və şəffaf kapron bluzlar meydana gəlirdi. Qadınlar yenidən dekorativ kosmetikaya maraq göstərməyə başladı gözlərə xüsusi diqqət yetirilirdi.

1946-cı ildə Louis Reard ilk dəfə çimərlik paltar (bikini) yaratdı, ancaq ilk dövüdə satışlar heç də ürək açan deyildi. Amma tezliklə Rita Heyvard və Merlin Monronun fotoqraflar qarşısında çimərlik geyimində çıxışı cəmiyyətdə əsil partlayış yaratdı. Bütün qızlar məşhur aktrisa olmaq və əlbəttə, onlara bənzəmək arzusunda idi, buna görə də tezliklə rəflərdə olan bütün çimərlik geyimləri satıldı. 1950-1970-ci illər Emilio Pucci Kapri adasına səfər etdikdən sonra cəmiyyətə "kapri" adlı şalvarlar təklif etdi. Kapri adasında olarkən o, daim balıqçıları diqqətlə müşahidə edirdi. Hər dəfə şalvarları islanmasın deyə balıqçıların ətləklərini baldıra qədər qatladıqlarının şahidi olurdu. Gördüklərindən ilhamlanaraq Pucci yaratdığı şalvarı "kapri" adlandırır.

1954-cü ildə Vive Roje hündürlüyü 7-8 sm olan incə dikdaban ayaqqabıları kəşf etməklə dəb dünyasında real bir inqilab etdi. Bu ayaqqabılar sonradan meydana gələcək dikdaban ayaqqabıların ilki olaraq, əsrin simvoluna çevrildi. 1959-cu ildə bu dikdaban ayaqqabılar əsasında "şok" adlanan, daban hissəsi incə aypara formasında, xaricə doğru qatlanmış ayaqqabılar meydana gəldi.

50-ci illərin sonu 60-cı illərin əvvəlində qadın geyimlərində ətləklər yenidən qısalmağa başladı. 1954-cü ildə Chanel günümüzə qədər onun adını daşıyan məşhur kostyumlarını ictimaiyyətə təqdim etdi. [5]

Dior dəb evinin əsas modelyeri 21 yaşlı Yves Saint Laurent isə, 1958-ci ildə moda səhnəsində sensasiya doğuran ilk kolleksiyasını nümayiş etdirdi. Beləliklə, 20-ci illərin ən dəbli əşyaları yenilənir, çox yüngül, yumşaq və daha müasir formaya düşürdü. Ansamblın yuxarı hissəsi bədən formasına uyğun biçilir, gizli tikiş, müxtəlif parçalardan əlavələr və effektiv drapirovkalarla bəzədilirdi. Bel hissəsində kəsiyi olmayan, köynək formasında biçilən düz, geniş paltarlar meydana gəlirdi. Bu don-köynəkləri kəmərlə müxtəlif formalarda-bel nahiyyəsinin incəliyini vurğulayan, kəməri bədən aşağıda yerləşdirməklə və ya kəmərsiz geymək olardı. Bu dövüdə ən məşhur və çiçəklənən yüksək dəb evlərindən biri Jivansiyə məxsus idi. Bu dəb evinə xas olan ideal üslub 50-ci illərin zəriflik standartını əks etdirirdi. Dəbli rənglər arasında qırmızı, göy və çəhrayı üstünlük təşkil etdiyi halda, naxışlar arasında gül və dairələr üstünlüyə sahib idi.

Bu dövrün xanımları özlərinə diqqəti cəlb etməkdən çəkinmirdilər. Modelyerlər üçün belə cəsur xanımlardan biri məhz Odri Hepbern idi. Bu dövüdə dəbli əşyalar arasında əsas yeri aksesuarlar tuturdu. Xanım o zaman kübar və incə

geyinmiş hesab olunurdu ki, onun başında şlyapa, əlində əlcək və kiçik çanta, boynunda mirvari boyunbağı, ayağında isə ucu iti ayaqqabılar olsun.

60-cı illərin dəbi özündə daha çox həndəsi formaları, həcmli saç düzümləri və gözə ox şəklinə çəkilən xətləri əks etdirirdi, sarı saçlar daha çox dəbdə idi. 60-cı illərin dəbində geyimdə qısa ədəklər qalmaqda davam edirdi və dama-dama parçaların istifadəsinə üstünlük verilirdi. Bununla yanaşı, hündür boğaza və gödək ədəyə (ədəyin kəsəmləri arasında üçbucaq formasında əlavələr),  $\frac{3}{4}$  uzunluğunda qollara, enli belə malik paltarlar dövrün dəbini əks etdirirdi. Bundan sonra paltar və ədəklər sürətli şəkildə qısalmağa başladı.

1960-cı illərdə Dior dəb evində rəhbərliyinin üçüncü ilində Yves Saint Laurentin yaratdığı kolleksiya dəb ələmində qalmaqala səbəb oldu. O öz müştərilərini və media işçilərini hazırladığı qara dəri bluzon (bel hissəsi çox qısa şalvarlar), vodalazka və radikal tələbələrin pəncəklərinə bənzər qısa gödəkçələrlə təəccübləndirdi. [6]

60-cı illərdə Amerikalı hippilər nəinki gənc insanların şüurunda, həm də gənclərin geyim dəbində inqilab etdilər. O vaxtdan bəri cins parçalardan hazırlanan şalvar, köynək, gödəkçə, palto, papaq və ayaqqabılar müasir insanın qarderobunda yer tutdu.

1965-ci ildə Pier Cardin qısa (mini) sarafanlar yaratmaqla dəb ələmində daha bir inqilab etmiş oldu. Bu sarafanlar çiyn hissədə iplə bağlanan, üzəri hamar, möhkəm yun parçalardan hazırlanırdı. Pier Cardenin 1968-ci ildə yaratdığı kolleksiya (yastı daban ayaqqabılar, parlaq səthli, çantalar və aksesuarlar) kosmosu xatırladırdı.

Pier Cardin dəbə eyni zamanda çox dar şalvarlar, bədən formasına uyğun pəncəklər, boyun hissələri qatlanmayıb düz duran köynəkləri dəbə gətirdi. Dövrün kişi saç düzümləri isə "Bitlz" qrupunun bənzətməsi idi. 1968-ci ilin dəbi olan mini ədəklər orta uzunluqda (midi) ədəklərlə əvəz olundu. Yeni parçalar - neylon, kapron və krimpən meydana gəldi.

70-ci illərdən başlayaraq xəz artıq dəbdən düşdü. Qadınlar kişi qarderobunu özlərinə nümunə seçərək şalvar geyinməyə başladılar və qadın zərifliyindən məhrum oldular. Qadın geyimləri arasında xit kimi yalnız çiynləri visual böyüdən rənglənmiş tülkü dərisindən hazırlanan qısa gödəkçələr qalmaqda idi.

Bu dövüdə daha bir modelyer Diana von Furstenberg dəbin inkişafına əvəzsiz töhfə verdi. Məhz Diana, ilk dəfə 70-ci illərdə dəb dünyasında meydana gələn xalat paltarın müəllifi oldu və artıq 40 ildən çoxdur ki, bu model öz aktuallığını qoruyub saxlıyır. [7, s. 15-18]

70-ci illərin dəbi qeyri-adi, parlaq, səs-küylü və hətta bir qədər dəlisov idi. Hamı enli ədəkli (klyoş) şalvarlar geyinirdi. Bundan əlavə, sərbəst kombinezonlar, yerə qədər olan ədəklər maraqla qarşılanırdı. Dəbdə azadlıq hökm sürürdü və üslubların qarışması yalnız maraqla qarşılanırdı. Elə buna görə də Yapon dizayneri Kenzo rəngləri, materialları və naxışları qarışdıraraq yaratdığı kolleksiyalarla inanılmaz uğur qazandı. Məhz 70-ci illərdə şortlar Amerika və Avropanı fəth etdi.

1978-1979-cu illərdə cins geyimlərini ikinci plana çəkən, xaraktercə tamamilə fərqli geyim üslubu meydana gəldi, bu retro üslub idi. Bu üsluba uzun ədəklər, klassik kostyumlar və qadın incəliklərini özündə əks etdirən paltarlar xarakterik idi. Lakin retro tərz uzun sürmədi, dəbdə yalnız bəzəkli və formal geyimlər qaldı.

1980-ci ildə idman üslubu dəb oldu. Əvvəllər sırf idman üslubu hesab edilmiş sıırıqlı gödəkçələr, paltolar, şalvarlar, kombinezon və krasovkalar dəbli geyim hesab olundu. Bu geyimlər istənilən bədən formasına gözəl yaraşırdı. [8]

80-cı illərin dəbində parlaq və müxtəlif trikotaj parçalar xüsusi yer tuturdu. Poluverlər və parlaq ipliklərdən hazırlanmış gödəkçələr hətta axşamlar da geyinilirdi, bu da dəbdə bir yenilik idi.

80-ci illərdə "hərbi üslub" və "aviator" eynəkləri məşhurlaşdı. Bu üslubun geyimləri üçün paqonlar, qoyma qapaqlı ciblər, metal elementli kəmərlər və s. aksesuarlar xarakterik idi. Bu illərdən gələn dəb sıralarında çiyn hissədən enli, bilək hissədə daralan, kimano və yarasa qollar hələ də qalmaqdadır. Böyük bədən ölçülərinə maraqdan sonra 1987-ci ildən bədən formasına uyğun biçilən və qadın incəliyini əks etdirən paltarlara üstünlük verildi.

1988-ci ildə Karl Lagerfeld leginsləri podiuma gətirdi. Leginslərə tələbatın artması o dövrlərdə aerobikaya böyük marağın nəticəsi idi. Cins gödəkçələr hər bir gəncin əvəzsiz atributu idi. Dəbdə romantik üslub unisex üslubuna əks təsir yaradırdı. Romantizm müxtəlif interpretasiyalarda dahi Versace, əfsanəvi Armani və Valentino üçün xarakterik idi. Eyni zamanda romantik üsluba yeni bir dalğa İtalyan cütlüyü Dolce Gabanna tərəfindən gətirildi. [8] 1985-ci ildə Domenico Dolce və Stefano Gabbana bir yaradıcı tandem yaratdılar və 1988-ci ildə nümayiş etdirdikləri kolleksiya onlara beynəlxalq şöhrət gətirdi. Elə bu dövrdə model və ya manikenlik peşəsi daha çox populyarlıq qazanmağa başladı. Bütün qızlar standart bədən formasına malik olmağa çalışır və ya bu peşəyə yiyələnməyə səy göstərir, ən azından məşhur modellərə bənzəsinlər. Gerçək bir tələş hökm sürürdü hamı arıqlamaq və standart formada olmaq istəyir, bunun üçün hər cür vasitələrin istifadəsindən çəkinmirdilər.

90-cı illərdə tamamilə fərqli bir istiqamət - minimalizm inkişaf tapdı. Onu təbliğ edən dizaynerlər artıq olan hər şeyi kənara atmaq ideyasını irəli sürdülər.

Bu işi daha məharətlə görmək dəb aləminin birinci xanımları Gil Sander və Donna Karan xüsusilə uğurlu oldular. Minimalizm dəbinin ən uğurlu təchizatçılarından biri də Calvin Klein idi. C.Klein eyni zamanda unisex üslubun yaradıcısı hesab olunur. 1990-ci ildə John Galliano Parisdə öz kolleksiyasını təqdim etdi.

1993-cü ildə Alexander McQueen bamsterləri (bel hissəsi çox açıq olan şalvarlar) icad etdi və onları fəal təbliğ etməyə başladı. Bu onun ilk kolleksiyası olmaqla yanaşı, həm də diplom işi idi. 1993-ci ildə Oscar de la Renta Pierre Balmain dəb evi üçün özünün ilk kolleksiyasını yaradaraq Fransız dəb evində çalışan ilk Amerika dizayner oldu. 1997-ci ildə auditoriyanı göz yaşlarına boğan "Titanik" faciəsinin yeni versiyasının ekranlarda canlanmasıyla qadın zərifliyini

əks etdirən krujeva və şəffaf parçalar dəbə qayıtdı.

2000-2001-ci illərin kolleksiyalarında 60-ci illərin zərifliyi, 70-ci illərin sərbəstliyi və 80-ci illərin dəbdəbəsi əks olunurdu. Bahalı parçalar, füsunkar geyim biçimləri, dəbli qadın saç düzümləri və ifadəli makiyaj dəbdə idi. Artıq şərq dəbdəbəsi asanlıqla qərb avanqardı ilə uyğunlaşırdı. Kimono, cins, hərbi pencəklər, reper şalvarları, mirvari və muncuq-bütün bunlar birlikdə, həm də ayrı-ayrılıqda aktual idi.

2000-ci ildə Victoria Secret markası dünyanın ən bahalı 15 milyon dollar dəyərində olan yaqut və brilyantlarla bəzədilmiş busqalterini təqdim etdi. Beləliklə, keçən əsrin hər bir onilliyində dizaynerlər yeni tapıntılar təqdim edir və bununla dəb səhnəsində dəfələrlə inqilabi dəyişikliklərə imza atırdılar.

Araşdırmalarımızın sonunda belə nəticəyə gəlmək olar ki, dəb daim hərəkətdə olmasına baxmayaraq biz köklərimizə dönməkdəyik. XX əsrdə olduğu kimi, növbəti yüzilliklərdə də dəb əlbəttə ki, gətirdiyi yeniliklərlə insanları sevindirəcək və onlara incə zövq və unudulmaz həzz bəxş edəcəkdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Касумова Э.Н. Роль западноевропейских дизайнеров в становлении и развитии моды XX века / 2002-ci ildə Azərbaycan Dövlət İqtisad Universitetinin büdcə təyinatlı elmi-tədqiqat işlərinin yekununa həsr edilmiş elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı: 2003, s. 136-137.
2. Мода и стиль / под ред. В.А. Володина. М: Аванта +, 2002, 480 с.
3. Richardson. J. Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis / J.Richardson, A. Kroeber // University of California Anthropological Records. 1940. Vol. 5. – P. 111-154.
4. Балдано. И. Ц. Мода XX века: / Энциклопедия. И. Ц. Балдано. М: Алма-ПРЕСС, 2002, 400 с.
5. Козлова Т.В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века. Учебное пособие для ВУЗов. М: МГТУ им. А Н Косыгина, 2003, 160 с.
6. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учеб. пос. высш. учеб. завед. / под ред. Д. Ю. Ермилова; ред. Е.В. Слюсарь. М: Академия, 2003, 288 с.
7. Раева. Д. М. Война и мода: стилистика и образ жизни // Сб. статей и докл. Регион. конф. посвященной 60 летию Великой победы. Н. Новгород: ГХИ ННГАСУ, 2005, с. 15-18.
8. Qasimova E.N. Dəb aləmində bərqərar olmuş aparıcı üslubların xüsusiyyətləri. Monoqrafiya. Bakı: "Elm" nəşriyyatı, 2015. 168 səh.

### **Эльфана Касумова, Джавадзаде Гюнай** **Волшебники парижской моды** **Резюме**

Статья посвящена анализу тенденций моды в мире одежды в XX веке. Указано, что название товарной марки, которое началось с имени

Чарльза Фредерика Ворта, дало большой толчок развитию моды. Созданный дизайнерами в XX веке мир моды вызвал настоящую революцию. На модной сцене были определены особенности парижских дизайнеров Пауля Пуаре, Коко Шанель, Марлена Дитрикса, Виве Родже, Квин, Карла Лагерфельда и других. Эти нововведения дают основания называть индустрию моды эпохой возрождения XX века.

**Ключевые слова:** мода, пути развития одежда, парижские модельеры, формирование стилей.

**Elfana Gasimova, Cavadzadeh Gunay**  
**Wizards of the Parisian fashion**  
**Summary**

This article is devoted to the analysis of fashion trends in the clothing world in the 20th century. It was pointed out that the brand name, which began with the name of Charles Frederick Wort, gave a great impetus to fashion development. It has been established that in the twentieth century designers created a true revolution in the fashion world. Fashionable features of Parisian designers Paul Puare, Coco Chanel, Marlen Ditrix, Vive Roje, MC Queene, Karl Lagerfeld and others were identified. These innovations are the basis of the 20th century fashion industry's renaissance.

**Keywords:** fashion, clothing development paths, Parisian fashion designers, formation style.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 25.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 15.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 20.06. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** professor Arif Əziz

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 745/749

*Səbinə Tutayuk*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq*  
*Akademiyasının dissertantı*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [narisrafil@mail.ru](mailto:narisrafil@mail.ru)*

## **DİNİ MEMARLIQ TİKİLİLƏRİNDƏKİ DEKOR KOMPOZİSİYALARIN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİ**

**Xülasə:** Məqalədə dini memarlıq tikililərinin dekor tərtibatının üslub xüsusiyyətləri memarlıq nümunələrinə istinadən aparılır. Məqalədə İçərişəhər Cümə məscidinin epigrafiq quruluşların, dekor detallarının qarşılıqlı analizi, memarlıq detallarının qurulma qaydaları, prinsip və özünəməxsus xüsusiyyətləri araşdırılır. Müəllif bir daha təsdiq etdi ki, dini memarlıq tikililərinin də dekor tərtibatları, dekor kompozisiyaları müəyyən həndəsi qanunauyğunluqlar, prinsiplər əsasında aparılır ki, bu ziyarətçilərin zövqünü oxşamaqla bərabər insanla Böyük Yaradan arasında sanki bir dərk etmə vasitəçisi olur.

**Açar sözlər:** məscid, dekor tərtibatı, üslub xüsusiyyətləri, müqayisəli təhlil.

Müsləman dünyasının möhtəşəm tarixi abidələri siyahısında dini tikililərin xüsusi önəm kəsb etdiyi məlumdur. Məscid, mədrəsə, türbə, ziyarətgah, pirlər və s. dini tikililər İslam memarlığı nümunələridir. İnsanların və eləcə də onların təmsil etdikləri cəmiyyətin hərtərəfli formalaşmasında çoxsaylı funksiya yerinə yetirən məscidlər, dini memarlıq abidələri arasında daha əhəmiyyətli yer tutur. Orta əsrlərdə məscidlər təkcə ibadət üçün nəzərdə tutulmur, onlar həm də insanları birləşdirən, xalqı milli vəhdətə aparan, nizam-intizam yaradılmasında vacib məkan hesab olunurdu. Bu indi də belədir.

Məscid-ziyərgah komplekslərinin memarlıq quruluşunda bütün müsəlman Şərqi üçün xarakterik bir sıra ümumi cəhətlər vardır. Onlar, məscidlərin minarələri, dəstəmaz otağı, ibadət otağı, xanəgahı, həyəti, xarici görkəmində isə göy, ağ, sarı kimi üç rəngli kaşı ilə örtülməsidir. Məscidlərin idarə olunmasında əsasən dini təhsil alan, şəriət qayda-qanunlarını mükəmməl bilən şəxslər mühüm rol oynayırdılar. Məscidlərin nəzdində mədrəsələr də fəaliyyət göstərirdi. Digər tikililərdən bir fərqləri də onların divarlarında əsasən Quran ayələri, dini mövzular və tikilinin inşa tarixinin yazılmasıdır. Azərbaycan məscidləri adətən, yaş suvaq,

daş, yaxud ağac üzərində bədii oyma, kərpic və ya daş hörgüdən əmələ gələn naxışlar, şirli keramika və divar rəsmləri ilə bəzədilirdi [1.s.249-251]. Təbriz memarlığında əsas inşaat materialı bişmiş kərpic olduğundan əksər məscidlər də bununla tikilirdi. Bu hal Avropa və Müsəlman Şərqi üçün dini tikililərinə ayıran üslub xüsusiyyətlərdəndir.

Məqalədə məqsəd, dini tikililərin səthini bəzəyən ornamentlər, kitabələrin daşdığı funksiyalar, oxşar və fərqli cəhətlərini də araşdırmaqdır. Əslində hər şey müqayisədə dərk olunur. Bu zaman aydın olur ki, eynilikdə müxtəliflik, müxtəliflikdə eyniliklər mövcuddur. Belə ki, memarlığın dərk olunmayan, lakin xüsusilə də dini memarlıq tikililərinin var olan çox böyük sirləri mövcuddur. Yəni tək, gözlə görünən hissələr yox, bu hissələri təşkil edən elə önəmli tikili sirləri vardır ki, hətta, bu sirlər tikilini layihələndirən, onu inşa edən sənətkarlara da məlum deyildir. Elə bu fikri təsdiqləmək üçün dini tikililərdən olan məscidlərin dekor tərtibatının araşdırılması maraq doğurur. Hər yerdə məscidlər müxtəlif görünüşlü olsalar da ümumi qanunauyğunluqlarla inşa edirlər. Onların daşdıqları funksiyaların da bir hissəsi insanlara aşkar ola bilər. Lakin bütünlüklə bu möcüzələr, sirlər, görünməyən, lakin bəsinət gözü ilə dərk olunan, anlaşılması belə çətin olan xüsusiyyətlər təbii ki, bu ancaq Böyük Yaradana aiddir. Elə Böyük Yaradanın adlarından biri də “memar” – “qurub yaradan”dır. Məqalədə də elə bu səpgidə, qarşılıqlı analiz, sintez və məntiqi yanaşmalar aparılır.

Hətta Azərbaycanın dahi şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərindən Səlcuq dövrü memarları haqqında çox dəyərli, həm də fərqli məlumatlar almaq olur. Zamanın tələbləri səviyyəsində sözünü demək üçün elm adamları - eyni zamanda sənətkar, sənətkar işə alim olmalıdır fikri də dahi şairin fikirlərinə istinadən deyilir. Bu fikir XII əsrin dahisi, Nizami Gəncəvinin əsərlərindəki memarlar ulduzların işindən xəbərdar münəccim, göyölçən, ulduzsünas olmalıdır fikri ilə eynilik təşkil edir [2.s. 189-191]. Nizamiyə görə, memarın astronomiyani bilməsindən öncə, tikilən binaya əlverişli vaxt və yön seçmək yollarını bilməsi əsas şərtlərdəndir. Nizami Gəncəvi ilə eyni dövrdə yaşayan dahi Əcəmi Naxçıvani öz möhtəşəm əsərlərini sanki şairin məntiqi fikri üzərində qurmuşdur. Əcəmini memarlıq məktəbibinin şah əsəri sayılan Möminə Xatun türbəsinin dekor tərtibatında memar, tikilinin bayır örtüyünün göy kaşılarla tərtib olunmasını göyünbəzə oxşatmış və onun altındakı yazı qurşağını “Ya Rəbb, bəd gözlərdən uzaq elə!” sözləri ilə bitirmişdir.

Məlumdur ki, məscidlərin günbəzləri çox vaxt ulduz naxışlarla örtüldüyündən kosmik təsəvvürlər arasında əlaqə kimi, məscidlərin göylərlə əlaqəsi daha aydın üzə çıxırdı. Dövrün memarlıq abidələrini yaradan memar, mühəndis, nəqqaşların biliyi, yaradıcılığı və ictimai mövqeyi barədə ən dolğun bilikləri də eyni zamanda dahi Nizaminin əsərlərindən almaq olur. Şairin memarlığa, memara yüksək qiymət verməsi, memar yaradıcılığına bələd olması da, dövrün ümumi yüksək mədəni səviyyəsinin tutarlı göstəricilərindən biridir. Bu baxımdan şairin “Yeddi gözəl” əsəri daha dəyərlidir. Kainatı, ulduzları bilməsi memara ucaltdığı binalarda İlahi nizam və mütənəsiblik, bütövlük və ahəngdarlıq əldə etməyə imkan verirdi. Nizami dövrü abidələrinin əsas naxış növünün quruluşunda da ulduzlara

bənzərlik güclüdür [3.s. 42-47]. Elə dini memarlıq tikililərinin maraqlı üslub xüsusiyyətlərinin müqayisəsi üçün Nizami Gəncəvidən gətirilən misal, sanki məscidlərin təkrarsız dekor tərtibatının analizi kimi verildi.

Tədqiqatçıların fikrinə əsaslanırsaq qeyd etmək olar ki, ulduzlara bənzər müxtəlif fiqurların formasını xatırladan hər bir naxış quruluşlarını da kosmosla insan arasındakı əbədi bağlılığın simvolları saymaq olar. Nizamiyə görə, memarlar riyaziyyatın nəzəriyyə və prinsiplərini dərinlən öyrənirmişlər. Hələ XIV yüzillikdə Məhəmməd Naxçıvani memarlardan bəhs edəndə yazmışdır ki, “Həndəsə elmini bilməkdə onlara tay yoxdur”. Həmin əsrin sonunda İbn Xəldun bildirmişdir ki, İslam ölkələrində həndəsi problemlərin çoxunu bilmək memar üçün zəruridir [4]. Əslinə qalanda əmələ gələn belə zərurət ilk növbədə memarlığın təbiətindən doğur. XI-XIII əsrlər abidələrinin həcm-məkan həllində naxış quruluşlarının əsasında dayanan ahəngdarlığın həndəsi mahiyyəti də bunu təsdiq edir. Bu dövrün məscidlərinin, qülləvari türbələrinin başlanğıc biçimləri həcmli həndəsi elementlərin əvəzinə, funksiyasına və materialına görə seçilməsi, plastik işləməli riyazi prinsiplərə və həndəsi ahəngdarlığa əsaslanırdı [5. s.85 –87 ].

Memarların, tədqiqatçı aimlərin fikrinə istinadən qeyd etmək olar ki, hansı dövrü təmsil etmələrinə baxmayaraq, monumental binaların üz örtüyü vahid konstruktiv sxemə malik olur. Orta əsr dini tikililərinin dekor



*İcərişəhər Cümə məscidinin 1890-cı ildə ilk inşa edilmiş və bərpadan sonrakı XXI əsdəki görkəmi.*

tərtibatını izlədikcə, bəzi məscidlərin şirli kərpiclərlə üzlənməsi əsas hörgü qurtarandan sonra həll edildiyi aydın olur. Məscidlərdə əsasən şirli kərpiclər şaquli və üfüqi vəziyyətdə qoyulurdu. Üzlük kərpiclər bir qayda olaraq gəc məhlul ilə bərkidilirdi. Bu məhlulun möhkəmliyini nəzərə alaraq ustalar ondan seysmikliyi yüksək olan yerlərdəki tikililərdə də istifadə edirdilər. Bütün bu məlumatlardan və bir çox maraqlı dini tikililərin tərtibatını izlədikcə, başqa sahələrdə olduğu kimi burada da bir riyazi-həndəsi qanunauyğunluqlardan istifadə nəzərə çarpır. Bu məzmununda fərqli sivilizasiyaların, inancların və təsəvvürlərin olması əhəmiyyətli deyil, əhəmiyyətli olan sənətin biçimsəl, estetik və rahat olması qəbul edilməkdədir. Ayrıca hər sivilizasiya özündən əvvəlkindən aldığı tərtibat sahəsindəki bilgiləri, özündən sonrakı dövr sənət sahəsinə sevə- sevə ötürməkdədir.

Qeyd etmək olar ki, Azərbaycan memarlığının üslub xüsusiyyətlərindən biri də - günbəzli və çadır örtmələrin, portal, mehrab və tağçalardır. Bu detalların qurulması zamanı, bir həndəsi formadan digərinə kompozisiya keçidi yaratmağa imkan verən də stalaktitlərdir. Keçidlər çox zaman düzbucaqlı və ya kvadrat əsasdan günbəzə və ya tağbəndə yönəldilmiş olur. Hələ ilk dövrlərdə inşa edilməyə

başlanmış məscidlərin stalaktitləri, detalların işlənməsinin kobudluğu və kompozisiyanın nisbətən sadəliylə seçilirdi. Onlar sanki yastılanmış, qeyri-dəqiq idilər. Buna nümunə kimi IX əsrdə inşa edilmiş Bakı şəhərində yerləşən Məhəmməd məscidinin minarəsini göstərmək olar. Lakin daha sonralar, yəni XIV əsrdə inşa edilmiş İcərişəhərdəki Cümə məscidinin dekor tərtibatına diqqət yetirdikdə onun stalaktit kəmərinin daha yüngül və bədii baxımdan plastik olduğunu görmək olur [6]. Tikilmə tarixi 1890-cu ilə təsadüf edən bu məscidin inşa üslubu Şirvan-Abşeron memarlıq məktəbinə aid olmaqla, o, bir minarəli, bir günbəzli olaraq tikilmişdir.

Məscidin divarına həkk olunmuş binanın inşası haqqında olan kitabədə yazılıb: "709-cu ilin rəcəb ayında Əmir Şərəfəddin Mahmud bu tikilini yeniləmək əmri vermişdir".

Azərbaycan tarixində xüsusi araşdırmaları ilə tarixləşən Sara Aşurbəyli kitabə barədə" Şirvanşahlar dövləti" əsərində yazır: *"Bakı qalasında qədim Cümə məscidinin cənub tərəfindəki divarda ərəbcə yazılmış kitabədə binanın təmir olunduğu xəbər verilir. "Məlik əl-ümrə və l-əkabir" (əmirlərin və əyanların məliki) Şərəf əd-Din Mahmud ibn Fəxr əd-Dinin adı çəkilir və h.709 (1309/10)-cu il tarixi göstərilir.* Görünür həmin dövrdə məscid təmir edilib genişləndirilmişdir. Hətta o da iddia olunur ki, bu məscid Atəşgah məbədinin yerində inşa edilmişdir. Sonralar 1899-cu ildə məscid tamamilə uçurulmuş və Bakı xeyriyyəçisi Hacı Şıxəli Dadaşov tərəfindən yenidən inşa edilmişdir. Plan baxımdan mürəkkəb olan məscid bir neçə mərhələli və əsasən də ətraf memarlıq ansamblına uyğunlaşdırılaraq inşa edimişdir. Məscid daxili hissəsində kvadrat biçimli ibadət salonu və şimal tərəfində minarəsi ilə tamamlanır. Məscidin ibadət salonu planda kvadrat biçimli olub quruluşuna görə XII əsr köşklü tipli məscidlərinə bənzəyir. Daxilindəki iri daş lövhələr kəsişərək, yuxarıya doğru daralır. Məscid ondan əvvəl tikilmə forması olan qaradamlı tipli yaşayış evlərinin örtük konstruksiyasına bənzəyən günbəzlə tamamlanmışdır. Günbəz bayırdan konus biçimlidir. Bayır biçiminə görə bu günbəz XII yüzildə ucaldılan Marağa-Naxçıvan memarlıq məktəbi türbələrinin çadır örtüklərini xatırladır. Günbəzin tərtibatında kaşının az işlədilməsi də həmin dövrün əlamətlərindəndir. Bu göstərilənləri və eləcə də minarəsinin kürsülüynə hörülmüş tikinti kitabələrinin XII yüzilə aid edilməsini nəzərə alan tədqiqatçılar Bakı Cümə məscidinin əvvəlki günbəzli salonunun həmin əsrdə tikildiyini təsdiqləyirlər [7].



*İcərişəhər Cümə məscidinin möhtəşəm memarlıq dekor kompozisiyalı görünüşü*

İnsanları namaza çağırmaq üçün stalaktit qurşaqlı, taclı, minarə 1437-ci ildə tikilmişdir. Minarənin konus formalı kaşılı günbəzinin dekor tərtibatı Azərbaycan memarlıq sənətinin hətta o dövrlərdəki inkişafını göstərir və məscidin ümumi kompozisiyasına fərqlilik gətirirdi. Belə fərqli dekor tərtibatına

Şirvanşahlar saray kompleksi abidələrində də rast gəlinir. Minarənin dəqiq inşa tarixi Came məscidinin inşasından daha əvvəlki dövrə aid edilir [8]. Minarənin şərəfəsinin alt hissəsində daş üzərində kitabə həkk edilmişdir. Şərəfinin kənarları isə həndəsi fiqurlarla gözəl tərtibat işləri aparılmışdır. Dəfələrlə bərpa və inşa işləri aparılmasına baxmayaraq möhtəşəm görünüşü ilə dini memarlıq nümunəsi olan bu əzəmətli minarə, Bakı Came məscidi kompleksindən dövrümüzə gəlib çatmış daş yaddaşımız, memarlıq tariximizdir.

Məscidin dekor tərtibatına gəlinə, böyük maraq kəsb edən onun kiçik diametrlili günbəzini, mərkəz hissəsində dörd sütunla saxlayan kvadrat formalı ibadət zalı tamamlayır. Tikilinin memarlığında Şərq və Avropa klassik motivlərindən istifadə olunmuşdur. Girişin portalında Azərbaycan memarlığının əsas prinsiplərindən olan daş üzrə oymalar, geniş naxış palıtrası, bədii epiqrafika və s. işləri görülmüşdür. Əsasən daş üzərində aparılan dekor tərtibatındakı naxış işlərinin keyfiyyəti çox mükəmməldir. Bu mükəmməlliyyənin əsasını da dekor kompozisiyalarının müəyyən memarlıq tərtibatı qaydaları əsasında qurulması təşkil edir. Göz oxşayan belə tərtibat işləri təbii ki, tam olaraq riyazi qanunauyğunluqlarla aparıldığından buradakı qurulma ardıcılığı həndəsi qanunauyğunluqlar əsasında aparılmışdır. Məscidin daxili hissəsində naqqaşlar əl ilə təkrarsız ornamental dekor kompozisiyaları yaratmışlar. Belə nəfs üsulla işlənmiş sahələrdə Qurani-Kərimdən müxtəlif surələr və İslamda müqəddəs olan Əhli -beyt üzvünün adının ərəbcələrini həkk edilmişdir.

Beləliklə, məqalədə dini memarlıq tikililərinin dekor tərtibatının üslub xüsusiyyətləri memarlıq nümunələrinə istinadən aparıldı. İçərişəhər Cümə məscidinin epiqrafik quruluşların, dekor detallarının qarşılıqlı analizi, memarlıq detallarının qurulma qaydaları, prinsip və özünəməxsus xüsusiyyətləri araşdırıldı. Bir daha aydın oldu ki, dini memarlıq tikililərinin də dekor tərtibatları, dekor kompozisiyaları müəyyən həndəsi qanunauyğunluqlar, prinsiplər əsasında aparılır. Bu ziyarətçilərin zövqünü oxşamaqla bərabər insanla Böyük Yaradan arasında sanki bir dərk etmə vasitəçisi olur.

### **Ədəbiyyat:**

1. Sara Aşurbəyli. Şirvanşahlar dövləti. Bakı: 2006
2. Zamanov N. Nizami poeziyası və təsviri sənət. Bakı: 1981.
3. Cəfər Qiyasi. Nizami dövrünün memarlıq abidələri. Bakı: 1991
4. [wu.edu.az/\\_files/cultureAndArchiIslam2.pdf](http://wu.edu.az/_files/cultureAndArchiIslam2.pdf)
5. Salahov M, Yusifova N. Memarlıqda həndəsi ornament motivləri. Ulduz. № 9, Bakı 2001, s.85 –87
6. Arxeologiya, etnoqrafiya Tarix və onun problemləri, № 1, 2013
7. Джума мечеть (Ичери-Шехер, Баку)"( rus.)) //ourbaku.com.
8. <https://az.wikipedia.org/wiki/Məscid>

Сабина Тутаюк

## **Сравнительное исследование декоративных композиций в религиозных строениях зодчества**

### **Резюме**

В данной статье рассматриваются декоративное оформление мечетей, как исторических примеров величия восточного зодчества. Здесь же рассматриваются функции и различия орнаментов, украшающих ее плоскость, значение повествующих надписей. Отмечается геометрическая роль узоров строений в решении объемно-пространственной функции. Здесь же дается сравнительный анализ относящийся к Ширвано-Апшеронской школе зодчества декоративное оформление Джума мечети в Ичери шехер, проводится сравнительный разбор экстерьера и купольного оформления мавзолеев Марагинско-Нахчыванской школы зодчества. Сталактический карниз, корона, декоративное оформление конусообразного с изрезной формой минарета мечети, построенной в 1437 году считается особенностью, привнесшей индивидуальность в декоративное оформление зодческой школы Азербайджана. Здесь же отмечаются особенности декоративной школы памятником комплекса дворца Ширваншахов.

**Ключевые слова:** мечеть, декоративное оформление, свойство стилей, сравнительный анализ.

Sabina Tutayuk

## **A comparative study of the decorative compositions in architecture of religious buildings**

### **Summary**

This article discusses the decoration of mosques as historical examples of the greatness of the Eastern architecture. Here are the functions and differences of the ornaments decorating its plane, the value of story-telling inscriptions. It is noted the geometric patterns of the role of buildings in solving spatial functions. Here a comparative analysis belonging to Shirvan-Absheron school of architecture the decoration of the Juma mosque in Icheri Sheher, a comparative analysis of eksterjera and dome decoration of the mausoleums of the Rasad khaneh-Nakhchivan school of architecture. Stalactites cornice, crown, decoration consobrina of the mosque's minaret, constructed in 1437, remains a feature, adding personality to the decoration of architectural schools of Azerbaijan. Here are noted features of decorative school in the monumental complex of Shirvanshahs Palace.

**Keywords:** mosque, decoration, property styles, a comparative analysis.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 25.05. 2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.06. 2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 02.07. 2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Aslanova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 745/749

*Ülkər Bayramova*  
*Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının doktorantı*  
*AZ 1014, Bakı şəhəri, Rəşid Behbudov 75*  
*E-mail: [ubayramova@its.gov.az](mailto:ubayramova@its.gov.az)*

## **XALQ TEATRINDA MİLLİ GEYİM VƏ ONUN BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Məqalədə xalq tamaşalarında istifadə olunan milli geyimlərdən danışılır. Müəllif qeyd edir ki, bu geyimlər milli xarakteri ilə seçilirdi. Xalq tamaşalarının iştirakçıları əsasən milli geyimlərdən istifadə edir, bədii baxımdan daha ifadəli görünməsi üçün, bəzən isə komik məqsədlərlə onları bəzəyirdilər. Görkəmli rəssam Ə.Əzimzadənin rəsmlərində teatr tamaşalarında istifadə olunan maraqlı geyim tiplərinə rast gəlmək olar. Rəssamın bir çox əsərləri, həmçinin geyim eskizləri Azərbaycan xalqının milli teatr geyimlərinin xarakterik xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq üçün qiymətli bədii-tarixi mənbədir.

**Açar sözlər:** Xalq tamaşaları, teatr geyimi, kukla teatrı, Azərbaycan təsviri sənəti, Əzim Əzimzadə.

Azərbaycan milli geyim nümunələri milli teatr sənətimizin ayrılmaz atributlarından biridir. Teatr tarixinin demək olar ki, bütün dövrlərində milli geyim və onun ayrı-ayrı tərkib hissələri hər zaman bədii tərtibatçıların diqqət mərkəzində olmuşdur.

Azərbaycan teatrı qədim tarixə və zəngin bədii ənənələrə malikdir. Bu teatrın inkişafının bütün tarixi mərhələlərində geyim və aksesuarlar onun zahirən daha da zənginləşməsində, müxtəlif məna çalarları əldə etməsində, bədii baxımdan püxtələşməsində yaxından iştirak etmişlər [1, 12-15].

Məlum olduğu kimi, teatr sintetik sənətdir. Bədii yaradıcılığın və bədii təfəkkürün bir çox komponentləri teatr səhnəsində bir araya gələrək ümumi əsərin – teatr tamaşasının ərsəyə çatmasında iştirak edir. Bu komponentlərdən birinin olmaması və ya layiqincə təmsil edilməməsi tamaşanın zahirən və məna etibarilə uğursuz alınmasına gətirib çıxarır.

Səhnə tərtibatı ilə birlikdə geyim, teatr rəssamlığının mühüm tərkib hissələrindən biridir. Belə ki, o, məhz vizual effektləri ifadə edir, onları səhnə məkanında reallaşdırır. Vizual effekt sintetik əsərlərin bədii xüsusiyyətlərinin

qavranılmasında əsas vasitələrdən biridir. Ona görə də bədii tərtibatın tamaşanın uğurlu alınmasında rolu böyükdür.

Teatr sənəti tarixən mili zəmində inkişaf etmişdir. O, xalqın adət-ənənəsini, arzu və istəklərini, həyat tərzini obrazlı şəkildə ifadə etmiş, insanların bədii-estetik dünyagörüşünün formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Teatr sənətinin milli xarakteri xalqın milli dünyagörüşündən qaynaqlanır. Teatr xalq kütlələrinin həyat tərzini bədii təfəkkürün süzgəcindən keçirir və onu yenidən xalqın özünə qaytarır. Bu baxımdan teatr təkcə bədii-estetik yox, həm də maarifləndirici, tərbiyə edici əhəmiyyətə malikdir.

Milli geyim teatr sənətində tarixən mühüm rol oynamışdır. Çünki milli geyim milli məişətin, maddi mədəniyyətin tərkib hissəsidir. Teatr isə məhz bu cəhəti, xalq kütlələrinin həyatını, gündəlik qayğılarını bir güzgü kimi əks etdirir. Teatr sənətinin uzun müddət inkişaf etmiş realist xarakteri milli geyimin səhnədə mühüm rol oynamasının təminatçısı olmuşdur.

Peşəkar teatrın formalaşmasından çox-çox əvvəl xalq teatrı mövcud olmuşdur. Ənənəvi olaraq xalq teatrları mərasim (mövsüm) və dini olmaqla iki qrupa bölünür. Hər iki qrupa daxil olan tamaşalar zəngin bədii xarakterə malik olduğundan, şübhəsiz ki, onlarda geyim və aksesuarlar da mühüm rol oynamışdır.

Xalq teatrında uzun müddət müasir anlamda rejissor, aktyor, rəssam olmayıb. Hətta peşəkar teatrın meydana gəldiyi ilk onilliklərdə belə (XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində) ölkəmizdə teatr rəssamlığı yox idi. Bir qayda olaraq onun funksiyasını, eləcə də digər bədii və təşkilati funksiyaları rejissor öz öhdəsinə götürürdü. Şübhəsiz ki, xalq tamaşalarında da “rejissor” olmuş, müxtəlif funksiyaları öz üzərinə götürmüş, tamaşanın maraqlı, bədii baxımdan ifadəli, təsirli, cəlbedici alınmasına çalışmışdır. Əlbəttə, digər cəhətlərlə yanaşı, özündə ciddi vizual effekt daşıyan geyim və aksesuarlar da bu işdə mühüm rol oynayırdı. “Gözəllik ondur, doqquzu dondur” – deyimini əldə rəhbər tutan “rejissorlar” ifaçıların zahiri görünüşünə böyük önəm verirdilər. Bu məqsədlə onlar geyimlərin cəlbedici, hətta qeyri-adi olmasına çalışır, diqqəti cəlb edən aksesuarlardan bədii effektin gücləndirilməsi məqsədilə məharətlə istifadə edirdilər. Əksər meydan tamaşalarında iştirakçılar müxtəlif biçimli xalqlar geyər, uzun papaq qoyar, qurşaq dolayıdılar. Bunlar xalq tamaşaya cəlb etmək məqsədi ilə edilirdi. Maraqlıdır ki, bu geyim və aksesuarlar milli xarakter daşısa da, praktik olaraq onlardan gündəlik həyatda istifadə olunmurdu. Tərtibatçılar gündəlik milli geyimlərdən bu və ya digər dərəcədə fərqlənən geyimləri göz önünə gətirməklə xalqın diqqətini teatr tamaşalarına yönəldirdilər. Buradan məlum olur ki, xalq tamaşalarında milli geyim şərti mənada qəbul edilməlidir. Tədrisən “teatr geyimi” anlayışı formalaşdı ki, burada ümumi milli xarakter saxlanılmaqla bədii özünəməxsusluq aydın görünürdü.

Bu cəhət meydan tamaşasının bədii xüsusiyyətləri, dinamikası və plastikası ilə sıx bağlı idi. Belə ki, tamaşanın xarakterindən asılı olaraq ifaçılara ənənəvi geyimlərdən az və ya çox fərqlənən xüsusi geyimlər (zahiri milli görünüş saxlanılmaqla) vacib idi. Məsələn, gözbağlıca ifaçısına qolları uzun və enli xalat

lazım idisə (arasında müəyyən əşyaları gizlətmək üçün), kəndirbaza qısa və rahat geyim tələb olunurdu. Uzun ətəkli, ləngərli xalat onun ifası üçün namünasib idi. Və yaxud məzhəkəçi üçün əcaib görkəmli, maraqlı, gülüş doğuran müxtəlif aksesuarlar, quramalar, zıncırovlar və s. vacib idi. Bütün bunlarda həm funksional (ifanın xarakterinə xidmət edən), həm də bədii (gülüş doğuran, diqqət çəkən) mahiyyət özünü aydın büruzə verir.

Göründüyü kimi, xalq teatrında (meydan tamaşalarında) geyim və aksesuarlar milli xarakterə malik olmaqla yanaşı, həm də bədii peşəkarlıqdan irəli gələn, o dövrdə gündəlik geyimlərdə təsadüf olunmayan xüsusiyyətlərə malik idilər. Bu, ta qədimlərdən teatr sənəti haqqında təsəvvürlərin inkişaf etdiyini, peşəkar cizgilər qazandığını aydın göstərir.

Belə bir cəhətə də fikir vermək lazımdır ki, şəbihlərlə müqayisədə xalq mərasim tamaşalarında geyimlərin milli xarakteri özünü daha aydın büruzə verir. Bu, bir tərəfdən xalq mərasim tamaşalarının xalq məişətinə istinad etməsi ilə, digər tərəfdən burada iştirakçı surətlərin milli köklərə bağlı olması ilə əlaqədardır. Əgər şəbihlərdə əsasən dini geyimlər - əba, əmmamə, ağ xalat, ləbbadə, eləcə də müxtəlif soyuq silahlar – qılınc, qalxan, nizə üstündürsə, xalq mərasim tamaşalarında iştirakçılar bilavasitə xalqın özünü təmsil etdiklərindən geyimlər də Azərbaycan məişətini daha dolğun əks etdirir. İnsanları cəlb etmək, həmçinin ifanın peşəkar xüsusiyyətlərinə uyğunlaşmaq məqsədilə geyimlərə əlavə olunan xüsusiyyətlər nəzərə alınmazsa, xalq mərasim tamaşalarında istifadə edilən geyimlər əsasən xalq məişətini, xalq geyimlərini əks etdirir. İfaçıların istifadə etdikləri geyimlər əsasən məişətdə istifadə olunan geyimlərdən ibarətdir ki, bunlar da, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, daha cəlbedici təsir bağışlaması üçün xüsusi vasitələrlə - aksesuarlarla, bəzəklərlə təchiz edilirdi.

Görkəmli rəssam Ə.Əzimzadənin bir çox rəsmlərində, eləcə də “Köhnə Bakı tipləri” seriyasında müxtəlif geyim növlərinin zəngin qalereyasına rast gəlinir. Bu baxımdan rəssamın milli məişəti bədii sənətkarlıq müstəvisində təcəssüm etdirməsi həqiqi vətəndaşlıq təəssübkeşliyi kimi qiymətləndirilə bilər. Onun çəkdiyi müxtəlif əmək-mərasim səhnələri, Novruz bayramı, eləcə də şəbih tamaşaları, Aşura mərasimləri zamanı istifadə olunan geyim nümunələri xalq tamaşalarında geyim tiplərinin əyani mənzərəsini yaradır. Rəssam özü bütün bunları canlı olaraq seyr etmiş, hafizəsinə köçürmüş, realist cizgilərlə, olduğu kimi kağız üzərində canlandırıb, xalq üçün miras qoyub getmişdir. “Azərbaycan incəsənətində Novruz bayramı ilə əlaqədar ilk əsərləri hələ 20-30-cu illərdə Ə.Əzimzadə yaratmışdır. Onun “Kos-Kosa”, “Tonqal üstündən tullanma” kimi məşhur akvarelləri Novruz bayramı zəminində xalq adət və ənənələrini, məişətini parlaq boyalarla, realist üslubda əks etdirir” [4, 42]. Bu rəsmlər yuxarıda qeyd olunan fikirləri bir daha təsdiq edir: xalq əmək və mərasim tamaşalarında əsas geyim tipləri bilavasitə xalq məişətini, geyim tiplərini əks etdirmiş, eyni zamanda maraqlı, cəlbedici olması üçün onlara müəyyən əlavələr, aksesuarlar əlavə edilmişdir. Rəssamın ayrı-ayrı əsərlərinə baxdıqda bu fikrin düzgünlüyü bir daha öz əksini tapır. Eyni zamanda şəbih tamaşalarında istifadə olunan geyimlərin

əsasən ruhani geyimləri olması fikri də təsdiqlənir. Bu baxımdan Ə.Əzimzadənin obrazlar qalereyasını, eləcə də onların geyimlərini (xarici görünüşünü) böyük bir məktəb adlandırma bilərik. “Azərbaycan incəsənətinin inkişafında xalq rəssamı Ə.Əzimzadənin (1880-1943) müstəsna rolu olmuşdur. Əsasən sulu boya ilə maraqlı, düşündürücü satirik və məişət lövhələri yaratmış Ə.Əzimzadənin yaradıcılığı bir çox rəssamlar üçün böyük bir məktəbə çevrilmişdi” [2, 248].

Ə.Əzimzadə xalq geyim növlərindən istifadə etməklə xalq meydan tamaşalarında ifaçıların qarderobunun rəngarəng, həm də realist mənzərəsini yarada bilmişdir. Nümunə üçün onun məşhur “Kos-Kosa” əsərinə müraciət edək. Kos-Kosa Novruz şənliklərində geniş yayılmış tamaşalardan biridir. Sözü gedən rəsmdə müəllif həm Kos-Kosa surətinin (bu surət canlı olmayıb iri, məzəli kukladan ibarətdir), həm də ətraf surətlərin (tamaşada iştirak edən personajların) maraqlı geyim nümunələrini yaratmışdır. Kosa kuklasının əynində rəngi solmuş cırıq çuxa, başında uzun papaq, ayağında tünd göy şalvar vardır. Əlbəttə, çuxanın görkəmsiz, cırıq olması, papağın uzunluğu gülüş doğurmaq məqsədilə edilmişdir. Xalq teatrının “rejissorlar”ı tamaşalarda gülməli məqamlar, epizodlar əmələ gətirmək üçün mimika, dialoq və s. vasitələrlə yanaşı, geyimlərdən də məharətlə istifadə edirdilər. Sözü gedən tablodakı Kosa geyimi buna nümunə ola bilər. Bu geyim tipindən xalq məişətini əks etdirən tamaşalarda da yetərinə istifadə edilmişdir. Kosa əynində gördüyümüz üç əsas komponent – çuxa, papaq və gödək şalvar XX əsrin əvvəllərinə qədər əsasən kasıb kəndlilərin, qismən aşağı zümrədən olan şəhərlilərin gündəlik geyimini təşkil edirdi. M.F.Axundzadə, N.B.Vəzirov, Ə.B.Haqqverdiyev, C.Cabbarlı və başqa dramaturqların xalq həyatından bəhs edən tamaşalarında bu komponentlərin hər birinə təsadüf olunur. “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” komediyasında Cəbi, “O olmasın, bu olsun”da Hammal, “Laçın yuvası”nda Hadi lələ, Əhməd, “Almaz”da Aftil və digər surətlərin zahiri görünüşündə çuxa aparıcı geyim komponenti kimi çıxış edir. Müxtəlif rəssamların – Ə.Əzimzadənin, R.Mustafayevin, S.Şərifzadənin geyim eskizlərində bu komponent inkişaf etdirilmiş, ona müəyyən əlavələr edilmiş, lakim milli məzmun olduğu kimi saxlanılmışdır. Bu, bədii ənənələrin nəsildən nəslə ötürülməsinin kostyum sənətində özünü büruzə verən maraqlı nümunəsidir.

Oxşar geyim nümunələrini Ə.Əzimzadənin “Kəndirbazlar” rəsminə də müşahidə etmək olar [7]. Meydan tamaşası təsvir olunan bu kompozisiyada iki kəndirbaz surəti görünür. Onlar böyük bir meydanın mərkəzində xüsusi dirəklər (uçayaqlar) quraraq yerdən xeyli hündürdə kəndir çəkmişlər. Meydan boyu çoxlu sayda insan toplaşaraq oyuna tamaşa edir. Ətraf binaların da üstü adamla doludur (bu xüsusiyyəti rəssamın digər rəsmlərində, misal üçün, “Şəbih” əsərində görmək olar). Kəndirbazların biri əlindəki uzun mili başı üzərinə qaldıraraq kəndir üstündə hərəkət edir, digəri isə yerdə dayanaraq məzəli hərəkətlərlə (onun da əlində mil vardır) toplaşanları güldürür. Kəndirbazın geyimi ilə kosaın geyimi arasında ciddi fərqlər vardır. Hər iki geyim tipi əsasən milli məzmunla malikdir, lakin onların biçimində meydan tamaşasının peşə xüsusiyyətlərindən irəli gələn fərqlər vardır. Kəndir üstündə gəzən kəndirbazın əynində çuxa yox, uzun qollu, tünd rəngli

köynək vardır. Aydındır ki, çuxa ilə kəndir üstünə qalxmaq, çevik hərəkətlər etmək çətinidir. Bu cəhət kəndirbazın geyimini kosanın, yaxud o qədər də cəldlik tələb etməyən başqa surətlərin geyimindən fərqləndirir. Kəndirbazın dirsəklərinə bağladığı üç uzun ləçək isə bir tərəfdən gülüş doğurur, digər tərəfdənsə taraz rolunu oynayaraq onun kəndir üstündə daha rahat dayanmasını təmin edir. Eyni sözləri şalvarlardakı fərq haqqında da demək olar. Ənənəvi şalvar nisbətən gen, bir qədər gödək olduğu halda, kəndirbaz surətində bu, fərqlidir. O, nisbətən dar şalvarını dizlərinə qədər qatlamış (hərəkətin rahatlığı üçün), kəndir üstündə möhkəm dayanmaq və sürüşməmək üçün ayaqqabı geyməmişdir. Papağa gəlincə, kəndirbazın başında papaq yoxdur. Bu da peşəkarlıq tələblərindən doğan bir şərtidir. İfa zamanı, misal üçün, mili iki əlli baş üzərinə qaldırıqda (kəndirbaz məhz bu vəziyyətdə təsvir olunub) papaq yerə düşə, çəşqınlıq, psixoloji diskomfort yarada bilər ki, bu da kəndirbazlıq kimi riskli ifa üçün yolverilməzdir. Ona görə də kəndir üstündə kəndirbaz papaqdan istifadə etmir, baxmayaraq ki, müsəlman aləmində insanlar arasında, ictimai yerdə papaqsız görünmək qəbahət hesab olunur. Ə.Əzimzadə həтта kiçik uşaqları da papaqla təsvir edib ki, bu da həmin dövrün realılıqlarına uyğundur. Kəndirbaz isə işinin xatirinə ifa zamanı papağı yerə qoymağa məcburdur. Bütün bunlar meydan tamaşalarında ifanın peşəkar xüsusiyyətlərini əks etdirən cəhətlərdir və rəssam tərəfindən böyük dəqiqliklə təcəssüm etdirilmişdir. Buna əmin olmaq üçün “Kəndirbazlar” əsərindəki digər (yerdəki) kəndirbazın geyiminə nəzər salmaq kifayətdir. Bu iki kəndirbazın geyimləri arasında böyük fərq vardır. Yerdəki kəndirbaz kəndir üzərinə qalxmıdığı üçün geyimində peşə tələbləri nəzərə çarpmır. Onun əynində uzun əba, ayağında enli göy şalvar (“Kos-Kosa” rəsmindəki Kosa kuklasının şalvarını xatırlayaq), başında nisbətən uzun papaq, çiyində isə qəhvəyi dağarcıq var. Yerdəki kəndirbazın vəzifəsi ümumi işə rəhbərlik etmək, kəndir üstündəki həmkarına ucadan dəstək vermək, meydana toplaşan insanları əyləndirmək, güldürmək, tərifli sözlər söyləmək, indi daha maraqlı tamaşa olacağını bildirərək camaatı dağılışmağa qoymamaq, pul toplamaqdır. Onun hərəkətlərinə diqqət yetirərkən istər-istəməz “Dərviş Parisi partladır” filmindəki hiyləgər Dərviş Məstəli şah və onun səfeh “köməkçisi” Qulaməli yada düşür. Ə.Əzimzadə duzlu, məzəli personajlar yaratmaqla xalq tamaşalarını incəliklərinə qədər işləmiş, onları realist tərzdə göz önündə canlandırmağa müvəffəq olmuşdur.

Fikrimizcə, Ə.Əzimzadənin xalq teatrında istifadə olunan geyim növlərinin öyrənilməsinə yardım edəcək rəsmlərindən biri də “Kukla oyunu” rəsmidir. Bu rəsmdə xalq tamaşalarının mühüm qolu olan kukla oyunu öz əksini tapır [7]. Maraqlıdır ki, Ə.Əzimzadə təkcə kuklaların xarakterik əlamətlərini, onların geyimini əks etdirməklə kifayətlənməyib. Bu rəsm daha böyük kompozisiya xüsusiyyətlərinə malikdir. Belə ki, burada “səhnə”, həmçinin “zal”ın bir hissəsi təsvir edilib. Bu, xalq teatrının bir növ mərkəzləşmiş, o dövr üçün müasir xüsusiyyətlər kəsb etmiş mərhələsidir. Artıq XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində bir sıra tamaşalar, o cümlədən tarixən mövcud olmuş kukla tamaşaları Avropa, rus, həmçinin yaranmaqda olan Azərbaycan peşəkar teatrının təsiri ilə

meydanda, yaxud hər hansı bir məkanda deyil, uyğunlaşdırılmış otaqlarda, zallarda təşkil edilirdi. Əsərdə məhz bu səhnə təsvir edilmişdir. Ön planda tamaşaya toplaşmış papaqlı, saqqallı kişilər əyləşərək maraqla “səhnə”yə tamaşa edirlər; onların arasında bir nəfər də olsun qadın gözə dəymir. Kompozisiyanın mərkəzində iki sütunun arasında qurulmuş “səhnə” yer alır. Bu “səhnə”də iki yarusda kuklalar düzülmüşdür. Hər yarusda altı kukla nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, kuklalar arasında dörd qadın kuklası da vardır ki, onlardan ikisi aşağı, ikisi isə yuxarı cərgədədir. Bütün kuklalar milli görünüşə və xarakterə malikdir. Maraqlıdır ki, qadın kuklaları kişilərlə bir cərgədə durmasına baxmayaraq heç də yaşınmayıblar. Onlardan ikisinin başında yaylıq varır, digər ikisi isə yaylıqsızdır və qara saçlarını açaraq çiyinlərinə tökmüşlər. Bu, olduqca maraqlı cəhətdir. Mahiyyətcə demokratik olan Azərbaycan xalq tamaşaları və onun tərkib hissəsi olan kukla teatrı qadınların ictimai və mədəni həyatdakı roluna heç bir məhdudiyyət qoymadan onları kişilərlə eyni hüquqda, bərabərçəsinə qəbul etmişdir. Azərbaycan səhnəsində uzun müddət qadın olmayıb. Qadın rollarını kişilər, bəzi hallarda isə başqa millətlərdən (rus, yəhudi və s.) olan qadınlar ifa edirdi. Lakin bu məhdudiyyət demokratik ruhlu xalq teatrına təsir göstərə bilməmişdir. Ruhən azad, sadə xalq kütlələrinin sağlam, həyatı görüşlərinin ifadəçisi olan xalq teatrı qadın azadlığı məsələsində daim öncül mövqedə olmuş, cəmiyyətin mürtəcə təbəqələrinin bayağı, mühafizəkar görüşlərinə qarşı çıxmış, zamanəsini qabaqlamışdır.

Əsərdə təsvir olunan surətlərin geyimləri görünüş, rəng və biçim etibarilə müxtəlif olub milli nümunələri əks etdirirlər. Kişi kuklalarının əynində əsasən göy, yaxud boz rəngli uzun xalatlar vardır. Personajların birinin xalatının qolları çox uzun olub gülüş yaratmaq məqsədi daşıyır (çox uzun qollu kuklalar müxtəlif xalqların kukla tamaşalarında mövcuddur). Qadın kuklalara gəlincə, onların əynində müxtəlif rəngli kofta, enli ətkli tuman vardır. Bütün kuklalar rəqs edən vəziyyətdə təsvir edilmişdir. Bu maraqlı, çoxfıqurlu kompozisiyada diqqəti cəlb edən əsas surətlərdən biri də kuklaçı surətidir. O, gənc bir oğlandır; rəssam onu bir dəstə kuklanı qoltuğuna vurub “səhnə” arxasına keçərkən təsvir edib. Onun yanındakı çatmatağdan əlində musiqi alətləri tutmuş ifaçılar nəzərə çarpır.

Kompozisiyada diqqət çəkən mühüm məqamlardan biri də tamaşaçıların böyük maraq və həvəslə oyuna tamaşa etməsidir. Ə.Əzimzadənin bir çox kompozisiyalarında kütləvi tamaşaçı obrazlarına rast gəlinir. Kütləvi xarakter daşmasına baxmayaraq rəssam hər bir surətə fərdi yanaşmış, onun üz cizgilərini, geyimini ayrıca işləmişdir. Burada mühüm olan cəhət tamaşaçıların oyunu maraqla izləməsidir. Bu, bir daha sübut edir ki, teatr sənətinə maraq xalq kütlələri arasında həmişə böyük olmuşdur. İnsanlar böyük həvəslə teatr tamaşalarına, o cümlədən kukla oyununa baxmışlar.

Deyilənləri yekunlaşdıraraq aşağıdakı nəticələrə gəlmək olar:

- Xalq tamaşalarında milli geyim böyük bədii əhəmiyyətə malik olmuşdur. Onun zahiri görünüşü teatrın milli xarakterini müəyyən edən əsas bədii vasitələrdən biridir;

- Azərbaycan xalq teatrının iki növü olan mövsüm tamaşaları və şəbihlərin geyimlərində əsaslı fərqlər var. Əgər mövsüm tamaşalarında milli məişəti əks etdirən geyimlər üstün idisə (çuxa, gödək şalvar və s.), şəbihlərdə dini geyimlər (əba, əmmamə və s.) üstün idi ki, bu da xalq kütlələrindən daha çox ruhani zümrələrinin zahiri görünüşünə uyğun gəlirdi;

- Məzəli xarakter daşımaq və peşə xüsusiyyətlərinə uyğun gəlmək üçün xalq tamaşalarında geyimlərə müəyyən əlavələr edilirdi;

- Azərbaycan xalq tamaşalarının geyim tiplərinin müəyyənləşdirilməsində Ə.Əzimzadənin yaradıcılığının müstəsna əhəmiyyəti olmuşdur. Onun yaratdığı oyun səhnələrində ("Kos-Kosa", "Kukla oyunu", "Şəbih", "Aşura" və s.) personajların geyimləri dəqiqliklə əks etdirilmişdir. Bu geyimlər rəssamın teatr eskizlərində, "Köhnə Bakı tipləri" seriyasında olduqca realist, dolğun və həyatı tərzdə işlənmişdir.

Xalq teatrında geyim xüsusiyyətləri hələ sonadək öyrənilməyib. Bu sahədə bir sıra cəhətlər öz tədqiqatçılarını gözləyir. Düşünmək olar ki, müasir dövrdə, tarixi-mədəni irsə marağın artdığı bir şəraitdə bu sahədə də müxtəlif yeni tədqiqatlar aparılacaq, yeni, maraqlı nəticələr əldə ediləcəkdir. Hazırkı tədqiqat onlardan biri kimi dəyərləndirilə bilər.

### **Ədəbiyyat:**

1. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatri tarixi. Bakı, Azər nəşr, 1978, 235 s.
2. Əfəndiyev T. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. Bakı, "Təhsil", 2011, 391 s.
3. Əfəndiyev R., Kərimov K., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, 1992.
4. Muradova N. Müstəqillik dövrü Azərbaycan təsviri sənətində ənənə və müasirliyin qarşılıqlı əlaqələri // "Sənət akademiyası" (elmi-nəzəri jurnal), Bakı, № 1 (3), 2017, s. 40-47.
5. Sadıxbəyova S. Azərbaycan Opera və Balet teatri rəssamlarının teatr-dekorasiya sənəti. Namizədlik dissertasiyasının avtoreferatı. Bakı, 2004, 26 s.
6. Vəliyev Ə. Azərbaycan milli teatr proseslərinin çağdaş təşkilatlanma problemləri. Bakı, 2003.
7. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Azim\\_Azimzade](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Azim_Azimzade)

**Улькер Байрамова**

### **Национальный костюм в народных спектаклях и его художественные особенности**

#### **Резюме**

В статье говорится о национальных костюмах, которые применялись в народных спектаклях. Автор отмечает, что эти костюмы отличались национальным характером. Участники народных спектаклей в основном носили национальную одежду, зачастую украсив ее для достижения

художественной выразительности, а иногда и комического эффекта. Много интересных типов национальной одежды для театральных представлений можно видеть в произведениях известного художника А.Азимзаде. Многие его работы, а также эскизы театральных костюмов являются важным художественно-историческим источником, с помощью которого можно выяснить характерные особенности национальной театральной одежды азербайджанского народа.

**Ключевые слова:** Народные спектакли, театральный костюм, кукольный театр, изобразительное искусство Азербайджана, Азим Азимзаде.

**Ulkar Bayramova**

### **National costume in folk performances and its artistic features Summary**

The paper highlights national costumes, which were used in folk performances. The author mentions that these costumes differed in their national character. The participants of folk performances mostly wore national clothes, often decorating it to achieve artistic expressiveness, and sometimes even a comic effect. Many interesting types of national clothes for theatre performances can be seen in the works of the famous artist A. Azimzadeh. Many of his works, as well as sketches of theatre costumes are significant artistic and historical origin, through which you can find out the specific features of the national theatrical clothes of the Azerbaijani people.

**Keywords:** folk performances, theatre costume, puppet theatre, fine art of Azerbaijan, Azim Azimzadeh.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 25.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 07.06. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 21.06. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** professor Arif Əzizov  
**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 7(091)

*Anar İskəndərov*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və*  
*İncəsənət Universitetinin dissertantı*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E- mail: [iskenderov72@mail.ru](mailto:iskenderov72@mail.ru)*

## SKİF “HEYVANI” ÜSLUBUNUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

**Xülasə:** Skif incəsənəti Qədim dünyanın heç bir digər incəsənət nümunələri ilə səhv salına bilməyəcək dolğun və hələ də tam tədqiq olunmamış parlaq bir fenomendir. Skif incəsənətinin ən gözəl əsərləri zoomorf fiqurların təsvirləindən ibarət « heyvani » üslubda yaradılıb. Bu üslub adətən müəyyən utilitar və ritual təyinatlı əşyaların bəzədilməsində istifadə olunaraq qədim türk cəmiyyətinin həm sosial həm də maddi və estetik tələblərinin qane edilməsinə xidmət edirdi.

«Heyvani» üslubda yaradılmış əsərlərin əsas xüsusiyyətlərindən biri də fiqurların şərti dekorativliyi ilə yanaşı bəzədiyi əşyanı canlandıracaq qədər ekspressiya və dinamizmə malik olmalarıdır.

Skif «heyvani» üslubda yaradılan demək olar ki, bütün təsvirlər relyef xarakterlidirlər. Adətən heyvanların ayaqları altında yer təsvir edilmir və heç bir səthlə bağlanmayan zoomorf fiqurlar sanki öz həyatlarını yaşayırlar.

**Açar sözlər:** Qədim Türk incəsənəti, zoomorf obrazlar, dualizm, skif – sibir “heyvani” üslubu, Altay köçəriləri, qədim kurqanlar, qədim skiflərin dekorativ təbii sənəti

Qədim Türk incəsənəti onu yaradan xalqın maddi və mənəvi dəyərlərini özündə əks etdirən zəngin mifoloji təxəyyülə malik xəzinə mənbəyidir. Bütün qədim arxaik cəmiyyətlərdə olduğu kimi qədim türklərdə də təbiət, kosmik və sosial qüvvələr heyvan surətlərində təəcəssüm olunurdu. Qədim cəmiyyətin özünü bu cür dərk etmə formasının köklərini gələcəkdə kosmik və təbii qüvvələrin rəmzlərinə çevrilmiş əcdadların totem işarələrində araşdırmaq lazımdır.

Tədqiqatçı M.İ. Artomonovun [1] fikrinə görə qədim skiflərdə mifik tanrıların zoomorf obrazlarına daha çox sitayiş edilirdi, belə ki, skif dininin zoomorf panteonu antropomorf panteonundan daha zəngindir. Mifoloji obraz ibtidai fikrin hər hansısa bir predmetə və yaxud təzahürə semantik reaksiyasından yaranır. Bir çox tədqiqatçılar skif incəsənətindəki zoomorf obrazların skif mifologiyasının tanrılarının və qəhrəmanlarının rəmzi təəcəssümü olduqlarını iddia edirlər. Qədim

skif kurqanlarından tapılan bir çox bəzək əyələrinin və torevtika nümunələrinin süjetləri qədim skif mifologiyasının əksidir.

D.S.Raevski [2] belə qeyd edir: Skiflərin inkişaf etmiş mifologiya və eposa malik olmaları şübhə doğurmur. Lakin yazılı məlumatların əldə olunmaması bizə çatmış skif folklorunun nümunələrinin sayını olduqca daraltmışdır. Şübhəsiz ki, antik müəlliflər vasitəsi ilə bizə çatmış hissələr nə vaxtsa mövcud olmuş bu zəngin folklorun yalnız cüzi bir qismidir.

Skiflərin dekorativ – tətbiqi sənətlərinin əsas hissəsində animalizm – heyvanların təsvirləri üstünlük təşkil edir. Adətən zoomor təsvirlər kiçik ölçüdə hazırlanırdı. Qeyd olunmalıdır ki, qədim skif ustaları bu təsvirləri metal, daş, buynuz, sümük kimi möhkəm materiallarla yanaşı ağac, dəri, parça, keçə kimi yumşaq materiallarda da böyük ustalıqla və həvəslə yerinə yetirirdilər.

Taqar mədəniyyəti dövründə qədim türklər vəfat etmiş qəbilə üzvlərini silahları ilə birlikdə dəfn edirdilər. Bu dövrə aid kurqanlardan tapılan silahların tədqiqi müəyyən növ silaha yalnız müəyyən yırtıcı heyvan və ya quş təsvirinin həkk olunduğunu sübut etmişdir. Bu cür zoomorf təsvirlər müəyyən predmetlərin bəzədilməsi ilə yanaşı ilk növbədə onları yaradan qədim xalqın dualist dünya görüşünü əks etdirirdilər.

Qədim türklərin dualist görüşlərini təşkil edən ölüm və həyat, xeyir və şər, işıq ilə zülmət, bolluq, quraqlıq və bu kimi sairə anlayışlar bir birinə qarşı qoyulmurdu. Həyatın, varlığın yaranması bu proseslərin ziddiyyətindən deyil, onların bir birini tamamlamasından irəli gəlirdi. Bütün bunlar sonsuz olaraq təkrarlanaraq kainatın əbədi kosmik ölümünü və əbədi dirçəlişini təmsil edirdi.

Həç təsadüfi deyil ki, qədim türk incəsənətində heyvani üslubun əsas süjetini otlayan heyvanın yırtıcı tərəfindən parçalanması səhnəsi təşkil edirdi. Bir birinə zidd olan bu heyvanların mübarizə səhnəsi qədim köçərilərə məxsus mifoloji şüurun əsas kosmoqenik hissəsini təmsil edirdi. Əgər otlayan heyvan işığın, dünya ağacının, həyat gücünün obrazı simvolu kimi çıxış edirdisə yırtıcı heyvan xtonik qüvvələri –ölümü, zülməti, xaosu təmsil edirdi. Bəzi tədqiqatçılar bu təsvirlərdə qadın və kişi başlanğıclarının simvolik obrazlarını görürlər. Onların mülahizələrinə görə bunlardan biri yuxarı hissəni Səmanı, digəri isə aşağı hissəni -ölümü ilə yeni həyata can verən torpağı təmsil edir. Qədim türklərin inancına görə hər bir ölüm yeni həyata toxum səpərək yeni doğuluşa təkan verir. Lakin bu cür simvolik mənaya malik süjetlərə yalnız bir heyvan təsvirindən ibarət kompozisiyalarda da müşahidə etmək mümkündür. Adətən maral və yaxud başqa bir otlayan heyvan ayaqları altına yığılmış bədəni statik vəziyyətdə təsvir edilir. Lakin heyvanın sanki yuxarı əyilmiş başı və xırda detallardan ibarət nəhəng S formalı buynuzları gövdəsi boyunca uzanaraq təsvirə canlı dinamika bəxş edir. Bəzi hallarda isə biz bədənləri sanki burulmuş maral, sığır, dağ keçisi və s. otlayan və yaxud yırtıcı heyvan təsvirlərinə də rast gələ bilərik. Bu zaman təsvirin qabaq hissəsi həyatı arxa hissəsi isə ölümü təmsil edirdi. Bu təsvirlərdəki fiqurlar sanki ölüm və həyatın bir birlərini əvəz edərək dövr edən mərhələlərinin rəmzi idi.

Qədim rəssamlar təsvirlərdə az əhəmiyyətli detalları buraxaraq obrazların əsas xüsusiyyətlərini hiss etdirməyə çalışırdılar. Rəssam təsvir olunan heyvanın bədəninin müəyyən hissələrini böyük ustalıqla ya kiçildir və yaxud böyüdüdü. Bu zaman heyvanın realistik obraz oxşarlığı saxlanılırdı. Bəzən qədim rəssam heyvan və quşların bədəninin müxtəlif hissələrini birləşdirərək fantastik məxluq obrazlarını yaradırdı. Heyvanlar ciddi müəyyən olunmuş hərəkətlərdə təsvir edilirdi. Məsələn yırtıcılar sanki sıçrayışa hazırlanmış, halqa kimi burulmuş və yaxud otyeyən heyvanı parçalayan vəziyyətdə, maral, sığır və digər otyeyənlər isə ya ayaqları üzərində sanki dik dartılmış və yaxud ayaqları altlarına yığılmış vəziyyətdə təsvir edilirdi.

Skif-sibir heyvan üslubunun ilk dövrləri üçün fiqurların cizgilərinin qapanaraq tamamlanması xasdır. Buna misal olaraq Çiliktin kurqanından tapılmış maral təsvirini nəzərdən keçirək. Maralın altına yığılmış ayaqları fiqurun aşağı xətlərini tamamlayır. Lakin maralın boynu və başının hərəkəti arxaya atılmış nəhəng buynuzlar vasitəsi ilə ahənglənilir. Ağır və şaxələnmiş buynuzlar bütün fiqurun tam dolğun görünməsinə xidmət edir. Çıxıntılı, ritmik konturlu buynuz maralın irəliyə doğru hərəkətini azaldaraq fiqurun kompozisiyasına mütənəssiblik bəxş edir. Buynuzları qısaldıb və yaxud yox etsək maralın fiquru sanki öz estetik gözəlliyini və hissələrinin tarazlığını itirəcək. Bəzi tədqiqatçıların fikrinə görə qədim türk incəsənətində heyvan obrazlarının cizgi xətlərinin qapanması halqa şəklində burulmuş heyvan təsvirli lövhəciklərin yaranmasına təkan verdi. Obrazların kompozisiya qapalılığı müxtəlif üsullarla detalların tarazlığı və harmoniyası, xətlərin axıcılığı və konturların qapanması ilə əldə olunurdu. Digər tərəfdən heyvan təsvirlərində heyvan bədəninin cizgilərinin demək olar ki, həndəsi formaların ifadəliliyi ilə əvəz edilməsi cəhdlərini müşahidə edə bilərik. Buna misal olaraq Kelermes kurqanından tapılmış pantera fiqurunu nümunə gətirə bilərik. Heyvanın gözləri və burun pərələri düz qıraqlı çevrələrdən ibarət olaraq qulağı ziqzaqa bənzər ornamentlə bəzədilmişdir. Bu fiqurun özünə məxsus bir fərqliliyi də panteranın bütün dörd ayaqlarının təsvir edilməsindən ibarətdir. Ənənəvi skif incəsənətində heyvan fiqurları profildən təsvir edilir. Vəhşi heyvan boynu qabağa doğru uzanaraq başı aşağı əyilmiş, dişləri qıcanmış halda təsvir edilib. Panteranın arxa ayaqları əyilmiş, qulağı dik vəziyyətdə təsvir edilmişdir. Heyvanın bütün fiqurunda gərginlik hiss olunur. Panteranın bədənini ayrıca geniş səthlərə bölən kəskin tinlər bu obrazdan elastiklik və güc təəssüratı oyadır. Sanki bir andan sonra əzəmətli yırtıcı öz şikarının üzərinə sıçrayacaq. Bütün bunlara baxmayaraq bu fiqurda canlı natura ilə uyğunluq axtarmaq yanlış olardı. Obrazın dekorativliyini artıran digər üsullara panteranın ayaqlarında və quyruğunda digər burulmuş yırtıcıların təsvir edilməsidir. Skif heyvanı üslubuna zoomorf çevrilmələr xasdır. Bu zaman təsvir edilən heyvan fiquru digər heyvanların təsvirləri ilə tamamlanırdı. Çox zaman bu fiqurlar çiyinlərdə, heyvanın sarğısında, buynuzlarında, quyruq və ayaqlarında yerləşdirilirdi. Əlavə təsvirlər əsas obrazın təsir gücünü daha da artırırdı.

Skif heyvan üslubunun əsas xüsusiyyətlərindən biri heyvan fiqurunun hamar həcmli səthlərinin kontrastlarından, detalların və fakturaların hipertrofiyaya uğradılmasından ibarət idi. Bu xüsusiyyətlər ilk növbədə qədim türk ustalarının özlərinə məxsus orijinal texnologiyalarıdan istifadə etmələrindən irəli gəlirdi. Qədim türk rəssamları ağac üzərində oyma sənətinin mahir ustaları idilər. Onlar metaldan töküləcək fiqurun modelini yapmağı yox onu mumdan geniş tiyəli bıçaq ilə yonmağı xoşlayırdılar. Bundan da heyvan fiqurlarının bədənlərinin iri səthlərdən və kəskin tinlərdən ibarət olması və metaldan tökülmüş bəzək əşyalarının ağacdən yonulmuş əşyalarla analogiyaya oxşarlığa malik olmaları meydana gəlir.

Altayda, Şərqi Qazaxıstanda, Sintzsyanda, Tuvada, Şimali və Qərbi Monqolustanda Hun və Skif dövrlərinə aid kurqanlarda aparılmış arxeoloji qazıntılar sübut edir ki, qədim türklərdə bədii oyma sənəti və ağacdən kütləvi məmulatlar düzəldilməsi yüksək səviyyədə idi. Ağacdən düzəldilmiş və bədii oyma sənətinə aid edilə bilən minlərlə müxtəlif əşyalar qədim rəssamların geniş təəyyülə və böyük ustalığa malik olmalarına dəlalət edə bilər. Peşəkar usta texnologiyaya malik olmaqla yanaşı müəyyən sosial qrupun, cəmiyyətin, mədəni ənənələrini, əfsanə və dastanlarını, hər qəbilə və nəsilin tarixi ilə bağlı olan mifləri, onların totem havadarlarını və s. bilməli idi. Şimali və Mərkəzi Asiyanın bədii oyma ustalarının əsas xüsusiyyətlərindən biri ondan ibarət idi ki, onlar həcmi, sadə və yaxud mürəkkəb ornamentin, relyefin yaradılmasında yalnız bir universal alətdən – bıçaqdan istifadə edirdilər.

Qədim türk ustaları güclü simmetriyaya duyğusuna malik olmuşlar. Cüt predmetlərdən ibarət bəzək dəstlərinin yaradılmasında onlar bir növ trafaret və şablonlardan istifadə edirdilər. Qədim rəssam öncə bir detallı tam qurtarıb sonra isə onun üz səthini materialın üzərinə qoyaraq biz və yaxud bıçağın ucu ilə kontur cizgilərini cızırdı. Bu cür üsulla birinci detallı cütü - əksi yaradılırdı. Əlbəttə ki, relyefin rəsmi orijinaldan yalnız gözəyari köçürdülürdü buna görə də heç bir əşya digərini tam təkrarlamırdı. Heyvani üslubun klassikası sayılan Pazırık bədii oyma sənəti simmetriya və cütlük üzərində qurulub. İnsan və ya at üçün hazırlanan hər bəzək dəsti iki hissədən ibarət olaraq bədənə sağ və sol tərəfində simmetrik vəziyyətdə yerləşdirilirdi.

Peşəkar ustalar ağacdən yonulmuş bəzək əşyalarının üstlərini çox məharətlə qızıl və qalay folqalarla örtürdülər. Bunun üçün qədim ustalar əvvəlcə əşyanın səthini təbii yapışqanla örtür sonra isə hamar ağac çubuqdan – loşıldən istifadə edərək folqa təbəqəsini ehtiyatla basıb relyefin girintili və çıxıntılı yerlərinə otuzdururdular. Folqadan istifadə ağac oyma səthinin daha təmtəraqlı və effektiv görünüşə və relyef obrazın daha böyük ifadə gücünə malik olmasına imkan yaradırdı. Bundan əlavə qədim türk ustaları öz əsərlərindəki obrazların emosional gücünün artırılması üçün bədii oyma əşyalarının bəzi hissələrini təbii rənglərlə (oxra və qırmızı boya ilə) boyayırdılar. Bu texnikada hazırlanmış əşyalardan daha çox orta hissələri qızıl folqa təbəqəsi ilə örtülmüş qıraqları isə qırmızı boya ilə rənglənmiş relyeflərə rast gəlinir. Bütün bu müxtəlif relyeflərin və detalların

hansısa bir səth üzərində vahid kompozisiya şəklinə salınması üçün onlarda xüsusi dəliklər açılırdı. Bunun vasitəsi ilə ağacdan yonulmuş bəzək əşyaları kəmərlərə, baş geyimlərinə, atların yəhər və yüyənlərinə, ox qablarına – qorit və saadaqlara və s. bərkidilirdi. Qədim türk rəssamları hər elementin bərkidilməsində yalnız ona məxsus yeri ustalıqla müəyyənləşdirərək ümumi kompozisiya problemini olduqca bacarıqla həll edirdilər.

Pazırık kurqanlarından tapılmış xarrat sənətinin nümunələrinə masa ayaqlarını misal gətirmək olar. Tədqiqatçılar M.P.Qryaznov [3] və S.A.Semenovun [4] fikrinə görə bu masa texniki cəhətdən daha çox inkişaf etmiş qonşu bölgələrdən gətirilmə məmulatdır. Lakin tədqiqatçı S.İ.Rudenko [5] qədim pazırıklıların bacarıqlı xarrat ustaları olduqlarına dair bir sıra mülahizələr yürüdü. Masa ayaqlarının materialının yerli xammaldan hazırlandığı və detalların ikinci emalının (birləşmə dəliklərinin və mil uclarının) pazırık ustalarına məxsus texnikada – bıçaqdan istifadə edilərək yerinə yetirildiyi buna sübut gətirilə bilər.

Altay köçərilərinin dekorativ incəsənəti bədii məmulatlarının forma dolğunluğu və zənginlikləri ilə insanı valeh edir. Ağacdan yonulmuş ən çox heykəllər Altayın Pazırık və Katand kurqanlarından tapılmışdır. Bunların arasında yüyən və yəhərlərin bəzək dəstləri, geyimlərə bərkidilən lövhəciklər üstünlük təşkil edir. Ağacdan yonulmuş bəlyef və heykəllərin üstləri adətən qızıl və qalay folqa ilə örtülürdü. Həcmi heykəllər, bəlyeflər, xəttli, siluet və polixrom rəsmlər – bütün bunlar müxtəlif materiallarda, priyom və texnikalarda çox zaman bir əsərdə böyük məharətlə uyğunlaşdırılıb yerinə yetirilirdi. Bəzən həcmi heykəllə bəlyef arasında dəqiq sərhəd keçirmək çox çətindir. Çox zaman bir əşyada bunların hər ikisindən istifadə edilirdi. Bəzən heyvan heykəlinin bədəni bəlyef formasında düzəldilir başı isə digər ağac parçasından həcmi formada yonulur və bədənə otuzdurulurdu. Bəzi əşyalar həcmi heykəl təəssüratı yaratsalarda əslində onlar iki hissədən ibarət bəlyeflərdir. Buna bir misal kimi baş geyiminin üstlüyü olan dimdikləri arasında maral başını tutmuş qrifon heykəlini nümunə gətirmək olar. Qədim rəssamlar həcmi heykəllərdə təsvir edilən heyvan bədənlərinin təbii hərəkətlərini verə bilməsələr də bəzən fiqurların başını arxaya və yaxud bədənlərinin bəzi hissələrini düz bucaq altında çevirərək təsvirlərdə canlı dinamika hissini yarada bilirdilər. Buna misal olaraq başları arxaya doğru çevrilmiş qaz heykəllərini və bədənlərinin arxa hissələrinin qabaq hissəyə nisbətən düz bucaq altında çevrilmiş pələng heykəllərini nümunə kimi göstərmək olar.

Qədim türk rəssamlarının yaratdıqları bəlyeflərdə qaçan, duran və yaxud uzanmış fiqurların ayaqları altında heç zaman torpaq səthi təsvir edilmir. Bəlyef təsvirlərinə hər bir nöqtədən tamaşa etmək mümkündür bu isə təsvirlərə canlılıq bəxş edir. Bəzən isə hərəkətin dinamizmi çox sadə üsullarla əldə edilirdi. Məsələn yüyənlərin psalilərində çapan və ya sıçrayışda olan maral və yaxud dağ qoçları başları irəli dartılaraq buynuzları kürəklərinə və dal ayaqları arxaya atılmış vəziyyətdə profildən təsvir edilirdilər. Ümumiyyətlə dinamizm və canlı hərəkət qədim türk incəsənətinə məxsus xarakterik cəhətlərdən biridir. Bəzən qədim rəssam statik fiqurda böyük ustalıqla dinamizm hissini yarada bilir. Məsələn rəssam pələng

başlarından ibarət bəzək əşyalarında təsvirin qulağında, qaşlarında, bığlarında və boynunda ritmik dalğavari ayrılıqlar yaradaraq obrazdan sıçrayışa hazır gərginlik təəssüratı yarada bilib. Bu cür üsuldan mifik quşların –qrifonların başlarının təsvirlərində də istifadə edilib.

Əlbəttə ki, Qədim Türk rəssamları sümük və buynuz üzərində də baryeflər yaratmışlar. Sümük üzərində yerinə yetirilmiş baryeflərə səthilik xasdır və bu da materialın xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Bəzi tədqiqatçılar onları həтта xətti və siluet təsvirlər hesab edir. Buynuzlardan yonulmuş quş və ya heyvan başları və yaxud bütöv heyvan fiqurları bu təbii materialın formasına uyğunlaşdırılırdı.

Qədim Türklər qalın dəridən yalnız səthi baryeflər deyil eyni zamanda kiçik həcmi heykəllərin yaradılmasında da həyrətamiz bacarıqla istifadə edirdilər. Dəridən kəsilmiş mifik qulaqlı qartalın sığıra hücumu səhnəsi buna misaldır. Burada heyvan fiqurları böyük ustalıqla sadə və tamamlanmış lakin olduqca canlı formada təsvir edilmişdir. Sığırın saqqallı, böyük qulaqlı, donqar burunlu, geniş buynuzlu ağır başı və güclü bədən rəsmində gözəlliyi və canlılığı ilə tamaşaçıyı valeh edir. Bəzi tədqiqatçılar qrifonların altay sənətkarlarının incəsənətində gəlmə süjet olduğunu və buna görə də maral və qoç başlarına məxsus realizmə malik olmadıqları fikrini irəli sürürlər. Bunlar fantastik heyvanların şərti həll edilmiş demək olar ki, trafaret formalarıdır. Lakin Ön Asiya incəsənətinin nümunələrini nəzərdən keçirsək Pazırık sənətkarının yaratdığı qrifon obrazının nə qədər ifadəli və ürəklə həll edildiyini və özünə məxsus orijinallığa malik olduğunu asanlıqla müşahidə edə bilərik. Qədim Türk rəssamı gəlmə yad obrazı təqlid etmirdi, o, götürülmüş süjeti tam müstəqil, özü bildiyi tərzdə şərh edirdi.

Dəridən kəsilmiş bəzəklər yəhər balıqlarının qapaqlarını da bəzəyirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, Altay skiflərinin incəsənətinin nəzərə çarpan xüsusiyyətlərindən birini polixromluluq təşkil edirdi. Keçə və dəri materiallarının təbii qara, qəhvəyi və ağ rəngləri parlaq göy, qırmızı və sarı boyalarla uyğunlaşdırılırdı. Pazırıklılar yalnız keçə, xəz və yunu deyil, at tükünü də rəngləməyi bacarırdılar. Dəridən kəsilmiş siluet asma bəzəklər rənglənilir və qızılı inkrustasiya edilir, boyanmış at tükündən hazırlanmış saçqlarla bəzədilirdi. Pazırık kurqanlarında dəridən kəsilmiş və keçədən yığılmış çoxsaylı siluet təsvirlərinə rast gəlinir. Burada ifadəli qrafik gücə malik müxtəlif heyvan təsvirlərini, heyvanların mübarizə səhnələrini müşahidə edə bilərik. Aplikasiya texnikasında yerinə yetirilmiş kompozisiyalarda dağ keçisinə hücum etmiş qrifon səhnələri, qoç və şir, qulaqlı qrifon başlarının təsvirləri üstünlük təşkil edir. Asma bəzəklərin arasında insan üzlərinin təsvirlərinə - maskalarda rast gəlinir. Onlar adətən şərti dekorativ üsulda həll edilir.

Çox zaman ağacdən olan heykəllərdə xırda detallar möhkəm və qalın dəridən hazırlanırdı. Ağac və dəri materialının bir əsərdə uyğunlaşdırılması dəridən kəsilmiş nəhəng buynuzlara malik ağacdən yonulmuş zərif maral heykəlciyi bunun parlaq nümunəsidir. Maralın nəhəng, lakin zərif və qıvrım buynuzları heykələ yüngüllük və monumentallıq təəssüratı bəxş edir.

Qədim türk ustaları rəngarəng yumşaq keçə materialından da həcmi heykəllər düzəldməyi bacarırdılar. Bu cür heykəllərin yaradılmasında müxtəlif materiallardan – keçədən, dəridən, xəzdən və rəngli at tükündən istifadə olunurdu. Kurqandan tapılmış çadır üstünü bəzəyən qu quşu heykəlini buna misal gətirmək olar.

Qədim Türk heyvani üslubunun əsasını ornamentalizm tendensiyası təşkil edir. Bu onun tətbiqi xarakterindən, bəzədiyi predmetin formasına tabeliyindən irəli gəlirdi. Şərtiliyə meyillilik bu üslubun ilk inkişaf anlarından nəzərə çarpır. Uzun müddət ərzində eyni təsvirlərin ciddi ənənəvi hərəkətlərdə verilməsi ona gətirdi ki, sifarişçilər yalnız bir detaldan hansı heyvanın təsvir edildiyini və onun hansı xüsusiyyətlərinin nəzərə çatdırıldığını anlayırdılar. Bəzən sığır təsvirinə qısa buynuzlar və donqar sifət cizgiləri, canavar üçün uzun burun və başına qısılmış qulaqlar, qoç üçün böyük qövsvari buynuzlar xas idi.

Bu gün tədqiqatçıların baş sındırıqları bir çox əşyalar və təsvirlərin mənası öz müasirlərinə tam aydın idi. Məsələn Minusinskdən tapılan və e.ə. V əsrə skif – sak dövrünə aid edilən dəmir xəncərin üzərində canavar və dağ keçilərinin təsvirləri verilmişdir. Bu xəncəri tutan qədim döyüşçünün əli həm xtonik həm də həyat enerjisinə sahib olmalı idi.

Qədim insanların təfəkkürlərində dünya totemlər və ruhlarla məskunlaşmışdı. Bunun əksini biz qədim köçərilərin predmet aləmində müşahidə edə bilərik. Qədim köçərilər üçün predmetlərin üzərindəki təsvir onun mühüm funksional hissəsini təşkil edirdi. Bu təsvirlər özlərində simvolik olaraq hansısa ruhun, havadarın və ya əcdadın gücünü əşyanın sahibinə ötürürdü. Çox zaman əşyaların xəttləri maralların və yaxud yırtıcıların təsvir xəttlərinə çevrilirdi. Sanki əşyalar qədim ustaların əllərində canlanaraq heyvan fiqurlarına çevrilirdi. Qədim köçərilərin təfəkkürü təsvirlərə insana kömək edə biləcək xüsusiyyətlər bəxş edirdi. Bu cür heyvan obrazlarının təsvirləri vasitəsi ilə əşyalar sanki canlandırılırdı. Tədqiqatçılar buna zoomorf çevrilmələr adını qoyublar. Lakin bu cür çevrilmələr yalnız əşyalarda tətbiq edilmirdi.

Qədim nomadların öz atlarına taxdıqları baş bəzəkləri bir heyvanın digərinə çevrilməsinə xidmət edən ritual vasitələrdən biri idi. Bu bəzək maskalarından birini qanadlı qrifon başının heykili bəzəyir. Qrifon öz caynaqlarını maskanın ön hissəsində yerləşən pələng təsvirinə sancmışdır. Pələngin ağzı bəzək maskasının alın hissəsində yerləşir və atın bəzək maskası ilə kompozisiya bütövlüyü yaradaraq bu bəzək maskasını sanki təbiətin bir birinə zidd qüvvələrini təmsil edən iki məxluqun mübarizə səhnəsinə çevrilir. Buna bənzər digər at maskasında atın başı marala çevrilir. Maskanın üst hissəsindən iki nəhəng buynuz şaxələnir, atın qulaqlarının salınması üçün maral qulaqlarına bənzər qulaq yerləri düzəldilib. Sanki at həqiqətən marala çevrilməli idi. Qədim rəssam canlı ata yalnız bəzədilən bir obyekt kimi baxmırdı. Bu bəzək maskaları sanki real atın təbiətini gizlədərək ona digər vəhşi və fantastik məxluqların qüvvələrini bəxş etməyə qadir simvolik bir qüvvə rolunda çıxış edirdi. Bu cür bəzəklərlə bəzədilmiş at sehirli ruhlar aləminin bir hissəsinə çevrilirdi. Yəhər örtükləri və balışları nazik dəridən və

boyanmış keçədən hazırlanaraq aplikasiya texnikasında yerinə yetirilmiş heyvanların mübarizə səhnələri ilə bəzədilirdi. Kəsilmiş fiqurlar çox zaman qızıl və qalay taxma lövhələrlə də tamamlanırdı, detalların qıraqları rəngli saplarla işlənirdi.

Əlbəttə ki, heyvani üslubun bu cür təmtəraqlı inkişafına qədim köçəri cəmiyyətində mülki və sosial bərabərsizliyin artması da təkan vermişdir. Bu sənət incilərinin çox hissəsi varlı kurqanlardan tapılıb. Bunların yaradılmasında bahalı metallardan və materiallardan istifadə olunub. Bütün bunlar isə köçəri cəmiyyətinin yalnız məhdud bir hissəsinə mənsub idi. Eyni zamanda heyvani üslubda yaradılmış bir çox əşyalar nümayiş xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Kurqanlardan tapılan qızılla işlənmiş qılınç qınları və ox qabları, bahalı kəmərlər və s. buna misal ola bilər. Heyvani üslubun inkişafı varlı təbəqənin özünün köçəri cəmiyyətinin digər hissəsindən fərqi hər vəchlə, ən əsası isə ideoloji üsullarla nəzərə çarpdırmağa can atdığı dövrlərə təsadüf edir. Hakimiyyətin yarandığı dövrlərdə onun xarici atributları rolunda çıxış edən xüsusi bəzək əşyaları və emblemlərdə meydana gəlirdi. Lakin bu cür üslubda işlənərək bəzədilmiş silahlar və bəzək əşyaları yalnız zadəganların kurqanlarında deyil eyni zamanda e.ə.VII –V əsrlərdə edilən köçəri döyüşçülərin qəbirlərindən də tapılır. Ola bilər ki, heyvani üslubda olan əşyalara meyl yalnız zadəganların deyil, sayca üstünlük təşkil edən döyüşçü təbəqəsinin arasında daha geniş yayılmışdı. Tapılan əşyaların arasında yəhər və yüyənlərin, silahların, döyüş atlarının yaraq əslahəsinə aid bəzəklərin çoxluq təşkil etməsinin özündə buna bir sübut kimi çıxış edə bilər. Lakin bir şeyi də qeyd etmək lazımdır ki, heyvani üslubda yaradılan bəzək əşyalarının və silahların əsas sifarişçiləri kimi yenə də varlı zadəgan təbəqəsi çıxış edirdi. Əslində heyvani üslubda yaradılan əşyalara olan dəbə və bu üslubda baş verən dəyişikliklərə də onların təsiri olduqca çox idi.

Artıq e.ə. IV əsrdən başlayaraq Skiflər yunan dövlətlərini şəhərləri ilə sıx ticarət əlaqələri yaradır, skif zadəganlarının yunan mədəniyyətinə və incəsənətinə maraqları getdikcə artırdı. Bunun nəticəsi olaraq Skif zadəganlarının kurqanlarından üzərində Axillesin qəhrəmanlıqlarının təsviri olan ox qabına – qoritə və yaxud üzərilərində Afinanın təsviri həkk edilmiş sırğalara və s. bu kimi yunan üslublu əşyalar meydana gəlmişdir. Bu dövrlərə aid edilən skif incəsənətində yunan motivlərinə daha çox rast gəlinir. Heyvani üslubda düzəldilmiş bəzək əşyalarında palmet və digər bitkilərin ornament təsvirləri heyvanların təsvirləri ilə birlikdə mürəkkəb dekorativ kompozisiyaların yaradılmasına təkan verir.

Əlbəttə ki, Soloxa və Tolslaya Mogila kurqanlarından tapılmış bəzək əşyaları öz nəfis gözəllikləri ilə tamaşaçıları valeh edir. Lakin biz bu təsvirlərdə qədim türk incəsənətinin erkən dövrlərinə aid heyvani üsluba məxsus ekspressiya və dramatizm hisslərini, kompozisiyalardakı fiqurların gərginliyini, ov və mübarizə səhnələrindəki ruh yüksəkliyini çətin müşahidə edə bilərik. Bir məsələni də unutmamalıyıq ki, əslində skiflər, sarmatlar, savromatlar və s. bu kimi adlar bu qəbilələrə qıraqdan verilmiş adlardır. Skif və sarmat adları tarixin səhifələrinə yalnız yunan tarixçisi Herodotun tərəfindən yazılmışdır. Əslində isə Avrasiyanın

geniş çöllərində öz köçəri imperiyaların qurmuş bu türk qəbilələri eyni ana xəttə malik olan mədəniyyətlər və incəsənət üslubları yaratmışlar.

Biz Pazırık xalçasındakı taxtda əyləşmiş ilahə ilə atlı döyüşçünün görüş səhnəsinin təsvir süjetinə eyni ilə sarmat torevtikasında da rast gələ bilərik. Əgər bu iki köçəri qəbilələr arasında sıx əlaqələr və etnik qohumluq olmasa idi, sarmat incəsənətinin bu üslubda yaradılmış əsərləri yalnız quru təsvir yamsılanması çərçivəsində qalardı. Bu cür təqlid forması Qott, Slavyan, Rus və s. başqa xalqların heyvani üslubda yaratdıqları incəsənət əsərlərində hiss olunur.

E.ə. III əsrdə Avrasiya çöllərində skifləri əvəz edən yeni köçəri döyüşçülərin dalğası sarmatlar öz incəsənətlərində heyvani üslubun ənənələrini davam etdirirlər. Sonralar isə heyvani üslubun daşıyıcıları kimi digər əzəmətli köçəri cəngavərlər – hunlar çıxış edirlər. Müxtəlif dövrlərdə qədim türk xalqlarının - skiflərin, altaylıların, sakların, massagetlərin, sarmatların, Ordos hunlarının, hunların incəsənətində heyvani üslub aparıcı rol oynayaraq onların mədəniyyətlərində və predmet aləmində dərin iz qoymuşdur. Əslində isə qədim türk incəsənətində heyvani üslub Ordosdan Azərbaycan ərazilərinə qədər məskunlaşmış qədim türklərin gizli kodu, onlara özününküləri özgələrdən ayırmağa kömək edən rəmzi bir dil olub. Qədim türk və dünya incəsənətində özünəməxsusluğu ilə seçilən heyvani üslubun bir çox təsvir və süjetləri hələ də bir sır olaraq qalmaqdadır. Tapılacaq hər bir yeni sənət nümunəsi, oxunacaq hər bir yeni rəmz Türk xalqlarının qədim incəsənətlərinin və mədəniyyətlərinin ümumi köklərindən xəbər verən yeni bir işarə rolunda çıxış edir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Артомонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов – АСГЭ, 1961, Вых. 2, сәh. 57 – 87.
2. Раевский Д.С. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Атея. // СА. 1970. №3. сәh. 90.
3. Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган. // Л.: Гос. Эрмитаж, 1950. сәh. 47.
4. Семёнов С.А., Обработка дерева на древнем Алтае. (По материалам Пазырыкских курганов). 1956сәh. 224-226.
5. Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время.// М.-Л. : 1953. сәh. 25-26. С.И. Руденко. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. // М.-Л. 1960, сәh. 215.
6. Мыльников В.П. Резьба по дереву в скифское время (Северная Азия) Издательство: Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН Год: 2011
7. Полосьмак Н.В. Всадник и Укока. Новосибирск : ИНФОЛИО-пресс. 2001.
8. Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов центральной Азии Новосибирск Издательство Института археологии и этнографии СО РАН 2006

**Анар Искендеров**

## **Особенности скифского “звериного” стиля**

### **Резюме**

Скифское искусство это ярчайший феномен, который невозможно спутать ни с одним другим искусством Древнего мира и который до сих пор полностью не изучен. Лучшие произведения Скифского искусства были выполнены в “зверином” стиле состоящего из зооморфных изображений. Этот стиль использовался при оформлении неких предметов утилитарных или ритуальных функций и служил для удовлетворения социальных, материальных и эстетических нужд древнетюркского общества. Одним из основных качеств произведений созданных в зверином стиле является обладание экспрессией и динамизмом готовым оживить предметы, которые он украшает, не смотря на условную декоративность изображаемых фигур.

Можно сказать что почти все изображения созданные в Скифском “зверином” стиле имеют рельефный характер. Обычно под ногами зверей земля не изображается и зооморфные фигуры которые не связаны с какой либо плоскостью как будто бы живут своей жизнью.

**Ключевые слова:** Древнетюркское искусство, зооморфные образы, дуализм, скифо-сибирский звериный стиль, Алтайские кочевники, древние курганы, древнескифское декоративное искусство

**Anar İskenderov**

## **Features of the scythian "animal" style**

### **Summary**

Scythian art is distinguished from the old World artworks, it is rich and not fully discovered phenomenon. The most beautiful works of Scythian art were created in the “animal” style which consists of zoomorphic figures images. This style is usually used in the decoration of utilitarian and ritual things and served to the ancient Turkic society’s either social or material and aesthetic necessity. One of the main peculiarities of “animal” style is obtaining decoration of figures, at the same time expression and dynamism for reviving the decorated things. Almost all the images created in the Scythian “animal” style have relief peculiarities.. Usually a place is not described under feet of animals and as if zoomorphic figures not connected with any plane, live their life.

**Keywords:** Ancient Turkic art, zoomorphic images, dualism, Scythian-Siberian animal style, Altai nomads, ancient barrow, ancient Scythian decorative art

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 20.02. 2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 27.02.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 16.04.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Aslanova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 745/749

*Aysel İsafilova*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [israfilova95@gmail.com](mailto:israfilova95@gmail.com)*

## **XVI ƏSR AZƏRBAYCAN VƏ TÜRK MİNİATÜRLƏRİNİN OXŞAR VƏ FƏRQLİ CƏHƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Bütün Şərq dünyasında öz üstün mövqeyini uzun müddət qoruyub saxlayan Təbriz miniatür məktəbinin Osmanlı dövrü türk miniatürlərinə göstərdiyi təsir təəccüb doğurmur. Bu da onların bir çox xüsusiyyətinin bənzərliyini açıqlayır. Amma buna baxmayaraq, onların arasında nəzərə çarpan fərqli xüsusiyyətlər isə hər iki miniatür üslubuna təsir edən fərqli ənənələrin nəticəsidir.

**Açar sözlər:** Təbriz miniatürləri, Osmanlı miniatürləri, XVI əsr miniatürləri, saray rəngkarlığı, əlyazmalar.

Klassik Şərq poeziyası miniatür üslubunun məzmununu, ideya istiqamətini müəyyənləşdirməklə yanaşı, həmçinin miniatürün bədii forması və ifadə vasitələrinin təkamül prosesinə də təsirsiz qalmamışdır. Bu Qədim Şərq poeziyasının yüksək obrazlar aləmi, zəngin və zərif dili, forma və vəzn müxtəlifliyi, musiqi ahəngi ilə məşğul olan sənətkarlara poetik təsvir dilinə uyğun bədii formalar, obrazlı ifadə vasitələri, şərti dekorativ üslub kimi xüsusiyyətlərdən istifadəyə geniş imkan yaratmışdır. Elə buna görə də, Yaxın Şərq, Orta Şərq və Ön Asiya təsviri sənəti bədii forma və üslub xüsusiyyətlərinə görə bir sıra oxşar cəhətlərə malikdir. Ancaq buna baxmayaraq, illüstrə edilən əlyazmaların poetik mətninin ümumliyi və miniatür üslublu boyakarlığın özünəməxsusluğundan yaranan bu oxşarlıqla yanaşı, hər bir xalqın incəsənəti özünə xas olan xüsusiyyətləri ilə seçilir ki, bu da həmin xalqın estetik fikri, bədii təfəkkür tərzinin inkişafı, ictimai həyatının xarakteristikası ilə əlaqədardır. Ərəb ölkələri, İran, Azərbaycan, Türkiyə və Orta Asiya xalqlarının miniatürlərində rast gəlinən oxşar və fərqli cəhətləri, ümumi və özünəməxsus xüsusiyyətləri yuxarıda sadaladığımız cəhətlərlə şərtləndirilir. ( 5 )

XV əsrin sonu XVI əsrin əvvəlləri Təbriz miniatür üslubunun inkişaf prosesindəki kamilliyinin zirvəsinə çatmasına baxmayaraq, Osmanlı miniatürlərində "klassik dövr" adlandırılan bu mükəmməlliyə qovuşması bir qədər gec-XVI əsrin sonlarına təsadüf edir.

Kamillik səviyyəsinə çatın Təbriz miniatür məktəbinin nümunələri XV-XVI əsrlərdə Kəmaləddin Behzad, Sultan Məhəmməd, Mir Məsəvvir, Ağ Mirək, Mir Seyid Əli, Müzəffər Əli və başqaları da daxil olmaqla bir qrup görkəmli sənətkarın fırçasından çıxmışdır. Bu dövr Osmanlı miniatür üslubu isə Yavur Sultan Səlim və Sultan Süleyman Qanuni kimi hökmdarların himayəsində öz inkişafının klassik dövrünə çatmağa çalışırdı. Bu dövr Osmanlı miniatür üslubunun əsas fərqləndirici cəhəti kimi "topoqrafik rəssamlıq" adlı yeni bir təsvir növünün yaranması idi. Təbriz miniatürlərindən fərqlənən bu yeni növ təsvirlərdə rast gəlinən üslub xüsusiyyətlərinin Avropa rəngkarlığında "portolan" tipli təsvirlərə bənzəməsi ilə seçilir. Əsas motivlərin təsvirində rəngin az istifadə olunması, qrafik xarakter daşıyan bu təsvirlərin yalnız arxa planında açıq rənglərlə təpələr, ağac və kol kimi motivlərin verilməsi XVI əsr Təbriz miniatürlərində rast gəlinmirdi. Bu tip təsvirlərin əksərən fiqursuz olmaları da onların fərqləndirici cəhəti idi. XVI əsr miniatürlərindəki bütün bu fərqli cəhətlərlə yanaşı Təbriz miniatürləri ilə oxşarlığını göstərən "Şahnamə" tipli tarixi mövzulu əsərlərin Qanununin dövründən etibarən rəsmi xarakter daşmasıdır. Səfəvi şahzadəsi Əlqas Mirzənin İstanbul sarayına yanında apardığı görkəmli sənətkarlar və dəyərli əlyazma nümunələri sayəsində bu dövrdə bir daha Təbriz Osmanlı miniatürlərində görə bilirik.

II Bəyazidin dövründə türk təsviri sənətində Qərb təsirlərinin zəifləməsi və Şərq təsirlərinin artması müşahidə olunur. Belə ki, Qərbin təsiri ilə yaranan portretçilik ənənələri üstünlüyünü Şərqi miniatür ənənələri alır. I Səlimin dövründə gerçəkləşən Şərqdən İstanbula sənətkarların böyük köçü ilə türk miniatürlərində özünü göstərən Təbriz bədii məktəbinin ənənələri vasitəsilə XVI əsrin sonlarına doğru yeni dekorativ üslub yaratmışlar. Bu dövrün Təbriz miniatürlərinin nəfisiyyənin göstəricilərindən biri olan həddindən artıq dekorativlik bu dövrdən Osmanlı miniatürlərində də nisbətən özünü göstərir. II fəsilə adlarını çəkdiyimiz Əlişir Nəvainin "Divan"ı, Səlimin "Divan"ı, "Quy-i Çovqan", "Tövhetül əxyar" kimi bir çox əlyazmanın illüstrasiyalarında bu dekorativliyə şahid olmaq olar. Həmin dövrün Təbriz bədii məktəbinin inciləri olan 1537-ci ildə Təhməsis şah üçün hazırlanan "Şahnamə", Hafizin 1530-cu illərə aid L.Kartjenin kolleksiyasında saxlanılan "Divan"ı, Ə.Caminin 1549-cu ilə aid Sant-Peterburqda saxlanılan "Silsilət əz-zəhab" əlyazmalarının illüstrasiyalarında və həmçinin Sant-Peterburq və İstanbulda saxlanılan xüsusi albomlarda toplanmış müstəqil miniatürlərdə də eyni xüsusiyyətləri görmək olar. (3, s.50)

XVI əsr miniatürlərinin fərqli cəhətlərindən biri kimi insan fiqurlarının təsvirini göstərmək olar. Təbriz miniatürlərindəki insan fiqurları, xüsusilə də şah və əsilzadələrin surətlərinin dada incə, uzun Zahirən gözəl, ədalətli və idealizə olunmuş təsvirləri Osmanlı miniatürlərində bir qədər fərqli olaraq şah və əhəmiyyətli şəxslərin fiqurları iri cüssəli, kök formada, əksərən səltənət simvolları ilə taxt-tacında əzəmətini nümayiş etdirərək oturarkən təsvir olunurdu.

1558-ci il tarixli "Süleymannamə" əlyazması üçün işlənmiş "Sultan Süleyman Qanununin məclisi" adlı illüstrasiya bu dövrün Türk miniatürlərinin Təbriz miniatürləri ilə bənzərliyini göstərən bir nümunə ola bilər. Burada Səfəvi

miniatürlərində olduğu kimi taxt-tac səhnəsinin kompozisiya quruluşundan interyerin çox planlı təsviri, dekorativliyin bolluğu kimi bir çox xüsusiyyətlər bənzərdir.

XVI əsrə aid əlyazmalardan biri olan yuxarıda qeyd etdiyimiz Ə.Nəvainin 1534-cü il tarixli "Divan"ı Osmanlı miniatür üslubunda əhəmiyyətli yer tutan Təbriz ənənələrinin sübutudur. Əlyazmanın miniatürləri o dövrdə Təhmasib Şah üçün hazırlanmış əlyazmaların illüstrasiya nümunələrinin təqlidi olduğunu söyləməyə imkan verir. Əlyazmanın frontispisindəki ov səhnəsi yırtıcı heyvanları öldürən, ceyranları oxla ovlayan atlılar kimi detalları ilə Səfəvi dövrü Təbriz əlyazmalarının miniatürlərini eyni ilə təkrarlayırdı. Fiqurların geyimlərində nəzərə çarpan detallar bu miniatürləri işləyən sənətkarların Təbriz bədii məktəbinin ənənələrini mənimsəmiş Osmanlı və ya Təbriz rəssamları olduğunu təsdiq edir.

İstanbulda Osmanlı fəthi zamanından başlayan miniatürün türkləşmə prosesi təkcə insan təsvirlərində, memarlıq dekorlarında deyil, həm də mənzərə təsvirlərində də öz əksini tapmışdır. Mənzərə sahəsində olan yenilik ümumilikdə əlyazmaya da böyük təsir etdi. Belə ki XVI əsr türk miniatürlərini Azərbaycan miniatürlərindən fərqləndirici cəhətlərdən birinə də peyzaj təsvirlərində rast gəlinir. Belə ki, Təbriz miniatürlərində götürülmüş sərv ağacı, piramida şəkilli sıx çətirli və çiçəklənən meyvə ağacları kimi motivlərlə yanaşı yalnız Osmanlılara məxsus iri yelpikşəkilli yarpaqları olan bitkilər, quş təsvirləri, qırmızı və mərcanı rəngli üzüm tənəkləri, solğun və yumşaq rəng koloriti, kələ-kötür qalın konturlarla təsvir edilmiş təpələr, mərtəbə formalı bitki örtüyü kimi başqa detallar sıx rast gəlinən fərqləndirici cəhətlərdəndir.

XVI əsrin birinci yarısında Təbrizdən İstanbul saray nəqqaşxanasına aparılan Vəlican Təbrizi, Şahqulu Təbrizi, Kamal Təbrizi kimi sənətkarların da səyləri nəticəsində XVI əsrin ikinci yarısında özünəməxsus türk miniatür üslubunun formalaşması başa çatır. Təbriz miniatür üslubunun inkişafının son dövründə meydana gələn türk miniatür üslubu onların inkişaf mərhələləri arasındakı fərqləndirici cəhət kimi qəbul edilə bilər.

XVI əsr Təbriz miniatürlərini türk miniatürlərindən fərqləndirən digər bir cəhət isə XV əsrdə Fateh Sultan Mehmetin dövründən etibarən Osmanlı təsviri sənətində böyük əhəmiyyət kəsb edən və yayılan portret janrı Təbriz bədii məktəbində isə bir qədər gec-XVI əsrdə Sultan Məhəmmədin və ona mənsub olan məktəbin rəssamlarının yaradıcılığında geniş yer tutur. Tip olaraq, obrazların fərdi və psixoloji xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən kəskin dərəcədə fərqlənməyən Təbriz məktəbinin portret nümunələri hal və hərəkətləri rəng harmoniyası ilə işlənmiş, Osmanlılarda olduğu kimi saray və hakim təbəqələrin gözəllik ideallarını əks etdirərək şərti sxemlər və kanonlar əsasında yaradılmışdır. Türk miniatürlərində Osmanlı sultanlarının portretlərində güc və səltənəti simvolizə edən detallardan fərqli olaraq, Azərbaycan miniatürlərində isə Səfəvi şəhzadələrində incə zövqlərini və zərif ruhlu olduğunu vurğulayan motivlərdən istifadə edilirdi. Osmanlı portret janrında işlənmiş miniatürlərində Avropa təsirindən yaranan sərbəstliyin əksinə Təbriz məktəbinin eyni janrlı miniatürlərində klassik poeziyadan

gələn təsir nəticəsində sürətlərin idealizə edilərək fərdi və psixoloji keyfiyyətlərdən məhrum olması aydın şəkildə görünür. Bu xüsusiyyətlərə Sultan Məhəmmədin Sant-Peterburq, İstanbul və Parisdə saxlanılan "Gənc oğlan" portretlərində, Mir Seyid Əli, Mir Müsəvvir və Dust Məhəmməd kimi sənətkarların əsərlərində də rast gəlinir.

XVI əsrin sonları III Muradın səltənət illərinə təsadüf edilən Osmanlı hökmdarlarının silsilə halında portretlərdən ibarət əlyazmalar hazırlanmağa başlayır. Bu dövrün Azərbaycan miniatur tarixində isə belə tipli əlyazmalara rast gəlinmir. Bu dövrə aid "Şəmailnamə" adlı əsərdə toplanılan miniatürlərdə Avropa rəssamlarının yağlı boya portretlərindən mənbə kimi istifadə edildiyindən Avropa təsiri hiss olunur.

XVII əsrdən etibarən özünü göstərən realistik xüsusiyyətlərin rüşeymlərinə hələ XVI əsrin sonları III Mehmedin hakimiyyəti dövrünə aid olan Nəqşi tərəfindən illüstrə edilən Nadirin "Divanı" əlyazmasının "III Mehmed məiyyətlərin əhatəsində taxtda əyləşib" miniaturunda rast gəlinir. Burada Osmanlı sultanlarının müqəvvaya bənzər tipli, donuq portretlərini deyil, sərbəst pozalı, xarakterli, canlı insan fiqurlarını görürük. qrup portreti şəklində işlənmiş bu miniaturda realistik tərzdə təsvir edilən mərkəzi hökmdar fiquru musiqiyə qulaq asarkən düşünən zaman təsvir edilmişdir. Sultan fiqurundakı bu sərbəstliyi və donuqluqdan uzaq ifadəni eyni zamanda yanında duran iki gənc oğlu I Əhməd və I Mustafanın fiqurlarında, vəzirin, iki cırtanın və digər əyanların fiqurlarında da görmək olar.

XVI əsrin sonlarına aid eyni donuqluqdan uzaq ifadəli obrazını Sadıq bəy Əfşarın "Dərviş ağac altında" miniaturunda da görmək olar. Donuqluqdan uzaq olduğuna görə həm Azərbaycan, həm də türk miniaturünün adını çəkdiyimiz nümunələrindən də göründüyü kimi üslub xüsusiyyətləri ilə yanaşı həm də eyni dövrə aid olduqlarına görə bənzərlik təşkil edir. Ancaq buna baxmayaraq, Əfşarın klassik qələm və tuş ilə işlədiyi rəsmi rəngsiz şaquli uzadılmış şablon dərviş fiquru sənətkarın səyi ilə miniaturun şərtilik kanonlarını pozmadan canlı fərdi insani cizgiləri daşıyır. Eyni xarakterik xüsusiyyətləri İstanbul nəqqaşxanasında fəaliyyət göstərmiş Təbrizli rəssam Vəli Canın "Dərviş" obrazında da görmək olar.

Portret janrındakı bu yeniliklərlə yanaşı bu dövrün türk miniatur üslubundakı digər bir yenilik isə "Saz" üslubunun yaranmasıdır. Osmanlı "Saz" üslubunun təkamülünü aydın şəkildə fantastik varlıqlar olan əjdaha və pərinə əhatə edən incə və mürəkkəb hörüklü nəbatə təsvirlərdə meydana gəlirdi. Eyni zamanda bu rəsmlərdən götürülmüş çiçəklili budaqlar və yarpaqların zərif formaları o dövrün kitab tərtibatında dekorativ elementlərini zənginləşdirirdi. Ümumtürk xarakterli Mərkəzi Asiya mənşəli ağac oyuqlarında və qayaların arasında gizlənən ruhlar yaşayan ovsunlanmış meşə kimi mistik və şamanizm konsepsiyası hələ XIV əsrdən Elxani dövrü Təbriz boyakarlığında öz əksini tapmışdır. Bundan başqa XV əsrdə Qaraqoyunlu və Ağqoyunlu Təbrizində, Heratda, XVI əsr Səfəvi Təbrizində daha sonra isə Osmanlı nəqqaşxanalarında bu konsepsiya inkişaf etdirilir. Lakin Osmanlılar bu istiqamətə xüsusi diqqət ayıraraq bu üslubu daş üzərində oyma, bədii parça və xalça, keramika sənətlərinə də tətbiq edirdilər (4.s-111,112).

Beləliklə, bütün Şərq dünyasında öz üstün mövqeyini uzun müddət qoruyub saxlayan Təbriz miniatür məktəbinin Osmanlı dövrü türk miniatürlərinə göstərdiyi təsir təəccüb doğurmur. Bu da onların bir çox xüsusiyyətinin bənzərliyini açıqlayır. Amma buna baxmayaraq, onların arasında nəzərə çarpan fərqli xüsusiyyətlər isə hər iki miniatür üslubuna təsir edən fərqli ənənələrin nəticəsidir.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. Bakı: 1980
2. Həsənzadə C. Təbrizin solmaz boyaları. Bakı: 2001
3. Banu Mahir. Osmanlı minyatür sanatı. Kabalcı yayıncılık, 2005
4. Tahir Osman oğlu Çelikbağ. XV-XVII əsrlərdə Osmanlı miniatürlərində Təbriz məktəbi ənənələri. Dissertasiya. Bakı: 2012.
5. <http://bilinmeyentarihh.blogspot.com/p/osmanli-devleti-ve-kanuni-sultan.html>
6. <https://menqarabagam.blogspot.com/2015/09/Tebrizminiaturmektebi.html>
7. <https://menqarabagam.blogspot.com/2015/09/Tebrizminiaturmektebi.html>

**Айсель Ибрафилова**

#### **Сходные и отличительные черты азербайджанской и турецкой миниатюры 16-го века Резюме**

Табризская школа миниатюры долгое время сохраняла свое первенство во всем восточном мире. Этим и объясняется его влияние на Османские миниатюры. Отличительные черты этих школ - результат различных традиций, которые влияют на миниатюрные стили.

**Ключевые слова:** Миниатюры Тебриза, Османские миниатюры, миниатюры XVI века, дворцовая живопись, рукописи.

**Aysel İsrafilova**

#### **Similar and distinctive features of the 16th-century Azerbaijani and Turkish miniatures Summary**

The Tabriz miniature school has maintained its superior position throughout the entire Eastern world for a long time. It explains its effects on the Ottoman era miniatures. However, the distinctive features among them are the results of different traditions that affect both miniature styles.

**Keywords:** Tabriz miniatures, Ottoman miniatures, XVI century miniatures, palace painting, manuscript.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 03.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 11.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 08.06. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

**ADMIU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Aytac Xıdırova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət*  
*və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar pr. 9.*  
*E-mail: [aytac092@hotmail.com](mailto:aytac092@hotmail.com)*

## **AZƏRBAYCANDA İSLAM HƏMRƏYLIYI OYUNLARI**

**Xülasə:** 2017-ci ilin 12-22 may tarixləri arasında Azərbaycan çox mühüm bir idman tədbirinə ev sahibliyi etdi. Bu idman tədbiri Azərbaycanın inkişafı və dünyada tanınması üçün çox vacib və məsuliyyətli idi. Bu ölkəmiz üçün möhtəşəm bir tarixi hadisə oldu. Bakıda keçirilən idman tədbiri ilin ən mühüm idman müsabiqələrindən biri olmaqla yanaşı, eyni zamanda IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarına konsepsiyası və əhatə dairəsinə görə bərabər çox az sayda oyun vardır.

**Açar sözlər:** Bakı 2017, İslam Həmrəyliyi Oyunları, tədbir, beynəlxalq oyunlar, idman

İslam Həmrəyliyi Oyunları və digər beynəlxalq tədbirlərin Azərbaycan Respublikası ərazisində keçirilməsi vacib amillərdən hesab edilir. 2012-ci ilin oktyabr ayında İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının (İHİF) Səudiyyə Ərəbistanının Ciddə şəhərində keçirilən 18-ci iclası zamanı Azərbaycan Milli Olimpiya Komitəsi İslam Həmrəyliyi Oyunlarının keçirilməsi üçün öz namizədliyini irəli sürmüşdü. 2013-cü ildə İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının (İHİF) Ciddə şəhərində keçirilən 8-ci Hesabat-seçki Baş Assambleyasında Azərbaycanın ev sahibliyi etməsi artıq təsdiq olundu.

Azərbaycan uzun əsrlərdən bəri İslam sivilizasiyasının əsas mərkəzlərindən biri olmuşdur. O, İslam dininin yayılmasında və eyni zamanda Müsəlman İntibahının bərqərar olmasında mühüm rol oynamışdır. Bütün bunlar Azərbaycan ərazisində ilk vaxtlardan İslam dininin maddi və qeyri-maddi irsinin formalaşmasına zəmin yaratmışdır.

Bakıda keçirilən idman tədbiri ilin ən mühüm idman müsabiqələrindən biri olmaqla yanaşı, eyni zamanda IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarına konsepsiyası və əhatə dairəsinə görə bərabər çox az sayda oyun vardır.

Azərbaycan tolerantlıq mühitinin təşəkkül tapmasına, multikulturalizmin, mədəniyyətlərarası və sivilizasiyalararası dialoqun qurulmasına, islam dəyərlərinin dünyada təbliğinə böyük töhfələr vermişdir. Azərbaycanın İslam aləmində qazandığı nüfuz 2009-cu ildə Bakı və 2018-ci ildə Naxçıvan şəhərlərinin İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan olunmasında öz ifadəsini tapmışdır. IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarının 2017-ci ildə Bakı şəhərində

keçirilməsi ilə bağlı qərar isə ölkəmizin İslam həmrəyliyinin möhkəmləndirilməsi sahəsində növbəti əməli addımlar atması üçün əlverişli şərait yaradır.

Ənənəvi olaraq məlumdur ki, dünyada ən vacib oyun Olimpiyadır. Ancaq, son zamanlar dünya idmanında trend halına düşmüş başqa qeyri-Olimpiya idman növləri də cəmləşdirilib. Həmin idman növləridir ki, dünyaya ən az Olimpiya oyunları qədər səs salır və idmansevərlər tərəfindən izlənilir. İslam Həmrəyliyi Oyunları buna ən böyük nümunədir.

2017-ci ilin Azərbaycan Respublikasında “İslam Həmrəyliyi İli” elan edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamına əsasən Azərbaycan uzun əsrlərdən bəri İslam sivilizasiyasının əsas mərkəzlərindən biri olmuşdur. O, İslam dininin yayılmasında və eyni zamanda Müsəlman İntibahının bərqərar olmasında mühüm rol oynamışdır. Bütün bunlar Azərbaycan ərazisində ilk vaxtlardan İslam dininin maddi və qeyri-maddi irsinin formalaşmasına zəmin yaratmışdır.

Azərbaycan 2017-ci ilin 12-22 may tarixləri arasında belə bir mühüm idman tədbirinə ev sahibliyi etdi. Bu idman tədbiri Azərbaycanın inkişafı və dünyada tanınması üçün çox vacib və məsuliyyətli idi.

Azərbaycan Respublikasının birinci vitse-prezidenti Mehriban xanım Əliyeva bundan əvvəl ölkəmizdə keçirilən 2015-ci il birinci Avropa Oyunları və 2012-ci il Eurovision mahnı müsabiqəsində olduğu kimi IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarında da təşkilat işlərində nəzarəti ələ almışdır. Mehriban xanımın zəngin təcrübəsi bu işi necə uğurla idarə edəcəyini açıq aydın göstərir və biz əminik ki, bundan sonra da ölkəmizdə bu cür beynəlxalq tədbirlər olarsa ölkəmiz, cənab prezidentimiz İlham Əliyev və xanımı, birinci vitse-prezident Mehriban xanım Əliyeva bu tədbirləri çox rahat və uğurla başa vuracaqlar.

Məlumdur ki, İslam Həmrəyliyi Oyunları ilk dəfə 2005-ci ildə Səudiyyə Ərəbistanında, 2013-cü ildə isə İndoneziyada keçirilmişdir. 2012-ci ilin oktyabr ayında İslam Həmrəyliyi Oyunlarının 18-ci iclası zamanı Azərbaycan Milli Olimpiya Komitəsi növbəti yəni 2017-ci ildə İslam Həmrəyliyi Oyunlarına ev sahibliyi üçün öz namizədliyini irəli sürmüş və səs çoxluğu ilə 2013-cü ildə İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının 8-ci Hesabat-seçki Baş Assambleyasında Azərbaycanın namizədliyi qəbul edilmişdir.

Azərbaycan Respublikasının qədim və zəngin tarixə malik olması özlüyündə böyük əminlik yaradaraq belə möhtəşəm beynəlxalq yarışlara ev sahibliyi etməsində mənəvi dəyərlərini sərgiləməsində üstünlük təşkil etmişdir. Eyni zamanda bunun üçün kifayət qədər təcrübəyə malik təşkilatçılıq imkanlarına sahibik.

Məlumdur ki 2015-ci ildə Azərbaycan I Avropa Oyunlarına ev sahibliyi etmişdi və 2017 İslam Həmrəyliyi Oyunlarında artıq təcrübəli şəkildə ev sahibliyinə hazır idi və Azərbaycan 2015-ci ildə keçirilən I Avropa Oyunlarında necə peşəkar və məsuliyyətli formada oyunları başa vurdu. 2017-ci ildə keçirilən IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarında da eyni ilə I Avropa Oyunlarında olduğu proqrama oxşar şəkildə proqram hazırlandığını IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarının

tədbirində Milli Olimpiya Komitəsinin (MOK) birinci vitse-prezidenti Çingiz Hüseynov öz çıxışında qeyd etmişdir.

IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarında I Avropa Oyunlarından fərqli olaraq 2 idman növü əlavə edilmişdir. Bu oyunlar Ağırliq qaldırma və Zorxana oyunlarıdır.

İslam Həmrəyliyi Oyunlarının 10 gün müddətində bütün İslam dünyasının və eyni zamanda digər bütün qeyri-islam dövlətlərinin nəzəri Azərbaycana tərəf yönəldildi. Bu ölkəmiz üçün möhtəşəm bir tarixi hadisə oldu. Bakı Olimpiya Stadionu öz möhtəşəmliyi ilə 2015-ci il birinci Avropa Oyunları yarışından sonra yenə də özünə məxsus aurasıyla izləyiciləri özünə heyran etdirdi. Təbiki bu stadionun aurası, görünüşü onun tikilməsində əməyi keçən hər kəsin öz işlərinə ciddi şəkildə yanaşması nəticəsinin bariz nümunəsidir. Bakı Olimpiya Stadionu 68 min tamaşaçını qəbul edəcək müasir səs sistemi ilə təchiz olunmuş 360 dərəcəli nəhəng səhnəyə malik olan meydançadır. Böyük səhnə hazırlanması ilə oyunlara olan marağı daha da artıraraq, onu yeni məzmunla zənginləşdirirdi. Səhnə tərtibatı yerli və xarici təşkilatçıların birgə əməyi nəticəsində ərsəyə gətirilmişdir. Bununla yanaşı digər hazırlıqlar da öz növbəsində qarşılıqlı plan əsasında hazırlandı. iştirakçıların geyimləri, rəqsləri, ifa olunacaq mövzular və rollarda kimlərin yer alacağı və digər hər bir şey ardıcılıqla planlaşdırıldı. Tədbirin ərsəyə gəlməsində çox sayda könüllülərin və aktyorun iştirakı ilə müxtəlif səhnəciklər nümayiş etdirildi. Açıliş və bağlanış mərasimləri üçün rənglərin seçilməsi ustalıq tələb edən amillərdəndir.

Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyev, Bakı-2017 İslam Həmrəyliyi Oyunlarının Təşkilat Komitəsinin sədri Mehriban xanım Əliyeva, ailə üzvləri, Səudiyyə Ərəbistanı Krallığının Şahzadəsi, İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının prezidenti və Səudiyyə Ərəbistanı Milli Olimpiya Komitəsinin prezidenti Abdullah bin Mosaad bin Əbdüləziz Əl Səud açıliş mərasimini digər tamaşaçılar ilə birgə seyr etmişdirlər.

İslam Həmrəyliyi oyunlarının açıq elan edilməsindən öncə aparıcının tamaşaçıları salamlaması və İslam dünyasının əlaqələrinin möhkəmləndirilməsi və bizi birləşdirən dəyərləri qeyd etmək münasibətilə dost olaraq bir araya gəldiyimizi bildirdi. Hər könüllünün əlində altı bucaqlı çərpələng formalı güzgülər işıqları üzərində əks etdirərək sanki parlayan ulduz effekti verirdi. Səhnənin 2 tərəfində minarədən ucalan əzan səsləri islamı çox gözəl tərənnüm etmiş, gələn qonaqları və izləyənləri heyran etmişdir. Daha sonra kiçik uşaqların əllərində altı bucaqlı rəngarəng çərpələnglərin üzərində ondan geriə sayılan rəqəmlərin ardıcılığının bitməsilə açılişə başlandı. Səhnənin tərtibatında İslam incəsənətinin bənzərsiz eyni zamanda da qüsursuz görünüşdə olması üçün seçilən həndəsi naxışlara və ənənəvi Azərbaycan xalçalarının ikonografiyasına üstünlük verilmişdir.

Səhnənin mərkəzində diametri 8 metr olan böyük su sinisi və hündürlüyü 25 metrə çatan “Həyat ağacı” yerləşdirilmişdi. Döymə üsulu ilə hazırlanmış su sinisi mərkəzdə yerləşdirilmişdi.

Açılış və bağlanış mərasimlərində Azərbaycanın Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev kimi dahi bəstəkarlarının əsərləri səhnələrin fonunda səsləndirilmişdir. Səhnələrdə milli ornament və naxışlardan, o cümlədən butadan geniş formada istifadə olunmuşdur. Bu da ölkəmizin milli ənənələrinin xarici qonaqlara tanıtılmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Açılış mərasiminin irəlilədiyi dəqiqələrdə sülh və ümid haqqında universal hekayə təqdim olundu və burada İslam sivilizasiyasının böyük töhfələri qeyd olunmuşdur. Azərbaycanın əsrlər boyu formalaşmış mədəniyyətindən qaynaqlanan hekayətdə maraqlı bilik və ixtira səyahətinə çıxmış kiçik qız və onun çərpələngindən bəhs edilmişdir. Açılış mərasimində Mina adlı kiçik qız və babası ilə birlikdə oynaması da öz əksini tapmışdır. Rolların ifasından məlum olduğu kimi kiçik qıza babası gələcəyimizə aparan yolu dəyişmək üçün əvvəlcə öz keçmişimizi qavramasının vacibliyini izah edir və macərəyə başlayır. Yüzlərlə iştiracının bu macəradə rəngarəngliyi hər kəsi heyran edir. Burada olan tarixi ardıcılıq öz növbəsində Azərbaycanın tarixində və islam mədəniyyətinin zaman-zaman hansı mərhələlərdən keçməsi nümayiş olunur. Elm və mədəniyyətin formalaşması kitablara olan maraq, ixtiralar və sair hər nüansa toxunulmuşdur. Bu nümayiş olunanların hamısından məlum olurki, Azərbaycan hər dövrdə onun zamanına uyğunlaşmağı bacarmışdır.

İslam Həmrəyliyi Oyunlarının açılışından heçdə qalmıyan yarışın bağlanış mərasimində də maraqlı görüntülər sərgiləndi. Müxtəlif səhnəciklər yayımlandı. Rəngarənglik yenədə öz sözünü deyirdi. Yüzlərlə könüllü gənclər həvəslə öz rollarını sərgilədilər. IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarının bağlanış mərasimi direktor və icraçı prodüser Katrin Uqyunun rəhbərlik etdiyi dünya şöhrətli “Betty Productions Ltd” şirkəti, eləcə də beynəlxalq bədii, səhnə və texniki heyətlər tərəfindən hazırlanmışdır. Ölkəmizin əsrarəngiz təbiətindən qaynaqlanaraq, bağlanış mərasimi Azərbaycanın zəngin irsi göz önünə, izləyicilərə təqdim edildi. Səhnə elementlərində ən çox İslam aləminə xas olan incəsənətin bənzərsiz naxışlarına və ənənəvi Azərbaycan xalçalarının bəzəklərinə bir daha üstünlük verildi. Səhnənin mərkəzində mayın 12-də açılış mərasimində istifadə olunmuş diametri 8 metr olan döymə üsulu ilə hazırlanmış və hamarlanmış böyük su sinisi və 25 metrlik həyat ağacı yerləşdirildi. Bağlanış mərasimi 1500-ə yaxın Azərbaycan könüllüsü tərəfindən canlandırılması nəzərdə tutulmuşdu. Mərasimdə səsləndirilən musiqi 10-dan çox Azərbaycan bəstəkarının klassik və müasir əsərləri səsləndirildi, 100-dən çox dünya şöhrətli musiqiçi, o cümlədən Kral Filarmonik Orkestrı tərəfindən ifa olunmuşdur. Mayın 20-də atletika yarışları başa çatdıqdan sonra səhnə cəmi 36 saat ərzində hazırlanıb, tamaşaçılara təqdim edilmişdi. 31 müxtəlif ölkədən gəlmiş 5000-dən artıq insan, o cümlədən səhnə mütəxəssisləri, texniki heyət və aktyorlar qrupu “Bakı 2017”-nin mərasimlərini reallığa çevirdilər. “Gilavar” adlandırılan bağlanış mərasimi üçün ilk öncə səhnəyə quraşdırılan ekrandakı video çarxlardan məlum olduğu kimi Bakının İçərişəhərində gənc qadın qızılı tozu üfürərək giləvar küləyinin əsməsini nümayiş etdirdi. Qızılı tozun gilavar küləyi ilə əsməsi onu qonaqpərvərliyi və xeyirxahlığı ilə məşhur olan

ölkəyə hörmət əlaməti kimi hər qapını açaraq, bütün Azərbaycana yayılması təsvir olundu. Sonra isə 10-dan geriye sayılaraq, “Bakı 2017” İslam Həmrəyliyi Oyunlarının bağlanış mərasiminə start verildi. Azərbaycan Respublikasının birinci xanımı, “Bakı-2017” Təşkilat Komitəsinin sədri Mehriban Əliyevanın, İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının baş katibi Faisal Abdulaziz Al-Nasserin çıxışları dinlənildi. Sonra 5-ci İslam Həmrəyliyi oyunları 2021-ci ildə Türkiyədə keçirilməsi elan olundu və rəmzi xarakter daşıyan İslam Həmrəyliyi İdman Federasiyasının bayrağını Türkiyə Respublikasının gənclər və idman nazirinin müavini, “İstanbul-2021” İslam Həmrəyliyi Oyunlarının nümayəndəsi Kamran Özdənə təqdim etdi. Türkiyənin dövlət himni “İstiqlal marşı” səsləndirildi və Azərbaycan bayrağının yanında qardaş ölkə Türkiyənin bayrağı qaldırıldı.

IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarında 8000 oyun könüllüləri, 3600 mərasim könüllüləri fəal şəkildə iştirak etmişdir. 1700 idman tədbirində 269 medal dəsti öz sahiblərini tapmış, qaliblərə təqdim edilmişdir. Ümumilikdə IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarında təşkilatçılar aylarla 500.000-dən artıq iş saatında öz əməklərini sərf etmişlər və bu da ölkəmizin oyunlara necə məsuliyyətli yanaşdığının daha bir sübutu olmuşdur. İslam Həmrəyliyi Oyunları idman tərtibatlı olsa da bu heç də yalnız idmanla bağlı tədbir deyil, eyni zamanda islam ölkələrinin bütün dünyada nümayişi oldu. İslam Həmrəyliyi Oyunları idman tədbiri ilə yanaşı həm də sosial bir tədbir hesab olunur.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Ələkbərov A. Mehriban. Bakı: Azər nəşr, 2014
2. Heydər Əliyev Fondu. Bakı: "Azərbaycan" nəşriyyatı, 2004
3. Газета «БАКУ» // №4 (60) июль-август, 2017
4. Baku 2015 European Games Operation Committee (BEGOC). Bakı: "CBS Polygraphic production" nəşriyyatı. 2014
5. Sydney Law School Legal Studies Research, Penguin Random House nəşriyyatı. October 2008

**Айтадж Хыдырова**

#### **Игры исламской солидарности в Азербайджане**

#### **Резюме**

Указом президента Азербайджана Ильхама Алиева от 18 сентября 2015 года был создан Организационный комитет по проведению IV Игр исламской солидарности в Баку. Председателем Организационного комитета была назначена член Исполнительного комитета Национального олимпийского комитета Азербайджанской Республики Мехрибан Алиева. 12 мая 2016 года был представлен новый логотип и бренд Игр. Логотип, который создали азербайджанские дизайнеры, отражает историю, наследие и культуру исламских государств. Основной же темой бренда мероприятия является «современное ковроткачество сквозь призму присущих большинству

исламских государств богатых культурных традиций». Сами элементы бренда символизируют элементы азербайджанского ковроткачества и наскальную живопись Гобустана.

**Ключевые слова:** Баку 2017, Игры исламской солидарности, события, международные игры, спорт.

**Aytaj Khidirova**

### **Islamic Solidarity Games in Azerbaijan Summary**

Azerbaijan hosted a very important sport event in 12-22 May 2017. This sport event was very important and responsible for development and recognition of Azerbaijan. This was a wonderful historical event for our country. Sport event that **took place** in Baku, it was one of the most important sport competition of the year, also there were very few games in the 4th Islamic Solidarity Games that were similar to the concept and coverage.

**Keywords:** Baku 2017, Islamic Solidarity Games, event, international games, sport

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 18.06.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 27.06.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 03.07. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

**ADMIU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 75

*Rəvanə Abbasova*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [911990ra@gmail.com](mailto:911990ra@gmail.com)*

## **QACARLAR DÖVRÜ MONUMENTAL RƏNGKARLIĞINA XAS BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏR**

**Xülasə:** Məqalədə qeyd olunur ki, XVIII əsrin sonunda yaranmış Qacarlar üslubu öz təməlini miniatur ənənələri və orta əsr Şərq ənənələrini əks etdirməklə yanaşı Avropa ilə yaranan əlaqələrin nəticəsində Avropa rəssamlıq məktəbinin xüsusiyyətlərini özündə daşıyırdı. Qacarlar üslubunda Şərqə xas estetiklik, şərtilik, dekorativlik və Qərbə xas realizmin vəhdəti birləşir. Bütün bunlar özündə XIX əsrdə yeni üslubunu formalaşdırır. Monumental divar rəngkarlığı özündə saray həyatı zənginliyi aristokratiyanı əks etdirməklə Avropanın bir sıra şəhərlərindən bəhrələnərək təqdim olunur. Müəllif qənaətə gəlir ki, Qacarlar üslubu incəsənətdə təkcə təsviri incəsənətdə deyil, dekorativ incəsənət sahələrində də yüksək inkişaf səviyyəsinə qədəm qoyaraq üslubun dekorativləşməsinə imkan yaratmışdır.

**Açar sözlər:** Qacar dövlətinin yaranması, Qacarlar üslubunun yaranması, Qacar incəsənətinə xas monumental rəngkarlıq nümunələri, bədii xüsusiyyətləri,

İran tarixində Qacarlar dövləti adı ilə tanınan Qacar sülaləsi 1795-ci ildə yaranıb 1925-ci ilə qədər hökm sürmüşdür. Qacarlar qovanlı türk tayfasından ibarət olub, monqolların işğalı dövründən İrəvan ərazisində məskunlaşdıqdan sonra Səfəvilər sülaləsini Azərbaycanda və İranda hakimiyyətə gətirən qızılbaş türk tayfalarından ibarət idi. Səfəvilər dövlətinin XVI-XVII əsr dövrlərində qacarlar bir sıra rəsmi vəzifələrə malik idilər. I Şah Abbasın vaxtında İranın müxtəlif ərazilərində məşkunlaşaraq şahsevən türk tayfaları kimi tanınırdılar. Sonralar Qacar hakimiyyəti altında birləşərək Azərbaycan və İran ərazisində hakimiyyətə gəlmişdilər. Sülalənin adı ilə əlaqədar dövlətin adı buradan götürülmüşdür. Sülalənin banisi Ağa Məhəmməd xan Qacar idi, hansı ki o, İranı birləşdirib Tehranı paytaxt elan edərək türk qacar qəbiləsinin qurucusu olmuşdur. Ağa Məhəmməd xan Qacar 1797-ci ildə sui qəsd nəticəsində öldürüldükdən sonra hakimiyyətə sülalənin ikinci padşahı Fətəlişah (1797-1834) gəlir. Məhz bu dövr İran dövləti Avropa dövlətləri tərəfindən bir sıra daxili və xarici iqtisadi siyasi hiylələrə məruz

qaldığından bir sıra dəyişiklərə məruz qalır (3, 100). Baş verən dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq təsviri incəsənətdə də dəyişikliklər özünü əks etdirir. Qacarlar dövlətində Fətəli şahın incəsənətə əhəmiyyətli dərəcədə dəyər verdiyi qədər ikinci şah olmamışdır. O, özü şah olması ilə bərabər "Xaqan" təxəllüsü ilə şeirlər yazırdı. Belə çətin şəraitdə şahların incəsənəti və rəngkarlığa üstünlük vermələri İranı sənətkarlar üçün qərb üsulu ilə tanış olmaqla ənənəvi üsuldən uzaqlaşmağa səbəb oldu. Bu təcrübə metodu yeni texniki vasitələrin, yeni formaların tətbiqi, yeni cizgilərin yaranmasına, rəssamların yaradıcılığında elmi perspektiv yanaşma prinsiplərini ortaya qoydu (4, 92).

Qacar dövrü divar rəsmlərinin geniş təhlili haqqında məlumatı Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Telman İbrahimovun 2013-cü ildə çapdan çıxan "Qacar üslubunda rəngkarlıq əsərləri" kitabı verir. Sənətşünas bu kitabda çox geniş hər tərəfli təhlillər edərək üzə çıxarmışdır. Telman İbrahimov tətqiqatları əsasında bildirir ki, termin kimi ilk dəfə XX əsrin ortalarında rəsmi üslub kimi yaranıb qəbul edilmişdir. Üslub elə yarandığı dövrdən ənənəvi şərq üslublu İran rəssamlığından qərb üslubunun təsiri altında olan müasir rəssamlığa keçid ilə xarakterizə olunur. Şərq təkəkkürünə xas xəyalpərəst düşüncə artıq qərbin idealist və realist düşüncəsi ilə toqquşaraq yeni mərhələyə qədəm qoyur. Bu, sənətkarlar üçün yenilik idi (3, 99). Sənətkarlar qərbin rəssamlıq düşüncəsini mənimsəməyə cəhd edirlər. Nəticədə Avropa incəsənətində baş verən dəyişikliklər Qacarlar dövrü rəssamlığına öz təsirini göstərir (1, 7).

Fətəli şahın dövründə üstünlük verdiyi dəbdəbə və zənginlik özünü sarayların interyerlərində, geyimlərdə, aksesuarlarda bər-bəzək nümunələrində əks etdirirdi. Sarayların divarların Fətəli şahın təsvirləri ilə bəzədilməyə başlanılır. Təsvirlərdə Fətəli şah oturmuş vəziyyətdə, saray əyanlarının əhatəsində, oğullarının, musiqiçilərin, rəqqasələrin və öz hərəmxana kənizləri ilə birgə təsvir edilməyə başlanılır. Zəngin təbiət təsviri ilə bərabər divarlarda sarayın interyerində əsas yer tutan xalça, xalılar şahın oturduğu qiymətli xalça, önündə yemək süfrəsi, meyvə və başqa şirniyyatların təsvirləri də verilir. Əsasən portret janrında işlənən əsərlərdə şahı mənzərə və ya sarayın interyerində təsvir edərək saray həyatının zənginliyini, aristokrat bər-bəzəyini və kübarlığını əks etdirməyə çalışırdılar. Bu, Qacarlar üslubunun əsas xüsusiyyəti idi. Lakin Qacarlar sülaləsi tarixində Fətəli şahın dövründəki kimi zənginliyə meyllik yox idi. Müzəfərəddin şah, Nəsrəddin şah və Əhməd şahın hakimiyyəti dövrlərində qacarlar üslubu öz monumentallığı və ənənəvililiyini itirmişdir. Getdikcə XIX əsrdən etibarən qacar üslubu saraylardan çıxaraq şəxsi malikanələrin divarlarında qəhvəxana, hamamlarda özünü əks etdirirdi. Fətəli şahın hakimiyyəti dövründə Avropa rəssamlıq ənənəsi özünü incəsənətdə də göstərirdi. Avropa rəngkarlığı ilə yanaşı Napaleonun dövründə ampir üslubu rəssamlar tərəfindən böyük maraqla öyrənilirdi. Şərq və Avropa üslubunun birləşməsi nəticəsində Fləmand və Flərensia incəsənətinin təsiri özünü göstərir (1, 7-8-40).

Qacar dövrü incəsənəti özündə əvvəlki dövrlərin rəngkarlıq elementlərinin xüsusiyyətlərini əks etdirirdi. T.İbrahimovun tədqiqatlarına əsasən Qacarlar üslubu

öz mənbəyini Qəzvin üslubundan almışdır. Belə ki, kitab səhifələrini bəzəyən miniatürlər tədricən kitab səhifələrindən çıxaraq müstəqil şəkildə yaradılmağa başlayır. Qəzvində yaranan bu ənənə isə XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində İsfahan üslubunun formalaşmasından qaynaqlanaraq yaranır. Qəzvin üslubunda rəssamlar əsasən şahzadələrin və aristokratların həyat tərzinə üstünlük verirdi. Təsvirlərdə şahın varisləri, şərab içənlər, musiqçilər, şer oxuyanlar təsvir olunurdu. Həmin təsvir üslubu gələcəkdə Qacarların mövzu və üslubunun formalaşmasına zəmin yaratmışdır (1, 8).

Avropa incəsənətinə xas özəlliklər İsfahan sarayındakı monumental rəngkarlıq nümunələrinə təsirini göstərir. Sənətşünas T.İbrahimov bildirir ki, burada fiqurda işıq-kölgə elementləri, perspektiva və əks elementlər təsvirlərdə özünü əks etdirir. Fətəli şahın dövründə monumental divar rəngkarlığı saray rəngkarlığının davamı kimi əsas sahə olaraq qalırdı. Əsas məqsəd tarixi hadisələri, şahın səltənətini, onun qüdrətini və hakimiyyətinin sarsılmazlığını göstərmək idi. Çoxfıqurlu kompozisiyalarda saray əyanları elçilər olan məclislər əks olunurdu. Həmin divar rəngkarlığı sarayların sütunları arasında tağları bəzəyirdi. Burada realizmlə şərtlik, rəmziliklə tarixilik vəhdət təşkil edirdi (1, 60).

Monumental divar rəngkarlığı Səfəvilər dövründən aparıcı sahə idi. Lakin orta əsrlər Nadir şah dövrünün ənənəvi divar rəsmlərinin inkişaf dövrü Qacarlar dövrünün XVIII-XIX əsrlərinə təsadüf edir. Səfəvilər dövrünə aid Çehil sütun, Ali Qapı saraylarındakı divar rəngkarlığı və kaşılı panno nümunələri sonradan Qacarlar dövrü təsvirləri üçün əsas mənbə idi. Təsvirlərin əsasını saray həyatını, dəbdəbəni əks etdirmək sarayda keçirilən məclisləri göstərmək, şah və onun ailəsi, döyüş və ov səhnələri təşkil edirdi. Burada əsas məqsəd personajların daxili aləmini deyil, zənginliyi, dəbdəbəni əks etdirmək idi (1.11- 19).

Qacarlar dövrünə aid monumental rəngkarlıq nümunələrinə İrəvan Xan sarayının təsvirlərində də rast gəlirik. Bu təsvirləri sarayın Yay zalında Nadir şahın Hindistana səfərini əks etdirən müxtəlif kompozisiyalardır. Bundan əlavə kompozisiyalarda bir sıra şahların – Fətəli şah, Abbas Mirzə və Hüseynqulu şahın portretlərini görə bilərik. Bu portretlər özündə Şərq sənətinin ənənələrini daşımaqla bərabər Avropa incəsənətinin təsirini əks etdirir.

Monumental divar rəngkarlığa aid nümunələrdən biri İran-Bastan muzeyində nümayiş olunan Fətəli şahın Rus imperiyası arasında gedən döyüş qələbəsini əks etdirir. Əsər iki hissədən ibarətdir: Fətəli şah tablonun sol tərəfində ağ at üstündə təsvir olunmuşdur. Kompozisiyanın əsasını qızğın döyüş anı təşkil edir. Əsərin 3/2 hissəsini İran ordusu, 3/1 hissəsini Rus ordusu təşkil edir. Rus qoşunu daha kiçik ölçüdə təsvir edilib. Əsərdə İran ordusunun təsvir edildiyi hissəsində obrazlar daha aqressiv və döyüşkən təsvir edildiyi halda, rus ordusu yerə yıxılmış atları ilə hücumə məruz qaldıqları anda təsvir edilir. İran ordusu tərəfdə sur çalınır. Rəssam bununla qələbənin İran dövlətinə aid olduğunu tamaşaçıya bildirir. İran tarixində bu əsər mühüm əhəmiyyəti o idi ki, rəssamlar insanları hərəkət halında çəkməyə cəhd edirlər. Çoxfıqurlu kompozisiya özündə tarixiliyi əks etdirir (1, 63).

Sənətsünas T.İbrahimov fikirlərinə əsasən Qacarlar dövründə monumental dekorativ pannolar təkcə sarayları deyil, hamamları, qəhvəxanaların və ictimai binaların bəzəyini təşkil edirdi. Həmin pannoların kökü isə XVII əsrə Səfəvilərin tarixindən qaynaqlanır. Lakin monumental rəngkarlıq əsərləri təkcə qəhvəxana rəngkarlığı ilə bitmirdi. Həmin ənənələr Əhəmənilərdə “Təxt-i Cəmşid”adlı monumental bəlyəflərdən qaynaqlanırdı. Onlar Sasanidəki Mədain saraylarının davamı olaraq gəlirdi. (4, 198).

Bu günə kimi İsfahanda Çehil Sütün sarayında qorunan monumental dekorativ pannolardan bəhs etmək olar. Pannonun sujeti dini mövzu əsasında Kərbala müsibətlərini əks etdirirdi, hansı ki, rəssamı Məhəmməd Mudəbər idi. Həmin dini mövzudan ibarət Kərbala müsibətləri əsasən qəhvəxana rəngkarlığında rast gəlinirdi. Həmçinin burada Qurandan və hədislərdən bəhs edilən döyüş səhnələrini əks etdirirdi. Həmin qəhvəxanada təsvir edilən rəngkarlıq əsərlərdən biri “Əli oğlanları Həsən və Hüseyinlə” əsəri XIX əsrdə rəssam Həsən İsmayılzadə tərəfindən işlənmişdir. Rəssam əsərin mərkəzində Həzrəti Məhəmmədi (sav) təsvir edərkən İslamın simvolu olaraq insanlara təqdim edir. Çox fiqurlu kompozisiyada Əli və oğlanları kafirlərlə döyüşür. Bəzi hissələrdə rəssam xırda səhnələri kompozisiyada yerləşdirib. Həmin səhnələr insanlara təbliğ etməsi, öyüd nəsihət səhnələri, döyüşə gedərkən vida səhnəsi, şəhid olmaları, Cənnətə çəkilmələri, iblislər və s. səhnələrindən ibarətdir. Əsas diqqət isə aşağı hissədə yerləşdirilən döyüş səhnəsinə verilib. Rəssam burada düşmən ordunun çox olmasına baxmayaraq lakin güc qüvvətin imam tərəfində olduğunu tamaşaçıya təqdim edir. Düşmən tərəfdən bəziləri ölmüş vəziyyətdə yerə sərilib, bir hissəsində isə savaşın qızğın anı təsvir olunub. İmamın başında müqəddəsliyin rəmzini bildirən simvol əks olunub (1, 65).

XIX əsrdə Avropa üslubunun geniş mənimsənilməsi nəticəsində divar rəngkarlığına aid nümunələr dəyişərək Avropaya meyl edir. Burada tikilən sarayların divar rəngkarlıq nümunələri Avropanın barokko üslubuna bənzəyirdi. Belə ki, saraylar İsfahan və Fransa saray incəsənətinin mərkəzi olan Versal üslubunun eklektik formasını özündə əks etdirirdi. Lakin onlardan fərli olaraq Şərq zənginliyi və dekorativliyi özünü qoruyub saxlayırdı. Avropaya xas cəhətlərdən biri medalyonların içində portretlərin yerləşdirilməsi idi. XIX əsrin ortalarından başlayaraq Avropa üslubu o qədər mənimsənilir ki, yalnız məzmunca şərq elementlərini özündə əks etdirir. Bu dövrdə monumental rəngkarlığa aid nümunələr öz üstünlüyünü qoruyub saxlayır. Monumental boyakarlıq nümunələri iki istiqamətdə yaradılırdı: monumental divar rəngkarlığı boyalı və kaşılı panno kompozisiyalarından ibarət idi (1, 28).

Tehrandakı “Gülüstan” sarayının monumental rəngkarlıq nümunələri tempera boya əsasında sujetli və ornamental motivlərlə müxtəlif təsvirlərdən ibarət ənənəvi kompozisiyalar təşkil edir. XIX əsrin II yarısına aid divarüstü rəngkarlıq nümunələrinin əsasını tarixi portretlər təşkil edirdi. Otaqların karniz hissəsi, tavanlarda ornamental dekorlar, bəzən ənənəvi qızılıgül və bülbül kompozisiyalarına rast gəlinir. Nəsrəddin şahın dövründə plastiklik realizm və

obrazların fərdi xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Həmçinin divarüstü monumental rəngkarlıq nümunələrinin XIX əsrin sonlarına aid İsfahandakı sarayda görə bilərik. Həmin təsvirlərdə rəqqasələr, musiqiçilər, hərəmxana qadınlarının həmçinin aristokratların təsvirlərini görmək olurdu. Digər monumental divarüstü kaşı pannolarda kiçik rəngli döşəmələrdə fraqmentlər özündə həyat eşqini təmsil edirdi. Kaşı rəngkarlığına xas əsərlər özündə dekorativlik, şərtilik və stilizasiya prinsiplərini birləşdirirdi.

Monumental divar pannoları həmçinin ibadət yerlərinin, hamamların, şəhər qapılarını bəzəyirdi. Tehrandakı bəzəkli qapılardan biri Firdovsinin “Şahnamə”sinin sujeti əsasında Məhəmməd əl Şirazi tərəfindən bəzədilmiş “Darvaz-e Qədim Şimeran” adlı kaşılı pannodur. Pannonun mərkəzində Rüstəm Zal ağ divlə mübarizə apararkən təsvir olunub. Burada Rüstəmin kəskin hərəkətləri və çətin rakurslarda emosional döyüş anı əks olunur. Digər təsvir Musəvizadə İsfahanlı tərəfindən XIX əsrdə yaradılmış “Şahnamə” əsasında çəkilmiş “Simurq quşu” pannosu Şiraz şəhərindəki qədim hamamın qapılarını bəzəyir. Sujet Simurq quşunun gənc Rüstəmi öz yuvası Qaf dağına apardığı anı təsvir edir. Həmin hamamın digər pannosu “Rüstəm Zəlin ağ divlə vuruşması” adlı pannonun adını çəkmək olar. Əsərin mərkəzində Rüstəm divlə döyüşdüyü an təsvir olunub. Rəssam burda ənənəvi miniatür ənənələrindən uzaqlaşaraq Qacarlar dövrü üslubunun miniatürünün sintezini yaratmışdır. (1, 101-105)

Beləliklə, XVIII əsrin sonunda yaranmış Qacarlar üslubu öz təməlini miniatür ənənələri və orta əsr Şərq ənənələrini əks etdirməklə yanaşı Avropa ilə yaranan əlaqələrin nəticəsində Avropa rəssamlıq məktəbinin xüsusiyyətlərini özündə daşımağa başlayır. Şərqə xas estetiklik, şərtilik, dekorativlik və Qərbə xas realizmin vəhdəti birləşir. Bütün bunlar özündə XIX əsrdə yeni üslubunu formalaşdırır. Monumental divar rəngkarlığı özündə saray həyatı zənginliyi aristokratiyanı əks etdirməklə Avropanın bir sıra şəhərlərindən bəhrələnərək təqdim olunur. Qacarlar üslubu incəsənətdə tək cə təsviri incəsənətdə deyil, dekorativ incəsənət sahələrində də yüksək inkişaf səviyyəsinə qədəm qoyaraq üslubun dekorativləşməsinə imkan yaratmışdır.

### **Ədəbiyyat:**

1. <https://az.wikipedia.org/wiki/Qacarlar>
2. <https://www.liveinternet.ru/users/truskovalent/post338633396/>
3. Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin Qacarlar dövrü rəssamlığında neoklassik təsirlər // “İncəsənət və mədəniyyət problemləri” jurnalı, N1 (31). Bakı: 2010.
4. Ибрагимов Тельман. Живопись Каджарского периода. Баку: 2013
5. Məhəmməd Rza Qəffari. Qacar dövrü rəssamlığında realizm // “Mədəniyyət dünyası” elmi-nəzəri məcmuə. Bakı: 2010
6. Kərimov K., Əfəndiyev R., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti. Bakı: İşıq, 1992

**Равана Аббасова**

**Художественные особенности монументальной  
живописи эпохи Каджаров**

**Резюме**

Стиль Каджарцев является синтезом средневековых миниатюрных традиций Востока, а также особенностей европейской школы живописи. Монументальная настенная живопись эпохи Каджаров отражает богатство дворцовой жизни.

**Ключевые слова:** появление государства Каджар, создание искусства Каджар, монументальная живопись Каджарского периода, монументальная настенная роспись стиля Каджар, художественные особенности образцов.

**Ravana Abbasova**

**Art features of the monumental  
painting of the Qajar era**

**Summary**

Qajar style is a synthesis of medieval miniature traditions of the East and also features of European painting school. The monumental wall paintings of the Qajar era reflects the richness of Palace life.

**Keywords:** the Emergence of the Qajar state, the Creation of art Qajar, monumental painting of the Qajar period, the Monumental wall painting of the Qajar style, artistic features of the samples.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.03. 2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 16.03.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 24.04.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 75

*Aysel Bərxudarlı*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar pr. 39*  
*E-mail: [berxudarli.aysel@yandex.ru](mailto:berxudarli.aysel@yandex.ru)*

## **XX ƏSRİN 80-Cİ İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN TƏSVİRİ SƏNƏTİNDƏ PORTRET JANRI**

**Xülasə:** Bu məqalədə XX əsrin 80-ci illərində portret janrında fəaliyyət göstərən rəssamların həyat və yaradıcılığı haqqında məlumat verilir və onların əsərlərinin təhlili təqdim edilir. Bundan əlavə, məqalədə məşhur rəssamlar barədə bəhs olunur.

**Açar sözlər:** Azərbaycan rəngkarlığı, portret janrı, realizm, abstraksionizm, bədii obraz, rəssam.

1980-ci illərin ortalarında Azərbaycanın siyasi arenasında xalqın milli şüurunda əsl “partlayış” oldu. Yalnız rəssamlar yox, müxtəlif yaş və sosial təbəqədən olan insanlar da milli dəyərləri və prioritetləri haqqında düşünməyə başladılar. Xalqın həyatı ilə yanaşı onların yaratdıqları sənət əsərləri, milli musiqi alətləri, tipik memarlıq formaları rəssamların əsas obyekti idi. Bu zaman rəssamlar Azərbaycan mədəniyyətinin eyni simvolları olan şairlərin, musiqiçilərin, siyasətçilərin və alimlərin obrazlarını əsərlərinə daxil edirdilər. Rəssamların hər biri bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin yenidən qurulmasını istəyirdi və hər kəs necə olursa olsun öz obrazını bərpa etməyə çalışırdı.

Beləliklə, XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan rəngkarlığında portret, müasir incəsənətdə olan bütün dəyişikliklərə baxmayaraq öz aktuallığını saxlayırdı və əvvəlki kimi müasir Azərbaycan mədəniyyətinin kontekstində fenomen olmağa davam edirdi.

1980-ci illər Azərbaycan təsviri sənətində özünüdərk, özünəqayıdış, özünüifadə yönümlü əsərlər meydana çıxdı. Bu dövr incəsənəti bir tərəfdən obrazların ümumiləşməsi, digər tərəfdən isə modellərin seçilməsində daha demokratik yanaşma ilə özünü göstərir. Zaman keçdikcə portretlərin personajları rəssamların yaxın adamları, dostları, qohumları və ya sadəcə zəhəri görkəmi ilə diqqət cəlb edən tanınmayan insanlar olur. Portret öz mənasını dəyişir, yəni təsvir

olunan şəxsin mənavi aləmi, psixi vəziyyəti, zahiri görkəmi başqa formada görünür. Azərbaycan rəssamlarının portretlərində rəng, forma, faktura və məkan kimi rəngkarlıq elementləri diqqəti daha çox cəlb edir.

Gözəl rəng hissiyatı və dərin müşahidə qabiliyyətinə malik olan Böyükağa Mirzəzadə milli dəzgah rəngkarlığımızın formalaşmasında mühüm rolu olmuşdur. Böyükağa Mirzəzadə yaradıcılığı 80-ci illərdə yeni xüsusiyyətlər alır. Onun son dövr yaratdığı portretlərində personajların sosial xarakteristikası öz yerini təkrarsız fərdi xüsusiyyətlərə və emosional ahənglərə verir. Bu dövr rəssamın diqqətini cəlb edən əsas mövzu qadın gözəlliyi və gəncliyidir. Belə portret əsərlərində dahi rəssam qadının daxili məlahətini ifadə etməyə can atırdı. Bu əsərlər arasında rəssamın “Həyat yoldaşının portreti” (1980), “Müğənni xanımın portreti” (1980), “Çiçəklər ilə qadın portreti”ni (1980) qeyd edə bilərik.

“Müğənni xanımın portreti” XX əsr Azərbaycan ifaçılıq sənətində bəlkə də heç kəsin heç zaman qalxa bilməyəcəyi bir zirvədə olan Zeynəb Xanlarovaya həsr olunmuşdur. Əsərdə gözəl müğənni səhnədə ifa zamanı təsvir olunmuşdur. Bu portret rəssamın əvvəlki dövrlərdə yaratdığı müğənni xanımlar S.Qədimova və S.Aslanovanın, həmçinin rəqqasə R.Cəlilovanın portretlərində başlanmış ənənəni uğurla davam etdirir. Gənc qadının qızılı paltar və ayaqqabısı, al qızılgüllə bəzənmiş saçları olduqca canlı və real təsvir olunub. Gözəl müğənni obrazı olduqca cəlbedici və rəngarəngdir. Obrazın plastik əlləri, tünd səhnə fonundakı aşıq rəngli silueti və gül dəstəsində qırmızı boya yaxmaları əsərin koloritini zənginləşdirir və emosional təsir qüvvəsini daha da qüvvətləndirir.

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan təsviri incəsənətinin parlaq nümayəndələrindən biri olan Oqtay Sadıqzadənin gerçəkliyə olan münasibəti onun müxtəlif janrlarda, xüsusilə portret janrında yaratdığı əsərləri ilə ifadə olunur. Rəssamın portretlər qalereyasında ədəbi simalar silsiləsindən yazıçı və şairlərin, dramaturqların obrazları xüsusi yer tutur.

Rəssam tərəfindən Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətlərinin, tanınmış ədəbi simaların – Xalq şairi Səməd Vurğunun (1980), Xurşidbanu Natəvanın (1983), Aliyə xanım Qacarın (1983), şairə Qönçəbəyimin (1984), Gülrəna xanım Qacarın (1984), böyük şairimiz H.Cavidin (1985), Fidan Qasımovanın (1988) portretləri yaradılmışdır. Bədii ümumiləşdirmə qabiliyyətinə malik rəssam daima özünəməxsus təsvir və ifadə vasitələri taparaq obrazların daxili ekspressivliyini qabarıq şəkildə verməyə nail olur.

Rəssam görkəmli şairə Xurşidbanu Natəvanın portretini 1983-cü ilə yaratmışdır. Təmtəraqlı planda düşünülmüş portretdə rəssam təbii və sərbəst vəziyyətdə oturmuş modeli olduqca real təsvir etməyi bacarmışdır. Şairənin obrazının şərhində işıqlı hüzn və lirik əhval-ruhiyyə xarakterikdir. Obrazın üzündə zərif, incə hisslər özünü büruzə verir, üzün cizgiləri və paltarının qollarındakı krujevanın naxışları ilə haşiyələnmiş əllərin zərif cizgiləri tamaşaçını valeh edir. “Xurşidbanu Natəvanın baş örtüyü, geyimi, xalı və s. detallar portretə xass olan milli koloriti daha da gücləndirir” [1, 29]. Model bir əlini üzünə söykəmiş, digər əlində isə bir qızılgül tutaraq təsvir edilmişdir. Masanın üzərində isə şairənin şeirlər

kitabı görünür. Rəssam obrazını onun yaradıcılıq fəaliyyəti ilə uyğun şəkildə təsvir etməyi bacarmışdır.

Rəssamın yazıçı və şairlər, dramaturqlar, ictimai-siyasi, elm və mədəniyyət xadimləri, zəhmətkeşlər silsiləsinə daxil olan portretlərindən biri də görkəmli şairə Qönçəbəyimin portretidir. Şairə Qönçəbəyim Naxçıvanda Ehsan xanın ailəsində anadan olmuşdur. Şərq ədəbiyyatına, poeziyaya güclü meyl göstərən şairənin yaradıcılığında gəraylı, qoşma və digər aşıq şeiri formaları üstünlük təşkil etmişdir. Kompozisiyada fon qəhvəyi rəngdə verilmişdir, şairənin üstündə əyləşdiyi sandıq, onun üzərinə sərilən kilimin naxışları, mütəkkələr və s. detallar kompozisiyanın ifadəliliyini daha da artırır. “Poetik istedad, güclü təfəkkür və misilsiz gözəlliyə” [2, 23] malik olan şairə qırmızı rəngli mütəkkəyə dirsəklənərək əyləşmişdir.

Azərbaycan rəssamlarının parlaq nümayəndələrindən, yaradıcılığında daim milli qaynaqlara tapınan Mir Nadir Zeynalov özünəməxsus yaradıcılıq üslubu, emosional tabloları ilə hər zaman seçilir. Abstrakt üslubu onun rəngkarlıq yaradıcılığında aparıcı rol oynayır. Özünü əsla təkrarlamamağa çalışan rəssam öz düşüncələrinə və əsərlərinə daima yeniliklər qatır.

Zeynalovun yaradıcılıq irsinin əhəmiyyətli yerini portretlər təşkil edir. Onun portretləri yaradılma tərzinə və daxili tamlığına görə müxtəlifdir. Rəssam tamaşaçıyı özünün qeyri-adiliyini dərk etməyə çağıraraq bütün diqqəti təsvir olunanın simasında toplamağa çalışır. Onun portretlərində dərinlik uydurmaya döndür. Əsasən rəssam qeyri-adiliyi əks etdirməyə çalışır. Uğurlu portretləri arasında “Sənətsünas L.Peterçukun portreti” (1980), “Oğlumun portreti” (1980), “Rəssam R.Aslanovun portreti” (1982), Hind dövründən bir sıra portretlər – “Hindistan yaylığında qadın” (1985), “Duyğu” (1986), “Gənc qızın portreti” (1987), “Dəniz xatirələri” (1987), “Şərəf xanımın portreti” (1989), “Gülərinin portreti” və s. əsərlərdə əsas diqqət formanın xarici dekorativ ifadəliliyinə yönəlmiş və bu onları daha da maraqlı təqdim edir.

Peşəkar rəssamlıq təhsilini Əzim Əzimzadə adına Rəssamlıq Məktəbi və Tiflis Dövlət Rəssamlıq Akademiyasında alan Hacızadə Elşən Əbülfəz oğlu bu sənətin incəliklərinə dərinləndirən bələd olduğca heç kimə bənzəmək istəmirdi. Sənətə gəldiyi ilk gündən rəssamlıq istedadı, güclü rəng duyumu ilə həmkarlarından fərqlənməyi bacarmışdır. Rəssamın yaradıcılığını fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri milli adət-ənənələrə və dogma vətəninə bağlılığıdır.

Elşən Hacızadə yaradıcılığında xüsusi yeri portret janrı tutur. O, bu janrda işlədiyi rəngkarlıq əsərlərində insanların, psixoloji durumunu, mənəvi dəyərlərini məharətlə əks etdirməyi bacarmışdır. Elşən Hacızadənin bu janra hələ gənc yaşlarından müraciət etmişdir. Buna tələbəlik illərində yaratdığı “Tibb elmləri doktoru, məşhur kardioloq Fikrət Zərgərli” nin portretini (1981) qeyd edə bilərik. Bu əsər Bakıda, Moskvada, Bratislavada keçirilən sərgilərdə uğurla nümayiş olunduqdan sonra Mikayıl Abdullayev, Asəf Cəfərov kimi məşhur rəssamlar gənc Elşənə xüsusi diqqət göstərməyə başladılar. Portretdə rəssam istedadlı kardiocərrahı ağ xəltə, kreslodə oturarkən əlində qızıl güllə təsvir etmişdir. Obrazın fikirli baxışları tamaşaçıya doğru yönəlmişdir. Rəssam öz obrazının real,

canlı təsvirini dəqiqliklə ifadə etməyi bacarmışdır. Burada obraz fəaliyyət göstərdiyi mühitlə daxilən əlaqələndirilmişdir. Yan masa üzərində olan kitab və tibbi ləvazimatlar surətin daxili məzmunu açmaqda böyük rol oynayır. Arxa fonda isə rəssam doğma Bakı şəhərinin təsvirini vermişdir.

80-ci illərdə öz yolunu uğurla davam etdirən, daima fərqli olmağa çalışan rəssamlardan biri də Kamal Əhməd olmuşdur. O, əsərləri haqqında danışmağı sevmir, daxili aləmini hamıdan gizlətməyə çalışırdı. O, öz hisslərini yalnız kətan üzərindəki obrazları vasitəsi ilə, öz-özü ilə ünsiyyətdə ifadə edirdi. Rəssamın yaratdığı bu uydurma dünya onun üçün doğma dünya olmuşdur. Buna görə də saysız-hesabsız avtoportretlərini işləmiş, özü üçün əvəzsiz həmsöhbət yaratmışdır. Rəssamın fikrincə, incəsənəti yalnız duymaq olar, onu şərh etmək lazım deyil. Doğrudur, o rəssamın şəxsiyyətini, daxili aləmini öyrənmək üçün açar ola bilər, o halda ki, rəssamın qəlbinin çağırışına səmimi, düzgün cavab tapasan.

Rəssamın maraqlı işlərindən biri 1980-ci ildə işlədiyi avtoportretidir. Rəssam özünü daxili dünyasında əlində palitrası ilə təsvir etmişdir. Əsərdə həmçinin molbertin üzərindəki kətan diqqət mərkəzindədir. Rəssam burada Abşeron tikililərinə xass olan hamamların qoşa günbəzini təsvir edir. Lakin bu forma Kamal Əhmədin şərhində qadın sinəsini xatırladan antropomorf cizgilər alır, bununla da realılıqla əlaqəsini itirərək rəmzə çevirir. Buna görə də dahi rəssamın illər ərzində müxtəlif assosiasiyalar yaradan metafora, simvol və işarələrdən ibarət xüsusi dili formalaşmışdı. Digər əsərlərindən biri də rəssamın 1985-ci ildə işlədiyi avtoportretidir. Rəssam özünü tünd fonda təsvir etmiş, sanki o dərin düşüncələrə dalaraq gələcək taleyi haqqında fikirləşir. O, yenə də tənhadır, palitrasından rənglər süzülür, boyakarlıq ona günəşi də, ayı da əvəz edir. Əsər tünd rənglərin çoxluğu ilə fərqlənir.

XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan təsviri sənətində yaratdıqları sənət nümunələr ilə diqqəti cəlb edən gənc sənətçilərdən biri, Abşeron rəngkarlıq məktəbinin məşhur nümayəndəsi olan Fikrət Həşimov öz əsərlərində milli adət-ənənəni, cəmiyyətdəki fərqlilikləri böyük ustalıqla öz çalarlarında vermiş sənətkarlardandır.

Məşhur rəssamın yaradıcılığında insan obrazı mühüm yer tutur. İnsanın siması, onun xarici əlamətləri rəssam üçün tamamilə əhəmiyyətsiz təqdim edilirdi. Rəssam əsas diqqətini obrazın ruhunda, iç dünyasında toplayır. Beləliklə, portret bu terminin adət edilmiş mənasında "portret" olmağı dayandırır. Bu rəssamın portretlərinin əksəriyyəti öz təsəvvürünə, xəyali dünyasına görə yaradılır. Buna görə də onlarda sanki hansısa bir müəmmalılıq, anlaşılmazlıq, qeyri-müəyyənlik var. Rəssamın "Praqalı qız" (1984), "Qadın portreti" (1985), "Təbrizli qız" (1989), "Xatirələr" (1989) və s. kimi işləri aralarındakı fərqlə baxmayaraq, bir bədii konsepsiyanın variantları kimi təqdim edirlər, hansı ki rəssamın təsəvvürlərində olan gözəllik, analıq obrazını özlərində təcəssüm etdirirlər. Bu portretlərin hər birində kövrək, xəyali fiqurlar, bəzən fikirli və melanxolik, bəzən də sirli və sakitdirlər.

XX əsrin 80-ci illəri Azərbaycan təsviri sənəti üçün olduqca əhəmiyyətli bir dövrdür. Sözügedən dövrün rəssamlarının hər birinin ayrı-ayrılıqda Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında, tərəqqisində özünəməxsus mövqe və xidmətləri olmuşdur. Neçə-neçə gənc rəssam onların yaradıcılığından bəhrələnmiş, onlara istinad etmiş və rəssamlığın sirlərinə yiyələnmişlər. Bu dövrün rəssamları müxtəlif janr, üslub və formalara yeniliklər aşılamış daima axtarışda olmuşlar. Məhz onun nəticəsidir ki, Azərbaycan təsviri sənətinin bu dövrü rəssamlıqda dönüş nöqtəsi kimi xarakterizə olunur.

Beləliklə, məqalədə adları sadalanan Mir Nadir Zeynalov, Elşən Hacızadə, Böyükağa Mirzəzadə, Oqtay Sadıqzadə, Fikrət Həşimov, Kamal Əhməd kimi məşhur rəssamlar portret janrını yüksək səviyyədə təmsil etməklə müasir Azərbaycan təsviri sənətinin zənginləşməsinə xidmət etmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Nəcəfov M.N. Oqtay Sadıqzadə. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1968, 70 s.
2. Qacar G. Oqtay Sadıqzadə. Bakı: 2002, 175 s.
3. Əliyev Ziyadxan, Xəlilov Aslan. Azərbaycan incəsənəti. II-III hissələr. Bakı: 2011, 142 s.
4. Fərzəliyev Ç. Azərbaycan rəngkarlığı antologiyası. Bakı: 2007, 392 s.

**Айсель Бархударлы**

### **Портретный жанр в изобразительном искусстве**

**Азербайджана в 80-х годах XX века**

### **Резюме**

В этой статье представлена информация о жизни и творчестве художников, работающих в портретном жанре 80-х годов XX века. Автор статьи проводит анализ их работ. Кроме того, в статье дается информация о наиболее известных художниках указанного периода.

**Ключевые слова:** Азербайджанская живопись, портретный жанр, реализм, абстракт, художественный образ, художник.

**Aysel Barkhudarli**

### **Portrait genre of Azerbaijan's fine art in the 80s of the 20th century**

### **Summary**

In this article it is told about life and creative work of the artists who worked in the portrait genre in this article we can find list of the famous artists.

**Keywords:** Azerbaijani painting, portrait genre, realism, abstract, artistic image, artist

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.04.2018**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 20.04. 2018**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 18.05.2018**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova**

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 73

*Elnur Qasımzadə*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [till\\_175@mail.ru](mailto:till_175@mail.ru)*

## **AZƏRBAYCAN MONUMENTAL HEYKƏLTƏRƏŞLIĞINDA HEYDƏR ƏLİYEV OBRAZI**

**Xülasə:** Azərbaycan respublikasının ümumilli lideri, dövlət xadimi, müasir Azərbaycanımızın banisi Heydər Əliyevin həsr olunmuş monumental heykəllər öz görünüşü psixoloji və mənəvi tutumu ilə göz oxşayır. Heykəltəraşlarımız tərəfindən, siyasi xadimin yaradılmış bütün obrazları, dahi şəxsiyyətin həyat və fəaliyyətinin müəyyən məqamlarını, özündə birləşdirmişdir. Bu yaradılmış heykəllərin bədii həlli, estetik görüntüsü və plastik forma biçimi, tişə ustalarımızın şəxsiyyətin psixologiyasına bələd olmasından və siyasi xadim obrazının yaradılması vəzifəsinin öhdəsindən məharətlə gəlmələrinin sübutudur.

**Açar sözlər:** heykətarşlıq, abidə, monumental heykəltəraşlıq, obraz, heykəl.

Həyat hadisələrini bədii obrazlar vasitəsi ilə əks etdirən heykəltəraşlıq təsviri incəsənətin ən geniş yayılmış sahələrindən biridir. Bəşər tarixinin canlı şahidləri olan heykəltəraşlıq nümunələri insanın nəcib əməllərini, şərəf və şöhrətini əsrlər boyu özündə yaşadır. Ən gözəl sənət növü sayılan heykəltəraşlığın Azərbaycanda tarixi çox qədimdir. Tarixi eramızdan əvvələ kimi gedib çatan bu sənətin çeşidli nümunələri olmuşdur ki, onlardan bu gün mövcud olan və olmayanlar da vardır. Xalqımızın milli sərvəti kimi qorunan heykəllər müxtəlif dövrlərdə müxtəlif heykətarəşlarımız tərəfindən yaradılmışdır. Bu mühüm sənət incələrimizin qorunması, onların qayğı ilə əhatə olunması üçün, həmçinin onların bədii-estetik səviyyəsinin yüksəldilməsi istiqamətində ölkəmizdə önəmli tədbirlər həyata keçirilmiş, sənədlər qəbul edilmişdir.

Heykəltəraşlıq sənətinin sahələrindən olan monumental heykəltəraşlıq, bütün zamanlarda özünün texniki cəhətdən mürəkkəbliyi və zəhmətliyinə görə seçilmişdir. Monumental heykəltəraşlığı bu sənətin digər sahələrindən daha vacib edən aspektlərdən biri də, bu növün məhz estetikliyi ilə bağlıdır. Beləki monumental heykəltəraşlıq əsərlərinin bilavasitə şəhər memarlığı ilə uyğunluğu, onun görünüşünü tamamlamağı vacib amillərdən hesab olunur. Monumental

heykəltəraşlıq əsərlərinin ölçü baxımından daha iri olması , bu əsərlərin əsasən açıq havalarda, parklarda, meydanlarda, şəhərin müxtəlif güşələrində ucaldılmasına zəmin yaradır. Bu gün həm paytaxtımızda həm də Respublikanın digər vilayətlərində çoxlu sayda monumental heykəltəraşlıq abidələri vardır ki, onlar əsasən mühüm ictimai hadisələrin, tanınmış şəxsiyyətlərinin, ölkəmizin suverenliyi və ərazi bütövlüyü uğrunda şəhid olmuş qəhrəman vətən övladlarının xatirəsinin əbədiləşdirilməsi üçün ucaldılmışdır.

Ölkəmizdə monumental heykəltəraşlıq janrında yaradılmış heykəllərin gözəl nümunələrindən biri də Azərbaycan xalqının xilaskarı, müasir Azərbaycanın banisi ümumilli lider Heydər Əliyevə həsr olunmuş monumental abidələridir. Hal hazırda, ölkəmizin elə bir şəhəri yoxdur ki, orada ulu öndərin xatirəsinə ucaldılmış monumental heykəltəraşlıq əsəri olmasın. Yaradılmış heykəllər öz ölçülərinə görə zəhmli və iridir . Yaradılmış abidələr adətən, dövlət müəssisələrində, şəhərimizdə olan ulu öndərin adını daşıyan park və meydanlarda, ümumilli liderimizin təhsisçisi olduğu dövlət təhlükəsizlik strukturlarının akademiyalarında, habelə Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətlərinin dəfn olunduğu və artıq açıq səma altında muzeyə çevrilmiş Fəxri Xiyabanda ucaldılmışdır. Heydər Əliyevin uğurlu siyasətini, onun dahiliyini özündə birləşdirən bütün əsərlər, yaradılmış digər heykəltəraşlıq abidələri kimi, dövlətimiz tərəfindən xüsusi mühafizə olunmaqdadır. Azərbaycan heykəltəraşlığında Heydər Əliyevin monumental obrazlarına öz yaradıcılıqlarında Ömər Eldarov, Natiq Əliyev, Fuad Salayev, Akif Əsgərov və.s bir sıra digər sənətkarlar müraciət etmişlər.

Azərbaycan monumental heykəltəraşlıq sahəsində ulu öndər obrazının ən əsrarəngiz nümunəsi hesab olunan əsərlərdən biri , liderimizin dəfn olunduğu məkanda I Fəxri xiyabanda ucaldılmışdır. Əsər cəmi 1 il ərzində ərsəyə gəlmişdir. Ölkə prezidenti İlham Əliyevin göstərişi ilə əsər tam olaraq tapşırıldığı müddətdə hazırlanmışdır. Tişə ustasının qeyd etdiyi kimi bu cür ansamblın ərsəyə gəlməsi olduqca mürəkkəb bir iş olmuşdur. Lakin buna baxmayaraq heykəltəraş öhtəsinə götürdüyü vəzifəni layiqincə yerinə yetirmişdir. Heykəltəraş Ömər Eldarovun sözlərinə görə abidənin ucaldılacağı məkanı məhz ölkə prezidentimiz İlham Əliyev özü seçmişdir. Monumental əsərdə tam ölçüdə ayaq üstə dayanmış vəziyyətdə yaradılmış Heydər Əliyev obrazının üz cizgiləri diqqət çəkir. Belə ki bu əsər ümumilli liderimizə ithaf olunmuş o əsərlərdəndir ki obrazın üz ifadəsində qürurlu gülümsəmə sezilir. Əlləri yanında, ciddi klassik geyimdə ,sux duruşu ilə yaradılmış lider obrazının simasında, dünyadan köçdüyünə baxmayaraq sevinc, xalqı və vətəni üçün əlindən gələn hər bir şeyi əsirgəməyən vətənsəvrlik hisslərini görə bilərik ki, buda məhz bir ümumilli liderə xas olan cəhətlərdəndir. Ulu öndərin obrazı postamentlə birlikdə mərmərdən tökülmüşdür və ümum həcmi 6 metrə bərabərdir. Monumental heykəltəraşlıq ansamblını daha da daha da əsrarəngiz edən məqamlardan biridə Heydər Əliyev obrazının fonunda mərmər plitədən yaradılmış olan Azərbaycan Respublikasının xəritəsidir ki bu da özü özlüyündə liderin, hakimiyyətdə olduğu dönmədə, ölkəmizin ərazi bütövlüyünün qorunub saxlanılması naminə olduqca mühim addımlar atmasından irəli gəlmişdir.

Heykəltəraşlıq ansamblı memarlıq baxımından da ideal ölçülüb biçilmişdir. Yaşıllıqlarla əhatələnmiş monumentin yeri görüntünün daha da aydın alınması məqsədiylə olduqca ideal hesab oluna bilər. Beləki monument açıqlıqda ucaldılmışdır və əsərin üzərinə günəş daima öz işıqlarını saçmaqdadır. Azərbaycan heykəltəraşlıq sənətinin qızıl fonduna düşmüş bu əsər 2004-cü ildə ərsəyə gəlmişdir.

Heydər Əliyevə həsr olunmuş digər bir möhtəşəm abidə Bakı şəhərində yerləşən Ali Məhkəmənin inzibati binasında yerləşdirilmişdir. Əsərin monumental olmasına baxmayaraq binanın daxilində yerləşdirilməsinin özünə məxsus səbəbləri də var. Belə ki, heykəltəraş bu səfər ulu öndərin obrazını ağ mərmerdən ucaltmışdır. Bildiyimiz kimi Bakı şəhərində havanın turşulu olması material olaraq ağ mərmer üçün o qədər də əlverişli hesab olunmur. Buna baxmayaraq binanın daxilinə gözəllik qatan heykəltəraşlıq abidəsinin olduqca ideal kompozisiyası mövcuddur. Əsərin ümumi ölçüsü 5 metrə bərabərdir. Ciddi geyim üslubunda yaradılmış siyasi xadimin sağ əli Azərbaycan Respublikasının konstitusiyası üzərinə qoyulmuş halda yaradılmışdır. Kompozisiyanın bu yöndə seçilməsinin və məhz Ali Məhkəmə binasında qərar tutmasının səbəbi kimi, ulu öndərimizin hər şeydən öncə özünün məhz ölkə konstitusiyasını uca tutması, və idarəetmə sistemində məhz həmin qayda və qanunlara ciddi şəkildə riayət etməsindən, eyni zamanda Ali Məhkəmənin və ümumilikdə məhkəmə sisteminin bir başa konstitusiyamızla əlaqəli olmasından irəli qəldiyini düşünmək mümkündür. Eyni zamanda, ulu öndərin başı dik halda qarşıya doğru qətiyyətlə baxışını gördükdə bu kompozisiyanın ulu öndərin hakimiyyətə gəldiyi dövəmdə, xalq içində and içmə səhnəsindən götürüldüyünü də qeyd etmək olar.

Ümumilli liderimizə həsr olunan, ən zəhmli və ölçülərinə görə digərlərindən öz böyüklüyü ilə fərqlənən əsərlərindən biri də şəhərin mərkəzində yerləşən hal hazırda isə ulu öndərin adını daşına sarayın qarşısında yerləşən parkda ucaldılmışdır. Monumentin yaradıcıları Rusiyanın öndə gedən heykəltəraşlarından olan Mixail Noqin və Salavat Şerbakov olmuşlar. Bəhs etdiyim heykəltəraşlıq abidəsi memarlıqla heykəltəraşlığın ideal sintezidir desəm yanılmaram. Kompozisiya özü özlüyündə, pilləli teatr səhnəsini xatırladır. Bütöv parkın mərmerdən ibarət olduğunu nəzərə aldıqda monumentin postamenti ilə yanaşı yerləşdiyi məkanın da pilləli mərmerdən ibarət olması əsərə xüsusi zövq vermişdir. Abidənin ölçülərinə diqqət yetirsən görə bilərik ki, tam olaraq mərmerdən ibarət postamentin ölçüsü 6 metrə, ümumilli liderimizin obrazının təcəssümü olan heykəltəraşlıq əsərinin hündürlüyü isə 5.2 metrə bərabərdir. Heykəlin ümumi çəkisi isə 2.4 tondur. Əsərə nəzər saldıqda tam ölçüdə ayaq üstə işlənmiş ümumilli liderimizin sağ əlinin yuxarıya doğru uzadılmış olduğunu görə bilərik. Buda özü özlüyündə siyasi xadimin hakimiyyəti dövründə ölkə vətəndaşları ilə görüşdə salamlamağının simvolu kimi göstərilmişdir. Əsəri izlədikdə ulu öndərin vəfat etməsinə baxmayaraq, daima xalqının yanında və qayğısında olmasını sezməyə bilərik. Əsər Rusiyanın Smolensk şəhərində tam olaraq tuncdan tökülmüşdür. Monumentin açılış mərasimi, Heydər Əliyevin vəfatından 2 il sonra May ayının 10

ulu öndərimizin 82 illik doğum gününə həsr olunmuş gündə baş tutmuşdur. Heykəlin yerləşdiyi park tam olaraq rekonstruksiya edilmişdir. Tamamıyla xarici ölkələrdən sifariş olunmuş mərmər plitələrlə örtülmüş parkda 3 ədəd 8 güşəli fontanlarda salınmışdır ki buda özü özlüyündə ölkəmizin simvolullarından biridir. Abidənin dörd bir tərəfində xüsusi müasir işıq sistemi də quraşdırılmışdır ki, buda özü özlüyündə Ümumilli liderimizin obrazının gecə saatlarında da daha aydın şəkildə görünməsinə gətirib çıxarmışdır.

Azərbaycan heykəltəraşları arasında öz yaradıcılığında ümumilli lideri obrazlarını dəfələrcə işləmiş heykəltəraşlardan biridə Fuad Salayev olmuşdur. Fuad Salayev yaradıcılığının şah əsərlərindən biri hesab olunan abidələrdən biri Milli Təhlükəsizlik Nazirliyinin Akademiyasında yerləşən “Şöhrət” muzeyinin qarşısında ucaldılmışdır. Muzeydə ölkə xilaskarının dolğun həyat və siyasi fəaliyyətinin, özünün və ölkəmizin qazandığı bütün nailiyyətlər əks olunmuşdur. Əsərlərində memarlıq spektorlarınada diqqət yetirən Fuad Salayev yaratmış olduğu obrazın, heykəltəraşqla memarlığın ideal sintezinin əldə olunması yönündə də uğur əldə etməsinin şahidi ola bilərik. Beləki yaradılmış xilaskar obrazının fonunda üzərində dövlət gerbi əks olunmuşdur. Əsəri Heydər Əliyev obrazlarına həsr olunmuş digər abidələrdən fərqləndirən cəhət isə, postamentlə bağlıdır. İstənilən prizmadan əsəri izlədikdə tamaşaçı, ulu öndər obrazının sanki, mərmərdən hazırlanmış postamentin daxilindən ucaldığını görə bilər ki buda özü özlüyündə yaradılmış əsərə daha da zənginlik qatan amillərdən biri olmuşdur. Əsərin təntənəli açılışı 2012-ci ilə təsadüf etmişdir. Heykəltəraş Fuad Salayevin ulu öndərimizə ithaf etdiyi digər abidələrdən biri isə hərbi hospital önündə ucaldılmışdır. Heykəltəraş üçün 2012-ci il həyatında olduqca yadda qalan il olmuşdur. Rəssamın sözlərinə görə, kompozisiya baxımından ulu öndərimizə həsr olunan obrazların əldə olunması prosesi olduqca mürəkkəb idi. Beləki, Fuad Salayev yaradıcılığının kulminasiya nöqtələrindən biri hesab olunan əsərlərdən biri ulu öndərimizin xatirəsinə həsr etdiyi, və hərbi hospital qarşısında yerləşdiyi ümumilli liderimizin ağ mərmərdən hazırlanmış heykəlidir. Əsərin postamenti qranitdən hazırlanmışdır. Ağ mərmərdən hazırlanmış ümumilli lider obrazının postamentlə birgə ölçüləri isə 4 metr təşkil etmişdir. Fuad Salayev bu heykəli də məhz, Milli Təhlükəsizlik Nazirliyinin Akademiyasındakı abidə ilə eyni motivdə işləmişdir. Buna baxmayaraq motivi və obrazın eyni olmasına baxmayaraq əsərlər bir birindən xeyli fərqlənir. Belə ki bu əsər də Heydər Əliyev klassik geyimdə tam ölçüdə digər abidəyə nisbətən daha dolu halda yaradılmışdır. Baxışının irəliyə doğru istiqamətlənməsi digər əsərlə uyğunlaşsada bu əsərdə kürsülük və konstitusiyaya elementləri yer almamışdır. Əsəri digəri ilə bənzər edən amillərdən isə bir postamenti qeyd edə bilərik. Heykəltəraşın işlədiyi digər əsərdəki kimi bura da da ümumilli lider obrazı, sanki yarılmış poatament üzərindən çıxır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, obrazla kompozisiyanın eyniliyinə baxmayaraq, təsvir olunmuş ümumilli lider siması və bədii tutumu bir birindən tamamilə fərqlənir. Buna səbəbəb isə Fuad Salayevin qeyd etdiyi kimi, rəssamın əsas qayyəsi, yaratmış olduğu şəxsin daxili aləmini, psixoloji məqamlarını əsas tutması göstərilir.

Ulu öndərin paytaxtımızdan əlavə regionlarda da ucaldılan möhtəşəm monumental heykəl abidələri də vardır. Bunlardan biri də Gəncə şəhərinin mərkəzində ucaldılmışdır. Ölkəmizdə ümumilli liderə həsr olunmuş əsərlərdən qabaritinə görə ən iri və həcmli olan abidənin postamenti mərmərdən, siyasi xadimin obrazı isə tuncdan tökülmüşdür. Əsərin ümumi hündürlüyü isə postamentlə birləşə 14 metrə bərabərdir. Əsərdə ciddi, klassik geyimdə təsvir olunan ümumilli lider Heydər Əliyev obrazına diqqət yetirdikdə, siyasi xadimin üz cizgilərində görülən işlərdən razı qaldığını görə bilərik. Əsərdə ümumilli lider sol ayağı irəliyə doğru tam ölçüdə ayaq üstə, əlləri arxa hissədə birləşmiş halda yaradılmışdır. Obrazın baxışlarının nisbətən aşağıya doğru istiqamətlənməsi və üz cizgilərində gülümsəmənin hiss olunması tamaşaçıya ulu öndərin sanki şəhərin gözəlliyindən zövq almasını çatdırır.

Bildiyimiz kim dünyanın bir çox ölkəsində Heydər Əliyevin xatirəsinə həsr olunmuş heykəl ucaldılmışdır. Bu monumental əsərlərdən biri Ukraynanın paytaxtı Kiyev şəhərində yerləşir. Əsərin memarı Ukraynalı məşhur memar Vladimir Sluskiy olmuşdur. Heydər Əliyevin bütün qətiyyətini özündə cəmləmiş olan bu monumentin postamenti, mərmərdən hazırlanmış ölçüsü isə 1.6 metrə bərabərdir. Postamentin üzərində Ukrayna dövlət dilində “Azərbaycanın Ümumilli lideri Heydər Əlirza oğlu Əliyev” yazılmışdır. Hündürlüyü 2.65 sm. çatan abidənin özü isə bürüncdən tökülmüşdür. Əsərə nəzər saldıqda obrazın daxili aləminin professional şəkildə tunc ilə həkk olunmasının şahidi oluruq. Əsər Heydər Əliyevin bütün heykəllərinə xas olan cəhətləri özündə birləşdirmişdir. Beləki, monumentin üz cizgilərində olan məğrur ifadə, yenilməz, sınımaz liderlik və əzmkarlıq əsərdə tamaşaçılara tam aydın şəkildə heykəltəraş tərəfindən ötürülmüşdür. Heydər Əliyevə ithaf olunmuş bir sıra əsərlərdəki kimi burada da siyasi xadim ciddi klassik geyim üslubunda təsvir olunmuşdur. Obrazın anatomik cəhətdən uğurlu olması da diqqəti özünə cəlb edir. Beləki, əsəri izlədikdə, ümumilli liderimizin sağ əlinin yumruqvari sıxılmış, sol əlinin isə kürsü üzərində təsvir olunduğunu görə bilərik. Ümumilikdə qeyd edə bilərik ki, əlinin yumruqvari sıxılmış olması ulu öndərin həyatının bir parçasının obrazı kimi canlandırılmışdır. Tamaşaçı əsəri izlədikdə, orada, mütləq şəkildə xalqı öz arxasıya aparmış, qətiyyətli, əzmkar və olduqca inandırıcı bir liderin olduğunu anında sezməlidir. Abidənin açılışı isə 2004 cü ilə təsadüf etmişdir. Açılışda Ukrayna və Azərbaycan prezidentləri iştirak etmiş və iki ölkə arasında olan dostluq və qardaşlıq haqda müəyyən fikirlər söyləmişdirlər. Əsər ulu öndərimizin adını daşıyan parkda yerləşdirilmişdir. Parkı daha da gözəlləşdirən digər məqamlardan biridə orada mozaika vasitəsi ilə işlənən məşhur Şeyx Səfi xalçasıdır. Xalçanın orijinal ölçülərinə uyğun şəkildə hazırlanmış təsvir özü özlüyündə fontanın başlanğıc nöqtəsində işlənmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Axundzadə L. XX əsr dünya təsviri incəsənəti. Bakı: 2011., səh. 223
2. Zeynalov A. Heykəllərin şəhər mühitində rolu: //Palitra .-2014.- 25 oktyabr.- s.15.

3. Quliyev R. Azərbaycan təsviri sənətində tarix və şəxsiyyət. Bakı, 2013, s. 218.  
4. Qasimov F. Xalq rəssamı Natiq Əliyevin yaradıcılığı müasir Azərbaycan heykəltəraşlığı kontekstində [Mətn] : sənətsün. üzrə fəls. d-ru e. dər.al. üçün təq. ed. dis-nın avtoreferatı. Bakı: 2014

**Эльнур Касумзаде**

**Образ Гейдара Алиева в монументальной скульптуре Азербайджана**  
**Резюме**

Монументальные скульптуры, посвященные общенациональному лидеру Азербайджанской Республики Гейдару Алиеву отличаются глубоким психологическим и духовным содержанием. Все образы, созданные отечественными скульпторами отражают определенный момент его жизни и деятельности. Эстетический вид, пластическая форма и художественное решение созданных скульптур доказывают профессионализм скульпторов.

**Ключевые слова:** скульптура, памятник, монументальная скульптура, образ, статуя.

**Elnur Khasumzade**

**The image of Heydar Aliyev in monumental sculpture of Azerbaijan**  
**Summary**

Monumental sculptures dedicated to national leader of Azerbaijan, statesman, founder of modern Azerbaijan Heydar Aliyev, are selected by their psychological and moral qualities. All the images of the statesman created by our sculptors, had combined the life and activity of the genius personality. Artistic solution, aesthetic appearance, and shape of plastic form of created sculptures show that, our sculptors have aware of the personality psychology and they have created the image of the statesman skillfully.

**Keywords:** sculpture, monument, monumental sculpture, image, statue

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 15.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 23.05.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 31.05.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

**ADMIU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 745/749

*Laura Sadıqova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [lauret-91@mail.ru](mailto:lauret-91@mail.ru)*

## **AZƏRBAYCAN MİLLİ QADIN GEYİMLƏRİNİN KOMPOZİSIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Məqalə Azərbaycan milli qadın geyimlərinin kompozisiya xüsusiyyətlərinə həsr olunub. Aparılan tədqiqatlar və əldə olunmuş məlumatlar bunu göstərir ki, Azərbaycanın geyim formaları zəngin dəyərlərə malikdir. Bölgələr üzrə geyimlərin müxtəlifliyi və maddi-mədəniyyəti müəyyən edilmişdir.

**Açar sözlər:** Geyim, rəng, mədəniyyət, kompozisiya, forma, bölgə, biçim, dekorativlik.

Azərbaycan milli geyimləri tarixi etnoqrafik bölgələr üzrə əsasən kişi, qadın və uşaq geyimləri olmaqla üç qrupa ayrılır. Azərbaycanda ənənəvi qadın geyimləri özünün rəng əlvanlığı, biçim tərzı və tikiliş üslubunun mürəkkəbliyi eləcə də tip və formalarının müxtəlifliyi ilə seçilir. Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrinin əhalisinin ənənəvi qadın geyimlərində lokal, məhəlli xüsusiyyətlər, bölgələrə məxsus detallar və ştrixlər az və ya çox dərəcədə özünü göstərsədə bütövlükdə bu geyimlər ümumi cəhətləri ilə diqqəti cəlb edirdi. Başqa sözlə desək milli geyimlərimizin oxşar və fərqli cəhətlərinin olmasına baxmayaraq onlar tam ümumazərbaycan səciyyəsi daşıyırdı. Azərbaycan milli geyimlərinin bölgələr üzrə bölünməsi, oxşar və fərqli xüsusiyyətlərə malik olması XVIII əsrdə Azərbaycan daxilində müxtəlf xanlıqların yaranması ilə əlqədar olmuşdur. Xanlıqlar əsasən müxtəlif coğrafi bölgələrdə yerləşirdilər ki, bu da bilavasitə özünü geyimlərin forma, biçim və digər xüsusiyyətlərində göstərmiş olurdu. Milli qadın geyimlərimiz əsasən iki hissədən ibarət idi: "alt paltar" və "üst paltar". Qadın alt paltarı - alt köynəyi (bölgələrimizdə ona "can köynəyi" deyirlər), cüt balaq (taylı tuman) və darbalaqdan ibarət olmuşdur. Qadın alt köynəyi pambıq və ipək parçalardan tikilirdi. Cüt balaq tünd rəngli parçalardan iki ayrıca balaq kimi biçilib xistəklə birləşdirilirdi. Darbalaq bədənə kip yapışan geyim olub, taylı tumanın altından geyilirdi. Darbalaq əsasən Şəki-Zaqatala, Naxçıvan, Abşeron bölgəsinin yaşlı əhalisinin geyim komplektində yer tuturdu. Naxçıvan bölgəsində darbalaq "Topuqluq" adı ilə məşhur idi. Azərbaycan qadın alt geyim komplektinə daxil edilən "Çaxçur" əsasən varlı və kübar ailələrin geyimi kimi mövcud olmuşdur. Ayağı büzməli şalvarı xatırladan bu geyim növü Yaxın və Orta Şərq ölkələrindən gəlmişdir. Bu geyim növü Gəncə-Qazax, Naxçıvan, Abşeron, Şirvan bölgələrində daha çox istifadə olunurdu.

"Arxalıq" bölgələr üzrə ayırdıqda əsas fərqli xüsusiyyətlərə malik olan geyim növü hesab edilirdi. Arxalıqlar əsasən bel kəsimi formasına, qollarının görünüşünə görə fərqlənirdi. Bel kəsimi formasına görə arxalıqlar üç qrupa bölünürdü: Gəncə-Qarabağ; Naxçıvan, İrəvan, Lənkaran, Şəki, Qazax; Bakı, Şirvan, Borçalı, Kürdəmir. Qollarının formasına görə fərqlənən arxalıqlar isə dörd qrupa bölünürdü: Bakı-Şəki; Gəncə-Qarabağ; Lənkaran, Naxçıvan, Şamaxı, İrəvan; Qazax-Borçalı. Azərbaycanın Qərb bölgəsində qeydə alınmış əlcəkli arxalıqlar gövdə və qollardan ibarət biçilib, astarlı tikilirdi. Ətəksiz olub, yaxası açıq, əmək yanlarında isə 20-25 sm ölçüdə çapıq qoyulurdu. Qadın arxalıqları eyni zamanda yaxa kəsimi quruluşuna görə bölgələr üzrə lokal xüsusiyyətləri ilə fərqlənirdi. Qadın arxalıqlarının yaxa kəsimi düz yaxa, düzbucaqlı, oymalı olmaqla bir birindən fərqlənirdi. Bütün bu xüsusiyyətləri nəzərə alaraq Azərbaycan milli geyimlərini bölgələr üzrə təsnif edərək onların oxşar və fərqli cəhətlərini üzə çıxartmaq mümkündür.

Şəki geyimləri - ləbbadə, tuman, eşmək, çaxçur, örpək, arxalıqdan və s. ibarətdir. Tuman-əsasən atlasdan tikilir, bağ yeri olmaqla ələyinə başqa parçadan qat payı verilir. Şəki qadın alt tumanı biçim etibarilə üst tumanə bənzəyirdi. Altı "taxta"dan ibarət biçilməklə çitdən tikilirdi. Balaqlarının enli olmasına baxmayaraq, tumanın parçasına miyança tikilirdi. Bu tip tuman növü Azərbaycanın əksər bölgələrində "genbalaq" tuman adı ilə tanınırdı. Şəki qadın alt köynəyi qanovuzdan tikilib, biçim etibarilə Gəncə köynəyini xatırladır. Qatlama üsulu ilə biçildiyindən onun çiyini tikişsiz olub, qol altına "xiştək" tikilirdi. Şəki qadınlarının üst köynəyinin qoluna dirsəyədək əyri xətt boyunca, sonra isə biləyə qədər düz xətt boyunca əlavə parça verilir. Bunun sayəsində onun qolu qismən genişləndirilir. Köynəyin bu növü "ləbbadə köynək" adlanırdı. Ləbbadə-məxmər tafta, qanovuzdan tikilmiş üst qadın geyimidir, astarlıdır. Digər adı lavadadır. İki qabaq, bir arxa hissə və iki qoldan ibarət biçilirdi. Qol və boy ölçüləri müxtəlif olur. Qol altında iri yarıq qoyulur. Yan tikişlərində çapıq və parça çıxıntısı olurdu. Bu çapıq və çıxıntılar ölçülərinə görə dəyişkən olurlar. Əmək yaxa kəsimi və qol ağzı boyunca fərqli ölçüdə bafta tikilir, bəzisi düyməsiz bəziləri isə yaxa boyunca tikilmiş ilgəklərdən keçirilən qaytanlar vasitəsilə bağlanır.

Şamaxı geyimlərində - müxtəlif rənglərdən istifadə edilirdi bu da çox güman ki, Şamaxının təbiəti ilə əlaqədar idi. Bu geyimlərdə əsasən sadəlik, pərakəndəlik hiss olunsa da kübar geyimlərində zəriflik zənginlik hiss olunurdu. Şamaxı geyimlərində bəzək elementləri və tikmələrə az-az rast gəlinirdi. Burada da arxalıqdan, üst köynək, çəpkən, ləbbadə və s. istifadə edilirdi. Üst köynəyi üçbucaq formalı yaxa kəsiminə malik olub, çəpkənin yanlarına bədən aşağı genişlik vermək üçün üçbucaq formalı əlavə parçalardan istifadə olunurdu. Bu geyimlərdə geyim elementləri əl işi olaraq çox səliqəli işlənərdi. Şamaxıda varlı qadınların geydiyi ləbbadənin qollarına çox vaxt xəz haşiyə tikilir, yan çapığının genişliyini təmin etmək üçün onun kənarına üçbucaq formalı parça kəsib çıxıntı əlavə edilmiş. Onu xüsusi olaraq tikilmiş "ləbbadə köynəyi"nin üstündən geyirmişlər.

Bakı geyimləri - Şəki və Şamaxı geyimləri ilə oxşarlıq təşkil edir. Geyimlərdə bənövşəyi və innabı rənglərin olmasına baxmayaraq, ağ və tünd mavi rənglər üstünlük təşkil edirdi. Paltarın hansı rəngdə olmasından aslı olmayaraq kənar bəzək və tikmələrində mavi və qızılı-sarı rənglərdən istifadə edilirdi. Beləliklə Bakı geyimlərində insanlar təbiət rənglərinə - ağ, mavi, qızılı-sarı, qum rənglərinə üstünlük verirdilər. Bakı geyimlərində tirmə parçadan bol-bol istifadə edilməsi Abşeron iqlimi ilə əlaqədar idi. Bakı qadınlarının üst çiyin geyimi "çəpkənnimtənə" adı çəpkəndən o qədər də fərqlənmirdi. Bakı qadın arxalıqlarının əsas xarakterik xüsusiyyəti yaxa kəsiyi ilə xarakterizə olunurdu. Arxalığın yaxa kəsiyi düzbucaqlı formada olur, arxalığın qolları dirsəkdən bir qədər yuxarı tikilən qolçaqları da çox vaxt düzbucaqlı formada kəsilirdi. Bakı arxalıqları həmçinin sadə biçimi ilə də seçilirdilər. Qadın arxalıqları sadə tikilsədə dirsəkdən başlamış qondarma qolçaqla tamamlanırdı. Bu qolçaqların tikilişində bəzən başqa materiallardan istifadə edilirdi.

Naxçıvan geyimləri - arxalıq, küləcə, köynək, tuman, çəpkən və digər elementlərdən ibarət olmuşdur. Qadın üst geyim növlərinin əsas elementlərindən biri üst köynək idi. Naxçıvanın dağlıq hissəsində əsasən uzun əmək köynək geniş yayılmışdır. Dizdən aşağı topuğa qədər çatan belə köynəyin biçim üslubunda fərq olmasa da həm uzunluğu həm də ətəklərinin getdikcə genəlməsi ilə fərqlənirdi. Köynəyin uzunluğu yaşlı qadınlarda yarım arşın (45sm-dən 55 sm-dək) hüdudunda olurdu. Belə köynəklərdə uzunluq nəzərə alınaraq yan çapıqlar daha böyük kəsilirdi. Naxçıvan bölgəsində belə köynəklər "Oyma" adlanırdı. Naxçıvan qadınları eyni zamanda çəpkən-köynək adlanan üst geyiminədə üstünlük verirdilər. Çəpkən-əsasən qollarının quruluşuna görə fərqlənən üst qadın geyimi idi. Uzunqol və sallanma qol növləri daha çox müşahidə olunurdu. Naxçıvan ərazisində əsasən uzunqol çəpkəndən istifadə olunurdu.

İrəvan geyimləri - az sayda toplanmış məlumatlara əsasən demək olar ki, İrəvan qadın geyimi köynək, tuman və uzunqol arxalıqdan ibarətdir. Tuman və arxalıq Naxçıvanda olduğu kimidir, köynəy isə fərqlidir. Yaxası oyma formalı kəsimə malik, yaxasının kənarlarına haşiyə tikilirdi. İrəvan qadınlarının alt köynəyi dizdən bir qədər yuxarı olub, qolu uzun, düz xışdəkli tikilmiş. Davamlı olmaq üçün alt köynəyin yaxasına bir qarış enində ikinci qatın qoyulması dəb halını almışdır. Bəzən xışdək uzun biçildiyindən qol altından başlayıb ətəyədək uzanır və bununla köynəyin gövdəsini genişləndirməyə imkan verirdi. İrəvan qadınlarının alt köynəyi çox vaxt ağdan, bəzən də güllü çit və ya kətandan tikilərdi. İrəvanda geyinilən uzun ətkli üst köynəyin ön tərəfi 3 hissə parçadan ibarət biçilib tikilmiş. Göbəyin altına qədər olan birinci hissə ensiz, ikinci və üçüncü hissələrin hər biri əvvəlkindən bir qədər gen götürülərək büzmələnirmiş. Köynəyin ikinci və üçüncü hissələrini birləşdirən tikişin üzərinə, adətən "ətəklilik" tikilərdi.

Gəncə-Qazax, Qarabağ bölgələrin geyim dəstləri bir-birindən çox da fərqlənmirlər. Bu geyim dəstləri də digər bölgələrdə olduğu kimi ansambl təşkil edir. Üst tumanı və üst çiyin geyimi ya eyni rəngdə ya da oxşar rənglərdə köynək isə bunlara nisbətən açıq və parlaq rənglərdə tikilirdi. Qarabağ bölgəsində üst çiyin

geyimi olan çəpkənin sallamaqol variantı istifadə olunurdu. Sallamaqol çəpkəndə qollar qondarma olaraq çiyin tikilişlərinin üstünə tikilir, ucları əlcək və qolçaqla tamamlanırdı. Bir qayda olaraq çəpkənin qoltuqdan dirsəyə və biləkdən barmaq uclarına qədər olan hissəsi açıq saxlanırdı. Bu bölgədə pullu çəpkəndən də istifadə edilirdi. Biçimi çəpkənlə eyni formada olmağına baxmayaraq qolsuz tikilirdi. Baharı-bu bölgədə geniş istifadə olunan çox bəzəkli üst geyimidir. Tünd qırmızı, moruğu rəngli məxmərdən tikilir, qolları düz, uzunluğu dirsəyə qədərdir. Bel xəttindən əlavə büzməli əmək tikilir və hər əməkdə kəsmə cib qoyulurdu. Yaxa, qol ağzı, əmək, cib kəsiyinin ətrafı tikmə ilə bəzədilirdi. Küdrü-qadın üst geyimidir. Bu geyim məxmərdən tikilir, xəzdəri və sıx naxışlarla bəzədilirdi. Bəzən sıırıqlı formada da tikilirdi.

Lənkəran geyimləri - bu bölgənin də geyim dəsti oxşar və fərqli cəhətlərilə seçilirdi. Geyimlər hamısı əl ilə çox səliqəli tikilirdi. Əsasən al qırmızı, badımcanı, açıq-qəhvəyi rənglərdən istifadə edilirdi. Tuman əsasən uzun amma gündəlik geyim kimi nisbətən qısa da olurmuş. Köynək boyunda bir düymə ilə düymələnir, beldən bəzən qısa da olurdu. Cənub bölgəsində əsasən uzunətək köynək də geniş yayılmışdır. Köynək nisbətən uzun olub dizdən təxminən dörd barmaq yuxarıda qalırdı. Çəpkən və ya arxalığın yaxası açıq olurdu. Çəpkən Lənkəranda "Nimtənə" sözündən götürülmüş "mintənə" adı ilə bəlli olmuşdur. Lənkəran-Astara bölgəsində çəpkən əsasən uzunqollu olurdu. Bütün bu geyimlərlə yanaşı Azərbaycan xanımları ilin soyuq vaxtlarında küdrüyə bənzəyən lakin xəz qoyulmadan tikilən qolsuz və sıırıqlı-astarlı bir geyim növündən istifadə edirdilər ki, Lənkəran-Astara bölgəsində buna cilitka, bədənçə, qolsuz da deyərdilər.

**Лаура Садыгова**

### **Особенности композиции женской национальной одежды Азербайджана Резюме**

Статья посвящена композиционным особенностям женской национальной одежды Азербайджана. В результате проведенных исследований выявлены композиционные и декоративные особенности форм различных регионов.

**Ключевые слова:** одежда, цвет, культура, композиция, форма, регион, крой, декоративность.

**Laura Sadiqova**

### **Features of the composition of Azerbaijani national women's clothing Summary**

The article is devoted to the composition features of the women's national dress of Azerbaijan. As a result of the conducted studies, composite and decorative features of forms were revealed by regions.

**Keywords:** Clothes, colour, culture, composition, the form, region, tailoring, decorativeness.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 25.04.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 03.05. 2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 29.05. 2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur

UOT 76

*Qüddəsər İbrahimov*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [ibrahimov.227@inbox.ru](mailto:ibrahimov.227@inbox.ru)*

## QƏBƏLƏ FUTBOL KLUBUNUN KORPORATİV STİLİ

**Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Qəbələ futbol klubunun korporativ stili tədqiq olunur. Müəllif klubun geyimi və embleminin dizayn həlli barədə məlumat verir. Qeyd olunur ki, Qəbələ futbol klubunun hal-hazırda istifadə etdiyi emblem cəmiyyət tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Loqoda istifadə olunan rəng və elementlər komandanın müasir dəyərlər və milli köklərə əsaslandığını və daima zirvələrdə olmağı qarşısına məqsəd qoyduğunu göstərir.

**Açar sözlər:** futbol, idman, ölkə, çempionat, komanda, turnir.

Azərbaycanın ümummilli lideri, mərhum ölkə başçısı Heydər Əliyev ölkə idmanının, o cümlədən, futbolun inkişafı üçün böyük əmək sərf edib. Respublikamıza rəhbərlik etdiyi bütün illər ərzində digər sahələrlə yanaşı idmanın, xüsusilə, futbolun inkişafına dəyərli töhfələr verən Heydər Əliyev, futbolçularımızın peşəkarlıq səviyyəsinin artırılmasını və sosial qayğılarının həll edilməsini daim diqqət mərkəzində saxlayıb.

Respublikamızın müstəqillik qazanması ilə Azərbaycan futbolu tarixində yeni səhifə başlayıb. 1992-ci il martın 26-da AFFA (Azərbaycan Futbol Federasiyaları Assosiasiyası) təsis edilib. Futbol təşkilatımız 1994-cü ilin mayında UEFA-nın Vyanada keçirilən 22-ci konqresində UEFA-ya, 1994-cü ilin iyununda FİFA-nın Çikaqoda keçirilən 49-cu konqresində FİFA-ya üzv qəbul olunub. Bununlada milli komandalarımız dünya və Avropa çempionatlarında iştirak etmək imkanı qazanmışdır.

Prezident İlham Əliyev 2005-2015-ci illərdə Azərbaycan Respublikasında futbolun inkişafına dair Dövlət Proqramının təsdiq edilməsi haqqında 2015-ci il oktyabrın 10-da, 1038 sayılı sərəncam imzalayıb. Azərbaycan Respublikasının Gənclər və İdman Nazirliyi və AFFA, Dövlət Proqramında nəzərdə tutulan tədbirlərin əlaqələndiricisi müəyyən edilib.

Qəbələ futbol klubu logosunun üstündə yaranma tarixinin 2005–ci ili göstərməsinə baxmayaraq klubun əsası 1995-ci ilin iyulun 3-də qoyulub. Keçmiş vaxtlarda şəhəri Tütün Fermentasiya Zavodunun “TFZ” komandası təmsil edirdi. Tarixə nəzər salsaq klubun ilk adı “Göy Göl” olduğunu görürük. Yarıda qalmış olsa

da 2005-ci ildən etibarən klub fəaliyyətini davam etdirməyə başlayıb. Klubun ilk adında fikir verdikdə, komandanın əvvəllər Xanlar rayonunu təmsil etdiyini anlamış olarıq. Yarandığı vaxtdan etibarən heyətinə bir çox məşhur futbolçu toplayan klub, Azərbaycanda keçirilən çempionatların birinci dəstəsində çıxış etmişdir. Klubun ilk adı bir müddət keçdikdən sonra dəyişdi. “Göygöl” adı “Gilan”la 2005-ci ilin may ayının 4-də əvəz edildi. Həmin mövsümdə keçirilən çempionatın sonunda isə komanda birinci dəstənin qalibi olaraq Azərbaycan çempionatının yüksək liqasına iştirak etmək hüququ qazanıb. 2006-cı ilin avqust ayında birinci liqada ilk oyunlarını keçirmə ərəfəsində “Gilan” Xanlar rayonundan Qəbələyə köçürülüb. Çempionatın davamında isə həmin müddətdən etibarən Qəbələ şəhərini təmsil etməyə başlayıb. Yüksək liqada keçirdiyi ilk oyunlarda uğur qazanmaqdan uzaq olan Gilan klubunda ilk dəyişiklik baş məşqçisi postunda edilib. Komanda birinci liqada keçirdiyi ilk, 2006/2007-ci il çempionatını 11-ci sırada başa çatdırıb. Qarşısına qoyduğu məqsədə, yüksək liqada qalmağa nail olan “Gilan”ın adı növbəti mövsüm ərəfəsində yenə də dəyişib. 2007-ci il avqust ayının 31-də “Gilan” PFK adı “Qəbələ” PFK ilə dəyişdirilib. Hal-hazırda Qəbələ futbol klubu Azərbaycan çempionatının nüfuzlu klublarından birinə çevrilib.

AFFA rəhbərliyin qərarına əsasən, 2013-cü ildən etibarən Premyer Liqa klublarının 19 yaşlı komandaları arasında da çempionat keçirilir. İlk belə yarış 2013-cü ilin mart-may aylarında gerçəkləşib. Fərəhli haldır ki, U-19-lar arasında birinci Azərbaycan çempionatının qalibi məhz Qəbələ olub. Qəbələnin 19 yaşlılardan ibarət komandasının formalaşdırılmasında məhz həmin dövrə təsadüf edir. Məqsəd, peşəkar komandaların heyətinə düşmək istəyən gənc futbolçulara dəstək olmaq, 19 yaşlılardan ibarət milli komandanın hazırlığını daha da yüksəltməkdir. Heyət Qəbələ Futbol Akademiyasının 17 yaşlı futbolçulardan və əvəzedici komandada oynayan gənclərdən təşkil olunub. Yeni yaradılan Qəbələ U-19 komandasının hazırlığı klubun əvəzedicilərdən ibarət komandasının məşqçilər korpusuna tapşırılıb.

Qəbələ klubu Azərbaycan futbolunda etdiyi dəyişiklər və yeniliklərlə də Azərbaycan futbolu tarixinin yaddaşına düşüb. 2009-cu ildə Azərbaycanda ilk futbol akademiyası Qəbələ futbol klubuna məxsus olması ilə yanaşı, bu addımı atmaqla ölkədəki bacarıqlı və istedadlı futbolçuları kəşf edib Azərbaycan futboluna qazandırmaq, onların peşəkar futbolçu kimi yetişdirilərək gələcəkdə Azərbaycan milli komandasının və Qəbələ Futbol Klubunun uğurlar qazanması missiyasını öz üzərinə götürüb.

Qəbələ Futbol Klubu təkcə əsas komandanın uğurları ilə deyil, akademiyası və digər idman növləri ilə də sözünü deməyi bacarıb. Uşaq futbolunun inkişafını daim diqqət mərkəzində saxlayan, bu istiqamətdə işlər görən Qəbələ İdman Klubu irihəcmli layihələr həyata keçirir. Belə layihələrdən biri ənənəvi Qəbələ Kuboku turniridir. Bu, ölkəmizdə aşağı yaş qrupları üzrə klublar arasında keçirilən ilk beynəlxalq turnirdir.

Qəbələ futbol klubu oyunlarını 3500 tutuma malik Qəbələ şəhər stadionunda keçirir. Stadionun çoxdan tikilməsinə baxmayaraq 2011-ci ildə burada yenidən

qurma işləri aparılıb. Stadionda drenaj sistemi qurulub. Güclü yağış yağsa belə stadionun içərisində gölməçə və ya çökmə problemi yaşanmır. Bundan başqa əsas stadiondan əlavə məşq meydançaları da təbii ot örtüyü ilə təchiz olunub. Stadionun işıqlandırma sistemində yüksək səviyyədədir. Hər oyundan qabaq proyektorlar yoxlanılır, bundan başqa işıqların sönəcəyi halda meydanın işıqlandırılması üçün generatorlardan istifadə olunur. Meydançanın işarələnməsi isə hər oyundan qabaq həyata keçirilir. Qəbələ şəhər stadionunu dağların və gözəl mənzərənin əhatə etməsi stadionu dahada mükəmməlləşdirir.

Azərbaycan dünyanın idman mərkəzlərindən birinə çevrilib. Son illər ölkəmizdə dünya və Avropa çempionatları, nüfuzlu beynəlxalq turnirlərin təşkili adi hal alıb. İdmançılarımızın beynəlxalq yarışlardakı uğurları ildən-ilə artan tempə gedir. Bütün bunlar Azərbaycanda idmana dövlət tərəfindən göstərilən diqqət və qayğının bariz nümunəsidir. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev 1997-ci ildə Milli Olimpiya Komitəsinin prezidenti seçildikdən sonra ölkəmizdə beynəlxalq olimpiya hərəkəti geniş vüsət aldı. Qəbələ İdman Klubu bu hərəkətdə fəal iştirak edir və ölkə idmanının inkişafına öz töhfələrini verməyə çalışır.

Qəbələ İdman Klubunun əsas bölmələrindən olan futbol komandası 2005-ci ildən etibarən Azərbaycan çempionatlarında iştirak edir. Qəbələ Futbol Klubu uzunmüddətli plan və strategiya hazırlayıb. Bu planın bir hissəsi olaraq, uşaq futboluna xüsusi diqqət ayrılır. Məhz buna görə Azərbaycan akademiyası yaradan ilk klub məhz Qəbələ olub. Qəbələnin azyaşlı futbolçuları bir çox uğurlara imza atıblar. Aşağı yaş qruplarından ibarət komandalar Azərbaycan çempionatında daima medallar uğrunda mübarizə aparır.

Qəbələ klubu bazasına və infrastrukturuna görə Azərbaycanın ən yaxşı klublarından biri, bəlkə də birincisidir. Ölkəmizin ən keyfiyyətli ot örtüyünə malik meydançaları məhz Qəbələdə yerləşir. Meydançaların ot örtüyü FIFA sertifikatına malik mütəxəssislər tərəfindən müasir texnologiyalarla yerləşdirilir, xüsusi qayğı göstərilir. Bütövlükdə, Qəbələ FK-ya məxsus bazada 5 tamölçülü təbii, 1 ədəd tamölçülü, 2 ədəd süni örtüklü məşq və 1 qum meydançası vardır.

Qəbələ futbol klubunun ev forması qırmızı, qara rənglərdən ibarətdir. Formanın ön hissəsində klubun hal-hazırkı sponsorunun adı yazılıb. Yazının üzərindəki qırmızı-qara rənglərdən ibarət damalar diqqəti cəlb edir. Formanın yuxarı-sol hissəsində klubun emblemi, sağ hissəsində isə formanı hazırlayan firmanın adı yazılıb.

Azərbaycan idmanında özünəməxsus çəkisi olan Qəbələ İdman Klubu istər respublikamızda, istərsə də ölkə həddlərindən kənarda kifayət qədər populyardır. Buna görə də nüfuzlu şirkətlər, qurumlar Qəbələ İdman Klubu ilə əməkdaşlıq etməyə səy göstərir. Hazırda Qəbələ İdman Klubunun bir neçə tərəfdaşı var. Bu şirkət və ya qurumların adları Qəbələ Futbol Klubunun formalarında qeyd olunur.

İdman geyimləri üzrə İspaniyanın məşhur brendi olan “JOMA” da Qəbələ klubunun tərəfdaşlarındanır. Qəbələ FK-nın komandaları, Qəbələ Futbol Akademiyası, eləcə də, Qəbələ İK-nın nəzdində fəaliyyət göstərən digər idman

növlərinin təmsilçiləri məhz JOMA şirkətinin istehsal etdiyi geyimlərdən yararlanır. Tərəflər arasında müqavilə 2013-2014-cü il mövsümünü əhatə edirdi. Əməkdaşlıq uğurlu olduğu üçün müqavilənin müddəti uzadıldı. Qeyd etmək lazımdır ki, JOMA həm komanda, həm də fərdi idman növlərində geyimlər, ayaqqabılar və aksesuarlar istehsalı ilə məşğuldur.

Müasir futbolda tibb, sağlamlıq anlayışlarının çox vacib olduğunu nəzərə alan Qəbələ İK bu istiqamətdə də işini peşəkarcasına qurub. Klubla Türkiyənin aparıcı tibb mərkəzlərindən olan Acıbadem Hospitals Group arasında tərəfdaşlıq müqaviləsi 2011-ci ilin dekabrında imzalanıb. Müqavilənin şərtlərinə əsasən, Acıbadem Qəbələ İK-nın üzvlərinə tibbi xidmətlər göstərir. İdmançılar buraya daxil olan tibb müəssisələrində müayinədən keçir, ehtiyac yarandığı təqdirdə, burada müalicə olunurlar. Acıbadem 1991-ci ildən Türkiyə ilə yanaşı beynəlxalq arenada da yüksək standartlara uyğun tibbi xidmət göstərməkdədir. Hazırda Acıbadem 16 tam təchizatlı xəstəxana və 8 poliklinikadan ibarətdir, personalının sayı isə 13 mindən çoxdur.

Azərbaycan futbolunda klublarımızın emblemlərinə fikir versək qənaətbəxş qiymətləndirmək olar. Həç biri kor-koranə yaradılmış emblemlər deyil. (atlar, neft buruğu, gəmi lövbəri, dağ və s.). Xaricdəki futbolsevərlər ölkəmizin klublarına diqqət yetirsələr emblemləri maraqla qarşılaya bilərlər.

Qəbələ futbol klubu ilk yarandığı vaxtlarda klubun emblemi sadə olsada zaman keçdikcə emblemində daha yaxşı və müasir dəyişikliklər oldu. Klub ilk yarandığında hazırlanan emblemi ilə hal-hazırda olan embleminə fikir verdikdə, emblemin kənar hissələri eyni olaraq qalsada üzərində və yazılardakı dəyişikliklər dahada gözəgəlimli olmasının əsas səbəbidir. Emblemin üzərində edilən ən əsas dəyişikliklərdən biri isə emblemin üzərində olan dağ rəsinin əvvəlkinə baxdıqda daha aydın və gözəl görünməsidir.

Hal-hazırda olan müasir emblemlərin fərqli olmasının ən əsas səbəbi onun dizaynı və rənglərin uyğunluğudur. Bir çox futbol klubunun emblemlərində ən az 2 və ya 3 rəngdən istifadə olunub. Emblemlərində 3 rəngdən artıq istifadə edən klubların sayı da az deyil. Buna baxmayaraq 10 futbol klubunda 9-u emblemlərinin rəng seçimində 3-dən artıq rəng istifadəsinə üstünlük vermirlər. Qəbələ futbol klubu da 3-dən artıq rəng seçimi etməyən klublar arasındadır.

Demək olar ki, hər bir klubun emblemlərinin üzərində klubun tarixini və ya şəhəri əks etdirən mənalı olur. Bir çox futbol klubunun emblemlərinin üzərində baxdıqda bunu anlamaq mümkündür. Lakin elə klublarda var ki, klubun embleminin üzərindəki mənanı anlamaq çox çətindir. Buna misal olaraq dünyanın ən güclü klublarından olan Barcelona, Real Madrid, Bayern Munchen və s. kimi klubları göstərmək olar. Qəbələ futbol klubunun emblemindəki mənanı rahatlıqla anlamaq mümkündür. Belə ki, emblemin üzərindəki dağlar Qəbələ şəhərinin dağlarını və gözəlliyini əks etdirir.

Futbol klublarının emblemlərinin üzərində dəyişməyən tək şey klubun yaranma ilidir. Qəbələ futbol klubunun hal-hazırda istifadə etdiyi emblem cəmiyyət tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Loqoda istifadə olunan rəng və

elementlər komandanın müasir dəyərlər və milli köklərə əsaslandığını və daima zirvələrdə olmağı qarşısına məqsəd qoyduğunu göstərir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Əliyev A., Rəfiyev İ., Süleymanov M. Qəbələ futbol klubu kataloqu // Kataloq "Qəbələ İK", 2014, səh.131.
2. Hüseynov F. / "Futbol Forum" qəzeti Azərbaycan nəşriyyatı, 2007, səh.12.
3. Hüseynov Ş. "Bakı Sport" qəzeti, Azərbaycan nəşriyyatı, 2008, səh.8.
4. <http://www.qebele-ih.gov.az/page/58.html>
5. <https://news.milli.az/sport/236558.html>

**Гуддесер Ибрагимов**

### **Корпоративный стиль футбольной команды Габала Резюме**

В данной статье автор исследует корпоративный стиль футбольной команды Габала. Автор дает информацию об одежде и эмблеме команды. В статье отмечается, что нынешняя эмблема команды имеет удачное дизайнерское решение. Цвета и элементы использованные в лого отражают современные, а также национальные ценности.

**Ключевые слова:** Футбол, спорт, страна, чемпионат, клуб, турнир

**Guddasar Ibrahimov**

### **Corporate style of the Gabala football team**

In this article, the author will explore the corporate style of the football team Gabala. The author gives information about the team's clothing and emblem. The article notes that the current emblem of the team has a successful design solution. The colors and elements used in the logo reflect modern as well as national values.

**Keywords:** football, sport, country, championship, team, tournament

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 25.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 03.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 29.05. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur**

*Sənan Ağayev*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [zohr.sena@gmail.com](mailto:zohr.sena@gmail.com)*

## **MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ AZƏRBAYCAN KİTAB QRAFİKASINDA DİNİ VƏ MİFOLOJİ MÖVZULAR**

**Xülasə:** Ümumilikdə müstəqillik dövrü qrafika sənətinin inkişafında kitab qrafikası mühüm yer tutmuşdur. Müstəqillik dövründə mifoloji mövzuların əks olunduğu illüstrasiyalar əsasən ədəbiyyatımızın ən rəngli örnəklərindən sayılan nağıllara həsr olunmuşdur. Azərbaycan nağıllarının süjetləri ilə bağlı olan mifik-əfsanəvi personajlar kitab qrafikasının mühüm təsvir obyektlərindən idi. Dini mövzulu illüstrasiyalar isə az hallarda çap olunan dini nəşrlərlə bağlı olaraq yaradılırdı.

**Açar sözlər:** Qrafika sənəti, kitab qrafikası, illüstrasiya, din, mifologiya.

Azərbaycan təsviri sənətində bütün dövrlərdə olduğu kimi müstəqillik dövründə də dini və mifoloji mövzular aktual olmuşdur. Bunu təsviri sənətin başqa növləri kimi qrafika sənəti üçün də demək olar. Müstəqillik dövründə qrafikanın başqa növlərindən fərqli olaraq, məhz kitab qrafikasında dini və mifoloji mövzulara geniş rast gəlinir. Lakin az hallarda müstəqil hazırlanmış dəzgah qrafikası nümunələrində, teatr plakatlarında və s. qrafika nümunələrində də bu mövzular öz əksini tapmışdır.

Kitab illüstrasiyası sahəsində çalışan dövrün tanınmış rəssamlarından İnnə Kostinanın əsərləri özünün zəngin koloriti və canlı, dinamik xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. 1992-ci ildə “Yazıçı” nəşriyyatı tərəfindən çap edilmiş “Min bir gecə” kitabının bədii tərtibatı və illüstrasiyalarla təmin edilməsi işi İnnə Kostinaya həvalə edilir. Rəssam kitab üçün akvarel texnikasında on iki illüstrasiya işləmişdir. Rəngarən illüstrasiya silsiləsi yaradan rəssam nağıl personajlarının həllinə fantosmoqorik obrazlara müraciətlə nail olmuşdur. Çoxplanlı və çoxfıqurlu bu illüstrasiyalar nağılların oxucuya vermək istədiyi ideya və məzmunun daha təmiz çatdırılmasında əvəzsiz rol oynayır. Bu təsvirlərdə Şərqi xalqlarının əfsanəvi-mifik baxışlarının təzahürü olan div, cin, simurq quşu kimi personajlarla yanaşı, mələklərin müşayiət etdiyi qadın başlı, qanadlı, əfsanəvi atın təsvirinə də yer verilmişdir. [1, 95; 2]

Müstəqillik dövründə uşaqlar Azərbaycan nağıllarının kütləvi nəşrinə başlanılmışdır. 1993-cü ildə “Şur” nəşriyyatında Qəşəm İsabəylinin “Cin” adlı nağıl-povesti çapdan çıxarılmışdır. Kitabın bədii yüklü, lakin kompozisiya cəhətdən sadə olan illüstrasiyalarını gənc rəssam Pərvanə Süleymanova işləmişdir. Tuş, pero və akvarel texnikası ilə işlənmiş illüstrasiyalar azyaşlıların əsərin əsas ideya və bədii məzmununu rənglərin dili ilə sadə və rahat qavramasına xidmət edir. Bu baxımdan “Azərbaycan ensiklopediyası” nəşriyyat-poliqrafiya birliyinin 1996-cı ildə çap olunmuş “Məlikməmməd” nəşri də xüsusi yer tutur. Illüstrasiyaları rəssam Elman Həşimov tərəfindən işlənmiş bu nümunənin müxtəlif səhəflərində oxucuların qarşısına div, əjdaha, zümrüd quşu kimi əfsanəvi nağıl personajları çıxır. Zümrüd quşu Məlikməmməd nağılında önəmli rolə malik obrazlardandır. Xeyirin simvolu olab bu quş balalarını bədheybət əjdahadan xilas edən Məlikməmmədi qanadına alıb qaranlıq dünyadan çıxarır, öz tükünü ona verib nə vaxt köməyə ehtiyacı olsa yandıрмаğı tapşırır. Belə fantastik xüsusiyyətlərə malik qüvvə olan Zümrüd quşu başqa illüstrasiyalarda daha rəngarəng, ehtişamlı və nağılvarı tərzdə təsvir olunsa da, Elman Həşimov “Məlikməmməd” nağılının bu nəşri üçün daha sadə, realistik Zümrüd quşu obrazı yaratmışdır. Bu quş nağılda nə qədər xeyirin simvolu kimi görünsə də illüstrasiyada tükələri qara, caynaqları iri olan obraz heybətlı və qorxuludur. [1, 108; 3]

2001-ci ildə “Çaşıoğlu” nəşriyyatında çap olunan “Ovçu Pirim” nağılı rəssam Cəmaləddin Dərbəndi tərəfindən illüstrasiyalasdırılmışdı. Nağıl üçün altı illüstrasiya işləyən rəssamın əsas personajları ovçu Pirim və padşahla yanaşı, fantastik gücə malik ilanlar idi. Illüstrasiyalardan birində ovçu Pirimin ilanlar padşahının qızı olan ağ ilanı boğmağa çalışan qara ilanı vurmağa çalışdığı səhnə təsvir olunmuşdur. Nağılda ovçu Pirim səhvən ağ ilanı vurur və ilanlar padşahı bütün ilanlara əmr edir ki, Piri onun hüzuruna gətirsinlər. Növbəti illüstrasiyada Cəmaləddin Dərbəndi ovçu Pirimin ilanlar padşahının hüzurunda olduğu epizodu təsvir etmişdir. Nağıla görə tüpürçəyində sehrli güc olan, üzöklərinin fantastik kəramətləri olan ilanlar padşahı illüstrasiyada möhtəşəm taxt üzərində, başında tac, boynunda qiymətli daş-qaşlarla şaha qalxmış pozada, ehtişamlı təsvir olunmuşdur. [4]

2000-ci illərdə təkcə Azərbaycan mifoloji dünya görüşü ilə bağılı deyil, dünyanın başqa xalqlarının mifologiyası ilə bağılı kitablar da çap olunur və istədadlı rəssamlarımız tərəfindən illüstrasiyalasdırılırdı. Bu cəhətdən dünyanın ən qədim mədəniyyətlərindən birini yaratmış olan yunan xalqına məxsus zəngin miflərin bəzilərinə bəhs edən iki kitabı xüsusilə qeyd etmək olar. Bu kitablar “Altun kitab” nəşriyyatında 2005-ci ildə çap olunmuş “Heraklin on iki qoçaqlığı” və eyni nəşriyyatda 2007-ci ildə çap olunmuş “Prometey. Arqonavtlar” kitablarıdır. Hər ikisinin illüstrasiyalarla təmin edilməsi eyni rəssama tapşırılan kitabların illüstrasiyalarının müəllifi Zöhrab Cabbarov olmuşdur. Rəssamın hər iki kitab üçün yaratmış olduğu təsvirlərdə qədim yunan heykəltəraşlığı və təsviri sənətinin kanonlarına müraciət hiss olunur. Bu da rəssamın işə başlamadan öncə mövzu ilə bağılı ətraflı araşdırma apardığını və işin öhtəsindən uğurla gəlmək üçün yunan

mifologiyası haqqında dərin biliklərə yiyələndiyini göstərir. “Heraklın on iki qoçaqlığı” kitabının səhifələrini bəzəyən qrafiki təsvirlərdə qəhrəmanın başına gələn əhvalatlarla bağlı süjetlər təsvir edilmişdir. Bu təsvirlərdə biz ara-sıra yeddi başlı əjdahaya, yarı at, yarı insan olan kentavr təsvirinə rast gəlirik. Maraqlı illüstrasiyalardan biri üç başlı, qorxunc it Kerberlə bağlı olan qoçaqlığa işlənmişdir. İki il sonra nəşr olunan “Prometey. Arqonavtlar” kitabı ümumilikdə yunan mifologiyası ilə bağlı olan bir çox əfsanəni özündə birləşdirdiyi üçün Zöhrab Cabbarovun bu kitaba işlədiyi təsvirlər mövzu baxımından daha rəngarəngdir. Burada yuxarıda bəhs etdiyimiz kentavr obrazı balaca Yazonu böyüdüb, ona döyüşün və qılınc oynatmağın sirlərini öyrədən qoca kentavr Xiron şəklindən qarşımıza çıxır. Bundan başqa yunan əfsanələrinin başqa mifik personajları – yarı keçi, yarı insan olan satirlərin də təsviri yaradılmışdı. Maraqlı və yaddaqalan illüstrasiyalardan birində isə qədim yunan mifologiyasına görə baş allah sayılan Zevslə bağlı yaradılmışdır. İllüstrasiyada Zevs buludların üstündə, əlində şimşək əsası, məğrur, yenilməz dünya hökmdarı kimi təqdim edilir. [5; 6]

Azərbaycan kitab illüstrasiyasından danışarkən görkəmli rəssam və qrafika ustası, Xalq rəssamı Arif Hüseynovun yaradıcılığından bəhs etmədən keçmək olmaz. Arif Hüseynovun əsərləri uzun illərin sənətkar axtarırlarının nəticəsi hesab olunur və Azərbaycan qrafikasında yeni mərhələnin başlanğıcı sayılır. Rəssamın yaradıcılığında Azərbaycan xalq nağıllarına işlədiyi illüstrasiyalar xüsusi yer tutur. “Qanun” və “Əli və Nino” nəşriyyatlarının birgə işi olan 2017-ci ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan xalq nağılları” kitabı Arif Hüseynovun işlədiyi illüstrasiyalar ilə bəzədilmişdir. Rəssamın çoxsaylı rəmz və məcazlardan istifadə etməklə ərsəyə gətirdiyi bu təsvirlər bütün yaş qruplarından olan oxucular üçün maraqlıdır. Bildiyimiz kimi, nağıllarımız əsrlərdən bəri yurdumuzda yaşayan xalqların dini inancları və mifoloji dünya görüşünün öyrənilməsi baxımından qiymətli mənbədir. Bu nağıllar vasitəsilə təqdim edilən Azərbaycan xalqının mədəniyyətini əks etdirən müxtəlif hadisələrin iştirakçıları olan obrazlar xalqın mədəni təfəkküründən və əfsanəvi-mifik təsəvvürlərindən qaynaqlanır və rəssam bu qəhrəmanları canlandırarkən qeyd etdiyimiz məqamlara əsaslanır. Rəssam kitabda yer alan iyirmi səkkiz nağıl üçün qırx ədəd illüstrasiya yaratmışdır. Fantastik hadisələrin cərəyan etdiyi “Əjdaha”, “Naşükür qız”, “Nar qız”, “Tənbəl Əhməd”, “Ovçu Pirim”, “Məlikməmmədin nağılı”, “Təpəgöz”, “Cırtan”, “Sehrli üzük”, “Göyçək Fatma” və başqa nağıllara çəkilmiş illüstrasiyalar bədii məcazlardan geniş istifadə edilmişdir. Miniatur sənəti bədii ənənələrinə dərinlən bələd olan Arif Hüseynov təsvirləri yaradarkən sənətin bu növünə də əsaslanmışdır. Kitabda Məlikməmməd nağılına həsr olunmuş üç illüstrasiya alır. Bunlardan birincisində Məlikməmmədin divlə döyüşünü əks etdirən illüstrasiyadır. Digər rəssamlardan fərqli olaraq Arif Hüseynov divi mavi rəngdə deyil, qırmızı rəngdə və sadə deyil, daha qorxunc, kompozisiyaya güclə yerləşən böyüklükdə təqdim edir. İkinci illüstrasiyada isə Məlikməmməd Simurq quşunun belində qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya səyahət edərkən təsvir olunub. Zəngin dekorativliyi və əlavə təsvir ünsürləri ilə zənginliyi ilə seçilən əsərdə fonunda qırmızıya boyanmış səma vardır. Nağıla həsr edilmiş

üçüncü təsvir isə sevgililərin xoşbəxt anlarını nümayiş etdirir. Div obrazı ümumi xüsusiyyətləri əsas götürüldükdə bir-birinə bənzəyən biçimdə “Cırdan”, “Tənbəl Əhməd”, “Nar qız” və başqa nağıllarda da qarşımıza çıxır. İllüstrasiyaları ilə mifoloji baxımdan maraq doğuran daha bir nağıl isə “Təpəgöz” nağılıdır. “Təpəgöz”ə çəkilən illüstrasiyalarda əsası “Kitabi – Dədə Qorqud” dastanından gələn Təpəgöz obrazı canlandırılmışdır. Birinci təsvir Təpəgözün çoban tərəfindən tapılması səhnəsini, ikinci isə Basat ilə Təpəgözün vuruşma səhnəsini əks etdirir. Məlikməmməd ilə divin vuruşma səhnəsi ilə eyni kompozisiya quruluşuna malik olan bu illüstrasiyada da Təpəgöz fiquru çox böyük və heybətli təsvir olunmaqla, sanki kompozisiyanın sərhədlərini aşacaqmış təəssüratı yaradır. [7, 14; 8, 295-301; 33]

2000-ci illərdə Azərbaycanda İslam dini ilə bağlı olan hadisə və rəvayətlərin təsvir olunduğu kitablar da çap olunurdu. Bunlardan biri 2004-cü ildə “Nurlan” nəşriyyatında çap olunan, Vəfa İbrahim qızı tərəfindən illüstrasiyalasdırılan “Həzrət Əli” kitabıdır. Akvarel texnikası ilə işlənmiş olan altı illüstrasiya – “Peyğəmbərin doğulduğu yer”, “Hz. Məhəmmədin Məkkədən Mədinəyə hicrət edərkən sığındığı Səvr mağarası”, “Ali-Əba”, “Xeybər qalasının fəthi zamanı Hz. Əlinin qalanın qapısını qalxan kimi qaldırması”, “Hz. Məhəmməd Qədirül-Xümm günü Hz. Əlinin imamlığını elan edərkən”, “Hz. Əli Quranı təfsir edərkən” – əsərin süjet xətti ilə bağlı əsas məqamları əks etdirir və əsərin oxucu üçün daha aydın və anlaşıqlı olmasını təmin edir. [1, 114-115]

Beləliklə, ümumilikdə müstəqillik dövrü qrafika sənətinin inkişafında kitab qrafikası mühüm yer tutmuşdur. Müstəqillik dövründə mifoloji mövzuların əks olunduğu illüstrasiyalar əsasən ədəbiyyatımızın ən rəngli nümunələrindən sayılan nağıllara həsr olunmuşdur. Azərbaycan nağıllarının süjetləri ilə bağlı olan mifik-əfsanəvi personajlar kitab qrafikasının mühüm təsvir obyektlərindən idi. Dini mövzulu illüstrasiyalar isə az hallarda çap olunan dini nəşrlərlə bağlı olaraq yaradılırdı.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Müstəqillik dövrü Azərbaycan qrafikası. Dissertasiya. 2013.
2. Min bir gecə. Bakı: “Yazıçı”, 1992
3. Məlikməmməd. Bakı: “Azərbaycan ensiklopediyası”, 1996,
4. Ovçu Pirim. Bakı: “Çaşıoğlu”, 2001
5. Heraklin on iki qoçaqlığı. Bakı: “Altun kitab”, 2005
6. Prometey.Arqonavtlar. Bakı: “Altun kitab”, 2007
7. Arif Hüseynov, Orxan Hüseynov. Bakı: “Təhsil”, 2009
8. Z.Əliyev. Arif Hüseynov. Bakı: “Şərq-Qərb”, 2014
9. Azərbaycan xalq nağılları. Bakı: “Əli və Nino”, 2017

**Санан Агаев**

**Религиозные и мифологические темы  
в книжной графике Азербайджана периода независимости**

**Резюме**

В период независимости Азербайджана важное место в развитии искусства графики занимала книжная графика. Иллюстрации, отражающие мифологические темы периода независимости, в основном, относились к самым ярким примерам нашей литературы, к примеру сказкам. Мифические персонажи, связанные с сюжетами азербайджанских сказок являются объектами книжной графики.

**Ключевые слова:** искусство графики, книжная графика, иллюстрация, религия, мифология.

**Senan Agayev**

**Religious and mythological themes in the book graphics of Azerbaijan during  
the period of independence**

**Summary**

During the period of Azerbaijan's independence, book graphics took an important place in the development of art graphics. The illustrations reflecting the mythological themes of the period of independence, mostly related to the most colorful examples of our literature, to fairy tales. Mythical characters associated with the stories of Azerbaijani fairy tales are significant objects of book graphics. Religious themes were created in rare cases associated with the publication of religious publications.

**Keywords:** art graphics, book graphics, illustration, religion, mythology.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 14.05. 2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 21.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 18.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 745/749

*Tural Ağayev*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [tural.agayev.94@mail.ru](mailto:tural.agayev.94@mail.ru)*

## **AZƏRBAYCAN ZƏRGƏRLİYİNDƏ ŞƏBƏKƏ TEXNİKASI**

**Xülasə:** Bu məqalədə Azərbaycan zərgərliyinin qədim zamanlardan bu günümüzdək keçdiyi bütün inkişaf mərhələləri araşdırılmışdır. Həmçinin Azərbaycan zərgərliyi və şəbəkə texnikasının bütün texnika və bədii xüsusiyyətlərinin özünəməxsusluğu ön plana çəkilmişdir.

**Açar sözlər:** Azərbaycan zərgərliyi, şəbəkə, simvollar, milli ornamentlər, mineralistika, qədim, dekorativ - tətbiqi sənət, mədəniyyət, zərgərlik nümunələri, metal məmulatları.

Azərbaycanda dekorativ-tətbiqi sənətin öndə gedən sahələrindən biri də zərgərlikdir. Azərbaycan zərgərliyi qədim zamanlardan formalaşaraq bu günümüzə gəlib çatmışdır. Azərbaycan zərgərliyində bəzəklər şərti təsvir edilirdi və rəmzi mənada formalaşmışdı. Arxeoloji qazıntılar nəticəsində Azərbaycan ərazisində çoxlu sayda mis, tunc, gümüş və qızıl zərgərlik nümunələri aşkara çıxarılmışdır. Əsrlərin yaradıcılıq süzgəcində püxtələşən dekorativ nümunələr əfsanəvi gözəllik aləmi yaratmışdır. Milli zərgərlik nümunələri klassiklərin, səyyahların, tacirlərin və eləcə də müxtəlif peşə sahiblərinin xatirələrində silinməz iz buraxmaqdadır.

XIX – XX əsrlərdə Azərbaycan zərgərliyi təkan mərhələsinə qədəm qoyur. Belə ki, bu əsrlərdə zərgərliyin bir çox texnikaları inkişaf etməyə başlayır. Bunların içində ən çox şəbəkə diqqəti cəlb edir.

Hələ XIX əsrin ikinci yarısında maddi mədəniyyət nümunələrinə artan maraq nəticəsində Rusiya və Avropa ziyalıları Azərbaycan sənətkarlığını onun maddi sərvətləri mənbəyindən, irsi bədii zəminindən, etnik mənşəyindən, flora və faunasından ayrılıqda, təsadüfi materiallar əsasında öyrəndilər (5, səh. 49). XIX əsrdə maddi mədəniyyət nümunələri ayrı-ayrı şəxslərin əlində toplanırdı. Bu da getdikcə şəxsi kolleksiyaların yaranmasına gətirib çıxartdı və həmçinin həmin şəxslərin daha da zənginləşməsinə səbəb oldu. Bu kolleksiyalar dünyanın müxtəlif ölkələrində formalaşmışdır. Çox təəssüflər olsun ki, bu zərgərlik nümunələrinin əksəriyyəti haqqında məlumatlar ayrı-ayrı Qafqaz xalqlarının eləcə də Türkiyə və İranın adına yazılırdı. Bu yanlışlıq təkcə zərgərlik sənətində deyil həmçinin digər sənət sahələrində də aparılırdı. Azərbaycan mədəniyyəti haqqında yaradılmış belə bir yanlışlıq heç də təsadüfi deyildir. Çünki, bunları Azərbaycan xalqına düşmən

olan digər xalqların təxribatı kimi qiymətləndirilməsi daha düzgün hesab etmək olar.

Şəbəkə texnikası Azərbaycan ərazisində qədim zamanlardan inkişaf etməyə başlamışdır. Belə ki, bu texnikaların forma və simvolları özünü bədii metalda da göstərirdi. Avropalıların diqqətini isə ən çox çəkən səbəb bu texnikada olan hədsiz incəlik xüsusi plastik keçidlər və həmçinin naxışların simvolistik mənalı idi. Şəbəkədə bütün formalar incə, hətta sapdan nazik hissələrlə sanki ştrixlənmiş kimi bir-birilərinə paralel şəkildə yığılırdı. Hələ xanlıqlar dövründə buna misal olaraq kifayət qədər zərgərlik nümunələrini görə bilərik. XIX – XX əsrlərdə zərgərlik nümunələrinə tələbatın artması sənətdə yeni metodların yaranmasına səbəb oldu. Bu da sifarişçilərin maraq dairələrini daha da əhatələmək üçün mükəmməl vasitə idi (5, səh. 51). Azərbaycan zərgərliyində işlənən ornamentlər xalqımızın milli mentalitetindən, mədəniyyətindən, milli adət-ənənələrindən xəbər verir. Belə ki ornamentlər sadə və dekorativ xüsusiyyət vermək üçün deyil, həmçinin simvolik xüsusiyyətlər kəsb edirdi. Azərbaycan ustaları tərəfindən üzüklər, bilərziklər, boyunbağlar, qayış, geyim üzülkləri xüsusi peşəkarlıqla hazırlanırdı. Belə ki bu məmulatlara baxdıqda aydın şəkildə neçə yaşda olan insan üçün hazırlandığı bəlli olurdu. Azərbaycan zərgərliyi o dövrdə Azərbaycan milli geyim dəbinə təsir edən amillərdən biri idi. Həmçinin onu da qeyd edə bilərik ki, Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti bir-birlərinə qarşılıqlı sürətdə təsir edirdilər. Danışdığımız təsiri zərgərlikdə də görə bilərik. Zərgərlik sənətində istifadə olunan ornamentlər, toxuculuq, xalça, duluculuqda və həmçinin bədii metal sənətində də öz əksini tapır. Bu da vahid milli təfəkkürün olması ilə bağlı idi. Çünki, bu ornamentlər simvolik xarakter daşıyırdı və bu xalqın tarixi köklərinə əsaslanırdı. Azərbaycan zərgərlik nümunələri hazırda dünyanın bir çox muzeylərini bəzəyir. Buna baxmayaraq əksər sənət nümunələrimiz yuxarıda qeyd olunduğu kimi Azərbaycan adı ilə deyil, fars, türk və s. adlarla təqdim olunur. Diqqətlə bu sənət nümunələrinə baxdıqda adları çəkilmiş millətlərin zərgərlik nümunələri ilə ortaq cəhətləri çoxdur. Təbii ki, buna səbəb bizim eyni zamanda şərqdə məskunlaşmağımız ilə bağlıdır. Mütəxəssis yanaşması ilə aydın şəkildə Azərbaycan zərgərliyini digər xalqların zərgərliyindən fərqləndirə bilərik. Belə ki, ən əsas fərq işlənən ornamentlərin milli ornamentlərimizin olması və sujetli zərgərlik nümunələrində də məhz Azərbaycan yazılarına, əfsanələrinə söykənməsidir. Misal olaraq Nizaminin Xəmsəsini nümunə göstərmək olar. Simvolik cəhətdən ən çox işlənən forma buta olmuşdur. Təbii ki, butanın bir növü deyil, əksər növləri hətta xalçaçılıqda da istifadə edilən növlərindən zərgərlikdə də istifadə edildiyini görə bilərik. Hazırda müasir zərgərlikdə də bu formalardan istifadə olunur. Xüsusilə də şəbəkə texnikası ilə yaradılmış zərgərlik nümunələrində bunu görə bilərik. Bu texnika imkan yaradır ki, sənətkar kifayət qədər simvolik ornamentlərdən istifadə edə bilsin. Azərbaycan zərgərliyinin araşdırılması 60-70-ci illərdə tədqiq edilməyə başlamışdır. Belə ki, bu dövrdə Azərbaycan ərazisində arxeoloji qazıntılara təkan verildi. Arxeoloqlar külli miqdarda zərgərlik nümunələri aşkara çıxartdılar. Tapılmış zərgərlik nümunələri

dövrələrə görə müxtəlif metallardan hazırlanmışdır. Bu metallar arasında ən çox tunc, mis, gümüş və qızıl olmuşdur. 60-70-ci illərin arxeoloji qazıntıları bu sahədə məqalə, jurnal və. s elmi mənbələrin yaranmasına səbəb oldu. Məhz bu sahə üzrə sənətsünasların kifayət qədər maddi bazanın olması elmi tədqiqatların yüksək səviyyədə aparılmasına nail ola bildilər. Hazırda da bu mənbələrdən həmin dövrdəki sənətsünaslarımız istifadə edirlər. Azərbaycanda aparılmış bu arxeoloji qazıntılardan tapılan məmulatları təkcə bizim arxeoloqlar tərəfindən deyil, həmçinin xarici ekspertlər tərəfindən də qiymətləndirilərək dolğun faktlar əldə edilə bilmişdir. Bu ərazilərdə həmçinin daş-qaşdan istifadə də kifayət qədər çox olmuşdur. Zərgərlik sənəti özü istifadə olunan materiallara əsasən 2 yerə ayrılır. Bunlardan birincisi sırf gümüşdən istifadə edilərək hazırlananlar bunlara gümüş bəndlik, ikincisi isə sırf qızıl məmulatından hazırlanan məmulatlar buna isə sırf zərgərlik deyilir(5,səh.50). Zərgərlik sənətinin digər metal sənətlərindən əsas fərqi ondan ibarət olmuşdur ki, bu sənət növü sırf şəhərlərə aid idi. Kəndlərdə zərgərlik sənəti zəif inkişaf etmişdir. Belə ki, iri kəndləri istisna etmək lazımdır. Bu gün böyük kəndlərə misal olaraq Lahıc, Basqal və. s kimi kəndləri adlarını çəkə bilərik.

Azərbaycanda zərgərlik sənəti çox qədim kökə malikdir. İlk tapılan zərgərlik nümunələrimiz eramızdan əvvəl I minilliyə aiddir. Tapılmış nümunələrin arasında daha çox sırğa, üzük, ayaq və əl bilərzikləri, boyunbağlar, qayış və. s olmuşdular(2,səh.23).

Ən qədim nümunələr əsasən bir texnika ilə hazırlanırdı. Bu döymə üsulu ilə hazırlanan məmulatlar idi. Ən əsas istifadə olunan materiallar isə tunc olmuşdur. Tuncdan ən çox kəmərlər hazırlanırdı. Döymə üsulu ilə hazırlanmış tunc kəmərlər dövrü üçün ən qiymətli nümunələr sayılırdı. Danışdığımız dövrün ustaları tərəfindən işlənmiş zərgərlik nümunələri həqiqətən də öz gözəlliyi ilə insanı heyran edirdi.

Ərəb və fars dilində yazılan mənbələrdə IX-X əsrlərə aid olan Azərbaycan zərgərliyi haqqında məlumatlara təsadüf edilir. Burada bir çox şəhərlərimizin adı qeyd olunur. Misal olaraq Bərdə, Gəncə, Naxçıvan və. s şəhərlərin zənginliyi barədə məlumat yazılmışdır. İbn-Haykəlin qeydlərinə əsasən məlum olur ki, IX-X əsrin Azərbaycan feodalları zərgərlərə təkcə boyunbağı, üzük, toqqa və. s zinət əşyaları deyil, həmçinin qızıl və gümüşdən camlar, qablar da sifariş edirdilər. Bu dövrdə Azərbaycan ərazisində ticarət güclü inkişaf etmişdir. Belə ki, zərgərlərimizin istifadə etdikləri materiallar yəni qızıl, gümüş Tiflisdən, Rusiyadan, Türkiyədən və İrandan gətirilirdi.

Metal işləmə sənətinin incəliyi ilə seçilən sahəsi zərgərlik və gümüşbəndlik sənəti idi. Bu dövrə əsasən şöhrət qazanmış şəhərlər Bakı, Şamaxı, Gəncə və Nuxa olmuşdur. Bundan əlavə Təbriz və Bərdədə də bu sənət inkişaf etmişdir. Bakı və Şamaxı zərgərlik nümunələri minalı olmasına görə şöhrət qazanmışdır(5,səh.49). Gəncə və Naxçıvan zərgərliyi isə şəbəkələri ilə şöhrət qazanmışdır. Hər iki qrup zərgərlik nümunələrinin peşəkar işləməsi öz incəliyi ilə göz oxşayır. Zərgərlikdə təkcə qaşlı və qaşsız üzüklər deyil, həmçinin baş geyimləri, xəncər başlıqları,

tapanca tutacaqları, at sinəbəndi, at yüyəninin bəzəkləri, badələr, qutular və s. əşyalar hazırlanırdı

Araşdırmalara görə qədim Azərbaycanda misin aşkara çıxması ibtidai icma dövründə əhalinin iqtisadi təsərrüfat, ictimai və mədəni həyatında böyük irəliləyiş əldə etməsinə səbəb olmuşdur. Belə bir halda insanlar digər metalların da axtarışına sürətlə başlayırlar. Bu axtarışlar uğurla nəticələnir. Misal olaraq qurğuşun, qalay, marqans metallarının kəşfi cəmiyyətin bir addım da önə, yeni bir dövrə, yəni tunc dövrünün başlanmasına səbəb olmuşdur.(1,səh.30).

Tunc dövründə insanlar misdən tapılmış digər metallarla birgə əridərək daha mükəmməl və yeni keyfiyyətli metalın əldə olunmasına nail olmuşdurlar.(1,səh.30). Göstərilən bu faktlar bədii metalın sürətlə inkişafına zəmin yaratmışdır. Alimlərin araşdırmalarına əsaslanaraq deyə bilərik ki, Azərbaycan bədii metalının gələcək dövrlərdə mütərəqqi inkişafı, məhz tunc dövründən sonra mərhələli şəkildə zənginləşmişdir.

Bütün bu sadalanan faktlar tədqiqatımızın aktualığının göstəricisidir. Tədqiqatda Azərbaycan zərgərliyi və ən əsas da şəbəkə texnikasının bütün texnika və bədii xüsusiyyətlərinin özünəməxsusluğu nəzərə çatdırılır.

Tarix boyu bir çox alimlərimiz və mütəxəssislərimiz Azərbaycan bədii metalı mövzusunda onlarla araşdırmalar aparmışdılar. Zəngin təbiətə məxsus olan Azərbaycan təsviri incəsənət və dekorativ tətbiqi sənət üzrə kifayət qədər sürətli inkişaf etmişdir ki, təkcə bizim tədqiqatçıların deyil xarici tədqiqatçıların da nəzərindən qaçmamışdır. Xüsusən də SSRİ dövrü zamanı rus alimləri Azərbaycanın mədəniyyəti haqqında böyük araşdırmalar aparılmışdı(5,səh.48)

Beləliklə bütün faktlar bunu göstərir ki, Azərbaycan zərgərlik sənəti hələ keçmiş dövrlərdən digər ölkələrin diqqətini çəkmiş və maraq dairəsində olmuşdur. XIX-XX əsrlərin sənət nümunələri isə hazırda da gündəmdə olmasını və ələxusda şəbəkə texnikası ilə işlənmiş zərgərlik nümunələrinin önəm və əhəmiyyət daşımasının şahidi olduq. Azərbaycan zərgərliyinin incisi olan şəbəkə nümunələri dünya miqyasında diqqətli olması onun digər ölkələrin şəbəkəsindən fərqli olmasının qənaətinə gələ bilərik. Bu sənətin öz önəmini itirməyəcəyinə və daha da inkişaf edəcəyinə qətiyyətlə güvənə bilərik.

### **Ədəbiyyat:**

1. Kərimov K.Ç., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. Azərbaycan İncəsənəti. Bakı: 1992
2. Salamzadə Ə.R., Kərimov K.Ç., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. Azərbaycan incəsənəti. Bakı: 1977
3. Abdulova Gülnadə. Azərbaycan qadın geyim bəzəkləri // “Azərbaycan Xalçaları” məqalələr toplusu- Bakı: 2017
4. Zamanov Nadir. Düşündürən naxışlar. Bakı: 1981
5. Əsədova S. XIX-XX əsrlərdə Azərbaycan zərgərlik incəsənəti. Bakı: 1978
6. Mustafayev A. Azərbaycanda sənətkarlıq. Bakı: 1999

**Турал Агаев**

## **Ювелирные изделия Азербайджана, выполненные в стиле шебеке**

### **Резюме**

В этой статье рассматриваются исторические этапы развития азербайджанских ювелирных изделий, начиная с древних времен по сегодняшний день. Также отмечена особенность всех технических и художественных особенностей азербайджанской ювелирной техники и техники изделий, выполненных в стиле шебеке.

**Ключевые слова:** ювелирные изделия Азербайджана, шебеке, символы, национальные орнаменты, минералистика, старый, декоративно-прикладное искусство, культура, ювелирные изделия, металлические изделия.

**Tural Agayev**

## **Jewellery of Azerbaijan made in Shebeke style**

### **Summary**

All the development stages of Azerbaijani jewelry from ancient times to the present day were searched in this article. As well as the specificity of all technical and artistic features of the Azerbaijani jewelry and networking equipment was in the forefront.

**Keywords:** Azerbaijani jewelry, network, symbols, national ornaments, mineralogy, ancient decorative- applied art, culture, jewelry samples, metal products

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 04.06.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 11.06.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 29.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur**

UOT 745/749

*Urqiyyə Həsənova*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [ruqiyyehesenli93@gmail.com](mailto:ruqiyyehesenli93@gmail.com)*

## MODA İMPERATORU CHRISTIAN DİOR

**Xülasə:** Moda yarandığı ilk günündən insanları heyratə salmağı bacarmışdır. İnsanla geyim arasında qarşılıqlı münasibəti moda daha aydın formada əks etdirir. Beləliklə, eyni zamanda moda yeniliyi təbliğ edir. Modadan bəhs edərkən modanın imperatoru Christian Diordan söz etməmək mümkün deyil. Artıq məlum olduğu kimi Christian Dior bir markadır. Onun geyimlərinə sahib olmaq nəinki XX əsrin 50-ci illərinin hətta müasir qadınların da ən böyük arzusudur. Dior geyimləri öz zərifliyi, zərafəti və özünə xas detalları ilə fərqlənir.

**Açar sözlər:** Christian Dior, moda, incə və zərif geyimlər, sadəlik, baxımlılıq, zövq, dizayn.

Moda imperatoru Christian Dior demişdir: “Modanın üç əsası vardır: sadəlik, baxımlılıq və zövq. Bunları heç vaxt pulla almaq olmur”. O, bu sözlərlə modanın insan həyatındakı vacibliyini və əhəmiyyətini bildirmişdir.

Bəs moda nədir? Nə zaman yaranmışdır?

Gözəl görünmək və bu gözəlliklə diqqəti öz üzərlərinə çəkmək arzuları, insanlar da xüsusən də qadınlarda daha yaxşısını axtarmaq söyləri nəticəsində “gözəl geyinmək” ifadəsinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bəşəriyyətin inkişafı zamanı baş verən yeniliklər geyimə də təsir etmişdir. Bu zaman insanın məşğul olduğu peşəyə uyğun geyinməsinə səbəb olmuşdur. Modanın əsas məqsədi geyimin mütləq faydalı və lazımlı olmasından çox, fərqli olmasıdır. Bir sözlə deyə bilərik ki, moda isinmək və yaxud da qorunmaq üçün istifadə edilmir. Moda həm də insanın xüsusən də qadınların gözəl və cazibədar olmağa, şəxsiyyətini və stilini geyimləri ilə ifadə etməyə kömək edir. Bütün dövrlərdə insanları öz təsiri altına almış ictimai məfhum olan moda hal – hazırda bir çox anlayışları özündə birləşdirir.

Moda anlayışı XVI əsrdə formalaşmış, bir dövlətdən digərlərinə yayılmağa başlamışdır. Bütünlükdə müasir cəmiyyətin mühüm təkamül faktoru sayılan, mədəniyyətin fenomeni olan moda XVIII əsrin sonunda öyrənilmiş, onun estetik təzahürünün ideali və zövqü şərh edilmişdir. Bir çox tədqiqatçılar modanı onun adının kütləvi davranış qaydaları ilə bağlı olduğunu qeyd edirlər. Lakin modanın

təzahürünün həqiqi mahiyyətinin başa düşülməsi, cəmiyyətdə onun əmələ gəlməsi və funksional mexanizminin açılması modanın öyrənilməsinə imkan verir.

Moda insan və sosial fraqmentlərin reallığı çərçivəsindən kənara çıxaraq, ayrı - ayrı elementlərlə kəşifir. Beləliklə, bütöv və universal olaraq insanın həyat fəaliyyətinin iqtisadi, psixoloji, estetik və digər sahələrini əhatə edir. Özünü ən çox geyimdə göstərən moda ümumiyyətlə, insanın daimi tələbatları ilə əlaqədar yaranaraq eyni zamanda çoxluğun qəbul etdiyi və üstünlük verdiyi yeniliyin qısa müddətli hakimiyyətidir. Bu anlayış bütün əsrlər boyu kor-təbii surətdə mövcud olmuş, ayrı-ayrı dövrlərdə hakimiyyət zövqünə uyğun dəyişmiş və inkişaf etmişdir.

Moda bütün maddi və mənəvi dəyərləri mədəniyyətin dəyişmə prosesləri olan bütün sahələrini- incəsənət, ədəbiyyat, elm, texnika, siyasət, ideologiya və idmanı əhatə edir. Dizayn mədəniyyət sahəsi olduğundan modanın mexanizmi ona aktiv təsir göstərir. Bəzi mütəxəssislər belə hesab edirlər ki, modanın əmələ gəlməsini hər hansı müəyyən dövrə aid etmək və ya hadisə kimi qəbul etmək çətinidir. Modanın ən mühüm cəhətlərindən biri də onun dəyişkənliyidir. Kostyum digər predmetlərlə birləşməsinin yeni modasının əmələ gəlməsi üçün öndə gedən amil olub, modaya aid olanların bir və ya mühüm hissəsinin estetik dəyərlərinin dəyişməsində müəyyən rol oynayır. Bu amilin estetik və iqtisadi əhəmiyyəti vardır. Belə ki, kostyumun formasının dəyişməsi təbii olaraq insanlarda yeniləşməyə olan tələbatdan doğarsa, geyimin estetik cəhətdən dəyişməsi bütünlükdə cəmiyyətin inkişafı ilə bağlıdır.

Parçalar modada böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məhz bu səbəbdən növbəti ilin və ya fəslin modası təqdim olunan ilk əvvəl parça nümayiş olunur, bir qrup dizaynerlər tərəfindən təsdiqləndikdən sonra geyimə keçilir. Parça sərgisindən yəni, təsdiqləndikdən təxminən 4 ay sonra isə geyim modası müəyyənləşdirilir. Məhz bu keyfiyyət Fransanın dünya modası arasında qanunverici kimi mühüm rol almağına yol açmışdır.

Parça olmasa moda meydana gələ bilməz. Rənglər parçada canlanır, formalar parça ilə yaradılır və parçalara müxtəlif naxışlar vurulur. XIV– XV əsrlərdə Avropada yüksək keyfiyyətli parçalar istehsal olunurdu. Bu parçalar isə şərqdən gətirilən parçalardan heç də geri qalmırdı. Fransa, İngiltərə və Almaniya inkişaf edən qotika üslubu XII – XV əsrlərdə üç inkişaf dövrü keçirmişdir. XII əsrdə qadın və kişi geyimlərində isə artıq yeni biçimlər yaranmışdır. XIII əsrdə qotikanın ən yüksək həddə çatdığı bir dövrdə geyimlər harmonik, dəb – dəbəli və daha uyğun ölçülərə malik olmağa başlamışdı. XIII əsr “biçim inqilabı” adlandırılır. XIV əsrdə qotik üslubunda modanın «Burqund modası» adlı yeni bir şaxəsi yaranmışdır. Qotik üslubun hökm sürdüyü dövrlərdə isə Avropa ölkələrindən keyfiyyətli parça toxunmasına görə İtaliya birinci yeri tuturdu. Siciliya isə ipəkçilik çox inkişaf etmişdir lakin XIV əsrdən başlayaraq parça toxuyan ustaların Siciliyadan Lukka şəhərinə köçməsi nəticəsində ipəkçilik artıq burada yaxşı inkişaf etməyə başlayır və Lukka ipəkçilik mərkəzinə çevrilir. Lukkada artıq kilsə, saray adamları və feodallar üçün bahalı parçalar hazırlanır, Vatikan, İngiltərə və Fransa hökmdarlarının geyimləri üçün parça sifarişləri

verilirdi. Bu dövrdə Venesiya isə məxmər parçaların istehsalı mərkəzi idi. XIV əsrdən başlayaraq bütün Avropada keyfiyyətli Venesiya məxmərləri və xüsusi ilə də, qızılı və gümüş saplı, xovlu məxmərlər yüksək qiymətləndirilirdi. Venesiyada nazik şəffaf ipək və gerb geyim parçaları, Florensiyada üzərində gül naxışları olan məxmər parçalar, parçalar istehsal olunurdu.

Hazırkı dövrümüzdə də parçalar modada böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məhz bu səbəbdən növbəti ilin və ya fəslin modası təqdim olunarkən ilk əvvəl parça nümayiş olunur, bir qrup dizaynerlər tərəfindən təsdiqləndikdən sonra geyimə keçilir. Parça sərgisindən yəni, təsdiqləndikdən təxminən 4 ay sonra isə geyim modası müəyyənləşdirilir. Məhz bu keyfiyyət Fransanın dünya modası arasında qanunverici kimi mühüm rol almağına yol açmışdı. Buna misal olaraq adını tarixə Moda İmperatoru olaraq yazdıran fransız modelyer Christian Dioru göstərmək olar.

XVI əsrdə Avropa geyimlərinə ardıcıl olaraq Fransa, İtaliya, İspaniya və Almaniya modası qarşılıqlı təsir göstərirdi və bu da modanın inkişafında böyük rol oynadı. Xüsusilə Fransada bu cür təsirlərə xüsusi yaradıcılıqla yanaşırdılar. Fransızlar üçün moda hər cür adət və ənənədən kənar bir vərdiş olmuşdur. Cəmiyyətdə uzun müddət davam edən modalar isə kök salaraq ənənəvi xüsusiyyətə çevrilmişdir. Geyim tarixi və moda vasitəsilə əxlaq anlayışları, müxtəlif dövrlərdə yaşamış insanların geyim tərzləri (milli geyimləri), ənənələri, adətləri və iqtisadi vəziyyətləri uzun zaman ərzində öyrənilir.

Modadan söz edərkən “Modanın İmperatoru” adlandırılan, Christian Diordan danışmamaq mümkün deyil. Dior XX əsrdə geyim dizaynında bir çox yeniliklər gətirmiş, adını tarixə yazmışdır. Christian Dior imperatorluğunu qurmuş, onun uğuru günümüze qədər gəlib çıxmış və böyük bir marka olmuşdur. Christian Dior öz xatirələrində belə yazırdı: «Karyeram barədə danışmağa başlamazdan əvvəl böyük hərflərlə «UĞUR» sözünü yazmasam naşükür olaram. 1940-cı illərin sonları və 1950-ci illərin əvvəllərinin ən qüdrətli və nüfuzlu modelyeri Christian Dior müharibədən sonrakı illərdə modanın yeni erasını açmaqla yanaşı, həm də adını tarixə modanın tacsız şahı kimi yazdırdı. O, bir neçə məhsulu bir brend altında birləşdirərək tarixdə ilk moda imperiyasının əsasını qoydu.

Christian 1905-ci ildə Fransanın kiçik Qranville əyalətində doğulmuşdur. Dior Parisdə təhsilini alır, yay tətilərini Normandiyada keçirirdi. Diorun kiçik yaşlarından vətəni Qranvildə keçirilən karnavallar üçün kostyumlar hazırlaması, onun gələcək karyerasından işarə verirdi.

Christian Dior ailəsinin istəyi ilə politologiya üzrə təhsilini davam etdirir, asudə vaxtlarında isə öz məşğuliyyəti ilə bu sahəyə marağı artıraraq dostu Jak Banjanla birgə kiçik qalereya açır. Ancaq həyatının gözəl illərində Diorun həyatında ağır günlər başlayır. Onun vərəmə yoluxması isə həyatın vurduğu ağır yaralardan biri olur. Buna görə də qalereyadan məcbur uzaqlaşmalı olur. Xəstəlik səbəbindən ətrafdakı insanlardan təcrid olunması onun dizaynla maraqlanmasına şərait yaradır. Çəkdiyi eskizləri dostu moda aləminin tanınmış nümayəndələrinə göstərirdi. 1938-ci ildə Dior, Robber Pijenin moda evindən təklif alır və işləməyə başlayır.

II Dünya Mühəribəsi illərində Dior cəbhəyə yola düşür və onun yerini başqası tutur. Diorun 7 ildən sonra yenidən moda dünyasına möhtəşəm qayıdışı baş tutur. Dostlarının məsləhəti ilə Fransanın tanınmış moda jurnallarına rəsmlər çəkən Christian tezliklə populyarlıq qazanmağa başlayır. O, bir neçə il Lyusen Lelonq və Pyer Balman ilə əməkdaşlıq edir. 1946-cı ildə isə bəxti onun üzünə gülür. Belə ki, Dior Marsel Bussakla rastlaşır və o, gənc rəssamı yeni bərpa olunmuş «Filipp Qaston» Moda Evinin direktoru vəzifəsinə dəvət edir. 1946-cı ildə Christian Marsel Busakin maliyyə dəstəyi ilə öz şəxsi moda evini açmağa müvəffəq olur.

Kommersiya sahəsində uğur qazanmaqla yanaşı, Dior həm də ictimaiyyətin hörmətini və sevgisini əldə edir. 1950-ci ildə qədir bilən xalqı Christian Dioru “Fəxri Legion” ordeni ilə təltif edir. İngiltərə şahzadəsi öz kolleksiyasını nümayiş etdirmək üçün onu Londona dəvət edir. Dior belə bir təklifi Yunanıstandan da alır. Kolleksiyanın nümayişi Blenheim sarayında şahzadə Marqaret başda olmaqla Böyük Britaniyanın aristokrat ailələri və onların nüfuzlu qonaqları qarşısında baş tutur.

Christian Dior təkcə modaya deyil, kino sahəsinə də böyük töhfələrini verib. Onun moda evi «Sevgi məktubları» (Kloda Otan- Lara) , «Susmaq qızıldı» (Rene Klera) kimi məşhur filmlərin qəhrəmanları üçün kostyumlar tikirdi. Marlen Ditrix, Ava Qardner, Oliviya de Hevilend kimi tanınmış aktyorlar tez-tez ona müraciət edərildilər. Amma Christian Dior kinomatoqrafiyadan çox moda sahəsində çalışmaqdan zövq alırdı. Diorun fikrincə ekrandakı obraz heç vaxt tamamlanmış olmur. Odur ki, o çox zaman kinokompaniyalardan gələn təkliflərdən müxtəlif bəhanələrlə imtina etməyə çalışırdı. Amma bu böyük sənətkar Marsel Aşarın «Paris valsı» filmindəki işini uğurlu adlandırır. O, bu filmdə III Napoleon obrazını yaradıb. Christian Diorun bacarıqlarından biri də onda pedaqoji qabiliyyətin olması idi. O ilk baxışdan gənc modelerlərin işinə qiymət verməyi bacarırdı. Dior istedadlı gəncləri öz moda evinə cəlb etməyə çalışırdı. Burada modanın sirlərinə yiyələnənlər arasında Pyer Karden, Jan Lui Şerrer, Frederik Kaste kimi istedadlar var idi. Dior onlara sənətin zirvəsinə yüksəlməyin yollarını öyrədirdi. Təsadüfi deyil ki, Frederik Kasten artıq 24 yaşında şəxsi atelyesini açmışdı. 1955-ci ildə İv Sen- Loran Christian Diorun moda evinə gələndə, o, bu gəncin qeyri-adi istedadla malik olmasını görmüş və onu öz himayəsinə götürmüşdü. Təsadüfi deyil ki, bir ildən sonra Sen-Loranın «Trapeziya» adlı kolleksiyası böyük maraqla qarşılanır.

Çox təəssüf ki, bu cür fitri-istedadla malik insanın həyatı o qədər də uzun olmayıb. Christian Dior 1957-ci ildə İtaliyada 52 yaşında ürək tutmasından dünyasını dəyişir.

Yuxarıda həyatı ilə bağlı qısaca məlumat verdiyimiz, dizaynlarıyla XX əsrə damğasını vuran modelerlərdən biri olan Christian Diorun geyim dizaynında bir çox yeniliklərə imza atmışdır . Onun imzası belə qadınların ən böyük arzusu idi. Diorun geyimləri nəinki öz dövrünün hətta bugünümüzdə belə qadınların aşıq olduğu geyim modelləridir.

Moda dünyasında həmişə sıradan, sadə dizaynlara meydan oxuyan Christian Dior, Dünyanın qabaqda gələn "haute couture" (xüsusi tikim) moda evlərindən birinin qurucusudur. Onun xəttləri zərifliyi ilə seçilirdi.

Dior, Böyük Böhrandan sonra Parisə köçüb və 1934-cü ildə moda dünyası ilə tanış oldu. Şapka və ziyafət geyimlərinin şəkillərini jurnallara və moda evlərinə satmağa başladı. Xüsusilə Parisin məşhur şapkacılarından olan Madam Agnès onun dizaynlarını sevirdi. Dörd il sonra Dior dizayner Robert Piguett'in "Haute Couture" moda evində çalışmağa başladı. Yalnız o, burada bir il çalışa bildi və II. Dünya Savaşı üçün əsgərə getdi. Əsgərliyi bitincə 1941-ci ildə işğal altındakı Parisə qayıdan Dior, bu səfər yüksək rütbəli Alman əsgərlərinin və cəmiyyətin hər zaman müraciət etdiyi Lucien Lélong'un moda evində işə başlayır. Artıq zəngin müştəriləri üçün xüsusi sifarişlə paltarlar və ziyafət geyimləri hazırlamağa başladı.

Nəhayət, 1947-ci ildə ilk kolleksiyası, "Tac yarpaqları" mənasını verən "Corolle" ilə podiuma çıxdı və yer yerindən oynadı. O, bu kolleksiyası ilə moda tarixinə adını yazdırmağa nail olmuşdu. Dior, ilk kolleksiyası haqqında "Mən çiçək qadını hazırladım." demişdi. "Harper's Bazaar"-ın nəşr rejissoru olan Carmel Snow onun cizgilərini "New Look", yəni "Yeni Görünüş" deyə adlandırmışdı. Snow bu deyimi ilə heç də haqsız sayılmazdı. Çünki Dior modada II. Dünya Savaşının təsirində qalan qara buludları dağıtmış və modada yeni era yaratmışdı. Kişi geyimlərinə xas olan sərt cizgilər artıq onun sayəsində aradan qaldırılmış və onun yerinə sadə, zərif geyimlər dəb halına gəlmişdi.

Diorun yaratdığı axın ilə 1950-ci ildə Parisi yenidən modanın mərkəzlərindən birinə çevirməyə bacardı. Çox keçmədən sərt büstiyer stilindəki korsajlar, incə belli, dərin dekolteli, qıvrımlı, bəldən aşağı genişlənən paltarlar qadınların qardiroblarını bəzəməyə başladı. Buna baxmayaraq yenə də ayaq biləyinə qədər uzanan bol ətlər o illər üçün bir az daha havali idi.

Dior kolleksiyalarında gündəlik paltarlar üçün ortalama 10-25 metr, gecə paltarları üçün isə 80 metrə qədər parçadan istifadə edirdi. Savaştan sonrakı illərdə Fransada qıtlığın olması Diorun tənqidlərə məruz qalmağına səbəb olmuşdu. Buna baxmayaraq qadınlar tərəfindən onun kolleksiyaları yenə də qısa müddətdə böyük rəğbət gördü. Artıq Dior dövrünün ən möhtəşəm dövrünü yaşayırdı. Hələ o dövrdə belə Avropanın kral ailələri və Hollywood ulduzları kimi bir çox qadın bu dəbdəbəli paltarlara aşıq olmuşdular.

Kolleksiyada yüksək bel ətlərin, yumşaq, yüngül pencəklərin və qara rəngin hakimiyyətini görürük. Ayaqqabılarda isə Marry Janes modelləri, daha gənc və yenilikçidir. Qara paltarlarda fərqli naxışların və rənglərin bir araya gəldiyi geyimlər, qırmızı, çəhrayı naxışlı tafta parçadan paltarlar ilə də Diordakı dəyişikliyi görürük. Ayrıca qalın choker model boyunbağlar, vintage tərzdə işlənmiş daşları ilə çox daha iddialıdır.

Artıq 1950-1960-cı illərdə rəngsiz, ruhsuz və sadəcə korsetlərdən ibarət paltarlar dəbdən düşmüş, Diorun rəngarəng, çiçəkli geyimləri isə Parisin ən dəbli geyimlərindən hesab olunurdu. Beləliklə, insanların xüsusən də qadınların

həyatında böyük rol oynayan Christian Dior “Modanın imperatoru” adlandırılmağa başlandı.

Dior “Əgər edəcəyiniz səhvlər bir uğur deyilsə, bu səhvlər əsla əff edilməz” bu sözlərini qarşına məqsəd qoymuş, aldığı hər bir riskli qərarlarla böyük bir uğura imza atmışdı. Diorun geyimlərinin bu qədər bəyənilmə səbəbi düzgün rənglərdən və detallardan istifadə etməsi idi.

Bu gün Christian Diorun adı təkcə məşhur modelyer kimi deyil, həm də 70 min nəfərdən artıq işçi ştatı olan bir şirkət kimi səslənir. O, sözün əsil mənasında bütün qəlbi ilə modaya bağlı insan idi. Modanın yalnız parça növlərindən, aksesuarlarından, televiziya kanalları və ya jurnal səhifələrindən yaranacaq qədər dar çərçivədə bir mövzu deyildi. Bünövrəsi olan tədqiqatlara, güclü axtarışlara əlbəttə modanın fenomenliyini qoruya bilmək üçün ehtiyacı var idi. Məhz bu səbəbdən Dior, ölümünə qısa vaxt qalmış yüksək moda barədə nəzəri araşdırmalar aparırdı. Christian Diorun moda ilə məşğul olduğu vaxt ərzində gəldiyi qənaət belə idi: «Yüksək modanın yaranmasında iki vacibli amil rol oynayıb. Birincisi, bu sənətlə vicdanlı insanlar məşğul olub. İkincisi, bu sahə hər zaman yeniliyin tərəfdarıdır. Gələcəkdə dünya modasının inkişafına məhz Parisin yüksək modası təkan verəcək. İllər ötəcək mətbuat, radio, kino və televiziya onun inkişafını bir qədər də sürətləndirəcək. Bundan sonra modanın miqراسياسы baş tutacaq. Nəticədə öz imkanları çərçivəsində hər kəs moda ilə ayaqlaşmağa başlayacaq».

Christian Dior hər zaman yaradıcı ideyaları ilə yeni dizaynerlərə çox böyük dəstək göstərmişdir. XXI əsrin modası olan Dior geyimləri, ayaqqabıları, parfümləri, aksesuarları ilə qadınların zövqünü oxşayır. 60 illik moda markası olan Dior bu gündə belə öz zirvəsini qoruyub saxlayır.

### **Ədəbiyyat:**

1. Yunusov N. R.. Müasir modanın inkişaf tendensiyaları. Bakı: Səda, 2006
2. Андреева И.А. Массовая мода и техническая эстетика // Жур. «Техническая эстетика», Москва, 1985.
3. Аульхауер Х.Д, Альтенбург У. Мода между спросом и предложением.М., 1983
4. Покна М.-Ф. Кристиан Диор. М., Вагриус, 1998
5. Гофман А.Б Мода и люди. Новая теория моды. Питер, 2008
6. The Little Dictionary of Fashion. V&A Publishing 2008.

**Ургия Гасанова**

**Император моды - Кристиан Диор**

**Резюме**

Мода с первого дня своего создания сумела ввести людей в восторг. Мода ещё в более понятной форме отражает взаимоотношения между

человеком и одеждой. Таким образом, в то же время мода пропагандирует новшества. Говоря о моде, невозможно не упомянуть императора моды Кристиана Диора. Как уже известно, одежды марки Кристиан Диор отличаются своей изысканной элегантностью.

**Ключевые слова:** Кристиан Диор, мода, изысканные и элегантные платья, простота, ухоженность, вкус, дизайн.

**Urgiyya Hasanova**

### **The Emperor of fashion - Christian Dior**

#### **Summary**

Fashion has been able to surprise people since the first day of its creation. The interaction between men and clothing reflects fashion more clearly. Thus, it promotes innovation at the same time. When talking about fashion, it is impossible to talk about fashion emperor Christian Dior. As you know, Christian Dior is a brand. The dress is not only the 50th century, it is also the greatest desire of women in today's world. Dior dresses are distinguished by their elegance and unique features.

**Keywords:** Christian Dior, fashion, exquisite and elegant dresses, simplicity, carefulness, enjoy, design.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 25.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 03.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 29.05. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Vəfa Nağıyeva*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*Email: [vefa.nva26@gmail.com](mailto:vefa.nva26@gmail.com)*

## **ANADOLU VƏ AZƏRBAYCAN XALÇALARI XARİCİ RƏSSAMLARIN ƏSƏRLƏRİNDƏ**

**Xülasə:** Tarixi mənbələrə əsasən qədim dövrə aid olan toxuculuq nümunələrimiz haqqında xarici rəssamların əsərlərində məlumat əldə edə bilərik. Anadolu və Azərbaycanın maddi və mənəvi mədəniyyətləri ilə Avropa ölkələri arasında əlaqələrin daha da genişlənməsi bir çox Avropa rəssamlarının diqqətini Azərbaycan və Anadolu xalq ustalarının yaradıcılığına cəlb etmiş və onlar bu yaradıcıları yüksək qiymətləndirmişlər. İntibah dövrünün görkəmli rəssamları Azərbaycan və Anadolu xalçalarının təsvirini yaradaraq onları öz müasirlərinə və gələcək nəsillərə böyük və dəyərli incəsənət nümunəsi kimi təqdim etmişdilər. Azərbaycan və Anadolu xalçaları qədimdən bu günə kimi tacirlərin, kolleksiyonerlərin və rəssamların diqqət mərkəzində olub. Hazırkı dövrdə də onları özlərinə cəlb edir və heyran qoyur.

**Açar sözlər:** Azərbaycan, Anadolu, xalça sənəti, rəsm əsərləri.

Qədim və zəngin ənənələrini özündə yaşadan xalça sənəti həm tədqiqat mənbəyi kimi, həm də irsi mədəniyyətin daşıyıcısı olaraq hər zaman olduqca maraqlı və əhəmiyyətli olmuşdur. Yaxın və Orta Şərqdə türkdilli xalqların hər biri bu sənəti özünəməxsus tərzdə qoruyub yaşatmış və inkişaf etdirmişdir (1, s. 3). Müxtəlif növ xovlu və xovsuz xalça məmulatlarının özünə xas olan quruluş xüsusiyyətləri və həmin quruluşlara uyğun müxtəlif ornamentlər tədqiqatçılar üçün araşdırma qaynağı olaraq qalır (2, s. 20).

Qədim toxuculuq mədəniyyəti haqqında ancaq tapıntılar nəticəsində məlumat toplaya bilərik. Lakin qədim dövrə aid olan bütün toxuculuq nümunələri günümüzdə qədər gəlib çatmayıb. Xalçaçılıq sənəti haqqında həmçinin xarici rəssamların əsərlərindən də məlumat toplamaq mümkündür. Xüsusilə Avropa və rus rəssamlarının əsərlərində Azərbaycan və Anadolu xalçalarına rast gəlirik. XIV-XV əsrlərdən başlayaraq Avropa və rus rəssamları öz əsərlərində Azərbaycan və Anadolu xalçalarının təsvirlərini yaratmağa başlamışdılar (3, s. 54).

Orta əsrlərdə Azərbaycanın başqa ölkələrdə o cümlədən Avropa ölkələri ilə ticarət münasibətlərinin genişlənməsi qarşılıqlı mədəni əlaqə üçün əlverişli şərait yaratmışdı. Məlumdur ki, XIII əsrin sonu və XIV əsrin əvvəllərində Genuya və

Venetsiya tacirlərinin Xəzər dənizində gəmiləri olmuş və onlar burada ticarət məntəqələri yaratmışdır. Marko Polonun verdiyi məlumata görə, XIII əsrdə Azərbaycanın şəhərlərində “Şərq və Qərb ölkələrinin bütün məmulatlarını tapmaq olardı” (4, s.31). Azərbaycanın maddi və mənəvi mədəniyyəti ilə Avropa ölkələri arasında əlaqələrin daha da genişlənməsi bir çox Avropa rəssamlarının diqqətini Azərbaycan xalq ustalarının yaradıcılığına cəlb etmiş və onlar bu yaradıcıları yüksək qiymətləndirmişlər (5, s.91). İntibah dövrünün rəssamları öz dövrləri ilə yanaşı XIII-XIV əsr Şərq xalça nümunələri ilə tanış olmuşlar. XIII-XV əsr Azərbaycan bəzəklərində fiqur və bitki naxışları ilə yanaşı, həndəsi naxışlarla yaxşı əlaqələndirilmiş “kufi” yazılardan da geniş istifadə edilmişdir. Həmin yazılar XIV əsrdən sonra isə nəsx yazısı naxışları ilə əvəz edilmişdir (4, s.32).



**Şəkil 1.** Yan van Eyk “Mehrab” əsəri (1437), Drezden Qalereyası, Azərbaycan xalçası Dövlət Muzeyi

İntibah dövrünün holland, fransız, italyan rəssamları öz freskalarında, tablolarında xalçaları sevərək və layiqincə qiymətləndirərək təsvir edirdilər. XIII-XIV əsrlərə aid Səlcuq xalçalarının üzərində olan heyvan motivlərinin təsviri XIV-XV əsrlərdə yaşamış italyan rəssamlarının yaratdığı freska və rəsm əsərlərində öz əksini tapmışdır. Cottonun, Nikolo di İuoiokorzonun, Piççio di Simonanın, Kola di Petruçillinin rəsm əsərlərindəki “tək-tək quş” motivləri, Amrocionun Siyenada yerləşən Palasso Publikadakı freskaları, Simone Martininin “vuruşan quşlar və ağac” motivi, Nikolo di Pyetro Cerininin “Apostol Matveyin çağırışı” freskası, Sasset və Taddeo Qaddi məktəbinə aid rəsm əsərlərindəki heyvan təsvirləri buna bariz misallardır (6, s.29).

XV əsrə aid olan Venesiya rəssamı Karlo Krivellonun “Müjdə”, Niderland rəssamı Hans Memlinqin “Məryəm öz körpəsi ilə” əsərində Şirvan xalçası, Hans Holbeyinin “Müqəddəs Sebastiyən”, İtaliya rəssamı Dominiko de Bortolonun “Findlinqin toyu”, Hans Holbeyin “Səfirlər” əsərində Qazax-Gəncə məktəbinə aid xalçağa rast gəlik (7, s.17).

Niderland realist incəsənətinin və intibah dövrü mədəniyyətinin meydana gəlməsi Yan Van Eykin yaradıcılığı ilə bağlıdır. Yan Van Eyk Burqundiya hersoqu Filippinin sarayında rəssam işləməklə yanaşı, hersoqun diplomatik tapşırıqlarını yerinə yetirirdi. Bu da Yan Van Eykin müxtəlif xalçaların incəsənəti ilə tanış olmağa imkan yaradırdı. Rəssamın “Mehrab” adlı rəsm əsərində kilsədə taxt üzərində Məryəm öz körpəsi ilə təsvir edilmişdir (şəkil 1) (4, s.32). “Mehrab” əsəri 1437-ci ilə aiddir. Əsər Drezden Qalereyasında saxlanılır (8). “Mehrab” əsərdə taxt döşəmə üzərinə salınmış xalça üstünə qoyulmuşdur. Həmin xalçanın kiçik həndəsi naxışlı Şirvan xalçası olduğu müəyyən edilmişdir. Xalça cizgilərinin sərbəst planda verilməsi intibah dövrü rəssamlarının başqa əsərlərində də müşahidə edilir. Əsərdə təsvir edilən xalça kəsilmişdir və aşağı hissədə haşiyəsi yoxdur. Ehtimal ki,

məlum olduğu kimi Azərbaycanda böyük ölçülü xalçalar yüksək mədəniyyət nümunəsi kimi iki və ya üç yerə bölünür və hissə-hissə satılırdı. Ola bilsin ki, rəssam xalçanı belə kəsik görmüş və onu haşiyəsiz təsvir etmişdir (4, s.32).

Hans Memlinqin " Çiçəkli dolça natrümortu" tablosunda dolçanın altında təsvir olunan xalça Qarabağ xalçaçılıq məktəbinə aid olan Muğan xalçasını xatırladır (8).

Niderland rəssamı Yan van Eykin "Canon van der Paele ilə Madonna" əsəri 1434-1436-cı ilə aiddir . Taxta üzərində yağlı boya texnikası ilə işlənmişdir. Hal-hazırda Belçikanın Brügge şəhərində Groeninge Muzeyində sərgilənir. Əsərdə Madonnanın ayağı altında təsvir olunmuş xalça Quba xalçaçılıq məktəbinə aid olan Zeyvə xalçasıdır (8).

Karlo Krivellonun "Müjdə" rəsm əsəri 1486-ci ildə taxta üzərində yağlı boya texnikası ilə işlənmişdir. Əsər Londonda Milli Galeryada saxlanılır (9). Əsərdə iki xalça təsviri var. Biri çox kiçik ölçüdə arxa fonda, digəri isə öndə sol hissədə təsvir olunub. Hər iki təsvir olunmuş xalçaya diqqətlə baxsaq üzərində iri ölçülü həndəsi ornamentlərdən və parlaq rənglərdən istifadə olunduğunu görürük. Xalçaların üzərində qırmızı, sarı, yaşıl, mavi, qəhvəyi və ağ rənglərdən istifadə olunub. Karlo Krivellonun yaratdığı bu rəsmdə təsvir olunan xalçalar Gəncə-Qazax növlü xalçalara aiddir (3, s.54).

Azərbaycan xalçalarına Siyena şəhərində yerləşən Santa Mariya kilsəsinin freskalarında, rəssam Domeniko de Bartolonun "Yetimlərin böyüdülməsi və evləndirilməsi" freskasında, Domeniko Mononenin "Müqəddəs Fomanın doğulması" rəsminə, Fransada "Taybuynuz at və qadın" (XV əsr) qobelenində də rast gəlinir (6, s.32).

XIV əsrdən başlayaraq İtalya rəssamları öz əsərlərində Türk xalçalarını təsvir edirdilər. Qədim dövrə aid olan stilizə olunmuş quş təsvirlərinə xüsusilə İtalyanın Siyena və Florensiya məktəblərinin rəsm əsərlərində istifadə olunurdu. XIV əsr tablolarında cüt və ya tək stilizə olunmuş heraldik və ya yandan qartal təsvirli xalçalara rast gəlinir. Bu cür təsvirlər yalnız XIV əsr xalçalarına aid idi. Heyvan fiqurlu xalçalar Avropalı rəssamların tablolarında Məryəmin taxtı altında və ya yerə sərilmiş təsvir olunurdu. Əsərlərdə təsvir olunan xalçaların hamısı əsl xalça nümunələri deyildi. Onların bəzilərinin üzərində dəyişikliklər edirdi və ya xəyali təsvirlər yaradırdılar (10, s.37).

XIV əsr rəssamlarından Filippi Memmlinqin "Məryəm və körpə İsa", Niccolo di Buonacorsanın "Məryəmin evlənməsi", Ambrogio Lorenzettinin "Məryəm və körpə İsa müqəddəslərlə" əsərlərində Türk xalçalarına rast gəlinir.

Filippi Memmlinqin "Məryəm və körpə İsa" əsəri 1350-ci ildə çəkilmişdir (Şəkil 2). Əsərdə təsvir olunan xalçanın kompozisiyasını kənarları kəsik dördbucaqlı hissələrində yerləşdirilmiş krem rəngli



Şəkil 2. Filippi Memmlinqin "Məryəm və körpə İsa" Berlin Drezden Qalereyası, Azərbaycan xalçası, Anadolu xalçası

bölmələr qırmızı yerlik üzərində ayrı-ayrı sıralanıb. Ara hissədə qalan yerlik mavi medalyonlar bəzəklərlə bölmələri bir-birindən ayırır. Romb formasında olan kənar boşluqları isə qolları spiral qıvrımlı mavi damalı xaçlarla bəzədilib. Krem rəngli səkkizbucaqlılar üzərində ağ və mavi xallı tünd qırmızı iki quş ağacın hər iki tərəfində bir-birlərinə arxası dönük və başları geri çevrilmiş halda yerləşdirilmişdir (10, s. 38). “Məryəm və körpə İsa” əsəri Berlin Dövlət Muzeyində sərgilənir. Əsərdə təsvir olunan xalça üzərindəki quş fiqurlarına Anadolu xalçalarında tez-tez rast gəlinir. Bu dövr xalçaları arasında ya həyat ağacının iki tərəfində stilizə olunmuş heyvan fiqurları, ya da əjdaha və simurq quşunun və başqa heyvanların mübarizəsini əks etdirən kompozisiyalar üstünlük təşkil edirdi. Bunlardan əlavə orta kompozisiya hissəsində “heyvan içində heyvan” fiqurlarında rast gəlinir. Həmin fiqurlar Niccolo di Buonacorsanın “Məryəmin evlənməsi” əsərindəki xalça üzərində təsvir olunub (11, s. 208). Məryəmin evlənməsi səhnəsində yerə sərilmiş xalçada qırmızı və sarı rəng var. Qırmızı yerlik üzərində sarı rəngdə dördbucaqlara bölünmüş hissənin içərisində başı arxaya dönük vəziyyətdə stilizə olunmuş quş (xoruz) fiquru yerləşdirilmişdir. Quşların rəngi alternativ olaraq bir dəfə qırmızı yerlik üzərində sarı, bir dəfə də sarı üzərində qırmızı olaraq təkrarlanır (10, s. 38). Əsər hal-hazırda London Milli Galeryasında saxlanılır.

Ambrogio Lorenzettinin Syenada olan “Məryəm və körpə İsa müqəddəslərlə” tablosunda yerə salınan xalının üzərində səkkizbucaqlı içərisində başı arxaya, quyruğu isə önə tərəf uzanmış hərəkət halında olan bir qaplan fiquru təsvir edilmişdir (10, s.39). XV-XVI əsrlərə aid olan Türk toxuculuq sənətindən yox deyiləcək qədər az əsər mövcuddur. Bu dövrə aid olan Türk xalça sənəti haqqında həmin dövrün məşhur rəssamlarının tablolarında görüb məlumat əldə edə bilərik. Çünki həmin dövrlərdə bir çox xarici rəssamlar tablolarının kompozisiyasında Türk xalçalarının təsvirinə yer vermişdilər (11, s. 206). Türk xalçaları Modenalı rəssam Bartolomeo deyli Errinin “Müqəddəs Vinsent Ferrerinin həyatından” (XV əsr), Domenico Girlandaionun “Taxta Madonna və körpə müqəddəslər ilə” (XV əsr), Lorenzo Lottonun “Müqəddəs Antoninin sədəqəsi” (XVI əsr) tablolarında da təsvir olunub.

XV əsrin ikinci yarısında İtalyan, Flaman, Alman rəssamlarının bəzilərinin tablolarında Səlcuqlu və Osmanlı xalçalarının motivlərini xatırladan xalçalar görmək olar. Hans Holbeyin bu xalçaları tablolarında tez-tez istifadə etdiyi üçün həmin xalçaları Holbein xalçası adı ilə tanınmağa başlanılır. Holbeyin xalçası, Memling xalçası, Bellini xalçası kimi bütün bu adlar Avropalı tədqiqatçılar tərəfindən verilmiş, daha sonra isə Türk elmi incəsənət adamları tərəfindəndə davam etdirilmişdir (11, s.206). XV əsrdə əjdaha və simurq quşunun mübarizəsi olan kompozisiyalı xalça təsvirləri çox məşhur idi. Bu cür xalça nümunələrini Florensiya rəsmlərində daha çox görmək olurdu. Ən yaxşı nümunələrindən biri Modenalı rəssam Bartolomeo degli Errinin Viyana Tarixi İncəsənət Muzeyində sərgilənən “Müqəddəs Vinsent Ferrerinin həyatından” mövzulu tablosunda pəncərə kənarından sallanan kiçik xalça təsviridir (10, s. 41).

Lorenzo Lottonun 1542-ci ildə çəkdiyi “Müqəddəs Antoninin sədəqəsi” tablosunda iki Şərq xalçası təsvir olunub. Tablodakı xalçanın biri “Lotto xalçası”, digəri isə “para Məmlük” xalçasıdır. Adətən xalçalar qırmızı yerlik üzərində sarı rəngli arabesk ilə xarakterizə olunur. Domenico Ghirlandaionun “Taxta Madonna və körpə müqəddəslər ilə” tablosu 1486-cı ilə aiddir. Tabloda olan xalçanın ümumi dizaynı Holbeyin xalçaları ilə əlaqələndirilir. Xalçanın kənar hissələri üçbucaq, orta hissəsi isə qıvrım naxışlarla əmələ gələn kvadrat içərisində səkkizbucaq formasından ibarətdir. XVI əsrdə bu cür medalyonlu xalça nümunələri Çanaqqalanın Qərbi Anadolu bölgəsində toxunmuşdur (12).

XVI əsrdə yaşamış Hans Holbeyin “Səfirlər” adlı rəsm əsərində də Azərbaycan xalçası təsvir olunub. Əsərdə xalçanın orta kompozisiya hissəsi böyük ölçüdə kvadrat və düzbucaqlılara bölünmüşdür. Əksəriyyətində kvadrat və ya düzbucaqlının içərisinə olduqca böyük səkkizbucaqlılar yerləşdirilmişdir. Əsər London Milli Qaleriyasında saxlanılır.

Həmçinin Oskar Freyvit Lyutsovun “Uzaqdan gələn sevimli qonaq” (XIX əsr) əsərində Qazax xalçası, İlya Yefimoviç Repinin “İvan Qrozni və onun oğlu İvan” (XX əsr), Kapiton Alekseyeviç Zelentsovun “Otaqlarda” tablosundakı Qarabağ məktəbinə məxsus “Bağçada güllər” xalçası və başqa əsərlərdə Azərbaycan xalçaları özlərinə layiqli yer tutmuşlar (2, s.21).

Anadolu xalçalarına aid olan nümunələrdən biri də XVII əsrdə yaşamış Villiam Larkinın “Xanım Cary” tablosunda təsvir olunub. Burada təsvir olunan xalça Minq xalçasıdır. Bu əsərdə olan xalçanın kompozisiyası XIV əsrdən sonra çox istifadə olunmayan uzun altıbucaqlı içində simurq quşu böyük ölçüdə, başı qarmaq formasında, quyuğu kəsik, əjdaha fiquru isə kiçik ölçüdə sadələşdirilmiş heyvan şəklində təsvir olunub (10, s.41). Holland rəssamı Yan Vermeerin əsərlərində klassik dövr xalçalara daxil olan ulduzlu, medalyonlu Uşak xalçalarının təsvirlərini yaradırdı. Rəssamın xalça təsviri yaratdığı əsərlərdən biri də “Musiqi dərsi” tablosudur (11, s.209). Türk xalçalarının təsvirinə avstralyalı rəssam Rudolh Ernst-Weysenin “Məsciddə dua edərkən” (XIX əsr), italyan rəssamı Giulio Rosatinin “Yeni gələnlərin təşrifi” (XIX əsr), fransız rəssamı Benjamin-Constantın “Bazar” (XIX əsr) əsəri və başqa rəssamlarının əsərlərində rast gəlinir (11, s.216).

Beləliklə, tarixi mənbələrə əsasən qədim dövrə aid olan toxuculuq nümunələrimiz haqqında xarici rəssamların əsərlərindəndə məlumat əldə edə bilirik. Anadolu və Azərbaycanın maddi və mənəvi mədəniyyətləri ilə Avropa ölkələri arasında əlaqələrin daha da genişlənməsi bir çox Avropa rəssamlarının diqqətini Azərbaycan və Anadolu xalq ustalarının yaradıcılığına cəlb etmiş və onlar bu yaradıcıları yüksək qiymətləndirmişlər. İntibah dövrünün görkəmli rəssamları Azərbaycan və Anadolu xalçalarının təsvirini yaradaraq onları öz müasirlərinə və gələcək nəsillərə böyük və dəyərli incəsənət nümunəsi kimi təqdim etmişdilər. Qeyd etdiyim məlumatlardan belə nəticə çıxara bilərik ki, Azərbaycan və Anadolu xalçaları qədimdən bu günə kimi tacirlərin, kolleksionerlərin və rəssamların diqqət mərkəzində olub. Hazır ki dövrdə də onları özlərinə cəlb edir və heyran qoyur.

### **Ədəbiyyat:**

1. Hüseynov Məhəmmədhüseyn . Xalça sənətində haşiyə elementləri və onların quruluşu. Bakı:Təhsil, 2012
2. Muradov Vidadi. Azərbaycan xalçaları. Bakı: 2008
3. Əfəndiyev Rasim. Azərbaycan incəsənəti.Bakı: Şərq-Qərb, 2007
4. Quliyev M.. XV əsr Avropa rəssamlarının əsərlərində Azərbaycan xalçalarının təsviri [Mətn]. Bakı: Elm və Həyat, 1968, № 8
5. Quliyev M.. XV əsr iki Avropa rəssamının əsərlərində Azərbaycan xalçalarının təsviri[Mətn]; [xülasə]// Azərbaycan SSR EA Məruzələri-1969, C.25, №7
6. Tağıyeva Röya. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası. I cild. Bakı:Azərnəşr, 2015
7. Lətif Kərimov. Azərbaycan xalçası (I cild). Bakı-Leninqrاد: 1961
8. <http://narimanov.cls.az/more/text/51347>
9. [https://www.wga.hu/html\\_m/c/crivelli/carlo/annunci.html](https://www.wga.hu/html_m/c/crivelli/carlo/annunci.html)
10. Oktay Aslanapa, Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul- Eren Yayıncılık ve Kitabçılık Ltd.Şti. 1987
11. <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/AYTAC3-Ahmet-TÜRK-MEDENİYYETİNDE-DOKUMA-KÜLTÜRÜ-VE-YABANCI-RESİM-SANATI-ÜZERİNDEKİ-TARİHSEL-YERİ.pdf>
12. [https://en.wikipedia.org/wiki/Oriental\\_carpets\\_in\\_Renaissance\\_painting](https://en.wikipedia.org/wiki/Oriental_carpets_in_Renaissance_painting)
13. Azərbaycan xalçası: bibliografiya / tərtibçi-müəllif K.Tahirov; red. G.Səfəreliyeva; M.F.Axundov ad. Azərbaycan Milli Kitabxanası- Bakı, 2012

**Вафа Нагиева**

### **Ковры Анадолу и Азербайджана в произведениях западных художников Резюме**

Данная статья посвящена изучению ковров Анадолу и Азербайджана, которые были изображены в произведениях западных художников. Автор отмечает, что ковры Анадолу и Азербайджана испокон веков были в центре внимания купцов, коллекционеров и художников.

**Ключевые слова:** Азербайджан, Анатолия, ковровое искусство, художественные работы

**Wafa Nagiyeva**

## **The carpets of Anatolia and Azerbaijan in the works of Western artists**

### **Summary**

Thus according to the historical sources we can get information about weaving specimens belonging to the ancient period in the works of foreign artists. Anadolu and Azerbaijan with their material and spiritual culture can attract the attention **of some of the European artists** thanks to the expansion of the relations among the European countries. And these ties help them to appreciate highly the works of Azerbaijan and Anadolu's folk masters. Prominent artists of the Renaissance created the image of Azerbaijan and Anadolu carpets and presented them to the future generation as great and valuable examples of Art.

**Keywords:** Azerbaijan, Anatolia, carpet art, art works .

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 11.05. 2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 18.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 12.06. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

UOT 75

*Sərvinaz Cahangirli*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [gasimzadeh\\_sarvinaz@mail.ru](mailto:gasimzadeh_sarvinaz@mail.ru)*

## **XX ƏSRİN I YARISI AZƏRBAYCAN RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA BAKI MÖVZUSU**

**Xülasə:** Məqalədə XX əsrin birinci yarısında Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında Bakı mövzusu əksini tapmış əsərlər təhlil olunur. Bu gözəl şəhərin tanındılmasında müstəsna rol oynayan rəssamların yaradıcılığı geniş işıqlandırılır. XX əsrin birinci yarısı Azərbaycan təsviri sənətində tərəqqi, dirçəliş dövrü hesab edilir.

**Açar sözlər:** mənzərə janrı, Xəzər dənizi, Bakı və Abşeron mənzərələri, müxtəlif memarlıq abidələri, parklar, kəndlər

XX yüzillik Azərbaycan xalqının tarixində iqtisadi və mədəni yüksəliş yüzilliyi kimi qiymətləndirilir. Mədəni tərəqqinin genişlənməsində qabaqcıl mətbuat, sənət ocaqları yaranması və təbii ki, görkəmli ziyalılarımız da mütərəqqi rol oynamışlar. Bu baxımdan 1906-cı ildə yazıçı, dramaturq Cəlil Məmmədquluzadənin təşəbbüsü ilə Tiflis şəhərində nəşr olunan satirik “Molla Nəsrəddin” jurnalının fəaliyyəti xüsusilə qeyd edilməlidir. Bu jurnalın ərsəyə gəlməsində yazıçı-dramaturqlarla yanaşı rəssamların da rolu əvəzedilməzdir. Molla Nəsrəddin jurnalı bir çox rəssamlar üçün əvəzedilməz təcrübə və ilham mənbəyi olmuşdur. Bu rəssamlardan Əzim Əzimzadəni xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Realist qrafikanın banisi, satirik rəsmnin mahir ustası, milli rəngkarlıq sənətinin öncül nümayəndəsi olan Əzim Əzimzadə öz yaradıcılığında bir çox mövzulara yer vermişdir. Əzim Əzimzadə sözügedən mövzularla yanaşı Bakı-Abşeron mövzusuna da müraciət etmiş və bir neçə mənzərələr ərsəyə gətirmişdir. Bunlardan 1931-ci ildə yaratdığı “Bakı bağlarında ” adlı əsərini qeyd etmək olar. Belə ki, rəssam bu əsərində insanların bağda istirahətini təsvir etmişdir. Böyük bir ağac altında xalça üzərində çay süfrəsinə toplaşmış yeddi kişi obrazı təsvir edilmişdir. Digər obraz isə bir qədər kənarda əks etdirilmişdir. Mütəmadi olaraq Əzim Əzimzadə fırçasına məxsus olan satira, ironiyadan fərqli olaraq biz bu əsərdə məişət səhnəsinin uğurlu həllinin şahidi oluruq. Saf isti münasibət, səmimiyyət və

xoş söhbət məclisi rəssamın fırçasında olduqca məharətlə tamaşaçıya çatdırılır. Bakı bağlarının əsrarəngiz gözəlliyini rəssam bu əsərində tamaşaçıya çatdırmağa müvəffəq olmuşdur.

Bir çox Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında Bakı şəhərinin müxtəlif memarlıq abidələrinin, sənaye müəssisələrinin, kəndlərinin, park və meydanlarının mənzərələrinə geniş yer ayrılması şəhərin qədimliyinin və müasirləşməsinin nəticəsində olmuşdur. Bu mövzuya Əzim Əzimzadə (1880-1943), Ələkbər Rzaquliyev (1903-1974), Səttar Bəhlulzadə (1909-1974), Kamil Xanlarov (1915-1996), Əyyub Hüseynov (1916-1998), Tağı Tağıyev (1917-1993), Mikayıl Abdullayev (1921-2002), Böyükağa Mirzəzadə (1921-2007), Nəcəfzadə İsmayilov (1923-1990), Mahmud Tağıyev (1923-2001), Elbəy Rzaquliyev (1926-2007), Rasim Babayev (1927-2007), Tahir Salahov (1928), Kamil Nəcəfzadə (1929-2011), Toğrul Nərimanbəyov (1930-2013) və onlarca başqa rəssamların rəngkarlıq əsərlərində Bakı şəhərinin ecazkar görünüşünün təsvirinə rast gəlirik. Rəssamlarımız respublikamızın paytaxtı olan Bakı şəhərinin təsvirinin bədii obrazlarını ağ kətan üzərinə köçürərək yaratmış olduqları əvəzedilməz tablolarını bir sıra beynəlxalq sərgilərdə nümayiş etdirərək, bu gözəl şəhərin tanınmasında müstəsna rol oynayırlar.

Azərbaycan qrafikasının digər görkəmli nümayəndəsi Ələkbər Rzaquliyevdir. Bir çox janrlara və mövzulara müraciət edən qrafik rəssamın yaradıcılığında “Köhnə Bakı” silsiləsi xüsusi yer tutur. Qeyd edək ki, rəssama şöhrət qazandıran da məhz bu silsiləyə daxil olan linoqravura əsərləri olmuşdur. Bu silsilə “Köhnə Bakı” adlanmasına baxmayaraq, əslində rəssam sırf Bakı-İçərişəhər həyatını deyil, digər bölgələrdəki bəzi adət-ənənə və həyat şəraitini İçərişəhərdə gördüklərinin timsalında ümumiləşdirmişdir. Xüsusi məharətlə işlənmiş bu linoqravura əsərlərinə baxdıqca izləyici nostalji hisslərə qapılır. Eyni zamanda bu əsərlər təsviri sənətin əvəzedilməz bir parçası olmaqla yanaşı həm də, xalqımızın etnoqrafiyasını tədqiq edən tarixçi alimlərimiz üçün də əvəzedilməz bir mənbə ola bilər.

Bir çox təsviri sənət nümayəndələri kimi Ələkbər Rzaquliyev də Bakı şəhərindən ilhamlanaraq öz yaradıcılığında bu mövzuya böyük yer ayırmışdır. Rəssama şöhrət qazandıran bu linoqravura silsiləsində rəssam Bakılı camaatın həyat və məşguliyyətini olduqca məharətlə tamaşaçıya çatdırmışdır. Bu silsiləyə “İçərişəhər”, “Qız Qalası”, “Suraxanı atəşgahı”, “İçərişəhərdə” adlı əsərlər daxildir.

“Bakı” mövzusu öncə qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan təsviri sənətinin bir çox nümayəndələrinin yaradıcılığında yer verilən mövzulardandır. Bu rəssamlardan biri də xalq rəssamı, Azərbaycan təsviri sənətinin mənzərə janrının banisi hesab edilən Səttar Bəhlulzadədir. Azərbaycanın tanınmış rəssamı Səttar Bəhlulzadə bir çox rayonlarımıza səfər edərək, ilhamlandığı təbiət gözəlliklərindən ecazkar mənzərələr yaratmışdır. Rəssam nəinki bölgələrdə, eyni zamanda doğulub boya-başa çatdığı Bakı şəhərinin və onun ətraf kəndlərinin mənzərələrini dönə-dönə fırçasıyla kətana köçürmüş, sanki bu gözəllikləri yenidən yaratmış, canlandırırmışdır.

Bütün yaradıcılığı boyu tapdanmış cığırılarla getməkdən çox uzaq olan rəssam sənaye – neft mövzusunda bu vaxta qədər nə özünün, nə də digər həmkarlarının göstərə bilmədiyi bədii münasibəti sərgiləmək arzusunda idi. Onun 1959-cu ildə tamaşaçılara təqdim etdiyi “Xəzərdə axşam” əsərini bu mənada istəyinin gerçəkləşməsi kimi qəbul etmək olar.

“Xəzərdə axşam” adlı tabloda rəssam mavi, bənövşəyi və sarı rəngin tonlarını vəhdət şəklində işləyərək unikal bir tablonun ərsəyə gəlməsinə müvəffəq olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, Xəzər mövzusu Azərbaycan təsviri sənətinin bir çox rəssamlarının müraciət etdiyi mövzulardandır. Lakin Səttar Bəhlulzadə bu mövzunu romantik abu-havada, özünəməxsus tərzdə və ən əsası dəsti-xəttinə uyğun bir tərzdə əks təsvir etməyə müvəffəq olmuşdur. Rəssam ön planda Xəzərin sularına qonan və uçuşan qağayıları əks etdirmiş, arxa plana uzanan panorama genişləndikcə bir qədər dumanlı fəzada neft buruqlarının əksini təsvir etmişdir. Səmanın mükəmməl rəng qamması ilə vurğulanması bir mənə olaraq əsəri tamamlamaqdadır.

Rəssamın Neft mövzusunda aid olan əsərləri sadəcə bu tablo ilə məhdudlaşmış mır. Daha sonralar da rəssam bu mövzuya dəfələrlə müraciət etmiş, bir-birindən gözəl əsərlər yaratmışdır. Rəssamın sözügedən mövzuda çəkilməmiş bir sıra əsərlərini sadalamaq olar. Bunlardan “Dəniz mədənləri” (1953), “Yeddi gəmi adası” (1954), “Neft daşlarında” (1954), “Neft daşları” (1955), “Estakada” (1955), “Dəniz mədənlərində” (1955), “Neft daşlarının görünüşü” (1955), “Dəniz buruqları” (1955) və s. tabloları xüsusilə yaddaqalandırlar. Xəzərin dərinliklərində insan əli ilə qurulmuş estakadalar və buruqlar bu əsərlərə yeni mənə gətirib. Dənizin müxtəlif anlarını özündə cəmləşdirən bu tablolar həm lirikliyi, həm də dramatik gərginliyi ilə seçilir.

Azərbaycan təsviri sənətinin görkəmli nümayəndələrindən biri, XX əsrin birinci yarısında öz yaradıcılığı ilə özünəməxsus mövqe tutan rəssamlardan biri də Əyyub Məmmədovdur. Əyyub Məmmədovun 1950-1960-cı illər mənzərə yaradıcılığı məzmunun müxtəlifliyi, motiv və boyakarlıq həllinin zənginliyi ilə fərqlənir. Boyakar tərəfindən yaradılmış mənzərə əsərləri forma və rəng baxımından çox təbii və realdır, lirika bu əsərlər xüsusi məhəbbətlə aşılınmışdır.

Kənd mənzərələrinin müxtəlif motivlərini yaradan sənətkar, eyni zamanda şəhər təbiətinin möhtəşəmliyini özündə əks etdirən bir sıra əsərlər üzərində də çalışmışdır. Rəssamın bu sahədə yaratdığı ən mühüm və orijinal əsərləri sırasında “Bakı şəhər çağı” (1956) və “Axşama doğru Bakıda qar” (1959) əsərlərinin adını çəkmək olar.

Doğma şəhərə həsr olunmuş mənzərələrində Əyyub Məmmədov ilk növbədə paytaxtın memarlıq görkəminin gözəlliyini və möhtəşəmliyini əks etdirir. Deyilənlərə parlaq misal kimi “Bakı. May şəhəri” (1980), “Bakı, sahil kənarı” (1983) və “Beşillik şəhəri” (1986) əsərlərini göstərmək olar. Bu əsərlər öz reallığı və yüksək icra peşəkarlığı ilə xüsusilə fərqlənirlər.

XX əsrin tanınmış və Azərbaycan rəssamlığında müstəsna rol oynayan rəssamlardan biri də Elbəy Rzaquliyevdir. Hansı ki, bu rəssamın yaradıcılığında da

Bakı mövzusu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təkcə bunu qeyd etmək kifayətdir ki, Elbəy Rzaquliyevin yaradıcılıq amalı əvvəlcədən doğma diyarı Abşeronla bağlıdır. Bu mövzu onun əsərlərinin ana xəttini təşkil edir. İstər tarixi kompozisiyalarda və istərsə də, müasir həyatımızın rəngarəngliyini canlandıran tablo və mənzərələrində Şirvanşahlar saray kompleksinin möhtəşəm imarətləri, Abşeron kəndlərinin panoramı üzərində yüksələn qədim memarlıq abidələri, qəsrləri, günbəzləri, qüllələr, qızılı qumlarla rəvnaq verən meyvə ağacları, göz oxşayan yaşıllıqlar Xəzərin gah sakit, gah tufanlı, dalğalı, gur suları, mavilikləri onun üçün doğmadır, əzizdir, tükənməz ilham, aramsız müşahidələr mənbəyidir.

Sadalanan məziyyətləri və özəllikləri özündə ən bariz şəkildə əks etdirən tablolarında biri "Şirvanşahlar sarayı" adlanır. Bu İçərişəhərin qədim memarlıq komplekslərindən birinin ecazkar görüntüsünün təsviridir. "Şirvanşahlar sarayı" əsərində XV əsrə aid olan qədim tarixi abidə təsvir olunub. Elbəy Rzaquliyevin yaradıcılığı ilə tanış olanlar bu sarayın onun bir çox əsərlərində yer aldığı şahidi olmuşlar. Amma tablonun bütövlüklə bu saraya həsr olunması rəssamın nadir işlərindəndir. Ön planda tək ağacın təsviri böyük məna kəsb edir. Budaqları qurumuş ağac həm sarayın qədimliyini göstərir, həm də abidəyə baxış bucağı yaradır. Maraqlıdır ki, abidənin arxa plandan təsvir olunan tikililəri azacıq dağınıq halda təsvir edilib. Bu sarayın həmin hissəsinin daha qədim olduğunu göstərir. Nəzərə alsaq ki, Şirvanşahlar saray kompleksin bütün binaları eyni əsrdə inşa olunmayıb, belə olan halda rəssamın təsvirinin reallığı özünü sübut edir. Bütün bu özəlliklər Elbəy Rzaquliyev yaradıcılığının özünəməxsus palitrası, rəng duyumu, və s. məziyyətlərinin ən bariz nümunəsidir [1].

Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında müstəsna rol oynayan, rəssamlıqda əməli xidmətləri olan rəssamlardan biri də Tağı Tağıyevdir. Təbii ki, Bakı mövzusu Tağı Tağıyevin də diqqətində olmuşdur. Belə ki, rəssam 1947-ci ildə "Bakının dənizdən mənzərəsi" adlı əsərini yaratmışdır. Bu əsərin rəng quruluşu nəfis və mürəkkəbdir. Rəssam boz-mirvari və açıq bənövşəyi rəng qammasında qısa, ekspressiv və pastoz yaxırlarla su və hava axını formalaşdırır.

Qeyd etmək lazımdır ki, rəssam tərəfindən Bakı buxtasının gözəlliklərini əks etdirən xeyli kompozisiya variantları çəkilmişdir. Onun Bakıya həsr edilən məşhur işləri arasında "Bakı emalatxanasının pəncərəsindən" (1958), "Bakı. Tutqun gün" (1959) əsərlərində rəssam özünü təkcə rəng ustası kimi deyil, həmçinin incə lirik kimi göstərir.

Tağı Tağıyev sənaye mövzusunə da öz yaradıcılığında yer vermişdir. Öz mürəkkəbliyi və zənginliyi ilə seçilən bədii obrazlar, ətraf aləmin dərinə ifadə edilməsi, insanların yaradıcı əməyi əks olunan sənaye mənzərələri, təbiəti ram edən fəhlə və neftçi obrazları məhz Tağı Tağıyevə məxsusdur. Rəssam dəfələrlə neft daşlarına səfər etmişdir. Bu silsilədən olan əsərlər arasında "Dənizdə şəhər", "Rezervuarlar", "Dəmir dirəklər üzərində şəhər", "Ay işığında", "Estakada" və başqa əsərləri nümunə göstərmək olar. Rəssam tərəfindən təsvir edilən fəhlə və neftçi obrazları olduqca maraqlıdır. Belə əsərlərdə rəssam tanış prototiplərdən uzaqlaşaraq, ümumiləşdirilmiş, mənəvi və fiziki cəhətdən güclü, öz məqsədinə

doğru addımlayan əməkçi obrazlarını yaratmışdır. Bu məqsədə nail olmaq üçün rəssam iriformatlı kompozisiyalara, yığcam ümumiləşdirilmiş formalara, güclü vurğulara malik rəng qammlarına müraciət edir [2].

XX əsrin birinci yarısı Azərbaycan təsviri sənətində tərəqqi, dirçəliş dövrü hesab edilir. Bu dövrdə öz təşəkkülünü tapan, inkişaf edən Azərbaycan rəssamlığını baxmayaraq ki, müəyyən mövzu və üslub qayda-qanunları ilə sıxışdırılırdılar, lakin bütün bunlara baxmayaraq öz yaradıcılıqlarında milli mədəni dəyərləri, milli elementləri itirməməyə səy göstərirdilər. Bu milli meyarları çətinliklə olsa belə yaşadaraq gələcək nəsillə ötürülməsinə daima çalışmış və buna da layiqincə müvəffəq olmuşlar.

Öncə qeyd etdiyimiz kimi mövzu seçimində də müəyyən çərçivələrin, olmasına baxmayaraq XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən rəssamlar tələb olunan mövzularla yanaşı öz sevdikləri mövzulara da müraciət edirdilər. Bu mövzulardan biri və ən başlıcası məhz "Bakı" mövzusu idi ki, belə əsərlərə sözügedən dövrdə fəaliyyət göstərmiş olan rəssamların yaradıcılığında tez-tez rast gəlinirdi.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Rzaquliyev Elbey. Kataloq. Bakı: 2006.
2. Tağı Tağıyev həyat və yaradıcılığı. Sərvət. Bakı: 2013 Şərq və Qərb, 104 səh.
3. Kərimov K, Əfəndiyev R., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti. Bakı: İşıq, 1992, 344 s.

**Сарвиназ Джахангирли**

#### **Тема Баку в творчестве Азербайджанских художников в первой половине XX века**

#### **Резюме**

В данной статье исследуется творчество азербайджанских художников первой половины XX века, в произведениях которых была отражена тема Баку. Автор анализирует работы художников, которые играют исключительную роль в знакомстве с этим прекрасным городом.

**Ключевые слова:** жанр пейзаж, Каспий, Баку и Абшеронские пейзажи, различные архитектурные памятники, парки, деревни

**Servinaz Jahangirli**

#### **The topic of Baku in the works of Azerbaijani artists of the first half of the XX century**

#### **Summary**

In this article was given the **description** of the drawings of the first half of the 20th century on the theme of Baku. With the acquaintance of the beautiful city the incomparable role was played by the works of masters.

**Keywords:** landscape genre, Caspian, Baku and Absheron landscapes, various architectural monuments, parks, villages

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 24.04.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 03.05. 2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 30.05. 2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur

UOT 76

*İlahə Quliyeva*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
E-mail: [gulievailaha@gmail.com](mailto:gulievailaha@gmail.com)

## MUSİQİ FESTİVALLARININ QRAFİK TƏRTİBATI

**Xülasə:** Musiqi festivalın reklamının öz spesifikasiyası var: televiziya və radioda reklam; müəyyən auditoriyaya ünvanlama; reklam və festivalın müəyyən eyni stilistikada tərtibatı. Festivalın reklam kampaniyasında istifadə olunan üsullar - endirimlər, flayerlərin paylanması, afişalar, suvenirilər, internetdə reklam və s. Məqalədə musiqili festivalların mövcud qrafik obrazları barədə informasiyanın təhlili, festivalın populyarlığını daha da artıran qrafik dizayn layihəsinin hazırlanması araşdırılır.

**Açar sözlər:** dizayn, reklam, afişa, firma üslubu, musiqi festivalı.

Festival - kinosənət, estrada, teatr, musiqi nailiyyətlərini nümayiş etdirən kütləvi bayramdır. Hər incəsənət növü üzrə keçirilən festivalların bədii-mədəniyyətə uzunmüddətli təsiri olur. Ən böyük festivallar musiqi sənətinin təbliğatında, xalqlararası mədəni əlaqələrin möhkəmləndirilməsinə xidmət edir.

Bayram əhval ruhiyyəsi ilə dolu olan kütləvi festivallar müasir zamanda populyarlığı ilə fərqlənir. Festivalların keçirilməsi PR-aksiyaların effektiv növlərindən biridir. Festivalların təşkilində bütün detallara ciddi və diqqətlə yanaşmaq lazımdır.

İndi keçirilən populyar və tanınmış festivalların əksəriyyəti 1950-ci illərdə yaranıb. Festivalların inkişafı və fəaliyyət həcminin genişlənməsi müasir şəhər mədəniyyəti strukturunda tamaşa növlərinin yenilənməsi və global siyasi dəyişmələrlə əlaqəlidir. Ümumi Avropa məkanı konsepsiyasının formalaşması dövründə, hər ölkənin öz milli və mədəni özünəməxsusluğunun qorunması ilə bərabər festivallar milli mədəniyyətlər sahəsində əldə olunan nailiyyətlərin nümayişində önəmli inteqrasiya vəzifəsini yerinə yetirir.

Festivalların keçirilmə yeri bədii konsepsiyanın, tamaşaçıların şüurunda cəlb edici obrazın formalaşdırılmasında böyük rol oynayır. Caz musiqisi dünyasında ən populyar festivallardan biri Montre (İsviçrə) festivalı hər il iyul ayında Jeneva gölü sahilində keçirilir. Təşkilatın demokratik formaları və biletlərin ucuzluğu bütün avropa ölkələrindən gəncləri və orta sinif nümayəndələri cəlb edir. Bura dəvət olunan ulduzlar da hələ tamaşaçıların qaldığı şəraitdə qalırlar. Festivalın digər xüsusiyyətlərindən biri də aparıcı caz musiqiçilər tərəfindən axşam konsertlərindən

sonra musiqi barda bütün istəyənlər üçün pulsuz djem-seyşnlərin keçirilməsidir. Festivalın əsas konsepsiyası - gözəl təbiət fonunda istirahətlə musiqinin əlaqələndirilməsidir.

Musiqi festivalları - bir neçə məqsədlərin əldə olunmasında kömək edən hazır reklam məhsuludur:

- ticarət brendlərin formalaşdırılması və irəliləməsində;
- turistlərin cəlb olunmasında;
- kommersiya şirkət və malların reklamında;
- siyasi partiyalar, icdimai təşkilatların imicini formalaşdırılmasında;
- şəhərin, şəhər mühit imicinin formalaşdırılmasında;
- cəmiyyətin müxtəlif problemlərinə, ekologiya problemlərinə diqqətin cəlb olunmasında;
- festivala gələnlərin mədəni tələblərin formalaşdırılmasında.

Festivalın keçirilməsi üçün firma işarəsi (loqotip) və qrafik müşahidənin bütöv paketi işlənilməlidir. Firma üslubu - konkret spesifikaya mənsub olduğunu və digər istiqamətlərdən fərqlənən vizual və mətn elementlərinin, festivalın xarici və daxili tərtibatının, vizual və məna bütövlüyünü təmin edən rəngli, qrafik, mətn hissələrinin bütövlüğüdür.

Firma üslubu - firmanın kommunikasiya siyasətinin əsasıdır. Firma işarəsi (signet - fr. signe - işarə, signer - markirovka) - nəşrin üz qabığında, titul vərəqində əks olunan emblemdir.

Firma üslubunun əsas məqsədi müəssisənin fəaliyyəti və məhsulu ilə bağlı daimi yadda qalan vizual obrazın yaradılmasıdır. Firma üslubunun əsas elementləri - loqotip, şrift, rəng qamması, kompozisiya prinsipləridir. Üslub geniş sahəni əhatə edir - standart minimumdan başlayaraq (firma blankı, zərf və vizit kartı) firma sənədlərinin qrafik tərtibatı, reklamı, nəqliyyat vasitələrinin və firma interyerlərin bədii-üslubi həllinə qədər.

Firma üslubu konkret şirkət xüsusiyyətləri, fəaliyyətinin konsepsiyası ilə müəyyən olunur. Firma üslubu - müəyyən daimi vizual obrazının yaradılması üçün vizual-kommunikasiya vasitələridir. Bura işarə, loqotip, rəng, şrift və o cümlədən sənədlər, qablaşdırma, suvenirlər və s. elementlər daxildir. Firma blokuna daxildir: əmtəə nişanı, şirkətin adı, poçt və bank rekvizitləri, xidmətlərin və məhsulların siyahısı, firmanın reklam simvolu, sloqan. Firma blokuna sadalanan bütün elementlər yaxud da bəziləri daxil ola bilər.

Firma üslubunun əsas funksiyaları:

1. İdentifikasiya - bir neçə xarici əlamətlərə görə istehlakçı firma üslubu ilə lazım olan məhsulun seçimində yardımçı olur.

2. Etimad - istehlakçı bir dəfə şirkətin məhsulu barədə xoş təsəvvür aldığı təqdirdə şirkətin digər məhsullarına da etimad göstərəcək. Bundan başqa firma üslubunun mövcudluğu özü özlüyündə etimad doğurur.

3. Reklam. Firma üslubunun mövcudluğu reklamın effektivliyini qaldırır.

Firma üslubunun əsas məqsədi - məhsulun keyfiyyətləri ilə bağlı istehlakçının şüurunda müsbət emosiyaların yaradılmasıdır.

Firma üslubunun əsas daşıyıcıları:

1. Plakatlar, vərəqələr, kataloqlar, bukletlər, təqvimlər və s.
2. PR vasitələri: təbliğat prospektləri, jurnallar və s.
3. Suvenir reklamı: paketlər, qələmlər, stol üstü naborlar və s.
4. Müxtəlif sənədlər: zərflər, bloknotlar, vizit kartları və s.
5. Firma reklam bayrağı, qablaşdırmalar, dəvətnamələr, əməkdaşların geyimi, nəqliyyat üzərində firma şəkilləri və s.

Firma rəngləri - firma üslubunun əsas elementlərindən biridir. Rəng firma üslubunu daha cəlb edici, yadda qalan və güclü emosional təsir gücünə malik vasitə etməyə qadirdir. Firma rəngləri üzrə işləyərkən tipografik nəşr xüsusiyyətləri nəzərə alınmalıdır: qazetlərdə məsələn ancaq əsas rənglər çatdırılır, yaxud da iki variant istifadə oluna bilər - rəngli (rənglərin mürəkkəb qamması ilə) və ağ-qara. Firma rənglərin gözəl nümunələrindən biri McDonald's kafelər şəbəkəsinin qırmızı və sarı rəngləridir; Kodakın - sarı və qızılı rəngləridir.

Format müxtəlif ola bilər, hətta orijinallıq firmanın tanıtım işinə daha da müsbət təsir göstərə bilər.

Sloqan - firma şuarı, qısa cümlə, firmanın şifahi reklam simvoludur. Sloqan firmanın təsviri reklam simvolundan fərqli olaraq vizual və audio obraz olaraq imicin yaradılmasında və reklam vasitəsi kimi böyük əhəmiyyətə malikdir. Sloqan firma fəaliyyətinin əsas prinsiplərini, onun kredosunu əks etdirir, məsələn Philips şirkətinin şuarı: "Həyatı yaxşılığa doğru dəyişək". Sloqan qısa, orijinal, yadda qalan və emosional olmalıdır.

Firmanın reklam simvolu firmanın adından müxtəlif reklam kompaniyalarında və digər tədbirlərdə iştirak edən personaj yaxud obrazdır.

Audioobraz - firmanın tanıtım işarəsi kimi radio və tele çarxlarda səsləndirilən musiqi parça, kompozisiya, səs yaxud musiqi alətləri üçün bir neçə not. Firmanın qrafik işarəsi ilə yanaşı audio işarənin əsas funksiyası - identifikasiya.

Festivalın firma üslubunu işləyərkən onun müvəffəqiyyətli keçməsi və tamaşaçıları cəlb etmək üçün ən ifadəli vasitələr seçilməlidir. Dizayn-layihəsi üzrə işə başlamazdan öncə analoji materiallara nəzər salmaq lazımdır. Məsələn 2017-ci ildə Rusiya və Avropada keçirilən bəzi musiqi festivalların dizayn tərtibatı: "Slavyanskiy bazar", "Volqa üzrə rok", "Exit festival" (Serbiya), "Usadba jazz" (Rusiya), "NOS Alive Festival" (Portuqaliya), "Primavera Sound" (Barselona) və s. festivalların loqotiplərinə nəzər salsaq görmək olar ki, loqotiplərdə ümumi tendensiya mövcuddur: lakonizm, sadəlik, təzadlı rəng həlli. Bunları təhlil edərək bizim caz festivalının obraz axtarışları və yeni brendin yaradılması üçün işə başlamaq olar. Brend - ümumi emosional korporativ obraz kimi qavranılan tanınmış markadır.

Bu günlərdə dünyada çox saylı musiqi festivalları keçirilir. Festivalların tərtibatında ildən ilə yeniliklər tətbiq olunur. İndi ən əsas tendensiyalardan biri çoxformatlıqdır.

Məsələn, statuslu caz festivallarından biri Montreaux Jazz Festivalı (İsveçrə) eyni zamanda bir neçə məkanlarda keçirilir. Burada hər zövqə uyğun cazın müxtəlif janrlarında musiqiçilər çıxış edir: Deep Purple, Massive Attack, B.B.King, Kid Koala, Sigur Ros və b. Digər tendensiya sponsorluğun ardı kəsilməyən reklamların azalmasıdır. 10 il bundan öncə korporasiyalar festivalı maksimalca "loqolaşdırmağa" çalışırdılar - burada musiqi festivalların ən aktiv sponsoru olan Pepsi şirkətini qeyd etmək olar. İndi sponsorlar reklamlarda daha sakit iştirak edir və ideologiyalarını həyata keçirmək üçün başqa yollar axtarırlar. Bundan başqa son zamanlar təşkilatçılar festivalların sərhədlərini musiqiyə aid olmayan elementlərin əlavəsi ilə daha da genişləndirirlər. Bu fikir Roskilde Festivalın şuarında öz əksini tapır - "musiqidən daha çox". Bu tədbirin proqramında xeppeninqlər, kino, təsviri sənət əsərləri də nümayiş olunur.

Musiqi festivalın reklamının öz spesifikasiyası var: televiziya və radioda reklam; müəyyən auditoriyaya ünvanlama; reklam və festivalın müəyyən eyni stilistikada tərtibatı. Festivalın reklam kampaniyasında istifadə olunan üsullar - endirimlər, flayerlərin paylanması, afişalar, suvenirlər, internetdə reklam və s.

Bütün musiqi festivallarında afişalar tərtib olunur. Afişə nə qədər böyük olsa onu daha çox insan görə bilər. Suvenirlərin hazırlanması da məqsədə uyğundur. Futbolkarlar, bandanalar, çantalar, nişanlar, festivalın simvolikası ilə yapışqanlar və s. İnternetdə reklam müasir dövrdə informasiyanın çatdırılmasının əsas vasitəsidir. Festivalardan məlumatı rəsmi sayt yaxud xüsusi portallardan əldə etmək olar: rəsmi sayt, sponsorların saytında, musiqi portallarında, sosial şəbəkələrdə.

Musiqi festival növləri və reklam kampaniyaların icmalısı göstərdi ki, hər ikisi növ müxtəlifliyi ilə fərqlənir.

**Илаха Кулиева**

### **Графическое оформление музыкальных фестивалей Резюме**

Реклама музыкального фестиваля имеет своеобразную специфику. В рекламной компании фестиваля применяются различные методы, такие как скидки, раздача флаеров, афиши, сувениры, реклама в интернете и т.д.. В статье анализируются графические образы музыкальных фестивалей, а так же и процесс подготовки проекта графического дизайна, повышающего популярность фестиваля.

**Ключевые слова:** дизайн, реклама, афиша, фирменный стиль, музыкальный фестиваль.

**Ilaha Guliyeva**

### **Graphic design of music festivals Summary**

Music festival has its own specificity: advertising on television and radio; addressing to a certain audience; advertising and design of a festival in the same style. The methods used in the advertising campaign of a festival are following: discounts, distribution of flyers, posters, souvenirs, advertising on the internet, etc. The article deals with the analysis of information on existing graphic images of music festivals, preparation of graphic design project increasing the popularity of festivals.

**Keywords:** design, advertising, poster, company style, music festival

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 23.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 03.05. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 30.05. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

УДК 7

*Низами Мамедзаде*  
*Докторант Азербайджанской Государственной*  
*Академии Художеств*  
*AZ 1029, Баку, Проспект Гейдара Алиева 58*  
*E-mail: [adra.art@gmail.com](mailto:adra.art@gmail.com)*

## **ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ХИЩНИКА НА ПЕТРОГЛИФАХ ГОБУСТАНА**

**Резюме:** Статья посвящается попытке интерпретации некоторых образов хищника в Гобустане эпохи палеолита и сравнения их с комплексами наскального искусства в Калбак-Таше (Республика Алтай, Россия) и Саймалы-Таше (Киргизия). Сравнительный анализ образа и содержания, стилистические особенности петроглифов, помогут проследить связь между культурами, обитавшими в разных частях света.

**Ключевые слова:** древняя культура, наскальное искусство, петроглифы, Гобустан, образ, хищник.

На территории Азербайджана, найдено несколько древних стоянок первобытных людей, самым крупным из которых является Гобустан. Здесь было обнаружено множество наскальных изображений – петроглифов, отображающих быт, хозяйство, мировоззрение, обычаи древних людей.

Вокруг названия Гобустан очень много споров. Рассматривая семантическое значение названия Гобустан, используя словарь Махмуда Кашкари «*Divani Lügati et-Türk*» XI века, разделим это слово на 2 части: гоб (безводное место, пустыня) и стан (страна, край). Однако тут выявляется явное несоответствие. Во-первых, потому что эти два слова арабского происхождения, а, как известно, арабов в этих краях не было, да и вообще они не были сформированы как народность в энеолите. Значение слова «гоб» – засушливый, безводный, которое было переведено с помощью словаря XI века, соответствует действительности, но всегда ли это было так? Сейчас Гобустан представляет собой место с засушливым ландшафтом, кишачим ядовитыми змеями в виде гюрзы, безводной и агрессивной средой. Современный человек никогда бы не поехал в те места. Но первыми «художниками» в Гобустане были люди, жившие начиная с каменного века,

они сильно отличались от нас своим образом мышления. Трудно предположить и представить, что человек в древности мог выбрать такое непривлекательное и неудобное место для жилья.

Рассматривая петроглифы, мы убеждаемся в том, что наш далекий предок не стремился выразить красоту природы, которая, учитывая разрушающее влияние современного человека, была скорее краше, чем сейчас, с большим обилием флоры и фауны. Многочисленные элементы флоры и фауны ни с композиционной точки зрения, ни по содержанию нельзя назвать произведениями искусства, направленными на передачу эстетического содержания. Выходит, что большинство наскальных изображений древности нельзя называть произведениями искусства в современном понимании. Скорее всего, человек в древности не задумывался об этом. Но зачем-то он тратит своё время на эту кропотливую работу, и как мы понимаем, время для него действительно было очень ценным, и он не стал бы делать это забавы ради, и это не являлось способом «самовыражения» через рисование. Надо учесть тот факт, что картина мира и восприятие человека в древности сильно отличалась от нашего с вами.

Содержание рисунков откровенно удивляет и в большинстве своем не соответствует современной действительности.

Начнем с очень странного, особенно с точки зрения современного художника, изображения некоего хищного животного. Созданные художниками эпохи бронзы (холм Язылы, камень 42), звери привлекают внимание кисточками на конце хвоста.

Правильное выявление содержательных элементов в изображениях помогут нам помочь частично интерпретировать значение рисунка. Если рассмотреть хищных животных, которые могли бы обитать в Гобустанской экосистеме, то единственное, которое приходит на ум – это лев, у которого хвост увенчан кисточкой. По анатомическому строению зверя (вытянутое туловище, относительно короткие конечности, большая голова, наличие когтей и зубов) мы можем предположить, что это некое наземное хищное животное, представленное в паре. По манере отображения образа бросается в глаза попытка точной передачи изображения: очень реалистичный хвост, которому художник каменного века придал особое внимание, относительно правильные пропорции, в которых можно узнать хищное животное семейства кошачьих.

В случае с изображением льва, мы не наблюдаем никакого религиозно-культового составляющего, которое, по мнению нашего предка, могло бы иметь какой-то смысл служить иконой в определенных целях. Не будем рассматривать изображение с оккультно-эзотерической точки зрения, поскольку космогоническая картина человека в древности отличалась от нашей. Интерпретировать семантику и содержание рисунков в древности через призму нашего восприятия да еще по изображениям, прошедшим сквозь толщу времени, учитывая их неинформативность и лаконичность,

также будет не совсем корректным. По иной трактовке наличие кисточки на хвосте не обязательно должно указывать на то, что перед нами изображен лев. Аналогичные изображения, но только коней, были найдены на территории Республики Алтай в петрографическом комплексе Калбак-Таш. По мнению В.Д. Кубарева, шары с лучами дают основание считать изображения сакральными и принадлежность персонажа к небесной сфере и не вызывает сомнений (2, с.44, рис.8.1). По крайней мере, эта интерпретация имеет место быть, т.к. в то время изображение солярных знаков было в порядке вещей и имело, возможно, примерно такой смысл.

В случае с Гобустанским изображением солярного знака на конце хвоста, то оно является более или менее стилизованным и, по сути, представляет собой покрашенный круг, что нельзя сказать о Калбак-Ташском знаке, который больше приближён к отображению солярного знака. Хотя в разные времена и в разных регионах изображения солярных и астральных знаком сильно варьировалось. В случае с Калбак-Ташским изображением, лучи указывают не только на образ солнца, но еще и подчёркивает стилистическую особенность. Это еще одно объяснение странного пристального внимания древнего художника к хвосту животного, значение которого возможно является сакральным, а не указывает на родовую принадлежность персонажа к семейству кошачьих.

Расположение ушей, хвоста и других частей тела могло многое рассказать о намерениях животного в тот или иной момент. Эта информация была крайне необходима для сосуществования людей с животными, чтобы иметь хоть какую-то возможность прогнозировать дальнейшие действия хищника. Внимание хвосту было обращено больше чем голове, хотя хвост не является основной частью льва. Раз уж древний художник так кропотливо отнёсся к изображению хвоста (в случае с большим львом он даже попытался дать объем, изобразив его в две линии, что нельзя сказать о втором). Хвост первого более крупного животного приподнят, причем вполне реалистично. Однозначно, проследив за поведением диких животных в дикой природе, мы можем предположить, что автор изобразил льва не в боевой позе, а в состоянии ходьбы. Приподнятый хвост льва говорит о его спокойном невозбуждённом состоянии, но при этом животное находится в состоянии внимания. Вся эта композиция могла быть совокупностью определённых действий, который первобытный человек мог наблюдать у львов, в спокойном состоянии бродивших по просторам Гобустана, и которые для него имели какое-то значение и несли смысловую нагрузку.

Об интересных композиционных особенностях изображения можно сказать следующее: львы изображены идущими слева направо. По крайней мере, линейное представление событий и действий современного человека именно такое.

Современного человека может озадачить изображение льва на петроглифах Гобустана. Львов уже давно нет в этих местах, так же как

многих других животных. Частично это объясняется влиянием человека, который вытеснил и истребил животных. Но с другой стороны, Гобустан уж слишком неблагоприятное место для такого крупного хищника как лев, который не гонялся бы за мышками. Значит, здесь паслись стада крупных травоядных животных, что свидетельствуют многочисленные петроглифы и палеогеологических исследованиях в той местности. К сожалению, прямых доказательств в виде останков льва не были найдены, но во время археологических раскопок здесь была найдена даже челюсть гепарда (3, с.36.), условия обитания которого не далека от львиного. На стоянке Кяниза на глубине 4,3 м были обнаружены камни с изображением льва и человека в набедренной повязке (3, с.38).

С другой стороны, авторами изображения могли быть не местным жители. Скальным массив просматривается за многие километры в радиусе и вполне мог бы служить ориентиром для древних охотников. Не стоит забывать и грязевые вулканы, которые в те времена извергались намного масштабнее, чем сейчас и могли производить действительно сильное впечатление, что послужило бы дополнительной приманкой. С другой стороны, если рассматривать географическое расположение Гобустана, то можно выявить следующие интересные детали: с востока он омывается Каспийским морем, а на западе расположены равнины, где могли пастись стада диких животных. Следовательно, Гобустан мог являться идеальным перевалочным пунктом на древних тропах, ведущих с юга на север, и наоборот и не только для кочевников, но и местных охотников и рыбаков, которые возможно впервые познакомились с морским делом, чему свидетельствуют многочисленные изображения лодок.

Однозначно, в случае со львом, автор не преследовал цели увековечивания своего творения для передачи какой-либо «полезной» информации будущим поколениям. Если бы это изображение имело бы предупредительный характер, то образ льва был бы представлен в более грозном обличье и даже гипертрофированной форме.

Ученые, занимающиеся архаичным периодом, пытаются на основе петроглифов реконструировать жизнь древнего человека, рассматривая наскальные изображения как источник информации. Скорее всего, творчество древних людей имело немного иной характер, отличный от научного. Учитывая, что многие наскальные рисунки располагались под открытым небом, древний человек рисовал их в дневное время суток, в то время, которое было отведено на охоту. Рисовать петроглифы легче всего в тёплую ясную, солнечную погоду – идеальное время для охоты. Т.е. выходит, что человек выделял своё самое лучшее время суток для, казалось бы, бесполезного дела, результаты которого могли бы понадобиться будущему поколению, то это не могло бы быть важнее банального выживания, и, конечно, древнего человека этот факт беспокоил бы в последнюю очередь.

Рассмотрим наскальное изображение с Саймалы-таша (Киргизия) (4, с.33, рис.1), где в одном изобразительном стиле показаны Баран, Бык, Лошадь и некое хищное животное. «Художники» Саймалы-таша аналогично с Гобустанскими уделили особое внимание хвосту. Он передан волнообразно и увенчан «кисточкой». Видимо, это что-то символизировало.

Сравнивая эти два схожие по своему содержанию, но разные по стилистике изображения, можем прийти к выводу, что художники древности обращали пристальное внимание на определенные детали, которые могли для них иметь какое-то значение. В случае с Саймалы-ташинским хищником, изображение его конечности стилизованы больше чем у Гобустанских. Попытка передачи анатомии хищника налицо. Отличительной композиционной чертой могут быть не только стилистические особенности, но и методы подачи. Во-первых, мы можем выявить статичность образа хищника Саймалы-Таша. Широко расставленные конечности придают животному устойчивость, статичность, чего нельзя сказать о хищнике из Гобустана. Ярко выраженные гипертрофированные когти Саймалы-ташинского хищника кардинально отличаются от Гобустанского. Вообще художники Гобустана не пытались как-то стилизовать образ или гипертрофировать отдельные элементы. Сразу видно, что они пытались максимально реалистично передать образ, что нельзя сказать о Саймалы-ташинских собратьях. Вторые скорее следовали некой изобразительной традиции, и содержание для них было важнее, нежели реалистичная передача образа. Было ли это явление осознанно древними художниками или нет, сейчас сказать сложно.

Резюмируя вышесказанное, мы можем выдвинуть некоторые предположения:

1. авторы не были местными жителями, а пришли сюда с юга, где в те времена обитали львы;
2. авторы были жители Гобустанских степей, которые были знакомы со львами, обитавшими в этих краях. Нет никакого подтверждения существования львов на этих территориях, но мы попытались реконструировать ландшафт тех далеких времен, и пришли к выводу, что львы вполне могли бы обитать в той экосистеме;
3. на рисунке изображены не львы, а подобные им некие другие существа. Подтверждением служит анатомическое строение тела животного семейства кошачьих. Отсутствие шеи вполне можно принять за гриву. Но самым важным элементом является характерная кисточка на хвосте. Сравнивая эту «кисточку» с другими изображениями из Саймалы-Таша мы пришли к выводу, что не только хищных животных награждали этой кисточкой;
4. кисточка на хвосте могла иметь сакральный характер.

### Литература:

1. Джафарзаде И.М. Гобустан. Баку: ЭЛМ, 1973, с. 159.
2. Кубарев В.Д. Мифы и ритуалы, запечатленные в петроглифах Алтая. // «Археология, этнография и антропология Евразии». Новосибирск. 2006, № 3 (27), с. 44, рис. 8.1
3. Фараджева М. К вопросу датировки наскальных изображений археологического комплекса Гобустан // «İRS». Баку. № 36, 2008, с.36.
4. Шер А.Я. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: Наука, 1980, с.33, рис.1.

**Nizami Məmmədzadə**

#### **Qobustan petroqliflərində yırtıcı heyvan obrazının təfsiri təcrübəsi Xülasə**

Məqalədə Paleolit dövrünə aid Qobustan qayaüstü rəsmlərində aşkar olunanbəzi yırtıcı heyvan obrazlarının təfsirinəcəhd göstərilir və onların Kalbak-Taş (Altay Respublikası, Rusiya) və Saimaly-Taş (Qırğızıstan) komplekslərindəki petroqlifik sənəti ilə müqayisəsi aparılır. Obrazın və məzmunun müqayisəli təhlili, petroqliflərin stilistik xüsusiyyətlərinin müəyyənəşdirilməsi dünyanın müxtəlif yerlərində yaşayan mədəniyyətlərarası əlaqələri izləməyə kömək edə bilər.

**Açar sözlər:** qədim mədəniyyət, ən qədim mədəniyyət, qaya sənəti, petroqliflər, Qobustan, surət, yırtıcı.

**Nizami Mammadzade**

#### **Experience image interpretation of predators in gobustan petroglyphs**

The article is devoted to the interpretation of some predators attempting images in Gobustan Paleolithic and comparing them with complexes of rock art in Kalbak-Tash (Republic of Altai, Russia) and Saimaly-Tash (Kyrgyzstan). Comparative analysis of image and content, stylistic features petroglyphs, help trace the relationship between cultures, who lived in different parts of the world.

**Keywords:** ancient culture, ancient culture, rock art, petroglyphs Gobustan, image, predator.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 05.04.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 12.04. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 17.05. 2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mehriban Novruzova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 saylı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 76

*Aysel Məmmədaliyeva*  
*Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq*  
*Akademiyasının dissertantı*  
*AZ1029, Bakı, Heydər Əliyev pr.58*  
*E-mail: [life\\_continues\\_91@mail.ru](mailto:life_continues_91@mail.ru)*

## **ELMİRA ŞAHTAXTİNSKAYANIN YARADICILIĞINDA TƏBİƏTİN ARXETİPİK OBRAZLARI**

**Xülasə:** Məqalədə xalq rəssamı Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında təbiətin arxetipik obrazları haqqında məlumat verilmişdir. Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığı üzərindəki araşdırma onun mənzərə yaradıcılığına geniş yer verdiyini, hər bir mənzərənin əsasında dayanan xarakterik xüsusiyyətlərin məharətlə, eləcə də yüksək estetik zövqlə, lirik-romantik ifadə vasitələri ilə həyata keçirildiyini görürük. Bu ifadə vasitələrində bəzən şəhərin sıxlığı, mövcud memarlıq abidələri, insan və təbiət əlaqələndirməsinin şahidi olduğumuz halda, bəzən təbiətin öz ilkin formasında, insan və onun əl izlərinin istifadəsi olmadan, lirik, nağıl aləminə bənzər mifik formalarla arxetipik obrazları maraq doğurur. Belə əsərlərdən “Ağaclar”, “Meşə” kimi silsilə qrafik tabloları öz lirik-romantik tərənnümü ilə tamaşaçısını özünə cəlb edir.

**Açar sözlər:** Rəssam, mənzərə, obraz, arxetipik, təsvir.

Görkəmli rəssam Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığı üzərindəki araşdırma onun mənzərə yaradıcılığına geniş yer verdiyini, hər bir mənzərənin əsasında dayanan xarakterik xüsusiyyətlərin məharətlə, eləcə də yüksək estetik zövqlə, lirik-romantik ifadə vasitələri ilə həyata keçirildiyini görürük. Bu ifadə vasitələrində bəzən şəhərin sıxlığı, mövcud memarlıq abidələri, insan və təbiət əlaqələndirməsinin şahidi olduğumuz halda, bəzən təbiətin öz ilkin formasında, insan və onun əl izlərinin istifadəsi olmadan, lirik, nağıl aləminə bənzər mifik formalarla arxetipik obrazları maraq doğurur. Belə əsərlərdən “Ağaclar”, “Meşə” kimi silsilə qrafik tabloları öz lirik-romantik tərənnümü ilə tamaşaçısını özünə cəlb edir. Yaradıcılıqda bu cür arxetipiklik, təbiətin sırf özünün obrazı, heç bir canlılığın mövzud olmadığı, “özü ilə baş-başa qalmış” tərənnümü ilə mənzərədəki möhtəşəmliklə yanaşı saflığı, məsumluğu ifadəli şəkildə həll etməyə nail olmuşdur. Burada əsaa olanı sadəcə önə çəkmək deyil tablonun bütün planında yerləşdirmək E.Şahtaxtinskayanın bu qəbildən olan sənət əsərlərinin başlıca xüsusiyyətidir. Belə əsərlərindən tut ağacına həsr etdiyi bir nüçə qrafik tabloda rəssam məhz ağacın özünü təsvir obyektinə çevirərək hətta onun kölgəsini belə

vermədən, material üzərində yadallığından sona qədər olan təkbəşinə xarakterini canlandırmışdır. İki “Köhnə tut ağacı” əsəri bu mənada böyük maraq doğurur.

İri gövdəli, budaqları şaxələnmiş ağacın tabloun sərhədlərini yararaq açıq kompozisiyaya tabe edilməsi ilə rəssam onun möhtəşəmliyini, uralığını xüsusilə diqqətə çəkmişdir. Köhnə bir divarın önündə rəssam sakit dayanmış ağacın “canlı obrazını” yaratmaqla onun xarakterini açıqlamağa çalışmışdır. Bu cəhd rəssamın təsvir etdiyi mənzərə həssas münsibətini göstərməklə yanaşı, mənzərənin adi gözlə qavranan təsvirçilik manrasında deyil, onun lirizmini, romantizmini yaratmış, tamaşaçısına böyük bir təəsürat yaşatmışdır. Əsərə baxarkən həytta onun üzərində meyvələrin olmadığını görürük. Üzərində məhsulun bol vaxtını tərənnüm edərək tut ağacın adı ilə bağlı daha asan yolla getməkdən imtina edən rəssam arxetipik yanaşma ilə məhz köhnəlmiş tut ağacının iri gövdəsikni, şaxələnən budaqların ən qalın hissələrini önə çəkmişdir. Hətta incə budaqlara, yarpaqlara belə yer vermədən burada ağacı əzəmətli bir varlığa bənzədən rəssamın onun damamını öz tamaşaçısına yaşatmaq cəhdini hiss edilir. Azərbaycan bağlarının az qala bərəkət simvoluna çevrilmiş tut ağacının sanki qocalaraq “ahıllaşmış”, özünün yaşlı siması ilə illərin şahidi olmuş müdriqliyinin tərənnümü rəssamın əsərdə qarşısına qoyduğu əsas məqsəd idi. Tabloda əsasən qəhvəyi, boz, qara kimi rənglərin solğun tonlarl yerinə yetirilməsi, çılgınlıq, təzad yaratmadan həm də zamanın sınaqlarında təmkinlə çıxmış tut ağacının “obrazının” möhtəşəm formasını tamaşaçısına təqdim edir. Digər “Köhnə tut ağacı” adlı əsərə diqqət edərəkən eyni alı əsərdə rəssamın tamamilə fərqli yanaşmasını görürük. Bir qədər kədərli, yalnızlığı təlqin edən əsərdəki dərin lirizm hər bir şeydən öncə diqqəti çəkir. Burada rəssam digər əsərdən fərqli olaraq əzəməti deyil, tənhalığı və bu tənhalıqdan doğan incə bir sarsıntıyı irəli sürmüşdür. Doğrudur, E.Şahtaxtinskaya əslində nikbin təsvir manerasına xas bir sənətkardır. Lakin bəzən əsərlərindəki bu incə məqamı onun həssas yaradıcı dünyası ilə əlaqələndirməmək mümkün deyil. [2. S. 4]

Ümumiyyətlə, qədim türk inancında ağac kultunun dəqiq təyinatı verilmişdir ki, bu türk mifologiyada başağıcın rəmzi kimi dəyərləndirilir. Bu mövqenin, yəni ağac obrazının mifologiyada “Həyat ağacı” kimi transformasiya edilərək kulta çevrilməsini bu tipli silsilə əsərlərinin əsası kimi dəyərləndirən rəssam dərin qatlara dayanan mənə dəyərini yüksək sənətkarlıq bacarığı ilə əsərlərində yarada bilmişdir. Belə bir yanaşmanın nəticəsidir ki, hər bir tabloda təbiətin bir parçası olan ağacın yarpaqlı, meyvəli kimi təsviri ilə deyil, çox zaman onun yaranışın başlanğıcı və sonu kimi heç bir detalın iştirak etmədiyi çılpqlaşmış forması ilə təqdim edilir.

Çox açıq, ağa çalan boz-yaşıl fon üzərində çılpqlaşmış ağacın enli iri gövdəsindən şaxələnən budaqların üzərində incə budaqların bir istiqmətə əsərək budaqları oz dumana tərəf əyməsini rəssam elə canlı şəkildə tərənnüm etmişdir ki, burada sanki rüzgarın gizlində qalmış tərənnümünü hiss edirsən. Bu isə E.Şahtaxtinskayanın yüksək sənətkarlıq bacarığının göstəricisidir. Ağacın eyni tünd qəhvəyi tonu buraqlarının incələn tərəflərinə doğru açılaraq sanki küləklə birləşib yoxa çıxır. Bu fəlsəfi təsvir formasının ətrafında rəssamın irəli sürdüyü əsas

məqsəd köhnə tut ağacının öz ömrünü başa vurmasına az qaldığı duyğulu anların tərənnümüdür. Artıq bar gətirəyən yorğun ağacın “obrazında” rəssam digər köhnə tut ağacından fərqli olaraq bu haldan kədərlənmiş daxili dünyasını çox ifadəli formalarla həll etməyə nail olmuşdur. Rəssamın “Tut ağacı”na həsr edilmiş digər tabloları da vardır ki, biz bunların da heç birində onların bol məhsullu və yaxud sıx yarpaqlı formasını deyil öz çılpalıqda belə tamaşaçısına diqtə etdiyi dərin məzmunun şaidi oluruq. Məsələn, rəssamın 1980-ci ildə karton üzərində quşla yaratdığı əsərdə də digər tablo ilə yaxın ifadə vasitəsi rastlaşırıq. Lakin fərqli rəng həlli ilə yanaşı, eyni zamanda quruluş etibarı ilə incə lirizmi təlqin edən əsərdəki zərif kədər seziyyəti digər əsərdəki yaşlanmış ağacın kədərini deyil, öz daxili hisslərini, yaşıntılarını ifadə edir. Bəlkə də, laqeyd münasibət və yaxud daha dərinə dayanan hisslərin ifadəsində rəssamın ağaca canlı obraz kimi yanaşaraq onun forqısı ilə “dilə gətirməsi” rəssamın əsərdə qarşısına qoyduğu əsas məqsəddir.

Burada işin xarakterinə uyğun olaraq fonun daha tünd rənglərlə həll edilməsi, aşağı hissədən tünd qəhvəyi rəngin yuxarıya doğru daha açıq çalara axaraq keçməsi tabloda mahiyyəti xüsusilə açıqlayır. Çılpaqlaşmış incə budaqların küləyin istqamətinə doğru uzanması təbiətin öz daxilində bir-biri ilə əlaqələndirilməsi ilə rəssam onların arasındakı münasibətin ən canlı və romantik formasını uğurla həll etməyi bacarmışdır.

Digər elementlərin iştirak etmədiyi tabloda sənətkar tut ağacının adı təsvir formasını deyil, onun xarakterliliyini göstərməklə arxetipik obrazını yaratmış və tamaşaçısını düşündürəcək sənət əsəri ilə qarşılaşdırmışdır.

Rəssamın bu silsilədən olan “Tut ağacı” adlı digər bir əsəri sırf arxetipik təhlilə əsaslanır ki, başqa bir mənada da bu ifadənin insanın emosiyalarına bağlılığı fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən öz təsdiqini tapmışdır. Emosiyaların kağız üzərində əksini iki əks tonun istifadəsi ilə həyata keçirən rəssam ağacın oyulmuş kötüyünü, ikinci dəfə kənarda fraqment şəkildə verməklə diqqəti əsas olanı ciddi şəkildə yönəltməyə çalışmışdır. Əslində arxetipik kateqoriyanın araşdırması zamanı tənqidçilərin etirazına cavab olaraq obrazın irsi olaraq ötürülməsinin mümkünəməzliyini iddia edən nəzəriyyə mövcuddur ki, rəssam burada həmin nəzəriyyənin əsaslarını kağız üzərində təsdiq edərək tut ağacının xarakterliyindəki bu xüsusiyyəti onun fərdi, özünəməxsusluğu kimi dəyərləndirərək ağac təsvirinə canlı forma kimi yanaşmışdır.

Bir-birinə dolaşmış budaqlar, kötüyün soyulmuş qabığı, zədələnmiş ağacın “ağrılarını, acılarını” sanki tamaşaçısına hiss etdirməyə çalışır. Yuxarıya dori incələyən budaqların az qala sınaq şaqiyyətinə doğru əyilməsi, ağacın barından deyil, ona verilən əzablarıdır. Bütün bunlar rəssamın öz hisslərinin, həyəcanın kağız üzərinə köçmüş təəssüratının nəticəsidir ki, əsər bu qədər təsdirli təsvir gücünə malikdir. E.Şaxtəxtinskayanın 1980-ci illərdə yaratdığı iki eyni adlı “Əncir ağacı” qrafik əsərlərində də rəssamın mövzuya fərdi yanaşması özünü büruzə verir.

Material olaraq levkas, quşla həyata keçirilmiş birinci tabloda ağacın dramını olduqca həssas təsvirlərlə həyata keçirən rəssam təbiətin içində bir-boiri ilə mübarizə aparan elementlərin xarakterini açaraq onlara obrazlılıq bəxş etmişdir. Ağ

fon üzərində qara və boz rəng tonun dəyişən çalarlarının yaratdığı effektlər adi bir ağacın drammatik görkəmini ifadə etmək iqtidarında olduğunu rəssam yaradıcılığında sübuta yetirmişdir. Burada işıq-kölgə effektlərindən məharətli istifadəni də qeyd etməmək mümkün deyil.

Belə ki, iri daş parçasını yararaq ucalan əncir ağacını rəssam ümumi olaraq həyat mübarizəsi kimi dəyərləndirmişdir. Əsərə tamaşa edərkən sanki ağacın elə indəcə bu iri daşı yayaraq “azadlığa çıxdığını” düşünürsən. Onun incə budaqlarının küləyin istiqamətinə doğru əsməsi olduqca romantik hisslər yaradır. Bu romantizm uzaqda dağların arxasından sezilən zərif günəş işığına doğru sağ tərəfdən bir qədər arxaya boylanın ağacın işığı görmək həsrətinin sona yetdiyi anın tərənnümüdür. Parçalanmış daş parçasının içindən boylanaraq öz həsrətli siması ilə günəşə boylan əncir ağacının obrazını rəssam bu qədər canlı, həyatı formada ifadə etmişdir. Digər rəsm əsərində isə sadəcə iri bir gövdənin təsvirini görürük. Əncir ağacının iri gövdəsinin sanki yerərilmiş forması qeyri-ixtiyarı tamaşaçısını düşünməyə vadar edir. Bunun səbəbi baş vermiş əislərin həssaslığına varmaq, sənətkarın məqsədini alamaq cəhdidir. Rəssam məqsədinin açıqlanmasında isə yenə də onun elementə fəlsəfi yanaşma tərzini dayandır.

Boz fon üzərində açıq karandaşla yerinə yetirilmiş əsərin solğunluğu qurumuş, gövdəsi kəsilmiş ağacın kədərini izah edir. Ağacın kötüyündən çıxarılarq yürə sərilədiyi həyacan dolu səhnə həmin ağac üçün həyat sonu kimi izah edilir. Bununla rəssam onun arxetipik obrazını yaradaraq öz tamaşaçısına canlı mühitin dramından doğan həyəcanı yaşadır. Hisslərin tərənnümündə E.Şaxtəxtinskayanın bir mənbədən qaynaqlanaraq, hər dəfə fərdi xüsusiyyətlər, obrazlılıq yaradan təsvirlərin tərənnümündə böyük sənətkarlıq nümayiş etdirməsini onun yüksək peşəkarlıq səviyyəsindən xəbər verir.

Rəssamın bu həssas yanaşmasını 1980-ci illərdə “Ağaclər” silsiləsinə aid “Əncir ağacı. Payız” adlı qrafik tablosuna da görmək mümkündür. Adət üzrə payız fəslində əncir ağacının tərənnümü dəyərkən ilk ağılımıza gələn bol meyvəli, qızılı, qırmızı yarpaqlı təbiət mənzərəsi gəlir. Lakin rəssam burada ənənəvi yoldan getməyərək, yeni yaradıcılıq prinsipindən yanaşaraq burada ağacın torpaqdan aralanmış kötüyü üzərində cılıp “bədəninə” ifadə etmişdir. Bu drammatizmi daha qabarıq etmək üçün güclü küləyin əncir ağacını bütövlükdə əsdiyi istiqamətə doğru əyməsi ilə vaxtı ilə bar gətirmiş ağacın müvəqqəti göstərmək istəyini önə çəkir. Bir-birinə sarılan budaqlar, dolaşmış gövdə həmin müqaviməti daha sərt formalarla tamaşaçısına çatdırır. [1. S. 23]

Əsərdə qəhvəyi, yaşıl, mavi, boz kimi rənglərin ən solğun çalarlarından istifadə edilmişdir. Bununla rəssam öz şəxsi münasibətini də əlavə edərək əsərdəki incə məqamları üzə çıxarmağa böyük sənətkarlıqla nail olmağı bacarmışdır. Dağların, təpələrin önündə verilmiş bu mənzərə sanki arxa fonun seyrçi önündəki tərənnümünə həsr edilmişdir. Bu isə təbiətin bir oyunudur.

## **Ədəbiyyat:**

1. Qacar G. Elmira Şahtaxtinskaya. Bakı: XXI Yeni Nəşrlər Evi, 2001. S. 173.
2. Kərim Kərimov. Şahtaxtinskaya Elmira: kataloq / Bakı: 1989.
3. Həbibov N. Rəssamın yeni obrazları // Ədəbiyyat və incəsənət. 1976. 3 aprel s.2
4. Nəsbli E. Elmira Şahtaxtinskaya. Elm və həyat 1976 №5 s. 14-15.

**Айсель Мамедалиева**

**Архетипические образы природы  
в творчестве Эльмиры Шахтаhtинской  
Резюме**

В статье была дана информация об архетипических образах в творчестве народного художника Азербайджана Эльмиры Шахтаhtинской. Исследуя творчество Эльмиры Шахтаhtинской можно увидеть, что художник в своем творчестве особое место уделяет пейзажу. Ее произведения в этом жанре отличаются большим эстетическим вкусом, лирическо-романтическими средствами выражения. Автор делает акцент на таких графических картинах из этой серии, как «Деревья», «Лес» и др.

**Ключевые слова:** художник, пейзаж, образ, архетипический, выражение

**Aysel Mammadaliyeva**

**Archetypal images of nature in the works of Elmira Shahtahtinskaya  
Summary**

The article provided information about archetypal images in the works of the national artist of Azerbaijan Elmira Shahtahtinskaya. Exploring the work of Elmira Shahtahtinskaya, you can see that the artist in his work devotes a special place to the landscape, and creates his works in this genre with a great aesthetic taste, lyrical and romantic means of expression. In these means of expression, if in some cases the density of a city, architectural monuments, the merging of man with nature, interest is paid to the primary form of nature, without any intervention of human hands, archetypal images with mythical forms, like a fairy tale world. The author dwells on such graphic pictures from this series as “Trees”, “Forest”, etc.

**Keywords:** artist, landscape, image, archetypal, expression.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 29.05.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 05.06.2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 20.06.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Aslanova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**

*Aytən Abdullayeva*  
*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti*  
*Az-1065, Bakı, İnşaatçılar prospekti 39*  
*E-mail: [afaqbudaq@yahoo.com](mailto:afaqbudaq@yahoo.com)*

## AZƏRBAYCANDA POLİQRAFİK MƏHSULLARIN TƏRTİBAT XÜSUSİYYƏTLƏRİ

**Xülasə:** Məqalədə qrafik dizaynının formalaşmasında əsas dinamikanın mərhələləri açıqlanmış və konkret informasiya şəklində açıqlanmışdır. Bu mənada Azərbaycanda, əsası XX əsrin əvvəlində qoyulmuş elmi-texniki tərəqqinin baş verməsi yeni texnologiyaların inkişafına yaratdığı şəraitin hansı formada özünü ürüzə verməsi haqqında məlumatlar məqalənin maraq dairəsini artırır.

Reklam dizaynına biz, onun qrafik dizayna aid olması istiqamətində baxırıq. Reklam dizaynı – bazar münasibətləri şəraitində inkişaf əldə etmiş qrafik dizaynının bir istiqamətidir. Bu təsadüfi deyil, çünki illüstrasiyaların, şriftin, əmtəə nişanının, mağaza vitrinlərinin və s. qrafik tərtibatının hazırlanmasının aid edildiyi qrafik dizayn dizaynının ən dinamik inkişaf etmiş növü sayılır.

**Açar sözlər:** qrafik dizayn, poliqrafik, ticarət, firma.

Qrafik dizaynının formalaşmasında əsas XIX əsrin sonlarından başlamışdır ki, bu da müxtəlif bölgələrdə cəmiyyətdə iqtisadi - təsərrüfat dəyişikliklərin olması ilə əlaqədardır. Ölkələrarası ticarətin inkişafı, mal - əmtəə münasibətlərin çiçəklənməsi etiket, marka, ticarət nişanları kimi digər qrafik obyektlərin yaranmasına tələbatı artırırdı.

Azərbaycanda, əsası 20-ci əsrin əvvəlində qoyulmuş elmi-texniki tərəqqinin baş verməsi yeni texnologiyaların inkişafına şərait yaratdı.

Vaxtaşırı olaraq “Molla Nəsrəddin”, “Fiyuzat” (1910) kimi jurnallarının meydana gəlməsi, bu zaman ərzində kütləvi çap məhsullarının istehsalının intensivləşdiyini göstərirdi.

Bu da ki, mətbəədə hazırlanan qrafik məhsulların çeşidinin artmasından yan keçə bilməzdi.

Azərbaycanda istifadə olunan bütün əsas reklam vasitələrindən uğurla həm daxili, həm də xarici bazarda istifadə oluna bilər, çünki onlar forma və məzmun etibarilə bazarın spesifikasiyinə uyğundur (əhalinin qrafik tərtibatla bağlı zövqü, məlumatın məzmunu, boyalardan istifadə və s.).

Azərbaycanda ayrı-ayrı reklam vasitələrinin tətbiqinə keçərkən vurğulamaq vacibdir ki, ən sadə elanlardan başlamış yarmarkaların və ticarət-sənaye sərgilərinin tərtibatına qədər reklam kampaniyasının uçu-runu təcrübə, reklam olunan malın bazar şərtlərini konkret surətdə bil-mək, tərtibatçı-rəssamların, dekor-

çuların, qrafiklərin, heykəltəraşların, rejissorların, ifaçı-artistlərin və b. məharəti həll edir.

Məsələn, “Recke” firmasının təqdim etdiyi avadanlıq üçün edilmiş bilbordun bədii tərtibatında seçilmiş tünd göy fon onun uzaqdan qavranılmasına imkan yaradır. Sarı rəngli “Tez, Sağlam, Dadlı” reklam sözlüyünün mərkəzdə erilməsi digər məqsədli elementləri sıxışdırmadan əsas olanın diqqəti cəlb etməsində xüsusi rol daşıyır.

Və yaxud Azərbaycan Sənaye bankının yünülənməsi və daha böyük gücə sahib olduğunu reklam edən skollerin sadə və lakonik bədii tərtibatı əhəlinin zövqünü oxşamaqla bərabər şirkətin məqsədlərindən çıxış edir.

Poliqrafik məhsullar haqqında bütün məhsulların tərtibatı eyni zamanda Azərbaycanda əmtəə nişanlarına verilmiş ümumi müddəalar əsasında həyata keçirilir. Buradakı əsas anlayışlar haqqında qanuna diqqət yetirərsək sahibkarın əmtəələrini və ya xidmətlərini digər sahibkarın əmtəələrindən və ya xidmətlərindən fərqləndirən və qrafik təsvir edilən nişan və ya nişanların hər hansı bir uzlaşması haqqında məlumatı diqqətimizi cəlb edir. Əmtəə nişanının təsvirində dövlət, bölgə, ərazi, yaxud müəyyən ərazidəki yer ilə əlaqəsini müəyyənləşdirən, eyni zamanda bu əmtəənin xüsusi keyfiyyətini, şöhrətini və başqa xassələrini əsasən coğrafi mənşə ilə əlaqədar əks etdirən işarənin təsviri əsas mahiyyət daşıyır. Məsələn, Baktelekomun əmtəə nişanına diqqət yetirək. Çox sadə və lakonik tərtibatı ilə cəlb edən nişanın kompozisiya quruluşu olduqca sadədir. Ağ fon üzərində Qız qalasının stilizə olunmuş forması kənarlara doğru kəsilərək yayılan narıncı və göy rəngin qəlli ilə verilmişdir. Tapılmış kompozisiya quruluşu firmanın mahiyyətini tam olaraq çatdırır. Aşağı hissədə verilmiş sadə boz şriftlə “BAKTELEKOM” isə kompozisiyanın məqsədini təsdiqləyir.

Oxşar bədii tərtibat formasına Azərbaycan Respublikasının Standartlaşdırma Metrologiya və Patent üzrə Dövlət Komitəsinin əmtəə nişanında da rast gəlirik. Seçilmiş ağ fon ciddi orqanın xarakterik təqdimatını verir, sol hissədə verilmiş Azərbaycanın gerbi isə sadə və dolğun əmtəə nişanın kompozisiya həllini təqdim edir.

Ticarət nişanının kompozisiyası çoxsaylı, dolaşan xətlər əsasında qurulmamalıdır. Nişan tez qavranılan və yadda qalan olmalıdır. O ümumiləşdirilmiş formada düzbucaqlı, kvadrat, paraleloqram, dairə, oval, üçbucaq kimi həndəsi formalarda göstərilməlidir. Mürəkkəb forma nişanın qavranılmasında və anlaşılmasında çətinlik yaratmaqla onun daşıdığı kommunikasiya funksiyasını yerinə yetirməsinə mane ola bilər.

Bu tələblər həmçinin, ticarət nişanının şrift həllində də öz əksini tapıb. Nişan ağ-qara formada aydın mənimsənilir və sonra, onun əsasında rəng seçimi həyata keçirilir. İstifadə edilən rənglərin sayı ikidən çox olmamalıdır və əlavə olaraq ağ, qara rənglər də daxil edilə bilər. Bu tələblər nişanın yaradılması, sonra rəng həlli, üçüncü mərhələdə isə məzmunun qavranılmasının aid edildiyi dərk etmə prosesinin xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Buna görə nişanın forma və işıqla bağlı nöqsanları istehlakçıya çatana qədər aradan qaldırılmalıdır.

Məsələn, “Baku Shopping Festival” üçün edilmiş ticarət nişanını məqsədyönlü tərtibatı onun mahiyyətini açıqlayır. Yenə də diqqətin uzaqdan əsas olanı cəlb etməsi üçün ağ fonun seçilməsi maraqlıdır. Üç alovun stilizə edilmiş təsvirinin bir “Baku” yazılan yerin sonluğunda verilməsi optimist əhval-ruhiyyə yaradır. Bir kənardan isə iki rəngli qadın çantasının sanki hərflərin üzərində asılan kimi sallanması dolğun kompozisiyanı təqdim edir.

Və yaxud “Nar Mobil” ticarət nişanı ilə şöhrət qazanan şirkətin satış mağazaları üçün üdilmiş ticarət nişanında narın stilizə edilmiş sadə formasının üzərində ağ rənglə verilmiş ümumi stilin həllinə uyğun şriftlər məqsədyönlü həllinə nail olmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, nişanın layihə həllinin optimallığı onun, dizaynerin analitik fəaliyyəti ilə müəyyənləşən orijinallığından asılıdır.

Belə tələb ticarət nişanının fərqli obrazının yaradılmasına kömək olan müxtəlif bədii ifadə üsullarından və həmçinin, texniki vasitələrdən istifadə edilərək hazırlanmış kompozisiya vasitəsilə vizual ifadəni göstərən orijinal obrazın yaranması ilə əlaqədardır. Lakin hazırlanmış ticarət nişanı fəaliyyətin ayrı-ayrı sahələri ilə deyil (məsələn, orijinallığı olmayan “qayçılar” ticarət nişanının tekstil fabrikinin nişanı kimi), konkret firmalı istehlakçıyla əlaqələndirilməlidir.

Firmanın spesifikasiyası nişanda öz əksini tapmalıdır. Nişan, öz növbəsində, sahibkar və istehlakçı üçün arzu olunan olmalıdır. Bu tələblər təkcə, obyektin stilizəsinə əsaslanan və təəssürat yaradılmasına yönəldilmiş təsviriliyə deyil, həmçinin, mücərrəd və şriftli formalar əsasında hazırlanmış nişanlara da aid edilir. Demək olar ki, xəttin, ləkələrin xarakteri, istifadə edilən texnika, nişanın pozisiya strukturunda boş yerin olması və s. – bütün bunlar nişanın qavranılmasına səbəb olan təəssüratın xarakterinə təsir edir.

Firma blankının və zərfinin yaradılması hazırlanan obyektlərin real ölçülərində olmalıdır.

Zərfin, blankın vizual həlli hazırlanmış konsepsiyaya əsaslanaraq, firma üslubunun artıq hazırlanmış obyektləri ilə uyğunlaşdırılmalıdır. Kompaniyanın vizual obrazı firma üslubunun bütün obyektlərində öz təəcəssümünü tapır. Zərf və blankın əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, o biznes-əlaqə formasını göstərir. Ona görə bu cür obyektlərin vizual həllində mətn üçün də yer nəzərdə tutulmalıdır.

Firma blank və zərflərinin dizayn həllində aşağıdakıları nəzərə almaq lazımdır: Firma üslubunun hər bir elementinin kompozisiyasını, onun rəng həllini və onların kompleks şəkildə mənimsənilməsini müəyyənləşdirmək.

Misal üçün Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi, Chevron şirkətinin “Gələcəyi qur” əmtəə nişanı ilə təsdiqlədiyi ticarət nişanın kompozisiyasında verilmiş şrift və təsvirlər şirkətin mahiyyətini təsdiqləmiş şəkildə onu tamaşaçısına təqdim edir. “Məktəblərdə Karyeranın planlaşdırılması və inkişafı” kursları üçün edilmiş reklam plakatda dairəvi rəngli halqaların içərisində onun iş planına daxil olan əsas müddəalar açıqlanmışdır. Və məktəbli obrazının xətti ştrixlərlə əlində çanta qaçaraq məktəbə tələsməsi yüksək həvəs və ruh yaradır.

Ümumiyyətlə, bu sahədə olan bir çox nüanslar vardır ki, onların tərtibatı ümumi qanunlar əsasında icra olunur. Bura blanklar və vizit kartları da daxildir.

Müasir kompüter dövründə yazışmaq öz aktuallığını itirməyib. Elektron poçtu kimi yeni rabitə formalarının yayılmasına baxmayaraq, sənədlər və məktublar üçün blanklar hələ də tələb olunanlar arasındadır. Beləliklə, blanklar firma üslubunun ən əsas elementi olaraq qalmaqda davam edərək, kompaniyanın individuallığını göstərirlər.

Korporativ kartlar firma üslubunun elementidir. Onun üzərində mütləq firmanın nişanı və ya loqotipi olmalıdır. Dizaynın bütün elementləri isə (rəng, şrift, qrafik tərtibat) digər firma sənədlərinə uyğun olmalıdır.

Çap vasitələrindən istifadə edərək, yerləşdirmə üçün nəzərdə tutulmuş informasiyanın iyerarxiyasını qurmaq mümkündür. Şriftin seçimi zamanı təkcə onun qarniturunu deyil, həm də ölçü və məzmununu da nəzərə almaq lazımdır. Vizitka üçün kağız seçimi zamanı yadda saxlamaq lazımdır ki, tekstura və faktura bədii ifadəliyin kompozisiya vasitələrini əks edir, ona görə onların istehlakçıya olan psixoloji, assosiativ təsirini nəzərə almaq lazımdır.

Nəticədə qeyd etmək lazımdır ki, dizayner axtarırları vizitkanın təkcə qrafik həlli axtarırları istiqamətində deyil, həmçinin, onun konstruksiyasında da aparmaq mümkündür. Kağız konstruksiyasında büküklərdən və kəsiklərdən istifadə orijinallıq və qeyri-standartlıq yaradır, qrafik həll isə konstruktiv ideyanın göstərilməsinə, seçilməsinə kömək edir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Bədəlov N. Azərbaycanda reklam: Stereotiplər, populizm və yeni təfəkkür.
2. «Azərbaycan Reklamçısı» qəz., Bakı, 1997, 8 fevral
3. Qrebenkj Y.Y. Психотехнологии в рекламе. Novosibirsk: RİF-plyus, 2000.
4. Dubareva A. Рекламный образ. М.: RİP-holding, 2002.
5. İmşinetskaya İ. Креатив в рекламе. М.: RİP-holding, 2002.

**Айтен Абдуллаева**

### **Особенности оформления полиграфической продукции в Азербайджане Резюме**

В данной статье исследуется динамика развития графического дизайна в Азербайджане, начиная с начала XX века. Автор основным стимулом для развития графического дизайна указывает развитие новых технологий. В статье рекламный дизайн рассматривается, как направление графического дизайна. И это не случайно, так как графическое оформление считается самой динамичной формой дизайна.

**Ключевые слова:** графический дизайн, полиграфия, торговля, фирма.

**Ayten Abdullayeva**

### **Features of registration of printing products in Azerbaijan**

### **Summary**

This article examines the dynamics of graphic design in Azerbaijan since the beginning of the twentieth century. The author of the main incentives for the development of graphic design indicates the development of new technologies. The article considers advertising design as a direction of graphic design. And it is not by chance, as graphic design is considered the most dynamic form of design.

**Keywords:** graphic design, printing, trade, firm.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi:** 12.03.2018

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi:** 11.04. 2018

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi:** 27.04.2018

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə  
doktoru, dosent Afət Aslanova

**ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur**