AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT NAZİRLİYİ

BAKI XOREOQRAFİYA AKADEMİYASI

SƏNƏT AKADEMİYASI

beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal

№ 2 (31) 2025

Bakı – 2025

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БАКИНСКАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

международный научно-теоретический журнал

№ 2 (31) 2025

Баку – 2025

MINISTRY OF CULTURE OF REPUBLIC OF AZERBAIJAN

BAKU ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

ACADEMY OF ARTS

international scientific-theoretical journal

№ 2 (31) 2025

Baku - 2025

SƏNƏT AKADEMİYASI
Beynəlxalq elmi - nəzəri jurnal

Jurnal Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası tərəfindən 01 dekabr 2015-ci il tarixində təsis edilmisdir.
18 yanvar 2016-cı il tarixində Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində dövlət qeydiyyatına alınmışdır.
Qeydiyyat № 4028

REDAKSİYA HEYƏTİ

Nizami Cəfərov
akademik

Timuçin Əfəndiyev
Əməkdar elm xadimi, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Firəngiz Əlizadə
Xalq artisti, "Şöhrət" ordenli, professor

Fərhad Bədəlbəyli
Xalq artisti, "İstiqlal" ordenli, professor

Gülnaz Abdullazadə
Əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor

Təranə Muradova
Xalq artisti

Maral Manafova
Əməkdar incəsənət xadimi, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Məryəm Əlizadə
Əməkdar incəsənət xadimi sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Tariyel Məmmədov
Əməkdar incəsənət xadimi sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Tamilla Kəngərlinskaya
Əməkdar müəllim, pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

Zümrüd Axundova-Dadaşzadə
Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ağaəli İbrahimov
Xalq rəssamı

MÜNDƏRİCAT

MUSİQİŞÜNASLIQ

♦ **Nərgiz Nəzərova**
Musiqi psixologiyasinda daxili tənqidçi və müqayisə: onu necə müttəfiqə çevirməli 6

♦ **Nigar Məlikova**
Musiqi improvizasiyasi musiqi terapiyasinin metodu kimi 15

♦ **Rauf Bəhmənli**
Azərbaycan gəlin havalarının yaranma tarixindən 23

♦ **Şəlalə Qasımlı**
Musiqi terapiyasının xoreoqrafik təzahürü 37

♦ **Teyyub Aslanov**
Görkəmli xanəndə Nəriman Əliyevin yaradıcılığının əsas xüsusiyyətləri 46

♦ **Севда Ёлчуева**
Приёмы сценического развития в музыкальной пьесе «Два голоса: он и она» для виолончели и фортепиано Адели Юсифовой 52

♦ **Nərmin İsayeva**
Xəyyam Mirzəzadənin fortepiano üçün "Ağlar və qaralar" əsərində interpretasiya məsələləri 61

SƏNƏTŞÜNASLIQ

♦ **Samirə Yusifova**

♦ **Sevinc Kərimli**
Tarixin metal üzərində əksi - misgərlik 67

♦ **Səbirə Əliyeva**
Repressiya, yaxud tarixi yaddaşın səhnə təcəssümü 76

♦ **Наргиз Гулиева**
Особенности сценографии музыкальных театральных постановок 85

Nikolay Tsiskaridze
Rusiyanın Xalq artisti

Tom Bosma
Hollandiyanın aparıcı xoreoqrafı, professor

Petras Skirmantas
Litvanın aparıcı pedaqoq-xoreoqrafı, professor

Mariya Leonova
Rusiyanın Xalq artisti, sənətşünaslıq namizədi, professor

BAŞ REDAKTOR

Sonaxanım İbrahimova
Əməkdar incəsənət xadimi, Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Türk Dünyası Araşdırmaları Beynəlxalq Elmlər Akademiyasının akademiki, Beynəlxalq Qızıl Ulduz Mükafatı Laureatı

REDAKTOR

Şəhla Tahirqızı
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Əbülfəz Babazadə
Azərbaycan jurnalistlər birliyinin üzvü, kulturoloq-yaponşünas

MƏSUL KATİB

Yeganə Əliyeva
Kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Qabaqcıl təhsil işçisi

TEXNİKİ HEYƏT

Simuzər Səmədova
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

Azərbaycan Respublikasi,
Baki şəhəri, AZ 1014,
Rəşid Behbudov küçəsi 75

Telefonlar:
(+994 50) 329 74 20
(+994 12) 598 32 50
(+994 55) 603 93 01

E-mail: bxa.elm.yaradiciliq@gmail.com
2semedova@mail.ru
www.bxa.edu.az

ISSN 2219-9837

♦ **Aytən Yusifkənan**
Şəkinin şəbəkə sənəti 93
♦ **Tərlan Mehdiyeva – Əzizzadə**
♦ **Nermin Azizzade Jular**
Bolşevik ihtilali sonrası Rusyada sanat ve mimarinin yön değiştirme süreci.....102
♦ **Nigar Abbasova**
Gürcüstan Milli Muzeyinin Qarabağ geyimləri kolleksiyasi.....125
♦ **Хикмет Алиев**
О некоторых вопросах преемственности и становления, иконографических мотивов Абшерона в Азербайджанской живописи конца XX века.....137
♦ **Siddiqə Hacıyeva**
Milli ruhun rənglərlə ifadəsi: Kənd motivləri 152

KULTUROLOGİYA

♦ **Yeganə Əliyeva**
Füzulinin kulturoloji təfəkkür irsində bədii-fəlsəfi ideyalar.....162
♦ **Leyla Zeynalova**
"Koroğlu" dastanında etnokulturoloji dəyərlərin polifonik məzmunu.....171
♦ **Səbinə Şixəliyeva**
Türk xalqlarinin tarixi inkişaf yolu, etnolinqvistik və mədəni birliyi: Qlobal məkanda müasir perspektivlər..181

XOREOQRAFİYA SƏNƏTİ

♦ **Kamalə Məmmədova**
Ulu öndər Heydər Əliyevin Azərbaycan baletinin inkişafında rolu.....187
♦ **Сабрина Джавадзаде**
Жестовая пластика и рисунки азербайджанских танцев.....197

MUSİQİŞÜNASLIQ

UOT 78.03

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773542

NƏRGİZ NƏZƏROVA

Baki Musiqi Akademiyasinin baş muəllimi
nergiz_canan@hotmail.com,

MUSİQİ PSİXOLOGİYASINDA DAXİLİ TƏNQİDÇİ VƏ MÜQAYİSƏ: ONU NECƏ MÜTTƏFİQƏ ÇEVİRMƏLİ

XÜLASƏ

Bu məqalə musiqiçinin həyatında daxili tənqidçini araşdırır və onu stress mənbəyindən konstruktiv müttəfiqə necə çevirmək barədə müzakirə edir. Məqalə, özünü tənqid etmə, mükəmməllik və müqayisənin musiqi ifasına təsirini psixoloji cəhətdən incələyir. Xüsusi diqqət, narahatlıq və daxili təzyiqi aşmağın strategiyalarına və musiqiçilərin özünə güvənini artırmaq və dəstək verici daxili dialoq qurmaq üçün praktiki tapşırıqlara ayrılır. Məqalə, performansla bağlı stressi azaltmaq və musiqi ifadəsini inkişaf etdirmək üçün praktiki tövsiyələr təqdim edir və musiqi psixologiyasının əsas işlərinə istinad edir.

Açar sözlər: *daxili tənqidçi, özünü tənqid etmə, mükəmməllik, musiqi psixologiyası, ifa stressi, narahatlıq idarəetməsi, musiqi ifadəsi, özünə dəstək, ifa psixologiyası, musiqidə müqayisə, daxili dialoq, səhnə narahatlığı, musiqi terapiyası.*

Giriş

Musiqi — özünü ifadə etməyin ən incə və tələbkar formalarından biridir. İfaçı üçün musiqi təkcə bir peşə deyil, sözsüz danışma, daxili dünyanı səslə paylaşma vasitəsinə çevrilir. Məhz buna görə ifa zamanı baş verən hər hansı bir qüsur, səhnədəki səhv və ya müəllimin iradı təkcə texniki çatışmazlıq kimi deyil, şəxsi "mən"ə yönəlmiş bir zərbə kimi qəbul olunur. Belə bir şəraitdə daxili

tənqidçi — ifaçını qiymətləndirən, alçaldan və ya daim tələsdirən səs — musiqiçinin daimi yoldaşına çevrilir.

Bu səs bir çox mənbədən formalaşır: musiqi təhsil sistemindəki sərt tələblər, digər ifaçılarla müqayisə, ideala canatma, mükəmməllik meylləri. Lakin çox vaxt bu səs şüursuz olaraq qəbul edilir və musiqiçi onu öz şəxsiyyətindən ayırd etmir. Nəticədə, bu daxili səs "həqiqətin səsi" kimi qəbul edilir və ifaçı azadlığını, təbii ifadəsini və musiqidən zövq alma qabiliyyətini itirir.

Eyni dərəcədə dağıdıcı təsirə malik olan digər amil isə özünü başqaları ilə müqayisə etməkdir — həmyaşıdlar, müəllimlər və tanınmış musiqiçilərlə. Rəqabətli mühitdə müqayisə bir motivasiya vasitəsi olmaq əvəzinə, daimi stress və özünə inamsızlıq yarada bilər. Bu isə musiqiçinin daim geridə qalması hissinə, natamamlıq duyğusuna və tükənmişliyə səbəb olur.

Bu məqalənin məqsədi — daxili tənqidçi və müqayisə mexanizmlərinin musiqiçinin psixikasına necə təsir etdiyini araşdırmaq, bu faktorların doğurduğu psixoloji nəticələri anlamaq və onların müsbət tərəfə transformasiyasının mümkün yollarını göstərməkdir. Məqalədə daxili tənqidçini dağıdıcı qüvvədən dəstəkləyici bir səsə çevirmək, müqayisəni isə özünü məhv edən deyil, şüurlu inkişaf alətinə çevirmək üçün praktik addımlar və məşqlər təqdim ediləcək.

MUSİQİÇİDƏ DAXİLİ TƏNQİDÇİ NƏ EDİR

Daxili tənqidçi — bizə sərt və mübahisəsiz danışan daxili bir səsdir. Musiqiçinin həyatında bu səs belə səslənə bilər: «Sən falş etdin — bu, tam bir uğursuzluqdur», «Bu səviyyə ilə səhnəyə çıxmağa haqqın yoxdur», «Hamı səni indi tənqid edəcək», «Sən heç vaxt bunu müəllimin və ya sevdiyin pianoçu kimi ifa edə bilməyəcəksən».

Bu səs ifaya hazırlıq zamanı, səhnədə və hətta çox sonra — çıxışdan günlər və ya həftələr sonra da özünü göstərə bilər. O, insanın səhvlərini daim xatırladır, uğurlarını isə kiçildir. Bu səsin əsas xüsusiyyəti — qorxu, utanc və müqayisə dili ilə danışmasıdır.

Niyə musiqiçilər bu səsə daha həssasdırlar?

Musiqi — təkcə yüksək texniki bacarıq tələb edən bir sənət deyil, eyni zamanda

özünü ifadə etməyin incə və emosional vasitəsidir. Hər bir ifa — şəxsi bir jestdir, hisslərin, düşüncələrin, zövqlərin və təcrübənin açıq nümayişidir. Buna görə də, bir səhv təkcə peşəkar reputasiyaya yox, şəxsi kimliyə bir təhlükə kimi qəbul olunur. Hətta kiçik bir texniki çatışmazlıq belə musiqiçidə dərin özünütənqid və səhnəyə çıxmaq haqqına şübhə oyada bilər.

Daxili tənqidçinin musiqi mühitindəki mənşəyi

Daxili tənqidçi nadir hallarda özü-özünə yaranır. O, xüsusi bir peşəkar və təhsil mühitində formalaşır:

- Qiymətləndirici təhsil mühiti. Ənənəvi musiqi pedaqogikasında çox vaxt avtoritar və sərt yanaşma üstünlük təşkil edir: daim düzəlişlər, səhvlərə fokuslanmaq, ictimai tənqid. Əgər müəllim emosional dəstək vermirsə, şagirdin zehnində belə bir hiss formalaşır: *"Mən heç vaxt kifayət qədər yaxşı olmayacağam."* Bu da mükəmməl olmadıqca qəbul edilməyəcəyinə dair daxili inam yaradır.
- Perfeksionizm və yüksək standartlar. Musiqi ifasında dəqiqlik tələb olunur və bu, qüsursuzluğa canatma hissini yaradır. Amma özünə mərhəmət olmadan perfeksionizm məşqi yorucu və sonsuz bir yarışa çevirir. Bu zaman hər bir səhv prosesi deyil, şəxsi uğursuzluğu simvollaşdırır.
- Başqaları ilə müqayisə. Musiqiçilər daim məşhur ifaçıların qeydlərinə qulaq asır, müsabiqələrdə iştirak edir, digər tələbələrlə eyni mühitdə təhsil alırlar. Bu da daimi müqayisə atmosferi yaradır: «O, məndən yaxşıdır», «Mən geridə qalmışam». Digərlərinin uğurları görünür, amma şəxsi daxili səylər — yox.

Daxili tənqidçi musiqi davranışına necə təsir edir

Daxili tənqidçinin musiqiçiyə olan psixoloji təsiri çox dərinə işləyə və uzunmüddətli ola bilər:

- Spontanlıq və azadlığın itməsi. Musiqiçi ifa zamanı hər bir səsi zehni şəkildə nəzarətdə saxlamağa çalışır, səhv etməkdən qorxur. Bu isə improvizasiyanı məhv edir, emosional ifadəni zəiflədir.

- Səhnəyə çıxmazdan əvvəl artan narahatlıq. Daxili tənqidçi qiymətləndirilmə qorxusunu gücləndirir: o, rahatlanmağa imkan vermir, şübhələr yaradır və bədən bloklarına (gərginlik, titrəmə) səbəb olur.
- Təhsildən yorulma. Daimi özünü günahlandırma məşqi sevincverici prosesdən məcburiyyətə çevirir. Bu isə emosional tükənməyə gətirib çıxarır(2).
- "Mən səslənməyə layiq deyiləm" hissi. Bu, ən ağrılı nəticələrdəndir. Musiqiçi artıq öz səsinə inanmağı dayandırır və düşünür ki, onun ifası eşidilməyə dəyər deyil.
- Beləliklə, daxili tənqidçi — sadəcə mənfi bir səs deyil, xarici qiymətləndirmələrdən, gözləntilərdən və standartlardan formalaşmış bir daxili strukturdur. O, əgər səhvləri göstərib inkişaf etməyə kömək edirsə, faydalı ola bilər. Lakin əgər o, emosiyalara hakim kəsilirsə, azadlığı boğur və musiqiçidən sevinci alırsa — deməli, bu səslə işləmək lazımdır. Musiqi psixologiyası isə bu sahədə artıq effektiv yollar təqdim edir.

Musiqiçilər özünütənqidə ən həssas peşə qruplarından biridir. Onlar çox vaxt elə bir duyğu ilə yaşayırlar ki, sanki hər addımları — müəllim, tamaşaçı və ya rəqiblər tərəfindən(1) qiymətləndirilir… və ən çox da özləri tərəfindən. Məhz buna görə də daxili tənqidçini hakimdən bələdçiyə çevirmək müasir musiqiçinin ən vacib psixoloji bacarıqlarından birinə çevrilir(3).

Əsas məqsəd — bu səsi susdurmaq yox, onunla danışmağı öyrənməkdir

Bu səsi susdurmaq və ya onunla mübarizə aparmaq lazım deyil — onu fərqli danışmağa öyrətmək lazımdır. Bu prosesdə üç əsas addım var:

1. Daxili tənqidçinin məqsədini yenidən müəyyənləşdirmək

Çox vaxt daxili tənqidçi təhdid edən səslə danışır: "Sən hazır deyilsən", "Sən zəifsən", "Sən özünü biabır edəcəksən".

Lakin daha dərindən qulaq assaq, görərik ki, bu sözlərin arxasında nəticədən qorxu, nəzarət ehtiyacı və səhvdən yayınma arzusu dayanır. Tənqidçi düşmən deyil — o sadəcə narahatdır(5).

Özünüzdən soruşmağa çalışın: *"Əgər daxili tənqidçi mənə qayğı göstərsəydi, o nə*

deyərdi?"

Məsələn: Tənqidçi: "Sürətli tempdə sən alınmadın." Yenidən baxış: "Sürətli temp hələlik sabit deyil — gəlin onu yavaş-yavaş işləyək, onda daha inamlı olacaqsan."

Texnikanı və şəxsiyyəti ayırmaq

Ən dağıdıcı inanclardan biri — səhvləri öz bacarıqsızlığının sübutu kimi qəbul etməkdir. Halbuki səhv — sadəcə bir məlumatdır, hökm deyil. O, yalnız hələ formalaşmamış bir bacarıqdan xəbər verir, lakin sənin musiqiçi və ya insan kimi dəyərindən danışmır (4).

Unutmayın: ən məşhur ifaçılar belə səhvlər edir. Amma onların böyüklüyü səhvlərdən qaçmaqda deyil, onları necə analiz edib təcrübəyə çevirmələrindədir(6).

3. Diqqəti "ideal"dan yola yönəltmək

Musiqi təhsilində tez-tez "nümunəvi səslənmə" ideyası təbliğ olunur — yəni bir ifa standartı, hansı ki ona çatmaq məqsəd sayılır. Amma bu cür müqayisə insanda daimi narazılıq və yetərsizlik hissi yaradır.

Buna görə vacibdir ki, fokus dəyişsin: məqsəd "ideal ifa" yox, "səmimi", "özünə məxsus", "canlı" ifa olsun. Musiqi — qüsursuzluq yarışması deyil, mənanı və hissi ötürmək sənətidir.

Hədəf — dahi bir ifaçının surətini çıxarmaq yox, öz səsini və səslənməsini tapmaqdır. Bu isə səbir, qəbul və prosesə sevgi tələb edir(7).

Məqsəd: **Özünüzü** məhkum edən yox**,** inkişafa yönəldən bir baxış bucağından **dinləməyi öyrənmək. "Mənim tempim — mənim yolum"**

Bu tapşırıq, özünü başqaları ilə müqayisə etməyin yaratdığı narahatlığı azaltmağa yönəlib.

Musiqi mühitində, xüsusilə akademik dairələrdə, müqayisə demək olar ki, daimi bir fon təşkil edir. Kim daha yaxşı ifa edir, kim daha tez öyrənir, kim daha çox müsabiqə qazanır?..

Lakin hər musiqiçinin öz inkişaf tempi, öz "daxili metronomu" var. Bu tempi qəbul etmək isə özünə hörmətin və psixoloji dayanıqlığın əsasını təşkil edir(9).

Necə yerinə yetirmək olar:

1. Bir kağızda və ya gündəlikdə musiqi yolunuzu əks etdirən bir xətt çəkin. Başlanğıc nöqtəsi kimi musiqiyə başladığınız vaxtı götürün. Aşağıdakı məqamları qeyd edin:
   - Əhəmiyyətli hadisələr (imtahanlar, çıxışlar, müsabiqələr),
   - Böhranlar və fasilələr,
   - İlhamverici anlar və dəyişikliklər.
2. Özünüzü başqaları ilə müqayisə etdiyiniz dövrləri xatırlayın və yazın:
   - Kiminlə müqayisə etdiniz?
   - O zaman nə hiss etdiniz?
   - Hansı nəticələrə gəldiniz (və bu nəticələr obyektiv idimi)?
3. Aşağıdakı suallara cavab verin:
   - Mən bu yolda nəyi fərqli etmişəm?
   - Çətinliklər mənə nə öyrədib?
   - Mənim səslənməyimi unikal edən nədir?
4. Tapşırığı təsdiqedici bir ifadə ilə tamamlayın (onu divara asa və ya alət çantasına yerləşdirə bilərsiniz):

"Mənim musiqi yolum — mənim hekayəmdir. Onun öz tempi, öz dərinliyi və öz səslənməsi var. Mən bu yola hörmətlə gedirəm."

Məqsəd: Xarici müqayisələrdən diqqəti şəxsi dəyərə və fərdiyyətə yönəltmək.

Daxili tənqidçi dost və müttəfiqə çevriləndə, tamamilə yox olmur — onun tonusu dəyişir. Artıq o, qışqıran və alçaldan bir səs deyil, diqqət yetirən, analiz etməyə və inkişaf etməyə kömək edən bir bələdçiyə çevrilir. Məhz bu ifaçının yetkinləşməsidir — səhvsiz olmaqda deyil, öz yolunu şüurlu və mərhəmətli şəkildə müşayiət edə bilməkdədir. Bu yol canlı, ifadəli və həqiqi musiqiyə aparan yoldur.

NƏTİCƏ

Musiqiçinin həyatında daxili tənqidçi — sadəcə başdakı bir səs deyil. Bu, çoxqatlı və mürəkkəb bir obrazdır: başqalarının gözləntiləri, qiymətləndirilmə qorxusu, daxili şübhələr və perfeksionizm bu səsin içində bir-birinə qarışır. O, xüsusilə musiqi aləmində güclü olur, çünki hər ifa — təkcə intellektual və texniki

deyil, həm də dərin bədənə və duyğulara bağlı bir təcrübədir.

Musiqidə səhv — sadəcə "düzgün düyməni basmadım" və ya "ritmi qaçırdım" deyil. Bu, çox zaman daxili "mən"ə, ifaçının mərkəzinə, səslə nəfəs alan o həssas yerə bir zərbə kimi hiss olunur.

Lakin məhz bu həssaslıq musiqini gerçək və təsirli edən amildir. Bədənimizlə səslənməyimiz, frazalarla birlikdə nəfəs almamız, səhnədə özümüzü riskə atmağımız — musiqini canlı və toxunan edən də budur.

Daxili tənqidçini eşitmək vacibdir. Amma onunla dialoqa girmək, onunla "razılaşmağı" öyrənmək — daha da vacibdir. Bu səsi ittiham edən səsdən dəstək verən səsə çevirmək — nə özünüaldatma, nə də psixoloji fənddir. Bu, musiqiyə sevgini və özünə hörməti qoruyub saxlamağa kömək edən bir yetkinlik bacarığıdır. Musiqi yolu — yarış deyil. Bu, tək qalibin olduğu bir idman deyil. Bu, öz ritmi, döngələri, dayanacaqları və daxili məntiqi olan bir səfərdir. Və bu məntiq hər musiqiçi üçün fərqlidir. Buna görə də özünü "hamı kimi ifa etməyə" məcbur etmək və ya "ideal ifa"ya can atmaq əvəzinə, öz səsinlə, səmimi, diqqətli və özünə inamla ifa etməyi öyrənmək daha önəmlidir. Çünki ən dəyərli musiqi — insan səsinin, bütün natamamlığı, canlılığı və həqiqəti ilə birlikdə səsləndiyi musiqidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. **Гросс, С. (2011).** *Музыка и психология: Как музыка влияет на наш ум.* М.: Наука. Этот труд исследует взаимосвязь между музыкой и психикой, в том числе влияние внутреннего критика на музыкальное восприятие и исполнение.

2. **Голубева, Е. В. (2018).** *Психология музыкальной деятельности: эмоции, восприятие, исполнительство.* СПб.: Питер. В книге рассматриваются вопросы эмоциональной саморегуляции музыкантов, в том числе влияние самокритики и перфекционизма на процесс творчества.

3. **Неведомский, П. И. (2016).** *Музыкальная психология: основные проблемы и направления.* М.: Институт психологии РАН. Исследует основные психологические аспекты, связанные с музыкантами, включая внутреннюю критику и способы работы с этим феноменом.

4. **Таненбаум, Л. В. (2014).** *Психология музыкальной практики: Теория и практика.* М.: МГППУ. Автор анализирует внутренние барьеры и психические блоки, с которыми сталкиваются музыканты, в том числе их внутренний критик, и предлагает практические рекомендации по их преодолению.

5. **Сталлард, С. (2013).** *Как перестать переживать и начать играть: Психология музыкальных выступлений.* Лондон: Routledge. Эта книга фокусируется на преодолении тревожности и самокритики на сцене, предлагая методы психологической подготовки для музыкантов.

6. **Шарп, Д. (2008).** *Психология перфекционизма в музыке.* Журнал «Музыка и психология», 5(3), 45-52. Статья исследует, как перфекционизм и самокритика влияют на творческую деятельность музыкантов, а также методы борьбы с этими явлениями.

7. **Джонсон, С. (2012).** *Преодоление тревожности и самокритики у музыкантов.* Нью-Йорк: Oxford University Press. Книга предоставляет психологические техники и подходы для борьбы с тревожностью и самокритикой у музыкантов, улучшая их сценическое исполнение.

8. **Малков, А. В. (2020).** *Теория музыкальной психотерапии: подходы и методики.* СПб.: РГУТиС. Книга охватывает различные методики музыкальной психотерапии, включая работу с внутренним критиком и его влияние на эмоциональное восприятие музыки.

9. **Грин, Э. (2010).** *Идеальный исполнитель: как преодолеть внутреннюю критику.* Практическое руководство для музыкантов. М.: Рипол Классик. Автор делится методами психологической работы, направленными на преодоление самокритики и повышению уверенности у музыкантов.

NARGIZ NAZAROVA

THE INNER CRITIC AND COMPARISON IN MUSIC PSYCHOLOGY: HOW TO TURN IT INTO AN ALLY

SUMMARY

This paper explores the role of the inner critic in a musician's life and how it can be transformed from a source of stress into a constructive ally. It examines the

psychological aspects of self-criticism, perfectionism, and the impact of comparison on musical performance. Special attention is given to strategies for overcoming anxiety and internal pressure, along with practical exercises aimed at building confidence and fostering a supportive inner dialogue. The paper offers practical recommendations for reducing performance-related stress and enhancing musical expression, drawing on key works in the field of music psychology.

Keywords: *inner critic, self-criticism, perfectionism, music psychology, performance stress, anxiety management, musical expression, self-support, performance psychology, comparison in music, inner dialogue, stage anxiety, music therapy.*

НАРГИЗ НАЗАРОВА

ВНУТРЕННИЙ КРИТИК И СРАВНЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ: КАК ПРЕВРАТИТЬ ИХ В СОЮЗНИКА

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению роли внутреннего критика в жизни музыканта и пути его трансформации из источника стресса в конструктивного помощника. Рассматриваются психологические аспекты самокритики, перфекционизма и влияния сравнений на музыкальную деятельность. Особое внимание уделяется методам преодоления тревожности и самокритики, а также упражнениям, которые помогают музыкантам развивать уверенность и улучшать внутренний диалог. В статье приводятся практические рекомендации, направленные на снижение стресса и улучшение музыкальной производительности. В качестве основного ресурса использованы работы ведущих специалистов в области музыкальной психологии.

Ключевые слова*: внутренний критик, самокритика, перфекционизм, музыкальная психология, стресс в музыке, преодоление тревожности, музыкальное самовыражение, поддержка, психология исполнения, сравнение в музыке, внутренний диалог, сцена, музыкальная психотерапия*

UOT 78.01

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773597

NİGAR MƏLİKOVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının Tam orta məktəbinin
müəllim-konsertmeysteri
m.nigar79@mail.ru

MUSİQİ İMPROVİZASİYASI MUSİQİ TERAPİYASININ METODU KİMİ

XÜLASƏ

Bu məqalədə musiqi improvizasiyasının musiqi terapiyasının effektiv metodu kimi rolu araşdırılır. Müəllif qeyd edir ki, improvizasiya yalnız yaradıcılıq vasitəsi deyil, eyni zamanda emosional ifadə, sosial qarşılıqlı əlaqə və psixoloji rahatlıq üçün güclü alətdir. Müəllif fortepiano terapiyasına xüsusi yer ayıraraq, Nordoff-Robbins, Alvin və Priestley modellərinə toxunur. Fortepiano improvizasiyasının fərdi ehtiyaclara uyğunlaşdırılması, pasiyentin əhval-ruhiyyəsinə uyğun musiqi seçimi, yaş fərqləri ilə iş prinsipləri və emosional təsir imkanları geniş təhlil edilir. Məqalə musiqi terapiyasının pedaqoji və klinik sahədə tətbiqi üçün praktiki tövsiyələrlə zəngindir.

Açar sözlər: *Musiqi terapiyası, improvizasiya, fortepiano, Nordoff-Robbins, emosional ifadə, terapiya texnikaları, fərdi yanaşma.*

Musiqi improvizasiyası əvvəlcədən yazıya alınmadan və ya ciddi planlaşdırma olmadan real vaxt rejimində musiqi yaratmaq prosesidir. Bu, caz, blüz, folklor və başqaları kimi bir çox musiqi ənənələrinin və üslublarının mühüm tərkib hissəsidir.

Musiqidə improvizasiya musiqiçinin ilham, təcrübə və intuisiya əsasında musiqini dərhal bəstələmək və ifa etmək qabiliyyətinə aiddir. Anlamaq lazımdır ki, hətta ən sərbəst improvizasiya müəyyən musiqi bilik və bacarıqlarına, məsələn, harmoniya, ritm və melodiya anlayışına əsaslanır.

İmprovizasiya musiqiçilərə öz hisslərini və ideyalarını ifadə etməyə, istənilən vaxt unikal musiqi parçaları yaratmağa imkan verir.

Ansambllarda improvizasiya musiqiçilər arasında ünsiyyət formasına çevrilir, burada hər bir iştirakçı başqalarının ifasına reaksiya verir.

İmprovizasiya təcrübəsi texniki bacarıqları, eşitmə qavrayışını və musiqi təfəkkürünü təkmilləşdirir.

İmprovizasiya hər tamaşaya sürpriz və unikallıq elementi əlavə edərək onu unikal edir.

Musiqiçilər harmoniya, ritmlər və melodik strukturları öyrənməklə improvizasiya etməyi öyrənirlər. Musiqi nəzəriyyəsini improvizasiyada uğurla tətbiq etmək üçün onun necə işlədiyini bilmək vacibdir.

Bir çox yeni başlayan improvizatorlar daha təcrübəli musiqiçilərdən eşitdikləri ifadələri və fikirləri köçürmək və uyğunlaşdırmaqla başlayırlar.

İmprovizasiyanın vacib hissəsi olan özünəməxsus üslubu tapmaq müxtəlif musiqi ideyaları və texnikaları ilə sınaqdan keçirməkdir.

Bəzi üslublarda, məsələn, cazda improvizasiya çox vaxt məlum strukturlara, məsələn, bluz və ya mahnı formasına əsaslanır.

Ansamblda musiqiçilər improvizasiya edərkən, bir-birini diqqətlə dinləyir və həmkarlarının ifasına reaksiya verir, real vaxt rejimində birgə musiqi ideyaları yaradırlar.

Musiqi improvizasiyası təkcə solo ifa ilə məhdudlaşmır. O, müxtəlif formalarda ola bilər və müxtəlif üslubları əhatə edə bilər.

Beləliklə:

Caz improvizasiyası mürəkkəb harmoniya və ritmlərə əsaslanır və caz ənənəsini və təcrübəsini dərindən dərk etməyi tələb edir.

Klassik improvizasiyaya kadanslar və variasiyalar kimi formalar daxildir, burada musiqiçi bəstəkarın təklif etdiyi mövzunu inkişaf etdirir.

Xalq və etnik improvizasiyaya ənənəvi musiqi üslublarının elementləri daxildir, burada improvizasiya ritualların və mədəni təcrübələrin bir hissəsi ola bilər.

Müasir və eksperimental musiqidə improvizasiya elektronika və qeyri-adi alətlərdən istifadə də daxil olmaqla bir çox formada ola bilər.

İmprovizasiya musiqi təhsilində, şagirdlərin yaradıcılığının, inamının və ani musiqi təfəkküründün inkişafında mühüm rol oynayır. Bu, həm də şəxsi musiqi üslubunun inkişaf etdirilməsi və musiqinin canlı və daim inkişaf edən bir sənət kimi dərk edilməsində mühüm aspektdir.

Eyni zamanda, musiqi terapiyası metodu kimi musiqi improvizasiyası terapevtik məqsədlərə nail olmaq üçün kortəbii musiqi yaradıcılığından istifadə edən yenilikçi bir yanaşmadır. Bu texnika müxtəlif kontekstlərdə, o cümlədən psixoloji reabilitasiya, sosial uyğunlaşma, emosional və davranış pozğunluqlarının müalicəsi üçün istifadə oluna bilər. Musiqi terapiyası çərçivəsində musiqi improvizasiyasının necə faydalı ola biləcəyinə daha yaxından nəzər salaq.

Musiqi terapiyasında musiqi improvizasiyasının əsas aspektləri spontanlıq və yaradıcılıq, emosional ifadə və katarsis, sosial qarşılıqlı əlaqə və ünsiyyət, stress və narahatlığın azaldılması, idrak inkişafı və yaddaşın yaxşılaşdırılmasıdır.

Musiqi improvizasiyası xəstələrə öz duyğularını və düşüncələrini sərt sərhədlər və ya notlarla məhdudlaşdırılmadan musiqi vasitəsilə sərbəst ifadə etməyə imkan verir. Bu, xəstələrin yaradıcı düşüncəni təşviq edən səslər və ritmlərlə sınaqdan keçirə biləcəyi təhlükəsiz mühit yaradır.

Eyni zaman, bu proses musiqi duyğularını ifadə etmək üçün güclü bir vasitədir. İmprovizasiya xəstələrə öz daxili hisslərini xaricə çıxarmağa kömək edir ki, bu da emosional azadlığa kömək edir. İmprovizasiya prosesi katarsisə gətirib çıxara bilər, bununla da xəstələrə mənfi emosiyalar və təcrübələrdən azad olmağa kömək etmiş olur.

Qrup musiqi terapiyası seanslarında improvizasiya sosial bacarıqları və iştirakçılar arasında qarşılıqlı əlaqəni yaxşılaşdırmağa kömək edir. Xəstələr bir-birini dinləməyi, musiqidəki dəyişikliklərə uyğunlaşmağı və ümumi musiqi mövzusunu saxlamağı öyrənirlər ki, bu da ünsiyyət və əməkdaşlıq bacarıqlarını artırır. Araşdırmalar göstərir ki, musiqi improvizasiyası xəstələrdə stress və narahatlığı azalda bilər. Axı musiqi istirahət etməyə, əhvalımızı yaxşılaşdırmağa və müsbət emosional vəziyyətlər yaratmağa kömək edir. İmprovizasiya prosesi diqqət, yaddaş və düşünmə kimi idrak funksiyalarının fəal iştirakını tələb edir. Bu,

xüsusilə uşaqlarda və yaşlılarda idrak qabiliyyətlərini yaxşılaşdırmağa kömək edir.

Musiqi terapiyasında musiqi improvizasiyasından istifadənin praktiki nümunələri aşağıdakılardır:

1. Autizmli uşaqlarla iş. Burada musiqi improvizasiyası autizmli uşaqların sosial və ünsiyyət bacarıqlarının inkişafına kömək edir, həmçinin onların emosional rifahını yaxşılaşdırır. Sessiyalar müxtəlif musiqi alətlərindən, vokaldan və ritm oyunlarından istifadəni əhatə edə bilər.

2. Psixi pozğunluğu olan xəstələr üçün terapiya. Burada improvizasiya üsulları depressiya, narahatlıq pozğunluqları və travma sonrası stress pozğunluğunun müalicəsində təsirli ola bilər. Xəstələr öz hisslərini ifadə etmək və daxili tarazlığı tapmaq üçün musiqidən istifadə edə bilərlər.

3. Beyin zədələrindən sonra reabilitasiya. Burada musiqi improvizasiyası insult və ya travmatik beyin zədələrindən sonra xəstələrin motor və idrak funksiyalarını bərpa etməyə kömək edir. Seanslara koordinasiya, ritm və diqqət üçün təlimlər daxildir.

Beləliklə, musiqi terapiyası metodu olan musiqi improvizasiyası müxtəlif terapevtik məqsədlərə nail olmaq üçün güclü bir vasitədir. O, emosional və psixoloji rifahı təşviq edir, sosial bacarıqları və idrak funksiyasını yaxşılaşdırır və müxtəlif tibbi və psixoloji vəziyyəti olan xəstələrin reabilitasiyasına kömək edir. Bu metodun effektivliyi çoxsaylı tədqiqatlar və praktiki nümunələrlə təsdiqlənir ki, bu da onu müasir musiqi terapiyasının mühüm hissəsinə çevirir.

Mən pianoçu olduğum üçün fortepiano improvizasiyası mövzusuna toxunmaq istərdim. Piano improvizasiyası ifaçının fortepiano musiqisini dərk etməsinə əsaslanan və heç bir hazırlıq olmadan eyni vaxtda ifa edilən canlı improvizasiyadır. Piano improvizatoru məlum musiqi biliklərindən istifadə edərək, musiqi əhval-ruhiyyəsinə və səhnənin tələblərinə uyğun olaraq melodiyalar, harmoniyalar, toxunuşlar və uyğun fortepiano texnikaları yaradır. İmprovizasiya yüksək səviyyəli musiqiçilik və məharət, eləcə də bəstəkarlıq nəzəriyyəsi bilikləri tələb edir, əks halda ifa qeyri-mütəşəkkil olacaq və istənilən effekti əldə edə bilməyəcək.

1960-cı illərdə Pol Nordof və Kliv Roblins əlilliyi olan uşaqlar üçün musiqi terapiyası ilə bağlı araşdırmalarına başladılar, Biri fortepiano improvizasiyalarını ifa edir, digəri isə bu uşaqlarla tədqiqat işləri apardı. Onların 1965-ci ildə nəşr olunan "The Art of Music Therapy as Therapy" adlı ilk kitabı "yaradıcı musiqi terapiyasının" əhəmiyyətini geniş kütləyə təqdim etdi, ardınca Cülyetta Alvinin improvizasiyalı "sərbəst oyun" musiqi terapiyası və Meri Pristilın psixiatrik musiqi terapiyası təqdim olundu. Bunun ardınca Cülyetta Alvinin "sərbəst oyun" improvizasiya musiqi terapiyası və Meri Pristylın psixoanalitik musiqi terapiyası işıq üzü gördü.

1980-ci illərdə bu üç improvizasiya modelinin təsiri ilə həmin yeni modellər bir-birindən asılı olmayaraq inkişaf etdi və bir-biri ilə sıx əlaqəli fəaliyyətdə oldu. Harvard Musiqi Sadəliyi Lüğətinə görə, improvizasiya, bitmiş bir parçadan ifa etməkdən daha çox, çalarkən kortəbii musiqi yaratmaq sənətinə aiddir.

Pasiyentin əhval-ruhiyyəsindən, davranışından və şəxsiyyətindən asılı olaraq, terapevt alətdə musiqini improvizasiya edir və ya improvizasiya edərək oxuyur. Bu, sadə ton ardıcıllığı və ya tək ritmik fraqment ola bilər. Adətən tələb edilən estetik yüksəkliklərə çatmaq üçün mürəkkəb mövzu və melodiyalardan istifadə etməyə ehtiyac yoxdur. Sadəcə olaraq, bu anda improvizator vəziyyətə uyğunlaşmalı və pasiyentin müxtəlif pozğunluqlarına rahatlıq və yaxşılaşma gətirməli və bununla da terapevtik məqsədə çatmalıdır.

Musiqi terapiyasında fortepiano improvizasiyası müalicəvi üsul kimi ifaçının canlı ifasında iştirak edən estetik perspektivindən çox fərqlidir. İkisi arasındakı əsas fərq ondan ibarətdir ki, ənənəvi fortepiano improvizasiyası ifaçının təqdim etdiyi ifada müəyyən bədii ifadə tələb edir. Hətta ifa improvizə olunsa belə, texniki cəhətdən ifadəli və emosional cəhətdən partlayıcı olacaq və bununla da dinləyicinin bədii dəyərləndirmə istəyini təmin edəcək.

Musiqi terapiyasında fortepiano improvizasiyası vəziyyətində, terapevt “bədii estetika” səbəbindən pianoda ifa edə bilməz. Bu kontekstdə improvizasiya “improvisasiya” sözünə daha yaxındır. Terapevtin ifasının melodiyası, ritmi,

tempi, harmoniyası və intensivliyi bir-biri ilə sıx bağlı olmalıdır. Ziyarətçi gəldikdə, terapevt pasiyentin musiqi xüsusiyyətlərini tez təhlil etməli və uyğun harmoniyaları, melodik üslubu, tempi, intensivliyi və digər musiqi elementlərini seçməlidir. Pasiyentin müsbət, mülayim və ya mənfi əhval-ruhiyyəsi improvizasiya üçün bələdçi kimi istifadə edilməlidir.

İnsan bədəni psixoloji və fiziki dəyişikliklərin bir-birinə təsir etdiyi mürəkkəb bir sistemdir. Əgər təşvişli və həssas vəziyyətdə terapevtin işinin intensivliyi və sürəti çevik olarsa, xəstə psixoloji narahatlığa düşər, orqanizm həyəcanla fizioloji reaksiya verər. Terapevt səsi uyğunlaşdırmaq üçün pianonun xüsusiyyətlərindən də istifadə edə bilər. Harmonik təyinat funksiyasından istifadə edərək, qeyri-sabit akkordlar sabit akkordlarla həllini tapır. Canlandırıcı melodiya insana müsbət, ağır və tutqun musiqi isə əksinə, mənfi təsir göstərir. Baxmayaraq ki, terapevt fortepianoda ifa etmək qabiliyyətinə malikdir, bu, "mütləq azadlıq" deyil. Terapevt ondan düzgün istifadə etməyi və praktikada bəzi texnikaları inkişaf etdirməyi bacarmalıdır. Terapevt virtuoz kimi estetik baxımdan xoş olmasa da, repertuarda böyük təcrübə tələb edən klassik musiqidən gözəl melodiyaların birləşməsindən istifadə edə, vəziyyətindən asılı olaraq pasiyenitin psixoloji reaksiyasını stimullaşdırmaq üçün bir neçə tanış melodiya əlavə edə bilər.

Terapevt həmçinin xəstəyə tanış olan mahnıları ifa edə bilər, müxtəlif müşayiət növləri ilə tanış ola və nəinki xəstə ilə rezonans doğuran improvizə edilmiş bölmələr əlavə edə bilər, həm də onları daha zövqlü etmək üçün kiçik bir intermediya kimi istifadə edilə bilər. Bundan əlavə, terapevt pasiyentə musiqini təsəvvür etmə prosesində rəhbərlik edir. Rahat, süzülən musiqi axan çay kimidir, təmiz və parlaqdır.

Şubert üslubunda romantik bir gecə bizi ulduzlar və aylarla səpələnmiş gecə səmasına aparacaq. Bu nöqteyi-nəzərdən təsəvvürümüz musiqi tərzindən asılı olaraq dəyişir. İfa zamanı terapevt pasiyentin musiqinin yaratdığı atmosferə daxil olub-olmadığını daim izləyir. Terapiya yalnız xəstə rahatlaşdıqda və terapevtin musiqisinə cavab verə bildikdə təsirli ola bilər. Bu nəticəyə nail olmaq üçün terapevt praktikada təcrübə qazanmalıdır.

Bununla belə, altı ilə on yaş arasında olan uşaqlarla işləyən piano terapevtləri (bu, yalnız normal dinləyicilərə aiddir) bilməlidirlər ki, onların eşitmə həssaslığı hazırda ən yüksək səviyyədədir və ifa zamanı yaşlılarla eyni müalicə üsulu heç vaxt təklif edilməməlidir. Səsin ölçüsündə, emosiyaların ifadəsində, temp tərtibatında tam fərq olmalıdır.

Müalicə yaşlı insanlara qarşı ayrı-seçkilik etmək məqsədi daşımır, lakin insan qabiliyyətlərinin qocalma dərəcəsi qulaq pərdələrinə və sümükciklərə daha çox ziyan vurur və piano terapevtindən müalicənin intensivliyini müəyyən dərəcədə, təxminən on faiz artırmağı tələb edir. Buna görə də piano terapevti, hansı terapiya növündən istifadə olunmasından asılı olmayaraq, hər yaşda olan xəstələri müalicə edərkən normal funksional tənəzzül prosesinə etinasız yanaşmamalıdır.

Beləliklə, musiqi terapiyası kimi böyük bir qüvvəyə malik terapevt bir adamın deyil, milyonlarla insanın müxtəlif əzablarını qarşılamağa çalışmalıdır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Nordoff, P. & Robbins, C. (1965). *The Art of Music as Therapy*.
2. Alvin, J. (1975). *Music Therapy for the Autistic Child*. Oxford University Press.
3. Priestley, M. (1994). *Essays on Analytical Music Therapy*. Barcelona Publishers.
4. Bruscia, K. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*.
5. Bunt, L., & Stige, B. (2014). *Music Therapy: An Art Beyond Words*. Routledge.
6. Sadie, S. (Ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Harvard University Press.
7. Suzuki, S. (1981). *Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Exposition Press.
8. Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers.

НИГЯР МАЛИКОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК МЕТОД МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается музыкальная импровизация как действенный метод в практике музыкальной терапии. Автор акцентирует внимание на роли спонтанного музыкального самовыражения в эмоциональной разгрузке, социальной адаптации и реабилитации пациентов. Особое место отводится фортепианной терапии и её применению в различных возрастных группах. Подробно анализируются подходы Нордоффа-Роббинса, Джульетты Элвин и Мэри Пристли. Обсуждаются как эстетические, так и клинические аспекты подбора музыкального материала в зависимости от психоэмоционального состояния пациента. Работа насыщена практическими рекомендациями и ориентирована на применение в педагогике и терапии.

Ключевые слова: *Музыкальная терапия, импровизация, фортепиано, Нордофф-Роббинс, эмоциональное выражение, методы терапии, индивидуальный подход.*

NIGAR MALIKOVA

MUSICAL IMPROVISATION AS A METHOD OF MUSIC THERAPY

SUMMARY

This paper explores musical improvisation as a key method in music therapy. The author emphasizes improvisation not only as a creative expression tool but also as an effective medium for emotional release, social interaction, and psychological healing. Special attention is given to piano improvisation, considering patient mood, age-specific treatment techniques, and therapeutic adaptability. The author references major models, including Nordoff-Robbins, Alvin's "free play," and Priestley's psychodynamic approaches. Aesthetic and functional aspects of live piano improvisation in therapeutic settings are deeply analyzed. The paper offers practical guidance for educators and clinicians alike.

Keywords: *Music therapy, improvisation, piano, Nordoff-Robbins, emotional expression, therapeutic techniques, individualized approach.*

UOT 784.4

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773734

RAUF BƏHMƏNLİ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının aparıcı elmi işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
behmenli67@mail.ru

AZƏRBAYCAN GƏLİN HAVALARININ YARANMA TARİXİNDƏN

XÜLASƏ

Məqalədə bu gün Azərbaycan toylarının simvolu sayılan "Vağzalı" adlı rəqs havasının, keçmişdə hər bölgənin özünəməxsus "Gəlin havaları" kimi ifa edilən fərqli melodiyalardan ibarət olduğu haqqında geniş məlumat verilmiş, 10 bölgənin "Gəlin havası"nın melodk məzmunu not yazısı ilə işıqlandırılmışdır.

Məqalədə gəlin havalarının tarixi, mahiyyəti, növləri, ifa xüsusiyyətləri, ritmik məziyyətləri və s. barədə maraqlı faktlar şərh edilmişdir. Göstərilən faktlar dəyərli musiqişünas, eləcə də filoloq-alimlərin dəyərli mənbələrdə öz əksini tapan sitatları ilə təsdiqini tapmışdır.

Açar sözlər: *Gəlin havaları, mərasim rəqsi, lirik rəqslər, xoreoqrafik hərəkət.*

Azərbaycan xalq musiqisinin çox geniş yayılmış janrlarından biri də rəqslərdir. Mədəniyyət incilərimizdən sayılan rəqs sənəti qədim dövrlərdən zəmanəmizə kimi yaşayaraq xalqımızın adət-ənənəsini, insanların ictimai həyat tərzini, məişətini, estetik zövqünü özündə əks etdirmişdir.

Rəqs deyərkən, ilk növbədə hansısa el şənliyində və ya toy məclisində qol qaldırıb oynayan insan obrazları göz önündə canlanır. Yəni, rəqs – oynamaq üçün yaradılmış bir janrdır. Tarix boyu Azərbaycan xalqının həyatında rəqs janrı böyük əhəmiyyət kəsb edib. Rəqs etməyi çox sevən xalqımız hər bir xoşbəxt günündə, sevincli anlarında qol qaldırıb oynayıblar. Çünki bu xalqın kökündə, qanında, canında musiqi, ritm olub. Buna bizim "yallı"larımız, "qopuz"umuz,

“qavaldaş”ımız tarixi mədəni sübutdur. Damarlarında musiqi çağlayan xalq qəhrəmanlarımız çətin anlarında belə cəngi sədaları altında düşmənə qalib gəlmişlər.

Qərinələr ötdükcə insan təfəkküründün sürətlə inkişafı, bəşər tarixində baş verən mürəkkəb proseslər insanların dünyagörüşünün zənginləşməsinə, xalqın həyatında müxtəlif dövrlərlə bağlı yeni-yeni ənənələrin yaranmasına gətirib çıxarır. Din uğrunda, hakimiyyət uğrunda əsrlərlə aparılan qanlı müharibələr, mərd igidlərin döyüş meydanlarında göstərdikləri qəhrəmanlıq, feodal dövrünün özünəməxsus qanunauyğunluqları, Azərbaycan ərazisindəki xanlıqlar və saray personajları, at yarışları, pəhləvanların, kəndirbazların müxtəlif tamaşaları, toy mərasimləri və bir çox bayram, el şənlikləri rəqslərimizin yaranmasına çox böyük təsir göstərmiş və onların əsas mövzusuna çevrilmişdir. Bu mənada müxtəlif oyun tərzinə malik olan xalq rəqslərimiz öz xarakterinə, mövzusu və məzmununa görə bir neçə qrupa (təsnifata) bölünürlər; *“cöğrafi məkan və tarixi ərazilərin adları ilə bağlı rəqslər”*, *“əmək və təsərrüfatla bağlı rəqslər”*, *“qəhrəmani və igidlik timsallı rəqslər”*, *“insan adları ilə bağlı rəqslər”*, *“məzəli rəqslər”* və s. Belə rəqs növlərindən biri də el şənlikləri ilə bağlı, toy adətləri ilə əlaqəli *“mərasim rəqsləri”*dir.

Xalqımızın əsrlər boyu çox böyük şadyanalıqla qeyd etdiyi, ulu babalarımızın qoyduğu qanunlara əsasən, adət-ənənəmizə uyğun şəkildə həyata keçirdiyi mərasimlərdən biri də toydur. Toy – iki sevən gəncin yeni yaradacaqları müstəqil ailə təməlinin rəmzidir. Azərbaycan toylarında iştirak edən hər kəs; bəy-gəlinin qohum-qonşuları, dost-tanışları, ümumiyyətlə, hamı şadlanar, rəqs edər, bəylə-gəlini təbrik edər, onlara xoşdəxtlik arzulayarlar.

Görkəmli xoreoqraf-alim, tədqiqatçı Kamal Həsənov məişət xarakterli oyun havaları haqqında yazır ki; *“Rəqsə təkan verən, onun üçün məqam yaradan şadlıqların, əlbəttə, başlıcası toydur. Azərbaycan toyu, demək olar ki, fasiləsiz musiqi, oyun və rəqsdir. Toyda kiçikdən böyüyə qədər hamı rəqs edir. Neçə gün davam etməsindən asılı olmayaraq, toy günlərində hər kəs oynamağı, rəqs etməyi özü üçün bir şərəf hesab edir”*. **[5; səh.9]**

Məhz, bu mərasimlə bağlı, bəylə-gəlinin şərəfinə xalq arasında bu günə kimi çoxlu sayda oyun havaları meydana gəlmişdir. *"Hüsnü yar"* (ikinci adı *"Ulduz"*), *"Toy"*, *"Nişan üzüyü"*, *"Kələğayı"*, *"Mirzəyi"*, *"Qıtqılıda"* (*"Sənəmi"* kimi də adlanır), *"Mübaydə"*, *"Nazəndə"*, *"Lalə"*, *"Surəti ziba"*, *"Dəsmalı"* (ikinci adı *"Gülxətmi"*), *"Mixəyi"*, *"Naz-nazı"*, *"Yaylıq"* (ikinci adı *"Qoçəli"*), *"Nazlı"*, *"Sürüşdüm-düşdüm"*, *"Vağzalı"* və s. belə rəqslərdəndir. Adları çəkilən rəqslərin çoxu bu gün də toy mərasimlərində səsləndirilirlər. Hətta müasir dövrümüzdə də yeni-yeni toy havaları yaradılır. Lakin bəy və gəlin obrazını musiqi dili ilə təmsil edən, toy mərasiminin şah əsəri sayılan rəqs havası *"Vağzalı"* hesab olunur.

"Vağzalı" bu gün o qədər məşhurdur ki, Azərbaycanımızın hər yerində bütün toy mərasimləri onun sədaları ilə başlayır, bəy və gəlinin gəlişi bu rəqsin musiqisi ilə müşayiət olunur. Əsrlərin süzgəcindən keçərək günümüzədək gəlib çatmış, halhazırda toy şənliklərinin himninə çevrilmiş *"Vağzalı"* havasını Azərbaycan xalqı öz yaddaşında toy rəqsi kimi abidələşdirmişdir.

Rəqsin özü qədim olsa da, adının müasir olması, hər kəsdə, bu adın ona sonradan verilməsi fikrini yaradır. Rəqsin dərin tədqiqatı bu fikri tamamilə təsdiqləmişdir. Məlum olmuşdur ki, "Vağzalı" adı rəqs havasına XIX əsrin sonlarında verilmişdir. Bu faktı təsdiqləyən mənbələrdən biri Kamal Həsənovun "Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri" monoqrafiyasıdır. Orada *"Vağzalı"* rəqsi haqqında belə bir məlumat verilir ki, Azərbaycanda dəmir yolu xətti ilk dəfə Bakı ilə Balaxanı, Sabunçu və Suraxanı neft mədənləri arasında salınmış, əvvəllər bu dəmir yol xətti ilə ancaq neft daşınmış, sonra isə sərnişin daşınmalarına da başlanmışdır. 1883-cü ilin may ayında Bakı ilə Tiflis arasında dəmir yolu işə salınmış və ilk sərnişin qatarı həmin vaxtdan fəaliyyətə başlamışdır. K.Həsənov qeyd edir ki; *"Təsəvvür etmək heç də çətin deyildir ki, dəmir yolu xəttinin olması əhalinin bir yerdən digərinə gedib-gəlişini nə qədər asanlaşdırmışdır. Gəlini öz yerlərindən başqa bir şəhərə aparanda bu xoş səfər dəmir yoluna düşsəydi, bütün qohum-əqrəba, qonşular və qonaqlar onu vağzaladək mahnı ilə, çalıb oynamaqla*

yola salardılar. Vağzalda bir daha, qonaqlar üçün vidalaşma şənliyi düzəldərdilər, gəlin bəy evinə yola düşərdi”. **[5; səh.32]**

Oyun havasına “Vağzalı” adının verilməsi haqqında məlumat açıqlayan digər mənbələrdən biri də görkəmli bəstəkarımız Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”dir. Bəstəkar əsərində qeyd edir ki; *“...vaxtilə Zaqafqaziya dəmir yolunun çəkilişi xalqı at-araba ilə və hətta çox zaman kəl arabasında uzaq yol getmək əziyyətindən qurtarmaqla bərabər ölkənin iqtisadi həyatında böyük əhəmiyyət kəsb edən ictimai hadisə idi. O zaman xalq Zaqafqaziya dəmir yolu xəttində olan stansiyaların çoxunu «vağzal» adlandırırdı...Həmin dövrdə Azərbaycan incəsənət ustalarının yenicə yaratdıqları ən gözəl oyun havalarından birini «Vağzalı» adlandırması xalq həyatında böyük əhəmiyyəti olan dəmir yolunu vəsf etmək arzusunu göstərir”*. **[4; səh.427]**

Bu faktlar rəqsə verilmiş “Vağzalı” adının haradan qaynaqlandığını tamamilə təsdiqləyir. Lakin yuxarıda qeyd olundu ki, rəqsin melodiyası çox qədimdir. Deməli oyun havası yarandığı dövrdə onun başqa adı da olmuşdur.

Tarixin səhifələrini varaqladıqca rəqsin bu günə kimi bir neçə adının olduğu aşkar edilmişdir. Bu haqda ilk məlumatı XI−XII əsrlərdə yaranmış Azərbaycan xalq ədəbiyyatının ən qədim yazılı abidələrindən sayılan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından alırıq. Dastanın “Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu”nda nəql olunur ki, oğlunu evləndirmək istəyən Qanlı Qoca bütün Oğuz elini gəzdikdən sonra, nəhayət Trabzonda oğluna layiq qız tapır. Yurduna qayıdan ata oğlu Qanturalıya Trabzon təkurunun qızını almağı məsləhət görür. Lakin qızı almaq istəyən igid çox çətin sınaqlardan keçməli, meydanda üç vəhşi heyvanı öldürməlidir. Bunu bacarmayan 32 gəncin başı kəsilib bürcdən asılmışdır. Öz hünəri ilə öyünən Qanturalı qırx igidini yanına alıb səfərə çıxır. Təkurun hüzuruna gəlib qızını istəyən Qanturalı bütün sınaqlardan keçməyə hazır olduğunu bəyan edir. Əvvəlcə vəhşi buğanı, daha sonra heyvanların şahı sayılan aslanı və azğınlaşmış dəvəni məhv edən Qanturalı istəyinə nail olur.

Burada bir məqamı qeyd etməliyik ki, görkəmli ədbiyyatşünas, akademik Həmid Hacı Məmmədtağı oğlu Araslının (1909-1983) tərtibatı ilə 1977-ci ildə nəşr olunmuş "Kitabi Dədə Qorqud" əsərində yuxarıda söylənənlərin ardınca yazılır ki; *"Təkur aydır: − Vallah bu yigidi gözüm gördü, könlüm sevdi – dedi. Qırx yerdə otaq tikdirdi. Qırx yerdə qızıl ala gərdək tikdirdi. Qanturalıyla qızı gətirib gərdəyə qoydular. Ozan gəldi, yeləmqə çaldı"*. **[7; səh.103]**

Lakin digər bir ədəbiyyatşünas-alim, professor Samət Qürbət oğlu Əlizadənin (1938-2002) tərtibçisi olduğu "Kitabi-Dədə Qorqud" əsərində qeyd olunur ki; *"Ozan gəldi yelətmə çaldı"*. **[8; səh.112]**

Həmin nəşrdə bütün boylar həm orijinal variantda, həm də müasirləşdirilmiş (sadələşdirilmiş) şəkildə təqdim olunmuşdur. Məhz, sadələşdirilmiş variantda "yelətmə" – "gəlin havası" sözü ilə əvəz edilmişdir; *"Ozan gəldi, gəlin havası çaldı"*. **[8; səh.255]**

Beləliklə, iki ayrı-ayrı mənbələrdə bəylə-gəlin üçün çalınan melodiyanın iki fərqli adı ilə ("yeləmqə" və "yelətmə") tanış oluruq. Bu adların hansının düz, hansının isə təhrif olunmuş şəkildə ifadə olunduğunu öyrənmək çox maraqlı idi. Bu mənada görkəmli alim, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Nizami Qasım oğlu Xəlilovun "Aşıq sənətinin təşəkkülü" əsəri bir çox məqamlara aydınlıq gətirdi. Həmin əsərdə qeyd olunur ki, bu musiqini müxtəlif tədqiqatçılar başqa-başqa adlarda və fərqli mənalarda izah etmişlər. Daha sonra alim bu melodiyanın əslində *"Yelətmə"* adlandığını söyləyərək rəqsin oyun qaydasını da açıqlayır; *"«Yelətmə, yellətmə» havası çalınarkən onu oynayan insanlar (bu havanı bir deyil, bir neçə nəfər birlikdə oynayardı) ağır və ləngərlə ayaqlarını yerdən üzmədən dabanları və ayaqlarının ucları ilə həzin hərəkət edərdilər"*. **[11; səh.8]**

Beləliklə, aşkar edilmişdir ki, *"Vağzalı"*nın ilk adı, ilkin nümunəsi *"Yelətmə"* rəqs havası olmuşdur.

"Vağzalı" rəqsinin qədim tarixini açıqlayan digər bir məlumatı yenə də Kamal Həsənovun "Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri" əsərindən alırıq. Müəllif yazır ki, XVI əsrdə cənubdan gəlmiş Qaraqoyunluların böyük bir qəbiləsi Azərbaycanda

məskən salmışdır. Onların yaratdıqları çoxlu sayda mahnı və rəqslər sonradan tarixin yaddaşından silinmiş və yalnız bir melodiyanı xalq nəsilbənəsil yaşatmışdır. K.Həsənov qeyd edir ki; *"«Vağzalı»" rəqsinin əsasını təşkil edən, əvvəllər «Qarabağın ağırı» adlanan qədim melodiya sonralar iki hissəyə şaxələnərək «Asta qarabağı» və «Vağzalı» melodiyasına çevrilib"*. **[5; səh.31]**

Bu sitatdan açıq anlaşılır ki, "Qarabağın ağırı" adı ilə bir yox, iki rəqs havası mövcud olmuşdur. Uzun illər ərzində (40 il) apardığımız tədqiqatlar əsasında, xalq rəqs melodiyalarının dərindən araşdırılması nəticəsində məlum olmuşdur ki, bütün maneələri geridə qoyaraq, xalqın yaddaşında iz salan və bu günə kimi gəlib çatan hər iki rəqs *"Gəlin havası"* adlanan melodiyalardır. Bu fikrimizi təsdiqləyən bəzi faktlarla oxucularımızı tanış etmək istərdik.

Əvvəla bildirməliyik ki, bu günə kimi Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə aid on *"Gəlin havası"* melodiyasını əldə etmişik. Rəqslərdən ikisi məhz, Qarabağda yaranmış melodiyalardır. Onların hər biri, iki adla təqdim olunmuşdur;

Gəlin havası / Vağzalı

Gəlin havası / Asta Qarabağı

Bu rəqslərin ilk dəfə "Gəlin havası" adı ilə yarandığı və uzun illərdən sonra digər adlarını qəbul etdikləri haqqında məlumatları oyun havasını topladığımız ustad ifaçılarımızdan almışıq. Lakin həmin məlumatlar dəqiq araşdırılmalı və tutarlı dəlillərlə öz təsdiqini tapmalıdır. Axtardığımız dəlilləri ilk növbədə rəqslərin melodik məzmununda təyin etmək mümkündür. Belə ki, ikinci adı "Vağzalı" kimi təqdim olunmuş oyun havası uzun illərdən bəri bizə tanış olan *"Vağzalı"*nın (bu gün onu "Köhnə Vağzalı" adlandırırlar) musiqi məzmunu ilə eynidir. Həmin melodiyanı ilk dəfə görkəmli bəstəkarımız Səid Rüstəmov (1907-1983) özünün 1937-ci ildə çap olunmuş "Azərbaycan rəqs havaları" məcmuəsində *"Vağzalı"* adı ilə də işıqlandırmışdır **[9; səh.12]**.

Lakin sonradan "Asta Qarabağı" adını almış *"Gəlin havası"*nın musiqi məzmunu "Köhnə Vağzalı"dan tamamilə fərqlidir. Belə olduqda sual yarana bilər ki, bu rəqsin "Qarabağın ağırı" olması nə ilə təsdiqini tapır? Burada bir maraqlı

cəhət var ki, *"Asta Qarabağı"* adı ilə təqdim etdiyimiz rəqsin musiqisində, bu gün müasirləşmiş, yeni variantda ifa edilən *"Vağzalı"* rəqsinin oxşar motivləri səslənir. Bu oxşarlığı rəqslərin not yazılarındakı nümunələrdən izləmək mümkündür. Əvvəlcə, bu gün hamıya tanış olan, müasir üslubda səslənən *"Vağzalı"*nın ilk motivlərini nəzərdən keçirək;



İndi də, artıq unudulmuş *"Asta Qarabağı"*nın melodiyasından bir parçaya diqqət yetirək;



Bu not yazılarındakı oxşarlıq, uyğun melodik intonasiyalar, eləcə də, *"Asta Qarabağı"* rəqsinin vaxtilə *"Vağzalı"* əvəzinə ifa olunması faktı bizə belə deməyə əsas verir ki, müasir ifaya malik *"Vağzalı"* rəqsi yuxarıda adları çəkilən hər iki *"Gəlin havası"*nın musiqi məzmununu özündə əks etdirir. Bu səbəbdən belə qənaətə gəlirik ki, Qarabağda yaranmış hər iki rəqs keçmişdə *"Qarabağın ağırı"* adı ilə ifa olunan gəlin havalarıdır. Məhz, toy mərasimlərində bəy-gəlini təmsil edən aparıcı rəqs musiqisi olduğu üçün bu melodiyalar digər havalar kimi unudulmamış, xalqın hafizəsində qorunaraq yaşamışdır.

Xalq rəqslərimizin toplanması ilə bağlı Azərbaycanın bölgələrinə səfərlər zamanı, müxtəlif rayon və kəndlərdə yaşayan qocaman musiqiçilərin, ustad sənətkarların, xalq arasında tanınan bacarıqlı rəqqasların söylədiklərindən məlum olmuşdur ki, əvvəllər *"Vağzalı"* rəqsinin əvəzinə *"Gəlin havası"* ifa olunurmuş.

Hər bölgənin öz "Gəlin havası" olub. Hətta bəzi bölgələrin bir-birinə yaxın rayonlarında müxtəlif musiqi məzmununa malik gəlin havaları ifa edilirmiş. Çox təəssüf ki, biz bu rəqslərdən yalnız onunu toplaya bilmişik. Bunlar Qarabağda, Bakıda, Şəkidə, Qubada, Lənkəranda, Şirvanda, Zaqatalada, Qazaxda və İrəvanda yaranmış gəlin havalarıdır.

Müxtəlif melodik məzmuna malik olan bu rəqslərin səslənməsində həm incəlik, kövrəklik, həzinlik, həm də hədsiz sevinc, xoşbəxtlik və təntənə vardır. *"Gəlin havası"*nın sehirli musiqisi hər bir insanı özünə tabe edir. Ona qulaq asan hər kəs elə ofsunlanır ki, istər-istəməz duyğular aləminə qapılır, xəyalında canlandırdığı müxtəlif həyat hekayəsini yenidən yaşayır. Bu melodiya bəzilərini güldürür, bəzilərini isə ağladır. Yetkinlik yaşına çatana qədər böyüdüb, hər zaman gözünün qarşısında boya-başa çatdırdığı qızını bəy evinə köçürən atanın kövrəlməsi, ananın sevinc göz yaşları, digər tərəfdən bəy adamlarının şadlığı, valideynlərin fəxarəti, eləcə də, bəyin öz dostlarının, qohum-əqrabasının əhatəsində sevgisinə qovuşduğu üçün fərəhlənməsi, öyünməsi məhz, *"Gəlin havası"*nın füsunkar musiqisinin aşıladığı emosional hisslərlə əlaqəlidir.

Gəlin havalarının musiqisindəki yanıqlılıq, nalə onun "segah"a, "şikəstə"yə bağlılığı ilə də xarakterizə olunur. Belə ki, bu rəqslərin çoxu Segah məqamında, əsasən də "Şikəsteyi-fars" şöbəsi üstündə yaradılmışdır. Hər bir Segah muğamının, eləcə də "Şikəsteyi-fars" şöbələrinin musiqi dili insanı kövrəldən, təsirləndirən, mütəəssir edən, kədərləndirən emosional hisslərə qərq edir. Qarabağın, Şəkinin, Bakının, Lənkəranın, İrəvanın gəlin havaları məhz, Segah məqamında səslənən rəqslərdəndir. Lakin təqdim etdiyimiz topluda Şur və Rast məqamında yaranmış *"Gəlin havası"* rəqsləri də öz əksini tapmışdır. Belə ki, Qubada, Şirvanda və Zaqatalada yaranmış gəlin havaları Şur məqamında (Rahab muğamı üstündə), Qazaxda yaranan rəqs isə Rast məqamında (Bayatı-Qacar muğamının intonasiyalarında) səslənir. Qeyd etmək istəyirik ki, Şur muğam ailəsinə daxil olan Rahab muğamı və onun quruluşunda yer almış yenə də "Şikəsteyi-fars", eləcə də, Rast ailəsinə aid olan Bayatı-Qacar muğamının tərkibindəki "Zəminxarə" şöbələri

yuxarıda qeyd etdiyimiz insani hissləri özündə təcəssüm etdirdiyindən bu muğamlar üstündə də gəlin havaları yaradılmışdır.

Apardığımız tədqiqatlar sayəsində "Gəlin havası"nın əvvəllər Azərbaycanın bəzi bölgələrində *"Gəlin atlandı"* və *"Atlandırma"* kimi də adlanması aşkar olunmuşdur. Bu məlumatların təsdiqini bəzi mənbələrdən almaq mümkündür. Məsələn, görkəmli musiqişünas-alim Səadət Abutalıb qızı Abdullayeva (1940-2017) özünün "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" əsərində qeyd edir ki; *"Gəlin bəyin evinə yola salınarkən ənənəvi ağır «Atlandırma» rəqsi ifa olunur"*. **[1; səh.260]**

Digər tədqiqatçı-alim Məhəmməd Qara oğlu Allahmanlının (1963-2010) "Azərbaycanın qərb bölgəsinin mənəvi mədəniyyətindən" adlı əsərində yazılır ki; *"Qazax toylarında əsasən «Yallı», «Tərəkəmə», «Uzundərə», «Vağzalı» (Qazax bölgəsində buna «Atdandırma», «Gəlin atlandı» da deyirlər), «Heyvagülü», «Mirzeyi», «Qəşəngi», «Ceyranı», «Heyratı», «Sultanı», «Keçiməməsi», «Cəngi», «Qazağı» və s. rəqslər ifa olunurdu"*. **[2; səh.83]**

Bu iki rəqs adının müxtəlif olmasına baxmayaraq məna etibarilə eyni anlamı daşıyırlar. Belə ki, dağlıq ərazilərdə, ucqar dağ kəndlərində yaşayan insanlar (xüsusilə də, tərəkəmələr) o zaman gəlini bəy evinə atla aparardılar. Çətin dağ yollarını aşmaq üçün bəyin adamları gəlini ata ocağından çıxarkən məhz, *"Gəlin atlandı"* havasının müşayiətilə, özlərilə gətirdikləri xüsusi bəzədilmiş ata mindirib yola çıxardılar.

XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərindən başlayaraq dağlıq olmayan bölgələrdə uzaq məsafəyə bəylə-gəlini artıq qoşa atla bəzədilmiş faytonlarda aparardılar. Bu zaman üç və ya dörd nəfərdən ibarət musiqiçilər üçün də ayrıca bir fayton ayrılardı. Yol boyu müxtəlif şən, oynaq rəqslərin müşayiəti ilə hərəkət edən bu toy karvanını kənardan izləyən insanlar alqışlarla, xöş xeyir-duaları ilə ötürərdülər. *"Gəlin atlandı"* və ya *"Atlandırma"* havaları isə yalnız gəlin ata evindən çıxarkən və yeni evinə qədəmini atarkən çalınırdı. Bu adət-ənənə bu gün də davam etdirilməkdədir.

Gəlin havaları öz melodik məzmununa görə, sürətinə (tempinə) və xoreoqra-

fik oyun tərzinə əsasən "lirik rəqslər"dən sayılırlar. Belə rəqslər çox zaman qadınlar tərəfindən oynanılır. Rəqqasə asta və həzin melodiyanın müşayiəti altında zərif və nazlı baxışları ilə, pəncə üstündə aramlı gəzişlərlə, xəfif süzmə hərəkətləri ilə, eləcə də, süzmə zamanı çiyinlərin, əllərin diksinmə qaydalarını göstərməklə gəlin obrazının xarakterini və oyun havasının bütün incəliklərini açmış olur. Bu isə rəqqasədən böyük ustalıq tələb edir. Azərbaycanın tanınmış, görkəmli rəqs ustalarından Əminə Dilbazi, Afaq Məlikova, Tamilla Xudayarova, Roza Cəlilova, Təranə Muradova və başqaları *"Vağzalı"*nı müxtəlif quruluşlarda ifa etmiş və hər bir sənətkar bu rəqsin xoreoqrafiya tarixinə öz imzalarını atmışlar.

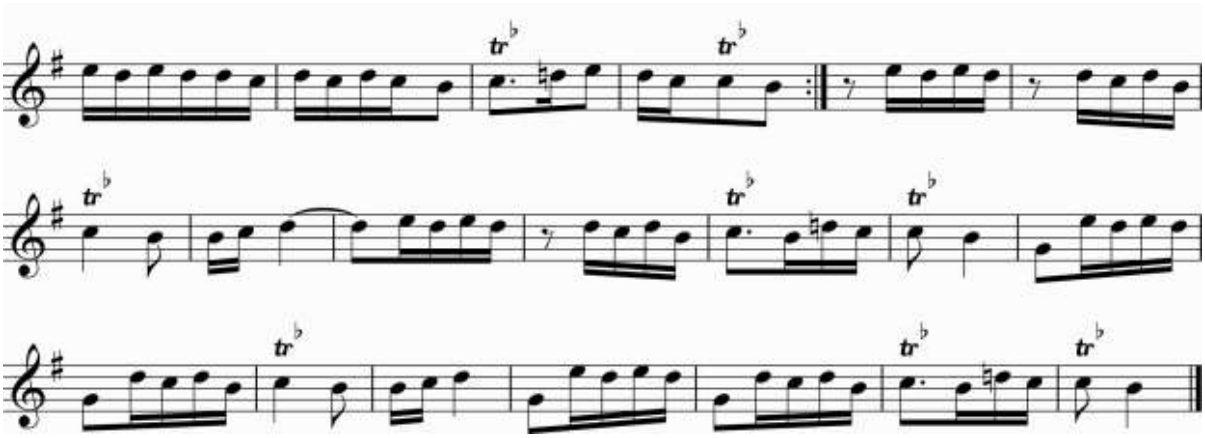
Ritmik xüsusiyyətləri baxımından gəlin havaları üçpaylı (hissəli) vəzn ölçülərində ifa edilirlər. Azərbaycan xalq rəqslərinin böyük əksəriyyəti, əsasən 6/8 ölçüsündə səslənir. Lakin "Gəlin havası" rəqslərinin çoxu 3/4 və 3/8 vəzn ölçülərində ifa olunur.

Bizim müxtəlif illərdə topladığımız gəlin havalarından ikisi bəzi mənbələrdə işıqlandırılmışdır. Onlardan biri Lənkəranda yaranmış "Gəlin havası"dır. Onun musiqisi ilk dəfə Əhməd İsazadə və Nəriman Məmmədovun 1975-ci ildə çapdan çıxmış "Xalq mahnıları və oyun havaları" məcmuəsində *"Gəlin havası"* adı ilə, lakin nisbətən fərqli not yazısı ilə verilmişdir **[6; səh.84]**.

Digər rəqs melodiyası isə Bakıda yaranmış "Gəlin havası"dır. Bu rəqsin musiqisini ilk dəfə Səid Rüstəmov nota almış və özünün 1954-cü ildə nəşr olunmuş "Azərbaycan xalq rəngləri" adlı birinci dəftərinə Rast muğam dəstgahının "Şikəsteyi-fars" rəngi kimi daxil etmişdir **[10; səh.11]**. Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar rəng kimi təqdim etdiyi melodiyada oyun havasının yalnız ilk motivini saxlamış, davamına isə *"Vağzalı"* rəqsinin son melodik parçasını əlavə etmişdir. Fikrimizcə bu dəyişikliyin səbəbi "Gəlin havası"nın son motivlərinin, Aşıq Ələsgərin sözlərinə yazılmış "Gözəl" adlı xalq mahnısının giriş musiqisinə bənzəməsidir. Belə ki;

Hər yetən gözələ "gözəl" demərəm,
Gözəldə gərəkdi işvə-naz ola. **[3; səh.36]**

sözləri ilə başlayan bəndin əvvəlində səslənən (giriş) musiqi rəqsin orijinal melodiyasının sonluğu ilə demək olar ki, eynidir.



"Gəlin havası" sözünün, ümumiyyətlə bu anlayışın açıqlanması bəzi ehtimalların yaranmasına da yol açır. Belə ki, xalqımızın qədim toy adətlərini araşdırdıqda məlum olur ki, Azərbaycanın bəzi bölgələrində toy mərasimləri (əsasən də Bakı toylarında) qadın və kişi məclislərindən ibarət olub. Yəni bir toyda iki məclis qurulardı. Qadın məclisində yalnız qadınlar, kişi məclisində də ancaq kişilər iştirak edərdilər. Hər iki məclisə musiqiçilər dəvət edilər, mahnı və rəqslər ifa olunardı. Məhz, kişilərin məclisində səslənən rəqslərdən biri də "bəy havası" adlanardı. Azərbaycanın bu toy adətini əks etdirən, 1956-cı ildə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) "O olmasın, bu olsun" operettasının librettosu əsasında ekranlaşdırılmış eyniadlı musiqili komediyada kişi məclisində Məşədi İbadın bəy rəqsi nümayiş olunur. Həmin rəqs *"Mirzəyi"* melodiyasının müşayiətilə oynanılır.

XIX əsrin əvvəllərindəki hadisələri, xalqımızın adət-ənənələrini əks etdirən bu kino-filmin nümayişi belə bir faktı təsdiqləyir ki, qədim toy mərasimlərimizin simvoluna çevrilmiş "Gəlin havası" rəqsi ilə yanaşı "Bəy havası" da mövcud olmuşdur. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə aid çoxlu sayda gəlin havalarının varlığı belə ehtimal yaradır ki, bəy havasının da bir yox, bir çox nümunələrinin olması mümkündür.

Müasir dövrümüzdə məhz, bəy rəqsi kimi tanınan *"Mirzəyi"*, gəlin havalarını sıxışdıraraq musiqi meydanından çıxarmış *"Vağzalı"* havası ilə eyni zirvədə

qərarlaşmışdır. Lirik rəqslərdən sayılan, eyni ritmik ölçüyə, eyni xarakterə malik *"Mirzəyi"*ni bu gün qadınlar da ifa edirlər. Lakin rəqs dahi Üzeyir bəyin təyin etdiyi statusu saxlayaraq hal-hazırda da kişi rəqsi kimi tanınır, toy məclislərində kişi rəqsi kimi də oynanılır.

Sonda, gəlin havalarının unudulması və müasir *"Vağzalı"* rəqsi ilə əvəz olunmasının ehtimal etdiyimiz səbəbini açıqlamaq istərdik. Məlumdur ki, gəlin havaları yaranan zamanlar qədim musiqi alətlərimiz olan zurna və balabanda ifa edilmişdir. Lakin XIX əsrdə Azərbaycana gətirilmiş və tezliklə də milli musiqi alətləri kimi məşhurlaşmış, böyük texniki imkanlara malik olan klarnet və qarmonda səslənən rəqs havaları daha cazibədar və ürəyəyatımlı olduğundan insanlar bu alətlərin ifasını üstün tutmuşlar. *"Gəlin havası"*nın klarnet alətində ifası ilə rəqsin melodiyasında da müəyyən dəyişikliklər yaranmışdır. Belə ki, klarnet ifaçıları öz məharətinə, ifa üslubuna, fantaziyalarına uyğun rəqsin musiqisinə yeni-yeni çalarlar, müəyyən bəzəklər, melizmlər, melodik əlavələr etmişlər. İllər ötdükcə bu əlavələr, yeniliklər müasir üslubda səslənən *"Vağzalı"* rəqsinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Heç təsadüfi deyil ki, bu gün ifasını eşitdiyimiz hər bir klarnet sənətçisinin *"Vağzalı"*sı müxtəlif variantlarda səslənməkdədir.

İstəyimiz odur ki, yaxın gələcəkdə Azərbaycanımızın digər bölgələrinə aid gəlin havaları, eləcə də bəy havaları aransın, toplansın və yenidən xalqımızın toy mərasimlərinin bəzəyinə çevrilsin. Arzulayırıq ki, klarnet və qarmon kimi texniki imkanlara malik alətlərimizdə qədim gəlin havaları da ifa edilsin.

İnanırıq ki, qərinələr ötüb gəlmiş, uzun bir tarixi yol adlamış və bu yolda müxtəlif adlar dəyişmiş gəlin havalarımızın tədqiqatı bundan sonra da davam etdiriləcək, öyrəniləcək, notlaşdırılaraq olduğu kimi də gələcək nəslə ötürüləcəkdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq−orqanoloji tədqiqat). Bakı, “Adiloğlu”, 2002, 453 s.
2. Allahmanlı M.Q. Azərbaycanın qərb bölgəsinin mənəvi mədəniyyətindən (tarixi-etnoqrafik tədqiqat). Bakı, “Nurlan”, 2011, 176 s.
3. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri. Tərtib edəni: Qafar Namazəliyev. Bakı, İşıq, 1985, 195 s.
4. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, 2017, 512 s.
5. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, İşıq, 1983, 59 s.
6. İsazadə Ə.İ., Məmmədov N.H. Xalq mahnıları və oyun havaları. Bakı, “Elm”, 1975, 100 s.
7. Kitabi Dədə Qorqud. Tərtib edəni: Həmid Araslı. Bakı, “Gənclik”, 1977, 184 s.
8. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtib edəni: Samət Əlizadə. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004, 376 s.
9. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan rəqs havaları. Bakı, Azərnəşr, 1937, 30 s.
10. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. Birinci dəftər. Bakı, Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1954, 62 s.
11. Xəlilov N.Q. Aşıq sənətinin təşəkkülü. BDU-nun nəşri. Bakı, 2003, 121 s.

РАУФ БАХМАНЛИ

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТАНЦА НЕВЕСТ

РЕЗЮМЕ

В статье дается обширная информация о танцевальной музыке под названием «Вагзалы», которая сегодня считается символом азербайджанских свадеб, состоящей из различных мелодий, которые в прошлом исполнялись как «Танец невесты» в каждом регионе, а также освещается мелодическое содержание «танцев невесты» 10 регионов с нотной записью.

В статье рассматриваются история, сущность, виды, особенности исполнения, ритмические характеристики и т. д. свадебных танцев, обьясняющие интересные факты. Приведенные факты подтверждаются цитатами видных музыковедов и филологов, отраженными в ценных источниках.

Ключевые слова: *танец невесты, свадебный танец, лирические танцы, хореографическое движение*

RAUF BAHMANLI
FROM THE HISTORY OF THE CREATION OF THE AZERBAIJANI BRIDE DANCE

SUMMARY

The article provides extensive information about the dance music called "Vagzali", which is today considered a symbol of Azerbaijani weddings, consisting of various melodies that were performed as "Bride's Dance" in each region in the past, and also highlights the melodic content of the "Bride's Dance" of 10 regions with musical notation.

The article examines the history, essence, types, performance features, rhythmic characteristics, etc. of wedding dances, explaining interesting facts. The facts provided are confirmed by quotes from prominent musicologists and philologists, reflected in valuable sources.

Key words: *bride's dance, wedding dance, lyrical dances, choreographic movement*

UOT 78.31

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773764

ŞƏLALƏ QASIMLI

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının Tam orta məktəbinin
müəllim-konsertmeysteri
İnfo@bxa.edu.az

MUSİQİ TERAPİYASININ XOREOQRAFİK TƏZAHÜRÜ

XÜLASƏ

Bu məqalədə musiqi terapiyasının xoreoqrafiya sənəti ilə sintezi, xüsusilə fortepiano sinfində tədris zamanı onun müalicəvi və emosional təsiri araşdırılır. Müəllif qeyd edir ki, musiqi terapiyası qədim dövrlərdən insan psixikasına və bədəninə müsbət təsir göstərmişdir və müasir dövrdə xoreoqrafiya məktəblərində bu yanaşma daha da aktuallaşır. Fortepiano sinfində improvizasiya, kompozisiya və musiqi əsərlərinin təhlili kimi üsullarla musiqi terapiyası inteqrasiya edilir. Məqalədə Suzuki metodu, psixoloji faktorlar və sosial inteqrasiya da təhlil edilir. Musiqi və hərəkətlərin uyğunluğu sayəsində emosional ifadə, özünüifadə və sosial bacarıqlar inkişaf etdirilir. Bu sintez həm şagirdlərin yaradıcılığını, həm də onların psixoloji rifahını dəstəkləyən mühüm pedaqoji vasitə kimi təqdim olunur.

Açar sözlər: *Musiqi terapiyası, xoreoqrafiya, fortepiano sinfi, emosional inkişaf, Suzuki metodu, pedaqoji proses, sosial inteqrasiya*

Musiqi terapiyası insanların əqli, fiziki və emosional sağlamlığını dəstəkləmək üçün musiqidən istifadə edən ifadəli terapiya formasıdır.

Musiqi terapiyası böyük bir tarixi yol keçmişdir. Hətta qədim yunanlar psixi pozğunluqları müalicə etmək üçün musiqidən istifadə edirdilər, orta əsrlərdə isə musiqi bədən və ruh arasında harmoniyaya nail olmaq vasitəsi hesab olunurdu.

O dövrdə musiqinin estetik dəyəri hələ çox məhdud idi, lakin musiqi insan müalicəsində xüsusi rol oynayırdı. Eyni şəxs, məsələn, şamanlara və ya Yunan tanrısı Apollona xas olan musiqiçi, keşiş və həkim rollarını ifa edirdi. Bəşər sivilizasiyasının inkişafı və tibbdə elmi tərəqqi nəticəsində musiqinin bu orijinal

xüsusiyyəti unudulub. Bu gün musiqi terapiyasının inkişafı sayəsində insanlar musiqinin fiziki və psixi sağlamlıqları üçün əhəmiyyətini bir daha dərk edirlər.

Qədim Yunanıstanda Pifaqor zehni stimullaşdırmaq üçün xüsusi musiqidən istifadə edirdi və bu musiqinin sağlamlığı yaxşılaşdırdığına inanırdı. Pifaqorun nəzəriyyəsinə görə, aşağıdakı cədvəldən göründüyü kimi not və rəng arasında musiqi rezonansı uyğunluğu var:

Not	Rəng	Mənalar
Do	Qırmızı	Enerji, ehtiras
Re	Narıncı	Mədəniyyət, cəsarət, ekstravertlik
Mi	Sarı	Düşünmə, ehtiraslı, introvert
Fa	Yaşıl	Tarazlıq, sağlamlıq
Sol	Mavi	Sakitlik
La	Göy	Təmizlik
Si	Bənövşəyi	Xidmət

Musiqi terapiyasına musiqi bəstələmək, mahnı oxumaq, musiqinin sədaları ilə hərəkət və ya rəqs etmək, eləcə də dinləmək kimi müxtəlif üsullar daxildir. Terapevtlər xüsusi emosional reaksiyalar oyatmaq və ünsiyyəti asanlaşdırmaq üçün müxtəlif musiqi janrlarından istifadə edirlər.

Musiqi terapiyası müalicə və reabilitasiyaya yaradıcı yanaşma təmin etmək üçün sənət və elmin elementlərini unikal şəkildə birləşdirir. Bu baxımdan xoreoqrafiya sənəti xüsusi yer tutur.

Xoreoqrafiya sənətində musiqi terapiyası özündə hərəkət sənəti ilə musiqinin müalicəvi təsirlərinin unikal sintezini ehtiva edərək, həm ifaçılara, həm də tamaşaçılara dərin psixo-emosional təsir göstərir. Bu sahədə musiqi terapiyasının tətbiqi ona əsaslanır ki, musiqi müxtəlif emosional vəziyyətlər

doğura, əhval-ruhiyyəni yaxşılaşdıra və stress səviyyələrini azalda bilər. Bu da rəqslə bir araya gəldikdə müalicəvi effekti artırır.

Lakin bütün bunlara nail olmaq üçün öncədən görüləsi tədbirlər var. Bu, ilk növbədə bütün bu prosesin başlanğıc mərhələsinin əsasında duran musiqi ilə bağlıdır. Musiqini səsləndirmək üçün peşəkar olmaq gərəkdir. Peşəkarlıq isə məktəb tələb edir. Deməli, bu prosesin başında pedaqoji fəaliyyət dayanır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, burada pedaqoji fəaliyyət deyərkən biz təkcə müəllim faktorunu deyil, həm də tədris prosesi zamanı onun daxili və emosinal vəziyyətini də nəzərdə tuturuq.

Peşə ixtisasımı nəzərə alaraq, fikrimi daha çox fortepiano aləti və fortepiano müəllimliyi üzərində fokuslamaq istərdim.

Oncə nəzərə almaq gərəkdir ki, fortepiano tədrisi təkcə musiqi nəzəriyyəsi və ifa texnikası haqqında biliklər vermək deyil, həm də müəllimdən xüsusi münasibət və anlayış tələb edən şagirdlə emosional qarşılıqlı əlaqədir.

Bu baxımdan, musiqi terapiyası musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi vasitəsilə koqnitiv, fiziki, psixoloji və sosial bacarıqları inkişaf etdirmək üçün istifadə olunur. Bu amili əsas götürsək, ekspressivliyə və həssaslığa önəm verildiyi xoreoqrafiya məktəbində fortepiano sinfi həm musiqi öyrənmə məkanına, həm də emosional inkişaf və özünüifadə mühitinə çevrilə bilər.

Musiqi terapiyası xüsusi terapevtik məqsədlərə nail olmaq üçün ritm, melodiya və harmoniya kimi musiqi elementlərinin istifadəsinə əsaslanır. Araşdırmalar göstərir ki, musiqi beynin həzz və motivasiya mərkəzlərini stimullaşdırır, əhval-ruhiyyəni yaxşılaşdırır, stress və narahatlıq səviyyələrini azaldılmasına qadirdir.

Ümumiyyətlə, musiqi terapiyası və xoreoqrafiya, eləcə də fortepiano tədrisi incəsənət vasitəsilə inkişaf və müalicə üçün bir çox imkanlar təklif edir. Biz bu iki sahəyə, onların kəsişməsinə və müəllimlərin şagirdlərlə necə işləməsinə nəzər yetirəcəyik.

Bədəni musiqi ritminə uyğun hərəkət etdirmək iştirakçılara sözlə ifadə olunmayanları ifadə etməyə kömək edə bilər və depressiya və ya narahatlıq kimi müxtəlif xəstəliklərdən psixoloji rahatlıq təmin edə bilər. Rəqsin müalicəvi təsiri beyni stimullaşdıran, əhval-ruhiyyəni və zehni fəaliyyəti yaxşılaşdıran hərəkətlərin musiqi ilə sinxronlaşdırılmasına əsaslanır.

Musiqi və xoreoqrafiyadan müalicəvi məqsədlər üçün istifadə müəllimdən şagirdlər üçün təhlükəsiz və dəstəkləyici mühit yaratmaq üçün sənətin həm musiqi, həm də hərəkət aspektlərini dərindən dərk etməyi tələb edir. Müəllim şagirdlərin emosional və fiziki ehtiyaclarını ödəyəcək, onların terapevtik inkişafını asanlaşdıracaq musiqi və hərəkətləri seçməyi bacarmalıdır.

Fortepiano sinfində musiqi terapiyası müxtəlif üsullarla inteqrasiya edilə bilər:

1. İmprovizasiya – şagirdlərə sərbəst şəkildə pianoda ifa etməklə öz hiss və düşüncələrini ifadə etməyə imkan verir ki, bu da onların emosional vəziyyətini yaxşılaşdırmağa kömək edə bilər.

2. Kompozisiya – öz musiqi əsərlərini yaratmaq şagirdlərə onların fərdiliyini kəşf etməyə və özünüifadə və özünəhörmət keyfiyyətlərini artırmağa kömək edə bilər.

3. Musiqi əsərlərinin təhlili - musiqi parçalarına daxil edilmiş emosiyaların və fikirlərin müzakirəsi empatiya və musiqi dilini dərindən dərk etməyi inkişaf etdirir.

Xoreoqrafiya məktəbində fortepiano sinfində musiqi terapiyasından istifadə şagirdlərə müxtəlif təsirlər göstərə bilər:

- Emosional rifah, çünki özünü ifadə vasitəsi kimi musiqi stress və narahatlığı idarə etməyə kömək edir.
- Sosial inteqrasiya, çünki birgə və ya kollektiv şəkildə musiqi ifa etmək sosial əlaqələri gücləndirməyə və ünsiyyət bacarıqlarını təkmilləşdirməyə kömək edir.
- Koqnitiv inkişaf, pianoda ifa etməyi öyrənmək beynin müxtəlif sahələrini stimullaşdırır, yaddaşı və diqqəti artırır.

Xoreoqrafiyada musiqi terapiyasını və fortepiano sinfində tədrisi təhlil edərkən bu yanaşmaların praktiki tərəflərini və onların şagirdlərin inkişafına təsirini daha ətraflı nəzərdən keçirməyə labüd edir.

Qeyd olunanları, eləcə də beynəlxalq təcrübəni nəzərə alsaq belə bir qənaətə gələ bilərik ki, rəqs vasitəsilə musiqi terapiyası müxtəlif kontekstlərdə, o cümlədən məktəblər, səhiyyə müəssisələri, icma mərkəzləri və özəl təcrübələrdə istifadə oluna bilər. Terapevtlər fiziki fəaliyyət və psixoterapiya elementlərini birləşdirən hərəkət rəqsi kimi xüsusi üsullardan istifadə edirlər. Bu tip terapiyada diqqət hərəkət vasitəsilə özünü ifadə etməyə yönəldilir, iştirakçılara öz emosiyalarını araşdırmağa və bədəni və psixikasını dərindən dərk etməyə imkan verir.

Musiqi terapiyasının bir forması kimi rəqs sosial təcrid, özünəhörmət və stress pozğunluğundan əziyyət çəkən uşaqlar və yeniyetmələrlə işləməkdə xüsusilə təsirlidir. Pedaqoqlar və terapevtlər hər bir şagirdin yaşını, mədəni kontekstini və unikal ehtiyaclarını nəzərə alan xüsusi proqramlar yaratmağı bacarmalıdırlar.

Beləliklə, xoreoqrafiya məktəbində musiqi terapiyasının fortepiano təliminə inteqrasiyası təkcə texniki bacarıqları deyil, həm də şagirdlərin emosional və sosial inkişafını nəzərə alan təhsilə innovativ yanaşmadır. Bu yanaşma tədris prosesini zənginləşdirməklə yanaşı, həm də daha ahəngdar və yaradıcı şəxsiyyətin formalaşmasına öz töhfəsini verir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, fortepiano sinfində müəllimlər təkcə ifanın texniki tərəflərini öyrətməklə yanaşı, həm də şagirdlərə musiqi vasitəsilə duyğularını ifadə etməyə kömək etmək kimi problemlərlə üzləşirlər. Populyar yanaşmalardan biri musiqi təliminin erkən yaşlardan başlaması və dəstəkləyici rolu, demək olar ki, ailə mühitində baş verməsi fərziyyəsinə əsaslanan Suzuki metodudur.

Suzuki metodu yapon skripkaçısı və müəllimi Şiniçi Suzuki tərəfindən işlənib hazırlanmış musiqi alətlərinin öyrədilməsi üçün pedaqoji sistemdir. Bu metod uşaqların musiqi öyrənməsinin öz ana dilini öyrənməsi ilə eyni prosesləri izləməsi fikrinə əsaslanır. Suzuki metodunun bəzi əsas prinsipləri bunlardır:

Erkən başlama – yəni Suzuki inanır və inandırır ki, musiqi təhsili mümkün qədər erkən, çox vaxt üç yaşında başlamalıdır.

Dinləmə: yəni uşaqlar ifa edəcəkləri musiqiyə mütəmadi olaraq qulaq asmalıdırlar ki, bu da onların musiqi inkişafına və onu dərk etməsinə kömək edir.

Təkrarlama: yəni uşaqlar dil öyrənərkən sözləri dəfələrlə təkrarladıqları kimi, bacarıqlarını təkmilləşdirmək üçün musiqi parçalarını da dəfələrlə ifa etməlidirlər.

Valideynlərin iştirakı: yəni Suzuki qəti şəkildə vurğulayırdı ki, valideynlər uşaqların musiqi təhsilində fəal rol oynamalı, tez-tez dərslərdə iştirak etməli və evdə tapşırıqlar yerinə yetirilərkən onlara kömək etməlidirlər.

Qrup öyrənmə: yəni fərdi dərslərlə yanaşı, şagirdlər müntəzəm olaraq birgə ifa və bir-birindən öyrənə biləcəkləri qrup fəaliyyətlərində iştirak etməlidirlər.

Mərhələli təlim: yəni musiqi parçalarının seçimi zamanı əsərlər texniki bacarıqların tədricən inkişafına kömək edən məntiqi ardıcıllıqla təqdim edilməlidir.

Suzuki metodu bütün dünyada musiqi təhsilinə əhəmiyyətli təsir göstərmişdir və bir çox məktəb və musiqi studiyalarında istifadə olunmağa davam edir. Eyni zamanda musiqi terapiyasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir.

Bununla yanaşı, duyğular da şagirdlərin yeni məlumatları öyrənmək və bacarıqlarını inkişaf etdirmək qabiliyyətinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərə bilər. Bu proses çərçivəsində sevinc və məmnunluq kimi müsbət emosiyalar motivasiyanı artıra və konsentrasiyanı yaxşılaşdıra bilər. Narahatlıq və ya məyusluq kimi mənfi hisslər isə öyrənməyə mane ola bilər və şagirdin hətta təslim olmağına səbəb ola bilər.

Bir çox şagirdlərin üzləşdiyi ən əhəmiyyətli psixoloji maneələrdən biri kütləvi çıxışlardan olan qorxusudur. Bu qorxu narahatlığa səbəb ola bilər ki, bu da öz növbəsində texniki performansa və emosional ifadəliliyə təsir göstərir. Psixoloqla işləmək və ya psixoloji özünütəlim üsullarından istifadə bu hissləri azaltmağa kömək edə bilər.

Bununla belə, yüksək səviyyəli özünütənqid həm stimullaşdırıcı, həm də dağıdıcı ola bilər. Musiqi ifaçılığı tədrisi çox vaxt səhvlərin daimi qiymətləndirilməsi və düzəldilməsi ilə müşayiət olunur ki, bu da özünəhörmətin azalmasına səbəb ola bilər. Şagirdin uğurunu tanıyan və onun səylərini qiymətləndirən müəllim dəstəyi onun öz nailiyyətləri haqqında daha sağlam qavrayışa kömək edə bilər.

Qeyd etmək vacibdir ki, uğursuzluğun öhdəsindən gəlməyi öyrənmək və özünəinamı qorumaq hər bir musiqiçi üçün əsas bacarıqlardır. Odur ki, koqnitiv davranışı terapiyası elementlərinin tədrisə daxil edilməsi şagirdlərin stresə davamlılığını inkişaf etdirməyə və inamlarını artırmağa kömək edə bilər.

Eyni zamanda xoreoqrafiyada musiqi terapiyasına geniş anlamda baxanda bu proses təkcə musiqi sədaları altında rəqs hərəkətlərinin aktiv şəkildə icrasını deyil, həm də dinləmə elementlərini tam olaraq əhatə edib, ifaçı və tamaşaçılara onu öz daxili təcrübələrinə və emosiyalarına daha dərindən nüfuz etdirməyə imkan yaradır. Bu yanaşma emosional tarazlığın qurulmasına və narahatlıq səviyyəsinin azaldılmasına kömək edir.

Eyni zamanda musiqi terapiyası prosesində xoreoqrafiyada musiqi müşayiəti seçiminə xüsusi diqqət yetirilir ki, o ifaçının fərdi xüsusiyyətlərinə, onun əhval-ruhiyyəsinə və emosional vəziyyətinə uyğun seçilir. Musiqi kompozisiyaları beyin fəaliyyətini stimullaşdırmaq, tamaşaçılara öz hisslərini və təcrübələrini rəqs vasitəsilə ifadə etmək, dincəlməyi təşviq etmək və stress səviyyələrini azaltmaq üçün seçilir.

Bu tip terapiya psixoloji çətinliklər və ya post-travmatik stress keçirən insanlar üçün xüsusilə təsirlidir. Musiqinin ritmi, melodiyası və tempi xoreoqrafiya ilə birləşərək, rəqs sənəti vasitəsilə özünüdərk və özünüifadə faktorlarını təşviq etməklə yanaşı, hərəkət bacarıqlarının, koordinasiyanın və ümumi fiziki dözümlülüyün inkişafına kömək edir.

Xoreoqrafiyada musiqi terapiyasının mühüm cəhəti onun icraçılarının fərdi ehtiyaclarına uyğunlaşma qabiliyyətidir. Musiqi və hərəkətlərin seçimi sərt və ya

kiçik motorika bacarıqlarının inkişafı, koordinasiya və tarazlığın yaxşılaşdırılması və ya emosional bloklarla işləmək kimi xüsusi terapevtik məqsədlərə yönəldilə bilər.

Xoreoqrafiyada musiqi terapiyası sosial inteqrasiyada və ünsiyyət bacarıqlarının inkişafında mühüm rol oynayır. Bu cür sıx bədii əməkdaşlıq sosial əlaqələri də gücləndirməyə kömək edir. Bu isə həmin bədii proses iştirakçıları olan musiqi müşayiətçisi, rəqs ifaçısı və tamaşaçı arasında qarşılıqlı əlaqə yaradıb, qarşılıqlı dəstəyi öyrədir ki, bu da ümumi sosial uyğunlaşmanı gözə çarpacaq qədər yaxşılaşdırır.

Nəticədə, xoreoqrafiyada musiqi terapiyası şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafı, fiziki və emosional vəziyyətinin yaxşılaşdırılması, sosial adaptasiyasının həlledici qüvvəsi kimi terapevtik təcrübənin mühüm elementinə çevrilir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Готсдинер А.Л. “Музыкальная психология” М. 1993 г
2. Ворожцова О.А. Музыка и игра в детской психотерапии. — М., 2004.
3. Введение в музыкотерапию / Под ред. Г._Г. Декер-Фойгт. — СПб:
4. Питер, 2003.
5. Карвасарский Б.Д. Психотерапевтическая энциклопедия. — СПб:
6. Питер, 2000.
7. Киселева М.В. Арт_терапия в работе с детьми: Руководство для детских психологов, педагогов, врачей и специалистов, работающих с детьми. — СПб: Речь, 2006.
8. Оклендер В. Окна в мир ребенка: Руководство по детской психотерапии. — М.: Класс, 2000.
9. Элькин В.М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней. — СПб: Респекс, 2000.

ШАЛАЛА ГАСЫМЛЫ

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТЕРАПИИ

РЕЗЮМЕ

В данной научной статье рассматривается синтез музыкальной терапии и хореографического искусства, с акцентом на применение в классе фортепиано. Автор подчеркивает историческую значимость музыкальной терапии и её актуальность в хореографическом образовании. Исследуются методы интеграции терапии через импровизацию, сочинение и анализ музыкальных произведений. Отдельное внимание уделяется педагогике, методике Судзуки, психологическим аспектам обучения и социальной интеграции учеников. Музыка в сочетании с движением помогает выражать эмоции, развивать самовыражение и укреплять психоэмоциональное состояние обучающихся. Подобный подход рассматривается как инновационный педагогический инструмент, способствующий гармоничному развитию личности.

Ключевые слова: *Музыкальная терапия, хореография, класс фортепиано, эмоциональное развитие, метод Судзуки, педагогика, социальная интеграция.*

SHALALA GASYMLY

CHOREOGRAPHIC MANIFESTATION OF MUSIC THERAPY

SUMMARY

This academic paper explores the synthesis of music therapy and choreographic art, with a focus on its application in the piano classroom. The author emphasizes the long-standing role of music in supporting mental and physical well-being, and highlights its contemporary relevance in choreographic education. The paper investigates the integration of music therapy through improvisation, composition, and musical analysis. It also examines the Suzuki method, psychological barriers, and the role of social integration. Music combined with movement fosters emotional expression, self-awareness, and social skills. This interdisciplinary approach is presented as an innovative pedagogical tool that supports both technical skill development and the emotional well-being of students.

Keywords: *Music therapy, choreography, piano class, emotional development, Suzuki method, pedagogy, social integration*

UOT 784

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773806

TEYYUB ASLANOV

ADMİU-nun "Muğam sənəti" kafedrasının müdiri,
Xalq artisti, ADMİU-nun dosenti
national@conservatory.edu.az
ORCİD: https://orcid.org/0009-0007-0716-420X

GÖRKƏMLİ XANƏNDƏ NƏRİMAN ƏLİYEVİN YARADICILIĞININ ƏSAS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə görkəmli xanəndə və müəllim Nəriman Əliyevin yaradıcılıq fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Məqalənin əsas məqsədi N.Əliyevin həyat və yaradıcılıq yolunu, təhsil illərini, müəllim kimi fəaliyyətini işıqlandırmaqdır. Məqalədə N.Əliyevin pedaqoji prinsiplərinin əsas xüsusiyyətləri də öz əksini tapmışdır. N.Əliyevin çoxşaxəli fəaliyyətinin araşdırılması məqalənin elmi yeniliyini təşkil edir.

Açar sözlər: *Nəriman Əliyev, xanəndə, muğam, müəllim, xalq mahnısı, qəzəl, poeziya*

Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin inkişafında mühüm rol oynayan ustad sənətkarlar sırasında Nəriman Əliyev özünəməxsus dəst-xətti ilə xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bakı musiqi mühitinin yetişdirdiyi Nəriman Əliyevin muğam sənətinə marağı hələ erkən yaşlarından başlayaraq formalaşmışdır. Bakı şəhərinin qədim adət-ənənələrinə sıx bağlı olan Buzovna qəsəbəsində dünyaya göz açan Nəriman Əliyevin xalq yaradıcılığına bağlılığı onun xanəndəlik sənətinin sirlərini mənimsəməsi ilə daha da şaxələnmişdir. N.Əliyevin xalq mahnılarını, muğamları özünəməxsus tərzdə oxuması gənc yaşlarında yiyələndiyi çilingərlik və xarratlıq sənətindən uzaqlaşaraq muğam sənətinə yaxınlaşması ilə nəticələnmişdir. Həyatında baş verən təsadüflər də N.Əliyevi xanəndəlik sənətinə doğru istiqamətləndirirdi. Belə ki, hərbi xidməti tamamladıqdan sonra bir müddət iş fəaliyyətindən uzaq qalan N.Əliyev xanəndəlik sənətinə maraq göstərməyə

başlamışdır. Onun gözəl səs imkanları da qısa müddət ərzində xanəndə kimi tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Ailə mühitindən irəli gələn gözəl səs tembri N.Əliyevə sanki mənəvi miras və sənət dəyəri kimi ötürülmüşdü. Belə ki, babası Kərbəlayi Qurbanəli bəy və atası Mövsün kişinin Qurani-Kərimi muğam üstündə avazla, xüsusi bir tərzdə ifa etməyi N.Əliyevin də xanəndəlik sənətinə bağlanmasına öz təsirini göstərmişdir. Ailə mühitində eşitdiyi muğam oxuma tərzi və gözəl səs tembrləri tədricən N.Əliyevi muğam ifaçılığına, xanəndəlik sənətinə bağlayırdı.

Muğam sənətində ilk addımlar

N.Əliyev qısa müddət ərzində müstəqil şəkildə öz üzərində çalışaraq, ifaçılıq sahəsində malik olduğu bacarıqlarını, fitri istedadını təkmilləşdirməyə üstünlük vermişdir. Belə ki, muğam sənətinə qeyri-adi dərəcədə həvəs göstərən N.Əliyev müqtədir sənətkarların səsyazmalarına, əldə etdiyi vallardan eşitdiyi ifalara, eləcə də radioda dinlədiyi muğamlara əsasən ifaçılıq səviyyəsini və oxuma bacarıqlarını formalaşdırmağa çalışırdı. Bunun nəticəsidir ki, N.Əliyev özünəməxsus ifa tərzini inkişaf etdirib təkmilləşdirməklə yanaşı, həm də muğamların dərinliklərini öyrənməyə nail olmuşdur.

Onun musiqi sənətinə gəlməsində yenə də təsadüflərin yaratdığı hadisənin böyük təsiri olur. Məlumdur ki, Bakı kəndlərində təşkil olunan toy məclisləri eyni zamanda sənətkarların yüksək peşəkarlıq səviyyəsinin nümayiş etdirilməsi ilə əlamətdar olurdu. Belə toy mərasimlərindən birində görkəmli xanəndə Seyid Şuşinski iştirak edir. Həmin toyda N.Əliyev yenə də təsadüfən oxumalı olur. Belə ki, toy iştirakçılarının xahişi ilə Seyid Şuşinski Nəriman Əliyevin muğam oxumasına razılığını bildirir. Muğam dünyasının əvəzolunmaz sənətkarı qarşısında çıxış etmək böyük məsuliyyət və eyni zamanda həyatın N.Əliyev qarşısında təsadüfən açdığı böyük şans demək idi. Çox sevdiyi "Rahab" muğamını oxuyan N.Əliyevin ifasını S.Şuşinski bəyənsə də, mükəmməl təhsil almasını tövsiyə edir.

Seyid Şuşinski ilə yaradıcılıq əlaqələrinin yaranması

Hamının "Ağa" deyə müraciət etdiyi Seyid Şuşinski N.Əliyevin istedadını

müşahidə edərək, onun xanəndə kimi ifaçılıq bacarıqlarını püxtələşdirmək məqsədilə N.Əliyevlə məşğul olmağa başlayır. Seyid Şuşinski ilə ilk dərsə böyük həyəcan və məsuliyyət hissi ilə gedən N.Əliyev onun evində tanınmış sənətkarların mühiti ilə qarşılaşır. Həmin vaxt Seyid Şuşinskinin evində olan görkəmli sənətkarlar Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov elə ilk görüşdən N.Əliyevin özünəməxsus səs tembrini bəyənərək, onun mükəmməl təhsil almasını tövsiyə edirlər. İlk dərsdə "Bayatı-Şiraz" muğamını oxuyan N.Əliyevi Qurban Pirimov müşayiət edir. Həftədə iki dəfə Seyid Şuşinski ilə məşğul olan N.Əliyev onun məsləhəti ilə professional səviyyəsini inkişaf etdirmək məqsədilə Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun "Muğam" şöbəsinə daxil olur. Seyid Şuşinskinin sinfində təhsil alan N.Əliyev burada professionallıq səviyyəsini daha da təkmilləşdirərək, muğam sənətinin ənənələrini davam etdirən və yeni nəsillərə ötürən musiqi mühiti ilə əhatə olunur.

Təhsil illərindən iş fəaliyyətinə başlanan yol

Təhsil illərində Seyid Şuşinskinin ifaçılıq üslubunu, verdiyi tövsiyə və məsləhətləri dərindən mənimsəyən N.Əliyevin oxuma üslubu, musiqi istedadı və qabiliyyəti daha da inkişaf edir. Lakin S.Suşinkski böyük uzaqgörənliklə hiss edirdi ki, N.Əliyev ifaçılıqla yanaşı, həm də gözəl və hərtərəfli müəllim də olacaqdır. İstedadı və bacarığı ilə yanaşı, N.Əliyevi S.Şuşinskiyə sevdirən digər bir xüsusiyyət isə onun muğam ifaçılıq ənənələrinə olan bağlılığı idi. Bu səbəbdən S.Şuşinski muğam ifaçılığının gələcək nəsillərə çatdırılmasında N.Əliyevin bir pedaqoq kimi çalışmasına təsir göstərir. Buna görə də S.Şuşinskinin tövsiyəsi ilə N.Əliyev muğam ifaçılarının yetişdirilməsi ilə məşğul olur. Musiqi məktəbi ilə yanaşı, N.Əliyev Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında və təhsil aldığı Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda fəaliyyətə başlayır.

Pedaqoji fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətləri

Xatirələrdə yaşayan maraqlı anlardan biri də Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda 19 saylı sinif otağı idi. Bu sinifdəki musiqi mühiti hər bir muğam ifaçısının yaddaşında daima həkk olunmuşdur. Bu sinifdə Seyid Şuşinskinin nəfəsi duyulmuş, görkəmli xanəndənin ənənələrini yaşadan N.Əliyevin

pedaqoji fəaliyyəti davam etdirilmişdir. 19 saylı sinif uzun illər bu təhsil ocağının muğam məbədi kimi tanınırdı. N.Əliyev vaxtilə mükəmməl şəkildə mənimsədiyi muğam ənənələrini, bu sənətin dərinliklərini, ifaçılıq üsullarını böyük şövq və eyni zamanda məsuliyyətlə zəhməti özündə birləşdirən həvəslə tələbələrinə aşılamağa üstünlük verirdi. N.Əliyevin özünəməxsus pedaqoji yanaşması mövcud idi. Onun fikrincə, müəllim tələbəyə xüsusi bir qayğı ilə yanaşmalı, onunla birlikdə həvəslə, səbrlə və eyni zamanda düzgün müəyyənləşdirilmiş üsulla muğam sənətinin qanunauyğunluqlarını addım-addım keçməli idi. Zil və bəm səs tembrləri ilə işləmək, muğamın hər şöbəsini, hər guşəsini dəqiqliklə mənimsəmək, keçilənləri təkrar etmək, tələbənin ifa bacarıqlarını inkişaf etdirmək və yeni muğamları öyrətmək, ifaçılıq bacarıqlarını formalaşdırmaq və digər bu kimi cəhətlər N.Əliyevin əsas diqqət yetirdiyi məsələlərdən idi. N.Əliyev muğam dərslərində fərdi yanaşmaya, hər tələbənin səs xüsusiyyətlərindən irəli gələn ifaçılıq üsullarının tətbiq olunmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Onun dərsi elə təəssürat yaradırdı ki, sanki burada müəllim-tələbə deyil, muğam sənətinin incəliklərini hər zaman öyrənməyə hazır olan iki şəxs qarşı-qarşıya dayanmışdır. N.Əliyev muğamın not əsasında deyil, şifahi şəkildə öyrədilməsini nəzərə alaraq, ənənələrin qorunmasına və nəsildən nəsilə ötürülən zaman müəyyən qanunauyğunluqların saxlanılmasına böyük əhəmiyyət verirdi. Ənənələrin qorunması onun bir pedaqoq kimi əsas tövsiyəsi, sənətkar kimi isə sənət amalı idi. Klassik poeziyaya bələd olmaq, qəzəlin xüsusiyyətlərini mənimsəmək onun diqqət yetirdiyi və xüsusi həssaslıqla yanaşdığı əsas məsələ idi. Əruz vəznində qəzəlin düzgün tələffüzünə və oxunmasına riayət edilməsi onun pedaqoji fəaliyyətinin əsas prinsiplərini təşkil edirdi.

İfaçı kimi fəaliyyəti

Nəriman Əliyevin səsi yazılmış yeddi val muğamsevərlər tərəfindən hər zaman dinlənilir. Onun ifasında “Hümayun” muğamının hüznlü xarakteri daha dərindən ifadə olunmuşdur. İfaçı kimi 1960-cı ildən fəaliyyət göstərən N.Əliyev muğam dəstgahlarını, xalq mahnı və təsniflərini düzgün və dəqiqliklə, ənənələri qorumaqla ifa etmişdir. N.Əliyevin ifasında səslənən “Mahur-Hindi”, “Çahargah”,

“Bayatı-Şiraz”, “Rahab”, “Şur” və digər muğamların lent yazıları qorunub saxlanılır və klassik muğam ifaçılığı ənənələrinin mükəmməl nümunəsi kimi xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Yetirmələri

Tələbələri ona “Nəriman müəllim” deyə müraciət edərək, həm onu çox sevir, həm də muğam ənənələrinin davamçısı kimi böyük məsuliyyətlə yanaşırdılar. 1992-ci ildə “Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi” fəxri adına layiq görülən Nəriman Əliyev bütün fəaliyyəti boyu öz pedaqoji prinsiplərinə sadiq qalmışdır. Onun fədakar müəllim kimi fəaliyyətinin və böyük zəhmətinin göstəricisidir ki, tələbələri muğam sənətində yüksək zirvələri fəth etməyə nail olmuşlar.

Nəriman Əliyev sözün əsl mənasında müəllim kimi yüksək sənət zirvəsinə çatmış xoşbəxt sənətkardır. Onun çoxsaylı yetirmələri var – Canəli Əkbərov, Ağaxan Abdullayev, Səkinə İsmayılova, Teyyub Aslanov, Nəzakət Teymurova, Gülyaz Məmmədova, Gülyanaq Məmmədova, Zümrüd Məmmədova, Qəzənfər Abbasov, Sabir Abdullayev və digər tanınmış ifaçılar... - bu siyahı çox genişdir. Görkəmli sənətkar Nəriman Əliyevin sənətkarlıq yolu onun yüksək peşəkarlıqla yetişdirdiyi tələbələri tərəfindən şərəflə davam etdirilir.

“Nəriman Əliyevin” zəhməti hədər getməyib. O, musiqi mədəniyyətimizə 100 nəfərə qədər muğam ifaçısı bəxş edib. Onlar xalq artistləri, əməkdar artistlər, opera artistləri, prezident təqaüdçüləri, muğam müəllimləridir” [1] – bu sətirlərin müəllifinin fikrinin davamı kimi bildirmək istərdim ki, N.Əliyevin sənət məktəbindən uzun illər əvvəl keçdiyimə baxmayaraq, müəllimimin ənənələrini öz pedaqoji fəaliyyətimdə yaşatmağa çalışıram və əminliklə deyə bilərəm ki, onun aşıladığı klassik muğam ənənələrinə və pedaqoji prinsiplərinə tələbələri sadiqdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova, L. Görkəmli xanəndə, ustad pedaqoq // 525-ci qəzet. – 2 may, 2025. – s. 4.
2. Axundova G.Ə. Azərbaycanda xanəndəlik ənənəsinin və vokal mədəniyyətin yaranması və inkişafı. – Bakı: ADPU, – 2009. – 160 s.

3. Nəriman Əliyev. Vikipediya / [Elektron resurs] / URL: https://az.wikipedia.org/wiki/N%C9%99riman_%C6%8Fliyev_(xan%C9%99nd%C9%99)

ТЕЙЮБ АСЛАНОВ

Заведующий кафедры «Искусство мугама»,
Народный артист АР, доцент АГУКИ

ТВОРЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ХАНЭНДЭ НАРИМАНА АЛИЕВА

РЕЗЮМЕ

В представленной статье рассматриваются основные черты творческой деятельности выдающегося певца и педагога Наримана Алиева. Основная цель статьи – осветить жизненный и творческий путь Н.Алиева, годы его обучения, а также его деятельность как педагога. В статье также отражены основные черты педагогических принципов Н.Алиева. Научная новизна статьи заключается в исследовании многогранной деятельности Н.Алиева.

Ключевые слова: *Нариман Алиев, певец, мугам, педагог, народная песня, газель, поэзия*

TEYYUB ASLANOV

Head of the Department of "Mugham Art" of the
Azerbaijan State University of Culture and Arts,
Associate Professor of ASUCA

THE MAİN FEATURES OF THE WORK OF THE OUTSTANDİNG SİNGER NARİMAN ALİYEV

SUMMARY

The presented article discusses the main features of the creative activity of the outstanding singer and teacher Nariman Aliyev. The main purpose of the article is to highlight the life and creative path of N.Aliyev, his years of education, and his activity as a teacher. The article also reflects the main features of N.Aliyev's pedagogical principles. The study of N.Aliyev's multifaceted activity constitutes the scientific novelty of the article.

Keywords*: Nariman Aliyev, singer, mugham, teacher, folk song, ghazal*

UOT 782/785

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15773840

СЕВДА ЁЛЧУЕВА

Диссертант, кафедра «История музыки»
Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли
преподаватель кафедры «Камерный ансамбль»
Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли
resulzadesevda@gmail.com

ПРИЁМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЬЕСЕ «ДВА ГОЛОСА: ОН И ОНА» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО АДЕЛИ ЮСИФОВОЙ

АННОТАЦИЯ

Представленное исследование посвящено приёмам сценического развития в музыкальной пьесе «Два голоса: он и она» для виолончели и фортепиано Адели Юсифовой. Данная пьеса отличается оригинальностью замысла и убедительностью её воплощения, в которой значительную роль играют нетипичные для камерно-инструментальной пьесы приёмы сценического развития. Эта особенность данного сочинения А.Юсифовой повлияла на наше желание включить анализ названного сочинения в диссертационное исследование. Источником вдохновения для создания пьесы «Два голоса: он и она» для виолончели и фортепиано стала история взаимоотношений двух известных современных азербайджанских музыкантов

***Ключевые слова**: сцена, виолончель, роль фортепиано, ансамбль, партии исполнителей, этапы развития.*

Адиля Юсифова – представитель современной азербайджанской музыкальной культуры. Выпускница класса композиции великого азербайджанского композитора Джевдета Гаджиева, А.Юсифова на протяжении долгих лет совмещает в своём творчестве композиторскую и преподавательскую деятельности. Среди большого многообразия сочинений,

созданных А.Юсифовой, значительное место занимают камерно-инструментальные произведения.

Отдельного внимания в свете цели диссертационного исследования представляет программное произведение, написанное композитором для дуэта виолончели и фортепиано «Два голоса: он и она».

Данная пьеса отличается с одной стороны оригинальностью замысла, с другой - убедительностью её воплощения, в которой значительную роль играют нетипичные для камерно-инструментальной пьесы приёмы сценического развития. Эта особенность данного сочинения А.Юсифовой повлияла на наше желание включить анализ названного сочинения в диссертационное исследование.

Главной характерной особенностью данного сочинения является его программный характер. В истории музыки со времён эпохи романтизма известно два типа программности: обощённый и сюжетный, каждый из которых ассоциирован с именами конкретных композиторов. Следует отметить, что программность пьесы «Два голоса: он и она» отличается от указанных двух типов. С одной стороны, её нельзя назвать обобщённой, так как в основе идеи данного произведения лежит не просто конкретные образы, но и процесс их взаимодействия друг с другом. С другой, композитор не освещает развитие пьесы конкретным сюжетом, который, тем не менее, предполагается. Таким образом, можно считать, что программность анализируемого сочинения имеет некий, промежуточный вид между двумя основными типами.

Источником вдохновения для создания пьесы «Два голоса: он и она» для виолончели и фортепиано стала история взаимоотношений двух известных современных азербайджанских музыкантов: заслуженного артиста Азербайджана, виолончелиста Алексея Милтых и лауреата международных конкурсов, пианистки Саиды Тагизаде. Автор произведения отождествляет героев своего музыкального рассказа с теми инструментами, исполнением на

которых они прославились. В результате образ Алексея воплощён через тембр виолончели, а образ Саиды – через звучание фортепиано.

Композитор последовательно и очень убедительно раскрывает перед слушателями эту завораживающую историю. В соответствии с замыслом произведения строится её структура и общая драматургия. С точки зрения классического музыкального анализа форму данной пьесы можно охарактеризовать, как сквозную. В основе развития находятся несколько относительно замкнутых эпизодов, в каждом из которых раскрывается определённый фрагмент некоего действия. Программность содержания диктует определённого рода сценичности развития. Ряд эпизодов характеризуется почти единоличным господством той или иной партии, что обусловлено демонстрацией портрета одного из героев. Другие эпизоды, напротив, отличаются тесным связью партий исполнителей. В этих фрагментах перед слушателями развивается картина взаимоотношений двух героев пьесы.

При этом, с целью избежать раздробленности структуры, которая могла бы возникнуть в силу отсутствия скрепляющего элемента, А.Юсифова прибегает к известному в композиторской технике приёму лейтмотива. Следует отметить, что использование данного приёма обусловлено, в первую очередь, программным содержанием произведения. Небольшая, состоящая всего лишь из нескольких звуков тема, становится прообразом зарождающейся любви между героями. Соответственно её появления в разных партиях на всех этапах развития в разнообразном обличии характеризует постепенное зарождение эмоции и её превращение в всепоглощающее чувство.

На первом этапе (развитие до цифры 1) композитор знакомит нас с одним из героев действия. Этот фрагмент представляет собой сольный эпизод партии виолончели. С интонационной точки зрения развитие данного эпизода весьма оригинально. А.Юсифова вводит в партию виолончели

элемент нетрадиционного исполнения, а именно удары по корпусу инструмента. При этом автор наделяет этот элемент динамическим оттенком fortissimo, что усиливает его экспрессию. Показательно, что именно с этого элемента партия виолончели начинает своё развитие. Такое яркое, активное начало развития виолончельной партии призвано олицетворять собой мощное, сильное, динамичное мужественное начало, которое в этом музыкальном произведении поручено виолончели.

Пример 2.4.1

Дальнейшее развитие мелодической линии выявляет сразу несколько первоисточников. С одной стороны опора в некоторых фрагментах на звучание параллельных квинт может быть воспринято, как оригинальное воплощение стилистики, воспринятой из ашыгского творчества, а именно, из характерного звучания саза с его кварто-квинтовыми созвучиями, сопровождающими пение ашыга. С другой стороны, характер развёртывания мелодической линии партии виолончели носит импровизационный характер. Опора на многочисленные повторы кратких, узких в своём диапазоне интонаций, выделение на основе этого определённых опорных устоев, гибкий ритм, условность метрической организации – всё это в совокупности создаёт очень явную ассоциацию с мугамным развитием.

Пример 2.4.2

С цифры 1 начинает свое развитие фортепианная партия. Это первый музыкальный портрет героини. При этом партия виолончели продолжает своё развития, отходя на второй план и уступая авансцену фортепиано. В самом начале в фортепианной партии возникает повторяющееся в виде разложенного арпеджио, пентатонное созвучие (мажорная пентатоника от звука «cis»). На его фоне впервые вступает лейттема. Это небольшая интонация с центром в звуке «g». Она звучит очень легко, непринуждённо, как порыв летнего ветерка с тёплого Каспийского моря.

Пример 2.4.3

После первого проведения, лейттема на данном этапе прозвучит ещё дважды, каждый раз меняя характер сопровождения и, отчасти, свой собственный облик.

Пример 2.4.4

Пример 2.4.5

Отметим, что в кратких эпизодах отсутствия лейттемы в партии фортепиано на первый план выступают два типа развития. Один из них параллелизмы трезвучий, секстаккордов, носящих таким образом не столько функциональное, сколько красочное звучание и напоминающих технику письма импрессионистов.

Пример 2.4.6

Другой тип развития так же, как и эпизод соло виолончели, своими стилистическими особенностями вызывает прямые ассоциации с мугамной мелодикой.

Отметим, что на протяжении всего этого достаточно продолжительного эпизода (цифры 1-4) партия виолончели ограничивается аккомпанирующими функциями.

Интересно отметить, что тема, которая по замыслу произведения, ассоциируется с зарождающейся любовью между героями, композитор при первом звучании поручает партии фортепиано, то есть эпизоду, рисующему портрет героини действия. В такой интерпретации и взаимосвязи образа и чувства можно заметить сходство с трактовкой образов в симфонической поэме «Лейли и Меджнун» известного азербайджанского композитора К.Караева. В этой поэме точно так же тема побочной партии соединяет в себе нежный грациозный возвышенный образ Лейли и такое же возвышенное и глубокое чувство, которое переживают герои драмы.

Новый этап развития начинается с цифры 5. На протяжении этого фрагмента никто из партий исполнителей будто бы не решается занять лидирующую роль. Неоднородные по характеру тематизма обе партии

соединяются на основе единой ладогармонической основы. Следует отметить, что в остове мелодического развития двух партий отчётливо выступает опора на устои «g» и «c». Это те два звука, которые лежат в основе лейттемы любви. Сама лейттема, точнее её интонационно изменённый вариант дважды появляется в этом эпизоде в партии виолончели, будто образ героини одновременно с зарождающимся чувством любви проникает в душу и сердце героя.

Эпизод, начавшийся с наступлением цифры 6, демонстрирует дуэт исполнителей с малой долей господства партии виолончели, в которой впервые в тематически оформленном виде проходит лейттема, получающая новое продолженное развитие. Облик этой темы в виолончельном звучании приобретает немного другой характер, сохраняющийся и в последующих проведениях тоже.

Пример 2.4.7

Цифра 7 продолжает тот метод взаимодействия между партиями, который был заложен ранее, при том, что характер тематического развития в партиях виолончели и фортепиано, меняется. Так, в партии виолончели возникает тематически яркая диатоническая тема, характеризующаяся синкопированным развитием.

Пример 2.4.8

На этом этапе вновь в интонационно преобразованном виде в виолончельной партии возникает лейттема любви.

В продолжение активно развивающегося дуэта виолончели и фортепиано, основой которого служит контрастное полифоническое сочетание самостоятельных голосов, возникают отдельные обрывки лейттемы в обеих партиях. В один из моментов это приводит к одновременному проведению данной темы у виолончели и фортепиано в разном обличии, будто бы одновременное выражение чувств героев, по-разному переживающих нахлынувшие на них эмоции.

Пример 2.4.9

Интерес представляет собой фрагмент, отмеченный цифрой 9. Это первый с начала развития эпизод соло фортепианной партии. Специфика этого эпизода заключается, в том, что партия фортепиано начинает своё развитие с темы, заимствованной из партии виолончели (цифра 7).

Пример 2.4.10

Таким образом перед нами раскрывается картина взаимопроникновения чувств и эмоций героев пьесы «Два голоса: он и она». Отметим, что в партии фортепиано эта тема получает новое, не менее яркое, чем начало, продолжение, также характеризующееся синкопированным ритмическим рисунком.

С началом эпизода цифры 10 вступает партия виолончели. В её тематизме отчётливо слышатся мугамные интонации. В дальнейшем композитор контрапунктически соединяет эти интонации с синкопированной темой фортепиано из предыдущего развития.

При последующем развитии мугамоподобные интонации проникают в обе исполнительские партии, создавая максимально свободное, будто только что возникающая импровизация, развитие.

Пример 2.4.11

А.Юсифова очень оригинально наделяет развитие этого этапа мугамной же основой главной лейттемы любви. С развитием в многократно повторяющихся опеваниях, мы легко определяем интонации лейттемы, получившие на данном этапе совершенно новое звучание. Хроматически восходящий мотив лейттемы получает здесь функцию опевания главного устоя, представ в восходящем и нисходящем обличии.

Пример 2.4.12

Кульминацией всего развития следует считать заключительный этап. Здесь впервые тема любви звучит в виолончельной партии в своём первоначальном облике, получая широкоразвёрнутое развитие. На

протяжении всего заключительного эпизода лейттема проходит многократно, меняя свой ритмический, отчасти интонационный облик, характер сопровождения, но сохраняя при этом хорошо узнаваемое тематическое лицо. Этот этап, таким образом, становится апофеозом любви, гимном чувству, всецело охватившему героев.

Анализ пьесы «Два голоса: он и она» для виолончели и фортепиано А.Юсифовой продемонстрировал очень оригинальную концепцию произведения, которую автор с большой убедительностью смогла реализовать средствами музыкального развития. Перед слушателями разворачивается настоящая пьеса с двумя главными героями – мужчиной и женщиной, предстающими в лице двух музыкальных инструментов: виолончели и фортепиано. Это не просто дуэт двух равноправных исполнительских партий, а истинная история взаимоотношений и любви двух талантливых музыкантов, которая становится для композитора источником создания оригинального и интересного по замыслу и содержанию музыкального сочинения. Композитор создаёт практически зримые образы, развитие которых легко читается по партитуре сочинения. В результате, в музыкальном сочинении возникает истинно сценическое развитие с соответствующими приёмами, адаптированными к особенностям произведения музыкального искусства.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмедбекова Ф. Роль фортепиано в камерно-инструментальном творчестве азербайджанских композиторов / Баку, Адильоглы, 20
2. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А.Мазель. – Москва: Музгиз, - 1979. 05, 143 с.
3. Мамедова К. Музыкальная символика как носитель человеческих ценностей // Konservatoriya № 4 (38) – Bakı. – 2017, с. 22-28 42.

SEVDA YOLÇUYEVA

ADİLƏ YUSİFOVANIN VİOLONÇEL VƏ FORTEPIANO ÜÇÜN "İKI SƏS: O VƏ O" MUSİQİLİ TAMAŞASINDA SƏHNƏ İŞLƏNMƏSİ ÜSULLARI

XÜLASƏ

Təqdim olunan tədqiqat Adela Yusifovanın violonçel və fortepiano üçün yazdığı "İki səs: o və o" musiqili tamaşasında səhnə işlənməsi üsullarına həsr edilmişdir. Bu tamaşa öz konsepsiyasının orijinallığı və həyata keçirilməsinin inandırıcılığı ilə seçilir, burada kamera instrumental oyunu üçün atipik səhnə işlənməsi üsulları mühüm rol oynayır. AYusifovanın əsərinin xüsusiyyəti dissertasiya tədqiqatına daxil etmək istəyimizə təsir etdi. Violonçel və fortepiano üçün "İki səs: o və o" tamaşasının yaradılmasında ilham mənbəyi iki məşhur müasir Azərbaycan musiqiçisinin hekayəsi olub.

Açar sözlər: *səhnə, violonçel, fortepiano rolu, ansambl, ifaçıların partiyaları, inkişaf mərhələləri.*

SEVDA YUSİFOVA

METHODS OF STAGE DEVELOPMENT IN THE MUSICAL PLAY "TWO VOICES: HE AND SHE" FOR CELLO AND PIANO BY ADELA YUSIFOVA

SUMMARY

The presented research is devoted to the methods of stage development in the musical play "Two Voices: He and She" for cello and piano by Adela Yusifova. This play is distinguished by the originality of its concept and the convincingness of its implementation, in which stage development techniques atypical for a chamber instrumental play play a significant role. This feature of this essay by A. Yusifova influenced our desire to include an analysis of this essay in the dissertation research. The source of inspiration for the creation of the play "Two Voices: He and She" for cello and piano was the story of the relationship between two famous contemporary Azerbaijani musicians.

Key words*: stage, cello, role of the piano, ensemble, parts of performers, stages of development.*

UOT 78.03

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775502

NƏRMİN İSAYEVA

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və incəsənət Universiteti
Xalq çalğı alətləri nəzəriyyəsi və metodikası ixtisası magistr tələbəsi
Nrminisayeva55@gmail.com

XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN FORTEPİANO ÜÇÜN "AĞLAR VƏ QARALAR" ƏSƏRİNDƏ İNTERPRETASİYA MƏSƏLƏLƏRİ

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalə görkəmli bəstəkar Xəyyam Mirzəzadənin fortepiano üçün "Ağlar və Qaralar" əsərində interpretasiya məsələlərinin araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Qeyd olunur ki, əsərin adı rənglərin simvolik mübarizəsini əks etdirir ki, bu da bəstəkarın kontrastlıq və ziddiyyət mövzusuna marağını göstərir. Xəyyam Mirzəzadə məqam təfəkkürü ilə funksional sistemi uzlaşdıraraq, nəticədə öz təxəyyülünə və musiqi təfəkkürünə uyğun olan maraqlı bir kompozisiya yaratmağa nail olmuşdur."Ağlar və Qaralar" silsiləsi əsərin ilk interpretatoru-istedadlı orqan ifaçısı Tahirə Yaqubovaya həsr olunmuşdur. Sonrakı illərdə əsər Professor Elmira Səfərova və onun tələbəsi-Əməkdar artist Rəna Rzayeva tərəfindən interpretasiya olunaraq, fortepiano ifaçılığı texnikası burada peşəkarlıqla göstərilmişdir.

Açar sözlər: *Xəyyam Mirzəzadə, "Ağlar və Qaralar"fortepiano, interpretasiya, polifoniya, bəstəkar, akkord.*

1970–80-ci illər Azərbaycan bəstəkarlarının avanqard musiqi sahəsində axtarışlar etdiyi, Şərq muğam ənənələrini qeyri-ənəvi harmoniya və ritmlərlə sintez etdiyi bir dövr idi [3, səh.11]. Xəyyam Mirzəzadə bu dövrdə bəstələdiyi "Ağlar və Qaralar" əsərində fortepiano üçün eksperimental texnikalardan (klasterlər, polifonik quruluşlar) istifadə etmişdir. Əsərin adı rənglərin simvolik mübarizəsini

əks etdirir ki, bu da bəstəkarın kontrastlıq və ziddiyyət mövzusuna marağını göstərir.

Bəstəkar məqam təfəkkürü ilə funksional sistemi uzlaşdıraraq, nəticədə öz təxəyyülünə və musiqi təfəkkürünə uyğun olan maraqlı bir kompozisiya yaratmağa nail olmuşdur. Burada milli məqamların fortepiano dilinə köçürülməsi prosesi baş verir. Məsələn, "Segah" prelüdündə xarakterik kvarta-seksta intervalını, mikrotonal çalarların fortepianoda təqlidi üçün glissando ştrixi və pedal texnikasından istifadəni müşahidə edirik. Lirik-poetematik pyes janrında, mürəkkəb ikihissəli (A-B) formada, əsasən minor ladında bəstələnərək muğam məqamları ilə zənginləşdirilmişdir. Dəyişkən ölçülər və sinkoplaşmış ritmlər pyeslərə xüsusi rəngarənglik gətirərək, ifaçının interpretasiyasında diqqət yetirilməli olan mühüm məqamlardandır.

Pyeslərin musiqisində polistilistik bir sistem: məqamların, lad-tonal quruluşun və atonal sistemin sintezindən yaranmış məcmu özünü büruzə verir. Silsilə 12 prelüddən ibarət olub, birinci dəftərdəki prelüdlər fortepianonun ağ dilləri üzrə yuxarı istiqamətdə pilləvari şəkildə ardıcıllaşır: do-re-mi-fa-sol-lya-si-do.

İkinci dəftərdə yerləşən prelüdlər isə fortepianonun qara dilləri üzrə aşağıya doğru istiqamətlənmişdir: si-bemol, lya-bemol, fa-diyez, re-diyez, do-diyez.

Prelüdlərin pillələrlə ardıcıllaşması tonallığı deyil, səs qütbünü təmsil edir. Səs qütbü dayaq nöqtəsi ifadəsini əks etdirərək, bütün səslər həmin səs qütbünün ərtafında dövr edib, məqamın istinad pilləsi xüsusiyyətini daşıyır. Do adlanan birinci prelüd və Re adlanan ikinci prelüdün məqam əsasını bir səs təşkil edərək, səs qütbü digər səsləri özünə cəmləşdirir. Do prelüdü 2\4 ölçüsündə başlasa da növbəti xanələrdə 3\4 və 4\4 ölçülərinin növbələşməsi əsəri ritmik cəhətdən daha da zənginləşdirir.

Qaçılmaz bir haldır ki, X.Mirzəzadə müasir dövr bəstəkarlarının üslub xüsusiyyətlərinə, yanaşmasına bu silsilədə istinad etmişdir. Bu haqda K.Ələsgərli öz tədqiqatında belə qeyd edir: "XX əsrin görkəmli polifoniya ustası Paul

Xindemitin əsərlərindəki konstruktiv-ixtiraçılıq xüsusiyyətlərinə (üçsaylı sonata, "İrəli və geri" opera-sketç, "Serena" simfoniyası vəxüsusilə "Ludus tonalis" silsiləsi) yaxın olsa da, onları təkrarlamır. Düzdür, "Ludus tonalis" ilə "Ağlar və qaralar"da müəyyən struktur və lad oxşarlıqları vardır" [1, səh.607]

Bəzi prelüdlərin ladharmonik dili milli məqam düşüncəsinin təsiri ilə də xarakterizə olunur. Məsələn, xarakterik lad-intonasiya çalarları, tonikanın aşağı giriş tonunun oktava daxilində dəyişkənliyi, beşinci prelüdün seçilmiş tonal mərkəzi (Sol)-bütün bunlar prelüdlərin musiqisində "Rast" məqamının tipik xüsusiyyətlərinin özünü göstərməsini açıq şəkildə sübut edir.

Silsilə fortepiano musiqisinə təsir edən orqan ifadə üsulları baxımından da maraq doğurur. İfaçılar bu cür üsullardan xüsusilə "orqan pedalı"na-uzun müddət davam edən bas səslərinə, imitasiya inkişaf üsullarına, hərəkətin motor xarakterinin üstünlüyünə, orqan musiqisinin improvizasiyaya əsaslanan janrlarına (fantaziyalar, tokkatlar, prelüdiyalar) xas olan bəzək fiqurasiyalarına diqqət yetirməlidirlər. Hətta vizual baxımdan da, üç not düzümü üzərində təqdim olunan musiqi materialı orqan əsərləri ilə assosiasiya yaradır. Adətən, "Ağlar və Qaralar" silsiləsindəki hər bir pyes, klassik orqan prelüdlərində olduğu kimi, tək bir musiqili obraz əsasında qurulub. Başlanğıc mikro-tezis musiqili fikrin ilkin təcəssümü, sonrakı toxuma ilə birləşmiş halda-sonrakı inkişaf üçün əsas rol oynayır. Orqan musiqisinə xas olan ənənəvi üsullar müasir bəstəkarlıq texnikası vasitələri ilə birləşərək, bunların arasında xüsusilə zəngin sonoristik effektlər diqqət çəkir.

Silsilənin obrazlı-emosional quruluşu qeyri-adi dərəcədə çoxşaxəli olub, emosional vəziyyətlər spektri sakit kontemplativ idilliyadan narahat və təzyiqli vəziyyətə, skercoz xarakterdən fəlsəfi dərinliyə qədər dəyişir. Bu baxımdan, "Ağlar və Qaralar" silsiləsini Qara Qarayevin 24 prelüd silsiləsi ilə birləşdirən semantik axınları qeyd etməmək olmaz. Silsilənin Do-diyez prelüdü ilə başa çatması, onun nüvə quruluşunun Q.Qarayevin Fa minor prelüdünün melodik təkrarı olması, bu dövrün bəlkə də X.Mirzəzadənin öz müəlliminə ithaf etdiyi orijinal musiqili epitafiya olduğu fərziyyəsini irəli sürür [4, səh.35]

“Qaralar” hissəsindəki prelüdlər bir qədər sərt, ritmik və enerjili tərzlə interpretasiya olunaraq, “Şur məqamı” əsasında qurulub, kəskin staccato texnikası tələb edir. Oktavalarda güclü bas xətti dramatik gərginliyi artırır. Prelüdlərin harmonik xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən burada müasir üslub və muğam harmoniyasının sintezini eşidirik. Rast məqamının IV artırılmış pilləsi ilə kəskin dissonanslar, xromatik gedişlər zəif pedal istifadəsini tələb edir.

“Ağlar” hissəsindəki prelüdlər iki xətli polifoniya (melodiya+akkord fonu), “Qaralar”da akkord və oktava texnikası nəzərə çarpır.

Dəqiq ritmik struktur, xüsusən sinkopalar və kəskin septakkordların interpretasiyası diqqət tələb edir. “Ağlar” hissəsində tətbiq olunan sustain pedalı (sağ pedal), Legato səslənməsi üçün daha effektli olsa da, çirkli səs yaratmamaq üçün tez-tez dəyişdirilməli və müəyyən xanələrdə daha sakit və lirik səs üçün istifadə oluna bilər. “Qaralar” hissəsində sustain pedalı yalnız akkord keçidlərində və ya xüsusi vurğular üçün qısa müddətə istifadə edilməlidir. Orta pedal uzun basılı qalan notları təmiz saxlamaq üçün istifadə edilə bilər. Bəzən iki və ya üçsəsli polifonik mövzu səslənərək, ifaçı hər səsi aydın eşitdirməlidir. Arpeciolu akkordlar yumşaq və axıcı tərzlə ifa tələb edir və bəzi notlar uzadılaraq interpretasiya olunmalıdır.

“Qaralar” hissəsindəki prelüdlər sürətli pasajlar, barmaq dəqiqliyi və hərarətli ifa tələb edir. Güclü və kəskin interpretasiyaya nail olmaqla dəqiq ölçü daxilində qalmaq vacibdir. “Ağlar” hissəsi kədər, hüzün, dərin düşüncəli tərzlə interpretasiya olunaraq, Azərbaycan muğamlarının lirik melodiyalarına bənzər “səslə ağlama” effekti yaradılmalıdır. Uzun melodik cümlələr isə nəfəs kimi interpretasiya olunmalıdır.

Xəyyam Mirzəzadənin “Ağlar və Qaralar” silsiləsi onun ilk interpretatoru-istedadlı orqan ifaçısı Tahirə Yaqubovaya həsr olunmuşdur. Sonradan əsər Professor Elmira Səfərovanın və onun tələbəsi- Əməkdar artist Rəna Rzayevanın tərəfindən interpretasiya olunaraq, fortepiano ifaçılığı texnikası burada peşəkarlıqla göstərilmişdir. 1995-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında

“Klassik və müasir musiqi festivalı» adı altında keçirilmiş beş konsert təşkil olunur. Tərlan Seyidov yazır: “Festivalın proqramına Xəyyam Mirzəzadənin Ağlar və Qaralar” əsəri də daxil edilmişdir” [2, s.72]

Növbəti illərdə əsər Gülnarə Səfərovanın (Professor Oqtay Abasquliyevin sinfi) interpretasiyasında interpretasiya olunmuşdur. Əgər Tahirə Yaqubova əsəri interpretasiya edərkən sırf orqan üsullarını nümayiş etdirmişdirsə, Elmira Səfərova, Rəna Rzayeva və Gülnarə Səfərova fortepiano ifaçılığı texnikasına xas olan üsulları peşəkarlıqla təfsir edərək, texniki mükəmməlliyi, emosionallığı və virtuoz elementləri uğurla uzlaşdırmışlar.

Beləliklə, Xəyyam Mirzəzadənin “Ağlar və Qaralar” əsəri, Azərbaycan müasir musiqisinin incəliklərini fortepiano ifasında əks etdirən gözəl bir nümunədir. Əsərin mürəkkəb musiqi dili peşəkar və virtuoz interpretasiya tələb edir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Səfərova, Z. Azərbaycan musiqi tarixi 4-cü cild. Bakı, Elm, 2019, səh 607
2. Сеидов, Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Азернешр, 2006, с.191
3. Abbasova, E.Ə. Sənət yollarında. Bakı qəzeti, 1961, 25 mart, №72
4. Dadaşov, A.İ. Polifonik üslub xüsusiyyətləri. Bakı: MSA. 2012, 78 s.

НАРМИН ИСАЕВА
ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ “БЕЛЫЕ ЧЕРНЫЕ” ХАЙЯМА МИРЗАЗАДЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
РЕЗЮМЕ

.

Данная статья посвящена исследованию интерпретационных вопросов в произведении “Белые и черные” выдающегося композитора Хайяма Мирзазаде для фортепиано. Название произведения отражает символическую борьбу цветов, что свидетельствует о интересе композитора к контрасту и противоречиям. Хайям Мирзазада,

согласовывая макам-мысль с функциональной системой, сумел создать увлекательную композицию, соответствующую его воображению и музыкальному мышлению.

Серия "Белые и черные" была посвящена первому интерпретатору произведения — талантливой органистке Тахире Якубовой. В последующие годы произведение исполнялось профессором Эльмирой Сафаровой и её ученицей — заслуженной артисткой Реной Рзаевой, где техника исполнения на фортепиано была продемонстрирована с профессионализмом. Эти интерпретации раскрыли различные музыкальные концепции и стили исполнения, что позволило лучше понять тонкости произведения.

Ключевые слова: *Хайям Мирзазада, "Белые и черные", фортепиано, интерпретация, полифония, композитор, аккорд*

NARMIN ISAYEVA

ACCORDING TO KHAYYAM MIRZAZADEH'S INTERPRETATION IN HIS WORK "WHITES AND BLACKS" FOR PIANO

SUMMARY

The presented article is dedicated to exploring the interpretation aspects of the prominent composer Khayyam Mirzazade's piano work "Whites and Blacks". It is noted that the title of the piece reflects the symbolic struggle of colors, which demonstrates the composer's interest in the theme of contrast and contradiction. By reconciling modal thinking with the functional system, Khayyam Mirzazade succeeded in creating an intriguing composition that aligns with his imagination and musical thought. The "Whites and Blacks" cycle is dedicated to its first interpreter-the talented organ performer Tahira Yakubova. In later years, the work was interpreted by Professor Elmira Safarova and her student-Honored Artist Rana Rzayeva, who demonstrated professional mastery of piano performance technique in this piece.

Keywords: *Khayyam Mirzazade, "Whites and Blacks," piano, interpretation, polyphony, composer, chord*

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 739
DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15774935

SAMİRƏ YUSİFOVA

Azərbaycan Texnologiya Universiteti, bakalavr
Şəki Xalq Tətbiqi Sənəti Muzeyi, elmi işçi
samire.yusifova99@mail.ru

SEVİNC KƏRİMLİ

Azərbaycan Turizm İnstitutu, bakalavr
Şəki Xalq Tətbiqi Sənəti Muzeyi,
Baş Fond mühafizəçisi
sevincf89@gmail.com

TARİXİN METAL ÜZƏRİNDƏ ƏKSİ - MİSGƏRLİK

XÜLASƏ

Azərbaycanda misgərlik, uzun tarixə və zəngin ənənəyə malik olan qədim sənət sahəsidir və misin işlənməsi ilə əlaqədar olan peşədir. Misdən müxtəlif məişət və bəzək əşyalarının hazırlanması, bədii və dekorativ məhsulların yaradılması prosesini əhatə edən bu sənət, əsrlər boyu inkişaf edərək daha da təkmilləşmiş və müasir dövrdə də aktuallığını saxlamışdır.

Dekorativ tətbiqi sənətin ayrılmaz hissəsi olan misgərlik həm sənətkarlığın, həm də mədəniyyətin bir parçasıdır. Azərbaycana məxsus ənənəvi naxış və simvolların geniş yer aldığı misgərlik yüksək sənətkarlıq izləri daşımaqla bərabər həm də, özündə mədəniyyətin təsirini əks etdirir. Mis əşyaları bəzəyən bu ornamentlər həm dekorativ, həm də simvolik məna daşıyır.

Açar sözlər: *Sənətkarlıq, misgərlik, dekorativ sənət, mis, hamam mücrüsü, sərpuş, satıl, güyüm*

Giriş

Azərbaycan insanlığın, bəşəriyyətin beşiyi olan nadir ölkələrdən biridir. Burada həyat çox erkən yaranmışdır və Azıx mağarasında tapılmış azıxantrop Azərbaycanın ən qədim ibtidai insan məskənlərinən biri olmasını sübut edir. Qobustandakı və Gəmiqayadakı qayaüstü təsvirlər və petroqliflər, Kür-Araz və Xocalı mədəniyyətlərinə aid maddi mədəniyyət nümunələri, kurqan tapıntıları sübut edir ki, hətta miladdan əvvəlki minilliklərdə də Azərbaycanda inkişaf etmiş mədəniyyət mövcud olmuşdur.

Ümumilli lider Heydər Əliyev

Azərbaycanda misgərlik, uzun bir tarixə malik olan və bu gün də ənənəvi hesab edilən bir sənət sahəsidir. Misgərlik, əsasən mis və onunla əlaqəli metal materialların işlənməsi ilə bağlıdır. Kəşf edildiyi dövrdən mis insan həyatında əhəmiyyətli yer tutmuşdur. Azərbaycanda eneolit dövründə mis kəşf edildikdən sonra metal ibtidai icma cəmiyyətinin iqtisadi, təsərrüfat, ictimai və mədəni həyatında görkəmli rol oynamağa başlayır. {1}

Azərbaycan misgərlik sənətini nümayiş etdirən sərgilər və festivallar təşkil edərək, bu sahəni turizm sektorunda, o cümlədən dünya miqyasında da tanıda bilir. Bu, ölkənin mədəniyyətinə marağı artırır və misgərlərin əsərləri yaddaqalan suvenirlər kimi təqdim olunur. Bununla bərabər misgərlik nümunələrinə digər ölkələrin müxtəlif sənət, turizm, mətbuat və s. kimi sahələrində də rast gəlmək mümkündür. Məsələn, 2014-cü ilin dekabr ayında Rumıniyaya aid poçt markalarında misgərlik nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. {7}



Mənbələr göstərir ki, Azərbaycanda XVIII əsrdə ən çox misgərlik sənəti inkişaf etmişdir. {2} Əsrlər boyu inkişaf edən ənənəvi misgərlik, Azərbaycanın Bakı, Gəncə, Şəki, Lahıc, Qarabağ bölgəsi və digər əraziləri əhatə etmişdir. Azərbaycanda misgərlik sənətinin ən əhəmiyyətli nümunələrindən biri Qarabağ

bölgəsindən gəlir. Qarabağ misgərlik ənənəsi çox zəngindir və burada hazırlanan mis qablar, müxtəlif gündəlik əşyalar, eləcə də bəzək əşyaları estetik cəhətdən çox qiymətlidir.

XIX əsrdən başlayaraq isə Lahıc misgərliyin əsas mərkəzinə çevrilmişdir. Lahıclı ustaların misdən hazırladıqları, mürəkkəb və incə naxışlarla bəzədikləri dolça, satıl, sərnic, məcməi, sərpuş, güyüm, kəfkir, kasa, çıraq və s məmulatlar özünə məxsusluğu ilə həmişə seçilmiş və xüsusi diqqətə səbəb olmuşdur.

Lahıc qəsəbəsinə mis və dəmirin başqa yerlərdən gətirilməsi haqqında xalq arasında bir sıra mahnılar oxunur. Onlardan birində belə deyilirdi:

Biz gedirik ikimiz
Dəmir-misdir yükümüz
Kirdmanla gedə-gedə
Yorğun düşür atımız

Elə bunun səbəbindəndə yerli sənətkarlar yavaş-yavaş mis çıxarılan yerlərə köçərək ele orada yaşayıb, elə orada da yaradırdılar. {3}

Lahıc misgərlərinin ən böyük xüsusiyyəti, misdən hazırlanmış əşyaları əl ilə işləmələridir. Bu prosesdə mis, yüksək temperaturta isidilərək döyüldükdən sonra müxtəlif formalara salınır. Həm yerli həm də beynəlxalq səviyyədə qiymətləndirilən bu sənət növü turistlər üçün də böyük maraq kəsb edir. Lahıcda hazırlanan misgərlik əşyaları, həmçinin bir çox sənətkar və kolleksiyaçı tərəfindən də yüksək qiymətləndirilir.

2015-ci il 30 noyabr — 4 dekabr tarixində Namibiyanın paytaxtı Vindhuk şəhərində UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrsin Qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 10-cu sessiyası keçirilib. Sessiya çərçivəsində ölkələr tərəfindən Qeyri-maddi mədəni irs üzrə Reprezentativ siyahıya daxil edilməsi üçün təqdim olunan nominasiyalara dekabrın 1-də baxılmasına başlanmışdır. Azərbaycan tərəfindən "Lahıc misgərlik sənəti" nominasiyası təqdim olunub.{4}

Misgərlik, təkcə peşə deyil, həm də bir mədəniyyətin daşıyıcısıdır. Bu sənət, həm tarixən, həm də müasir dövrdə əhəmiyyətli bir yer tutur.

Misgərlik bir peşə kimi

Misgərliyin yaşadılması və inkişafı gənc nəslin bu sahəyə cəlb olunmasına bağlıdır. Usta misgərlər öz bilik və bacarıqlarını gənclərə ötürmək, eyni zamanda bu sənətə maraq göstərən tələbələrə təlimlər keçmək və sənətkarlıq məktəblərində dərs demək vasitəsilə bu ənənəni davam etdirirlər.

Misgərliyin inkişafı ilə bağlı bir mühüm məsələ də ustalıq ənənələrinin qorunmasıdır. Bu sənət növü, əsasən, çoxillik təcrübə və bacarıq tələb etdiyi üçün, əl işinin qiyməti və dəyəri artır. Misgərlik ənənələrini yaşadan ustalar, ölkənin sənətkarlıq sahəsində xüsusi yer tutur və bu sahənin inkişafı, ənənəvi sənətlərin davam etməsi baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Maraqlı faktlardan biri də odur ki, mis üzərində işləyən sənətkarlar öz imzalarını buraya həkk etdikləri üçün dünya muzeylərində saxlanan Azərbaycan mədəniyyətinin bu təkrarolunmaz incilərini başqa xalqların öz adlarına çıxması mümkün deyil.

Azərbaycanda misgərlik sənətinin inkişaf edərək yaşamasında danılmaz rolu olan sənətkar misgərlər yaratdıqları dövr ərzində öz təcrübələrinə əsaslanaraq, gələcək nəsillərə örnək ola biləcək müxtəlif fikirlər söyləmişlər.

“Misgər Şəmsəddin Məmmədov isə bu sənətin harada meydana gəlməsindən və inkişafından söz açır: "Şərqdən Şimali Azərbaycana gətirilən misgərlik sonralar cənuba - İrana keçib, ordan isə Orta Asiya respublikalarına. Misgərliyin kökü Azərbaycanda çox qədimlərə qədər gedib çıxır: 500 il bundan öncələrə. Bu sənət nümunələrinin hər biri tədqiq olunmalı əsərdir. Bir qabın üstündə ki, sənətkar iki il işləyib, ona sadəcə qab demək olmaz”.

Ustaların misdən hazırladığı, mürəkkəb və incə naxışlarla bəzədiyi məmulatlar Türkiyə, Orta Asiya, Dağıstan, Gürcüstan, İran və digər yerlərdə uzun illər ərzində tanınıb. Bu qədim sənət növü mis dövründən cilalana-cilalana bu günədək yol gəlib. Onu davam etdirənlərdən biri də Kamal Mustafayevdir. Atasından öyrəndiyi sənətlə məşhurlaşan usta Kamal deyir: "Misgərliyin itib-batmaması üçün atam məni məcbur etdi ki, onu öyrənim. İstədi ki, bu sənət gələcək nəsillərə də çatsın. Düzdür, ağır, çətin sənətdir. Ancaq bir sənət ki,

Azərbaycan xalqının maddi mədəniyyətindən bəhs edir, onu yaşatmaq lazımdır".

Əslində bu sənət nə qədər maraqlıdırsa, bir o qədər də çətindir. Ustalar deyir ki, onu öyrənənlərin marağı yoxsa, nəyin və kimin xatirinə bu sənətə gəlmək istəyirsə, ondan misgər olmaz. Misgərlər səbrli, incə, zərif zövqə malik olmalıdır. Alın təri tökmək hər sənətdə olduğu kimi, burada da vacib hesab edilir. Sözügedən mis qabların hazırlanması üçün ağır əmək sərf etmək lazımdır. Bu şərtlər hələ tam və hamısı deyil ki, misgərlər ona əməl etməlidir. Savad da misgərlikdə vacibdir. Xüsusən riyaziyyat, kimya, fizika, bir sözlə, bütün texniki fənləri bilmək tələb olunur. Çünki istifadə olunan material kimyəvi maddələrdən hazırlanır. Hətta vurulan naxışlar belə müxtəlif həndəsi fiqurlar üzərində başa gəlir. {8}

Mis məmulatlarının insan həyatında rolu

Misgərlik, misə müxtəlif texnikalarla formanı vermək, onu əridib tökmək, qızdırmaq və cilalamaq kimi metodlar tətbiq etməklə ərsəyə gəlir. Bu sənət, həm funksional əşyaların, həm də bədii nümunələrin yaradılması ilə əlaqəlidir. Bu peşənin qədim ənənələri müasir dövrdə də öz dəyərini qoruyur.

Misdən hazırlanan əl işlərinin 40-dan artıq növü olub və beş qrupda ümumiləşdirilir: xörək qabları, süfrə qabları, su qabları, ağartı qabları və məişət əşyaları.

Bu nümunələr, misgərlik sənətinin zənginliyini və qədim dövrlərdən bəri müxtəlif mədəniyyətlərdə necə tətbiq edildiyini göstərir. Mis məmulatlarının insan həyatında əhəmiyyətini vurğulayan cəhətlərindən biri də, onun əl işçiliyi və sənətkarlığın bir forması olmağı ilə bərabər, həm də hazırlanan yeməklərdə dad və ətirin qorunub saxlanmasıdır.



“Uzun illərin təcrübəsi və empiric biliklər əsasında mis qabların digər növ qablardan üstünlüyü müəyyənləşdirilmişdi. Belə ki, əhali arasında mis qablarda hazırlanan yeməyin öz ətir və dadını saxlaması, eləcə də vitaminlərin qorunmasına təsir göstərməsi haqqında təsəvvür mövcud idi.”{5}

Satıl: Satıl həm su, süd tökmək üçün, həm də duru yeməklərin daşınması üçün münasib qab sayılmışdır.Satıllar tutum həcminə görə müxtəlif ölçüdə

olmaqla, bir-birindən fərqlənirlər. Kiçik ölçülü satıllar şəxsi istifadə üçün, böyük ölçülü isə qonaqlıqlarda istifadə olunurdu.

Mis satıl həm funksional, həm də dekorativ məqsədlər üçün istifadə olunurdu. Misdən hazırlanan satıl yaxşı istilik keçiriciliyinə malikdir və mayeləri təmiz saxlayır. Adətən dairəvi və hündür formada olan satılların üzərində müxtəlif naxışlar və milli ornamentlər təsvir olunur.



Hamam sandığı: Azərbaycanda hamam insanlar həyatında mühüm rol oynayıb. Qədim dövrlərdə hamamlarda bir çox mərasimlər keçirilib. Hamama gedən xanımlar adətən, zinət və bəzək əşyalarını taxardılar. Bütün bu əşyaları saxlamaq üçün isə, xanımı hamamda olduğu vaxt ərzində xidmətçi tərəfindən qorunan hamam sandıqlarından istifadə olunardı. Əsasən, kübar qadınlara məxsus hamam sandıqları dekorativ tətbiqi sənət nümunəsi kimi xüsusu yerlərdən birini tutur. Əşyanın hazırlanmasına və ornamentlərinin təsvirinə diqqət yetirdikdə görürük ki, sənətkar qadın zərifliyini ustalıqla bu əşyaya yansıtmağı bacarmış və dekorativ cəhətdən diqqətəlayiq bir elementin ərsəyə gəlməsinə nail olmuşdur. Bəziləri dəstəkli, bəziləri isə dəstəksiz hazırlanan hamam sandıqlarının üst qapağından gövdəyə qıfıl vurmaq üçün cəftə yeri olur. Sonda sənətkar bu qabları başdan-başa həndəsi nəbati naxışlarla, heyvan, insan, quş təsvirləri ilə bəzəyirdi. Qadınlar böyük hamam sandıqlarına paltarlarını, kiçiklərinə isə ziynət əşyalarını yığıb ağzını qıfılladıqdan sonra hamama aparmaq üçün xidmətçilərə təhvil verirdilər. {6}



Sərpuş: Qədim Azərbaycan məişətində işlədilən mis qapaq. Azərbaycan və digər şərq mətbəxlərində geniş yayılan sərpuşlar həm praktiki həm də dekorativ əhəmiyyət daşıyır.

Ənənəvi mətbəx əşyaları arasında xüsusi yer tutan, incə zövqlə hazırlanmış sərpuş əsasən yeməklərin üzərini örtmək məqsədi daşıyırdı. Süfrəyə verilən yemeyi 7-8 saat isti saxlayan bu misgərlik nümunəsi həm də, süt sağan zaman da istifadə olunurdu. Belə ki, keçmişdə süt sağan zaman süt dağılmaması üçün ucu şiş

hissəsini torpağa basdıraraq süd sağırdılar.

Güyüm – Güyüm qədim Azərbaycan məişətində geniş istifadə edilən mis qabdır. Əsasən suyun, südün və digər mayelərin daşınması və saxlanması üçün nəzərdə tutulmuşdur. Güyümlər həm sadə, həm də naxışlı şəkildə hazırlanırdı və mədəni – tarixi dəyərə malikdir.

Ənənəvi olaraq güyümlər misdən hazırlanırdı. Misin yüksək korroziyaya davamlılığı və uzun ömürlüyü bu materialın seçilməsinin əsas səbəblərindən biri idi. Bəzi güyümlərin daxili hissəsi qalayla örtülürdü ki, buda onları gigiyenik və dayanıqlı edirdi.



Güyümlərin səhəng adlanan bir forması da var. Səhənglərin tutumu 6-8 litr olmaqla uzun və dar boğazlı, güyümlər isə daha iri həcmli olub 10-12 litr tutur.

Məcməyi - Mis məcməyi, Azərbaycan və Şərq mətbəx mədəniyyətində geniş istifadə olunan ənənəvi qab növüdür. Məişətdə geniş istifadə olunan bu qablara sini də deyirlər. Adətən böyük ölçülü, düz və dayaz formada hazırlanır və yan tərəflərində kiçik qaldırılmış kənarları olur. Əl işi ilə hazırlanmış naxışlar və bəzəklər məcməyinin estetik görünüşünü artırır. Üst səthi parlaq cilalanmış və ya ənənəvi motivlərlə işlənmiş ola bilər. Məcməyilərin incə naxışlarla işlənməsi onlardan toylarda və bayram mərasimlərində xonça kimi istifadə olunması ilə bağlıdır. Həmçinin məcməyi və sinilərdən süfrələrə yeməklərin, meyvələrin və şirniyyatların təqdim edilməsi üçün istifadə olunur.



Nəticə

Müasir dövrdə misgərlik, ənənəvi sənətkarlığın yaşadılması və müasir dövrün tələblərinə uyğunlaşması ilə inkişaf etməkdədir.

Mis əşyalar indi daha çox dekorativ məqsədlər üçün istifadə olunur. Müasir evlərdə misdən hazırlanan güldanlar, şamdanlar, qablar və divar bəzəkləri populyardır. Misin üzərinə işlənən naxışlar və ornamentlər sənətkarlığın estetik tərəfini vurğulayır. Müasir mətbəxlərdə ənənəvi mis qablar yenidən maraq qazanır.

Su və digər mayelər saxlamaq üçün mis qablar yüksək istilik keçiriciliyi və təbii xüsusiyyətləri ilə sağlamlıq üçün faydalı hesab edilir.Turistlər üçün misdən hazırlanan kiçik ölçülü suvenirlər (naxışlı qablar, açar asqıları, dekorativ güldanlar) geniş yayılıb. Bu, həm sənətkarlığın inkişafına, həm də iqtisadi faydalara səbəb olur. Ənənəvi əl işləri ilə yanaşı, bəzi sənətkarlar müasir texnologiyalardan istifadə edir. Lazer oyma və digər maşın alətləri ilə daha dəqiq naxışlar və bəzəklər yaradılır. Bu üsul sənətkarlığın kütləvi istehsalına imkan verir. Mis təbii və təkrar emal oluna bilən bir materialdır. Müasir dövrdə ekoloji dəyərlərə önəm verən insanlar üçün misdən hazırlanan əşyalar ekoloji cəhətdən məsuliyyətli seçimdir.

Bu sənət həm mədəni irsin qorunması, həm də dekorativ və funksional əşyaların istehsalı ilə aktuallığını qoruyur. Misgərlik tariximizin və mədəniyyətimizin bir hissəsi deyil, həm də gələcək nəsillər üçün vacib bir irsdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan xalq sənəti, Rasim Əfəndiyev səh:9
2. Azərbaycan xalq sənəti, Rasim Əfəndiyev səh:104
3. Azərbaycan xalq sənəti, Rasim Əfəndiyev səh:105
4. Lahıc misgərlik sənəti — Vikipediya
5. Mis. Şəfəq Qurbanovanın mis məmulatları kolleksiyası
6. Mis. Şəfəq Qurbanovanın mis məmulatları kolleksiyası səh 215
7.Joint İssue Romania-Azerbaidjan-Traditional Folk Art.
http://www.wnsstamps.post/en/stamps/RO148.14
8.https://mehribanaliyeva.preslib.az/media-cd8098b0c1.html

SAMIRA YUSIFOVA

SEVINC KARIMLI

THE REFLECTION OF HISTORY ON METAL – COPERSMITHING

SUMMARY

Coppersmithing in Azerbaijan is an ancient craft with a long history and rich tradition, involving the processing of copper. This craft includes the creation

of various household and decorative items from copper, as well as artistic and decorative products. Over the centuries, it has developed and become more refined, maintaining its relevance in modern times. As an integral part of the https://doi.org/10.5281/zenodo.15774967 decorative applied arts, coppersmithing is both a craft and a cultural element. The craft often features traditional Azerbaijani patterns and symbols, reflecting the high level of craftsmanship and cultural influence. The ornaments that adorn copper items carry both decorative and symbolic meanings.

Key words: *Craftsmanship, Coppersmithing, Decorative art, Copper, Bathhouse chest, Sarpush (serving cover), Satil, Water Vessel*

САМИРА ЮСИФОВА

СЕВИНДЖ КЕРИМЛИ

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ НА МЕТАЛЛЕ – МЕДНОЕ РЕМЕСЛО

РЕЗЮМЕ

Ковка меди в Азербайджане — это древнее ремесло с долгой историей и богатой традицией, включающее обработку меди. Это ремесло охватывает изготовление различных бытовых и декоративных предметов из меди, а также художественных и орнаментальных изделий. На протяжении веков оно развивалось и совершенствовалось, сохраняя свою актуальность и в наши дни. Будучи неотъемлемой частью декоративно-прикладного искусства, медное ремесло представляет собой как ремесленную, так и культурную ценность. Изделия часто украшаются традиционными азербайджанскими узорами и символами, что отражает высокий уровень мастерства и культурного влияния. Украшения на медных изделиях несут не только декоративную, но и символическую нагрузку.

Ключевые слова: *мастерство, медное ремесло, декоративное искусство, медь, сундук для бани, сарпуш (покрытие для подачи блюд), сатыл (ведро), сосуд для воды.*

UOT 792

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15774967

SƏBİRƏ ƏLİYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının müəllimi

info@bxa.edu.az

REPRESSİYA, YAXUD TARİXİ YADDAŞIN SƏHNƏ TƏCƏSSÜMÜ

XÜLASƏ

30-cu illərin repressiyaları zamanı Azərbaycanın dəyərli və yaradıcı ziyalıları təqiblərə və sürgünlərə məruz qaldılar. Repressiyaya məruz qalmış sənətkarlar arasında Azərbaycan ədəbiyyat və incəsənətin görkəmli nümayəndələri də var idi. Repressiya mövzusu ədəbiyyatımızda da öz bədii imkanını tapmışdır. Xüsusilə sözügedən bu mövzu ayrı-ayrı dramaturqların dram əsərlərində yüksək bədiiliklə özünün səhnə təcəssümünü tapmışdır.

***Açar sozler**: Repressiya, səhnə təcəssümü , müstəqillik , Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti*

30-cu illərin repressiyası öz başlanğıcını sovet hakimiyyətinin qurulduğu ilk aylardan götürmüşdü. Siyasi təqiblərə məruz qalanların, güllələlənlərin, sürgün edilənlərin, min bir işgəncə ilə qətlə yetirənlərin böyük əksəriyyəti sovet rejiminə və mövcud quruluşa qarşı ciddi təhlükə yarada biləcək istedadlı zəka sahibləri idi. Qanlı rejim xalqımızın ziyalı övladlarını qırmaq, həbsxanalarda və sürgünlərdə çürütməklə milləti öz mənəvi köklərindən ayırmaq, kommunist ideologiyasının icrasına çevirmək istəyirdilər. O dəhşətli illərdə repressiyaya məruz qalmış sənətkarlar arasında Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin, ədəbiyyatşünaslıq və dilçilik elmlərinin çox görkəmli nümayəndələri : böyük dramaturq H.Cavid, istedadlı şair M.Müşfiq, görkəmli nasir və ədəbiyyat tənqidçisi S.Hüseyn, Azərbaycan Respublikasının ilk(və son) dövlət himninin müəllifi şair Ə.Cavad, yazıçı Y.V.Çəmənzəminli, professor B.Çobanzadə, folklorşünas-alim H.Zeynallı,

tənqidçi,ədəbiyyatşünas A.Musaxanlı, faciəvi rolların səhnəmizdə ən görkəmli ifaçıları A.M.Şərifzadə, Ü.Rəcəb və başqaları.

Xalqımızın və dövlətimizin müstəqilliyi, azadlığı uğrunda alovlu mübarizələr – 1918- 1920 –ci illər Azərbaycan Xalq Cumuriyyətinin liderləri illər boyu xalq düşməni damğası ilə lənətlənmişdir. Bu sahədə xüsusi xidməti olan M.C,Bağırov məqalələrin birində müsavatçıları "düşmənlərimiz" onların fəaliyətini "iştirakçı" və "əks inqlabçı" adlandırır, sonra isə yazırdı ki, xarixdə M.Ə.Rəsulzadənin başına toplanan millətçilərin içəridəki tərəfdarlarını əzmək lazımdır. Bu sadəcə söz yox, cəllad baltasını işə salmaq üçün proqram göstəriş idi. Azərbaycan Xalq Cümuriyyətinin liderləri amansız təqib edilir, terrora məruz qalır, öldürülürdü. Yüzlərlə günahsız insan həbsxana divarları arasında çürüdülürdü. Bu proses sonralar da davam etdirilmiş, 30-cu illərdə də az-çox mütərəqqə fikirlərin sahibləri, kalxoz quruculuğunun əleyhdarları, təqib olunmuş, ölüm cəzasına məhkum edilmiş, Sibir və Qazaxıstana sürülmüşdülər.

Dəhşətli hadisələrlə bağlı nümunə qeyd edəkki, incə romantik təbiətli, güclü milli ruhlu şairimiz, bir neçə dildən klassik əsərləri dilimizə çevirən cəfakeş tərcüməçi yorulmaz publisist, alovlu vətənpərvər Əhməd Cavad da Azərbaycan xalqının azadlığı və istiqlaliyyəti uğrunda mübarizənin mehrabına "xalq düşməni" kimi gətirilmiş müqəddəs qurbanlardan biri oldu. 1937-ci ildə oktyabrın 12-də GSRİ Ali məhkəməsinin hərbi Kollegiyası tərəfindən ölüm cəzasına məhkum edildi və elə həmin gecə də tarix bərqərar olandan bu günə qədər çıxardılmış ən ədalətsiz ölüm hökmlərindən biri yerinə yetirildi. Cəlladlar 45 yaşlı nakam şairin qəlbini döyünməkdən qoydular. Ə.Cavad ailəsinin sağ qalan üzvlərinin faciəsi isə bundan sonra başladı.

Repressiyaya məruz qalan şəxsiyyətlərimiz haqqında illərdə yetərincə tədqiqatlar aparılıb, kitablar nəşr olunub, bədii və sənədli filmlər çəkilib. Bu sahədə xeyli tədqiqat işləri aparılsa da bu problemlə bağlı kitab və məqalələr yazılsa da,fikrimcə hələ görüləcək işlər çoxdur. Azərbaycan ədəbiyyatı, mədəniyyəti və mətbuatı tarixində misilsiz xidmətlər göstərmiş bir sıra repressiya

qurbanlarının yazıçı şair, incəsənət,xadimlərinin bütünlüklə yaradıçı ziyalıların ədəbiyyatımızda da öz bədii təcəssümü tapmışdır. Dramaturgiyamızda da bu mövzu ayrı-ayrı dramaturqların dram əsərlərində yüksək bədiiliklə əks etdirilmişdir. Xalq yazıçısı İlyas Əfəndiyev "Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı" pyesində xalqımızın tarixində faciəli dövr alan 37-ci ilin qanlı hadisələrindən, repressiyaya uğramış görkəmli yazıçı, alim, səhnə xadimlərinin həyatından,Ş onların, başına gətirilən min bir müsibətdən dolğun bədii lövhələr yaratmışdır. Pyesdə Ayaz Turan səhnə fədaisi Abbas Mirzə Şərifzadənin bütövlükdə repressiya dövrü yaradıcı ziyalıların ümumiləşmiş obrazı kimi təqdim olunur. Səlim öz bacısı qızı xumarı sevgilisin, aktyor Ayaz Turanlı görüşməyi qadağan edir. Proletar yazıçı Şəfi Sadıqovun pyesində xalq düşməni rolunu oynamaqdan boyun qaçırdığına, Hüseyn Cavidin əsərlərində parlaq obrazlar yaratdığına görə istedadlı aktyor Ayaz Turan günbəgün təqib edilir. Müzəffər Bağırovun nəzərində "Ayaz kimilərinin canı Osmanlı türklərinin yanındadır". Dramaturq Mircəfər Bağırovun sağ əli olan Səlimin tutduğu əməlləri onun öz dili ilə aşkarlayır. "Mən xalq düşməni damğası basılan adamları tuturam güllələyirəm sibirin uzaq, buzlu çöllərinə göndərirəm. Lakin heç kəs bilmir ki, qorxudan, dəhşətdən gecələr gözümə yuxu getmir. Mən özümün də bir gün, bəlkə bu gün, bəlkə sabah, bəlkə bir ildən sonra tutulub güllələnməyəcəyimdən arxayın deyiləm. Adamların Bağırova sui-qəsd hazırladıqlarını, ya sovet hökuməti əleyhinə, Stalin Əleyhinə olduqlarını zorla boyunlarına qoymaq üçün onlara verdirdiyim işgəncələr məni dəhşətə salır."

Əsərdə təsvir edilən maraqlı səhnələrdən biri Ayaz Turanın Xumarla olan toyudur. Xumarın dayısı-daxili işlər komm isarı Səlim Babayev bu toyun əleyhinədir. Ayaz Turan "xalq düşməni" olduğuna görə onun toyunda heç kim iştirak etmir.

Mircəfər Bağırovun əmri ilə Mayis Kazımov Ayaz Turan həbs etməli və onun nişanlısı Xumarla evlənməlidir. Toy günü Mayis Ayaz Turanı həbs edir. Çıxılmaz vəziyyətdə qalan Xumar iki şərtlə buna razı olur. Ayazın onunla son dəfə görüşüb vidalaşmağa icazə verilsin. Əsərin finalında Xumar Ayaz Turanla

vidalaşmaq üçün toy gecəsindəki gəlinlik paltarında həbsxanaya gəlir. Ayazın "Mən onsuz da, bu dünyadan sənin böyük məhəbbətinlə gedirəm, Xumar! Nə üçün özünə əzab verib bu cəhənnəmə enirdin?" sualına Xumar : "Mən sənsiz yaşaya bilməzdim, Ayaz. Qoy cəlladlar, qəddar insanlar biri məhv olmuş sanmasınlar! Mən inanıram! İnanıram ki, bizim ruhlarımız, bizim məhəbbətimiz hansı başqa bir dünyada isə əbədi yaşayacaqdır! Elə bir dünyada ki, orda onlara cəlladların, qəddarların, insan əti yeyən əjdahaların gücü çatmayacaqdır! Buda sənin!" – deyir.

"Ayaz : Necə? Zəhər?

Xumar : Sus... Cəlladlar bizi pusurlar.

Ayaz ona dərin bir nəzər salaraq, tərəddüd etmədən dərmanı udur.

Ayaz : (qızın boynunu qucaqlıyaraq) Mənim sevgilim! Uçaq ərşi-əlaya!Orada bizi bu gözəl dünyanın əbədi ülviyyəti gözləyir : Beləliklə, Xumar öz təmiz adının, namusunun ləkələnməsinə yol vermir, zəhər içərək özünü öldürür. Hər iki qəhrəman sevgililər cəhənnəmdə vüsala yetişirlər. Bu repressiya qurbanları ölüm ayağında da inam və inadından dönmürlər. Mircəfər Bağırovun üzünə onu cəllad, nahaq qan tökən, vətən xaini, millət qatili adlandırırdılar. Pyesdəki sənətlərdən bir Məhəmməd Cuvarlı Bağırova deyir : "Nəsiminin dərisini soydular, amma əqidəsindən döndərə bilmədilər. İndi sən məni yalan danışmağa, əqidəndən dönməyə məcbur etmək istəyirsən? Sən bir dəstə başkəsənlə ola-ola kənd-kənd gəzib, Azərbaycan xalqının iqtisadiyyatını, mənəvi sərvətini məhv etdiyin üçün olmaya özünü vacib bir şəxsiyyət hesab edirsən? Yox! Sən çox adi, həm də alçaq bir satqınsan.(Bağırov onu güllə ilə vurur) Sevinmə ki, məni öldürdün, xalq bizim intiqamımızı səndən alacaq. Yaman alacaq! "Məhəmməd Cuvarlı heç bir əzabdan, işgəncədən qorxmayaraq, cəsur bir igid kimi ölümlə üz-üzə gələndə də haqsızlığın, ədalətsizliyə qarşı öz mübarizəsini davam etdirir.

İnsanlara işgəncə verməkdən ləzzət alan daxili işlər komissarı Səlim Babayevdən fərqli olaraq onun arvadı Mədinə xanım yüksək səviyyəli bir qadındır. O, ərinin bütün alçaqlıqlarını, yaramazlıqlarını üzünə deməkdən çəkinmir Humanist bir insan kimi daxilən Xumara dərin rəğbət bəsləyir, Ayaz Turanın

sənətini ürəkdən sevir. Bağırovun sağ əli olan qaniçən Səlim həm də öz arvadının qatilinə çevrilir. Dramaturqun bu əsəri Akademik Milli Dram Teatrında böyük uğur qazandı. Tarixi dramın ilk tamaşası 21 aprel 1989-cu ildə oynanılmışdır. Əsərə xalq artisti Mərahim Fərzəlibəyov maraqlı quruluş vermişdir. Respublikanın xalq artisti Səyavuş Aslan bu əsərdə yaratdığı obraz barədə yazmışdır : "İlyas Əfəndiyevin Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı" pyesində Azərbaycan xalq artisti Mirzağa Əliyevin protetini yaratmışam. Bu tamaşanı Türkiyədə də göstərdik. Çox bəyəndilər. Təvazökarlıqdan uzaq olsa da, deməliyəm : orada qeyd etdilər ki, bu duünyamiqyaslı aktyorlar səviyyəsində yaradılmış obrazdır"

Xalq artisti Nurəddin Mehdixanlı da müxbirin : Siz səhnədə bir çox obrazlar yaratmısınız. Onların arasında saxlayıb-seçdiyiniz bir obraz varmı? Sualına cavabında demişdir : "Mən əqidə etibarı ilə türkcü-turançıyam. Qismətimə düşən obrazlara görə taleyimdən çox razıyamş Mən ruhən yaxınım olan M.M,Şərifzadə kimi bir şəxsiyyətin obrazını yaratmışam. Görkəmli dramaturq İlyas Əfəndiyevin "Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı" tamaşasında Ayaz Turan obrazını yenə də belə bir xoşbəxtliyi mənə mərhum İlyas müəllimin "Unuda bilmirəm" tamaşasında Kamran obrazı verib. Kamran obrazı taleyimdə də çox böyük rol oynayıb. Həyat yolumu işıqlandırıb, həyatdan özümü tanımaqda mənə kömək edib. Bu əsər istər öz fikri, istərsə də bədii sehri və estetik təravəti ilə dramaturqun digər əsərləri ilə bərabərdə duran təkrarsız sənət abidəsidir. İlyas Əfəndiyev sənətinin fikri estetik nüvəsi də elə bu payız nümunələrində öz bədii əksini tapır. Bu əsərlərdə məna-fikir dərinliyinin birər örnəkləri görünür.

Xalq şairi Nəbi Xəzrinin "Gecə döyülən qapılar" pyesi də repressiya mövzusunda həsr olunub.

Bu əsərədə də xalq artisti Mərahim Fərzəlibəyov quruluş vermişdir. Bu əsər 1989-cu ilin 30 sentyabrında teatrda uğurlu nümayiş etdirildi. Repressiya dövrünün ictimai bəlalarından bəhs edən bu tamaşada ədalətsizlik, zorakılıq nəticəsində baş verən faciələr namuslu insanların, vətənpərvər şəxslərin, qeyrətli adamların, vətənpərvər şəxslərin, qeyrətli adamların, xalq işi uğrunda fədakarlıq göstərənlərin

“xalq düşməni” damğası ilə məhv edilməsi kimi fəlakət bədii vasitələr və canlı obrazlarla göstərilirdi. Xüsusilə Mehri ana obrazı həm dramaturqun, həm də onu səhnədə dolğun təcəssüm etdirən xalq artisti Amalya Pənahovanın uğurlu işi idi. Bu obraz 30-cu illərin acı həqiqətlərini, Stalinin şəxsiyyətinə, onun ideyalarına sadəlövhlüklə aldadan adamların faciəsini bəyan edirdi. Xalqımızın ən gözəl xüsusiyyətlərinin, humanist keyfiyyətlərinin, ən ağır, faciəli günlərində belə ruhdan düşməyib şər qüvvələrə qarşı mübarizə aparmaq meylinin obrazlı və bədii vasitələrlə təsviri “Gecə döyülən qapılar” əsərinin və tamaşasının əsas cəhətləri idi.

Teatr tariximizin cəfakeş tədqiqatçısı, milli Elmler Akademiyasının müxbir üzvü, professor Kazımovun fikrincə “Gecə döyülən qapılar” tamaşası da ideya siqləti, fikir aydınlığı,daxili ideya məzmunu ilə nəzəri cəlb etmişdir. “Gecə döyülən qapılar” tamaşasında hadisələr Azərbaycan ucqar kənd rayonlarının birində baş verir. Tamaşada səksəkə , əsasən, hansısa günahsız zavallının gecələrin birində qapısının döyülə biləcək vahiməli duyğularını keçirməsində idi. Tamaşa başqa estetik qavrama prizmasının ölçüləri baxımından böyük anlamda qəbul olunan Ana faciəsinin dramatik-psixoloji təsviri idi. Dramaturq və rejissorun həmin istəyi Amalya Pənahovanın ifa etdiyi Mehri ana obrazında cəmləşdirilmişdi. Aktrika öz oyununda Mehri ananın daxili sarsıntılarını müdrikliklə ürəyində milli dərdə çevirdiyi epizodlarda təbii, canlı, təsirli idi.

Xalq yazıçısı Elçinin “Cəhənnəm sakinləri” pyesi dı 37-ci ildə milli fəlakət və faciə şəklində bütün ölkəni əhatə edən repressiya hadisələrindən bəhs edir. Tamaşada insanlara qarşı həyata keçirilən təqib və təzyiqləri nəticəsində ər və arvad üz-üzə dayanır. Onlar böyük qorxunun nəticəsində satqına çevrilirlər. Öz günahlarını bir-birindən gizlətməyə çalışsalar da evlərində çağrılmamış qonaq(əslində şeytan) onların kimliyini üzə çıxarır.

Tamaşaçı bir anlığa o müdhiş və dəhşətli illərə qayıdır. 1937-ci ilin 31 dekabrında dörd ailə yeni ili qarşılamağa hazırlaşır. Bu sadə adamlardan fərqlənən dördüncu cütlük böyük vəzifədə işləyən kişi və onun küsar qadını qonşulara qoşulmur. Əslində qoşulmayan təkcə qadındır, çünki yeni ilə bir neçə saat qalsa da,

kişi hələ işdən gəlməyib. Görünür yenə ifşa iclasındadır. Qadın həm əri üçün narahatdır, həm də ilin son günündə axşam ifşa iclası keçirənləri anlamır, 37-nin tutha-tutundan gileylənir. Amma kişi evə gələndən sonra aydın olur ki, həmin gün ifşa iclası təkcə onun iş yerində keçirilməyib. Çünki ümumi qapının üstündəki zəng düymələri bir-bir basılır və qonşu kişilər onların ardınca gələn qara maşından düşən qara meşin plaşlı enkevedeşin əmri ilə aparılır, onların həyat yoldaşları isə ərlərinin ardınca yüyürür və qeyb olardı.

Tamaşada baş qəhrəmanlar – Kişi və Qadın isə baş verənləri unutmağa çalışaraq güya yeni ili qarşılamağa çalışırlar. Ər və arvadın şeytan, iblis zən etdiyi Qonağın kişi ilə Qadının iştiraki ilə ifşa iclası qurur səhnə boyu düzülmüş qapının zəngi üç dəfə çalınır və qonşular bir-bir gedirlər. Qonağın-Şeytanın gəlişi ilə o əvvəlcə kişinin iç üzünü, dost xəyanətini açıb onun məsum görünüşlü Qadınına deyir, sonra da Qadının işləklərini açıb tökür. Ər də arvad da guya bir-birini qorumaq üçün donosbazlıq etdiyi desə də, seyrçi anlayır ki, hər kəs ilk növbədə özünü sığortalamaq, ölümdən, sürgündən, qorumaq üçün belə edib. Səhnə əsərinin quruluşçu rejissoru və rəssamı xalq artisti Azər Paşa Nemətovdur. Yeni səhnə əsərində xalq artistləri Məleykə Əsədova(Qadın), Nürəddin Mehdixanlı(Qonaq) əməkdar artistlər Elşən Rüstəmov(Kişi), Mirzə Ağabəyli(Qonşu) və digər aktyorlar iştirak edirlər.

Xalq artisti Nürəddin Mehdixanlı Qonağın-əsl şeytani obrazını gözümüzün önündə canlandırır, tamaşaçını gah güldürür, gah qorxudur, ancaq bütün hallarda düşündürməyi bacarır.

Ərlə arvad qonağı şeytan adlandırsalar da, əslində, onların ölüm qorxusu getdikcə vəhşiləşmələrinə, şeytandan betər qəddarlaşmalarına səbəb olur. Belə ki, onlar üzlərinə deyilən həqiqəti eşitməmək, ya da ört-basdır etmək üçün qonağı öldürmək, hətta qadının təkidi ilə tikə-tikə doğramaq da istəyirlər. Ancaq bu istəkləru baş tutmur.

Lakin qəhrəmanların qorxduğu hadisə başlarına gəlir. Öldürdüklərini zənn etdikləri qonaq bir anda qeyb olandan sonra o vahiməli maşın səsi son dəfə onların

qapısının ağzında eşidilir. Bundan öncə onların bütün əməllərini üzlərinə deyən o qəribə məxluq bu dəfə polis cildində qapıda peyda olur. Səbəb isə aydındır, əri "xalq düşməni" adıyla həbs etmək.

Tamaşanın bütün mahiyyəti sonda, qadının fəryadında açılır. Əri üçün çırpınan, onu həbs etməmələri üçün yalvaran qadına polis "darıxma, bir azdan sənin də arxanca gələcəklər" – deyəndə, sevgili əri qadının yanından çıxır və ağlayıb fəryad qoparır : "Mən yaşamaq istəyirəm !

Biz həcmcə kiçik bu məqalədə repressiya mövzusuna həsr olunmuş üç əsəri təhlil etdik. 37-ci ilin repressiyası zaman müddəti uzaqlaşdıqca bundan sonra da ədəbiyyatımızda, o cümlədən dramaturgiyamızda da öz səhnə təcəssümünü tapacaq.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Bəkir Nəşiyev. Əhməd Cavad. "Ozan", 2004.
2. İlyas Əfəndiyev. Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı, seçilmiş əsərləri, yeddi cilddə, üçüncü cild, Bakı, Çinar-Çap, 2002
3. Sənətkarın üçüncü ömrü , Bakı, "Çinar-çayı" 2002
4. Vəfa Xanoğlan. İlyas Əfəndiyev və Azərbaycan mədəniyyəti. Bakı "Elm" 2013.
5. İnqilab Kərimov. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. Bakı "Maarif" 2002
6. İlham Rəhimli. Səhnə sehrinin sirdaşı. Bakı "Çaşroğlu" nəşriyyatı 2005.
7. Gülcahan Mirməmməd içindəki şeytanı ac saxla ki... "Mədəniyyət" qəzeti 11 oktyabr 2017.
8. "Panorama" qəzeti, 20 aprel 1998.
9. Abid Tahirli. Azərbaycan mühacirət mətbuatından publisistika (1921 – 1991)
10. Abid Tahirli. Azərbaycan Mühacirəti. Bakı 2001

SABIRA ALIYEVA

REPRESSION, OR THE THEATRICAL EMBODIMENT OF HISTORICAL MEMORY

SUMMARY

During the repressions of the 1930s, valuable and creative intellectuals of Azerbaijan were subjected to persecution and exile. Among the artists who were subjected to repression, there were also prominent representatives of Azerbaijani literature and art. The theme of repression has also found its artistic opportunity in our literature. In particular, this theme has found its stage embodiment with high artistic value in the dramatic works of individual playwrights.

Açar sozler: *Repression, stage embodiment, independence, Azerbaijan Democratic Republic*

САБИРА АЛИЕВА

РЕПРЕССИИ, ИЛИ СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

РЕЗЮМЕ

Во времена репрессий 1930-х годов ценные и творческие азербайджанские интеллигенты подверглись преследованиям и ссылкам. Среди репрессированных были и выдающиеся представители азербайджанской литературы и искусства. Тема репрессий нашла своё художественное отражение и в нашей литературе. Особенно ярко эта тема была воплощена на сцене в драматических произведениях отдельных драматургов с высоким художественным мастерством.

Ключевые слова: *репрессии, воплощение темы на сцене, представители азербайджанской литературы.*

УДК 736

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775027

НАРГИЗ ГУЛИЕВА

Докторант Азербайджанской Академии Художеств

naraazizova@yahoo.com

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию особенностей сценографии музыкальных театральных постановок. Отмечается, что из всех видов театральных спектаклей, музыкальный является наиболее приверженным традициям, что отражается и на характере сценографии музыкальных постановок. Существование устойчивой традиции определяет доминирование определенной эстетики оформления, в некоторых случаях вплоть до использования устоявшихся иконографических типов. Помимо жанровой природы и специфики музыкальных спектаклей приверженность сценографии традиции обуславливается и влиянием аудитории. Подчеркивается, что сценография музыкального театра носит синтетичный характер. Основанный на природе движения и игры, он сочетает в себе живопись, архитектуру и пластическую организацию событий с музыкой, ритмом, хореографией и словом. Концентрация творчества стенографиста, композитора, хореографа, художника по костюмам и свету, мастерство гримера, сценографа и т.д. приводит к созданию цельного художественного образа современного музыкального театра.

Ключевые слова: *сценография, музыкальный, спектакль, декорация, эстетика, оформление, визуально-пластический образ.*

Театр является одним из самых социально активных видов искусства, поскольку природа театра требует зрительского интереса и эмоциональной связи между сценой и зрителем. Усилия всех создателей спектакля, в том

числе и художника театра, направлены на создание определенного единства сцены и зала. Творческий процесс, который он представляет зрителям, от афиши до финального акта, способен оказывать эстетическое воздействие и вызывать интеллектуальные, а порой и искренние эмоции.

В современную эпоху человеческой цивилизации, характеризующуюся развитием профессионального театра, наряду с драматургией и актерским мастерством возник новый вид художественного творчества, условно именуемый сценографией. Эта область занимается художественно-эстетическим оформлением всего, что окружает исполнителей, с чем они соприкасаются и с чем себя ведут, включая специальное пространство, называемое сценой, оборудованное для выступления. В результате сценография – в рамках сценического пространства и развернутого временного диапазона спектакля – служит формированию неповторимого визуально-пластического образа, характерного для спектакля в целом.

Термин «декоративное искусство», который буквально означает «оформлять или украшать что-либо», исторически обусловлен. Поэтому, как полагают многие исследователи, он характеризует определенный период развития сценографии, основанной на «чисто живописных» методах станковой живописи. Термин «постановка спектакля», возникший в 1920-е годы, отражал эстетику конкретного театрального направления и не мог претендовать на универсальное применение. Вот почему в современную эпоху термин «декорация» был заменен термином «сценография».

Размышляя над термином «сценография», который вовсе не нов и часто использовался в разные периоды, Г.К. Лукомский писал: *«Сценография — художественное оформление сцены... возникла в эпоху Эсхила-Софокла»* [5, с.129]. Здесь было бы разумно предположить, что современный термин «сценография» является трансформацией термина «скенография», который когда-то понимался как «роспись сцены», то есть использование «колористических перспектив» в оформлении сцены [2, с.12]. Как утверждает Витрувий: «*Сценография — это рисунок внешнего вида и фасада*

будущего здания, созданный сообразно его пропорциям» [3, с.26]. Имеется в виду, что сцена – это фасад театрального здания с ареной, перед которой разыгрывается представление.

Хотя термин «стенография/сценография» (т.е. сцено-графия) стал использоваться в его нынешнем значении в недавний период, когда театральное искусство стало популярным, на самом деле он не так уж и нов и использовался в различных значениях на многих этапах истории. Термин «стенограф», произошедший от слова «сценография», также весьма распространён. С его помощью творческие работники, непосредственно участвующие в организации сценического пространства спектакля, отмечают специфику своей профессии в театре.

Считается, что любой художник, будь то станковый живописец или график, может создать грамотное оформление пьесы. Если ограничить обязанности художника содержательным оформлением готового спектакля, то есть добавить к его компоновке описательные линии, взятые из таких видов искусства как живопись, графика и т.д., то его деятельность можно считать верной. Однако в современный период театр выдвигает новые требования, по-другому оценивает роль художника в создании художественного оформления спектакля, что в свою очередь требует специализации, театральной направленности и режиссуры [8, с.3].

Технические профессии, напрямую связанные с театральной сферой, не ограничиваются инженерными вопросами, но входит и в творческий процесс искусства, в создание пространственного образа спектакля. Именно в творческом соавторстве технические поиски идут в синтезе с созданием всей структуры спектакля (не ограничиваясь подготовкой конкретных конструкций, подготовленных в консультации или «на заказ»). Такое взаимодействие, возникающее в процессе создания художественного произведения, раскрывает новые возможности театрального искусства.

В.Я. Быков дает следующее определение сценографии: *«…которая является важным моментом художественной завершенности спектакля и*

включает в себя совокупность всех технических и художественных средств построения спектакля, включая среду» [2, с.12],

Из всех видов театральных спектаклей, музыкальный является наиболее приверженным традициям, что отражается и на характере сценографии музыкальных постановок. Существование устойчивой традиции определяет доминирование определенной эстетики оформления, в некоторых случаях вплоть до использования устоявшихся иконографических типов. Помимо жанровой природы и специфики музыкальных спектаклей приверженность сценографии традиции обуславливается и влиянием аудитории. Под воздействием ожидания зрителя, как актуального, так и потенциального, в сценографической практике музыкального театра XX – начала XXI вв. наблюдается обращение к традиционной эстетике оформления и ее трансформации в соответствии с современными реалиями.

Сценография театра, особенно музыкального, носит синтетичный характер. Основанный на природе движения и игры, он сочетает в себе живопись, архитектуру и пластическую организацию событий с музыкой, ритмом, хореографией и словом. Концентрация творчества стенографиста, композитора, хореографа, художника по костюмам и свету, мастерство гримера, сценографа и т.д. приводит к созданию цельного художественного образа современного музыкального театра.

Основные элементы театральной сценографии – декорации, освещение, реквизит и бутафория, костюмы, грим актеров – являются единственной художественной единицей, подчинены замыслу спектакля, отражающем в себе смысл и характер сценической истории.

В спектакле искусство театральной декорации включает в себя все, что окружает актера (декорации, вещественные атрибуты), что он носит (костюм, актерский грим, маска и другие средства, изменяющие его внешность). Однако в качестве выразительных средств в театрально-декорационном искусстве могут использоваться и другие элементы: во-первых, то, что создает природа, затем бытовые или промышленные предметы и их фактура,

и, наконец, маски, костюмы, материальный реквизит, созданные в результате творчества художника, начиная с живописи, графики, сценического пространства, света, динамики и т. д.

Образ, воплощаемый на сцене, художник сначала создает в эскизе или модели. Последующим шагом становится сценическое оформление, связанное с поисками выразительной декорации. В творчестве лучших театральных художников эскиз, созданный в живописном решении, выходит за рамки рабочего плана оформления сцены, а является своего рода самостоятельным произведением искусства.

Однако основу декорации составляют конструкции, проекции, драпировки, экраны и т.д., а также гармония различных приемов изображения [1, с.12]. Вместе с тем, развитие сценической техники и расширение приемов изображения не отрицают значения живописи как основы театрально-декорационного искусства в целом. В каждом отдельном случае выбор приема изображения определяется конкретным содержанием, жанром и стилем ставящегося произведения.

Немаловажное значение имеют и костюмы актеров, которые совместно с декорациями характеризуют социальные, национальные и личностные особенности героев спектакля. Они связаны с декорациями по цвету, а в балетном спектакле имеют и особый «танцевальный» характер (они должны быть удобными и легкими, отмечать танцевальные движения).

«Искусство театральной декорации изменяется вместе с развитием художественной культуры в целом. Оно зависит от господствующего художественного стиля, типа драматургии, состояния изобразительного искусства, а также от конструкции театральных зданий и сцен, техники освещения и многих других конкретно-исторических условий» [9].

Сценограф должен в совершенстве знать законы линейной и воздушной перспективы, владеть чрезвычайно широким набором приемов письма и уметь приспособить свой колорит к огненному освещению, которое обычно бывает в сценических представлениях. Театральный художник, создающий

сценическую среду произведения, должен уметь создавать впечатление, воздействующее на зрителя посредством простого пространства [9]. Поскольку декоратор постоянно сталкивается с различными жанрами театрального искусства на материалах соответствующих периодов, он должен обладать особой культурой и обширными знаниями в области драматургии, музыки, изобразительного искусства и т.д. [6, с.7].

Как отмечал В.Ф. Рындин, *«направление работы художника театра зависит от требований жанра. Особенно в музыкальных спектаклях, среди которых оперетты, музыкальные комедии, водевили, мюзиклы и т. д., художник выступает на равных с участниками. Поскольку музыка связана с эмоциями зрителей, декорации выступают здесь как форма визуального выражения музыки. Эта форма должна иметь эффект — отсюда необходимость полноценного спектакля, начинающегося в музыкальных комедиях и опереттах. Подход художника-декоратора к балетной труппе музыкального спектакля часто зависит от характера музыки и либретто. Однако есть одна принципиальная основа решения балетных и танцевальных номеров и структуры в целом. Для балетных и танцевальных номеров необходимо сценическое пространство, на нем не должно быть встроенных декораций, занимающих много места, каждый силуэт на нем, каждый штрих в движении актера должны быть четко и резко прорисованы, при легкости и простоте фона. Здесь главная цель художника — организовать пространство для движения и ритма»* [7, с.12].

Декорация всегда остается мнимым образом. Попытки устранить эту мнимость всегда приводили к полному отказу от декораций и постановке спектаклей либо в реальной обстановке, либо на пустом сценическом пространстве, приспособленном для театральной игры. Несмотря на то, что такие места спектакля были известны задолго до декораций, они вызвали бурный интерес у современных мастеров. Однако декорации и сегодня остаются незаменимой частью оформления театра. Декорации позволяют художнику решать сложные творческие задачи и воссоздавать перед

зрителями образ реальной жизненной среды героев пьесы, погружая их в мир фантазии, воображения и красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В.В. Искусство театра и техника сцены. – В кн.: Наука о театре. Л.,1975,
2. Быков В.В. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. д-ра архитектуры – М., 1973.
3. Витрувий М.П. Десять книг об архитектуре. М., 1936.
4. Листовский В.В. Пути развития сценографической науки. – Сценическая техника и технология. 1977, №3.
5. Лукомский Г.К. Старинные театры. Т. 1, 1913, s.129.
6. Рындин В.Ф. Как создается художественное оформление спектакля – М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1962, 37 с.
7. Рындин В.Ф. Художник и театр. – М.: ВТО, 1966., 7-8;
8. Шеповалов В.М. Сценография – пространственное решение спектакля s. 3 http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/shepovalov-vm-scenografiya-prostranstvennoe-reshenie-spektaklya).
9. palitranews.az/print.php?id=15414ə.

NƏRGİZ QULİYEVA

MUSİQİLİ TEATR TAMAŞALARININ SƏHNƏQRAFİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

XÜLASƏ

Məqalə musiqili teatr tamaşalarının ssenarisinin xüsusiyyətlərinin öyrənilməsinə həsr edilmişdi. Qeyd edilir ki, teatr tamaşalarının bütün növləri arasında ən çox ənənəyə sadiq olan musiqili olur ki, bu da musiqi əsərlərinin ssenarilərinin xarakterində özünü göstərir. Sabit ənənənin mövcudluğu müəyyən bir dizayn estetikasının, bəzi hallarda müəyyən edilmiş ikonoqrafik növlərin istifadəsinə qədər üstünlük təşkil edir. Musiqi tamaşalarının janr xarakteri və

spesifikliyi ilə yanaşı, ssenarinin ənənəyə sadiqliyi də tamaşaçıların təsiri ilə müəyyən edilir. Musiqili teatrın ssenarisinin sintetik xarakter daşıdığı vurğulanır. Hərəkət və oyunun xarakterinə əsaslanaraq, rəssamlıq, memarlıq və hadisələrin plastik təşkilini musiqi, ritm, xoreoqrafiya və sözlərlə birləşdirir. Stenoqrafın, bəstəkarın, xoreoqrafın, geyim və işıq üzrə rəssamın, vizajistin, quruluşçu rəssamın və s. yaradıcılığının cəmləşməsi müasir musiqili teatrın vahid bədii obrazının yaradılmasına gətirib çıxarır.

Açar sözlər: *ssenari, musiqi, tamaşa, dekorasiya, estetika, dizayn, vizual-plastik obraz.*

NARGIZ GULIYEVA

FEATURES OF THE SCENIC DESIGN OF MUSICAL THEATRE PRODUCTIONS

SUMMARY

The article is devoted to the study of the features of the scenography of musical theater productions. It is noted that of all types of theatrical performances, the musical is the most committed to tradition, which is reflected in the nature of the scenography of musical productions. The existence of a stable tradition determines the dominance of a certain aesthetics of design, in some cases up to the use of established iconographic types. In addition to the genre nature and specificity of musical performances, the commitment of scenography to tradition is also determined by the influence of the audience. It is emphasized that the scenography of musical theater is synthetic in nature. Based on the nature of movement and play, it combines painting, architecture and plastic organization of events with music, rhythm, choreography and words. The concentration of creativity of the stenographer, composer, choreographer, costume and lighting designer, the skill of the make-up artist, set designer, etc. leads to the creation of a holistic artistic image of a modern musical theater.

Keywords: *scenography, musical, performance, decoration, aesthetics, design, visual-plastic image.*

UOT 736

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15774995

AYTƏN YUSİFKƏNAN

Azərbaycan Dövlət İqtisad Universitetinin
UNEC Dizayn məktəbinin
"Dizayn" kafedrasını müəllimi
aytan.yusifkanan@bk.ru

ŞƏKİNİN ŞƏBƏKƏ SƏNƏTİ

XÜLASƏ

Məqalədə türk memarlıq tarixində özünəməxsus yer tutan şəbəkə sənətindən bəhs olunur. Qeyd edilir ki, bu sənət Azərbaycanın dilbər guşəsi olan Şəkidə daha geniş vüsat alıb. Göstərilir ki, şəbəkə sənəti memarlıqla sıx bağlı olduğndan, əsasən monumental xarakter daşıyır. Şəbəkə eyni zamanda dekorativ-tətbiqi sənətlərin xüsusi vərdiş, təcrübə və texnologiya tələb edən sahələrdən biridir. Şəbəkənin özəlliyi ondan ibarətdir ki, naxışlarda yapışqan və mismarlardan istifadə olunmur. Taxtadan hazırlanan və rəngli şüşə ilə bəzədilən bu cür çərçivələr qapı və pəncərə yerinə istifadə edilir. Adətən şəbəkə ustaları ənənəvi təbiət ornamentlərinə üstünlük verirlər. Vurğulanır ki, incə zövq tələb edən bu sənət bugünə kimi gəlib çatmışdır. Tofiq Rəsulov, Soltan İsmayılov, Hüseyn Hacımustafazadə kimi istedadlı Şəki ustalarının ənənəvi şəbəkə sənəti nümunələri novator meylləri ilə seçilir. Belə ki, əsrlər boyu düz bir səth üzərində yığılmış şəbəkə nümunələri müasir ustalar tərəfindən müxtəlif həcmli formalarda təqdim olunur.

Açar sözlər: *Şəki, şəbəkə, ornament, taxta və şüşə parçaları, yapışqan, mismar, novator meylləri.*

Türk memarlıq tarixində özünəməxsus yer tutan unikal "Şəbəkə" sənəti Azərbaycanda diqqətlə qorunur. Yaxın Şərq memarlığında və dekorativ sənətində bədii konstruktiv formaya malik olan qeyri-maddi mədəni irsi olan şəbəkə sənəti Azərbaycan memarlığında XI-XII əsrlərdən istifadə edilmişdir. Dekorativ sənətin şah əsəri usta tərəfindən yığılmış kiçik şüşə hissələrdən ibarət olan, yapışqan və mismarsız bir-birinə yapışan ağac elementləri olan bir müstəvidir. Rəngli şüşələr

bir-birinə yapışdırılmır və ya bir-biri ilə birləşdirilmir, lakin qiymətli ağacdan hazırlanmış taxta qəfəsdə yivlərə daxil edilir və sonra dəqiq ölçülü bloklarla bərkidilir. Bu sənətin əsas "sirri" ondan ibarətdir ki, kiçik alətlər arasında çıxıntılı və girintili taxta hissələrin köçürülməsi var, onların arasına kiçik şüşə parçaları qoyulur. Mühəndislik, dekorativ və tətbiqi bacarıqların bir növ qarışığı.

Bütün quruluş dırnaq və ya yapışqan olmadan yığılır və yalnız sadə əl alətləri istifadə olunur, buna görə də hər vitraj pəncərə ustanın ruhunun bir parçasıdır.Taxta hissələr şəmşid, qoz, fıstıq və palıd kimi sərt ağaclardan hazırlanır. Şəbəkə naxışları, qəfəs mənasında Günəşi, həyat enerjisini, zamanın əbədi axınını və Kainatın sonsuzluğunu simvollaşdırır.

Tarix bu qeyri-adi sənətkarlığın Azərbaycanda ilk dəfə nə vaxt meydana çıxdığı barədə məlumatı saxlamamışdır, baxmayaraq ki, ondan min il əvvəl bu ərazidə artıq istifadə edildiyi güman edilir. Ən erkən şəbəklər – o zamanlar hələ də daşdan düzəldilmişdir – arxeoloqlar tərəfindən tapılmışdır ki, onlar XII-XIII əsrlərə aiddir. Açıq işlənmiş daş qəfəslərə saraylarda və sadə yaşayış binalarında, hamam və məscidlərdə rast gəlinmişdir. O zamanlar ustalıq zirvəsinə çatmış, öz naxışlarını yaradan, mənası naməlumlardan gizlədilən insanlara hörmətlə Usta deməyə başladılar.

Şəki şəbəkənin sirlərinin açıldığı şəhərdir. Bu mozaika şüşə və ağacdan bir mismar və ya yapışqan olmadan hazırlanmışdır. "Şəbəkə" çox vaxt Avropanın vitraj pəncərələri ilə müqayisə edilir. Həqiqətən də onların arasında bəzi ümumi cəhətlər var, hər iki halda rəngli şüşə istifadə olunur, lakin vitraj ilə müqayisə səhvdir, çünki "Şəbəkə" və vitraj tamamilə fərqli vizual dillərə malikdir. "Şəbəkə"nin vizual dili qədim türk xalçalarının rozet və ya medalyon şəklində həndəsi naxışlarını əks etdirir. Bundan əlavə, Avropa vitrajlarından bəlkə də daha mühüm fərqi odur ki, naxışlar elə belə alınmır, hər biri günəşin enerjisini, kainatın sonsuzluğunu və ya başqa bir şeyi simvollaşdırır. Daha tez-tez şəbəkə Asiyadakı dekorativ qəfəs sənəti ilə müqayisə edilir, burada naxış da simvoldur. Şəbəkə, həndəsə və rəsmlər olmadan edə bilməyəcəyiniz aydın riyazi hesablamalar tələb edən əsaslı şəkildə fərqli, xüsusi bir sənət növüdür.

Şəbəkənin səth ölçüləri bu sənət növünün ustalarının yaratdığı əşyaların funksional təyinatından asılı olaraq bir neçə kvadrat santimetrdən bir neçə kvadratmetrə qədər dəyişə bilər. Şəbəkə memarlıq qurğusunun bir hissəsi kimi təsnif edilə bilər: qapılar, pəncərələr, pilləkən məhəccərləri və interyerdə istifadə olunan fənərlər, sandıqlar, şkaflar kimi fərdi əşyalar. Ornamentin əsasını daha dəqiq həndəsi fiqurlar təşkil etdiyindən kompozisiyaya görə başqa təsnifat da mövcuddur: "cəfəri", "səkkiz", "onaltı", "gülləbi", "şəmsi", "göllü", o cümlədən "bəndi-rumi". Şəbəkə naxışları Günəşi, həyat enerjisini, zamanın əbədi axını və Kainatın sonsuzluğunu simvollaşdırır. Ən çox yayılmış şəbəkə kompozisiyaları müntəzəm həndəsi formalı çoxşüalı ulduzlardır.

Azərbaycanın tarixi şəhərləri – Şəki, Şuşa, Ordubad, Bakı, Gəncə, Lənkəran, Naxçıvan, eləcə də azərbaycanlıların sıx məskunlaşdığı Dərbənd şəhəri şəbəkə sənətinin və simvolizminin xüsusi yayıldığı ərazilər idi. Şəbəkə sənəti və onun simvolizmi Azərbaycanın bölgələrində müəyyən qədər fərqlənir. Məsələn, istehsal texnologiyası nöqteyi-nəzərindən Ordubad sənətkarları həndəsi fiqurların sadəliyinə, asket rəng sxemlərinə üstünlük vermişlər. Lakin buna baxmayaraq, ölkənin demək olar ki, bütün bölgələrində əsas material rəngli şüşələrdir.

Şəbəkə sənətinin əsas mərkəzi Şəki şəhəridir. Azərbaycanın ən qədim şəhərlərindən biri olan Şəki sənətkarlıq paytaxtı adlanır, YUNESKO-nun Ümumdünya İrs Siyahısına daxil edilmişdir. Xalq sənətkarlığının çoxlu çeşidi var, lakin onlardan biri də var ki, Azərbaycanda yalnız Şəkidə qorunub saxlanılır. Bu sənətlərin ən unikal, nadir və mürəkkəb sənət növü olan şəbəkədir. Şəkidə bu ənənə indi də daha "təmiz", klassik formada təqdim olunur. Bu sənət növünün XVIII-XIX əsrlərə aid qiymətli inciləri burada cəmləşib və XX əsrin ortalarında şəbəkə ənənələrinin bərpası ilə sanki "ikinci nəfəs" açılıb.

Məscidlərin, malikanələrin və sarayların pəncərə və qapılarının dizaynında istifadə olunan "Şəbəkə" tikililərə xüsusi estetika verir. Şəbəkə sənətinin və onun simvollarının daşıyıcıları xalq sənətkarlarıdır. Məşhur xalq sənətkarlarından Mehdi Mehdiyev (XIX əsr), Şahbuzlu Abuzər Bədəlov (XVIII-XIX əsrlər), Şəkili Abbasquludur (XIX əsr).

Şəbəkə sənətinin klassik nümunəsi Şəkidə 1762-ci ildə Xan Məmməd Həsənin dövründə tikilmiş və mahir rəssamlar – Şamaxılı Qəmbər Qarabağı, Əli Qulu və Qurban Əli tərəfindən çəkilmiş Şəki Xanlarının sarayıdır. Canlı ənənəni və onun vizual dilini günümüzə tam çatdıran saray nümunələri olmuşdur. XVIII əsrdə bir mismar olmadan tikilmiş, daş qalada dəbdəbəli divar rəsmləri və oyma pəncərələri olan bu əzəmətli sarayı haqlı olaraq Azərbaycan memarlığının incisi adlandırırlar. 250 il əvvəl tikilmiş Şəki Xanları Sarayının pəncərələri şəbəkə sənətinin ən parlaq nümunəsidir. Saray pəncərələrinin hər kvadratmetri 4000-5000 ədəd bir-birinə bağlı taxta bloklardan və çoxrəngli şüşədən ibarətdir.

1834-cü ildə sarayı ziyarət edən dekabrist A. Korniloviç qardaşına yazdığı məktubda sarayın qeyri-adi gözəlliyindən ləzzətlə danışaraq, xüsusilə yazırdı: "... otağın sağında və solunda, onun yerinə divarlarda ən yaxşı işlərin naxışları olan qoz çərçivələri var və bu uç-uca naxışlarda bütün rənglərdə şüşə var: mavi, mavi, sarı, qırmızı. Otaqlar, divarlar, günbəz... hər şey rəngli şüşədədir" [9, s.8-9].

Şəki Xanlar Sarayının binasında şəbəkə divarları, zalların və otaqların pəncərə açılışlarını doldurur. Şəbəkə pəncərələrinin həndəsi naxışları, qeyd olunduğu kimi, sarayın əsas fasadının ümumi kompozisiyası ilə birləşir. Sarayın fasadı mərkəzi dəhlizlərdə və yan otaqlarda davamlı vitraj pəncərələrlə gözdən yayınır. Ehtimal olunur ki, hər iki mərtəbənin salonlarının və yuxarı otaqlarının bayır divarlarının qaldırıcı vitrajlarla əvəzlənməsi bu mərasim köşkünün memarlığının özəlliyidir.

Xan Sarayının şəbəkəsi təkcə xırda detalları ilə seçilmir, oradakı şüşə sadə deyil, Venesiya şüşəsi çox nazikdir və rəng palitrası müasir ustaların işlədiyindən qat-qat zəngindir. Otağa daxil olan günəş şüalarını sehrli göy qurşağı yağışına çevirən mürəkkəb çoxrəngli şüşə naxışlar möhtəşəm mənzərə yaradır. Üç əsr əvvəl bu incə işi kimin və necə etdiyi hələ də sirr olaraq qalır.

Bu gün şəbəkə ənənələri ustadlar tərəfindən diqqətlə qorunur, yaradılış sirləri atadan oğula, ustaddan tələbəyə ötürülür. IX-XII əsrlərdən memarlıqda istifadə olunmağa başlayan şəbəkə sənətində bugün də eyni, əsasən qurulmuş əməliyyatlardan istifadə edilir. Bu çox əmək tələb edən və uzun bir prosesdir.

Yalnız ən səbirli mütəxəssis öz işini başa çatdıra bilər. Əvvəlcə usta gələcək ornamentin rəsmini yaradır, şüşənin rəngini, mühitdən asılı olaraq şəbəkənin ölçüsünü və miqyasını seçir. Sonra bir vərəq vatman kağızında real ölçülü model çəkir və bütün detalları hesablayır. Sonra taxta üzərində işləməyə başlayır. Çərçivəni hazırlayır və bütün struktur elementləri kəsir. Onlardan minlərlə lazımdır, özüdə ki, sadə yox, ikiqat - şüşə üçün yivlərlə. Və bundan sonra gələcək sənət əsərini yığmağa başlayır. Yeri gəlmişkən, bir şəbəkə yaradarkən, mismar və ya hər hansısa digər yapışqan istifadə edilmir. Beləliklə, addım-addım, gündən-günə günəşdə parıldayan çoxrəngli şüşədən ibarət qeyri-adi "xalça" peyda olur.

Bu sənətin XX əsrdə dirçəlməsinə Əbdülhüseyn Babayev (1877-1961) və Əşrəf Rəsulov (1928-1997) töhfə vermişlər. Usta Əşrəf ilk əsərini yaratmazdan əvvəl beş il şəbəkə sənətini öyrənib. Axı 1959-cu ildə Şəki Xan Sarayındakı mozaikasının bərpasını məhz o həyata keçirib. Müasir Şəkidə şəbəkə ustalarının sülalələrindən biri olan və bütün Azərbaycanda məşhur Rəsulovlar ailəsinin nümayəndəsi Tofiq Rəsulov ömrünün 34 ilini bu sənətə həsr edib. Belə ki, 2004-cü ildə Şəki Xan sarayındakı restavrasiya məhz Rəsul ustaya həvalə edildi. Hazırda onun oğlu olan İlqar, Soltan İsmayılov və Hüseyn Mustafazadə bu sənətin uğurlu davamçıları sayılırlar.

Usta Soltanın düzəltdiyi işlərinə Azərbaycanın bir çox yerlərində rast gəlmək olur. O cümlədən Bakıda Təzəbəy hamamındakı şəbəkə işləri ustanın əl işləridir. Onun düzəltdiyi şəbəkə işləri arasında çoxluq təşkil edən lampa və rəhillər yeni ornamental naxışlarla zəngin tərtib olunub.

Hüseyn Mustafazadə 2002-2004-cü illərdə Almaniyanın "Denkmalpflege Mecklenburg GmbH" (hazırda: Neumühler Bauhütte GmbH) şirkəti ilə bağlanmış müqaviləyə əsasən Şəki Xan Sarayının bərpasında iştirak etmişdir. Nəticədə sarayın qapı-pəncərələri, eləcə də tavanının böyük hissəsi bərpa olunub.

Şəki Xan Sarayının bərpasında iştirak edən Hüseyn Mustafazadə bütün həyatını bu gözəl sənətə həsr etmişdir. 2000-ci illərin əvvəllərində Şəki Xan Sarayında aparılan bərpa işlərinə rəhbərlik etmiş ustad, həmçinin Şəkixanovlar evinin, Gəncədəki Şah Abbas və Bərddəki İmamzadə məscidlərinin, eləcə də

ölkənin müxtəlif bölgələrindəki məscid və ziyarətgahların və bir çox başqa obyektlərin bərpasında fəal iştirak etmişdir.

Ustadın yaratdığı əsərlər onun yaradıcı təxəyyülünü və estetik hisslərinin orijinallığını əks etdirir. Onun emalatxanasında mozaika şüşəsi və ağacın üzvi surətdə bir-birinə qarışdığı nadir şəbəkə nümunələri yaradılır. Hazırda görkəmli şəbəkə ustası, "Azərbaycanın Əməkdar Mədəniyyət İşçisi" fəxri adına layiq görülmüş, bir çox nüfuzlu milli və beynəlxalq mükafatların laureatı, respublika və beynəlxalq festival və sərgilərin iştirakçısı, Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının üzvüdür.

Əsrlər boyu şəbəkə düz bir səth üzərində yığılmışdır. Uzun illər hesab olunurdu ki, şəbəkə yalnız pəncərələr üçün istifadə olunurdu, lakin bu tamamilə doğru deyildir, bu dekorativ məhsullarda işıq oyunu da lampalar və daha çox şey yaratmaq üçün istifadə edilmişdir. Hüseyn Hacımustafazadə Azərbaycanın xalq sənətkarlığı tarixinə sənətin bu növündə novator kimi daxil olub. Onun top formalı şəbəkə yaratmaq ideyası 2009-cu ildə gözlənilmədən yaranıb və cəmi üç ay ərzində həyata keçirilib. Ənənəvi düz şəbəkə kimi, top yapışqansız və mismarsız yaradılmışdır. Hər bir hissə 1800 hissədən və rəngli şüşədən yığılıb. Usta Hüseyn daha sonra xüsusi bərkitmə hissələri, ağacdan hazırlanmış miniatür qıfıllar ixtira etdi. Bu ixtira Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydiyyatdan keçib. Bu yenilik haqqında məlumat, eləcə də top şəklində yaradılmış şəbəkələrdən birinin fotoşəkili Azərbaycanın Elm və Təhsil Nazirliyi tərəfindən 8-ci siniflər üçün təsviri incəsənət kurikulumuna daxil edilib. Bu bənzərsiz əsər BƏƏ-də keçirilən festivalda birinci yeri tutdu və hətta digər ölkələrdən olan ustalar nümunəmizin bənzərsiz görünüşünə heyran qaldılar. Ustadın iki ay üzərində işlədiyi nar formasında olan şəbəkə Avstriyada Azərbaycan Mədəniyyəti Günləri çərçivəsində Vyanada keçirilən Nar festivalında nümayiş etdirilib. Usta bu əsərin hər ikisini qiymətsiz yadigar kimi saxlayır.

Və məsələn, mürəkkəbliyi və filigran icrası ilə seçilən "Planetlər" şəbəkəsinin yaradılması ustaya təxminən üç ay çəkdi. Onun istehsalında 25 növə qədər hissədən istifadə edilib - o, Günəş ətrafında fırlanan planetləri təsvir edir.

“Planetlər” ilk dəfə olaraq 26 avqust 2023-cü il tarixdə Laçın şəhəri günü ilə bağlı şənliklərdə təşkil olunmuş sərgidə təqdim olunub, burada Usta Hüseyn də öz evlərinə qayıdan keçmiş laçınlı qaçqınlar üçün ustad dərsləri keçib. onlara şəbəkə sənətinin incəlikləri haqqında.

Hüseyn Hacımustafazadə novator olmağı sevir və uzun müddətdir ki, şəbəkənin yeni formaları üzərində işləyir. Onun nadir əsərləri təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından kənarda da böyük maraq doğurur, onlar bir sıra xarici ölkələrin muzeylərini bəzəyir, sərgilərdə nümayiş etdirilir. O, qədim tarı gözəl şəbəkə ilə, daha doğrusu onun “çanaq” adlanan hissəsini bəzəmək istəyirdi.

Şəbəkə ustası üçün son dərəcə vacib keyfiyyət səbirdir. Şəbəkə bir saat və gün ərzində deyil, böyük səbr tələb edən iş prosesində doğulur. Belə ki, bir kvadrat şəbəkəyə 15 min hissə və rəngli şüşə yerləşdirmək lazımdır. Və yalnız yerləşdirmək deyil, bir hissənin digərinə möhkəm bağlanması üçün bir çox əməliyyatları yerinə yetirmək gərəkdir. Bu, rəngli şüşənin diqqətlə daxil edildiyi şəbəkənin bir hissəsini, hüceyrəsini təşkil edir.

Şəki ustaları tərəfindən yaradılan gözəl kompozisiya quruluşları ilə seçilən şəbəkə nümunələri Azərbaycan dekoratibv sənətinin zərifliyini, eyni zamanda monumentallığını nümayiş etdirir. Şəbəkə sənəti Odlar yurdunun milli sərvətidir və Azərbaycan evlərinin qapı-pəncərələri həmişə göy qurşağının bütün rəngləri ilə oynayan qədim şəbəkələrlə bəzədiləcək.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Ərtegin Salamzadə. Tofiq Rəsulov "Şəbəkə" – İstanbul-2009.

2. Hacılı İ. Şəbəkə – incə sənət // Mədəniyyət.- 2010.- 4 iyun.- S. 8.

3. Алиев З. Мастер искусства шебеке. https://www.kaspiy.az/master-iskusstva-sebeke

4. Бабаева Н. Шебеке – новая жизнь древнего искусства https://br.az/society/74471/shebeke-novaya-zhizn-drevnego-iskusstva/javascript();

5. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана IV-XVIII веков. — Москва: Искусство, 1976.

6. Керимов К. Дж. Стенная роспись. – Баку: Язычы, 1983.

7. Кязимова С. Волшебные витражи – без гвоздя и клея. Апофеозом искусства шебеке считается Дворец шекинских ханов.
https://anl.az/down/meqale/azerizv/2013/iyul/318841.htm

8. Мамед-заде К.М. Строительное искусство Азербайджана — Баку: Элм, 1983

9. Саламзаде Э.А. Искусство и символика шебеке // Декоративное искусство стран СНГ –2013, №5, с.42-45.

10. Ханджанбеков Ф. Удивительное искусство шебеке
https://kaspiy.az/udivitelnoe-iskusstvo-sebeke#:~:text=%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B8%D0%B7%20%D0%A5%D0%90%D0%9D%D0%94%D0%96%D0%90%D0%9D%D0%91%D0%95%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90

11. Ханджанбеков Ф. Удивительное искусство шебеке. Гусейн Хаджи-мустафазаде вошел в историю народных ремесел Азербайджана как новатор в искусстве шебеке // Каспий – 2021 – 18 декабря - С.8-9.

12. https://anl.az/down/meqale/kaspi/2021/dekabr/774086.htm Каспий.- 2021.- 18 декабря - С.8-9.

АЙТЕН ЮСИФКАНАН

ИСКУССТВО ШЕБЕКЕ г. ШЕКИ

В статье говорится об искусстве шебеке, занимающем особое место в истории тюркской архитектуры. Отмечается, что это искусство получило большее распространение в очаровательном уголке Азербайджана – Шеки. Показано, что искусство шебеке носит преимущественно монументальный характер, так как тесно связано с архитектурой. Вместе с тем, шебеке также является одним из направлений декоративно-прикладного искусства, требующим особых навыков, опыта и технологий. Особенность шебеке в том, что здесь не используются клей и гвозди. Такие рамы из дерева, украшенные цветным стеклом, используются в оформлении дверей и окон. Обычно мастера отдают предпочтение традиционным природным орнаментам.

Подчеркивается, что это искусство, требующее изысканного вкуса, дошло и до наших дней. Традиционные образцы искусства шебеке талантливых шекинских мастеров, таких как Тофиг Расулов, Солтан Исмаилов, Гусейн Гаджимустафазаде, отличаются новаторскими тенденциями. Так, узоры шебеке, традиционно собранные на ровной поверхности, современные мастера представляют в различных объемных формах.

Ключевые слова: *Шеки, шебеке, орнамент, кусочки дерева и стекла, клей, гвозди, новаторские тенденции.*

AYTEN YUSİFKANAN

SHEBEKE ART OF SHEKI

The paper talks about the art of shebeke, which occupies a special place in the history of Turkic architecture. It is noted that this art has become more widespread in the charming corner of Azerbaijan - Sheki. It is shown that the art of shebeke is predominantly monumental in nature, as it is closely related to architecture. At the same time, shebeke is also one of the areas of decorative and applied art, requiring special skills, experience and technology. The peculiarity of shebeke is that it does not use glue and nails. Such wooden frames, decorated with colored glass, are used in the design of doors and windows. Usually, craftsmen give preference to traditional natural ornaments. It is emphasized that this art, which requires exquisite taste, has reached our days. Traditional examples of the art of shebeke by talented Sheki masters such as Tofig Rasulov, Soltan Ismailov, Huseyn Gadzhimustafazade, are distinguished by innovative trends. Thus, shebeke patterns, traditionally collected on a flat surface, are presented by modern masters in various three-dimensional forms.

Keywords: *Sheki, shebeke, ornament, pieces of wood and glass, glue, nails, innovative trends.*

UOT 725

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775066

TƏRLAN MEHDİYEVA – ƏZİZZADƏ
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Akdəniz Universiteti
terlan@akdeniz.edu.tr
ORCID: 0003-0003-0883-8169

NERMİN AZİZZADE JULAR
Yüksək İç Mimar, Öğr.Görev.
Antalya Belek Üniversitesi
nermin.jular@belek.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6745-6775

Bolşevik İhtilali Sonrası Rusya'da Sanat ve Mimarinin Yön Değiştirme Süreci

Öz

Bu çalışma ideolojinin sanat ve mimari üzerinde mekanlara ve dönemlere göre nasıl yön değiştirdiğini ve üretilen eserlerde ideolojinin nasıl yansıtıldığını inceleyerek kapsamlı bir inceleme sunmaktadır. Bolşevik devrimi sonrasında oluşan toplumsal değişim sürecindeki politik yapılanma, Sovyet Rusya'sında meydana gelen köklü değişimler, sanat ve mimarinin ideolojik hedefler doğrultusunda araç olarak kullanılma süreçleri incelenmiştir. Ekonomik ve siyasal yapılanmanın mimari ve sanatı ve yönlendirmesi savından hareketle şu sorulara yanıt aranmıştır. İdeolojinin sanat ve mimariyi yönlendirme süreçleri nasıl gelişmiştir? Sanatçıların eserlerini yaratırken maruz kaldıkları ideoloji toplum içerisinde nasıl algılanmıştır? Belirtilen sorulara yanıt aramak için kapsamlı literatür taraması yapılmış, dönemin sanat eserleri ve mimari yapıları incelenmiş ve elde edilen bulguların sentezi yapılmıştır. Ayrıntılı bir bakış açısı sunan bu çalışmada Rusya'da yaşanan 1917 Ekim devrimi, devrim süreci, Bolşevik Partisinin toplumu sosyolojik olarak biçimlendirmesi, Rus Devrimci sanat anlayışının ortaya çıkması ve Bolşevik yönetiminin bu sanat anlayışını yönlendirerek sanatı ve mimariyi kendisine araç olarak kullanma çabası araştırılmış ve çıkarımlar sunulmuştur

Anahtar Kelimeler: *mimari, sanat, ideoloji, devrim,*

Giriş

1917 Yılının Ekim ayında yaşanan devrim sanat ve mimarlık alanında tüm Rusya'da köklü değişimlere yol açmıştır. Bolşevik İhtilali sonrasında, sanat ve mimarlık anlayışı daha çok ideolojiyi araç olarak kullanabilmek için topluma yönelerek gözle görülür bir şekilde dönüşüme maruz bırakılmıştır. Yaşanan devrim beraberinde tüm Sovyet Rusya'da sosyalizm savunma mekanizması halini alarak, sanatı da devrimci bir güce dönüştürmüştür. Bununla beraber sanat yönetimin kontrolü altına girmiş ve hem toplumu hem de sanatçıları sanatın vurgulanmasına ve eğitime daha çok yöneltmiştir. Özellikle Bolşevik Partisinin savunucusu olan yönetim, sanatçıları devletin mevcut sosyalist gerçekçiliğini anlatan ve empoze eden eserler yaratmaya yönlendirmiştir. Sanat gerçeklik algısından uzaklaşmadan ama ideolojiyi de kusursuz gösteren ve dikte eden mesaj içerikli bir araç halini almış, bunun sonucunda da sanatçıların dolayısıyla sanatın özgür evrilleşme süreci engellenmiştir. Sanatta sosyalizm ile birleşme yoluna gidilmiş ve daha çok, yapısal veya biçimsel deneylemeler ile ideoloji vurgulamaya çalışılmıştır. Mimarlık alanında ise tüm Sovyet Rusya'da modernist yaklaşımlar sergilenmeye başlanmış, özellikle 1920'li yıllarda kendini oldukça fazla hissettirmiştir. Devrimden doğan sanat akımı Konstrüktivizmin modern, işlevsel ve toplumsal ihtiyaçlara yönelik bir araç olarak görülmesi akımın yayılmasını ve kabul edilebilirliğini tetiklemiştir.

Ekim devrimi ile birlikte Rusya'da kültürel ve toplumsal yapıda köklü değişimler meydana geldi. Beraberinde sanatı ve mimariyi derinden etkileyerek dönüşüm yaşamaya devam etti. Devrim öncesinde hâkim olan aristokratik sanat tasviri devrimle birlikte evrimleşerek halktan yana sosyalist bir anlayışa dönüştü. Yönetim sanatı ve mimariyi kendisine bir araç olarak belirledi ve baskıcı rejimlere dönüştürdü. Bu dönemde Rusya'da başlayıp tüm Sovyet Rejimine yayılan bazı akımlar özellikle ön plana çıktı. Stalinist Mimari, Rus Devrimci Sanatı, Anıtsalcılık ve Konstrüktivizm hem sanatta hem mimaride hem de sosyal yaşantıda yer edindi. Toplumsal düzenin yeni yeni oluşturulduğu dönemde sanatta ve mimaride deneysel yaklaşımlar, farklı akımlar ve yenilikçi hareketler toplumu

eğitmeye ve devrimci ortak bir dil edinmeye başlandı. Mevcut sanat anlayışı terk edilerek yerini ideolojiye hizmet eden, topluma ise baskılama hedefleyen yeni ortak bir sanat anlayışı başlatıldı.

Bu araştırmanın amacı, İdeolojik kaygıların mekanın politik var olma süreçlerini ne şekilde etkilediğini, Bolşevik İhtilali sonrası Rusya'daki sanat ve mimarinin yön değiştirme sürecini inceleyecek ve devrimin yaratıcı alanlar üzerindeki dönüştürücü etkilerini ele almaktır.

İdeolojinin Toplum ve Kültür Üzerindeki Etkisi

Mekanlar toplumsal ve kültürel faaliyetlerin, eylemin hayat bulduğu yaşayan alanlardır. Her mekânın kendine ait bir hafızası ve bakış açısı bulunmaktadır. Çünkü mekânlar topluma hizmet etmekte ve bazı kaygılar gütmektedir. Toplumda yaşanan bazı olayların mekânsal sonuçları bulunmakta ve her mekânın da topluma çeşitli yansımaları olmaktadır. Mekân, bir çeşit birleşik ağlardan ibarettir ve hepsinin birbiri ile olan bağlantısı sistematik olarak işlemektedir.

"Mekân üretilen, yapılan, oluşturulan bir yer olmasının yanında toplumsal olayların içinde geçtiği sosyal bir ortamdır. Mekân tarihin gerçekleştiği bir kap, zamanın tarihe dönüştüğü bir kesittir. Mekân bir anlamda toplumsal değişmenin en belirgin olduğu fiziki yapılanmadır. Toplumsal organizasyonlar devamlı bir değişme içerisinde oldukları için sosyal süreçleri tetikler. Şehirleşme süreci de hem bir yer değiştirmeyi (mekânsal süreç) hem yer değiştiren ünitenin kültürel değişmesini (sosyal süreç) birlikte içermektedir. Mekânın en belirgin özelliği değer yüklü olmasıdır. Bu açıdan mekân değerden, dünya görüşünden, hayat tarzından bağımsız bir şekilde ele alınamaz". (Özkuk G, 2014 :71)

İdeoloji kavramına bakıldığı zaman bir toplumun veya bireyin dünyayı ve topluluğu nasıl algıladığı ve yorumladığını, aynı zamanda yaşam düzenini, insani ilişkileri ve değerleri nasıl şekillendirdiğini kendi hedefleri doğrultusunda belirleyen bir takım fikir ve inanç sistemidir. İdeolojiler genellikle sosyal, ekonomik ve politik yapılarda kendini gösteren, belirli bir toplumu veya sınıfı

savunan, taraf tutan ve kendine göre farklı bir dünya görüşünü savunan bir takım düşünce sistemidir. Farklı ideolojiler bazen siyasi partiler aracılığı ile, bazen dinler, çeşitli ekonomik sistemler veya kültürel hareketlerce benimsenir ve yayılır. Buna örnek olarak kapitalizm, sosyalizm ve milliyetçilik gibi siyasi ideolojiler gösterilebilir.

Hem mekânın hem de toplumsal mekânın değişimi birbirine bağlı olduğundan, mekânın politik bir ürün ve birçok faktörü birbirine bağlayıcı olması karşılıklı beslenmesi olarak adlandırılabilir.

Mekânın politik değişimlerle birlikte kendi kendini yeniden ürettiği unutulmamalıdır. Evren; İçinde var olan insanların ve toplumun sosyolojik yapısını, kent kimliğini, kültür ve ideolojik anlayışını yansıtan bir ağdır. Bu nedenle topluma, halka açık her türlü etkinliklerde saldırılar ilk olarak genellikle sahalarda gerçekleşir. Birçok tarihi ayaklanma ve çatışmalarda görüldüğü gibi ideolojik mekanları yok etmek için yapılan girişimler halka açık alanlarda başlamış ve giderek yayılmıştır. İdeolojiler toplumsal düzenin oluşmasında örgütlenme rol modelini tercih etmektedirler. Buna örnek verilecek olursa sosyalizm daha çok eşitliği vurgularken, kapitalizm daha çok kişisel odaklı yapıyı ön plana çıkarmaktadır.

Sosyal Değişim ve Mekânsal Ayırım

İdeolojiler tarihte de görüldüğü gibi sayısız devrimlere ve örgütlenmeye sebep olmuştur.

Farklı ideolojik olgular, toplum içerisinde farklı sınıf ayırımları yaparak mekansal bölünmeleri arttırabilir veya güçlendirebilir. Ekonomik Yapılanma buna verilebilecek iyi bir örnek olabilir. Çünkü ekonomik durum çoğunlukla mekansal dağılımı yaratarak hem yön verir hem de belirler. Örnek gösterilecek olursa sosyalizmi savunan ideolojik yapılanma tüm halkın ihtiyaçlarını göz önünde tutar ve topluma yönelik yapılanmayı teşvik ederken, kapitalizm yanlısı ideoloji daha çok bireyselliğe ve tüketime yönelik büyük yapılanmaları teşvik eder.

(Yörükoğlu.R, 278-286)

İdeoloji, mimarinin şekillenmesinde değişim ve dönüşümünde her zaman söz sahibi olmuş ve önemli bir rol oynamıştır. Bunun sebebi her ideolojik sistemin kendi yapısında kendine özgü bir bakış açısı ve kültür anlayışı vardır. Bu anlayış, inşa edilen yapılara ve bu yapıların işlevlerine kullanılan malzemelere ve algıya doğrudan etki eder. Genel olarak ideolojinin toplumsal ve mekânsal değişimlerdeki rolüne bakıldığı zaman görülen etkiler kendini daha çok sanatın farklı dallarında ve mimari alanda ön plana çıkarmıştır.

Eğitim: Sovyetler, eğitim alanında da devrim gerçekleştirerek okuryazarlık alanında oldukça büyük bir kitleye sahip olmuş ve halk için önemli yatırımlar gerçekleştirmiştir. Bunlar, kadın haklarını savunarak oy hakkı tanınması, iş gücüne katılım ve maddi destek olarak sıralanabilir.

Sovyetler Birliği, işçi sınıfını oldukça güçlü bir şekilde savunarak elit sınıfı devlet kontrolü altında ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Her ne kadar sosyalist düzen işçi sınıfının yaşam standartlarını yükseltmeyi hedeflese de yaşanan ekonomik anlamdaki zorlu süreç bu durumu oldukça zorlaştırmıştır. İlerleyen yıllarda parti üyeleri ve yüksek eğitimli tabaka eşitsizliğe sebep olarak birtakım ayrıcalıklar elde etmiştir. (Harvey.D, 2003 :150-192)

Sosyal ayrışmanın yaşandığı mekânsal bölünmelerde varlıklı kesim ile yoksul kesim arasındaki genel kültür, eğitim seviyesi, gelir düzeyi, kültürel farklılıklar, dil ve ırk ayrımı da kendi içerisinde mekânsal farlılıklar yaratabilmektedir. İdeolojik kaygılar şehirler ve mekanlar bazında düşünüldüğünde tasarımı ve fonksiyonu oldukça yönlendirici olabilmektedir. Sosyalizm ideolojik devlet yapısını inşasını savunurken, kapitalizm ideolojiler daha çok özerkliği savunabilmektedir. Özel alanlar ile kamusal alanların arasındaki farklara bakıldığı zaman bu alanların birbirine olan yansıması aradaki ideolojiyi farklı kılmakta ve ne şekilde adlandırıldığını belirlemektedir. Bu durumlarda kamusal alanların toplum üzerindeki rolü büyük olduğundan ideolojinin en net yansıtıldığı ve tanımlandığı mekanlar haline dönüşebilmektedir.

Sovyetler Birliği Döneminde Mimarinin İdeolojik Yapıya Dönüşme Süreci

1917 Mart ayında I. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri çarlık yönetimi üzerinde kendisini tam anlamıyla göstermeye başlamıştı. Hayat şartlarının daha da ağırlaşması, yolsuzluk ve vurgunlar toplumun her kesiminden insanları çarlık yönetimini devirmeye yöneltmişti. Petersburg'da kadın işçilerin başlattığı grev kısa sürede tüm ülkeyi etkisi altına alarak artık karşı konulmaz bir hal almış, bu hareketi dağıtmakla görevli askerlerin de katılmasıyla direniş bir devrime dönüşmüştü. (Smith.S, 2010: 56-65)

Zor durumda kalan Çar II. Nikola tahttan çekilmesiyle Duma (meclis) üyeleri tarafından kurulan geçici hükûmet tüm yetkiyi devralmıştı. Önceleri geçici hükûmeti destekleyen Bolşevikler, sürgündeki İlyiç Vlademir Lenin'in Petersburg'a dönmesiyle geçici hükûmeti devirmeye karar vermişler ve geçici hükûmet ciddi bir muhalefetle karşı karşıya kalmıştı. Savaş devam ederken toplumun barış arzusu yaygınlaşmış, ordudan kaçanların sayısı artmıştı. "Barış, toprak ve ekmek" vaat eden Bolşeviklere olan destek gün geçtikçe artmaya başlamış, bu gelişmeler sonunda da geçici hükûmet devrilerek Bolşevikler yönetimi ele geçirmesiyle Ekim Devrimi kendini gerçekleştirmişti. (Zinovyev G, 2012: 223-228 , Acar K 2009: 364-370)

1917 Ekim Devriminden hemen sonra Lenin Döneminde hükümet, halka iletilecek mesajlar için mimariyi ve sanatı kullanmak istemişti ve devrim, tasarım mesleğini farklı programlarla tanıştırmıştı. Politik yönden bilinçsiz olan nüfus eğitilmeli, toplum hayatı yeniden organize edilmeliydi.



Görsel: 1. Vladimir Lenin halka sesleniyor. Ekim Devrimi'nin 1. Yıldönümü, Moskova- Kızıl Meydan-1918 (TASS fotoğraf kroniğinin reprodüksiyonu)

Kadınların işgücüne katılımlarının sağlanabilmesi için kollektif yaşam biçimleri başlatılmalı, kadınların çocuk bakmak ve ev işleriyle uğramalarını en aza indirgemek için de ortak kullanım alanlarına ihtiyaç duyulmuştu. Tam bu noktada mimari hem ideolojiyi yansıtabilmek adına hem de nüfusu bir arada tutabilmek adına bir araç olarak kullanılmaya başlandı ve yeni kültürel mekanlar oluşturabilmek için mevcutta bulunan tüm dini, kültürel ve eğitim amaçlı Çarlık kurumlarında yeni bir reform başlattı. Bolşevik Devrimi'nden sonra Sovyetler Birliği'nde mimarlık ve sanat anlayışı, devrimci ideallerin, devlet merkezli gücünün ve toplumsal hedeflerin yönlendirmesiyle önemli değişimler geçirdi. 1917 Bolşevik Devrimi, sosyalist bir devlet kurmayı hedeflerken, kültür ve sanatı da bu amaçlar doğrultusunda hizmet edecek şekillerde dönüştürdü. (Rubanenko B, 1981: 63-66)

"Sanatta önemli bir gelişim dönemi olan 20.yy'ın ikinci yarısı (Batı'da Art After olarak bilinen dönem), özgürlük, parlak yaratıcılık, yeni arayışlar dönemi olarak bilinir. Tarihin en ağır savaşı sonrası, dünya sonunda derin bir soluk alarak, yeni planlar yapmaya ve hayattan haz almaya başlayabilirdi. Ancak SSCB'de durum pek de dünya geneliyle örtüşmüyordu. Özgür dünyada esen karnaval

havasına karşılık, SSCB'de ise "vidaların sıkıştırılması" söz konusuydu. Stalinci baskıcı rejim yeni bir döneme girmekteydi." (Azizzade T, 2012 :212)

Devrimci Rus Avangardı (1917-1920)

1.Dalga

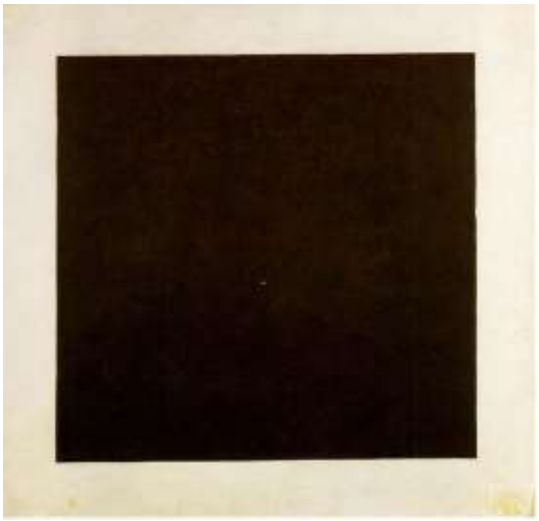
Devrim sonrası Sovyetler Birliği, mimaride ve sanatta daha çok yenilikçi ve deneysel bir yaklaşım barındırıyordu. Devrim, beraberinde köklü değişiklikler getirerek sanat anlayışında farklılaştı. Devrimci sanatçılar daha çok avangardizm akımını desteklemekteydiler. Kazimir Malievich (Казимир Северинович Малевич) ve Vladimir Tatlin (Влади́мир Евгра́фович Та́тлин) El Lissitzky (Эль Лисицкий), gibi sanatçılar, sanata yön vererek estetik kaygılardan kopmaya ve sanatı sosyalizm ile birleştirme yoluna gittiler ve daha çok, yapısal veya biçimsel deneylemeler ile ideolojiyi vurgulamaya çalıştılar.

Konstrüktivizm akımı Rusya'da ortaya çıkan ve Sovyetler Birliği'nde oldukça güçlü bir şekilde gelişmiş bir mimari akımdır. Bir diğer adıyla devrimden doğan sanat akımıdır. Sanatçıların, bu akımı modern, işlevsel ve toplumsal ihtiyaçlara hizmet edebilen bir araç olarak görmeleri bu hızlı yayılımı tetiklemiştir. Bu da sanatçıların sanatı sadece estetik bir olgu olarak değil, aynı zamanda politik bir araç şeklinde kullanmalarına olanak sağlamıştır.

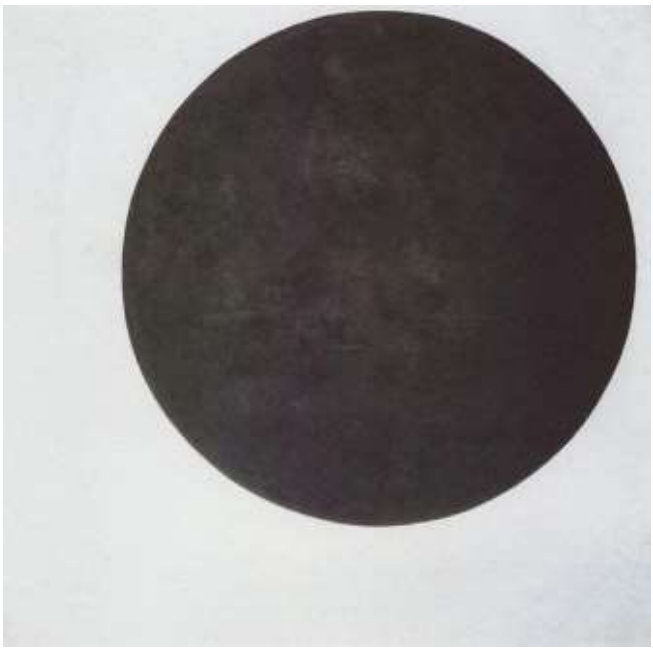
Mimarlık alanında Sovyetler Birliği'nde modernist yaklaşımlar sergilenmeye başlanmış, 1920'li yıllarda kendini hissettirmiştir. Konstrüktivist mimari, pratiklik ve işlevselliğe önem veren bir yaklaşımdı. Vladimir Tatlin'in ünlü "Tatlin Kulesi" projesi örnek verilirse hem sanatın estetik yanı hem de mimarinin işlevsel tasarımları birleştirilmeye çalışıldı. Bu dönemde oldukça farklı ve sıra dışı radikal projelere imza atılmış, fakat çoğu ekonomik kriz, savaş ve farklı yönetimsel sebeplerden dolayı sadece proje olarak kalmış, inşa edilememiştir.

Vladimir Tatlin, El Lissitzky, ve Alexander Rodchenko gibi sanatçılar, sanatı sosyalist devrimin mesajlarını hedeflerini ve hayallerini anlatabilecek biçimde yeniden şekillendirmeye çalıştılar. Bu dönemde, sanatın birçok dalında

daha yalın ve sade geometrik formlar, deneysel işlevsel tasarımlar görülmeye başlandı. Tatlin'in "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" (Tatlin Kulesi) gibi projeler, akımı devrim ile eşleştirmiş ve simgeleştirmiştir.



Görsel 2. K.Malevich, İlk Eser 1915. Moskova/Rusya



Görsel 3. K.Malevich, Siyah Çember 1913.

Kazimir Maleviç'in Beyaz Kare Üzerine Siyah Kare (1915) adlı eseri, Suprematizm sanat akımının temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmiştir. Suprematizm temelde saf renkler ve saf geometrik formları kullanarak sanatı nesnel temsiliyetten çıkartmış ve mutlak estetiği ön plana yerleştirmiştir. Böylece resim artık bire bir yansıtıcı araç değil hissi ve saf şeklin tam kendisi olmuştur.

Beyaz zemin, sonsuz boşluğu ve evrenin mutlak alanını temsil ederken, tüm maddesel bağlardan da kopuşu ifade eder. Siyah kare ise başlangıcı ve bitişi temsil eder. Kaosun mutlak düzenini, nesnelliğin çöküşünü ve saf düşüncenin doğuşu vurgulanmaktadır. Siyah karede aynı zamanda tüm sanatsal geçmişin reddi söz konusudur. Malevich'in manifestosuna göre bu eserle, sanat artık nesneleri sadece temsil etmez birebir hissettirmeyi ve saf varoluş deneyimini aktarmayı amaçlar. Sanatın bu kare içerisinde tamamen özgürleştiği vurgulanmıştır.

III.Enternasyonal Anıtı ve Mimari Devrim

Konstrüktivizm, sanatçının yetenek ve bilgisini toplumsal ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmayı kendine hedef olarak belirlemiştir. Konstrüktivistler müzelerde sergilenecek eserler yerine, gerçek hayatta inşa edilebilecek ve topluma hizmet edebilecek yapıtlar betimlemeyi tercih etmişlerdir.

Vladimir Tatlin'in önerdiği ve uygulanamayan "Tatlin Kulesi" konstrüktivist sanatın tüm özelliklerini yansıtmıştır. Yapı, çağı yansıtan biçimde tasarlanmış ve propaganda merkezi olarak işlev görmesi hedeflenmiştir. Estetik, sembolizm ve işlevselliği bir arada barındıran anıt mimari ve zaman arasındaki ilişkiyi vurgulamayı amaçlamıştır.

Mimari Devrim olarak da nitelendirilen ve proje olarak kalan ve hayata geçmeyen III.Enternasyonel Anıtı, akıma bağlı olarak şekillenmiş ve sanat tarihi içerisinde en ilginç eserlerden biri olmanın yanı sıra, Konstrüktivist sanatın tüm özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Yapı çağı yansıtan biçimde tasarlanmış, propaganda merkezi olarak işlev görmesi hedeflenmiştir ve mimarlık ile zaman arasındaki ilişkiyi keskin bir şekilde yansıtmıştır.

Anıt, yükseklik olarak Eiffel Kulesi'nden daha yüksek tasarlanmış olup sahip olduğu spiral, diyagonal ve hareketli biçimiyle devrimi işaret eder. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen *Eiffel Kulesi*'ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecekti. Komünist devrime adanmış olan Üçüncü Enternasyonal[1], sanatçının anıt olarak yarattığı dönemin

[1] Üçüncü Enternasyonal (Komintern), Vladimir Lenin tarafından 1919 yılında kurulan komünist bir tür örgüttür

mimari anlayışına bakıldığı zaman benzersiz olan bu modelde yer alacaktı. En önemli özelliği yapının bölümlerinin ay, güneş ve dünyanın hareketlerine paralel olarak kendi çevresinde dönmesiydi. (Örneğin bir katman danışma merkezi olarak dünyanın hareketi gibi ayda bir kez, diğer katman toplantı salonu olarak dünyanın güneş çevresindeki hareketi gibi yılda bir kez, son katman ise sekreterlik alanı olarak ayın dünyanın çevresinde döndüğü gibi 28 günde bir döngüsünü tamamlayacak şekilde tasarlanmıştır).



Görsel 4.Vladimir Tatlin , Tatlin Kulesi 1919.

Dolaysıyla mimarlık tarihinde evrenin hareketi ile bütünleşerek kendi ekseni etrafında hareket eden ilk yapı olacaktı. 2.Dünya savaşının etkileri, siyasal sebepler ve ekonomik krizin gelişiyle yapı hayata geçemedi. Ama tasarım yine de dönemin tasarım anlayışına göre eşsiz kıvrımlar barındırmasından ve fütüristik tasarımından dolayı dünya çapında bir ün kazandı.



Görsel 5. Vladimir Tatlin , Le Tatlin Konstrüksiyonu 1927-1932

Le Tatlin, Vladimir Tatlin'in 1929-1932 yılları arasında tasarladığı insan gücüyle enerji üreten ve çalışan uçabilen bir makinedir. Tatlin, bu projeyi kuşların kanat çırpışlarından ilham alarak, doğanın kusursuzluğunu taklit etmek için tasarlanmıştır. Çeşitli hayvanların derilerinden, mantar, balina kemiği, çelik kablo ve ahşap gibi çoğunlukla doğal malzemelerden tasarlanmıştır. Hiçbir zaman hayata geçmemiş fakat uzun yıllar ilgi odağı olmuştur.

Asıl öğrenimini mimarlık alanında yapmasına karşın sonradan resme başlayan El Lissitzki de (1890-1941) sanatını sınıfsız bir toplum idealine adayan sanatçılardandı.



Görsel 6. El Lissitzky 1919, 59x48 “Kırmızı Kamayla Beyazları Vur”

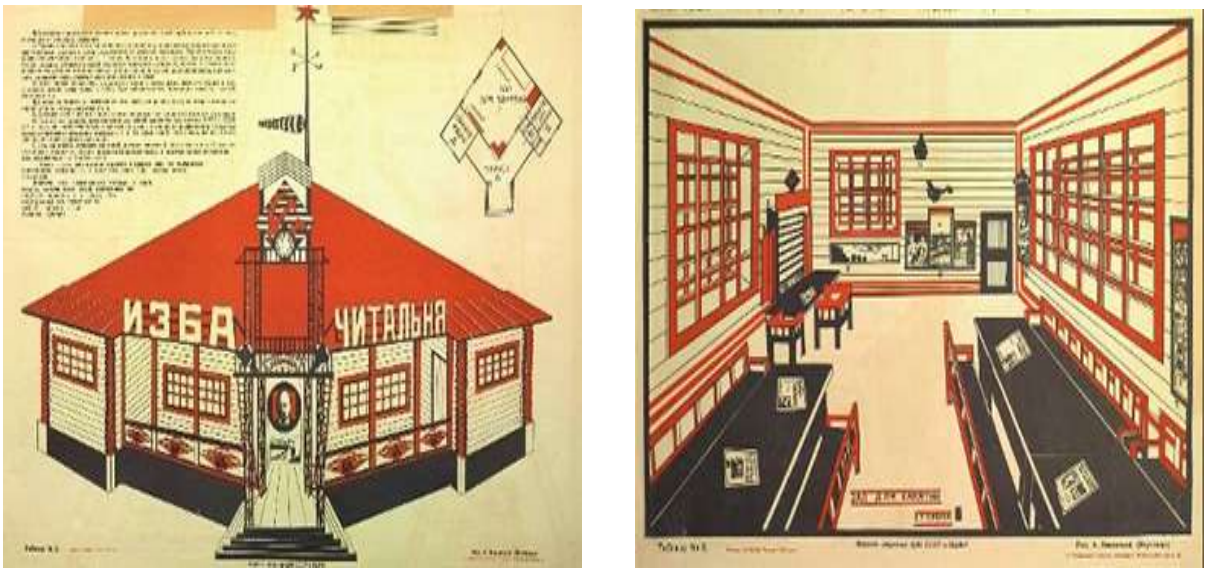
El Lissitsky'nin Beyazlara kırmızı bir kama ile saldırın yazılı (Rusça: "Клином красным бей белых"!) eseri, 1919 tarihli litografik Bolşevik propaganda posteri olarak propoganda sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Posterde, oldukça saldırgan bir kırmızı kama, Rusya İç Savaşı sırasında rakipleri olan Kral'a ait Beyaz hareketin içine dahil olan ve onları yenen Bolşevikleri simgelemektedir. Eser Batı yayınlarında Rus İç Savaşı'nın en bilinen sembolü olarak kabul edilmektedir.

Sanatın devlete hizmet ettiği dönemde ve sanatçıların Bolşevik devriminin zaferini, halk kahramanlığını anlatan, işçi ve kollektif çiftlikleri yükselten eserler üretmekle yükümlüydüler. Bu dönem sanatın ve sanatçıların özgürlüklerinin ve yaratıcılıklarının hapsedildiği dönemde sanatçılar bir bakıma halkı eğitmekle de görevliydiler. Sovyetler Birliği Hükümetinin kurulmasıyla birlikte Sanatta ve mimaride deneme-yanılma süreçleri gözle görülmeye başlandı. 1927 yılında Stalin'in Sovyetler Birliği lideri konumuna gelmesiyle mimaride ve sanatın diğer dallarında ideoloji keskin bir hal alarak tamamen devlet himayesine girmiştir. Topluma sosyalizmin olumlu yönlerini ve devrim zaferini hissettirmek için hükümet yanlısı eserler yaratılmaya başlandı.



Görsel 7. El Lissitzki, Vitebsk'te Fabrika Tezgâhları Sizi Bekliyor adlı Propaganda panosu, 1919-1920

Sosyalist gerçekçilik ilerleyen yıllarda dolaylı olarak mimariyi de etkisi altına aldı. Özellikle 1930'lu yıllarda Stalin'in Sovyetler Birliği'ndeki başkanlığının güç kazanması sanata ve mimariye de yansımıştır. Mimaride karakteristik ve gösterişli simetrik yapılar Sovyet ülkelerinin nerdeyse tamamında görülmeye başlanmıştır. Anıt içeriği bulunan ve büyük ölçekli yapılar Sovyetler Birliği'nin gücünü kanıtlar nitelikte 'Stalinist Mimari' tabiriyle türemeye başladı. Büyük kubbeli yapılar, sivri şapkalı ve dik yapılar, görkemli kamu yapılarında özellikle fark edilir nitelikteydi. (Bilinkin N,Ryabushin A 1985: 55-79)



Resim 8. Anton Mikhailovich Lavinski, "Okuma Odalı Kulübe" tasarım önerisi için eskiz, 1925.

Buna en iyi örneklerden biri Moskova Smolenskaya Meydanındaki Rusya Dış İşleri Binası örnek gösterilebilir. Vladimir Gelfreykh ve Adolf Minkus tarafından tasarlanan yapının inşası 1948 – 1953 yılları arasında yapılmıştır. Yapı 27 katlı ve 172 metre yüksekliğe sahiptir.



Görsel 9. Rusya Dış İşleri Binası / Moskova -Rusya (1948-1953)

Yapının çatı detayları ve bezemeler birleştiğinde barok mimari stilini andıran, Sovyetlerin gücünü ve prestijini kanıtlar niteliktedir. Yapının tasarımında klasik ve modern öğeler bir arada kullanılmış, cephesi koyu renkte doğal taşlar ile kaplanmış, taş işçiliği ile metal işçilik bir arada kullanılmıştır. Yapı Sovyetler Birliği'nin merkezi yönetim anlayışı ile oldukça örtüşmektedir.



Resim 10. Rusya Dış İşleri Binası İç Mekân Görseli

Yapı Moskova'nın en ikonik yapılarından biri olarak kabul edilmektedir. Tam anlamıyla Stalinist tarzda yapılmış olup akımın tüm özelliklerini taşımaktadır. Yapı mimari bileşenleri göz önünde bulundurulduğunda oldukça ihtişamlı,

heykeller ile çevrili ve ağır bir görünüme sahiptir. Gücü ve gücün asaletini tam anlamıyla simgeler niteliktedir.



Görsel 11. Rusya Dış İşleri Bakanlığı Binası İç Mekan Görseli



Görsel 12. Rusya Dış İşleri Binası İç Görseli Kaynak Görseli.

Yapının iç mekân tasarımında da aynı büyük ölçekteki ihtişam ve şıklık göze çarpmaktadır. Yapıda mermer, altın yaldız işlemeli detaylar ve büyük kristal avizeler, Stalinist tarzı yansıtmaktadır. Diplomatik ve politik önemi yansıtan iç mekân tasarımları statüyü ön plana çıkarırken aynı zamanda işlevsel olarak

tasarlanmıştır. Rusya Dışişleri Bakanlığı binasının iç mekân tasarımı, Sovyet Rusya'sının ideolojisinin ve prestijinin güçlü bir yansımasıdır.

Stalinist Empire Tarzda yapılmış diğer bir örnek ise Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi Ana Binasıdır. Yapı, Mimar Lev Vladimirovich Rudnev tarafndan tasarlanmış olup 239 metre yükseklikte ve 36 katlıdır.

Yapı Sovyet mimarisinin karakteristik özelliklerini yansıtmakta kemerli pencereleri, yüksek kuleleri ve detaylı cephe süslemeleriyle karışım halini almıştır. Eserin en belirgin özelliği ise dönemin güç ve ihtişamını yansıtır şekilde oldukça büyük boyutlarda inşa edilmiş olmasıdır. Yapının cephesi, doğal taş ve tuğla ile kaplanmış, çatılar da simetrik olarak yüksek kuleler ile çevrelenmiştir. Yapının yüksekliğinde fonksiyonel mimari göze çarpmaktadır. Yapı üniversitenin yüksek akademik statüsünü vurgulayarak Sovyet rejiminin mekânsal ideolojik mesajlarını taşımaktadır. (Korenev L,1985: 62-74)



Görsel 13. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi Ana Binası / Moskova-Rusya (1949-1953)



Görsel 14. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi Ana Binası İç Mekân Görseli.

Yapı Stalinist Barok tarzının izlerini iç mekanda da taşımakta, dış cephenin görkemine eş olarak dönemin ideolojisini stilize etmektedir. Büyük ölçekli alanlar, yüksek tavanlar, geniş koridorlar ve heykel süslemeleriyle ve zeminde döşenen taşlarla göze çarpmaktadır.



Görsel 15. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi Ana Binası İç Mekân Görseli

İç mekânda tasarlanan galeri boşlukları yapının mekân hakimiyetini vurgulamıştır. Ağır görünümlü sütunlar ve tavan yükseklikleri de dış cephelerdeki

gibi ihtişamı iç mekâna yansıtıp dönemin ideolojisini ve gücünü kanıtlar nitelikte tasarlanmıştır.

Sonuç

İdeoloji, mimarinin ve sanatın şekillenmesinde, her türlü değişim ve dönüşümünde her zaman söz sahibi olmuş ve oldukça önemli bir rol oynamıştır. Her ideolojik sistemin kendi yapısında kendine özgü bir bakış açısı ve kültür anlayışı olması buna sebep gösterilebilir.

-Sovyetler Birliği'nde özellikle Stalin döneminde sanat ve mimarlık devrimin ideolojik amaçları doğrultusunda bir gelişim gösterdi. İlk dönemlerde avangard ve modernist akımlar daha ön planda bulunsa da Stalin'in hakimiyete gelişi ve yönetim gücü ile birlikte mimari ve sanat yönetimin himayesine geçmiş ve sosyalist gerçeklik hissedilir düzeylere yükselmiştir. Bunun sonucunda da sanatta çeşitlenme yaşanmıştır.

Sanat: Sosyalist gerçekçilik gün geçtikçe güç kazanmış, devlet, sanatı ideolojik amaçlar için araç olarak kullanmak istemiş ve sanatçıları sadece devrimin zaferini, başarısını ve işçi sınıfını yücelten eserler yaratmaya yönlendirmiştir. Modernist ve soyut tarzlar yasaklanmıştır.

Mimarlık: Sovyetler Birliği'nde mimarlık, özellikle Stalin'in hakimiyette olduğu dönemde bambaşka amaçlara hizmet etmiştir. Stalinist mimarinin en belirgin özelliği, yapıların hem yükseklik olarak hem de kütlesel olarak gösterişli ve ihtişamlı olmalarıdır. Rejimin gücünü açıkça temsil etmeyi amaçlamaktaydı. Büyük yapılar halkı etkilemek, Sovyet hükümetinin gücünü göstermek ve devrimin zaferini empoze etmek için fazlasıyla göz önünde inşa edilmişti.

Stalinist mimari, tarzı gereği devrim sonrası sosyalist gerçekçilik hareketi için ayrılmaz bir parça olmuştur. Sovyet hükümetinin ideolojisini yansıtan baskılayıcı sanatsal bir yaklaşımdı ve bu yaklaşımlar mimaride de görülmekteydi. Binalar sadece fonksiyonel tarzda değil, ideolojik olarak da ideolojinin gücünü göstermek için tasarlanmıştı.

Stalin sonrası dönemde ise kendinden bir önceki dönemin karakteristik özelliklerinden uzaklaşarak daha farklı bir sosyal altyapı hazırlamıştır. Özellikle Stalin döneminden sonra kitleler halinde topluma hizmet etmek için toplu konutlar inşa edildi. Stalin döneminde güç, görsellik ve ihtişam ön plandayken sonrasında yapılarda sadelik ve işlevsellik ön plana çıkmıştır.

-Sanatın çeşitlenmesi: Özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda sanat, ideolojik olarak etkisini kaybetmeye ve daha çok ve topluma yönelik kişisel ifadelere odaklanmaya başladı. Her ne kadar gerçekçilik ön planda olsa da Sovyet hükümeti sanata birtakım kısıtlamalar getirmeye devam etti.

Kaynakça

Acar, K. (2009) Rusya Orta çağdan Sovyet Devimine, İstanbul, İletişim Yayınları

Artun A. (2006) Modernliğin Sınırında. Sanat, Eleştiri, Özerklik, Siyaset. Üç Konuşma. İstanbul: MÜGSF Yayınları

Artun A. (2015), Sanatın İktidarı-1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik.

Azizzade, T.M, (2011) Uluslararası Sanat/Tasarım ve Estetik Kuramları Sempozyumu Bildiri. s.6

Berger. J (2007) Sanat ve Devrim, Agora Kitaplığı İstanbul, İletişim Yayınevi

Clark T (2004) Sanat ve Propaganda, Ayrıntı Yayınları

Cottington D (2019) Avangard, Dost Kitapevi

Engels, F (2013) Konut Sorunu, Ankara, Alter Yayıncılık

Gezer Ö (2017) Sanat Siyaset ilişkisi Propaganda ve Protesto, İdil, Cilt 6, Sayı 39, Volume 6, Issue 39

Groys, B (2011) Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond, London: Verso

Gulland.R, Dejevskiy. N (1993) Rusya ve Sovyetler Birliği Tarihi, İstanbul, İletişim Yayınları

Harvey, D. (2003) Sosyal Adalet ve Şehir

Hays M.K. (2015) Mimarlığın Arzusu: Genç Avangardı Okumak, Yem Yayın

Hmelnickiy D, (2013), Arkitektura Stalina Psikologia i Stil, Moskva, Directmedia

İkonnikov, A.V. (2002) 20yy. Mimarisi Ütopya ve Gerçeklik

Kreft, L (2008) Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı . Sanat Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, s.9-48. Editör: Ali Artun, Sunuş: Lev Kreft, İstanbul: İletişim Yayınları

Korenev L, (1985) Stroitelnaya Programma SSSR Strana Ludi Sobıtiya, Moskova.

Kurban V (2020) Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Tarihi, Yeditepe Yayınevi

Lefebvre. H (2020) Mekanın Üretimi, Sel Yayıncılık

Lefebvre. H (2013) Kentsel Devrim, Sel Yayıncılık

Lewin M (2008) Sovyet Yüzyılı, İletişim Yayınları

Magamedov. H (1999) Sovyet Mimarisinde Realizm, Moskova

Markus, B. (2006) Savaş Öncesi Sovyet Mimarisi. Moskova

Montefiore S,N (2010) Stalin: Kızıl Çar'ın Sarayı, İthaki Yayınları

Muller. W. (2012) Mimarlık Atlası cilt-1-, İstanbul, Yem Yayın

Onay, N. S. "Kamusal iç mekân ve toplumsal kimlik", İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ocak 2005,1-11

Oktay, (2004) Sanat ve Siyaset. İstanbul: Everest Yayınları

Özer. B (2018) Kültür Sanat Mimarlık1, Yem Yayınları

Özsoy.İ- (2006) Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihî ve Evrensel Dersler. Article, Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sep. 2006 Also Available at, no. 39, 2006, pp. 15–46.

Öztürk E, (2020) Vladimir Lenin-Sovyetlerin Mimarı, Siyah Beyaz Yayınevi

Rubanenko, B R. (1981) Perspektivı Razvitiya Jilitsa v CCCP, Moskva, Stroyizdat

Smith.S.A, (2010), Rus Devrimi, Ankara, Dost kitapevi yayıncılık

Stalin.J.V. (1992), Eserler, Cilt 12, İstanbul İnter yayınları

Tanyeli, U., Sözen, M. (2016). Sanat kavram ve terimleri sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tuncer.E (2000) İktidarın Mekansal Örgütlenmesi, Kibele Yayınevi

Yemelyanov.Y, (2014) Stalin: İktidara Giden Yol, Ankara, Lena Yayınları

Yörükoğlu R. (2000) Sosyalizm Nedir, Alev Yayınları,

Zinovyev G (2012) Komünist Partisi Tarihi, Mızrak Yayınları, İstanbul

İnternet Kaynakları

Resim 1: Vladimir Lenin halka sesleniyor. Ekim Devrimi'nin 1. Yıldönümü, Moskova- Kızıl Meydan-1918 (TASS fotoğraf kroniğinin reprodüksiyonu): 01.02.2025 tarihinde erişildi.

Resim 2: www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/KMalevich0279.html 09.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 3: Kazimir Malevich Siyah Daire - İstanbul Sanat Evi 29D 09.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 4: VLADIMIR TATLIN | Emmanuelle et Laurent Beaudouin - Architectes 12.03.2025 tairihnde erişildi.
Resim 5: https://www.sakipsabancimuzesi.org/ 09.2019 tarihinde erişildi
Resim 6: Исследование: Использование традиционных элементов архитектуры Узбекистана в зданиях 20-21 века 02.02.2025 tarihinde erişildi
Resim 7: www.e-skop.com 09. 2024 tarihinde erişildi
Resim 8: Виртуальная экспозиция "Изба-читальня" | Выберите раздел 20.02.2025 tarihinde erişildi
Resim 9: www.geopriz.ru 25.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 10: www.dzen.ru 25.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 11: www. pastvu.com 25.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 12: www. pastvu.com 28.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 13: www.almamater13.ru 28.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 14: www.dzen.ru 28.02.2025 tarihinde erişildi.
Resim 15: www.vk.com 28.02.2025 tarihinde erişildi

THE PROCESS OF CHANGING DIRECTION OF ART AND ARCHITECTURE IN RUSSIA AFTER THE BOLSHEVIK REVOLUTION

ABSTRACT

This study provides a comprehensive examination by examining how ideology changes direction on art and architecture according to places and periods and how ideology is reflected in the works produced. The political structure in the process of social change that occurred after the Bolshevik revolution, the radical changes that occurred in Soviet Russia, and the processes of using art and architecture as tools in line with ideological goals were examined. Based on the argument of the architecture and art and direction of economic and political structure, answers were sought to the following questions. How have the processes of ideology directing art and architecture developed? How was the ideology that artists were exposed to while creating their works perceived in

society? A comprehensive literature review was conducted to search for answers to the questions posed, the works of art and architectural structures of the period were examined, and the synthesis of the findings was made. In this study, which offers a detailed perspective, the October revolution of 1917 in Russia, the revolutionary process, the sociological formation of society by the Bolshevik Party, the emergence of the Russian Revolutionary art concept and the Bolshevik administration's efforts to use art and architecture as a tool by directing this art understanding are investigated and conclusions are presented

Keywords: *architecture, art, ideology, revolution.*

ПРОЦЕСС ИЗМЕНЕНИЯ НАПРАВЛЕНИЯ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ В РОССИИ ПОСЛЕ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

РЕЗЮМЕ

В этом исследовании представлен всесторонний анализ того, как идеология меняет направление в искусстве и архитектуре в зависимости от места и периода, а также того, как идеология отражается в созданных произведениях. Были рассмотрены политическая структура в процессе социальных изменений, произошедших после большевистской революции, радикальные изменения, произошедшие в Советской России, а также процессы использования искусства и архитектуры в качестве инструментов в соответствии с идеологическими целями. Исходя из аргумента о том, что экономическая и политическая структура влияет на архитектуру, искусство и их направление, были предприняты попытки ответить на следующие вопросы. Как развивались процессы идеологического руководства искусством и архитектурой? Как воспринималась обществом идеология, которой подвергались художники при создании своих произведений? Для поиска ответов на поставленные вопросы был проведен комплексный обзор литературы, изучены произведения искусства и архитектурные сооружения того периода, обобщены полученные результаты. В этом исследовании, предлагающем подробную перспективу, изучаются Октябрьская революция 1917 года в России, революционный процесс, социологическое формирование общества партией большевиков, возникновение русского революционного понимания искусства и попытки большевистской администрации направить это понимание искусства и использовать искусство и архитектуру в качестве своих инструментов, а также делаются выводы.

Ключевые слова: *архитектура, искусство, идеология, революция*

UOT 745/749
DOİ https://doi.org/10.5281/zenodo.15775104

NİGAR ABBASOVA

Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
abbasovan036@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-6190-9594

GÜRCÜSTAN MİLLİ MUZEYİNİN QARABAĞ GEYİMLƏRİ KOLLEKSİYASI

XÜLASƏ

Məqalədə Tbilisi şəhərindəki Gürcüstan Milli muzeyində qorunub-saxlanılan Qarabağ milli geyimlərinin zəngin kolleksiyası haqqında məlumat verilir. Tədqiqatda Qafqazın ilk muzeyin tarixcəsi haqqında qısa şərhi verilir və burada uzun illər ərzində qorunub-saxlanılan Qarabağ geyimləri və zinət əşyaları haqda məlumat verilir. Təhlilə Qarabağın qadın üst geyimləri, baş örtükləri və ayaqqabıların müxtəlif növləricəlb edilib. Muzeydə saxlanılan Qarabağa aid zərgərlik nümunələrinin təsviri və təhlilinə də yer ayrılıb.

Göstərilir ki, Gürcüstan Milli muzeyində qorunub saxlanılan Qarabağ geyim kolleksiyası tarixi, mədəni və ya bədii dəyəri əks etdirən geyim, ayaqqabı, baş geyimləri və aksesuarların sistematik kolleksiyasıdır. Burada saxlanılan kolleksiyası Qarabağ geyim dəbini daha əlçatan edir, onun tarixini daha başa düşüləndir və milli mədəniyyət həvəskarları bu fenomenin əzəmətindən və müxtəlifliyindən həzz ala bilərlər.

Açar sözlər: *Gürcüstan Milli muzeyi, Qarabağ, kolleksiya, milli geyim, zərgərlik, bədii tərtibat.*

Azərbaycan milli geyimi xalqımızın zəngin mədəni irsini, incə zövqünü və tarixi ənənələrini özündə əks etdirən mühüm elementlərdən biridir. Hər bir bölgəyə xas olan milli geyimlər estetik gözəlliyi ilə diqqəti cəlb etməklə yanaşı, insanların həyat tərzini, sosial vəziyyətini, etnoqrafik xüsusiyyətlərini əks etdirir. Tarix boyu Azərbaycan milli geyimi müxtəlif dövrlərin təsiri altında inkişaf etsə də,

orijinallığını qoruyub saxlamışdır. Bu gün milli geyimin qorunub saxlanılması və gələcək nəsillərə çatdırılması ən mühüm mədəni vəzifələrdən biridir.

Qarabağ milli geyimləri tarixin müxtəlif dövrlərində formalaşmış, xalqın həyat tərzinin, təsərrüfat fəaliyyətinin, təbii-coğrafi şəraitinin, estetik zövqünün təsiri altında inkişaf etmişdir. Maraqlıdır ki, geyim təkcə məişət ehtiyaclarını ödəmir, həm də sosial vəziyyəti, ailə vəziyyətini və hətta yaş qrupunu göstərən element rolunu oynayır.

Dünyanın müxtəlif ölkələrin aparıcı mizeylərində və şəxsi kolleksiylarda qorunub-saxlanılan Qarabağ milli geyimlərinin zəngin kolleksiyası hazırda Tbilisi şəhərində Gürcüstan Milli muzeyində nümayiş olunur. Muzeydə təqdim olunan Qarabağ geyimləri Azərbaycanın bu bölgəsinin orijinallığını əks etdirən ənənəvi geyimlərdir.

Gürcüstanın ən mühüm və ən qədim muzeyi 1852-ci il mayın 10-da İmperator Rus Coğrafiya Cəmiyyətinin Qafqaz şöbəsi tərəfindən yaradılmış və 1867-ci ildə alman tədqiqatçısı Qustav Raddenin təşəbbüsü ilə Qafqaz Muzeyinə çevrilmişdir. Gürcüstan Rusiyadan müstəqillik qazandıqdan sonra (1918) muzey Gürcüstanın muzeyində yenidən toplanmışdır. 1921-ci ildə bolşeviklər tərəfindən ölkəni ələ keçirdikdən sonra Gürcüstan hökuməti tərəfindən Avropaya təxliyə edilmiş və 1945-ci ildə gürcü mühacir alimi Ekvtime Takaişvilinin səyləri ilə Sovet Gürcüstanına qaytarılmışdır. 1947-ci ildə muzey gürcü tarixçisi Simon Janaşiyanın şərəfinə adlandırılmışdır. Bu gün muzeyin zəngin kolleksiyalarında təkcə Gürcüstanın deyil, Qafqazın və Yaxın Şərqin, o cümlədən Azərbaycanın füsunkar guşəsi olan Qarabağın maddi mədəniyyətinin ayrılmaz qolu olan geyim nümunələrini əks etdirən eksponatlar var.

Qarabağ qadın geyimləri üçün çox da səciyyəvi olmayan və əsasən Gürcüstan əhalisinə xas olan katibi adlı üst çiyin geyiminin XIX əsrə aid bir nümunəsi Qarabağ geyimi adı ilə Tbilisi şəhərində Gürcüstan Milli Muzeyində qorunub saxlanılır. Mavi və narıncı çalarları olan əlvan ipək parçadan tikilmiş katibinin astarı kontrastlı qırmızı rəngli satin parçadandır. Katibinin ətəyi, dərin boyun

kəsiyi və yarımqol yarıqlarının kənar tikişlərinə qara şəriddən ibarət olan "köbə" tikilib. Bel kəsiyinə bərkidilmiş uzun ətək büzmələrlə tərtib edilmiş və kənarları qaragöz tikmə və ensiz xəzlə tərtib edilmişdi.

Qarabağda kaftanlar iki növdə geyilirdi: biri daha çox bağlanmayan, yalançı düyməli, ikincisi – belini vurğulayan şişkin qırçınlı ətəkli, sinənin altına möhkəm yığılan pencək kimi idi. Gürcüstan Milli Muzeyində Şuşa nümunəsi adı ilə mühafizə olunan bir neçə kaftan da qorunub saxlanılır ki, onların biçimi tam fərqlidir. Belə ki, bir qədər süzülmüş yazıl məxmərdən olan uzun ətəkli kaftanın kontrast rəngli astarı var. tam biçimli geyim nümunəsi yaxa, ətək və qol kənarları qırmızı rəngli şərində haşiyələnmişdir. Geyimin özəlliyi ondadır ki, o, yan daxili ciblərə malikdir və yanları beldən aşağıya doğru kəsikləri var ki, onlar da qırmızı şəridlə haşiyələnib. Yarımqolların qoltuqların altında rahat hərəkət etmək üçün kəsiklər var.

Digər bir nümunə daha təntənəli görünüşə malikdir. Qırmızı məxmərdən tikilmiş libasın bel kəsiyindən aşağıya doğru enlənən uzun ətəyi də, uzun dar qolların ucları və dərin boyun kəsiyinin ətrafı şahpəsəndlə tərtib edilərək geyimə təmtəraqlı görünüş verir.

Muzeydə saxlanılan digər iki kaftanın fərqləndirici xüsusiyyətləri ondan ibarətdir ki, onların astarları bədənin ancaq kürək hissəsini əhatə edir. Uzun kaftanların ətəkləri astarlı verilmişdi. Belə ki, qırmızı rəfli kaftan çəhrayı, digər nümunə isə ağ rəngli astarla tərtib edilmişdi. Xüsusi diqqətə adı çəkilən kaftanların ikincisi malikdir. Onun maraqlı hissəsini uzun qollar təşkil edir ki, bunlar əlavə olaraq adətən çəpkənlərə xas olan ipək astarlı dalğavarı kənarları olan əlcəklərlə tərtib edilmişlər.

Gürcüstan Milli Muzeyində Şuşa nümunəsi kimi təqdim olunan kaftan fərqli görünüşə malikdir. Ombanı azacıq örtən uzunluğunda olan kaftan üzü qırmızı, astarı isə ağ rəngli sırınma parçadan tikilmişdi. Geyimin qolları aşağıya doğru genələrək qara məxmərlə tərtib edilmiş və qızılı bafta ilə incə naxışlarla tərtib

edilmişdi. Eyni tərtibata geyimin yaxası da malikdir. Kaftanın dərin boyun kəsiyi enli qara məxmərlə əhatə olunub və qızılı bafta ilə haşiyələnmişdir.

Sırınma texnikadan muzeydə nümayiş edilən XIX əsrə aid kişi arxalığının tərtibatında da istifadə edilmişdi. Göy rəngli satin parçadan tikilmiş qısa arxalıq ağ çit astarla tərtib edilmişdi. Dik boyunu olan arxalıq uzun əlcəkli qollarla təchiz edilib.

Məlumdur ki, Azərbaycan etnik tərkibi çox genişdir və əsrlər boyu ölkə bir çox millətlərin vətəni olmuşdur. Qarabağ bölgəsində də bir sıra xalqların nümayəndələri məskən salmışlar. Gürcüstan Milli Muzeyində XIX əsrə aid Azərbaycan yəhudilərinə aid köynək saxlanılır. Şuşa sakininə aid qadın üst geyimi qırmızı mahuddan tikilib. Düz biçimli geyiminin dairəvi boyun kəsiyi sinənin ortasına kimi uzanır və yaşıl rəngli bafta ilə haşiyələnir. Dizlərə kimi uzanan köynəyin yanlarındakı çapıqları da rəngli köbə ilə, ətəyi isə saçaqla tərtib edilmişdi. Geyim belə kimi əsas parça ilə kontrast təşkil edən açıq rəngli çit astarla tərtib edilmişdi. Eyni parçadan qolların xişdəkləri üçün də istifadə edilmişdi.

Azərbaycan milli qadın geyimi olan ləbbadə qısa üst çiyin geyimidir. O, tirmə, məxmər və müxtəlif parlaq ipək parçalardan və məxmərdən hazırlanmış sırınma astarla tikilirdi. Yaxası, qolları və ətəyi incə hörüklə işlənmişdir.

Gürcüstan Milli Muzeyində Qarabağa aid bir neçə ləbbadə nümunəsi ekspozisiyanın incisi sayılır. XIX əsrə aid edilən xırda nəbati naxışlı göy rəngli məxmər ləbbadə gümüşü şahpəsənd və bafta ilə tərtib edilmişdir. Digər nümunədə seyrək qara ləkəli qırmızı məxmər parçanın altından görünən qara satin astar harmonik görünür. Gümüşü şahpəsəndlə haşiyələnmiş ləbbadənin özəlliyi yaxası boyu yerləşdirilmiş iri qızılı qoza düymələr təşkil edir ki, onlar da geyimin təntənəli baxımını şərtləndirir.

Muzeydə saxlanılar üçüncü ləbbadə bir qədər fərqli görünüşü ilə seçilir. XIX əsrlə tarixlənən bu çiyin geyimi qırmızı rəngli məxmərdən biçilib və iki müxtəlif rəngli astarla tərtib edilib. Belə ki, geyimin çiyin nahiyəsi sarı satin parça ilə, digər sahəsi isə bej rəngli parçadan sırınma texnikasında işlənib. Ləbbadənin bu tip digər

nümunələrdən fərqləndirən cəhəti isə onun ətəyinin bir qədər uzun biçimindədir. Libasın nəzərə çarpan cəhətinin onun bədii tərtibatı təşkil edir. İpək gümüşü köbə, qızılı şahpəsənd tikmə və qara məxmər bafta geyimə təmtəraqlıq verir.

Gürcüstan Milli Muzeyinin Qarabağa aid maraqlı əşyalarını təşkil edən bayram önlüyü adı altında nümayiş olunan geyim nümunəsidir. XIX əsrə aid edilən önlük mahud parçadan olan 12 zolaqla təqdim olunmuşdur. Zolağın hər biri 12 nüsxədən ibarət qızılı rəngli metal piləklərlə bəzədilmiş, ucları isə pul sikkələri ilə sonlanmışdır.

Baş örtüklərinə gəldikdə muzeydə saxlanılan XIX əsrə aid edilən Şuşa baş örpəyi müəyyən maraq doğurur. Üçbucaq formasında olan qırmızı çitdən biçilən örpəyin mərkəzi ucu bədii tikmə vasitəsilə ənənəvi xalçalarda olduğu kimi ana və bala haşiyələrdən ibarət bir neçə sıra həndəsi naxışlı ornamental haşiyə zolaqları ilə bəzədilib, mərkəzdə isə "həyat ağacı"nı simvolizə edən altı ləçəkli gül, ondan isə yanlara ayrılaraq üçbucaq formasına uyğun yerləşdirilən eyni formalı təsvirlər berilmişdir.

Muzeydə saxlanılan digər maraqlı baş geyimi XIX əsrə aid "içhutuk" adlı nümunədir. Məxmər parçadan biçilmiş uzun düzbucaq formalı geyim nümunəsinin yanları bağ vasitəsilə birləşdirilərək boru şəklini alıb. Çit astarla tərtib edilmiş baş geyiminin ətəyi bafta, purçum və qaragöz tikmə ilə bəzədilib.

Tbilisinin Gürcüstan Milli muzeyində nümayiş etdirilən iki ipək kəlağayı dolğun göy rəngi ilə seçilir. Saçaqlarda tərtib edilən kəlağayılardan birinin yanları açıq rəngli həndəsi naxışlı haşiyə ilə bəzədilib.

Xüsusi diqqətə muzeyin ekspozisiyasını bəzəyən araxçınlar layiqdir. Belə ki, dəridən düzəldilmiş araxçının üzərində həkk olunmuş dini yazılar bu baş geyiminin dindar bir şəxsə məxsus olunduğuna işarədir. Baş geyiminin bir neçə zolaqdan tikilmiş hündür yanların üstündə yerləşdirilən qapaq bir neçə hissədən biçilmişdir. Bir növ günbəzi xatırladan araxçının tikiş yerləri zərcirə ilə tərtib edilib.

Muzeydə 52-13 saylı inventar nömrəsi altında saxlanılan digər bir araxçın keçədən hazırlanmışdır. Qırmızı rəngli baş geyiminin təpəsi qara fonun üzərində

verilmiş yeddi güşəli ulduzla bəzədilib. Araxçının yanları qara yun parça ilə əhatə olunub.

Gürcüstan Milli muzeyində Qarabağ bölgəsinə aid ayaq geyimləri də qorunub saxlanılır. Burada Şuşaya aid edilən dəridən olan və mahud parçası ilə üzlənən başmaqların xüsusi bədii tərtibatı ilə diqqəti cəlb edir. Ayaqqabıların üzərində təkəlduz tikmə üsulu ilə həkk olunan iri ölçülü nəbati motivlərin arasında stilizə üslubda verilmiş şir təsviri xüsusi maraq doğurur.

Muzeydə saxlanılan ayaq geyimləri içərisində mahuddan hazırlanmış başmaqlar da təkəlduz tikmə üsulu ilə tərtib olunub. Göy və ağ rəngli nəbati naxışlar qırmızı mahud parçanın üzərində çox yaraşıqlı görünür.

Təkəlduz tikmə ilə bəzədilmiş digər ayaqqabı nümunəsi məxmər parçadan hazırlanmış, burun hissəsi isə dəri ilə əhatə olunmuşdur. Qırmızı məxmər üzərində qızılı rəngdə verilmiş nəbati motivli naxışlar ayaqqabıya xüsusi yaraşıq verir. Ayaqqabının burun hissəsini bəzəyən qoşa quş təsviri geyimin bədii tərtibatını bir qədər də zənginləşdirir.

Eyni zəngin tərtibata dəridən düzəldilmiş və məxmərlə üzlənən, burun və daban hissəsi dikinə burulan yaraşıqlı çarıqlar da təkəldiz tikmələrlə bəzədilmişdir. Şuşaya aid edilən bu növ ayaqqabıların daxili hissəsi tirmə parça ilə tərtib edilib, üstündəki nəbati və butalı naxışlar isə ayaq geyiminin formasına məharətlə uyğunlaşdırılan zolaqlarda verilmişdir.

Dabanlı çarıqlar sırasına Şuşada hazırlanmış qırmızı mahuddan hazırlanmış çəkmələr da aiddir. Altlığı kifayət qədər hündür olan ayaq geyiminin burun hissəsi yun saplardan yığılmış ponponla bəzədilib. Ayaq hissəsinin demək olar ki, bütünlüklə örtən çarıqların qıraqları qara dəri ilə əhatə olunub, daxili isə bezlə örtülüb.

Muzeyin kolleksiyasına XIX əsrə aid Şuşada hazırlanan ağacdan düzəldilmiş hamam ayaqqabıları da daxildir. Ayaq formasında olan burun hissəsi kəsilmiş dik dabanlı başmaqlar ayaqda saxlanılması üçün nazik dəri zolaqla tərtib olunub. Başmaqların maraq doğuran cəhət ondan ibarətdir ki, ayaqqabının daxili hissəsində

cızılmış xırda nəbati naxışlar pərakəndə halda verilməmiş, daban nahiyəsindən başlamış burun hissəsinə kimi düşünülmüş kompozisiya şəklində təqdim edilmişdi.

Gürcüstan Milli muzeyində nümayiş olunan çoxsaylı zinət əşyaları Qarabağ bölgəsinin zərgərlik sənətinin yüksək səviyyədə inkişaf etdiyini haqda məlumat verir. Muzeydə saxlanılan xanımların alın hissəsini və qismən gicgahlarını örtən zinət bəzəklərindən biri olan təsəkqabağı çaxmaqəlib texnikasında icra olunub. İncə baftaya bərkidilmiş gümüş hissəciklər silsilə şəklində halqalarla bir-birinə birləşdirilərək üç sıra təşkil edirlər. Müxtəlf konfiqurasiyalı gümüş elementlər baş bəzəyinin verilmiş kompozisiyasının hüdudlarından kənara çıxmadan fərqli ritm yaratmış və formanı zənginləşdirmişdir.

Muzeydə saxlanılan zinət əşyalarının arasında Şuşada hazırlanmış sinə bəzəyi xüsusi gözəlliyə malikdir. Zoğalı rəngli məxmər zolağa birləşdirilmiş qızıl suyuna salınmış gümüş hissəciklər şəbəkə texnikası vasitəsilə spiral halına salınaraq bir birinə halqalar vasitəsilə birləşib silsilə təşkil edir. Bir-birinə hərəkətli şəkildə bağlanmış asqı sıraları əyri kənarın canlı ritmini təşkil edir. Sinə bəzəyinin zənginləşdirən şəbəkə texnikasında işlənmiş badam formalı üç iri elementdir ki, onların hər birinin abrisi iki sıra incə haşiyə ilə bəzədilib. Hər elementin aşağı hissəsi bəzəyin yuxarı hissəsində olan üç spiralvarı asmalarla və qara şüşə qaşlarla tərtib edilib.

Muzeydə Şuşa zərgərlərinin əl işi kimi təqdim olunan XIX əsrə aid digər sinə bəzəyi incə məftildən asılmış beş dekorativ elementdən ibarətdir. Orijinal formalı bəzək elementlərinin üzəri mavi, firuzəyi və qırmızı rəngli daşlarla örtülərək biri-birinə halqalar vasitəsilə birləşdirilib. Təmkinli və nəcib koloriti ilə seçilən müxtəlif növ rəngli daşların bir məmulatda istifadəsi sənətkarların rəng birləşmələrini təzad yaratmaq məharətinə malik olduqlarını göstərir ki, bu da təsviri harmoniya hissindən xəbər verir. Hər elementin aşağı hissəsi ucu piramidal şəkildə düzülmüş dənəciklərlərlə tamamlanan spiralvarı asmalarla təchiz olunub.

Muzeyin kolleksiyasına daxil olan müxtəlif növ asma bəzəklər də diqqəti cəlb edir. Xankəndidə hazırlanan asma bəzək iyirmi ləçəkli gülə bənzəyən medalyon

şəklində olan zərgərlik nümunəsidir. Kənar ləçəkləri tovuz quşunun lələklərinə bənzəyən asmanın mərkəzi dairə şəklində üzülmüş romb şəkilli elementlərlə bəzədilib. Bu məmulatda da usta zərgər çıxıntılı yuvacıqlara yerləşdirilmiş rəngli daşlardan istifadə edib. Qırmızı, yaşı, mavi daşlar bir birini əvəzləyərək müəyyən ritm yaradır.

Bəzəklərin böyük əksəriyyətinə apotropeik məna verilmişdi. Ancaq dini cəhətdən köhnə adət-ənənələrə və dini doqmalara sadiq qalan, tez-tez xurafatlara çevrilən insanlar üçün müqəddəs məna daşıyan bu qədər çox sayda atributun olması kifayət deyildi. Onlar zinətlərin sırasına sırf qoruyucu məna daşıyan bəzəkləri daxil etməyə çalışırdılar. Bu mənada Gürcüstan Milli muzeyində saxlanılan üçbucaq formalı asmanı və Quran qabılı asmanı göstərmək olar. Bu amuletlər Azərbaycanın qədim, sonra Alban və sonrakı dövrlərinin qalıqlarıdır. Göründüyü kimi, bu kultların qalıqları XVIII-XIX əsrlərə qədər yaşamışdır. Qadınlar çox uşaq sahibi olmaq üçün onları boyunlarına, sinələrinə və ya qollarının altına, bəzən isə ombasına qoyaraq – doğuşu asanlaşdırmaq üçün taxırdılar. Muzeydə nümayiş olunan aşağıya doğru yönəlmiş üçbucaq şəklində bir amulet artıq qədim dövrlərdə enerjinin yerə, suya, qadın başlanğıcına can atmasını təcəssüm etdirən ktetik simvol idi. metaldan düzədilmiş asma-amulet aşağıya doğru yönəlmiş tərəfləti 9 ədəd dairə şəkilli, yuxarı tərəfi isə təpəsi yuxarıya yönəlmiş üçbucaq formalı elementlərlə tərtib edilmişdir. Amuletin mərkəzi uzunsov formalı oyuğun daxilində yerləşdirilmiş qırmızı daşla bəzədilib ki, bu da bir növ ana bətnində yerləşən dölün simvolik nişanəsidir.

XIX əsrə aid edilən Quran qabılı asmanın hər iki tərəfinə bərkidilən üç sıra zəncirlər sonra bir uzun zəncirə birləşir. Quran qabını əhatə edən başqa bir zəncir pul sikkələri ilə tərtib olunub ki, bu da yeriyərkən müəyyən səs çıxarır və qədim inanclara görə bəd qüvvələri kənarlaşdırır. Metaldan düzədilmiş Quran qabının qarasavad üsulu ilə icra olunan tərtibatın kompozisiyası iki sıra nəbati ornamentli haşiyələrin daxilində yerləşdirilmiş səkkiz ləçəkli göldən ibarətdir. Konstruktiv elementlərinin ustalıqla seçilmiş dekorasiya ilə ahəngdar birləşməsi bədii cəhətdən

tam kompozisiyanın yaranması ilə nəticələndi. Pul sikkəsi muzey ekspozisiyasında təqdim olunan muncuqda da yer alıb. Üç sırada yığılmış muncuq mavi, qara və ağ rəngli daşlardan yığılmışdı.

Gürcüstan Milli muzeyində saxlanılan saç bəzəkləri orijinal formaları ilə seçilir. XIX əsrdə hazırlanmış Şuşaya aid edilən silsilə saç bəzəkləri müxtəlif ölçülü, lakin eyni konfiqurasiyalı zinət əşyalarıdır. Hər üç saç bəzəyi mərkəzi dairə şəkilli medalyona bərkidilmiş şəbəkə texnikasında yığılmış ucu üçbucaq formasına gətirilən zolaqdan ibarətdir. Saç bəzəyi halqalara bərkidilmiş müxtəlif ölçülü iki sıra asmalarla tərtib edilmişdir.

Digər XIX əsrə aid Şuşa saç bəzəyi doqquz bənddən yığılmışdır. Məmulatın mərkəzi bəndi romb, onların yanlarında olanlar isə üçbucaq formalı qabatdılmış formalarla tərtib edilmişdir. Bütün bəndlər xırda rəngli daşlarla, aşağı hissəsi isə dənəvərlərlə bəzənmiş gül formalı motivlərlə bəzədilmişdir. Üçbucaq formalı olan kənar bəndlərin uclarında saça bərkitmək üçün halqalar var. Saç bəzəyinin yuxarı səthi halqalara bərkidilmiş dənəciklərlə, aşağı səhtinin mərkəzi və yan bəndlərə zəncirlərlə birləşdirilən badam şəkilli elementlə təchiz olunmuşdur.

Muzeydə "Bazbənd" adı ilə təqdim olunan XIX əsrə aid iki saç bəzəyi də saxlanılır ki, onlar zoğalı rəgli məxmərin üzərinə tikilmiş rəngli muncuqlardardan yığılmışdır. Onlardan biri ağ muncuqdan yığılmış 8 və 7 ləçəkli güllər olan iki medalyondan ibarətdir. Mərkəzi rəngli düymə ilə təchiz olunmuş medalyonlar iki muncuqlu asmalarla tamamlanır. İkinci saç bəzəyi isə məzmər zolağa bətkidilmiş eyni üslubda tərtib edilmiş medalyondan ibarətdir. Həm medalyon, həm də zolaqların ətrafı xırda muncuqlarla tərtib edilmiş asma bağlarla bəzədilib.

Aparılan etnoqrafik tədqiqatlar göstərir ki, Azərbaycanın bütün regionlarında qadın bəzəklərinin ansamblına metal kəmərlər də daxil idi və bu da belə məmulatların lokal variantlarını seçməyə imkan verir. Qarabağda da tək iri toqqalı metal kəmər taxırdılar. Buna misal olaraq Gürcüstan Milli muzeyində qorunub saxlanılan XIX əsrə aid toqqa Şuşada hazırlanmışdır. Dəri zolağa bərkidilmiş üç hissədən ibarət iri həcmli toqqaların konstruktiv quruluşunda xalça ornamentinin

geniş yayılmış ünsürlərindən olan "ləçək"dən istifadə edilmişdir. Bəndlərin dekorativ tərtibatı mərkəzi iri rəngli daşlarla təchiz edilmişdir. Bu mərkəzdən yanlara uzanan şəbəkə texnikasında işlənmiş budaqların sonunda verilmiş iri dənəvərlər çoxləçəkli gül forması şəklində təqdim edilmişdir.

Qarabağın milli geyimi Azərbaycan xalqının özünəməxsus mədəniyyətinin əksidir. Gürcüstan Milli muzeyində qorunub saxlanılan Qarabağ geyim kolleksiyası tarixi, mədəni və ya bədii dəyəri əks etdirən geyim, ayaqqabı, baş geyimləri və aksesuarların sistematik kolleksiyasıdır. Burada saxlanılan kolleksiyası Qarabağ geyim dəbini daha əlçatan edir, onun tarixini daha başa düşüləndir və milli mədəniyyət həvəskarları bu fenomenin əzəmətindən və müxtəlifliyindən həzz ala bilərlər.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova, N.İ. Şuşanın zərgərlik sənəti // "Sənət Akademiyası". Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal. Bakı – 2023, №3(23) - s.141-148.
2. Sadıxova S.Y. Azərbaycan zərgərlik sənəti çoxtərəfli qarşılıqlı mədəni əlaqələrin inkişafı kotekstində / S.Y. Sadıxova – Bakı: Şərq-Qərb – 2013 – 220 s.
3. Tiflis Təbiət Əsərləri Sərgisində // TKOSH, N 1-2, s. 90.
4. Ахмедов С. Экспонаты Национального музея Грузии как источник для изучения азербайджанского этнокультурного наследия Карабаха // «Региональное сотрудничество в области выявления и сохранения объектов культурного наследия» (21.10.2022, штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж).
5. Владимирская Л.В. Первый музей Кавказа: история и первые этнографические коллекции. https://panor.ru/articles/pervyy-muzey-kavkaza-istoriya-i-pervye-etnograficheskie-kollektsii/101803.html#
6. Сванадзе Саломе. Актуальные вопросы теоретического и практического изучения национальных костюмов общин (на примере Национального

музея Грузии). Автореферат диссертации на соискание д. ист. н. – Тбилиси, 2012.

7. Чилашвили Леван, Тильке Макс. Костюмы народов Кавказа / Л.Чилашвили, М.Тильке – Тбилиси: Диоген, 2005.
8. Чхаидзе Гурам. Национальный музей Грузии (1852–1932) / Г. Чхеидзе — Тбилиси, 2003.

НИГЯР АББАСОВА
КОЛЛЕКЦИЯ КАРАБАХСКОЙ ОДЕЖДЫ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ГРУЗИИ

РЕЗЮМЕ

В статье дается информация о богатой коллекции карабахских национальных костюмов, хранящейся в Грузинском национальном музее в Тбилиси. В исследовании дается краткое описание истории первого музея на Кавказе и приводятся сведения о карабахских костюмах и ювелирных изделиях, хранящихся здесь на протяжении многих лет. Анализу подверглись различные виды верхней женской одежды, головных уборов и обуви Карабаха. Также дается описание и анализ образцов хранящихся в музее ювелирных изделий, принадлежащих Карабаху.Показано, что коллекция карабахских костюмов, хранящаяся в Грузинском национальном музее, представляет собой систематизированное собрание одежды, обуви, головных уборов и аксессуаров, отражающих историческую, культурную или художественную ценность. Хранящаяся здесь коллекция делает карабахскую костюмную моду более доступной, ее историю более понятной, а любители национальной культуры могут насладиться величием и многообразием этого явления.

Ключевые слова: *Грузинский национальный музей, Карабах, коллекция, национальный костюм, ювелирные изделия, художественное оформление.*

NİGAR ABBASOVA

COLLECTION OF KARABAKH CLOTHES OF THE NATIONAL MUSEUM OF GEORGIA

SUMMARY

The article provides information about the rich collection of Karabakh national costumes stored in the Georgian National Museum in Tbilisi. The study provides a brief description of the history of the first museum in the Caucasus and provides information about Karabakh costumes and jewelry stored here for many years. Various types of women's outerwear, headdresses and footwear of Karabakh were analyzed. A description and analysis of samples of jewelry belonging to Karabakh stored in the museum are also given. It is shown that the collection of Karabakh costumes stored in the Georgian National Museum is a systematized collection of clothing, footwear, headdresses and accessories reflecting historical, cultural or artistic value. The collection stored here makes Karabakh costume fashion more accessible, its history more understandable, and lovers of national culture can enjoy the grandeur and diversity of this phenomenon.

Keywords: *Georgian National Museum, Karabakh, collection, national costume, jewelry, artistic design.*

UOT 73/76

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775131

ХИКМЕТ АЛИЕВ

докторант Азербайджанского Государственного Университета Культуры и Искусства
ORCID: 0009-0009-5888-3612

hikmataliyev2000@gmail.com

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И СТАНОВЛЕНИЯ, ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ МОТИВОВ АБШЕРОНА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XX ВЕКА

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вопросы преемственности и становления иконографических мотивов Абшерона в азербайджанской живописи конца XX века как отражение формирования национальной школы изобразительного искусства. Анализируется связь современной иконографии с древними традициями (петроглифы, миниатюра, орнамент, каллиграфия) и ее развитие в контексте исторических и социально-культурных изменений постсоветского периода, обретения независимости. Особое внимание уделяется переосмыслению старых и возникновению новых устойчивых тем и образов, связанных с Абшероном: Баку, Ичери Шехер, пейзажи, архитектура, исторические события (трагедия 20 января), нефтяная тематика ("Контракт века"), дачный ландшафт, повседневная жизнь и т.д. Подчеркивается роль художников в сохранении традиций и отражении новой реальности, формировании узнаваемого, но развивающегося иконографического кода Абшерона как неотъемлемой части азербайджанской культуры.

Ключевые слова: *Азербайджанская живопись, конец XX века, Абшерон, иконография, мотивы, преемственность, становление, традиции, национальная школа искусства, миниатюра, орнамент, нефтяная тема, Баку, Ичери Шехер.*

Вопросы становления и преемственности иконографических мотивов Абшерона в Азербайджанской живописи конца XX века являются прямым отражением формирования в этот период национальной школы изобразительного искусства. Иконография Абшерона конца XX века определила свое становление в преемственности традиций изобразительного искусства, художественной культуры Азербайджана. Обратим внимание на периодизацию этапов развития изобразительного искусства Азербайджана XX века в исследованиях отечественного искусствоведения. Профессор Чингиз Фарзалиев в роскошном издании «Антология Азербайджанской живописи» определил историческое развитие живописи XX века как этапы становления нового поколения художников, рефлексию живописи новой эпохи следующим образом: 1900 – 1940 гг., 1940 – 1960 гг., 1960 – 1980 гг., 1980 – 2000 гг. [1]. Профессор Эртегин Саламзаде считает, что «1920 – 1991 гг. – период формирования в Азербайджане местных школ живописи, графики и скульптуры, а также визуального языка изобразительного искусства, отличающего его от всех других национальных художественных школ. Семьдесят лет его развития в рамках советской художественной культуры можно условно представить как деятельность последовательно сменивших одно другим трех поколений художников, что представляется вполне обоснованным» [2.] И в этой периодизации Э. Саламзаде характеризует творчество художников старшего поколения советского периода (М. Мирджавадова, Р. Бабаева, Т. Джавадова) как выразителей национальных ценностей, среднего поколения - носителей интернациональных ценностей, молодого поколения художников советского периода (которые родились в 60-годы прошлого века) выразителями экзистенциальных идей- Мусеиб Амиров, Мелик Агамалов, Эльяр Алимирзоев, Уджал Ахвердиев , Асмар Нариманбекова, Айдан Салахова, Эльнур Бабаев, Бахрам Халилов, Рашад Мехтиев, Фаик Акперов, Сабина Шихлинская и др. Богатству и разнообразию живописи конца прошлого века,

ее качественному скачку развития предстояло недолгое затишье и растерянность. Эта неопределенность была обусловлена снятием идеологических табу, кризисом мировоззрений и привычных схем взаимоотношений «художник и общество», противоречиями перехода к рыночной экономике. Характерной доминантой первых лет государственной независимости Азербайджана был скачок развития традиционного общества в сторону глобализации, урбанизации, постиндустриализации, цифровизации. Свою разрушительную роль в этот период неопределенности сыграли и исторические вызовы нашей независимости и суверенитету, культурному наследию. С этого переломного момента берет начало становления новых иконографических мотивов, переосмысление и возрождение традиционных устойчивых тем и образов. Со временем определенные темы и образы, искусственно навязанные коммунистической идеологией, не находящие живой отклик у реципиента, несоответствующие духу времени, независимости и суверенитета, канули в лету (атеистическая тематика, портреты вождей тоталитарного режима и т.д) Появление новых, не стандартных, лишенных ложной сакрализации и пафоса, тем не менее устойчивых и узнаваемых сюжетов, тем и образов создали ряд иконографических мотивов Абшерона. Образ Баку, Ичери Шехер, пригородов, поселков, деревень и дачного массива Абшерона, архитектура, природный и рукотворный ландшафт и пейзаж, события и лица, исторические даты включающие трагедии и драмы народа, свершения и достижения, народные праздники и гуляния, современность и ностальгирующая ретроспектива выявила становление новой, и в тоже время узнаваемой иконографии этого периода. Особое место занимает портреты-образы провидцев, пророков, окруженных ореолом святости и мученичества: жертвы репрессий, ученые, художники и поэты, память о которых в народе имеет сакральное значение. Методом определения иконографии живописи Абшерона прошлого столетия, мы можем структурировать основные сюжеты

и жанры связанных с Абшероном, определить тенденции в изображении семантического поля полуострова, выявить механизмы преемственности и становления мотивов.

«В азербайджанском искусствознании иконографический метод достаточно долго имел особую направленность. Будучи представлено в течении длительного периода традиционными направлениями, национальное искусство выработало специфику применения иконографического метода, прежде прочего, в исследовании произведений миниатюры, характеризируемой стабильностью изобразительных традиций на протяжении столетий. Иконография позволяет выявить факт иконографической заимствованности, и последующее преобразование его в устойчивую традицию… В последние десятилетия, в свете переоценки значимости культурного наследия, выработки новых методик и инструментов для его охраны и передачи, формы и способы анализа иконографических схем визуальных искусств приобретают новые категории значимости. В данном аспекте важным направлением стало исследование наследия общетюркского культурного ареала, выявление типологических черт его конкретных объектов, повлиявших на формирование отдельных изобразительных образных схем мирового масштаба, опыт интерпретации которых имея общие исходные, отразил как региональные, так и идеологические установки» [3. 112]

Иконография современной живописи Абшерона при всей своей неповторимости и узнаваемости, является неотъемлемой частью изобразительного искусства Азербайджана. Поэтому тема становления и преемственности иконографии живописи Абшерона XX столетия предполагает историко-теоретический экскурс к вопросу о традициях изобразительного искусства Азербайджана. В творчестве большинства художников Азербайджана прошлого века тема Абшерона развернута в той или иной степени, но и живопись Абшерона, иконография Абшерона во все

периоды своего развития, и по сегодняшний день при всей своей неповторимости и узнаваемости, несет в себе код культуры Азербайджана. Культурный код в живописи проявляет себя явно или иносказательно, в вербальной и невербальной информации, деталях и т.д.

Живопись Абшерона конца XX века является преемницей древнейших традиций. Это образцы наскальных рисунков, петроглифов людей древности и средневековья, география которых распространяется практически по всему полуострову: Гобустан, Мардакан, Шувеляны, Зиря, Гала, Бильгя, Нардаран, Дюбенди и др. [4.9-11] Эти образцы петроглифов являются существенным слоем в имагологии Азербайджана. К петроглифам Абшерона в своем творчестве обращались художники Азербайджана XX века. Узоры и орнаменты, рельефные изображения, малая пластика, украшающая гончарные и металлические изделия, ювелирные украшения, работы из художественного стекла древнего периода, образцы гравюры и скульптуры Кавказской Албании позднее, даже претерпевая некоторые изменения, сохраняли свою структуру, свой прототип. Сюжеты, типы, персонажи, мотивы, символы и смыслы живописи Абшерона перекликаясь во многом, нашли свое становление в контексте развития отечественной живописи. Живопись миниатюры средних веков является знаковым этапом в становлении современного искусства Азербайджана. Орнаментальные мотивы, геометрические узоры, элементы каллиграфии нашли свою рефлексию в живописи Азербайджана [6].

Уподобление графики кириллицы и латинского письма арабской вязи в живописи Азербайджана XX-XXI века, в частности в иконографии Абшерона, несомненно придавала композиционную завершенность работе. Но не только стилизация под арабскую вязь, оригинальные образцы каллиграфии мы видим в современной живописи с различными сюжетами, в том числе и на эпиграфических памятниках, на исторических конструкциях. и т.д. Упомянем в этом контексте работы Назим Бабаева «Излучение света»

(1983), Геюр Юнуса «Бакинцы» (1989). Такова сила канона, таково всемогущество иконографии, выверенной веками. Художественная атрибуция иконографии живописи Абшерона конца XX века отражена в многообразии орнамента. Орнамент в эстетике Исламской цивилизации играл и играет формообразующую роль, функцию общности, единой сущности художественной системы ислама. Каллиграфия и орнамент в художественной системе Азербайджана, в иконографии Абшерона нашли свое становление на основе синтеза аксиологии многовековой национальной культуры и эстетики, семиотики, этики, философии Ислама. Уже в средние века были определены основные формообразующие принципы орнамента, сохраняя которые художники Азербайджана через века рождали разнообразие композиций и форм. Орнамент, а также узоры в живописи размещены не только на полях самого изображения. Архитектура, шатры, костюм, ковры и ковровые изделия, домашняя утварь, оружие и музыкальные инструменты, украшенные национальными орнаментами и узорами на протяжении столетий занимают устойчивое значение в сюжетах живописи Азербайджана. И если в начале XX столетия орнамент и узор в сюжете живописи Азербайджана находит свое отражение в интерьере, в текстиле, домашней утвари, например архитектурный орнамент в работе Алибек Гусейнзаде «Мечеть Биби-Эйбат» (1905-1907 гг.), роскошный ковер в работе Азим Азимзаде «На Бакинских дачах» и др., то со второй половины XX века исполнение живописи миниатюры черпает свою силу притяжения из возможностей орнамента и узора. Пейзажи-узоры, выписанные в музыкальном ритме Саттара Бахлулзаде: «Бильгя», «Берег Каспия», «Абшеронские узоры», «Новханинские сады». Преемственность узоров и орнамента в иконографии Абшерона в творчестве Ариф Азиза, символизм и условность орнамента, подчас доминирование цвета над сюжетом видим в работах конца XX столетия: «Радуга» (1998), «Мечеть Тезе Пир» (1998), в работах Джавад Мирджавадова «Гимн веков» (1986), «Овдан у колодца»

(1985) и т.д. Тема национального орнамента, возрожденная на пересечении двух столетий, свидетельствует о ренессансе национального самосознания, интереса к национальной неповторимости.

В изобразительном искусстве Азербайджана, нашли свое отображение образы персонажей, сюжетов и мотивов, которые в дальнейшем оказали свое влияние на становление иконографии Абшерона в современной живописи. Обратим внимание на некоторые из них: пейзаж, архитектура, герои исторические и герои из классической поэзии, иконография лирических сюжетов, сюжеты сакральные и волшебные, а так же сюжеты связанные с жизнью святых, иконография повседневной жизни, иконография костюма, иконография церемониала, в том числе сцены инвеституры, различные меджлисы, в том числе и праздников, праздники и знаменательные события в пространстве города, иконография дачного ландшафта и народного жилища, иконография мира флоры и фауны, иконография гротеска и сатиры, маргинальных сюжетов, иконография танца, узоры, орнамент и каллиграфия. Как уже было отмечено выше, в основе появления новых сюжетов, мотивов, персонажей стояла все углубляющаяся социально-культурная динамика, которая вносила изменения в пейзаж, ландшафт, архитектуру, быт, костюм, аксиологию, экзистенцию и онтологию, что в свою очередь, находило художественное воплощение, свою рефлексию в иконографии живописи Абшерона. Поэтому наряду с сохранением традиций, появление новой иконографии являлось репрезентацией меняющейся жизни. В советский период живописи фундаментальность метода соцреализма в художественной культуре оказало неоднозначное влияние на традиции миниатюры. Продолжателями традиций Азербайджанской школы миниатюры в советский период были Азим Азимзаде, Газанфар Халыков, Эмир Гаджиев, Кязым Кязым-заде, Микаил Абдуллаев, Марал Рахманзаде, Расим Бабаев, Эльмира Шахтахтинская Октай Садыхзаде, Тогрул Садых-заде, Саттар Бахлулзаде и др. Художники той эпохи, говоря словами искусствоведа Ширзадовой Д.М,

знали и понимали каноны и эстетику миниатюры, подняли на новую высоту и смогли донести ее красоту языком современного искусства [5.] В советский период Тогрул Нариманбеков, Саттар Бахлулзаде, Микаил Абдуллаев одними из первых возродили технику изображения на одной плоскости нескольких сюжетов. Иконография Абшерона здесь репрезентована в знаковых образах Каспия, Ичери Щехер, узнаваемого ландшафта и пейзажа селений Абшерона, городом Баку и т. д. «Миниатюра глубоко условное искусство. Плоскостное изображение исключало перспективу, пространство и светотеневую моделировку образа, в ней нет полутонов. Принцип условности соблюдался и в соответствии масштабов. Например, силуэты людей и животных, как правило, очень крупны в сравнении с элементами природного и архитектурного пейзажа, скалы и реки, дворцы и шатры непропорционально малы при сопоставлении с фигурами людей, будь те расположены на ближнем, втором или заднем плане. И, однако, каждого, кто проникся прелестью восточной миниатюры, ничуть не шокирует эта диспропорция, настолько органически входит она составной частью стиля самой миниатюры. Этот стиль слагается в определенной системе образных представлений, включающих комплекс определенных художественных приемов, и выражает собой целостное художественное мировоззрение народов мусульманского Востока». [5.63] Как видно вышеперечисленные каноны искусства миниатюры сквозь века проявляют себя в современной природе художественной выразительности живописи Абшерона конца XX века. В работе Геюр Юнус «Бакинцы» (1989) узнаваемость иконографии Абшерона выражена золотисто серым Каспием, в портретном сходстве, четырех персонажей картины, их выражения лиц, жестов и позы типа лиц жителей Амираджана, мечеть с двумя куполами Муртуза Мухтарова, построенная в 1908 году на деньги нефтяного магната по проекту Зивер-бека Ахмедбекова, многими др. символами. В работе Геюр Юнуса «Рассвет в Амираджанах» (1975), вновь атрибутами иконографии Абшерона выступает

мечеть Муртуза Мухтарова, Каспий, узкие улочки побеленных домов с характерными плоскими крышами и т.д. Фрески Исмаила Мамедова фотоателье «Ретро» (1987) на площади Фонтанов, где атрибутами иконографии Баку выступают бытовые зарисовки, типичные персонажи Баку до вступления советской власти.

Подобно своим предшественникам эпохи Мусульманского Ренессанса, современные живописцы миниатюры являются организаторами и руководителями проектов в соответствующих областях, обладателями глубоких знаний художественной культуры, фольклора, истории, ее исследователями. Так покойный Эльчин Асланов является автором трудов, посвященных народному театру Азербайджана, игровой концепции культуры, традициям и праздникам Азербайджана. Он работал художником по костюмам в фильме «Насими», над театральными постановками художник-постановщиком в Азербайджанском Академическом Национальном Драматическом Театре, художником постановщиком мультипликационных фильмов, иллюстрировал книги, руководил в Союзе Художников Азербайджана отделом Миниатюр и книжной графики, основал в свое время центр миниатюры вместе с единомышленниками Санан Курбановым, Расим Назировым и др. Эльчин Асланов органично синтезировал каноны классической европейской станковой живописи маслом и традиции средневековой миниатюры мусульманского востока. Эльчин Асланов создал образы в музыкально-миниатюрном жанре, автор работ в созданном им концепции неоминиатюра. Именно академическое знание художником Эльчин Аслановым истории Азербайджана создают правдивую иконографию, в том числе и Абшерона. «Тонкое художественное чутье и изысканный эстетизм художника позволяют ему карту Баку в древности и в средние века преобразить в замечательный триптих с вертикальными боковыми и горизонтальной средней частью. Взгляд с птичьего полета на бакинскую бухту, где волнистая зыбь песков и легкая рябь на поверхности

Каспия создают ровный декоративный фон, на котором выделяются вклинивающаяся в море часть суши. Ряды мощных оборонительных стен с бойницами перемежаются акцентами башен с горящими на их вершинах сигнальными кострами, среди которых выделяется Девичья башня, символ древнего Баку огнепоклонников.» [5.118]

Трагедия 20 января один из символов дороги к обретению государственной независимости. Безоружный и беззащитный Баку, утонувший в крови и в море гвоздик навсегда останется в памяти. Художники Микаил Абдуллаев «Горе Баку», Беюкага Мирзазаде «19 января 1990-й год», Ага Мехдиев «Кровавая ночь», Хафиз Мамедов «Шехиды» и др. работы Азербайджанских художников выразили становление новой иконографии- выражение скорби, дань памяти трагедии 20 января. Иконография трагедии 20 января в живописи и в художественной культуре хранит свою значимость на протяжении уже 35 лет.

Тема нефти в иконографии живописи Абшерона занимает свое фундаментальное место. Работы живописи художников середины XX века С. Бахлулзаде, Б.А. Мирзазаде, Т.Тагиева, М Тагиева, Т. Салахова, Х. Сафарова, Т. Джавадова, Н. Касумова, Ч. Фарзалиева и др. нашли свою художественную выразительность следующим образом: 1) изображение нефтяных месторождений (при этом, важно отметить, что многие картины, помимо своего художественного значения, по сути, являются и историческими документами); 2) панорама нефтяных месторождений, показанная с высоты птичьего полета. Если произведения из первой группы несут в себе черты различных жанров (индустриальный пейзаж, бытовая картина, историческая картина), то данная группа работ может быть определена как сугубо пейзажные виды; 3) городские пейзажи, содержащие в себе конкретные нефтяные объекты. Лидирующую роль здесь играет НБНЗ, а также так называемый «Черный город» (преобразованный в настоящее время в «Белый город»). При этом, в некоторых работах основные интонации

отмечены лирическим, поэтическим характером, а также метафорической интерпретацией; 4) портреты нефтяников или людей, сыгравших важнейшую роль в деле развития нефтедобычи на Каспии; 5) картины, отражающие различные моменты технологического характера в процессе нефтедобычи. В картинах этой категории можно говорить о синтезировании трех жанров живописи: бытового (сюжетная композиция), портретного (поскольку художники, несомненно, предварительно работали с натуры и в указанных произведениях показаны конкретные люди) и исторического (скрупулезное описание механизмов бурильной установки сообщает работам документальную ценность). [7. 18-19]. В 70-90 годы актуальность нефтяных сюжетов несколько теряет свою гегемонию. В этот период созданы работы Надира Касумова, вошедшие наследие Азербайжана: «Кричащее море» 1976, «Каждое утро»»(1975), «В День Победы» 1975, серия работ «Нефтяные камни» (1979-80), «Морское бурение» (1982), «Нефтяники» (1982)., работа Мирисмаил Джафарова «Нефтеперерабатывающий завод» (1978) и др. С обретением независимости, с подписанием «Контракта века» 20 сентября 1994 года [7] иконография темы нефти переживает новый этап развития в своем становлении Э.Азимзаде, С.Чопуроглу, М.Амиров, С.Шихлинская, Э.Асланов, З.Гусейнов, И. Эльдарова, В.Али, Т.Агабекова и др. художники внесли свой вклад в становлении и преемственности иконографии нефтяных сюжетов.

Важное место в иконографии Абшерона конца XX века, особенно с восстановлением суверенитета, занимает Новруз Байрам. Атрибуты Новруз Байрам семени перевязанная красной лентой, свечи, хонча, сладости, костры, канатоходцы и пехлеваны, танцы , музыканты, игры, Кеса и Кечал, Бахар гыз на фоне Ичери Щехер, храма огнепоклонников, Каспийского моря и т.д нашли отражение в творчестве большинства художников этого времени продолжая традиции Азим азимзаде, Беюк Ага Мирзазаде Джамиля Муфидзаде и многих др. Художники конца XX века вновь и вновь воспевают

Абшерон в пространстве праздника Новруз. Работы Эльбек Рзагулиева, Садых Шарифзаде, Халиды Сафаровой, Ашраф Гейбатова , Агали Ибрагимов и множество талантливейших художников с этнографической точностью передают летопись такого древнего и вечно молодого праздника Новруз.

Иконография Абшерона в современной живописи Азербайджана, в конце XX века интересна разнообразием тенденций. Рост национального самосознания привел к возрождению традиционных ценностей, к жажде воспроизведения незыблемого величия Абшерона. Живописцы этого периода раз за разом воспевают неповторимое очарование «Ичери Щехер» с памятниками архитектуры, крепостными стенами, узкими улочками, вьющимся виноградником, резными балконами, белыми крышами, а главное его жителями. Села и пригороды Абшерона, Каспийское море… И тут, к чести, отечественной живописи, авторы работали и работают, говоря словами искусствоведа Зиядхана Алиева, по велению сердца, а не по велению рынка. В противном случае здесь обязательно произошло бы снисхождение изображаемого до китча, до лубка.). Современная иконография живописи теперь уже не привязанная к идеологии советского периода, но созвучная самой жизни в работах Таира Салахова, Тогрула Нариманбекова, Тофика Керимова, Беюкага Мирзазаде, Хафиз Мамедова, Эюб Мамедова, Дж. Мюфидзаде, Эльбек Рзакулиева, Исмаил Мамедова, Арифа Гусейнова, Махмуд Тагиева, Рафика Мехтиева, Орхана Гусейнова, Вугара Али, Аскера Аскерова др. мастера передают сакрализованный мир Абшерона, Ичери Шехер с искренностью, которая исключает возможность вульгарности и безвкусия. Набережная Баку, Каспий, Нефтяные платформы, конструкции и все что связано с нефтяной темой, пароходы и яхты, уходящая натура дачных поселков Абшерона, исторические памятники, вновь и вновь повторяющиеся сюжеты с петроглифами Гобустана в период независимости, объединяет общий сигнал, призыв и послание - мы гордимся своей историей, у нас есть настоящее и нас ждет светлое будущее. Художественное наследие, рост

национального самосознания в период жесточайших вызовов истории проживает свое развитие, сохраняет традиции преемственности, свой подъем, самодетерминацией создавая ответ на испытания недобрых ветров перемен, помогает сохранить традиции живописи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. Алиева Кюбраханум Тофик кызы. Тема Абшерона в Азербайджанской живописи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку 2005.
2. Севиль Керимова "Иконография царицы Томрис в мировом и Азербайджанском изобразительном искусстве". Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti. Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. XVIII beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı 2019.
3. Алиева Кюбраханум Тофик кызы. Тема Абшерона в Азербайджанской живописи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку 2005.
4. Ширзадова Дильдар Мамед кызы, Традиции Азербайджанской Миниатюры В Современном Изобразительном Искусстве. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Баку – 2002.

На Азербайджанском языке:

1. Çinqiz Fərzəliyev. Azərbaycan Rəngkarlığı Antologiya. Bakı. 2007 ISBN 978-9952-8095-3-4

Интернет ресурсы:

1. AYNUR SEYFULLAYEVA, EMİL AĞAYEV AZƏRBAYCAN MİNİATÜR SƏNƏTİ DƏRSLİK Orta ixtisas təhsili müəssisələrinin tələbələri üçün dərslik Dərslik ADPU.

2. Эртегин Саламзаде. Изобразительное искусство Азербайджана в XXI веке. Art sanat. https://sanat.orexca.com/2016/2012-1-2016/izobrazitel-noe-iskusstvo-azerbajdzhana-v-xxi-veke

3. Амина Закир гызы Меликова. Тема Нефти в современном мировом изобразительном искусстве. Специальность: 6215.01-Изобразительное искусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философии в области искусствоведения.
https://aak.gov.az/upload/dissertasion/sen/sen_n_maz_28_04_16.pdf

HİKMƏT ƏLİYEV
XX ƏSRİN SONU AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞINDA ABŞERONUN İKONOQRAFİK MOTİVLƏRİNİN VARİSLİYİ VƏ TƏŞƏKKÜLÜNÜN BƏZİ MƏSƏLƏLƏRİ

XÜLASƏ

Məqalədə XX əsrin sonu Azərbaycan rəngkarlığında Abşeronun ikonoqrafik motivlərinin varisliyi və təşəkkülü məsələləri milli təsviri sənət məktəbinin formalaşmasının təzahürü kimi nəzərdən keçirilir. Müasir ikonoqrafiyanın qədim ənənələrlə (qayaüstü təsvirlər, miniatür, ornament, xəttatlıq) əlaqəsi və onun postsovet dövrünün tarixi və sosial-mədəni dəyişiklikləri, müstəqilliyin əldə olunması kontekstində inkişafı təhlil edilir. Abşeronla bağlı köhnə mövzuların yenidən dərk edilməsinə və yeni davamlı mövzu və obrazların yaranmasına xüsusi diqqət yetirilir: Bakı, İçərişəhər, mənzərələr, memarlıq, tarixi hadisələr (20 Yanvar faciəsi), neft mövzusu ("Əsrin müqaviləsi"), bağ landşaftı,gündəlik həyat və s. Rəssamların ənənələrin qorunmasında və yeni reallığın əks etdirilməsində, Azərbaycan mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi kimi Abşeronun tanınan, lakin inkişaf edən ikonoqrafik kodunun formalaşmasında rolu vurğulanır.

***Açar sözlər**: Azərbaycan rəngkarlığı, XX əsrin sonu, Abşeron, ikonoqrafiya, motivlər, varislik, təşəkkül, ənənələr, milli incəsənət məktəbi, miniatür, ornament, neft mövzusu, Bakı, İçərişəhər.*

HIKMET ALIYEV

ON SOME ISSUES OF CONTINUITY AND FORMATION OF ABSHERON ICONOGRAPHIC MOTIFS IN AZERBAIJANI PAINTING OF THE LATE 20TH CENTURY

SUMMARY

The paper examines the issues of continuity and formation of Absheron iconographic motifs in Azerbaijani painting of the late 20th century as a reflection of the development of the national school of fine arts. It analyzes the connection between contemporary iconography and ancient traditions (petroglyphs, miniature painting, ornaments, calligraphy) and its evolution within the context of historical and socio-cultural changes of the post-Soviet period and the attainment of independence. Special attention is paid to the rethinking of old themes and the emergence of new, stable themes and images associated with Absheron: Baku, Icheri Sheher (Old City), landscapes, architecture, historical events (January 20 tragedy), the oil theme ("Contract of the Century"), and daily life. The role of artists in preserving traditions and reflecting the new reality, shaping a recognizable yet evolving iconographic code of Absheron as an integral part of Azerbaijani culture, is emphasized.

***Keywords**: Azerbaijani painting, late 20th century, Absheron, iconography, motifs, continuity, formation, traditions, national school of art, miniature painting, ornament, oil theme, Baku, Icheri Sheher.*

UOT 75.03

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775557

SİDDİQƏ HACIYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Naxçıvan Dövlət Universiteti
siddiqehacıyeva@ndu.edu.az
ORCID 0009-0000-7760-1005

MİLLİ RUHUN RƏNGLƏRLƏ İFADƏSİ: KƏND MOTIVLƏRİ

XÜLASƏ

Azərbaycan təsviri sənətinin görkəmli nümayəndələrindən olan Cəlil Hüseynov, öz yaradıcılığında milli-mədəni dəyərlərə, doğma torpağın ruhuna və kənd həyatının sadə gözəlliklərinə xüsusi yer vermiş sənətkarlardandır. Onun yaradıcılığı realist və impressionist üslubların vəhdətində formalaşaraq, rəng, işıq və kompozisiya vasitəsilə milli koloritin estetik təqdimatını həyata keçirir. Cəlil Hüseynovun "Köhnə Naxçıvan" (1978), "Nehrəm kəndi". 1978, "Nəhrəm kəndi" (1979) və "Kənd evi" (1990) adlı əsərləri onun yaradıcılıq dünyasına dərin nəzər salmağa imkan verir. Cəlil Hüseynov təbiət və insan məkanını bir-birindən ayırmadan, onların arasındakı harmoniya və qarşılıqlı əlaqəni vurğulamağa çalışır. Məqalədə rəssamın doğma torpağa, kənd mühitinə və təbiətlə vəhdət halında olan insan yaşamına olan sevgisi öz bədii ifadəsini tapır. Cəlil Hüseynovun "Köhnə Naxçıvan" əsəri, rəssamın doğma yurda olan dərin sevgisinin və tarixi yaddaşa bağlılığının bədii təzahürüdür. Bu əsər təkcə şəhər mənzərəsinin təsviri deyil, həm də Naxçıvanın keçmişinə, memarlıq irsinə və mədəni ruhuna səyahətdir. Əsərdə klassik Naxçıvan memarlığına xas olan qədim evlər, dar küçələr və təbii relyeflər harmonik şəkildə təqdim olunub. Rəssam, bu kompozisiya vasitəsilə həm estetik gözəllik yaradır, həm də itməkdə olan bir mədəni qatın sənət yaddaşında əbədiləşdirilməsinə nail olur. "Nəhrəm kəndi" adlı etüddə sadə, lakin yığcam kompozisiya kənd həyatının sakitliyini və dərinliyini ifadə edir. Torpaq tonlarının üstünlüyü, kompozisiyanın dərinliyi və işıq-kölgə oyunları vasitəsilə kəndin ruhani mahiyyəti ön plana çəkilir. Bu əsərdə rəssamın yaddaşla, keçmişlə bağlılığı hiss olunur, kənd sadəcə fiziki bir məkan deyil, həm də nostaljik bir hissin daşıyıcısı kimi təqdim olunur. "Kənd evi" əsəri isə impressionistik texnika ilə işlənmiş, dinamik fırça vuruşları və canlı kolorit ilə seçilir. Qeyd olunan əsərlərdə rəssamın faktura ilə işləmə bacarığı, kolorit duyumu və təbiətlə ruhani təmas qurma istedadı özünü göstərir. Bu rəsmlər təkcə vizual obrazlar deyil, həm də milli yaddaşın və mədəni ruhun rəngli salnaməsidir.

Açar sözlər: *Azərbaycan təsviri sənəti, nehrəm kəndi, kənd həyatı, milli kolorit, realizm, impressionism*

Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında önəmli rol oynayan rəssamlar həm milli mədəniyyətin qorunub saxlanılmasında, həm də onun dünya miqyasında tanınmasında əvəzsiz töhvələr vermişdir. Onların yaradıcılığı təkcə estetik baxımdan deyil, həm də ideya və məna baxımından dəyərlidir. Bu məqalədə Azərbaycan rəngkarlıq sənətinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan xalq rəssamı Cəlil Hüseynovun mənzərə janrında ərsəyə gətirdiyi bir neçə əsərinə nəzər salacağıq. Onun sənətə olan bağlılığı, bədii üslubu və milli dəyərləri rəng və fırça ilə iafadə etmək bacarığı onu öz dövrünün tanınmış sənətkarlarından birinə çevirmişdir.

Xalq rəssamı, professor Cəlil Qafar oğlu Hüseynov 1977-ci ildə Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Texnikumunu, 1982-ci ildə isə Xarkov Dövlət Rəssamlıq İnstitutunun monumental rəngkarlıq ixtisasını bitirmişdir. Elə həmin illərdən başlayaraq ABŞ, Fransa, Almaniya, Rusiya, Türkiyə, İran, Gürcüstan, Suriya, BƏƏ və digər ölkələrdə təşkil olunmuş yaradıcılıq sərgilərində əsərlərini uğurla nümayiş etdirməkdədir. Sənətkarın bir sıra əsərləri Azərbaycan Milli İncəsənət və Bakı Müasir İncəsənət muzeylərində, eləcə də şəxsi kolleksiyalarda saxlanılır. Onun müəlliflik etdiyi natürmortlar, mənzərələr, obrazlar aləmi özünün yüksək emosionallığı, bədii ifanın xüsusi təsir qüvvəsi ilə seçilir. Həmin rəngkarlıq nümunələri peşəkarlığı, təkrarolunmaz milli koloriti ilə səciyyələnərək, yeni rəssam nəslinin estetik tərbiyəsində, eləcə də zövqünün formalaşmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Rəssamın tematik tablolarında köməkçi rol oynayan müxtəlif əşyalar konkret bir mövzu üzrə ayrılıqda təsvir olunduqda müəllifin həyata münasibəti ifadə edən mühüm mənbə əhəmiyyətini qazanır.

Sənətkarın mənzərə janrında təsvir etdiyi əsərlərindən olan “Nehrəm kəndi”, “Köhnə Naxçıvan”, “Köhnə bağ evi” kimi tablolarında təbiətə həssas münasibətin yüksək bədii ifadəsi ilə yanaşı, fəlsəfi yanaşma tərzinin də nümayiş etdirildiyi

həmin əsərlərin özünəməxsus yüksək bədii keyfiyyətlərini təsdiqləyir. Mənzərələrində obraz tərənnümünün bir qədər məhdud olmasına baxmayaraq, hisslərin yüksək bədii ifadəsi onun adi təbiət motivinin kətana köçürülmə düşüncəsindən çox uzaq, hisslərin bədii ifadəsinə yönəlmiş sənət əsəri olduğunu təsdiq edir.

Cəlil Hüseynovun 1978-ci ildə yaratdığı "Köhnə Naxçıvan" (şəkil 1)əsəri sənətkarın milli kimliyə və dogma torpaqlara olan dərin sevgisini ifadə edən bədii nümünələrdən biridir. Kompozisiyada Naxçıvan şəhərinin qədim məhəllələri, köhnə tikililər və torpaq tonlarında qurulmuş arxitektura eleqant və emosional bir üslubda təqdim olunur. Tabloda həm zamansızlıq, həm də nostalji bir hiss var; müəllif sanki keçmişin izlərini müasir baxışla qoruyub göstərmək istiyir. Əsərin rəng palitrası əsasən torpaq, qəhvəyi və boz çalarlardan ibarətdir. Bu, Naxçıvanın quru iqlimi ilə uyğun gəlir, həm də əsərə zamanla solmuş bir yaddaş görüntüsü verir və qədim memarlıq xüsusiyyətlərini visual olaraq hiss etdirməyə xidmət edir. Mənzərələrindəki duyulası rəng yumşaqlığını və incəliyini nisbi dekortativlikə yeniləyən rəssamın forma-biçim müxtəlifliyi ilə diqqət çəkən ayrıntıların bədii bütövlüyündə milli çalarların mövcudluunu vurğulamasını, heç şübhəsiz onun yüksək sənətkarığının göstəricisi hesab etmək olar..(2.s 155) Rəssam fırçanın sərbəst, impressionist toxunuşlarından istifadə edərək səthin müəyyən yerlərində qalın boya qatları ilə relief effekti yaradır. Bu yanaşma mənzərəni kəntsayağı və qədim xarakterini güçləndirir. Əsərin kompozisiyası üfüqi istiqamətdə qurulmuş və şəhərin müxtəlif təbəqələrini arxa olanda yerləşən evləri, ön planda isə boş, tozlu bir sahəni göstərir. Bu boş sahə təsviri dərindən nəfəs alamağa imkan verir və tamaşaçısının diqqətini fonun quruluşuna yönəldir. Arxa planda görünən tünd və dərin göy səma isə həm əsərə atmosferik dərinlik qatır, həm də keçmişə duyulan həsrəti ifadə edir. İşıq və kölgə oyunları tikililərion formalarını önə çıxarır, eyni zamanda mənzərəni daha real və hissiyatlı edir. Əəsrdəki insan fiquru şəhərin canlı ruhunu və gündəlik həyatını səssiz,l akin təsirli şəkildə təqdim edir, həm də tamaşaçısını o mühitin içində hiss etdirməyi bacarır. İnsan fiqurlarının geyimində görünən , isti tonlar isə kompozisiyada visual diqqət mərkəzi rolunu oynayır.

"Köhnə Naxçıvan" təkcə visual gözəllik baxımından deyil, mədəni yaddaşın və şəhər estetikasının qorunması baxımından mühim bədii sənətdir. Hüseynovun bu əsəri Azərbaycan realist rəngkarlığının yüksək nümünələrindən biri kimi qiymətləndirilə bilər.

Şəkil 1. Cəlil Hüseynov. "Köhnə Naxçıvan". 1978. Kətan, yağlı boya. 45x22 sm.



Şəxsi kolleksiya.

"Nehrəm kəndi" 1978. əsərində də Cəlil Hüseynovun impressionist və realist üslubunun sintezi aydın görünür. Yağlı boya ilə sərbəst, ekspressiv fırça vuruşları kompozisiyaya canlılıq və tekstura qatır. Bu texnika vasitəsilə sənətkar kənd həyatının sakit, lakin dərin emosional məqamlarını çatdırmağa nail olur. Əsərin toxuması (teksturası) qalın və hiss olunan boya qatları ilə zənginləşdirilib. Bu da materialın fiziki olaraq hiss olunmasını, yəni tamaşaçının "rəsmə toxunduğunu hiss etməsini" təmin edir. Əsərin mərkəzində Nehrəm kəndinin tipik evləri yerləşir. Onlar horizontal olaraq düzülmüşdür və bu quruluş tamaşaçıya kənd məkanının genişliyini hiss etdirir. Kompozisiyanın ön planında iki qadın fiquru görünür – bu, kompozisiyaya canlılıq və insani qat əlavə edir. Fon hissəsində yerləşən ağaclar (bəziləri qurumuş, bəziləri sıx) kəndin təbii mühiti ilə insan yaşayışının birgə harmoniyasını əks etdirir. Arxa planda yerləşən qaranlıq siluetlər (binalar, ağaclar) ön plandakı açıq rəngli tikililərlə kontrast təşkil edərək vizual dərinlik yaradır. Əsər torpaq tonları (tünd qırmızı, açıq qəhvəyi, narıncımtıl) üzərində qurulub və pastel çalarlardan istifadə olunub. Bu rəng seçimi Nehrəm kəndinin təbiətini, iqlimini və tarixi strukturunu çox gözəl çatdırır. Səmada açıq-boz buludlar təsvir edilib, bu da kompozisiyaya sakit, bir qədər melankolik əhval verir. İşıq çox

yumşaq və yayılmış şəkildə verilib – bu isə günün ya səhər, ya da axşam saatlarına aid olduğunu düşündürür. Bu əsər Cəlil Hüseynovun təkcə vizual yaddaşı deyil, həm də kənd həyatına duyduğu ruhani bağlılığı ifadə edir. Sənətkar burada Nehrəm kəndini olduğu kimi – bəzəksiz, təbii və olduğu vəziyyətdə təqdim edir. Bu, onun realizmə və sənədli dəqiqliyə sadiqliyindən xəbər verir. Əsərdəki sadəlik isə özlüyündə çox dərin bir poetika daşıyır: hər daş, hər dam örtüyü, hər insan fiquru yaddaşın bir parçası kimi təqdim olunub. "Nehəm kəndi" tablosu, Cəlil Hüseynovun milli dəyərləri sənətdə necə incəliklə ifadə etdiyini göstərən nümunəvi əsərlərdəndir. Texniki ustalıqla yanaşı, duyğusal dərinlik də bu tabloya yüksək bədii-estetik dəyər qazandırır. Bu əsər vasitəsilə sənətkar həm doğma torpaqların vizual sənədini yaradır, həm də milli yaddaşı rəng və fırça ilə yaşadır.

Şəkil 2. Cəlil Hüseynov. "Nehrəm kəndi". 1978. Kətan, yağlı boya. 36x20 sm.



Şəxsi kolleksiya.

1979-cu ildə ərsəyə gətirdiyi "Nehrəm kəndi" (şəkil 2) adlı Əsərdə kənd həyatının sadə və səmimi atmosferi əks olunur. Rəssam Nəhrəm kəndinin köhnə, kərpicdən tikilmiş evlərini ön plana çıxararaq, Naxçıvan diyarının abu havasın lirik şəkildə təqdim edir. Kompozisiya əsasən üfüqi istiqamətdə qurulub və mərkəzdə ağ divarlı evlərin fasadı yer alır. Əsərdə torpaq tonları – tünd qəhvəyi, bej, palıdı və ağ rənglər üstünlük təşkil edir. Bu rənglər kəndin təbiət və memarlıq harmoniyasını ifadə edir. Rəssam, işıq və kölgə vasitəsilə günün müəyyən vaxtını (bəlkə də səhər və ya günortadan sonrakı saatlar) təsvir etməyə çalışıb. Evlərin ağ divarları üzərinə

düşən yumşaq işıq, kompozisiyaya dinclik və səssizlik hissi qatır. Əsərin etüd olması onun texniki baxımdan daha sərbəst və eskiz xarakterli olduğunu göstərir. Fırça hərəkətləri geniş və sərbəstdir, bu da dinamika və spontanlıq hissini artırır. Təsvirlər detallı deyil, lakin ümumi təsəvvür və atmosfer çox aydın şəkildə ötürülür. Əsər tamaşaçını nostalji hisslərlə yükləyir – keçmişə, sadə kənd həyatına, təbiətə bağlı yaşam tərzinə qayıdış duyğusu yaradır. təsvir olunan qadın və kişi fiqurunun olduqca solğun, sanki siluet təsvirlərlə əks olunmasına baxmayaraq onların milli-ənənəvi xarakterikliyi aydın şəkildə özünü büruzə verir. Qadın bir qədər irəlidə başı aşağıya doğru, kişi isə onun arxasınca irəliləyir. Məhrəmliyin yüksək ifadəsini verən rəssam bunun üçün obrazları qədim evin yan divarları istiqamətində uzaqdan göstərməklə onun təsir gücünü daha da dəyərləndirmişdir. Burada kənd psixologiyasının əsrlərlə insan yaşamında formalaşdırdığı ənənəvilik sıradan bir təsvir ilə özünün böyük təəssüratını hiss etdirir. Cəlil Hüseynovun "Nəhrəm kəndi" əsəri milli koloritli, impressionistik üsluba yaxın bir etüddür. Rəssam burada sadə və təvazökar bir kənd mənzərəsi vasitəsilə böyük bir ruh halını – keçmişə bağlılıq, mədəni yaddaş və sakitliyin gözəlliyini ifadə edir. Bu əsər, müəllifin milli ruhu və xalq həyatına olan bağlılığını əks etdirən yüksək bədii nümunələrdən biridir.



Şəkil 3 Cəlil Hüseynov. "Nehrəm kəndi". 1979. (Etüd). Kətan, yağlı boya. 40x20 sm. Şəxsi kolleksiya.

Cəlil Hüseynov."Kənd evi" (şəkil 4)Əsərin mərkəzində sadə, ağ rəngli kənd evi təsvir olunub. Ev ətrafında sıx ağaclar və hündür otlar görünür. Kompozisiya

mərkəzə fokuslanıb, lakin kənar hissələrdəki dinamika və fırça hərəkətləri izləyicinin baxışını hərəkətə gətirir. Bu, kənd məkanının təbii harmoniyasını və sadəliyini hiss etdirir.Əsərdə ağ, tünd yaşıl, boz, sarımtıl və qəhvəyi tonlar üstünlük təşkil edir. Ağ ev kompozisiyanın işıq mərkəzi kimi seçilir və onun ətrafındakı qaranlıq ağaclarla kontrast yaradır. Göy üzü buludludur və boz-göy tonlarla verilib. Bu, havanın ya dumanlı, ya da payızın son günlərini təsvir etdiyi təəssüratını yaradır.Fırça vuruşları qalın və hiss olunacaq qədər plastiklidir. Bu, Cəlil Hüseynovun impressionist üslubuna yaxınlaşan texnikasından xəbər verir. Faktura kənd mühitinin təbii və qeyri-məcburi olduğunu daha aydın göstərir. Rəng qatları sərbəst və qabarıq şəkildə çəkilib, bu da tekstural dərinlik yaradır.Əsərdə kənd həyatı sadə və təbiətə qarışmış şəkildə təqdim olunur. Hərəkətsiz atmosfer, sükut və yalnızlıq hissi yaradır. Rəssam burada kənd evini yalnız bir məkan kimi deyil, eyni zamanda tənhalığın, sakitliyin və nostaljinin simvolu kimi göstərir.Cəlil Hüseynovun "Kənd evi" əsəri, onun doğma torpağa, sadə kənd həyatına duyduğu bağlılığın rəngli ifadəsidir. Əsər, sadə motivlər üzərindən dərin emosional və vizual təsir yaradır (1.s 158). Kənd evi burada həm mədəni yaddaşı, həm də insani sakitliyi təcəssüm etdirir. Rəssam təbiət və insan məkanını bir-birindən ayırmadan, ahəngdar şəkildə təqdim etməyi bacarır.



Şəkil 4. Cəlil Hüseynov."Kənd evi".1990. Kətan, yağlı boya.18x23 sm. Şəxsi kolleksiya.

Rəngkarlıq əsəsri canlı həyatın inkasıdır. Hər bir əsəsrdə insanın, təbiətin, müxtəlif əşyanın forması, rəngi, ətraf mühitdə mövqeyi, vəziyyəti, havanın, işığın təsiri və əlaqəsi əks etdirilir (3.s 7). Cəlil Hüseynov da öz ədəbi yaradıcılığı Azərbaycan nəsrində dərin mənəvi qatlara malik, realizm və milli ruhun

vəhdətində formalaşan mühüm bir mərhələni təmsil edir. Onun əsərlərində insan psixologiyasının incəlikləri, sosial ədalətsizlik, kənd həyatının reallıqları və milli-mənəvi dəyərlər ustalıqla qələmə alınır. Yazıçının dili sadə, anlaşıqlı və eyni zamanda poetik çalarlıdır ki, bu da oxucunun əsərlə daha dərin emosional bağ qurmasına imkan verir. Cəlil Hüseynov təkcə dövrünün deyil, ümumilikdə Azərbaycan ədəbiyyatının mühüm nümayəndələrindən biridir. Onun yaradıcılığı oxucunu düşündürən, cəmiyyətdə baş verən prosesləri dəyərləndirməyə sövq edən güclü mənəvi-tərbiyəvi potensiala malikdir. Əsərləri həm ədəbi-estetik baxımdan, həm də ictimai-fəlsəfi dəyərləndirmə baxımından aktuallığını qoruyur. Bu əsərlər, bütövlükdə, Azərbaycan kəndlərinin tipik mənzərələrini sənətkarlıqla təqdim etməklə yanaşı, milli kimlik, yaddaş və mədəni irsin qorunması baxımından da yüksək sənət nümunələri hesab oluna bilər. Cəlil Hüseynovun bu rəsmləri həm sənət baxımından, həm də estetik-fəlsəfi yönü ilə əhəmiyyətli araşdırma predmetidir.

İSTIFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBIYYAT

1.Xalq rəssamı Cəlil Hüseynovun monumental rəngkarlıq əsərlərində bədii ifadə vasitələri Bakı.ADMİU.Mədəniyyət dünyası,XXXVIII buraxlış,2020,s.155-160
2. İsmayılov, C.V. Naxçıvan rəssamlarının yaradıcılığında ənənə və müasirlik / C.V.İsmayılov.- Naxçıvan: Əcəmi- 2023.-189 s.
3. Fərzəliyev, Ç. Azərbaycan rəngkarlığı / Ç.Fərzəliyev. Antologiya.- Bakı: Buta,- 2007. -390 s.

SIDDIQA HAJIYEVA
THE EXPRESSION OF NATIONAL SPIRIT THROUGH COLORS: VILLAGE MOTIFS

SUMMARY

Jalil Huseynov, one of the prominent representatives of Azerbaijani visual arts, is an artist who devoted special attention in his work to national and cultural values, the spirit of his native land, and the simple beauty of rural life. His artistic style, formed through the synthesis of realism and impressionism, presents an aesthetic interpretation of national color through the use of color, light, and composition. Works such as "Old Nakhchivan" (1978), "Nehram Village" (1978),

"Nähram Village" (1979), and "Village House" (1990) provide a deep insight into his creative world. Huseynov strives not to separate nature from human space, instead emphasizing the harmony and interaction between them. The article reflects the artist's love for his homeland, the rural environment, and the life of people in unity with nature through artistic expression.

Jalil Huseynov's "Old Nakhchivan" is a vivid manifestation of the artist's deep love for his homeland and his attachment to historical memory. This work is not only a depiction of a cityscape, but also a journey into the past of Nakhchivan — its architectural heritage and cultural spirit. The painting harmoniously presents ancient houses, narrow streets, and natural landscapes typical of classical Nakhchivan architecture. Through this composition, the artist not only creates aesthetic beauty but also achieves the immortalization of a fading cultural layer in the memory of art.

In the sketch "Nähram Village", a simple yet compact composition expresses the calmness and depth of rural life. The dominance of earthy tones, the depth of the composition, and the play of light and shadow bring forward the spiritual essence of the village. In this piece, one can sense the artist's connection to memory and the past — the village is portrayed not just as a physical place, but as a bearer of nostalgic feelings.

The painting "Village House" stands out with its impressionistic technique, dynamic brushstrokes, and vibrant color palette. Across these works, Huseynov's skill in handling texture, his sensitivity to color, and his talent for establishing a spiritual dialogue with nature are evident. These paintings are not merely visual images, but also serve as a colorful chronicle of national memory and cultural spirit.

Key words: *Azerbaijani visual art, Nehram village, rural life, national color, realism, impressionism*

СИДДИГА ГАДЖИЕВА
ВЫРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ДУХА ЦВЕТАМИ: ДЕРЕВЕНСКИЕ МОТИВЫ

РЕЗЮМЕ

Одним из выдающихся представителей азербайджанского изобразительного искусства является Джалил Гусейнов — художник, который в своём творчестве придавал особое значение национально-культурным ценностям,

духу родной земли и простой красоте деревенской жизни. Его творчество, сформировавшееся на стыке реалистического и импрессионистского стилей, посредством цвета, света и композиции осуществляет эстетическую презентацию национального колорита. Такие произведения Джалила Гусейнова, как «Старый Нахчыван» (1978), «Село Нехрем» (1978), «Село Нягрем» (1979) и «Деревенский дом» (1990), позволяют глубже взглянуть на его художественный мир. Художник старается не разделять природу и пространство человека, подчеркивая гармонию и взаимосвязь между ними. В статье находят художественное выражение любовь живописца к родной земле, сельской среде и жизни человека в единении с природой.

Картина Джалила Гусейнова «Старый Нахчыван» — художественное воплощение глубокой любви художника к родному краю и его приверженности исторической памяти. Это произведение не только изображает городской пейзаж, но и представляет собой путешествие в прошлое Нахчывана, к его архитектурному наследию и культурному духу. В картине гармонично изображены старинные дома, узкие улочки и природные рельефы, характерные для классической нахчыванской архитектуры. Посредством этой композиции художник не только создаёт эстетическую красоту, но и добивается увековечения уходящего культурного слоя в художественной памяти.

В этюде «Село Нягрем» простая, но лаконичная композиция выражает тишину и глубину деревенской жизни. Преобладание земляных тонов, глубина композиции и игра света и тени выдвигают на передний план духовную суть деревни. В этом произведении чувствуется связь художника с памятью и прошлым: деревня представляется не только как физическое пространство, но и как носитель ностальгического чувства.

Картина «Деревенский дом» выполнена в импрессионистской технике, отличается динамичными мазками кисти и яркой цветовой палитрой. Во всех упомянутых произведениях проявляется мастерство художника в работе с фактурой, тонкое цветовое чутьё и способность к духовному взаимодействию с природой. Эти полотна являются не просто визуальными образами, но и красочной летописью национальной памяти и культурного духа.

Ключевые слова: *Азербайджанское изобразительное искусство, село Нехрям (Нехрем), сельская жизнь, национальный колорит, реализм, импрессионизм*

KULTUROLOGİYA

UOT 930. 85

DOİ https://doi.org/10.5281/zenodo.15775589

YEGANƏ ƏLİYEVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
https://orcid.org/0000-0002-4496-5598
eqana-aliyeva@yandex.ru

FÜZULİNİN KULTUROLOJİ TƏFƏKKÜR İRSİNDƏ BƏDİİ-FƏLSƏFİ İDEYALAR

(Məhəmməd Füzuli – 530)

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə Füzuli yaradıcılığında İnsan, Söz və Cəmiyyət triadasının qarşılıqlı əlaqəsi kulturoloji aspektdən təhlil olunur. Göstərilir ki, Füzuli sözə maarifçi və tərbiyəvi gücə malik mənəvi alət kimi yanaşmışdır. Bu baxımdan müəllif "Söz" qəzəlini və "Rind və Zahid" əsərini şairin kulturoloji və fəlsəfi baxışlarının təcəssümü kimi təqdim edir. Vurğulanır ki, Füzuli yaradıcılığının məqsədi "kamil insan" idealını formalaşdırmaq təşkil edir. Gənaətə gəlinir ki, bədii söz cəmiyyətin mədəni-mənəvi inkişafına xidmət edən əsas vasitələrindən biridir. Füzuli irsi bu gün – XXI əsrdə mədəni və elmi müstəvidə aktuallığını qorumaqdadır. Tədqiqatdan alınan qənaətlər mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi, incəsənət nəzəriyyəsinə dair fənlərin tədrisində tətbiq edilə bilər. O cümlədən, məqalə Füzulinin kulturoloji və bədii-fəlsəfi irsinin öyrənilməsində metodoloji zəmin rolunu daşıyır.

***Açar sözlər**: kulturoloji fikir, Füzuli, Azərbaycan, mədəniyyət, sosial-mədəni, ideya.*

Giriş.

Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli siması Füzuli nəyiki ədəbiyyatımızın, ümumiyyətlə İslam Şərqinin ən böyük dühalarından biri hesab olunur. Füzulinin əsərləri kulturoloji baxımdan milli-mədəni identikliyimizin, mədəni özünüdərkimizin aynasıdır ki, onun bədii-fəlsəfi irsinin öyrənilməsini aktual edir. Onun əsərlərində mərkəzi mövqe tutan kamil insan, ilahi eşq, sevgi və əxlaq kimi humanistik ideyaları kulturoloji fikrin inkişafında bu günün özündə belə aktuallığını itirmir. Füzulinin kulturoloji fikir xəzinəsi multikultural və humanist ideyalar ilə zəngindir. Füzuli yaradıcılığı əbədi multikultural dəyərləri tərənnüm edir, bəşəriyyətə tolerantlıq, sevgi və ədalət hisslərini aşılayır. Müasiri olduğumuz bəşəri kataklizmlərin fonunda Füzuli irsinin kulturoloji kontekstdən, yəni yalnız estetik deyil, həm də sosial-mədəni prizmadan öyrənilməsinə böyük zərurət yaranır.

Müzakirə və qənaətlər.

"Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin 530 illiyinin qeyd edilməsi haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentininin 25 yanvar 2024-cü il tarixli Sərəncamı"nda qeyd edilir ki, "*Məhəmməd Füzuli Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti tarixinin iftixarıdır*"[1]. Həqiqətən qürurvericidir ki, müştərək Türk və müsəlman dünyası mədəniyyətinin parlaq dühası Füzuli Azərbaycan xalqının mənəvi sərvətidir. Mütəffəkir-şair Məhəmməd Füzuli Azərbaycan İntibahının elmi-fəlsəfi və bədii fikrinin zirvəsidir. Füzuli Azərbaycan bədii-fəlsəfi və kulturoloji fikir tarixinə də öz mütərəqqi ideyaları ilə daxil olmuşdur.

Filosof-kulturoloq alim Ağayar Şükürovun təbirincə desək: «*Füzuliyə dünya şöhrəti poetik əsərləri qazandırsa da, fəlsəfəyə və fəlsəfə tarixinə, ümumiyyətlə ideologiyaya həsr olunmuş traktatları onun dünyagörüşünü, ideya istiqamətini,*

bütünlüklə yaradıcılıq yolunu müəyyənləşdirmək üçün böyük əhəmiyyətə malikdir» [4, 219].

Füzulinin fikir-ideya xəzinəsi həm Antik dünyanın filosofları – Fales, Anaksaqor, Empedokl, Demokrit, Heraklit, Pifaqor, Sokrat, Platon, Aristotel, Prokl, Femisti və s., həm də orta əsrlər Şərq dünyası zəka sahibləri – Fərabi, Nəzzam, İbn Sina, Xəqani, Nizami, Əlişir Nəvai, Cami, Nəsimi, Cəlaləddin Rumi, Kamal Xocəndi, Cəlili, Əhmədi, Nəsirəddin Tusi və başqalarından bəhrələnmişdir. Lakin Füzuli zəmanəsinin müxtəlif problemlərinin şərhində bəşər ideya-fikir xəzinəsinə tövhəsi ondan ibarətdir ki, özündən əvvəlki Qərb və Şərq filosoflarına istinad etsə də bədii irsində əksini tapan dünyagörüşü Yeni epoxanın, Yeni Təfəkkürlü İnsanın gəlişini bəşəriyyətə bəyan edirdi.

Riçard Tarnas *«Qərb təfəkkürünün tarixi» adlı əsərində, əbəs yerə yazmırdı: «Renessans dövrü insanı onun orta əsrlər sələfləri ilə müqayisə etsək, elə bir təsəvvür yaranır ki, insan bir neçə pilləkənləri bir dəfəyə aşıb praktiki olaraq fövqalinsan statusnadək inkişaf etmişdir. İnsan həmin dövrdən cəsarətlə təbiətin sirlərini riyazi incəliklə (riyazi), empirik dəqiqliklə, estetik təsiretmənin ilahi qüvvəsinə arxalanaraq elm və eyni zamanda incəsənət vasitəsilə aşkarlayır. İnsan təfəkkürünün və mədəniyyətinin belə bir parlaq çiçəklənməsini tarix Antik dövrün «yunan möcüzəsindən» sonra görməmişdir*» [6,187-188].

Lakin İntibah dövrünün Avropa və Şərqin mədəni tarixi inkişaf tarixində olan rolu barədə digər obyektiv nəzəriyyələr də mövcuddur. İ.A.Berdyayev göstərir ki, Renessans dövrü humanizmi öz xüsusiyyətləri ilə digər mədəni-tarixi mərhələlərinin humanizmindən fərqlənir. O yazır: «*Deyirlər, humanizm insan yaradıcı fəaliyyətini aşkarlayıb, onun inkişaf yollarını orta əsr təsir buxovlarından azad edib. İnsana özünütəsdiq və yaradıcılıq azadlığ verib. Lakin humanizmin əks üzü də varmış. Humanizm təkcə onun yaradıcı qüvvəsinin yüksəltməklə yanaşı, eyni zamanda yaradıcılıq qüvvəsinin zəifləməsinə şərt olan əsaslarda vardır. Çünki, Renessans dövrü humanizmi insanı təbiətə qarşı yönəldərək, insan şəxsiyyətinin «ağrlıq nöqtəsini» daxili aləmindən periferiyaya*

keçirtdi. O, təbiətin ayrılmaz hissəsi olan insanın yaradıcılığına azadlıq verdi. Lakin eyni zamanda insan həyatının mahiyyətinin dərkindən, həyatın ilahi varlığından, insan öz təbiətindən uzaqlaşmalı oldu». [5,107-108] Yəni Berdyayeva görə, Renessans dövründə insanın özününtəsdiqi müsbət hadisə olduğu kimi, mənfi də qiymətləndirilə bilər. Təcrübə göstərdiyi kimi, bütün bunlar insanın özünüməxfinə gətirib çıxarır. Məhz buna görə, Renessansı yalnız pozitiv nöqtəyi nəzərdə qiymətləndirmək yanlışdır. Rusiya mütəfəkkirinin bu fikirləri ilə haradasa razılaşmaq olar.

Məlumdur ki, Avropa Renessansı üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərindən bir çoxu Azərbaycan İntibahı üçün də xarakterik idi. Həmin tarixi mərhələdə Azərbaycanın mədəni həyatının bütün sahələrində bir oyanma baş verdi. Azərbaycan mədəniyyəti bəşəri və dünyəvi xarakter aldı, Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətində yüksək nailiyyətlər qazanıldı.

Qərbdə Antik mədəni və fəlsəfi irsin bərpası, insan azadlığı, humanizm, hüquq bərabərliyi, vicdan azadlığı, sosial ədalət və s. uğrunda mübarizə İntibah dövrü mütəfəkkirlərinin yaradıcılığında mədəniyyət anlayışının məna cəhətdən zənginləşməsinə və kulturoloji biliyin təşəkkülünə təkan verdi.

Şərq renessansı dövründə də təfəkkürdə mədəniyyət refleksiyaları artmış oldu. Belə ki, orta əsrlərdə "mədəniyyət" anlayışı, daha dəqiq desək "mədəni olmaq" anlayışı insanın mənəvi və fiziki cəhətdən kamilliyi nəzərdə tuturdu. Məsələn, erkən sufizmin əsas məqsədi dünyəvi, insana fitrətən verilən mənfi xüsusiyyətlərdən azad "kamil insan" yetişdirmək idi. Xəqani, Nizami, Nəsimi, Füzuli kimi mütəfəkkirlər "kamil insan" və ya "mədəni insan" dedikdə yaratdıqları obrazların təkamül nəticəsində humanist idealadək mənəvi inkişafını nəzərdə tuturdular. Klassik islam mədəniyyətinin Renessans dövründə mədəni-mənəvi həyatda baş verən transformasiyalar Azərbaycan əhalisinin, o cümlədən müxtəlif etnik icmaların həyat tərzlərinin, davranışlarının, təfəkkür tərzinin universallaşmasına xidmət etmişdir. Belə ki, Füzuli yaradıcılığı orta əsrlər dövrü

Azərbaycanda feodal düşüncə tərzinin Yeni dövr dünyagörüşü ilə əvəz edildiyi bir mədəni-tarixi mühitdə formalaşırdı.

Füzuli irsi ınsan varlığının hiss və fikirlərinin bədii ensiklopediyasıdır. Füzuli dövrünün nəhəng şairi, həm də nəhəng elmi təfəkkür sahibi idi. Azərbaycan kulturoloji fikir tarixinə dair araşdırmalarımız belə bir qənaətə gəlməyə imkan vermişdir ki, məhz Füzuli ilk dəfə olaraq mədəniyyətin, dəqiq desək incəsənətin, ədəbiyyatın – ümumiyyətlə, söz sənətinin maarifçi funksiyasından bəhs etmişdir. Füzulinin kulturoloji ideyaları içərisində söz, bədii mətnin mündəricatı barədə fikirləri çox maraqlıdır.

Füzulinin yaradıcılığının əsas bədii niyyəti, ideya estetik məqsədi, sənət qayəsi və amalı cəmiyyət üçün "kamil insan" tərbiyə etmək idi. Zəmanəsinin bütün klassik şairləri kimi Füzuli də "kamil insan"ın formalaşmasında sözün təsir gücünə inanırdı. O, insan həyatında dilin əvəssiz bir nemət olduğunu, sözün insan mənəviyyatının ifadə vasitəsi kimi tərənnüm edirdi. Mütəffəkkirin sözün mənşə, məna və əhəmiyyətini izah edən **«Söz» qəzəli** vardır. Şairə görə, bədii əsərdə söz adi, sadə mənasından daha çox yüksək məna gözəlliyinə və təsir qüdrətinə malik olmalıdır. Ədəbi-bədii əsər xüsusi bir fərahət və bəlağətlə yazılmalıdır. Vəznə, qafiəyə salınmış hər yazıya bədii əsər deyilə bilməz. Əsər oxucu və dinləyiciyə güclü mənəvi təsir göstərməli, «feyz» və xeyir verməlidir: "*Xəlqə ağzın sirrini hərdəm qılır izhar söz, Bu nə sirdir kim, olur hər ləhzə yoxdan var söz. Artıran söz qədrini sidq ilə qədrin artırar, Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz.<...> Olmayan qəvvasi-bəhri-mərifət arif degil Kim, sədəf tərkibi-təndir, lölöi-şəhvar söz"*[2].

Şair qəsidələrə yazmış olduğu müqəddimədə vurğulayırdı: *«Əşyanın keyfiyyətinin tədqiqi üçün fərasət gözünü açdım, hikmət əsərlərinin tamaşa çölünə təfəkkür qədəmi qoydum. Aləm sədəfində insandan qiymətli bir kövhər görmədim, insan kövhərində isə sözdən bahalı cöhər tapmadım»* [2].

Füzuli söz sənətinə qarşı qoyduğu başlıca tələblərdən biri elm və bilik idi. Mir Cəlalın sözləri ilə desək Füzuliyə görə: «*şair gərək bilik versin, əsər gərək*

oxucunu və dinləyicini məlumatlandırsın, onun səviyyəsini artırsın, onu yüksəltsin… şeir gərək oxucu kütlələrini silahlandırsın, tərbiyələndirib, həyata, mübarizəyə hazırlasın. Buna görə də Füzuli, elmsiz şerə «əsası yox divar kimi» baxır. … Bu etibarı ilə əsil şeir və sənət elmin, biliyin dərinləşməsinə, insan şüur və idrakilə yanaşı hissin, zövgün yüksəlməsinə və inkişafına xidmət edir, həyatı öyrənməyə və anlamağa yardım edir» [3,8-9].

Füzulinin fəlsəfi qəsidələrinin müasirlik baxımından şərhi nəticəsində mütəfəkkirin yaradıcılığında bəşər tarixinin mədəni-tarixi inkişafının silsilənmə nəzəriyyəsinin irəli sürülməsi barədə qənaətimizi bildirməyə cəsarət edirik. Belə ki, mütəfəkkir bədii sözün qüdrətinə arxalanıb «qönçə» obrazında aləmin qədimliyini, «su» obrazı vasitəsilə isə mədəniyyətin silsiləli inkişafını təsvir etmişdir.

Bir kulturoloq kimi bizim diqqətimizi Füzulinin «Rind və Zahid» adlı əsərində cəmiyyətin mədəni inkişafının təkanverici amilləri, tarixi inkişafın ayrı–ayrı mərhələlərində proqressiv və reqressiv qüvvələrin mübarizəsi barədə ideyaları cəlb edir. Füzuli müasiri olduğu dövrün mədəni inkişafının təkanverici amillərini «Rind və Zahid» (Rindü-zahid) əsərində «*vuruşan qütblər*» adlandırmışdır.

Əsərin adından – «Rind və Zahid» – göründüyü kimi məzmun və mənaca bir-birinə tamamilə əks olan bu sözlərdə istilahdan əlavə, dərin ictimai, fəlsəfi məna vardır. Füzuli sözlərin hər birini tam bir məfkurə, dünyagörüş timsalı kimi işlətmişdir. (“Rind” qayğısız, laqeyd, zirək və qorxusuz, laübali, kefcil adam, “Zahid” Dünyanın zövq və nemətlərindən əl çəkib vaxtını ibadətlə keçirən dindar adam deməkdir).

Dahi mütəffəkkir bu əsərində XVI əsrdə cəmiyyətdə mədəni inqilaba səbəb olan hadisəni qələmə almışdır. Əsərin məzmunundan bəlli olduğu kimi Füzuli yaradıcılığının yetkin vaxtlarında fars dilində nəzm və nəsr ilə, dialoq formasında yaranan bu əsərdə əsasən iki surət vardır: Rind və Zahid. Zahidin oğlu Rindin simasında şair yetişən gənc nəsli obrazı şəkildə təsvir etmişdir. Müasir

kulturoloji təhlil bu obrazda yeni yetişən dünyanı, mədəni inkişafa təkan verən gənc və qüvvətli ictimai meylləri görməyə imkan verir. Yeni hisslər, fikirlər köhnə dünyaya qəribə gəlir. Azərbaycan renessansının son nümayəndəsi olan Füzuli bu əsərdə bir mütəfəkkir kimi daim inkişafda olan mədəniyyəti refleksiya edir, yetişən Yeni tarixi mərhələdə Yeni İnsan haqqında kulturoloji ideyanı irəli sürür.

Füzuli irsinin insanpərvərliyini, bəşəriliyini, dünyaya açıqlığını, ali dəyərlərin üstün tutmasını bir daha nəzərə çatdıran aşağıdakı misralar təsdiqləyir:

"*Mən gözəl bir süfrə açdım sözdən əhli-aləmə,*
Onda min zövq artıran hər dürlü nemət düzmüşəm.
Süfrəmə hər bir qonaq gəlsə, xəcalət çəkmərəm;
Fərqi yox, ya türk gəlsin, ya ərəb, yaxud əcəm.
Kim gəlir gəlsin, aparsın hər nə istər xatiri,
Qurtaran nemət deyil, süfrəmdən olmaz heç nə kəm"[2].

Füzulinin fikir irsinin kulturoloji əhəmiyyətinin təhlili göstərir ki, onun yaradıcılığı yalnız ədəbi-estetik deyil, həm də mənəvi-mədəni dəyərlər sisteminin formalaşmasında öz mühüm sözünü demişdir. Füzulinin kulturoloji baxışlarında söz sənəti bilik və maarifçiliklə əlaqələndirilir, ədəbi-bədii mətnin sosial-mənəvi funksiyası ön plana çəkilir.

Nəticə.

Füzulinin "kamil insan" modeli XVI əsr Azərbaycan mədəniyyətinin sosial sistem kimi öyrənilməsinə geniş imkanlar açır. Şairin "Söz" qəzəli və "Rind və Zahid" əsəri bu baxımdan onun mədəni inkişafa dair baxışlarını təhlil etmək üçün geniş nəzəri baza yaradır. Füzuli yaradıcılığında insan, söz və cəmiyyət triadası kulturoloji baxışlarının əsas struktur elementi kimi çıxış edir. Qənaətimizə görə, mütəfəkkir-şair insanın mənəvi yüksəlişində, onun sosial təfəkkürünün inkişafında, ümumiyyətlə mənəvi-mədəni dəyərlər sisteminin formalaşmasında "söz"ə mədəni hadisə kimi böyük əhəmiyyət verir. Bu yanaşma Füzulini yalnız ədəbiyyat xadimi deyil, həmçinin də kulturoloji baxışları ilə Azərbaycan mədəniyyət nəzəriyyəsinin

bünövrəsini salan mütəfəkkir kimi dəyərləndirməyə imkan verir. Füzulinin irsi Azərbaycan kulturoloji fikrinin inkişafında mühüm mərhələ təşkil edir və onun ideyaları bu gün də elmi-humanitar diskursda aktuallığını qorumaqdadır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin 530 illiyinin qeyd edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı // https://president.az/az/articles/view/63328
2. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri. Altı cilddə. 6 cilddə, IV cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005, 344 səh.
3. Mir Cəlal. Füzulinin poetik xüsusiyyətləri. Bakı: AMEA, – 1940. – 93 s.
4. Şükürov, A. Fəlsəfə / A. Şükürov. Bakı: Adiloğlu, – 2002.– 492 s.
5. Бердяев, Н.А.Смысл истории / Н.А.Бердяев. М.: Наука, 1990, 220 с.
6. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. М.: Наука, 1995, 358 с.

ЕГАНА АЛИЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ФИЗУЛИ

(Мухаммед Физули – 530)

Резюме

В представленной статье проводится культурологический анализ взаимосвязи триады Человек– Слово–Общество в творчестве Физули. Автор отмечает, что Физули рассматривал слово как средство духовной культуры, обладающей просветительской и воспитательной силой. В этом контексте рассматривается газель «Слово» и произведение «Ринд и Захид» как отражение культурологических и философских взглядов поэта. Особо подчеркивается, что основной целью творчества Физули было формирование идеала «совершенного человека». В культурологических воззрениях Физули художественное слово выступает как один из важнейших средств культурно-нравственного развития общества.

Наследие Физули сохраняет свою актуальность и в XXI веке как в культурной, так и в научной плоскости. Выводы, полученные в ходе исследования, могут быть использованы при преподавании дисциплин по истории и теории культуры, а также по теории искусства. Кроме того, статья служит методологической основой для дальнейшего изучения культурологического и художественно-философского наследия Физули.

Ключевые слова: *культурологическая мысль, Физули, Азербайджан, культура, социально-культурный, идея.*

YEGANA ALIYEVA

ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL IDEAS
IN THE CULTURAL HERITAGE OF FIZULI
(Mahammad Fuzuli - 530)
SUMMARY

The article presents a cultural analysis of the relationship between the triad Man-Word-Society in the works of Fuzuli. The author notes that Fuzuli considered the word as a means of spiritual culture, possessing educational and educative power. In this context, the ghazal "Word" and the work "Rind and Zakhid" are considered as a reflection of the poet's cultural and philosophical views. It is especially emphasized that the main goal of Fuzuli's work was the formation of the ideal of the "perfect man". In Fuzuli's cultural views, the artistic word acts as one of the most important means of cultural and moral development of society. Fuzuli's legacy remains relevant in the 21st century, both in the cultural and scientific planes. The findings of the study can be used in teaching disciplines on the history and theory of culture, as well as on the theory of art. In addition, the article serves as a methodological basis for further study of the cultural and artistic-philosophical heritage of Fuzuli.

Keywords*: cultural thought, Fuzuli, Azerbaijan, culture, socio-cultural, idea.*

UOT 008:001.8

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775635

LEYLA ZEYNALOVA

AMK nəzdində MK müəllimi, ADMİU-nun doktorantı

info@admiu.edu.az

"KOROĞLU" DASTANINDA ETNOKULTUROLOJİ DƏYƏRLƏRİN POLİFONİK MƏZMUNU

XÜLASƏ

"Koroğlu" dastanı Azərbaycan xalqının bəşər mədəniyyətinə təqdim etdiyi ən mükəmməl mədəniyət abidələrindəndir. Təkcə onu demək kifayətdir ki, Kiçik Asiya, Orta Asiya, Qafqaz xalqları və Balkanlar arasında bu dastan qədər yayılacaq ikinci bir mədəniyyət abidəsini diqqət önünə gətirmək olmur. Dastan mətninin verdiyi informasiya bütün parametrlərdə arxaik təsəvvürdə, ibtidai düşüncədə olanları etnopotensiya ilə gələcəyə ötürmək baxımından unikallıq sərgiləyir. Ümumiyyətlə, xalqın zəngin şifahi yaradıcılığı sözlü ədəbiyyat müstəvisində etnokulturoloji mədəniyyəti, onun çeşidli mənzərəsini, ümumi sisteminə dayanan təfsilatları izləmək baxımından müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Mərasim mədəniyyəti, əfsanə, nağıl, atalar sözü, məsəl, tapmaca, layla, oxşama, bayatı örnəkləri, dastan yaradıcılığı, inam və etiqadları, ailə münasibətləri, xalçaçılıq, dilusçuluq və s. baxımından özünü göstərən mədəniyyət klişeləri bütün tərəflərilə etnik yaşam tərzinin ən qədim zamanlarından günümüzə daşınan sistemini aydınlaşdırır. Bütünlükdə bunların vertual və horizontal axarda izlənməsi, tarixi-mədəni axarın ehtiva etdiyi mənzərə baxımından təhlilə gətirilməsi etnopotensiyanın yaranışı, yaşamı və ötürülməsi kontekstində tipoloji yanaşmaların aparılmasını əsasa çevirməklə spesifiklik sərgiləyir.

***Açar sözlər**. "Koroğlu", epos, kulturologiya, xalq mərasimləri, qəhrəmanlıq dastanları, nağıl, əfsanə, rəvayət və s.*

Giriş. Türk xalqlarının dastan yaradıcılığı onun ibtidai təsəvvürlərindən günümüzə qədər gəlib keçən tarixi-mədəni axarı aydınlaşdırmaq baxımından müstəsna imkanlılıqla diqqət önünə gəlir. "Yaradılış", "Boz Qurd", "Oğuz Kağan", "Törəyiş", "Ərqənəkon", "Köç", "Alp-ər Tonqa", "Edige", "Çorabatır", "Koblandıbatır", "Manas", "Alpamış", "Kitabi-Dədə Qorqud", "Maday Kara" və s.

(7; 8;) ibtidai mədəniyyət təsəvvürlərindən günümüzə qədər gəlinən yolun polifoniyasını bir bütöv olaraq təqdimə köklənir. Burada digər cəhət problemin ümumi axarının sinxron və diaxron yanaşmalarda ayrı-ayrı dastanlar müstəvisində aydınlaşdırılmasıdır. Məsələn, "Koroğlu" özünün qollar səviyyəsində ehtiva etdiyi məzmunla, janr səciyyəsinin özünəməxsusluq elemenrlərilə, eləcə də dastan söyləyiciliyinə bağlanan unikallıqla sistemli təhlillərə şərait yaradır.

"Koroğlu"nun kulturoloji sistemi. On doqquzuncu yüzillikdən üz bəri aparılan təhlillər, müxtəlif zaman kəsiklərində ustadların repertuarından yazıya alınan qollar, kitab səviyyəsində olunan nəşrlər, variant və versiyalar "Koroğlu" saz havalar silsiləsi və s. bütün paradiqması ilə etnik kimliyin müəyyənliyi baxımından əsaslı təsəvvür formalaşdırır. Dastan üzərində ilk sistemli tədqiqatlar aparan P.Əfəndiyev xüsusi olaraq vurğulayır ki, "Koroğlu" dastanının birinci qolu "Alı kişi" adlanır. Bu qol çox maraqlı, həm də qədim qollardandır. Bu qolda xalq intiqamçısı olan Koroğlu gələcək döyüşlər üçün hazırlanır. Gözləri dəniz cinsindən olan iki quluna qurban edilən Alı kişinin yeganə övladı Rövşəndir. Rövşən bütün Azərbaycan kəndlərində böyüyən milyonlarla kəndli balalarından biridir. Ancaq xalqa görə belə adi bir insan heç zaman onu o dövrün feodal zülmündən, dağıdıcı müharibələrdən və ağır vergilərdən qoruya bilməzdi" **[3, s. 356]**. "Koroğlu" dastanı başlanğıcdan sona qədər xalqın mücadilə tarixini, dövlət qurmaq məfkurəsini, ailə institutunun sərgilədiyi təsəvvürləri etnokulturoloji düşncədə olanlar baxımından yüksək təfəkkür intelleksiyası ilə əks etdirmək məramına köklənir.

Rövşəndən Koroğluya gəlişin milli təfəkkürdəki mənzərəsi "Kitabi-Dədə Qorqud"da, "Manas"da, "Qurbani"də, "Tahir və Zöhrə"də, "Arzu və Qənbər"də, "Soltan və Qəndab"da **[1; 2]** müəyyənləşmiş sistemin özünəməxsusluqla səciyyələnən nümunəsi olmaqla spesifiklik sərgiləyir. Ümumiyyətlə, dastan məfkurəsi etnokulturoloji düşüncənin ən incə komponentlərindən çıxış etməklə onun məzmunuda daşınanların formulasını bir əxlaq, dəyər normativi olaraq gələcəyə ötürməyə yüklənir. "Koroğlu" eposunun birinci qolu qəhrəmanın ad

almasından yurd salmaya, oradan da düşmənə qarşı mücadilənin ümumi konsepsiyasına qədər bir mükəmməlliyə köklənir.

Mədəni qəhrəman olaraq Alı kişinin ağsaqqallıq funksiyası xalq təsəvvüründə oturuşmuş ağsaqqallıq institutunun müəyyənləşdirdiyi sistemə dayanmaqla özünü nümayiş etdirir. Heç bir əsas (və səbəb) olmadan gözləri çıxarılan Alı kişinin ömrü boyu xidmət etdiyi Hasan xan və eləcə də onun qonağı Hasan paşa baş verən acıların (həm də mücadilənin) başlanması üçün səbəb funksiyasında çıxış edir. Alı kişi xalq müdrikliyinin klassik nümunəsidir. İki qulan səbəbindən gözləri çıxarılan müdrik qocanın oğlu Rövşənə məsləhətləri və bu qulanlar üçün lazımı şəraitin yaradılması (tövlə tikmə, su arxı çəkilmə və s.) elat təsəvvüründəki kulturoloji nizama bağlanır. "Rövşən əhvalatı atasına danışdı. Alı kişi dedi:

-Oöul, səbrsizlik adama həmişə ziyan verər. İndi sən də öz səbrsizliyinin ziyanını çəkirsən. Ancaq fikir eləməyə gəlməz. Olan olub, keçən keçib [**6, s. 27]**. Davranış, böyük məsləhəti, ailə nizamının bütün komponentləri dastan boyu Koroğlu, Nigar xanım, Dəli Həsən, Dəmirçioğlu, Eyvaz və digərləri timsalında nümunəyə çevrilir. Alı kişi isə bu nümunələrin ali məqamı olaraq dastanın birinci qolunda əvvəldən axıra qədər özünü göstərir. Atların sınağı və onların zərgər dəqiqliyi ilə nəzərdən keçirilməsi, xalq təfəkküründəki dərya cinsindən olma və s. məsələlər, eləcə də Misri qılınc, Qoşabulaq haqqında verilən epizodlar epos təfəkküründəki kultoroloji xətlərin struktur mexanizmlərini sərgiləyir. "Azərbaycan xalqı öz mifoloji yaddaşını işə salır. Rövşənə güc, qüvvət lazımdır ki, o düşmənlərdən qisas ala bilsin. Rövşəni azman qəhrəmana, məğlubedilməz insana döndərmək lazım idi. Bəs bu güc-qüvvət hardan gəlsin? Hər şeydən əvvəl Azərbaycan xalqı mifoloji obraz olan Dənizdən əfsanəvi Qıratı çıxarır və Rövşəni ata mindirir. Bundan sonra da yenə mifoloji obraz olan Göydən ildırım vasitəsilə qılıncı endirib Rövşənin belinə bağlayır. Hələ Rövşən Koroğlu deyil idi. Xalq Rövşəni doğma vətəninin əfsanəvi-mifoloji Dağın təkindən çıxan köpüklü suyun yanına gətirir və içirir. Bununla da Rövşənə məğlubedilməz güc-qüvvət, aşıqlıq istedadı və mifoloji qəhrəmanlara xas olan nərəni bağışlayır" **[4, s. 75].** Bütünlükdə

bunlar Rövşənin Koroğluluğa, el qəhrəmanı olaraq məğlubedilməzliyə və yüksək dəyərlərə sahib olmaqla yoluna davam etməsi üçün başlıca funksionallıqla şərtlənir. Onlar isə el müdrikinin mədəni qəhrəman statusu sayəsində baş verir. "Usta daşdan Alı kişiyə bir biz qayırıb verdi. Alı kişi ustanın haqqını verdi. Daşın qalanını bir misri qılınc qayıranın yanına aparıb dedi:

-Usta bundan mənə bir qılınc çək.

Bu usta əvvəlcədən də uzunçu idi. Qərəz uzun çək-çevirdən sonra Alı kişi bu ustanı da razı saldı.

Usta yeddi günə daşdan bir qılınc qayırdı. Elə ki, qılınc hazır oldu, usta baxdı ki, qılınc nə qılınc. Vallah bu qılınc elə bir qılıncdır ki, gün kimi yanır, ay kimi işıq salır.

Ustanın qılınca gözü düşdü.

Elə ki vədə tamamında Alı kişi qılınc üçün gəldi, usta ona öz qılıncını verməyib, əvəzində ayrı bir qılınc verdi. Ancaq Alı kişi işini əvvəldən möhkəm tutmuşdu. Dinməz, söyləməz cibindən bizi çıxarıb, qılıncın tiyəsinə basdı. Biz qılıncı dəlib, o biri tərəfinə keçdi.

Usta baxdı ki, Alı kişini aldada bilməyəcək, naçar qalıb, onun öz qılıncını özünə verdi" **[6, s. 29]**. Dastan arxitekstuallıq səviyyəsində etnik kimliyin bütün elementlərini kutsallıq müstəvisində elə ecazkarlıqla yerinə qoymağa həssaslıq göstərir ki, onun bütün spesifikası xalq düşüncəsində müəyyənləşmiş sənət cizgilərini (məsələn, dəmirçilik) əks etdirməyə köklənir. Misri qılıncın hazırlanması və fərqlilik baxımından əks etdirdiyi təsəvvür həm də mədəni düşncədə özünü göstərən normativlərə həssaslığı nümayiş etdirir. "Elə ki, Rövşən Qıratı, Düratı ifcin yəhərləyib, atasının bərabərinə çəkdi, Alı kişi hər şeyi hazır görəndə evə girdi, haman qılıncı gizlətdiyi yerdən götürüb, oğlu Rövşənə verib dedi:

-Rövşən, al bu qılıncı belinə bağla. Bu qılınc sən gördüyün qılınclara bənzəməz" **[6, s. 29]**. Xalqın zəngin etnik mədəniyyati onun tarixilə, keçib gəldiyi yolun ümumi təsəvvürləri ilə əlavələrə, zənginləşmələrə əsas olur. İlkin

təsəvvürlər, animist, toemist, fetişist zamanlara bağlanan həyatı öyrənmə istiqamətində müxtəlif inanışları, ilahi simpatiyanı qaçılmaz etmişdir. Ona görə də dastan boyu nəzərə çarpan arxetiplər, ritual simvolikası, mədəniyyət klişeləri müxtəlif şəkildə etnik mədəniyyətin komponenti olaraq şüur və dünyanı dərk kompenenti kimi faktlaşır. Dastanda özünü göstərən dərya cinsindən olan atlar, eləcə də misri qılıncın fərqli mahiyyəti, ildırım parçasından olan dəmirdən hazırlanması bunun arxaik təsəvvürə bağlanan düşüncə tipidir. "Kitabi-Dədə Qorqud"dan **[5]** "Koroğlu"ya **[6]** gələn yolun diaxroniyası etnokulturoloji təsəvvürü üfiqi və şaquli baxımdan əhatələmək xüsusiyyətilə səciyyəvilik sərgiləyir.

"Koroğlu" milli-mənəvi düşüncənin qaynağı kimi. "Koroğlu" dastanı yurd salma, məskunlaşma baxımından da xüsusi spesifikliklə faktlaşır. Çənlibelin məskunlaşma kimi seçilməsi də məhz Alı kişinin vasitəsilə reallaşır. Dünya işığından məhrum edilən ata oğlu Rövşəndən yol boyu buranın necə yer olmasını soruşmaqla etnik təsəvvürdə yurdsalmanın təsadüfü olmadığını diqqət önünə gətirir. "Ata-oğul axşama qədər yol gedib, axşam üstü bir çayın qırağına çatdılar. Alı kişi buranın necə yer olduğunu oğlundan xəbər aldı.

-Ata, bura ağaclı, otlu bir yerdir. Ortadan da bir çay axır.

Alı kişi dedi:

-Burda yurd salmaq olmaz. İlxının, mal-qaranın əlindən dincələ bilmərik. Bir də ki, xanlar, paşalar xəbər tutar, bizə namərdlik eləyər" **[6, s. 30]**. Ata, oğul bir daha yol gedirlər, yenə ata soruşur. Rövşən cavab verir ki, bura düzəngah yerdir. Ucu-bucağı görünməyən düzəngahlıqdır. Alı kişi buranın da yurd salmaq baxımından əlverişli olmadığını söyləyir. Bütün bunlar etnik təsəvvürdə yurdsalmanın məkan olaraq seçilməsinin münasibliyini əsasa çevirir. Çənlibel timsalında olan təsəvvür etnokulturoloji sistemin mükəmməlliyindən və tarixi təcrübənin nəticələrindən irəli gəlir. "Mənim axtardığım yer elə buradır" söyləməsi el ağsaqqalının kutsal nizama bağlanan bilgilərindən qaynaqlanır.

Rövşən adının Koroğluya gəlişi tamamilə fərqli bir təsəvvürün, həm də başlanğıcın qoyulmasına hesablanır. Artıq etnokosmosun Həsən xanın və Həsən paşanın qeyri-insani davranışları, amansızlıqları ilə pozulmasından sonra onun bərpasının mümkünlüyü ancaq və ancaq Rövşən adının Koroğlu ilə əvəzlənməsi sayəsində mümkün ola bilər. Advermə ritualının dastanlarda, nağıllarda özünəməxsus nümunələri vardır. "Koroğlu" dastanı bunun bir başqa modelini, daha sonra veriləcək ad timsalında gediləcək yolun mücadilə və qəhrəmanlıqlar səviyyəsində tipini ortaya qoyur. Qoşabulağın suyundan içə bilməyən Alı kişi son nəsihətini (həm də vəsiyyətini) edərək aparılacaq mübarizənin söylədikləri ilə konsepsiyasını əvvəldən axıra qədər cızır. "Nə qədər ki, misri qılınc sənin belində, sən də Qıratın belindəsən, özün də Çənlibeldəsən, sənə heç kəs dov gələ bilməyəcək. Ancaq bu həndəvərdə məşhur qaçaq var, adına Dəli Həsən deyirlər. Özünü bircə ondan gözlə. Get, sənin adını Koroğlu qoydum"! **[6, s. 33]**. Göründüyü kimi, Rövşənə bu ağrı-acılardan sonra Koroğlu adının verilməsi yeni bir həyat nizamının başlanğıcının qoyulması xəbərdarlığıdır. Artıq burada epik qəhrəmanın status dəyişməsi ilə etnokosmosun Çənlibel timsalında bərpası baş verir.

Ümummilli və mədəni təsəvvürlərin işarələdiyi nizam, normativlər epos məfkurəsində həmişə funksional səciyyə daşımaqla etnosun maddi və mənəvi materiyasını əks etdirməyi, həm də bir özgürlük nümunəsi olaraq gələcəyə ötürməyi məqsədə çevirir. "Bu ölməz epos əsrlər boyu ədalətsizliyə, zülmə, insanın insan tərəfindən istismarına qarşı mübarizə aparan geniş xalq kütləsinin bədii təfəkküründün məhsulu olan nadir sənət incilərindən biridir. Məhz bu ideyanı özündə ümumiləşdirdiyinə, eyni zamanda yüksək sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə "Koroğlu" eposu əsrlərdən bəri nəinki onu yaradan və yaşadan doğma xalqın, həm də onun nəfəsi isitdiyi, şüası işıqlandırdığı başqa xalqların şifahi ədəbiyyatında da özünə yuva tapmış, onların öz dilində eyni adla ədalətsizliyə, zülmə qarşı mübarizə aparan qəhrəmanlıq simvoluna çevrilmişdir" **[10, s. 319-320]**. "Koroğlu ilə Dəli Həsən", "Koroğlunun İstambul səfəri", "Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməsi",

“Koroğlunun Ərzrum səfəri”, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi”, “Durna teli”, “Həmzənin Qıratı aparması”, “Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməsi”, “Koroğlunun Bağdad səfəri” ,”Qulun qaçması”, “Koroğlunun qocalığı” və s. qolların sərgilədiyi təsəvvür xalqın mücadilə və mədəniyyət tarixini, etnokulturoloji təsəvvürdə qəlibləşmiş sistemini cəmiyyət səviyyəsində əks etdirmək ideallarına yüklənir.

Çənlibel xalqın etnokosmos səviyyəsində nizamının əski zamanlardan günümüzə daşınan nümunəsidir. Ayrı-ayrı qolların ifadə etdiyi məzmun bunun örnəyi olaraq müxtəlifliklərı əks etdirməklə həm də rəngarəngliklər baxımından mükəmməl bir təsəvvür modeli olaraq spesifikləşir. “Koroğlu” sözün həqiqi mənasında qəhrəmanlıq dastanı olduğu şübhəsizdir. Variantları ilə birlikdə götürülsə, bu dastanda minə yaxın qoşma vardır. Bunlar müxtəlif münasibətlə deyilmiş, müxtəlif məsələlərə həsr edilmişdir. İçərisində hətta məhəbbətə, sevgiyə həsr edilmişləri də vardır. Lakin nəyə həsr edilirsə edilsin bütün bu qoşmaların hamısının əsas leytmotivi qəhrəmanlıqdır. Hətta sırf sevgiyə, məhəbbətə, nəvazişə həsr edilmiş, həsrətdən, dərddən, kədərdən, nisgildən, övlad arzusundan danışan qoşmalarda belə düşmənə qarşı qəzəb, kin, nifrət hissləri coşub daşmaqdadır” **[9, s. 159]**. Epos məfkurəsi xalqın milli-mənəvi dəyərlərini, dostluq, yoldaşlıq münasibətlərini, düşmənə qarşı birliyini, çeşidli mərasim örnəklərini, toy adətlərini, övlad sevgisini, güc, bacarıq qabiliyyətlərinin nümayişi üçün keçirilən tədbirləri və s. əks etdirmək baxımından əvəzsizdir. “Koroğlunun bir xasiyyəti vardı ki, boş vaxtlarda həmişə dəlilərlə məşq eləyərdi. At minmək, nizə oynatmaq, qılınc vurmaq, qalxan tutmaq, ox atmaq onların səhər-axşam peşələri idi

Yenə də belə günlərdən biri idi. Dəlilər bölük-bölük məşq eləyirdilər. Eyvaz da yaraqlanıb, yasaqlanıb bir dəstə atlı ilə dava məşqinə çıxmışdı.

Koroğlu, Dəmirçioğlu da yanında bir uca yerdə durub məşqə baxırdı. Xanımlar da onların yanında idi” **[6, s. 33]**. Bütün bunlar və bu kimi nümunələr kulturoloji sistemin xalq mərasimləri baxımından Çənlibel və dəlilər timsalında mükəmməlliyini, mahiyyətini və əxlaq, yaşam tərzi, dünyagörüş səviyyəsində formalaşdırdığı təsəvvürü, həm də nizamı diqqət önünə gətirir.

Nəticə. "Koroğlu" Azərbaycan xalqının yaratdığı ən mükəmməl mədəniyyət abidələri sırasında müstəsna ucalıq sərgiləyir. Dastanın ehtiva etdiyi mərasim elementləri min illərə dayanan mədəniyyət, mücadilə, münasibət təsəvvürlərini əks etdirməklə etnik sistemin qəlibləşmiş modellərini nümayiş etdirməklə örnəyə çevrilir. Alı kişi, Koroğlu, Nigar xanım, Eyvaz, Dəmirçioğlu, Dəli Həsən və s. onlarla igid Çənlibel timsalında vətən müqəddəsliyini, ailə nizamını, ağsaqqallıq təsəvvürlərini xronotop səviyyəsində gələcəyə daşımağa həssaslıq göstərir. Koroğlunun ayrı-ayrı səfərləri timsalında olanlar bunun zaman və məkan tanımayan yaşarlıq örnəyidir. Dastan özlüyündə bütün epizodları, paradiqmatik səviyyəsi, arxitekstuallıq baxımından sərgilədiyi mənzərə, mərasim epizodları ilə xalqın etnokulturoloji mədəniyyət arsenalının mükəmməllik nümunəsidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Aşıq ədəbiyyatı antologiyası. Qəhrəmanlıq dastanları. Üç cilddə, II c., Bakı: Meqaprint, 2017. 512 s.

2. Aşıq ədəbiyyatı antologiyası. Məhəbbət dastanları. Üç cilddə, III c., Bakı: Meqaprint, 2017. 640 s.

3. Əfəndiyev P.Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1992, 477 s.

4. Əfəndiyev P.Azərbaycan folklorşünaslığının problemləri. Bakı: Elm və təhsil, 2010, 424 s.

5. Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı: Gənclik, 1978, 182 s.

6. Koroğlu. Bakı: Azərb. EA, 1956, 454 s.

7. Ozan-aşıq ensiklopediyası. İki cilddə, I c., Bakı: Gənclik, 2019, 500 s.

8. Ozan-aşıq ensiklopediyası. İki cilddə, II c., Bakı: Gənclik, 2020, 434 s.

9. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 398 s.

10. Vəliyev V.Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.

LEYLA ZEYNALOVA

THE POLYFUNCTIONAL CONTENT OF ETHNOCULTURAL VALUES IN THE EPISTLE OF "KOROĞLU"

SUMMARY

The epic "Koroğlu" is one of the most perfect cultural monuments presented by the Azerbaijani people to human culture. It is enough to say that it is impossible to bring to attention a second cultural monument that would be as widespread as this epic among the peoples of Asia Minor, Central Asia, the Caucasus and the Balkans. The information provided by the epic text exhibits uniqueness in all parameters in terms of transmitting what is archaic in imagination and primitive in thought to the future with ethnopotentia. In general, the rich oral creativity of the people is of exceptional importance in terms of tracing the ethnocultural culture, its diverse landscape, and the details that are based on its general system at the level of oral literature. The cultural clichés that manifest themselves in terms of ceremonial culture, legends, fairy tales, proverbs, parables, riddles, lullabies, similes, examples of staleness, epic creation, beliefs and beliefs, family relations, carpet weaving, diluschu, etc. clarify the system of ethnic lifestyle carried over from the most ancient times to the present day in all its aspects. Overall, tracing these in a virtual and horizontal flow, and analyzing them in terms of the landscape contained in the historical-cultural flow, demonstrates specificity by making typological approaches the basis in the context of the emergence, survival, and transmission of ethnopotentiality.

***Keywords**: " Koroğlu", epic, culturology, folk ceremonies, heroic epics, fairy tales, legends, narrations, etc.*

ЛЕЙЛА ЗЕЙНАЛОВА

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ЭПОС «KOROĞLU»

РЕЗЮМЕ

Эпос « Koroğlu » является одним из самых совершенных культурных памятников, подаренных азербайджанским народом человеческой культуре. Достаточно сказать, что невозможно вспомнить второй памятник культуры, который был бы столь распространен, как этот эпос, среди народов Малой Азии, Средней Азии, Кавказа и Балкан. Информация, представленная в эпическом тексте, по всем параметрам является уникальной с точки зрения передачи того, что есть в архаичном воображении и примитивном мышлении, в будущее с этнопотенцией. В целом богатое устное творчество народа имеет исключительное значение для прослеживания этнокультурной культуры, ее многообразного ландшафта, деталей, лежащих в основе ее общей системы на уровне устной словесности. Культурные штампы, проявляющиеся в обрядовой культуре, легендах, сказках, пословицах, притчах, загадках, колыбельных песнях, сравнениях, примерах из старинных сказаний, былинном творчестве, верованиях и обычаях, семейных отношениях, ковроткачестве, дилушу и т. д., проясняют систему этнического образа жизни, передаваемую с древнейших времен до наших дней во всех ее аспектах. В целом, отслеживание их в виртуальном и горизонтальном потоке и анализ их с точки зрения ландшафта, содержащегося в историко-культурном потоке, демонстрирует специфику, делая типологические подходы основой в контексте возникновения, выживания и передачи этнопотенциальности.

Ключевые слова: *“Koroğlu”, эпос, культурология, народные обряды, героический эпос, сказки, легенды, сказания и т. д.*

UOT 930.85

DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775702

SƏBİNƏ ŞIXƏLİYEVA

Azərbaycan Respublikası Dövlət Turizm Agentliyi
Şəki Dövlət Rəsm Qalereyası
sixliyevas52@gmail.com

TÜRK XALQLARININ TARİXİ İNKİŞAF YOLU, ETNOLİNQVİSTİK VƏ MƏDƏNİ BİRLİYİ: QLOBAL MƏKANDA MÜASİR PERSPEKTİVLƏR

XÜLASƏ

Bu məqalədə türk xalqlarının qədim dövlətçilik ənənələri, etimologiyası, dil ailəsi, mədəni irsi və müasir dünyadakı siyasi-iqtisadi mövqeləri tarixi-sosioloji baxımdan təhlil edilir. Hun imperiyasından başlayaraq Göytürk, Uyğur və Osmanlı dövlətlərinə, eləcə də müasir müstəqil türk respublikalarına qədər türklərin tarix boyu formalaşdırdığı dövlətlər və bu dövlətlərin dünya sivilizasiyasına töhfələri araşdırılır. Məqalədə həmçinin türk dillərinin təsnifatı, coğrafi yayılması və mədəni irsə təsiri, eləcə də assimilyasiya, miqrasiya və mədəni dirçəliş prosesi analiz olunur. Nəticə olaraq, türk xalqlarının ortaq tarixi və mədəniyyətinin XXI əsrdə regional və qlobal əməkdaşlığa töhfə vermək gücündə olduğu vurğulanır.

***Açar sözlər**: Türk xalqları, Hun dövləti, Göytürk xaqanlığı, Osmanlı imperiyası, türk dilləri, mədəni irs, assimilyasiya, Türk Dövlətləri Təşkilatı*

Türk xalqları Avrasiya məkanında qədimdən bəri yaşayan və tarix boyunca dövlətçilik ənənələri, dil-mədəniyyət birliyi ilə seçilən etnolinqvistik bir qrup təşkil edir. Müasir dövrdə türklər bir neçə müstəqil dövlət, muxtar respublika və diaspor icmaları şəklində müxtəlif ölkələrdə mövcuddur. Bu araşdırmada onların tarixi inkişafı, mədəni irsi və siyasi-iqtisadi əməkdaşlıq imkanları elmi əsaslarla sistemləşdirilir.

1. Qədim Türk Dövlətləri və Onların Avrasiya Məkanındakı Strateji Mədəni-Tarixi İnteqrasiyası

1.1. Hun imperiyası və Avrasiya miqyaslı geosiyasi transformasiya

Hun imperiyası, xüsusilə e.ə. III–I əsrlər arasında Avrasiyanın mərkəzində formalaşaraq, ilk sistemli türk dövlət modeli kimi tarixə düşmüşdür. Mete xanın rəhbərliyi ilə Hunlar təkcə hərbi-ekspansionist güc nümayiş etdirməmiş, həm də dövrün siyasi strukturuna və miqrasiya modellərinə radikal dəyişikliklər gətirmişlər. "Xalqların Böyük Köçü" adlandırılan proses nəticəsində Roma imperiyası daxil olmaqla, Avropa siyasi coğrafiyası yeni konturlar almışdır (Qurbanov, 2011). Bu, türk sivilizasiyasının ilk qlobal təsir mərhələsi hesab edilir.

1.2. Göytürk xaqanlığı: Dövlətçilik və yazılı mədəniyyətin sintetik inkişafı

Türk adını ilk dəfə dövlət səviyyəsində rəsmi şəkildə daşıyan Göytürk xaqanlığı (552–744) türk tarixi və kimliyinin formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır. Bu dövlətin əsas özəlliklərindən biri, Orxon-Yenisey vadisində yaradılmış epigrafik abidələr sistemidir. Bilgə Xaqan, Kül Tigin və Tonyukukun adlarına yazılmış yazılı abidələr dövlətçilik ideologiyasının, siyasi nəsihət ənənəsinin və türk dillərinin ilkin morfoloji-struktur sistemlərinin izlərini əks etdirir (Johanson & Csató, 1998). Burada yalnız tarixi informasiya deyil, eyni zamanda dövrün fəlsəfi dünyagörüşü və mənəvi kodları da əks olunur.

1.3. Uyğur xaqanlığı və erkən şəhərsalmada mədəni sintez

Uyğurlar VI–IX əsrlərdə buddizm və manixeizm kimi dini-fəlsəfi sistemləri qəbul etməklə, türk mədəniyyətinin yalnız köçəri deyil, həm də şəhər tipli sivilizasiyaya malik olduğunu sübut etmişlər. Şərqi Türküstanda yaradılmış şəhər mədəniyyətləri – xüsusən də Qoço və Turfan mədəniyyət ocaqları – İpək Yolunun mühüm ticarət və ideya mübadiləsi məntəqələrinə çevrilmişdir (Vambrey, 1885). Uyğur mədəniyyəti həmin dövrdə Çin, Hind və İran təsirləri ilə sintez olunmuş şəkildə formalaşaraq özünün kompleks mədəni sistemini yaratmışdır.

2. Türk Etnoniminin Mənşəyi və Dil Ailəsinin Tipoloji Təsnifatı

"Türk" etnoniminin mənşəyi ilə bağlı müxtəlif fonetik və semantik

versiyalar mövcuddur. Çin mənbələrində bu ad “tu-kiue” (突厥) formasında qeyd olunur və ümumiyyətlə göydən gələn güc və ya tənzimləyici anlamında yozulur. Ərəb və fars mənbələrində isə “terk” kimi işlənən etnonim, bəzən “ayrılmış”, “qol ayrılığı” kimi mənalandırılmışdır. Avropa alimləri (Erdmann, 1892; Klaprot, 1825) bu termini “güclü”, “qəhrəman” və ya “azad adam” semantikaları ilə bağlamışlar. Müasir türkoloji təsnifata görə, türk dilləri Lars Johansonun təqdim etdiyi modellə Oğuz, Qıpçaq, Qarluq, Sibir və Çuvaş alt qruplarına bölünür (Johanson, 2020). Bu təsnifat həm diaxron, həm də sinxron yanaşma metodlarının tətbiqi ilə türk dillərinin fonetik, morfoloji və leksik fərqliliklərini sistemləşdirməyə imkan verir.

3. Mədəniyyət və İncəsənət: Epik İrsin Transformasiyası və Qlobal Tanınma

Türk mədəniyyətinin epik təməlləri “Dədə Qorqud”, “Manas”, “Alpamış” kimi dastanlarla əsrlər boyunca ötürülmüşdür. Bu əsərlər yalnız bədii ədəbiyyat deyil, eyni zamanda psixoloji-mədəni kodların və kollektiv yaddaşın daşıyıcılarıdır. Orta əsr türk memarlığında isə Səlcuqlu və Osmanlı dövrləri həm monumental memarlıq (məscidlər, türbələr, karvansaralar), həm də incə zərgərlik və ornamentik sənətlər sahəsində yüksək zirvəyə çatmışdır. Xalçaçılıq və musiqi sahələrində saz, qopuz, və dutar kimi alətlər mədəni identiklik atributları kimi qorunmuşdur (Vambrey, 1885; Britannica, 2015).

4. Müasir Türk Dövlətləri və Qlobal Səviyyəli İnteqrasiya Mexanizmləri

1991-ci ildə Sovet İttifaqının dağılması ilə yeni müstəqil türk dövlətlərinin – Azərbaycan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan və Türkmənistanın – beynəlxalq sistemdə fəal aktorlara çevrilməsi müşahidə olundu. Bu dövlətlərin iqtisadi, mədəni və siyasi baxımdan inteqrasiyasını təmin etmək məqsədilə 2009-cu ildə Türk Dövlətləri Təşkilatı yaradıldı. Təşkilat çərçivəsində həyata keçirilən əsas layihələr aşağıdakılardır:

- **"Orta Dəhliz"**: Avropa və Asiyanı birləşdirən strateji nəqliyyat marşrutu olaraq, Çin və Türkiyə arasında loqistika inteqrasiyasını təmin edir.
- **TANAP və TAP**: Regional enerji təhlükəsizliyini təmin edən, Azərbaycanın təbii qazını Avropaya çatdıran layihələrdir.

- **Mədəniyyət və Təhsil**: Ortaq dərsliklərin hazırlanması, türk mədəniyyət festival və forumlarının keçirilməsi, ortaq televiziya platformalarının qurulması bu sahədəki əsas təşəbbüslərdəndir (Affinity Bloc, 2021).

5. Assimilyasiya Prosesləri, Miqrasiya Axınları və Demoqrafik Çağırışlar

Türk xalqları tarixən müxtəlif coğrafiyalarda fərqli siyasi və sosial şərtlərlə üzləşərək, assimilyasiya və məcburi miqrasiya prosesləri keçirmişlər. Krım tatarları (1944), Axıska türkləri, Çindəki uyğurlar və İran türkləri buna nümunədir. Bu icmaların bir hissəsi Avropa və Şimali Amerikada diaspor strukturunda yenidən təşkilatlanaraq mədəni özünütəsdiq üçün müxtəlif mədəni layihələr həyata keçirməkdədir (Russian Census, 2010).
Eyni zamanda, müasir dövrdə mədəni hüquqlar, dilin qorunması, diasporların təhsil və mədəniyyət vasitəsilə öz kimliklərini qoruyub saxlamaları türk xalqları üçün prioritet məsələyə çevrilmişdir.

Nəticə və Elmi-Tarixi Perspektiv

Türk dövlətçiliyi və mədəniyyəti zaman içərisində müxtəlif mərhələlər keçmiş, qədimdən müasirə uzanan geniş bir inkişaf trayektoriyası formalaşdırmışdır. Bu trayektoriya təkcə keçmişin mirası deyil, eyni zamanda gələcəyə yönəlmiş inteqrativ strategiyanın əsas elementidir. Bugünkü türk dövlətlərinin ortaq geosiyasi maraqları və mədəni əlaqələri göstərir ki, türklərin tarixdən gələn irsi yalnız regional deyil, həm də qlobal mənada ciddi epistemoloji və geokulturoloji potensiala malikdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. "Arxivlənmiş surət". 2021-02-25 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2024-03-26.

2. “ Affinity Bloc-Turkic Peoples: Joshua Project”

3. Qurbanov, Ramin. Türk xalqlarının tarixi II hissə (PDF). Bakı: İqtisad Universiteti. 2011.

4. Türk-tatar Xalqının İbtidai Mədəniyyəti, Vambrey Armin, səh.51

5. Ein manichaisches Buch Fragment aus Chotsho, səh 151

6. Yurdquran Macarların Təşəkkülü, səh.49

7. Johanson, Lars & Csató, Éva Ágnes, (eds.) (1998). The Turkic Languages. London: Routledge

8. Lars Johanson, “The classification of the Arxivləşdirilib 2022-03-21 at the Wayback Machine, in Martine Robbeets and Alexander Savelyev (eds.), The Oxford Guide to the Transeurasian Languages, 2020, Oxford University Press, pp. 105–114

9. "turcologica". 2011-04-08 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2022-02-10.

10. "Britannica:Turkic languages". 2015-09-02 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2022-02-10.

11. "Rusiya Federativ Respublikası Statistika Komitəsi : 2002 – ci il siyahıya alması". 2006-03-03 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2006-03-03

12. "Ethnologue: Languages of the World : Tuva". 2010-10-08 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2017-12-05.

13. Russian Census 2010: Population by ethnicity Arxivləşdirilib 2013-12-04 at the Wayback Machine (rus.)

14. Оценки численности иранских азербайджанцев, приводимые в тех или иных источниках, могут различаться на порядок — от 15 до 30 млн. См., например: , Looklex Encyclopaedia, Iranian.com, «Ethnologue» Report for Azerbaijani Language, UNPO information on Southern Azerbaijan, Jamestown Foundation.

САБИНА ШИХАЛИЕВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ, ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ЕДИНСТВО: СОВРЕМЕННЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В ГЛОБАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

РЕЗЮМЕ

В данной статье с историко-социологической точки зрения рассматриваются древние традиции государственности тюркских народов, их этимология, языковая семья, культурное наследие, а также политико-экономическое положение в современном мире. Начиная с Гуннской империи

и до таких государственных образований, как Гёктюркский каганат, Уйгурское и Османское государства, а также современные независимые тюркские республики, анализируется вклад тюркских государств в развитие мировой цивилизации. Особое внимание уделено классификации тюркских языков, их географическому распространению и влиянию на культурное наследие, а также процессам ассимиляции, миграции и культурного возрождения. В качестве вывода подчёркивается, что общее историческое и культурное наследие тюркских народов обладает потенциалом для укрепления регионального и глобального сотрудничества в XXI веке.

Ключевые слова: *тюркские народы, государство хунну, Гёктюркский каганат, Османская империя, тюркские языки, культурное наследие, ассимиляция, Организация тюркских государств.*

SABINA SHIKHALIYEVA

THE HISTORICAL DEVELOPMENT PATH OF TURKIC PEOPLES, ETHNOLINGUISTIC AND CULTURAL UNITY: MODERN PERSPECTIVES IN A GLOBAL CONTEXT

SUMMARY

This paper presents a historical-sociological analysis of the ancient statehood traditions, etymology, language family, cultural heritage, and the current political and economic positions of Turkic peoples in the modern world. From the Hun Empire through the Göktürk, Uighur, and Ottoman states to the contemporary independent Turkic republics, the study examines the states formed by Turkic peoples throughout history and their contributions to world civilization. The article also explores the classification of Turkic languages, their geographic distribution, and influence on cultural heritage, along with the processes of assimilation, migration, and cultural revival. The conclusion emphasizes that the shared history and culture of Turkic peoples have the potential to contribute significantly to regional and global cooperation in the 21st century.

Keywords: *Turkic peoples, Hun state, Göktürk Khaganate, Ottoman Empire, Turkic languages, cultural heritage, assimilation, Organization of Turkic States.*

XOREOQRAFİYA SƏNƏTİ

UOT 792.8
DOI https://doi.org/10.5281/zenodo.15775651

KAMALƏ MƏMMƏDOVA
Sənətətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının baş müəllimi
kamala-mamedova@mail.ru

ULU ÖNDƏR HEYDƏR ƏLİYEVİN AZƏRBAYCAN BALETİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

XÜLASƏ

Azərbaycan baleti, milli mədəniyyətimizin ən mühüm incəsənət sahələrindən biri kimi formalaşaraq zəngin inkişaf yolu keçmişdir. Balet sənəti Azərbaycan teatr səhnəsində XX əsrin əvvəllərində özünə yer tapmağa başlasa da, onun əsl inkişaf dövrü XX əsrin ikinci yarısından etibarən müşahidə olunmuşdur. Bu dövrdə mədəniyyətin müxtəlif sahələrinə xüsusi diqqət yetirən dövlət rəhbərləri sırasında ümummilli lider Heydər Əliyevin rolu xüsusilə vurğulanmalıdır. Heydər Əliyev mədəni irsin qorunması, inkişafı və beynəlxalq aləmdə tanıdılması istiqamətində apardığı məqsədyönlü siyasət nəticəsində Azərbaycan baleti özünəməxsus milli üslubunu yaratmış və dünya səhnələrində tanınmağa başlamışdır.

Heydər Əliyevin rəhbərliyi dövründə mədəniyyət siyasəti hərtərəfli şəkildə inkişaf etdirilmiş, teatr və incəsənət sahələrinə dövlət dəstəyi gücləndirilmişdir. Xüsusilə, balet sənətinə göstərilən qayğı və diqqət Azərbaycan mədəniyyətinin beynəlxalq səviyyədə mövqeyinin güclənməsinə xidmət etmişdir. Hələ Sovet dövründə Azərbaycan baleti ümumittifaq miqyasında tanınmış, görkəmli xoreoqraflar və ifaçılar yetişdirilmişdir. Müstəqillik illərində isə Heydər Əliyevin rəhbərliyi ilə bu sahədə yeni inkişaf mərhələsi başlamışdır.

***Açar sözlər**: Balet sənəti, XX əvvələri, Milli mədəniyyətimiz, mədəni irsin, yeni inkişaf mərhələsi*

Balet sənətinin inkişafına göstərilən dəstək təkcə teatrlarla məhdudlaşmırdı. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində və digər təhsil ocaqlarında balet sənətinin tədrisinə xüsusi önəm verilmişdir. Eyni zamanda, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı və digər mədəniyyət ocaqlarında milli və klassik balet nümunələrinin səhnələşdirilməsi bu sahənin dinamik inkişafına təkan vermişdir. Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə həyata keçirilən bu siyasət nəticəsində Azərbaycan balet sənəti özünəməxsus milli çalarlarını qorumaqla yanaşı, dünya balet sənətinin çağdaş tendensiyalarına uyğun şəkildə inkişaf etmişdir.

Azərbaycan baletinin inkişafında Heydər Əliyevin apardığı siyasətin dərin təsirlərini dəyərləndirmək üçün onun mədəniyyət sahəsindəki islahatlarını və təşəbbüslərini təhlil etmək vacibdir. Bu məqalə çərçivəsində Heydər Əliyevin Azərbaycan baletinə verdiyi töhfələr, onun sənət siyasəti və bu sahədə həyata keçirdiyi mühüm layihələr geniş şəkildə araşdırılacaqdır. Xüsusilə, onun rəhbərliyi dövründə həyata keçirilən mədəni islahatlar, milli və klassik balet əsərlərinin inkişafı, gənc ifaçıların yetişdirilməsi və beynəlxalq arenada Azərbaycanın tanınmasına yönələn addımlar təhlil ediləcəkdir. Eyni zamanda, Heydər Əliyev Fondunun bu sahədə davam etdirdiyi siyasət və müasir dövrdə Azərbaycan baletinə verdiyi töhfələr də nəzərdən keçiriləcəkdir.

Bu baxımdan, Heydər Əliyevin Azərbaycan baletinə verdiyi töhfələrin tədqiqi təkcə mədəniyyət tariximizin öyrənilməsi baxımından deyil, həm də gələcək inkişaf strategiyalarının formalaşdırılması üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun irsi bu gün də Azərbaycan mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətlərindən biri kimi davam etdirilir və balet sənətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynayır.

Heydər Əliyevin Mədəniyyət Siyasəti və Baletə Dəstəyi. Heydər Əliyev Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərlərinin qorunması və inkişafına xüsusi önəm vermiş, mədəniyyət siyasətini strateji prioritetlərdən biri kimi müəyyən etmişdir. Onun rəhbərliyi altında mədəniyyətin müxtəlif sahələrinə, xüsusilə də

teatr və balet sənətinə dövlət tərəfindən böyük diqqət və qayğı göstərilmişdir. Azərbaycan baleti XX əsrin ortalarından etibarən inkişaf etməyə başlasa da, məhz Heydər Əliyevin hakimiyyəti dövründə bu sənət növü yeni bir yüksəliş mərhələsinə qədəm qoymuşdur.

1970-ci illərdə Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə mədəniyyət sahəsində əsaslı islahatlar aparılmış, balet sənətinin inkişafı üçün maddi və təşkilati tədbirlər həyata keçirilmişdir. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı Heydər Əliyevin diqqətində olmuş, burada klassik və milli balet tamaşalarının səhnələşdirilməsi üçün əlverişli şərait yaradılmışdır. Teatrın texniki avadanlıqları yenilənmiş, ifaçıların peşəkarlıq səviyyəsinin artırılması üçün xarici ölkələrlə əməkdaşlıq gücləndirilmişdir.

Heydər Əliyev həmçinin balet sənətinin inkişafında gənc istedadların üzə çıxarılmasına xüsusi diqqət yetirmişdir. Onun rəhbərliyi ilə Azərbaycanın müxtəlif mədəniyyət və incəsənət müəssisələrində balet sənəti üzrə təhsil alan tələbələrə dəstək verilmiş, onların beynəlxalq festivallarda iştirak etmələri üçün imkanlar yaradılmışdır. Nəticədə, bir çox azərbaycanlı balet ifaçıları dünya səhnələrində tanınmağa başlamış və ölkəmizi layiqincə təmsil etmişlər.

Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətində əsas istiqamətlərdən biri də milli irsin qorunması və onun gələcək nəsillərə ötürülməsi olmuşdur. Balet sahəsində bu siyasət, həm klassik əsərlərin qorunması, həm də yeni, milli balet tamaşalarının yaradılması ilə özünü göstərmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı əsərlərin səhnələşdirilməsi və dünya səhnələrinə çıxarılması Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə mümkün olmuşdur. Onun təşviqi ilə Üzeyir Hacıbəylinin, Qara Qarayevin və Fikrət Əmirovun balet əsərləri geniş tamaşaçı auditoriyasına təqdim edilmiş, Azərbaycan baleti dünya səhnəsində daha çox tanınmağa başlamışdır.

Bundan əlavə, Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətində balet teatrlarının maddi-texniki bazasının gücləndirilməsi də mühüm yer tutmuşdur. Onun rəhbərliyi dövründə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı əsaslı təmir olunmuş, balet sənətinin inkişafı üçün müasir tələblərə cavab verən infrastruktur

yaradılmışdır. Bu islahatlar nəticəsində Azərbaycan baleti beynəlxalq səviyyədə daha geniş tanınmağa başlamış və bir çox xarici teatrlarla əməkdaşlıq etmişdir.

Beləliklə, Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasəti, xüsusilə balet sənətinə verdiyi dəstək, Azərbaycan baletinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Onun təşəbbüsləri nəticəsində milli balet sənəti öz unikal xüsusiyyətlərini qoruyaraq, dünya balet sənətinin aparıcı cərəyanları ilə inteqrasiya etmiş və beynəlxalq səviyyədə tanınmağa başlamışdır. Bu siyasətin nəticələri bu gün də öz bəhrəsini verməkdədir və Azərbaycan baletinin gələcək inkişafı üçün möhkəm təməl rolunu oynayır.

Azərbaycan Baletinin Qızıl Dövrü və Heydər Əliyevin Rolu. Heydər Əliyevin hakimiyyəti dövründə Azərbaycan baleti öz inkişafında yeni bir mərhələyə qədəm qoydu. Mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətlərindən biri kimi balet sənətinə xüsusi diqqət yetirilmiş, teatrların texniki bazası gücləndirilmiş, yaradıcı heyət üçün yeni imkanlar yaradılmışdır. Azərbaycan baletinin həm Sovet dövründə, həm də müstəqillik illərində inkişafında Heydər Əliyevin böyük rolu olmuşdur. O, baletin geniş kütlələrə çatdırılması, klassik və milli balet ənənələrinin qorunması və bu sahənin gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün ciddi addımlar atmışdır.

Sovet dövründə Azərbaycan baleti ümumittifaq səviyyəsində tanınırdı, lakin məhz Heydər Əliyevin rəhbərliyi ilə bu sənət beynəlxalq arenada öz mövqeyini daha da möhkəmləndirdi. 1970-1980-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı yeni tamaşalarla zənginləşdirildi. Xüsusilə Qara Qarayevin "Yeddi Gözəl" və "İldırımlı Yollarla" baletləri, Fikrət Əmirovun "Min Bir Gecə" baleti bu dövrdə səhnəyə qoyulmuş və beynəlxalq səviyyədə maraqla qarşılanmışdır. Heydər Əliyev bu tamaşalara xüsusi qayğı göstərmiş, onların dünya səviyyəsində təqdim olunmasını təşviq etmişdir. Məhz onun dəstəyi sayəsində Azərbaycanın balet truppası Sovet İttifaqının ən nüfuzlu teatr səhnələrində və xarici ölkələrdə çıxış etməyə başladı.

Müstəqillik illərində isə Heydər Əliyev Azərbaycan baletinin çətin dövrdən

çıxarılması üçün kompleks tədbirlər həyata keçirdi. 1990-cı illərin əvvəllərində ölkədəki iqtisadi böhran səbəbindən balet sənətinə maliyyə dəstəyi azalmışdı. Lakin Heydər Əliyevin hakimiyyətə qayıdışı ilə bu vəziyyət dəyişdi. Dövlət tərəfindən mədəniyyət sahəsinə, xüsusilə balet sənətinə yeni investisiyalar ayrıldı, balet teatrlarının təmiri və yenidən qurulması üçün layihələr həyata keçirildi. 1995-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının əsaslı təmiri başladı və bu, teatrın yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymasına şərait yaratdı.

Balet sənətinin inkişafında mühüm rol oynayan məqamlardan biri də Azərbaycan balet ustalarının beynəlxalq festivallarda iştirakı idi. Heydər Əliyev balet sənətkarlarının dünya səhnələrinə çıxışını dəstəkləyirdi. Onun təşəbbüsü ilə Azərbaycan balet sənətkarları Moskva, Sankt-Peterburq, Paris, London, Tokio və digər şəhərlərdə çıxış edərək Azərbaycan mədəniyyətini yüksək səviyyədə təmsil etdilər. Bu dövr eyni zamanda Azərbaycanın gənc balet ifaçılarının beynəlxalq arenada tanınmağa başlaması ilə xarakterizə olunur. Məhz bu illərdə bir çox istedadlı balet artistləri dünya səviyyəsində karyera qurmaq imkanı əldə etdilər.

Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətində baletin inkişafı üçün atdığı addımlar Azərbaycanın bədii irsinin qorunması və təbliğində mühüm yer tutur. Onun dəstəyi ilə milli balet tamaşalarının hazırlanması, klassik və müasir üslubların sintezi ilə yeni səhnə əsərlərinin yaradılması mümkün olmuşdur. Balet sənətinin genişləndirilməsi və populyarlaşdırılması məqsədilə Heydər Əliyev müxtəlif təşəbbüslərlə çıxış etmişdir. Bu təşəbbüslərdən biri də milli balet məktəblərinin inkişafına yönəlmiş layihələr idi. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində balet sənəti üzrə təhsil alan tələbələrə xüsusi dəstək proqramları tətbiq edilmiş, gənc ifaçılar xaricdə təcrübə keçmək imkanı əldə etmişlər.

Bundan əlavə, Heydər Əliyev milli balet sənətinin dünya baleti ilə inteqrasiyasını təşviq etmişdir. Bu məqsədlə müxtəlif ölkələrin balet sənətçiləri ilə əməkdaşlıq edilərək birgə tamaşalar hazırlanmışdır. Azərbaycan baleti təkcə klassik janrlarda deyil, eyni zamanda müasir xoreoqrafiya sahəsində də inkişaf

etməyə başlamışdır. 2000-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan baleti beynəlxalq balet festivallarında daha geniş miqyasda iştirak etməyə başladı və dünya balet sənəti ilə daha sıx əlaqələr qurdu.

Beləliklə, Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasəti nəticəsində Azərbaycan baleti təkcə yerli səviyyədə deyil, beynəlxalq arenada da öz yerini möhkəmləndirdi. Onun dəstəyi ilə yaradılan və inkişaf etdirilən balet ənənələri bu gün də davam edir. Heydər Əliyevin qurduğu möhkəm bünövrə sayəsində Azərbaycan baleti öz qızıl dövrünü yaşamış və gələcək nəsillər üçün böyük bir irs qoymuşdur.

Heydər Əliyev Fondunun Baletə Töhfəsi. Heydər Əliyev Fondu Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafı və qorunması istiqamətində mühüm fəaliyyətlər həyata keçirmiş və bu çərçivədə balet sənətinə xüsusi diqqət yetirmişdir. Fondun məqsədi təkcə mövcud balet irsinin qorunması deyil, həm də yeni istedadların üzə çıxarılması, balet sənətinin daha da inkişaf etdirilməsi və beynəlxalq arenada tanıdılmasıdır.

Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevanın rəhbərliyi altında bu təşkilat Azərbaycan baletinə müxtəlif istiqamətlərdə mühüm dəstək vermişdir. Xüsusilə, fondun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının infrastrukturu yenilənmiş, beynəlxalq səviyyədə yeni layihələr həyata keçirilmiş və balet sənətinin populyarlaşdırılması üçün genişmiqyaslı tədbirlər təşkil olunmuşdur.

Fondun baletə verdiyi ən mühüm töhfələrdən biri yeni istedadların yetişdirilməsi ilə bağlıdır. Azərbaycan Milli Konservatoriyası və Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti kimi qurumlarla əməkdaşlıq çərçivəsində balet təhsili sahəsində böyük işlər görülmüşdür. Gənc ifaçılar üçün xüsusi təqaüdlər təsis edilmiş, onların xaricdə təhsil alması və beynəlxalq festivallarda iştirak etməsi üçün dəstək proqramları hazırlanmışdır. Bu, Azərbaycanın balet məktəbinin dünya səviyyəsində rəqabət apara bilən bir səviyyəyə yüksəlməsinə kömək etmişdir.

Bundan əlavə, Heydər Əliyev Fondu balet sənətinin dünya səhnəsində tanıdılması üçün geniş fəaliyyət göstərmişdir. Fondun təşəbbüsü ilə müxtəlif ölkələrin balet truppaları ilə əməkdaşlıq qurulmuş, Azərbaycan balet sənətçiləri beynəlxalq səhnələrdə çıxış etməyə başlamışdır. Xüsusilə, "Min Bir Gecə", "Yeddi Gözəl" və "İldırımlı Yollarla" kimi klassik Azərbaycan baletləri beynəlxalq festivallarda nümayiş etdirilmiş və böyük maraqla qarşılanmışdır. Bu, Azərbaycan baletinin dünya balet sənətinin ayrılmaz bir hissəsinə çevrilməsinə mühüm töhfə vermişdir.
Heydər Əliyev Fondu həmçinin balet tamaşalarının daha geniş auditoriyaya çatdırılması üçün müasir texnologiyalardan istifadə etmişdir. Teatrların texniki bazasının yenilənməsi, səhnə dekorasiyalarının və geyimlərinin yenidən hazırlanması fondun maliyyə dəstəyi ilə həyata keçirilmişdir. Bu tədbirlər nəticəsində Azərbaycan baleti təkcə klassik əsərlərin səhnələşdirilməsi ilə kifayətlənməmiş, müasir xoreoqrafiya sahəsində də böyük inkişaf əldə etmişdir.

Heydər Əliyev Fondunun Azərbaycan baletinin inkişafına verdiyi töhfələr uzunmüddətli perspektivdə bu sənətin qorunmasına və inkişafına xidmət edir. Fondun fəaliyyəti sayəsində Azərbaycan baleti bu gün də yüksək səviyyədə inkişaf edir və dünya mədəni irsində öz layiqli yerini tutur. Bu dəstək Azərbaycan baletinin gələcək nəsillər üçün yaşayacaq və daha da inkişaf edəcək bir sənət sahəsi olmasına imkan yaradır.

Beləliklə, Heydər Əliyevin Azərbaycan baletinin inkişafına verdiyi töhfələr milli mədəniyyətimizin qorunması və dünya səviyyəsində tanınması baxımından əvəzolunmazdır. Onun rəhbərliyi dövründə balet sənəti dövlət qayğısı ilə əhatə olunmuş, peşəkar balet truppalarının inkişafı, gənc istedadların yetişdirilməsi və Azərbaycan baletinin beynəlxalq miqyasda tanınması üçün mühüm addımlar atılmışdır.

Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətlərindən biri kimi balet sənətinin dəstəklənməsi bu sahənin yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə çatmasına şərait yaratmışdır. Onun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının inkişafı təmin edilmiş, klassik və milli balet nümunələri geniş

auditoriyaya təqdim olunmuşdur. O, milli balet ənənələrinin qorunması ilə yanaşı, beynəlxalq balet məktəbləri ilə əməkdaşlığı da təşviq edərək, bu sənətin dünya standartlarına uyğun inkişafına zəmin hazırlamışdır.

Heydər Əliyev Fondunun fəaliyyəti də bu sahədə mühüm rol oynamışdır. Fondun dəstəyi ilə teatr infrastrukturu yenilənmiş, yeni tamaşalar hazırlanmış və gənc balet ifaçılarının yetişdirilməsi üçün geniş imkanlar yaradılmışdır. Mehriban Əliyevanın rəhbərliyi ilə Fond, Azərbaycan baletinin beynəlxalq tanıtımına böyük töhfələr vermiş, bu sahədə müxtəlif layihələri həyata keçirmişdir.

Ümumilikdə, Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasəti və onun Azərbaycan baletinin inkişafına göstərdiyi qayğı nəticəsində bu sənət öz ənənələrini qoruyaraq yeni nəsillər üçün davamlı şəkildə inkişaf edir. Onun qoyduğu mədəni irs bu gün də yaşayır və Azərbaycan baletinin gələcək inkişafı üçün möhkəm təməl rolunu oynayır. Heydər Əliyevin uzaqgörən siyasəti nəticəsində Azərbaycan baleti beynəlxalq səviyyədə nüfuz qazanmış və dünya mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Əliyev, H. (1998). **Müstəqillik Yolumuzdur**. Bakı: Azərbaycan Nəşriyyatı.
2. Qarayev, Q. (1958). **Azərbaycan Musiqisi və Baleti**. Bakı: Elm və Mədəniyyət Nəşriyyatı.
3. Məmmədova, K. (2022). **Azərbaycan Baletinin Beynəlxalq Səhnədə İnkişafı.** Bakı: Xəzər Universiteti Nəşriyyatı.
4. Əmirov, F. (1980). **Milli Balet Əsərlərinin Yaradılması**. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.
5. Əliyeva, M. (2010). **Heydər Əliyev Fondu və Mədəniyyətin İnkişafı**. Bakı: Heydər Əliyev Fondu Nəşriyyatı.
6. Hüseynova, R. (2015). **Azərbaycan Balet Sənəti və Onun Tarixi.** Bakı: Şərq-Qərb Nəşriyyatı.
7. Əlizadə, V. (2005). **Sovet Dövründə Azərbaycan Baleti**. Bakı: Elm və Təhsil Nəşriyyatı.
8. UNESCO (2020). **The Role of National Ballet in Cultural Heritage.** Paris:

UNESCO Publishing.
9. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının rəsmi saytı: www.balet.az
10. Heydər Əliyev Fondu. (2023). **Mədəniyyət Layihələri və Balet**. Bakı: Fond Nəşriyyatı.
11. Heydər Əliyev Fondu. (2023). **Mədəniyyət Layihələri və Balet**. Bakı: Fond Nəşriyyatı. https://heydar-aliyev-foundation.org/
12. Smirnov, A. (2019). **История балета в СССР**. Москва: Издательство Искусство. https://ballet-russia.ru/history/
13. Johnson, M. (2017). **The Evolution of Ballet in Eastern Europe**. London: Oxford University Press. https://oxfordballetstudies.org/
14. Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi. (2021). **Azərbaycanın Balet Tarixi və Gələcəyi**. Bakı: Mədəniyyət Nəşriyyatı. https://culture.gov.az/
15. Balet Jurnalı. (2022). **Azərbaycan Baletinin Beynəlxalq Arenada Rolu**. Paris: Ballet Magazine. https://balletmagazine.com/
16. İncəsənət Ensiklopediyası. (2020). **Azərbaycan və Dünya Balet Tarixi**. Bakı: Elm və Mədəniyyət Nəşriyyatı. https://encyclopedia.art.az/

КЯМАЛЯ МАМЕДОВА

РОЛЬ ВЕЛИКОГО ЛИДЕРА ГЕЙДАРА АЛИЕВА В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО БАЛЕТА

РЕЗЮМЕ

Азербайджанский балет, сформировавшись как одна из важнейших областей национальной культуры, прошел богатый путь развития. Несмотря на то, что балетное искусство заняло свое место на театральной сцене Азербайджана в начале XX века, его настоящий расцвет начался со второй половины XX века. Среди государственных лидеров, уделявших особое внимание различным направлениям культуры в этот период, особую роль сыграл общенациональный лидер Гейдар Алиев. Благодаря его целенаправленной политике по сохранению, развитию и популяризации культурного наследия на международной арене азербайджанский балет создал свой уникальный национальный стиль и начал завоевывать признание на мировых сценах.

В период руководства Гейдара Алиева культурная политика страны претерпела всестороннее развитие, государственная поддержка театрального и художественного искусства была значительно усилена. В частности, забота и внимание к балетному искусству способствовали укреплению позиций азербайджанской культуры на международном уровне. Еще в советские времена азербайджанский балет был известен во всем Союзе, и в этот период были подготовлены выдающиеся хореографы и исполнители. В годы независимости, под руководством Гейдара Алиева, балетное искусство вступило в новую фазу развития.

Ключевые слова: *Балетное искусство, начало XX века, национальная культура, культурн*

KAMALA MAMMADOVA

THE ROLE OF THE GREAT LEADER HEYDAR ALIYEV IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI BALLET

SUMMARY

Azerbaijani ballet, having formed as one of the most significant branches of national culture, has undergone a rich path of development. Although ballet found its place on the Azerbaijani theater stage in the early 20th century, its true flourishing began in the second half of the century. Among the state leaders who paid special attention to various aspects of culture during this period, the role of the national leader Heydar Aliyev was particularly prominent. Thanks to his targeted policy of preserving, developing, and promoting cultural heritage on the international stage, Azerbaijani ballet established its unique national style and began gaining recognition on global stages.

During Heydar Aliyev's leadership, the country's cultural policy experienced comprehensive development, with state support for theatrical and artistic arts significantly strengthened. In particular, the care and attention given to ballet contributed to enhancing Azerbaijan's cultural position on an international scale. Even during the Soviet era, Azerbaijani ballet was well-known throughout the Union, and this period saw the training of outstanding choreographers and performers. In the years of independence, under Heydar Aliyev's leadership, ballet entered a new phase of development.

Keywords: *Ballet art, early 20th century, national culture, cultural heritage, new stage of development.*

УДК 792.8

САБРИНА ДЖАВАДЗАДЕ
магистрант Бакинской академии хореографии
info@bxa.edu.az

ЖЕСТОВАЯ ПЛАСТИКА И РИСУНКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ТАНЦЕВ

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу жестовой пластики и пространственных рисунков азербайджанского танца как выразительной системы, отражающей духовный и эстетический код народа. Автор рассматривает различия мужской и женской пластики, связь движений с ритуалами, религиозными традициями (в частности — суфизмом и шиитскими траурными практиками), а также их переосмысление в сценической хореографии. В заключении проводится сравнительный анализ азербайджанской и армянской танцевальных систем, подчеркивая различие в функциях: художественно-эстетическое выражение у азербайджанцев и ритуально-мифологическая направленность у армян.

***Ключевые слова**: азербайджанский танец, жестовая пластика, рисунок танца, хореография, мугам, суфизм, ритуал, культурная идентичность*

Жестовая пластика и рисунок танца — это не просто элементы хореографического языка, но глубинные структуры, формирующие смысловое и эстетическое содержание танца. В контексте азербайджанской культуры они выступают как выразительный код, в котором сплелись традиции, ритуалы, религиозные воззрения, социальные нормы и художественные представления народа. Изучение этих компонентов позволяет не только понять архитектуру движения, но и прикоснуться к духовной ткани национального искусства.

Жест в азербайджанском танце — это язык души. Он формируется из положения рук, изгиба запястий, наклона головы, мимики и взгляда. Эти

элементы отражают эмоциональное состояние, передают символические образы и воплощают архетипы, заложенные в коллективной памяти народа. Женская пластика, как правило, отличается изяществом и тонкостью: мягкие, волнообразные движения рук, плавные повороты корпуса, невесомые шаги. Эти жесты восходят к образам природы — цветку, ручью, ветру — и связаны с поэтической метафорикой женственности, одухотворенности и гармонии.

Мужская пластика, напротив, воплощает силу, решимость, устойчивость. Здесь преобладают энергичные, угловатые движения, акценты на резких сменах направления, ритмичные удары стоп, жесткие позы. Но даже в этих выражениях присутствует философская глубина: каждый жест несет внутреннее напряжение, драматизм, трагизм или героизм — как отражение исторической судьбы народа, его борьбы и достоинства.

Пространственный рисунок азербайджанского танца — не хаотичное перемещение, а выверенная пластическая композиция, подчиненная законам символики и ритуала. Круг — древнейшая фигура в хореографии — олицетворяет единство, цикл жизни, бесконечность. В танце «Яллы», где исполнители образуют замкнутый хоровод, круг выражает гармонию между людьми и природой, согласие в общине. Диагонали, спирали, восьмерки, чередование фронтального и бокового направления создают драматургию движения, где каждая линия наполнена смыслом.

В аспекте гендерной хореографии рисунок также дифференцирован: женские партии чаще строятся на небольшом пространстве, с акцентом на детализацию жеста, в то время как мужские используют сцену широко, стремительно и с размахом. Это отражает не только социальные роли, но и культурные ожидания, исторически сложившиеся в народной ментальности.

Особую значимость в азербайджанской танцевальной культуре приобретает синтез пластики и музыки. Национальная музыка, основанная на мугамной системе, диктует сложную ритмическую структуру, в которую

органично вписываются движения. Согласно П.Вострикову, танцевальное искусство у мужчин состояло главным образом в быстром движении ног, а у женщин — в умении двигаться плавно и незаметно, «как минутная стрела на часах». Автор отмечал, что женщины-азербайджанки (у автора — «татарки») так плавно и так искусно танцуют, что «непривычный глаз не сразу заметит движение танцовщицы».

Азербайджанский танец – зримое отражение музыкального построения: мелодии находят отклик в изгибе руки, аккорды — в резком повороте корпуса, пауза — в застывшей позе. Эта взаимосвязь делает жестовую пластику неотъемлемой частью музыкального мышления.

Глубинные слои пластики уходят корнями в ритуальные практики. Множество жестов восходят к древним обрядам: поднятые руки — к молитве, круговые вращения — к суфийским танцам, поклоны — к почитанию предков. Эти формы не утратили своего сакрального значения, даже будучи переосмысленными в сценической хореографии. Суфийская традиция, в частности, оказала значительное влияние на пластический строй танца. Вращения, символизирующие космическое единство, плавные перетекания — все это стало частью языка азербайджанской танцевальной выразительности.

Не менее важным является воздействие траурных ритуалов шиитской традиции. В мужских танцах можно проследить эстетическое родство с движениями, характерными для шествий месяца мухаррам: ритмичные покачивания, удары в грудь, движения с предметами — все это нашло свое отражение в пластике танцев, таких как «Гайтагы» или «Карабахский». Танец здесь выступает не просто как форма выражения, а как акт коллективной памяти, преемственности и почитания героизма.

Исторически жестовая система развивалась и в контексте придворной культуры. Танцы раккасов и матрубов, насыщенные театрализацией,

пантомимой, мимикой, трюковыми элементами, заложили основы актерской пластики. Рисунок танца в придворной традиции отличался орнаментальностью, сложной хореографической композицией и игрой с пространством сцены.

Современные хореографы продолжают эту линию, соединяя древние жесты с инновационными пластическими решениями. В академическом и сценическом танце Азербайджана сохраняется глубинная связь с архетипами: танец остается живым языком, через который поколение за поколением передается дух народа, его философия, поэтика и мировоззрение.

Таким образом, жестовая пластика и рисунки азербайджанского танца представляют собой сложную, многослойную систему, вобравшую в себя элементы духовного опыта, фольклора, ритуала и эстетики. Они формируют не только тело танца, но и его душу — ту самую тонкую материю, через которую культура становится зримой, осязаемой и вечной.

Танец как форма нематериального культурного наследия выступает не только видом искусства, но и выражением этнической идентичности, мировоззрения и социально-ритуальных практик. Народы Южного Кавказа — в особенности азербайджанцы и армяне — обладают богатой хореографической культурой, сложившейся под влиянием исторических, географических и цивилизационных факторов. Настоящее исследование направлено на комплексное сравнительное изучение азербайджанских и армянских народных танцев и соответствующих танцевальных костюмов, их символических, структурных и стилистических особенностей.

Хореографические традиции Азербайджана и Армении формировались в условиях перекрестка цивилизаций. Несмотря на общие черты, обусловленные кавказской региональной спецификой, каждый из этих этносов выработал собственную систему танцевального языка и костюмной эстетики.

Азербайджанская хореография имеет ярко выраженный музыкально-пластический строй, где четко различимы элементы мужского героизма и женской лиричности. Армянская хореография более ритуальна по природе, с акцентом на коллективные движения и обрядовость.

Азербайджанские народные танцы традиционно делятся на мужские, женские и парные формы. Структурно они часто трехчастные: вступительное динамичное движение, центральная пауза с акцентом на пластичность рук и корпуса, заключительное ускоренное движение

Особенностью азербайджанской хореографии является художественное использование верхней части тела, прежде всего — рук, кистей, плеч. Мужские танцы насыщены сложной техникой прыжков, стремительными поворотами и демонстрацией ловкости. Женские танцы строятся на принципах плавности, скольжения и грациозности.

Армянская хореография более сдержанна, исполняется коллективно и тяготеет к ритуальной драматургии. Танцы, как правило, исполняются в круге или в линейных формах. Основные движения — степ, шаги в сторону, подскоки, при этом руки двигаются синхронно с корпусом, реже — независимо.

Армянские женские танцы обладают высокой степенью внутренней собранности, сдержанности и театральности. Мужские — более агрессивны, с элементами демонстрации силы, стойкости и воинственности. В армянском танце часто используется символика животных (например, танцы-имитации поведения барана, льва).

Сравнительный анализ азербайджанской и армянской танцевальной формы

Аспект	Азербайджанские танцы	Армянские танцы
Хореография	Индивидуализированные формы, техника рук и ног	Коллективные формы, акцент на синхронность
Пластика	Плавные движения рук, быстрые прыжки у мужчин	Сдержанная пластика, линейность движений
Костюм	Легкий, динамичный, акцент на украшении движений	Более ритуальный, акцент на декоративность и символизм
Символика	Природа, чувственность, лирика	Ритуал, мифология, образ животного, коллективная энергия

Сравнительный анализ хореографических систем Азербайджана и Армении позволяет утверждать, что танец в этих культурах выполняет разные функции: в азербайджанской традиции преобладает художественно-

эстетическая выразительность, тогда как армянская тяготеет к обрядово-мифологической функции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕТАРТУРЫ

1. Bəhmənli K. “Azərbaycan xalq rəqsləri”, Bakı: Adiloğlu, 2002.
2. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşıq, 1985, s. 44 (100)
3. Rüstəmov S. Azərbaycan rəqs havaları. Redaktor X. Qacar. Bakı: Azərnəşr, 1937.
4. Азербайджанские народные танцы //Методическое пособие для коллективов художественной самодеятельности. — Баку, 1959.
5. Алмас-заде Г., Кагарлицкая И. Азербайджанские народные танцы. — Баку, 1959.
6. Востриков П. Музыка и песня у адербейджанских татар // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа — Тифлис, 1912. — Вып. 42-й.
7. Гасанов К. Азербайджанский народный танец. — М., 1978.
8. Гасанов К. К вопросу об азербайджанской народной хореографии. Автореф. дисс. канд. наук. — Баку, 1983.
9. Рустамов С. Азербайджанские народные танцы. // Азмузгиз. — Баку, 1952.
10. Таиров Р. О некоторых бытовых играх северо-западных районов Азербайджана. — Баку, АН АзССР, Вып. 2. — 1966.
11. Танец с блюдами. // Танцы народов СССР. Вып. 7. — 1958.
12. Танцы народов СССР. — М., 1951; М, 1965; М., 1969.
13. Ткаченко Т.С. Армянский танец // Народный танец. — Искусство, 1954

Фоменко И.М., Гладышев К.В. Танцы народов Кавказа: методическая разработка /. – Орел : ОГИК, 2016. – 43 с.

SABRİNA CAVADZADƏ

AZƏRBAYCAN RƏQSLƏRİNDƏ JEST PLASTİKASININ VƏ RƏQS RƏSMLƏRİNİN ROLU

XÜLASƏ

Məqalədə azərbaycan xalq rəqslərinin jest plastikasının və hərəkət kompozisiyalarının (rəqs rəsmlərinin) semantik və estetik funksiyaları təhlil olunur. Müəllif jestin yalnız texniki element deyil, həm də mənəvi və mədəni kod daşıyıcısı olduğunu vurğulayır. Qadın və kişi plastikası, habelə onların fərqli ifadə imkanları müqayisəli şəkildə təhlil edilir. Məqalədə həmçinin Azərbaycan və Ermənistan xalq rəqslərinin xoreoqrafik sistemləri və geyim estetikasının müqayisəli təhlili təqdim olunur. Rəqslərin musiqi, rituallar, sufizm və tarixi yaddaşla əlaqəsi göstərilir.

***Açar sözlər**: Azərbaycan rəqsi, jest plastika, rəqs rəsmi, xalq rəqsləri, muğam, sufizm, xoreoqrafiya, ritual, milli identiklik*

SABRINA JAVADZADE

GESTURE PLASTICITY AND PATTERNS IN AZERBAIJANI DANCE

SUMMARY

This paper explores the gesture language and spatial patterns of Azerbaijani dance as deep aesthetic and semantic constructs within national choreography. The author emphasizes the symbolic and emotional functions of hand and body movements, analyzing gendered differences in dance expressivity. Connections are drawn between dance gestures and ancient rituals, Sufi traditions, and Shiite mourning practices, as well as their transformation into staged choreographic performances. The final section offers a comparative analysis of Azerbaijani and Armenian folk dances, highlighting the former's focus on individual aesthetics and expressiveness, and the latter's ritualistic and collective emphasis.

***Keywords:** Azerbaijani dance, gesture plasticity, dance pattern, choreography, mugham, Sufism, ritual, cultural identity*

QAYDALAR

- ✓ Məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində təqdim edilə bilər.
- ✓ Məqalənin həcmi 10.000 işarədən (6 səhifədən) az olmamalıdır.
- ✓ Məqalələrin mətnləri Times New Roman - 14 şrifti ilə (Azərbaycan dilində latın əlifbası, rus dilində kiril əlifbası, ingilis dilində ingilis əlifbası ilə) 1,5 intervalla çap olunmalıdır.
- ✓ Məqalədə müəllif(lər)in işlədiyi müəssisə(lər) və müəllif(lər)in elektron poçt ünvan(lar) göstərilməlidir.
- ✓ Məqalənin başlanğıcında məqalənin UOT indeksi, müəllifin soyadı, adı, atasının adı, işlədiyi müəssisə və onun ünvanı, vəzifəsi, elmi adı, elmi dərəcsi və ya fəxri adı e-mail ünvanı, daha sonra, məqalənin adı, məqalənin yazıldığı dildə qısa xülasəsi (100-150 söz) və açar sözlər (6-10 söz) verilməlidir. Məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair aydın şəkildə verilməlidir.
- ✓ Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı istinad olunan ədəbiyyatların mətndə rast gəlindiyi ardıcıllıqla (məsələn, [1] və ya [1, s. 119] kimi işarə olunmalı) ya da əlifba ardıcıllığı ilə nömrələnməlidir. Eyni ədəbiyyata mətndə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə östərilməlidir.
- ✓ Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiqolmalıdır.
- ✓ İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri verilərkən

Azərbaycan Respublikasının Prezidentiyanında Ali Attestasiya Komissiyasının "Dissertasiyaların tərtibi qaydaları" barədə qüvvədə olan təlimatının "İstifadə edilmiş ədəbiyyat" bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.

- ✓ Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
- ✓ Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin 100-150 söz həcmində xülasəsi və açar sözlər (6-10) verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin əldə etdiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımdan ciddi redaktə olunmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.
- ✓ Göndərilən məqalə əvvəllər dərc olunmamalıdır.
- ✓ Məqalə redaksiyaya müvafiq rəylə birgə elektron formada göstərilən email ünvana göndərilməlidir.

NÜMUNƏLƏR:

Kitab və jurnallara istinad aşağıdakı qaydada verilməlidir:

1. Müəllifin soyadı və inisialı. Kitabın adı. Cildin nömrəsi. Şəhər: nəşriyyat, nəşr ili, ümumi səhifələrin sayı;
2. Müəllifin soyadı və inisialı. Məqalənin adı // Jurnalın adı, nəşr ili, buraxılış nömrəsi, başlanğıc-son səhifələr.

Məqalənin quruluşu:

- ✓ Məqalənin UOT indeksi
- ✓ Müəllifin soyadı, adı, atasının adı,
- ✓ İşlədiyi müəssisənin adı, vəzifəsi, elmi adı və elmi dərəcəsi, fəxri adı (və ya doktorant və ya dissertant olduğu təşkilatın adı, təhsilin forması),

✓ İşlədiyi müəssisənin (və ya doktorant olduğu təşkilatın) ünvanı (poçt nömrəsi göstərilməklə),

✓ Müəllifin email ünvanı,

✓ Məqalənin yazıldığı dildə qısa xülasəsi (100-150 söz) və açar sözlər (6-10)

✓ Baş hərflərlə məqalənin adı

✓ Məqalənin mətni

✓ İtifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

✓ Digər iki dildə məqalənin adı və müəllifin adı və soyadı göstərilməklə qısa xülasəsi (100-150 söz) və açar sözlər (6-10)

Məqalə aşağıdakı hissələrdən ibarət olmalıdır:

✓ Giriş

✓ Məsələnin qoyuluşu

✓ Məsələnin həlli

✓ Nəticə (elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair)

✓ İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

RULES

- ✓ Articles can be submitted in Azerbaijani, English and Russian languages.
- ✓ The length of the article should not be less than 10,000 symbols (6 pages).
- ✓ The texts of the articles should be printed with Times New Roman - 14 font (Latin alphabet in Azerbaijan, Cyrillic alphabet in Russian, English alphabet in English) with 1.5 intervals.
- ✓ The article should state the institution(s) where the author(s) work and the author(s)' e-mail address(es).
- ✓ At the beginning of the article, the UOT index of the article, the author's last name, first name, the institution where he works and his address, position, academic title, academic degree or honorary title, e-mail address, then the Title of the article, a brief summary in the language in which the article is written (100 -150 words) and keywords (6-10 words) should be provided. At the end of the article, according to the nature of the scientific field and the article, the scientific novelty, applied importance, economic benefit, etc. of the work should be clearly stated.
- ✓ There should be references to scientific sources related to the topic of the article. The bibliography at the end of the article should be numbered in the order in which the cited literature is found in the text (for example, it should be marked as [1] or [1, p. 119]) or in alphabetical order. If the same literature is cited again in another place in the text, then the cited literature should be indicated by the previous number.
- ✓ Information about each reference given in the reference list should be complete and accurate.

- ✓ The bibliographic description of the referenced source should be provided depending on its type (monograph, textbook, scientific article, etc.). When referring to scientific articles, materials or theses of symposiums, conferences and other prestigious scientific events, the name of the article, report or thesis should be indicated. When providing a bibliographic description of the cited source, the requirements of the "Referenced literature" section of the "Referenced literature" section of the current instruction of the Higher Attestation Commission of the Presidency of the Republic of Azerbaijan on "Rules of Dissertations" should be taken as a basis.
- ✓ Scientific articles, monographs and other reliable sources of 5-10 years should be preferred in the literature list at the end of the article.
- ✓ A 100-150 word summary of the article and keywords (6-10) should be given in two other languages in addition to the language in which it was published. The summaries of the article in different languages should be identical and consistent with the content of the article. In the article, the scientific result obtained by the author or authors, the scientific novelty of the work, the importance of application, etc. should be concisely reflected in the summary. Abstracts should be strictly edited from a scientific and grammatical point of view. Each abstract should include the title of the article and the full name of the author or authors.
- ✓ The submitted article must not have been previously published.
- ✓ The article should be sent to the editorial office in electronic form along with the corresponding opinion to the specified email address.

EXAMPLES:

Reference to books and journals must be given as below:

1. Surname and initials of the author. Title of the book. Number of the volume. City**:** edition, publication year, number of pages.
2. Surname and initials of the author. Title of the article// Name of the journal, publication year, issue number, the first and the last pages.

Structure of the article:

- ✓ UDC index of the article
- ✓ Name and surname of the author
- ✓ Place of work and post, scientific degree, honorary title (it must be noted name of the institution where one is a candidate for a degree or a doctor for a degree.)
- ✓ Address of work (or institution where one is a doctor for a degree)
- ✓ E-mail of the author
- ✓ A short summary and keywords (6-10) of the article in the same language that was the article written in
- ✓ Title of the article in capital letters
- ✓ Text of the article
- ✓ List of references

The article should consist of the following parts:

- ✓ Introduction
- ✓ Setting the issue
- ✓ Problem solving
- ✓ Conclusion (in accordance with the nature of the field of science and the article, the scientific novelty of the work, its application importance, economic efficiency, etc.)
- ✓ Reference list

“SƏNƏT AKADEMİYASI” beynəlxalq elmi-nəzəri jurnalının tərtibatında foto və arxiv materiallarından istifadə olunur.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 31.03.2017-ci il tarixli (Protokol № 06-R) qərarı ilə “Sənət Akademiyası” beynəlxalq elmi-nəzəri jurnalı “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən dövri elmi nəşrlərin siyahısı”nın sənətşünaslıq və memarlıq bölməsinə daxil edilmişdir.

Redaksiyanın ünvanı:
Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri,
AZ 1027, Xaqani küçəsi ev 19/13, mən.23
A-Print çap mərkəzi, Əlövsət Quliyev küç, 140

Telefonlar: (+994 50) 329 74 20
(+994 12) 598 32 50
(+994 55) 603 93 01
(+994 55) 221 08 44
(+994 55) 750 55 33

E-mail: bxa.elm.yaradıcılıq@gmail.com
2semedova@mail.ru
senetacademy@gmail.com
www.artacademyjournal.az

© “Sənət Akademiyası” beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal
Yığılmağa verilmişdir 06.06.2025, çapa imzalanmışdır 24.06.2025