

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NAXÇIVAN BÖLMƏSİNİN
İNCƏSƏNƏT, DİL VƏ ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

ISSN 2311-8482

AXTARIŞLAR

(ədəbiyyatşünaslıq, folklorşünaslıq, dilçilik və sənətşünaslıq)

№ 2 (42)

*Jurnal 23 fevral 2013-cü il tarixdə Naxçıvan Muxtar Respublikası
Ədliyyə Nazirliyində qeydiyyatdan keçmişdir.
(Şəhadətnamə № MN-01/15)*

Naxçıvan, “Tusi” – 2022, cild 16

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI NAXÇIVAN BÖLMƏSİ
İNCƏSƏNƏT, DİL VƏ ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTUNUN AXTARIŞLAR JURNALI**

**NAKHCHIVAN SECTION OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF
AZERBAIJAN RESEARCHES JOURNAL OF INSTITUTE OF ART, LANGUAGE
AND LITERATURE**

**НАХЧЫВАНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
АЗЕРБАЙДЖАНА ПОИСКИ ЖУРНАЛА ИНСТИТУТ ИСКУССТВА, ЯЗЫКА
И ЛИТЕРАТУРЫ**

2011-ci ildən dərc olunur • Published since 2011 • Публикуется с 2011 года

Jurnal AMEA Naxçıvan Bölməsi İncəsənət, Dil və Ədəbiyyat İnstitutu tərəfindən nəşr olunur.
The journal is published by the Institute of Art, Language and Literature of ANAS
Nakhchivan Branch Ofise

Журнал издается Институтом Искусств, Языка и Литературы Нахчыванского Отделения
НАНА

REDAKSİYA HEYƏTİ

Baş redaktor

Ə.A.Quliyev

İ.Ə.Həbibbəyli, M.K.İmanov, Ə.Ə.Salamzadə, C.A.Qiyasi, S.G.Rzasoy, F.Y.Xəlilov,
H.A.Yurttaş, A.K.İmanov, İ.E.Məhərrəmov, F.H.Rzayev,
R.Ə.Zülfüqarov (*məsul katib*)

EDITORIAL BOARD

Chief editor

A.A.Guliyev

I.A.Habibbeyli, M.K.Imanov, A.A.Salamzada, J.A.Giyasi, S.G.Rzasoy, F.Y.Khalilov,
H.A.Yurttash, A.K.Imanov, I.E.Maharramova, F.H.Rzayev,
R.A. Zulfugarov (*executive secretary*)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А.А.Гулиев

И.А.Габиббейли, М.К.Иманов, А.А.Саламзаде, Дж.А.Гияси, С.Дж.Рзасой, Ф.Ю.Хали-
лов, Г.А.Юртташ, А.К.Иманов, И.Е.Мегерремова, Ф.Г.Рзаев,
Р.А.Зульфугаров (*ответственный секретарь*)

Ünvan: Naxçıvan şəhəri, Heydər Əliyev prospekti, 35, tel.: (036) 550-12-67

Address: Nakhchivan, Haydar Aliyev av., 35, phone: (036) 550-12-67

Адрес: Нахчыван, пр. Гейдар Алиева, 35, тел.: (036) 550-12-67

M Ü N D Ə R İ C A T

İsmət Cəfərova – Sentimentalist nəsrin əvəzsiz nümunəsi “Clarissa: Or the history of a young lady”	12
Türkan Həsənzadə – XIX əsr ingilis ədəbiyyatı nümayəndələrinin hekayələrinin xarakterik xüsusiyyətlər.....	19
Taleh Hüseynov – Kərbəla faciəsinin qəhrəman qadınları XIX əsr Azərbaycan məqtəl ədəbiyyatında haqqında	24

FOLKLORŞÜNASLIQ

Əkrəm Hüseynzadə – “Oğuznamə” mifoloji tədqiqat əsəri kimi	29
Tural Adışirinov – “Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folklorunda çevrilmə motivi	36

DİLÇİLİK

Firudin Rzayev – Azərbaycan torpağı Naxçıvan ərazisinin etnogenezi və tarixindən ermənilərin “tarix və etnogenezi” oğurluğu	41
Aysel Məmmədbəyli – Köçürmələrin mətnin ritorik strukturunda rolu: referensial köçürmələr	47
Elnaz Əliyeva – Konversiya söz yaradıcılığı vasitələrindən biri kimi	53
Aidə Cəlilzadə – Media diskursunda işlənən abreviaturların tematik bölgüsünə dair	59
Elçin Mirzəyev – İngilis dilində frazeoloji birləşmələrin leksik-semantik xüsusiyyətləri və onların tərcümə problemləri	66
Fəxrəddin Eylazov – Dillərin inteqrasiyasında beynəlmillət terminlərinin rolu	71
Arif Zeynalov – Bir aforizmin tarixinə aid	76
Rəna Məhərrəmov –Rus dilində “vicdan” konsepsiyası	81
Aysel Yusifli – Fəal interaktiv təlimin tədrisə gətirilməsinin əhəmiyyəti	88
Rəmziyyə Əkbərova – Nitq və ünsiyyət mədəniyyəti	93

SƏNƏTŞÜNASLIQ

İnara Məhərrəmov – XX əsrin 30-cu illərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq üslubunun formalaşması	98
Əli Qəhrəmanov – Naxçıvan Rəssamlıq Məktəbinin yetirməsi: əməkdar incəsənət xadimi Əyyub Hüseynov	107
Ülviyyə Gülər – S. Raxmaninovun fortepiano və orkestr üçün 2 nömrəli konsertinin I hissəsi üçün bəzi ifa tövsiyələri	113
Bəxtiyar Yusufov –Günəş işığında və kölgədə portretin etüdü	122

İsmayıl Mürsəlov – Görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlovün səhnə əsərləri	127
Ülviyyə Həmzəyeva – İbrahim Safi yaradıcılığında natürmort janrı	131
Rəna Cəfərova – XIX əsrin sonu XX əsrin 20-ci illərində milli fortepiano ifaçılıq sənəti musiqi təhsilində əsas sahələrdən biri kimi	139
Fazil Əsədov – Niyazi Tağızadə - Hacıbəyov	145
Rəfiqə Quluzadə – Rus bəstəkarlarının fortepiano əsərləri xalq artisti Yeganə Axundovanın təfsirində	149
İradə Bayramova – Qacarlar dövrü qadın sinə zinət əşyaları	156
Natəvan Əliyeva – Azərbaycan milli geyimində bəzək əşyalarının dekorativ rolu	162
Günəl Soltanzadə – Qloballaşma prosesinin “Batin”i və “Zahir”i tərəflərinin təzahürü və onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə təsiri.	166
Aytən Əfəndiyeva – Azərbaycanın xalq rəssamı Eldar Mikayılzadənin monumental tərtibat işlərinin bədii xüsusiyyətləri	174
Günəl Qacarova – Əməkdar rəssam Nüsrət Hacıyevin “Şeirli nağıllar” kitabına çəkdiyi illüstrasiyaların bədii xüsusiyyətləri	179
Günəl Eyvazzadə – Professor Nigar usubovanın pedaqoji repertuarında konsert janrının ifaçılıq prinsiplərinə dair praktiki göstərişləri	183
İmran Mehdiyev – Heykəltaraş Həyat Abdullayevanın yaratdığı Vəcihə Səmədovanın portreti haqqında	190
Aynur Quliyeva – Hüseyn Cavidin musiqi dünyası	194
Leyli Səmədova – Qazaxstan xalçalarının hazırlanma üsul və texnikasına görə növləri	201
Naibə Şahməmmədova – Vasif Allahverdiyevin “Gül açdı” Azərbaycan xalq mahnısı əsasında yazdığı variasiyalarda fortepiano ifaçılıq xüsusiyyətləri	207
Tural Ağayev – Xalq rəssamı Arif Qazıyevin yaradıcılığında qadın obrazı.....	215
Nicat Paşayev – Azərbaycan muğamlarında eyniadlı şöbələrin tətbiqi məsələləri	220
Mahizər Məhərrəmov – Müasir Azərbaycan xalçalarında ənənəvilik və konseptualıq	227
Vəfa Yüzbaşıyeva – Azərbaycanda boyakarlıq sənətinin tarixi	232
Pərvanə Muradi – Qrafik dizaynda kompozisiyanın rolu	236
Maşidə Niğmet Məmiş Mehmet – Azərbaycan muzeylərində saxlanılan Türkiyə maddi-mədəniyyət nümunələri	241
Sevda Hüseynova – Azərbaycan Musiqi mədəniyyətində alətsünaslığın inkişafı mərhələlərinin tədqiqi.....	246
Məsumə Quluzadə – Naxçıvanın orta əsr qalalarının memarlığı	253
Ruhiyyə Dünyamahyeva – Azərbaycanda konsert janrının təşəkkülü. C.Cahangirovun skripka və orkestr üçün konserti, H. Xanməmmədovun tar və xalq çalğı alətləri üçün I konserti milli konsert janrının inkişafında əhəmiyyətli əsərlər kimi	261
Şanə Məmmədova – Vasif Allahverdiyevin kiçik həcmli əsərləri	267
Emil Ağayev – Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətində qələbə mövzusu	272
Fidan Cəfərova – Azərbaycan teatr səhnəsində Hüseyn Cavidin “İblis”pyesinin bədii tərtibatına dair	276
Şəbnəm Maqsudova – Çağdaş zərgərlik XIX əsr ənənələrinin izi ilə	284

Günel Kazımova – Elmira Şahtaxtinskaya yaradıcılığında plakat janrı	288
Şəbnəm Şirinova – EMuğamların nota salınmasının tarixi əhəmiyyəti.....	292
Günay İsmayılova – Musiqi dərslərinin formalaşmasında gənc nəslin tərbiyəvi imkanları	295
Kəmalə Mustafayeva – Bayram Hacızadənin yaradıcılığında mövzu müxtəlifliyi.	299
Əbülfəz Quliyev – Ədəbi-bədii dilimiz yeni araşdırmalar işığında.....	310
Sultan Seyidova – Azərbaycan dilçiliyinin axırcı korifeyi	315

CONTENTS

LITERATURE STUDIES

Ismat Jafarova – An invaluable example of sentimentalist prose “Clarissa: or the history of a young lady”	12
Turkan Hasanzade – Characteristics of the stories of representatives of English literature of the 19th century	19
Taleh Huseynov – A Women-heroines of the Karbala tragedy in the Azerbaijani literature of the XIX century	24

FOLKLORE STUDIES

Akram Huseynzadeh – “Oguzname” as a mythological research work	29
Tural Adishirinov – The motive of transformation in the folklore of the north-western region of Azerbaijan	36

LINGUISTICS

Firudin Rzayev – The stealing of "history and ethnogenesis" of the armenians from the ethnogenesis and history of Nakhchivan province, the land of Azerbaijan	41
Aysel Mammadbayli – The role of references in the rhetoric structure of the text: referential extracts	47
Elnaz Aliyeva – Conversion as a means of word formation	53
Aida Jalilzada – About thematic division of abbreviations used in media discourse	59
Elchin Mirzayev –Lexical-semantic characteristics of phraseological combinations in English and their translation problems	66
Fakhraddin Eylazov – The role of international terms in languages integration	71
Arif Zeynalov – To the history of one aphorism	76
Rana Maharramova – The concept of "conscience" in Russian.....	81
Aytaj Yusifli – The importance of bringing active interactive learning into education	88
Ramziyya Akbarova – Culture of speech and communication	93

ART STUDIES

Inara Maharramova – Aformation of creative style of azerbaijani composers in the 30s of the XX century.....	98
Ali Gahramanov – Graduator of Nakhchivan Art School: Honored art worker Eyyub Huseynov	107
Ulviya Gular – Some performance recommendations for the I part of the concerto no. 2 for piano and orchestra by S. Rachmaninov	113
Bakhtiyar Yusufov – The etude of portrait in sunlight and shadow	122
Ismayil Mursalov – Outstanding composer V.Adigozalov’s stage works	127
Ulviyya Hamzayeva – Stil life genre in the works of Ibrahim Safi	131
Rana Jafarova – The art of performing national piano as one of the main areas of music education at the end of XIX and in the 20s of XX century	139
Fazil Asadov – Niyazi Tagizade - Gadzhibayov	145
Rafiga Quluzadeh – Piano works by russian composers interpreted by people’s artist Yegana Akhundova	149
Irada Bayramova – Women’s breast jewelry of the Qajar period	156
Natavan Aliyeva – Decorative role of accessories in Azerbaijan’s national costume	162
Gunel Soltanzadeh – Manifestation of the "internal" and "external" sides of the globalization process and its impact on Azerbaijani music culture.....	166
Aytan Afandiyeva – Artistic features of the monumental design works of the people's artist of Azerbaijan Eldar Mikayilzade	174
Gunel Gajarova – The artistic feature of the illustrations made by honoredartist Nusrat Hajiyevev to the book “Magic tales”.....	179
Gunel Eyvazzadeh – Genre of the concerto in the pedagogical repertoire of professor Nigar Usubova practical recommendations on the principles of execution	183
Imran Mehdiyev – About the portrait of VajihaSamedova, created by the sculptor Hayat Abdullaeva	190
Aynur Quliyeva – Hussein Javid’s music world	194
Leyli Samadova – According to the method and technique types of Kazakhstan carpet making	201
Naiba Shahmammadova – Characteristics of piano performance in the variations written by V. Allahverdiyev on the basis of the Azerbaijan folk song "Gul achdi"	207
Tural Agayev – The female image in the activity of people’s artist Arif Gaziyevev ..	215
Nijat Pashayev – Issues of application of single departments in Azerbaijani mughams	220
Mahizar Maharramova – Traditional nature and conceptuality in modern Azerbaijani carpets	227
Vafa Yuzbashyeva – History of painting art in Azerbaijan	232
Parvana Muradi – The role of composition in graphic design.....	236

Mashide Nigmat Memish Mehmed – Samples of material culture of Turkiye in the collections of museums of Azerbaijan.....	241
Sevda Huseynova – Study of the stages of development of instrumentology in the musical culture of Azerbaijan	246
Masuma Guluzadeh – Architecture of medieval fortresses of Nakhchivan	253
Ruhiyya Dunyamaliyeva – Establishment of the concert genre in Azerbaijan. J. Jahangirov's concert for violin and orchestra, H. Khanmammadov's I concert for string and folk instruments as important works in the development of the national concert genre	261
Shana Mammadova – Small works of the composer Vasif Allahverdiev	267
Emil Aghayev – Theme of victory in the fine arts and decorative-applied arts of Azerbaijan.....	272
Fidan Jafarova – On the artistic design of the performance of Hussein Javid “Iblis” on the Azerbaijani theater stage.....	276
Shabnam Magsudova – Contemporary jewelry in the footsteps of nineteenth-century traditions	284
Gunel Kazimova – Creation of Elmira Shahtakhtinskaya poster genre	288
Shabnam Shirinova – Historical significance of notating mugams	292
Gunay Ismailova – Educational opportunities of the young generation in the formation of music lessons	295
Kamala Mustafayeva – Variety of themes in Bayram Hajizade’s works	299
Əbulfaz Guliyev –Our literary and artistic language in the light of new research	310
Sultan Seyidova –The last origin of Azerbaijan linguistics	315

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Исмат Джафарова – Бесценный образец сентиментальной прозы «Кларисса, или история молодой леди».....	12
Тюркан Гасанзаде – Характеристика рассказов представителей английской литературы XIX века	19
Талех Гусейнов – Женщины-героини трагедии Кербела в Азербайджанской литературе XIX века	24

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Акрам Гусейнзаде – «Огузнама» как мифологическое исследование	29
Турал Адиширинов – Мотив трансформации в фольклоре северо-западного региона Азербайджана	36

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Фирудин Рзаев – Воровства «истории и этногенез» армян, из истории и этногенеза Нахчыванской территории Азербайджана	41
Айсель Мамедбейли – Роль референции в риторической структуре текста: референциальный перенос	47
Эльназ Алиева – Преобразование как средство образования слов	53
Аида Джалилзаде – О тематическом разделе сокращений в медиадискурсе ...	59
Эльчин Мирзоев – Лексико-семантическая характеристика фразеологических сочетаний в английском языке и проблемы их перевода.....	66
Фахреддин Эйлазов – Роль международных терминов в языковой интеграции	71
Ариф Зейналов – К истории одного афоризма.....	76
Рена Магеррамова – Концепт «совесть» в русском языке	81
Айтадж Юсифли – Важность внедрения активного интерактивного обучения	88
Рамзия Акберова – Речь и культура общения	93

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Инара Магеррамова – Формирование творческого стиля Азербайджанских композиторов в 30 годы XX века.....	98
---	----

Али Гахраманов – Воспитанник Нахчыванской художественной школы: заслуженный искусственный деятель Эйюб Гусейнов	107
Ульвия Гюлер – Некоторые исполнительские рекомендации к I части концерта №2 для фортепиано с оркестром С.Рахманинова.....	113
Бахтияр Юсифов – Этюд портрета в солнечном свете и в тени	122
Исмайыл Мурсалов – Сценические произведения выдающего композитора В.Адыгезалова	127
Ульвия Гамзаева – Жанр натюрморта в творчестве Ибрагима Сафи.....	131
Рана Джафарова – Национальное фортепианное искусство как одно из основ- ных направлений музыкального образования в конце XIX начале XX вв.....	139
Фазил Асадов – Ниази Тагизаде - Гаджибаев.....	145
Рафика Гулузаде – Фортепианные произведения русских композиторов в интер- претации народной артистки Еганы Ахундовой	149
Ирада Байрамова – Женские нагрудные украшения периода Каджаров	156
Натаван Алиева – Декоративная роль фурнитуры в национальном костюме Азербайджана.....	162
Гюнель Султанзаде – «Внутренние» и «Внешние» проявления процесса глобализации и его влияние на Азербайджанскую музыкальную культуру	166
Айтен Эфендиева – Художественные особенности монументально-оформитель- ских работ народного художника Азербайджана Эльдара Микаилзаде	174
Гюнель Гачарова – Художественные особенности иллюстраций заслуженного художника Нусрата гаджиева к книге «Волшебные сказки».....	179
Гюнель Эйвазаде – Жанр концерта в педагогическом репертуаре профессора Нигяр Усубовой практические рекомендации по принципам исполнения	183
Имран Мехтиев – О портрете Ваджихи Самедовой, созданной скульптором Хаят Абдуллаевой	190
Айнур Гулиева – Музыкальный Мир Хусейна Джавида	194
Лейли Самадова – Виды Казахских ковров по методу и технике производства.....	201
Найба Шахмамедова – Характеристика фортепианного исполнения в вариациях В. Аллахвердиева на основе Азербайджанской народной песни "Гюл ачди" ..	207
Турал Агаев – Образ женщины в творчестве народного художника Арифа Газиева.....	215
Ниджат Пашаев – Вопросы применения единых отделений в Азербайджанских мугамах	220
Махизар Магеррамова – Традиционность и концептуальность в современных	227
Вафа Юзбашев – История искусства живописи в Азербайджане	232
Парвана Моради – Роль композиции в графическом дизайне	236
Машиде Нигмет Мемиш Мехмед – Образцы материальной культуры Турции в собраниях музеев Азербайджана	241
Севда Гусейнова – Изучение этапов развития инструментологии в музыкальной культуре Азербайджана	246

Масума Гулузаде – Архитектура средневековых крепостей Нахчывана.....	253
Рухия Дунямалиева – Становление концертного жанра в Азербайджане. концерт для скрипки с оркестром Дж. Джангирова, I концерт для струнных и народных инструментов Х. Ханмаммадова как важные произведения в развитии национального концертного жанра	261
Шана Мамедова – Малые произведения композитора Васифа Аллахвердиева	267
Эмиль Агаев – Тема победы в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве искусство Азербайджана.....	272
Фидан Джафарова – О художественном оформлении спектакля Гусейна Джавида «Иблис» на Азербайджанской театральной сцене	276
Шабнам Магсудова – Современные украшения по следам традиций девятнадцатого века.....	284
Гюнель Казимова – Творение Эльмиры Шахтагинской жанр постера	288
Шабнам Ширинова – Историческое значение обозначения мугамов	292
Гюнай Исмайлова – Воспитательные возможности молодого поколения в формировании уроков музыки	295
Камала Мустафаева – Разнообразие тем в творчестве Байрама Гаджизаде.....	299
Абульфаз Гулиев –Исследований наш литературно-художественный язык в свете новых исследований	310
Султан Сеидова – Последнее начало Азербайджанского языка	315

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ

UOT 82

İSMƏT CƏFƏROVA*

SENTİMENTALİST NƏSRİN ƏVƏZSİZ NÜMUNƏSİ “CLARISSA: OR THE HISTORY OF A YOUNG LADY”

Samuel Riçardson, ilk növbədə, üç monumental romanı “Pamela; or, Virtue Rewarded”, “Clarissa: Or the History of a Young Lady” və “The History of Sir Charles Grandison” ilə tanınan XVIII əsrin böyük yazıçısı idi. Samuel Riçardson epistolyar romanın ixtiraçısı hesab olunur. Samuel Riçardsonun “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanı 1500 səhifədən çox və bir milyona yaxın sözlə ingilis tarixinin ən uzun romanlarından biridir. “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanı ilə Samuel Riçardson öz şöhrətini təkcə redaksiya bacarığına görə göstərilən ustad yazıçı kimi deyil, həm də ədəbi anlayışın iddialı nəşiri kimi möhürləyərək təsdiqlədi. Roman iddialı, acgöz ailəsi ilə gözəgəlim şorgöz Robert Lovlasın hiylələri arasında qalmış gözəl və fəzilətli gənc xanım Klarissa Harlou ətrafında cərəyan edir.

Samuel Riçardson “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanında ilk romanının bir çox zəif tərəflərini aradan qaldırdı. “Pamela; or, Virtue Rewarded” romanında sadəcə bir rəvayətçi var, halbuki “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanında obyektivliyi daha yaxşı təmin etmək və personajların real hissələrini oxucuya daha yaxşı çatdırmaq üçün dörd rəvayətçi var. Samuel Riçardsonun oxucuya əxlaq dərsi vermək məqsədi bu romanda da aydın görünür və beləliklə, Pamela dürüst və fəzilətli qalmaqla mükafatlandırılarkən; Klarissa valideynlik nüfuzuna məhəl qoymadığına və əksinə hərəkət etdiyinə görə ölməlidir.

Açar sözlər: roman, sentimentalizm, Samuel Riçardson, Pamela, Klarissa Harlou

Roman həm ingilis ədəbiyyatında, həm də dünya ədəbiyyatında poeziya və teatr kimi digər ədəbi janrlardan daha gec yaranıb inkişaf edən, lakin funksiyası və inkişafı baxımından daha çox sürətlə irəliləyən, daha qədim keçmişə və ənənələrə malik olan digər ədəbi janrlardan daha populyar olan ədəbi janr növüdür. İngilis ədəbiyyatında romanın ilk görkəmli nümunələri Daniel Defonun 1719-cu ildə yazdığı “Robinson Crusoe” adlı macərə və 1722-ci ildə yazdığı “Moll Flanders” adlı sosioloji romanlarıdır. XVIII əsrdə ingilis romanının formalaşması və inkişafından bəhs edərkən sentimentalizm cərəyanının meydana çıxmasını xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır.

Sentimental roman XVIII əsrin ortalarında “burjua dramı”nın əsaslandığı eyni sosial, psixoloji və ədəbi təsirlər altında yaranmışdır. O dövrdə formalaşan, həssaslığa meyilli yeni burjua ictimaiyyəti keçmiş aristokratik, salon romantikası və macərə romanı ilə kifayətlənə bilməyib, realıqla daha çox yaxınlaşmağı tələb edirdi; digər tərəfdən, keçmiş roman daxilən poetik forma kimi özünü tükətməmiş, yazıçıların yeni bədii tələblərinə imkan yaratmamışdır. XVIII əsr Avropa cəmiyyətinə, xüsusən onun ikinci yarısına xas olan həssaslıq əhval-ruhiyyəsi əsasında ədəbiyyatda yaranmış sentimental cərəyanın bəlkə də əsas təzahürü sentimental roman idi. Sentimental cərəyanın əsasını təşkil edən təbiətə, hissələrə və şəxsiyyətə üçlü pərəstiş (naturalizm, sentimentalizm və fərdiyyətçilik) sentimental romanda öz parlaq ifadəsini tapmışdır ki, bu da hissi önə çıxarmaqla həm də təbiətə qayıdış, sadəlik, sentimentallıq və hər bir insana qarşı mərhəmətli münasibət olan humanizmi təbliğ edir və professor R. Brandon Kerşnerin təbirincə “Roman siyasi və sosial dünyanın informativ təqlidindən şəxsi və duyğusal dünyanın təqlidinə keçib.” [4, s. 24]

İngilis ədəbiyyatında mühüm əsərləri ilə sentimentalizm cərəyanının inkişafına mühüm töhfələr verən Samuel Riçardsondur. Samuel Riçardson əlli yaşından sonra romanlar yazmağa başladı, o vaxta qədər o, artıq çapçı kimi karyera qurmuş, maddi cəhətdən lazımi səviyyədə təminat əldə etmişdi və artıq bir ailə başçısı idi. Samuel Riçardsonun ilk müstəqil ədəbi əsəri

epistolıyər janrdə 1740 –cı ildə yazıdıđı "Pamela; or, Virtue Rewarded" romanıdır. Bu romanın yazılmasında məqsəd müxtəlif həyati vəziyyətlər üçün nümunə məktublar toplusunun, konspektlər şəklində olan məktublardan ibarət kitabın yaradılması idi ki, bu da oxuculara "təkcə necə yazmaq lazım olduğunu deyil, həm də necə düşünməli və adət şəklini almış həyati vəziyyətlərdə necə davranmalı olduqlarını öyrətmək idi." Samuel Riçardson oxucuya münasibətdə dərhal həyat müəllimi mövqeyini tutdu və yazıçı məktublarından birinin süjetini inkişaf etdirərək onu roman şəklinə salanda öz didaktik mövqeyinə sadıq qalmışdı. Samuel Riçardsonun romanları gənc auditoriyaya ünvanlanır və mövzuları sevgi, həyat yoldaşı seçimidir, ona görə də onun insani baxımdan didaktik mövqeyi gəncliyin ehtiraslarına müəyyən qədər yüksək mərtəbədən baxan, həyatın bir çox sınaqlarından uğurla çıxıb, lazımi təcrübə toplamış və uşaqlarına müdrikəsinə məsləhətlər verməyə çalışın bir ailə başçısının mövqeyidir.

"Pamela; or, Virtue Rewarded" romanının oxucu kütləsi tərəfindən rəğbətlə qarşılınmasından məmnun olan Samuel Riçardson 1748-ci ildə "Clarissa: Or the History of a Young Lady" romanını nəşr etdirir. Epistolıyər janrdə yazılan və həcm etibarı ilə nəhəng olan romanın bədii xüsusiyyətləri haqqında danışmazdan əvvəl onun qısa məzmunu haqqında məlumat vermək məqsədəuyğundur.

Orta səviyyəli bir ailə olan Harlou ailəsi qızları Klarissanın xoşagəlməz xasiyyətli, eybəcər, lakin zəngin bir adamla evlənməsini istəyir. Klarissa isə qeyri-adi hərəkət edərək illər boyu formalaşın adətlərə və ənənəvi ailə quruluşuna, valideynlərin istədiyi kişi ilə evlənmək fikrinə qarşı çıxır. Ona görə də ailəsinin məsləhət gördüyü kişi ilə evlənmək əvəzinə, sevdiyi və könül verdiyi biri ilə evlənmək istəyir. Çox qürurlu bir insan olan Klarissa ailəsinin nəzarəti altında olan və onlarla yaşayan babasının vəsiyyəti ilə ona çatan mirasa sahib olmaqla birdən-birə maddi azadlığına qovuşmuş olur. Təbii ki, maddi azadlıq özü ilə başqa azadlıqlar da gətirəcək. Elə bu zaman Klarissa özü kimi məğrur olan Lovlas adlı bir insanla tanış olur. Lakin Lovlas Klarissanın düşündüyü kimi dürüst insan deyil. Buna baxmayaraq, ona güvənən Klarissa Lovlası kilsəyə aparıb evlənməyə razı salacağına inanır. Lakin Klarissa bu barədə səhv edir. Klarissa sevgilisi Lovlasın qeyri-adekvat davranışından bərpa olması mümkün olmayan ruh düşkünlüyünə məruz qalır və əsərin sonunda kədərindən ölür.

"Clarissa: Or the History of a Young Lady" romanı ədəbiyyat tarixində mühüm yer tutur. Romanın mühüm əhəmiyyət kəsb etməsinin səbəblərindən biri XVIII əsr ingilis ədəbiyyatının inkişafında yeni mərhələnin başlanması ilə bağlılıdır. Səbəblərdən ən başlıcası isə yeni janr olan epistolıyər romanın yaranması və formalaşmasındakı roludur. Bu cür yanaşma tərzı Samuel Riçardson yaradıcılığına həsr olunmuş tənqidi ədəbiyyatda əksəriyyətin qəbul etdiyi mövqedir. [3,s.256]

"Clarissa: Or the History of a Young Lady" romanının təhlili zamanı qəhrəmanın hansı silkə mənsub olması, yaradılan obrazlar sistemi və epik hadisə tipi kimi cəhətləri nəzərə almaq məqsədəuyğun görünür.

Romanın məzmunu ingilis romanı üçün xarakterik olan "faciəli məhəbbət tarixçəsi" və bu anlamda "sevgi" anlayışının isə ehtiraslı və ölümcül hiss və ya dəyər kateqoriyası səviyyəsinə endirməklə onun ədəbiyyatın bədii əks etdirmə predmeti olması düşüncəsindən imtina etmək ruhundadır. Samuel Riçardsonun yaratdığı qəhrəman cəlbədicı görünüşü, müstəqil düşüncəsi, güclü xarakteri və maddi müstəqilliyi olan imtiyazlı sosial mövqeyə malik bir qadın idi. İlk baxışda oxucuda belə təəssürat yaranır ki, qəhrəmanımız Klarissa Harlounun xoşbəxtliyi üçün bu dünyada lazım olan bütün şərtlər mövcuddur. Halbuki roman sona qədər bu ruhda davam etmir.

"Qəhrəman" anlayışının mifoloji mənası dünyanın dualist dərkı ilə bağlıdır. Onun əsas funksiyası pozulmuş dünya nizamını bərpa etmək və qorumaqda onun üzərinə düşən

mükəlləfiyyəti maksimum dərəcədə icra etməkdən ibarətdir. Tarixi inkişaf prosesində bu məna yaşama haqqını həmişə qoruyur. Əsərin ədəbi qəhrəmanı həmişə diqqət mərkəzində olur. Tamamilə aydındır ki, Klarissasız süjet hadisələrinin normal inkişafını təsəvvür etmək heç bir məntiqə sığmır. Əsərin nitq quruluşunda, digər personajlarla təmas və dialoqlarda dominant rol bu qəhrəmana məxsusdur. Bu meyar “xüsusən epistolıy, “peşmanlıq” və ya “gündəliklər” formatında yazılmış əsərlərdə mühüm əhəmiyyət kəsb edir...” [2, s.90]. Romanın mütləq dominantlıq prinsipinin özəyində Klarissanın hadisələrin demək olar ki, bütün iştirakçılarını ünvanlanmış məktubları əsas götürülür. Bu məktublar təkcə dərin ciddiliyi və əhatəliliyi ilə seçilmir: süjet situasiyalarının formalaşdırılması prosesində onlar qəhrəmanla dünya arasında yeganə ünsiyyət vasitəsinə çevrilirlər və bu yanaşma tərzində hətta ailə üzvlərinə də sirayət edir. Tarixcə qədim olan epik janrlı əsərlərdə qəhrəmanı fərqləndirən mühüm xüsusiyyətlərdən biri də onun təşəbbüskarlığı və maneələri dəf etmək istedadıdır.

Əsərin qəhrəmanı Klarissanın təşəbbüskarlığı özünü ideoloji bünövrəliliyi və nitq özünəməxsusluğu şəklində təzahür edir. Egoist məqsədlər güdən qalan digər personajlar harasa köçmək, müxtəlif planlar qurmaq, rüşvət almaq, öz çirklə oyunlarına yeni iştirakçılar cəlb etmək, intriqalar qurmaq kimi fəaliyyətlərlə seçilirlər. Bu situasiyada öz qapalı aurası hüdudları daxilində qalmaq məcburiyyətində olan Klarissa kimilərin məktub yazmaqdan başqa özünü ifadə vasitəsi qalmır. Məlum olur ki, onun məqsədi fərqli status və ya mövqə əldə etmək deyil, itirilmiş mənəvi harmoniyayı qaytarmaq və ailəsinə qovuşmaq, başqa sözlə, pozulmuş dünya nizamını qaytarmaq cəhdidir. Qəhrəmanın məktubları təkcə baş verənlərin xronoloji inikası deyil, həm də tez-tez dini-fəlsəfi xarakter alan mövcud vəziyyət haqqında düşüncələri ehtiva edir. Bu da öz növbəsində qəhrəmanın fəaliyyətinin oxucu ilə olan süjetdənkənar dialoqa keçməsinə gətirib çıxarır.

Romanın səhifələrində cərəyan edən süjet vəziyyəti Klarissa ətrafında cəmlənir. Baş verən hadisələrin bütün iştirakçılarını bu və ya digər dərəcədə Klarissanın nifrət etdiyi Soms ilə evlənməyə razı olub-olmaması maraqlandırır. Sanki onlar bu hadisəyə bir alış-veriş sövdələşməsi kimi baxırlar. Harlou ailəsinin nümayəndələrinin hərəkətlərinin motivasiyası yeganə “güclü-zəif” prinsipi üzərində qurulmuşdu və mahiyyət etibarı ilə hər kəs üçün egoistdir. Təsədüfi deyil ki, ədəbi tənqiddə bu ailə haqqında fikir yürüdən müəlliflərin əksəriyyəti dilimizdə “sonradan görün” anlamı verən və bütün Avropa miqyasında isə qəbul olunmuş fransız mənşəli “nouveau riche” ifadəsindən istifadə edirlər. Heç kəs ailə düzəninə pozulmasının “baiskarı”nı anlamağa əməli cəhətdən cəhd göstərmir. Beləliklə, Klarissanın qardaşı və bacısı kimi açıq bədxahları və yaxud anası, atası, çoxsaylı xalası və əmiləri kimi digər düşüncə sahibləri yalnız öz xidməti rollarını ifadə etməklə kifayətlənirlər. Nəticədə, Harlou klanı qəhrəmanın başına gələn faciəvi halların baiskarı kimi təqdim olunur. Lovlas və onun kimilər də bu dəstənin fəal üzvü olmağa daxilən meyillidilər.

Formal olaraq, onun məqsədləri Harlou ailəsinin mənafeələrinin əksinədir. Mahiyyət etibarı ilə bu personajın əsas məqsədi Klarissanın müqavimətini qırmaq və onu öz maraqlarına uyğun hərəkət etməyə məcbur etməkdir. Əsərin qəhrəmanına təsir göstərmək istəyənlərin hamısı oxşar üsullardan istifadə etməyə çalışırlar. Ona təzyiq etmək məqsədi güdənlərin yararlanmağa çalışdıqları üsullar arasında hiylə, intriqa, hədə-qorxu, təhdid, şantaj və nəhayət, açıq zorakılıq kimi metodlar var.

Klarissanın yeganə dostu onun əsas himayədarı Anna Houdur. Maraqlıdır ki, yazışmalarda onların xarakter fərqi daim vurğulanır: biri müti və təvazökar, digəri qətiyyətli və cəsarətlidir. Ənənə baxımından Anna Hounun təbiəti qəhrəmanın roluna daha uyğundur. Bununla belə, Samuel Riçardsonun əsəri ideal qəhrəman haqqında ingilis fikirlərini təcəssüm etdirir və bu ideyalar çox vaxt puritan ideologiyası ilə əlaqələndirilir. Ona görə də Klarissa təkcə epik

qəhrəmanın ənənəvi xüsusiyyətlərinin daşıyıcısına çevrilmiş, həm də dünyaya əsasını dini ideyalar və bu əxlaqın tərbiyə etdiyi subyektiv təcrübələr təşkil edən milli baxış bəxş edir. Buna görə də bu məktublarda qəhrəmanın həyatının bir ilində baş verənlərin əks olunması povestin özəyi və onun ideoloji mərkəzi oldu. Annanın üsyankar ruhu isə hadisələrin gedişini dostunun xeyrinə istiqamətləndirməkdə və öz şəxsi həyatını qurmaqda yetərli gücdə deyildi. Bu, obrazın fəaliyyətinə istiqamət verəcək daxili əsasdan məhrum olması ilə izah olunur: Anna hərəkətlərində seçimi rəhbər tutmayıb, rəfiqəsinə kömək etmək istərkən duyğusal implusdan qaynaqlanan və "sağlam düşüncə" tərəfindən normal qəbul oluna bilməyən cəhdlərdən yararlanır. Beləliklə, bu personajın fərdi xarakterinin parlaq olmasına baxmayaraq, onun əsas funksiyası baş qəhrəmanın ləyaqətinin daha bariz şəkildə üzə çıxmasına və cilalanmış təzahürünə kömək etməkdən ibarətdir.

Samuel Riçardson realizmi bir tərəfdən mücərrəd əxlaqın, digər tərəfdən isə mövcud həyat sisteminin insana qoyduğu tələblərin uyğunsuzluğunu etiraf etməkdən irəli gəlir. "Clarissa: Or the History of a Young Lady" romanının dramatik dərinliyi bununla bağlıdır. Ailənin ləyaqətli qızı kimi vəzifəsi qəhrəmana Lovlasdan əl çəkməyi və onun nifrət etdiyi, lakin qohumlarının özlərinə münasib kürəkən kimi seçdiyi zəngin Soamsla evlənməyi əmr edir; mənəvi azadlığını ailə zorakılığından qorumaq üçün onun etibarından amansızcasına sui-istifadə edən Lovlasın himayəsi altında özünü təslim etmək məcburiyyətində qalır. Bundan sonra gündəlik burjua əxlaqı ona iki yol təyin edir: ya Lovlası məhkəməyə vermək və ya Lovlasın özünün və zadəgan qohumlarının israr etdiyi qanuni nikahla onun zorakılığını müqəddəsləşdirmək. Lakin Klarissanın daxili əxlaqı borcu onu bu güzəştli həllərin hər ikisindən əl çəkməyə məcbur edir. Klarissa bütün ailə bağlarını və sosial əlaqələri pozaraq ölür; və bu ölüm onun şəxsiyyətinin zəfəri olduğunu sübut edir. Klarissanın mürəkkəb etik dialektikası belədir.

Richardson müasirləri Henri Fildinq və Tobias Smolletdən fərqli olaraq həyat hadisələrinə münasibətdə fərdi hallara asanlıqla uyğunlaşmır, öz hüquq və prinsiplərini inadla müdafiə edən şəxsin bütün sistemlə ölümə girdiyi ekstremal bir hal seçir. Süjetin ilkin inkişafı Klarissanın ailəsi və vecsiz nişanlısı ilə qarşıdurma vəziyyətinə gəlməklə pik həddinə çatır; burada lehinə və əleyhinə olan didaktik arqumentlər, burjua yaramaz davranışları, ehtirasları və prinsipləri tamamilə dramatik vəhdət halında təzahür edir. Ağıl, iradə və qərəz əsərin personajlarını çıxılmaz bir dalana sürükləyir. Alan Dugald Mak Killopın "Samuel Richardson, printer and novelist" kitabında qeyd etdiyi kimi Riçardsonun "qəhrəmanlığı" onun mənəvi ciddiyatı ilə qırılmaz şəkildə bağlıdır.[5, s.127]

Samuel Riçardsondan yüz il əvvəl puritan İngiltərəni narahat edən azadlıq və vəzifə, günah və lütf kimi dini və siyasi problemlər onun şəxsi həyatında daima diqqət mərkəzindədir. Pamela və Klarissa sözün əsl mənasında protestantlardır. Daxili müstəqillik və iradə azadlığı uğrunda mübarizə Samuel Riçardsonun qəhrəmanlarının həyatında həlledici rol oynayır. İnsanın xoşbəxtliyə təbii hüququ haqqında maarifçilik konsepsiyası burada puritan əxlaqının arqumentləri ilə gücləndirilir; ruhuna və iradəsinə qarşı, zorakılığa qarşı müqavimət Klarissa üçün təkcə hüquq deyil, həm də müqəddəs bir vəzifədir.

İnsanın öz ruhu vəziyyəti üçün məsuliyyət hissi Pamelanı və xüsusən də Klarissanı həyat mübarizəsində ruhlandırır. Qəhrəmanlarının talelərinin ciddiliyi və əhəmiyyəti hissi son nəticədə Samuel Riçardson romanlarının ümumi ülvə pafoslu tonunu müəyyən edir ki, bu da onları Henri Fildinqin komik dastanlarından və Tobias Smolletin satirik məişət romanlarından kəskin şəkildə fərqləndirir. Onun təsvir etdiyi hadisələr və personajlar məişət nəsrinə eyni zamanda yaransa da ondan xeyli yüksəkdə durur; komik cazibədarlığı ilə yox, müstəsna dramatikliyi ilə diqqəti çəkirlər. Samuel Riçardson öz personajları haqqında "qəhrəman" sözünü müasirləri olan digər ingilis realist-maarifçilərindən fərqli olaraq hiyləgər parodik təbəssüm

olmadan ciddi şəkildə istifadə edirdi. Lakin müasirlərindən heç biri şəxsi varlığını ən adi görünən hadisələrinin obrazını Samuel Riçardsonun romanlarında olduğu kimi dramatik pafosla təsvir edə bilməmişlər.

Şəxsi həyat, müxtəlifliyi və mübhəmliyi ilə yazıçını özünə cəlb edir. Müəllif, sanki, qəhrəmanlarının həyatının ən xırda məqamlarını diqqətdən qaçıрмаqdan ehtiyat edir. Müəllif hər hansı bir kəlmə, bir jest və ya bir fikirin yaddan çıxıb qurban getməsinə istəmir. Anna Houya yazdığı ikinci məktubunda Klarissa xəbərdarlıq edir ki, bildirdiyi söhbətləri hər bir təfərrüatı ilə təsvir etməyi öz vəzifəsi hesab edir, çünki “maneralar və üz ifadələri onları müşayət edən sözlərdən daha çox şey anladır”. Qeyd etdiyimiz fikir əsərin orijinalında aşağıdakı kimi ifadə olunur:

“Excuse me, my dear, ... you will always have me give you minute descriptions, nor suffer me to pass by the air and manner in which things are spoken that are to be taken notice of; rightly observing, that air and manner often express more than the accompanying words.” [6, s.19]

Fransız filosof Denis Didro özünün şövqlə yazdığı “Éloge de Richardson” adlı əsərində Riçardsonun şəxsi həyatı mükəmməl təsvir etməkdə etdiyi yeniliyi belə yekunlaşdırıb: “Sən Riçardsonu uzunçuluqda ittiham edirsiniz?.. Nə olursa olsun, bu detalları düşünün; amma mənim üçün onlar doğru olsalar, ehtirasları ortaya çıxarsalar, xarakterlər göstərsələr maraqlı olacaqlar. Siz deyirsiniz ki, bunlar adi haldır; hər gün görürsən! Siz səhv edirsiniz; bu hər gün gözünüzün önündə baş verən və heç görmədiyiniz şeydir.” [1, s.217]

Samuel Riçardsonun məktublar əsasında yaratdığı epistoliar romanlar maarifçiliyin dövrünün realist ədəbiyyatının böyük fəthi idi. Onun yaradıcılığında, xüsusən də “Clarissa: Or the History of a Young Lady” də epistoliar roman janrı böyük çoxistiqamətliyi ortaya qoyur. Buraya məktub-təsviri, məktub - sənədi, məktub- dialoqu, polemik məktub və hər şeydən əvvəl lirik məktub-etirafı aid etmək olar.

Samuel Riçardsonun epistoliar romanlarında subyektiv duyğusal prinsipin rolu o qədər böyükdür ki, bu, onu sentimentalist kimi təsnif etməyə əsas verir.

Samuel Riçardson Avropa sentimentalizminin atası kimi yalnız ciddi qeyd-şərtlərlə qəbul olunur. Düzdür, sentimentalistlər, o cümlədən Lorens Stern, Jan Jak Russo və gənc Yohann Volfqanq Höte həm mövzu baxımından, həm də bədii vasitə seçimində “Pamela; or, Virtue Rewarded” və “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanlarının müəllifinə çox şey borcludurlar. Sentimentalistlər fərdin azadlığı və hiss azadlığı kimi ən mühüm prinsiplərdən məhz onun ədəbi irsindən bəhrələnərək öz yaradıcılıqlarında uğurla istifadə etmişdilər. Təsadüfi deyil ki, Eduard Yunq 1759-cu ildə S. Riçardsona ünvanladığı “Conjectures on Original Composition” adlı traktatında onun yaradıcılığını Avropa sentimentalizminin müjdəsi kimi qiymətləndirdi. Samuel Riçardson ilk dəfə şəxsi həyatın təvazökar fenomenlərinə yüksək pafoslu əhəmiyyət verdi; o, ilk olaraq romanı oxucuya güclü duyğusal təsir edən bir vasitəyə çevirdi. Və məhz “Pamela; or, Virtue Rewarded” və “Clarissa: Or the History of a Young Lady” nin oxucularından biri “İndi hər kəsin dilində olan bu yeni dəbdə olan “sentimental” sözü dəqiq nə deməkdir?” sualını Samuel Riçardsona ünvanlamışdı.

Samuel Riçardson yaradıcılığında digər sentimentalistlərdən fərqli olaraq ev, burjuaməişət ehtiyatlılığı müqəddəs olaraq qalır. Real həyatda ciddi ziddiyyətə yad olan Samuel Riçardson, ağılın qüsuruzluğuna və şeylərin mövcud nizamının rasionallığına şübhə etməyərək hiss adı altında ağıl tənqidlərinə sentimentalistlərlə müqayisədə daha güzəştli mövqe tutur.

Romanın süjetində əsasən iki vəsiyyət mühüm yer tutur: roman bütün mübahisələrin səbəbi olan Klarissanın babasının vəsiyyəti ilə başlayır və Klarissanın özünün xristian əfvinə və ümumbəşəri barışığa çağıran mənəvi vəsiyyəti ilə bitir.

Samuel Riçardsonun “Pamela; or, Virtue Rewarded ” və “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanlarını fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyət əsər boyunca neçə personajın məktublarından və bu məktublardan nə dərəcədə sıxlıqla istifadə olunmasındadır. Birinci romanda məktubların əksəriyyəti Pamela tərəfindən yazıldığından oxucuda elə təəssürat yaranır ki, əsərin qəhrəmanı evdən çıxmadan daim məktub yazır. Böyük ehtimalla müəllif birinci romanı yazarkən buraxdığı səhvi dərk edir və “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanında məktubların sayını xeyli azaldır. Ola bilsin ki, bu məktubların sayının azalması “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanının “Pamela; or, Virtue Rewarded ” romanından daha çox populyarlaşmasına əhəmiyyətli dərəcədə töhfə verib. “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanında istifadə olunan məktubların əksəriyyətini Klarissa ilə Anna Hou və Belford ilə Lovlas arasındakı yazışmalar təşkil etsə də polkovnik Morden, Klarissanın bacı və qardaşları, cənab Brand və digər üçüncü dərəcəli şəxslərin məktubları da əsərin süjetinin tam formalaşmasında mühüm rol oynayır.

“Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanı epistoliar janr üçün etalon kimi qəbul edilə bilər. Fransız yazıçı Jan Jak Russo “Lettre a d’Alembert” əsərində heç bir yazıçının “Clarissa: Or the History of a Young Lady” romanı səviyyəsində əsər yaratmadığını vurğulayır. [7, s.35] Bu əsər sentimental janrın əvəzsiz nümunəsi olmaqla yanaşı Alfred de Musset, Onore de Balzak və Jorj Sand kimi romantik yazıçılar tərəfindən çox bəyənilmiş və ilk psixoloji roman və qadınların həyat yoldaşını seçmək hüququ olmasını müdafiə edən əsər kimi qiymətləndirilmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Assézat, J. And M. Tourneux, “Éloge de Richardson : Notice préliminaire,” in Œuvres complètes de Diderot. Paris: Garnier, 1875. p. 217
2. Doody, M. A. (1998). Samuel Richardson: Fiction and Knowledge. The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel. Ed. John Richetti. New York: Cambridge University Press, p. 90-120.
3. Edward. A, Revised by J. A. STONE . History of English Literature. Oxford University Press. Fifth Edition. p. 256
4. Kershner R.B. The twentieth-century novel: An introduction. Boston:Bedford Books, 1997. p. 24
5. McKillop A. D. Samuel Richardson, Printer and Novelist. Chapel Hill, 1936. p. 127.
6. Richardson. S. Clarissa. Or, The History of a Young Lady — Volume 1. 2005. p. 19
7. Urgan, M. (1986). İngiliz Edebiyatı Tarihi, Cilt: III, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları. s. 35

* “Naxçıvan” Universiteti, müəllim
e-mail:ismetceferova6@gmail.com

Ismat Jafarova

AN INVALUABLE EXAMPLE OF SENTIMENTALIST PROSE “CLARISSA: OR THE HISTORY OF A YOUNG LADY ”

Samuel Richardson was a major eighteenth century writer, primarily known for his three monumental novels “Pamela; or, Virtue Rewarded”, “Clarissa: Or the History of a Young Lady” and “The History of Sir Charles Grandison”. Samuel Richardson is widely considered to be the inventor of the epistolary novel. Samuel Richardson’s “Clarissa: Or the History of a Young

Lady” is one of the longest novels in English history, at over 1500 pages and nearly a million words. With “Clarissa: Or the History of a Young Lady”, Samuel Richardson sealed his reputation not only as a masterful writer cited for his editorial prowess but also as an ambitious publisher of literary insight. The novel centers around the beautiful and virtuous Clarissa Harlowe, a young lady caught between her ambitious, greedy family and the wiles of the dashing libertine Robert Lovelace.

Samuel Richardson was able, in “Clarissa: Or the History of a Young Lady”, to overcome many of the weaknesses of his first novel. In “Pamela; or, Virtue Rewarded” there was only one narrator, whereas in “Clarissa: Or the History of a Young Lady” there are four, allowing for greater objectivity and more insight into the characters’ true feelings. Samuel Richardson’s aim of giving a moral lesson does not change in this novel and so we see that while Pamela is rewarded for remaining virtuous, Clarissa must die for, her transgression against parental authority.

Keywords: *novel, sentimentalism, Samuel Richardson, Pamela, Clarissa Harlow*

Исмат Джафарова

БЕСЦЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ «КЛАРИССА, ИЛИ ИСТОРИЯ МОЛОДОЙ ЛЕДИ»

Сэмюэл Ричардсон был крупным писателем восемнадцатого века, прежде всего известным своими тремя монументальными романами «Памела; или «Награда за добродетель», «Кларисса: или история молодой леди» и «История сэра Чарльза Грандисона». Сэмюэл Ричардсон считается изобретателем эпистолярного романа. «Кларисса, или история молодой леди» Сэмюэля Ричардсона — один из самых длинных романов в английской истории, насчитывающий более 1500 страниц и почти миллион слов. «Кларисса: или История молодой леди» Сэмюэля Ричардсона закрепила за собой репутацию не только искусного писателя, отмеченного за его редакционное мастерство, но и амбициозного издателя, обладающего литературной проницательностью. Роман рассказывает о красивой и добродетельной Клариссе Харлоу, молодой девушке, оказавшейся между своей амбициозной, жадной семьей и уловками лихого развратника Роберта Лавлейса.

Сэмюэл Ричардсон смог в «Кларисса: или история молодой леди» преодолеть многие недостатки своего первого романа. В «Памела; или «Награда за добродетель» был только один рассказчик, тогда как в «Кларисса, или История молодой леди» их четыре, что позволяет добиться большей объективности и большего понимания истинных чувств персонажей. Цель Сэмюэля Ричардсона дать нравственный урок не меняется в этом романе, и поэтому мы видим, что в то время как Памела вознаграждается за то, что она остается добродетельной, Кларисса должна умереть за свое преступление против родительской власти.

Ключевые слова: *роман, сентиментализм, Сэмюэл Ричардсон, Памела, Кларисса Харлоу*

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 08.04.2022

Son variant 12.05.2022

TÜRKAN HƏSƏNZADƏ*

XIX ƏSR İNGİLİS ƏDƏBİYYATI NÜMAYƏNDƏLƏRİNİN HEKAYƏLƏRİNİN
XARAKTERİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məqalədə XIX əsr ingilis ədəbiyyatı nümayəndələrinin hekayə nümunələrinin səciyyəvi xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Bu dövrdə hekayə janrına müraciət etmiş Çarlz Dikens, Cozef Radyard Kiplinq, Herbert Georg Vells, Ceyn Ostin və s. kimi yazıçıların adları qeyd edilmiş, onların hekayə janrında olan əsərlərinin təhlili aparılmışdır. Həmçinin vurğulanmışdır ki, yazıçılar uşaqlar üçün xüsusi kitablar yazmağın əhəmiyyətini hiss etməyə başlamış və bu dövrdə uşaq ədəbiyyatı da öz intibah dövrünü yaşamağa başlamışdır. Müasir dövrümüzdə uşaqlar tərəfindən böyük həvəslə onunan hekayələr məhz XIX əsr ingilis ədəbiyyatının nümunələridir.

Açar sözlər: *kiçik hekayə, səciyyəvi xüsusiyyətlər, uşaq ədəbiyyatı, ingilis cəmiyyəti*

Bütün dövrlərin ən çox oxunan ingilis yazıçılarından biri Çarlz Dikens yoxsulluq, uşaq əməyi və kəllilik kimi həssas mövzulara toxunan romanları ilə məşhurdur. Azadlığın və zülmün ingilis cəmiyyətinin norması olduğu bir dövrdə bu istedadlı yazıçı bu şərtlərə qarşı öz fikirlərini səsləndirməyə cəsarət göstərdi. Uşaqılıqdakı yoxsulluq və etibarsızlıq təcrübələrindən ilham alan onun romanları adətən yarı avtobioqrafik olur. Bu yazıçı güclü yaddaşa sahib idi və romanlarındakı personajların çoxu tanış olduğu insanlar üzərində qurulmuşdur. Buraya məşhur “Devid Kopperfild” romanındakı Cənab və Xanım Mikauber obrazları üçün model olan öz valideynləri də daxildir. Bu romançının yaratdığı personajlar özünəməxsusluqlarına və qəribə adlarına görə məşhurdur. Onun məşhur romanlarından bəziləri ‘Oliver Tvist’, ‘Milad nəğməsi’ və ‘Çətin zamanlar’ və digərləri buna qəbildəndir. İngiltərədəki mövcud şəraitə dair sosial şərhləri ilə tanınsa da, yazıçının ədəbi əsərləri həm oxucular, həm redaktorlar, həm də nəşriyyatlar arasında populyarlıq qazandı (2). Onun kitablarında 20-ci əsrin əvvəllərində çəkilmiş səssiz film olan ‘The Pickwick Papers’ da daxil olmaqla, böyük ekran üçün 200-dən çox adaptasiya görülüb. Dikens Milad ruhu ilə üç hekayə, “Milad nəğməsi”, “Çanqıllar” və “Ocaqdakı kriket” hekayələrini nəşr etdirib (3, 53-72).

Cozef Radyard Kiplinq ingilis şairi, qısa hekayə yazıçısı və romançı idi, əsasən, uşaqlar üçün yazdığı əsərləri və Britaniya imperalizminə dəstəyi ilə yadda qaldı. On doqquzuncu əsrin ortalarında Britaniya Hindistanında doğulmuş, altı yaşında təhsil almaq üçün İngiltərəyə göndərilmişdir. Daha sonra jurnalist kimi karyerasına başlamaq üçün Hindistana qayıtmışdı, lakin tezliklə öz ölkəsinə qayıtmaq üçün bundan imtina etdi və burada bütün vaxtını yazı üzərində cəmlədi. Evləndikdən sonra bir neçə il ABŞ-ın Vermont şəhərində yaşayıb, daha sonra İngiltərəyə qayıdıb. O, uşaq kitabları, uşaq ədəbiyyatının klassikləri kimi hörmətlə qarşılanan məhsuldar yazıçı idi. Ehtimal olunur ki, bir vaxtlar ona şairlik laureatı təklif olunub və bir neçə dəfə cəngavər olmaq təklif edilib, lakin o, onlardan imtina edib. Lakin o, Ədəbiyyat üzrə Nobel Mükafatını qəbul etdi və bu, onu bu şərəfə layiq görülən ilk ingilis yazıçısı etdi.

1888-ci ilin yanvarında Kəlküttədə ilk qısa hekayələr kitabını nəşr etdirdi. “Təpələrdən düz nağıllar” adlı kitab qırx qısa hekayədən ibarət idi, bunlardan iyirmi səkkizi 1886/1887-ci illərdə əvvəlcədən qəzetdə nəşr edilmişdir. Həmçinin 1888-ci ildə onun daha altı qısa hekayələr toplusu nəşr olundu. Bunlar “Üç Əsgər”, “Qedsbilərin Hekayəsi”, “Ağ və Qara”, “Deodarların Altında”, “Phantom Rickshaw” və “Vi Villi Vinki” idi. Ümumilikdə, onların bəziləri kifayət qədər uzun olan qırx bir hekayədən ibarət idi.

Artur Konan Doyl əfsanəvi, dünya şöhrətli fantastik personajı “Şerlok Holms”u yaradan, çox oxunan şotlandiyalı yazıçıdır. O, “Şerlok Holmsun” 60-dan çox sirlə hekayəsinin müəllifidir,

bu hekayələr oxucuları ovsunlayır və onları sirlər aləminə aparır. Onun görkəmli “Şerlok Holms” əsərlərindən bəziləri “Şerlok Holmsun hekayələri”, “Şerlok Holmsun sərgüzəştləri”, “Baskervillərin iti”, “Şerlok Holmsun Case-book” və “Şerlok Holmsun xatirələri”dir.

O, həmçinin bir çox qeyri-bədii kitablar, fantastika, elmi-fantastik əsərlərin müəllifi olub və şeir yazıb. O, həmçinin bir çox tarixi romanlar nəşr etdirib. O, “Professor Çellencer” adlı başqa bir uydurma personaj yaratdı və onun əsasında bir sıra romanlar yazdı. Şotlandiyanın Edinburq şəhərində varlı bir ailədə anadan olan Doyl anası, yaxşı oxuyan və mahir nağılçı Merinin ona danışdığı bir çox sehrli nağılları dinləyərək böyüdü. Əvvəlcə tibb fakültəsinə getdi və məzun olduqdan sonra qısa müddətə işə düzəldi və sonra öz praktikasını qurdu. Təəssüf ki, onun həkimlik karyerası uğur qazanmadı və o, xəstələri gözləyərkən hekayələr yazmağa başladı, özü də bu hekayələrin onun həyatını həmişəlik dəyişəcəyini bilə-bilə. 1924-cü ildə o, “Şerlok Holms” qısa hekayəsini, “Watson hiyləni necə öyrəndi” əsərlərini nəşr etdirdi. Üç ildən sonra o, Şerlok Holmsun 12 qısa hekayəsindən ibarət son kolleksiyasını, “Şerlok Holmsun Arxivi” ni nəşr etdirdi. 1928-ci ildə o, “Dünya qışqıranda”, “Professor Çellencer” adlı qısa hekayəsini yazdı. Növbəti il həmin qısa hekayə Stand Magazine-də “The Disintegration Machine” nəşr olundu.

Həm də John Griffit Chaney kimi tanınan Cek London on doqquzuncu əsrin məhsuldar yazıçılarından biri idi. O, əksər uşaqlar kimi adi uşaqlıq keçirməsə də, bu uşaqlığın öhdəsindən gəldi və kədərinə qalib gəldi. Maddi problemlər səbəbindən ali təhsilini davam etdirə bilməsə də, bu onun müəllif olmasına mane olmurdu. O, canlı ifadə tərzinə malik idi və bunu yazıya köçürməkdə bacarıqlı idi. Yazmaq qabiliyyətini dərk edirdi və bunu bir peşə kimi qəbul etməyə qərar verdi və müntəzəm olaraq yazmağa başladı. Bu, ona maddi sabitlik əldə etməyə kömək etdi və atasının ölümündən sonra ailəsini dəstəkləməyə imkan verdi. Bu romançı macəralı idi və səyahətləri sevirdi və səyahətləri ona hekayələrinə material verirdi. Bütün yaradıcılığı boyu bir neçə hekayə, roman, şeir və hətta avtobioqrafik ədəbi əsərlər qələmə alıb. O, hətta jurnalist kimi işləyirdi və müharibə və təbii fəlakət kimi texnogen fəlakətlər haqqında xəbərləri zəlzələ kimi işıqlandırır. Bu nişanlar ona dünyanı daha yaxşı tanımağa kömək etdi və həm də ona böyük təcrübə qazandırdı. Bu təcrübələr sonralar ona müxtəlif mövzular ətrafında fırlanan qısa hekayələr və romanlar yazmağa kömək etdi və bu günə qədər oxucuları əyləndirir. O, 1899-cu ildə “Qara pişik” adlı jurnalda çap olunan “Min ölüm” povestini yazdı. Elə həmin il o, poçt şöbəsində işləməkdən imtina etdi və bütün diqqətini yazıya verdi. Bu, onun hekayələr, şeirlər, zarafatlar və daha çox şeylər yazdığı üçün ən məhsuldar illərindən biri idi.

1899-cu ildə o, “İzdə olan adama” hekayəsini “The Overland Monthly” jurnalına satdı və bununla da yazıçılıqdan pul qazanmağa başladı. 1900-cü ildə “Atlantic Monthly” jurnalında dərc olunan “Şimal Odisseyi” hekayəsini yazdı. Elə həmin il onun hekayələr toplusu olan “Qurd oğlu” adlı ilk kitabı da işıq üzü gördü. Herbert Georg Vells, gələcəyə baxış verən elmi fantastika əsərləri ilə məşhur olan ingilis yazıçısı idi. O, bir çox başqa janrlarda da mahir olması ilə məşhur idi və bir neçə roman, qısa hekayə və tərcümeyi-hal yazmışdı. Çox gənc yaşlarından həvəsli oxucu olan o, Vaşinqton İrvinqin, Çarlz Dikkensin, Conatan Sviftin, Volterin və Maarifçilik dövrünün bir çox digər mühüm yazıçılarının kitablarını oxuyurdu. Onun əsərləri bu və ya digər şəkildə onlardan təsirlənmişdir. Kollecdə oxuyarkən vaxtının çoxunu yazmağa həsr edirdi və jurnalda dərc olunan “Xroniki Arqonavtlar” adlı zaman səyahəti haqqında qısa hekayələrindən biri gələcək yazıçı kimi istedadını nümayiş etdirdi. Bir futurist olan Vells “Zaman maşını” romanının nəşri ilə ədəbi sensasiyaya çevrildi. Bədii ədəbiyyatla yanaşı, o, sosial satiralar, esselər, məqalələr və qeyri-bədii kitablar da yazmışdır. O, həmçinin uzun illər kitab rəyçisi kimi çalışıb və Ceyms Coys və Cozef Konrad kimi digər yazıçıların karyeralarını təbliğ edib. Açıq sözlü sosialist olan Vell açıq şəkildə pasifist fikirləri dəstəkləyirdi və sonrakı əsərlərinin əksəriyyəti siyasi və pedaqoji xarakter daşıyırdı. Vells həm də rəssam idi və tez-tez öz əsərlərinin

son vərəqlərini və başlıq səhifələrini təsvir edirdi. Ölümündən onilliklər keçsə də, o, futuroloq və böyük yazıçı kimi yadda qalıb. Onun məşhur elmi fantastika romanlarına 1895-ci ildə nəşr olunan “Möcüzəli səfər”, 1896-cı ildə nəşr olunan “Doktor Moreau adası”, 1897-ci ildə nəşr olunan “Görünməz Adam”, 1898-ci ildə “Dünyaların Müharibəsi”, “İlk Adamlar” əsərləri daxildir. 1901-ci ildə “Ay”, 1904-cü ildə isə ‘Tanrıların Yeməyi’ əsərini qələmə almışdır. Onun qısa hekayələrinin çoxu 1895-ci ildə nəşr olunan “Oğurlanmış bacillus”da; 1897-ci ildə nəşr olunan ‘The Plattner Story’; və 1899-cu ildə nəşr olunan “Kosmos və Zaman Nağılları”nda toplanmışdır.(8). Çarlz Lambın “Yuxu Uşaqları” (1822) hekayəsinin nəqletmə tərzii və indiki və keçmiş arasında vaxtın idarə edilməsinə görə essedən qısa hekayənin yaranmasının mərkəzi nümunəsidir. Con Polidorinin 1819-cu ildə qələmə aldığı “Vampir nağılı” romanının ingilis ədəbiyyatında qısa hekayənin inkişafına birbaşa təsir göstərdiyini söyləmək mümkün olmasa da, ingilis dilində ilk vampir hekayəsi kimi qeyd olunmağa layiqdir və bu hekayə sonradan bir çox hekayələrin, əsrin ikinci yarısında digər qotika hekayələrinin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Ser Valter Skotun “Qırmızı dəmir əlcək”ə daxil edilmiş nağılı, tez-tez “Vilinin Səyyahı” (1824) antologiyası kimi verilir, şeytanla qarşıdurmaların olduğu ənənəvi xalq nağılı ilə, daha sonra Britaniyanın sirləndirilmiş hekayəsi arasında güman edilən fəvqəltəbii qrotesk, lakin naturalist şəkildə izah edilən maraqlı bir körpü təşkil edir.

Vilkie Kolinsin “Səyahətçinin dəhşətli qəribə cərpayısının hekayəsi” (1856) güman edilən fəvqəltəbii olanın başa düşülməsinə və təbiiəşdirilməsinə doğru realist yanaşmanın xüsusilə bariz nümunəsidir və povest qədər maraqlı olmasının əsasında da elə sirləndirilmiş olması dayanır.

Edvard Bulver Littonun 1859-cu ildə yazdığı “İncidilənlər və incidənlər” və ya “Ev və Beyin” hekayələri, on doqquzuncu əsr Britaniya qısa bədii ədəbiyyatında əsas mövzunu təcəssüm etdirir, burada zehnin proyeksiyası o qədər real qəbul edilir ki, fiziki və mənəvi arasında olan xətlərin bulanıqlığı, üstünlük təşkil edən motiv və təqdimat tərzii bir problemə çevrilir.

Core Eliotun 1859-cu ildə yazmış olduğu “Qaldırılmış pərdə” əsəri, realist ənənədəki bir romançı əlini qısa bədii formaya çevirdikdə baş verənlərin maraqlı nümunəsi, atipik realist bir roman kimi yox, tipik irrealist qısa hekayə kimi baxılması daha məqsədəuyğundur (5, 548-549). Çarlz Dikkensin 1866-cı ildə qələmə aldığı “Siqnalçı” hekayəsi sonrakı əsrin əvvəllərindəki qısa hekayənin üsullarından istifadə edir və bu əsərlə də janr problemini ortaya qoyur: Biz onu xəyal hekayəsi kimi, bir ruhçu hekayə kimi oxuyaqmı? Simvolik hekayə kimi, yoxsa psixoloji hekayə kimi?

Əsasən Viktoriya dövrünün məşhur roman yazarı kimi tanınan Ceyn Ostin 35 yaşında ilk romanını nəşr etdirir. Lakin onun 11-17 yaşları arasında ailəsini və dostlarını əyləndirmək üçün hekayələr və eskizlər yazdığı haqqında az məlumat vardır. Ceyn Ostinin yeniyetməlik hekayələri oxuduğu kitabların təqlidləri və parodiyalarıdır. Onların bir çoxunda XVIII əsrin sonlarında qızlar üçün təhsilə buraxılmış məhdud proqramla lağ edir: bir az musiqi, bir az coğrafiya və tarix, ev təsərrüfatı və məişət idarəçiliyi üzrə məsləhətlər öz əksini tapır. Əsas diqqət qızların yaxşı həyat yoldaşı və ana kimi yetişdirilməsi idi. Yeniyetmə Ceyn Ostin bütün bunları rədd edir. Bu hekayələrdəki qızlar qadın davranışı ilə bağlı bütün tövsiyələrdən imtina edirlər: çox yeyirlər; içirlər və qumar oynayırlar; döyüş girmək; bir qız pul oğurlayır və sonra başqa bir qızın nişanlısı ilə qaçır. Bunlar qızların (və bəzi oğlanların) pis davranması haqqında hekayələrdir. Ostinin məşhur, yetkin romanlarından fərqli olaraq, burada fəaliyyət məhduddur və vurğu psixologiyaya (qəhrəmanın daxili həyatı) və motiv və hadisələrin yavaş açılmasına yönəldilir, bu mini-romanlar həyəcanlı bir tempə davam edir: hamısı hərəkətlidir və demək olar ki, motivsizdir. Personajlar daim hərəkətdədirlər. Cizgi filmi üslubunda süjetlər kəskin şəkildə kəsilir və sürətləndirilir. Hekayələrin əksəriyyəti bir neçə səhifədən çox deyil və bu, yeniyetmə

Ostinin oxunması təsdiqlənmiş yorucu uzun kitabları ələ salmasının başqa bir yoludur (4, 460). Göründüyü kimi, Ceynin bir məqsədi var. Bu kiçik hekayələr göstərir ki, Ostin artıq yazıçı olmaq üçün özünü sımayır. Bu hekayələrin hamısı qəsdən yanlış oxunma hərəkətləri ilə məşğul olur. Səhv oxumaq tənqidi məşğulluğun bir formasıdır, dərk etmə üsuludur: bir şeyi ayırmaqla, sərhədlərin harada olduğunu yoxlamaq üçün onun müxtəlif elementlərini şişirdərək, geridə qalan bəzi hissələri çıxararaq onun necə işlədiyini görmək üsuludur. Yeniyetmə Ostinin komiksindəki səhv oxuması tənqidi oxu fəaliyyətinin onun yazıçı kimi üslubunu nə qədər hərtərəfli və nə qədər erkən məlumatlandırıldığını göstərir. Tomas Hardinin “Soylu Xanımlar Qrupu” (1891) əsərində ən məşhur hekayə olan “Qrebe Evinin Barbarası” əsas diqqəti faktiki və uydurma arasındakı xətlərin çəşqinliyinə yönəldir – personajların daxili istəklərini və estetik, vəziyyətləri zahiri və sonra onlara sanki gerçəkmiş kimi cavab vermək istəklərini əks etdirməyə imkan verən çəşqinlik (6). Dante Qabriel Rozettinin 1850-ci ildə qələmə almış olduğu “Əl və Ruh” romanı İngiltərədə qısa hekayənin “qızıl dövrü” adlanan 90-cı illərdə nəhayət çiçəklənən “estetik fantastika” cərgəsində ilk hekayə adlanır. Valter Paterin “Evdəki uşaq” (1878) əsəri, Vordvors tərəfindən vurğulanan “görmə anları” ilə Virciniya Vulfun qısa hekayələrində ələ keçirdiyi “görmə anları” arasında maraqlı bir ortaq nöqtə olduğunu qeyd edir. Ernest Dowsonun 1896-cı ildə yazılmış “Frensis Donnenin ölümü” əsəri elmin quru sümüklərinin nəfis bir ədəbi nümunəyə çevrilməsinin təcəssümüdür. O, ölümü estetikanın yerinə yetirilməsi, həyatın hekayənin özü olan sənət əsərinə son çevrilməsi kimi təqdim edir.

Konan Doyleun “Xallı dəstənin sərgüzəştləri” (1892) detektiv hekayəsinin klassik formulunun paradiqmasıdır, onun açarı mətnin özünün təfərrüatlarına diqqət yetirməkdir, çünki onlar indi olmayan, lakin buna baxmayaraq əhəmiyyətli olanın simvollarıdır. XIX əsr tez-tez uşaq ədəbiyyatının qızıl dövrü kimi qeyd olunur. Lyuis Kerrollun 1865-ci ildə şübhəsiz ki, ədəbiyyat tarixinin ən mühüm uşaq romanlarından birini yazdığı “Alisin möcüzələr ölkəsində sərgüzəştləri” və 1871-ci ildə yazdığı “Göz eynəyi ilə” əsərlərində gülümsəyən pişiklər, dəli papaqçılar və pis kraliçanın yaşadığı “Möcüzələr ölkəsi” adlı yerdə tapan Alisin hekayəsindən bəhs edilir. Hətta nəşr olunduğu dövrdə də bu şah əsər hesab olunurdu. Təsəvvürlü və qəribə romanda itmiş uşaq və sehrli heyvanlar kimi uşaqlar üçün yazılar üçün yeni olmayan məcazlardan istifadə edilsə də, onları başlarını döndərəcək şəkildə təqdim edilirdi.

Zaman keçdikcə daha çox yazıçılar uşaqlar üçün xüsusi kitablar yazmağın əhəmiyyətini hiss etməyə başladılar, uşaq ədəbiyyatı da özünəməxsusluq qazandı. XIX əsr bu sahəyə tamamilə yeni yazıçılar nəslini gətirdi və tezliklə uşaq ədəbiyyatının qızıl dövrü qızıxdı. Karrollun əsərində yaradılan dünyanın əhatə dairəsi uşaqlar üçün ədəbiyyatın simasını dəyişdi. L. Frank Baum Oz adlı sehrbazını və Doroti və Ozun sehrli ölkəsini əks etdirən “Karlo Kollodi Pinokkionun sərgüzəştləri”ni və digər hekayələri yazdı. J. M. Barrinin 1911-ci ildə qələmə almış olduğu “Peter və Vendi” əsəri də su pərisi laqonlarının, pis quldurların və pəri sehrinin fantastik yerini təsvir edir.(7) Beatrix Potter hər hansı bir İngilis uşaq bağçasında tapılan heyvanlar haqqında heyranedicilik hekayələrini yazmağa və çəkməyə başladı. Bu hekayələrdən istənilən biri bu gün də uşaqlar tərəfindən asanlıqla tanınır və böyük bir həvəslə oxunulur.

ƏDƏBİYYAT

1. Beachcroft, Thomas O. The English Short Story. London: Longman's Green, 1964
2. Dickens's Christmas Books, Christmas Stories, and Other Short Fiction: An Annotated Bibliography. New York and London: Garland, 1985.
3. Glancy, Ruth. "Dickens and Christmas: His Framed-Tale Themes." Nineteenth-Century Fiction 35 (1980): 53-72.

4. Nineteenth-Century Short Stories by Women. A Routledge Anthology Edited By Harriet Devine Jump. 1998, 460 p.
5. Selected English Short Stories, XIX Century (First Series) Paperback, Wentworth Press, 2016, 548 p.
6. <https://janeaustens.house/introduction-to-jane-austens-teenage-writings/>
7. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/themes/childhood-and-childrens-literature>
8. <https://www.thefamouspeople.com/19th-century-short-story-writers.php>

**Naxçıvan Dövlət Univeersiteti
e-mail:tthasanzade@mail.ru*

Turkan Hasanzade

CHARACTERISTICS OF THE STORIES OF REPRESENTATIVES OF ENGLISH LITERATURE OF THE 19TH CENTURY

The article studies the characteristic features of the story samples of representatives of English literature of the XIX century. Here writers such as Charles Dickens, Joseph Radyard Kipling, Herbert Georg Wells, Jane Austin and others were mentioned, and their works in the genre of the story were analyzed. It was also noted that writers began to feel the importance of writing special books for children, and during this period children's literature began to experience its Renaissance period. In modern times, his stories read by children with great pleasure are examples of English literature of XIX century.

Keywords: *short story, characteristic features, children's literature, English society*

Тюркан Гасанзаде

ХАРАКТЕРИСТИКА РАССКАЗОВ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В статье исследуются характерные особенности сюжетных образцов представителей английской литературы XIX века. Здесь упоминались такие писатели, как Чарльз Диккенс, Джозеф Редьярд Киплинг, Герберт Джордж Уэллс, Джейн Остин и другие, а также анализировались их произведения в жанре рассказа. Было также отмечено, что писатели начали ощущать важность написания специальных книг для детей, и в этот период детская литература начала переживать период своего Возрождения. В наше время его рассказы, которые с большим удовольствием читают дети, являются образцами английской литературы XIX века.

Ключевые слова: *маленький рассказ, характерные черты, детская литература, английское общество*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 14.04.2022
Son variant 16.05.2022**

UOT 821 (091)

TALEH HÜSEYNOV*

KƏRBƏLA FACİƏSİNİN QƏHRƏMAN QADINLARI XIX ƏSR AZƏRBAYCAN MƏQTƏL ƏDƏBİYYATINDA

Məqalədə Kərbəla faciəsində iştirak edən qadınların XIX əsr Azərbaycan məqtəl ədəbiyyatındakı obrazları araşdırılır. Göstərilir ki, bu faciənin bütün dəhşətlərini öz gözləri ilə görmüş bu qadınlar, XIX əsr Azərbaycan məqtəl ədəbiyyatı nümayəndələri tərəfindən yüksək poetik səviyyədə tərənnüm olunmuş və onların qəhrəmanlıqları şairlər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Xüsusi ilə, Xanım Zeynəb Raci, Qumri, Sərraf, Dəxil kimi şairlər tərəfindən daha poetik şəkildə öyülmüşdür.

Açar sözlər: *Kərbəla faciəsi, qadın obrazlar, məqtəl ədəbiyyatı, klassik ədəbiyyat*

Məlumdur ki, Kərbəla faciəsində qadınlar da iştirak etmiş və bu faciənin əks-səda salmasında, İslam dünyasında məşhur olmasında mühüm rol oynamışlar. Təbii ki, bu məsələnin bir tərəfidir. Əsas tərəfi isə ondan ibarətdir ki, Kərbəla faciəsində qadınlar bir ana, bir bacı, bir övlad olaraq böyük bir faciə yaşamış, dünya tarixində misli görünməmiş müsibətlərə düşər olmuşlər. Lakin maraqlısı və heyrət ediləsi məsələ isə ondan ibarətdir ki, bu qadınların başına nə qədər böyük faciələr gəlsə də, onlar sarsılmamış, bütün bu hadisələr zamanı qürurlarını və vüqarlarını itirməmiş, düşmən qarşısında sınımamışlar. Təbii ki, bütün bu faciə zamanı qadınlar dəstəsinin və ümumiyyətlə İmam Hüseyndən sonra İmam Hüseynin dəstəsinin başında ilk növbədə Hz. Əlinin (ə) qızı, Hz. İmam Hüseynin (ə) bacısı olan Hz. Zeynəb (ə) dururdu.

Ümumiyyətlə, mənbələrin verdiyi məlumata görə Kərbəla faciəsində iştirak edən bəzi qadınlar aşağıdakılardır: 1. Zeynəbi-Kübra (s). O, Əli ibn Əbutalibin qızı, İmam Hüseyn (ə) və Həsənin (ə) bacısı, Abdullah ibn Cəfər Təyyarın xanımıdır. Həzrəti-Zeynəb (s) “Ümmül-məsaib” (Müsibətlər anası) ləqəbi ilə məşhurdur. Onun qardaşı İmam Hüseynə sevgisi böyük olmuşdur. Səbrdə İmam Həsən (ə), şücaətdə isə Hüseyn (ə) kimi idi. Cəbrayıl Peyğəmbərə (s) nazil olub xəbər gətirdi ki, bu qızın adını Zeynəb qoy! Sonra ağladı. Peyğəmbər (s) Cəbrayıldan ağlaşmanın səbəbini soruşanda, o, dedi: ” Bu qız ömrünün əvvəlindən axırınadək çətinlik və əziyyət içində olacaq. Həm sənin müsibətinə, həm atasının qəminə, həm də Həsənin (ə) ayrılığına mübtəla olacaq. Bunlardan əlavə Kərbəla müsibətinə düşər olacaq. Bu müsibət qamətini əyəcək, saçlarını ağardacaq. Bu an Fatimə (s) buyurdu: “Ey Ata! Qızım Zeynəbə ağlayanın savabı nədir?” Peyğəmbər (s) buyurdu: “Onun savabı qardaşı Hüseynə (ə) ağlayanın savabı kimidir.” Deyirlər Zeynəb (s) yoldaşı ilə ailə quranda şərt qoymuşdu ki, hər gün Hüseynin (ə) ziyarətinə getsin. 2. Ümmi-Vəhəb (Vəhəbin anası). Ümmi-Vəhəb İmam Hüseynin (ə) vaxtında müsəlman olan məsihilərdəndir. O, Kufədən gəlib Hüseynin (ə) dəstəsinə qoşulan Əbdullah ibn Umeyr Kəlbənin xanımı idi. Aşura günü Vəhəbin anası onu meydana göndərdi. Rəvayətə görə Vəhəb yeddi, səkkiz nəfəri öldürəndən sonra əsir düşdü. Ömər ibn Sə`din əmri ilə başını kəsib Hüseyn (ə) qoşununa tərəf atdılar. Anası Vəhəbin qılıncını götürüb düşmənlə mübarizə etdi. İmam (ə) buyurdu:” Əl saxla, Vəhəbin anası! Allah qadınlara cihad əmr etməyib, sən və oğlun cəddimlə cənnətdə olacaqsınız.” 3. Ümmil-Bənin. “Ümmil-Bənin” ləqəbi ilə tanınan Fatimə binti Həzam, Əbəlfəzlin (ə) anası idi. Özü Kərbəlada olmasa da dörd övladı Aşura qiyamında şəhid oldu. Övladlarının şəhadət xəbərini ona çatdıranda, dedi: ”Mənə İmam Hüseynədən (ə) xəbər verin, övladlarım Hüseynə (ə) fəda olsun. Niyə ilk olaraq mənə Ondan xəbər vermirsiniz?” 4. Fatiməyi- Kübra. İmam Hüseynin (ə) qızı Fatiməyi-Kübra elmdə, ibadət və mənəviyyatda böyük məqama sahib idi. Həmçinin mücahid və nümunəvi qadınlardan sayılırdı.

O, yoldaşı Həsəni-müsənnə (İmam Həsənin (ə) oğlu) ilə Kərbəlada iştirak edirdilər. Əməvilərin xeymələrə vəhşicəsinə hücumu zamanı, Fatimənin sırğalarını qulağından amansızcasına dartıb çıxarılır. O, Ubeydullahın qüdrətə çatdığı Kufə şəhərində öz xütbəsi ilə Bəni-Ümyyənin zülmünü ifşa etdi. Dünyapərəstlərə başa saldı ki, Hüseyin (ə) qanı, Fatimənin (s) damarlarından axan qandır. Aşuradan sonra Vəlid ibn Əbdül-Məlik və Mərvan, Fatimənin həyat yoldaşını zəhərləyib şəhid etdilər. Ərinə vəfali Fatimə xanım onun qəbri üstündə məskən salıb, bir il əza saxlayır. 5. Şəhribanu. Əsli İranlı olan Şəhribanu Hüseyin (ə) xanımlarındandır. O, körpəsi Kərbəlada şəhid olan qadınlardandır. Övladı Hani ibn Səbit tərəfindən qətlə yetirilib. Bu xanım Zeynalabidinin (ə) anası Şəhrubanu deyil. 6. Ümmi-Xələf. Müslim ibn Oscənin xanımidır. Deyirlər Müslimin oğlu, atasının şəhadətindən sonra meydana getmək istədi. İmam Hüseyin (ə) buyurdu: "Ey cavan! Atan şəhid oldu. Səndə şəhid olsan anan nə edəcək?" Bu sözdən sonra Müslimin oğlu qayıtmaq istədi. Bu anda anası onun yolunu kəsib dedi: "Ey oğul! Salamatçılığını Peyğəmbərin oğluna köməkdən üstünmü tutursan? Şəhid olmağını görməyincə səndən razı olmaram. Oğlu şəhid olarkən isə fəryad etdi: "Ey oğul! Şad ol ki, Kövsər hovuzunun saqisinin əli ilə sirab olacaqsan." 7. Rübab. O, Böyük ərəb şairi Əmr Əl-Qeysin qızı, Seyyidüş-şühədanın (ə) xanımlarından idi. O, Səkinə və Əbdullahın (Əli Əsgərin) anasıdır. Kərbəla hadisəsindən sonra əsir olaraq Şama aparıldı, oradan da Mədinəyə döndü. Mədinəyə qayıdandan sonra ona bir çox ərəb böyükləri ona elçilər göndərdi. Amma Rübab bunların hamısına rədd cavabı verdi. Deyirlər Hüseyin (ə) qəbri kənarında bir il əza saxladı. Rübabın iftixarlı ölümü Kərbəla hadisəsindən bir il sonra baş verdi. 8. Ümmi-Ömər. Kərbəla qadınlarından olan Ümmi-Ömər oğlunu şəhidlik şərbəti içmək üçün meydana yolladı. Oğlunun başını kəsib Hüseyin (ə) qoşununa tərəf atanda Ümmi-Ömər başı ağuşuna alıb, öpəndən sonra dedi: "Afərin sənə! Gözümün nuru, oğlum!" Sonra oğlunun başını düşməyə tərəf atdı. Düşməyə hücum edib Sə'din qoşunundan iki nəfəri qətlə yetirdi. Sonra İmamın əmri ilə geri döndü. 9. Fəkihə. Fəkihə, Abdullah ibn Əriqətin xanımı idi. Onun Qarib adlı oğlu Kərbəlada şəhid oldu. Özü isə əsir olub digər əsirlərlə Şama getdi. 10. Ümmi-İshaq. O, Təlhə ibn Abdullahın qızı, İmam Həsənin (ə) həyat yoldaşı idi. Oğlanları Həsən ibn Həsən (ə) və Təlhə ibn Həsən (ə) Kərbəlaya gələnərdəndirlər. 11. Ümmi-Gülsüm. O, Əli ibn Əbutalibin (ə) qızı, Müslüm ibn Əqilin xanımı və Abdullah və Məhəmmədin anası idi. Ümmi-Gülsüm Kərbəlada olan xanımlardandır. Deyirlər Müslümün ölüm xəbəri İmam Hüseyinə (ə) çatanda, Müslümün qızı Həmidəni çağırırdı və nəvazişlə başına sığal çəkdi. 12. Ümmus-Səğr. Ömərın qızı və Əqil ibn Əbutalibin yoldaşı idi. Həmçinin Cəfər ibn Əqil onun oğludur. Hər üçü Kərbəlada iştirak edirdilər. 13. Ümmu-Gülsüm. Abdullah ibn Cəfər Təyyar və Zeynəbin (s) qızıdır. O, Qasım ibn Məhəmməd ibn Cəfər ibn Əbutalibin xanımidır. 14. Fatiməyi-Suğra. İmam Hüseyin (ə) azyaşlı qızı Fatimə. 15. Leyli binti-Məsud. Məsudun qızı Leyli Əmirəlmöminin (ə) əyalından idi. Oğlu Abdullah Əsgər Kərbəlada şəhid olmuşdur və s.

Doğrudur, mənbələrin verdiyi məlumatlara əsasən Kərbəla faciəsində iştirak edən qadınlar və bu qadınların qohumluq əlaqələri nöqtəyi-nəzərindən tam olmayan bu siyahıya baxsaq, orada müxtəlif qüsurların ola bələcəyini də görürük. Lakin bizim məqsədimiz bu siyahını dəqiqləşdirmək olmadığından, biz bu mövzunun üzərində çox dayanmır, sadəcə olaraq Kərbəla faciəsində iştirak edən qadınların ümumi mənzərəsini yaratmaq istəyib, onlar haqqında məqtəl şairlərinin dedikləri fikirlər üzərində daha çox dayanmaq istəyirik. Bu mənada, tarixi hadisələrə uyğun olaraq Kərbəla faciəsində iştirak edən qadınların hiss və həyəcanları, sücaətləri, mərdlikləri o qədər təsiredicidir ki, məqtəl şairləri də bu hiss və həyəcanları, müsibətləri, eyni zamanda, qəhrəmanlıqları böyük bir ustalıqla nəzmə çəkmiş, bu xanımların mənəvi dünyalarını doğru olaraq bir nümunə kimi bütün dünyaya nümayiş etdirmək istəmişlər. Bu məsələyə elmi tərəfdən yanaşsaq, həqiqətən də, ümumiyyətlə, Kərbəla müsibəti mövzu baxımından çoxcəhətli

olduğu kimi, bu faciədə iştirak edən qadınların hiss-həyəcanlarının, mənəvi təbəddülatlarının, psixoloji durumlarının da müxtəlif mövzulara bölünə biləcəyini də göstərmək olar. Bu baxımdan, təbii ki, ilk növbədə, bir qədər yuxarıda xatırlatdığımız kimi, xanım Zeynəbin bir bacı, bir ana kimi keçirdiyi mənəvi-psixoloji durum və eyni zamanda, İmam Hüseyndən sonra İmam Hüseynin dəstəsinə başçılıq etdiyi zaman düşdüyü mənəvi vəziyyətin şərh dediklərimizə sübut ola bilər. Belə ki, bir qədər yuxarıda xanım Zeynəbin həyatının və şəxsiyyətinin bəzi məqamları ilə tanış olduqdan sonra onun Kərbəla faciəsi ilə bağlı keçirdiyi hiss və həyəcanları təqribən üç hissəyə ayırmaq olar: 1. Onun Kərbəla hadisəsindən qabaqkı vəziyyəti; 2. Kərbəla faciəsi zamanı keçirdiyi hiss və həyəcanlar; 3. Xanım Zeynəbin Kərbəla faciəsindən sonra düşmənin qabağındakı dəyanət və mətanəti. Qeyd edək ki, bu üç psixoloji durum məqtəl şairləri tərəfindən olduqca yüksək poetik şəkildə nəzmə çəkilmiş və demək olar ki, heç bir məqtəl şairi bu xanımın şəxsiyyətini və mənəviyyətini öyməkdən yan ötməmişdir (3). Məsələn, Mirzə Məhəmməd Tağı Qumri (1819-1891) Həzrəti-Zeynəbin hələ qardaşı İmam Həsənə (ə) həsbi-halını təsvir edərkən Həzrəti-Həsənin (ə) dilindən yazır:

Ey olan göz yaşı sərçəşmeyi-tufan Zeynəb,
Bağrı qan, qəddi kaman, didəsi giryən Zeynəb,
Bikəsü xuncigərü xəstəyi-nalan Zeynəb,
Olmayan aləmə dərindən dərman Zeynəb...

Raci (1831-1876) isə İmam Hüseynin bacısı Zeynəblə həsbi-halı zamanı İmam Hüseynin Həzrəti-Zeynəbə müraciəti və Hz. Zeynəbin ona cavabı (4, 13) şəklində yazır:

Belə əhd eyləmişəm, ey bacı, cananım ilən,
Ərseyi-Kərbibələdə boyanım qanım ilən,

Çünki bu cami-əcəldə şəkəri şəhdim var,
Bu səbəbdən susuz ölməkliyə çox cəhdim var.
Aləmi-zərrədə canan ilə bir əhdim var,
Varam öz eylədiyim əhd ilə, peymanım ilən...(1)

Hz. Zeynəbin Kərbəla faciəsi zamanı keçirdiyi hiss və həyəcanları isə Qasım bəy Zakir, Molla Hüseyn Dəxil, XIX əsrin ikinci yarısında cənubi Azərbaycanda yaşayıb-yaratmış, divanı 1907-ci ildə Təbrizdə daşbasma şəklində çap olunmuş Mir Yəhya Müztər, yenə də XIX əsrin ortalarında Xoyda və İrəvanda yaşayıb-yaratmış Seyyid Rza Sabir, Hacı Rza Sərraf və başqaları aşağıdakı şəkildə təsvir etmişlər. Hacı Rza Sərraf:

Bu diyari-Kərbəla, bu sən, xudahafiz Hüseyn,
Karivan yollandı Şamə mən xudahafiz Hüseyn,

Böylə sərgərdanı, bilməz neyləsin, yarəb bacın,
Var yeri qan ağlasın aləmdə ruzi-şəb bacın,
Pərdeyi-izzətdə gül tək bəslənən Zeynəb bacın,
İndi eylər çölləri məskən xudahafiz Hüseyn (2)

Seyyid Rza Sabir:

Ey axan həqq üstə nahəq su kimi qanı, Hüseyn,
Zeynəbə səs ver, səni Zəhra anam canı, Hüseyn,

Duxti-Zəhrayəm, əsarət qeydinə pabəstəyəm,
Oğlu, qardaşı ölən bir dəstəyə sərdəstədəyəm,
And ola öz canuva, canım əzizi, xəstəyəm,
Az qalır paşidə olsun cismim ərkanı, Hüseyn.

Mir Yəhya Müztər:

Sinəvin yarəsi gəlməz sana, kimsən, yaralı?
 Boyanan başdan ayağa qana, kimsən, yaralı?
 Qardaşımsan, niyə bəs bacıvı dindirmirsən?
 Kim kəsib əllərivi, heç mənə bildirmirsən?

Mindirən yoxdur məni naqəyə, mindirmirsən?

Çəkilibsən niyə bizdən yana, kimsən, yaralı?

Molla Hüseyin Dəxil:

Ey şəmi-bəzmi-matəmə pərvanə, ya Hüseyin,
 Ey od salan müsibəti hər yanə, ya Hüseyin.

Qasım bəy Zakir:

Bu nə mahdır ki, həddən keçib iztirabi- Zeynəb,
 Fələk üzrə mehrü mahi eyləyib kababi-Zeynəb.

Xanım Zeynəbin Kərbəla faciəsindən sonra düşmən qabağındakı dəyanət və mətanəti isə tamamilə xüsusi bir haldır. Belə ki, bu qadın başına gələn bütün müsibətlərdən sonra düşmən qabağında bir ər kimi dayanmış, qətiyyətin sınınamış, əksinə öz nitqi, vüqarı, mətanəti ilə düşməni sındırmışdır. Və bu hal, yəni xanım Zeynəbin bu şücaəti əsrlər boyu qürur, mərdlik məktəbi kimi yad olunmuş və XIX əsr Azərbaycan məqtəl şairləri də xanım Zeynəbin bu keyfiyyətini özünəməxsus şəkildə öymüşlər.

Mənbələrin verdiyi məlumatlara görə XIX əsr Azərbaycan şairlərindən olan Hacı Məhəmməd Dilxun da məqtəl şairlərindən olmuş, divanı tamamilə əhli-beytin müsibətinə həsr edilmiş mərsiyələrdən təşkil edilmişdir. Biz yenə də “Necə qan ağlamasın daş bu gün” adlı kitabda onun qələminə məxsus olan “İmam Hüseyinin qızı Fatimənin əmisi oğlu Qasımla zəbanı-halı” adlı Həzrəti-Fatimənin dilindən olan mərsiyəsi ilə rastlaşırıq.

Əmoğlu Qasım, eylə ərusi-zara nəzər,
 Dalınca həsrət gözüüm üzərə qan-yaş tökər.
 Yoxumdu hicranuvü, əmoğlu tabu təvan,
 Bahari-eyşimizi xəzan edib kufiyan,
 Əsibdi badi-sitəm, xəzan olub gülüstan,
 Görəndə solmuş gülü hezarə fəryad edər...

Təbii ki, Kərbəla faciəsində iştirak edən digər xanımların, məsələn, Seyyidüş-şühədanın (ə) xanımlarından, eyni zamanda, Səkinə və Əbdullahın (Əli Əsgərin) anası olan xanım Rübabənin dilindən deyilmiş və onların düşdüyü vəziyyəti təsvir edən mərsiyələr haqqında da danışmaq olar. Belə mərsiyələr onlardır və həqiqətən də, demək olar ki, əksər məqtəl şairləri tərəfindən olduqca yüksək poetik səviyyədə qələmə alınmışlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Raci H.Ə. Seçilmiş əsərləri. Tərtib edən Hafız Abiyev. Bakı, Sabah, 1992, 278 S.
2. Sərraf H. R. Divan. Qəzəllər, mərsiyələr. Tərtibçi Hafız Abiyev, Bakı, Beynəlxalq Əlhüda nəşriyyatı, 2005.
3. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. İki cildə. I cild. Tərtib edən R. Qəmbərqızı. Bakı, Elm, 1978.
4. Sədrəddin Hüseyin. Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatı və Əbülhəsən Racinin poetik dünyası. Bakı, Ekoprint, 2016.

**Bakı Avrasiya Universitetinin dissertantı
 e-mail: Taleh77@gmail.com*

Taleh Huseynov

**WOMEN-HEROINES OF THE KARBALA TRAGEDY
IN THE AZERBAIJANI LITERATURE OF THE XIX CENTURY**

The article examines the images of women, participants in the Karbala tragedy, in the Azerbaijani literature of the 19th century. It is noted that these women, who saw all the horrors of this tragedy with their own eyes, were glorified at a high poetic level by representatives of the 19th century Azerbaijani literature, and their heroism was highly appreciated by poets. In particular, Zeynab was praised more poetically by such poets as Raji, Gumri, Serraf, Dakhil.

Keywords: *The tragedy of Karbala, female characters, magtal literature, classical literature.*

Талех Гусейнов

**ЖЕНЩИНЫ-ГЕРОИНИ ТРАГЕДИИ КЕРБЕЛА
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

В статье исследуются образы женщин, участниц трагедии Кербела, в азербайджанской литературе XIX века. Отмечается, что эти женщины, увидевшие все ужасы этой трагедии собственными глазами, были воспеты на высоком поэтическом уровне представителями азербайджанской литературы XIX века, а их героизм был высоко оценен поэтами. В частности, Зейнаб более поэтично хвалили такие поэты, как Раджи, Гумри, Серраф, Дахил.

Ключевые слова: *Трагедия Кербела, женские персонажи, литература магтал, классическая литература.*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.04.2022
Son variant 12.05.2022**

FOLKLORŞÜNASLIQ

UOT: 398:801.6

ƏKRƏM HÜSEYNZADƏ*

“OĞUZNAMƏ” MİFOLOJİ TƏDQIQAT ƏSƏRİ KİMİ

Məqalədən də məlum olur ki, tarixi mənbələrdə VII əsrin əvvəllərində I Göytürk dövlətinin tərkibində yaşayan doqquz oğuz tayfası, sonradan xaqanlıq yaratmışdır. Çinin, Göytürklərin, uyğurların tabeliyində yaşamış, müxtəlif dövrlərdə şərqdən qərbə doğru irəliləmiş, paytaxt Yenikənd olan Qaracuuq dağlarından Xəzər dənizinə qədərki ərazidə dövlət qurmuş, müxtəlif tayfalarla qaynayıb-qarıxmışdır. Zaman keçdikcə, dini inancları, inamları dəyişmiş, nəhayət, Azərbaycan xalqının soykökündə həlledici rol oynamışlar.

Oğuz tayfasının adına ilk dəfə Yenisey kitabələrində təsadüf edilir. Onların Tola-Selenqa hövzəsində yaşamaları, başçılarının Baz Xaqan olduğu bildirilir. Bu da qədim tarixə malik oğuzları üç qrupa ayırmış və məqalədə öz əksini tapmışdır. Göytürk dövründən X əsrə qədərki oğuzları qədim, X-XII əsrlərdəki oğuzları orta, sonrakı oğuzları isə yeni oğuzlar olaraq tədqiqatlarımızda qeyd etmişik.

Məqalədə müxtəlif elmi mənbələrə istinad edilmiş “Oğuznamə”nin qaynaqları, əsas abidələri, onun əhatə etdiyi mövzular təhlil olunmuşdur.

Açar sözlər: *Oğuznamə, Göy türk, Qaracuuq, Nuh peyğəmbər, Şaman.*

“Oğuznamə” mövzusu türkologiyada tədqiqatçılar tərəfindən çox müraciət olunan mövzudur. Tarixçilər, filoloqlar, filosoflar və mənbəşünaslar bu dastanlardan bəhrələnmişlər. F.Sümer, V.V.Bartold, V.M.Jirmunski, A.N.Kononov, M.Təhmasib, H.Araslı, X.Koroğlu, M.Seyidov, Ş.Cəmşidov, T.Hacıyev, S.Əlizadə, K.Abdulla, K.Vəliyev, F.Bayat, O.Ş.Gökyay, M.Ergin, F.Köprülü, N.Cəfərov, S.Rzasoy, Ə.Əsgərov, N.Demir və b. bu mövzuda araşdırma aparmışlar və nəticədə kifayət qədər elmi əsər ərsəyə gəlmişdir.

“Oğuz” etnonimi haqqında “Oğuznamə”lərdə elmi mənbələrdə fərqli fikirlər mövcuddur. İ.N.Berezin, P.Pellio oğuz sözünü “inəyin ilk südü -ağız” sözü ilə əlaqələndirmişlər. A.N. Bernştam, D. Sinor, L.Bazen isə öküzlə ifadəsinin fonetik variantı hesab edirlər. Adları qeyd edilən alimlərdən fərqli olaraq, N.A.Baskakov “fikirləşmək, düşünmək” mənalı ö kökü və -ğuz/-güz, -uz/-üz şəkilçisinin birləşməsindən yarandığını və “müdrük” mənasında olduğunu bildirir (Bax:16, s.83-84,89).

Y.Nemet “boylar”, E.Əzizov “iki qəbilə, tayfa”, L.Ligeti “oxlar”, A. Budverq “buynuz”, Q.Ramstedt “oyrot etnoniminin variantı”, H.Məmmədşad “ilk insan, ilk oğul, ilk nəsil”, E. Ələkbərova “yaradan” semantikasında izah etmişlər (Bax: 5, s.13-14). Biz də oğuz sözünün əvvəlcə antroponim, daha sonra tayfa adı kimi işlənilməsi fikrini irəli sürən E.Ələkbərova ilə razılışıq.

Oğuz tayfasının adına ilk dəfə Yenisey kitabələrində təsadüf edilir. Onların Tola-Selenqa hövzəsində yaşamaları, başçılarının Baz Xaqan olduğu bildirilir. F.Zeynalov qədim tarixə malik oğuzları üç qrupa ayırmışdır: “Bizcə, Göytürk dövründən X əsrə qədərki oğuzları qədim, X-XII əsrlərdəki oğuzları orta, sonrakı oğuzları isə yeni oğuzlar adlandırmaq olar” (15, s. 94).

Tarixi mənbələrdən məlum olur ki, VII əsrin əvvəllərində I Göytürk dövlətinin tərkibində yaşayan doqquz oğuz tayfası, sonradan xaqanlıq yaratmış, Çinin, Göytürklərin, uyğurların tabeliyində yaşamış, müxtəlif dövrlərdə şərqdən qərbə doğru irəliləmiş, paytaxt Yenikənd olan Qaracuuq dağlarından Xəzər dənizinə qədərki ərazidə dövlət qurmuş, müxtəlif tayfalarla qaynayıb-qarıxmış, zaman keçdikcə, dini inancları dəyişmiş, nəhayət, Azərbaycan xalqının soykökündə həlledici rol oynamışlar.

Bu haqda R.Qafarlı yazır: “Azərbaycan, Anadolu türklərinin, türkmənlərin və qağauzların ulu babaları – oğuzlar haqqında ilk yazılı tarixi mənbə Orxon-Yenisey daş kitabələri hesab edilir. “Göytürk imperatorluğu dövründəki türk ellərindən biri də doqquz boydan ibarət oğuzlar idi. Onlar VII əsrin II yarısı ilə VIII əsrin I yarısı arasında Tula çayı boyunca yaşayırdılar. Doqquz oğuzlar türk eli ilə birlikdə Göytürk dövlətinin əsasını təşkil edən ikinci ünsürdür. Bunlar göytürklərin siyasi xələfləri olan uyğurlar dövründə də eyni mahiyyətdə bir rol oynamışlar. Oğuzlara XI əsrdə türkmən və türk deyilib. Lakin “oğuz” sözü dastanlarda xatirəsi yaşadılan əcdadlarının adı kimi xalq arasında uzun müddət işlədilib. Oğuzlar orta çağlarda dünya tarixində böyük rolu olan Səlcuq, Atabəylər, Qaraxanilər, Osmanlı, Ağqoyunlu və Səfəvi kimi qüdrətli imperiyalar yaratmışlar (9, s. 14).

“Folklor ədəbiyyatında Oğuz xan oğuzların mifoloji başlanğıcı hesab edildiyi halda, tarixi əsərlərdə Oğuz xan tarixi şəxsiyyət olub, Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsənin ulu babası olduğu yazılır. Anonim “Qızılbaşlar tarixi” əsərində Oğuz xan uzun Həsənin 51-ci, XV əsr tarixçisi Əbubəkr Tehrani isə Oğuz xanı Uzun Həsənin 55-ci babası olduğunu göstərir” (7, s.30). Beləliklə, Xəliyəddin Xəlili e.ə.II minilliyin sonu- I minilliyin ilk yüzilliklərini Oğuz xanın hakimiyyəti və Oğuznamələrin, o cümlədən Dədə Qorqud dastanının yarandığı dövr kimi dəyərləndirir.

Bir qədər irəlidə qeyd etdiyimiz kimi, mürəkkəb tarixi şəraitlə üzləşmiş oğuzlar yaşadıklarını gələcək nəsələ yetirmək üçün şəcərə yaratmış, hikmətli sözlərlə öz yetirmələrinə öyüdlər vermiş, yaşadıkları tarixi əks etdirən dastanlar düzüb-qoşmuşlar. Beləliklə, türkün qiymətli əsərləri – “Oğuznamələr” yaranmışdır.

“Oğuznamə” sözünü ilk dəfə 14 əsrin əvvəllərində Misirdə yaşamış Əbubəkr bin Abdullah bin Aybek ed-Devadari işlətməmişdir. Əbubəkrin atası Abdullah həmin dövrdə Misirdə qırpaq türk dövləti olan Məmlüklərin valilərindən biri idi.

“Oğuznamə” oğuzların, qədim türklərin əsasən şifahi şəkildə formalaşmış dünya görüşlərini əks etdirir. Bu ifadə tərzini müxtəlif bədii yaradıcılıq nümunələrində öz dəslində bədii folklor nümunələri olsa da, burada oğuzların şəcərəsi, tarixi, siyasi görüşləri, etnoqrafiyası, mədəniyyəti yer almışdır. “Oğuznamələr” uzun müddət ağızlarda dolaşmış, köçəri və yarıoturaq oğuz- türk tayfalarına arasında nəsil-dən-nəslə ötürülüb. Bu parçalarda oğuzların yazılmamış qanunları, qaydaları, adət-ənənələri, mərasimləri köklü şəkildə təsvir olunur.

“Oğuznamə”lər həm məzmun, həm də janr rəngarəngliyinə görə seçilir. Çin, ərəb, fars, türk dillərində yazılan bu tarixi əsərlər həm epik, həm lirik şəkildə ifadə edilmiş, tarixi-xronoloji salnamə, tarixi əsər, folklor və ədəbi dil nümunəsi kimi dəyərlidir. Oğuzların türk dilində, milli dildə yazılmış ilk dastanları Dədə Qorqud hekayələridir.

Hazırda elm aləminə Oğuz xaqan və onun övladları ilə bağlı iki yazılı dastan (“Oğuz kağan” və “Kitabi-Dədəm Qorqud əla lisani-taifeyi-Oğuzan”), atalar sözləri (“Hazihir-risaləti min kəlimatı oğuznamə əl məşhur biatalar sözü” və “Əmsali-Məhəmmədiyyə”), iyirmidən çox Oğuz salnaməsi, Oğuz şeirləri, “Oğuznamə”nin Uzunkörpü variantı, Dana Ata və Əndəlibin əsərləri məlumdur.

F.Bayat bildirir ki, əski çağlardan Oğuz dastanları şərq (Türkiyə, Uzaq Şərq) və qərb (Azərbaycan və Ön Asiya) variantlarında mövcud olmuşdur. Bu variantlardan biri bizə qədər N.Biçurinin tərcüməsində gəlib çatan Çin qaynaqlarının Mete haqqında verdikləri yarıtarixi əfsanədir. Qərb variantına “Oğuz kağan” dastanı, Rəşidəddinin (XIV əsr), Yazıçıoğlu Əlinin (XV əsr), Hafiz Abruunun (XV əsr), Mahmudoglu Həsən Bayatlının (XV əsr), Xandəmirin (XVI əsr), Salır Baba Qulalı oğlunun (XVI əsr), Əbul Qazinin (XVII əsr) və b. tarixçilərin əsərləri daxildir (1, s.7).

Xüsusən, tarixi-xronoloji salnamələr (illiklər) ilk dəfə Çin dilində yazılmışdır. Məşhur

Çin tarixçisi Sıma Tsyanın salnaməsi buna misal ola bilər. Tarixi “Oğuznamə”nin şərq variantı olan Çin salnamələri hunların dövləti, idari-inzibati strukturu haqqında verdikləri bilgilərlə qərb variantını tamamlayırlar. Sonradan ərəb, fars dillərində yazılmış çoxsaylı tarixi əsərlərin əvvəlində Oğuz tarixi vermək ənənə halını aldı. Türkcə yazılan oğuznamələr bir qədər gec, XV əsrdə meydana çıxmışdır. Latin dilində də oğuznamələrin yazıldığı qeyd olunmuşdur (8).

Sayı iyirmidən çox olan salnamələrdə oğuzların mifologiyası, söz sənəti, tarixi, Nuh oğlu Yafesə bağlanan şəcərələri verilmişdir. Tarixi-xronoloji müsəlman oğuznamələrindən ən məşhurları F.Rəşidəddinin “Oğuznamə”si (XIV), Yazıçıoğlu Əlinin “Təvarixi ali Səlcuq” (XV), Mahmudoğlu Həsən Bayatlının “jami cəm-ayın” (XV), Əbubəkr Tehraninin “Kitabi-Diyarbəkriyyə” (XV), Ənvərinin “Düsturnamə” (XV), Mirxondun “Rövzətüs-səfa” (XV), Xandəmirin “Xülasət əl-əxbar” (XVI), Osman Bayburtlunun “Tarixicədid mirətül-cahan” (XVI), Hafiz Tanış Buxarinin “Şərəfnameyi-şahi” (XVI), Salır Babanın “Oğuznamə” (XVI), Əbül Qazi Bahadır xanın “Şəcərəyi-tərakimə” (XVII), Şəkarim Xudayberdioğlunun “Türklərin, qaxaxların, qırğızların və xan sülaləsinin şəcərəsi” (XIX) əsərləridir. Bu oğuznamələrin, demək olar ki, hamısı eyni mifoloji şəcərə, eyni tarixi hadisələr, təqribən eyni oğuz hökmdarları haqqında məlumat verir (8).

F.Bayatın fikrincə, “...Oğuznamələr Hun dövründə və bəlkə də skif-saka dövründən məlum imiş. Bunu Əfrasiyab (Alp Ər Tonqa) haqqında verilən məlumatlar da təsdiqləyir. N.Biçurin oğuznamə motivlərinə və oğuznamələrə yaxşı bələd olduğundan “Metə Şərqdə Oğuz adı ilə məşhurdur” deyir. Həm Metə, həm də Oğuz kompleksi arasındakı bu yaxınlıq tarixi və mifoloji obrazı eyniləşdirmiş, hər iki obrazı vahid bir motivə bağlamışdır. Belə oxşarlıq Oğuz Buğra xan, Oğuz Çingiz, Oğuz Teymur arasında da var. Bir sözlə, əfsanələşən hər bir cahangir özündə oğuznamə motivlərini əritmişdir” (1, s. 6).

K.Vəliyev “Oğuznamə”ni belə şərh edir: “Oğuznamə – oğuz eposudur. Oğuznamə – oğuz tarixidir. Oğuznamə – oğuz mədəniyyətinin nəsildən-nəslə keçə-keçə yaşayan həyat kitabıdır” (10, s.3).

“Oğuznamə” dastanlarındakı epik qəhrəmanlar oğuzların ictimai şüurunun uzun zaman kəsiyində formalaşmış etik, mənəvi-əxlaqi normaları ifadə etmələri ilə diqqət çəkirlər. Alp və onun alp-ərən, qazi kimi törəmələri epik mətnlərin məzmunundan da göründüyü kimi yalnız xeyirxahlıqlar etmək, qəhrəmanlıq göstərmək üçün dünyaya gəlmişlər. Oğuz qəhrəmanlarının başlıca mahiyyəti də məhz digər qütbə yer alan anti-qəhrəmana qarşı mübarizədən ibarətdir. Oğuznamələrdə Oğuz elində baş verən hadisələr dünya dövləti qurmağa və onun sərhədlərini qorumağa yönəlmişdir. Bu aparıcı ideya ətrafında təmərküzləşən qəhrəman tipləri qruplaşaraq epik təhkiyənin vahidliyini təmin edir (2, s.15-16).

“Oğuznamə” türklərin sözlü tarixidir. Türklər ən qədim dövrlərdən öz soy-köklərinə, hökmdarlarına sevgi və hörmətlə yanaşmış, həmin sevginin əlaməti olaraq, şeirlər qoşmuş, dastanlar yaratmışlar. Bu sənət nümunələri “Oğuznamələr”in tərkib hissəsidir.

Oğuznamə mövzusunda tez-tez müraciət edən tədqiqatçılardan A.B.Ercilasun yazır: “Daha neçə qədim əsərlərimiz Oğuznamə adını daşıyır. Bunlardan biri 3-cü Mehmet dövründə yazılan Seyyid Lokmanın kitabıdır. (İcmâl-i Ahvâl-i Âl-i Selçuk der-Konya ber-müceb-i nakl ez-Oğuznâme). Seyyid Lokman Oğuznamədən bəhrələnərək Anadolu Səlcuqlarının tarixini yazmışdır. Hətta Sarı Saltukun Rumelinə köçünü Oğuznamədən götürmüşdür. Müəllim Cevdət yazdığına görə, Ahmet Vefik Paşanın kitabxana indeksində iki ədəd Oğuznamə varmış” (4, s.5).

A.B.Ercilasun bildirir ki, “Oğuznamə”də üç əsas bölüm var: 1) Türklərin əfsanəvi hökmdarı olan Oğuz Kağanın atalarını, onun özünü və fəaliyyətini, Oğuzdan sonra gələn hökmdarlar silsiləsini və onların fəaliyyətini anlatan bölüm, 2) Atalar sözləri və hikmətli sözlərdən ibarət bölüm, 3) Dədə Qorqud boyları (hekayələri). Bu üç bölümü bir arada cəmləşdirən hər hansı

bir əsər bu günə kimi tapılmayıb. Ancaq bu üç bölümdən hər birini ayrı-ayrılıqda əks etdirən yazılar dövrümüzə çatmışdır. Dolayısıyla, Oğuznamə itmiş hesab edilə bilməz. İtməmiş olan üç bölümün bir arada cəmləşdiyi ən qədim əlyazmadır (3).

Şərafəttin Ömərə görə, 1. "Kitabi-Dədə Qorqud" hekayələri uyğurların ən əski şaman özəlliği daşıyan Oğuznaməsindən başlayır. 2. Mərkəzi Asiyadan Ruma qədər olan coğrafi məkanda meydana gələn oğuznamələr bu qədim uyğur Oğuznaməsini təqlid yolu ilə meydana çıxmışdır. Bu baxımdan uyğurların Oğuznaməsi bütün Oğuznamələrin ana qaynağıdır. 3. Ərgənə Kon dastanı Oğuznamənin davamıdır (14, s.106).

A.B.Ercilasun qeyd edir ki, Çingiz xanın şəcərəsi də Oğuz Xana söykənirmiş... "Ərgənəkon"dan çıxan Kiyat, Kiyatın soyu da Oğuz Xana söykənir. Demək ki, biz yanırıq. Oğuznamələri, Oğuz Xaqan Dastanını sadəcə Oğuzlara aid düşünməklə yanırıq. Başdakı "Oğuz" kəlməsi bizi yanılır. Dastanın adında "Oğuz" kəlməsi olunca onun sadəcə Oğuzlara aid olduğunu düşünürük (4, s.8-9). Uzun sürən araşdırmaların yekunu olaraq, tədqiqatçı alim əminliklə vurğulayır ki, "Oğuz Xaqan çox daha qədimlərlə bağlıdır və bütün türkləri hakimiyyəti altında birləşdirmişdir. O, yalnız oğuzların deyil, bütün türklərin hökmdarı idi (4, s.10). Bu fikir F. Bayat tərəfindən də irəli sürülmüşdür: "Əslində Oğuznamələr təkcə oğuz dövlətinin epik ənənədə verilməsi (və ya salnamələrdə təqdimi) deyil, bütövlükdə bütövlükdə türk etnosunun epikləşmiş tarixi-ideoloji dastanıdır. Oğuznamələr bu cəhətdən şüurlu surətdə türkçülük ideologiyasını təbliğ edən" Orxon-Yenisey yazıları, Kaşqarlı "Divanı" ilə bir cərgədə durur (1, s. 89).

Oğuznamələrdə, eləcə də onunla bağlı əksər türk dastanlarında qəhrəman qeyri-adi gücə malik olur, bu güc hələ uşaq ikən özünü göstərir. Bu qəhrəman çox tez böyüyür, hələ gənc ikən şücaət göstərir.

F.Rəşidəddinin əsərində Oğuzun ad alması və buna bağlı həyat amalı belə təsvir olunur: "Mən şah çadırında (bərgah) doğulmuşam, ona görə hamı məni Oğuz adlandırmalıdır. Uşaqılıqdan, böyüyüb kişiləşəndən ta ən yetkin çağına qədər Oğuz həmişə allaha üz tutmuş, ona minnətdar olmuşdur. İstər yuxuda, istər ayıq halda həmişə o, böyük yaradanı mütləq yada salırdı. Ona allah qapısı açıldı. O, ən müxtəlif bilik sahələrində, ox atmaqda, nizə tullamaqda, qılınc oynatmaqda və alimlikdə dünya şöhrəti qazandı" (11, s.17). Bu qəhrəmanlar ulu əcdad, mifoloji qəhrəman kimi yaddan qalır.

Əd-Dəvadarinin "Dürər-üt-ticcan" adlı tarixi xronikasında 5-ci əsrdən əvvəlki dövrə aid yazılı epik Oğuznamənin mövcudluğu məlum olur. Təəssüf ki, Oğuz kağandan Səlcuqlara qədərki tarixi dövrü əks etdirən, "Kitabi-Dədə Qorqud"un da daxil olduğu bu dastan hələ tapılmamışdır.

Türk mifologiyası, o cümlədən Oğuz mifinin, oğuz dastanlarının araşdırıcısı S.Rzasoy yazır: "...əski oğuz türklərinin mif, ritual sisteminin «Oğuznamə» eposuna transformasiya olunması onu oğuz mədəniyyətinin çox mühüm işarəsinə çevirmişdir. Başqa sözlə, «Oğuznamə» eposu diaxronik baxımdan oğuz türklərinin kosmoetnik yaddaşının paradigmalər sistemini təşkil etməklə sinxron müstəvidə «Oğuz» adı ilə işarələnmiş türk etnosunun kosmoetnik strukturunu bütövlükdə proyeksiyalandıran mədəniyyət universumudur"(12, s.76).

A.Xəlil Oğuznamənin şifahi şəkildən yazılı şəkllə keçid istiqamətini üç mərhələyə ayırmışdır:

1. «**Bitik**»... Türk Tanrıçılığı dövrünə aid qədim türk kitabı. M.F.Köprülü mənbələrə isnad edərək «Ulu xan Ata Bitikçi»dən bəhs etmişdir... Birincisi, ehtimal etmək olar ki, «bitik» Tanrıçılığın müqəddəs kitabı idi. Ulu xan, yaxud Qorqud həmin dinin peyğəmbəri idi. İkincisi, «bitik» Şaman magik mətnlərindən ibarət idi. «İrk bitik» elə bu profilə uyğundur. Üçüncüsü, «bitik» folklor mətnlərindən, ilk növbədə, atalar sözü, məsəl, pişrov, kəlam, alqış, qarğış, and

və başqa paremioloji vahidlərdən təşkil olunmuşdu. Oğuz «bitiyi»ni bizə gəlib çatmamışdır. Ancaq buna baxmayaraq onun haqqında səhih məlumat vardır. 2. «**Namə**». Orta əsrlər türk kitabı. Oğuz variantı - Oğuznamədir. Bizə Rəşidəddindən («Cəmi ət-təvarix») tutmuş Əbülqazi xan Xivəliyə («Şəcərəyi-tərakimə» və «Şəcərəyi-türk») qədər çoxsaylı «oğuznamə»lər məlumdur. Bu kitablarda oğuz eposunun tərkib hissələri, müxtəlif janrları qorunur. 3. «**Kitab**». İslam eposasının türk kitabı. Ərəb-İslam mənşəlidir» (17, s.228).

Oğuzların həyatını əks etdirən, qəhrəmanlığını vəsf edən əsərin Oğuznamə adlanması, zənnimizcə, şifahi ədəbiyyatın yazıya keçidi ilə bağlıdır.

«Oğuznamə»nin türk etnokosmik dünya modelinin fəvqəlhərmoniya vasitəsi olması, başqa sözlə, «oğuznaməçilik» ənənəsinin türk etnokosmik şüurunun fəvqəlmaddiləşmə kodlarından biri olması «oğuznamə» vahidinə sistemin içindən baxdıqda birbaşa təsdiq olunur. Sistemə çöldən (tədqiqatçı məntiqindən) baxışla içəridən (mətnin öz məntiqindən) baxış fərqli mənzərələr verir. Bu mənada «oğuznamə» semanteminin türk (oğuz) milli şüurunun fəvqəlstruktur universumunu təşkil etməsi Əbülqazi «Oğuznamə»si ilə birbaşa təsdiq olunur (12, s.91).

Oğuzlar türk etnosunun aparıcı qollarından birini təşkil edir. Əsrlər boyu adlarını qoruyub saxlamış, digər türk boyları ilə differensasiya və inteqrasiya prosesi keçmiş, özünəməxsus əlamətləri qoruyub saxlaya bilməmişlər. Onları vəsf edən «Oğuznamə» semantik vahidi mahiyyət etibarilə özündə mif, tarix və eposu cəmləşdirən kosmopoetik leksemdir.

Təqribən 30-dan çox olan Oğuznamələr müxtəlifjanrlı, müxtəlif məzmunlu həm tarixi, həm də bədii əsərlərdir. Burada Oğuzun anadan olmasından tutmuş, onun formalaşmasına qədər mütəmül əylə -məişət mövzusu, oğuzların qəhrəmanlıq nümunələri, döyüş-savaş sənəti, dövlətçilik tarixi, dünya görüşləri, bədii-estetik zövqlərini əks etdirən ədəbi nümunələr daxildir. Bunlardan iki epik dastan daha geniş yayılmış və tədqiq olunmuşdur. XIV əsrin əvvəllərində uyğur əlifbası ilə yazılmış “Oğuz Kağan dastanı” Paris Milli Kitabxanasında saxlanılır.

Oğuzlarla bağlı geniş tədqiqat aparmış F.Sümər qeyd edir ki, “Uyğurca “Oğuz Kağan dastanı”nın da İranda, Elxani dövründə, Qazan xan və ya xələfi zamanında yazıldığına qətiyyənlə şübhə etmirik. Bu əsərin başqa bir yerdə, xüsusilə də uyğur ölkəsində yazılması mümkün deyildir. Çünki onun yazılmasına səbəb olan mənəvi hava ancaq İranda Elxani sarayı və onun ətrafında nəzərə çarpır. Bu mənəvi havanı qüvvətli bir türkçülük şüuru parlaq edir. Deməli, hər iki əsərin (Cam ət-təvarixdəki “Türklərin tarixi və Oğuzun cahangirliyinin hekayəsi” və “Oğuz Kağan dastanı” – Ə.H.) meydana gəlməsinə səbəb olan bu türkçülük şüurudur (13, 346).

Oğuz Kağan dastanı (Oğuznamə) türk dili, ədəbiyyatı, tarixi, mədəniyyəti, hüquq tarixi kitabıdır. Əsərdə oğuzların qırpaq, karluq, həmçinin digər türk tayfaları ilə tarixi əlaqəsi rəvayət olunur. Bu gün türk millətinin yaşadığı bəzi adət-ənənələrin kökü məhz bu dastandan qaynaqlanır, daha doğrusu, burada əks olunmuşdur. Türk ədəbiyyatında “Kitabi-Dədə Qorqud” da daxil olmaqla, bir çox əsər bu Oğuznaməyə söykənir. Dastanda türklərin şəcərəsi, Oğuz Kağanın doğuluşu, uşaqlıq və gənclik illəri, əqidəsi, ətrafındakılarla apardığı mübarizələr, xaqan olması, dünyanın müxtəlif ölkələrinə səfərləri, yürüşləri, övladları, damğaları və s. təsvir olunur.

Oğuz atalar sözlərində, deyimlərində onların kainat, zamanın gərdişi, insanların rəftar qaydaları, həyat kodeksi fəlsəfi düşüncələri cəmlənmişdir. Bu şeirlər oğuzun gələcək nəsillərinə təlim-tərbiyəsi, həyat dərslidir. F. Rəşidəddinin “Cəmi-ət-təvarix” əsərində Oğuzların tarixi ilk dəfə olaraq qələmə alınmışdır. Bu əsər oğuzlarla yanaşı, onların gəzdikləri, yürd yerləri, əlaqədə olduqları xalqların tarixini öyrənmək baxımından da əhəmiyyətli dir.

“Dədə Qorqud eposu” ən geniş yayılmış, ən çox oxunmuş, tədqiq olunmuş Oğuznamədir. Geniş coğrafiyanı əhatə edən “Kitabi-Dədə Qorqud”un üçüncü əlyazmasının tapılması bizə oğuzlarla bağlı yeni informasiyalar verir. Şübhəsiz ki, Dədəm Qorqudun düzdüyü, qoşduğu

Oğuznamələrin hər biri ədəbiyyatımız, tariximiz, milli kimliyimiz üçün əvəzsiz xəzinədir.

Kamil Vəli dastan yaradıcılığında, oğuznamə ənənəsində söyləyiciyə, ozana, aşığa xüsusi əhəmiyyət verilməsinin zəruriliyini diqqətə çatdırır. Çünki ənənənin davamlılığının, fasiləsizliyinin məsuliyyəti bu söyləyici xalq sənətkarlarının üzərinə düşür (6, s.184). Oğuznamələrin ifaçıları aşıq, ozan və baxşıdır. Kamil Vəli oğuz söyləyicisini xarakterizə edərək yazır: "Böyük Türk savaşlarında ordunun önündə gedən, döyüşçüləri ruhlandırان, coşdurان ozanlar-aşıqlar həm də bu döyüşləri yaddaşlara yazan, nəsil-nəsil ötürən, bütün zamanlar üçün əbədiləşdirən törə daşıyıcıları, mənəviyyat sütunları, sənət ustadları idi." (10). Bütün türk qəhrəmanlıq dastanları kimi, oğuznamələrin yaranmasında arxaik bahadırlıq nağıllarının rolu böyükdür. Araşdırmalara görə, bahadırlıq nağılları arxaik folklorun janrlarındandır və qəhrəmanlıq dastanları öz başlanğıcını, əsas etibarilə arxaik bahadırlıq nağıllarından götürür.

Qeyd edilənlər göstərir ki, "Oğuznamə" türklərin, xüsusən oğuzların tarix, etnoqrafiya, mədəniyyət, ədəbiyyat, hüquq və fəlsəfə kitabıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Bayat F. (Gözəlov). Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz Kağan" dastanı. Bakı- Sabah, 1993, 194 s.
2. Bəşirli X. Oğuznamə dastanlarında qəhrəmanların tipologiyası, Bakı, Elm və təhsil, 2019, - 150 s., s.15-16.
3. Ercilasun A.B. Oğuzname -<https://www.yenicaggazetesi.com.tr/oguzname-40664yy.htm> (24.03.2021)
- 4.Ercilasun A.,B..Oğuznameler Gözümü Açtı. Türk Dili Ocak 2020 Yıl: 69 Sayı: 817. s.4-10.
- 5.Ələkbərova E.N. Dilimizin ulu səsi – Dədə Qorqud abidəsi. Bakı: Nurlan, 2007,-240 s.
- 6.Xəlil A. Kamil Vəli Nərimanoğlunun Araşdırmalarında Oğuz Eposunun Tədqiqi Məsələləri. /Akademik Tarix və Düşünce Dergisi Cilt:IV/ Sayı:XI/ Mayıs/MMXVII, s.184.
- 7.Xəlili X. Dədə Qorqud Oğuznamələrinin yaranma tarixi və digər oğuznamələrlə paralellərin dövrü və səbəbləri. Bakı, Nurlan, 2007,44 s., s.30
- 8.Kitabi-Dədə Qorqud Ensiklopediyası. Oğuznamələr/ <http://dede.musigi-dunya.az/o/oguz-name.html>
- 9.Qafarlı R. Oğuznamələr nadir yaradıcılıq hadisəsidir. Xalq Cəbhəsi.- 2014.- 16 oktyabr, s.14
- 10.Oğuznamələr . Tərtibçilər və ön sözün müəllifləri: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı: Bakı Universiteti nəşriyyatı, 1993.
- 11.Rəşidəddin F. Oğuznamə. "Əcəmi" Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 2017, 168 s.
- 12.Rzasoy S. Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst. Bakı:Nurlan, 2008. – 188 s.
- 13.Sümər F. Oğuzlar. Bakı: Yazıçı, 1992, 432 s., s.346
- 14.Şerafəttin Ö.Oğuznameyə dair bəzi məsələlər.\ https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2014/09/1997_04_10_Omer.pdf/ s.106
- 15.Zeynalov F. R.Türkologiyanın əsasları. Bakı: Maarif, 1981, 347 s.
- 16.Баскаков Н.А. К этимологии огуз, огуз гаган. / Советская тюркология, 1982, №1, с.83-84, 89
- 17.Халил А.С. О проблематике письменности и жанрового состава Огузского эпоса (на материале «Книги Деде Коркута») // Тюркологический сборник. Вып. II, Материалы Международной тюркологической конференции «Языки и литература тюркских народов: история и современность». Елабуга: 2004, с. 228.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail:ekrem.h@mail.ru*

Akram Huseynzadeh**"OGUZNAMA" AS A MYTHOLOGICAL RESEARCH WORK**

It is also known from the article that in historical sources at the beginning of the 7th century Nine Oguz tribes living within the Goyturk state later created the khanate. It lived under the control of China, Goyturks, and Uyghurs, advanced from east to west at different times, established a state in the area from Karajuk Mountains to the Caspian Sea with its capital Yenikand, and mingled with various tribes. Over time, their religious beliefs and beliefs changed, and finally they played a decisive role in the ancestry of the Azerbaijani people. The name of the Oguz tribe is mentioned for the first time in the Yenisei inscriptions. It is reported that they live in the Tola-Selenga basin, and their leader is Baz Khagan. This divided the Oguz with ancient history into three groups and was reflected in the article. In our research, we have mentioned the Oghuz from the Goyturk period to the 10th century as the ancient, the Oghuz from the 10th-12th centuries as the middle, and the later Oghuz as the new Oghuz. In the article, the sources, main monuments, and topics covered by "Oguzname" were analyzed, referring to various scientific sources.

Keywords: *Oghuzname, Sky Turk, Karajuk, Prophet Noah, Shaman.*

Акрам Гусейнзаде**«ОГУЗНАМА» КАК МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

Также из статьи известно, что в исторических источниках в начале VII в.

Девять огузских племен, живших в пределах Гойтюркского государства, позже создали ханство. Она жила под властью Китая, гойтюрков и уйгуров, в разное время продвигалась с востока на запад, создала государство на территории от Караджукских гор до Каспийского моря со столицей Ениканд, смешалась с различными племенами. С течением времени менялись их религиозные убеждения и убеждения, и, наконец, они сыграли решающую роль в происхождении азербайджанского народа. Название племени огузов впервые упоминается в енисейских надписях. Сообщается, что они живут в бассейне Толы-Селенги, а их предводитель - Баз Хаган. Это разделило огузов с древней историей на три группы и нашло отражение в статье. В нашем исследовании мы упомянули огузов с гойтюркского периода до X века как древних, огузов X-XII веков как средних и более поздних огузов как новых огузов. В статье проанализированы источники, основные памятники и темы, освещаемые «Огузнаме», со ссылкой на различные научные источники.

Ключевые слова: *Огузнаме, Небесный тюрк, Караджук, пророк Ной, шаман.*

(Filologiya elmləri doktoru Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 14.04.2022

Son variant 16.05.2022

UOT 78

TURAL ADIŞIRINOV*

AZƏRBAYCANIN ŞİMAL-QƏRB BÖLGƏSİNİN FOLKLORUNDA
ÇEVRİLMƏ MOTİVİ

Məqalədə Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folkloru mifoloji aspektdən təhlil edilir. Bölgədən toplanmış folklor örnəklərində mifoloji motivlərdən çevrilmə motivi araşdırılır. Məqalədə şimal-qərb bölgəsindən toplanmış folklor nümunələrində çevrilmə motivinin daşa, ağaca, quşa çevrilmə invariantlarına rast gəlinir. Şimal-qərb bölgəsinin folklorunda çevrilmə motivinin ilkin araşdırılması elmi yeniliyi ilə səciyyəliyə bilər, həmçinin bu sahə müasir folklorşünaslıq elmi üçün maraqlı doğuran məsələlərdəndir. Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folkloru ümumazərbaycan folklorunun zəngin bir tərkib hissəsidir.

Açar sözlər: *Şimal-qərb bölgəsinin folkloru, mifologiya, çevrilmə motivi, ağac kultu, əfsanə, nağıl*

Ümumazərbaycan folklorunun formalaşmasında region folklor nümunələrinin müstəsna əhəmiyyəti var. Xüsusilə, Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinə aid olan Qəbələ, Oğuz, Şəki, Qax, Zaqatala, Balakən rayonlarından toplanmış folklor örnəklərində özünəməxsus spesifik cəhətlər, elmi - tədqiqat üçün yenilik daşıyan məqamlar diqqətçəkicidir.

Şimal-qərb bölgəsinin folklorunda ana abidəmiz olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının boyları ilə paralellik bu bölgənin özünəməxsus və orijinal səciyyə daşıyan cəhətlərindən biridir. Bundan başqa bölgənin folklorunun mifoloji aspektdən də araşdırılması, toplanan folklor örnəklərində mifik düşüncənin, arxetiplərin, kultların, mifik süjet və motivlərin tədqiqat müstəvisinə gətirilməsi də elmi-tədqiqat üçün yenilik daşıyan məqamdır.

Azərbaycan folklorunda mifoloji şüurun, mifik düşüncənin araşdırılması son illərdə folklorşünaslığımızın məşğul olduğu ən maraqlı sahələrdəndir. Bu xüsusda Ramazan Qafarlının “Mif və nağıl”, Seyfəddin Rzasoyun “Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst”, Ramil Əliyevin “Türk mifoloji düşüncəsi və onun epik transformasiyaları”, Oruc Əliyevin “Azərbaycan sehrli nağıllarının poetikası” kimi dəyərli tədqiqat əsərlərini qeyd etmək yerinə düşür. Bu əsərlərin köməyi ilə biz Azərbaycan folklorunda mifik düşüncənin nəzəri-metodoloji əsasını, mifin folklor ilə qarşılıqlı əlaqəsinin ən incə detallarını görmüş oluruq.

Tədqiqatçı alim, professor Seyfəddin Rzasoy “Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst” kitabında mif-folklor-ədəbiyyat münasibətlərinin dialektik strukturuna toxunaraq yazır: “Mifdən folklorə, folklorlardan ədəbiyyata inkişaf prosesində mif və folklor ədəbi düşüncənin struktur səviyyələrinə çevrilir. Bu baxımdan ədəbiyyatın milli özünüifadə kodlarından biri kimi dəyərləndirilməsi onun mif və folklor kontekstində öyrənilməsinə zərurətə çevirir.” [5, s.34]

Mənbələrə görə, Azərbaycan folklorunda mifoloji axın iki istiqamətdə özünü göstərmişdir. Birinci istiqamət mifik dövrün ilkin təsviri öz ifadəsini nağıl, əfsanə, əsatirlərdə tapmışdır. İkinci mifoloji qaynaq isə Azərbaycan folklorunun özülünü təşkil edən “Avesta”dır. İlk insan haqqında miflər, totemlə bağlı miflər, o cümlədən “Div” kultunun ilkin rüşeymi məhz “Avesta” kitabında qeyd edilmişdir.

Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folklorunun mifoloji aspektdən araşdırılması tədqiqat işimizin qarşısında duran əsas məsələdir. Tədqiqat işində bölgənin folklor örnəklərində mifik motivlərdən çevrilmə motivi tədqiqata cəlb olunub.

Çevrilmə motivi - Türk mifoloji obrazlar sistemində çevrilmə paradigması xüsusi önəm daşıyır. Professor Cəlal Bəydili (Məmmədov) “Türk mifoloji sözlüyü” kitabında yazır:

“Dönərgəlik (çevrilmə) demonik varlıqların görünüşü və təbiətində özünü göstərməklə yanaşı, mifoloji strukturlu personajın öz cildini magik yolla dəyişdirməsi şəklində təzahür edir. obrazın funksional səciyyəsinə əsaslı yer tutan dönərgəlik demonik təbiətli olmanın özündən gələn bir keyfiyyət kimi xtonik varlıqların başlıca əlaməti olub əslində onların ilkinliyi ilə bağlıdır.” [4, s. 37]

Azərbaycan folklorunda çevrilmə motivinin struktur-semantikasını daha geniş şəkildə folklorşünas alim Əsmər Əliyeva araşdırmışdır. O, “Azərbaycan folklorunda çevrilmə motivi” monoqrafiyasında çevrilmə motivini mifik yaradılış formulu kimi dəyərləndirir. Folklorşünas alim çevrilmə motivinin folklor mətnlərində əsas özəlliyini onun epik folklor süjetləri üçün xarakterik olmasında və metamorfoza (şəkiləyişmə) kimi təzahür etməsində görür.

Qeyd edək ki, bu motiv nəinki Azərbaycan şifahi ədəbiyyatına, eyni zamanda yazılı ədəbiyyatımıza da böyük təsir göstərmişdir. Müasir yazıçılarımızdan Azad Qaradərəlinin “Uları” hekayəsi bu motiv əsasında yazılmışdır.

Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folklor örnəklərində də çevrilmə paradigması orijinallığı ilə səciyyələnir. Şimal-qərb bölgəsindən toplanmış folklor nümunələrində çevrilmə motivinin daşa, ağaca, quşa çevrilmə invariantlarına rast gəlirik. Şimal-qərb bölgəsinin folklorunda ağac kultunun iki çevrilmə invariantıyla qarşılaşırıq. Ağaca çevrilmənin bölgənin folklorunda iki struktur xüsusiyyəti görünür: ağacın antropomorflaşması, ağacın reantropomorflaşması. Ağacın antropomorfizmi onu inkarnasiya və reinkarnasiya prosesinə yaxınlaşdırır, belə ki ağac insana və insan ağaca çevrilə bilər. Ağac kultu antropomorflaşanda o insana aid xüsusiyyətləri qəbul edir, yəni ağac doğur, ağac ağlayır vəs.

Şimal-qərb bölgəsindən əldə olunmuş bir folklor örnəyində ağacın antropomorflaşmasının şahidi oluruq. “Söyüd ağacı” [1, s. 124] əfsanəsində qardaşlardan biri o birini ədavət üstündə vurub öldürür və ağacın altında quyu qazıb meyidi basdırır. Bunları seyr edən söyüd ağacı ağlayaraq o gündən özünü lənətləyərək deyir: Allah, mənə yaradan yerdə daş yaradaydın, qardaş öz qardaşının qanını üstümə tökdü. Söyüd xəcalətli qalır, o vaxtdan həmişə başını aşağı salır. Əfsanədə biz ağacın sosial funksiyasını (şahidlik) görmüş oluruq. Ağacın digər xüsusiyyəti reantropomorflaşmasıdır. Adətən əfsanələrdə qızlar ən çətin məqamlarda ağaca dönməyi arzulayırlar. Bölgədən toplanmış “Yalqız ağac” [əlyazma] əfsanəsində qız onu təqib edən bəy oğlundan xilas olmaq üçün ağaca çevrilir. Yeri düşmüşkən qeyd edək ki, şimal-qərb bölgəsinin folklorunda ağac kultunun “Oğuz Kağan” dastanı və Altay mifologiyası ilə paralelliyi maraqlı doğuran məsələdir və elmi yeniliyi ilə seçilir.

Şimal-qərb bölgəsinin folklor örnəklərində çevrilmənin daha iki semantik xüsusiyyətini görürük: insandan heyvana çevrilmə, heyvandan insana çevrilmə.

İnsandan heyvana çevrilmə motivində quşa çevrilmə və digər heyvanlara, cansız varlıqlara çevrilmə obyektlərinə nəzər salaq. Adətən daha çox əfsanələrdə çətin vəziyyətdən xilas olmaq üçün quşa çevrilməyə rast gəlinir. Bölgədən toplanmış “Səxavətli qız” nağılında insandan heyvana (göyərçinə) çevrilməyə təsadüf edirik. Nağıldakı nümunəyə diqqət edək: “Sərdarın göndərdiyi adamlar dükənin qabağında yeşindilər. Oğlan gələndə yüyürüf unu tutmaq istədilər. Oğlan bir göyərçin oluf qundi dükənin aqoşqasına ma didi: ay allaxın bedbaxtı, mən səni varrandırmaq istiyirdim sən bilmədin.” [1, s. 199]

Bölgədən əldə olunmuş “İlan oğlan”, “Şahzadə oğlan və onun 40 yaşlı ilan arvadı”, “İsax və Musax”, “Nohur göl” kimi nümunələrdə insandan heyvana və digər cansız varlıqlar çevrilmənin şahidi oluruq. “İlan oğlan” mifində: “Oğlan tamahkar əmisindən xilas olmaq üçün Allaha yalvarır ki, onu elə bir şeyə döndərsin ki, əmisi həm ondan qorxsun, həm də o, qızilları qoruya bilsin. Allah oğlanı ilana döndərir. O vaxtdan el arasında bir söz gəzir ki, ilan qızıl üstə yatır” [1, s.49]. “Şahzadə oğlan və onun 40 yaşlı ilan arvadı” nağılında nəql olunur: “Şahzadənin

gözəl arvadı var, o, əslində qırx yaşında qadın görüşündə ilandır. Şahzadə bir gün onu yoxlamaq qərarına gəlir. Axşam yeməyində duzlu plov yeyən gözəl həqiqətən güclü susuzluq hiss edərək ərinə çağırır, o isə özünü yuxululuğa vurur. Qadın ərinin yuxuda olduğuna inanıb ilana dönərək qapının dəliyindən qonşu otağa keçir, burada su içdikdən sonar öz otağına qayıdaraq yenidən qadın olur [6, s.205]. Birinci nümunədə ilana dönən oğlandırsa, ikincidə qadındır. İkinci folklor örnəyində həm də reinkarnasiya ilə birgə inkarnasiya (heyvandan insana çevrilmə) prosesi də baş verir.

“İsax və Musax” əfsanəsində iki yetim qardaş İsax və Musax varlı bir adamın mal-qarasını otarırmış, kişi qəddar, paxıl, xəsis imiş, oğlanlar varlığının zülmündən qurtulmaq üçün son məqamda allaha yalvarırlar ki, onları quşa döndərsin bu zülmədən xilas olsunlar. Çətin vəziyyətdən xilas olmaq üçün quşa çevrilmə bu əfsanədə də ana xəttidir. “Nohur göl” əfsanəsində belə nəql olunur: “Əfsanənin sonunda şahzadə Nohur sevgilisi dəmirçioğlundan qara xəbər alır, atası oğlanın gecə ikən başını kəsdirir. Qız dəmirçioğlunun cəsədi önündə diz çöküb ağlamağa başlayır, Nohurun gözlərindən axan yaş o qədər çoxalır ki, göl əmələ gəlir. Gözəllər gözəli Nohur öz göz yaşlarında batıb boğulur.” [1, s.125]. Bu folklor mətnində isə insandan cansız varlığa çevrilmə xüsusiyyəti vardır. Şimal-qərb bölgəsindən toplanmış digər folklor örnəklərində təbiət hadisələrinə və təbiət obyektlərinə çevrilmənin dağa, daşa dönmə invariantlarına da rast gəlirik. Türk mifoloji düşüncəsində dağa, daşa dönmə əcdada qayıdış kimi də xarakterizə edilir. Bölgədən əldə edilmiş “Ana daş” [1, s.114], “Beşik daşı” [3, s.100], “Daş” [2, s.165] əfsanələrində reinkarnasiya prosesinin daşa dönmə çevrilməsiylə qarşılaşırıq. “Ana daş” əfsanəsində deyilir: “Ana düşmən qoşunundan qorunmaq üçün beşiyi sinəsinə qısıb dağlara doğru qaçır. Qoşun onun ardına düşür. Gəlinin yolunu dərə ağzına dirənir. Sənubər görür ki, dağlara sığına bilməyəcək. Hər tərəfdən düşmənlə əhatə olunub. Üzünü göylərə tutub yalvarır: - Ulu Günəş, məni bu itdərə yem etmə, daşa döndər! Düşmən atlıları bir də görürlər ki, gəlin qeyb oldu yerində iri bir daş əmələ gəldi. Atları saxlaya bilmədilər, hamısı daşa çırpılıb dərəyə yuvarlandı.” [1, s.114]. Əfsanədə diqqəti çəkən məqam reinkarnasiya hadisəsi baş verərək insan daşa çevrilir, əslində bu türk mifik düşüncəsində daşa dönməklə əcdada, ilkinə qayıdış prosesidir. Digər maraqlı məqam ana Allaha yox, Ulu Günəşə müraciət edir. Bu da əski türk düşüncəsində Günəşin inamlar sistemində böyük rol oynadığını əks etdirir. Azərbaycan folklorunda Günəş kultunun xüsusi yeri var. Şumer folklorunda Günəş tanrısı Utunun adı çəkilir. Bu əfsanədə də Günəş tanrı, sığınacaq rolunda çıxış edir. Azərbaycan folklorunda Günəşlə bağlı daha bir maraqlı faktı da demək yerinə düşərdi. Azərbaycanda tikilən evlərin qabaq tərəfinin gündoğana baxmasıdır. Burada digər səbəblərlə yanaşı, hər səhər Günəşi-əcdadı üfəqdə görmək, onu salamlamaq inamı da var. Qeyd edək ki, bu gün türk xalqlarının mifologiyasında daş kultunun önəmli yeri var. Qədim türklərdə hətta daşın insan ruhunu daşımaq xüsusiyyəti də vurğulanır. Məhz bu cəhətdən qədim türklərdə insanın daşa çevrilmə inamı daha güclüdür. Buna görə də həm ümumazərbaycan folklorunda, həm də türk mifologiyasında daşa çevrilmə ilə bağlı çoxlu əfsanə və rəvayətlər yaranmışdır. Şimal-qərb bölgəsinin folklorunda da məhz daşa çevrilmə ilə bağlı çoxlu əfsanə və rəvayətlərin toplanması bu bölgənin genetik cəhəti ilə, əski türk düşüncəsinə əlaqəsiylə bağlıdır. Bölgədən əldə olunmuş “Beşik daşı” əfsanəsində də daşa çevrilmə motivi maraqlı əksini tapıb. “Ana daş” əfsanəsində ana və uşağı birgə daşa dönürsə, “Beşik daşı”nda ana uşağını düşmən hücumundan qorumaq üçün dağlara qaçır. Düşmən ona yaxınlaşanda ana beşiyi qoyub qaçmağa məcbur olur, Allaha yalvarır ki, Allah, balama qılınc batmasın, balamı səndən istəyirəm. Beşik uşaq qarışıq daşa dönür. Elə o vaxtdan daş ziyarət yerinə çevrilir, uşaqsız analar daşın üstünə gələrək dilək diləyərmiş. Gördüyümüz kimi, dağa, daşa, suya, ağaca inam türk xalqlarının ən geniş yayılmış əski dini dünya görüşlərini təşkil edir. Bölgə nümunələrində ağacdən övlad istəmə ənənəsi olduğu kimi, daşdan da övlad istəmə düşüncəsi geniş əksini tapıb.

Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin folkloru ümumazərbaycan folklorunun zəngin bir tərkib hissəsi kimi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu bölgənin folklorunun özünəməxsus, fundamental, tədqiqat üçün yenilik kəsb edən sahələri diqqətçəkicidir. Bu xüsusda biz bölgənin folklorunun “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ilə bağlılığını xüsusi qeyd edə bilərik. Həmçinin bölgənin folklorunun mifoloji rakursdan da tədqiqi elmi yeniliyi ilə səciyyələnir. Xüsusilə, Şimal-qərb bölgəsinin folklorunda çevrilmə motivinin ilkin araşdırılması müasir folklorşünaslıq elmi üçün maraq doğuran məsələlərdəndir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. IV kitab. Şəki folkloru 1-ci cild. Bakı: Səda, 2000, 498 s.
2. Azərbaycan folkloru antologiyası. XIII cild. Şəki-Zaqatala folkloru. Bakı: Səda, 2005, 549 s.
3. Azərbaycan folkloru antologiyası. XVIII kitab. Şəki folkloru 3-cü cild. Bakı:2008, 531 s.
4. Cəlal Bəydili. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 123 s.
5. Seyfəddin Rzasoy. Mifologiya və folklor: nəzəri metodoloji kontekst. Bakı: Nurlan, 2008, 188 s.
6. Şəki folklor örnəkləri I kitab. Bakı: Nurlan, 2014, 414 s.

**AMEA-nın Şəki Regional Elmi Mərkəzi,
Mərkəzin Gənc Alim və Mütəxəssislər Şurasının sədri
kiçik elmi işçi
e-mail:tural.adisirinov@mail.ru*

Tural Adishirinov

THE MOTIVE OF TRANSFORMATION IN THE FOLKLORE OF THE NORTH-WESTERN REGION OF AZERBAIJAN

The article analyzes the folklore of the north-western region of Azerbaijan from a mythological point of view. Folklore samples collected from the region explore the motive of transformation from mythological motifs. In the article, the folklore samples collected from the north-western region contain invariants of the transformation of the motive of transformation into stone, tree, bird. The initial study of the motive of transformation in the folklore of the North-West region can be characterized by scientific novelty, and this field is one of the issues of interest for modern folklore studies. The folklore of the north-western region of Azerbaijan is a rich part of the all-Azerbaijani folklore.

Keywords: *Folklore of the North-West region, mythology, motif of transformation, tree cult, legend, tale*

Турал Адиширинов

МОТИВ ТРАНСФОРМАЦИИ В ФОЛЬКЛОРЕ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО РЕГИОНА АЗЕРБАЙДЖАНА

В статье анализируется фольклор северо-западного региона Азербайджана с мифологической точки зрения. Образцы фольклора, собранные в регионе, исследуют мотив трансформации мифологических мотивов. В статье фольклорные образцы, собранные из северо-западного региона, содержат инварианты трансформации мотива превращения в камень, дерево, птицу. Первоначальное изучение мотива преобразования в фольклоре Северо-Западного региона характеризуется научной новизной, и это направление является одним из вопросов, представляющих интерес для современного фольклористики. Фольклор северо-западного региона Азербайджана составляет богатую часть общеазербайджанского фольклора.

Ключевые слова: *Фольклор Северо-Западного края, мифология, мотив преобразования, культ дерева, легенда, сказка*

(Akademik Muxtar İmanov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 14.04.2022

Son variant 16.05.2022

DİLÇİLİK

UOT 81 41; 801.7

FİRUDİN RZAYEV

AZƏRBAYCAN TORPAĞI NAXÇIVAN ƏAZİSİNİN ETNOGENEZİ VƏ TARİXİNDƏN ERMƏNİLƏRİN “TARİX VƏ ETNOGENEZ” OĞURLUĞU

Azərbaycan torpağı Naxçıvan ərazisinin etnogenezini və tarixindən ermənilərin “tarix və etnogenez” oğurluğu

Məqalədə Naxçıvan ərazilərinə ermənilərin gəlmə olduğu, “Ermənistan” ərazisinin türklərə-Azərbaycana məxsusluğu tarixi faktlarla sübut olunur. Onların Balkan yarımadasındaki Frakiya ərazisindən “friq” adı ilə qovulduqları antik mənbələr, xristian və əcnəbi müəlliflərinin əsərləri ilə tam təsdiq edilir. Burada friq-ermənilərin etnik qrup kimi siyasi proseslərdə ilk friq, briq adlarını dəyişdirib, assimilyasiya olunaraq “hayas”, “erməni” adlandıqı qeyd edilir. Erməni tarixçiləri də öz tədqiqatlarında bu ərazilərə gəlmə olduqları, dil və mənşələrinin bilinmədiyini yazırlar.

Məqalədə Azərbaycan və Naxçıvan ərazilərinə köçürüldükdən sonra onların XIX əsrdən xalqımıza məxsus türk tayfa adı və soyadlarına yiyələndikləri, xeyli kəndləri tamamilə dağıtdıqları, faktlarla sübut edilir. Ermənilərin dünyaya “qədim erməni” mədəniyyəti kimi göstərdiyi m.ö. VI-I minilliklərə aid Azərbaycan və Naxçıvan əraziləri arxeoloji mədəniyyəti qədim türk mədəniyyətidir. Onların tarixi və dilinin oğurluq dil olmaqla, türk tarixi və dili əsasında formalaşdıqı, mənbə və tarixi faktlarla sübut edilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan, Naxçıvan, erməni adları, məntəqə adları, tarix və dil oğurluğu

İstənilən bir xalqın tarixi inkişafı, onun tayfa birliyindən xalqa çevrilmə tarixi prosesi son dövr tədqiqat əsərlərində haradasa iki min illik bir dövrlə bağlı olaraq göstərilir. Təbii ki, bu inkişaf dövründə hər bir xalq öz mədəniyyətini, mifoloji inancını, öz dilini və adını olduğu kimi tarixə yazır. Lakin bu proseslərdə bir qrup tayfalar mövcuddur ki, onlar hələ bu gün belə xalq kimi formalaşa bilmir, əsasən güc olan dövlətlərə sığınmaqla özlərini qorumağa cəhd edir və siyasi yöndən bu güclərin tabeliyində özlərinin adət-ənənələrinə uyğun “inkişaf” yolu seçir. Bu yolda onlar özlərinə tarix yaratmaq, beynəlxalq aləmdə tanınmaq üçün, müxtəlif yollar seçirlər. Bəzi qruplar sahib olduqları müsbət yönlü mövcud mədəniyyətlə beynəlxalq aləmə özlərini tanıdır, bəzi etnik qruplar mövcud dünya mədəniyyətindən özlərinə mədəniyyət götürür, bəziləri isə özgə tarixinə sahib çıxmaqla, böyük gücərin siyasi marağına xidmət etməklə özlərini “tayfa” kimi dünya ictimaiyyətinə göstərməyə çalışırlar. Belə tayfalardan biri də günümüzdə hələ 2 milyona çatmayan ilkin adda “**friq, briq**”, bəzi tarixi proseslərdə siyasi gücə yarımaqla “**hayas**”, son dövrlərdə isə rus siyasəti ilə türklərə qarşı istiqamətlənmiş özünü “**erməni**” kimi göstərən və gəlmə tayfalar olan, Balkan yarımadasından qovulan tayfalardır. Günümüzədək onlar tarix boyu bu ərazilərdə olmamış, Balkan yarımadasından qovulduqdan sonra bəzi xristian dövlətlərinə arxalanmaqla, onların köməyi ilə türk ərazilərində yerləşib türklərdən torpaq iddiası etməkdədirlər.

1820-ci illərdən I Pyotrun vəsiyyəti ilə rus siyasəti nəticəsində ərazilərimizə köçürülən bu “ermənilər”, öncə Göyçə mahalında 6 kəndə yerləşdirilmiş, 1849-cu il I Nikolayın sərəncamı ilə bu ərazidə “Erməni əyaləti” statusuna çatmışlar. O dövrdə İslam dinini qəbul etdiyimizdən Qıpçaq, Xaçmataq, Skif kimmerlərə məxsus olan Tanrı məbədləri, eləcə də qədim türk yazılı daşlarının qorunduğu vənglər- Bəngü taş-yazılı daş məbədləri boş qaldığından, bu məbədlər yenidən xristianlığı qəbul etmiş ermənilərə verilmişdir. “Qafqazı xristianlaşdırmaq və yerli əhalini deportasiya etmək” siyasi oyunundan bəhrələnən əslən “friq, briq” adlı bu etnik qrup Çar Rusiyasının nəzarəti altında qədim türk Ərmən tayfalarını tarixinə sahiblənməyə başlamışdır (1, s. 21-38).

İstər antik mənbələr, istər son yüzilliklərin tarixi sənədləri İrəvan və Naxçıvan xanlıqları

ərazilərinin prototürk-Azərbaycan türklərinin ana yurdu olduğunu, bu ərazilərə ermənilərin gəlmə olduğunu, Türkiyə torpaqlarında da ermənilərin yerli sakinlər olmadığını göstərir. Göstərilən coğrafi ərazilər m.ö. minillikdən bu günə qədər prototürk tayfalarının torpağı olmuş, bu prototürklər Mesopotamiya, Elam, Hett, Assur, Axiyava kimi xeyli ərazilərə və dövlət qurumlarının torpaqlarına yayılıb öz mədəniyyətlərini bu dövlətlərə aşılamışdır. Sonralar bir qrup As, Türükkü, Naxər, Subər, Su, Sak, Koman, Qıpçaq və s. türklər m.ö. II minilliyin I yarısında şimala doğru yayılmış, Çin mənbələri və "Orxon-Yenisey" daş yazılarında öz adlarını əbədiləşdirmişlər (2, s. 20; 7, s. 57-90). Bu yurdlardakı məntəqə adları oykonimlər qədim türklərin adını daşımışdır ki, ermənilər bu ərazilərdə məskunlaşdıqdan sonra, türk tayfa adlarını, dini inanc və türk sənəti ilə bağlı adları özlərinə ad və soyad, kimi götürməklə, bu ərazidə qədim dövrdən yaşadıklarını göstərməyə çalışmışlar. Bunun üçün onlar üç əsas məqsədə sahib olmağa cəhd etmişlər.

İlk olaraq Suriya, Liviya, Türkiyə ərazilərindən Rusiyanın siyasi məqsədi ilə gətirilərək Türkiyə sərhədində "xristian dövləti" yaratmaq məqsədi ilə qədim Naxər-müasir Naxçıvan torpaqlarında onları məskunlaşdırmışlar ki, o dövr bu ölkə ərazisi Urmiya, Göyçə, Van gölləri arası əraziləri əhatə edirdi (8, s. 92-127).

Onlar bu ərazilərdə olmayan "tarixlərini qədimləşdirməkdən" ötrə ilk olaraq qədim türk tayfa adlarına sahib çıxmağa çalışaraq tayfa adlarının sonuna -yan komponenti qoşmaqla, özlərinə qədim türk tayfa adlarını ad və soyad kimi götürmüşlər. Bu gün erməni adları və soyadlarına diqqət etsək, xeyli sayda soyad Asaturyan, Kasayan, Lalayan, Saakyan, Kasparyan, Manqaçuryan, Manandyan, Giləyan, Qaməryan, Qaziyan, Şirakyan kimi uydurma "adlar və soyadlar" bir başa as, kas, kuti, hürrü, lullubi, doray, subər, koman, kaspi, sak, maq, gel, kimmer, qazan, şirak türk tayfa adlarını daşıyır ki, onlar bu adlar və soyadlarla özlərini dünya ictimaiyyətinə təqdim edirlər. Bu tayfaların tarixlərə sahib çıxmaq istəyən ermənilər, göstərilən türk tayfa adlarını özlərinin əcdadı kimi qələmə verirlər. Təbii ki, xristian faktoru da onların bu siyasi oyununa dəstək verməklə, onların bu ərazilərdə "qədim tayfa" olduğunu təbliğ edirlər.

Bütün bunlara baxmayaraq, istər tarixi mənbələrə, istər antik müəlliflərin əsərlərinə nəzər saldıqda, bu göstərilən tayfaların qədim Azərbaycan ərazilərində m.ö. VI-I minilliklər arası yaşadığının şahidi oluruq ki, bu faktlar, ərazi mədəniyyət nümunələrinin qədim türk-azərbaycanlılara məxsus olduğunu tam olaraq sübut edir. Sonralar bu prototürklər ana yurdları olan bu ərazilərdən ətraf ərazilərə, daha çox şərq və şimala doğru yayılmışlar (4, s. 70, 145, 242-244, 264, 285; 11, s. 299-301, 303, 316, 376-379, 515-516, 526-532) ki, ümumtürk arealındakı coğrafi adlarda biz bu tayfaların izlərini görürük. Bu tayfalarla bağlı məntəqə adları bu gün belə Türkiyə, Orta Asiya, Altay, Krım, Sibir tatarları və s. türklərin ərazilərindəki Asbulaq, Azamxan, Asatabad, Askalan, Astraxan, Kasan, Kaskalan, Kaskinən, Kaspi, Kasli, Sakar, Saki, Sakuz, Saka, Manqışlak, Manqut Manqan kimi yüzlərlə coğrafi adlarda qalmaqdadır (6, s. 25-29, 49, 54-61, 74-75, 90-91 116, 121). Bu cür tayfa adlarından yaranmış məntəqə, yurd yerləri adlarının ermənilərə aid ad kimi dünya ictimaiyyətinə təqdimi kimi bu cür **tarixi faktlar, ermənilərin tarix oğurluğunun danılmaz sübutları olmaqla onların əsl sifətlərinin bariz nümunəsi kimi özünü təsdiq edir.** Bütün bunlarla yanaşı Azərbaycan xalqının milli geyim nümunələri, musiqi mədəniyyətimizdə yer alan zurna, qaval, tar, kamança, balaban kimi alətlərimizi, yallı nümunələrini, "Dədə Qorqud" dastanımızın, adandan **Qorqudyan** seçimi, tük məişəti ilə bağlı adlardan, rütbə və qədim müasir türk-Azərbaycan mifoloji inanclarında yer alan Xuda, Allah və s. adlardan **Xydayan, Allahverdiyan, Dəmirçiyan, Bağdasaryan, Qaziyan, Şahnəzəryan, Muxitaryan, Arzumanyan** kimi minlərlə "soy adları" düzəldən **erməni friqlər hansı xalq statusu, hansı mədəniyyət və hansı dini inancdan danışa bilirlər?**

Bununla kifayətlənməyən ermənilər türk-Azərbaycan dastan adımızdan başqa,

ulularımızla bağlı işlənən qədim sözləri, məişəti, adət və ənənələrimizlə bağlı adlarımızdan da özlərinə **Dədəyan, Balayan, Babayan, Köçəryan, Çaparyan** kimi soyadlar düzəltməklə, bir sözlə **türk-Azərbaycan tarixi və dilini oğurlamaqla bunu dünya ictimaiyyətinə “erməni mədəniyyəti, tarixi və dili” kimi təqdim edirlər.** Əgər Azərbaycan və ümumtürk adlarına diqqət etsək, ortalığa haqlı olaraq belə bir sual çıxır. Doğrudanmı milyon yarıma çatmayan ermənilər bütün türk arealına “təsir gücündədir”? Təbii ki yox. Bütün bunlar ümumtürk mədəniyyəti, dili və tarixinə yönəlmiş bir siyasi oyun, türk tarixinə bir təhqir və ləkədir ki, beynəlxalq aləm bunu sükutla qarşılayır. Eramızın XIX əsrində ərəzilərimizə yayılmış ermənilərin yaşayış yerlərimiz ətrafından aşkar olunan m.ö. V-I minilliklərə aid arxeoloji nümunələrə də sahib çıxıb “qədim tarix və mədəniyyətə sahib “yerli xalq” kimi dünyaya özlərini tanıtmaları gülünc doğurur. Fikrimizcə, **bu ümumtürk mədəniyyəti, dili və tarixinə xristian qəsd, ermənilərin tarix, dil oğurluğunun danılmaz sübutlarıdır.**

Göstərilən bu adlar ümumtürk arealında bütün türk inancı, məişəti və adlarında qədim daş yazılarda hazırda da işlənərkəndədir. Bu tayfalar, onların inancları və məişəti Herodot, Strabon, Klavdi Ptolomey, Korneliy Tatsit, Kvint Krutiy Ruf, İosif flavi və b. əsərlərində də yer alır ki, biz aşağıda bu məsələyə toxunacağıq. Təbii ki, milyon yarıma çatmayan ermənilər bütün türk dünyasının dilini, onların coğrafi adlarını yaratmamışlar.

Bundan sonra onlar bu tayfa adlı məntəqələrə sahib çıxmağa çalışmışlar. Adlara qədim türk sözləri olan **berd-**“qala, qurdlar”, **ban/van** -“uca, min”, **bat/pat-**“bölgə, yurd, saray”, **kap-**“ölkə”, **aran/ərən-**“igid, at, ilxı yeri”, **kan-**“məkan, yurd”, **ked/qut/kerd-**“güclü, geniş”, **şad-**“rütbə”, **şen-**“şenlik, yaşayış yeri” (Kürşad, Elşad, Ulun şad), **zor/zur-**“işiq”, və s. kimi qədim türk sözlərini (3, s. 51, 81, 118, 289, 292, 396) artırmaqla, guya “erməni dilinə” çevirirlər.

Biz tarixi qaynaqlara diqqət etdikdə burada ələ keçirilən Azərbaycan torpaqlarında 1918-ci ildən başlayaraq 1991-ci il tarixə qədər 898 məntəqə adını dəyişdirmişlər. Bu məntəqə adlarında yer alan **As, Kuti, Kas, Dor, Hürri, Sak Sar, Bus, Kəngər, Xaçmatak** kimi etnooykonmlər dəyişdirilsə də yeni adlar qoyularkən yenə də bu adlara, **Kasaran, Sarakap, Kutikan, Xaçdur, Saxkaşat, Pokraşen, Kutaşen Sarnakunq, Darbas** kimi tayfa adlarını əlavə etmişlər.

Burada **As, Kuti, Dor, Bus, Şar, Maq, Kanq/Kəngər, Qas/Kas, Xaçmataq, Kuti** kimi tayfa adlarından yaranmış məntəqə adları və türklərə məxsus adlarımızı dəyişdirməklə məqsəd adlara erməni sözləri əlavə edilməklə bu məntəqə və tayfa adlarının erməni tayfaları kimi göstərməkdən ibarət olmaqla onları “erməniləşdirmişlər”. **Bu sənəddə göstərilən 898 məntəqə adları göstərilən sözlərə istinadən dəyişdirilmiş, 254 kəndi isə tamamilə dağıdılmışdır** (10, s. 13-14, 20-25, 35, 55, 56).

Bu prosesin 1918-1991 son dövrlərdə həyata keçirilməsi erməni dilinin proto Azərbaycan türk dilindən formalaşdığını bir daha sübut edir.

Bəs ermənilər ilk etnik qrup şəkilində harada olmuşlar və adları nə idi? Onlar hansı dildə danışmış, hansı mədəniyyətə sahib idilər? Bu istiqamətdə biz heç bir türk mənbələrinə istinad etmədən, yalnız əcnəbi mənbələrindəki tarixi faktları oxucuların nəzərinə çatdırmaq istərdik.

Miladdan öncə IV-III yüzilliklərdə Balkan yarımadasındakı Frakiya ərazisində kiçik etnik qrup olmuş **friq-briqlər**, oğurluq, quldurluqla məşğul olub, çox pis məişət adətlərinə sahib idilər. İndi özlərini “qədim xalq”, “qədim mədəniyyətə sahib xalq” Qafqazda “yerli tayfalar” kimi göstərməyə çalışan **friq-briqlər** miladımızın ilk yüzilliyinə qədər nə hazırkı Kiçik Asiya-Türkiyə ərazilərində, nə də Qafqazda, eləcə də Azərbaycan ərazilərində məskunlaşmamışlar. Onlar miladımızın III yüz ilində Balkalardan qovularaq Livan, Suriya ərazilərinə yayılmış, IV yüzilin sonu Hetlərin Hayasa əyalətinə köç etmiş, burdan qovularaq Ərmən yaylasına, oradan da qovularaq Pomaya sığınmışlar. 1820-ci illərdə Romadan da kütləvi şəkildə qovulan **friq,**

briqlər Rus siyasəti ilə yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi bir qismi Azərbaycanın Göyçə mahalına yerləşdirilmiş, bu ərazilərə onların gəlişi 1976-cı ilə qədər davam etmişdir (9, s. 45-54).

Herodot özünün "Tarix" əsərində qeyd edir ki, frakiyalılar-friqlər (briqlər) Balkan yarımadasında yaşayan etnik qruplardan biridir. Onlar Frakiya dilinə uyğun danışirlar. O, friq-briqlərin Kiçik Asiya-indiki Türkiyə ərazilərinə m.ö. II yüzillikdə Frakiyadan köçdüklərini, dillərinin Hind-Avropa dilinə aid olmaqla, frakiyalılara qohum dil olduğunu göstərir. Burada Frakiya Şimal Ynanstanın kiçik bir əyaləti kimi Skif və Makedoniyanın sərhəddində göstərilir. Herodot qeyd edir ki, istər Lidiya çarı Aliatta, istərsə də fars çarı I Daranın oğlu Qistasb dövründə Frakiya onların əsarəti altında idi (5, I, 28, 72, 168; II, 2, 103, 134; III, 90, IV, 49, 74, 80, 99, 118; V, 49; VII, 73; IX, 32). Diqqətlə izləsək, burada hadisələr m.ö. VI əsrin sonu II əsrin əvvəlləridir ki, Frakiya və friq-briqlər əsarət altındadırlar.

Biz mənbələrdə Frakiya ərazilərinin indiki Bolqarların kiçik bir hissəsi olduğunu, friqlərin Qalis çayından qərbdə Sanqariya çayı ətrafında Frakiyada yerləşdiklərini qeyd edir. Burada kimmerlərin hücumu ilə friqlər-briqlər m.ö. III əsrin əvvəllərində Balkan yarımadasının cənubuna köçürlər. Makedoniyalı İskəndər öldükdən sonra, isə m.ö. III yüzilliyin sonlarında Frakiya Lisimaxın, Vaviloniyanın hakimiyyəti altına düşürlər (9, s. 45-54). Bu faktlar sübut edir ki, onlar hələ m.ö. III yüzillikdə balkanlarda yaşayırdılar.

Bu etnik qrup öz adətləri, davranışları və soyğunçuluqları nəticəsində skiflər tərəfindən m.ö. II-I əsrlərdə balkanlardan qovulmuşlar. Lakin onlar m.ö. II-I əsrlərdə oradan qovulsalar da, qədim türk əraziləri İrəvan, Qarabağ, Zəngəzur, Diqor-Dügər, Qağızman b. ərazilərimizdəki m.ö. IV-III minilliyə aid arxeoloji mədəniyyət nümunələrini, m.ö. V minilliyə aid qədim As, Bastul Turdetan əlifbası ilə yazılmış daş yazı və məzarlıq yazılarına utanmadan erməni yazıları kim özlərinə aid etməyə çalışırlar. **Onlardan 5 min il qabaq tarix səhnəsində belə olmadıqları dövrdə bu türk mədəniyyətini internet saytlarında "qədim erməni mədəniyyəti" kimi təqdim edən friq-ermənilərin tarix, mədəniyyət, dil oğurları bu faktlarla göz önündədir.**

Bütün bu uydurma və yalanlara Erməni tarixçisi R.G.Hovanesyan son nöqtəni qoyaraq yazır: **"Qədim zamanlardan son dövr nəzərə alınmazsa, Klikiyadan Qafqaza qədər erməni torpağı olmayıb"**. M.Xorenli də yazılarında: "Biz haylar balaca, azsaylı, zəif xalq olmuşuq. Buna görə də həmişə güclü xalqların hakimiyyəti altında olmuşuq. İndi olduğu kimi, əvvəlcədən də haylar elmi və şifahi xalq ədəbiyyatına sahib olmamış və onu sevməmişlər", - ifadəsini işlədir (9, s. 45-54).

Nəticə olaraq sonda qeyd edə bilərik ki, Azərbaycan torpaqlarında erməni tarixi, mədəniyyəti, coğrafi adlar olmayıb, bu adlar 1820-ci illərdən sonra rus siyasəti ilə ərazilərimizə yerləşdirilən ermənilərin uydurmalarıdır. Onların istər dili, tarixi, etnogenezi və mədəniyyəti Azərbaycan və Türkiyə türklərindən oğurlanmışdır. Bütün bu tarixi faktlar **ermənilərin dili, tarixi, etnogenezi və mədəniyyətinin türklərdən oğurlandığını, Naxçıvan ərazilərində onların tarixi olmadığını tam sübut edir!**

ƏDƏBİYYAT

1. Cəlilov F.A. Haylar Ərmənistanı necə oğurladılar, yaxud N.Gəncəvinin Şirini Erməni qızdırdı. Bakı: Kür, 2000, 28 s.
2. Əski türk yazılı abidələri müntəxəbatı. Bakı: Universitet nəşriyyatı, 1993, 279 s. s. 20;
3. Древнетюркский словарь. Ленинград: Наука.1969, 676 с.
4. Дьяконов И.М. История Мидии от древнейших времен до конца IV в. до н.э. Москва: Наука, 1956, 485 с.
5. Геродот. История. Перевод и примечания Г.А Стратановского. Ленинград: Наука, 1972, 599 с.

6. Малый атлас мира. Москва: Картография ГУГК, 1985, 331 с.
7. Rəcəbov Ə., Məmmədov Y. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı: Yazıçı, 1993, 400 s., s. 57-90
8. Rzayev F.H. Naхçıvan əhalisinin etnogenezi tarixindən (miladdan öncə VI-III minilliklər). I c. Bakı: ADPU-nun mətbəəsi, 2013, 528 s.
9. Rzayev F.H. Friq-ermənilərin türklərdən "Tarix" oğurluqları//Kültür Evreni. Uluslararası Hakemli Dergi-Sosial bilimler. Bakanlıklar-Ankara, 2020, №38, s. 45-54
10. Tarixi adlara qarşı soyqırımı. Bakı:Təhsil, 2006, 92 s.
11. Всемирная история. Т. I, Москва: Госиздат, 1956, 746 с.

*AMEA Naхçıvan Bölməsi
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail: firudinrzayev@gmail.com

Firudin Rzayev

THE STEALING OF "HISTORY AND ETHNOGENESIS" OF THE ARMENIANS FROM THE ETHNOGENESIS AND HISTORY OF NAKHCHIVAN PROVINCE, THE LAND OF AZERBAIJAN

It is known in the article that the territories of Nakhchivan are inhabited by Armenians, and that the territory of "Armenia" belongs to the Turks-Azerbaijanis with historical facts. The ancient landscape from which they were expelled from Thrace in the Balkans under the name of "Phrygian" is completely erased by the works of Christian and foreign authors. It is noted that the first Frig-Armenians in the political process as an ethnic group changed their names, assimilated and were called "Hayas", "Armenian". Armenian historians also visit these territories in their researches and write that their language and origin are unknown.

In the article identifies the Turks and their surnames belonging to our people after the control of the territory of Azerbaijan since the XIX century, their destruction of many villages. BC, which Armenians show to the world as "ancient Armenian" culture. The archeological culture of the territories of Azerbaijan and Nakhchivan belonging to the VI-I millennia is the ancient Turkic culture. Their history and language are determined by the language of the theft, the Turkish history and language formed, the source and historical facts.

Keywords: *Azerbaijan, Nakhchivan, Armenian names, place names, history and language theft.*

Фирудин Рзаев

ВОРОВСТВА «ИСТОРИИ И ЭТНОГЕНЕЗ» АРМЯН, ИЗ ИСТОРИИ И ЭТНОГЕНЕЗА НАХЧЫВАНСКОЙ ТЕРРИТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

В статье научными и историческими фактами обоснованы, что армяне были приезжими этническими группами на территории Нахчыван, территория нынешней «Армении», были землей прототюрков-Азербайджанцев. Их изгнание из территории Фракии Балканского полуострова с именем «фриг, бриг», были подтверждены античными источниками, и историческими фактами в книгах христианских и других зарубежных авторов. Здесь обосновывается историческими фактами, что этнические группы фриг, бригов на других территориях были ассимилированы и изменили свои имена на «армен» и «хайас». Армянские историки сами в своих исследованиях подтверждают, что они приезжие этни-

ческие группы в этих территориях и их язык, этнические корни не известно самим себя.

В статье с историческими фактами были подтвержены, что после переселении на территории Азербайджане, начиная с XIX века они переименованы с именами и фамилиями тюрков, с ними были разрушены и ограблены многочисленные сёлы. Азербайджанские и Нахчыванские археологические находки относившиеся к VI-I тысячелетием до нашей эры, которые армяне считают «своей культурой» все это древнетюркские культуры. Формирование их языки и истории были путём воровства от тюркского языка и культурой, все эти подтверждены историческими и языковыми фактами.

Ключевые слова: *Азербайджан, Нахчыван, армянские имени, название жилища, воровства истории и языка.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 11.04.2022

Son variant 14.05.2022

UOT 81.41

AYSEL MƏMMƏDBƏYLİ*

KÖÇÜRMƏLƏRİN MƏTNİN RİTORİK STRUKTURUNDA ROLU: REFERENSİAL KÖÇÜRMƏLƏR

Referensiya aktuallaşmış ad və ya reallığın obyektinə ekvivalent olanlardır. O, üç faktorla bağlıdır: sintaktika, semantika və pragmatika. Sintaktik funksiyasından asılı olaraq söz referent və qeyri-referent funksiyalarda çıxış edə bilər. Mübtədə və tamamlıq pozisiyasında adlar referent olaraq çıxış edirlər, lakin adlar predikat funksiyasında qeyri-referent olaraq işlənir. Çünki ad sintaktik funksiya aspektində mübtədə və tamamlığın referenti ola bilər. Onların predikat funksiyasına keçməsi qeyri-referentliyini şərtləndirir. Bunda da əsas fakt adların hansısa obyektə göstərməsi ilə bağlı olmaması ilə əlaqədardır. Referensiya pragmatika ilə sıx bağlıdır; denotatların referensial əvəzlənmələri müəllif intensiyasından asılı olaraq müxtəlif cür ola bilər. Referent bir termin olaraq dilçiliyə son dövrlərdə gəlməsinə baxmayaraq, nəzəri dilçilikdə özünə möhkəm yer tutmuşdur. İngilis dilində hansısa obyektə aid olan və ya nəyəsa istinad edən anlayışını verən bu termin son dövrlərdə lingvistik termin olaraq çox fəal olaraq işlənir. Məqalədə köçürmələrin mətnin ritorik strukturundakı rolundan, köçürmələrin bir növü olan referensial köçürmədən bəhs olunur.

Açar sözlər: mətn, dil, referensial, köçürmə, ritorik.

Mətn dilçiliyində referensiya kommunikasiya prosesində -informasiya ötürümü zamanı eyni semantik sahəyə aid adların bir-birini əvəzləməsi, mətnin struktur-semantik bütövlüyünə şərait yaradan vasitə kimi işlənir. Referensiya sözləmlə dünya arasındakı əlaqəni özündə əks etdirir. Bundan ötrü: 1. işarə əvəzlilikləri; 2. Xüsusi isimlər; 3. Ümumi isimlər, artikllar və s.ref-erent ola bilər. Kommunikativ situasiyanın xüsusiyyətlərindən asılı olaraq qeyd olunan referensiyalar mətndə öz yerini tapır. Dilçilikdə referensiyaların formalarından danışarkən nisbi fərqlərlə onu təsnif edirlər. C.Serlin təsnifi diqqətimizi cəlb edir. Onun bölgüsü aşağıdakı kimidir:

Xüsusi isimlər;

Xüsusi mürəkkəb adlar: Lena bacı, o adamın arvadı və s.;

Əvəzliliklər;

Titullar.

Bunlarla yanaşı, C.Serl referensiyanın həyata keçmə şərtlərini qeyd etməklə onun tam və uğurlu formasını da diqqətə çatdırır. Birincisi ikim ənalı deyil, dinləyiciyə birmənalı olaraq çatdırılır. İkincisi isə dinləyiciyə birmənalı şəkildə çatdırılmır və buında danışanlı günahlandırmaq olmaz [2].

Referensiya subyektiv aktdır; mətn quruculuğunda müəllifin intensiyasından asılı olaraq xüsusi və ümumi isimlərin, işarə əvəzliliklərinin, artiklların bir obyektə nəzərəən əvəzlənərək işlənilməsireferensial səciyyə daşıyır.

Köçürmə geniş anlayışdır; assosiativ düşüncənin məhsuludur, ikitərəfli münasibətin nəticəsidir. İnsanla insan, insanla təbiət münasibətlərinin kosmosun bir üzvü olaraq insan tərəfindən müəyyənləşməsidir. Tarixin lap qədim dövrlərində insanların və digər varlıqların xoşbəxtlik və ya bədbəxtlik daşıyıcısı olması qədim Yunan miflərində, folklor mənbələrində öz əksini tapmışdır. Şərq düşüncəsində Yuzarsifin (Yusifin) Misirə xoşbəxtlik gətirməsi qeyd olunan assosiativ düşüncənin məhsuludur. Və ya Tibet yoqalarında ruhun insanın cisminə köçürülməsi köçürmə barədəki düşüncənin daha qədim formalarından sayıla bilər. Bu mənada köçürmə tarixin qədim qatlarında mifik dünyagörüşdə sistem formasını yarada bilmişdir. Sonra o, psixoloji-məntiqi kontekstdə insan həyatının bütün sahələrinə ehtiva etmişdir. Dilçilikdə emosiyaların, hisslərin dəqiqliklə verilməsi üçün leksik assosiasiyalardan istifadə olunması insanla təbiət arasındakı və ya insanla insan arasındakı münasibətlərin yeni tərzdə dərk olunması, assosiativ

düşüncənin fəallaşması əlamətidir. Qeyd edək ki, nitqdə assosiasiyaların baş verməsi və ya yeni assosiasiyaların tapılması- müəyyənləşdirilməsi insan təfəkküründə yeni müəyyənləşmələrin nəticəsidir. Bu kontekstdə köçürmənin böyük bir qismi avtomatik, qeyri-şüuri olaraq baş verir [4]. Onun əsas mənbəsi insanların şüurunda formalaşmış və ümumbəşəri xarakter daşıyan köçürmə modelidir. Ona görə də assosiativ əlaqələr ixtiyari və qeyri ixtiyari şəkildə təzahür edir. O, dinamik prosesdir, törəmə xüsusiyyətinə malikdir. Dilin leksik səviyyəsində köçürmələr assosiativ köçürmələrdir, onlar radikal və zəncirvari deyə iki qismə bölünür. Radikal köçürmələr çoxmənalı sözün mərkəzi məna ilə bağlı olduğu halda, zəncirvari köçürmə mərkəzi məna ilə deyil, ondan törəyən hansısa məna ilə bağlı olur. Bu ritorikada əsrlərcə öyrənilən məcazlarda təzahür edir.

Mətn dilçiliyində mikromətnin komponentləri arasında əlaqələndirici xüsusiyyətə malik olan referensial köçürmələr öz təbiətinə görə məcazlardakı köçürmələrdən fərqlənir. Referensial köçürmələr daha çox əvəzləyici təbiətinə malikdir. Bunu həm mətnin ritorik-məntiqi qurumu, həm də informasiyanın verilməsi zamanı dilin linqvistik və estetik tələbləri zəruri edir. M.Haliday və R.Hasan koqeziya və koherentlikdən danışarkən referensial köçürmələrdən bəhs edir. O qeyd edir ki: “Референция (reference): две языковые единицы связаны тем, на что они указывают. Например: JohnstudiesattheUniversity. He goes there everyday”. Burada John və he bir adama işarə edir, University və there bir yeri bildirir. Bu da referensial koqeziya ilə bağlıdır [3; 196].

Referensial köçürmələr mətnin komponentləri arasındakı məna əlaqələrini, eləcə də mətni bütövlənməni təmin edir. Mətn dinlənildikən-qavranıldıkən o, ayrıca sözlərlə deyil, mətn bütöv şəkildə dərk olunur; bu informativ bütövlükdür. Referensiativ köçürmələr cümlə, mikro və makromətn səviyyəsində özünü göstərir:

I. Cümlə səviyyəsində:

1. Subyektin referenti:

“When a girl leaves her home at eighteen, she does one of two things. Either she falls into saving hands and becomes better, or she rapidly assumes the cosmopolitan standard of virtue and becomes worse” [1].

Bu misalda “qız! Və “o” arasında referensial əlaqə vardır. Çünki “qız” semantik cəhətdən onu əvəz edən”o” əvəzliyinin üzərinə köçürülməklə həm cümlədə semantik anlaşılmazlığının, həm də ifadə naqisliyinin yaranmasının qarşısını alır.

Və ya:

“She was eighteen years of age, bright, timid, and full of the illusions of ignorance and youth” [1].

“Karolina” və “qız” referentləşməsi bədii mətnlərdə çox rast gəlinən referensial əlaqədir.

II. Mikromətn səviyyəsində: Fikrin referenti.

2. İnformasiyada hansısa fikrin referenti ola bilər:

“How many times had I come and gone through the dreaded gateway? How many times had I been born and died young? And how often to the same parents? I had no idea. So much of the dust of living was in me. But this time, somewhere in the interspace between the spirit world and the Living, I chose to stay. This meant breaking my pact and outwitting my companions. It wasn't because of the sacrifices, the burnt offerings of oils and yams and palm-nuts, or the blandishments, the short-lived promises of special treatment, or even because of the grief I had caused. It wasn't because of my horror of recognition either. Apart from a mark on my palm I had managed to avoid being discovered. It may simply have been that I had grown tired of coming and going. It is terrible to forever remain in-between. It may also have been that I wanted to

taste of this world, to feel it, suffer it, know it, to love it, to make a valuable contribution to it, and to have that sublime mood of eternity in me as I live the life to come. But I sometimes think it was a face that made me want to stay. I wanted to make happy the bruised face of the woman who would become my mother” [5]. “Canlılar dünyasında qalım” fikrindən sonra “Bu, “o demək idi ki,” ifadəsi gəlir. “Bu” əvvəldə verilən fikrin referentidir. Mətn referentə qədər bir hissə, referentdən sonra isə qəbul edilmiş qərarla bağlı digər hadisələri təşkil edir. Referent bu vaxt iki hissə arasında əlaqələndiricilik roluna malik olur. Bu məqam mətnin ritorik strukturunun əsas əlamətlərindən biridir.

III. Mikromətnlər arasında. İnformasiyanın referenti:

“Who are you talking to?”

‘No one, ’ I replied.

She gave me a long stare. I don’t remember how old I was at the time. Afterwards my spirit companions took great delight getting me into trouble. I often found myself oscillating between both worlds. One day I was playing on the sand and when they called me from across the road with the voice of my mother. As I went towards the voice a car almost ran me over. Another day they enticed me with sweet songs towards a gutter. I fell in and no one noticed and it was only by good fortune that a bicyclist saw me thrashing about in the filthy water and saved me from drowning.

I was ill afterwards and spent most of the time in the other world trying to reason with my spirit companions, trying to get them to leave me alone. What I didn’t know was that the longer they kept me there, the more certain they were making my death. It was only much later, when I tried to get back into my body and couldn’t, that I realised they had managed to shut me out of my life. I cried for a long time into the silver void till our great king interceded for me and re-opened the gates of my body” [6].

Əsərin qəhrəmanının başına gələn hadisələr bir mikromətdə verilən informasiyanı əhatə edir, sonrakı mikromətdə həmin informasiyanın referenti “bundan sonra”dır. Bir mikromətn daxilində verilən informasiya içərisində hissələri bağlayan referent mətnlərarası referensial əlaqədən sadədir. Çünki mikromətnlər arasındakı əlaqələnmə daha böyük əhatə dairəsinə malikdir. Bəzən belə əlaqələnmələr bir neçə mikromətni əhatə edə bilər. Makromətnin formalaşması yollarından biri olaraq belə əlaqələnmələr ritorik struktur nəzəriyyəsində qeyd edildiyi kimi, mətni bütövləşməni təmin edir. Müəyyən qədər də implisit məzmunu malik olan bu tipli əlaqələndirici vahidlər informasiyanın verilməsi trayektoriyasında ardıcılıq yaradır, makromətn səviyyəsində qlobal strukturun meydana çıxmasına imkan yaradır. Beləliklə də, iyerarxik sistemin formalaşmasında mühüm rol oynayır.

Referensial köçürmələrin mətnin ritorik strukturunun qurulmasındakı rolu. Ritorik struktur nəzəriyyəsinə görə, mətnin istənilən vahidi bir-biri ilə hansısa fikri əlaqəyə malikdir. Bu nəzəriyyənin banisi Amerika dilçiləri Mann və Tompsondur. Mətnin komponentlərini təşkil edən cümlələr və ya mikromətnlər arasında ritorik bağlılıq mətnin ifadə etdiyi informasiya bütövlüyünü şərtləndirir. Yəni mətn komponenti kimi cümlələrin təşkil olunduğu komponentlər arasında fikri bağlılıq olmasa, mikromətnlər arasında əlaqələnmə mümkün olmaz. Bu mənada mətnin ənkiçik vahidindən tutmuş böyük vahidlərinə qədər bütün komponentlər fikri əlaqəyə malikdir ki, bunlar da ritorik münasibətləri təmsil edir. Misallara müraciət edək:

“She gazed at the green landscape, now passing in swift review, until her swifter thoughts replaced its impression with vague conjectures of what Chicago might be” [1].

Qeyd olunan cümlədə “o-landşaft”, “o-yol təəssüratı”, “o-fikir”, “o-taniş olmayan şəhər”, “o-Çikaqo” və ya digər münasibətlər mətnin ritorik strukturuna aiddir. Biz “o”-ya nəzərən ritorik münasibətləri göstərdik, həmçinin cümlənin digər üzvləri də belə bir əlaqələr münasibətinə ma-

likdir. Ona görə də cümlədə elə bir nominativ səciyyəli üzvə rast gəlmək olmaz ki, o, qeyd olunan əlaqələr sisteminə girməsin. Mətnədə ritorik münasibətlər sistem və yarım sistemlərin iyerarxiyasını özündə əks etdirir.

Mikromətnin komponentləri arasındakı əlaqələr ritorik münasibətlərə əsaslanır; əgər qeyd olunan münasibətlər olmazsa, informativ bütövlük formalaşmaz. Makromətnlər arasındakı əlaqə isə informasiyalararası münasibətləri tənzimləyir.

Makromətnədə referensial münasibətlər informasiyalararası münasibətlər şəklində özünü göstərir. Referensial köçürmələr mətni əlaqələnmənin bir hissəsini təşkil edir:

1. “With his personal advantages and his extraordinary gifts – for he can speak several languages and play nearly every musical instrument – it is wonderful that he should have been satisfied so long in such a position, but I suppose that he was comfortable, and lacked energy to make any change. The butler of Hurlstone is always a thing that is remembered by all who visit us” [6].

2. “But this paragon has one fault. He is a bit of a Don Juan, and you can imagine that for a man like him it is not a very difficult part to play in a quiet country district. When he was married it was all right, but since he has been a widower we have had no end of trouble with him. A few months ago we were in hopes that he was about to settle down again for he became engaged to Rachel Howells, our second housemaid; but he has thrown her over since then and taken up with Janet Tregellis, the daughter of the head gamekeeper. Rachel – who is a very good girl, but of an excitable Welsh temperament – had a sharp touch of brain-fever, and goes about the house now – or did until yesterday – like a black-eyed shadow of her former self. That was our first drama at Hurlstone; but a second one came to drive it from our minds, and it was prefaced by the disgrace and dismissal of butler Brunton” [6].

Birinci mikromətnədə Brantonun böyük xidmətləri olması, atası onu işə götürəndə evsiz-əşiksiz məktəb müəllimi olması, çox enerjili olması, qısa bir vaxtda evdə əvəzlənməz bir insana çevrildiyi, ucaboylu və gözəl olması, onlarla iyirmi il birgə yaşaması, indi isə qırx yaş olması, habelə onun şəxsi keyfiyyətlərindən, bir neçə dildə danışmasından, demək olar ki, bütün musiqi alətlərində çala bilməsindən, öz vəziyyətindən razı qalmasından, Xerlston Dvoretiskini dəyişdirməyə enerjisi çatmamasından bəhs olunur. İkinci mikromətn isə “But this paragon has one fault” (lakin bu yetkinlikdə bir çatışmamazlıq da var idi) referenti ilə başlayır. Daha dəqiq desək, o, əvvəldə verilən informasiyanın referenti kimi çıxış edir, sonra ona nisbətdə yeni mikromətn başlayır. Yəni sonrakı mikromətn birincinin məntiqi və faktik davamı olaraq mövcud olur, “But this paragon has one fault. “veriləcək informasiyanın əsas üzvünə çevrilir. Sonra onun Don Juan təbiətli olması, kənd yerində bu rolu oynamağın çətinliyi və digər xüsusiyyətlər informativ kontekstdə verilmişdir. Göründüyü kimi, iki mikromətn arasında referensial əlaqələnmə makroəlaqələnməyə əsaslanır, onların əlaqələnmə radiusu genişdir; yəni mikromətn səviyyəsində fikirlərarası əlaqələnmədən bəhs olunurdusa, mikromətnlərarası referensiyada informasiyalararası əlaqələnmədən bəhs etməliyik.

Referent lər istər cümlə, istərsə də mətnədə aktuallaşmış üzvlərdir. Onun aktuallaşmasının səbəbi kommunikasiya prosesində referensial əlaqələnmənin praqmatik funksiya daşmasıdır, yəni həmin informasiya kəsiyində xüsusi vurğulanma bir zərurət kimi qarşıya çıxır ki, bu da kommunikativ tələbdir:

“In that same village, and in one of these very houses (which, to tell the precise truth, was sadly time-worn and weather-beaten), there lived many years since, while the country was yet a province of Great Britain, a simple good-natured fellow, of the name of Rip Van Winkle. He was a descendant of the Van Winkles who figured so gallantly in the chivalrous days of Peter Stuyvesant, and accompanied him to the siege of Fort Christina. He inherited, however, but little

of the martial character of his ancestors” [6].

Bundan əvvəlki mikromətdə kənd haqqında qısa informasiya verilir, onun davamı olaraq sonrakı mətdə “ In that same village”aktualaşmış üzv sayılır; onun mətn praqmatikasındakı rolunu aktualaşması ilə izah etmək olar.

U.Mann və S.Tompsonun ritorik struktur nəzəriyyəsi mətnin ritorik strukturuna daxil olan istənilən hissəni və ya ritorik struktur vahidinə aid olan adi cümləni öyrənməyi qarşısına məqsəd qoytur. Belə cümləni klauz da adlandırırırlar və onların ad və feil qruplarını xüsusi olaraq qeyd edirlər. Cümlə semantikasının təşkili, onun mətn praqmatikasına uyğun olaraq hansısa fikri daşması və ya ifadə xüsusiyyətləri təhlil olunarkən metaforaların funksiyasını nəzərə almaq lazımdır. Bu mənada mətnin struktur vahidlərinin formalaşmasında iştirak edən məcazlar cümlənin ritorik strukturu ilə birbaşa bağlıdır və onu klauzun relyasiyon əlaqələr strukturuна aid etmək olar.

ƏDƏBİYYAT

1. Dreiser, Th. Sister Carrie. Chapter I. / Th. Dreiser. – Dover publications, – 2004. – 368 p. filology.snauka.ru/2013/04.
2. Halliday, M.A.K. Cohesion in English. / M.A.K. Halliday, H. Rugaia. – L., – 1976. – 85 p.
3. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Перенос_\(психология\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Перенос_(психология)).
4. Okri, Ben. The Famished Road. SECTION 1. BOOK 1.
5. Washington Irving - “Rip Van Winkle”. Harper Collins - 1987, - 110 p.

**Azərbaycan Dillər Universiteti,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*

Aysel Məmmədbəyli

THE ROLE OF REFERENCES IN THE RHETORIC STRUCTURE OF THE TEXT: REFERENCIAL EXTRACTS

References, that is equivalent to an actualized name or object of reality. This is due to three factors: syntax, semantics and pragmatics. Depending on the syntactic function, the word can act in referential and non-referential functions. In the position of principle and completeness, the referents are names, but nouns are used as non-referential in the function of the predicate. Because in terms of syntactic function, a name can be a subject and an object referent. Their transition to a predicate function determines their non-reference. The main thing is that the names are not associated with any object. Reference is closely related to pragmatism; referential substitutions of denotations may be different depending on the intensity of the author. The referent as a term came into linguistics recently; in theoretical linguistics, it has taken a strong place. In English, this term, denoting an object or denoting something, has recently been very actively used as a linguistic term. The article deals with the role of reference in the rhetorical structure of the text: referential transfer, which is a type of transfer.

Keywords: *text, language, referential, transfer, rhetoric.*

Айсель Мамедбейли

**РОЛЬ РЕФЕРЕНЦИИ В РИТОРИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ТЕКСТА:
РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЙ ПЕРЕНОС**

Референции — это те, которые эквивалентны актуализированному имени или объекту реальности. Это связано с тремя факторами: синтаксисом, семантикой и прагматикой. В зависимости от синтаксической функции слово может выступать в референтной и нереферентной функциях. В позиции принципа и полноты референтами выступают имена, но существительные используются как нереферентной в функции предиката. Потому что с точки зрения синтаксической функции имя может быть референтом подлежащее и дополнение. Их переход в предикатную функцию определяет их нереферентность. Главное, что имена не связаны ни с каким объектом. Референция тесно связана с прагматизмом; референтные замены денотатов могут быть различными в зависимости от интенсивности автора. Референт в качестве термина пришел в языкознание недавно, в теоретической лингвистике он занял прочное место. В английском языке этот термин, обозначающий предмет или обозначающий что-либо, в последнее время очень активно используется как лингвистический термин. В статье рассматривается роль референции в риторической структуре текста: референциальный перенос, который является типом переноса.

Ключевые слова: *текст, язык, перенос, перевод, риторика.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 14.04.2022

Son variant 16.05.2022

UOT 81

ELNAZ ALIYEVA*

CONVERSION AS A MEANS OF WORD FORMATION

In linguistics, word formation is the creation of a new word. Conversion is accepted as one of the major ways of enriching English vocabulary with new words. Conversion is indeed an important word-formation process which reflects a simple change of category without any functional change. More specifically transposing a lexeme from one word class to another without affixation has been referred to as conversion or zero derivation.

The article deals with the conversion that find their place in the lexical system. In the article it is investigated the phenomenon of conversion in English word -building, its types and sources.

Keywords: *inner sources, affixation, conversion, the word formation, derivation, zero-suffixation, properties of the nouns, functional change*

Introduction: Communication is an important thing in human's life. Every time and everywhere people do it to get their needs. They use language as the main tool in this process of communication. Every language is in constant need for new words.

Word-building is the process of creating new words in a language with the help of its inner sources. The most productive, or major means of word-building in Modern English are affixation, conversion and composition. Minor means of in English include less productive and non-productive means of word-building: back-formation, blending, reduplication, sound-imitation, sound-interchange, shift of stress, etc. Shortening occupies the intermediate position between major and minor means of word-building .

Conversion is a characteristic feature of the English word-building system. It is also called affixless derivation or zero-suffixation. The term “conversion” first appeared in the book by Henry Sweet “New English Grammar” in 1891. Conversion is treated differently by different scientists, e.g. prof. A.I. Smirnitsky treats conversion as a morphological way of forming words when one part of speech is formed from another part of speech by changing its paradigm, e.g. to form the verb “to dial” from the noun “dial” we change the paradigm of the noun (a dial, dials) for the paradigm of a regular verb (I dial, he dials, dialed, dialing). A. Marchand in his book “The Categories and Types of Present-day English” treats conversion as a morphological-syntactical word-building because we have not only the change of the paradigm, but also the change of the syntactic function, e.g. I need some good paper for my room. (The noun “paper” is an object in the sentence). I paper my room every year. (The verb “paper” is the predicate in the sentence). [1]

The objective of the research is to investigate the conversion as a means of word- formation in the English language.

The aim of the research is based on detailed study of conversion, which play important role in word - formation. According to this general aim the following particular tasks are put forward:

- to show productive and non-productive ways of word-building process of the English language;
- to classify conversion and their types;
- to show the ways of using conversion in English;

The methodology of the research: Descriptive method and comparative analysis have been used here. These methods are used in the article with the aim of determining the main features and ways of using conversion in English.

In linguistics, conversion, also called zero derivation, is a kind of word formation involving the creation of a word (of a new word class) from an existing word (of a different word class) without any change in form, which is to say, derivation using only zero. For example, the noun *green* in *golf* (referring to a putting-green) is derived ultimately from the adjective *green*. Conversion mainly occurs on nouns and verbs. However, it is possible that other word-classes also undergo it. Some examples of words formed by conversion are *guess* (verb to noun), *experience* (noun to verb), and *good* (adjective to noun). Conversions from adjectives to nouns and vice versa are both very common and unnotable in English; much more remarked upon is the creation of a verb by converting a noun or other word (e.g., the adjective *clean* becomes the verb *to clean*). [2] As a type of word-formation conversion exists in many languages. What is specific for the English vocabulary is not its mere presence, but its intense development. The main reason for the wide-spread development of conversion in present day English is the absence of formatives making the part of speech to which the word belongs. e.g. *black* - may be noun, verb, adj., adv., etc.

home - noun, v, adj., adv.

silence - n., v.

round - n, v, adj., adv.

Many affixes are homonymous and therefore the general sound pattern does not contain any information as to the possible part of speech.

e.g.: *maiden* (N), *darken* (V), *woollen* (A), *often* (Adv).

Conversion can be observed in the four levels:

1. Syntactic;
2. Morphological-syntactic;
3. Semantic-syntactic;
4. Semantic;

1. The syntactic conversion refers to all parts of speech. It describes the word forming process that one part of speech can be used instead of another part of speech without any change.

2. The second kind of the conversion means that one part of speech is converted into the other one and takes the affixes of the grammatical categories of that part of speech and forms a new word. This kind of conversion is called a morphological-syntactical one.

3. The semantic-syntactic conversion is the third kind of the conversion, and it mostly refers to the substantivization process.

4. If a word loses all its semantic and grammatical relations with one part of speech and converts into the other one, this kind of conversion is a semantic one.

Recent research shows that conversion regularly involves monosyllabic words. e.g., *to horn*, *to box*, *to eye*.

In Modern English there is a marked tendency to convert polysyllabic words of a complex morphological structure, e.g., *to e-mail*, *to X-ray*.

Different parts of speech can be formed by means of conversion: nouns, verbs, adjectives, adverbs and so on. But conversion especially favours verbs.

I. Verbs converted from noun (denominal verbs) denote:

1. action characteristic of the object *ape* (n) - *to ape* (v) *butcher* (n) - *to butcher* (v)
2. instrumental use of the object *screw* (n) - *to screw* (v) *whip* (n) - *to whip* (v)
3. acquisition or addition of the object *fish* (n) - *to fish* (v)

The meanings aroused by the process of conversion from noun to verb are:

a) To show an activity of putting something in/on noun:

He pocketed the money.

They've been filming for six months.

The words pocket and film are more familiar as nouns than as verbs. As nouns, they also have broader range of meaning and usage. Therefore, the word pocket (v) and film (v) are considered as the converted forms. These words clearly show the activity of putting something in/on noun putting something in the pocket / film.

b) To give noun:

They named the child John.

He shaped a pot on a wheel.

The words name (v) and shape (v) are converted from their nouns. This conversion also cause slight changes in the meaning of both words. Name (v) means 'to give a name' and shape (v) means 'to give shape'.

c) To show an activity done with the noun as the instrument:

He hammers down the lid of a box to fasten it.

The children string up lanterns among the trees across the street.

The underlined words are converted from hammer (n) and string (n). The meaning aroused by the conversion is 'an activity done with the noun as the instrument'. Thus, the meaning of hammer (v) in example is 'an activity done with hammer' and string (v) in example means 'an activity done with string'.

d) To make something into noun

The President is scheduled to make a speech tomorrow.

An emperor is a monarch who rules over an empire.

The meaning of the words schedule (v) and rule (v) in the examples is 'to make something into noun'. Therefore, the meaning of schedule in example is 'to make something into schedule' and rule in example is 'to make something into rule'.

e) To send with noun:

The company has shipped a container of silk.

I'll phone you tomorrow.

The converted words ship (v) and phone (v) have direct relationship in meaning with the original nouns. Both words mean 'to send with noun' to send with ship/phone.

II. Nouns converted from verbs (deverbal nouns) denote:

1. instance of the action: to jump (v) - jump (n); to move (v) - move (n)

2. agent of the action: to help (v) - help (n), to switch (v) - switch (n)

3. place of action: to drive (v) - drive (n), to walk (v) - walk (n)

4. object or result of the action: to peel (v) - peel (n), to find (v) - find (n).

A noun that is derived from a verb through the process of conversion can have several meanings such as:

a) To show the state of mind or sensation:

The news caused a wars care.

He held her to him in a warm embrace.

Based on the semantic dependence, the meanings of the converted nouns report the meanings of the original verbs. Both scare (n) and embrace (n) have the meaning of 'showing the state of scare/embrace'.

b) To show an event or activity:

We've had a good many laughs over his foolishness.

I heard the cry of an animal in pain in the park.

People commonly know the words laugh and cry as verbs. However, syntactically, in the examples both words function as nouns. This is shown by the plural markers attached to the

word laugh and the article the preceding cry. Based on the meanings, compared to the meanings conveyed by the verbs laugh and cry, both nouns in example have narrower, meanings than the original verbs. They only show 'the event of laughing/crying'.

c) To show the object of the original verb:

Are political suspects kept under police observation in your country?

He's got a deep cut on the leg.

The meaning conveyed by both suspect (n) and cut (n) is showing the object of the original verb. Suspect (n) means 'the person who is suspected', whereas cut (n) means 'something that is cut'.

d) To show the subject of the original verb:

Having a word process or would be a help.

There is a tramp begging for food.

The word help(n) and tramp(n) are converted from the verbs without any changes in spelling. Both nouns convey the meaning of 'something/someone that is doing the verb'.

e) To show an instrument:

He got a good start in business.

You have to remove the cover before you know what inside it is.

We should like to stress that the simple nouns which are formed from the verbs can be used with the verbs have, take, make, give and so on. For example,

- have a look (smoke, swim, try, wash);
- take a walk (ride, glance, rest, shower);
- give a cry (grant, start, laugh, shudder);
- make a move (guess, offer, slip, attempt);

You'd better have another think.

Let's take a walk to the park.

He made an interesting offer to his girl friend.

III. Conversion from adjective to verb:

An adjective can undergo the process of conversion, especially into a verb. The meaning aroused by this process is 'to make adjective'.

You should slow up a bit if you want to avoid a breakdown.

He opened the door to let me in.

The words slow (adj) and open (adj) are converted into verbs. However, the meaning of the verbs is still in relation with the adjectives that is 'to make slow/open'.

IV. Conversion from adjective to noun:

Even though this type of conversion rarely occurs, an adjective can also change into a noun through the process of conversion. This usually happens when the adjective is attached in a noun phrase. Syntactically, the adjective functions as a noun, which sometimes can be recognized through the use of the article the or a.

You must be prepared for the worst.

I am telling you for your own good. [3]

Substantivation can also be considered as a type of conversion. Unlike the verbs the adjectives that can be used as the nouns cannot take all properties of the nouns. Some adjectives can take all properties of nouns while others cannot. The conversion that some adjectives take all properties of the nouns and change into the nouns is called full conversion. The other group of adjectives that cannot take all properties of nouns and this kind of conversion is called the partial one.

The adjectives that change fully into the nouns take all properties of nouns. For example,

they can take the indefinite article as nouns, they can take the plural ending –s (-es) etc. For example:

a criminal, criminals, a criminal's (mistake) , criminals' (mistakes).

As we stated above the partial adjectives do not take all properties of the nouns. They can take only the definite article (the) and denote the whole class. For example:

the poor (poor people),

the rich (rich people);

the young (young people);

the wounded (wounded people);

the poorer (people who are poorer).

The words that are formed by the partial adjectives are used to denote the whole class: the young = young people, the wounded = wounded soldiers.

These kinds of words can also be referred to individual persons. For example, the deceased, the departed, the accused, the deserted, the condemned etc.

There are words that change their meanings in the sentence. These kinds of conversion are changed from the conjunctions, modals, verbals, prepositions, etc.

Would you like to go a with or a without?

His argument contains too many ifs and buts.

Life is full of ups and downs.

Rubber gloves are a must if your skin is sensitive to washing powders. [4]

The stress changing can be seen in two syllable words. In the words used as nouns the stress is on the first syllable, in the words used as verbs the stress is on the second syllable.

a) to tormént - a tórment

to permít - a pérmit

to constrúct - a cónstruct

to extráct - an éxtract

to abstráct - an ábstract

b) to gèt awáy - a gét-awày

to lèt dówn - a lét-dòwn

to pùll dówn - a pùll-dòwn

to pùsh úp - a pùsh-up

to wàlk òver - a wàlk-òver

Some pronunciation conversion can also be observed. For example, breath /e/- breathe /i:/, bath /a:/ -bathe /ei/, food-feed, blood-bleed. [5]

Conclusion: The rich word stock is one of the main factors in every period of the society, and in every communication. The changing of the semantics of the word, the forming of the new lexical units and the succession of the communication process is realized not the by the help of the words that are in the vocabulary of the language but also by the help of borrowed words from other languages or by the help of the words that are conversed in the language. Conversion can be observed in various fields of the language such as lexics, grammar and even in phonetics. Conversion is a very common process of word-formation in English. It is the derivational process whereby an item changes its word-class without the addition of any affix. It is done by converting a lexeme belonging to one class to another, without any overt change in shape.

However, it is not easy to determine the original and the converted word in a pair of words that are exactly the same in spelling. There are some elements that are to be considered: the semantic dependence, the range of usage, the semantic range, and also the phonetic shape.

Conversion is a highly productive way of coining new words in Modern English. Conversion is not only highly productive but also a particularly English way of word-building. It is explained by the analytical structure of Modern English and by the simplicity of paradigms of English parts of speech.

REFERENCES

1. Arnold I.V. The English Word. M., M: Высшая школа, 1986. – 295 с.
2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Conversion_\(word_formation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Conversion_(word_formation))
3. Titik Sudartinah. On Conversion In English. Journal of English and Education, Vol. 2 No. 2 December 2008.
4. Bauer, Laurie 2001. Morphological Productivity, Cambridge: Cambridge University Press. - Bloomfield, Leonard. 1933. Language. New York: Holt, Rinehart and Winston.
5. Plag, Ingo. 2003. Word-Formation in English. United Kingdom: Cambridge University Press.

*Nakhchivan State University/Azerbaijan
e-mail: elnazela@gmail.com

Elnaz Əliyeva

KONVERSIYA SÖZ YARADICILIĞI VASITƏLƏRİNDƏN BİRİ KİMİ

Dilçilikdə söz yaradıcılığı yeni bir sözün yaranmasıdır. Konversiya ingilis lüğətini yeni sözlərlə zənginləşdirməyin əsas yollarından biri olaraq qəbul edilir. Konversiya həqiqətən də, heç bir funksional dəyişikliyə uğramadan sadə bir kateqoriya dəyişikliyinə əks etdirən əhəmiyyətli bir söz qurma prosesidir. Daha konkret desək, leksemanın bir söz sinifindən digərinə affiksiz köçürülməsi konversiya və ya sıfır törəmə adlanır.

Məqalə leksik sistemdə öz yerini tapan konversiyadan bəhs edir. Məqalədə ingilis dilinin söz yaradıcılığında konversiya hadisəsi, onun növləri və yaranma mənbələri araşdırılır.

Açar sözlər: *daxili mənbələr, affiksasiya, konversiya, söz yaradıcılığı, törəmə, sıfır şəkilçi, isimlərin xüsusiyyətləri, funksional dəyişiklik*

Эльназ Алиева

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ КАК СРЕДСТВО ОБРАЗОВАНИЯ СЛОВ

В лингвистике словообразование - это создание нового слова. Преобразование считается одним из основных способов пополнения словарного запаса английского языка новыми словами. Преобразование действительно является важным процессом словообразования, который отражает простое изменение категории без каких-либо функциональных изменений. Более конкретно, перенос лексемы из одного класса слов в другой без аффиксации называется преобразованием или нулевым производным.

В статье рассматриваются преобразования, находящие свое место в лексической системе. В статье исследуется феномен конверсии в английском словообразовании, его виды и источники.

Ключевые слова: *внутренние источники, аффиксирование, преобразование, словообразование, деривация, нулевой суффикс, свойства существительных, функциональное изменение.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rəşad Zülfüqarov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 09.04.2022
Son variant 05.05.2022

UOT 81.41

AİDƏ CƏLİLZADƏ*

MEDIA DİSKURSUNDA İŞLƏNƏN ABREVIATURLARIN TEMATİK BÖLGÜSÜNƏ DAİR

Məqalədə müxtəlif funksional üslublara aid abreviaturların işlənmə tezliyi və bir çox tədqiqatçının fərqli fəaliyyət sahələrinə aid etdiyi qısaltmaların xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Amerika və Böyük Britaniya media diskurslarında işlənən abreviaturların tematik bölgüsü tədqiqata cəlb olunaraq müxtəlif qəzet bölmələri üzrə onların funksionallığı diqqətə çatdırılmışdır.

Media diskursda işlənən dövlət adları, beynəlxalq təşkilatlar, hərbi, iqtisadi və siyasi birliklərə aid abreviaturların işləkliyinə görə qruplaşdırılması məsələsi nümunələrlə aydınlaşdırılmışdır.

Açar sözlər: *abreviatur, media diskurs, qruplaşdırma, tematik bölgü, tezlik*

Daha qısa müddətdə daha çox fikir ifadə edə bilmək məqsədi ilə və ya təbii səbəblər ucbatından yaranaraq dili zənginləşdirən abreviaturlar tədqiqata son dövrlərdə daha çox cəlb olunsada onların tarixi olduqca qədimdir.

Abreviaturlar dilin bütün funksional üslublarında işlənir. Bəzi funksional üslublarda onların işlənmə dərəcəsi az, digərlərində isə yüksəkdir. Ən aşağı işləklik dərəcəsi epistolaryar üslub üçün səciyyəvidir. Bədii mətnlərdə də abreviaturlardan istifadə geniş yayılmamışdır. Poetik dildə, kiçik həcmli bədii əsər janrlarında abreviaturların işlənməsi, demək olar ki, qeydə alınmır. Publisistikada, hərbi dildə, iqtisadi-siyasi mətnlərdə isə abreviaturlara üstünlük verilir. Elmi dildə abreviaturlar terminlərin ixtisarı ilə bağlılığa malikdir. Sahədən asılı olaraq abreviatur terminlərin miqdarı dəyişir.

Abreviaturların ən çox işlək olduğu diskurs media diskurslarıdır. Müasir media diskursların tematikası zəngin və rəngarəngdir. Qəzet və jurnallar insan fəaliyyətinin bütün sahələrini əhatə edən materiallar çap edir. Bu cəhət Britaniya və Amerika media diskurslarında özünü daha qabarıq şəkildə büruzə verir. Buna səbəb, hər şeydən əvvəl, Britaniya və Amerika qəzetlərinin həcmninə praqmatik cəhətdən böyük olmasıdır. Məsələn, Böyük Britaniyanın “Daily Mail” qəzetinin bir nömrəsinin səhifələr sayı 100 və daha artıq olur. “The Times” qəzeti 84 və daha artıq səhifə həcminə malikdir. Təbii ki, bu həcm müxtəlif sahələrə aid materiallar verməyə imkan yaradır.

Böyük Britaniyanın gündəlik geniş formatlı qəzeti olan “The Daily Telegraph” qəzetinin tirajı 600000-dən çoxdur. Qəzet elitar mətbuata aid edilir. Onun əsas mövzularını siyasət, iqtisadiyyat, mədəniyyət, ictimai, elm, idman və tibb sahələri əhatə edir. Bununla yanaşı, qəzetə xüsusi rubrikalar üzrə əlavələr olunur. Həftənin birinci günləri incəsənət, moda, sağlamlıq və başqa rubrikalar üzrə nəşr edilir. İkinci gün əlavə fərqli rubrikalar əsasında hazırlanır. Beləliklə, qəzetin müəyyən bölmələri gündəlik dəyişir. Hər bazar günü bu qəzetin “The Sunday Telegraph” əlavəsi çap olunur.

Britaniyanın “Independent” qəzeti 72 səhifədən ibarət A3 formatındadır. Qəzetin 29.03.2012 tarixli 7946 sayılı nömrəsində 2-13, 20, 23, 26, 27-ci səhifələri “News”, 14-19-cu səhifələri “Opinion”, 24-25-ci səhifələri “Trending”, 28-35-ci səhifələri “World”, 36-39-cu səhifələri “Ideas”, 40-41-ci səhifələri “TV and Radio”, 42-45-ci səhifələri “Arts”, 46-47-ci səhifələri “Obituaries”, 48-57-ci səhifələri “Business”, 58-59-cu səhifələri “Puzzles and Games”, 60-72-ci səhifələri “Sport” rubrikalarına aid materialları əhatə edir. Qeyd edilən rubrikalar Britaniya qəzetlərinin əksəriyyətində istifadə olunur.

Amerika qəzetlərində də oxşar vəziyyət müşahidə olunur. Bütün rubrikalarda yer alan yazılarda abreviaturlardan istifadə olunur. Rubrikalar üzrə abreviaturların funksionallığını, fikrimizcə, ayrıca təhlilə cəlb etmək maraq kəsb edir. Buna qədər media diskurslarda işlənən abreviaturların tematik bölgüsünü vermək daha məqsəduyğundur.

Ümumiyyətlə, abreviaturlar insan fəaliyyətinin müxtəlif sahələri üzrə qeyri-bərabər paylanır. Tematika əsas götürüldükdə isə eyni tematik bölgüyə aid abreviaturların fərqli sahələrdə qeydə alınması müşahidə olunur. Əksər, demək olar ki, bütün sahələrdə idarə, təşkilat, dövlət adlarının abreviaturlarından istifadə olunur. UK, US, USA abreviaturları daha işlək olub bütün rubrikalardan olan yazıların tərkibində qeydə alınır. İşləkliyinə görə seçilən Mr, Ms, Mrs, Dr abreviaturlarının da fərqli sahələrə aid materiallarda yer alması faktı təsdiqini tapır.

Abreviaturların struktur tipologiyası onların tərkibindəki komponentlər əsasında aparılırsa, tematik bölgü abreviaturların semantikasına görə müəyyənləşdirilir. Belə bölgü leksik vahidlərin semantik təsnifinə oxşayır. Əhatə olunan semantik sahə çox geniş olduğuna görə dəqiq tematik bölgünün müəyyənləşdirilməsi də çətinlik törədir.

Sözdüzəltmə mürəkkəb prosesdir və bu prosesdə yeni söz düzəltmək üçün vasitə və vahidlərdən, eləcə də müəyyən əlaqələrdən istifadə olunur. Məsələyə sırf linqvistik aspektdən yanaşsaq, sözdüzəltmə dilin törəmə sözlərinin modelləşdirilməsi və ya müəyyən model üzrə dil vasitələrindən törəmə sözlər yaratmaqdır. Şübhəsiz ki, şəkilsiz mürəkkəb və ya qrafem tərkibinə görə uzun olan sözlərin müəyyən üsulla qısaldılaraq yeni formaya salınması da sözdüzəltmədir. Doğrudur, bu halda dildə eyni predmeti, hadisəni ifadə edən, adlandıran iki söz olur. Bir tərəfdən, dildə dubletlərin yaranması dilin lüğət fondunun izafi yüklənməsi, süni genişləndirilməsi kimi qəbul edilir. Digər tərəfdən, dildə qənaət prinsipi uzun, tələffüzü və yazılışı çətin olan sözlərin daha sadə, eləcə də qısa variantla əvəz edilməsi tələbini doğurur.

Nominativ funksiyanı yerinə yetirən çoxkomponentli söz birləşmələrinin də bir söz şəklində işlədilməsinə ehtiyac çoxdur. Belə adlar işlək olduqda onları daha optimal formaya salmaq ehtiyacı xeyli dərəcədə artır. Abreviaturlar təkrar nominasiya vahidləri kimi dilin lüğət fondunun qeyd olunan tələbini yerinə yetirməyə xidmət edirlər. Abreviaturlar, əsasən adlardır və onları nəyi adlandırmaları nöqtəyi-nəzərindən müxtəlif qruplara ayırmaq mümkündür. Tematik bölgü adlandırılan bu proses üçün tema meyarının qabaqcadan seçilməsi nisbi çətinlik əmələ gətirir.

Ona görə də, abreviaturların tematik bölgüsü mövcud abreviaturları tematik qruplara ayırmaqla reallaşdırılır. Abreviaturların tematik bölgüsü məsələsi haqqında ayrı-ayrı tədqiqatçılar fikir söyləmiş, müəyyən bölgülər vermişlər. Bir çox tədqiqatçılar tematik bölgü anlayışından deyil, semantik təsnifdən bəhs etmişlər. Əslində, semantik və tematik təsnifat mahiyyətcə bir-birinə yaxındır. Lakin burada fərqli cəhət də vardır. Abreviaturlar-söz eyniliyini qəbul etsək, hər bir sözün mənası olduğu kimi, hər bir abreviaturların da mənası vardır. Belə olan halda fərqli mənalar daşıyan vahidləri qruplaşdırmaq məsələsi ortaya çıxır. Leksik sistemdə yaxın semantik, yaxud müəyyən semantik meyar üzrə sözləri qruplaşdırmaq təcrübəsi vardır. Bu, sözlərin leksik-semantik qrupları adlandırılır. Məsələn, bədən üzvlərini bildirən sözlərin leksik-semantik qrupu, təbiət hadisələrini bildirən sözlərin leksik-semantik qrupu, temporallıq bildirən sözlərin leksik-semantik qrupu, məkan bildirən sözlər qrupu və s.

Leksik-semantik qrup eyni nitq hissəsinə aid olub müəyyən ümumi məna komponenti ilə əlaqələnən sözlər qrupudur. Tematik qruplara bölgü də, demək olar ki, bu prinsip üzrə gedir. Tematik qrupa ayırma zamanı eyni nitq hissəsinə aidlik meyarı qoyulmasa da, həmin şərt ödənilir.

Abreviaturların eyni nitq hissəsinə aidliyini qəbul edirik. Tematik bölgü müəyyən məna xətti ilə eynilik və ya əlaqə əsasında aparılır. Qeyd edilən prinsipləri nəzərə alaraq abreviaturlar üçün müxtəlif tematik bölgülər təklif olunmuşdur.

S.A.Nikişina ali məktəbdə rəsmi sənədlər işlənən abreviaturların 12 tematik qrupunu ayırmışdır. Onun fərqləndirdiyi tematik qruplara “kafedra adları”, “təhsil idarələri”, “fakültə adları”, “ixtisas adları”, “fənn adları” və s. daxildir [3, c.37-47].

S.Nikişinanın bölgüsünün spesifik xüsusiyyətləri özünü qrupların adlarında göstərir. “Fakültə adları”, “ixtisas adları”, “fənn adları” kimi qruplar bölgünün dar sahəyə aid ixtisalar üzrə aparıldığını təsdiq edir.

S.D.Alekseyev abreviaturların tematik bölgüsünü onların “coğrafiyası” üzrə aparmış və “abreviaturların coğrafiyası” anlayışını daxil etmişdir. Onun təsnifində altı qrupun adı çəkilmişdir: 1) sahə-peşə ixtisaları; 2) teleqraf ixtisaları; 3) hərbi ixtisalar; 4) siyasi ixtisalar; 5) antroponimik ixtisalar; 6) inqilabi ixtisalar [5, c.132-149]. Bölgünün meyarı bir qədər yayğındır. Burada “teleqraf ixtisaları”, “inqilabi ixtisalar” qruplarının eyni səviyyədə yer alması səbəbi aşkar nəzərə çarpmır. Məlumdur ki, teleqraftan xəbər və məlumatların ötürülməsi və qəbulu məqsədilə istifadə edilmişdir. Məlumatın sürətli ötürülməsi məqsədilə çox işlənən, uzun sözlər, təkrarlanan söz birləşmələri üçün xüsusi teleqraf qısaltmalarından istifadə olunmuşdur. Teleqraf ixtisaları metrik ölçülər kimi beynəlxalq səviyyədə standartlaşdırılmışdır. İngilis dilində PHONE – telefon, radiotelefon, FQ – tezlik, GND (ground) – torpaq və s. teleqraf ixtisalarıdır. Bu sistemə söz və söz birləşmələrinin ixtisarı da daxildir. Məsələn, GE – good evening, GM – good morning, GA – good afternoon, GL – good luck və s. Şübhəsiz ki, teleqraf ixtisaları ümumi abreviaturlar sistemində ayrıca tematik qrup təşkil edir. Eyni zamanda onu da qeyd etmək lazımdır ki, hazırda teleqraf kommunikasiya vasitəsi kimi istifadədən, demək olar ki, çıxmışdır. Yalnız hərbi rabitə vasitəsi olaraq Morze əlifbası hələ də tətbiqini tapır. İnternetin meydana çıxması ilə teleqraf ixtisaları sisteminin implisit şəkildə internet ixtisaları ilə əvəz olunması hadisəsi baş verir. Maraqlıdır ki, internet ixtisalarının bəzilərinin media diskurslarında aşkara çıxması müşahidə olunur.

S.D.Alekseyevin “inqilabi ixtisalar” adlandırdığı qrupdakı abreviaturlar, əslində, arxaikləşmiş, istifadədən çıxmış vahidləri əhatə edir (narkom, XKS, sovnarxoz və s.). Bu ixtisalar və onların milli dillərdəki qarşılıqları SSRİ məkanında istifadə edilmişdir. İngilis dilində belə tematik qrup yoxdur. Antroponimik ixtisalar müxtəlif dillərdə müşahidə olunur. Onlar bilavasitə şəxs adlarının abreviasiyasını əhatə edir. Beləliklə, təhlil göstərir ki, S.D.Alekseyevin təklif etdiyi tematik bölgü tam deyil və konkret meyarlara əsaslanmır.

Abreviaturların tematik təsnifatını M.A.Yarmaşeviç semantik xüsusiyyətlər və abreviaturların funksionallığı çərçivəsində araşdırmışdır. Onun tədqiqatı abreviaturların gerçəklik realiyalarını adlandırmaq və denotatın cins əlamətinə uyğunluğu əlamətlərinə əsaslanmışdır. Tematik təsnifat prosesində müəllif bu qənaətə gəlmişdir ki, şəxsin vəzifəsi, peşəsi, məşğuliyyətini bildirən leksik abreviaturlar bütün dillərdə vardır. Onun fikrinə görə, semantik təsnifat göstərir ki, qrafik-leksik abreviaturlar şəxs, əşya, topluluq semantik makrosahəsi (M-sahə) əmələ gətirir. İngilis dilində şəxs adları ifadə edən abreviaturlar struktur tip baxımından qısaltmalara aid olur. M.A.Yarmaşeviç abreviaturların müxtəlif diskurs tiplərində işlənməsi məsələsini də tədqiqata cəlb etmiş və onların qəzet mətnlərində daha çox qeydə alınması nəticəsinə gəlmişdir [8, c.25-30]. Qeyd olunanlar göstərir ki, M.A.Yarmaşeviç abreviaturların tematik təsnifatını verməmiş, bu məsələyə, demək olar ki, başqa aspektdən yanaşmışdır. Abreviaturların subyekt, obyekt predmeti adlandırılması bəlli həqiqətdir. Denotata görə bölgü müxtəlif funksional üslublara aid mətnlər üzrə də bu tədqiqatda əksini tapmamışdır. Qəzet dilində abreviaturların yüksək tezliklə işlənməsi, belə abreviaturlar arasında partiya, siyasi təşkilat adlarının məhsuldarlığı haqqında fikir də ümumi səciyyə daşıyır.

M.Adilov tematik bölgünü “əhatə dairəsinə görə təsnifat” adı altında təqdim etmiş, Azərbaycan dilində işlənən abreviaturlar üçün beş qrup ayırmışdır: 1) sənaye abreviaturları; 2)

siyasi abreviaturlar; 3) elm və peşə leksikası abreviaturları; 4) kalka yolu ilə xarici dillərdən götürülmüş abreviaturlar; 5) antroponimik abreviaturlar” [1, s. 78-79]. İstər əhatə dairəsini, istərsə də tematikanı əsas götürdükdə, bu bölgüdə bir-biri ilə uzlaşmayan, bir-biri ilə əlaqəyə malik olmayan qrupları görmək mümkündür. Əvvəla, “sənaye abreviaturları” adı uğurlu deyildir. Adətən, sənayedən danışarkən kənd təsərrüfatı, xidmət sahələri yada düşür. Müəllif özü sənaye abreviaturları haqqında əsaslı məlumat verməmiş, Bakı, Gəncə və Sumqayıt şəhərlərində sənayenin inkişaf etməsi, sovet dövründə nominasiya işlərinin rus dilində aparılması, sənaye abreviaturlarının ən əvvəl rus dilində yaradılıb, sonra Azərbaycan dilinə kalka edilməsindən söz açmışdır. Elm və peşə leksikası abreviaturları haqqında fikirlər də ümumi şəkildə ifadəsini tapmışdır. Müəllif bir abzasda hərbi abreviaturların mövcudluğunu qeyd etmiş, Azərbaycan dilində müxtəlif ölkələrin, dövlətlərin, partiyaların, beynəlxalq təşkilatların abreviatur adlarının işlənməsini göstərmişdir. M.Adilovun fikrinə görə “antroponimik ixtisarlar Azərbaycan dilində ilk şüurlu abreviasiya nümunələri kimi yaranmış, sonralar, demək olar ki, bu dil hadisəsinin bütün növlərini özünə cəlb etmişdir” [1, s.71]. M.Adilovun “əhatə dairəsinə görə” təsnifatında “kalka yolu ilə xarici dillərdən” alınma abreviaturlar qrupu, əslində, abreviaturların mənşəcə təsnifi, yaxud abreviasiya üsulları ilə bağlı diqqət mərkəzinə çəkilə bilər. Bu qrupun tematik bölgü ilə əlaqəsi yoxdur.

Abreviaturlara aid tədqiqat işlərində semantik xüsusiyyətlər adı altında müxtəlif tematik bölgülərə rast gəlmək olur. M.M.Seqalın ingilis dilinin abreviaturlarına aid dissertasiyasında semantik təsnifdə 8 tematik qrupun mövcudluğu qeyd olunmuşdur: 1) siyasi; 2) hərbi; 3) iqtisadiyyat və maliyyə; 4) elm və texnika; 5) mədəniyyət; 6) tibb; 7) ətraf mühit; 8) idman [5, c.18]. Abreviaturların oxşar şəkildə qruplaşdırılmasına əsaslanan tematik bölgülər çoxdur. Belə bölgülərdəki fərqlər qrupların sayı və onların adları ilə bağlı üzə çıxır. Qeyd olunan fərqlər abreviaturlar üçün ümumi tematik tipologiyalarda müşahidə edilir. Abreviaturların ümumi tematik bölgüsü ilə yanaşı, ayrı-ayrı sahələrdəki abreviaturlar da tematik təsnif edilir. Belə təsnifatlar, bir qayda olaraq, konkret sahənin abreviaturları ilə bağlı tədqiqat işlərində aparılır. Bu paragrafda ali məktəblərdə istifadə olunan sənədlərdə işlənən abreviaturların tematik təsnifi barədə məlumat verilmişdir. Sahə abreviaturlarının öyrənilməsi istiqamətində aparılmış araşdırmalar bununla məhdudlaşmır. İqtisadi, hərbi, tibb, internet abreviaturları ayrı-ayrı dissertasiyaların tədqiqat obyektinə olmuşdur. Termin abreviaturlar da sahə terminologiyasına aid işlərdə təhlilə cəlb edilmişdir.

Q.Ruxan rus və türk dillərinin abreviaturlarını səkkiz tematik qrupa ayırmışdır: 1) dövlət orqanları; 2) dövlət və özəl idarələr; 3) birlik, partiya və fondlar; 4) elmi institutlar; 5) ali təhsil müəssisələri; 6) mətbuat, nəşriyyat və nəşrlər; 7) tibb; 8) hərbi [4, c.313].

Abreviaturların tematik bölgüsünün bir istiqaməti də müxtəlif diskurslarda işlənənlərlə bağlıdır. Abreviaturların media diskurslarında işlənməsi daha geniş yayılmış hadisədir. Bu baxımdan, media diskurslarda işlənən abreviaturların tematik bölgüsünü müəyyənləşdirmək və onların funksionallığını öyrənmək xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Müasir dövrün qlobal və ən geniş yayılmış beynəlxalq dil olan ingilis dilində media diskurslarda abreviaturların tematik qruplar üzrə paylanması öyrənmək tədqiqata müxtəlif rubrikaları əhatə edən media diskursları cəlb etməyi tələb edir. Abreviaturlar insan fəaliyyətinin bütün sahələrinə nüfuz edərək özünü hər bir diskursun tərkib hissəsi kimi göstərir. Ona görə də, konkret olaraq hansı diskurslarda onların çox işlənməsini söyləmək çətindir. Bununla belə, yeni abreviaturların yaranmasındakı meyilləri hiss etmək mümkündür. Hazırda informasiya texnologiyaları, iqtisadiyyat və hərbi sahələrə aid diskurslarda yeni-yeni abreviaturların işlənməsi aşkar müşahidə olunur. Səbəb bu sahələrin intensiv inkişafı, onlarda dəyişmələrin baş verməsidir.

Beynəlxalq münasibətlər sistemində iştirak edən dövlətlərin sayında indi sabitlik hökm

sürür. Yeni dövlətlərin yaranması, bir dövlətin parçalanaraq bir neçəsinə çevrilməsi hadisələri sanki gözlənilmir və dünya siyasətində bunun qarşısının alınması meyili güclüdür. Beynəlxalq səviyyədə sərhədlərin dəyişdirilməsi kəskin etiraz doğurur. Dünyanın bəzi regionlarında (Suriya, Ukrayna) siyasi çəkişmələr getsə də, bu bölgələrdə yeni dövlətlərin yaradılması, ehtimal ki, mümkün olmayacaqdır. Qeyd edilənlər dünyanın siyasi xəritəsində yer alan dövlətlərin sayının və beləliklə, onların adlarının sabitləşməsinə təsdiq edir. Müasir media diskurslarında işlənən dövlət adlarının abreviaturları da sabitləşmişdir. İngilis dilində dünya dövlətlərinin adlarının üç elementli abreviaturlar siyahısı, standartı qəbul edilmişdir. Bir çox beynəlxalq təşkilatların sənədlərində, hesabatlarında bu abreviaturlar istifadə olunur. Məsələn, AZE – Azərbaycan, IRI – İran İslam Respublikası, GEO – Gürcüstan, US – Birləşmiş Ştatlar, UK – Birləşmiş Krallıq, GBR – Böyük Britaniya və s. Təbii ki, milli dillərdə olan media diskurslarında bu adlar dəyişdirilir. Hər bir dildə dövlət adlarının, demək olar ki, öz variantları yaranır. Çox zaman bütün dövlət adlarının ixtisarlarından deyil, tam formalarından istifadə edilir.

Kütləvi informasiya vasitələri sosial sistem kimi öz ətrafında müəyyən sahəni formalaşdırır, onu qoruyub saxlayır, inkişaf etdirir. Bu sahənin daxilində informasiyanın seçilməsi, onun işlənməsi və ötürülməsi baş verir. Müasir media hansı ölkəyə mənsub olmasından asılı olaraq iki cür informasiyanın qəbulu və ötürülməsi üzərində diqqəti cəlb edir. Daha vacib olan informasiya media diskursun fəaliyyətdə olduğu məkanla bağlı olandır. Britaniya media diskursları bu dövlətin vətəndaşları üçün yaradılır. Diskurslardakı informasiya, ilk növbədə onlara ünvanlanır. Məlumat ölkə vətəndaşlarının maraq dairəsində olmalı, ölkənin problemləri, orada baş verən hadisələri əhatə etməlidir. Dövlətə aidlik, onunla bağlılıq informasiyanın verballaşması prosesində dövlətin adı ilə əksini tapır. Nəticədə birinci istiqaməti özündə birləşdirən məlumat bazasında dövlətin adı təkrarlanan leksik vahidə çevrilir. Əgər bu ad bir neçə sözdən, yaxud söz birləşməsindən ibarətdirsə, onda media diskursda adın abreviatur variantından istifadə olunur. Beləliklə, media diskurslarda abreviaturların birinci işlək qrupunu dövlət adları təşkil edir. Bu adlar sistemində medianın mənsub olduğu dövlətin adı mərkəzdə, nüvədə qərarlaşır. Yaxın ətrafda nüvədə duran dövlətlə yaxın əlaqə və əməkdaşlığa malik dövlətlər yerləşir. Periferiyaya doğru istiqamətdə dünya siyasətində, iqtisadiyyatında əhəmiyyətli rol oynayan ölkələr yer alır. Yalnız bundan sonra ikinci informasiya istiqaməti aktuallaşır. Bura bu və ya digər dərəcədə insanların marağını cəlb edən hadisələr və bu hadisələrin baş verdiyi məkanlar aiddir. Media diskurslarında kənar məkan da başqa dövlətləri əhatə edir.

“Two German energy giants have abandoned a £10 billion project to build nuclear power station in the UK” [2, p.2]. Göründüyü kimi, məqalənin birinci cümləsində UK abreviaturu istifadə edilmişdir. Cümlədə Almaniyanın enerji şirkətinin Birləşmiş Krallıqda – Böyük Britaniyaya atom stansiyası tikməsi haqqında məlumat verilir. Bu məqalədə UK abreviaturu yeddi dəfə istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, istinad edilmiş qəzetin ikinci səhifəsində UK abreviaturu on dörd dəfə işlənmişdir. Abreviatur dörd dəfə sayt və email ünvanlarının tərkibində qeydə alınır (dailymail.co.uk; corrections@dailymail.co.uk və s.). Beləliklə, bu qənaətdə gəlmək olur ki, media diskurslarda birinci tematik abreviatur qrupunu dövlət adları təşkil edir. Qrupun birinci seçilməsi onun tərkibinə daxil ola biləcək müxtəlif abreviaturların sayına görə deyil, işlənmə tezliyinə əsasən müəyyənləşdirilmişdir. Media diskurslarda dövlət orqanları və idarələrin adlarını ifadə edən abreviaturlar işləkdir. Diskursda dövlət daxilində baş vermiş hadisələrin hamısında, məlumatlarda, xəbərlərdə belə qurumların adlarından istifadə olunur. Qurumların adları iki və daha artıq komponentdən ibarət söz birləşməsi şəklində olduğuna görə, onların abreviaturlarla verilməsi halları daha çox müşahidə edilir.

Ölkənin daxili həyatı, orada baş verən ictimai, siyasi, sosial hadisələrə reaksiya verən təşkilat və qurumlar arasında siyasi partiyaların, birliklərin fəaliyyəti həmişə diqqət mərkəzində

olur. Bu təşkilatların adlarının abreviaturları media diskurslarda çox işlənir. Bu baxımdan partiya, birlik, təşkilat və hərəkət adlarını bildiren abreviaturları tematik bölgünün üçüncü qrupu kimi ayırmaq olar. Fikrimizcə, beynəlxalq təşkilatlar, hərbi, iqtisadi və siyasi birliklərə media diskurslarda tez-tez müraciət edilir.

Müasir dövrdə qida və sağlamlıq mövzusu aktuallığı ilə seçilir. Media diskurslarda tibbə aid yazılar xüsusi çəkiyə malikdir. Son onillikdə dünyada müxtəlif növ qrip xəstəliklərinin yayılması, nəhayət, COVID pandemiyası təbət mövzusunun ön plana çəkmişdir. Tibbi abreviaturlar geniş əhatə dairəsinə malikdir. Tibbi termin abreviaturlar bu sistemdə özünəməxsus yer tutur. Tibbi media diskursların sayının artması bu sahəyə aid abreviaturları ayrıca tematik qrup kimi ayırmağa imkan verir. İqtisadiyyat və maliyyə münasibətləri dövrümüzün ən çox müzakirə olunan məsələlərindən biridir. İstər Britaniyada, istərsə də Amerikada maliyyə və iqtisadiyyata aid ayrıca qəzet nəşr olunur. Bu səbəbdən də iqtisadiyyat və maliyyə sahəsində yeni termin-abreviaturların yaranması sürətlənmişdir. İqtisadi terminologiyada, ümumiyyətlə iqtisadi media diskurslarda Co, LLC, Ltd, St, OJSC, CJSC, SEO, BLC, LLP və bir çox başqa abreviaturlardan istifadə olunur. İqtisadi və maliyyə abreviaturları ayrıca tematik qrup təşkil edir.

Diskurs təhlili mətn dilçiliyi prinsiplərinə əsaslanır. Media diskurslarının abreviaturlarının işlənməsi nöqtəyi-nəzərindən təhlili fokus nöqtəsinə ixtisarlara çəkməyi nəzərdə tutur. Hər bir qəzetdə müəyyən sayda yazılar çap olunur və onların hər biri media diskurs rolunu oynayır. Qeyd olunduğu kimi, qəzetlərdə yazılar rubrikalar altında verilir. Rubrikalar əsas mövzuya görə, məqalələri bir yerə toplayır. Lakin bu o demək deyildir ki, media diskurslar bir-biri ilə mövzuya görə əlaqələndirilir. Əslində, media diskurslar arasında əlaqə rubrikanın adı üzrə əlaqələndirilir. Məsələn, idman (sport) rubrikası səhifədə verilmiş yazıların idman haqqında olduğunu göstərir. Burada futbol, reqbi, gimnastika, qolf, kompleks idman tədbirləri haqqında məqalələr yer ala bilər. Həmin yazılar bilavasitə bir-biri ilə bağlılığa malik olmur. İngilis və Amerika qəzetlərində rubrika bəzən ümumi, “sport” adı ilə verilir, bəzən də konkretləşdirilir. Məsələn, 30.03.2012 tarixli “Daily Mail” qəzetinin 99-cu səhifəsində “Football”, 100-101-ci səhifələrdə “Criket-first-test”, 102-103-cü səhifələrdə “Rugby Union-England’s New Era” rubrika adıdır. 99-cu səhifə yalnız futbola, 100-101-ci səhifələr kriketə, 102-103-cü səhifələr isə ancaq reqbiyə həsr edilmişdir. 100-cü səhifədə futbola aid altı məqalə yer almışdır və onların bir-biri ilə birbaşa əlaqəsi yoxdur. Bağlılıq eyni idman növünə aidlikdə özünü göstərir. Bu səhifədə bir sıra abreviaturlardan istifadə olunmuşdur. “As angry Vieira insists he was misrepresented in a BBC interview and FA sources said last night they are unlikely to take any action against him” [2, p.99]. Bu cümlədə BBC və FA abreviaturları istifadə edilmişdir. Bundan başqa eyni məqalədə Manchester United – MAN UTD, Manchester City – MAN City ixtisarlara da işlədilmişdir. Digər beş məqalədə FA Cup, CSKA, UEFA, FA, QPR, FIFA, AC Milan ixtisarlara qeydə alınır. Qəzetdə verilmiş ixtisarlardan heç birinin açılışı verilməmişdir.

100-101-ci səhifələrdə UNESCO, ICC, WRU, 102-103-cü səhifələrdə RFU, HQ, O.M.G., UK, LV ixtisarlardan istifadə edilmişdir. Qeyd olunan abreviaturların hamısı idmana aid deyildir. Burada beynəlxalq təşkilat, BMT-nin ixtisaslaşmış qurumu olan UNESCO, Böyük Britaniyanın BBC agentliyi və UK adları da işlədilmişdir. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, müxtəlif mövzularda olan media diskurslarda fərqli tematik qruplara aid abreviaturlardan istifadə olunur. Eyni zamanda idman abreviaturlarının da ayrıca tematik qrup təşkil etməsi aşkara çıxır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dilində abreviasiya və abreviaturlar/ M.M.Adilov. – Bakı: Elm, 2010. – 168 s.
2. “The Daily Mail” qəzeti. 30.03.2012

3. Никишина С.А. Аббревиатуры: генезис, словообразовательный статус, морфемная структура, тематические группы, употребление и прогнозы. М, 2011. – С. 37-47.
4. Рухан, Г. Способы классификации аббревиатур в русской и турецкой лингвистике // Преподаватель XXI век. Москва; 2012, №4. –с.309-314
5. Сегаль, М. М. Аббревиация и аббревиатуры в современном английском языке: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ленинград, 1965. - 24 с. -Сокращение слова в русском языке/ Д.И. Алексеев. – Саратов: Изд-во СГУ, 1979. – 328 с.
6. Строение и мотивированность сокращенных слов: дис. ... канд. филол. наук / А.Н. Елдышев. – Москва, 1995. – 175 с.
7. Типология англоязычных сокращений, используемых в сети интернета: автореф. дис.канд.филол.н. /С.О.Барина. –Воронеж, 2008. -22с.
8. Ярмашевич, М.А. Аббревиация в современных европейских языках: структурный, семантический и функциональный аспект: Автореф. дис. ... док. филол.н. /М.А.Ярмашевич. –Саратов, 2004, -41 с.

*Naxçıvan Dövlət Universiteti
jalilzadehaida@yahoo.com

Aida Jalilzada

ABOUT THEMATIC DIVISION OF ABBREVIATIONS USED IN MEDIA DISCOURSE

The article discusses the frequency of the abbreviations of different functional styles and the characteristics of shortenings many researchers refer to different activity areas. Thematic division of abbreviations used in American and British media discourses were studied and their functionality is presented to attention according to various newspaper sections.

The issue of grouping abbreviations of state names, international organizations, military, economic and political associations used in the media discourse according to their functionality is clarified with examples.

Keywords: *abbreviation, media discourse, grouping, thematic division, frequency*

Аида Джалилзаде

О ТЕМАТИЧЕСКОМ РАЗДЕЛЕ СОКРАЩЕНИЙ В МЕДИАДИСКУРСЕ

В статье рассматривается частота развития аббревиатур для разных функциональных стилей и особенности аббревиатур, которые многие исследователи относят к разным областям деятельности. Исследовано тематическое деление аббревиатур, используемых в дискурсах американских и британских СМИ, и обращено внимание на их функциональность в разных газетных разделах.

На примерах разъясняется вопрос группировки аббревиатур названий государств, международных организаций, военных, экономических и политических объединений, используемых в медиадискурсе, по их функциональному назначению.

Ключевые слова: *аббревиатура, медиадискурс, группировка, тематическое деление, частотность.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.04.2022

Son variant 13.05.2022

ELÇİN MİRZƏYEV*

İNGİLİS DİLİNDƏ FRAZEOLoji BİRLƏŞMƏLƏRİN LEKSİK-SEMANTİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ ONLARIN TƏRCÜMƏ PROBLEMLƏRİ

Yazıda hər bir dilin frazeologiyasının onu zənginləşdirən mənbə olduğu barədə məlumat verilmişdir. Dildə hazır şəkildə olan , fikir və duyğularımızı asanlıqla ifadə etdiyimiz frazeoloji birləşmələr ingilis dilində də mövcuddur. İngilis dilində frazeologiyanın tarixi isə lap əvvəl - VII əsrə gedib çıxır. Eyni zamanda müasir ingilis frazeologiyasından da bəhs edən müəllif ingilis dilini öyrənən şəxslər üçün idiomların hərfi mənada anlaşılmasının müxtəlif problemlər yaratması məsələsinə də toxunmuşdur. Müəllif qeyd etmişdir ki, Frazeoloji birləşmələr sabit dönüşlərdir, lakin onların ayrılmaz mənası onları təşkil edən ayrı -ayrı sözlərin mənalarından irəli gəlir. İngilis dilini bilən hər hansı bir şəxs onun folkloruna , idiomlarına bələd olmasa ,bəzi ifadələri anlamaqda çətinlik çəkə bilər. Çünki bu ifadələr xalqın qədim dünyagörüşündən, bədi nümunələrindən süzülüb gəlir . Buna görə də bu sahədə çalışan mütəxəssislər bu nüansı göz önündə tutmalı, unutmamalıdır ki , tərcümələr çox vaxt hərfi mənada yox, leksik - semantik baxımdan edilir .

Açar sözlər: frazeologiya, idiomlar; sabit söz birləşmələrinin semantikasi, tərcümə sahəsindəki problemlər

Hər bir dilin özünəməxsus morfoloji quruluşu vardır və bu quruluş əsrlər , qərinələr keçərək dəyişilir, zənginləşir və müəyyən qaydalarla formalaşır. Bizim fikrimizcə, dili zənginləşdirən vasitələrdən biri də frazeologizmlərdir və istənilən dili frazeologizmsiz təsəvvür etmək qeyri- mümkündür. Hər bir dilin özünəməxsus frazeologizmləri var. Hər bir dilin lüğət tərkibi nəinki ayrı-ayrı leksemlərdən, eyni zamanda sərbəst və sabit söz birləşmələri şəklində mövcud olan dil vahidlərindən də ibarətdir. İngilis dilində də sərbəst birləşmələri əmələ gətirən sözlər öz leksik mənalarını saxlayırlar və birləşmənin leksik-qrammatik ünsürləri olurlar. O, dildə hazır şəkildə olmur, müəyyən müddət üçün yaranır və öz fəaliyyətini dayandırır. Sərbəst birləşmələrdən fərqli olaraq, sabit birləşmələr keçici xarakter daşımır, mənalarından uzaqlaşır və yeni məna kəsb edirlər. İngilis dilinin də frazeologiya dünyası müxtəlifdir. İngilis dilinin inkişaf dövründə əmələ gəlmiş bu mürəkkəb frazeoloji sistem o dərəcədə zəngindir ki, danışıq prosesində, frazeologizmlərin vasitəsi ilə bu və ya digər fikri aydın şəkildə başqasına çatdırmaq mümkündür. Bu dilin frazeologizmləri qədim tarixə malikdir. Onlar müxtəlif ictimai tarixi şəraitdə və çox müxtəlif səbəblər əsasında əmələ gəlmişdir. Ümumilikdə, dilin frazeologizmlərinin əmələgəlmə mənbəyi, əsasən, xalq danışıq dili, yazılı ədəbiyyat və folklor olmuşdur. Uzun zamandır ki, dünya ölkələrində ingilis dilini öyrənilməsinə geniş yer verilir. Hər hansı bir dilin mükəmməl formada öyrənilməsi, o cümlədən ingilis dilinin öyrənilməsi onun frazeologizmlərini bilmədən mümkün deyildir. İngilis dilini öyrənən şəxslər üçün onun frazeologiya sahəsi böyük çətinlik törədir. Onlar ,əsasən, bu dilin frazeologizmlərinin tərcüməsi zamanı böyük çətinliklərlə üzləşirlər. Nitqin dəqiqliyi və ifadəliliyi sözlərin, ifadələrin qanunauyğun şəkildə işlədilməsindən asılıdır. Biz nitqimizi müəyyən qrammatik qaydalar əsasında qururuq. Sözlər kimi, bütövlükdə bir məna ifadə edən sabit birləşmələr də dilimizin lüğət tərkibinin zənginləşməsində böyük rol oynayır. Bir çox hallarda müəyyən mənanı bildirmək məqsədi ilə tək bir sözdən yox, hətta sözlər qrupundan da istifadə olunur. [1, 189]

Misal üçün:

- Təmizliyi saat 14-ə qədər bitirə bilərsiniz? (Could you finish the cleaning by two o'clock?)
- Mütləq. Çox asan olacaq. (Definitely. It will be a piece of cake.)

Bu dialoqu oxuyanda təmizləmənin tort parçası ilə necə əlaqəli olduğunu anlamaq çətindir. Əslində burada istifadə olunan ingilis idiomudur :“bir parça tort” Bu “sədədən daha asan, çətinlik çəkmədən“ deməkdir. Və bunu bilsək, anlamaqda heç bir çətinlik çəkmərik.

İdiomlar və ya frazeoloji vahidlər istənilən dildə mövcuddur. Bunlar onun tərkib hissəsi olan sözlərin mənasından fərqli məcazi məna daşıyan söz birləşmələri və ifadələrdir. Onlar atalar sözləri və məsəllərlə yanaşı ifadəli nitq vasitəsidir. Buna görə də frazeoloji vahidlərin ingilis dilindən dilimizə tərcüməsi çəşqınlıq yarada bilər. Bu gün biz idiomların Azərbaycan dilinə tərcüməsi ilə bağlı yaranan problemlərə də toxunacağıq.

Frazeologizmi təşkil edən sözlər onun tərəfləri, yaxud komponentləri hesab olunur. Onlar frazeologizmlərdə üzvi surətdə elə birləşir ki, onları bir-birindən ayırmaq və hər bir sözü müstəqil mənada düşünmək qeyri-mümkündür. Frazeologizmi təşkil edən sözlərin hamısı ümumilikdə bir məna ifadə edirlər. Frazeologizmlər dilin xalq fizionomiyası, onun orijinal vasitəsi, varlıq və zəka zənginliyidir. Onların həm məzmun, həm də forma etibarını ilə zənginliyi və dildə həddindən artıq işlədilməsi alimlərin diqqətini özünə cəlb etmişdir. Ona görə də frazeologiya dilçilik elminin bir şöbəsi olan leksikologiyanın xüsusi bir bölməsinə çevrilmişdir. Frazeologizmlərin daxili məna quruluşunun və xarici strukturunun, onların ayrı-ayrı dillərdə yeri və mövqeyinin açıqlanması, tərcümə olunma imkanlarının öyrənilməsi, milli və beynəlmiləl mahiyyətinin şərhı, onların işlənmə xüsusiyyətlərinin və istifadə olunma sahələrinin təhlili həm nəzəri, həm də praktik cəhətdən aktuallıq kəsb edir. Frazeologizmlərdən istifadə insanlara öz fikirlərini dəqiq, qısa və idiomatik ifadə etmək imkanını verir. Onlar məfhumu dolaylı olsa da, konkret ifadə edir. Frazeologizmlərin əsas xüsusiyyətlərindən biri onların obrazlı, emosional, ifadəli olmasıdır. Belə ki, frazeologizmlər dilin ekspressivliyində onun emosionallığında xüsusi rol oynayır. Onlar bu və ya digər anlayışı ayrı-ayrı sözlərdən dəfələrlə təsirli və obrazlı əks etdirir. [6, 228]

Frazeoloji birləşmə sərbəst deyil, həm sərbəst mənalı, həm də frazeoloji əlaqəli sözləri özündə birləşdirən sabit bir dövriyyədir. Frazeoloji birləşmələr sabit dönüslərdir, lakin onların ayrılmaz mənası onları təşkil edən ayrı-ayrı sözlərin mənalarından irəli gəlir. Frazeoloji birləşmələrdən və tərkiblərdən fərqli olaraq birləşmələr semantik cəhətdən bölünür - onların tərkibi ayrı-ayrı sözlərin məhdud sinonimlə əvəz olunmasına və ya dəyişdirilməsinə imkan verir, frazeoloji birləşmənin üzvlərindən biri sabit, digərləri dəyişkəndir: məsələn, ifadələr sevgi, nifrət, utanc, səbirsizliklə, yandırmaq, yanıb məhv olmaq frazeoloji əlaqəli məna daşıyan daimi üzvdür. Kombinasiyanın dəyişən üzvləri olaraq, dil sistemi daxilindəki semantik əlaqələrlə təyin olunan məhdud sayda sözlər istifadə edilə bilər: məsələn, frazeoloji birləşmə ehtirasla yanmaq növ birləşmələri ilə əlaqədar hiperonimdir yandırmaq ..., eyni zamanda dəyişən hissənin dəyişməsi səbəbindən sinonim seriyaların meydana gəlməsi mümkündür utanmaq, qısqançlıqla yanmaq, qısa almağa susamaq. [3, 176]

İngilis dilindəki frazeologizmlər tədqiqat üçün çox maraqlı material olaraq ölkənin tarixi, adət-ənənələri haqqında məlumatları əldə etməyə kömək edir. Müvafiq xüsusi leksikanın, coğrafi adların, poetik sözlərin işləndiyi frazeoloji, idiomatik ifadələr dili öyrənilən ölkə haqqında bir çox həqiqətlər barədə müxtəlif informasiyalar verir. Onların öyrənilməsi həm söz ehtiyatının daha dərindən mənimsənilməsinə və genişlənməsinə, həm də insanlar arasında dil hissənin inkişafına öz töhfələrini verir və belə ifadələrin stilistik xüsusiyyətləri ilə tanış olmağa imkan verir. İngilis dilində geniş yayılmış bəzi idiomatik ifadələrə nəzər salaq: -to bark up the wrong tree-yanlış ağaca hüzmək, "səhv ağacın qabığı", "səhv ünvana müraciət etmək" deməkdir.

- It's no good coming to me for money: I have none. You are barking up the wrong tree.
- Pul üçün yanıma gəlməyiniz yaxşı olmadı. Məndə heç pul yoxdur. Siz düz ünvana müraciət etməmişiniz. -to pick up a language-dil öyrənmək (dili dinləyərək qaydasız, lüğətsiz dili daşıyıcısından öyrənmək), -Mexican carwash - Meksikasayağı maşın yuma (yağış suyu ilə), -to have the blues - xiffət etmək, qüssələnmək, to be in the blues - pis əhval-ruhiyyədə olmaq. [2, 258] Mikrosistem kimi dilin frazeologiyası dilin ümumi sistemi ilə ayrılmaz əlaqədə olaraq

öyrənilməlidir və müvafiq olaraq onun inkişaf tarixinin tədqiqi dilin inkişaf tarixinə əsaslanmalıdır.

İngilis dilinin tarixi üç dövrə bölünür: qədim, orta və yeni. Onlar isə öz növbəsində keyfiyyət fərqlərini əks etdirən, erkən və gec mərhələlərə bölünür. İngilis frazeologiyasının tarixi üç mərhələyə bölünür:

Qədim ingilis – VII- XI əsrlər

İngilis-norman – XII – XIII əsrlər

Orta ingilis – XIV-XV- əsrlər

Müasir –XIX-XX əsrlər

XII-XIII əsrlərin frazeologiyası ingilis-sakson dilindən milli ədəbi dilin formalaşmasına keçid sayılır. O, qədim dövrün frazeologiyasına yaxındır, çünki hələ franko-norman təsirinə məruz qalmayıb. Frazeoloji vahidlər leksemlərdən ibarətdir. Ona görə də frazeoloji materialların etimologiyasından danışdıqda ingilis dilinin lüğət tərkibinin etimoloji əsaslarına baxılmalıdır. Onlar isə dilin inkişafı tarixi boyu dəyişməz qalmırlar. German mənşəli sözlərlə təmsil olunan leksika daha çox dilin inkişafının ilkin mərhələləri üçün səciyyəvidir. Bu sözləri ingilis dilindəki sabit söz kompleksi korpusu haqqında da demək olar. German dillərinin sabit söz birləşmələrinin tipologiyası german filologiyasının ən az öyrənilən bölmələrindəndir. Germanşünaslıqda frazeoloji materialın müqayisəsinə çox yer verilmişdir. Üç german dilinin - qədim ingilis, qot və qədim island dillərinin sabit söz birləşmələri korpusunun müqayisə nəticəsində həmin kompleks aşağıdakı qruplar üzrə müqayisə edilir:

a) leksik - semantik tərkibi bir-birinə uyğun gələn sabit söz birləşmələri, yəni söz birləşmələrinin komponentləri arasında semantik və etimoloji uyğunluq müşahidə olunur. Eyni zamanda onlar müxtəlif sintaktik modellər üzrə qurulub. Leksik-semantik uyğunluq german frazeoloji birliyin mövcudluğunu göstərir, lakin sintaktik modellərin müxtəlifliyi konkret german dilində ifadənin əmələ gəlməsinin spesifikliyini işarə edir.

b) leksik-semantik tərkibinə görə qismən üst-üstə düşən sabit söz birləşmələri. Burada mənaca yaxın, lakin etimoloji bağlı olmayan sözlər istifadə olunur. Görünür ki, bu halda sabit söz birləşmələrinin frazeologiyanın ümumgerman təbəqəsinə mənsub olması haqqında danışmaq olar.

c) komponentlərin heç biri digərinə etimoloji uyğun gəlməyən sabit söz birləşmələri. [7, 188]

Etimoloji müxtəliflikdən əlavə semantik struktur üzrə də ziddiyətlər mövcuddur. Bu halda sabit söz birləşmələrinin təşəkkülü hər üç dildə avtonom olaraq baş verir. Müasir ingilis frazeologiyası (XIX-XX əsr) dilin daim inkişaf edən mikrosistemini təmsil edir. Frazeoloji vahidlərin tərkibi kəmiyyət etibarilə cüzi dəyişir. Sistemdə dəyişiklik əsasən frazeoloji vahidlərin işlənməsi ilə bağlıdır. Məsələn, to kill two birds with one stone- bir daşla iki quşu vurmaq. Frazeoloji vahidlərin istifadəsi ilə normal, gündəlik və vaxtaşırı istifadə üsulları mümkündür. İlkin formada və normal istifadəsi ilə frazeoloji vahidlərə xas olan emosional dəyər kontekstdən asılı deyildir. İngilis dilinin frazeoloji tərkibinin tarixi inkişafında keyfiyyətə irəliləmənin mühüm göstəricisi müəyyən növ frazeoloji vahidlərin məhsuldarlıq dərəcəsidəki dəyişikliklərlə çıxış edir. [4, 135]. Dilçilik ədəbiyyatında frazeologiyanın tədqiqat obyektindən bəhs edən müəlliflərin bir qismi onu geniş mənada, bir qismi isə dar mənada nəzərdə tutmuşlar. Birinci qrupa ümumiyyətlə hər hansı bir dildə hazır şəkildə olan söz birləşmələrinin hamısını frazeologiya hesab edənlər daxildir. İkinci qrupa isə dildə hazır şəkildə olan söz birləşmələrinin hamısını deyil, onlardan nitq və ya dil vahidlərinə ekvivalent olub, komponentləri məna və quruluşca parçalanmayan qismini frazeologiya adlandıran müəlliflər daxildir. Bütün bu dilçilərin əsərlərində irəli sürülən bir sıra fikirlər və göstərilən dil faktları dilçiliyin frazeologiyaya

sahəsinin tədqiqində müəyyən əhəmiyyətə malikdir. İstər dildə hazır şəkildə olan söz birləşmələrinin hamısını frazeologiya hesab edən, istərsə də dildəki söz birləşmələrinin hamısını deyil bir qismini frazeologiya hesab edən dilçilərin çoxu frazeologiyayı üslubiyyatın tədqiqat obyektini kimi nəzərdə tuturlar.

Struktur-semantik qeyri-modelləşmə də motivləşdirici olmayan vahidlər frazeologiya üçün xarakterikdir. Bu nə deməkdir? Bəzi frazeoloji ifadələr məzmun planından ibarətdir. Bu plan ifadə planı ilə əlaqəli deyil. Bu o deməkdir ki, bu növlərdən istifadə edərkən frazeoloji vahidlərin məzmununu natiqlər və ya müəlliflər üçün aydınsa, onların tərkib hissələrinin əsas mənasını çıxarmamalıyıq. Məsələn, “baker’s dozen”- “bir düjün, 12-dən artıq olan, 13” (azərbaycanca) – dozen (ingiliscə); “go to the whole hog”- “istəyi uğrunda sonadək mübarizə aparmaq” (azərbaycanca) -to struggle for longing (ingiliscə). Ekvivalent kimi istifadə oluna bilən bir sıra frazeoloji vahidlər var, məsələn: sözlər, zərflər, bağlayıcılar və s. Bu səbəbdən, bu tip vahidlərin heç bir qrammatik mərkəzi və semantikasi yoxdur, mərkəz nominal hissə kimi istifadə olunur- in the doorstep - bir hadisənin yaxınlığında olmaq, bir qarış məsafədə olmaq və s. (azərbaycanca) - to be near of some event - (ingiliscə). Frazeoloji vahidlərin digər növləri də prepozitiv-mahiyyətli frazeoloji vahidlərdir. Bu növ vahidlər sözləri və isimlərdən düzülür- angels (or devils) on horseback - dəniz ilbizindən hazırlanmış qəlyanaltı və ya işin müşkülə düşməsi (azərbaycanca) - lunch or snack which is made from sea-snail; (ingiliscə); a friend at (or in) court - nüfuzlu, mötəbər havadar/dost (azərbaycanca) - worthy friend. (ingiliscə).

Ünsiyyət vasitəsi ilə formalaşan bəzi frazeoloji vahidlərin çoxluğu, adətən, ünsiyətlər ilə ümumiləşdirilən ifadəli və düşüncəli emosiyaları ifadə edir. Bu aralıq ifadələr bəzi hissələri ifadə edir, məsələn, sevinc, kədər, heyrət və s. Bəzi hallarda ünsiyətlər insan xarici aləmin obyektlərinə və bəzən hətta özlərinə olan şəxsi münasibətləri ifadə edir. Bir və eyni obyekt müxtəlif insanlarda fərqli duyğulara səbəb ola bilər. Əksər hallarda canlı nitq ünsiyətləri ekstralinqvistik vəziyyətlə birbaşa əlaqəli ola bilər. Bəzi nidasayağı idiomlar 2 növ duyğu ifadə edə bilər: heyrət və bezdirici ifadələr, məsələn: Sakes alive! - Damn it! -Lənət olsun! (azərbaycanca) – İngilis dilində isə” imprecation or curse”; Come, come -Di yaxşı da! (azərbaycanca). [5, 35]

Ənənəvi olaraq frazeoloji birləşmələrə tətbiq olunan bütün xüsusiyyətlərini nəzərə alsaq, deyə bilərik ki, hər bir dilin zənginləşməsində önəmli rola malik olan frazeologizmlər, eləcə də onlardan bəhs edən frazeologiya bölməsi Azərbaycan dilində olduğu kimi ingilis dilində də coxsaxəliliyi və özünəməxsusluğu ilə seçilir. Dildə hazır şəkildə olan və ya daşlaşmış frazeoloji birləşmələrin bir dildən başqa dilə məhz hərfi deyil, leksik – semantik baxımdan tərcüməsində yaranan çətinliklər hər bir tərcüməçini və dilçini düşündürən problemlərdəndir. Məhz buna görə də tərcümə prosesində unudulmaması vacib olan amillərdən biri də sabit söz birləşmələrinin öz semantikasından ayrı düşməməsidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Phraseology in Foreign Language Learning and Teaching. Fanny Meunier, Sylviane Granger John Benjamins Publishing, 2008, 259 pages.
2. Phraseology: An interdisciplinary perspective. Sylviane Granger, Fanny Meunier. John Benjamins Publishing, 2008, 422 pages.
3. BAKER, M. In Other Words. A Coursebook on Translation. Routledge London and New York, 2002. 245 pages.
4. Morris W. Morris M. ”Dictionary of Word and Phrase Origins”, New York, 1962
5. Rəhimov İ. Əhmədova X. Azərbaycanca-İngiliscə, İngiliscə-Azərbaycanca müxtəsər frazeoloji lüğət. Bakı, Azərbaycan Dövlət Tədris-Pedaqoji Ədəbiyyatı Nəşriyyatı, 1962
6. Phraseology: Theory, Analysis, and Applications. Oxford Studies in Lexicography and Lexicology. A. P. Cowie OUP Oxford, 1998, 272 pages.

7. Smith, L. P. Word and Idioms: Studies in the English Language. London: Constable's Miscellany. 1995

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*
e-mail:exfriend2005@yahoo.com (+994504709815)

Elchin Mirzayev

LEXICAL-SEMANTIC CHARACTERISTICS OF PHRASEOLOGICAL COMBINATIONS IN ENGLISH AND THEIR TRANSLATION PROBLEMS

The article states that the phraseology of each language is a source that enriches it. Phraseological combinations that are readily available in the language by which we can easily express our thoughts and feelings also exist in English. The history of phraseology in English dates back to the 7th century. At the same time, mentioning about modern English phraseology the author touched upon the problems created by literal understanding of idioms for those who study English. The author notes that phraseological combinations are fixed turns, but their inseparable meaning comes from the meanings of the individual words that make them up. Anyone who speaks English may have difficulty understanding some expressions if he or she is not familiar with its folklores and idioms. Because these expressions result from the ancient outlook and artistic examples of the people. Therefore, experts working in this field should keep this nuance in mind, remembering that translations are often done not from a literal sense, but from a lexical-semantic point of view.

Keywords: *phraseology, idioms, semantics of set expressions, problems in the field of translation*

Эльчин Мирзоев

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЙ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ И ПРОБЛЕМЫ ИХ ПЕРЕВОДА

В статье сообщалось, что фразеология каждого языка является источником, обогащающим его. Фразеологические сочетания, которые легко доступны в языке и с помощью которых мы легко выражаем свои мысли и чувства, также доступны в английском языке. История фразеологии на английском языке восходит к самому началу - VII веку. В то же время автор, говорящий о современной английской фразеологии, также затронул вопрос буквального понимания идиом для людей, изучающих английский язык, что создает различные проблемы. Автором отмечено, что фразеологические сочетания являются устойчивыми оборотами, но их интегральное значение вытекает из значений отдельных слов, входящих в их состав. Любому человеку, знающему английский язык, если он не знаком с его фольклором и идиомами, может быть трудно понять некоторые выражения. Потому что эти выражения отфильтрованы из древнего народного мировоззрения и художественных образцов. Поэтому специалистам, работающим в этой области, следует иметь в виду этот нюанс и не забывать, что переводы часто выполняются не в буквальном смысле, а с лексико-семантической точки зрения.

Ключевые слова: *фразеология, идиомы, семантика устойчивых словосочетаний, проблемы перевода.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rəşad Zülfüqarov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 05.04.2022

Son variant 13.05.2022

UOT 81.373

FƏXRƏDDİN EYLAZOV*

DİLLƏRİN İNTEQRASIYASIDA BEYNƏLMİLƏL TERMINLƏRİN ROLU

Hər hansı elmi sahənin təşəkkülü, formalaşma və inkişafı onun anlayışların yaranması ilə başlanır. Bir-biri ilə əlaqəli olan anlayışlar artdıqca yeni sahəyə olan tələbat artır. Anlayışlar adlandırılır və onların adları sahə daxilində termin kimi fəaliyyət göstərir. Bir-biri ilə definitiv bağlılığı olan terminlər sistem təşkil edir və beləliklə, sahə terminoloji sistemi formalaşır. Yeni sahənin əsasları bu sahəyə dair ilkin elmi tədqiqat işlərində, sonralar isə monoqrafiyalarda ifadəsini tapır. Sahə terminologiyası da bu cür proseslər əsasında formalaşdırılır. Yəni sahəyə aid terminlər seçilib toplanılır. Terminlərin toplanması və ya seçilməsi hansı sözün terminin qanunauyğunluqlarına cavab verməsi tələbi ilə bağlıdır. Bunu daha aydın təsvir etmək üçün bu və ya digər sahə, yaxud elmi istiqamətlə bağlı yazılmış ilkin mənbələrə müraciət etmək lazım gəlir. Termin yaradıcılığının digər bir forması beynəlmiləl terminlərdir. Məqalədə termin yaradıcılığının beynəlmiləlizim forması və onun dillər arası əlaqədə rolu, dillərin zənginləşməsi və bir-birinə inteqrasiyası araşdırılmışdır. Belə nəticəyə gəlinir ki, beynəlmiləlizimlər bir dil vahidi kimi həmdə termindir.

Açar sözlər: dil, söz xəzinəsi, beynəlmiləlizimlər, terminlər, termin yaradıcılığı

Bəşər tarixinin ecazkar kəşflərindən olan dil, insanın milyon illər əvvəl mağaralardan çıxaraq inkişaf etməsinə və bugünkü elmi-texnoloji, sosial-mədəni nailiyyətlərə çatmasında misilsiz rol oynayıb. Dil olmasaydı, bəşəriyyətin şifahi və yazılı ədəbiyyat xəzinəsi yaranmaz, dahilərin sehirlə sözləri, böyük elmi kəşfləri üzə çıxmaz, insanın mənəvi aləmi bu qədər kamilləşməz, təbiətin sirlərinə əl aparmaq bu qədər asanlaşmazdı.

Ölməz elmi və ədəbi əsərlərin hansı dildə yaranmasından, təbiətin bu və ya digər sirlərinin hansı dildə açılmasından asılı olmayaraq, bunlar tezliklə bütün bəşəriyyətin və hər kəsin sərvəti olur. Yaşadığımız üçüncü minillikdə dünya inkişafının paradiqmasında sürətli dəyişikliklər baş verir, yəni dünya dəyişir, buna uyğun olaraq xəbər çatdırma vasitələri və bunlarla birlikdə insan da, onun psixologiyası, qavrayışı və düşüncə tərzində də dəyişir (10, s.12-13). Təbii ki, bu dəyişikliklərdə elmin və texnologiyanın sürətli inkişafı önəmli rol oynayır. Həmin inkişaf bütün sahələrdə olduğu kimi, jurnalistikanın da qarşısında geniş üfüqlər açır, onu yeni anlayış və terminlərlə zənginləşdirir. İnternet də daxil olmaqla müasir texnologiyaların yaradılması, eləcə də sosial şəbəkələrin medianın inkişafında yeni mərhələnin başlanmasını (5, s.4-6) zərurətə çevirir.

Cəmiyyət həyatındakı əsaslı dəyişikliklərin insan fəaliyyətinin bütün sahələrinə, o cümlədən elmə təsirini aydınlaşdırmağa olan tələbatını artırır. Elmin müxtəlif sahələrinin sürətli inkişafı, yeni məfhumların yaranması terminoloji sistemi zənginləşdirir. Anlayışların bir sahədən digərinə transterminləşməsi elmi dilə təsir göstərir. Müasir dövrdə elmlərin yenilənməsi və elmi biliklərin inteqrasiyası sahədə axtarıqların qismən sahələrarası axtarıqlara çevrilməsini gerçəkləşdirir. Bu meyil müasir elmlərdə yeni tədqiqat istiqamətlərinin yaranması ilə nəticələnir və ya bir-biri ilə əlaqəli olan elmlərin terminlərinin müştərək işlənməsinə əsas verir. Yeni elmi istiqamətlərdə yaxınlıq, müştərəklik informasiya cəmiyyətində terminlərin istifadə sahələrinin sərhədlərini genişləndirir. Elmi dilin funksional vahidi termindir. Terminin təyin edilməsi fəlsəfə, linqvistik, semiotika, informatika və digər elm sahələrinin başlıca istiqamətidir. Hər bir sahə termini anlayışı müxtəlif cəhətdən təyin edir. V.P.Danilenko terminin tərifinin müxtəlif variantlarını vermiş və termin kimi çoxcəhətli hadisənin bir təriflə təyin olunmasının qeyri mümkünlüyünü qeyd etmişdir (8, s.53).

Cəmiyyətimizin inkişaf tarixində müxtəlif xalqların, millətlərin və dövlətlərin genişlənməkdə olan mədəni-siyasi və ictimai inteqrasiyasının ön plana çəkildiyi müasir bir

dövrədə formal və eyni zamanda semantik oxşarlığa malik olan beynəlmiləl dil vahidləri getdikcə artmaqda olmaqla yanaşı bu dil vahidlərinin tədqiqi aktual problemlərdən biridir. Termin və anlayışların tərcümə prosesində dəqiq qarşılıqları müəyyənləşdirilmiş, həm də onların geniş izahatının verilməsidir. Beynəlmiləl sözlərin, terminlərin əsas hissəsini təşkil edir (6, s.13). Azərbaycan dilində terminlər və bir sıra anlayışlar beynəlxalq təcrübədə istifadə olunduğu kimi saxlanılmalıdır. İzahat Azərbaycan dilində düşünülmüş sistem üzrə oxucuya təqdim edilməlidir. Lüğətlərdə aşağıdakı prinsiplər əsas götürülməlidir:

1. Terminlərin Azərbaycan dilində dəqiq, konkret qarşılığı verilmişdir;
2. Terminlər beynəlmiləl mahiyyətlidirsə elə həmin terminin özü də saxlanılmışdır.

Lüğətlərin hazırlanmasında son illərdə nəşr olunmuş müxtəlif təyinatlı elmi-nəzəri ədəbiyyatlardan, təlimat və normativ sənədlərdən istifadə edilməli, təqdim olunan termin və anlayışlar Azərbaycan dilində dəqiq qarşılığı verilməlidir. Sistemləşdirmə, tərtib etmə, sözlük baxımından səciyyəvi olan bu lüğətlər gələcəkdə yaranan terminoloji lüğət üçün örnək hesab edilə bilər (3, s.122).

Beynəlmiləl sözlərin bir qismi elm, texnika, incəsənət və s. ictimai sahələr üzrə ixtisaslaşaraq konkret sahələrə aid edilərək xüsusiləşmişlər. Məhz bu cür xüsusiləşmiş beynəlmiləl terminlərdən istifadə müxtəlif milli mənsubiyyəti olan insanların konkret sahələr üzrə münasibətlər qurmasında və bir-birlərini asanlıqla anlamasında öz rolunu oynayır. (1, s.53).

Sahə nəzəriyyəsi metoduna istinad edərək dildə beynəlmiləlizmləri (beynəlmiləl sözləri) semantikasına görə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1) İncəsənət sahəsinə aid olan beynəlmiləlizmlər: Piano – alm., piano – azərb., piano – ing., piano – fr., пианино – rus., وناي - fars və s.

2) Ədəbiyyat sahəsinə aid olan beynəlmiləlizmlər: Episode – alm., epizod – azərb., episode – ing., episode – fr., эпизод – rus. və s.

3) İdman sahəsinə aid olan beynəlmiləlizmlər: Gymnastik – alm., gimnastika – azərb., gymnastics – ing., gymnastique – fr., гимнастика – rus., کیتسانمیژ - fars və s.

4) Dənizçiliyə aid olan beynəlmiləlizmlər: Bord – alm., bort – azərb., bord – ing., bord – fr., борт – rus., تروب - fars və s.

5) Texnika sahəsinə aid olan beynəlmiləlizmlər: Transformator – alm., transformator – azərb., transformer – ing., transformateur – fr., трансформатор – rus., روتامروفسنارت - fars və s.

6) Bitki və heyvan adlarını bildirən beynəlmiləlizmlər: Bambus – alm., bambuk – azərb., bamboo – ing., bambou – fr., бамбук – rus., و بامب - fars və s.

7) İnsanın gündəlik həyat şəraitinə aid olan beynəlmiləlizm-lər: Eau de Cologne – alm., odekolon – azərb., Eau-de-Cologne – ing., eau de cologne – fr., одеколон – rus., نلکدا - fars və s.

8) Aristokrat həyat tərzini xarakterizə edən beynəlmiləlizm-lər: Bourgeoisie – alm., burjuaziya – azərb., Bourgeoisie – ing., Bourgeoisie – fr., буржуазия – rus., یزاوژروب - fars və s.

9) Ticari-iqtisadi terminlər: Netto – alm., netto – azərb., netto – ing., нетто – rus., و تتن - fars və s.

10) Mühasibat terminləri: Kredit – alm., kredit – azərb., credit – ing., credit – fr., кредит – rus. və s.

11) Maliyyə-bank terminləri: Kreditor – alm., kreditor – azərb., creditor – ing., creditor – fr., кредитор – rus. və s.

12) Hüquqi terminlər: De facto – alm., de fakto – azərb., de facto – ing., de facto – fr., де факто – rus. və s.

13) İctimai-siyasi terminlər: Parlament – alm., parlament – azərb., parliament – ing., par-

lement – fr., парламент – rus. پارلامنت - fars və s.

14) Sənət, peşə, vəzifə, titul adları bildirən beynəlmiləlizmlər: Professor – alm., professor – azərb., professor – ing., professeur – fr., профессор – rus., روس‌ف‌ورپ - fars və s.

15) Elmi terminlər: Diagnose – alm., diaqnoz – azərb., diagnostic – ing., diagnostic – fr., диагноз – rus. və s.

Termin yaradıcılığının öyrənmək məqsədilə müxtəlif xarakterli tədqiqat işləri aparılmışdır. Belə tədqiqatların böyük bir hissəsi termin və söz yaradıcılığının müqayisəli şəkildə öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Terminləşmə prosesi dilin terminoloji qatında özünü göstərən mühüm semantik hadisə hesab edilir. Belə ki, cəmiyyətin sürətli inkişafı ilə bağlı olaraq çoxlu sayda yeni-yeni elmi texniki anlayışlar meydana çıxır ki, onların hamısını xüsusi dil vahidləri ilə operativ şəkildə ifadə etmək bəzən mümkün olmur. Ona görə də çox vaxt dildə artıq hazır şəkildə mövcud olan dil vahidlərinə yeni məna verməklə onlardan yaranan anlayışların adlandırılması məqsədilə istifadə olunur. Bu proses xüsusilə bu və ya digər terminoloji sahənin yenidən formalaşdığı dövrdə daha fəal şəkildə özünü göstərir (4, s.203). Dünya dillərinin əksəriyyətinin bir-birinə inteqrasiyası ümumişlək bir terminologiyanın yaranmasına yeni bir zəmin yaratmaqdadır. Yəni dildə mövcud olan sözlərin mənasında baş verən dəyişmələrlə bağlı terminin əsas mənasının qalması ilə yanaşı yeni məna qazanaraq elm sahələrində işlənir. Məsələn, informatika, aviasiya, logistika, hərbi sahə və mexanizmlər, hərbi-sənaye kompleksi, neft sənayesi müasir cəmiyyətin ən sürətli inkişaf edən sahələrindən olduğu üçün bu sahədə yaranan çox müxtəlif funksiyalı anlayışları ifadə etmək üçün dilin daxili imkanları, xüsusən sözün semantikasında məna dəyişmələri əsasında söz yaradıcılığı öz aktuallığı və fəallığı ilə seçilir. Transterminləşmədə başlıca prinsip terminyaratmada anlayışın müəyyən əlamətə görə oxşarlığına istinad olunmasıdır (7, s.62).

Müşahidələr göstərir ki, məna köçürmələrində ən çox əşyanın zahiri və funksional oxşarlığı əsasında transterminləşmə üstünlük təşkil edir. Məsələn, transterminləşmədə ikinci proses dilin öz sözlərinin elmin müxtəlif sahələrində terminləşməsidir. Tədqiqatlar göstərir ki, terminləşən sözün dilin hansı leksik qatına aidliyini əsas götürməklə ən azı dörd növü fərqləndirmək olar: a) ümumişlək sözlərin terminləşməsi; b) məişət sözlərinin terminləşməsi; d) dialekt sözlərin terminləşməsi; v) peşə-sənət sözlərinin terminləşməsi. Terminləşmə prosesində sözün semantikasının yəni mənanın xüsusiləşməsi zəruri elementdir. Çünki semantik konversiya prosesində termin-anlayış münasibəti təyin edilir, terminin mütləq müəyyən sahə terminologiyasında definisiya əsasında təyin edilən mənası olmalıdır. Bu prosesdə dildə işlənən söz xüsusi məna qazanaraq elmi anlayışı ifadə edən termin funksiyası qazanır. Yəni ümumişlək sözdə terminləşmə sözün mövcud mənasının müəyyən istiqamətdə dəyişdirilərək definitiv kontekstlə təyin olunan ,terminoloji məna qazandıran ,sözü termin edən prosesdir. Məsələn, “əsas” ümumişlək sözdür başlıca, ən mühüm, zəruri mənasını bildirir, eyni zamanda qrammatikada-sözün, sözdəyişdirici şəkildən qabaq gələn başlıca hissəsi; kimyada- turşularla birləşəndə duz əmələ gətirən kimyəvi birləşmə, qələvi əsaslar; riyaziyyatda- həndəsi fiqurun hündürlüyünə perpendikulyar olan tərəfi, üçbucağın əsası; hüquqda- bir hərəkətin düzgünlüyünü, gerçəkliyini izah edən, əsaslandırın, ona haqq qazandıran, ağlabatan ciddi səbəb, dəlil, sübut; inşaatda - bünövrə, özü, bina, təməl mənalarda işlənmişdir. Göründüyü kimi, bu söz terminləşərək elmin müxtəlif sahələrində yeni anlayışları bildirir. Terminologiyada bu üsul transpozisiya üsulu da adlandırılır.

Göründüyü kimi, termin yaradıcılığı yalnız terminologiyada özünü göstərən spesifik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Çünki, termin yaradıcılığı söz yaradıcılığında olan ənənəvi üsullarla yanaşı, burada yaradıcı proseslə bağlı xüsusi səciyyə daşıyan, subyektiv amillərdən asılılığı ilə fərqlənir. Subyektiv amilin rolu isə terminlərin onların ifadə etdikləri anlayışları ilk dəfə kəşf

etmiş şəxslərin anlayışı adlandırmağa yaradıcı münasibətlərdən irəli gəlir (7, s.109).

Beynəlmiləllizmlərin tədqiqat tarixinə nəzər salsaq görürük ki, XIX əsrin 50-ci illərində beynəlmiləl sözlər alınmalarla bağlı nəzərdən keçirilirdi və onlardan ayrılırdı. Artıq XIX əsrin 60-cı illərində beynəlmiləl söz və ifadələrə alınmaların başqa növü kimi baxılmağa başlandı və hətta o, alınmalara qarşı qoyuldu.

V.V.Akulenko göstərir ki, beynəlmiləllilik nisbi və obyektiv hadisədir. O, leksik işarələrin hər iki tərəfində özünü büruzə verir: birincisi, müxtəlifdilli işarələrin mənalarının, ikincisi, onların xarici əlamətlərinin oxşarlığında (səslənmədə və yazılışda) (9, s.96).

Göründüyü kimi, forma anlayışı (xarici əlamətlər) geniş şərh edilir. O, yalnız səs deyil, həm də qrafik örtüyü əhatə edir. Beynəlmiləllilik dərəcəsi məhz oxşar aspektlər sırasında müəyyənləşir. Müxtəlifdilli elementlərdə mənənin eyni olması və eyni zamanda onların formal əlamətlərinin bir-birinə uyğun gəlməsi şərti vacibdir. Səs və qrafik örtüyün oxşarlıq dərəcəsi morfedə, kökdə və sözdə müşahidə olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, ancaq ümumi mənaya əsaslanan beynəlmiləl frazeologizmləri fərqləndirmək çox çətindir. Bunun müəyyənləşdirilməsi isə xüsusi dil hazırlığı tələb edir.

Əslində internasional söz və ifadələr dildə alınmalar yolu ilə yaranır, lakin alınmalardan fərqlənirlər. Beynəlmiləl sözlərin alınmalardan fərqi ondadır ki, onlarda çoxmənşəli olmaları, etimoloji və tarixi mənbələrin çoxluğu müşahidə olunur.

ƏDƏBİYYAT

1. Adilov M.İ., Verdiyeva Z.N., Ağayeva F.M. İzahlı dilçilik terminləri. Bakı: Maarif, 1989.
2. Cəfərov S. Müasir Azərbaycan dili. Bakı: Maarif, 1982, 210 s.
3. Həsənov H.Ə., Aslanov A.Ə Dilin milli və beynəlmiləl terminoloji sistem, Azərbaycan terminologiyası problemləri. Bakı: ADPI, 1988, s.121-123.
4. Qasimov M. Ş. Azərbaycan dilinin terminologiyasının əsasları. Bakı: Elm, 1973, 186 s.
5. Məmmədli N.B. Alınma terminlər. Bakı: Elm, 1997, 314 s.
6. Məmmədov N.İ. Dilin lüğət tərkibinin zənginləşməsinin mənbə və üsullarına dair. Bakı: AUN, 1958, 36 s.
7. Sadıqova S.A. Azərbaycan dilinin terminologiyasının standartlaşdırma formaları. Bakı: Elm, 2015, 500 s.
8. Даниленко В.П. Русская терминология: Опыт лингвистического описания. Москва, 1977
9. Лотте Д.С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминов элементов. Москва: Наука, 1982, 149 с.
10. Ильина Л.А. О теоретических основаниях классификации лексических заимствований // Вопросы языка и литературы. Новокузнецк, 1981, с. 13-17.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi
e-mail: eylazov.f@gmail.com*

Fakhraddin Eylazov

THE ROLE OF INTERNATIONAL TERMS IN LANGUAGES INTEGRATION

The shaping, formation and development of any scientific field begins with the emergence of its concepts. As interrelated concepts increase, the demand for a new field is increasing. Con-

cepts are called and their names operate as terms within the field. Terms that are definitively related to each other arrange a system and thus a field terminological system is formed. Basics of a new field are reflected in the initial scientific research work on this field, and later in monographs. Field terminology is also formed on the basis of such processes. Terms related to the new field are selected and collected. The collection or selection of terms is related to the requirement that on which word responds the regularities of the term. To imagine this more clearly, it is necessary to refer to the initial sources written in this or other field or scientific direction. Another form of term creation is international terms. The article investigated the form of internationalism of term creation and its role in interlingual communication, enrichment and integration into each other of languages. It is concluded that internationalism is also a term as a unit of language.

Keywords: *language, word treasure, internationalism, terms, term creativity*

Фахреддин Эйлазов

РОЛЬ МЕЖДУНАРОДНЫХ ТЕРМИНОВ В ЯЗЫКОВОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Становление, формирование и развитие любого научного направления начинается с возникновения его понятий. По мере увеличения взаимосвязанных концепций растет и потребность в новой области. Понятиям дают названия, и они действуют как термины в этой области. Определенно связанные друг с другом термины образуют систему, и таким образом формируется отраслевая терминологическая система. Основы новой области находят свое выражение в первоначальных научно-исследовательских работах по этой области, а впоследствии и в монографиях. На основе таких процессов формируется и отраслевая терминология, т.е. происходит выбор и сбор терминов, относящиеся к какой-либо отрасли. Сбор или выбор терминов зависит от того, какое слово соответствует закономерностям термина. Чтобы получить более четкое представление об этом, необходимо обратиться к первоисточникам, написанным в той или иной области или научном направлении. Другой формой терминологического творчества являются интернациональные термины. В статье рассмотрена форма интернационализации терминотворчества и ее роль в межъязыковых отношениях, обогащении и интеграции языков. Делается вывод о том, что интернационализм является одновременно языковой единицей и термином.

Ключевые слова: *язык, сокровище слов, интернационализмы, термины, терминотворчество*

(Filologiya elmləri doktoru Akif İmanlı tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 08.04.2022

Son variant 17.05.2022

УДК 811.1/8

АРИФ ЗЕЙНАЛОВ*

К ИСТОРИИ ОДНОГО АФОРИЗМА

Статья посвящена истории афоризма «разрубить гордиев узел». В статье на основе метода исторического анализа содержатся биографические сведения о древнегреческом полководце Александре Македонском. История изучения афоризмов относительно современному периоду приобретает особую актуальность. Экскурс в историю афоризмов делает возможным переоценить многие исторические данные и устоявшиеся представления. Главное внимание уделено методу обработки эмпирических данных и сравнительному анализу данных. Предпринята попытка уточнения истории афоризма «разрубить гордиев узел». Нельзя осмыслить проблемы нашего века, не анализируя прошлого, где мы часто находим сходства, но исторические аналогии до некоторой степени условны. Статья предназначена для филологов, преподавателей, студентов и для тех, кто интересуется и историей афоризмов.

Ключевые слово: история, Александр Македонский, афоризм «разрубить гордиев узел», современность, аналогии.

Фразеология – один из наиболее сложных аспектов изучения иностранного языка. Овладение фразеологией иностранного языка – значит добиться высокой степени владения им. Фразеологизмы придают речи живость, образность, эмоциональность.

Для истолкования значения исторических фразеологизмов требуются дополнительные разъяснения, почерпнуть которые не всегда возможно из фразеологических словарей. Это вовсе не упрек словарям, так как словарям необходима краткость и составители словарей сознательно проходят мимо некоторых деталей фразеологизма. Актуальной задачей сегодня является детальное описание некоторых исторических фразеологизмов.

Бросая ретроспективный взгляд на историю и вдумываясь в смысл исторических афоризмов, мы часто находим сходства, но исторические аналогии часто до некоторой степени условны.

Возьмем фразеологизм «разрубить гордиев узел». В «Крылатых словах» Ашукина Н.С. и Ашукиной М.Г. в статье «Гордиев узел» дается такое объяснение этого фразеологизма: «По легенде, рассказанной древнегреческими историками, фригийцы, которым оракул повелел избрать царем того, кто первый встретится им с телегой по дороге к храму Зевса, повстречались с простым земледельцем Гордием и провозгласили его царем. Телегу, изменившую его судьбу, Гордий поставил в храме Зевса и к дышло ее прикрепил ярмо, завязав чрезвычайно путанный узел. По предсказанию оракула, сумевший распутать этот узел должен был стать властителем всей Азии. Александр Македонский рассек его мечом. Отсюда и возникло выражение «гордиев узел», означающее всякое запутанное сплетение обстоятельств; «разрубить гордиев узел» - разрешить какое-либо сложное, запутанное дело, затруднения насильственным, прямолинейным способом» (1, с. 83).

Древнегреческий писатель Плутарх (46 г. – 120 (130) г. н.э.) в книге «Избранные жизнеописания» в главе XVIII «Александр» пишет: «После того (т.е. после взятия областей Финикия и Киликия, которые находятся на территории современной Турции) царь (Александр Македонский (356 г.-323 г. до н.э.) покорил оказавших ему сопротивление жителей Писидии и занял Фригию. Взяв город Гордий, о котором говорят, что он был родиной древнего царя Мидаса, Александр увидел знаменитую колесницу, дышло которой было скреплено с ярмом кизиловой корою, и услышал предание (в истинности его варвары были вполне убеждены), будто тому, кто развяжет узел, закреплявший ярмо, суждено стать

царем всего мира. Большинство писателей рассказывает, что узел был столь запутанным, а концы так искусно запряганы, что Александр не сумел его развязать и разрубил его мечом; тогда в месте разруба обнаружились многочисленные концы креплений. Но, по рассказу Ариостоула, Александру легко удалось разрешить задачу и освободить ярмо, вынув из переднего конца дышла крюк – так называемый «гестор» [hestor], которым закрепляется ярменный ремень» (2, с. 378).

А вот как описывает это событие древнеримский историк Курций Руф: «Когда жители города (Гордий) сказали Александру, что, по предсказанию оракула, Азию покорит тот, кто развяжет запутанный узел, им овладело страстное желание выполнить то, что предсказано. Вокруг царя собралась толпа фригийцев и македонцев: первые напряженно ждали, а вторые испытывали страх из-за безрассудной самоуверенности царя. И действительно, ремень был так плотно связан узлами, что было невозможно ни рассчитать, ни увидеть, где начинается и где кончается сплетение. Попытки царя развязать узел внушали толпе опасение, как бы неудача не оказалась плохим предзнаменованием. Долго и напрасно провозившись с этими запутанными узлами, царь сказал: «Безразлично, каким способом будут они развязаны», и, разрубив все узлы мечом, он не то посмеялся над предсказанием оракула, не то выполнил его» (3, с. 143).

За 700 лет до н.э. Фригию терзала междоусобица. Духовная власть вмешивалась в светскую власть. Важную роль в жизни государства играли оракулы – особая родовая каста, представители которой жили при храмах и занимались пророчествами, толкованием явлений природы, вершили суд.

Легенда говорит, что измученный смутой народ Фригии обратился за помощью к оракулу. Он сказал: «Идите за городскую стену, и тот, кто первый встретится вам едущим на повозке, пусть будет вашим царем и прекратит междоусобицу». Выйдя из города, горожане увидели человека, который ехал на обычной крестьянской повозке, запряженной двумя волами. Звали его Гордий.

Гордий оказался энергичным, деятельным государем. Царство его разбогатело, и Гордий построил для Фригии новую столицу – Гордион. В главном храме Зевса Гордий велел поставить ту самую повозку, которая привела его к власти. Для этого было веское основание.

Легенда говорит, что однажды, когда Гордий пахал в поле, орел сел на ярмо его быков и сидел на нем до захода солнца. Оракул истолковал это как предсказание богов о будущей власти Гордия. Поэтому в храм было помещено и ярмо, которое когда-то понравилось царю птиц. Ярмо было привязано к дышлу (оглобле) повозки очень сложным, запутанным узлом. Оракул был родственником Гордия и не замедлил возвести, что тот, кто сумеет развязать узел царя Гордия, станет властелином мира.

В 703 г. до н.э. Гордий умер, оставив после себя сына Мидаса. Гордию не повезло с сыном. Одна из легенд рассказывает, что бог Дионис за освобождение из плена своего слуги-сатира предложил Мидасу исполнить любое его желание. Жадность Мидаса оказала ему плохую услугу. Он пожелал, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось в золото, и в результате чуть не умер с голоду, оттого что и его пища тоже становилась металлом, который он так любил.

По другой легенде, Мидас за дурное суждение на конкурсе музыкантов получил ослиные уши и до конца жизни прятал их под фригийским колпаком. По легенде, бог Аполлон наградил его ослиными ушами за то, что Мидас не признал его превосходство в музыкальном состязании с пастушьим богом Паном. Годы его царствования – 738-696 гг. до н.э.

Минуло более четырехсот лет с тех пор, как Гордий завязал свой узел. За прошедшие века Фригия давно потеряла свою независимость, и войска разных народов неоднократно сменяли друг друга в г. Гордион. Фригию и ее столицу спасло то, что она никогда не оказывала сопротивления сильнейшему (4, с. 55).

В 334 г. до н.э. армия Александра Македонского вошла в заранее открытые ворота г. Гордион. Горожане предлагали воинам Александра свои жилища. Они покорно принимали чужеземцев – фарсидский царь Дарий (Дара Явуш) далеко, а сила македонцев велика. Стараясь расположить к себе Александра, фригийцы устроили для него и его войска большой пир. На пиру Александр обратился к фригийским старейшикам: «Я в детстве слышал странную историю о вашем городе. Правда ли, что у вас есть повозка с узлом на ярме, который никто не может развязать? – Да, это так, - ответили ему, - у нас есть это чудо». И рассказали всю историю об узле. «Я хочу видеть эту повозку», - сказал Александр. В храме он осмотрел повозку и узел из тонкого вишневого лыка, хитро завязанный на ярме. Узел был запутан и перекручен так, что концов его было невозможно найти. Но это было не позволительно для властелина Азии. Александр, недолго раздумывая, выхватил меч и одним ударом разрубил этот проклятый гордиев узел. Собравшаяся толпа в храме ахнула. Фригийцы стояли, понуриив головы, ошеломленные. Александр, сказав: «Если нельзя развязать узел, его надо разрубить». И, сунув меч в ножны, вышел из храма (5, с. 63-68).

Хотя этим событиям более 2000 лет, люди сохранили в памяти находчивость Александра Македонского. Древним писателям казалось важнее запомнить пример поведения известного человека в трудной ситуации, а выражение «разрубить гордиев узел», вошедшее во все языки мира, означает решительные, не терпящие промедления действия (6, с. 143).

Отец истории Геродот повествует о происхождении фригийцев из Европы (Балкан), а армян определяет как потомков фригийцев. «По словам македонян, пока фригийцы жили вместе с ними в Европе, они назвались бригами. А после переселения в Азию они вместе с переменной места пребывания изменили и свое имя на фригийцев. Армении же, будучи переселенцами из Фригийской земли, имели фригийское вооружение». Фригийское происхождение армян подтверждается Евдоксом: «Армении были родом из Фригии и язык их по звучанию напоминал фригийский» (7, с. 51). Геродот отмечает, что обитавшие на Балканах фригийцы под натиском скифов переселились в Малию Азию в страну Хеттов, где хетты называли их хайаса.

С падением армянского царства в I в. До н.э. на юге Малой Азии фактически был положен конец армянской государственности. На завоеванных Тиграном II территориях Сирии, Киликии, Финикии, северных областях Парфии проживали народности и племена по языку, быту, культуре в корне отличающиеся от нынешних армян. Существование этого армянского царства в продолжении всего 46-ти лет заставляет армян грезить о мифическом государстве «великая Армения» от моря до моря и несправедливо присваивать культурное наследие других народов.

Историки не допускают искусственных вставлений в канву древних армянских событий и отмечают, что Армения после Тиграна II никогда не была свободной и суверенной страной. С I в. И до начала XIX в. Армения входима в состав Римской империи, Византии, Ирана, а переселившиеся из Турции и Ирана армяне в Азербайджан в 1828 г. вошли в состав царской России. Переселение армян из Турции и Ирана в пределы Азербайджана и создание в 1923 г. Советской Россией Нагорно-Гарабахской автономной области в составе Азербайджанской ССР явилось предпосылкой для образования Нагорно-Гарабахского конфликта, длившегося почти 30 лет, вследствие чего Армения оккупировала 20% терри-

тории Азербайджанской Республики.

Армения игнорировала четыре резолюции Совета Безопасности ООН о выводе армянских оккупационных сил с территории Азербайджанской Республики, тем самым заставив Азербайджан перейти к военному решению конфликта.

Существует выражение «граница героям – их меч». И «дамоклов меч» возмездия (8, с. 150) азербайджанского народа во главе с Президентом Азербайджанской Республики, главнокомандующим вооруженными силами Ильхамом Алиевым вонзился в самое сердце армянских оккупационных войск. В результате сорокачетырехдневной Второй гарабахской войны (27.09-09.11.2020 г.) армянская армия была полностью разгромлена, остатки её в панике бежали с поля боя. Освобождены все семь азербайджанских районов и часть ликвидированной Нагорно-Гарабахской области, г. Шуша объявлен центром азербайджанской культуры.

Объединивший раздробленную Германию канцлер Отто Бисмарк (1815-1898) писал: «Национальные вопросы решаются «железом и кровью» (9, с. 198). Азербайджанская поговорка гласит: «Qana qan deyiblər» («Око за око, зуб за зуб») (10, с. 99).

Армяне, действуя сообразно своему этническому социально-психологическому характеру, привыкли грабить своих соседей, захватывать их земли. Создавший царство на чужих землях Тигран II в 66 г. до н.э. был наголову разгромлен римлянами и после этого никогда не существовало самостоятельного армянского государства. На монетах той поры Армения аллегорически изображалась то в образе женщины, сидящей под ногами римского императора Августа, то плененного армянского воина, умоляющего о пощаде.

В 451 г. на Халкидонском вселенском соборе монофизиты – армяно-григорианская церковь была признана еретической и отлучена от официальной христианской церкви (11, с. 71).

После арабского нашествия (VIII в.) и русской оккупации, в 1837 г. часть албанского населения Нагорного Гарабаха была армянизирована и григориазирована, но несмотря ни на что, нагорная часть Гарабаха никогда не была центром армянской культуры. «Нагорный Гарабах является неотъемлемой частью Азербайджана, исторического Гарабахского ханства, горная и низменная части на протяжении всей истории региона всегда были тесно и неразрывно связаны друг с другом...» (12, с. 3). Таким образом, история «гордиева узла» повторилась, но в другом ракурсе. Человечество не имеет право забывать уроки прошлого, прежде всего для того, чтобы не повторять ошибок в будущем.

Прошлое обладает реальностью. Большое видится на расстоянии. С течением времени исчезнут бредовые армянские иллюзии, утихнут страсти, пройдет опьянение одурманенных масс и трезвый рассудок спокойно выслушает свой приговор «Сова Минервы (италийская богиня мудрости – А.З.) вылетает только в сумерки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Москва: Художественная литература, 1987, 527 с.
2. Плутарх. Избранные жизнеописания. Т. II. Москва: Правда, 1990, 606 с.
3. / Наука и жизнь. Москва, 1987, № 2, 160 с.
4. / Наука и жизнь. Москва, 1989, № 4, 160 с.
5. Воронкова Л.В. В глубине веков. Москва: Детская литература, 1973, 383 с.
6. / Наука и жизнь. Москва, 1987, № 2, 160 с.
7. / Вопросы языкознания. Москва: Наука, 1993, №3, 159 с.

8. Федерова Т.Л. Фразеологический словарь русского языка. Москва: ЛадКом, 2011, 598 с.
9. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. Bakı: 1978, 591 s.; Грацианский Н.П. Пруссия и пруссаки. Москва: Правда, 1945, 24 с.
10. Atalar sözü. Bakı: Yazıçı, 1982, 65 s.
11. Алиев И. Нагорный Гарабах: история, факты, события. Баку: Элм, 1989, 104 с.
12. Настольная книга атеиста. Под ред. Сказкина С.Д. Москва: Политическая литература, 1968, 511 с.

**Нахчыванский государственный университет
e-mail: arifzeynalov@mail.ru*

Arif Zeinalov

BİR AFORİZMİN TARİXİNƏ AİD

Məqalə “Qordiy düyününü çarmaq” aforizmin tarixinə həsr olunur. Məqalədə tarixi analiz metodunun əsasında qədim Yunan sərkərdəsi İsgəndər Ruminin tərcümeyi-halına aid məlumatlar yer tapır. Müasir dövr ilə aforizmlərin müqayisəli şəkildə tarixinin öyrənilməsi xüsusi aktualıq kəsb edir. Aforizmlərin tarixinə ekskurs etmək tarixi məlumatlarla yeni qiymət verməyə imkan verir. Əsas diqqət empirik məlumatların müqayisəli analizinə verilir. “Qordiy düyününü çarmaq” aforizmin tarixinin dəqiqləşdirilməsinə cəhd edilir. Bizim əsrin problemlərini tarixi analiz etmədən başa düşmək olmaz. Tarixi analoqlar bir qədər şərti olur. Məqalə filoloqlar, müəllimlər, tələbələr və aforizmlərin tarixi ilə maraqlananlar üçündür.

Açar sözlər: tarix, İsgəndər Rumi, “Qordiy düyününü çarmaq” aforizmi, müasirlik, analogiya.

Arif Zeinalov

TO THE HISTORY OF ONE APHORISM

The paper is devoted to the history of the aphorism “to cut the Gordian knot.” Based on historical analysis, the article examines biographical information about the ancient Greek commander Alexander the Great. The history of studying aphorisms concerning the modern period is of particular relevance. An excursion into the history of aphorisms makes it possible to re-evaluate historical data and established ideas. The primary attention is paid to processing empirical data and comparative data analysis. An attempt is made to clarify the history of the aphorism “to cut the Gordian knot.” It is impossible to comprehend the problems of our century without analyzing the past, where we often find similarities, but historical analogies are, to some extent, arbitrary. The paper intends for philologists, teachers, students, and those interested in the history of aphorisms.

Keywords: history, Alexander the Great, aphorism “to cut the Gordian knot,” modernity, analogies.

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 14.04.2022

Son variant 16.05.2022

УДК 81.41

РЕНА МАГЕРРАМОВА*

КОНЦЕПТ «СОВЕСТЬ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Понятие «совесть» занимает одно из центральных мест в сознании русского языка. Основным словом, выражающим это понятие в русском языке, является лексема совесть. Как и в английском языке, неправомерно отождествлять понятие «совесть» с лексической единицей совести. В системе русского языка слово совесть выполняет функцию своеобразного сигнала, знака, указывающего на объем конкретного содержания понятия. Однако лексическое значение этого слова, выражающее элементарное понимание предмета, никак не репрезентирует сферу понятия «совесть» в сознании русского человека. Конечно, совесть, являющаяся универсальной общечеловеческой нравственной категорией, обнаруживает одни и те же аспекты в менталитете всех народов. Изучение концепта «совесть» в русском языке также предполагает анализ в двух направлениях: аспект семантического поля, образуемого словом «совесть» в русском языке, а также аспект выявления и систематизации когнитивных признаков, которые отражают особенности знакомства этнического мышления с этим явлением.

Ключевые слова: *совесть, концепт, русский язык, поле, семантика.*

В русском языковом сознании концепт «совесть» также занимает одно из центральных мест. Базовым словом, представляющим данный концепт в русском языке, является лексема совесть. Как и в английском языке, отождествлять концепт «совесть» с лексической единицей совесть не является правомерным. Слово совесть в системе русского языка выполняет функцию своеобразного сигнала, знака, указывающего на сферу конкретного содержания концепта, но лексическое значение этого слова, представляя собой элементарное понятие о предмете, никак не представляет концептосферу «совесть» в сознании русского народа. Конечно, будучи универсальной общечеловеческой духовной категорией, совесть обнаруживает идентичные черты в ментальности всех народов. Исследование концепта «совесть» в русском языке также предполагает анализ по двум направлениям: в аспекте семантического поля, образуемого словом совесть в русском языке, а также в аспекте выявления и систематизации когнитивных признаков, отражающих конкретику знакомства этнического мышления с данным феноменом.

Первое направление даст возможность составить представление о распространении семантики слова совесть в лексической системе русского языка по осям парадигматики, синтагматики и эпидигматики. Второе направление на основе выявления конкретных когнитивных признаков позволит понять, что такое «совесть» для русского коллективного мышления. Как отмечалось выше, указанные два направления анализа дополняют друг друга, а не противоречат. Анализ должен проводиться на основе самых авторитетных словарей современного русского языка, поскольку только лексикографические источники являются средством фиксации знака в пределах конкретного исторического времени.

В словарях современного русского языка лексическая единица совесть фиксируется идентично лишь с некоторыми изменениями в структуре дефиниции, которые не оказывают серьезного влияния на ее качество. Например, в 17-томном Словаре современного русского литературного языка (Большой академический словарь, БАС) в статье на это слово указывается: «Совесть Чувство и сознание моральной ответственности за свое поведение и поступки перед самим собой, перед окружающими людьми, обществом; нравственные принципы, взгляды, убеждения» (4, 71). В четырехтомном академическом Словаре русского языка, так называемом Малом академическом словаре (МАС) значение слова определяется следующим образом: «Чувство и сознание моральной ответственно-

сти за свое поведение и поступки перед самим собой, перед окружающими людьми, обществом, нравственные принципы, взгляды» (3, 175). Статья в МАС буквально повторяет статью из БАС, единственное отличие состоит в отсутствии слова убеждения. Скорее всего, это имеет идеологическое обоснование. БАС издавался в период с конца 40-х гг. до начала 60-х гг. XX в., когда идеологические матрицы тоталитарного социалистического государства были еще очень сильны. Разумеется, слово убеждения однозначно ассоциировалось с коммунистической идеологией. Подразумевалось, что если у человека отсутствуют соответствующие убеждения, то у него и совести нет. На самом деле, конечно, прав был И. Кант, рассматривавший совесть как категорический императив.

С точки зрения сугубо лингвистической или лингвостилистической данная дефиниция должна расцениваться как тавтологическая. Дело в том, что в информационном отношении слово убеждение/убеждения ничего не добавляет к слову принципы. Поэтому статья из МАС представляется более логически оправданной.

То же самое, но с акцентом на другие категории, наблюдается в статье из Словаря Д. Н. Ушакова. Например: «Внутренняя оценка, внутреннее сознание моральности своих поступков, чувство нравственной ответственности за свое поведение» (7, 250). Новым по сравнению с дефинициями из академических словарей является категория оценки, на которую обращается здесь внимание. Элементарный семный анализ показывает, что категории «оценки» и «сознания» нельзя отождествлять. Сознание предполагает чувство восприятия. Например, человек, поступающий неподобающим образом, способен рассчитывать свои поступки, ведущие его к достижению поставленной цели, пусть неблагоприятной, и в этом смысле осознавать свои действия. Но при этом он окажется неспособным на оценку поведения. Во всяком случае словарная дефиниция позволяет говорить о различных семантических множителях, совмещающихся в структуре одного и того же слова. Так же определяется значение слова совесть и в новейших словарях: «Чувство моральной ответственности за свое поведение; нравственные принципы, взгляды, убеждения» (1, 1226). Если попытаться суммировать приведенные словарные статьи, то важнейшим признаком, общим для всех этих дефиниций, выступает такой критерий, как «ответственность». Все остальные показатели, на наш взгляд, носят второстепенный характер. Дело в том, что они так или иначе отражают идеологическое начало. Изначально присущим же человеку является чувство ответственности. Понятие «ответственность» выступает основным, базовым в семантической структуре слова совесть, совершенно независимо от представленных дефиниций. Причем объяснение мотивов развития подобной семантики следует искать в этимологии этого слова. Так, «ответственность» означает страх за то, что придется держать ответ. Возможно, это несколько не соответствует нашим представлениям о таком высоком моральном чувстве, как ответственность, однако в основе своей, видимо, актуально именно это чувство. Основной этический принцип добра и зла присущ человеку изначально. Совершая зло, человек знает, что он поступает плохо. Совесть, видимо, начинается там, где появляется чувство страха перед наказанием или действием закона бумеранга. У религиозного человека это страх перед богом, у общественно развитого существа – страх перед общественным порицанием, у самого примитивного индивида – страх перед мстостью. На наш взгляд, в семантической структуре слова совесть в русском языке одной из ведущих сем является сема «страх». В структуре значения слова совесть данная сема реализуется на периферии, поскольку совесть ассоциируется с не навязанными, а чисто добровольными решениями личности. В любом другом случае страх носит доминирующий характер, и говорить о совести не приходится. Семантическая грань между этими понятиями достаточно тонкая, она не представлена эксплицитно, несмотря

на это она присутствует. Возможно, сема «страх» в семантической структуре слова совесть носит потенциальный характер, однако она вполне может реализовываться в различных речевых ситуациях. Следует отметить еще одно обстоятельство. Сама по себе сема «страх» носит достаточно отвлеченный характер. Например, речь здесь идет не только о страхе перед наказанием или мстью. У обладателя совести страх может быть мотивирован угрозой общественного порицания, просто возможностью или перспективой известности поступка, кажущегося ему постыдным. Вместе с тем дифференциальным признаком семантики слова совесть является такой признак, как «независимость». Иными словами, для обладателя совести все равно, узнают окружающие о его проступке или нет. Ведущим признаком является «самобичевание». Именно «самость», «глубокое внутреннее содержание», «независимость от мнения окружающих» и составляют отличительную особенность совести как категорического императива.

В Словаре В. И. Даля обнаруживается очень точное и логически оправданное определение совести, поскольку называются именно те свойства, которые понятны каждому человеку: «нравственное сознание, нравственное чутье или чувство в человеке; внутренне сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; способность распознавать качество поступка; чувство, побуждающее к истине и добру, отвращающее от лжи и зла; невольная любовь к добру и к истине; прирожденная правда, в различной степени развития» (2, 351).

Сразу же бросается в глаза объем дефиниции, значительно больший по сравнению с современными словарями. Кроме того, совершенно очевидно, что В. И. Даль пытается эксплицировать концепт, вводя в дефиницию понятия или признаки, правдивость которых подтверждается индивидуальным жизненным опытом каждого человека. Например, вводится такой признак, как «тайник», подчеркивающий глубокую интимность совести. Характерно также, что В. И. Даль говорит не об обычном сознании, но вводит критерий нравственности. Данный критерий в форме моральной ответственности отмечается и в современных словарях, но характерная особенность далевского определения, на наш взгляд, заключается в том, что здесь отсутствует вообще понятие «ответственность». Нам представляется, что это ключевой момент, нейтрализующий элемент страха. Совесть определяется как своеобразный гештальт, ответственный за распознавание правильных и неправильных, удобных и неудобных, хороших и плохих поступков. Не случайно В. И. Даль вводит в определение и такие высокие категории, как добро и зло, вынося, таким образом, представление о совести на максимально высокий философский и подлинно нравственный уровень, вне идеологии, т.е. убеждений, принципов, взглядов. На первый взгляд, может показаться, что это определение является очень объемным и потому аморфным. На самом же деле элементарный и поверхностный анализ текста позволяет увидеть, что ни одно слово в этом определении и ни один признак совести не являются случайным. Оно отличается логической стройностью и завершенностью. Все признаки дополняют друг друга. Особо выделяется признак «невольный» – невольная любовь к добру и к истине; «прирожденный» – прирожденная правда, в различной степени развития.

Признак «сознания» во всех случаях является основным для семантической структуры лексемы совесть. Эта особенность со всей очевидностью проявляется во всех представленных дефинициях. Однако прослеживается и существенное отличие. Во всех словарях литературного языка, относящихся к прошлому столетию, выпукло представлен социальный критерий совести. На наш взгляд, это положение не связано непосредственно и исключительно с марксистским пониманием морали. Такое понимание сущности феномена совести отражает общее социологическое направление в интерпретации челове-

ческой духовности, когда человек рассматривается как социальное существо прежде всего. В. И. Даль, напротив, то же самое состояние психики связывает с природой человека. Вводимые им семантические множители способствуют более глубокому и более точному пониманию природы этого явления. В истории русской культуры Словарь В. И. Даля, как известно, сыграл исключительно важную роль. Эта роль определяется не только тем, что ему удалось создать так называемый тезаурус русского языка. Широкомасштабная деятельность В. И. Даля привела к лексикографической фиксации, описанию и интерпретации лексико-фразеологических и паремиологических единиц русского языка, которые, вне всякого сомнения, были бы утеряны, особенно если учитывать трансформацию русского языка после революции. Следует отметить, что Словарь В. И. Даля, хотя его и принято называть тезаурусом, подлинным тезаурусом не является. Тезаурус, как известно, дает описание всех форм слова, встречающихся в различных текстах. Поэтому тезаурус живого языка создать просто невозможно. Известен, например, тезаурус латинского языка, который в одной статье приводит все известные случаи употребления слова и соответствующие предложения. Таким тезаурусом Словарь В. И. Даля не является. В. И. Даль ставил перед собой цель объездить всю необъятную Россию и собрать слова, фразеологизмы, пословицы и поговорки, загадки и приметы, характерные для языка всех регионов страны.

В БАС приводится множество иллюстративного материала, анализ которого позволяет выявить дистрибуцию этого слова в русском языке. Особенностью нормативных словарей русского литературного языка является опора на классические образцы. Следует отметить, что эта особенность придает особую достоверность статьям из БАС, поскольку таким образом учитывается культурная традиция, складывающаяся на протяжении веков. Первый пример, который приводится в БАС, из «Княжны Мери» М. Ю. Лермонтова. В окружении слова совесть здесь выступает глагол отягощать. Возможно, это несколько необычная конфигурация, но она вполне понятна. В тексте она употребляется с отрицательной частицей: не отягощая слишком своей совести (4, 71-72). Очевидна ирония, однако сама по себе конфигурация не выглядит окказиональной. В следующих примерах обнаруживаются такие сочетания, как совесть говорит, продажная совесть, рабочая, врачебная, политическая, революционная, партийная, не позволяет, общественная, угрызения, укоры, мучить, терзать, грызть, проснуться, голос, чистая, спокойная, хватает (4, 72-73).

Дистрибуция лексемы совесть, представленная в «Словаре сочетаемости слов русского языка», фактически ничем не отличается от рассмотренных по академическим словарям (5, 526). Совершенно очевидно, что дистрибуция дифференцируется в коннотативном отношении. Причем отрицательная коннотация выражена ярче по сравнению с положительной. Следует также отметить, что дистрибуция, представленная в словарях, поддается членению с точки зрения валентности лексемы совесть. Так, синтагмы рабочая совесть, врачебная совесть, политическая совесть, революционная совесть, партийная совесть производят впечатление надуманных, хотя в свое время они также характеризовались устойчивостью и воспроизводимостью. Напротив, синтагмы совесть не позволяет, совесть грызет и т.п. отражают валентность слова совесть. Такие словосочетания отличаются от свободных, поскольку представляют собой клише, характеризующиеся устойчивостью и воспроизводимостью. Вместе с тем они не являются фразеологическими единицами, поскольку их компоненты не утрачивают непосредственной связи с исходными денотатами. Исключение составляет выражение совести хватает, где основной компонент – слово совесть используется в антонимическом значении. Фактически выражение совести хватает равнозначно выражению наглости хватает.

Лексема совесть обнаруживает закономерную связь с лексемой сознание. На уровне актуального значения эти две лексемы отличаются, поскольку обозначают различные вещи, но характерно, что они полностью совпадают в этимологическом отношении. Фактически они обладают идентичной внутренней формой, следовательно, мотивация была одна и та же. С точки зрения семантической структуры понятие «сознание» является семантическим множителем лексемы совесть. Такого рода включенность имеет предметно-логическую мотивацию, поскольку совесть как чувство ответственности предполагает работу сознания.

М. Фасмер указывает, что сознание представляет собой кальку с латинского *conscientia* (7,707). Фактически то же указывается по поводу лексемы совесть (7, 705). Правда, здесь отмечается калька с греческого прототипа. Получается, что совесть калька с греческого, сознание – калька с латинского. При этом образная основа идентична.

В «Словаре сочетаемости» дается очень простая и при этом очень точная дефиниция слова сознание: «Восприятие и понимание окружающего, свойственное человеку» (5, 534). Дефиниция позволяет определить такие семантические множители, как «чувство», «ощущение», «приятно», «неприятно», «возбуждение», «воздействие», «реакция», «среда», «информация», «страх», «радость», «ассоциация», «память», «выбор», «интеллект» и т.д. Перечисленными множителями не исчерпывается семантический объем лексемы сознание, тем не менее именно они структурируют отмеченную дефиницию. Конечно, опыт современного машинного выделения множителей свидетельствует о значительно большем охвате, однако, чем дальше от центра или концептуального ядра значения, тем труднее охватить семы на уровне ассоциаций. Предложенные же нами системно связаны и составляют единую ассоциативную цепь. На уровне лексических значений лексемы совесть и сознание связаны не настолько, чтобы их можно было назвать синонимами. Вместе с тем, они обнаруживают логико-предметную связь, позволяющую говорить о причинно-следственной обусловленности. Так, например, чувство ответственности за собственное поведение предполагает понимание окружающего. Данный интерпретационный контекст восстанавливает мотивацию префикса со-, поскольку в обоих случаях речь идет об идентичности восприятия и понимания. Сами по себе нейтральные по отношению к духовно-нравственному началу понятия «восприятие» и «понимание» приобретают нравственное осмысление посредством семантики данного префикса. Иными словами, субъект воспринимает факт и осмысливает его содержание аналогично другому или объекту. Если использовать терминологию И. Канта, то вещь в себе становится вещью для нас. Идентичная интеллектуальная модель реализуется и в случае таких лексем, как сочувствие, сопереживание, сострадание. Экстралингвистические факторы, на наш взгляд, позволяют говорить о единой парадигме лексических единиц с префиксом со- в русском языке. Даже такое в общем-то далекое по смыслу слово, как содействие также соотносится с совестью и сознанием, поскольку исходит из идентичности восприятия внешнего опыта. Таким образом, казалось бы, далекие по смыслу слова могут охватываться семантическим полем, организуемым в русском языке базовой лексемой совесть.

Лексема сознание образует в современном русском языке систему производных, в той или иной степени сохраняющих семантическую связь с производящей основой. Согласно Словарю под редакцией Д. Н. Ушакова, в данную парадигму входят слова сознавать, сознаваться, сознанный, сознательность, сознательный, сознать, сознаться (6, 257-258). В эту же парадигму входят префиксальные образования: осознать, осознаться, осознанный, осознать (6, 232). Семный анализ позволяет выявить довольно значительные расхождения в значениях. При этом связь с производящей основой не всегда

ощущается на эксплицитном уровне.

С точки зрения этих соображений можно отметить, что слово сознательность в русском языке недавнего прошлого, безусловно, ассоциировалось с коммунистической или рабочей моралью. Вне каких бы то ни было идеологических матриц лексема сознательность соотносится с понятием долга или ответственности. Именно это обстоятельство составляет основу логико-предметной корреляции слов совесть и сознательность в русском языке. С точки зрения этимологии эти слова различаются, и поэтому может показаться, что они имеют различную мотивацию. Так, совесть ассоциируется со «знанием», в то время как сознательность связана с «сознанием», т.е. восприятием, ощущением и пониманием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка. Автор и руководитель проекта, главный редактор С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000, 1536 с.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 1. СПб.-Москва: Издание т-ва М. О. Вольф, 1912, 1744 стб. Том 4. СПб.-Москва: Издание т-ва М. О. Вольф, 1912, 1619 стб.
3. Словарь русского языка в 4-х томах. Том 1. М.: Русский язык, 1981. 698 с.; Том 4. М.: Русский язык, 1984, 794 с.
4. Словарь современного русского литературного языка в 17 томах. Том 1. М.-Л.: АН СССР, 1948, 736 с.; Том 17. М.-Л.: Наука, 1965, 2126 с.
5. Словарь сочетаемости слов русского языка. Под ред. П. И. Денисова и В. В. Морковкина. М.: Русский язык, 1983, 688 с.
6. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка в 3-х томах. Том 1. М.: Вече. Мир книги, 2001, 704 с.; Том 3. М.: Вече. Мир книги, 2001, 672 с.
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Том 1. М.: Прогресс, 1964, 562 с. Том 4. М.: Прогресс, 1973, 852 с.

**Бакинский Государственный Университет*

Rəna Məhərrəmovə

RUS DİLİNDƏ "VICDAN" KONSEPSİYASI

"Vicdan" konsepti rus dil şüurunda da mərkəzi yerlərdən birini tutur. Rus dilində bu konsepti ifadə edən əsas söz vicdan leksemidir. İngilis dilində olduğu kimi, "vicdan" konseptini vicdan leksik vahidi ilə eyniləşdirmək qanunauyğun deyil. Rus dili sistemində vicdan sözü bir növ siqnal, konsepsiyanın xüsusi məzmununun əhatə dairəsini göstərən işarə funksiyasını yerinə yetirir. Lakin subyektin elementar anlayışını ifadə edən bu sözün leksik mənası heç bir şəkildə rus xalqının şüurunda "vicdan" konsepsiya sferasını təmsil etmir. Təbii ki, universal ümumbəşəri mənəvi kateqoriya olan vicdan bütün xalqların mentalitetində eyni cəhətləri ortaya qoyur. Rus dilində "vicdan" anlayışının tədqiqi həm də iki istiqamətdə təhlili nəzərdə tutur: rus dilində vicdan sözünün formalaşdırdığı semantik sahə aspekti, eləcə də etnik təfəkkürün bu fenomen ilə tanışlığının xüsusiyyətlərini əks etdirən koqnetiv xüsusiyyətlərin müəyyən edilməsi və sistemləşdirilməsi aspekti.

Açar sözlər: *vicdan, konsept, rus dili, sahə, semantika.*

Rana Maharramova

THE CONCEPT OF "CONSCIENCE" IN RUSSIAN

The concept of "conscience" is also central to the Russian language consciousness. The main word expressing this concept in Russian is the lexeme of conscience. As in English, it is not legitimate to equate the concept of "conscience" with a lexical unit of conscience. In the Russian language system, the word conscience is a kind of signal, a sign indicating the scope of the specific content of the concept. However, the lexical meaning of this word, which expresses the elementary concept of the subject, in no way represents the sphere of the concept of "conscience" in the minds of the Russian people. Of course, conscience, which is a universal spiritual category, reveals the same features in the mentality of all peoples. The study of the concept of "conscience" in Russian also involves analysis in two directions: the semantic field aspect formed by the word conscience in Russian, as well as the aspect of identifying and systematizing cognitive features that reflect the peculiarities of ethnic thinking's acquaintance with this phenomenon.

Keywords: *concept, russian, conscience, semantic, field.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 08.04.2022
Son variant 18.05.2022

UOT 81

AYTAC YUSİFLİ

FƏAL İNTERAKTİV TƏLİMİN TƏDRİSƏ GƏTİRİLMƏSİNİN
ƏHƏMİYYƏTİ

Son illər ölkəmizdə aparılan təhsil islahatları təhsilin forma və məzmununa çox ciddi təsir göstərmişdir. Yeniliklərin tətbiqi ədəbiyyat fənnindən də yan keçməmişdir. Tədqiqat zamanı müəyyən edilmişdir ki müasir mərhələdə səmərəli dərslər təşkil etmək üçün müəllimin qarşısında yeni bir çox vəzifələr qoyur. Araşdırmalardan da məlum olduğu kimi müasir dövrün müəllim və şagirdləri ənənəvidən xeyli fərqlənir. İnformasiya əsrinin tələblərini nəzərə alaraq bugünün müəllimi şagirdlərə düzgün istiqamət verən bələdçi rolunu oynayır.

Açar sözlər: ədəbiyyat, şagird, müəllim, interaktiv, fəal

Fəal təlim vacib pedaqoji bir problem kimi müstəqil düşüncəyə malik, yaradıcı, eləcə də, aktiv problemlərin həllinə yönəldilmiş əsas təhsil səviyyəsinə və bacarıqlara sahib olan şəxsiyyətin formalaşdırılması vəzifəsinin ön planda olduğu hazırki dövrdə xüsusi aktualıq kəsb edir. Bu problemin tədqiqatı və həlli yollarının axtarılması təkcə ədəbiyyat tədrisinin elmi, nəzəri əsaslarının təşəkkülü üçün yox, öyrədənlərin praktik fəaliyyəti üçün çox böyük əhəmiyyət daşıyır.

Ədəbiyyat fənninin özü mahiyyət etibarilə integrativ səciyyə daşıyır. Bədii ədəbiyyatın həyatı obrazlı şəkildə əks etdirməsi birbaşa integrativlik xüsusiyyətinin ifadəsidir və bu da öz növbəsində özünü təlim prosesində göstərir. Ədəbiyyat fənninin sayəsində məktəblilər həyatda olan gerçəkliklərlə tanış olur, ətraf mühit haqqında geniş biliklərə yiyələnərək şagirdlər cəmiyyətə faydalı bir fərd kimi yetişirlər. Ədəbiyyat dərslərinin daha səmərəli keçirilməsi üçün görülən işin əsas məqsədi ənənəvi təlimdə olan, zamanın süzgəcindən keçib bugünə qədər çatmış üsullardan, eləcə də, inkişaf etmiş dünya ölkələrinin təhsil sistemindəki nailiyyətlərdən yararlanmaqla müasir tələblərə cavab verə bilən fəal (interaktiv) təlim metodlarının tətbiqinin təmin olunmasıdır.

Müasir təlim yanaşmaları məktəblilərin bilik, bacarıq və vərdişlərin öyrədən və digər şagirdlər ilə birgə əməkdaşlıqda, müstəqil kəşf və daha sərbəst ünsiyyət zəminində mənimsəməsinə əsas hesab edir. Belə ki, öyrədənin əsas vəzifəsi təkcə şagirdlərə informasiya ötürmək deyil, əsərdə qoyulan əsas problemlərin müzakirəsini düzgün təşkil etmək, şagirdləri əsəri şüurlu, emosional qavramaları üçün, ümumbəşəri dəyərlərə çevirmək, onların yaradıcı təxəyyülünü inkişaf etdirməkdir.

Fəal (interaktiv) təlimlə keçirilən ədəbiyyat dərslərinin əsas əhəmiyyəti odur ki, şagird bədii ədəbiyyatda irəli sürülən problemlərin həlli yollarını düşünür, fərqli fikirlər irəli sürür, dərslər müddətində mövzuya tənqidi yanaşır, öz mülahizələrini əsaslandırma bilir, müstəqil qərarlar qəbul etməyi bacır.

Yeni metodlarla qurulan dərslərdə sinifdə yaradıcı mühitin olması ilkin şərtlərdən hesab edilir. Bu da müəllimin dərslər zamanı fəaliyyətində ortaya çıxır. Dərslər müddətində müəllim öyrənlərə ədəbi biliklərin verilməsində yaxından iştirak edərək bələdçi rolunu oynayır. Həmçinin onlarda bədii nümunələri təhlil etmək bacarığının formalaşdırılması üçün zəmin yaradır.

Təcrübə göstərir ki, ədəbiyyat təliminin daha səmərəli olması üçün əsas məqsəd görüləcək işlərin qabaqcıl pedaqoji əhəmiyyətimizin inkişaf etdirilməsi, həmçinin inkişaf etmiş dünya ölkələrinin təhsil sistemindəki müvəffəqiyyətlərdən yararlanmaqla müasir, bugünkü tələblərə cavab verə bilən fəal (interaktiv) təlim metodlarının tətbiqinin təmin olunmasıdır.

Ədəbiyyat dərslərində tətbiq olunan müasir təlim yanaşmaları məktəblilərin bilik, bacarıq və vərdislərin müəllim və digər uşaqlarla birgə əlaqədə, daha rahat ünsiyyət zamanında mənimsəməsinə əsas götürür. Müasir metodla keçirilən dərslərdə müəllimin əsas vəzifəsi bədii əsərlərin təhlilini öyrənənlərə çatdırma bilməsi, əsərdə qarşıya qoyulan əsas problemlərin müzakirəsinin düzgün aparılmasını təmin etməkdir. Müəllim dərsi elə təşkil etməkdir ki, öyrənənlər mövzunu şüurlu, emosional şəkildə qavraya bilsinlər.

Fəal təlimlə qurulan dərslər modellərində müxtəlif iş formalarından istifadə bir sıra səbəblərlə - dərslərin məqsədlərinin düzgün qurulmasından, öyrənən və öyrədənlərin təcrübə səviyyəsindən, vaxtı düzgün bölməkdən, məktəblilərin imkanlarından, öyrədənin şəxsiyyətindən, metodikanın inkişaf səviyyəsindən asılıdır. Aparılan təcrübədən aydındır ki, fəal təlimlə təşkil olunan dərslərdə fərdi iş, cütlük şəklində iş, kiçik qruplarda iş, bütün siniflə birgə iş olduqca vacib əhəmiyyət kəsb edir. Dərslərin bu cür metodlarla keçirilməsi şagirdlərin gələcək həyata hazırlanması üçün mühümdür. Sinifdə qruplarla işləyərək onlar kollektivdə işləmək, kollektiv həyata uyğunlaşmaq bacarıqlarını inkişaf etdirmiş olurlar, bununla da uşaqlarda ünsiyyətqurma bacarığı formalaşır, hərtərəfli inkişafı təmin edilir. Qruplarla, kollektivlə hazırlanan dərslərdə şagirdlər daha çox sosiallaşaraq özlərini cəmiyyətin bir parçası kimi hiss edirlər. Müasir təlim zamanı iş formalarının tətbiq edilməsi dərslərin prosesinin gedişatını tamamilə dəyişdirərək öyrənənlərin inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb edir. Müasir dünya təcrübəsi sübut edir ki, müasir təlim metodları dərslərin keyfiyyətinin daha da artırılmasında güclü amildir. Bu üsulla təşkil olunan dərslər şagirdlər tərəfindən daha həvəs və maraqla qarşılanır. Bu ona görədir ki, V-IX sinif şagirdləri dərslərdə daha çox ünsiyyət qurmağa, fikirlərini söyləməyə meyilli olurlar. Nəticədə onlarla iş zamanı müasir metodlardan istifadə dərslər rəngarənglik gətirir. Müəllim dərslərin planını qurarkən uşaqların maraqları və tələbatlarına ciddi diqqət yetirməlidir. Əks təqdirdə dərslərin istənilən yaxşı nəticəni verməməsi daha gözlənilən haldır.

Biz bilirik ki, ədəbiyyat fənninin əsas predmeti insandır.

Bunun üçün yeni dərslərə qoyulan tələblərdən biri də ədəbiyyat fənninin dərslərində fəal (interaktiv) metodların məqsədinin aşılmasına xidmət göstərən səciyyətlərin olmasıdır. Aparılan tədqiqatlardan məlumdur ki, gələcəyin müstəqil, sağlam düşünən fərdlərinin yetişdirilməsi, onların hazırkı dövrün tələblərinə uyğun həyata hazırlanması, həmçinin şagirdlərin milli-mənəvi dəyərlər ruhunda tərbiyə etmək üçün ədəbiyyat fənni üzrə tədris proqramları və dərslərinə fərqli baxışdan yanaşmaq mütləq və zəruri haldır. Bugünkü dərslərdə kifayət qədər müasir metodlara aid nümunələr vardır ki, onlar birbaşa məktəbli cəmiyyətə müstəqil bir şəxsiyyət kimi yetişdirir. Müasir tələblər onu göstərir ki, bu cür yeni metodla bağlı nümunələrə daha çox yer vermək lazımdır;

- yeniləşən dərslərdə xüsusilə müəllimlərin səmərəli təlim qurmaq bacarıqlarının formalaşdırmaq üçün vəsaitdə istiqamətverici nümunələrə mümkün qədər çox müraciət edilməlidir;

- mətnin sonunda uşaqların yaradıcı təfəkkürünü inkişaf etdirən, onlara milli-mənəvi dəyərlərimizi aşılacaq sual və tapşırıqlar verilməlidir;

Müasir ədəbiyyat dərslərində qarşıda duran başlıca məqsədlərdən biri şagirdlərin düzgün ünsiyyət qurmaq bacarıqlarının formalaşması üzrə ardıcıl, sistemli iş aparılmasıdır. Təcrübə göstərir ki, öz fikrini sərbəst ifadə edə bilən, müstəqil düşünə bilən vətəndaş yetişdirmək üçün bədii mətnlər üzərində fəal (interaktiv) metodlarla iş ardıcıl, sistemli şəkildə aparıldıqda şagirdlərin bilikləri daha yaxşı mənimsəyir. Bunun nəticəsində müasir metodlarla qurulan dərslərin qarşısında qoyulan əsas məqsəd uğurla həyata keçirilir.

Şagirdyönümlü təlim məktəblilərin əsl vətəndaş kimi cəmiyyət üçün yetişdirilməsində, onlara milli və ümumbəşəri, mənəvi dəyərlər aşılması baxımından dərslərə salınmış əsərlərə

xüsusi diqqət yetirilməlidir. Müasir dərslərdə bunun üçün kifayət qədər geniş imkanlar vardır. Ədəbiyyat dərslərində keçirilən bədii əsərlərin məzmunu və təhlili üzrə iş zamanı müəllim dərslərin mövzuna uyğun iş üsulu seçərsə şagirdlər həmin əsəri daha dolğun başa düşüb qiymətləndirə biləcəkdir.

Aparılan müşahidələrdən aydın olur ki, ayrı-ayrı müəlliflər fəal (interaktiv) dərslərin məzmununa və təşkilinə fərdi yanaşmış, müəyyən fikir ayrılıqlarına gəlmişdirlər. Müəlliflər arasında bu cür fəqli yanaşmalar müəllimlərin iş fəaliyyətinə də təsir göstərir. Materialları araşdırdıqda belə nəticəyə gəlirik ki, fəal (interaktiv) təlim mexanizmlərinə, dərslərin mərhələlərinin düzgün tətbiqinə riayət olmalıdır. Fəal (interaktiv) təlimin məzmunu və istifadəsinə dair irəli sürülmüş bu fikirləri ümumiləşdirərək deyə bilərik ki, təhsilin inkişafında mühüm nailiyyətlər əldə etmiş ölkələrin təcrübəsindən faydalanaraq yaradıcı düşüncəni inkişaf etdirən, təhsilalanın fərdi xüsusiyyətini əsas götürən bu təlim bu gün müəllimlər tərəfindən düzgün mənimsənilib işlədilsə, o öz müsbət nəticəsini verəcəkdir. Müəllimlərə müvafiq bacarıqların aşılması işində müasir bilik və bacarıqlara yiyələnmək, yeni təlim texnologiyalarını öyrənmək kimi məsuliyyətli vəzifə hər zaman aktual məsələdir. Hər bir orta məktəb müəllimi gələcəyin inkişaf etmiş fərd-şəxsiyyətlərini yetişdirir. Deməli müəllimin təşkil etdiyi dərslər cəmiyyətdə sağlam vətəndaş yetişdirmək bir birindən asılıdır. Əgər müəllim təşkil etdiyi dərsləri düzgün qurmasa cəmiyyətə sağlam vətəndaş yetişdirə bilməz. Müəllimin dərslərini düzgün təşkil etməsi üçün ilkin olaraq elmi-metodik ədəbiyyatlar eyni istiqamətdə olmalı, məktəb rəhbərliyi və müəllim daimi olaraq yeniliklərlə tanış olub özlərini inkişaf etdirməlidir. Əgər bu gün müəllimin üz tutduğu metodik əsərlər hərəsi ayrı-ayrı fikir bildirirsə, müəllim dərslərin prosesində qarşısına çıxan suallara cavab tapmırsa, o zaman bu mövzuda hansısa uğurların əldə olunması halı bir qədər çətinləşir. Ümumilikdə, elmi-metodik ədəbiyyatlar müəllimlər üçün bələdçi roluna malikdir. Hər bir müəllim dərslərini hazırlaşarkən mövzunun elmi –metodik ədəbiyyatlarda necə qoyulduğundan xəbərdar olmalıdır.

Motivasiya

Tədqiqatın aparılması

İnformasiya mübadiləsi

İnformasiyanın mübadiləsi və təşkili

Nəticə (ümumiləşdirmə)

Yaradıcı tətbiqetmə

Qiymətləndirmə və refleksiya

Bu gün ümumtəhsil məktəblərində çalışan hər bir müəllimin qarşısında bir sıra mühüm vəzifələr durur. Ədəbiyyat fənninin tədrisində fəal (interaktiv) təlim metodlarından məqsədyönlü şəkildə istifadə, müasir metodların doğru seçilməsi və dərslərin prosesində tətbiqi çox vacib tələb kimi qarşıya qoyulur. Araşdırmalardan da aydındır ki, fəal (interaktiv) təlim öyrənmələrin informasiyanı hazır şəkildə deyil, onların özləri tərəfindən müstəqil, yaradıcı, tədqiqatçılıq fəaliyyəti nəticəsində əldə olunmasına əsaslanır. Qeyd olunduğu kimi yeni tətbiq olunan təlim məktəblilərin aktiv idrak fəaliyyəti zamanı və tədris prosesinin başqa iştirakçıları ilə birgə əməkdaşlıq şəraitində baş tutur. Fəal-/interaktiv təlimə aid metodların seçilməsi ədəbiyyat fənninin mahiyyətinin, özünəməxsusluğunun nəzərə alınması zamanı reallaşdırılır. Dərslərin prosesində tətbiq olunan bu metodlar o zaman uğurlu alınır ki, təlim materialının həcmi, çətinlik səviyyəsi kimi xüsusiyyətləri, məktəblilərin onlarla tanışlığı nəzərə alınmış olsun. Bu gün pedaqoji araşdırmalarda adlarına rast gəldiyimiz metodların hamısından ədəbiyyat dərsləri zamanı istifadə etmək çox çətin məsələdir. Ədəbiyyat fənni təhsil proqramı (kurikulumu) hər bir

öyrənənin hərtərəfli inkişafı, maraq və meyilləri nəzərə alınmaqla onun ədəbi təhsili, tərbiyəsi və inkişafı üçün optimal şərait yaradılmasını nəzərdə tutur.

Məktəb təcrübəsinin öyrənilməsi zamanı aydın olur ki, özlərini daim inkişaf etdirən qabaqcıl müəllimlər müasir təlim metodlarının- fəal təlim üsulların, İKT texnologiyalarının istifadəsinə görə zəngin təcrübə toplamış, həmçinin təlim prosesində elektron lövhə, kompüter və internetdən məqsədəuyğun istifadə etməklə məktəblilərin təlim-tərbiyəsində çox ciddi uğurlara nail olmuşlar.

Lakin bütün bunlarla yanaşı Fəal (interaktiv) təlim metodlarıyla keçirilən dərslərdə müasir dərsin mərhələlərinin qurulmasında müəyyən prinsiplərin gözlənilməsinə bəzi hallarda riayət olunmur. Biz bilirik ki, dərsin ilk mərhələsi olan motivasiya - dərs zamanı öyrənənlərin idrak fəallığına təkan verən bir prosesdir. Bu proses motivasiya mərhələsindən başlayıb dərsin sonunacan davam edir. Motivasiya mərhələsi fəal (interaktiv) dərsin ən əsas komponentlərindən biridir. Dərsin yekun nəticəsi motivasiya mərhələsinin uğurla qurulmasından asılıdır. Təbii ki, motivasiyanın qurulması və həyata keçirilməsi o qədər də sadə iş deyildir. Bununla bağlı bəzi problemlər mövcuddur:

Müəllimlərin motivasiyanın mərhələsində problemlilik və nəticəyönümlülük prinsiplərindən məqsədyönlü istifadə etməirlər.

Motivasiya qurduqda əsas problem yerinə tək doğru cavabı olan suallardan, bir həlli yolu olan çalışmalardan və ya maraq yaradan materallardan istifadə edilir.

Bu cür nöqsanların dərs zamanı yaranması şagirdlərin idrak fəallığına da ciddi təsir göstərir, onların bütün dərs boyu aktivliyi təmin olunmur. Xatırladıq ki, dərs zamanı hər hansı bir tədqiqat işi konkret problemin həllinə yönəldilir, daha dəqiq izah etsək həmin problem tədqiqat obyektini kimi diqqət mərkəzində saxlanılır. Əsl problem fərqli fərziyyələr, fikirlər doğurur və bunları yoxlamaq üçün birinci növbədə tədqiqat sualı müəyyənləşdirilir. Düzgün qoyulmuş tədqiqat sualı öyrənənləri yeni informasiyalar əldə etməyə istiqamətləndirir. Problemin bu cür tədqiqat sualı formasında öyrənənlər qarşısında qoyulması onların əqli fəallığının əsası olur ki, yuxarıda dediyimiz kimi, bu fəallıq dərsin axırınadək davam edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev Ə. Təlim prosesi: ənənə və müasirlik. Bakı: Adiloğlu, 2006.
2. Ağayev Ə., Talıbov Y., Eminov A., İsayev İ. Pedaqogika. Bakı, 2006
3. Aslanov Y. Ədəbiyyat tədrisi: ənənə və müasirlik. Bakı: ADPU-nun nəşri, 2011. 185 s.
4. Fəal təlim və məktəb rəhbərliyi. "Fəal təlim məktəbləri şəbəkəsinin yaradılması" mövzusunda keçirilmiş seminarın materialları. Bakı, YUNİSEF, 2001.
5. Fəal təlim və məktəb rəhbərliyi. "Fəal təlim məktəbləri şəbəkəsinin yaradılması" mövzusunda keçirilmiş seminarın materialları. Bakı: YUNİSEF, 2000. 418 s.
6. Hüseynoğlu S. Ədəbiyyat dərslərində yeni texnologiyalar: fəal/interaktiv təlim. Bakı, 2009
7. Yusifov F. Ədəbiyyatın tədrisi metodikası. Bakı, 2017, 304 s
8. Yusifov F. Ədəbiyyatın tədrisi metodikası. Bakı: ADPU-nun nəşri, 2010, s.
9. Yusifov F. Ədəbiyyatın tədrisi metodikası. Bakı: ADPU-nun nəşri, 2020, 348 s.
10. Yusifov F. İcmal mövzularının tətbiqində yeni texnologiyaların tətbiqi.

*Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
e-mail: aytaj.yusuflu@gmail.com

Aytaj Yusifli

THE IMPORTANCE OF BRINGING ACTIVE INTERACTIVE LEARNING INTO EDUCATION

The educational reforms carried out in our country in recent years have had a very serious impact on the form and content of education. The application of innovations has not bypassed the subject of literature. The study found that in order to organize an effective lesson at the present stage, the teacher has a lot of new tasks. As it is known from research, modern teachers and students are very different from traditional ones. Given the demands of the information age, today's teacher plays the role of a guide for students.

Keywords: *literature, student, teacher, interactive, active*

Айтадж Юсифли

ВАЖНОСТЬ ВНЕДРЕНИЯ АКТИВНОГО ИНТЕРАКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАНИЕ

Образовательные реформы, проводимые в нашей стране в последние годы, оказали очень серьезное влияние на форму и содержание образования. Применение нововведений не обошло стороной и предмет литературы. В ходе исследования установлено, что для организации эффективного урока на современном этапе перед учителем возникает множество новых задач. Как известно из исследований, современные учителя и ученики сильно отличаются от традиционных. Учитывая требования века информации, сегодняшний учитель играет роль проводника для учащихся.

Ключевые слова: *литература, студент, учитель, интерактивный, активный*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 14.04.2022

Son variant 16.05.2022

УДК 82

РАМЗИЯ АКБЕРОВА*

РЕЧЬ И КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ

В статье говорится о важности обучения культуре и культуре речи. Здесь вежливость также считается главным качеством образованного и культурного человека. С этой точки зрения дается ряд представлений об этических нормах речи и способах овладения культурной речью. В данной статье говорится о навыках умения излагать свои мысли правильно, ясно, логично, сжато, бегло, яркой и понятной манере как в письменной, так и в устной форме, включает в себя основные факторы, определяющие культурность речи, культуру речи и речевую этику, роль социально-экономического развития, способы приобретения речевой культуры, важнейшие проблемы культурной речи и др. вопросы. Ключевые слова: аспекты нормы, язык, грамотность молодежи, культура речи, массовая коммуникация, культурная коммуникация, образованный человек, норма, общая культура речи.

Ключевые слова: *нормативные аспекты, язык, грамотность молодежи, , массовая коммуникация ,культура речи, культура общения, грамотный человек, норма ,общая культура речи,*

Культура речи – раздел языкознания, исследующий проблемы, связанные с совершенствованием языка как орудия культуры в широком смысле этого слова. Предметом культуры речи как научной дисциплины являются вопросы нормализации литературного языка, принципы и правила речевого общения, этические нормы общения, проблемы современного состояния речевой культуры общества. Современная концепция культуры речи как лингвистической дисциплины включает в себя 4 компонента. 1. Языковой компонент, в который входят три аспекта. Во-первых, это правила предпочтения литературной языковой единицы ее нелитературному языковому конкуренту (класть – ложить, который час – сколько время и т.п.). Для этого необходимо иметь представление о делении национального языка на литературные и нелитературные разновидности. Во-вторых, языковой компонент культуры речи связан с выбором одного из вариантов в пределах литературного языка – того, который в большей степени соответствует сфере употребления (картофель – картошка, лицо – физиономия). Для того чтобы правильно осуществлять такой выбор, нужно иметь представление о функциональных стилях речи и эмоционально экспрессивном расслоении языковых единиц. 17 В-третьих, языковой компонент культуры речи включает в себя полноту понимания языковой единицы (точность употребления языковых единиц с точки зрения значения и смысла). Для данного компонента культуры речи действует оценочная оппозиция: правильно – неправильно. 2. Этический компонент культуры речи определяет выбор языковых и речевых средств с учетом нравственного кодекса и культурных традиций (соблюдение речевого этикета, уместность речи). Представление о хорошей речи, ее эталоне обусловлено культурологически, социально (возраст, социальная среда), а иногда и территориально. В каждой национальной культуре существуют свои правила речевого общения (например, в европейской коммуникативной культуре не принято обсуждать семью, личную жизнь, нельзя давать советы, если не просят, делать замечания и т.д.). В русских деревнях существовала традиция здороваться со всеми встречными; в некоторых областях России в деревнях не принято спрашивать: «Куда идешь?», а надо говорить: «Далеко ль пошла?» Различны представления о хорошей речи у разных поколений (отношение к жаргону, ты-общению, именованию людей без отчества в молодежной среде иное, чем у представителей старшего поколения). Для данного компонента культуры речи действует оценочная оппозиция: принято – непринято, прилично

– неприлично. 3. Коммуникативный компонент – это учет ситуации общения и фактора адресата. Хорошая речь – это, прежде всего, речь целесообразная. Любое высказывание не может оцениваться вне ситуативного контекста. Например, фраза Не пудри мне мозги вполне допустима в дружеском общении молодежи, поскольку будет адекватно понята адресатом и не вызовет у него никаких обид. Но эта фраза окажется совершенно неуместной и грубой в другой ситуации. 18 При выборе языковых средств говорящий должен учитывать также степень их освоенности адресатом. Речь, построенная по всем правилам, но непонятная адресату, не может считаться фактом высокой речевой культуры. Для данного компонента культуры речи действует оценочная оппозиция: уместно – неуместно, понятно – непонятно. 4. Эстетический компонент¹ подразумевает, что речь должна вызывать у слушателя чувство эстетического удовлетворения. Этот аспект особенно важен в художественной и публицистической речи. Для данного компонента культуры речи действует оценочная оппозиция: красиво – некрасиво, выразительно – невыразительно. Все эти аспекты взаимосвязаны. Функциональность, т.е. соответствие языковых средств целям общения, и связанная с ней объективная вариантность нормы составляют основу научной проблематики культуры речи. Современная культура речи – это теоретическая и практическая дисциплина, обобщающая достижения и выводы истории литературного языка, грамматики, стилистики и ряда относительно новых разделов языкознания (лингвопрагматика, лингвокультурология, социолингвистика, психолингвистика и др.) с целью воздействия на языковую практику. Данное направление языкознания относится к области лингвистической аксиологии: все языковые и речевые данные, а также разработки всех наук, на которые опирается культура речи, переводятся в оценочную плоскость на основе понятия нормы, трактуемой в качестве культурной ценности.

Культура речи - раздел филологической науки, изучающий речевую жизнь общества в определённую эпоху (точка зрения объективно-историческая) и устанавливающий на научной основе правила пользования языком как основным средством общения людей, орудием формирования и выражения мыслей (точка зрения нормативно-регулирующая). Культура речи - это, прежде всего, её реальные признаки и свойства, совокупность и системы которых говорят о её коммуникативном совершенстве: точность речи (“Кто ясно мыслит, ясно излагает”); логичность, владение логикой рассуждений; чистота, т.е. отсутствие чуждых литературному языку и отвергаемых нормами нравственности элементов; выразительность - особенности структуры речи, которые поддерживают внимание и интерес у слушателя или читателя; богатство - разнообразие речи, отсутствие одних и тех же знаков и цепочек знаков; уместность речи - такой подбор, такая организация средств языка, которые делают речь отвечающей целям и условиям общения. Уместная речь соответствует теме сообщения, его логическому и эмоциональному содержанию, составу слушателей или читателей, информационным, воспитательным, эстетическим и иным задачам выступления. Культура речи - это совокупность навыков и знаний человека, обеспечивающих целесообразное и незатруднённое применение языка в целях общения. Культура речи - это такой выбор и такая организация языковых средств, которые в определённой ситуации общения при соблюдении современных языковых норм и этики общения позволяют обеспечить наибольший эффект в достижении поставленных коммуникативных задач.

Наша речь не просто показатель степени владения языком, это показатель уровня нашей культуры в целом. Культура в узком смысле – это соблюдение определенных, в значительной степени искусственных, сформированных и «утвержденных» обществом ритуалов и условностей. Эти ритуалы и условности направлены на то, чтобы сделать со-

существование людей максимально комфортным. При этом важно, что, соблюдая правила поведения и общения, человек создает неудобства себе, чтобы было удобно другим. Но при этом «по умолчанию» подразумевается, что и другие члены социума будут вести себя точно так же. Но речевая культура – это не только речевой этикет. Наш язык, наша речь не существуют сами по себе. Это своеобразная проекция на все процессы, происходящие в обществе. Точнее – это связь диалектическая: язык отражает те социально-политические процессы, которые происходят в обществе, и в то же время определенным образом формирует наше мировоззрение. Речевая культура не может рассматриваться в отрыве от культурного состояния общества в целом. Речевая культура общества определяется отношением к национальному языку, а уровень и состояние национального языка, в свою очередь, определяют уровень развития нации (социума). Достаточно привести несколько известных фактов, чтобы увидеть, насколько большое значение придается в ряде стран проблемам речевой культуры. Культура речи – фундамент системы «человек – культура – язык», проявляющийся в речевом поведении. - овладеть нормами речевого этикета, культурой межнационального общения. На протяжении долгих столетий закладывались нормы литературного языка. Наука, которая занимается нормализацией речевой деятельности, называется термином «культура речи. Проблема культуры речи в современном обществе и ни для кого не секрет, что культура речи всегда являлась показателем общей культуры человека. Формирование речевой культуры как средство личностного... Формирование речевой культуры студентов проводится в двух направлениях: на уроке и во внеурочной деятельности. Культуре речи уделялось пристальное внимание в работах отечественных лингвистов двадцатого столетия, таких как В. И. Чернышев, В. В. Виноградов и т. д. Однако в других лингвистических традициях проблема разговорной речи является частью изучения нормативной стилистики и не выделяется в отдельную категорию. В данной статье будут рассмотрены основные аспекты этого феномена, включая проблемы влияния речи и культуры общения на современное поколение. Одним из главных показателей образованности и общей культуры молодого человека является культура речи, т. е. способность грамотно и четко доносить свои мысли и идеи до собеседника. Это относится к нормам не только устной, но и письменной речи. Культура речи современного и грамотного человека – это способность грамотно использовать различные языковые средства в любых условиях общения. В целом, владение культурой речи может быть условно разделено на «правильность речи» и на речевое мастерство. Культура речи не может быть идеальной, поэтому носителям языка и другим языковым личностям необходимо развивать и совершенствовать, как свою манеру общения, так и речь в целом. Отличительной чертой грамотного человека является не только умение избегать ошибок в речи, но и постоянное обогащение своего словарного запаса. При этом в современном мире под культурой речи понимается не только некая теоретическая дисциплина. Сейчас в нашем стремительно развивающемся обществе, где одним из важнейших стимулов такого быстрого развития является коммуникация, это еще и языковая политика, определяемая государством и пропагандирующая языковые нормы в обществе. Базовая роль здесь принадлежит в равной степени, как лингвистам, так и педагогам и писателям. Речь и культура общения играют значимую роль в формировании человека, в его становлении как личности. Язык в этом случае является зеркалом культуры человека, т. к. он служит своего рода показателем тех факторов и артефактов, которые данного индивида окружают. Однако речь является не менее важным элементом системы культурного развития. В современном мире она исполняет роль стержня человеческой деятельности. Поэтому без нее невозможно общекультурное взаимодействие и овладение профессиональными навыками [1, с. 34].

Культура личности человека ярче и точнее всего выражается именно в его речи. Сейчас в молодежной среде представление о человеке, как правило, формируется во время общения с ним, т. е. в коммуникативной среде. Поэтому воспитание культуры общения в современном обществе является одной из его приоритетных задач. При этом необходимо заметить, что с внедрением современных гаджетов, социальных сетей в практику жизни личное общение становится не таким важным и полным, каким оно было всего несколько лет назад. Молодежь гораздо легче общается и заводит друзей в интернете, порой проводя часами в общении с собеседником «онлайн», но при этом, ни разу с ним и не увидевшись, и не поговорив в жизни. Именно поэтому очень важно сформировать культуру общения того или иного человека еще с детства, чтобы она в дальнейшем только развивалась и помогала ему в межличностном взаимодействии. Формирование культуры общения – процесс очень сложный и трудоемкий. Как правило, он осуществляется в двух основных социальных институтах – в семье и школе. Задача культуры педагогического общения состоит в том, чтобы выработать основу общей культуры коммуникативного взаимодействия учащихся и студентов. В семье же за это отвечают родители. Им самим в воспитании и психологическом формировании детей помогает грамотно выстроенная речь [2, с. 62]. В силу всего вышесказанного, необходимо уточнить, что существует значительное количество форм и видов общения. Выбор этих форм включает в себя множество факторов (уровень знакомства с человеком, социальные и общественные нормы, статус в обществе) и др. Культура обращения, ориентированная на гуманистические ценности, включает в себя способность выбора таких форм обращения, которые бы возвышали человека, как в глазах окружающих, так и в его собственных глазах. Все нормы и правила общения очень важны, они требуют к себе бережного отношения, поскольку нарушение этих норм приводит к непредсказуемым, но чаще всего негативным последствиям. В целом, коммуникация и общение представляют собой многообразный процесс. Он обусловлен, прежде всего, обоюдно направленной деятельностью, которая включает в себя обмен мнениями, формирование некой единой концепции, что в свою очередь приводит к восприятию и, что самое важное, пониманию другого человека, его точки зрения. На основе изучения теоретической литературы по данной теме можно выделить шесть основных направлений культуры коммуникации, заключающихся в выработке: - общительности в качестве индивидуального устойчивого свойства личности; высокого уровня личных взаимоотношений; - высокого уровня развития группы; - высокого уровня интеграции совместно направленной деятельности; - общественной активности; - способности к быстрой адаптации в различных видах деятельности. Подводя итог, стоит отметить, что одной из важнейших задач воспитания современной функциональной культуры речи молодежи является овладение ими умениями и навыками анализа сложных ситуаций общения, прежде всего, на примерах практических упражнений по актуальным коммуникативным сферам и ситуациям. На этой базе соответствующие продуктивные умения и навыки могут приобретаться самовоспитанием и воспитанием в естественной речевой практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розенталь Д. Э. Культура речи — М.: Айрис-пресс, 2002. – 142 с.
2. Телия В. Н. Коммуникативная функция языка и проблема культурно-языковой компетенции. – М., 2000. – 236 с.3., Е. О.
3. Речь и культура общения / Е. О. Левшин.

**Naxçıvan Dövlət Universitetinin baş müəllimi*

Rəmziyyə Əkbərova

NİTQ VƏ ÜNSİYYƏT MƏDƏNİYYƏTİ

Məqalədə mədəniyyət və nitq mədəniyyətinə yiyələnməyin əhəmiyyətindən danışılır.

Burada ,həmçinin nəzakətli danışmaq, savadlı və mədəni adamın başlıca keyfiyyəti kimi qiymətləndirilir. Bu baxımdan nitqin etik normaları ilə bağlı bir sıra fikirlər, mədəni nitqə yiyələnməyin üsulları yolları söylənilir. Bu məqalədə öz fikirlərini həm yazılı, həm də şifahi formada düzgün, aydın, məntiqi, yığcam, səlis, canlı, anlayışlı bir şəkildə ifadə edə biləcək bacarıq vərdislərindən danışılır. Buraya mədəni nitqi şərtləndirən əsas amillər, nitq mədəniyyəti və danışmaq etikası, sosial- iqtisadi inkişafı rolu, nitq mədəniyyətinə yiyələnməyi yolları üsulları, mədəni nitqin vacib sayılan ən ümdə problemləri və digər məsələlər daxildir.

Açar sözlər: *norma aspektləri, dil, gənclərin savadlılığı, nitq mədəniyyəti, kütləvi ünsiyyət, mədəni əlaqə, savadlı insan, norma, ümumi nitq mədəniyyəti.*

Ramziyya Akbarova

CULTURE OF SPEECH AND COMMUNICATION

The article talks about the importance of learning culture and speech culture. Here, speaking politely is also considered as the main quality of an educated and cultured person. From this point of view, a number of ideas about the ethical norms of speech and methods of acquiring cultural speech are given. This article talks about the skills of being able to express one's thoughts in a correct, clear, logical, concise, fluent, vivid, and understandable manner both in written and oral form. It includes the main factors determining cultural speech, speech culture and speech ethics, the role of socio-economic development, methods of acquiring speech culture, the most important problems of cultural speech and other issues.

Keywords: *norm aspects, language, youth literacy, speech culture, mass communication, cultural communication, educated person, norm, general speech culture.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 08.04.2022

Son variant 18.05.2022

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 78.03

İNARA MƏHƏRRƏMOVA*

XX ƏSRİN 30-CU İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ
YARADICILIQ ÜSLUBUNUN FORMALAŞMASI

Təqdim olunan məqalə keçən əsrin 30-cu illərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında formalaşan üslub xüsusiyyətləri haqqındadır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində bəstəkar üslubu milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranması ilə əlaqədar formalaşmışdır. Həmçinin musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf mərhələlərinin dövrləşməsi də bir çox mənada, bəstəkarların yaradıcılıq üslubunun fərdiliyi ilə mümkündür. Bəstəkar üslubu həmin tarixi inkişaf mərhələsinə istiqamət verən, onun yeni simasını müəyyən edən mühüm faktorlardan biridir.

Məqalədə qeyd olunur ki, Ü.Hacıbəyli qısa zaman ərzində klassik Avropa musiqisində mövcud olan janr və formalar əsasında milli sənət nümunələrinin yaradılması məsələsini bəstəkarlarımızın qarşısına mühüm bir problem kimi qoymuşdu. Bu da təbii ki, bəstəkarlıq texnikasının inkişafı, üslubun formalaşdırılması, yaradıcılıqda əldə olunan yeni nailiyyətlərin üzvi şəkildə qovuşdurulması nəticəsində mümkün ola bilərdi.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının ilk mərhələsində ("Leyli və Məcnun" muğam operasında) müşahidə olunan bəzi üslub xüsusiyyətləri formalaşaraq "Koroğlu" operasında artıq özünəməxsus fərdi yaradıcılıq üslubu kimi özünün kulminasiya zirvəsinə çatmışdır.

Məqalədə Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı M.Maqomayev, A.Zeynalli, Q.Qarayev və C.Hacıyevin keçən əsrin 30-cu illərində müraciət etdikləri əsərlərin musiqi dili, kompozisiya quruluşu, lad-tonal xüsusiyyətləri araşdırılır, yenicə formalaşan üslublarının özünəməxsus cəhətləri müəyyənləşdirilir.

Açar sözlər: yaradıcılıq üslubu, xalq yaradıcılığı, muğam, klassik musiqi, kompozisiya.

Bəstəkar üslubu əsrləri əhatə edən təkamülü ilə musiqi mədəniyyətində parlaq və əhəmiyyətli sənət əsərlərinin yaranmasını şərtləndirmişdir. Üslub, həmçinin müxtəlif məktəblərin bir-birindən fərqləndirilməsində başlıca vasitələrdən biri olmuşdur. Musiqi mədəniyyəti tarixinin ayrı-ayrı mərhələlərində, məhz üslubun fərqli istiqamətləri sayəsində yeni-yeni yaradıcılıq nailiyyətləri əldə olunmuşdur. Və buna görə də bəstəkar üslubu bütün dövrlərdə böyük əhəmiyyət daşımışdır.

Bu gün musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf mərhələlərinin dövrləşməsi bir çox mənada, bəstəkarların yaradıcılıq üslubunun fərdiliyi ilə mümkündür. Bəstəkar üslubu bu tarixi inkişaf mərhələsinə istiqamət verən, onun yeni simasını müəyyən edən mühüm faktorlardan biridir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində də bəstəkar üslubu milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranması ilə əlaqədar formalaşmışdır. Dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli gələcəkdə milli bəstəkarlarımızın yaradıcılığında nümayiş olunacaq bəzi xüsusiyyətlərin inkişaf istiqamətini artıq yazdığı ilk əsərlərində müəyyənləşdirmişdi. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli özünün "Leyli və Məcnun" operası ilə Avropa klassik musiqisinin ən əzəmətli janr, forma və xüsusiyyətlərini milli musiqi mədəniyyətində tətbiq etməklə yanaşı, həmçinin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini yaratmışdı.

Ü.Hacıbəyli bəstəkarların qarşısında bir çox məsələləri mühüm problem kimi qoymuşdu. Bunlardan ən mühümü qısa zamanda klassik Avropa musiqisində mövcud olan janr və formalar əsasında milli sənət nümunələrinin yaradılması idi. Bu da təbii ki, bəstəkarlıq texnikasının inkişafı, üslubun formalaşdırılması, yaradıcılıqda əldə olunan nailiyyətlərin üzvi şəkildə qovuşdurulması nəticəsində mümkün ola bilərdi.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında yeni təzahürlərin formalaşması onun bəstəkarlıq üslubunun

təkamülü idi. Bu isə xalq musiqisi nümunələrinin sitat şəklində istifadəsindən başlayaraq fərdi yaradıcılıq texnikasının mənimsənilməsində ən böyük nailiyyət idi. Bəstəkarın yaradıcılığının yeni istiqaməti haqqında İ.Məmmədli yazır: “Ü.Hacıbəyovun professional sənətdə musiqi folklorunun zənginliklərindən istifadə formaları haqqında görüşləri əsaslı təkamül keçmişdir. Əgər yaradıcılıq yolunun əvvəlində bəstəkar professional musiqi əsərlərinə hazır xalq materialının daxil olunmasını vacib və mümkün hesab edirdisə, gələcəkdə həm nəzəriyyədə, həm də təcrübədə o, bu yoldan çəkinmişdir. Xalq musiqisindən birbaşa passiv bəhrələnmə yoluna qarşı narazılığını bildiren bəstəkar qeyd edirdi ki, musiqi əsərlərinin xalqiliyi Avropa musiqi texnikasının Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları ilə yaradıcı sintezində ifadə olunmasıdır. Hacıbəyov öz axtarışlarını iki istiqamətə yönəltdi: milli musiqi təfəkkürünün əsaslarını aşkara çıxarmaq və öz üslubunu Avropa əsasları ilə bu zəmində formalaşdırmaq”. (5. s.46-49)

Keçən əsrin 30-cu onilliyi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı üçün əhəmiyyətli dövrdür. Məhz bu illərin sonlarında yazdığı “Koroğlu” operasında Ü.Hacıbəylinin bəstəkarlıq üslubunun mahiyyəti tam olaraq üzə çıxır. “Koroğlu” operasında bəstəkar bu günə qədər istinad etdiyi ənənəvi prinsiplərdən birmənalı şəkildə imtina edir, özünün orijinal musiqi nömrələri ilə seçilən əzəmətli sənət nümunəsi yaradır.

Məlum olduğu kimi, “Koroğlu” Ü.Hacıbəylinin Avropa klassik musiqisinin bütün qanunauyğunluqlarını özündə birləşdirən ilk operasıdır. Burada bəstəkar bitkin ariya, arioso, reçitativ, ansambl, xor, rəqs nömrələrindən istifadə etmiş və ən əsası isə Azərbaycan klassik musiqisinin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirmişdir.

“Koroğlu” operasında Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq üslubunun çoxşaxəli inkişaf prinsipləri parlaq şəkildə nümayiş olunur. Bu, ilk növbədə, bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubunda tarixi və milli üslub xüsusiyyətlərinin izlənilməsi və hər iki üsluba xas olan keyfiyyətlərin fərdi təfəkkürdə inikası məsələsini izah edir. Məlum olduğu kimi, hər bir bəstəkarın yazı üslubunda tarixi və milli təzahürlər özünü mütləq şəkildə büruzə verir. “Koroğlu” operasında da Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq üslubuna tarixi və milli üslub xüsusiyyətlərinin təsiri müşahidə olunur. Tarixin bəstəkar təxəyyülü ilə canlandırılması operada tarixi üslubu müəyyən edir. Əsərdə xalq musiqisi intonasiyalarından, muğam elementlərindən istifadə olunması milli üslubun təzahürüdür. Bəstəkar tərəfindən bitkin opera nömrələrinin istifadə olunması isə artıq yeni yaradıcılıq nailiyyətidir.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli hələ 1931-ci ildə kamera musiqisi sahəsində mühüm nailiyyətlər əldə etmişdi. Bəstəkarın aşıq musiqisi intonasiyaları əsasında yazdığı “Aşıqsayağı” triosu buna parlaq nümunədir. Əsərdə bəstəkar tamamilə klassik prinsiplərə əsaslanır; sonata-allegro, rondo və variasiya formalarını özünəməxsus şəkildə uzlaşdırır. Aşıq musiqisi isə bəstəkarın üslubunda orijinal çizgilərilə meydana çıxır və hər iki cəhət bir-biri ilə əlaqələndirilir. Üslub baxımından bu xüsusiyyət Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında yenidir.

Beləliklə, tam əminliklə qeyd etmək olar ki, Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının ilk mərhələsində (“Leyli və Məcnun” muğam operasında) müşahidə olunan bəzi üslub xüsusiyyətləri formalaşaraq “Koroğlu” operasında artıq özünəməxsus fərdi yaradıcılıq üslubu kimi özünün kulminasiya zirvəsinə çatmışdır.

1930-cu illərdə fəaliyyət göstərən və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əvəzsiz xidmətləri ilə tanınan sənətkarlardan M.Maqomayevin bəstəkar üslubu onun simfonik təfəkkürü əsasında formalaşmışdır. Məlumdur ki, M.Maqomayev opera janrında cəmi iki əsərin müəllifidir. Bəstəkar ilk operası olan “Şah İsmayıl”da Ü.Hacıbəylinin muğam operası sahəsində əldə etdiyi nailiyyətləri davam etdirir. “Nərgiz” operasında isə klassik Avropa musiqisindən tanış olan forma və janr xüsusiyyətlərini milli zəmində təqdim edərək artıq özünün fərdi yaradıcılıq üslubunu nümayiş etdirir.

M.Maqomayevin yaradıcılığında instrumental əsərlər müxtəlif janrlarla təmsil olunur. Bu da bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun rəngarəng mənzərəsi ilə müəyyən olunmasına parlaq nümunədir.

Artıq qeyd olunduğu kimi, M.Maqomayevin yaradıcılıq üslubu, əsasən keçən əsrin 30-cu illərində formalaşmış, bu dövrə aid olan əsərlərində bəstəkarın yazı texnikası öz zəngin çalarları ilə üzə çıxmışdır. Həmin illərdə M.Maqomayev “Azad Azəri qadınının rəqsi”, “Pişdəramədi çahargah”, “Dərviş”, “Pioner marşı”, “Azərbaycan radiosunun marşı” (RV-8), “Şəlalə” simfonik pyesi, “Ceyran” rapsodiyası, “Rəngi Şüştər”, “Təsnifi Şur”, “Turacı”, “Əsgərani” rəqsləri, “Dəramədi Şüştər” və başqa əsərlərini yazmışdır. Bəstəkar yazdığı bu və digər əsərlərində milli-lad xüsusiyyətlərindən, muğam elementləri, muğam improvizasiyaları və intonasiyalarından istifadə edir.

M.Maqomayevin bəstəkarlıq üslubu onun mahnı janrında yazdığı əsərlərdə də özünü hiss etdirir. Bu mənada, bəstəkarın 1930-cu illərdə yazdığı kütləvi mahnılar xüsusilə maraqlıdır. “Mazut ordusu”, “Nəft”, “Zərbəçi yoldaşım”, “Zərbəçinin nəğməsi”, “Kəndimiz” mahnılarında poetik obraz şən, hərəkətli melodiyalar vasitəsilə ifadə olunur və bəstəkar Vətən, əmək mövzusunda yazdığı əsərlərində ideya-obrazın, məhz bu istiqamətdən inkişaf etdirilməsi düşüncəsini ön plana çəkir. M.Maqomayev yaradıcılığında əsas olan ideya, məzmun, dramaturgiya və intonasiya vəhdətini bu formada ifadə edir.

M.Maqomayev üslubunun yeni və ən mühüm cəhətlərindən biri lirik ifadə tərzidir. Lirik xətt bəstəkarın özünəməxsus yaradıcılıq təxəyyülü kimi nəzərə çarpır.

Mahnı janrında yazdığı bir çox əsərlərin nümunəsində M.Maqomayevin yaradıcılıq üslubunu xarakterizə edən musiqişünas Ü.Talıbzadə yazır: “Əksər hallarda bəstəkarın bütün mahnılarında mətnin obraz dairəsi ümumiləşmiş şəkildə verilib, bu da musiqidə mətnin intonasiya çalarlarının ümumiləşmiş şəkildə eyni əhval-ruhiyyəli musiqilə ifadəsini, hər hecaya bir notun uyğun gəlməsini (heca-not prinsipi), forma strukturlarının çox zaman simmetrik, kvadrat quruluşlu olmasını şərtləndirib. Təbiət mənzərələrinin vəsfinə həsr edilən mahnılarda (“Kəklik”, “May” və s.) bəzən hecaların bir neçə not vasitəsilə oxunması qeyd edilir ki, bu da mətnə verilən lirik obrazların rəngarəng çalarlarının melodiyada ifadəsilə bağlı olaraq, musiqiyə kantilena xüsusiyyətləri aşılayır”. (2. s.196)

M.Maqomayevin yaradıcılıq yoluna diqqət yetirdiyimiz zaman onun əsərlərində ifadə etmək üçün cəhd göstərdiyi emosional hiss və duyğuların birbaşa bəstəkarlıq üslubu ilə bağlılığının şahidi oluruq. Bu isə M.Maqomayevin milli lad, məqam xüsusiyyətləri ilə zənginləşmiş bəstəkarlıq üslubunun özündə bir sıra mühüm nailiyyətləri ehtiva edərək yaradıcılığının yetkin dövründə bütün əzəməti ilə meydana çıxmağının göstəricisidir.

Keçən əsrin 30-cu illəri Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün yaradıcılıq sahəsində əldə olunan ilk nailiyyətlərlə zəngin bir dövr kimi qiymətləndirilməlidir. Bu, ilk növbədə, onunla izah olunur ki, bəstəkarlıq məktəbinin gənc nümayəndələri, məhz həmin illərdə əldə etdikləri bilik və bacarıqları təcrübəyə keçirməyə başlamış və müxtəlif janrlarda öz yaradıcılıq imkanlarını sınaqaraq musiqi mədəniyyəti tarixinə milli elementlərlə zəngin musiqili əsərlər bəxş etmişlər. Məhz bu milli xüsusiyyətlər də bir çox mənada, bəstəkarlarımızın yaradıcılıq üslubunun əsasını təşkil edərək formalaşmağa başlamışdır.

XX əsrin 30-cu illərində özünəməxsus bəstəkarlıq üslubu ilə maraqlı sənət əsərləri yazan bəstəkarlardan biri də Asəf Zeynallıdır. Qısa ömür sürməsinə baxmayaraq A.Zeynallının milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı sahəsində gördüyü işlər özünün əhəmiyyəti ilə diqqəti cəlb edir.

A.Zeynallı Azərbaycanda simfonik janrda, həmçinin fortepiano və uşaq musiqisi sahəsində yazılmış ilk əsərlərin müəllifi, eyni zamanda professional təhsil almış ilk bəstəkardır. Təbii ki, A.Zeynallının peşəkar səviyyədə əldə etdiyi nəzəri biliklər onun bəstəkarlıq üslubunun

formalamasında aparıcı rol oynamışdır. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevdə olduğu kimi, A.Zeynallının əsərlərinin də əsasını xalq musiqisi intonasiyaları və muğamın xüsusiyyətləri təşkil edir. A.Zeynallının yaradıcılıq üslubunda da həmçinin xalq musiqisindən istifadə prinsipi əsas cəhətlərdən biri olmuşdur.

Bəstəkarın yazı üslubunun əlamətləri daha çox onun mahnı və romans janrında yazdığı əsərlərində (Ölkəm”, “Çadra”, Seyran”, “Sual”, “Sərhədçi”) hiss olunur. Bəstəkar, ilk növbədə, Avropa klassik musiqisində uzun inkişaf yolu keçmiş romans kimi əhəmiyyətli bir janrı milli cizgilərlə bəzəyir. Onun romansları ifadə baxımından mövzunun əhatəliliyi, məzmunun musiqi dili ilə diqqətəlayiqdir. Belə ki, mətn və bəstəkarın zərif melodiyaları romanslarda üzvi şəkildə bir-birilə qovuşur. Xüsusilə də “Ölkəm” romansı bu baxımdan maraqlıdır.

C.Cabbarlının eyniadlı şeiri əsasında yazılmış “Ölkəm” romansında bəstəkar Vətən təbiətinin gözəlliyini, bu gözəlliyə xas olan əzəməti ifadə edir. “Ölkəm” romansında melodik inkişaf reçitativ intonasiyalar vasitəsilə həyata keçirilir. Melodiyada baş verən yüksəlmələr və enişlər Vətən obrazı rəmzini musiqi dili vasitəsilə məharətlə ifadə edir. Romansda sözlərlə ifadə olunan təsvirçilik melodiyanın da əsasına çevrilir. Şur ladında ifadə olunan melodiya Vətən təbiətinin gözəlliyi və müəllifin bu gözəlliyə vurğunluğu vəsf edilir.

Nümunə:



“Ölkəm” romansında diqqəti cəlb edən mühüm cəhətlərdən biri əsərdə izlənən harmonik inkişafdır. Bəstəkar klassik ənənələrə sadıq qalaraq romansın fakturasında sadə harmoniyaların (T, S, D) əlaqəsindən istifadə edir. Sadalanan keyfiyyətlər vasitəsilə A.Zeynallı yaradıcılıq dəst-xəttini kiçik həcmli vokal əsərində nümayiş etdirməyə çalışır.

A.Zeynallı digər romanslarında da xalq musiqisi intonasiyalarına geniş yer verir. “Səndən mənə yar olmaz”, “O qara gözlər” romansları buna parlaq nümunədir. Xalq musiqisindən istifadə A.Zeynallı yaradıcılığının əsas cəhətlərindən olaraq bəstəkarın yaradıcılıq istiqamətini müəyyənləşdirir.

A.Zeynallının yaradıcılıq üslubunun digər səciyyəvi cəhətləri instrumental janrdə əldə etdiyi nailiyyətlərlə əlaqədardır. Bəstəkarın, xüsusilə də fortepiano musiqisi sahəsində yazdığı əsərlərində üslubunun bəzi xüsusiyyətləri daha çox müşahidə olunur. Bu baxımdan onun polifonik üsullardan istifadə cəhdi xüsusi diqqət cəlb edir.

Məlumdur ki, A.Zeynallıdan əvvəl Ü.Hacıbəyli artıq “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operalarında çoxsəslilik qanunauyğunluqlarına müraciət etmişdir. Lakin A.Zeynallı polifonik elementlərə fərqli konsepsiyadan yanaşır, belə ki, o, Üzeyir bəydən fərqli olaraq bu imkanları genişplanlı irihəcmli əsərdə deyil, instrumental pyesdə həyata keçirir. Nümunə olaraq bəstəkarın kamera-instrumental əsərlərini qeyd etmək olar.

Fortepiano musiqisi A.Zeynallının kamera əsərlərinin böyük hissəsini təşkil edir. Bəstəkar bu sahədə yenilikçi kimi çıxış edərək polifonik üsulları özündə birləşdirən fuqa janrında doqquz pyes yazmışdır. Fuqaların hamısı ciddi üslubda olaraq tonal və real cavablı imitasiya

formasına əsaslanır. Pyeslərdə A.Zeynallı xalq musiqisi və muğam elementlərindən istifadə edir, daha çox Bayatı-Şiraz məqamının intonasiyasına müraciət edir. Bəstəkarın polifonik təfəkkürü xalq musiqisi nümunələrini çoxsəsli inkişafa tabe edir, bu isə onun yaradıcılıq təxəyyülünün mahiyyətini üzə çıxarır. Bununla A.Zeynallı fuqa janrında yazdığı əsərlərdə İ.S.Baxın yaradıcılığında formalaşan özünəməxsus coxsəslilik anlayışını gerçəkləşdirir. Lakin bu zaman əsərlərin major və minor əsasını xalq məqamları ilə əlaqələndirir.

A.Zeynallının yazı texnikası və bəstəkarlıq üslubu haqqında müəyyən təsəvvürlərin formalaşmasında onun Doqquz fuqası əhəmiyyətli rol oynayır.

Silsilədə “Qoyunlar” xalq mahnısından istifadə olunur. Mahnı polifonik cəhətdən inkişaf etdirilmiş və öz dövründə ilk dəfə olaraq təcrübədə həyata keçirilmişdir. Fuqalarda iki və üçsəsli nümunələrə daha çox rast gəlmək olur. Lakin VII fuqa artıq dördsəsli olaraq təqdim edilir. Bununla bəstəkar fuqalarda, sanki əvvəldən nəzərdə tutduğu konsepsiyayı mərhələli şəkildə həyata keçirir. Əvvəl iki və üçsəsli fuqalarda özünün polifonik təfəkkürünü sınaq edir, daha sonra fakturanı mürəkkəbləşdirir və monumental dördsəsli polifonik laylar yaradır. Bu, A.Zeynallının bəstəkarlıq üslubunda yeni nailiyyət kimi qiymətləndirilən mühüm cəhətlərdən biridir.

A.Zeynallının yaradıcılıq üslubunun xüsusiyyətlərindən bəzisi əsərlərindəki formatəşkili problemlərlə əlaqədar olaraq da müəyyən edilir. Onun “Laylay” pyesində formanın aydın xətlərlə özünü nümayiş etdirməsi bəstəkarın bu cür cəhətlərə xüsusi diqqətindən irəli gəlir. Burada üçhissəli formanın konturları aydın melodik xətlə verilir, bəstəkarın vokal əsərlərində mövcud olan kantilena xüsusiyyətləri fərdi improvizasiya imkanları ilə bəzədilir. Eyni zamanda aydın forma xüsusiyyətləri “Muğamsayağı” pyesində də hiss olunur. Onun lakonik forması dəqiqdir. Əsərdə improvizasiyalı milli lad-məqam intonasiyaları üçhissəli forma çərçivəsində incə, harmonik janr xüsusiyyətləri ilə üzvi şəkildə qovuşdurulur.

Beləliklə, qeyd etmək lazımdır ki, milli bəstəkarlıq məktəbinin ənənəvi prinsiplərinə istinad sayəsində xalq musiqisi və muğam intonasiyaları A.Zeynallının əsərlərinin özəyinə çevrilmişdir. Bəstəkar, həmçinin milli üslubu özündə birləşdirən intonasiya elementləri ilə müxtəlif janrlarda əhəmiyyətli əsərlər yaratmış, formatəşkili problemlərinin həllində lakonik forma xüsusiyyətlərinə üstünlük vermişdir. Bunlarla yanaşı, bəstəkarlıq texnikasının təməlini polifonik təfəkkürlə zənginləşdirmişdir. Bu isə bəstəkarın əsərlərinin klassik başlanğıcı və yenilikçi tərəflərini izah edir.

1930-40-cı illərdə fəaliyyət göstərən Qara Qarayev Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus dəst-xətti ilə seçilən görkəmli bəstəkarlardan biridir. Qara Qarayevin yaradıcılığı yenilikçi cəhətlərlə zəngindir. Təsədüfi deyil ki, Qara Qarayev Azərbaycanda Ü.Hacıbəylidən sonra yeni bəstəkarlıq məktəbinin memarı hesab olunur. Bəstəkar yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsində bir çox fundamental əsər yaratmış, bununla da musiqi mədəniyyətində yeni söz, yeni ideya, yeni fikir ifadə edən dahi sənətkar adı qazanmışdır.

Q.Qarayevin bəstəkarlıq fəaliyyətinə başladığı dövr tarixi baxımından Ü.Hacıbəylidən o qədər də uzaq deyil. Ü.Hacıbəyli XX əsrin 10-cu illərindən yaradıcılıqla məşğul olmuş, Q.Qarayev isə əsrin 30-cu illərində özünün ilk musiqi əsərlərini yazmışdır. Amma hər iki bəstəkarın yaradıcılığında mövcud olan bu qədər dərin fərqlilik böyük maraq doğuraraq diqqəti cəlb edir. Q.Qarayev bir tərəfdən, Ü.Hacıbəyli ənənələrini, digər tərəfdən isə müasiri olduğu zamanın gerçəkliklərini özündə birləşdirən əzəmətli sənət dünyası yaratmışdır.

Maraqlıdır ki, 1930-40-cı illər, yəni yaradıcılığının ilk mərhələsinin başlanğıcı hesab edilən dövrdə Q.Qarayev ənənəvi prinsiplərə riayət edərək klassik forma və janr xüsusiyyətlərinə sadıq qalmışdır. Lakin zaman keçdikcə onun yaradıcılıq təxəyyülü inkişaf etmiş, özünün ənənəvilik sərhəddini aşaraq sənətdə mükəmməlik və monumentallığa nail olmuşdur.

Q.Qarayev üçün Azərbaycan xalq musiqisi və lad-məqam xüsusiyyətləri bəstəkarlıq üs-

lubunun əsas tərəfi olmuşdur. Bu, Q.Qarayev yaradıcılığının bütün dövrlərinə şamil olunan mühüm cəhətlərdəndir.

Q.Qarayevin yaradıcılıq üslubunda klassik ənənələrlə milli xüsusiyyətlər mahərətlə sintez edilmişdir. Musiqişünas C.Həsənova-İsmayılova bu haqda yazır: “Q.Qarayev xalq musiqisinin ümumi qanunauyğunluqlarını, lad əsasını, harmonik və ritmik xüsusiyyətlərini professional musiqi qanunları ilə, milli bəstəkarlıq məktəbinin naliyyətlərilə, müasir musiqinin texniki vastələrilə qovuşdurur. Q.Qarayev musiqisinin kökləri milli lad-intonasiya əsasları ilə sıx bağlıdır. Məhz lad-intonasiya milliliklə müasirliyi üzvi surətdə bir-birinə qovuşduran tellərdir”. (4. s.96-98)

Q.Qarayevin yaradıcılıq üslubunun formalaşması və bu üslubun təkamül prosesinin başlanğıcı da məhz 30-40-cı illərə təsadüf edir. Bu dövrdə bəstəkarın səmərəli axtarışları sayəsində yazdığı ilk əsərlərində yaradıcılığının səciyyəvi tərəfləri nümayiş olunmağa başlayır.

Bəstəkar əsərlərində əhəmiyyətli obraz dairəsi, geniş fəlsəfi təfəkkür ifadə etmək üçün klassik prinsiplər və milli ənənələrin müxtəlif üsullarla sintezinə əsaslanır. Q.Qarayevin musiqisindəki klassik prinsiplər özündən əvvəlki bəstəkarların yaradıcılığından fərqlidir. Hər dəfə bəstəkarlıq texnikasında yen-yeni nüanslar kəşf edən Q.Qarayev klassik musiqi və xalq musiqisi xüsusiyyətlərini yeni təfsirlə diqqətə çatdırır. Bu, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun başlıca meyarına çevrilir. Q.Qarayev üslubunun formalaşmasında əhəmiyyətli faktor olan bu cəhəti xüsusi vurğulayan L.Kazımova yazır: “Q.Qarayevin yaradıcılığı milli mədəniyyətlə, eləcə də Avropa professional musiqisinin ənənələri, klassik musiqi və müasir mədəniyyətlə sıx bağlıdır. Bu sintez bəstəkarın musiqisinin parlaq ifadə tərzini və üslubunu müəyyən etmişdir”. (3. s.43)

Musiqi sahəsində professional təhsil alması, dövrün dahi sənətkarları ilə yaradıcılıq əlaqəsi Q.Qarayevin bəstəkarlıq üslubunun yenilikçi tərəflərini izah edən ən mühüm amillərdir. Belə ki, bəstəkar bir tərəfdən Ü.Hacıbəylidən xalq musiqisinin əsaslarını mənimsəmiş, digər tərəfdən L.Rudolfdan polifonik yazı üslubunun öznəməxsus istiqamətlərini öyrənmiş, eyni zamanda ETMK-dakı fəaliyyəti ilə xalq mahnıları, muğam sənəti sahəsində biliklərini təkmilləşdirmiş, D.Şostakoviçin koməyi sayəsində isə yazı üslubunda müasirlik təmayüllərinin işlənməsi üsuluna yiyələnmişdir. Bütün bunlar Q.Qarayevin bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasını şərtləndirmiş və yaradıcılığının ilk illərindən etibarən onun üslubu özünün təkamül prosesinin ilk mərhələsini yaşamışdır. Maraqlıdır ki, Q.Qarayev öz üslubunda xalq musiqisi, muğam elementləri ilə yanaşı Ü.Hacıbəyli, S.Prokofyev, P.Çaykovski, N.A.Rimski-Korsakov, D.Şostakoviç kimi dahi bəstəkarların yaradıcılıq prinsiplərini ümumiləşdirmişdir. Bu zaman o, hər bir bəstəkara fərqi yanaşaraq, onların yaradıcılığında diqqəti cəlb edən ən mühüm cəhətləri mənimsəmişdir. Xüsusilə də qeyd etmək lazımdır ki, bu zaman Qarayev təqlidçiliyə yol verməmişdir. Q.Qarayevin polifonik təfəkkürünün formalaşmasına isə şübhəsiz ki, İ.S.Baxın ustalığı və D.Şostakoviçin polifonik üslubu təsir göstərmişdir.

Q.Qarayevin konservatoriyada oxuduğu illərdə yazdığı ən maraqlı əsəri rus şairi A.S.Puşkinin ölümünün 100 illiyilə əlaqədar fortepiano üçün bəstələdiyi “Tsarskoye selo heykəli” pyesidir. Bu pyesdə bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun ilkin elementləri üzə çıxır. Əsərdə bəstəkar tərəfindən təsvir olunan obraz, əsl mənada, su fəvvarəsinin fonunda yüksələn heykəlin simasını yaradır. Burada Q.Qarayev təsvirçilik elementləri ilə impressionist düşüncə tərzini nümayiş etdirir. Bu da bəstəkarın yaradıcı bir insan kimi hər dövrün yenilikçi cəhətlərindən bəhrələnərək bu yenilikləri əsərlərində tətbiq etmək qabiliyyətinin göstəricisidir.

Q.Qarayevin 1930-cu illərdə yazdığı əsərlərdən biri də 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan Mədəniyyəti və İncəsənəti ongunlüyündə səslənən “Ürək nəğməsi” kantatasıdır. Bəstəkar bu dəfə irihəcmli vokal-instrumental əsərdə yaradıcılığına xas olan rəngarəng janr müxtəlifliyini nümayiş etdirir. Q.Qarayev yaradıcılığının 1930-40-cı illəri əhatə edən dövründə

yazdığı I simfoniyası bütün möhtəşəmliyi ilə diqqəti cəlb edir. Əsərdə bəstəkar ilk dəfə xalq musiqisi intonasiyaları, milli lad-məqam xüsusiyyətlərini klassik musiqi qanunauyğunluqları ilə əlaqələndirir. Simfoniya öz dövrü üçün yenilikçi cəhətlərlə zəngin olan bir əsər kimi Q.Qarayevin yaradıcılığında nümayiş etdirmək istədiyi neoklassik təfəkkürü əks etdirir.

Beləliklə, Q.Qarayevin bəstəkarlıq üslubunun formalaşması və inkişafında əhəmiyyətli olan bu dövrdə yaradıcılığının özünəməxsus tərəfləri olan xalq musiqisi və muğam intonasiyalarından yalnız özünün yaradıcı təxəyyülü vasitəsilə istifadə, klassik və müasir təmayüllərin əlaqələndirilməsi, əsərlərdə polifonik üslubun zəngin çalarlarının ifadə olunması, yeni yazı texnikası kimi mühüm xüsusiyyətlər müşahidə olunur. XX əsrin 30-40-cı illərində yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərinin formalaşdığı digər böyük bəstəkarlardan biri də Cövdət Hacıyevdir. Cövdət Hacıyev Azərbaycan simfonik musiqisinin yaradıcılarından biri hesab edilən, həmçinin milli musiqi mədəniyyətimizdə, məhz simfonik təfəkkürdə nümayiş etdirdiyi üslub və yazı texnikası məharəti ilə tanınan görkəmli sənətkarlardandır.

Cövdət Hacıyevin bəstəkarlıq üslubuna aydın inkişaf xətti, bəzəklərdən məhrum yüksək bədii zövq, dinamikada mövcud olan rəngarəng çalarlar səciyyəvidir. Bu üslub musiqi janrlarının daha mürəkkəb forma və inkişaf prinsiplərinə əsaslanır.

C.Hacıyev öz bəstəkarlıq üslubunu irihəcmli simfonik əsərlərdə formalaşdıran sənətkardır. Onun yaradıcılıq təxəyyülü, prinsip etibarilə digər Azərbaycan bəstəkarlarından fərqlənir. C.Hacıyev əsərlərində milli lad-məqam xüsusiyyətlərindən, muğam elementlərindən istifadə edir. Bəstəkar xalq musiqisi intonasiyalarından sitat kimi bəhrələnir, onların intonasiya cəhətlərinə yaradıcı münasibət bəsləyir və konkret olaraq milli musiqi elementləri ilə özünəməxsus melodik halqalar yaradır. C.Hacıyevin bəstəkarlıq üslubunun mahiyyətini A.Tağızadə belə xarakterizə edir: “Bəstəkarın yaradıcılıq yolu – xalq musiqisi irsində, Azərbaycanda peşəkar musiqi mədəniyyətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında əsası qoyulmuş ənənələrin milli bəstəkar tərəfindən inkişafı yoludur. Bu, nəhayət, dünya musiqi klassikasının təcrübəsinin üzvi mənimsənilməsi və fəal surətdə həyata keçirilməsi yoludur”. (3. s.136)

C.Hacıyevin yaradıcılığı üçün klassik qanunauyğunluqlar daha səciyyəvidir. Bəstəkar formatəşkili məsələlərində klassik musiqi formalarına daha çox meyil edir. Simfoniya həcmi baxımından isə emosional ifadə tərzinə daha çox üstünlük verir, belə ki, C.Hacıyevin simfoniya hissələrinin sayının artırılması onun daha qlobal fikirlər ifadə etməyində əsas vasitə kimi meydana çıxır.

C.Hacıyevin XX əsrin 30-cu illərində yazdığı kvartet və “Azərbaycan” süitəsi bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun təkamülündə əhəmiyyətli əsərlər sayılır. “Azərbaycan” süitəsində bəstəkarın simfonik musiqi sahəsində gələcəkdə əldə edəcəyi ilkin xüsusiyyətlər ifadə olunur. Bunlar – xalq musiqisinə yaradıcı münasibət, folklor elementləri ilə klassik janrdə əzəmətli obrazlar yaratmaq kimi təmayüllərdir. Kvartetdə bəstəkar yenə də xalq musiqisi elementləri ilə klassik musiqinin sintezi probleminin həllinə çalışır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, simli kvarteti C.Hacıyev Moskva konservatoriyasında təhsil aldığı illərdə yazmışdır və əsər Azərbaycanda bu janrın ilk nümunələrindən biridir. Kvartetdə C.Hacıyev “Bəxtəvəri” xalq rəqsinə, “Çoban-Bayati”ya müraciət etmişdir. Əsərin bütün hissələri sərbəst xarakterlidir. Lakin bəstəkar onları vahid intonasiya xətti ilə birləşdirərək kamil kompozisiya qurmağa cəhd göstərir. Bununla da əsərin sonata-allegro, skertso, pastoral və final hissələri özündə süita xüsusiyyəti daşıyan silsiləli inkişaf xəttinin parçaları rolunda çıxış edir.

C.Hacıyev 1930-cu illərdə yazdığı “Sibirə məktub”, “Simfonieta” və fortepiano əsərlərində isə artıq yaradıcılığının fərqli istiqamətlərini nümayiş etdirməyə nail olur.

1930-cu illərdə yaradıcılıq axtarışları sayəsində bir çox Azərbaycan bəstəkarlarına xas olan xalq musiqisindən istifadə, xalq musiqisi xüsusiyyətləri ilə klassik ənənələrin

qovuşdurulması, polifonik üslubda muğam intonasiyalarının təzahürü kimi cəhətlər meydana çıxmağa başlamışdı. Bütün bunlar da C.Hacıyevin yaradıcılığının gələcək inkişaf istiqamətinin əsasını təşkil etmişdir.

Beləliklə, XX əsrin 30-cu illərində yazılan hər bir musiqi əsərində janr rəngarəngliyini daha geniş inkişaf etdirmək subyektiv xarakter daşmamışdır. Bu, daha çox obyektiv mahiyyət daşıyaraq hər bir bəstəkarın yaradıcılıq axtarırları nəticəsində əldə etdiyi nailiyyətlərin ümumiləşdirilməsi kimi səciyyəvləndirilməlidir. Bu ümumiləşdirmə həmin illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətlərinin formalaşması və inkişafının ilk mərhələsini təşkil etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi. I cild, Bakı, Elm, 2012
2. Azərbaycan musiqi tarixi. II cild, Bakı, Elm, 2017
3. Azərbaycan musiqi tarixi III cild Bakı-Elm 2018 \
4. Həsənova-İsmayılova C. Qara Qarayev və musiqi folkloru. "Musiqi dünyası" №3-4 (9), 2001
5. Məmmədli İ. Milli musiqi üslubunun Ü.Hacıbəyov modeli. "Musiqi dünyası" №3-4 (25), 2005

**Naxçıvan Dövlət Universiteti,
sənətsünaslıq elmləri doktoru
e-mail:inaramaharramova@mail.ru*

Inara Maharramova

FORMATION OF CREATIVE STYLE OF AZERBAIJANI COMPOSERS IN THE 30S OF THE XX CENTURY

The presented article is about the stylistic features formed in the works of Azerbaijani composers in the 30s of the last century.

In the history of Azerbaijani music culture, the composer's style was formed in connection with the establishment of the national school of composition. Also, the chronology of the stages of historical development of music culture is possible in many ways, due to the individuality of the creative style of composers. Composer's style is one of the important factors that guide this stage of historical development and define its new face.

It is noted in the article, that U.Hajibeyli posed the issue in a short time of creating national works of art on the basis of genres and forms existing in classical European music as an important problem for our composers. This, of course, could be possible due to the development of composition techniques, the formation of style, the organic integration of new creative achievements.

Some stylistic features observed in the first stage of U.Hajibeyli's creativity (in the mugam-opera "Leyli and Majnun"), were formed and reached its culmination in the "Koroglu" opera as a unique individual creative style.

Along with U.Hajibeyli, the article examines the musical language, compositional structure, lad-tonal features of the works applied by M.Magomayev, A.Zeynalli, G.Garayev and J.Hajiyev in the 30s of the last century, and identifies the peculiarities of the newly formed styles.

Keywords: *creative style, folk art, mugam, classical music, composition*

Инара Магеррамова**ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ В 30 ГОДЫ XX ВЕКА**

Предлагаемая статья о стилистических особенностях, сформировавшихся в творчестве азербайджанских композиторов в 30-е годы прошлого века.

Композиторский стиль в истории азербайджанской музыкальной культуры формировался в связи со становлением национальной композиторской школы. Переодизация этапов исторического развития музыкальной культуры, также обусловлена индивидуальностью творческого стиля композиторов. Композиторский стиль является одним из важных факторов, направляющих этап исторического развития и определяющих его новый облик.

В статье отмечается, что У.Гаджибейли поставил перед нашими композиторами вопрос о создании за короткое время национальных произведений искусства на основе жанров и форм, существующих в классической европейской музыке. Это, конечно, могло бы стать возможным в результате развития композиционных приемов, формирования стиля, органического синтеза новых творческих достижений.

Некоторые стилистические особенности, наблюдаемые на первом этапе творчества У.Гаджибейли (в мугамной опере «Лейли и Меджнун»), как своеобразный индивидуальный творческий стиль, сформировались и достигли своей кульминации в опере «Кероглы».

Наряду с У.Гаджибейли в статье, также рассматриваются музыкальный язык, композиционная структура, ладо-тональные особенности произведений М.Магомаева, А.Зейналлы, К.Караева и Дж.Гаджиева, сочиненные в 30-е годы прошлого века, выявляются особенности новых стилей.

Ключевые слова: *творческий стиль, народное творчество, мугам, классическая музыка, композиция.*

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022**Son variant 19.05.2022**

UOT 792.03

ƏLİ QƏHRƏMANOV*

NAXÇIVAN RƏSSAMLIQ MƏKTƏBİNİN YETİRMƏSİ: ƏMƏKDAR
İNCƏSƏNƏT XADİMİ ƏYYUB HÜSEYNOV

Azərbaycanın siyasi, iqtisadi, mədəni və elmi həyatında özünəməxsus mühüm rol oynamış və oynamaqda olan Naxçıvanın qədim və zəngin tarixi vardır. Hər daşı, hər qayası tarixin canlı şahidi olmuş bu torpaq bir çox dünya şöhrətli alim və mütəfəkkirlərin, memar və ədiblərin, dövlət xadimi və sərkərdələrin vətəni olmuşdur. Onların fəaliyyət və irsinin bəşər tarixində əvəsiz rolu danılmazdır.

Heydər Əliyev

Məqalədə Respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, görkəmli rəssam Əyyub Hüseynovun pedaqoji fəaliyyəti və sənət yolu izlənməmişdir. Eyni zamanda Naxçıvan səhnəsində tamaşaya qoyulan əsərlərə verdiyi bədii tərtibat, məişət janrlı əsərləri, əmək mövzulu tabloları, vətənimizin gözəlliklərini tərənnüm edən mənzərə əsərlərindən bəhs olunmuşdur.

Açar sözlər: Azərbaycan, Naxçıvan, Əyyub Hüseynov, rəssamlıq, məişət janrı, təbiət.

Azərbaycanın ən səfalı guşələrindən biri olan Naxçıvan özünün füsunkar təbiəti, zəngin mədəniyyəti, heyrətətamiz sənət abidələri ilə böyük şöhrət qazanmış və qazanmaqdadır. Təsadüfi deyildir ki, beş min ildən artıq tarixə malik olan Naxçıvan şəhəri uzaq keçmişdə Şərq xalqları arasında “Nəqşi-cahan” adı ilə tanınmış, öz əlverişli coğrafi mövqeyi, təkrarolunmaz mədəniyyət və incəsənət abidələri, istedadlı mütəfəkkirlər, məşhur alimlər, şairlər, rəssamlar, hərbiçilər, dövlət xadimləri və sənət adamları ilə seçilən bu qədim diyar dünyanın bir çox tarixçi alim, müvərrix və səyyahlarının diqqətini cəlb etmiş, onların əsərlərində dərin izlər qoymuş və öz xarakterik xüsusiyyətləri ilə yaddaşlara həkk olunmuşdur.

Naxçıvan dünya əhəmiyyətli və yerli tarixi-mədəni abidələr diyarı olmaqla bəşər mədəni irsi tarixində özünəməxsus yer tutmuşdur. Tarixi mənbələrdən məlum olduğu kimi, baş verən tarixi-mədəni hadisələrin bir çoxu bu torpaqla bağlı olmuş və mədəniyyətimizin inkişafında Naxçıvan faktoru da mühüm rol oynamışdır. Nuh peyğəmbərin gəmisinin burada lövbər salması və qəbrinin Naxçıvan şəhərində olması, müqəddəs “Qurani-Kərim”də adı keçən “Əshabi-Kəhf”in, Gəmiqayada aşkar edilmiş qayaüstü rəsm əsərlərinin, müxtəlif dövrlərə aid nekropol və yaşayış məntəqələrinin, tarixi-mədəni abidələrin Naxçıvan Muxtar Respublikasında günümüzədək qorunub saxlanılması dediklərimizə əyani sübutdur. Bu səbəbdəndir ki, bir çox elm və sənət adamları burada dünyaya göz açmış və Azərbaycanda mədəni mühitin formalaşmasında müstəsna rol oynamışdır.

Əsrlər keçdikcə mədəni tariximiz Dədə Qorqud boylarında, folklor mətnlərində, aşıq və xalq dastanlarında, qədim xalçalarda, miniatür sənətində, misgərlərin əl işlərində, Əcəmi Naxçıvaninin memarlıq incilərində, Nəsrəddin Tusinin riyazi hesablamalarında, şair və yazıçılarımızın əsərlərində, rəssamlarımızın tablolarında öz əksini tapmışdır.

Fikrimizin təsdiqi kimi Naxçıvanda doğulub boya-başa çatmış, Azərbaycan mədəniyyəti tarixində öz dəsti-xətilə sayılıb-seçilən naxçıvanlı sənət, söz ustaları və yaradıcı ziyalılarından Eynəli bəy Sultanov, Cəlil Məmmədquluzadə, Əliqulu Qəmküsar, Məmməd Tağı Sidqi, Hüseyn

Cavid, Məmməd Səid Ordubadi, Kazım Ziya, Böyükxan Naxçıvanski, Mirzə Cəlil Şürbi (Mirzəyev), Rza Təhmasib, Bəhrüz Kəngərli, Adil və Şamil Qazıyevlər, Məmməd Qasimov, Əyyub Hüseynov və başqalarının adını sadalamaq kifayətdir. Mədəni tariximizin abı-havasından bəhrələnən bu ziyalılar yaradıcılıq estafetini günümüzədək daşımış və yetişməkdə olan yeni nəsllə təqdim etməyi bacarmışlar.

Belə şəxsiyyətlərdən biri də öz sənəti ilə Azərbaycanda, keçmiş SSRİ məkanında, xarici ölkələrdə ad-san qazanmış, şöhrət tapmış gözəl rəssam, qayğıkeş müəllim, bacarıqlı təşkilatçı Əyyub Hüseynovdur. Onun sənəti və keçdiyi şərəfli həyat yolu haqqında ətraflı bəhs etməyi lazım bildik.

Görkəmli rəssam, Əməkdar incəsənət xadimi Əyyub Hüseynov 82 il ömür sürüb. Rəssamın həyatı çoxcəhətli yaradıcılıq uğurları ilə elə zəngindir ki, açığı, heyrtlənməyə bilmirsən. Bir insan bu qədər məsuliyyətin, çətin işlərin öhdəsindən ağır və qarışıq dövrdə necə gələ bilirdi? O, sanki zamanın fəvqündə dayanaraq günəş kimi ətrafa nur saçırdı. Bu işığın nurunda hər şey apaydın görünürdü.

Həyatını sənətə bağlayan gündən xalqının maariflənməsi, tərəqqisi yolunda, milli kadrların yetişməsində əzab-əziyyətlərə sinə gərən Əyyub Hüseynov əslində, çox kəsməkeşli həyat yaşayıb. Quruluşun hər cür sifətini, repressiya və müharibələrin acısını dadıb. Bir tərəfdə millətinin sevgisini duyub, xalqının rəğbətini qazanıb, digər tərəfdə də haqsızlıqla, ədalətsizliklə üzləşib. Bu təzadlı dünyada onu yaşadan, mübarizələrə ruhlandırان, ağlagəlməz çəkişmələrdən qalib çıxardan isə məramı, məqsədi, saf və təmiz niyyəti olub. Əyyub Hüseynov əsl ziyalı və dərin təfəkkürə malik insan idi.

1916-cı ilin sentyabr ayının 3-də Naxçıvan Muxtar Respublikası Noraşen (indiki Kəngərli) rayonunun Xok kəndində dünyaya göz açan Əyyub Müseyib oğlu Hüseynov ilk təhsilini doğma kəndində alır. Kiçik yaşlarından rəngkarlığa böyük maraq göstərən balaca rəssam gördüklərini, xəyalında canlandırdıqlarını kağız üzərinə köçürməyə başlayır. Məktəbdə oxuduğu illərdə müəllimləri Əyyubun rəssamlıq sənətinə həvəsini, bacarığını gördüklərindən onu Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Texnikumunda təhsil almaq, rəssamlıq peşəsinin sirlərinə dərinlən yiyələnmək və peşəkar bir rəssam olmağı məsləhət görürlər. Orta məktəbi başa vurduqdan sonra rəssam olmaq, vətəninin gözəlliklərini tərənnüm etmək arzusu ilə Bakıya gəlir. Sənədlərini Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Texnikumuna (1933) verir və qəbul olunur. 1935-ci ildə texnikumu müvəffəqiyyətlə bitirir və həmin ildən təhsilini Tiflis Rəssamlıq Akademiyasında davam etdirir. Orada görkəmli sənətkarlardan mükəmməl dərslər alır. Yaradıcılıqla zəngin olan tələbəlik illəri bir-birini əvəz etdikcə gənc rəssam sənətdə püxtələşir.

1941-ci ildə təhsilini başa vurub Naxçıvana qayıdan gənc rəssam burada yaradıcılıq mühiti və işgüzar şəraitin olduğunu şahidi olur. Rəssamlıq nəzəriyyəsinə, onun texnikasının sirlərinə bələd olduğundan yaradıcılığını davam etdirmək üçün sənət dostları ilə fikir mübadiləsi aparır. Buradakı yenilikləri yaxından izləyir və gördüklərini yaratdığı əsərlərdə tətbiq etməyə çalışır. Əyyub Naxçıvanda yaşadığı müddət ərzində müxtəlif janrlarda əsərlər üzərində işləməklə yanaşı, 1942-ci ildən etibarən Naxçıvan teatrında rəssam kimi çalışır. Həmin dövrdə teatrda tanınmış rəssam Şamil Qazıyev tamaşaya qoyulan əsərlərin bədii tərtibatını verirdi. Tiflis Rəssamlıq Akademiyasının məzunu olan Məmməd Qasimov da 1943-cü ildən etibarən teatrda rəssam kimi fəaliyyətə başlayır. Hər iki gənc rəssam tanınmış firca ustası Şamil Qazıyevlə əməkdaşlıq edir, bir çox tamaşaların bədii tərtibatını və geyim eskizlərini birgə hazırlayırlar. Onların birgə işlərinin sayəsində Naxçıvan teatrının tamaşaya qoyduğu əsərlərin bədii tərtibatında yeni ab-hava özünü göstərir.

Əyyub Naxçıvan teatrının səhnəsində 1942-ci ildən 1949-cu ilədək Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Pəri cadu”, Abdulla Şaiqin “Vətən” (1942), Əyyub Abbasovun “Məlik

Məmməd” (1942, 1944), Məmmədhüseyn Təhmasibin “Aslan yatağı” (1943), Qurban Musayevin “Şərqi qalası” (“Arsenal”, Vasili Şkvarkinin “Şən nəğmə” (1944), Məhərrəm Əlizadə və Soltan Hacıbəyovun “Qızıl gül” (Naxçıvan və Ordubad teatrlarında), Məhərrəm Əlizadə və Fikrət Əmirovun “Gözün aydın”, Cəfər Cabbarlının “Aydın”, Sabit Rəhmanın “Toy”, Nağı Nağıyevin “Polad” (rəssam Şamil Qaziyevlə birgə), Hüseyn Muxtarovun “Məhəbbət gülü” (1945), Üzeyir Hacıbəyovun “Məşədi İbad” (1946), “Şah Abbas və Xurşidbanu” (1947), “Əsli və Kərəm” (1949), Mirzə Fətəli Axundovun “Xırs quldurbasan” (Şamil Qaziyevlə birgə), Konstantin Simonovun “Praqanın şabalıd ağacları altında”), Karlo Qoldoninin “İki ağanın bir nökrəri” (1946), Əbülfəz Abbasquliyevin “Günəş doğur”, Aleksandr Surkovun “Stalinqraddan uzaqlarda”, Zülfüqar Hacıbəyovun “Əlli yaşında cavan” (1947), Jan Batist Molyerin “Jorj Danden”, Süleyman Sani Axundovun “Laçın yuvası” (1948), Abdulla Şaiqin “Vətən”, Sabit Rəhmanın “Aydınlıq” (1949) əsərlərinə müxtəlif rejissorların quruluşunda bədii tərtibat vermişdir [7, s. 555-563].

Rəssam Naxçıvan teatrında çalışdığı illərdə tamaşalara verdiyi bədii quruluşlarla səhnə əsərlərinin məzmununu açmağa kömək göstərir. Yaratdığı hər bir detalın, rəngin, görüntünün sayəsində yaradıcı kollektivin arzu və məramını bədii şəkildə dolğun ifadə etməyə nail ola bilirdi. O, teatrdə tərtibatçı rəssam kimi fəaliyyət göstərməklə kifayətlənmir, təsviri sənətin müxtəlif janrlarında əsərlər də yaradırdı.

Paytaxtın təsviri sənət mühitinin onun gələcək yaradıcılığına daha geniş imkanlar açacağına inanan Əyyub Hüseynov 1948-ci ildə Bakı şəhərinə köçür. İllər öncə təhsil aldığı Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində fəaliyyətini davam etdirir. Onun buraya gəlişi artıq sənətkar gəlişiydi. Bu aləmdə özünəməxsus yeri və sözü var idi. Çünki rəssam öz üzərində işləməklə əsl həyat və sənət məktəbi keçmişdir. Bu yolda əldə edilən nailiyyətlər, hər şeydən əvvəl onun iradəsinin, əzmkarlığının və prinsipiallığının nəticəsidir desək səhv etmərik. 1948-1949-cu illərdə Ə.Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində dərs deməklə yanaşı müstəqil yaradıcılıqla da məşğul olur. Eyni zamanda Naxçıvan teatrında Jan Batist Molyerin “Jorj Danden” Süleyman Sani Axundovun “Laçın yuvası”, Üzeyir Hacıbəyovun “Əsli və Kərəm”, Abdulla Şaiqin “Vətən”, Sabit Rəhmanın “Aydınlıq” əsərlərinə müxtəlif rejissorların quruluşunda bədii tərtibat verir. Əyyub Hüseynov Ə.Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində dərs dediyi müddətdə onun ən böyük arzularından biri də doğma Azərbaycanda yeni Bəhrüz Kəngərli, Əzim Əzimzadələr kimi sənətkarların yetişməsi idi.

Yaradıcılığının çiçəklənən dövrünü yaşayan rəssam silsilə əsərləri ilə pərəstişkarlarını sevindirir [2, s. 192]. Əyyub Hüseynov Azərbaycanda, SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində, eləcə də xarici ölkələrdə keçirilən sərgilərdə bir-birindən dəyərli və məzmunlu əsərləri ilə tamaşaçıları heyretləndirir [1, s. 285].

1956-1965-ci illərdə Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində direktor vəzifəsində çalışır. Bəhrüz Kəngərli və Əzim Əzimzadə kimi sənətkarların təməlini qoyduğu Azərbaycan rəssamlıq məktəbinin layiqli davamçısı olduğunu bir daha sübut edir. Ömrünün 50 ilini bu gün yaradıcılıqları ilə şöhrət qazanan neçə-neçə fırça-tişə ustalarının hərtərəfli bilgi qazanmasına, rəssamlıq sənətinə yiyələnməsinə xeyli əmək sərf edir. “Rəhbərlik etdiyi məktəbin məzunları və dərs dediyi tələbələr onun etimadını doğruldub, müəllimlərinin, ustalarının adını uca edib, bu sənətin davamçıları kimi Azərbaycan rəssamlıq məktəbinin inkişafında səmərəli xidmət göstərmişlər” [3]. Savalan Fərəcov yazır: “Əyyub Hüseynovun direktor işlədiyi müddətdə məktəbdə tədris prosesinin uğurlu nəticələri olur. Bu gün Azərbaycan təsviri sənətini dünya miqyasında ləyaqətlə təmsil edən rəssam və heykəltəraşlarımızın bir çoxu məhz onun direktor vəzifəsində çalışdığı illərdə təhsil alıb” [4].

Pedaqoji fəaliyyətlə bərabər Bakıda və respublikanın hüdudlarından kənarında təşkil edilən sərgilərdə iştirak edən rəssam özünün təsviri sənətin fərqli janrlarında tanıda bilir. Daim axtarışda olan Əyyub Hüseynov realizmin bədii prinsiplərinin yeni-yeni ifadə imkanlarını üzə çıxarmaqla, onu cəlbədicə və yaddaqalan əsərlərlə zənginləşdirib.

Rəssamın “Naxçıvan duz mədəninə”, “Batabat”, “Xəzər”, “Kolxozçuların yarışı”, “Pambıqçılıq”, “Kömək gəlib”, “Yaylaqda”, “Çobanlar”, “Çuxuryurd”, “Günorta”, “Minanın portreti”, “Aşiq Ələsgərin portreti”, “Əmək qəhrəmanlarının portreti”, “Buxarest”, “Venesiya”, “Şahbuz”, “Şahbuz çayının mənzərəsi”, “Yağışdan sonra”, “Neft daşları”, “Araz vadisində”, “Dərd”, “Sərhəddə”, “Sahildə”, “Kənd mənzərəsi”, “Arpaçay mənzərəsi” və s. əsərləri onun sənət duyumunun miqyasını göstərən nümunələrdir. O, həyat gerçəkliklərini bədii və rəngkarlıq çözümləri ilə uğurla sənət əsərlərində canlandırır. Rəssam cəkdii obyektləri tək-cə təsvir etməyib, həm də tamaşaçıları düşündürməyi bacarıb.

Görkəmli rəssam əsl vətənpərvər, el-oba qədri bilən ziyalı idi. Əsərlərində də doğma torpağın, səmanın, təbiətin sanki canlıymış kimi göstərilməsi rəssamın vətənpərvər, el-oba qədri bilməyindən doğurdu. “Araz sahilində” mənzərə tablosunun yaranmasından 70 ildən artıq vaxt keçməsinə baxmayaraq, bu gün də ona tamaşa edənlər dərin düşüncələrə dalırlar. Bu mənzərə tablosunun yaranmasına səbəbi bəlkə də ilk dəfə ayaq açdığı, yeridiyi torpaq, gördüyü əlvan mənzərələr, eşitdiyi Araz çayının səsi olmuşdur. Ümumiyyətlə, onun bu mövzuda olan əsərlərinə həyəcənsiz baxmamaq mümkün deyil.

“Dərd” tablosunda çiyində ağır yükü olan, erməni qəddarlığından can qurtarmaq üçün qaçan ahıl kişi həmin dövrün ümumiləşdirilmiş obrazıdır. Bu əsər zaman-zaman törədilən milli faciəmizi canlandıran, yaşadan əsl sənət nümunəsidir [3].

Əyyub Hüseynov nümunə göstəriləsi yaradıcılıq qabiliyyətinə malik insan idi. Onun bir amalı vardı: - Azərbaycan inkişaf etsin, o da yeni-yeni əsərlər yaratsın. O, bu arzusuna ötən əsrin 70-ci illərində çatdı. Milli tariximizə intibah dövrü kimi yazılan həmin vaxtda məhsuldar işlədi, yaratdığı əsərləri ilə təsviri sənətimizin zirvəsinə ucaldı. Ulu öndərimiz Heydər Əliyev onu yeniyetməlik, gənclik illərindən tanıyırdı. Ölkəmizə ilk rəhbərliyi illərində ümummilli lider tez-tez rayonlara səfər edirdi. Yol yoldaşlarından biri də özünə, yaradıcılığına hörmət etdiyi Əyyub Hüseynov olardı. Çünki unudulmaz lider istedadlı firça ustasının yaratdığı əsərlərə yaxşı bələd idi.

Sənətsünaslıq doktoru Mürsəl Nəcəfəfov görkəmli sənətkarın yaradıcılığını yüksək dəyərləndirərək yazırdı: “70-ci illər yaşlı nəsələ mənsub olan Əyyub Hüseynov üçün də uğurla başa çatmışdır. O, tarixi-inqilab mövzusunda “Nəriman Nərimanov İliç buxtasında”, vətənpərvərlik mövzusunda “Partizan qız”, “Vətənin keşiyində”, habelə müasir həyat mövzularında “Naxçıvan pambıqçıları”, “Gecə növbəsi” və s. bir sıra tematik tablolar yaratmış, respublika sərgilərində göstərmişdir” [6, s. 27].

Əyyub Hüseynov 82 il ömür yaşadı. Bacarığını respublikamızın, xalqımızın tərəqqisinə sərf etdi. Yaradıcılığının bütün dövrlərində olduğu kimi, yaşının dolğun çağında da tükənməz enerji və var qüvvəsi ilə çalışır, düşüncələrinin hamısını kətan üzərinə köçürməyə tələsirdi. Rəssamın yaradıcılığında müxtəlif yazıçıların əsərlərinə çəkilmiş illüstrasiyalar xüsusi yer tutur. Belə ki, yüksək peşəkarlıqla çəkilən illüstrasiyalar yazıçıların fikri ilə üst-üstə düşərək vəhdət təşkil edirdi. “Hər yolun bir sonu olduğu kimi haqqında bəhs etdiyimiz istedadlı sənətkar Əyyub Hüseynov da yaş ötdükcə daxilində yaşatdığı yaradıcı dünyasından təcridən uzaqlaşır, yolun sonuna yaxınlaşırdı”. Sənət dünyasından xəbərdar olanlar yaxşı bilirlər ki, yaradıcı insan üçün bu olduqca qorxulu andır. Çox tədqiqatçılar bu anı ölüm kimi qiymətləndirmişlər. Əyyub Hüseynov 1998-ci ilin aprel ayının 17-də Bakı şəhərində dünyasını dəyişdi. Doğmalarına son sözü: “Xalqım yaşadıqca, mən də yaşayacağam” – oldu [5].

Əyyub Hüseynovun yaradıcılığı hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur. Təsviri sənət sahəsində xidmətlərinə görə 1959-cu ildə “Əməkdə fərqlənməyə görə” medalı ilə təltif olunmuş, Təsviri incəsənət ustalarının hazırlanması işində və pedaqoji fəaliyyətində qazandığı müvəffəqiyyətlərə görə Ə.Əzimzadə adına Azərbaycan Rəssamlıq Məktəbinin yaradılmasının 60 illiyi ilə əlaqədar 1980-ci ildə Azərbaycan SSR Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

Unudulmaz sənətkarın portret, mənzərə, natürmort və məişət janrlarında əsərləri Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyinin və Azərbaycan Dövlət Rəsm Qalereyasının fondlarında mühafizə olunur. Rəssamın həyat və yaradıcılıq yolunu əks etdirən “Avtoportret” sənədli filmi Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin sifarişi ilə “Dublyaj” studiyasında hazırlanıb. Sənətkarın 90 və 100 illik yubileyləri respublikada qeyd olunub, fərdi sərgiləri keçirilib.

Həyatını rəssamlıq sənətinə bağlayan gündən xalqın tərəqqisi yolunda, milli rəssam kadrlarının hazırlanmasında Əyyub Hüseynov çox kəşməkeşli həyat yaşayıb, millətinin, xalqının sevgisini, rəğbətini qazanıb. Onu yaşadan saf və təmiz niyyəti olub. Bütün bunlar bir daha aydınlığı ilə sübut edir ki, Naxçıvan rəssamlıq məktəbinin görkəmli yetirmələrindən olan Əyyub Hüseynov respublikada rəssamlıq sənətinin inkişafında və kadr potensialının formalaşdırılması sahəsində ardıcıl və səmərəli fəaliyyət göstərmişdir. Onun xidmətləri unudulmayacaq, gənc rəssamlarımız da sənətkarın mədəni irsindən faydalanıb bəhrələnəcəklər.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. X cildə, 10-cu cild, Bakı: s. 285.
2. Naxçıvan Enskilopediyası, AMEA Naxçıvan Bölməsi; Bakı: 2002, s. 192.
3. Ağaoğlu T. Təsviri sənətin zirvəsində. Azərbaycan qəzeti, 21 aprel 2009-cu il.
4. Cəfərli M., Qəhrəmanov Ə. Rənglər dünyasını yaşadan sənətkar. “Nəbz qəzet”, 1 oktyabr 2012-ci il.
5. Əliyeva R. Əyyub Hüseynov. www.səbail-mks.az: 03-09-2012,
6. Fərəcov S. Təsviri sənətimizdə rəssam-pedaqoq imzası. “Mədəniyyət” qəzeti, 18 sentyabr 2020-ci il.
7. Naxçıvan teatrının salnaməsi. Naxçıvan. “Əcəmi” NPB, 2010, 736 s.
8. Nəcəfov M. Azərbaycan rəngkarlığı bu gün. Bakı: “Yeni kitab” mətbəəsi, 1985, 35 s.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi,
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: aliqehreman@yahoo.com*

Ali Gahramanov

GRADUATER OF NAKHCHIVAN ART SCHOOL: HONORED ART WORKER EYYUB HUSEYNOV

The article has been devoted to the honored art worker of Azerbaijan, famous painter Ayyub Huseynov's pedagogical activities and his profession way. The same the authors are talking about his art arrangement to the spectacles which were showed on Nakhchivan theatre stage, works on public genre, labour subject pictures and the panoramas which are reflecting the beauties of our motherland.

Keywords: *Azerbaijan, Nakhchivan, art of painting, public genre, nature.*

Али Гахраманов**ВОСПИТАННИК НАХЧЫВАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ: ЗАСЛУЖЕННЫЙ ИСКУССТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ЭЙЮБ ГУСЕЙНОВ**

В статье рассматривается педагогическая деятельность и профессиональный путь заслуженного деятеля искусств республики, знаменитого художника Эйюба Гусейнова. Здесь также рассказывается о его художественных оформлениях на сцене Нахчыванского театра, о произведениях воспевающих красоту Родины, посвященных на тему труда и быта.

Ключевые слова: *Азербайджан, Нахчыван, искусство художника, бытовой жанр, природа.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

УДК 78

УЛЬВИЯ ГЮЛЕР*

**НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К I ЧАСТИ
КОНЦЕРТА №2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ С.РАХМАНИНОВА**

Представленное исследование посвящено проблеме исполнительских рекомендаций к I части концерта №2 для фортепиано с оркестром С.Рахманинова. В исследовании данного вопроса автор выявляет наиболее общие задачи, с решением которых обязательно столкнуться исполнители вне зависимости от возраста, исполнительского мастерства, стилистических предпочтений и пр. Таким образом представленное исследование содержит наиболее общие рекомендации, более подробная разработка которых позволит исполнителю проявить творческую инициативу и, как следствие, свой собственный исполнительский стиль.

Ключевые слова: концерт, интерпретация, исполнительские рекомендации, партии исполнителей.

В репертуаре каждого пианиста, осуществляющего свою исполнительскую деятельность в последние сто лет, особое место занимают фортепианные сочинения гениального русского композитора, исполнителя, дирижёра Сергея Рахманинова. Причина такой популярности музыки С.Рахманинова в исполнительской практике пианистов разных поколений, национальных школ, имеющих самые разнообразные стилистические предпочтения, в редком сочетании исключительной красоты музыкального языка сочинений композитора с удивительной пианистичностью каждого опуса для фортепиано, созданного этим автором. Редкий дар С.Рахманинова, сочетавший в себе выдающегося композитора и не менее выдающегося пианиста, позволил ему создавать фортепианную музыку, отвечающую самым высоким идеалам композиторского и исполнительского мастерства.

В свою очередь среди множества разнообразных талантливых фортепианных сочинений С.Рахманинова есть одно, которое стало не только одним из самых исполняемых рахманиновских произведений, но и в целом наиболее часто исполняемых сочинений всей мировой музыкальной литературы. Это Концерт №2 для фортепиано с оркестром c-moll – произведение знаковое в творческой биографии музыканта. Обилие трактовок и интерпретаций этого сочинения, как следствие востребованности концерта в исполнительской практике, вместе с тем, не снимает вопрос рекомендаций в области овладения мастерством в исполнении данного произведения. Более того, такое изобилие интерпретационных решений может поставить в тупик юных исполнителей либо подтолкнуть их на ложный путь подражания тому или иному именитому пианисту. С этой точки зрения, на наш взгляд, необходимо выработать определённую систему рекомендаций в исполнении данного концерта, позволяющую с одной стороны понимать, в чём заключаются главные задачи при интерпретации этой музыки, с другой – на основе имеющейся информации выработать собственный взгляд на специфику трактовки данного сочинения.

Одним из первых шагов на обозначенном выше пути должно стать осознание той знаковой роли, которую имеет концерт в жизни и творчестве С.Рахманинова и, в целом, в истории развития музыки.

Дата создания второго фортепианного концерта 1901 год – время начала нового века, которое воспринималось современниками, как начало эры нового времени. И с этим

ощущением чего-то нового для многих совпало написание данного произведения. Кроме того, появление этого музыкального шедевра ознаменовало начало и нового этапа в творчестве самого композитора, что проявилось в обновлённом стилистическом письме данного произведения, обобщающем искания предыдущих этапов. Кроме того, создание данного концерта стало свидетельством преодоления достаточно затяжного душевного кризиса в жизни С.Рахманинова, побороть который ему удалось благодаря продолжительной работе с известным врачом-невропатологом и гипнотизёром Н.Далем. Поэтому неслучайно, что именно этой личности композитор и посвятил написанный концерт.

В чём же заключается новизна данного произведения и каким образом она соотносится с задачами, стоящими перед исполнителем в интерпретации концерта?

Первое, на что обращали внимание современники композитора, как только они имели возможность услышать концерт, это фактический отход С.Рахманинова от самого принципа концертности, выражающегося в соревновательности между двумя партиями – солиста и оркестра, который господствовал во всех произведениях этого жанра с момента его появления в композиторском творчестве. Данный отход проявляется также и в чрезвычайной редкости сольных эпизодов фортепианной партии. По меткому выражению одного из критиков, известного переводчика и литературоведа Ивана Кашкина «фортепиано у него не является господствующим инструментом, а лишь первым среди равных» [1]. Схожую мысль исследователи находят в дневниковых записях талантливого композитора и учёного С.Танеева: «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придирается к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра» [1]. Кроме того, в отличие от первого и третьего концертов, в концерте №2 отсутствует традиционная сольная каденция у фортепиано, поскольку её наличие не подразумевалось развитием художественного образа произведения. С этой точки зрения первое, на что следует обратить внимание при обращении исполнителя к данному сочинению – это особая, не совсем типичная для данного жанра, роль фортепианной партии, которая становится неотъемлемой частью общего с оркестром развития. Исходя из данного факта, при изучении партии солиста имеет смысл с самого начала воспринимать её вне отрыва от партии оркестра, пытаясь максимально точно определять степень значения роли фортепиано в общей партитуре на каждом из этапов развития. Это позволит выстроить в сознании исполнителя драматургию соотношения партий оркестра и фортепиано, а значит, соответственно этой драматургии, совершенно точно обозначить логику развития фортепианной партии с эпизодами кульминаций, подъёмом и спадом напряжения.

Целостность восприятия партии фортепиано – ещё одна важнейшая задача, стоящая перед исполнителем концерта до минор. С этой задачей связаны особенности трактовки классической формы сонатного аллегро, в которой написана первая часть концерта. Эта трактовка характеризуется плавностью переходов от одного этапа к другому без резких поворотов. Развитие внутри экспозиции, каждый переход и внутри разделов, и между ними осуществляется на едином дыхании, что, безусловно, должно быть поддержано соответствующей интерпретацией, характеризующейся такой же плавностью и максимальной органичностью при переходе от одного этапа к другому.

Вместе с тем при всей плавности и органичности переходов внутри развития первой части каждый из её этапов отличается различными, зачастую противоположными исполнительскими задачами, что нередко поддерживается и особым типом фактуры. Для определения задач в этом аспекте необходимо рассмотреть поэтапное развитие фортепианной партии на каждом из этапов в отдельности.

Один из самых ярких и одновременно редких эпизодов солирующего фортепиано

– это этап вступления. Восемьтактовая тема вступительного раздела стала одной из самых узнаваемых и символических в мировой музыкальной литературе. Хорошо известно, что эта тема представляет собой воплощение средствами фортепиано типичного весьма характерного для композиторского письма Рахманинова колокольного звона. В развитии этой краткой темы вырисовываются несколько на первый взгляд взаимоисключающих задач. Первая – это подчёркивание остинатности, обусловленной остинатным повторением глубокого низкого баса в контроктаве, а также остинатностью же верхнего и нижнего контуров последовательности аккордовой вертикали. Вторая задача связана с подвижностью средних голосов, среди которых особенно выделяется один, который своим неторопливым секундным шагом вырисовывает своего рода арку с постепенным подъёмом и таким же последовательным спадом внутри развития. Безусловно, музыкант при исполнении данного эпизода должен совершенно чётко ощущать этот выразительный подголосок, создающий особое напряжённое тяготение, при этом, не выпячивая его в общем звучании аккордового комплекса. Третья задача формируется логикой динамического развития, направленного на последовательное и непрерывное усиление звучания на основе *crescendo*, что, по мнению многих исследователей, создаёт ощущение приближающегося образа. Совмещение в интерпретации обозначенных трёх аспектов далеко не простая, но вместе с тем необходимая для решения задача.

Пример №1

I. Moderato

Moderato. ($\text{♩} = 66$)

Piano I.

Moderato. ($\text{♩} = 66$)

Piano II.

В исполнении главной партии экспозиции партия фортепиано меняет свою функциональную роль, оказываясь, как бы, в тени очень выразительной по вокальному напевной мелодии, разворачивающейся в партии оркестра. Бурно вздымающиеся из глубины басов пассажи вырисовывают контуры сложных гармонических созвучий, ещё дополненных альтерационными и неаккордовыми звуками. Эти пассажи в сочетании и сплетении звуков раскрывают обертоновость фортепианного звучания, на что, безусловно, нужно обращать внимание при интерпретации данного эпизода.

Пример №2

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the orchestra. The piano part is marked 'a tempo' and '> con passione', with a forte dynamic 'ff' indicated. It features a melodic line with slurs and a bass line with rhythmic accompaniment. The orchestra part is mostly silent, with a few notes at the end of the first system. The bottom system shows a continuation of the piano part, with similar melodic and rhythmic patterns.

Ещё одной важной задачей в интерпретации данного эпизода является непрерывность развития с постоянно меняющейся динамикой. Проследить направленность динамических изменений позволит анализ гармонического развития. Так, усложнение гармонических сочетаний знаменует более напряжённые эпизоды, в то время как более диатонические созвучия определяют собой моменты спокойного развития. В результате чередования таких эпизодов между собой образуется единая линия развития, выявить которую таким образом возможно благодаря внимательному отношению к логике последовательности гармонических сочетаний.

Кроме того, в разворачивающихся пассажах некоторых фрагментов можно заметить контуры отдельных мелодических интонаций, поддерживающих мелодическую линию оркестровой партии. Эти элементы подголосочности призваны усилить выразительность мелодического развития, поэтому исполнители к такого рода фрагментам должны относиться с особым вниманием, в обязательном порядке соотнося фортепианную партию с оркестровой.

Одной из главных проблем при интерпретации главной партии пианистом может стать определённая аморфность исполнения, как следствие ухода от метроритмической чёткости, заложенной в развитии темы. Поэтому одним из главных условий для музыканта при исполнении арпеджированной фактуры главной партии должно стать соблюдение норм чёткого метроритмического каркаса, в который вписаны эти арпеджио. Подобное восприятие фортепианной фактуры в данном фрагменте позволит впоследствии более органично вступить в ансамбль с партией оркестра, чья мелодическая линия имеет ярко выраженную практически маршевую основу.

Все отмеченные выше рекомендации имеют отношение и к эпизоду главной партии, характеризующемуся более плотной фактурой, в котором арпеджио предстают несколько в изменённом виде.

Пример №3



Краткий эпизод связующей партии в отличие от вступления и главной партии, имеет совершенно иные характеристики. На этом этапе впервые с начала развития функциональное значение фортепиано и оркестра оказывается равнозначным, поскольку обе партии дублируют друг друга. Следовательно, первостепенной задачей данного фрагмента должно стать стремление к исключительной синхронности в звучании обеих партий. Одним из главных средств достижения такой полной синхронности в исполнении данных аккордов на заключительном этапе освоения данного концерта, безусловно, могут стать репетиции с оркестром. Однако важным способом, позволяющим приблизиться к решению обозначенной задачи уже на первом этапе изучения концерта, является соблюдение чёткого ритмического рисунка, заложенного в самой теме, а также отсутствие темповых колебаний, что позволит сохранить метрический пульс эпизода.

Пример №4



Начало развития побочной партии характеризуется вновь небольшим эпизодом солирующей фортепианной партии, которую иногда весьма деликатно поддерживает партия оркестра. Роль солиста на этом этапе чрезвычайно велика и ответственна. Разливающиеся арпеджио остаются в партии левой руки, в то время как правая вырисовывает широкую по вокальному певучую мелодическую линию. Тема побочной партии являет собой своего рода квинтэссенцию особого типа рахманиновского мелодизма, который неоднократно становился объектом исследования музыковедов [2,3].

Пример №5

The image displays a musical score for Example No. 5, consisting of three systems of music. The first system shows the piano part with a 'Tempo I.' marking and a 'rit. a te' marking. The second system shows the piano part with 'cresc.' and 'pp' markings, and the orchestra part with 'mf' and 'pp' markings. The third system shows the piano part with 'mf' and 'pp' markings, and the orchestra part with 'mf' and 'pp' markings.

Здесь первоочередной задачей является передача всей глубины дыхания в развитии мелодической линии, её подъёмов и спадов. Помощником в решении этой задачи может стать тонкое построение динамики. Нюансировка с тактичными crescendo и diminuendo должна максимально точно передать все изгибы мелодической линии. Разумеется, главным штрихом в исполнении побочной партии становится глубокое полнозвучное legato, добиться которого необходимо без утяжеления в подаче тематического материала. Тема должна развиваться легко и непринужденно. Особое значение в интерпретации данного эпизода также имеет вопрос верного фразеологического построения. Подсказкой в решении этого вопроса может стать внимательное отношение к legato, проставленного автором и редакторами.

С развитием побочной партии фактура фортепиано уплотняется, насыщаясь выразительными подголосками. В партию правой руки, при этом, помимо тематической линии проникают элементы сопровождения. В результате образуется многослойная фактура, главной сложностью которой является дифференциация каждого из голосов и подголосков и точного понимания функциональной роли каждого из них. Основной задачей таким образом здесь является распределение силы звучания между голосами сложной фактуры.

Этап заключительной партии характеризуется вновь арпеджированным движе-

нием, однако, на этот раз с совсем иным характером. Звукоизвлечение данного эпизода существенно отличается от этапа главной партии. Вместо широких, глубоких и раскидистых пассажей в заключительной партии россыпь тонких, изящных и гораздо более кратких

Пример №6



Развитие этапа разработки максимально разнообразно и включает в себя все уже обозначенные типы взаимодействия между партиями исполнителей и соответственно задачи, стоящие в этот момент перед пианистом.

Одним из самых ярких и интересных с точки зрения исполнительских задач является эпизод в заключении разработки.

Пример №7

The image shows a musical score for Example No. 7. It consists of three staves: a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part features a complex, rhythmic pattern with many slurs and ties. The violin part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamic markings include 'acceler.' (accelerando), 'f marcato' (forte marcato), and 'Allegro. (d)' (Allegro, double bar line). A section marked '8.' is indicated by a dotted line above the first staff.

Этот эпизод консолидирует в себе тематический материал предыдущего развития (в особенности связующей и побочной партий экспозиции), перерабатывая его, придавая ему новое звучание и вместе с тем подготавливая развитие нового этапа с новой же темой в репризе. В следствии этого перед исполнителем на данном этапе стоят сразу несколько задач. Первая – обозначить выразительные мелодические интонации, вырисовывающиеся в контурах верхнего голоса и правой, и левой руки. Вторая – сохранять предельную чёткость метроритмического рисунка эпизода, вступающего в некоторую полиритмию с партией оркестра. Третья – колоссальное значение здесь приобретает акцентное развитие и логика развития штриха, которые также не вполне соответствуют логике развития оркестровой партии. Тем самым можно констатировать о наличии ярко выраженной контрастно полифонической фактуры, возникающей в соотношении партий исполнителей, что накладывает большую ответственность перед пианистом в момент исполнения данного эпизода. Музыканту необходимо с одной стороны, не нарушая слаженный ансамбль между партиями, сохранять железную логику развития, диктуемую пианисту логикой в развитии каждого элемента музыкального языка фортепианной партии. Внешняя определённая рассинхронизированность в партиях исполнителей должна подчиняться строгой логике соотношения между ними.

Безусловной кульминацией всего предшествующего развития первой части концерта является начало репризы. Этот этап, несмотря на то, что характеризуется новым тематическим материалом, с одной стороны как бы продолжает логику развития заключительного этапа разработки. С другой, в этом фрагменте на первый план выступают совсем иные задачи. Та внешняя рассинхронизированность между партиями исполнителей, о которой мы говорили выше, и которая была связана с различием в характере разных параметров музыкального языка в партиях солиста и оркестра, на данном этапе максимально нивелируется. Обе партии исполнителей, имея каждый при себе самостоятельный тематический материал, выступают единым потоком. То есть при наличии и в данном фрагменте совершенно чётко выраженной контрастной полифонии (темы оркестра и пианиста максимально самостоятельны и выразительны), характеризуются объединением, связанным с всепоглощающей ролью метроритмического развития. Таким образом главными задачами исполнителя на данном этапе становятся с одной стороны выразительная интерпретация новой яркой темы, с другой – включение развития этой темы в одновременное звучание с разворачивающейся другой темой в партии оркестра.

Пример №8

The image shows a musical score for the first part of the concerto. It consists of three systems of music. The top system is for the piano, the middle for the orchestra, and the bottom for the piano again. The tempo is marked 'Maestoso. (Alla marcia.)'. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestra part is more rhythmic and features a prominent bass line. The piano part has a dynamic marking of 'ff' (fortissimo).

В исследовании вопросов исполнительских задач, которые могут встать перед музыкантом, обратившемся к изучению первой части концерта №2 С.Рахманинова, мы попытались выявить наиболее общие задачи, с решением которых обязательно столкнутся исполнители вне зависимости от возраста, исполнительского ма-

стерства, стилистических предпочтений и пр. Таким образом представленное исследование содержит наиболее общие рекомендации, более подробная разработка которых позволит исполнителю проявить творческую инициативу и, как следствие, свой собственный исполнительский стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. Рахманинов. Фортепианный концерт No. 2, до минор / Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_concerto2.html
2. Мазель Л. О мелодии / М., Музыка, 1952
3. Скафтымова Л. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов Л., 1973

**Ankara professor
ejkasjas*

Ülviyyə Gülər

S. RAXMANİNOVUN FORTEPIANO VƏ ORKESTR ÜÇÜN 2 NÖMRƏLİ KONSERTİNİN I HİSSƏSİ ÜÇÜN BƏZİ İFA TÖVSIYƏLƏRİ

Təqdim olunan tədqiqat S. Rahmanınovun fortepiano və orkestr üçün 2 nömrəli konsertinin I hissəsi üçün tövsiyələrin ifa probleminə həsr edilmişdir. Müəllif bu məsələnin tədqiqi zamanı ifaçıların yaşından, ifaçılıq bacarığından, stilistik üstünlüklərindən və s. Beləliklə, təqdim olunan tədqiqat ən ümumi tövsiyələri ehtiva edir, onların daha ətraflı inkişafı ifaçıya yaradıcılıq təşəbbüsü və nəticədə öz ifa tərzini göstərməyə imkan verəcəkdir.

Açar sözləri: *konsert, şərh, ifa tövsiyələri, ifaçıların partiyaları.*

Ulviya Guler

SOME PERFORMANCE RECOMMENDATIONS FOR THE I PART OF THE CONCERTO NO. 2 FOR PIANO AND ORCHESTRA BY S. RACHMANINOV

The presented research is devoted to the problem of performing recommendations for the I part of the Concerto No. 2 for piano and orchestra by S. Rachmaninov. In the study of this issue, the author identifies the most common tasks that performers must face, regardless of age, performance skills, stylistic preferences, etc. Thus, the presented study contains the most general recommendations, the more detailed development of which will allow the performer to show creative initiative and, as a result, his own performing style.

Keywords: *concerto, interpretation, performing recommendations, parts of performers*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022
Son variant 19.05.2022**

UOT 745/749

BƏXTİYAR YUSUFOV *

GÜNƏŞ İŞIĞINDA VƏ KÖLGƏDƏ PORTRETİN ETÜDÜ

Plener rəngkarlığı əsrlər boyu rəssamlar tərəfindən istifadə olunan bir rəngkarlıq metodudur. Məqalədə açıq hava şəraitində portret əsərlərinin yaradılması, eləcə də rəng və işıqdan istifadə etməklə təsvir etmək qabiliyyətinin necə yaxşılaşdırılması haqqında bəhs olunur. Plenerdən yalnız rəssamlar istifadə etmir – bu, təbiətlə əlaqə yaratmaq və zövq almaq istəyən hər kəs üçündür – şair, yazıçı, ədib, bəstəkar və s. Məqalədə eyni zamanda plener rəngkarlığının izahı və bu üsulda işə başlamaq üçün bəzi metodik göstərişlər verilir. Xüsusilə etüdüün əsas açarlarını və müşahidə bacarıqlarını necə inkişaf və təkmilləşdirmək lazım olduğu qeyd olunur. Akademik tədris prosesində bu metodiki göstərişlərə əməl olunması tövsiyə olunur. Çünki plener rəngkarlığı tələbələrin yaradıcılıq fəaliyyətində çox böyük rol oynayır, həmçinin bədii zövqü estetik baxışı rəng palitrasını zənginləşdirir.

Açar sözlər: Rəng, günəş, kölgə, portret, təbiət, plener, obraz.

Plener rəngkarlığı – bu açıq havada rəngkarlıq təcrübəsidir. Təbii işıqda kətanın günəş işığına və ətrafdakı atmosferə təsirinə məruz qalması səbəbilə rəssam rəng dəyişikliklərinin bütün zənginliyini köçürməyi bacarmalıdır. Budakı interyerdə çəkilən etüdlər, fotoşəkillər, modellər və etalon eskizlərindən fərqlənir. Açıq havada rəngkarlıq Fransız impressionistləri arasında məşhur idi. Bu, daşına bilən tübiklərin və plener molbertin ixtirasının sayəsində, eyni zamanda unikal bacarıq və texnikanın dəstəyi ilə mümkün olmuşdur.

Qeyd edək ki, plenerdə çalışmanın inkişafı XIX əsrin I yarısına təsadüf edir. Plener prinsipləri XIX əsrin ortalarında Barbizon məktəbinə aid olan rəssamların, K.Koronun, T.Russonun, J.F.Millenin, J.Düprenin, Ş.F.Dobininin və bu kimi başqa fırça ustalarının yaradıcılığında, həmçinin XIX əsrin II yarısında impressionist rəssamlar qrupunun inkişafında böyük əhəmiyyətə malik olmuşdur (1).

Açıq havada uzunmüddətli bir etüd özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Hər bir uzun sürən tapşırığa başlamazdan əvvəl 15-30 dəqiqəlik 2-3 eskiz hazırlamalısınız. Açıq hava şəraitində işıqlandırma tez bir zamanda dəyişir və bu cür proseslər tənzimlənmiş və bir qayda olaraq təbiətin bütövlükdə baxılmasına kömək edən naturanın əsl təəssüratını yaratmağa kömək edir.

Tamamlanmış eskizlərdən, böyük rəng əlaqələrinin və ümumi rəng harmoniyasının ən uğurlu olanı seçilir. Bu etüd uzunmüddətli bir kompozisiya üçün bir təlimat rolunu oynayır; işıq-kölgə məsələləri həll edilərkən diapazona qoyulur.

İş mütənasib rəng münasibətləri metodu ilə aparılmalıdır. Günəş işığında təbiət obyektləri işıq və rəng əksinin intensivliyində palitranın rənglərini üstələyir. Günəş tərəfindən işıqlandırılmış bir çox cisim olduğu kimi çətdirilə bilməz, necə ki, bunu emalatxanada etmək asandır. Etüddə ton və rəng miqyasını qoruyaraq naturada mütənasib bir münasibətdə ton və rəng əlaqələrini çətdirmək lazımdır. Bir obyektin rəngini və parlaqlığını olduğu kimi çəkmək olmur.

Məsələn, göyün rəngi, onun əksi tablodakı səmanın rənginə bərabər ola bilməz. Eskizdə, naturada olanlara bənzər rəng fərqləri qurulmalıdır. Ancaq bu halda açıq hava şəraitində düzgün təsvirə nail olmaq olar. Çox vaxt iş prosesində kətan günəş işığından və ətrafdakı obyektlərdən gələn reflekslərdən təcrid olunmur. Kətanları günəş işığından və reflekslərdən təcrid etmək üçün iş yerinizi düzgün təşkil etməyiniz və ya xüsusi çətilərdən istifadə etməyiniz məsləhətdir.

Tapşırığın məqsədi - Yaranan işıqlandırmanın xüsusiyyətlərini (kölgələr, reflekslər)

nəzərə alaraq işıq və kölgə xüsusiyyətlərinin ötürülməsi. Baş birbaşa günəş işığı ilə işıqlandıqda rənglərin ümumi qamması verilir. Birbaşa günəş işığının təsiri ilə təsvir olunan şəxsin başının əsas rəngi, demək olar ki, daha kontrastlı olur. Günəş şüaları bir bucağa yönəldildiyi yerdə işıqlandırma zəifləyir, başın parlaq hissəsi tədricən ümumi rəng və reflekslərdən ibarət olan rəng çaları əldə edir.

Yuxarıdan başın rəngi günəşin və səmanın reflekslərinin rəngi ilə təyin edilir, aşağıdan bədən, torpaq, yaşıllıqlar, qumun refleksləri ilə və s. Kölgədəki kolorit, təbiətin işıqlı hissəsindən fərqli olaraq şəffaflıq, rəngarənglik və dolğunluğu ilə xarakterizə olunur (2, 67). Kölgələr işıq axınının rəngi ilə ziddiyyət təşkil edir və ətrafdakı cisimlərdən əks olunan təzadlı rənglərlə zəngindir. Mavi səma refleksi, kölgə hissələrinin ümumi bir kolorit birliyini meydana gətirərək reflekslərin bir mozaikasını birləşdirir.

Gün işığında reflekslər aydın görünür və tonda olur. Nəzərə almaq lazımdır ki, intensiv günəş işığı zamanı işıqda həddindən artıq rəng dolğunluğu müşahidə olunur və əksinə, kölgədə rəng reflekslərlə kifayət qədər nəzərə çarpmır.

Günəş işığında təcrübəsiz rəssamlar çox vaxt səhv edirlər – işıqlı hissələri artırır və ya kölgəni çox tünd çəkirlər.

Tapşırığın məqsədi – kölgədə portretin təsviri, tap şırığını yerinə yetirərkən qeyd edilənləri nəzərə almaq tövsiyə olunur. Buna görə də naturanı kölgədə təsvir edərkən, kölgənin özünün günəş işığından qaynaqlandığını xatırlamaq lazımdır.

Tapşırıqlar: kölgənin, naturanın rənglərinə və formalarına ümumiləşdirici təsirini və verilən şərtlərdə rəng əlaqələrini təyin etmək.

İşə başlamazdan əvvəl V.A.Serovun “Günəşlə işıqlandırılmış qız” təsvir nümunəsini misal olaraq təhlil etməkəlar. Əsərdə eyni zamanda, yalnız dirsəkdə əyilmiş qolun və belindəki yüngül koftanın kiçik bir hissəsinin günəşlə işıqlandığını görürük. Ağacın yarpaqlarından düşən kölgədə yerləşən modelin başının və gövdəsinin rəngləri, günəşlə işıqlandırılan yarpaqların isti yaşılımtıl refleksin və başın bəzi hissələrində əks olunan gödəkçənin refleksləri ilə bir qədər azalmışdır. Həcmli forma rəsm üsulu ilə, qrafiklə, qırıqların ritmi ilə, konturla və rəsm ilə ötürülür bütövlükdə böyük forma, ziddiyyətli isti və soyuq səthlərin müqayisəsi; üzün ön hissələri - burun, alın - zəif bir reflekslə çıxan isti yaşılımtıl rəngli bir hissəsi kölgədə qalır. Bir ağacdan düşən böyük bir kölgə içərisində reflekslərin çox zəif təzadları aydın görünür. Portretdəki həcm həlli minimuma endirilmişdir. Təsvir edilən obrazın başını, çiyinlərini və sinəsini örtən ümumi kölgə, ətrafda yerləşən çəmənliklərə düşən günəş işığı təəssüratını artırır. Qızın söykəndiyi ağacın tünd qabığı boyunca göydən gələn soyuq reflekslər saçlarından süzülür.

Açıq havada portretin mənzərəli görünüşü tam dolğunluqla həll edilmişdir. Portretin rəng həllini icra etməyə başlamazdan ilk öncə tələbə qarşısına portretin rəng həlli vəzifəsini qoymamalıdır.

Xüsusilə tələbə belə bir tapşırığı ilk dəfə çalışırsa başlanğıc üçün çox çətin olacaq. Portret yaratmaq çətin və məsuliyyətli bir məsələdir. Təsvir edilən obrazın mahiyyətini anlamaq, xarici və daxili aləminin xüsusiyyətlərini sadəcə inamla çatdırmaq həqiqi portret rəssamlarının işini fərqləndirən bacarıqdır.

Təcrübə göstərir ki, çox az tələbə təhsilini bacarıqla başa vura bilir. Bunun əsas səbəblərindən biri, işlərinin başlanğıcını son mərhələsi ilə əlaqələndirə bilməməsi və öz üzərində az çalışmalarıdır. Obrazı xas olan cizgilərin işlənməsi müddətində tələblər daha da artır və çətinləşir. Belə olduqda bəzən tələbələr özünü itirir, verilən tapşırıqdan yayınır, bəzən isə uğurlu nəticə əldə edirlər.

Təcrübə göstərir ki, yalnız son iş saatına qədər işlərini mərhələli şəkildə başa çatdırmaq üçün sistemli yanaşmaya əməl edən tələbələr tablolu müvəffəqiyyətlə bitirirlər. Bütün detalların

tamamlanmasından sonra işi ümumiləşdirmək üçün lazımi vaxtın saxlanması arzuolunandır.

Buna görə portret üzərində işləyərkən, baş hissənin təsvirinin diqqətli və ciddi şəkildə yerinə yetirilməsi tövsiyə olunur. Bu isə öz növbəsində portret rəngkarlığının qanunauyğun inkişafına zəmin yaradır.

Daha əvvəl qeyd edildiyi kimi, açıq havada çalışmanın vacib bir xüsusiyyəti ətraf mühitlə əlaqəsidir, bunun nəticəsində akademik auditoriyada tələbənin vizual fəaliyyətini tərtib etmək daha çətindir (3). Şərti rəng, ətrafdakı rəngin müəyyənəşdirilməsi yolunda ciddi bir psixoloji çətinlik kimi qavrayışın davamlılığıdır. Naturanın öyrənilməsində qısa müddətli etüd və eskizlərin işlənməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir - ələlxusus plener şəraitində, çünki cismin şəklini və rəngini tez qavramaq bacarıqlarını mənimsəyərək, rənglərin qavranılması üçün məcburi bir tələbdir. Tələbənin qavrayışının, onun rəngli görmə qabiliyyətinin inkişafı üçün müxtəlif vəzifələr təklif edilə bilər.

Əlbəttə ki, bu kompozisiyaların xarakteri və ardıcılığı məcburi sayıla bilməz, burada xüsusi şərtlərdən asılı olaraq bu məsələlər müstəqil həll edilməlidir. Açıq havada işləyərkən rəssamın kölgədə olması məsləhət görülür. Buludlu günlərdə eskizlər bir seansda çəkilə bilər, aydın günün nisbi sabitliyi bir neçə saat havada işləməyə imkan verir. Günəşli havada eskizin hər biri bir və ya iki saat olmaqla iki və ya üç seansa çəkilə bilər. Eskiz üzərində iş adi qaydada aparılır: böyük əsas rəng çalarlarından başlamaq və tez bir zamanda geyimdən üzə, üzədən ətrafdakı əşyalara, sonra əllərə, yenidən geyimlərə, mənzərə və s. Fərqli şərtlər altında yazılmış eskizlər bir-birindən aydın şəkildə fərqlənməlidir. Modelin yerləşdiyi şərait ümumi rəng sxemində işıq və kölgə nisbətində dəqiq müəyyənəşdirilməlidir. Tələbələr qısamüddətli eskizlər üzərində yaxşı işləmədən və bir insanı açıq havada təsvir etməkdə kifayət qədər təcrübə qazandıqdan sonra uzun bir seanslı portretə başlamalıdır. Dərslərin təşkili zamanı çox vacibdir ki, qısamüddətli işlər üzərində iş çox seanslı tədqiqatlar üzərində uzunmüddətli işlərlə birləşdirilsin. Qısamüddətli etüdlərdə yalnız cəmlənmiş, ümumi əlaqələr həll edilir, forma çox zəif və ümumi ifadə edilir. Etüdü daha böyük bir bütövlüyə, zənginliyə və rəng harmoniyasına, hərtərəfli və dəqiq ifadə olunan bir formaya gətirmək çox vaxt tələb edir. Yalnız qısamüddətli etüdlər hazırlayan tələbə heç vaxt rəsm əsərində təbiətin ifadəsinin bütövlüyünə nail olmayacaq. Digər tərəfdən, yalnız uzun sürən etüdlər üzərində işləmək, bütövlükdə hissələrin daralmasına, rəsmdə quruluğa və həvəssizliyə səbəb ola bilər. Açıq hava şəraitində uzunmüddətli, çox seanslı işlərin aparılması prosesində tələbələr daimi qavrayış, ümumi ton, rəng və ton münasibətlərini, təbiət rənglərinin və onun görünüşünün ümumi xüsusiyyətlərini, naturanın işıqlandırmasının xüsusiyyətlərini, işıqlandırma növündən istifadə etmək bacarıqlarını inkişaf etdirir. Bütün bunlarla yanaşı, tələbələr portret görüntüsü, rəng və plastik xüsusiyyətləri, koloritin harmoniyasına və təsvirin yaradıcı şərhinə nail olmaqda, rəngkarlığın texnika və texnologiyası haqqında bilikləri möhkəmləndirirlər. Çox seanslı kompozisiya üçün ayrılan vaxt tələbəyə tapşırıq üzərində, müstəqil iş zamanı və ya müəllimin köməyi ilə hərtərəfli işləməyə, buraxılmış səhvləri aşkarlamağa və aradan qaldırmağa, portretdə yaradıcı iş üçün lazımi təcrübə toplamağa imkan verir, burada şəxsin mükəmməl obrazının ümumi vəzifələri ilə yanaşı sənətkarlıq vəzifələri (portret bənzərliyi, xarakter ötürmə, portretin psixoloji məzmunu) da qoyulur. Portret etüdlərində fikir naturanın və onun əhatə edən şəraitin xarakterinə əsaslanır. Naturada onun əsas rəng quruluşunu görmək və aydın təsəvvür etmək, etüdü hansı yol üzrə həllini yönəltmək əsas məsələdir (4, 35). Bu mənada etüdü ilkin fikri haqqında qeyd edə bilərik, çünki burada işin əsas məqsədi naturanın əsas və obyektiv xüsusiyyətlərini və onun təsvir qanunlarını bilməkdir. Portretin kompozisiya quruluşunda rəssam yalnız naturanın plastik keyfiyyətlərini deyil, insanın daxili dünyasını da nəzərə alır. Bir portreti həll edərkən, rəssam düşüncəsində yaratdığı şəxsin təsvir edildiyi təxəyyüldən çıxış edir. Portretdə insanın həm müsbət, həm də mənfi

keyfiyyətlərini əks etdirən, ona ağıllı və ya ağılsız, insanpərvər və ya qəddar, hiyləgər və ya sadə olduğunu göstərən rəssam təsvir olunanın həyatı haqqında müəyyən dərəcədə danışır. Plenerdə portret yaratmaq üçün təsəvvür etməyimiz lazım olan ilk şey, təsvir olunan bir insanın hansı mühitdə daha yaxşı olduğunu, hansı işıqlandırmanın təsvir edildiyi şəxsin xarakter xüsusiyyətlərini daha aydın şəkildə ortaya qoymasına kömək etməsidir. Gələcək portretin kompozisiyası, formatı və rəng sxemi axtarış eskizləri, qaralamalar və etüdlərdən istifadə edərək müəyyən edilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Андронникова М.И. Об искусстве портрета. – М.: Искусство, 1975. – 326 с.: ил.
2. Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства Учебник. – М.: Просвещение, 1977. – 186 с.: ил.
3. Виппер Б.Р. Проблема сходства в портрете. – М., 1917.
4. Волков И.И. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 320 с.: ил.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının
“Akademik Rəngkarlıq” kafedrasının dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
e-mail: Yusubov_baxtiyar@yahoo.com*

Bakhtiyar Yusufov

THE ETUDE OF PORTRAIT IN SUNLIGHT AND SHADOW

The plener painting is a painting method used by artists for centuries. In the article it is said about the creation of portrait works in the open air, as well as improvement of the ability of description using color and light. Plener is used not only by artists, it is for everyone, who wants to connect with nature and enjoy it, such as poets, writers, authors, composers, etc. In the article the explanation of plener painting and some methodological instructions for starting work on this method are also given. In particular, it is noted how to develop and improve the main keys of etude and the skills of observation. In the academic learning process it is recommended to follow these methodological instructions. Because plener painting plays a huge role in students' creative activity, as well as enriches the color palette of artistic taste and aesthetic view.

Keywords: color, Sun, shadow, portrait, nature, plener, image

Бахтияр Юсифов

ЭТЮД ПОРТРЕТА В СОЛНЕЧНОМ СВЕТЕ И В ТЕНИ

Пленэрная живопись — это метод живописи, используемый художниками на протяжении веков. В статье рассматривается, как создаются портреты на пленэре, а также как совершенствуется умение изображать с помощью цвета и света. Пленэром пользуются не только художники - он для всех, кто хочет воссоединиться и насладиться природой - поэтов, писателей, литераторов, композиторов и т.д. В статье также дается объяснение пленэрной живописи и некоторые рекомендации по началу работы с этим методом. В част-

ности, в нем освещаются ключи к обучению и способы развития и улучшения навыков наблюдения. Рекомендуется следовать этим методам в учебном процессе. Ведь пленэрная живопись играет большую роль в творческой деятельности учащихся, и обогащает цветовую палитру, эстетический и художественный вкус.

Ключевые слова: цвет, солнце, тень, портрет, природа, пленэр, образ.

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

UOT 792.03

İSMAYIL MÜRSƏLOV*

GÖRKƏMLİ BƏSTƏKAR VASİF ADIGÖZƏLOVUN SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİ

Məqalədə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Vasif Adıgözəlovun teatr sahəsindəki fəaliyyətindən bəhs edilir. Onun operaları və musiqili komediyaları barədə ətraflı söhbət açılır. Burada sənətkarın respublika teatrları ilə əlaqələri, tamaşaya qoyulmuş əsərləri təhlil olunur, eləcə də musiqi bəstələdiyi tamaşalar da yada salınır.

Eyni zamanda bəstəkarın Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında səhnəyə qoyulan “Boşanaq, evlənərik” musiqili komediyası, onun yaradıcı heyəti barədə də məlumat verilir.

Açar sözlər: bəstəkar, musiqi, teatr, tamaşa, komediya, rejissor, aktyor.

İrihəcmli əsərlərin, gözəl mahnıların müəllifi, görkəmli bəstəkar, xalq artisti, professor Vasif Adıgözəlovun teatrla ilk yaradıcılıq əlaqəsi 1958-ci ildə, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrı ilə başlamışdır. Burada məhz həmin ildə onun həmkarı Ramiz Mustafayevlə birgə yaradıcılıq məhsulu olan “Xəsis” musiqili komediyası tamaşaya qoyulmuşdur. M.F.Axundovun məşhur “Hacı Qara” komediyası əsasında ərsəyə gələn bu tamaşa Vasif Adıgözəlovun musiqili komediya janrında ilk təcrübəsi idi.

Premyerası 1958-ci il iyul ayının 11-də olan “Xəsis” musiqili komediyasının quruluşçu rejissoru Azərbaycan SSR əməkdar artisti, (sonralar isə respublikanın Dövlət mükafatı laureatı) Əliheydər Ələkbərov olmuşdur. Hacı Qara rolunda xalq artisti Lütfuli Abdullayev iştirak etmişdir. Görkəmli sənətkarın uğurlu ifasından sonra Hacı Qaranı Bəşir Səfəroğlu (sonralar Azərbaycan SSR xalq artisti) və Əlihüseyn Qafarlı da özlərinəməxsus tərzdə, müvəffəqiyyətlə ifa etmişlər. Uzun müddət Heydər bəy rolunu Kamal Kərimov, naçalnik rolunu isə İmamverdi Bağirov (sonralar Azərbaycan SSR əməkdar artisti) oynamışdır.

V.Adıgözəlovun bir müddət sonra ilk müstəqil və irihəcmli əsəri – “Ölülər” operası yarandı. Cəlil Məmmədquluzadənin eyniadlı tragikomediyası əsasında yazılmış bu operanın libretto müəllifləri Firudin Mehdiyev (sonralar Azərbaycan Respublikasının xalq artisti) və Cahid Hilaloğlu, şeirlərin müəllifisə Aslan Aslanov (sonralar akademik) olmuşdur.

Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan bu operanın quruluşçu rejissoru Azərbaycan SSR xalq artisti Şəmsi Bədəlbəyli, musiqi rəhbəri və dirijoru isə SSRİ xalq artisti Niyazi (sonralar Sosialist Əməyi Qəhrəmanı) idi.

Kefli İskəndər rolunu ifa edən o zamanlar teatrın gənc solisti, sonralar SSRİ xalq artisti Lütfiyar İmanov böyük uğur və rəğbət qazanmışdı. “Ölülər” operasının premyerası 1963-cü il noyabrın 11-də olmuşdur.

60-cı illərin sonunda Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında hazırlanan bəstəkarın “Keçmişin məişət səhnələri” adlı komediyasında M.Ə.Sabirin obrazı canlandırılmışdı. Bu rolu İmamverdi Bağirov ifa edirdi. Tamaşanın quruluşçu rejissoru həmin dövrdə teatrın baş rejissoru işləyən Əliheydər Ələkbərov olmuşdur.

1971-ci ildə Vasif Adıgözəlovun adı yenidən Dövlət Musiqili Komediya Teatrının afişasında göründü. Bu dəfə teatr bəstəkarın “Nənəmin şahlıq quşu” adlı musiqili komediyasına müraciət etmişdi. Libretto müəllifi Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi Əliağa Kürçaylı (ölümündən sonra respublikanın Dövlət mükafatı laureatı) olan bu səhnə əsərinin də quruluşçu rejissoru Şəmsi Bədəlbəyli idi. 250 dəfədən çox göstərilən bu tamaşada uzun müddət baş rolları respublikanın xalq artistləri Nəсібə Zeynalova, Səyavuş Aslan, Mobil Əhmədov və aktrisa Lütfiyyə Səfərova uğurla ifa etmişlər.

Cəmi beş il sonra, 1976-cı ildə yenə də Vasif Adıgözəlov və Əliğa Kürçaylı birliyi musiqili komediya teatrının səhnəsində yeni bir əsərin görünməsinə səbəb oldu. Bu, “Boşanaq, evlənərik” adlı musiqili komediya idi. Lakin çox da uzunömürlü olmayan bu tamaşa musiqili komediya teatrının repertuarından bir neçə il sonra çıxarıldı.

“Boşanaq, evlənərik” musiqili komediyası 1982-ci ildə Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının səhnəsində hazırlandı. Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi Baxşı Qələndərlinin quruluş verdiyi bu tamaşada əsas rolları sonralar respublikanın xalq artistləri olmuş Sofya Hüseynova və Roza Cəfərxanova (Zeynəb), Yasəmən Ramazanova (Rəna), Rövşən Hüseynov (Çingiz), Həsən Ağasoy (İkram), Məmməd Quliyev (Əlimran), Əkbər Qardaşbəyov (Ağacan), Şirzad Abutalıbov (Laborant oğlan), Naxçıvan MSSR Əməkdar artisti Yusif Haqverdiyev (Molla Musa), Nəzakət Xudiyeva (sonralar respublikanın əməkdar artisti, Nərgiz), Minayə Məhərrəmovna (Laborant qız) ifa edirdilər.

Premyerası noyabr ayının 3-də gerçəkləşən tamaşanın quruluşçu rəssamı Yuran Məmmədov, dirijoru Yusif Əsgərov, rejissor assistenti Həsən Ağasoy olmuşdur (2).

Dövlət Musiqili Komediya Teatrında 1984-cü illərdə bəstəkarın daha bir əsəri səhnəyə qoyulur. Bu, Firudin Aşurovun rejissorluğu ilə hazırlanan “Lənət şeytana” tamaşası idi.

2005-ci ildə isə musiqili komediya teatrında V.Adıgözəlovun xalq yazıçısı Anarın eyniadlı librettosu əsasında yazdığı “Aldın payını, çağır dayını” əsəri tamaşaya qoyulur. Faiq Zöhrabovun quruluşunda hazırlanan bu maraqlı tamaşanın premyerası 2005-ci il iyulun 15-də olmuşdur.

V.Adıgözəlov respublika teatrlarının da səhnəsində, o cümlədən Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında, Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında, Sumqayıt Dövlət Musiqili Dram Teatrında hazırlanan bir sıra tamaşalara musiqilər bəstələmişdir. Belə tamaşalardan ozamanki ədəbi və teatr tənqidi tərəfindən yüksək qiymətləndirilən xalq yazıçısı, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Mirzə İbrahimovun “Bəşərin komediyası, yaxud Don Juan” pyesi əsasında Dövlət Akademik Dram Teatrında hazırlanmış eyniadlı tamaşanı misal göstərmək olar. 1977-ci ildə tamaşaya qoyulan bu səhnə əsərində gənc aktyor Rafael Dadaşov (sonralar Azərbaycan Respublikasının xalq artisti) baş rolda, həm də ilk dəfə olaraq səhnəyə çıxmışdır. 2003-cü ildə bəstəkar özünün ikinci irihəcmli səhnə əsərini – “Natəvan” operasını Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrına təqdim edir. “Natəvan” operası milli musiqimiz tarixində XXI əsrin ilk Azərbaycan operası da adlanır.

Böyük şair və ictimai xadim Xurşidbanu Natəvanın 170 illiyinə həsr olunmuş operanın libretto müəllifi Nazim İbrahimov, şeirlərin müəllifi Rüzgar Əfəndiyevdir. Burada eləcə də Xurşidbanu Natəvanın, Qasım bəy Zakirin, həmçinin “Məclisi-üns”ün digər tanınmış fəallarının da şeirlərindən istifadə edilmişdir.

Üç pərdə, proloq və epiloqdan ibarət olan operada Natəvandan əlavə bir sıra digər tarixi şəxsiyyətlərin – Qasım bəy Zakirin, Aleksandr Dümanın, Xasay bəyin obrazlarını da görmək mümkündür. Hadisələrin Qarabağda, Şuşada cərəyan etməsi mövzu aktualığı baxımından da çox əhəmiyyət kəsb edir. Birinci pərdənin sonunda səslənən Natəvanın ariyasındakı “Bir qarış da vermərəm torpağımdan” sözləri, Vasif Adıgözəlovun neçə illər əvvəl bəstələdiyi “Qərənfil” romansından sonuncu pərdənin finalında çox yerində istifadə etməsi həmin səhnələrin təsir qüvvəsinin artmasına yardım edir.

Baş rolda Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Xuraman Qasımovanın iştirak etdiyi “Natəvan” operasının ilk tamaşası 2003-cü il dekabr ayının 7-də olmuş, böyük müvəffəqiyyətlə keçərək bəstəkara və bütün yaradıcı heyətə sürəkli alqış və rəğbət qazandırmışdır.

Beləliklə, bir daha əmin oluruq ki, xalq artisti, görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlovun teatrla əməkdaşlığı, xüsusən də onun operaları və musiqili komediyaları sənətkarın hərtərəfli

yaradıcılığında qırmızı bir xətlə keçir.

Sənətsünaslıq doktoru İmruz Əfəndiyevanın monoqrafiyasından: “Vasif Adıgözəlovun istedad və qabiliyyət imkanları ilə tanışlıq üçün “Ölülər” operasındakı bir nüansa - milli musiqimizin qədim janrları ilə Avropa musiqi mədəniyyətini necə üzvi şəkildə qovuşdurmasına diqqət etmək də kifayətdir” (1). Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevinc Tofiqzadə yazır: “Əgər məndən soruşsalar ki, V.Adıgözəlovu bir sözlə necə təqdim edərsən, tərəddüd etmədən “kübarlıq” sözünü işlədərdim. Bəli, o, əsl-nəcabətli bir nəslin oğlu, böyük şəxsiyyət və istedad sahibi idi. Onun şəxsiyyətində və sənətində Ü.Hacıbəyliyə xas millilik və müdriklik, müəllimi Q.Qarayevdən qaçılmaz tarixilik və müasirliyin vəhdəti, milli müəyyənlik, alliterasiyaların mozaik düzümü, ritm variasiyaları, monumentallıq və konseptualıq V.Adıgözəlov musiqisinin ən ümdə bədii-estetik məziyyətləridir” (3).

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin “Vasif Adıgözəlovun 80 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 2015-ci il 11 fevral tarixli Sərəncamında deyilir: **“Vasif Adıgözəlov Azərbaycanın zəngin musiqi sənəti salnaməsinə yeni səhifələr yazmış şəxsiyyətlərdəndir. Bəstəkarın xalq mahnıları və muğam əsnələri zəminində dünya musiqisinin mühüm nailiyyətlərindən bəhrələnməklə ayrı-ayrı janrlarda meydana gətirdiyi çoxsaylı əsərlər Azərbaycan xalqının mədəni sərvətlər xəzinəsində özünəməxsus layiqli yer tutur”**.

Vasif Adıgözəlovun 80 illik yubileyinin Naxçıvan Muxtar Respublikasında keçirilməsi ilə əlaqədar Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin 2015-ci il 18 fevral tarixli Sərəncamı ilə təsdiq edilmiş Tədbirlər Planında “Azərbaycan bəstəkarlığının inkişafında Vasif Adıgözəlovun rolu” mövzusunda konfransın keçirilməsi, görkəmli sənətkarın bəstəkar, pedaqoq və fəal ictimai xadim kimi hərtərəfli fəaliyyətinə həsr olunmuş tədbirlərin təşkili, tematik verilişlərin və qəzet materiallarının hazırlanması, musiqi məktəblərində bir dərs saatının Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığına həsr olunması nəzərdə tutulmuşdu (4).

Bəstəkarın 80 illik yubileyi 2015-ci il sentyabr ayının 22-də Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının (indiki Milli Dram Teatrının) binasında təntənəli mərasim və zəngin konsert proqramı ilə keçirilmişdir. Görkəmli sənətkarın 85 illiyi isə tüğyan edən koronavirus pandemiyası ucbatından geniş miqyasda deyil, yalnız paytaxt Bakıda yığcam şəkildə qeyd olunmuşdur.

Vasif Adıgözəlov 1973-cü ildə “əməkdar incəsənət xadimi”, 1989-cu ildə “xalq artisti” fəxri adlarına layiq görülüb. 1980-ci ildən professor kimi gənc musiqiçilərin yetişməsində böyük rolu olan bəstəkar 1990-cı ildə Dövlət mükafatı laureatı olub. O, 1995-ci ildə “Şöhrət”, 2006-cı ildə “İstiqlal” ordenləri ilə təltif edilib. Görkəmli sənətkar 2006-cı il sentyabr ayının 9-da, Bakıda vəfat edib və “Fəxri Xiyaban”da dəfn olunub.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlov, Bakı: Şur, 1999, 325 səh.
2. Rəhimli İ., Vəzirov C. Naxçıvan Teatrı, Bakı: Aspoliqraf, 2008, 352 səh.
3. “Mədəniyyət” qəzeti, 29 iyul 2017-ci il
4. “Şərq qapısı” qəzeti, 05 avqust 2015-ci il.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail: ismayilmurselovv355@gmail.com*

İsmayıl Mursalov**OUTSTANDING COMPOSER V.ADIGOZALOV'S STAGE WORKS**

The article deals with the activities of prominent Azerbaijani composer V.Adigozalov in the theater industry. Detailed talk about his operas and musical comedies. Here, the artist analyzes his relations with the republican theaters, plays and plays, as well as his musical compositions.

At the same time, the composer is also informed about the musical comedy “Divorce, Marriage”, and his creative team, which is being staged at Nakhchivan State Musical (National) Drama Theater.

Keywords: *composer, music, theater, spectacle, comedy, director, actor.*

Исмайыл Мурсалов**СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЫДАЮЩЕГО КОМПОЗИТОРА
В.АДЫГЕЗАЛОВА**

В статье рассказывается о деятельности выдающегося композитора Азербайджана В.Адыгезалова в области театра. Здесь анализируется связи мастера с театрами республики, постановки его произведений, а также вспоминается спектакли, которым он компоновал музыку.

В то же время дается информация о музыкальной комедии композитора «Давай разведемся, потом поженимся», которая была поставлена на сцене Нахчыванского Государственного музыкально-драматического театра (ныне национально-драматического), о его творческом составе.

Ключевые слова: *композитор, музыка, театр, спектакль, комедия, режиссер, актер*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

UOT 745.749

ÜLVİYYƏ HƏMZƏYEVƏ

İBRAHİM SAFİ YARADICILIĞINDA NATÜRMORT JANRI

Təqdim olunan məqalədə Türkiyədə yaşayıb-yaradan görkəmli Azərbaycanlı rəssam, realizm üslubunun layiqli nümayəndəsi, on mindən artıq əsəri olan, Ata Türkün portretini ilk naturadan çəkən, portret, mənzərə, natürmort və özünə məxsus kompozisuyalar ustadı İbrahim Safinin (Rəhman Qafar oğlu Səfiyev 1898-1983) yaradıcılığı və üslubu haqqında bəhs olunur.

Əsasən rəssamın Türkiyə təsviri incəsənətinə gətirdiyi yeniliklər və Avropa rəssamlıq sənətinin onun əsərlərindəki izləri, müşahidələri, yaradıcılıq axtarışları tədqiq olunmuşdur. Rəssamın natürmort janrında çəkdiyi əsərlər təhlil olunaraq, onların arasında fərqli və oxşar cəhətlər-nüanslar araşdırılır.

Tədqiqat materiallarına əsasən, realist rəssam “gözəlin, daha da gözəlini yaratmaq” arzusu ilə, impressionistlərə xas duyğularla natürmort janrında çəkdiyi əsərlər, sənət baxımından daha dəyərlidir.

Məqalədə rəssamın bəzi əsərlərinin rəng, məzmun və texnika baxımından da təhlili aparılmışdır. Görkəmli rəssam İbrahim Safinin türk rəssamlıq sənət aləminin ustadları sırasındakı yerinə də nəzər salınmışdır.

Açar sözlər:Rəssam, natürmort, portret, mənzərə, kompozisiya, zövq, rəng, təbiət .

Görkəmli rəssam İbrahim Safinin rəngkarlıq lövhələrində rəngli cizgilərin qəribə ritmindən ortaya çıxan romantik ovqat seyirçini ilk baxışdan özünə cəlb edir. İbrahim Safini türk təsviri sənətinin postimpressionist janrına ən layiqli töhfə verən sənətkarlardan biri hesab etmək olar. Onun bir-birini təkrarlamayan saysız əsərlərində, həyatdan aldığı ağır zərbələrlə əlaqəli əsərlər də görmək olar. Bu əsərlərin xronologiyası müəllifin keçdiyi həyat yoludur. Bunu rəssamın sənətdəki inkişafını, onun rəngkarlıq manerasını formalaşdıran mərhələli, ardıcıl olaraq izlədiyimiz zaman görə bilərik.

Türkiyədə yaşayıb yaratmış görkəmli Azərbaycanlı rəssam İbrahim Safi vəeyni dövrü paylaşdığı Türkiyənin görkəmli sənətkarları Hikmət Onat, Şərəf Akdik, Vəcih Bərəkətoğlu, Naci Kalmıkoğlu, Zəki Qocəməm, Namık İsmayıl və digər bu kimi rəssamlar sırasında özünəməxsus yerə sahibdir. Yaradıcılığında portret və mənzərəkimi janrlara yer verən İbrahim Safi natürmortlarında da estetikliyin, gözəlliyin tərənnümünü özünəməxsus rəng həlli, yüksək bədii keyfiyyətlərlə göstərmişdir. Təbiətin gözəlliyini naturaya daşıyan sənətkar saysız gül və çiçək təsvirlərinin yer aldığı natürmortlar üzərində çalışmışdır. Həmin tabloların rəngarəngliyi, parlaq boyları insanda ilıq, həzin xoş hisslər oyadır.

Natürmort janrı nə qədər “cansız təbiət” adlandırılırsa Safinin əsərlərində bir o qədər canlı görünür və hər kəsi heyretə gətirir. Rəssamın yaradıcılığına bu janra daxil olan əsərlərin mövzunu müxtəlif predmetlər: məişətdə işlənən əşyalar, evi bəzəyən qablar, gül dəstələri, meyvə və s. təşkil edirdi. Bu janrda da rəssam dövrünün ruhunu, öz hiss və duyğularını çox gözəl ifadə edə bilirdi.

Ümumiyyətlə, İbrahim Safi yaradıcılığında natürmort janrı xüsusi yer tutmuşdur. Safi gözəl olan hər bir şeyi öz kətanında vəsf edərək, gülləri, çiçəkləri, çəkici və rəngarəng meyvələri məharətlə, bu mövzuda da öz novatorluğunu göstərərək, tablolarına əks etdirirdi. Bunları onun “Vazada çiçəklər”, “Qırmızı güllər”, “Vazada meyvələr”, “Çobanyastığı”, “Heyva çiçəkləri”, “Mavi vazada çiçəklər”, “Lalələr” və s. əsərləri haqqında qeyd etmək olar.

“Ağ qladiolus” adlı natürmortda, rəssam güllərin gözəlliyini vermək üçün tünd fon üzərində, eləcə də qırmızı güllərin və yamyaşıl yarpaqların əhatəsində qladiolusun parlaq sarılığını, ağ çaların üzərində işıq kimi bərk vuran parıltılı sarı tonun üzərinə ağırlığı salaraq diqqəti cəlb etməyə nail ola bilmişdir. Təzadın qabardılmış şəkildə meydana çıxardığı gözəlliyin par-

laqlığı, yarpaqların ona tərəf olan hissələrinin açıq tonlara girərək onların da işıq nüansı sayəsində daha parlaq bədii ifadəsi əsas olan vurğulanaraq nəzərə çatdırılması ilə yüksək estetik zövqü təsdiqləməyə davam edir. Rəssam burada işıq-kölgə effektlərindən məharətlə istifadə edərək, cəsarətli rəng yaxıları ilə zərifliyin ən incə hissələrinə qədər onu sənətkar dəqiqliyində təsvir etmişdir. Realistik üslubda həll olunmuş natürmortun canlılığı, tərəvəti tabloda xoş auranı təmin edir. Bunun üçün natürmortda təzadı sadəcə rəng effektləri ilə deyil, eyni zamanda işıq-kölgə münasibətlərinə görə də uğurla həll etməyə nail olan ustad sənətkar reallığın tərəvətli nəfəsini kətan üzərinə köçürməyi bacarmışdır. İbrahim Safi bu natürmortda, qladiolosun gözəlliyini qabardılmış şəkildə önə çıxaran masa, güldan, ətraf və yaxud təsviri əhatə edən hər hansı bir artıq detal təsvirinə yer vermədən, gülü tək və daha yaxından canlandırmağı məqsəduyğun hesab etmişdir.

Rəssam “Ağ və çəhrayı çiçəklər” adlı natürmortunda zərifliyi xüsusi zövqlə ifadə etmişdir. Elə ki, içində düyün göründüyü şəffaf şüşə güldanda kompozisiyanı həll etməklə məqsədinə nail olmuşdur. Ağ və çəhrəyi güllərin üzərində digər çiçəyin çalarlarının kölgə salması, işıq kimi çıxış etməsi estetikliyi ilə izləyicisini heyran edir.

Tünd rəngdə verilmiş masa üzərində bir neçə fərqli formada, lakin eyni şəkildə bəzək detallarının istifadəsi olmadan, şəffaf güldanlar içərisində çiçəklərin tək-tək saf, tərəvətli tərənnümü canlandırılmışdır. Yaşıl yarpaqların, güllərin əhatəsində verilməsi, eləcə də şüşə güldanların içərisində yaşıl gövdələrinin zərif görüntüsü onların rəng dəyərlərini daha da parlaq şəkildə canlandırmaqla güllərin xoş tərəvətlərini hiss etdirir. Rəssam təbiətin xoş ətrini sanki bütün tablo boyu tərənnüm etdiyi məkanın abu-havasına qatmış, bu təəssüratı böyük həssaslıqla izləyicisinə yaşatmağı bacarmışdır.

Natürmortun arxa hissəsində görünən açıq pəncərədən təbiətin canlılığını yamyaşıl yarpaqlı budaqların tərənnümü ilə daha aydın, müsbət təsir qüvvəsi ilə gözəlliyin bədii ifadəsini canlandırır. Bunun üçün rəssam pəncərəni yan hissəsindən başlayan, eləcə də natürmortun fon rolunu icra edən hissənin tərənnümündə açıq tonlardan istifadə etmişdir. Ağ rəngin üzərində açıq mavi tonal ləkələrin xüsusi işıq effektləri ilə həll edilməsi bütünlükdə əsərin optimist təsir gücünü daha da gücləndirmişdir.

Məsələn, rəssamın İstanbul Etik Sənət Kolleksiyasında qorunan digər bir “Güllər” adlı natürmortuna diqqət yetirdikdə burada sıx əlvanlığın əksinə olaraq, sənətkarın iki rəngdə olan güllərin ifadəsini verməklə bu zəriflik və estetikliyə yenə eyni səviyyədə nail olduğunu şahidi oluruq. Sadəcə al qırmızı və ağ güllərin qarşılıqlı ifadəsini canlandıran rəssam hətta onları qarışdırmadan qırmızı çiçəkləri yaşıl güldanın içərisində, ağ çiçəkləri isə topa şəkildə masanın üzərində verməklə canlılığın, tərəvətin bədii həllini əldə etmişdir. Bundan əvvəlki natürmortdan fərqli olaraq rəssam burada heç bir əlavə təsvir elementlərindən istifadə etməsə də, tabloda dolğunluq, fonun xüsusi tonal ləkələri, işıq-kölgə oyunları sayəsində öz yüksək həllini tapmışdır. Qəhvəyi fon aşağı qismə doğru gələrək hətta güldanın yerləşdiyi hissəni də tamamilə örtmüşdür. Qəhvəyi divarın üzərində güldanın düşən kölgəsi təsviri boşluqda qoymadan onun maraqla izlənməsinə səbəb olmuşdur. Masanın üzərindəki qızılı-qəhvəyi örtüyün rəng dəyərləri də forla olduqca yaxınlıq təşkil edir ki, bu da natürmortun öz gözəlliyini aydın və ifadəli şəkildə önə çəkməyə, gözəlliyin qabarıq ifadəsinə meydan açmış olur.

İbrahim Safinin güllərin gözəlliyini əks etdirən natürmortlarında çiçəklərdən bir neçə budaq və ya ləçəyin masanın üzərində verilməsi və bu anda da yaratdığı dolğunluq bir çox əsərinin səciyyəvi xüsusiyyəti kimi qarşımıza çıxır.

Məsələn, tünd qəhvəyi rəngli pərdənin önündə verilmiş tünd yaşıl rəngli parıltılı səthi olan vazanın içərisində narıncı, ağıl-sarı çiçəklərin qarışıq tərənnümü əks etdirilmişdir. Rəng harmoniyasını vaza və arxadakı pərdənin çalarına görə uğurla həll edən rəssam, həmin

çiçəklərdən bir neçə budağın bir yerdə tərənnümünü masa üzərində də verməklə estetikliyin yüksək həllinə nail ola bilmişdir. Pərdənin aşağı hissəsi tünd sarı rəngdə həll edilmiş və masanın üzərinə gəlmişdir. Həmin çiçəkləri isə, rəssam bu masada, həmin pərdənin üzərində verməklə, tam fərqli, estetik və harmonik bədii ifadə tərzini meydana çıxarmışdır.

Safinin çəkdiyi digər natürmortunda yenə də vaza qoyulmuş qarışıq, əlvan rəngli çiçəklərdən birinin masa üzərindəki əksini görürük. Lakin burada daha parlaq və şux rəng həlli onu digər natürmortdan əsaslı şəkildə fərqləndirir. Açıq parlaq yaşıl rəngdə verilmiş fon dalğalı pərdə təəssüratını yaratmaqdadır. Onun önündə qoyulmuş tünd göy rəngli vaza fonla kəskin təzad yaradaraq qızılı parlaq sarı, açıq sarı, yasəmənli, ağ rəngli çiçəklərin daha qabarıq və ifadəli görünməsinə imkan yaratmışdır. Rəssam bu parlaqlığın daha dolğun ifadəsinin verilməsində masada sadəcə iri sarı güllün təsvirini əks etdirməklə dolğun kompozisiya quruluşuna nail olmuşdur. Natürmortun üst hissəsindən verilən işıq birbaşa əsas təsvirin üzərinə gələrək onun parlaqlığını daha da artırmışdır.

Türkiyə Ziraat Bangının kolleksiyasına aid digər bir natürmortda verilmiş çiçəklərin tərənnümü digər detallarla birlikdə öz şuxluğunu təqdim edərək diqqət çəkir. Qızılı rəngli aşağı qismi enli, bir qədər yuxarıya doğru boğaz hissədən daralmış olan vazanın altında eyni çalarda olan əksin verilməsi, həm də zəngin bədii görüntünü meydana çıxarmışdır. Onun içərisində narıncı və sarı rəngli güllər qoyulmuşdur. Ləçəkləri bir qədər narıncıya çalan çiçəklərin alt qismində, günəş kimi parlayan sarı qızılı güllər isə yuxarı hissədə incə yaşıl budaqların əhatəsində öz gözəlliyini nümayiş etdirir. Qeyd edilən əsərdə narıncı çiçəyin səliqəli formada çini qabın kənarından, güldana yaxın qoyulması yüksək zövqün bədii ifadəsini təqdim edir. Sənətkar burada fon üzərində kolgənin sərt əksi ilə əsərdəki gözəlliyin daha qabarıq önə çıxarılmasına nail ola bilmişdir.

Və yaxud rəssamın digər natürmort nümunəsi olan “Güllər” əsərinə tamaşa edərkən burada yenə də vazanın yan hissəsində masanın üzərində vazada verilmiş çiçəklərin əks olduğunu görürük. Lakin hər dəfə eyni bədii ifadənin fərqli istifadəsi hər bir natürmortun özünəməxsusluğunu meydana çıxardır.

Məsələn, qeyd edilən əsərdə mavi fon üzərində tünd göy rəngdə verilmiş vazanın parlaq səthi onun içərisindəki sarı və narıncı ləçəkli güllərin gözəlliyini hər nə qədər parlaq şəkildə ifadə edərsə, masanın üzərinə pərakəndə şəkildə atılmış eyni çiçəklərin dağınıqlığı tabloya bir o qədər dolğunluq əlvanlıq bəxş edərək tamaşaçısının zövqünü oxşamağa davam edir.

“Yasəmənler” adlı natürmortda solğun boz-qəhvəyi fon üzərinə atılmış tonal ləkələr, fon rəngin açıq çalarında həll edilmiş masa üzərində yasəmənlərin düşən kölgəsi bütünlükdə kompozisiyanın daha şux və diqqət çəkən olmasına imkan yaradır. İri budaqları yan hissələrə geniş şəkildə şaxələnərək yasəmənlərin bütün gözəlliyini tablo boyu yayan natürmortda vaza açıq qəhvəyi şüşə vazanın içərisində həll edilmişdir. Yarıya qədər doldurulmuş suyun içərisində görünən incə budaqları rəssam elə təzədə əks etdirmişdir ki, tabloda təsvir real canlılığı özünü aydın şəkildə büruzə verir. Çiçəklərin arxasında və aralıqlarında verilmiş yaşıl yarpaqlı budaqlar onun estetikliyinə xüsusi bir zövq qatır. Qeyd edilən natürmortda da yasəmənlərin bir neçə kiçik budaqları masa üzərində pərakəndə atılmaqla “dağınıq gözəlliyi” ilə diqqəti cəlb edir.

“Nərgizlər”, “Sarılı lələlər” kimi əsərlərində İbrahim Safinin rəng və işıq nüansı arasındakı uğurlu əlaqələndirməsinin bir daha şahidi oluruq. Birici natürmortda boz və tünd göy kimi rənglərdə həll edilmiş pərdə fon rolunu icra edir. Burada tünd rəng tablonun sol qismində, açıq boz olan hissə isə sağda yer alaraq işıq nüansının nərgizlərin üzərində daha sərt parlayaraq onların gözəlliyini diqqətə gətirdiyini görürük. Hətta masanın bədii həllində də rəssam bu balans pozmadan tünd narıncı olan hissəsi solda, açıq boz rəngli örtüyü isə sağ hissədə verməklə rəng ağırlığını eyni qismində vermiş, diqqəti yayındırmadan kompozisiyada işıq nüansının doğru pay-

lanmasına nail ola bilmişdir. Günəş kimi parlayan nərgizlərin irili-xırdalı ləçəkləri bozuntul göy rəngli vazanın içərisində həll edilmişdir ki, rəssam burada rəng uyğunluğu ilə harmonik ifadənin əldə edilməsində ustalıq nümayiş etdirmişdir. Masanın üzərində xırda ləçəklərin və gülün olduğu iri budağın tərənnümü açıq boz olan hissədə verilməklə qeyd olunanları bir daha təsdiqləyir.

İkinci natürmortda isə güllər daha iri planda tabloun əsas hissəsini tutmuş şəkildə əks edilmişdir. Rəssam burada rəng əlvanlığının daha qabarıq ifadəsini yaratmaq üçün güllərin rəngli kölgələri ilə həll edilmiş fonu da naturaya cəlb edərək onun bir hissəsi kimi ümumiləşdirməyi bacarmışdır. Sarı lələlərin ləçəkləri masa üzərinə dağılaraq bütünlükdə tabloun güllərlə örtülməsinə cəhd etmişdir. Bütün bu parlaqlıq isə şəffaf vazada verilməklə kompozisiya bütövlüyünün əldə edildiyini qeyd etməyə əsas verir.

“Qarışq güllərlə natürmort” adlı əsərində rəssam bu əlvanlığın canlandırılmasında qızılı-qəhvəyi rəngli tül pərdənin fon rolunda icra olunmasını məqsədəuyğun hesab etmişdir. Pərdə tipli element aşağıya doğru gələrək masanın üzərində güldanın alt hissəsinə doğru davam edərək bütünlükdə onu əhatələməklə gözəlliyini önə çıxardır. Düz, incə şəffaf güldanın içərisindən şaxələnərək ətrafa yayılan güllər göy, qırmızı, ağ, yasəmən, aralıqlarda özünü tək şəkildə göstərən sarı rəngli güllərin ifadəsi ilə diqqəti cəlb edir. Təzad təşkil edən rəng həlli gözəlliyin harmonik ifadəsi ilə izləyicisini qarşılaşdırır. Yüksək zövqün bədii ifadəsini təqdim edən rəssam göy və qırmızı rəngli çiçəklərin kiçik bir hissəsinin masanın üzərində vazaya yaxın həll etməklə bu ifadəni daha da gücləndirmişdir.

Digər bir natürmortda diqqəti çəkən əsas nüansın güldan və ətraf mühitin, fonun, masanın rəng həllində yaxınlığın olmasıdır. Sərt şifon qatların divarın üzərindən gələrək vazanın altına qədər əyri kiçik təpələr yaradan qırışları ilə əks olunması açıq mavi-bozun üzərinə atılmış köhnə ləkələri ilə dəyərləndirilmişdir. Parlaq vazanın da rəngi fonu elementin bir qədər tünd çalarında həyata keçirilmişdir. Vazanın içərisindəki çoxsaylı güllər isə qızıl-sarı ləçəkləri ilə kəskin rəng təzadında diqqəti cəlb edir. Güllərin ətrafa yayılan iri budaqları vazanın içərisindən sanki özünə yer edə bilməyərək ətrafa dağılmışdır. Bununla rəssam natürmortun təsvir həllində belə çalarları, işıq-kölgə oyununu, eləcə də nisbətlərin sayəsində şux görüntünün meydana çıxarılmasında böyük ustalıq nümayiş etdirdiyini sübut etmişdir.

Digər bir natürmortda isə tünd rəng dəyərlərini olmasına baxmayaraq şuxluğun eyni təsir gücündə həll olduğunu qeyd etməyə kifayət qədər əsaslar vardır. Tünd qırmızı rəngin üzərində verilmiş kölgələrin qırıq hissələrdə daha da tündləşərək hətta qara rəngdən keçid olması real formada öz əksini tapmışdır. Rəssam burada işıq nüansını masanın üzərindən bir qədər alt qismində verdiyi üçün rəng dəyərləri masa hissədə daha açıq şəkildə gələrək yuxarıya doğru bir qədər tündləşməyə başlayır. Lakin güllərin ağ, mavi, narıncı, sarı kimi rənglərin olduqca açıq tonlarında ifadə olunması əsərdə estetikliyin, rəng balansının qorunmasına imkan yaratmışdır.

Sarı qızıl güllərin tərənnümünü əks etdirən əsərində isə istedadlı rəssam fon və təsvir arasındakı rəng əlaqələndirməsini işıq nüansının məharətli istifadəsində daha da dolğunlaşdırmışdır. Klassik üslubda verilmiş üzərində təsvirlər olan güldanda sarı güllərin üzərinə düşən sərt işıq onların tünd qəhvəyi fonda qızılı rəng kimi parlaqlıq qazanmasını təmin etmişdir. İşıq nüansını hətta masanın üzərinə dağılmış ləçəklərin üzərində də eyni parlaqlıqda özünü göstərərək gözəlliyin qabarıq çatdırılmasını təmin etmişdir.

Ümumiyyətlə, İbrahim Safinin natürmortlarında gerçəkliyin çatdırılması zamanı həmdövrü olan əksər rəngkarların yaradıcılığı üçün də səciyyəvi olan Qərb və Şərq üslublarının maraqlı sintezi nəzərə çarpacaq səviyyədədir. Formaların səthi şərhinin qət edilərək perspektivi ustalıqla qeyd etmək nüansı Safi yaradıcılığına məxsus natürmortların əsas xüsusiyyətlərindəndir.

Təbiət gözəlliklərini məkana daşıyaraq onların xoş tərəvətinin eyni həssaslıqla ifadə edilməsində İbrahim Safinin təqdim etdiyi özünəməxsus ustalığın “Alma çiçəkləri” və “Heyva çiçəkləri” adlı əsərlərində də şahidi oluruq. Birinci tabloda çiçəklər sanki budaqları ilə birlikdə ağacdən ayrılaraq yenidən güldana qoyulmuşdur. Bu yeniliyin, saflığın təbii canlılığının verilməsinə rəssam kimi çiçəklərin bəzilərini tam açılmış, bəzilərini isə qönçə halında canlandıraraq nail olmuşdur. İncə budaqlı çiçəklər ağ - çəhrayı tonlarla xüsusi zərif formada öz həllini tapmışdır. Daha xırda olan qönçələrin qırmızı çalarları açılarkən öz tonun dəyişərək açıq rəng alması təəssüratını da dolğun həssaslıqla izləyicisinə çatdırır. Kiçik bir hissə masanın üzərinə düşmüşdür ki, bununla rəssam kiçik yaradıcı “dağınıqlığı” ilə əsəri donmuş təsvir manerasından xilas edərək ona oynaq elementlərlə təsir göstərmişdir. Bütün bu ifadələr kənar təsvir detallarının istifadəsinə yer verilmədən əks etdirilmişdir. Hətta masanın ayrıca tərənnümünə belə yer verməyən rəssam divarın baş hissəsindən gələrək altlıqla birləşdiyini kölgələrin vasitəsilə həyata keçirmişdir. Fonun tünd qəhvəyi fonu aşağı qisimdə daha tünd, yuxarıya doğru isə açılaraq çiçəklərin olduğu hissədə parlaqlığın daha ifadəli həllinə imkan yaratmışdır.

Digər natürmortda isə heyva çiçəkləri şaxələnərək ətrafa yayılan enli, lakin zərif budaqların üzərində bir qədər xırda qırmızı, narıncı güllərin təsviri ilə həll edilmişdir. Digər nümunə ilə müqayisədə əsaslı fərq ətraf detalların da əsərdə iştirak edərək naturaya cəlb edilməsi ilə izahını tapır. Arxada verilmiş pərdənin ağ çalarları üzərində atılmış işıq ləkələri sayəsində təsvirin lirik təsirini daha gücləndirir. Ön hissədə isə tablounun sağ hissəsindən başlayaraq çox az formada sola doğru göy rəngli parçanın axarlı formada həll edilməsi xüsusi harmoniya yaradır.

Eyni formalı budaqlar iki eyni quruluşda olan, lakin fərqli ölçü və rənglərdə həll edilmiş güldanlarda tərənnüm edilmişdir. Burada güldanlardan da böyük olan çiçəkli budaq ağ rəngdə, digəri isə göy rəngdə verilmişdir ki, bununla rəssam onları əsərdə yer alan arxa və yan hissədəki pərdə elementləri ilə xüsusi zövq daxilində uyğunlaşdıraraq gözəlliyin ifadəliliyinə məharətli nail ola bilmişdir. Beləliklə, ağ və göy kimi təzadlı rənglərin qarşılaşması balanslı formada həll edilməklə çəhrayı heyva çiçəklərinin gözəlliyini daha qabarıq şəkildə meydana çıxararaq onların fərqli görüntüsünü təqdim edir.

Rəssamın eyni adlı iki fərqli kompozisiya quruluşuna məxsus “Lalələr” əsərində sənətkar onların zərifliyini özünəməxsus şəkildə həll etmişdir. Birinci natürmortda lalələr ağ çiçəklərlə birlikdə canlandırılaraq, onların zərifliyinə fərqli bir estetiklik əlavə edilmişdir. Aralıqlarda verilmiş yaşıl yarpaqlar, yuxarıya doğru şaxələnən zərif xırda sıx çiçəkli budaqlar, lalələrin qırmızı çalarları ilə kəskin təzad yaradaraq onların daha ifadəli impressionizmə xas olan formada və qabarıq görünməsinə imkan yaratmışdır. Əsərdə əlbəttə ki, əsas olanın lalələrin təsvirinə yer verilməsidir ki, bunun üçün də rəssam onları həm ölçülərinə, həm rəng dəyərlərinə görə digər təsvir elementlərinin kəskin şəkildə fərqləndirərək əks etdirmişdir. Digər elementlər dedikdə, burada söhbət sadəcə naturaya cəlb edilmiş çiçəklərdən getmir. Bir qədər yaşılı-boz tonda verilmiş güldanın üzərində işıq tonlarının həlli bütünlükdə tabloya hər nə qədər parlaqlıq bəxş etsə də, yenə də ön planda lalələrin olduğu diqqəti cəlb edir. Hətta fonun belə naturaya daxil olaraq digər detallarla ilə bərabər hüquqlu təsvir elementinə çevrilməsi nüansı da diqqəti cəlb edir. Bunun üçün rəssam onların hamısını bir-birinə yaxın çalarlarda, tonlarda verməklə lalələrin qırmızı parlaqlığını önə çəkmiş və onu təsvirin içində əsas obyekt olaraq diqqəti cəlb edəcək şəkildə təqdim etmişdir.

Digər “Lalələr” adlı natürmort isə tamamilə fərqli kompozisiya quruluşunda həll edilmişdir. Lakin yenə də çiçəklərin gözəlliyinin, estetikliyinin xüsusi qabarıq formada verilməsində istifadə edilmiş bədii vasitələrin təsiri diqqət çəkir. Bir qədər alçaq, enli ağızlı keramik vazanın içərisində yaşıl yarpaqlı lalələr topa halda sıralanmışdır. Yarpaqlar aşağı qisimdə topa şəkildə, lalələr isə yuxarıya doğru sıxılıqla əks edilmişdir. Masanın üzərində verilmiş işıq

effekti bu əsas olanın xüsusi parlaqlıqda təqdim edilməsinə imkan yaradır.

Fonda rəssam ağ rəngli pərdənin üzərində boz tonal ləkələrin verilməsi ilə rəng təzadı yaratmaqla bədiiliyin ifadəli təqdiminə nail ola bilmişdi. Pərdə düz şəkildə deyil, yana doğru yığılaraq dalğalı formada verilmişdir ki, bu da əsərdəki lirik təsvirin əldə edilməsinə meydan açmışdır. Təsvirin pərdə üzərinə düşən kölgəsi qeyd edilən təsiri daha da gücləndirməklə yanaşı, həm də onun reallığını, canlılığı böyük məharətlə əks etdirir.

Və yaxud iki “Çoban yastığı” adlı natürmortunda rəssamın təbiət gözəlliyinə hər bir natürmortda fərqli yaradıcı yanaşmasını görürük. Hər iki əsərin tünd qırmızı-qəhvəyi fon üzərində verilməsinə baxmayaraq onları bir-birindən ayıran quruluşları əsərlərin özünəməxsusluğunu təsdiq edir. Hətta hər iki əsərdə çiçəklərin göy rəngli güldanda həll edilməsi belə onların bir-birindən olduqca fərqli kompozisiyada təqdim edildiyini sübut edən təsvirlər məxsus olduqlarını deməyə imkan verir.

Birinci natürmortta çobanyastığı çiçəkləri açılmış şəkildə, ağ ləkələrinin daha geniş nümayişi ilə diqqəti cəlb edir. Əsərdə yarpaqların da yaşıl olması onun daha tərəvətli görünməsinə imkan yaradır. Tablodə verilmiş açıq kitabın qədim rəhilin üzərində verilməsi əsərdə lirik ifadə tərzinin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Bütün təsvirin tünd çalarların üzərində və əhatəsində verilməsi natürmortu adət edilən “ölü təbəit” anlamında deyil, əksinə olaraq, canlılığın, yaşayan hissələrin, ruha sirayət edən duyğulu təsvirlərin real təqdimi kimi qəbul edilir.

İbrahim Safinin əsərlərini, natürmortlarını sonsuza dək təhlil etmək olar. O, öz əsərlərini, bir şair tək dərin duyğularla, incə lirik və romantik nüansları ilə ifadə etməyi bilən rəssamlardan idi.

İbrahim Safinin natürmort janrında yaratdığı əsərlərində rəng parlaqlığı, digər təsvir elementlərinin naturaya cəlb edilərək kompozisiya bütövlüyünə nail olunması nüansı kimi bədii xüsusiyyətlər rəssamın yüksək yaradıcı məharətini təsdiqləyən amillərdəndir.

İbrahim Safinin təbiətin bir parçası olan güllərin, meyvələringözəlliyini, onların qapalı məkandakı tərəvətini hiss etdirən natürmortlarında digər əşyalar ilə əhatədə işləməsi, yüksək bədii ifadədir. Rəssamın ərsəyə gətirdiyi hər tablo insanın ruhunu oxşayır.

Ümumiyyətlə, rəssamın natürmortlarında bir neçə fərqli elementlərin bir araya gələrək kompozisiyanı tamamlaması, bütövlük yaradır. “Vazada çiçək və meyvələr”, “Meyvələr və vazada çiçəklər”, “Mavi vazada çiçəklər”, “Afrika bənövşəsi”, “Ekzotik meyvələr”, “Hədiyyə ilə natürmort” əsərləri bu qəbil işlərdəndir.

İbrahim Safinin bir çox natürmortları vardır ki, burada canlıların kompozisiyada iştirakı onun adət edilmiş ölü təbiət dəyərindən xilas olaraq təbiətin bir parçasının məkana sığışdırılması düşüncəsini meydana çıxarır. Məsələn, tünd göy vazada iri ağ topa güllərin verildiyi natürmortda masanın parıltılı səthi üzərində kiçik şüşə akvarium və içərisində hərəkət edən xırda qızılı rəngdə balıqların tərənnümü qeyd olunanların bariz təsdiqidir. Rəssam kompozisiya bütövlüyünün əldəedilməsində, elementlər arasında uyğunluğun yaradılmasında masanın səthini də su parlaqlığında həll etməklə məqsədinə nail olmağı bacarmışdır. “Qumrular və güllər”, “Güllər və saka quşu”, “Dəniz balıqları” və digər natürmortlar bu kimi əsərlərdəndir.

İbrahim Safi hər janrda yüksək zövqlə çalışan rəssamlardan olmuşdur. Rəssamın hər əsəri tamaşaçıya xoş ovqat bağışlayır, rəng koloritinin möhtəçəmliyi hər kəsi valeh edirdi. Bu gün də bir çox sənətsünaşlar görkəmli rəssamı gah portret, gah mənzərə ustadı adlandırırlar. Lakin İbrahim Safi hər tərəfli bir rəssam olmuşdur. Bunu onun saysız hesabsız əsərləri və kompozisiyaları təstiq edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Dr. Enver Tali. İbrahim Safi. Hərrac və sərgi kataloqu. İstanbul: Roşə yayın evi, 19, 14-52 s
2. Zeynep Roba. İbrahim Safi // Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. C.3 – İstanbul: Yem yayınları, 1598, 122 s.
3. Sündüş Aldoğan. İbrahim Safinin sərgisi. // "Sanat" qəz., İstanbul, 1963, 11 s.
4. Т. Володина. Сто памятных дат. Художественный календарь на 1985 год Москва: Советский художник, 1985, 49 s.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq
Akademiyasının dissertantı
e-mail: ulviyya.hamzayeva@yahoo.com*

Ulviyyə Həmzəyeva

STIL LIFE GENRE IN THE WORKS OF İBRAHİM SAFİ

The presented article tells about the prominent Azerbaijani artist İbrahim Safi (Rahman Gafar oğlu Safiyev 1898-1983), who lived and worked in Turkey. He was a worthy representative of the realistic style, a master of portraiture, landscape, still life and his own compositions. Having painted more than ten thousand paintings, the artist was also known for painting a portrait of Ata Turk from nature.

The article also studies the innovations introduced by the artist in Turkish fine art, as well as traces, observations and creative searches for European art in his works.

The works of the artist in the genre of still life are analyzed, the differences and similarities between them are explored. According to the research materials, the works of a realist artist in the genre of still life with the desire to "create beautiful, more beautiful" are more artistically valuable; this feeling is inherent in impressionist artists.

The article analyzes some of the artist's works in terms of color, content and technique. The place of the famous artist İbrahim Safi among the masters of the Turkish art world was also considered.

Keywords: *Artist, still life, portrait, landscape, composition, taste, color, nature.*

Ульвия Гамзаева

ЖАНР НАТЮРМОРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ИБРАГИМА САФИ

В представленной статье написано о видном Азербайджанском художнике Ибрагиме Сафи (Рахман Гафар оглы Сафиев 1898-1983), который жил и работал в Турции. Он был достойным представителем реалистического стиля, мастер портрета, пейзажа, натюрморта и собственных композиций. Написавший более десяти тысяч картин, художник также был известен тем, что написал портрет Ата Тюрка с натуры.

Также в статье изучены новации, внесённые художником в турецкое изобразительное искусство, а также следы, наблюдения и творческие поиски европейского искусства в его произведениях.

Анализируются работы художника в жанре натюрморта, исследуются различия и сходства между ними.

По материалам исследования более ценными в художественном отношении являются работы художника-реалиста в жанре натюрморта со стремлением «творить прекрасное, прекраснее» именно это чувство присуще художникам импрессионистам.

В статье анализируются некоторые работы художника с точки зрения колорита, содержания и техники. Также было рассмотрено место известного художника Ибрагима Сафи среди мастеров турецкого художественного мира.

Ключевые слова: *Художник, натюрморт, портрет, пейзаж, композиция, вкус, цвет, природа.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 14.05.2022

Son variant 12.06.2022

RƏNA CƏFƏROVA*

XIX ƏSRİN SONU XX ƏSRİN 20-Cİ İLLƏRİNDƏ MİLLİ FORTEPIANO İFAÇILIQ SƏNƏTİ MUSİQİ TƏHSİLİNDƏ ƏSAS SAHƏLƏRDƏN BİRİ KİMİ

Məqalədə Azərbaycanda fortepiano ifaçılığının sənət kimi formalaşması və bu prosesə təsir edən amillərdən bəhs edilir. XIX əsrin sonuna doğru Bakıda mövcud olan mədəni mühit bir çox sahədə yeni təmayüllərin meydana gəlməsi ilə nəticələnmişdir. Xüsusilə Rus opera teatrlarının dünyanın klassik bəstəkarlarının ayrı-ayrı musiqili səhnə dramları ilə Bakıda qastrol səfərlərində olması burada klassik Avropa musiqisinə və ifaçılıq sənətinə marağı artırmışdır. XIX əsrin sonuna doğru Bakıda zadəgan ailələrində xüsusilə fortepianoda ifaçılığına meyl güclənir. Bütün bunlar yerli ifaçı kadrların yetişməsi zərurətini yaradır.

Məqalədə XIX əsrdə etibarən Bakıda A.Yermolayevanın təşəbbüsü ilə ilk musiqi məktəbinin açılması, bu məktəbin milli fortepiano ifaçılığı sənətinin formalaşmasında rolu, Bakıya dəvət olunan ifaçı-pedaqoqların yaradıcı fəaliyyəti, Ü. Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1921-ci ildə açılan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fortepiano ifaçılığına xüsusi diqqət verilməsi və XX əsrin 20-ci illərində bu sahədə görülən işlərin əhəmiyyəti ardıcıl olaraq şərh edilir. Məqalədə eyni zamanda həmin illərdə musiqi təhsili sistemində ifaçılıq sənətinin bir sahə kimi formalaşması və konservatoriyada fortepiano ifaçılığı kafedrasında virtuoz ifaçılar yetişdirilməsi üçün nəzərdə tutulan proqram tələbatı və onun mahiyyəti izah olunur.

Ü. Hacıbəylinin təşəbbüsü və fədakarlığı ilə milli ifaçılıq sənətinin Azərbaycanda yüksək səviyyədə təşəkkülü və formalaşması müasir dövrümüzdə də bu sahənin inkişaf imkanlarının daha progressiv xarakter almasını təmin etmişdir.

Açar sözlər: fortepiano, ifaçılıq, sənət, musiqi mədəniyyəti, fakültə, təhsil

Peşəkar fortepiano ifaçılığı tarixi bu alət üçün ilk musiqili əsərlərin yazılması ilə başlayır. İfaçılıq öz fikirlərini musiqi vasitəsilə təcəssüm etdirən bəstəkar və müəllif əsərini ifa edən ifaçının birgə əməyinin mükəmməl nəticəsidir. İfa sirlərlə zəngin prosesdir. İstənilən musiqili interpretasiyada iki mühüm tendensiya bir-birinə zidd dayanır və ya qarşılıqlı şəkildə bir-birinə qovuşur. Bunlardan ilki bəstəkar fikrini ən yüksək şəkildə ifadə etmək, digəri isə ifaçının özünü ifadədə mükəmməllik əldə edə bilmək qabiliyyətidir. Maraqlıdır ki, bu iki tendensiya paralel hərəkət edir. Onların birinin digərini üstələməsi hər ikisinin nəticədə müvəffəqiyyətsizliyə məruz qalması deməkdir.

Fortepianoda ifaçılıq sənəti uzun tarixi yol qət etmiş və hər dövr özünəməxsus ifaçılıq normaları ilə yadda qalmışdır. Bu sənət Azərbaycandan da yan keçməmiş XIX əsrin sonundan etibarən fortepianoda ifaçılıq sənəti sahəsi ilə məşğul olan həmvətənlərimiz interpretasiyada milli üslub və ifa tərzini yaratmışlar.

Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı sənətinin təşəkkülü XIX əsrin sonuna doğru xüsusilə Bakıda mövcud olan mədəni mühitlə sıx bağlı olmuşdur. Məlum olduğu kimi Bakı həmin dövrdə Qafqazın mədəniyyət mərkəzlərindən idi. İlk növbədə neft maqnatlarının diqqətini cəlb edən Bakı Avropa və Rusiyadan çox sayda müxtəlif peşə sahiblərinin axınına məruz qalmışdır. Bakı neftinin dünya bazarına çıxmasında əhəmiyyətli rol oynayan xarici iş adamları eyni zamanda mənsub olduqları ölkələrin mədəni nailiyyətlərini də bu qədim şərq şəhərinə gətirmişlər.

XIX əsrin sonuna doğru Bakıda artıq evlərdə dərs deyən musiqiçi-pedaqoqlar nəslini yetişir ki, onların da fəaliyyətini ortaq bir mərkəzdən idarə etmək üçün təhsil müəssisələrinin yaradılması vacibliyi ortaya çıxır. Bu mənada rus Yermolayeva bacılarının rolu ilk növbədə diqqəti cəlb edir.

Antonina Nikolayevna Yermolayeva istedadlı fortepiano ifaçısı idi. Buna görə də onun musiqili fəaliyyətində fortepiano ifaçılığı əhəmiyyətli yerlərdən birini tuturdu.

A.Yermolayevanın ifasında rus və Avropa fortepiano ifaçılığının ən gözəl nailiyyətləri uzlaşdırılmış və bunun da nəticəsində onun fərdi ifaçılıq üslubu formalaşmışdır. Bu da onun Azərbaycanda məktəb yaradaraq burada istedadlı ifaçılar yetişdirməsini şərtləndirən mühüm cəhətlərdən biri idi. Qeyd edildiyi kimi XIX əsrin sonuna doğru Bakı mədəni mühitində yeni nailiyyətləri özündə əks etdirən ifaçılıq sənətinin formalaşdırılmasına böyük ehtiyac var idi. Azərbaycanda virtuoz ifaçılara olan bu böyük ehtiyacı nəzərə alan Antonina Yermolayeva bacıları Yelizaveta və Yevgeniyanın da köməyi ilə Bakıda musiqi məktəbi yaratmaq qərarına gəlir. Forteplano, skripka, violonçel alətlərində ifaçılıq və nəğmə dərsi veriləcək olan məktəb 1895-1896-cı tədris ilində açılmalı idi. Lakin məktəbin təşkil olunması haqqında qərarın təsdiqi yubandığı üçün onu yalnız 1896-cı ilin yanvarında açmaq mümkün olur. 1895-ci ilin dekabr ayında "Kaspi" qəzetində çıxan elanda isə təhsil almaq istəyənlər məktəbə dəvət olunur. Burada digər alətlərdə də ifaçılıq sahəsində dərslər verilməsinə baxmayaraq, məktəb milli fortepiano ifaçılığının təşəkkülündə əhəmiyyətli rol oynayan təhsil müəssisəsi kimi tarixə düşür. Bu məktəb sonradan A.Zeynallının adını daşıyacaq olan Bakı Musiqi Kolleci idi.

Təşkil olunduğu andan etibarən diqqət cəlb edən Yermolayevanın açdığı məktəbi 1896-cı ilin yanvar ayında çox sayda şəhər ziyalıları ziyarət edir. Onların övladları arasında isə məktəbin ilk yetirmələri var idi. Məktəbə təhsil almaq üçün ilk əvvəl 30 şagird müraciət edir. Təhsil haqqı olduqca yüksək olan məktəbdə fortepianoda ifaçılıq dərslərini A.N.Yermolayevanın özü verir.

Peşəkar musiqi təhsili almış istedadlı fortepiano ifaçısı A.N.Yermolayeva ilk əvvəl Tiflis Musiqi Məktəbində Q.Betinçin, daha sonra isə 1892-ci ildə Moskva konservatoriyasında P.Şlyotserin sinfini bitirmişdir. A.N.Yermolayeva dövrün məşhur ifaçıları S.Raxmaninov, A.Skryabinlə eyni dövrdə fortepiano ifaçılığı sənətinin sirlərini mənimsəmişdir. Yermolayeva ifadə XIX əsr romantik və XX əsrin əvvəllərində impressionist təfəkkürlü musiqi əsərlərinə üstünlük verirdi. Hələ 1892-ci ildə V.Safonovun rəhbərliyi ilə A.N.Yermolayeva tərəfindən K.Sen-Sansın sol minor konsertinin ifası gənc ifaçı haqqında olduqca müsbət fikirlərin formalaşması ilə nəticələnmişdir.

A.N.Yermolayeva tərəfindən Bakıda açılan məktəb qısa zaman içərisində şəhərin mədəni mühitində əhəmiyyətli rol oynayan təhsil müəssisəsinə çevrilir. Məktəbin tələbələrinin iştirakı ilə təşkil olunan konsert proqramları, bu konsertlərdə müxtəlif klassik əsərlərin ifası şəhər ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir və məktəbə maraq artır. Bunun nəticəsində A.N.Yermolayeva məktəbin fəaliyyətini daha da genişləndirərək Moskva konservatoriyasının məzunu olan bacısı Y.Yermolayevanı müəllim olaraq işə dəvət edir. Tezliklə digər ifaçı-pedaqoqlar da məktəbə cəlb olunur. Bunun nəticəsində məktəb əsl sənət məbədinə çevrilərək, ən qabaqcıl pedaqoq ordusuna malik olur.

1901-ci il 9 sentyabrda A.N.Yermolayevanın xahişi əsasında Bakıda İmperator Rus Musiqi Cəmiyyətinin şöbələri yaranır. Burada fortepiano ifaçılığı sənəti sirlərinin mənimsənilməsinə daha böyük əhəmiyyət verilir. Qısa zamanda R.N.Nikolayev, Yelizaveta və Yevqeniya Yermolayevaların fortepiano sinfində istedadlı gənclər təhsil almağa başlayırlar. T.Seyidov həmin məktəbdə fortepiano ifaçılığı sahəsində təhsil alan tələbələrin sayı haqqında qeyd edir: "1911–1912-ci tədris illərində təhsil alan 289 tələbə içərisindən 196 nəfər fortepiano üzrə oxuyurdu, növbəti 1912-1913-cü tədris illərində fortepiano ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrin sayı 617 nəfər içərisindən görünməmiş rəqəm-340 nəfərə qədər yüksəlir. Bununla yanaşı, digər ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələr ucun da fortepianoda çalmaq vacib idi"(3 s.10).

XX əsrin 20-ci illərində Bakıda Xalq Konservatoriyası qurulur. Yaradılmasında əsas təşəbbüsçü kimi Ü.Hacıbəylinin çıxışı etdiyi Xalq Konservatoriyasının açılması təxminən 1920-ci ilin sonlarına doğru mümkün olmuşdur. Onun Bakının müxtəlif səmtlərində yerləşən mərkəzi və bölgə şöbələrində fortepiano, skripka ifaçılığı, vokal sənəti üzrə ixtisaslı kadrlar hazırlanırdı.

Konservatoriyada ixtisaslı musiqiçi kadrların hazırlanmasında əsas məqsəd Azərbaycan xalqını dünyanın qabaqcıl bəstəkarlarının musiqi əsərləri ilə tanış etmək idi. Buna görə də təhsil müəssisəsində, xüsusilə ifaçı yetişdirmək sahəsində əzəmətli işlər görülürdü. Xalq Konservatoriyası yaradıldıqdan qısa zaman sonra onun nəzdində “Şərqi bölmə”si fəaliyyətə başlayır. Bu bölmə şərqi musiqisinin ifa tərzinin öyrənilməsi məqsədi ilə X.Qayıbovanın təşəbbüsü ilə açılır və çox vaxt Şərqi Konservatoriyası adlandırılır.

24 may 1893-cü ildə Tiflisdə anadan olan Xədicə Qayıbovanın bir ifaçı kimi yetişməsi XX əsrin ilk onilliklərinə təsadüf edir. X.Qayıbovanın maarifpərvər atası ona mükəmməl təhsil vermək arzusu ilə qızını Müqəddəs Nina Qızlar məktəbinə yazdırır. Xədicə burada N.Nikolayevin sinfində xüsusi kurs keçir və ondan ifaçılıq sənətinin sirlərini öyrənir. 1919-cu ildə Bakıya köçən Qayıbova Xalq Təhsili Komissarlığında Şərqi musiqisi şöbəsinin rəhbəri vəzifəsində işləmişdir. Bu vəzifəyə 1920-ci ildə təyin olunan X.Qayıbova “Qısamüddətli Şərqi musiqi kursları” və uşaq xoru təşkil etmişdir.

İstedadlı ifaçı olan X.Qayıbova fortepiano alətində milli muğam nümunələrini məharətlə improvizə edirdi. Bu sonradan V.Mustafazadənin yaradıcılığında təsadüf etdiyimiz muğamın caz sənəti ilə sintezinə gedən yolun başlanğıcı idi. X.Qayıbovanın hələ XX əsrin ilk onilliklərində ifaçılıqda bu kimi yeni təmayüllər formalaşdırması milli fortepiano ifaçılığı sənətinin mahiyyətini müəyyən etmişdir. Bu milli fortepiano ifaçılığında muğam improvizə üslubunun ilk ən mühüm elementlərinin ortaya çıxması demək idi.

XX əsrin 20-ci illəri Azərbaycan musiqi mədəniyyəti özünün inkişafının yeni mərhələsinə qədəm qoyur. Belə ki, həmin illərdə başda Ü.Hacıbəyli olmaqla bir çox musiqi xadimləri musiqi təhsili sistemini daha ali səviyyəyə qaldırmaq vacibliyini başa düşür, Xalq Konservatoriyasını yenidən təşkil edərək ixtisas profilli ali musiqi təhsili müəssisəsi yaratmaq ideyası ilə çıxış edirdilər. Ü.Hacıbəyli və həmkarlarının Azərbaycanda musiqi sahəsində ali təhsil verən müəssisə yaratmaq ideyası uzaq hədəflər üçün planlanmış bir addım olmuşdur. Onların əsas məqsədi milli bəstəkarlıq məktəbi, vokal, musiqi alətlərində ifaçılıq sənəti sahəsində qısa zamanda ən yüksək səviyyədə ixtisaslı kadrlar yetişdirən musiqi məbədi təsis etmək idi. Bunun da nəticəsində mövcud olan baza əsasında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması haqqında qərar qəbul edilir. 26 avqust 1921-ci ildə açılan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası musiqi mədəniyyətinin bütün, o cümlədən fortepiano ifaçılığı sahəsində yeni mərhələ olur. Konservatoriya ilə Azərbaycanda artıq yüksək səviyyəli peşəkar ifaçılar yetişdirən sənət məbədi təşkil olunur.

15 oktyabr 1921-ci ildən etibarən dərs məşğələləri başlayan konservatoriyada fortepiano ifaçılığı əsas fakültələrdən biri idi. 20-ci illərdə konservatoriyada həmin ixtisas üzrə ilk tələbələr təhsil almağa başlayırlar. Bu tələbələrə fortepiano ifaçılığının sirlərini öyrədən pedaqoqlar arasında dövrün məşhur musiqiçiləri var idi.

Azərbaycan fortepiano ifaçılığının təşəkkülü və yüksək səviyyədə inkişafında virtuoz-ifaçı olan, yüksək təhsilli musiqiçilərin rolu şübhəsizdir. Onlar pedaqoji fəaliyyətlərində Avropa və rus ifaçılıq sənətində illərdən bəri formalaşan ənənələri rəhbər tutur və bu ənənələri cəsarətlə müəllimlik təcrübəsinə tətbiq edirdilər.

20-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano ixtisasının fənn birləşmə komissiyasının sədri M.L.Presman idi. M.L.Presman həm də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk rektoru olmuşdur. O, 1921-1923-cü illərdə burada fortepiano fakültəsinə rəhbərlik edən M.L.Persman Moskva konservatoriyasında təhsil almış, S.Raxmaninov, N.Zverev, V.Safonovla birgə oxumuşdur. Burada təhsil alması M.L.Presmana pedaqoji təcrübədə rus ifaçılıq sənətinin ən gözəl nailiyyətlərini əsas olaraq götürmək imkanı qazandırmışdır. M.L.Presman həmin imkandan faydalanaraq tələbələrini bu istiqamətdə yetişdirirdi.

Fortepiano fakültəsinin professor-müəllim heyətinə İ.S.Aysberq, A.A.Aleksandrova, Q.Q.Şaroyev, M.R.Brenner, A.P.Yesipova kimi pedaqoqlar daxil idi. İlya Semyonoviç Aysberq 1923-1928-ci illərdə Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində işləyən istedadlı musiqiçi idi. Peterburq konservatoriyasını fortepiano ixtisası üzrə K.K.Fan-Arkın, bəstəkarlıq üzrə isə N.A.Rimski-Korsakovun sinfini bitirən İ.Aysberq konservatoriyada musiqi təhsili və ifaçılıq sənəti sahəsində olduqca çox iş görmüş və bu təhsil müəssisəsində 1934-cü ilə qədər pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur.

Azərbaycan xalq musiqisi ilə dərinlən maraqlanan İ.Aysberq bu zəngin xəzinədən olan nümunələrin bir çoxunu nota köçürmüş, bu not nümunələrini fortepiano üçün işləmişdir. Bu işləmələr milli fortepiano ədəbiyyatında ilk nümunələr kimi ifaçıların repertuarına daxil edilmişdir. Fortepianoda ifaçılıq sənətinin elmi-nəzəri problemləri ilə yaxından maraqlanan İ.Aysberq “Əllərin qoyuluşuna dair”, “Fortepianoda təbii qaydada çalğıya dair”, “İfaçılıq siniflərində müasir iş üsulları”, “Əl xəstəlikləri”, “Əzbər çalmaq metodikası” kimi elmi-metodiki işlərin müəllifidir. Bu qiymətli işlər Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı sahəsində təhsilin əsas təməllərinə çevrilmiş, istedadlı pianistlərdə ifa vərdişlərini formalaşdırmışdır.

Fortepiano fakültəsində pedaqoji fəaliyyəti ilə diqqəti cəlb edən A.P.Yesipova isə sonrakı illərdə kafedranın məşhur professorlarından biri kimi Azərbaycan SSRİ-nin Əməkdar İncəsənət Xadimi adını qazanmışdır. 20-ci illərdə M.L.Bıkova, Ç.Turiç, D.N.Trusova, Y.S.Çernyaxovskaya, E.İ.Tarnoqradsкая, F.Q.Dukelskaya, N.V.Jenetskaya və başqaları konservatoriyanın fortepiano fakültəsində gənc ifaçı kadrların hazırlığında fəaliyyət göstərən müəllimlər idi.

1922-1926-cı illərdə milli fortepiano ifaçılığının formalaşmasında Türk Musiqi Texnikumunun əhəmiyyətli rolu olmuşdur. 1923-cü ildən etibarən Türk Musiqi Texnikumu adlandırılmağa başlayan məktəbdə 1924-cü ildə ixtisaslı musiqiçi kadrlar yetişdirmək sahəsində mühüm nailiyyətlər əldə olunur. Xalq Komissarlığının 14 oktyabr 1922-ci il qərarında bildirilir ki, məktəbin yaradılmasında əsas məqsəd bütün musiqi mədəniyyəti, o cümlədən şərqi musiqisi sahəsində təhsilli musiqiçilər və virtuoz ifaçılar yetişdirməkdir. Texnikumda fortepiano, vokal, orkestr alətləri, musiqi nəzəriyyəsi, xalq çalğı alətləri şöbələri fəaliyyət göstərirdi. 1923-24-cü ildə isə burada xanəndəlik sinfi də açılır.

Azərbaycan Türk Musiqi Texnikumunda bütün ixtisaslar üzrə müəllim təsnifatı əhəmiyyəti ilə diqqəti cəlb edirdi. 20-ci illərdə fortepianoda ifaçılıq üzrə dərs deyən müəllimlər arasında B.A.Semenov, E.İ.Semyonova, N.V.Serqeyev kimi istedadlı pedaqoqların adını misal çəkmək olar. Fortepiano ifaçılığının sirlərini gənc istedadlara öyrədən bu müəllimlər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının I və II dərəcəli müəllimləri idi.

Azərbaycan Türk Musiqi Texnikumunda peşəkar ixtisaslı kadrların yetişdirilməsi qısa zamanda Azərbaycan respublikası əhalisinin diqqətini cəlb etmiş, burada onlarla istedadlı gənc musiqiçi kimi yetişmişdir. Belə ki, 1923-1924-cü tədris ilində texnikumda fortepiano ixtisası üzrə təhsil alan 221 tələbədən 47 nəfəri oğlan, 174 nəfəri isə qız olmuşdur. Bu rəqəm onu söyləməyə əsas verir ki, Türk Musiqi Texnikumunda milli fortepiano ifaçılığı sahəsində fəaliyyət göstərəcək istedadlı ifaçılar ordusu artıq yetişməkdə idi.

Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı sahəsində əldə olunan nailiyyətləri şərtləndirən bir sıra mühüm amil mövcud olmuşdur. Bu amillərdən ilki ifaçıların repertuar seçimi və proqram tələbatı idi. 20-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano fakültəsində metodiki məsələlərə, proqram tələbatına xüsusi əhəmiyyət verilir, tələbələrdə texniki imkanların inkişafı əsas problem kimi ortaya qoyulurdu. Təhsilin I pilləsində bəstəkarlardan Raff, Kullak, Heller, Lyutşa, Çerninin etüdləri texniki imkanları inkişaf etdirməkdə əsas vəsait kimi götürülür, II pillədə Hummel, Veber, Şubert, Mendelsonun əsərləri III səviyyəyə yüksəlmək üçün

əhəmiyyətli hesab edilirdi. Hətta F.Mendelsonun əsərlərinin öyrənilməsi İ.S.Baxdan daha vacib sayılırdı. III pillədə bütün növləri ilə qamma, müxtəlif barmaq imkanlarını artıran etüdlər vacib proqrama daxil edilirdi. Əsas proqramdan əlavə V.A.Motsart, İ.Haydnın əsərləri not üzündən oxuma fənn proqramına salınır, müşayiət üçün F.Şubert, R.Şumanın romanslarına üstünlük verilir. III pillə ifaçılar üçün ədəbiyyatı tamamilə əhatə etməli idi. Tələbələrin imtahan tələbatına L.V.Bethovenin yaradıcılığının erkən dövrünə aid sonatalar mütləq salınırdı. Texniki imtahanlarda Moşkovskinin etüdlərinə üstünlük verilir, fortepiano ansamblı və müşayiət xüsusi diqqətlə tədris olunurdu.

20-ci illərdə Azərbaycanda mövcud olan zəngin mədəni mühitin fonunda fortepiano ifaçılığı sahəsində əldə olunan nailiyyətlər birbaşa musiqi təhsili sistemi ilə əlaqədar olmuşdur. 20-ci illərdə Azərbaycanda formalaşan musiqi təhsili bu təhsilin əsas tərkib hissəsi olan fortepiano ifaçılığı sahəsində ixtisaslı kadrların yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Bu da milli fortepiano ifaçılığı sənətinin Azərbaycanda təşəkkülü və inkişafına təsir göstərən mühüm amillərdən biri idi. Forteplano ifaçılığı sənətinin təkamülündə təhsilin rolunu yüksək qiymətləndirən T.Seyidov deyir: “Forteplano musiqisində baş verən təkamül, tədrisi inkişaf bir-biri ilə nəinki sıx bağlı olmuş, eyni zamanda, hətta bir çox hallarda ifaçılıq mədəniyyətinin nailiyyətləri, görkəmli Azərbaycan pianoçu-müəllim və ifaçıların fəaliyyəti ilə şərtlənmişdir. Forteplano ifaçılıq məktəbinin müasir nailiyyətləri, heç şübhəsiz, fortepiano pedaqogikasının yüksək səviyyəsinin nəticəsidir”(3 s.3).

Beləliklə, XIX əsrin sonunda etibarən xüsusilə Bakıda mövcud olan mədəni mühit ixtisaslı ifaçı kadrlarının yetişdirilməsi vacibliyini ortaya qoydu, A.Yermolayevanın təşəbbüskarlığı ilə yaradılan məktəblərdə ilk fortepiano ifaçıları yetişdi, ifaçılıq vərdişlərinə yiyələnmək təhsilin əsas sahəsi oldu. Bu, gələcəkdə ifaçılıq sahəsində təhsilin daha geniş şəkildə tətbiq olunmasını şərtləndirdi. Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə musiqi təhsili sahəsində yaradılan ali məktəblər və onlara yüksək ixtisaslı ifaçı-pedaqoqların cəlb olunması, virtuoz ifaçılar nəslini formalaşdırdı.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Abbasquliyeva L. “Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rolu” Musiqi dünyası № 3-4/25 2005 s 55 -57
- 2.Hacıbəyov S. (redaktəsi ilə) “Konservatoriya” kitab Bakı. Azərneşr-1971
- 3.Seyidov T. “XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti” Bakı “Təhsil”-2016
- 4.Zeynalova N. “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri üzrə aparılan elmi- metodiki araşdırmalarda fərdi yanaşmalar” “Musiqi dünyası” 4/89 2021 s 18

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
e-mail:ceferova_r@mail.ru*

Rana Jafarova

THE ART OF PERFORMING NATIONAL PIANO AS ONE OF THE MAIN AREAS OF MUSIC EDUCATION AT THE END OF XIX AND IN THE 20S OF XX CENTURY

The article discusses the formation of piano performance as an art in Azerbaijan and the factors influencing this process. Towards the end of the 19th century, the existing cultural environment in Baku resulted in the emergence of new trends in many areas. In particular, the fact that Russian opera theatres are touring Baku with different musical stage dramas by classical composers of the world has increased interest in European classical music and performing arts. Towards the end of the XIX century, in Baku noble families the tendency towards piano playing

is growing. All this creates the need to train local performers.

In the XIX century in Baku the opening of the first music school on Yermolayeva's initiative, the role of this school in the formation of the art of playing the National Piano, the creative activity of performers and teachers invited to Baku, paying special attention to piano performance at the Azerbaijan State Conservatory opened in 1921 on the initiative of U.Hajibeyli and the importance of the work done in this field in the 20s of the XX century are consistently interpreted. The article also explains the need for a program for the formation of the performing arts as a field in the music education system in those years and the training of virtuoso performers at the Department of Piano Performance at the Conservatory and its essence.

With the initiative and dedication of U.Hajibeyli, the formation and formation of the national performing arts in Azerbaijan at a high level has ensured that the development opportunities of this field have become more progressive in our time.

Keywords: piano, performance, art, music culture, faculty, education

Рана Джафарова

НАЦИОНАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КАК ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНЦЕ XIX-НАЧАЛЕ XX ВВ.

В статье говорится о формировании фортепианного искусства в Азербайджане и факторах, влияющих на этот процесс. К концу XIX века сложившаяся в Баку культурная среда привела к появлению новых тенденций во многих областях. В частности, гастроли русских оперных театров в Баку с отдельными музыкально-сценическими драмами классических композиторов мира повысили здесь интерес к классической европейской музыке и исполнительскому искусству. К концу XIX века в Баку усиливается склонность к фортепианной игре, особенно в дворянских семьях. Все это создает необходимость в подготовке местных исполнительных кадров.

В статье последовательно излагается история открытия первой музыкальной школы в Баку с XIX века по инициативе Ермолаевой, роль этой школы в формировании национального фортепианного исполнительского искусства, творческая деятельность приглашенных в Баку исполнителей-педагогов, особое внимание к фортепианному исполнительству в Азербайджанской государственной консерватории, открывшейся в 1921-м году по инициативе У.Гаджибейли, и значение работы, проделанной в этой области в XX веке. В статье также разъясняется востребованность и сущность программы, предназначенной для формирования исполнительского искусства как направления в системе музыкального образования в те годы и подготовки виртуозных исполнителей на кафедре фортепианного искусства в консерватории.

Благодаря инициативе и самоотверженности У.Гаджибейли формирование и развитие национального исполнительского искусства в Азербайджане на высоком уровне обеспечило более прогрессивный характер возможностей развития этой сферы и в наше время.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, искусство, музыкальная культура, факультет, образование

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022
Son variant 19.05.2022**

UOT 78

FAZİL ƏSƏDOV*

NİYAZI TAĞIZADƏ - HACIBƏYOV

Əlbəttə, bu böyük sənətkar haqqında danışmaqla söhbət bitən deyil. Çünki musiqi mədəniyyətimizin tarixində Niyazinin yeri əvəzolunmazdır. O, Azərbaycan dirijorluq məktəbinin banisi idi, misilsiz xidmətləri ilə yalnız özünü deyil, neçə-neçə sənətkarı, onların əsərlərini də yaşatmışdı. Böyük Niyazi XX əsrin bir neçə onilliyi boyu dünyanın musiqi səhnəsində “Şahlıq” edərək adını tarixə əbədi yazmışdır. O, bütün insanların təmiz mənəviyyətli olmasını arzulayırdı. Deyirdi ki, insanda hər şey gözəl olmalıdır. Siması da, mənəvi dünyası da, fikri də, hissiyyəti də... Onun özü də, əsərləri də ancaq müqəddəs amallara xidmət edirdi. Tarixi şəxsiyyət Şostakoviç deyib: “Azərbaycan bəstəkarları xoşbəxtdirlər, çünki bu ölkədə Niyazi var”. Onun möcüzəli əlləri vardı və doğru deyirlər ki, maestronun əlləri “görür”, gözləri isə “eşidirdi”. Niyazi fenomeni həm də onda idi ki, bir baxmaqla partituranı əzbərləyirdi. O, təkcə əlləri, gözləri, qulaqları ilə yox, bütünlükdə beyni, ürəyi – tam varlığıyla musiqini içində çəkirdi.

Açar sözlər: musiqi, bəstəkar, dirijor, konsert, orkestr

Niyazi Zülfüqar oğlu Tağızadə 1912-ci ildə Gürcüstanın paytaxtı olan Tiflis şəhərində musiqiçi ailəsində anadan olmuşdur. Əmisi Üzeyir Hacıbəyov Şərqdə və Azərbaycanda operanın əsasını qoyub. Atası Azərbaycanda, eyni zamanda Cənubi Qafqazda “Aşığ Qərib” muğam operasının, “Evliyə subay”, “Əlli yaşında cavan” kimi musiqili komediyaların müəllifi kimi tanınan Zülfüqar Hacıbəyov olmuşdur. Z.Hacıbəyov həm də Azərbaycanda musiqili teatrın banilərindəndir. Anası Böyükxanım isə həkim olub. Əslən Şuşadan olan, Bakıda yaşayan Z.Hacıbəyovun oğlunun niyə məhz Tiflisdə doğulması da maraqlı faktdır. O vaxt Zülfüqar bəyin teatr truppası Tiflisə qastrola gedibmiş, Böyükxanım da onlarla birlikdə, elə bu səfər zamanı ailənin ilk övladı doğulur. Adını Niyazi qoyurlar. Tağızadə isə anası Böyükxanımın soyadıdır. Anasının qardaşı, yeganə dayısı Heydərli Tağızadə inqilabçı olduğundan faciəli şəkildə qətlə yetirilib. Bundan sonra Niyazi bu soyadı yaşatmağı özünə borc bilib. Niyazinin uşaqlığı Bakıda keçib, özündən sonra Çingiz adlı bir qardaşı da olub. Dört nəfərdən ibarət bu ailə Basin küçəsindəki (indiki Füzuli küçəsi) bir otaqlı evdə yaşayıb. Ancaq evləri darısqal olsa da bu evin qonaq qarası əskik olmayıb. Ətrafında həmişə musiqiçiləri, yazıçıları, görkəmli teatr xadimləri olan C.Qaryağdı oğlu, H.Sarabski, Q.Pirimov və s. kimi görkəmli sənətkarlarla görüşlər, evdəki musiqi mühiti Niyazidə kiçik yaşlarından musiqiyə, incəsənətə böyük maraq hissi yaratmışdır. Kiçik yaşlarından eyni zamanda dahi Ü.Hacıbəyovun ecazkar musiqisi də ona müsbət təsir göstərmişdir. Məhz belə bir şəraitdə Niyazi musiqiçi olmaq qərarına gəlir. Musiqi həyatı dərk etməyə başladığı andan, əslində, elə dünyanın səslərini eşitməyə başladığı ilk günlərdən onun yaşadığı evin, ailənin ayrılmaz parçasıydı. O, da bütün ömrünü musiqiyə bağladı. İlk musiqi təhsilini 1921-ci ildə Y.Şeffərliqin bədii rəhbəri olduğu Bakı musiqi məktəbində skripka sinfində oxumaqla alıb. 1926-cı ildə Üzeyir bəyin məsləhətilə Moskvada M.Qnesinin bəstəkarlıq sinfində təhsilini davam etdirir. 1929-30-cu illərdə Leninqradda (indiki Sankt-Peterburq) Mərkəzi Musiqi Texnikumunda N.Ryazanovun sinfində bəstəkarlığın sirlərini öyrənir. Ancaq Leninqradın havası ona düşmədiyindən, təhsilini yarımçıq saxlayaraq Bakıya qayıdır, və təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında davam etdirir. Burada o, Ü.Hacıbəyov, S.Ştrasser və L.Rudolfdan dərs alır. Təhsil illərində onun ilk fortepiano pyesləri, “Od içində” poeması, mahnıları, atası ilə birlikdə “Almas” filminə yazdığı musiqisi yaranır. “Vətən haqqında mahnı” da bu illərdə yazılmışdır. 1931-ci ildə Niyazini Dağıstan Maarif Komissarlığına incəsənət, mədəniyyət şöbəsinin müdiri göndərilir. 1933-cü ilin dekabrında Azərbaycanda ilk simfonik əsərlərdən sayılan “Zaqatala süitasını”nı yazır. 1934-cü ildən dirijorluqla da məşğul

olmağa başlayır. Neftçilər İttifaqının orkestrində dirijorluq edir. Niyazi Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” əsərini yeni redaksiyada hazırlamış və 1935-ci ildə ilk dəfə olaraq Azərbaycan xalq musiqisinin klassik nümunələrini – “Rast” və “Şur”u nota köçürür. 1937-ci ildə Mirzə Fətəli Axundov adına Opera və Balet Teatrında dirijorluq vəzifəsinə dəvət olunur. Bəstəkarlar İttifaqının üzvü seçilir. Dirijorluq fəaliyyətində şöhrət tapan Niyazi 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə Niyazi ilk dəfə olaraq musiqi auditoriyası qarşısına çıxır. M.Maqomayevin “Nərgiz ” operasının nümayişi planlaşdırılmışdı. Lakin dirijorluq etməli olan Üzeyir bəy xəstələndiyindən Niyazidən onu əvəz etməsini xahiş edir.

Tamaşaçıları ilk çıxışından özünə məftun edən Niyazinin Bolşoy Teatrda birinci çıxışı onun parlaq sənət yolunun başlanğıcı sayılır. Elə çıxışına görə ilk dəfə 26 yaşında “Şərəf nişanı” ordeni ilə təltif olunur. Bakıya qayıtdıqdan sonra Simfonik Orkestrə başçılıq edir. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda dirijorluq məktəbinin formalaşması və inkişafı məhz Niyazinin adı ilə bağlıdır. Niyazi “1920-ci ildə” adlı birpərdəli opera kantatasını, “Rəqs süitasını”, “Ləzginka” simfonik əsərini 40-cı illərin əvvəllərində yaradır. Mühəribə illərində digər bəstəkarlar kimi maestro Niyazi də vətənpərvərlik mövzusunda “Xatirə ” və “Döyüşdə” adlı proqramlı simfonik lövhələrini yaradır. Bu əsərlər 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi ongünlüyündə səslənir. 1942-ci ildə Niyazi Nizaminin eyniadlı poeması əsasında Mikayıl Rəfilinin librettosuna “Xosrov və Şirin” operasını yazır. Opera musiqi dramaturgiyasının çoxplanlı olması, psixoloji gərginliyi, xor səhnələri və opera epizodlarının ifadəliyi ilə fərqlənir. “Arşın mal alan”ın 1945-ci ildə çəkilən ilk variantında da Üzeyir bəyin musiqisini Niyazi orkestrləşdirib.

1945-ci ildə ikihissəli “Qəhrəmanlıq” simfoniyası üzərində işini bitirmişdir. Azərbaycan musiqisində ilk simfonik əsərlərin müəlliflərindən olan Niyazi milli simfonizmin təşəkkülü və inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. 1949-cu ildə Niyazi bəstəkar F.Əmirovun “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamlarından sonra “Rast” simfonik muğamını yaradır və bu əsər ona dünya şöhrəti gətirir. Niyazinin ilk dəfə 1949-cu ildəki baxışda ifa edilən “Rast” simfonik muğamı müəllifin iştirakı ilə Sovet İttifaqında və xarici ölkələrdə səslənmiş, Çexiyada “Suprafon”, ABŞ-da “Rikordi” musiqi şirkətləri tərəfindən qrammofon valına yazılmışdır. Çexoslovakiya qəzeti “Rude pravo”, “Praqa musiqi festivalı” günlərində yazmışdı ki, “ Rast ” muğamı elə bir əsərdir ki, bunun vasitəsilə Azərbaycan xalqının yüksək musiqi mədəniyyəti və müəllifin bəstəkarlıq məharəti dərk edilir. Niyazi eyniadlı klassik Azərbaycan muğamından məharətlə istifadə edərək gözəl bir simfonik əsər yarada bilmişdir. Hər iki nümunəvi, yəni klassik “Rast” muğamını və simfonik “Rast” muğamını müqayisə etdikdə görürük ki, bəstəkar klassik muğamın ənənəvi improvizasiya üslublu bölmələrinin hamısından istifadə etmişdir. Bununla bərabər Niyazi muğamdakı təsnifləri xalq mahnıları ilə əvəz edərək onu daha maraqlı etmişdir. “Rast” simfonik muğamı dramaturji bitkinliyi, güclü emosional təsiri, zəngin melodikası, xüsusilə harmonik dilinin olvanlığı və ifadəliyi ilə fərqlənir. 50-ci illərdə Niyazi simfonik orkestr və uşaq xoru üçün müxtəlif janrlarda maraqlı əsərlər yaradır. Bunlardan “Konsert valsı”nı, “Kolkox süitəsi”ni, uşaq xoru və simfonik orkestr üçün süitani, “Çal oyna”, “Xumar oldum”, “Qaragilə”, Ay bəri bax”, “Küçələrə su səpmişəm” kimi Azərbaycan xalq mahnılarının işləmələri və eləcə də “Arzu”, “Təbrizim”, “Dağlar qizi”, mahnıları incə lirik duyumu, rəngarəng musiqi dili, orkestr boyalarının xüsusi zənginliyi ilə fərqlənir. 1959-cü ildə SSRİ xalq artisti adına layiq görülən Niyazi 1961-ci ildə S.M.Kirov adına Leninqrad Opera və Balet Teatrının baş dirijoru təyin olunmuşdur. SSRİ-nin ən məşhur teatrlarından birinə rəhbərlik etmək o dövrdə onun bir musiqiçi kimi böyük nüfuzundan xəbər verirdi. O burada A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin ilk tamaşasını hazırlamışdır. Həmçinin P.Çaykovskinin “Yatmış gözəl” və S.Prokofyevin “Daş çiçək” baletlərinin yeni quruluşuna dirijorluq etmiş, həmin baletlərə Parisin

“Grand-Opera”, Londonun “Kovent-Qarden” teatrlarında qastrol tamaşaları vermiş və böyük uğur qazanmışdır. Müqavilə əsasında xarici ölkələrdə işləmək təklifi alan dirijor ona bir azərbaycanlı kimi doğma olan Türkiyəni seçmişdir. Niyazi P.Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” və “Qaratoxmaq qadın”, C.Verdinin “Aida” operalarına Ankara Opera və Balet Teatrında, türk bəstəkarı Ə.Sayqunun “Koroğlu” operasına İstanbul Opera Teatrında ilk quruluş vermiş, onun ilk tamaşasına və “Yunus İmrə” oratoriyasına dirijorluq etmişdir. İfaçılıq sənəti tanınmış sənətkarlar tərəfindən yüksək qiymətləndirilən Niyazi Azərbaycana qayıdaraq Akademik Dövlət Opera və Balet Teatrının bədii rəhbəri və baş dirijoru təyin edilmişdir. 1962-cı ildə Niyazi Kuybişev Opera və Balet teatrının sifarişlə Hindistan yazıçısı və mütəfəkkiri Robindranat Taqorun əsərlərinin motivləri əsasında “Çitra” baletini yazır. Bu balet böyük uğurla bir çox şəhərlərdə nümayiş etdirilmişdir. Baletdə Niyazi hind xalq musiqisinin ritm və intonasiyalarından, orkeströvədə hind musiqi alətlərinin səslənməsini xatırladan tembrlərdən istifadə etmişdir. Bakıda bu əsər 1972-ci ildə tamaşaya qoyulur. 1974-cü ildə Niyazi Hindistanda beynəlxalq Nehru mükafatına layiq görülmüşdür. Niyazi Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq”, C.Cabbarlının “Almas”, S.Vurğunun “Vaqif”, A.Korneyçukun “Polad qartal” dram tamaşalarına, həmçinin “Almas”, “Kəndlilər”, “Fətəli xan” və s. kinofilmlərə yazılmış musiqilərin müəllifidir. Azərbaycan musiqisini dünyanın müxtəlif qitələrində səsləndirən, onu yorulmadan təbliğ edən, tanıdan istedadlı bəstəkar və böyük dirijor Niyazi milli musiqimizin tarixində əhəmiyyətli yer tutur. Qeyri-adi dirijorluq istedadı ilə bu sənətkar Azərbaycanda milli dirijorluq məktəbinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. O, yüksək dirijorluq texnikasını parlaq emosionallıqla və ifa edilən əsərlərin məzmununu dərinləndirən və özünə məxsus yol ilə aydınlaşdırmaq bacarığı ilə birləşdirir. Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişaf etdirilməsində və onun yorulmadan təbliğ olunmasında Niyazinin rolu həqiqətən çox böyükdür. Niyazini Azərbaycan bəstəkarlarının bütün böyük simfonik əsərlərinin, bir çox opera və balet əsərlərinin birinci və ən yaxşı təfsirçisi kimi tanıyırlar. Onun ifaçılıq fəaliyyəti rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri ilə, Azərbaycan Opera və Balet teatri ilə sıx bağlı olmuşdur.

Bir sözlə Niyazi keçmiş və müasir dövr Avropa musiqisinin bənzərsiz təfsirçisi olmuş, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin təbliği naminə var gücünü sərf etmişdir. Niyazinin dirijorluğu ilə milli bəstəkarların bir çox əsərləri, o cümlədən Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” operası dünya musiqisinin qızıl fonduna daxil edilmişdir. Niyazi M.Maqomayevin “Nərgiz” Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən”, F.Əmirovun “Sevil”, S.Hacıbəyovun “Gülşən”, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, “İldırımlı yollarla” baletinə, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinə, xarici bəstəkarlardan A.Borodin “Knyaz İqor”, J.Bizenin “Karmen”, B.Smetananın “Satılmış gəlin” operalarına məharətlə dirijorluq etmiş, onları sanki, yeni boyalarla zənginləşdirmişdir. Çox illik konsert və yaradıcılıq fəaliyyətinə görə maestro Niyazi Bela Bartok adına medala, Karl-Marks-Ştadt şəhərinin medalına, 2 dəfə Lenin ordeni laureatı, 2 dəfə Stalin mükafatı, Cavahirləl Nehru adına beynəlxalq mükafata layiq görülmüşdür. Niyazi eyni zamanda Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, SSRİ Xalq artisti adına, Azərbaycan və SSRİ dövlət mükafatına layiq görülmüş böyük bir bəstəkar, dirijor olmuşdur. 1979-cu ildə Niyazi Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru təyin olumuşdur. 1982-ci ildə Tiflisin fəxri vətəndaşı seçilmişdir. Azərbaycan dirijorluq sənətinin sönməz ulduzu dünya şöhrətli maestro Niyazi 1984-cü ilin avqustun 2-də Bakı şəhərində vəfat etmiş və “Fəxri Xiyaban” da dəfn olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Musiqi cəmiyyət məbədi. Bakı, Ayna mətbuat evi, 2004
2. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. “Maarif” nəşriyyatı, Bakı 1984
3. XX əsr Azərbaycan professional musiqi ədəbiyyatı. “Şivannəşr” Bakı 2006

4. Керим Керимов. Как слушать и понимать музыку.
5. wikipedia.anarim.az › q=Niyazi
6. mk.musigi-dunya.az › composer_niyazi
7. medeniyyet.az › page › news › -Maestro-Niyazi

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
e-mail:asadov.f@gmail.com*

Fazil Asadov*

NIYAZI TAGIZADE - GADZHIBAYOV

Of course, the conversation about this great artist does not end. Because Niyazi's place in the history of our musical culture is irreplaceable. He was the founder of the Azerbaijani conducting school, and with his unparalleled merits, he saved the lives of not only himself, but also several artists and their works. Bolshoi Niyazi forever wrote his name in the history of the world music scene for several decades of the 20th century. He wanted all people to have pure spirituality. He said that everything in a person should be beautiful. His face, his spiritual world, his mind, his feelings... He himself and his works served only holy things. Historical figure Shostakovich said: "Azerbaijani composers are happy, because there is Niyazi in this country." He had wonderful hands, and it is rightly said that the maestro "saw" his hands and "heard" his eyes. Niyazi's phenomenon also consisted in the fact that he memorized the score with one glance. He absorbed music not only with his hands, eyes and ears, but with his whole brain, heart and whole being.

Keywords: *music, composer, conductor, concert, orchestra*

Фазил Асадов*

НИАЗИ ТАГИЗАДЕ - ГАДЖИБАЕВ

Конечно, разговор об этом великом художнике не заканчивается. Потому что место Ниязи в истории нашей музыкальной культуры незаменимо. Он был основоположником азербайджанской дирижерской школы и своими беспримерными заслугами сохранил жизнь не только себе, но и нескольким артистам и их произведениям. Большой Ниязи навсегда вписал свое имя в историю мировой музыкальной сцены на протяжении нескольких десятилетий 20 века. Он хотел, чтобы все люди имели чистую духовность. Он говорил, что все в человеке должно быть красивым. Его лицо, его духовный мир, его ум, его чувства... Он сам и его произведения служили только святым делам. Исторический деятель Шостакович сказал: «Азербайджанские композиторы счастливы, потому что в этой стране есть Ниязи». У него были чудесные руки, и правильно говорят, что руки маэстро «видели», а глаза «слышали». Феномен Ниязи заключался еще и в том, что он запоминал партитуру одним взглядом. Он впитывал музыку не только руками, глазами и ушами, но всем своим мозгом, сердцем и всем существом.

Ключевые слова: *музыка, композитор, дирижер, концерт, оркестр*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlk variant 03.04.2022

Son variant 18.05.2022

UOT 78

RƏFİQƏ QULUZADƏ*

**RUS BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİ XALQ ARTİSTİ
YEGANƏ AXUNDOVANIN TƏFSİRİNDƏ**

Təqdim olunan məqalədə Xalq artisti Yeganə Axundovanın təfsirində rus bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin ifa xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Bundan irəli gələrək Y.Axundovanın ifasında S.V.Raxmaninovun fortepiano və orkestr üçün 2 saylı konserti, A.N.Skryabinin "Prometey" əsəri və D.D.Şostakoviçin fortepiano və orkestr üçün 1 saylı konsertindən bəhs olunmuşdur. Məqalədə bu əsərlərin ifa xüsusiyyətlərinin mürəkkəbliyi və zəngin obrazlılığı işıqlandırılmışdır. Xüsusilə, Y.Axundovanın daxili emosionallıq və yüksək peşəkarlığı sintez edərək, hər bir bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərini işıqlandırması nəzərə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: *Yeganə Axundova, A.N.Skryabin, S.V.Raxmaninov, D.D.Şostakoviç, fortepiano ifaçılığı, sonata, konsert*

Azərbaycan fortepiano ifaçılıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi, istedadlı pianoçu, Xalq artisti Yeganə Axundovanın repertuarında rus bəstəkarlarının fortepiano əsərləri mühüm yer tutmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, vaxtilə Azərbaycan fortepiano məktəbinin ikinci nəslinin nümayəndəsi, Əməkdar incəsənət xadimi Nigar Usubovanın sinfində təhsil alan və onun yetirməsi olan Yeganə Axundova öz müəllimindən irəli gələn xüsusiyyətləri yaradıcılığında davam etdirmişdir. Belə ki, Nigar Usubova pedaqoji repertuarında rus bəstəkarlarının fortepiano musiqisinə böyük önəm verən pedaqoq olmuşdur. Nigar Usubovanın A.B.Qoldenveyzer kimi yüksək intellektə malik pianoçu-pedaqoqun sinfində təhsil alması, onunla ünsiyyətdə olması, ondan məsləhət və tövsiyələr alması, pedaqoji metodikasından bəhrələnməsi bir müəllim kimi pedaqoji fəaliyyətinə böyük təsir etmişdir. Rus fortepiano ifaçılıq məktəbi ənənələrinə əsaslanan Nigar Usubova əxz etdiklərini öz tələbələrinə aşılamışdır. Bundan irəli gələrək, Yeganə Axundovanın da repertuarında rus bəstəkarlarının əsərləri pianoçunun özünəməxsus təfsirində təqdim olunmuşdur. Xüsusilə Yeganə Axundovanın təfsirində S.V.Raxmaninovun, A.N.Skryabinin və D.D.Şostakoviçin əsərləri maraqlı doğurur.

S.Raxmaninovun 2 saylı c-moll fortepiano və orkestr üçün konsertinin, "Paqanini mövzusuna rapsodiya"nın, eləcə də bəstəkarın digər əsərlərinin mahir ifaçısı kimi tanınan Yeganə Axundova eyni zamanda repertuarına daxil olan əsərlər haqqında bir sıra elmi işlərin də müəllifidir. Pianoçu "S.Raxmaninovun fortepiano konsertləri" adlı dərs vəsaitində əsl tədqiqatçı təfəkkürü ilə bəstəkarın əsərlərini dərinlən təhlil etmişdir [1, s.100]. Bu kitabda S.Raxmaninovun konsertlərinin yaranma tarixi, ən mühüm üslub xüsusiyyətləri, məzmunu və quruluşu elmi şəkildə işıqlandırılmışdır.

Yeganə Axundovanın ifaçılıq reperturunda mühüm yer tutan S.Raxmaninovun fortepiano və orkestr üçün 2 saylı c-moll (op.18) konserti dünya şöhrətli konsertlərdən biri olub, əksər dünya pianoçularının repertuarına daxil olmuşdur. Bu konserti bəstəkarın özü, Vladimir Qorovits, Svyatoslav Rixter, Artur Rubinşteyn, Van Klibern, Denis Matsuyev, Nikolay Luqanski, Boris Berezovski kimi tanınmış pianoçular ifa etmişlər. Pianoçudan böyük güc, dəmir ritm, eləcə də yüksək texniki ustalıq və virtuozluq tələb edən bu əsəri qadın ifaçılar arasında rus sovet pianoçusu Roza Tamarkina ifa etmişdir.

Yeganə Axundovanın ifasında S.Raxmaninovun 2 saylı konserti canlı emosionallığı, səs mədəniyyəti və yüksək lirik ifadə tərzilə fərqlənir. Pianoçunun ifasında bu konsertin xüsusən ikinci hissəsinin təfsirindən ayrıca söz açmaq istərdik [6]. 2 saylı konsertin ikinci hissəsi (*Adagio sostenuto*, E-dur) lirik məzmun daşıyaraq, çox poetik tərzdə ifa edilir.

Konsertin ikinci hissəsi, eləcə də birinci və üçüncü hissələrinin bəzi epizodları üçün səciyyəvi olan oriyentalizm, şərq musiqisinin əks-sədaları pianoçu Yeganə Axundovanın təfsirində özünəməxsus yeni çalarlarla verilir. 2 saylı konsertin lirik mərkəzi olan II hissə Y.Axundovanın maraqlı təfsirində əks olunur. Y.Axundova oxunaqlı-deklamasiyalı melodiyanı dərin ruh sakitliyi fonunda əks etdirir.

Nümunə 1 . S.V.Raxmaninov fortepiano və orkestr üçün 2 saylı konsert, II hissə.



Burada pianoçu və orkestrin maraqlı bir dialoqu yaranır. Y.Axundova öz ifası ilə gözəl bir tablo – təbiət lövhəsini təsvir edir. Sanki bu çalğı yarpaqların pıçıltısını, səmadakı buludların rəngdən rəngə boyanmasını canlandırır. Bir çox tədqiqatçılar konsertin bu hissəsində rus-şərq intonasiyalarının qovuşmasını vurğulayırlar. Yeganə Axundova həzin ifası ilə bu xüsusiyyəti çox qabarıq göstərir. Pianoçu ümumiyyətlə, konsertin bütün hissələrinin ifasında S.Raxmaninovun musiqisinə xas olan gözəllik və səmimiyyəti məharətlə dinləyiciyə çatdırmağı bacarır. Xüsusilə ifaçı melodik xəttin qabarıq ifadə olunması üçün daha çox səy edir. Belə ki, melodiya (19-dan əvvəl 2-ci xanədən başlayaraq) tonika səslərinin ətrafında gəzişmələr edərək, lirik həyəcanları, intensivliyi əks etdirir. Mövzunun iki dəfə keçidindən (orkestr və solistin ardıcıl səslənməsi ilə) və kiçik tamamlayıcı bölmədən sonra dominant tonallığı (19, H dur) təsdiq olunur. Bu zaman *Adagio*-nun orta hissəsinə keçid baş verir. Y.Axundova bu hissədə klarnetin həzin melodiyasının fortepianoda davam etdirilməsini böyük həssaslıqla ifa edərək, tədricən əldə olunan ehtiraslı və patetik xarakteri nəzərə çatdırır. Y.Axundovanın ifasında 22 rəqəmindən sonra olan hissə daha intensiv, həyəcanlı və dramatikliyi ilə fərqlənir. Konsertin bu hissəsində axıcı melodik ifadə onaltılıqların coşğun və tələsik hərəkəti ilə ifadə olunur, sanki konsertin ağır hissəsinə daxil olan skertso epizodu verilir ki, Y.Axundova öz ifasında bu dəyişikliyi çox ustalıqla və məharətlə bir şəkildə təqdim edir. Məlumdur ki, konsertin bu hissəsinə bəstəkar iki dəfə virtuos kadensiya daxil etmişdir, bunlardan ikincisi isə (23-25) daha sərbəst improvizasiya xarakteri daşıyır. II əksidilmiş pillənin sekstakkordunda başlayan ikinci kadensiya II hissənin kulminasiyasını təşkil edir. Y.Axundova II hissənin bu özünəməxsus tərzini yüksək professionalıqla ifa edir. Məhz buna görədir ki, konsertin II hissəsinin ən mahir ifaçılarından biri Y.Axundova hesab olunur. Əsas lirik mövzunun repriza xarakterli səslənişindən sonra (1 cümlə həcmində) kiçik həcmli, lakin dolğun xarakterli koda (27) səslənir. Forte pianonun arpecciolu akkordları, orkestrdə fleyta və klarnetin triol akkord funksiyaları təntənəli və möhtəşəm səsləniş effekti yaradır. Bu fonda pianoçu mövzunun əsas melodik dönmələrini incə və yumşaq bir tərzdə səsləndirir. Solistin kiçik tamamlayıcı frazası (intonasiya baxımdan I hissənin köməkçi partiyasına yaxındır) təmtəraqlı sadəlik və sakitliklə aşılanmışdır. Konsertin kənar hissələri ilə təzad təşkil edən II hissənin fərqli xarakteri Y.Axundovanın ifasında özünəməxsus emosionallıq

və incə səmimiliklə ifadə olunmuşdur.

Konsertin final hissəsi (*Allegro Scherzando*) Y.Axundovanın ifasında yüksək coşğu ilə təqdim olunmuşdur. Y.Axundovanın təfsirində III hissənin ən gərgin xarakteri intonasiya baxımından I hissənin köməkçi mövzusunun xatırladan hissədə (17-31) baş verir. Burada dominant nonakkord (h-moll və B-dur) və kəsilmiş dönmələr musiqiyə emosional və ehtiraslı romantik ruh bəxş edir. Lakin tezliklə orkestrin sakit və təmkinli akkordları fortepiano birsəli melodik fiqurası ilə (32, *Meno mosso*) müşayiət olunur. Y.Axundovanın təfsirində işlənmə (*Allegro scherzando*) dramatik xarakter daşıyır. İfaçı bu gərginliyi registr, ritmik və temp qarşılaşdırmaları vasitəsilə ifadə etməyə bacarıqla nail olmuşdur və əsas mövzuya əsaslanan bu hissədə tanış melodik motivi qabarıq ifadə etmişdir. İşlənmənin birinci bölməsində *Presto* epizodunda əsas mövzunun başlanğıc motivi xüsusilə ifadəli inkişaf alır. Bu fərqlilik parlaq tembr rəngarəngliyi və registr qarşılıqlı əlaqəsi vasitəsilə əldə edilir. İşlənmənin ikinci bölməsində (34) əsas mövzunun materialı əsasında enerjili fuqato başlayır. Buradan başlayaraq əsas mövzunun (*Piu vivo*, c-moll, 7-36) səkkiz xanədən ibarət reprizalı keçidində doğru istiqamətlənən yüksəliş baş verir. Lakin bu o qədər ani və ötəri baş verir ki, reprizanın başlanması yalnız Des-durda keçən köməkçi mövzunun başlanması zamanı hiss olunur. Y.Axundova bu hissənin də ən kiçik xırdalıqlarını məharətlə ifadə etməyə nail olmuşdur. Konserti böyük həcmli koda (38) tamamlayır. Geniş işlənmə xarakterli virtuoz bölmədə dominant funksiyası hakimlik edir və bu, bir növ kodada əsas kulminasiyanı (*Maestoso*) hazırlayır. Forte-piano akkordlu müşayiətində tam səslənmiş tərzini özünü göstərir və finalın köməkçi mövzusunun melodiyası orkestrin möhtəşəm unisonu ilə uzlaşır. Y.Axundova bu hissənin difiramb xarakterini, işıqlı tonal rəngarəngliyini (C-dur) və geniş nəfəsli səslənməsini bu möhtəşəm epizodda məharətlə nümayiş etdirir. Y.Axundovanın təfsirində böyük bədii qüvvə və əminliklə Raxmaninov əsərinin optimist mahiyyəti açılır. Ümumiyyətlə, S.Raxmaninovun forte-piano və orkestr üçün 2 saylı konsertini nəzərdən keçirərkən mütləq şəkildə qeyd etmək lazımdır ki, bu, Azərbaycan ifaçılığında ən çox müraciət olunan əsərlərdən biridir. Əsərin mahir ifaçılarından olan Xalq artisti Fərhad Bədəlbəyli konsertin emosional xarakterini tam şəkildə qabartmağa nail olmuşdur. Y.Axundovanın ifasında isə konsertin II hissəsi daha mükəmməl şəkildə səsləndirilmişdir. Hətta tam əminliklə demək olar ki, Y.Axundova konsertin qadın ifaçıları arasında ən professional tərzdə təfsirçisidir. Xüsusilə solist və orkestrin dialoquna əsaslanan II hissə Y.Axundovanın ifasında daha mükəmməl şəkildə səslənmişdir və bu ifa əsərin ən maraqlı səslənişlərindən biri hesab oluna bilər. Y.Axundovanın təfsirində S.Raxmaninovun 2 saylı konserti daim tərəvətli olduğunu yenidən təsdiqləmiş olur. Pianoçunun ifasında bu konsert sanki səhnədə doğulur, o, böyük məharətlə bəstəkarın musiqisinin Şərq aləmi ilə doğmalığını göstərməyi bacarır.

Rus bəstəkarı A.Skryabinin yaradıcılığı Azərbaycanda forte-piano musiqisinin inkişafının çağdaş dönməsində də çox aktualdır. Yeganə Axundova artıq püxtələşmiş bir ifaçı kimi öz yaradıcılığının kamillik çağında repertuarına A.N.Skryabinin “Prometey” (“Alov poeması”) əsərini daxil etmişdir. Bu simfonik poemada məlum olduğu kimi simfonik orkestrlə yanaşı, solo forte-piano və xor (sözsüz oxuma) iştirak edir. Əsər ilk dəfə Bakıda 29 mart 2019-cu il tarixində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən Əməkdar artist Fuad İbrahimovun dirijorluğu ilə səslənmiş və bu ifada Xalq artisti, professor Yeganə Axundova solist kimi, eləcə də Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası (bədii rəhbər – xalq artisti Gülbacı İmanova) çıxış etmişdir [3]. “Prometey”-in ifası zamanı filarmoniyada rəngarəng işıqlar salınmış, səhnənin divarlarında alov və şimşəyin çaxması təsvir olunmuşdur [4].

2019-cu ilin 31 iyul-5 avqust tarixlərində Qəbələdə keçirilən XI Beynəlxalq Musiqi Festivalında Yeganə Axundovanın ifasında Skryabinin bu poeması Əməkdar incəsənət xadimi

Fəxrəddin Kərimovun dirijorluğu ilə səslənmişdir [5]. Nəzərə çatdıraq ki, “Prometey” simfonik poeması Skryabinin fəlsəfi əsərlərindən biri olub, 1908-1910-cu illərdə bəstələnmiş və ilk dəfə 1911-ci ildə Moskvada işıq partiyası olmadan ifa edilmişdir. Bu birhissəli simfonik əsər həm də özündə fortepiano konserti xüsusiyyətlərini daşıyır.

Əsərdə royal solosu mühüm rol oynayır. Onu da qeyd etməliyik ki, ilk ifada fortepiano partiyasını Skryabin özü ifa etmişdir. “Prometey”in fortepiano partiyası texniki baxımdan çox çətin və mürəkkəbdir. Məlum olduğu kimi, fortepiano partiyası bu əsərdə müəyyən məna daşıyır. Skryabin üçün fortepiano burada insan şəxsiyyətinin onu əhatə edən aləm, gerçəkliklə vəhdəti haqqında təsəvvür yaradır. Əsərdə fortepiano partiyasının belə mənalandırılması XXI əsrdə texnikanın inkişaf etdiyi bir şəraitdə maraqlı təfsirdə daha aydın şəkildə öz təzahürünü tapır. Pianoçu Yeganə Axundovanın “Prometey” simfonik poemasında ifası virtuoz partiya, geniş həcmli partitura və işıq palitrasının özəlliyini parlaq şəkildə nümayiş etdirmişdir.

Birinci konsert D.Şostakoviçin yaradıcılığının növbəti dövrünün astanasında yaranan əsərlərdən biridir. Əsərin orkestr tərkibi simli alətlər və trompetlərdən ibarətdir. Trompet alətinə bir sıra solo epizodlar həvalə edilmişdir. Konsert ilk dəfə 15 oktyabr 1933-cü ildə D.Şostakoviçin özü tərəfindən Leninqrad (indiki Sankt-Peterburq) Filarmoniyasının orkestrinin müşayiətində ifa edilmişdir. Sonralar bəstəkar bu əsəri Moskva, Xarkov, Tbilisidə, 1935-ci ildə Türkiyədə ifa etmişdir. Şostakoviç Ankara, İzmir və İstanbulda konserti ifa edərkən orkestr partiyasını ikinci fortepianoda istedadlı pianoçu Lev Oborin ifa etmişdir. Bu konsert sonralar fortepiano musiqisi tarixində Lev Oborinin ifasında səslənmişdir. Dünya şöhrətli pianoçu Denis Matsuyev müasir dövrdə konsertin məşhur təfsirçilərindən biridir. Məlum olduğu kimi, bu konsert dörd hissəli silsilə şəklindədir. Birinci hissə - *Allegretto* (sonata forması), ikinci hissə *Lento* (ağır vals, üçhissəli forma), üçüncü hissə *Moderato* (kiçik intermesso), dördüncü hissə - *Allegro con brio* (sonata forması, burada həm də tamamlayıcı bölmədən əvvəl solo kadensiya verilir) şəklindədir.

Konsertin əsas xüsusiyyəti olan təzadlılıq pianoçuların ifasında qabarıq nəzərə çarpır. Yeganə Axundovanın interpretasiyasında konsertin özəlliyi ondan ibarətdir ki, buradakı neoklassik üslub qabarıq surətdə açılır. İstedadlı pianoçunun ifasında ciddi, klassik və yüngül melodiyların qarşılaşması, ağır hissənin elegik əhval-ruhiyyəsi, finalın şənliyi, zarafat ruhu çox aydın şəkildə göstərilir. Əsərin sonundakı fokstrod xüsusi təravətli boyalar gətirir. Bu ifada diqqətçəkən əsas məqam D.Şostakoviçin özünəməxsus lirikasının ifadəsidir. Pianoçu Y.Axundova bu lirikanı çox gözəl duyub canlandırmışdır. Bu məhz D.Şostakoviçə xas olan ülvi, saf və təmkinli qüvvəyə malik olan lirikadır.

Nümunə 2. D.Şostakoviç. F-no və orkestr üçün 1Nöli konsert. I hissə əsas mövzu.



Ümumiyyətlə, D.Şostakoviçin Birinci fortepiano konserti heç də sadə əsər deyildir. Musiqi tarixində bəzi musiqiçilər bu konserti bəstəkarın eksperimental partiturası hesab edirlər. Eyni zamanda bu konsertdə klassiklərin – Bethoven, Haydn musiqisinin sədaları eşidilir. Birinci hissənin əsas mövzusu sanki Bethovenin “Appassionata”sının elementlərindən təşkil olunmuşdur. D.Şostakoviç özü bu əsərini belə dəyərləndirirdi: “*Mən zamanəmizi ... müstəsna həyatsevər zamanə kimi dərk edirəm. Bunu konsertimdə vermək istədim*” [3, s.244].

Pianoçu Yeganə Axundova D.Şostakoviçin bu konsertinin novator ruhunu, silsilənin şərhindəki innovasiyanı gözəl duyub canlandırmağı bacarmışdır. Ümumiyyətlə, D.Şostakoviçin fortepiano musiqisində zahiri dissonanslar, mürəkkəb harmoniyalar axtarışında çox gözəl və zərif bir məzmun gizlənilir. Yeganə Axundova bu məzmunu dinləyiciyə böyük həssaslıqla çatdırır. Konsertin üçüncü və dördüncü hissələrinin məzmununun açılışında pianoçu D.Şostakoviçin musiqisi üçün səciyyəvi olan genişlənməni və finalın başlanğıcı arasındakı təzadı – qütbləşməni çox gözəl əks etdirir.

D.Şostakoviçin konsertinin Yeganə Axundovanın ifa təfsirində başlıca cəhəti – lirikadır. Konsertin ikinci və yığcam üçüncü hissələrində bu lirikanın açılmasına çox böyük önəm verilir. Yeni fortepiano məktəbi üçün səciyyəvi olan lirik nəqletmə görünür. Konsertin yaranıb ərsəyə gəldiyi dövrdə çoxları D.Şostakoviçin musiqisindəki emosionallığın olduğunu qeyd edirdilər. Əslində isə D.Şostakoviçin musiqisində dərin lirik hissələr mövcuddur. Bu lirikanın ifadəsi alətin gözəllikləri ilə ülvə surətdə qovuşur. Eyni zamanda bu işıqlı lirikadır. İkinci hissədə və patetik xarakterli üçüncü hissədə bəzən elegik kolorit təzahür etsə də, bu anidir. Bütövlükdə konsert çox işıqlı çalarlara boyanmışdır.

Y.Axundova konsertin ifasında D.Şostakoviçin fortepiano musiqisinə xas olan səs gözəlliyini də çox sərrast şəkildə çatdırmağı bacarmışdır. Bu konsertin mühüm bir xüsusiyyəti onun melodik əlvanlığıdır, yəni müxtəlif üslublu elementlər qarşı-qarşıya qoyulur. Konsertdə barokko, klassika elementləri ilə yanaşı, hətta məişət musiqisinin intonasiyaları da verilir. Konsertin finalında şənlik hakimdir. Bu hərəkətli, canlı hissədə qalop ritmi, sonda isə fokstrot verilir. Bethovenin məşhur rondosu və İ.Haydnın sonatasının intonasiyaları isə çox qeyri-adi səslənir.

Y.Axundova D.Şostakoviçin konsertinin fortepiano fakturasının özəlliyini və spesifikliyini çox gözəl duymağı bacarır. Bu, ilk növbədə fortepiano üslubunun qrafikliyi. D.Şostakoviçin musiqisinin tədqiqatçısı Lev Vasilyeviç Danileviç onun fortepiano musiqisi üslubunu səciyyələndirərək yazır: “*Bu, rəsm deyil, karandaş və pero ilə çəkilmişdir, hətta bəzən akvareldir. Bethoven və Bethovenə qədərki dövr pianizminə istinad edilməsi çox nəzərə çarpır. Bu mənada harmonik fiqurasıyalar, müşayiətin sadə faktura formulu göstərilir*” [2, s.99].

Pianoçu Yeganə Axundova D.Şostakoviçin bu konsertinə xas olan sadalanan xüsusiyyətləri dəqiq surətdə canlandırır. D.Şostakoviçin fortepiano üslubuna xas olan qrafiklik özünəməxsus çalarlara malikdir. Alətin müxtəlif registrlərindən istifadə edilməsi, təzadlı ahənglərin qarşılaşdırılması konsertə özünəməxsus gözəllik verir. Konsertin başlıca xüsusiyyətlərindən biri də fortepiano solo trompet ilə birləşməsidir. Məlum olduğu kimi, D.Şostakoviç orkestrdə mis nəfəsli alətlərinin tembrinə böyük diqqət yetirirdi. Trompet onun çox sevdiyi alətlərdən biri idi. Birinci konsertdə trompet alətinə yer verilməsi bununla əlaqədardır. Trompet aləti bu konsertin neoklassik üslubu ilə üzvi surətdə bağlanır. Müasir operetta-rəqs melodiyaları, estrada-caz çalarları trompetin tembrinə böyük diqqət yetirir.

Qeyd etməliyik ki, D.Şostakoviçin Birinci konsertinin fakturası çox sadədir. Ümumiyyətlə, konsert janrına xas olan virtuozluğa burada qətiyyənlə yer verilmir. Əsərin fortepiano üslubunun istiqamətini antivirtuoz və neoklassik kimi müəyyənləşdirmək olar. Konsertin palitrası romantiklərdən, impressionistlərdən kəskin surətdə fərqlənir. Bu, ümumiyyətlə əsərin

yarandığı dövrün tendensiyalarından biri idi. Həmin dövrün yeni fortepiano musiqisinin səciyyələndirilməsi, müəyyən mənada səslənmədə quruluq, bəzən kəskinlik və cingiltili ahənglərin, xüsusilə ritmik dəqiqliyin verilməsi bu əsərin pianoçu Y.Axundova tərəfindən təfsirində öz parlaq ifadəsini tapmışdır.

Rus bəstəkarlarının əsərlərinin təfsirində Yeganə Axundovanın rolu mütləq şəkildə qeyd olunmalıdır. Pianoçu S.V.Raxmaninov, A.N.Skryabin və D.D.Şostakoviçin fortepiano əsərlərini özünəməxsus fərqli təfsirlərdə səsləndirmişdir. Bu zaman Yeganə Axundova hər bir bəstəkarın özünəməxsus üslub xüsusiyyətlərini və əsərlərin obraz-emosional məzmununu qabarıq şəkildə vurğulanmağa nail olmuşdur. Bu baxımdan Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixində Yeganə Axundova tərəfindən rus bəstəkarlarının əsərlərini təfsiri daxili emosionallığı, şəffaf və dolğun obrazlılığı ilə diqqəti cəlb edir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Axundova, Y.Ə. Sergey Raxmaninovun fortepiano konsertləri / Y.Ə.Axundova. – Bakı: Elm, – 2014. – 100 s.
- 2.Данилевич, Д.В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Д.В.Данилевич. – Москва: Советский композитор, – 1980. – 301 с.
- 3.Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество / С.М.Хентова. – Ленинград: Советский композитор, – т. 1. – 1985. – 543 с.
- 4.URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S3m5TyfE6zk>
- 5.URL: <https://medeniyyet.az/page/news/48162/Prometey-Bakida>
- 6.URL: <https://youtu.be/zT9F09XRK9o>

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı,
e-mail:guluzadeh.r@mail.ru*

Rafiqa Guluzadeh

PIANO WORKS BY RUSSIAN COMPOSERS INTERPRETED BY PEOPLE'S ARTIST YEGANA AKHUNDOVA

The presented article discusses the features of the performance of piano works by Russian composers in the interpretation of the people's artist Egana Akhundova. In connection with this, the article considers the concerto for piano and orchestra No. 2 by S.V.Rakhmaninov, "Prometheus" by A.N.Scriabin and the concerto for piano and orchestra No.1 by D.D.Shostakovich. The article emphasizes the complexity and rich figurativeness of the performing features of these works. It is especially emphasized that E. Akhundova synthesized inner emotionality and high professionalism in order to emphasize the stylistic features of each composer.

Keywords: *Egana Akhundova, A.N.Skryabin, S.V.Rakhmaninov, D.D.Shostakovich, piano performance, sonata, concerto*

Рафика Гулузаде
**ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИНТЕР-
ПРЕТАЦИИ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ ЕГАНЫ АХУНДОВОЙ**

В представленной статье рассматриваются особенности исполнения фортепианных произведений русских композиторов в интерпретации народной артистки Еганы Ахундовой. Связи с этим в статье рассматриваются концерт для фортепиано с оркестром № 2 С.В.Рахманинова, «Прометей» А.Н.Скрябина и концерт для фортепиано с оркестром № 1 Д.Д.Шостаковича. В статье подчеркивается сложность и богатая образность исполнительских особенностей этих произведений. Особенно подчеркивается, что Е.Ахундова синтезировала внутреннюю эмоциональность и высокий профессионализм, чтобы подчеркнуть стилистические особенности каждого композитора.

Ключевые слова: *Егана Ахундова, А.Н.Скрябин, С.В.Рахманинов, Д.Д.Шостакович, фортепианное исполнение, соната, концерт*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 07.04.2022

Son variant 06.05.2022

UOT 745/749

İRADƏ BAYRAMOVA*

QACARLAR DÖVRÜ QADIN SİNƏ ZİNƏT ƏŞYALARI

Məqalə Qacarlar dövründə geniş istifadə olunan zinət əşyalarının tədqiqinə və təhlilinə həsr olunub. Təhlilə araşdırılan dövrün qadın sinə bəzəkləri cəlb olunub. Qeyd olunur ki, Qacarların ənənəvi zərgərlik sənayesində sinə bəzəkləri xüsusi bir yer tuturdu. Bahalı muncuqlardan və incilərdən, habelə paxlava və toxum şəklində qızıl və gümüş lövhələrdən toplanaraq onlar çox vaxt minasazlıq texnikasından istifadə edərək boyunbağının mərkəzində yerləşən asmalarla bəzədilmişlər.

Zinət bəzəklərinin nəzərdən keçirilməsi və təhlili göstərir ki, zərgərliklərin böyük əksəriyyətinə apotrop əhəmiyyət verilib. Ancaq köhnə ənənələrə və dini doqmalara riayət edən, tez-tez xurafata çevrilən insanlar üçün müqəddəs mənə daşıyan bu qədər sayda atributun olması yetərli deyildi. Zərgərlik sayına sırf qoruyucu dəyərli əşyalar təqdim etməyə çalışdılar.

Açar sözlər: *Qacarlar, zərgərlik sənəti, qadın sinə bəzəyi, minasazlıq, qızıl, boyunbağı, muncuq, ornament.*

Qacar dövründə qadın geyimləri çox keyfiyyətli və dəbdəbəli idi. Son rolu burada zinət əşyaları oynayırdı. Qacarlar zərgərliyə hədsiz dərəcədə həvəs göstərirdi.

Qədim ustaların adət-ənənələrini qoruyub saxlayan Qacar zərgərliyinin bəzi izaholunmaz cazibələri var. Bəzək və tətbiqi sənət növü kimi zərgərliyin bənzərsizliyi materialların və dizayn texnikasının qeyri-adi zənginliyi ilə müəyyən edilən bədii ifadə vasitələrinin və imkanlarının müxtəlifliyindədir. Əvvəla, zinət əşyaları yaratmaqda zərgərlərə təbiətin özü tərəfindən təmin olunan material kömək edirdi: günəş işığı ilə parıldayan qızıl, gümüşün ay işığı, parlaq qiymətli daşlar, dəniz məhsulları – inci, mərcan, sədəf... Müxtəlif metal və daş emalı üsullarından istifadə olunurdu: qabartma (basma), oyma, tökmə, döymə, şəbəkə, perforasiya edilmiş oyma, taxıl, qarasavat, tökmə, minasazlıq (boyalı, oymalı, pərdəli mina), inkrustasiya və s.

Qacarların ənənəvi zərgərlik sənayesində sinə bəzəkləri xüsusi bir yer tuturdu. Bahalı muncuqlardan və incilərdən, habelə paxlava və toxum şəklində qızıl və gümüş lövhələrdən toplanaraq onlar çox vaxt minasazlıq texnikasından istifadə edərək boyunbağının mərkəzində yerləşən asmalarla bəzədilmişlər. Təhlilə cəlb edilmiş inci boyunbağı minalanmış qızıl, qiymətli daşlar və mirvarilərlə tərtib edilmişlər. Zinət əşyası bir-birinə bənd edilmiş rəngli minalı qızıl muncuqlardan və onların aralarına salınmış qızıl gül təsvirli xonçələrdən ibarətdir. Boyunbağı hər biri incilərdən asılmış basma qızıl yarpaq formalı elementlərlə təchiz edilmiş dörd dekorativ medalyonlarla bəzədilmişdir. Yaşıl mina əsaslı medalyonların ortasında gül motivi olan kətəbələr yerləşdirilmişdir.

Digər bir arpa formalı muncuqlardan düzülmiş qızıl kolyeiri ölçülüminalı asma ilə tərtib edilmiş boyunbağıdır. İnci ilə bəzədilmiş medalyon əlində badə tutan gözəl qadın portreti ilə bəzədilmişdir (1). Medalyon eyni tipli iki hissəli sırğalarla komplekt təşkil edir. Sırğalar boyalı mina yolu ilə çiçək və bülbül ilə bəzədilmişdir. Sırğalar da xırda asma incilərlə təchiz olunmuşlar.

Qacar dövründə hazırlanmış boyunbağının başqa bir maraqlı nümunəsi altı inci saplardan ibarət muncuqdan ibarətdir. Boyunbağının mərkəzi fonu yaşıl rəngli mina ilə bəzədilmiş iti bir diş şəklində olan asma. Asma medalyonu firuzə qaşı əlavə ilə bir yuvanı əhatə edən mərkəzi tərs bir damla, yuxarıda və aşağıda isə üçləçəkli palmettalarla bəzədilmişdir. Medalyon aşağıdan yaşıl daş asması olan üç inci sapından olan asmalarla bəzədilmişdir (2). Buna bənzər asmalar muncuq sapının özünü də bəzəmişdir. Boyunbağına eyni tipli piyaləzəng sırğalar da əlavə olunmuşdur. Bu da özünü sırğalardan asılmış incilər arasında verilmiş yaşıl rəngli muncuqlarda

bürüzə verir.

Asmalı boyunbağılardan xüsusi diqqətə iki hissəli medalyondan ibarət olan kolye layiqdir. Qızıldan burulmuş üçqatlı sapdan ibarət olan boyunbağının mərkəzi Qacar dövrü kişi və qadın təsvirli iki oval formalı medalyonla bəzədilmişdir. Brilyant qaşlı haşiyə daxilində verilən portret təsvirləri boyalı mina vasitəsilə ərsəyə gəlmişdir. Oval medalyonların altından dairə formasında olan və eyni ilə brilyant haşiyə zolağı ilə tərtib edilmiş asmalarda günəş (xurşid) təsviri verilmişdir.

Məlumdur ki, müsəlmanlar üçün günəş simvolu Allahın görün, tanıyan bir gözüdür. “Bu Günəş, örtüklə gizlənən həmin Günəşin əksidir”, kainatın ürəyi və “göydə və yerdə Allahın əlaməti”dir (Rumi). İradna şir və xurşid simvolu əvvəlcə yalnız astroloji və bürc simvolu idi. Səfəvi sülalələri və ilk Qacarlar dövründə İslamda şir cərəyanı ilə daha çox əlaqəli oldu. Səfəvi dönəmində Şir və Günəş simvolu cəmiyyətin iki sütununu ifadə etdi: dövlət və İslam dini. Qacar dövründə artıq milli gerbə çevrildi. Beləliklə, boyunbağıda istifadə olunan günəş-xurşud simvolu İslam dininin aliliyini tərənnüm edirdi. Bu boyunbağı da yuxarıda göstərilən qarniturdakı kimi minalı piyaləzəng sığalarla birgə geyilirdi.

Qərb təsiri Qacar dövrü geyim nümunələrində olduğu kimi, zinət əşyalarından da yad keçməmişdir. Buna misal olaraq 1900-cu illərin əvvəllərinə aid zinət nümunəsini göstərmək olar. On dörd əyarlı qızıl tellərdən yığılmış boyunbağı Art Nouveau dövrünə aiddir (3). Mürəkkəb toxunuşlu boyunbağı ardıcıl düzülüşü 8 ədəd sivri füzə qaşlarla tərtib edilmişdir. Bu işin nə qədər mürəkkəb olduğunu qaşların bədii tərtibatı göstərir. Füzə qaşların üzərində kalligrafik yazılara bənzər incə naxışlar inkrustasiya edilmişdir. Onlar olmasaydı bu zinət əşyasının Şərq məhsulu olması şübhə altına düşə bilərdi.

Qacar dövrünə aid maraqlı zinət nümunəsi kimi rəngli daşlar və mirvarilərlə bəzədilmiş qarnituru misal gətirmək olar. Dəst üçbucaq formalı asma və sığadan ibarətdir. Asmanın mirvarilərlə əhatə edilmiş üçbucaq forması qırmızı və yaşıl daşların sıralanması nəticəsində əmələ gələn haşiyə ilə bəzədilmişdir. Zahirən həmayili xatırladan və ola bilsin ki, amulet kimi nəzərdə tutulmuş boyunbağının mərkəzi və hər üç küncü mərkəzində iri, ətrafında isə xırda rəngli daşlar düzülüşü günəş təsvirləri ilə bəzədilmişdir ki, bu da Qacar simvolikasının tərənnümü kimi çıxış edir.

Asma bəzəklərə aid digər bir nümunə damçı formasındadır. Sıralanmış inci və mavi və çəhrayı rəngli mina ilə tərtib edilmiş haşiyələrlə əhatələnmiş zinət əşyasının mərkəzi yaşıl, onun əhatəsində olan damçı şəklində düzülüşü daşlar isə qırmızı rəngdədir. Bəzək əşyası burunmuş qızıl məftillərə bənd edilmiş inci asmalarla bəzədilmişdir.

İran şahlarının həyat yoldaşları tərəfindən geyilən kolye və boyunbağının əksəriyyəti XIX əsrin ortaları – XX əsrlər dövrlərindən qorunub saxlanılmışdır. Köhnə zinət əşyaları ya da tez-tez olduğu kimi, Şahın yeni arvadı üçün düzəldilir və ya əridilir, daşlar ayrıca saxlanılırdı. Rəngli daşlardan birinci yeri zümrüd, ikinci yaqut tuturdu. Lacivərd (səfir – göy yaqut) daşından zərgərlikdə çox az istifadə edirdilər və onlar bu qiymətli daşa meyl Qərbi Avropa modasının təsiri altında ortaya çıxmışdır.

Qədimi üsulla cilalanmış brilyant, yaqut və korund daşlı qızıl və gümüş boyunbağı heç klassik bir dizayn kimi görünmür. Burada istifadə olunmuş yaqut daşlar çox keyfiyyətlidir və gözəl rəngə malikdirlər. Ümumiyyətlə, boyunbağıya baxdıqda belə bir təəssürat yaranır ki, sanki rəssamın bu zərgərliyi yaratmaq üçün dəqiq bir xətti və fikri yoxdur. Ancaq “qarışıqlıq” sayəsində bu boyunbağı olduqca yaddaqalandır.

Təxminən XIX əsrin əvvəli-ortasına aid şah arvadı olan Qaramol Saltanənin kolyesi köhnə üsulla cilalanmış brilyant və zümrüd daşlarla bəzədilmişdir. Qızıl və gümüş metalın üzərində düzülüşü brilyant qaşların arasında yerləşdirilmiş iri zümrüd daşlar kvadrat və damçı

formasındadır. Kolyenin tamamlayan asma 12 brilyantlarla əhatələnmiş rundist müstəvisindəki kəşik küncələri olan dördbucaq formalı pilləli cilama üsulu ilə işlənmiş zümrüdlə bəzədilmişdir. Kolyeni bəzəyən bütün zümrüd daşlar bu üsulla cilalanmışdır.

Qacar dövrünə aid dəbdəbəli sancaq da qiymətli daşlarla bəzədilmişdir. İkili düyün şəklində verilmiş broş eyni ölçülü yaqut daşlardan tərtib edilmişdir. XIX əsrin II yarısı ilə tarixlənən gözəl broş gül buketi şəklində təqdim edilmişdir. İnkrustasiya texnikasında işlənmiş qızıl zinət əşyası brilyant, yaqut və opal daşlarla tərtib edilmişdir. Nəhayət, olduqca dəbdəbəli görünüşü olan bəzəkli broş mərkəzi iri lacivərd, baş tacı isə həcmli yaqut daşı ilə tərtib edilmişdir. Brilyant daşlarla əhatə edilmiş mərkəzi safir daşı yan tərəflərdən brilyantlarla haşiyələnmiş zümrüd və yaqut daşla təchiz edilmişdir. Bundan başqa zinət əşyası füzə və opal daşlarla da bəzədilmişdir.

Qacar dövrü zərgərlik bəzəklərində quş motivi, xüsusilə qartal təsviri özəl yer tuturdu. Məlumdur ki, dostluq, müqavilə, razılıq və günəş işığı ilə əlaqəli olan qartal solyar Mitranın (hərfi mənada “bağlayan”) Hind-İran mənşəli tanrısıdır. Qədim İran mifologiyasında qartalın uçuşu – hərbi müvəffəqiyyətin müjdəcisidir. Bu kimi təsviri olan qızıl asma bəzək mirvari və qiymətli daşlarla tərtib edilmiş və polixrom mina ilə bəzədilmişdir. Qacarlara aid qızıl asmanın əsasını quş fiquru təşkil edir. Polixrom mina ilə bəzədilmiş fiqurun sinə, qanad və quyruğu ilə qiymətli daşlarla tərtib edilmişdir. Quş fiqurunun qanad və quyruq lələkləri damcı şəklində inci asqılarla bəzədilmişdir.

Qartal formasında olan digər bir qızıl kulon mirvari daşlarla tərtib edilmişdir, gövdəsi mina texnikasında icra edilmiş qadın portreti çiçək motivləri əhatəsində verilmişdir. Bəzək sintetik yaqut və sancaq ilə tərtib edilmiş qızıl zolaq üzərindən asılmışdır.

Eyni tipli qanad açan quş təsvirli zinət əşyalarında fiqurun gövdəsi, qanadları və quyruğu polixrom minalı naturalistik lələkləri andıran təsvirlər arasında yerləşdirilmiş yaqut və zümrüd daşlarla, və xırda incilərlə bəzədilmişdir.

Qacar dövründə geniş yayılmış boyalı minanın bariz nümunəsi kimi inci asqılarla bir sıra yaqutlarla bəzədilmiş gənc qızın portreti olan XIX əsrin I yarısına aid olan qızıl kulonu göstərmək olar. Gördüyümüz kimi, tədqid edilən zinət əşyaları sübut edir ki, portretli kulonlar kifayət qədər geniş yayılmışdır. Əlində bir dəstə çiçək olan qara gözlü, çatma qaşlı bir gözəllik obrazı, bir qayda olaraq portretin fərdi keyfiyyətlərini deyil, daha çox ehtimal olunan tipi çatdıran klassik Şərq üslubunda həll olunur (4, 183).

Dördəçəkli xonça şəklində verilmiş qızıl kulonda polixrom boyalı mina vasitəsilə ana və uşaq təsvir edilmişdir. Kulonun reversi yarpaq naxışlı haşiyə ilə bəzədilmişdir. Zinət əşyası basma naxışlı qızıl yarpaq formalı asmalarla təchiz edilmişdir.

Buna bənzər təsvir motivini sinə bəzəyi və ya baş bəzəyi kimi təqdim olunan zinət əşyasında görmək olar. Arxasında çoxrəngli daşlardan ibarət zolaq ilə haşiyələnmişdi və üç inci asılmışdır. Zinətin daxilində mina ilə tərtib edilmiş bir oturaq fiqur və mələklərin əhatəsində olan körpə ilə madonnanın təsvirləri verilmişdir. Yaşıl minalı reverslə haşiyələnmiş kompozisiyada Qərb incəsənətinin təsiri görünməkdədir.

XIX əsrin sonuna aid edilən oval formalı sancaq gənc qız və oğlan təsvirləri olan ikili portretlə bəzədilmişdir. Xarici sərhədi zümrüd, yaqut və ağ daşlarla haşiyələnmiş zinət əşyasının yerliyi şəbəkə texnikasında işlənmişdir.

XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəli ilə tarixlənən böyük qızıl sancaq çiçək formasında həll edilmişdir. Məmulatın mərkəzində yerləşdirilmiş cilalanmış zümrüd yaqut daşlarla əhatə edilmişdir. Çiçəyi xatırladan kompozisiyanın mərkəzindəki zümrüdü ətrafı mavi və çəhrayı mina fonunda gül ləçəklərini xatırladan zümrüd və lacivərd daşlarla bəzədilmişdir. Məmulatın reversi inci sapı ilə haşiyələnmişdir. Çiçək formasında olan digər bir qızıl kulon sitrin və minalı

əsaslı rəngli daşlarla bəzədilmişdir.

Qacar dövrünə aid edilən minalı kulon damçı formasında verilmişdir. Zinət əşyası çiçək sıçramaları fonunda quşları olan polixrom mina ilə bəzədilmişdir. Bəzəyin alt kənarları burulmuş qızıl məftildən asılmış incilərlə təchiz edilmişdir. Bəzəyin gül formalı başlığı yaqut daşla bəzədilmişdir.

Asma tipli zinət əşyalarının təhlili göstərir ki, əksər məmulatların bədii tərtibatı əşyanın hər iki tərəfini əhatə edirdi. Buna misal olaraq damla formasında olan mirvari və mərcan qaşları ilə bəzədilən polixrom minalı asma və bir tərəfi gözəl qız, digəri isə gül və bülbül motivləri ilə bəzədilmişdir. İkinci bəzəyin başlığı lotos gülünü hər iki tərəfində yerləşən quş təsvirləri ilə əhatə olunmuşdur. Bəzəyin aşağı kənarı ucları şəbəkə texnikasında işlənmiş ləçəklərlə təchiz edilmiş qızıl zəncirdən asılmış inci saçaqla bəzədilmişdir.

Göstərilən asmanın fiqurativ formasına bənzər zəng şəkilli kulon da boyalı polixrom mina ilə bəzədilmişdir. Kulon örtüklü əlində meyvə tutan bir gənc qadın təsviri ilə bəzədilmiş və doqquz çiçək naxışlı qızıl asmalarla təchiz edilmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Qacar dövrü mina texnikasında işlənmiş məmulatları çox obrazlı idi və eyni dövrdə hazırlanmış yağlı rəsmlərə bənzəyirdi. Gənclərin və sevgililərin mənzərələri təsvirləri bu mina məmulatlarında təsvir olunan tipik obrazlardır. Həm yağlı boya ilə işlənmiş rəsmlər, həm də minasazlıq üslubunda icra edilmiş zinət əşyaları o dövrün geyimlərində və zərgərlik sənətində geniş yayılmış üslubları əks etdirən qiymətli sənədlərdir.

Bu sırada qızıldan düzəldilmiş portret-medalyonugöstərmək olar. XIX əsrə aid olan zinət əşyasıqırmızı minalı fonda Qacar dövrü qadın gözəllik ideali gözəl çatmaqaşlı qız təsviri ilə diqqəti çəkir. Onun qıvrılan qara saçları əynindəki libasının dərin dekoltesinə tökülərək çılpaq boyun və sinə xəttini qabardır. Zinət əşyasının polixrom minasazlıq texnikasında icra edilmiş boyalı rəsm qızıl kəsiklər və mirvarilərdən ibarət reverslə əhatə olunmuşdur.

Nyu-Yorkun Metropolitan muzeyində qorunub-saxlanılan qızıl asmalarınönü və arxası mina edilmiş təbəqə və yarım dairəvi teldən hazırlanmışdır. Təhlilə cəlb edilən bu kimi yuvarlaq formalı minalı asmalar ümumiyyətlə boyunbağlıların mərkəzlərinə bir bəzək kimi yerləşdirilirdi. Ancaq bu asqının arxasındakı oyma onun talisman kimi istifadə edildiyini göstərir. Qravürün üst sətri şaquli vuruşlarla ayrılan bir sıra şaquli formalı simvoldan ibarətdir; sonrakı altı sətir, ehtimal ki, gizli əhəmiyyətə malik olan doqquzdan onaltıya kimi rəqəmlərin ardıcıl sırasından ibarətdir. Aşağıdakı üç sətirdə “Allah! Allah! Məhəmməd [Peyğəmbər] / Əli ibn Əbu Talib / (Quli?)” yazısı vardır.

XIX əsrə aid edilən asma incilərlə bəzədilmiş mərkəzi kəsilmiş armud formalı daşın ətrafına rəngli sərt daşlardan iki konsentrik sıra qoyulmuş, parçalanmış palmetta asılmış damla formalı medalyonun əks tərəfi çəhrayı və bənövşəyi çiçək spreyi ətrafında quş motivləri ilə bəzədilmişdir.

Qız və oğlan portretli bəzəklər arasında XIX əsrə aid minalı sancağı da qeyd etmək lazımdır. Qabardılmış sivri formalı məmulatın mərkəzi yaqutla təchiz edilmiş, kənarı mirvarilərlə və sədəflə haşiyələnmişdir. Zinət əşyası iki yarımkürəli kartuşun daxilində verilmiş ilə bir cavan oğlan və bir qədəh şərab tutan qız şəkli ilə bəzədilmişdir. Təsvirlərin ətrafı gül-çiçək motivləri ilə tərtib edilmişdir.

Böyük bir çiçək formalı sinə bəzəyi olan sancaq yaqutla əhatə olunmuş mərkəzi naxışlı bir almaz, hər bir ləçəyi mina ilə örtülmüş alternativ mavi və ya çəhrayı fon ilə, büllur daşla bəzədilmiş, çiçək buketləri ilə qızıl bazada polixrom minalarla bəzədilmiş tərs, bağlamaq üçün qarmaqla və asılmaq üçün çəngəllə təchiz edilmişdir.

XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində, on dörd karatlı qızıldan hazırlanmış və qədim brilyant və yaqutlarla bəzədilmiş yaraşlıq sancağın yerliyi yaşıl minadan ibarətdir (). Mina

zərgərlik texnikasında hazırlanan kompozisiyaların əsasını ləçəklərdən ibarət, hər biri bir çiçək kolu ilə bəzədilmiş, bir tərəfdən çiçəklə örtülmüş, yarpaqları və yanlarından uzanan çiçəklər olan diqqətəlayiq bir mərkəz təşkil edir. Bəzəyin kənarı incilərdən yığılmış muncuq sapı ilə haşiyələnib.

Muzey kolleksiyaları çiçəkli rozet şəklində təqdim olunan broşların fərdi nümunələrini bu günümüzə qədər qoruyub saxlamışdır. “Məhsulun forması, xarici görünüşünün gül motivi ilə bənzətməsini – əbədiyyətin simvolu, dünyanın ürəyi, mistik mərkəz və nəhayət, Şərqlə lotusu, kainatın modeli kimi özünü göstərir. Şərqlə ənənəsində gül dünyəvi sevgisinin gerbidir. Orta əsrlər dövrünün saray poeziyasında bir bülbülə sevginin motivi tez-tez rast gəlinir. Onların birliyi üç zövqün – rəng, qoxu və səs sintezi kimi şərh edilmişdir. Dekorasiyanın simvolik mənasını ortaya qoyduqdan sonra ustaların nəyin hər növ bir ləçəkli və ya açıq bir mərkəz olmasını güllər ilə bəzədərək, onları Eden Bağı fikri ilə əlaqələndirdikləri aydın olur” (4, 210).

Beləliklə, təhlilə cəlb olunmuş zinət əşyası mirvarili “çərçivəyə” bir cüt qızıl və minallanmış inci saçaqlı broşlar malikdir. Qabardılmış dairəvi formada olan zərgərlik nümunələri bir sıra incilərlə haşiyələnmiş və boyalı polixrom mina texnikasında icra edilmiş çiçəkli motivlər arasında verilmiş quş təsvirləri ilə bəzədilmişdir.

Qacar dövrünə aid üçbucaq şəklində olan asma bəzəyin daxili çiçək naxışları arasında verilmiş stilizə olunmuş quş təsviri bəzədilmişdir. Bəzək firuzə daşlarıyla bəzədilmiş qızıl rəngli haşiyələnmiş haşiyə, qızıl ilə daxili dar muncuq, yuxarıda iki böyük asma döngə, aşağı kənarında kiçik döngələrlə təchiz olunmuşdur.

Sinə zərgərliklərinin çoxu bərkidici, düyməli zərgərlik qrupuna aiddir. Onlar palıq qozu şəklində təqdim edilmiş və bir-birinə lehmlənən iki yarımkürədən ibarət idi. Düymənin yuxarı hissəsi bir döngə ilə taclanmış və bütün sahə sektorlara bölünür, hər biri çiçək naxışları ilə bəzədilirdi. Muzey kolleksiyalarında bu cür zinət əşyalarının fərdi nümunələri qorunub saxlanılmışdır.

Buna misal olaraq Gürcü Milli Muzeyində saxlanılan qızıl düymələri göstərmək olar (5, 15). XIX əsrə aid olan düymələr altı hissədən yığılmışdır. Onlardan üçü rəngli mina vasitəsilə nəbati motivlərlə, digərləri isə şiş papaqlı oğlan təsvirləri ilə tərtib edilmişdir.

Zinət bəzəklərinin nəzərdən keçirilməsi və təhlili göstərir ki, zərgərliklərin böyük əksəriyyətinə apotrop əhəmiyyət verilib. Ancaq köhnə ənənələrə və dini doqmalara riayət edən, tez-tez xurafata çevrilən insanlar üçün müqəddəs mənə daşıyan bu qədər sayda atributun olması yetərli deyildi. Zərgərlik sayına sırf qoruyucu dəyərli əşyalar təqdim etməyə çalışdılar.

ƏDƏBİYYAT

1. Yunus N. Qacarlar dövrünün sirli zərgərlik sənəti // “Üç nöqtə” qəz. №013(3704)/ 23 yanvar 2016. Bakı.

2. Иванов А. А., Луконин В.Г. и Смесова Л.С. Ювелирные изделия Востока. Древний и средневековый период. Коллекция особой кладовой отдела Востока Государственного Эрмитажа. (Jewelry from the East. Ancient and medieval periods. Collection of the special treasury, Oriental department, State Hermitage). М., 1984, 216 с.

3. Садыхова С.Ю. Орнаментальные мотивы ювелирных изделий Азербайджана и их общность с искусством Ближнего и Среднего Востока // “Böyük İpək yolu: Avrasiya mədəniyyətinin dialoqu” Beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı, 2003, s. 177-187.

4. Садыхова С.Ю. Сокровищница Азербайджанского Национального Музея Ковра – Баку: «Шарг-Гарб» ОАО. 2020. – 140 с.

5. Украшения Востока. Из коллекции Патти Кадби Бёрч, США. Каталог выставки. М.: 1999 – 155 с.

6. An overview on the history of ornaments and jewelry in Iran. / — Tehran: National Museum of Iran, 2013 — 48 p.

* *Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının dissertantı*
e-mail: *iradabm@mail.ru*

Irada Bayramova

WOMEN'S BREAST JEWELRY OF THE QAJAR PERIOD

The article is devoted to the research and analysis of jewelry that was widely used during the Qajar period. The analysis included women's breast ornaments from the study period. It is noted that in the traditional jewelry industry of the Qajars, breast jewelry occupied a special place. Collected from precious beads and pearls, as well as gold and silver plates in the form of baklava and seeds, they are often decorated with pendants and pendants in the center of the necklace.

Inspection and analysis of jewelry show that the vast majority of jewelry is of apotropaic value. However, it was not enough to have so many attributes that are sacred for people who follow old traditions and religious dogmas and often turn into superstitions. They tried to add purely protective items to the number of decorations.

Keywords: *Qajars, jewelry art, women's breast jewelry, enamel, gold, necklaces, beads, ornament.*

Ирада Байрамова

ЖЕНСКИЕ НАГРУДНЫЕ УКРАШЕНИЯ ПЕРИОДА КАДЖАРОВ

Статья посвящена исследованию и анализу ювелирных изделий, широко использовавшихся в период Каджаров. В анализ были включены женские нагрудные украшения исследуемого периода. Отмечается, что в традиционной ювелирной индустрии Каджаров нагрудные украшения занимали особое место. Собранные из драгоценных бус и жемчуга, а также золотых и серебряных пластин в виде пахлавы и семян, они часто украшаются подвесками и подвесками в центре ожерелья.

Осмотр и анализ ювелирных изделий показывают, что подавляющее большинство украшений имеет апотропную ценность. Однако было недостаточно иметь столько атрибутов, имеющих сакральное значение для людей, которые следуют старым традициям и религиозным догмам и часто превращаются в суеверия. К числу украшений постарались добавить сугубо защитные предметы.

Ключевые слова: *Каджары, ювелирное искусство, женские нагрудные украшения, эмаль, золото, колъе, бусы, орнамент.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

УДК 746.3

НАТАВАН АЛИЕВА*

**ДЕКОРАТИВНАЯ РОЛЬ ФУРНИТУРЫ В НАЦИОНАЛЬНОМ
КОСТЮМЕ АЗЕРБАЙДЖАНА**

В состав национального костюма Азербайджана входит фурнитура, представленная металлическими декоративными украшениями, представленная в виде нашивных ювелирных украшений – пуговиц, бляшек, крючков и пр., подчеркивающих силуэт и формы костюма. Подобные украшения изготавливались еще с периода бронзы и раннего железа, чему причиной большие достижения в металлообработке, заметные на грани двух последних тысячелетий до нашей эры на территории древнего Азербайджана. Это привело к совершенствованию техники выделки металлической фурнитуры, используемой как в утилитарных, так и декоративных целях.

Ключевые слова: *фурнитура, декоративный, металлический, национальный, костюм, Азербайджан, украшение.*

Фурнитура для одежды играет важную роль при создании костюма. Выполняя преимущественно утилитарную функцию, являясь элементом застёжки, она также несёт и декоративную нагрузку – функцию отделки для украшения одежды.

Национальный женский костюм Азербайджана трудно представить без декоративных украшений, в том числе металлических, которые являлись неотъемлемой частью как отдельных деталей одежды, так и входящих в комплект национального костюма, формирующего облик женщины.

Подобная фурнитура служила одновременно для застегивания и украшения одежды и представляла собой продолговатой формы застёжки, отливаемые из бронзы, приплюснутые посередине. В археологических захоронениях различных регионов страны обнаружены также бронзовые пуговицы грибовидной формы, в виде диска, купола или конуса. Выполненных методом чеканки иковки, они были декорированы орнаментом в виде концентрических колец, цветов, звездочек. Пуговицы часто заливали с внутренней стороны цветной пастой, что придавало им массивность.

Для застегивания одежды использовали также крупные бронзовые булавки. Они заканчивались навершием в виде шара, диска, круглых шляпок, декорированных гравированным орнаментом. Позже, уже к началу тысячелетия простая булавка претерпела определенные изменения. Так, утилитарная вещица, предназначенная для скрепления одежды, превратилась в нарядную фибулу. Датированные эпохой древней Албании (I–IV вв.), эти фибулы делали из бронзы, железа и серебра различной конфигурации. Характерной формой подобных украшений был эллипс, уподобленный ладье, поверхность которого не была декорирована. Встречались и фибулы более сложной формы, которые были инкрустированы цветной эмалью. Напоминающие подобные украшения западного типа, они свидетельствуют о том, что эти фибулы были привозными или созданными местными мастерами, которые скопировали зарубежные аналоги, что свидетельствует о творческих проникновениях достижений народов соседних стран.

Широко были распространены и подвески зооморфной формы – в виде птичек и животных, а также колокольчики и бубенчики, выделанные из отштампованных полосок бронзы и золота. Они были представлены в своеобразной объемной пластике и благодаря аналогичности и сочетанию деталей смотрелись целостно и гармонично. В качестве декоративного оформления одежды древних жителей Азербайджана использовались также

медальоны, в основе пластического решения которых лежала плоскостная моделировка. Подобные медальоны отличались скудным декором – гладкая нетронутая поверхность изделий перекликались с фрагментами штампованных рисунков.

Видом платяных украшений албанского периода являлись нашиваемые на одежду бляшки. Они покрывали большую часть одежды, выполняя функцию декора (1). Своей формой они напоминали бляшки панцирных кольчуг древних воинов, которые исполняли исключительно утилитарную функцию.

Прикрепляемые к одежде бронзовые и золотые бляшки часто выделывали в виде зооморфных изображений. Интерес представляют бронзовые бляшки, датируемые II–IV веками, представленные в виде грифонов в технике тиснения. Подобного рода бронзовые и золотые бляшки нашивали также на головные уборы, пояса, обувь.

Период феодализма характеризуется развитием многих видов художественного ремесла, в том числе и ювелирного дела. Не последнее место в традиционном ювелирном производстве занимали платяные украшения. Тому примером служит золотая булавка, обнаруженная в Баку на территории Дворца Ширваншахов и датируемая XV веком. Булавка дана в форме шести лепесткового цветка с крупным бирюзовым камнем посередине, а в шести лепестках сделаны вставки из отшлифованного камня красного цвета. С обратной стороны украшения припаяна застежка (2, т.IV, рис.7).

Большая часть платяных украшений относилась к закрепляющей, застегивающей группе. Пуговицы носили как утилитарный, так и декоративный характер. Они служили застежками нательных рубаш, ворот которых оформлялся рядом близко посаженных золотых и серебряных пуговиц. Оригинальное оформление боковых вырезов рубахи и подола, было представлено полосой ткани с одним рядом золотых или серебряных монет, и вторым – из штампованных бляшек пилек.

Пуговицы крепили к отворотам верхней женской плечевой одежды архалыг. Для шитья архалыгов употребляли бархат, тирма и различные парчовые ткани. Архалыги богато украшали различными тесемками, золотыми кружевами. Женщины высшего сословия декорировали архалыги золотыми и серебряными дутыми пуговицами «гоза».

Пуговицы изготовляли двумя способами – методом штампа и в басменной технике. Штампованные пуговицы были круглой формы и декорировались шестилучевой звездой в окружении тисненных перл. В басменной технике выделывали полые пуговицы «гоза дюйма», представленные в виде бутонов и составленные из двух полусфер, поверхность которых декорировали растительным орнаментом. Подобным орнаментом оформлялись золотые или позолоченные подвески «гушпарадюйма», напоминающие по форме куполки. Ими обшивали декольте верхней одежды женщин. Прикрепленные посредством длинной полой трубочки, штампованные полусферы дополнялись множеством подвесок, выделанных в виде орнаментированных листиков. Украшением ворота служили «яхалыг», а подола «этеклик».

Женщины богатых сословий украшали одежду подвесками, которые крепили к краям верхней плечевой одежды и подолу юбки, типичными из которых были «этеклик». Подобный вид украшений был представлен монетами российской чеканки, а также ритмичным рядом золотых и серебряных бляшек «пиляк». Кроме того, одежда женщин обогащалась полоской декоративной ткани, на которую крепили золоченные детали в виде злака – «арпа» (ячмень), орнаментальных элементов «медахил», «навваби», «бёйрей гызыл» и др. Иногда подобного рода подвески собирали в низку и крепили непосредственно к подолу платья. Бляшками в форме листиков оформляли и рукава верхней одежды.

Существовали и самостоятельные по форме украшения одежды, применяемые парно. Это «мейзыргабагы» – украшения для фартука, «готаг» – кисточка, «гармаг» – крючок.

Головные уборы женщин, отличающиеся региональным разнообразием, также декорировались ювелирными украшениями. Так, распространенный в Шеки, Губе и Шемахе головной убор «джутгу», представленный в виде волосяного мешочка, куда прятали волосы, обшивался бейкой, куда крепили украшение «джутгугабагы» или «алынгабагы» (букв. налобник) (3). В Ширванской зоне женщины покрывали головы богато декорированным художественной вышивкой арахчыном – своего рода тюбетейкой, которая в данном регионе называлась тсяк. Шитый из красного или зеленого бархата, тсяк на лобной части обшивали «тсяк габаг», состоящие из ряда сложных декоративных элементов – тремя-четырьмя рядами небольших, круглых, металлических пластинок, чаще золотых.

Таким образом, наряд зажиточной азербайджанки, составленный из роскошных дорогих тканей, нагроможденный богатой вышивкой, обогащался большим количеством фурнитуры, представленной в виде нашивных ювелирных украшений – декоративных пуговиц, бляшек, крючков и пр., подчеркивающих силуэт и формы женского костюма (4). Расположение тех или иных видов платяных украшений подчеркивало эффектный вырез, либо наоборот, прикрывало не особенно выгодные элементы одежды.

Украшениями из металла оформляли и мужскую одежду. Традиционным видом мужской одежды XIX века являлась чуха, шитая из сукна синего, черного, серого или бежевого цвета. Шитую в талию с цельнокроеной основой, чуха делали с треугольным вырезом. На нагрудную часть чуха с двух сторон нашивались газырьницы, представленные в виде вертикально простроченных карманов. В образовавшиеся таким образом пазы помещали газыри – вязня по 9-11 штук с каждой стороны. Отсюда и название подобного типа мужской одежды – вязняли чуха. Служившие первоначально карманами для патронов, впоследствии в ходе эволюции приобрели чисто декоративный характер. Газыри стали делать деревянными, в верхней выступающей из гнезд части они имели колпачки из золота, серебра с чернью или позолотой и слоновой костью. Иногда от газырей вверх отходили золотые или серебряные цепочки, которые затем соединялись вместе декоративной розеткой, выполненной в басменной технике и расположенной на уровне плеч.

Необходимым элементом традиционного мужского костюма азербайджанцев являлся наборный ременной пояс, на который нанизывались металлические (у богатых серебряные) пряжки, звенья и подвески, а также богатое оружие: пистолет, шашка, кинжал. Пояса изготавливались путем закрепления металлических деталей-накладок на кожаной основе. Поясные детали декорировались в технике чернения и рельефной гравировки, насечки золотом и др. Широко было распространено литье по гравированной модели с последующей доработкой узора, нередко встречалась штамповка.

Таким образом, использование фурнитуры, представленной в виде ювелирных изделий, выполняющих функции закрепления и украшения одежды, играло существенную роль в декоративном решении национального костюма Азербайджана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизбекова П.А. Азербайджанская национальная одежда. М., 1972, 31 с., 99 л. илл.
2. Асланов Г.М., Голубкина И.И., Садыхзаде Ш.Г. Каталог золотых и серебряных предметов из археологических раскопок Азербайджана. Баку: Элм, 1966.

3. Садыхова С.Ю. Азербайджанский костюм XIX века как отражение декоративно-прикладного искусства. Баку: Элм, 2007, 192 с.

4. Эфендиев Р.С. Азербайджанский костюм. Баку, 1963, 36 с.

**Диссертант Азербайджанской Государственной
Академии Художеств
e-mail: natavangallery@gmail.com*

Natəvan Əliyeva

AZƏRBAYCAN MİLLİ GEYİMİNDƏ BƏZƏK ƏŞYALARININ DEKORATİV ROLU

Azərbaycan milli geyiminin kompozisiyasına paltarın siluetini və formasını vurğulayan, metal dekorativ ornamentlərlə təmsil olunan, tikilmiş zinət əşyaları - düymələr, qarmaqlar və s. şəkildə təqdim olunan zinət əşyaları daxildir. Qədim Azərbaycan ərazisində eramızdan əvvəl son iki minilliyin astanasında nəzərə çarpan metal emalında böyük nailiyyətlərin səbəbi olan bu cür bəzəklər tunc və erkən dəmir dövründən hazırlanıb. Bu, həm utilitar, həm də dekorativ məqsədlər üçün istifadə olunan metal aksesuarların hazırlanması texnikasının təkmilləşdirilməsinə səbəb olmuşdur.

Açar sözlər: *aksesuar, dekorativ, metal, milli, kostyum, Azərbaycan, dekorasiya.*

Natavan Aliyeva

DECORATIVE ROLE OF ACCESSORIES IN AZERBAIJAN'S NATIONAL COSTUME

The composition of the national costume of Azerbaijan includes accessories, represented by metal decorations, presented in the form of embroidered jewelry - buttons, plaques, hooks, etc., emphasizing the silhouette and shape of the costume. Such decorations have been made since the period of bronze and early iron, which is the reason for the great achievements in metalworking, noticeable on the verge of the last two millennia BC in the territory of ancient Azerbaijan. This led to the improvement of the technique of making metal fittings, used both for utilitarian and decorative purposes.

Keywords: *accessories, decorative, metal, national, costume, Azerbaijan, decoration.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 25.05.2022

UOT 78(100)

GUNEL SOLTANZADE

MANIFESTATION OF THE "INTERNAL" AND "EXTERNAL" SIDES OF THE GLOBALIZATION PROCESS AND ITS IMPACT ON AZERBAIJANI MUSIC CULTURE

The article as in human life, current events in the world especially, the invisible "internal" of the globalization process, and is dedicated to lighting "external" visible parties in the context of the interaction of the parties involved. The relevance of the research is to determine the impact of globalization on Azerbaijani music culture, as well as the search for solutions to the problems that arise with it. For a comprehensive study of the problem, especially the Eastern "inner-outer" worldview is taken as a basis for the reference to the concept.

The article notes that the reason why the process of globalization cannot completely erase the national moral values of any nation can be explained by the fact that the people have a genetic memory. The genetic memory of the Azerbaijani people is passed down from generation to generation, harmony in the global sense is associated with the tradition of mugham, which is perceived as a process, and the art of singing. In this meaning, finding a way out of a difficult situation with the providing the nationality, specificity and uniqueness of music culture can manifest itself in the adoption of the requirements of the globalization process.

Keywords: globalization, mugham, "internal and external", Eastern worldview, genetic memory.

Recently, there is a tendency of lightening any problem from different angles in scientific research, which attract attention with their urgency, and creates a basis for determining its versatility. During the historical period in which we live, the complex study of positive or negative effects to the continuation of created events under the condition of globalization, including their analysis is similar to them all.

Understanding the nature of the process of globalization covering the whole world and the study of its influence is one of the most important issues in modern scientific thought. It is no coincidence that the interest of culturologists, philosophers sociologists and researchers in other fields of science in the study of the process of globalization this problem is one of the topics that attracts the attention of humanitarian experts. In this regard, in the presented article the main goal is to study the process of globalization from the point of view of "external", is visible and "internal", is invisible side of the relationship, and highlighting its impact on Azerbaijani music culture.

Globalization is a process of integration and unification in the global economic, political, religious and cultural spheres. Researchers referring to this, which manifests itself in these areas, which are closely related to human life emphasizes the versatility of globalization, which is assessed as "a very important, interesting, tsunami-like an event in the history of civilization and mankind" (A.Aliyev) [1], and tries to clarify questions about the positive or negative effects of this process.

Among the above-mentioned areas of the globalization process to study the impact of culture, especially music culture is important in the scientific thought. This is due to the fact that the culture as a whole, especially in terms of the essence of the Azerbaijani music culture in itself, that is, in the sample of "gathering knowledge and spreading knowledge", the "internal" and the "external" act as a manifestation of the interaction of the parties. In scientific thought as an example, the researcher S.M. Farhadova's statement on the "reflection of the "internal" side of mugam and the "external" side of the art of ashug" in the Azerbaijani music culture, as a whole creates a basis for defining the diversity of Azerbaijani music culture. In this sense, in the researcher's source "Muga-monody as a type of thinking", one of the branches of Azerbaijani

music culture, it means, "the energy of thought directed towards the mugam itself", to equate the other, that is, "the tradition of ozan-ashug, with the energy of thought open to the outside world" is a reason of great interest [7, 334].

In this study, it should be noted that it is not accidental that the relationship in the article, instead of "internal" - "external" of the process of globalization, "internal"- "external" is presented in the context of interdependence. Thus, the "internal" of this Eastern worldview is not the visible side, the "external" is the invisible side and comes from its connection.

Acquaintance with sources shows that the process of globalization, which we are witnessing today is constantly reflected in the events of the past centuries. That is, being witness of this process in the history of mankind (in itself) proves that it is not a new event. Simply characterizing the 20th and 21st centuries as a period of global communications and general information has given impetus to a new stage of the globalization process. In this sense, the views of researcher V.G.Fedotova are very attractive: "The first globalization that lasted since the 80s of 19th century to the World War I, unlike the second globalization that took place in the late 20th century was the dominant economic process that resulting in the start of World War I, did not save the world from the conflicts. The second globalization in the information technology of the leading western countries (heads of government) the decisions on the development of global trade, set successes in motion as well as in information technology. However, the experience of globalization is reflected in the formation of its global market because it is wider and more diverse than economic purposes, so its social and cultural consequences have also been different for various societies" [8. P. 59].

It should be noted that the second half of the 19th century, it means described by the researcher V.G. Fedotova as the first globalization period, manifested itself as a period of revival in Azerbaijani music culture, mugham culture, which is professional music with oral tradition, and the art of singing has found its widespread expression. For example, in the major cultural centers of Azerbaijan at that time, such as Shusha, Shamakhi, Shirvan and Baku the activities of music assemblies, as well as music schools, are best examples of this.

As we know, the daily development of information technology in all areas allow people's lives to become easier and resolve many issues quickly. The elimination of borders, creates condition for travelling comfortably to different countries and to get acquainted with the cultures of other nations. However, it should be noted that the effects of globalization on improving people's lives no matter how positive it may seem, researchers also emphasize the disadvantages of this process. This is directly related to the fact that the process of globalization threatens to destroy the cultures of both large and small nations. For example, the opinion of the researcher N.V. Rosenberg on this issue is very attractive: "On the one hand, the globalization of culture in the modern world expansion of cultural ties as a mediator in the rapprochement of peoples can be considered as a positive event related to communication. On the other hand, non-critical assimilation of cultural samples and patterns of behavior leads to the loss of cultural richness, especially those who adopt each other's fashion, habits, lifestyle and even way of thinking, as a result of the same type, deprived of individuality and originality, it only applies to ordinary young people" [5. p. 112-113]. For this reason, research on the process of globalization should be covered on the basis of the "internal-external" principle, that allows assumptions to be made in determining what events humanity as a whole will face in the future.

As for the second globalization, this period can be characterized as a period of high development of scientific thought and technology. And here arises the following question in this regard: what are the reasons for the negative aspects of the globalization process? It is known that the historical period we live in requires adaptation to new conditions. For this reason, it is

directly related to the spiritual purification of man, many areas that promote spiritual growth, unlike in previous centuries, it is gradually losing its true nature, moving away from its commitment to higher principles. As a result, these areas are the disseminators of deep philosophical ideas and association with more fun limited it to a narrow framework. It is no coincidence that the world order in the global sense, the relation of harmonious music to the field of art, in many cases, the promotion of entertaining music does not allow us to comprehend the true nature of this phenomenon. Unfortunately, these trends with the help of the media in a sense, mass "propaganda" threatens to move away from national roots and traditional music.

Of course, as the musical culture of other nations, it is impossible for the Azerbaijani music culture to be left out of the influence of the processes taking place in all over the world. However, as it mentioned above, adherence to the principles of the Eastern worldview, connection with national roots and traditions, does not allow Azerbaijani music culture to be fully influenced by new trends. Thus, the connection of Azerbaijani music culture with the tradition creates the basis for adapting to the new conditions brought by the process of globalization without loss.

It should be noted that it is not accidental that the process of globalization is studied in the context of the "internal-external" principle. Thus, the "internal" is invisible that directed to the spiritual world and the principle of the "internal-external", which is the reflection of the unity of the "external" sides, that is visible and directed to the material world, in the past played an important role in the comprehensive coverage of various issues. This is as one of the manifestations of the binary relationship of the "internal-external" principle associated with the Eastern worldview, with two eternal beginnings - "good - evil" (according to Zoroastrianism), with a shady and sunny side - with "in - yan" (basic concepts of ancient Chinese philosophy), etc. comes forward from the sound. That is, since the earliest times of mankind to the present day, in explaining the essence of events in nature and society the reference to this principle shows its irreplaceability. It should also be noted that in the sample of "self-other" binary relations the principle of "internal-external" accepting the existence of the Eastern worldview, and creating their own concepts based on this foundation has also been a reference source for many Western researchers.

Acquaintance with sources shows that researchers emphasize the existence of two opposing positions on the process of globalization. In this meaning, according to the article "National cultures as a challenge to globalization", "Integration and fragmentation of the world as different aspects of a single process, globalization and regionalization not only complement each other, at the same time, of course, they support each other. Stability of dichotomous thinking with its contradictions (integration-disintegration, homogeneity-heterogeneity, globalization-localization) is also preserved as a result of the analysis of culture, where it takes the form of a dialectic of local and global, traditional and liberal-democratic values" [5.p. 116]. In this opinion that put forward by researcher N.V. Rosenberg, at the heart of the obvious process of globalization creating a unified picture of any event determined that stands the "internal-external" principle.

As it can be seen, in the example of "conflicts of dichotomous thinking", disintegration-integration related to the process of globalization, homogeneity-heterogeneity, localization-globalization pairs show itself as a manifestation of the "internal-external" principle. For proving the above mentioned in the sample of the "glocalization-globalization" pair, which is related to the process of globalization consider the manifestation of the "internal-external" concept.

As it is known, the term of "glocalization" added into scientific thought by the English

sociologist R. Robertson is a combination of the words "global" and "local". As a result of the impact of globalization for analyzing changes in national cultures this term included in the scientific lexicon means the union of two opposite parties, it means the simultaneous activity of two different parties. It is not accidental that researcher N.V. Rosenberg puts forward the following idea in the explanation of this term: "Glocalization means the simultaneous realization of globalization and localization: economy, information and mass culture globalize, at the same time the localization of national cultures, the protection of their own identities occurs" [5. p. 113]. It should be noted, simultaneous activity of two opposite parties has been characteristic of the Eastern worldview, which promotes the world as a whole. In this sense, according to the researcher it is possible to follow the connection of the essence of the term "glocalization" with the principle of "internal-external". From all this we can conclude that the rapid process of globalization in the world, at the same time, stimulated the activation of the reverse process that led to the formation of localization. This, in turn, is like the "internal-external" principle, also shows that the processes of "glocalization" and "globalization" cannot be understood separately.

It should be noted that the problem of globalization is also being investigated by Azerbaijani researchers. In this sense, the opinion of culturologist Aydin Abilov on the issue is interesting: "Globalization brings with itself the new values, systems, worldviews and different philosophies. This philosophy is sometimes used by indigenous peoples and nations, as well as coincide with the national moral values of Azerbaijanis, or in some sense can be the opposite" (A.Abilov) [1]. As it can be seen, a researcher who emphasizes the complexity of the issue speaks about the impact of globalization on the worldview, national moral values. However, it should be noted that globalization, which brings with itself a new worldview, values and a different philosophy, not only Azerbaijanis, as well as can influence the worldview and national moral values of other nations, especially the Russians. In this sense, like the people of Azerbaijan, taking into account the specific way of thinking, philosophy of life and national moral values of the Russian people, the question of whether globalization can be linked to a new philosophy requires a really in-depth study. Thus, the process of globalization, which brings with it "new values, systems, worldviews and different philosophies" at the same time, it can lead to unresolved problems in the future.

Acquaintance with sources shows that some researchers do not need to confirm the process of globalization so far, emphasize that it has given impetus to the re-understanding of issues related to national moral values and traditional culture. In this sense, the opinion of the researcher M.A. Birukova attracts attention: "Attention to the protection of national culture in the context of globalization, each nation's sense of appreciation for the uniqueness and richness of its own culture has increased dramatically. It can be said that the preservation of local national traditions and characteristics means a global phenomenon" [8. p. 113].

It is impossible to disagree with the opinion of the researcher M.A. Birukova. Because it is really against the background of events happening all over the world efforts to preserve the national identity of any culture primarily in this complex historical period is directly related to the preservation of the destiny of the people who are the bearers of that culture.

Culture as a whole reflects the worldview of each nation, is a field that represents the way of thinking through various means of expression. According to researcher A.I. Golishev, "cultural globalization is a process of complex, universal, multifaceted and multi-layered socio-cultural integration of states, nations and ethnic groups." [3. p. 41] A.I. Golishev notes that in the culture of every nation "there are similar values and ideals, generally accepted norms and rules of conduct for people, which is considered universal and worldwide" [3. p. 41]. From the researcher's point of view, it can be concluded that because it creates a fear of erasing universal

ideas as a whole, the process of globalization is considered an equally dangerous event for all peoples, regardless of their size. Researcher G.N. Seyidova's views on this issue are also noteworthy: "Ideally, globalization should expand the area of cultural communication, the exchange of new technologies and achievements in science and technology. However, globalization is destroying the foundations of existing societies, their cultural laws, their spiritual heritage and their uniqueness and richness. After all, culture, as an immune system of society, will not always be able to withstand negative external influences during its destruction. In reality, we observe the global spread of Western norms, ideals and values" [6. p. 141].

According to sources, the existence of each nation has its own meaning, which is "written" in its culture. For great nations it is great. For small nations it is small" [2]. In other words, the researcher understands the meaning and function of each nation's own existence emphasizes that it can only be conveyed by national culture. But let's not forget that the national culture of each nation, along with its specificity and richness, at the same time, it represents the uniqueness of universal culture as a whole. In this sense, it is selected to perform an already existing function attempts to unite the culture of large or small nations under the name of "mass culture" can be considered as a step towards the eradication of the nationality and uniqueness of these peoples. For this reason, an in-depth study of the effects of globalization on national culture is not without reason. For example, Y.I. Knatko's "Intensity of information flow and frequent changes of cultural values does not allow a person to understand new values and ideals, to compare them with the values of ancient times" [4. p. 90] and this idea is already an example of how researchers sound the "alarm bell." From the researcher's point of view, it can be concluded that in the face of the intensity of the flow of information and the frequent changes in cultural values in the present period causes people to lose the points of reference they have turned to so far. Therefore, the main goal of man who falls into the vortex of the processes that taking place at present, is not to forget his connection with the spiritual world, to be a higher being and is the respect for the richness and uniqueness of the cultural values of the people to whom it belongs.

However, it should be noted that national moral values of any nation in the process of globalization, there is another reason why it cannot completely erase its worldview, this is due to the carrying genetic memory. Mugham culture, which is a bright example of the spiritual heritage and traditional culture of the Azerbaijani people and the art of ashug is a phenomenon that proves the existence of that genetic memory. Thus, on the basis of master-student relations based on oral traditions, professional music passed down from generation to generation, as well as mugam, which manifests itself as a carrier of conceptual thought and the art of ashug, being one of the oldest branches of oral Azerbaijani musical culture, has become an integral part of the worldview and spiritual world of the Azerbaijani people.

Another important point in the opinions put forward by researchers is that due to the coverage of Eastern and Western worldviews in the context of the concept of "internal-external". Acquaintance with sources shows that the Eastern world, which "collects" knowledge, for the Western world, which has always mastered and "distributed" that knowledge has aroused great interest. For great Western thinkers, philosophers, scientists and creators the Eastern worldview has been a point of reference, a source of inspiration. If it is possible to say so, in the rise of Western scientific thought and culture the Eastern world has an exceptional role. But at the same time, the East has also benefited from the innovations brought by the Western world. It is another example related to the existence of interaction between the East facing with the "internal" world, and the West oriented to the "external" world. It should be noted, because of Azerbaijani culture also reflects an irrational, spiritual beginning, carrier of the Eastern worldview, along with being an integral part of Eastern culture, in a rational, constructive way it has also benefited from the

cultural achievements of the Western world.

Assignment of any nation to the Eastern or Western worldview, in a sense, related to the geographical area inhabited by this people. For example, researcher B.M-Q. Kharsiyev puts forward the following opinion on this issue: "Against the background of the processes taking place in the Caucasus, as well as around the world the question of belonging to any civilization and the problem of globalization for peoples and territories that are not precisely integrated into one or another space of civilization began to gain special relevance. Due to its geographical location, the Caucasus is a historical "bridge" between West and East, is the intersection of civilizations that are enemies and sometimes mutually contradictory" [8. p. 109]. Apparently, the researcher's conclusion is that the reason why some cultures are not directly related to Western or Eastern civilization it is associated with the geographical area inhabited by the peoples who carry these cultures. Commenting on the researcher's opinion, we would like to note that the culture of the peoples living at the crossroads of Western and Eastern civilizations due to their geographical location it seems somewhat impossible to attribute it to the space of this or that civilization in the full sense. This can be applied, for example, to Azerbaijani culture. Geographically, Azerbaijan is located between Eastern and Western civilizations benefited from the influence of their two opposing worldviews. In other words, because it reflects an irrational, spiritual beginning Azerbaijani culture, which is a carrier of the Eastern worldview and an integral part of the Eastern culture at the same time, reflected the positive aspects of the cultural achievements of the Western world in terms of the rational, constructive side. The main reason for this is the carrier of the Eastern worldview and at the same time open to accepting the positive cultural achievements inherent in the Western world, due to the cessation of the concept of "internal-external" in the essence of Azerbaijani culture.

It should be noted that in terms of geographical location another characteristic of the peoples who have benefited from the positive aspects of Eastern and Western civilizations. This is the existence of highly developed principles of multiculturalism and tolerance in those nations. Azerbaijan has historically been a multicultural, tolerant country. Relying on the concept of "internal-external" in understanding the world created suitable condition for the Azerbaijani people to communicate with other nations, and opened wide opportunities for them to get acquainted with the national culture. It is no coincidence that the "internal-external" concept, in the context of "one's own and someone else's" relationship opened up opportunities for the preservation of Azerbaijani culture and its nationality interaction with other cultures.

Here the attractive point is that our views are in line with the views of culturologist Aydin Abilov, who expressed his position on this issue: "The first law of globalization is that whether you are an individual or a nation, you have to be open to everything that comes, you have to be tolerant, and secondly, you have to be intellectual. Without a word, an intellect, an illiterate person and a nation will be destroyed in globalization, will melt away, will be a part of other nations, ethnic groups, can be prevented this only by raising strong education, intellectual and scientific development to the world level and it is possible to reduce the impact of the negative effects of globalization" [1].

From the above, it is thought that as a carrier of spiritual knowledge acting as a propagandist of ideas that serve the spiritual purification and perfection of any nation, encourages its national values to become an example for other nations. It should be emphasized that the principles of multiculturalism and tolerance also refer to higher conceptual ideas that originate from national values.

From all this we can conclude that to study the essence of the process of globalization in the context of the "internal-external" principle and a study of the impact of this process on

Azerbaijani music culture, the perceived balance in the global sense of such complex issues show the expediency of complex coverage as it is a manifestation of proportion.

REFERENCE

1. Sultanova P. "Milli dəyərlər və qloballaşma məsələsində "qızıl orta" nı tapmağa çalışmalıyıq" Aydın xan Əbilli: "Qloballaşmanın gətirdiyi yeniliklər milli dəyərlərlə toqquşmamalı, əzəli mənəvi keyfiyyətlərin sərhədi qloballaşmanın sərhədlərinə qədər olmalıdır" 21.10.2010 <https://old.525.az/view.php?lang=az&menu=29&id=17461&type=1#gsc.tab=0>
2. Глобализация и традиционные культуры // Проза.ру <https://proza.ru/2011/04/29/109>.
3. Касаткин П.И. Глобализация культуры: проблемы и перспективы 2017'08 Власть. с. 40-48.
4. Кнатько Ю.И. Трансформация культуры в контексте современных глобализационных процессов. (Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств) с. 85-92.
5. Розенберг Н.В. Национальные культуры как вызов глобализации // Гуманитарные науки. Философия Humanities. Philosophy 111 University proceedings. Volga region. № 3 (31), 2014. с. 111-117.
6. Сеидова Г.Н. Глобализация и традиционная культура в Дагестане. Век глобализации. 1/2011. с. 140–147.
7. Фархадова С.Т. МУГА-монодия как тип мышления. Баку, Элм, 2001. 368 с.
8. Федотова В.Г. Глобализация и модернизация: фактор культуры // Философия и современность Знание. Понимание. Умение. 2017. №4. с. 58-69.

**AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı
E-mail:gzeyna@inbox.ru*

Günel Soltanzadə

QLOBALLAŞMA PROSESİNİN "BATIN"İ VƏ "ZAHİR"İ TƏRƏFLƏRİNİN TƏZAHÜRÜ VƏ ONUN AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNƏ TƏSİRİ

Məqalə insan həyatında olduğu kimi, dünyada cərəyan edən hadisələrin, xüsusilə də qloballaşma prosesinin "batın"i, görünməyən və "zahir"i, görünən tərəflərin qarşılıqlı əlaqəsi kontekstində işıqlandırılmasına həsr edilmişdir. Tədqiqatın aktuallığı qloballaşma prosesinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə göstərdiyi təsirin müəyyən edilməsi, eləcə də onun müşayiəti ilə meydana gələn problemlərin həlli yollarının axtarışı ilə bağlıdır. Qarşıya qoyulmuş problemin hərtərəfli şəkildə öyrənilməsi üçün Şərq dünyagörüşünə, xüsusilə də "batın-zahir" konsepsiyasına istinad əsas götürülmüşdür.

Məqələdə qeyd edilir ki, qloballaşma prosesinin hər hansı bir xalqın milli mənəvi dəyərlərini bütövlükdə silə bilməyəcəyinin səbəbi həmin xalqın genetik yaddaşa malik olması ilə izah edilə bilər. Azərbaycan xalqının genetik yaddaşı nəsildən-nəsilə ötürülən, qlobal mənada ahəngdarlıq, proses kimi qavranılan muğam ənənəsi və ozan-aşıq sənəti ilə bağlıdır. Bu mənada, yaranmış mürəkkəb vəziyyətdən çıxış yolunun tapılması musiqi mədəniyyətinin milliliyinin, spesifikliyinin, təkrarolunmazlığının qorunub saxlanılması şərtilə qloballaşma prosesinin tələblərinin qəbul edilməsi zəminində özünü büruzə verə bilər.

Açar sözlər: *qloballaşma, muğam, "batın-zahir", Şərq dünyagörüşü, genetik yaddaş*

Гюнель Султанзаде
«ВНУТРЕННИЕ» И «ВНЕШНИЕ» ПРОЯВЛЕНИЯ ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА АЗЕРБАЙДЖАНСКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

В статье основное внимание уделяется вопросу о взаимодействии «внутренней», невидимой и «внешней», видимой стороне, которая проявляет себя в процессе глобализации, а также в событиях, происходящих в мире, и в жизни человека. Актуальность исследования заключается в определении влияния глобализации на музыкальную культуру Азербайджана, а также в поиске решений проблем, которые возникают при этом. Комплексное изучение проблемы опирается на Восточное мировоззрение, в особенности на концепцию «внутреннее-внешнее».

В статье отмечается, что причина, по которой процесс глобализации не сможет полностью стереть своеобразность национальной культуры какой-либо нации, объясняется тем, что эта нация имеет свою генетическую память. Генетическая память азербайджанского народа связана с мугамной традицией, которая передается из поколения в поколение, воспринимается как процесс, и гармония в глобальном смысле. С этой точки зрения выход из сложной ситуации может проявляться в принятии требований процесса глобализации при условии сохранения национальности, специфичности и своеобразия музыкальной культуры.

Ключевые слова: *глобализация, мугам, «внутреннее-внешнее», Восточное мировоззрение, генетическая память.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022
Son variant 19.05.2022

АЙТЕН ЭФЕНДИЕВА*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ОФОРМИТЕЛЬСКИХ РАБОТ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА АЗЕРБАЙДЖАНА ЭЛЬДАРА МИКАИЛЗАДЕ

Статья посвящена творчеству Народного художника Азербайджана Эльдара Микаилзаде. К исследованию привлечено монументально-оформительское творчество видного художника. Анализу подвергается художественное оформление мечетей, расположенных на территории г.Баку. Отмечается, что разрабатывая дизайн интерьера мечетей, работая над каллиграфией, украшающей архитектурный декор, Эльдар Микаилзаде неуклонно обращается к традиционному историческому наследию, будь то орнамент, либо иные визуальные составляющие создаваемых им композиций.

Ключевые слова: художник, монументальный, памятник, мечеть, колорит, орнамент, элемент, национальный.

Значение монументально-декоративной живописи в среде обитания человека безусловно. Монументальное искусство как составная часть архитектурного и городского пространства, являющегося средой человеческого бытия, способствует поднятию уровня духовности человека.

Следует отметить, что монументальное искусство не является отдельным видом искусства – это совокупность различных видов искусств, включающая в себя архитектурные сооружения, скульптурные памятники, рельеф, стенную роспись, мозаику, витраж и пр. Все эти виды искусства объединены единым началом, направленным на создание монументального образа, являющегося выразителем своей эпохи, направленного на отражение идей, господствующих в тот или иной период времени (1).

Проблема синтеза в азербайджанском искусстве традиционно развивалась с древних времен. Многие области изобразительного искусства всегда были связаны друг с другом. Актуальным стала проблема соотношения архитектуры и монументального искусства, т.е. вопрос синтеза. Применение традиционного архитектурного стиля в новостройках определяет облик городов, обогащает их национальный колорит. Связь современной национальной архитектуры с изобразительным искусством – одна из актуальных задач градостроительного искусства.

Для выявления эстетической сущности монументально-декоративного искусства прибегают к использованию принципов технического исполнения живописина холсте, дереве, бумаге, стене и т.д. Требуется умение чувствовать и понимать способы отражения, философский смысл мира художественных образов, исполняемых художниками языком красок. Мир образов, охватываемых искусством живописи, очень широк, осмыслен и разнообразен. С этой точки зрения искусство живописи делится на ряд видов по художественной функции и на жанры по тематике и содержанию. Творчество Эльдара Микаилзаде в области монументальной живописи можно рассматривать как совокупность его достижений в области живописи, ковроткачества и каллиграфии.

Монументальная живопись, украшающая архитектурные сооружения и ансамбли, характеризуется возвышенным характером и рассчитана как на светские, так и на торжественные церемонии и ритуалы, проводимые в культовых сооружениях. И монументальные работы Эльдара Микаилзаде напрямую связаны с мечетями. Таким образом, он заложил основу проводимой в этом направлении работы в реалиях Азербайджана, реализовав художественный замысел центра религиозного поклонения. По его эскизам выпол-

нен интерьер и экстерьер главной святыни страны Тазапир (2006-2008 гг.) и Джума-мечети в Ичери Шехер (2005-2007 гг.), а также Дербентской (Россия) мечети (2010-2011 гг.), Мечеть Гобу (2013-2014 гг.) были радикально отремонтированы, приобрели привлекательный вид. Замечательны настенные росписи и надписи, созданные Эльдаром Микаилзаде на стыке национального орнамента и священных изречений. Работа, проделанная в мечетях, в целом является выражением удачного синтеза архитектуры и изобразительного искусства.

Эльдар Микаилзаде, принимавший активное участие в восстановлении Джума-мечети в Старом городе Ичеришехер, украсил ее художественное оформление стихами из Корана, выполненными как это было в древности на изразцах.

Джума-мечеть была построена в 1899 году бакинским миллионером, меценатом Гаджи Шейхали ага Дадашевым, который в целях благотворительности построил на месте развалин Джаме-мечети совершенно новую Джума-мечеть. В советское время мечеть функционировала как музей ковров. Джума-мечеть, действующая как мечеть с 1990-х годов, была капитально отремонтирована в 2008 году за счет средств государственного бюджета Азербайджанской Республики. Купол мечети небольшого диаметра завершает молитвенный зал квадратной формы с четырьмя колоннами в центральной части. В архитектуре здания использованы мотивы восточной и европейской классики. Во входном портале отражены основные принципы азербайджанской архитектуры: резьба по камню, широкая палитра узоров, художественная эпиграфика и др. Качество строительных и малярных работ по камню в основном идеальное.

В 2008 году специалисты-строители, архитекторы и художник Эльдар Микаилзаде полностью отреставрировали мечеть, установили современные системы отопления и освещения. На стенах мечети граверы работали ручным орнаментом, писали суры из Священного Корана и имена 5 членов Ахл аль-Бейт, которые являются священными в исламе. В 2006 году художник начал трудиться над художественным оформлением главного культового храма страны Тазапир, и в 2008 году успешно, на высоком уровне завершил эту работу.

История святыни восходит к XIV-XV векам. Исследователи подтверждают, что гробница мечети, существовавшая под глубокими слоями скал, принадлежала Абу Сайиду Абдуллаху, выдающемуся ученому и святому своего времени. Место, где находилась святыня, до середины прошлого века было известно как «Халфадам». Сегодня это район, где находится мечеть Тазапир. Со временем гробница Абу Сайида Абдуллы была разрушена. Однако люди, поверившие в чудо пира, не допустили его полного уничтожения.

Время от времени святыню ремонтировали бакинские дворяне. В 1817 году Гасымбек, зять последнего бакинского хана Гусейнгулу-хана, восстановил мечеть. Настоящее строительство храма началось в начале XX века. Так, примерно через 90 лет после капитальной реставрации мечети одна из богатейших верующих госпожа Набат Ходжабейгызы Ашурбейли-Рзаева начала строительство нового молельного дома на месте одноэтажной мечети. Рассказывают, что эта женщина, потомок Сеида Яхья Бакуви, обещала построить такую мечеть, и, сдержав свое обещание, продала последние украшения ради строительства этого здания. В связи с тем, что возведение новой мечети было произведено на месте древней могилы, она до сих пор называется мечетью Тазапир – Новый пир.

Мечеть, строительство которой было начато в 1905 году по проекту архитектора Зивербей Ахмедбекова, после смерти Набат Ашурбейли-Рзаевой было продолжено ее сыном и завершено в 1914 году.

Самым привлекательным новшеством мечети является ее интерьер. Здесь на стенах и под

куполом общей площадью 1400 квадратных метров использованы редкие образцы азербайджанской гравировки и восточного орнамента. Оконные конструкции купола, собранные из алтарной плитки и мрамора, обновлены и заменены решетчатыми деревянными окнами. Следует отметить, что вместо двухтонной люстры, которая тяжело давит на купол, установлены современные системы освещения. При этом в основном зале повесили 52 люстры, а в помещении, где молятся женщины, висят 5 люстр.

Поверхность дополнительных декоративных элементов мечети, вершины минаретов и надписи на поясах оформлены золотыми пластинами самой высокой пробы. Верх купола покрыт камнем Гызылга, где наряду с декоративными элементами в верхней части 6 раз повторяется слово «Ля ИлахаИллаллах» – «Нет божества, достойного поклонения, кроме Аллаха». Детали декоративной гравировки и надписи покрыты накладкой из высокопробного золота. Верх купола завершает каменный шпиль высотой 1,6 метра.

По поручению Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева в 2005 году был подготовлен проект восстановления мечети и реконструкции прилегающих территорий. Архитектурные работы над проектом были поручены А.Мамедову, реставрация – Ф.Миралаеву, внутренняя отделка – Э.Микаилову (2, 30). На территории комплекса мечети «Тазапир» были снесены одноэтажные неудобные здания и на месте построены 3 больших 5-этажных здания для административных зданий Управления мусульман Кавказа и учебных корпусов Бакинского исламского университета. 6 июля 2009 года, после реконструкции и строительных работ, состоялась торжественная церемония открытия с участием Президента Ильхама Алиева. Новая реставрация превратила мечеть в настоящее произведение искусства.

Внутренняя энергия, природный талант, глубокое чувство декора, бесконечный интерес к поиску новой художественной формы помогли Эльдару Микаилзаде создать произведения, имеющие большое общественное значение. Если продукт познания художника, его художественное мышление стало памятником и играет определенную роль в воспитании народного идейно-художественного и эстетического мышления, то он будет увековечен.

Эльдар Микаилзаде выполнил изысканные и прекрасные украшения фасадов и интерьеров в мечети Гобу (3, 14). В этих архитектурных украшениях использовалось множество художественных методов и средств. Кроме каменных деталей главного фасада, малого зала и резной мраморной решетки, в отделке здания широко использовались высокохудожественные керамические декоры.

Существует два типа керамических украшений. Одна из них состоит из крупной плитки, а другая – из мелкой мозаичной плитки стандартной раскройки. Красочные узоры, украшающие большой купол мечети, очень оригинальны. Надписи, сделанные Эльдаром Микаилзаде почерками куфи и насх в мечети Гобу, являются одной из важных особенностей его архитектурного убранства. Религиозные надписи либо помещались внутри медальонов, либо представлены в виде бордюров.

В орнаментальном декоре мечети Гобу преобладают тонкие и причудливые растительные мотивы, образованные цветными мелкими изразцами. При этом использовались геометрические орнаменты из восьмиугольных звезд и многоугольных плиток. Их внутренние поверхности заполнены растительными и эпиграфическими узорами. Очень небольшой размер росписи (размер отдельных изразцовых деталей уменьшен до 2-3 см), близость элементов растительного орнамента к природным формам придает убранству Голубой мечети своеобразие, отличающее его от убранства среднеазиатских изразцов. Кафедра-минбар, созданная известным ковровщиком и мастером орнамента Эльдаром

Микаилзаде и условно названная «Победа», задумана как часть художественно-исторической выставки «Карабахнаме». Подобно тому, как многообразие сюжетов карабахской тематики, представленное в графическом комментарии Народного художника Арифа Гусейнова, призвано раскрыть далекое прошлое нашей древней исторической земли, превращение кафедры в равноправный экспонат этой выставки в тот период также было призвано вселить в ее зрителей уверенность в освобождении от оккупации наших временно утраченных земель.

Хотя на первый взгляд художественный синтез произведений изобразительного и прикладного искусства не кажется реалистичным в классическом понимании, это единство напрямую связано с обретением стыка национальных духовных ценностей, а сохраненные в графических линиях исторические истины, вселяя в народ веру в победу над оккупантами, образуют поразительную связь с религиозно-психологическим смысловым значением деревянной кафедры, изготовленной из природных богатств страны.

Этот высокий художественно-эстетический минбар-кафедра, который украсит главный религиозный центр Шуши – мечеть Говхар-ага, был задуман автором для чтения первой Победной проповеди в честь освобождения наших земель. В этом смысле логично, что его представление на художественно-исторической выставке «Карабахнаме», будет воспринято теми, кто увидит в нем созидательно-духовный источник духовной уверенности в победе.

Общая композиция кафедры решена как художественное соединение каллиграфии с национальным орнаментом. Это единство можно наблюдать по всей поверхности сторон кафедры, которая имеет высоту 4,5 метра, длину 3,75 метра и ширину 1,10 метра.

Орнамент и письменное решение кафедры, мастерски выполненной в технике шебеке по дереву, отличается значительным изяществом. Эта элегантность, перекликающаяся с общим духом удивительной духовной ауры мечети, где собираются верующие, обладает богатством художественно-эстетического потенциала, который не оставит равнодушными окружающих. Автор добился этого, используя традиционные композиции «Хатаи», «Лечек-турунч», «Афшан», «Таглы» и др., которые применяются в нашем национальном ковроткачестве и очаровывают зрителей. Покрытие узора, состоящее в основном из элементов «ислими» и «гюль», выполнено в технике «шебеке», что позволило показать его изящество, а также своим плавным ритмом ощутить многочисленные источники красоты.

Изголовье кафедры окружено начертанием суры аль-Алак, первого откровения Священного Корана, словами «Бисмиллахир-рахманир-рахим» на двери и суры ан-Нур в верхнем переднем круге. Это гармонирует с общим духом и функцией кафедры, где даются советы, помогающие людям в их жизни и поведении.

Использование разноцветных сортов дуба, липы, березы и каштанов, выращенных в нашей стране, также сыграло важную роль в достижении привлекательности и эмоциональности броских украшений в целом. Благодаря контрасту и ритму, создаваемому разными оттенками этих деревьев, была достигнута игривость и эффектность декоративного покрытия минбара.

Разрабатывая дизайн интерьера мечетей, работая над каллиграфией, обогащающий архитектурный декор, Эльдар Микаилзаде неуклонно обращается к традиционному историческому наследию, будь то орнамент, либо иные визуальные составляющие создаваемых им композиций. Характеризуя монументальное искусство современного Азербайджана в целом более выражена тенденция художника к толерантности. Именно это позволило ему принять древние традиции как жизненное пространство, объединяю-

щее наше прошлое и настоящее. Всегда быть в поиске творчества – традиция, обеспечивающая целенаправленное развитие монументального искусства в Азербайджане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sadıqova A. Azərbaycan xalça sənəti XX əsrin ikinci yarısı / A. Sadıqova – Bakı – 2013.
2. Əliyeva, K. Xalçaçı rəssam: [Eldar Mikayıllov haqqında] // “Qobustan” – 1988, №2 – s.26-32.
3. Əliyev, Z. Eldar Mikayılzadə // Albom-kataloq. – Bakı: Letterpress – 2013.

**Докторант Азербайджанской Государственной
Академии Художеств
E-mail: A.zeynalova93@mail.ru*

Aytən Əfəndiyeva

AZƏRBAYCANIN XALQ RƏSSAMI ELДАР MİKAYILZADƏNİN MONUMENTAL TƏRTİBAT İŞLƏRİNİN BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məqalə Azərbaycanın xalq rəssamı Eldar Mikayılzadənin yaradıcılığına həsr olunub. Tədqiqata görkəmli rəssamın monumental dizayn işi cəlb edilib. Bakı ərazisində yerləşən məscidlərin dekorasiyası təhlil edilir. Qeyd olunur ki, Eldar Mikayılzadə məscidlərin interyer dizaynını işləyərkən, memarlıq dekorasiyasını bəzəyən xəttatlıq üzərində işləyərkən, istər ornament olsun, istərsə də yaratdığı kompozisiyaların digər vizual komponentləri olsun, ənənəvi tarixi irsə davamlı şəkildə müraciət edir.

Açar sözlər: rəssam, monumental, abidə, məscid, rəng, ornament, element, milli.

Aytən Efendieva

ARTISTIC FEATURES OF THE MONUMENTAL DESIGN WORKS OF THE PEOPLE'S ARTIST OF AZERBAIJAN ELДАР MIKAYILZADE

The article is devoted to the work of the People's Artist of Azerbaijan Eldar Mikayilzade. The study involved the monumental and design work of a prominent artist. The decoration of mosques located on the territory of Baku is subjected to analysis. It is noted that while developing the interior design of mosques, working on calligraphy that adorns the architectural decor, Eldar Mikayilzade steadily turns to the traditional historical heritage, whether it be an ornament or other visual components of the compositions he creates.

Keywords: artist, monumental, monument, mosque, color, ornament, element, national.

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022
Son variant 19.05.2022**

UOT 745/749

GÜNƏL QACAROVA*

ƏMƏKDAR RƏSSAM NÜSRƏT HACIYEVİN “SEHRLİ NAĞILLAR” KİTABINA ÇƏKDİYİ İLLÜSTRASIYALARIN BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Görkəmli rəssam Nüsrət Hacıyevin əsərləri üzərindəki araşdırma zamanı onun işıq və kölgənin predmetlərin canlandırılmasında, dinamikasında iştirak etdiyini görürük. Bu dinamika hadisələrin ekspressiyasını, canlılığını şux, təzadlı, qarışıq tonlar, eləcə də fiqurlar, elementlər, kompozisiyanın zənginliyi ilə tamaşaçısına çatdırır. Məqalədə 2004-cü ildə Tutu Uşaq Mədəniyyət Mərkəzinin nəşr etdirdiyi “Sehrlı nağıllar” kitabına rəssamın çəkdiyi illüstrasiyalar təhlil edilmişdir. Bu kitaba salınmış müxtəlif məzmunlu nağıllara çəkilmiş illüstrasiyalarda rəssam elə bir uğurlu kompozisiya seçmişdir ki, hadisələr oxucular üçün dərhal əyaniləşir.

Açar sözlər: qrafika, nağıl, sehirlər, rəssam, kitab, illüstrasiya, təsvir.

Azərbaycanın əməkdar rəssamı Nüsrət Hacıyevin illüstrasiya qəbilindən olan əsərlərinin kompozisiya quruluşundakı təsvir obyektlərinin bütün təsvir boyu qarşılıqlı əlaqəsi sayəsində yaratdıqları simmetriya və yaxud tarazlıq rəssamın uğurlu rəng münasibətləri əsasında öz mükəmməl həllini tapmışdır. Güclü rəng çalarları, dinamik ekspressiya, hərəkət və hadisələrə fəlsəfi baxışın səciyyələndirdiyi bu tipli əsərlərin bizə diktə etmək istədiyi hadisəni tərənnüm etmək üçün rəssam elə bir kompozisiya forması yaratmışdır ki, həmin səhnənin önündə və arxasında duran situasiya haqqında artıq fikir yaranır.

2004-cü ildə Tutu Uşaq Mədəniyyət Mərkəzinin 128 səhifədən ibarət “Sehrlı nağıllar” adlı kitabı dərc olunur. Nəfis tərtibatda nəşr edilmiş kitaba müxtəlif məzmunlu nağıllar daxil edilmişdir. Dinamik məzmunlu, sadə, anlaşıqlı dildə olan nağıllara edilmiş illüstrasiyaların da məhz bu prinsiplərə söykənməsi təbii haldır. Bu mənada Nüsrət Hacıyevin rəssamı olduğu kitabın bədii tərtibat xüsusiyyətlərini təqdirəlayiq hesab etmək olar. Müxtəlif kitablara verdiyi tərtibatlarda olduğu kimi, qeyd edilən silsilə üzrə illüstrasiyalarda da Azərbaycanın qədim mini-atür üslubunu yaşatmağa, müasirləşdirməyə, inkişaf etdirməyə çalışan rəssamın yaradıcılığında millilik hər zaman öndə olmuşdur.

Rəssamın qrafik formatda olan “Sehrlı nağıllar” silsiləsinə aid illüstrasiyalardan birinə diqqət edildikdə onun əsasən ştrixlərin vasitəsilə yaradıldığını görürük. Böyük rəng qammasından azad, sadəcə ağ və qara çalarların iştirak etdiyi tabloda rəssam yarasalar uçuşunu təsvir etmişdir. Burada lirik, duyğulu hisslər deyil, konkret bir məqamın çatdırılması məqsədilə elə bir səhnə üzərində kompozisiya yaratmışdır ki, əsərə tamaşa edən insanda xüsusi maraq yaranır.

Təbiətdə mövcud canlıların dinamik, fon və element arasındakı təzadlı formalarla təsvirinə yaradıcılığında, xüsusilə də qrafik tablolarında geniş yer verən rəssam N.Hacıyev insan təsvirlərinin iştirak etmədiyini, təbiətin öz dilində canlı obrazını yaratmaqla bir çox həssaslığı tərənnüm edən illüstrasiyaya müəlliflik edir.

Əsərin mövcudluq vasitəsi olan obyektlərin vasitəsilə məkanın bədii obrazının yaradılmasında əsas və daha təsirli məqamların dinamik çalarlarla, formalarla təsvirini verməklə rəssam bu tabloda qorxunu, həyəcanı, daxili təlatümü, təbiətin mülayim olduğu qədər də sərtliyini, hətta bəzən “qəddarlığını” elə təsvir dili ilə canlandırmışdır ki, tamaşaçı istənilən məkanda ona nəzər yetirəndə həmin abu-havaya daxil olur.

Cərgəylə uçan yarasaların əsasən qara-boz çalarları ağ fonda özünün kəskin aqressiyası ilə diqqəti çəkir. Onlar qanadlarını yana açaraq başlarını dik tutmuş halda hərəkəti, sürəti tərənnüm edirlər. Daha öndəki yarasanın “tamaşaçısını üzərinə hərəkət edən” sərtliyini daha tünd, arxa tərəfdəki

elementlərin isə getdikcə daha açıq çalarlara dəyişməsi ilə rəssam hava kəsiyində perspektivi, yaxınlıq və uzaqlıq ölçülərini həll etmişdir. Təsvir məkanında o, elementlər arasında ölçü anlayışını qabartmadan məqsədinə eyni rəngin müxtəlif çalarları ilə müvəffəqiyyətlə nail olmağı bacarmışdır.

“Sehrli nağıllar” silsiləsinə aid dinamikliyi, özünün hərəkətləri, hadisələrin əsasında dayanan əsasları açıqlayan səhnə tərənumü ilə diqqət çəkən illüstrasiyalardan birində ağ fonda tünd yaşıl rəngdə əjdahanın od püskürən bütün vücudu maraqla izlənilir. Əsərdə boynunu çevik bir formada geriye tərəf çəkərək bədəninin istiqaməti ilə tam olaraq əks dayanan başı ilə qəzəbli ifadəsini təqdim edir. Onun güclü ayaqlarının, iri caynaqlarının daha qabarıq görünməsi üçün rəssam onu boz daşların üzərində təsvir etmişdir.

Əsərdəki dinamizm əjdahanın yanlara açılmış qanadları, ağızını açaraq qəzəblənən sifət ifadəsi, eləcə də növbəti hərəkət üçün dayaq hesab etdiyi məkanın uyğun forması ilə diqqəti çəkir. Məkan dediyimiz səhnədə əlbəttə ki, heç bir element və ya detaldan istifadə edilməməsinə baxmayaraq verilmiş boşluğun özündə belə rəssamın hesab etdiyi məqsədəuyğunluq mifik obrazın daha qabarıq, və gərgin formasının verilməsinə nail olmasıdır. Əjdaha ağızını açaraq elə bir dinamizmdə təsvir edilmişdir ki, tamaşaçı sanki onun nəritisini duyar. Bu həssaslığı rəssam sadəcə rənglərin uyğun çalarları ilə deyil, cizgilərin incə detallarına qədər dəqiqliklə verilməsi ilə həll edə bilmişdir.

Görkəmli rəssamın illüstrasiyaları mətnə uyğunlaşdırması zamanı onun bir çox hallarda yazıların içindən keçərək “dolanan” illüstrativ nümunələr təqdim etdiyini də görürük. Sadəcə vərəqin bir hissəsində dayanaraq eyni formada davam edən tərtibatdan fərqli olaraq, N.Hacıyev sanki mətnlə təsvirlər arasında çox yaxın bir əlaqə yaradaraq onların arasındakı uyğunluq prinsipini hər zaman əsas tutmuşdur.

Qeyd edilənlərə misal olaraq “Sehrli nağıllar” silsiləsinə aid digər bir illüstrasiyada qayıq sürən obrazın verildiyi səhnədə rəssam onu mətnin arasından keçərək vərəqin sağından soluna qədər davam etməsini daha uyğun və ifadəli hesab etmişdir. Bu tipli bədiî həll sadəcə illüstrasiya ilə deyil, bütövlükdə bütün vərəq boyunca dinamiklik yaradaraq diqqəti özünə cəlb edir. Dalğalanan suları sürətlə geri çəkərək qayığın kürəklərini hərəkətə gətirən personaj gücdən bərəlməmiş gözlərini önə tərəf zilləmişdir. Bu baxışlarda rəssamın ifadə etdiyi dərin mənə xain və namərdliyi ifadə edir.

Personajın əynində qədim milli geyim üslubunun detallarının da uyğun formada verilməsini diqqətdə xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Bununla istedadlı sənətkar hər bir əsərin milli ruhuna söykənən dəyərləri heç bir zaman unutmamışdır. Xarakterik xüsusiyyətlər isə əsasən gözlərin, sifət cizgilərinin ifadəsində özünün uğurlu həllini tapmışdır.

Nüsrət Hacıyevin “Sehrli nağıllar” silsiləsinə daxil “İbrahim” adlı nağıla etdiyi illüstrasiyanın alovlu rəng çalarları xüsusilə diqqət çəkir. Əsərin mürəkkəb kompozisiyasına baxmayaraq onun anlaşıqlı ifadə vasitələri əsərin mükəmməl həllindən xəbər verir.

Nağıl mətnində İbrahimin yazılı təsviri bu cür canlandırılmışdır: “...İbrahim böyüyüb çatdı on səkkiz yaşına. Amma bir oğlan olmuşdu, bir oğlan olmuşdu ki, daha yemə, içmə xəttixalına, gül camalına tamaşa elə! Gözəllikdə misl-Yusif, qüvvətdə, bilikdə də misl-Rüstəm bir oğlan olmuşdu. Özü də dərrakəli bir cavan idi”. Bu nəqli təsvirin bədiî tərənnümünü rəssam İbrahimin güclü və yaraşığı simasında xarakterik cizgilər, milli elementlər vasitəsilə reallaşdırmışdır.

Azərbaycan miniatürünün ənənələrini uğurla davam etdirərək, onu müasir təfsirdə təqdim edən rəssam illüstrasiyanın fonunu qəhvəyi tonun tonal ləkələri ilə həll etmişdir. Alovun canlı təsir bağışlayan atəşinin istisini hiss etdirən fonun təsirini xüsusi vurğulamaq lazımdır. Xəncərini yerə qoyaraq əjdahalar üzərindəki qələbəsinə təmkinlə qarşılayan İbrahimin simasındakı səbir

və təvazökarlıq cizgiləri tamaşaçısını heyrtləndirməyə bilməz. İri dəmir sacın üstündə qaynayan əjdahaların başları isə özlərinin qəzəbli, vahimə dolu obrazları ilə əsərin mahiyyətində dayanan səhnə tərənnümünü xüsusi çalarlarla tamaşaçısına çatdırmağa xidmət edir.

Təsvirin kənar haşiyələrinin sol yuxarı və sağ aşağı hissəsində nəfis nəbati ornamentasiya verilmişdir ki, bütün bunlar orta əsrlər Azərbaycan miniatür sənətinin ənənələrinin davamı və eyni zamanda, müasir inkişafında əhəmiyyətli rola malik olması kimi dəyərləndirilir.

Hər birimizə yaxşı tanış olan “Göyçək Fatma” nağılına edilmiş illüstrasiyada hökm sürən dinamizm yenə də rəssamın dolğun rəng münasibətləri ilə həyata keçirilmişdir. Təbii ki, burada element və detalların, əsasən də personajların vasitəsilə qurulan kompozisiya quruluşunun dolğunluğu da əsas məsələdir.

Adı bizə nağıllardan tanış olan Naqqa balığının Göyçək Fatmanı udmağa çalışdığı səhnənin drammatizmini rəssam elə formalarla həll etmişdir ki, buradakı mübarizə, gərginlik, drammatizm, qorxu və həyəcan hissi özünün yüksək təsir gücünü yaşadır. Qoçaq balıqçının əlindəki iplə, Fatmanın qəhrəmanı olan igidin isə naqqa balığının quyuğundan yapışaraq onu sahilə doğru çəkən güclü qolların apardığı mübarizə səhnəsini rəssam təzadlı rəng həlli ilə daha gücləndirmişdir. Köpüklənən dəniz sularının sahilə vuran dalğaları arasında balığın və onun ağzında Fatmanın tərənnümü olduqca böyük maraq doğurur. Balıq gözləri bərəlməmiş halda başına gələnlərdən böyük həyəcan yaşayır. Bunu əsasən onun göz ifadəsində aydın görmək mümkündür. “Divbeçə” nağılına edilmiş illüstrasiyada rəssam ayın 15 gününü div, 15 gününü insan şəkli olan divin padşahın qızını qaçıraraq divlər ölkəsinə apardığı səhnənin bədii həllini vermişdir. Əsərdə Yerə atılmış toppuz, qalxan, daş hörgülü divar – bunlar hamısı nağılın qorxu dolu səhnələrini canlandıran vasitələrdir. Detaiların hər biri təsvirdəki boşluqları aradan qaldıraraq ona xüsusi dolğun, aydın şəkildə qavranılacaq məna dəyəri bəxş edir.

Divbeçə iplərlə sarıdığı padşah qızını çiyinləri üzərinə alaraq hərəkət edir. Onu daş qapılar arxasında görün digər divlər (ata və ana div) təəccüblə bu səhnəyə baxırlar. Daha sonrakı səhnələrdə padşah qızı Divbeçəni əbədi insana çevirərək onu insanlar arasına çıxaracaq. Bu mənada ilk səhnədən qəddarlığına baxmayaraq, sifət cizgilərində kiçik də olsa bir məsumluq ifadəsini qonduran rəssam sonrakı səhnələr üçün güman yaratmışdır.

“Sehrli nağıllar” silsiləsinə daxil olan “Daş üzük” də öz dinamik süjet xəttinə görə maraq doğurur. Bu dinamizmi illüstrasiyada qrafik janrın uyğun bədii ifadə vasitələri ilə yaradan rəssam miniatür janrının ənənələrindən uğurla istifadə etmişdir.

Kitab boyu bir qayda olaraq qəhvəyi çərçivə arasında, çox açıq qəhvəyi fon seçən rəssam təsvirlərin həllində də bir stili tutaraq kitabın ümumiyyə tabe edilməsinə çalışmış və təbii ki buna uğurla nail olmuşdur. Belə ki, ilanlar dünyasına gedən kiçik qəhrəmanın sərgüzəştləri ilə bağlı səhnənin həyəcan doğuran səhnəsindəki hərəkətli ifadə tamaşaçısını özünə cəlb edir.

“Şahzadə Bəndalı” nağılına edilmiş illüstrasiyada da qeyd edilən formada dinamiklik, hərəkətlilik öz yüksək bədii həllini tapmışdır. Sehrli xalçasının üzərində divlərin əlindən qurtardığı sevdidi qız ilə məmləkətə yol alan Bəndalının buludlar üzərindən uçduğunu tərənnüm edən səhnə kitabın tərtibat həllində xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Rəssam evlərin, sarayların, qədim şəhər görünüşünün daha kiçik verməklə uçan xalçanın şəhərdən nə qədər çox uzaqlaşdığını canlı şəkildə tərənnüm etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Əliyev, Z. Dəzgah qrafikasında obrazlı rəmzi ifadə vasitələri axtarışları // Qobustan jurnalı, – 2008, – №1.
- 2.Əliyev, Z., Xəlilov, A. Azərbaycan incəsənəti. – II-III hissələr. – Bakı: 2011, – 142 s.

3.Müzəffərli, D. Qloballaşma prosesində miniatür sənətinin qorunması // Mədəniyyət, – 2011,
– 30 dekabr, – s. 15.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının dissertantı
e-mail: gq-design@mail.ru*

Gunel Gajarova

**THE ARTISTIC FEATURE OF THE ILLUSTRATIONS MADE BY HONORED
ARTIST NUSRAT HAJIYEV TO THE BOOK "MAGIC TALES"**

During the investigation of the works of the outstanding artist Nusrat Hajiyev one can see that light and shadow are involved in the revitalization and dynamics of subjects. This dynamic delivers the expression of events, its vitality with bright, contrasting, mixed tones, as well as figures, elements, richness of composition to the audience. In the article the illustrations drawn by the artist to the book "Magic tales" published by Tutu Children's Cultural Center in 2004 are analyzed. In the illustrations drawn to fairy tales of various contents included in this book the artist chooses such a successful composition that the events become available to readers immediately.

Keywords: *graphics, fairy tale, magic, artist, book, illustration, description*

Гюнель Гачарова

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ЗАСЛУЖЕННОГО
ХУДОЖНИКА НУСРАТА ГАДЖИЕВА К КНИГЕ «ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ»**

При исследовании работ известного художника Нусрата Гаджиева мы видим, что свет и тень принимают активное участие в оживлении и динамике объектов в его творчестве. Эта динамика передает зрителю экспрессию и жизненность событий веселыми, контрастными, смешанными тонами, а также богатством фигур, элементов и композиции. В статье анализируются иллюстрации художника к книге «Волшебные сказки», изданной Детским культурным центром «Туту» в 2004 году. В иллюстрациях к сказкам разного содержания, вошедших в эту книгу, художник выбрал настолько удачную композицию, что события сразу становятся очевидными читателю.

Ключевые слова: *графика, сказка, волшебство, художник, книга, иллюстрация, описание.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

UOT 78

GÜNƏL EYVAZZADƏ*

PROFESSOR NİGAR USUBOVANIN PEDAQOJİ REPERTUARINDA KONSERT JANRININ İFAÇILIQ PRİNSİPLƏRİNƏ DAİR PRAKTİK GÖSTƏRİŞLƏRİ

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq namizədi, professor, istedadlı pianoçu Nigar xanım Usubovanın pedaqoji repertuarında konsert janrının ifaçılıq prinsiplərinə dair praktiki göstərişləri araşdırılmışdır. Nəzərə çatdırılmışdır ki, Nigar Usubova fərqli üslub xüsusiyyətlərinə malik olan bəstəkarların yaradıcılığına müraciət edərək, konsert janrının özünəməxsus ifaçılıq qanunauyğunluqlarını tələbələrinə aşılamişdır. Məqalədə Nigar Usubovanın daha çox müraciət etdiyi M.Ravelin və S.S.Prokofyevin fortepiano və orkestr üçün konsertlərinin ifasına dair tövsiyələri tələbələrinin müsahibələri arasında təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: Nigar Usubova, S.S.Prokofyev, ifaçılıq, konsert, pedaqoji fəaliyyət

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq namizədi, professor, istedadlı pianoçu Nigar xanım Usubova hərtərəfli pedaqoji fəaliyyətində bir çox bəstəkarların yaradıcılığına müraciət edərək, ən müxtəlif janrlı əsərləri pedaqoji repertuarına daxil etmişdir. Maraqlısı budur ki, Nigar Usubova pedaqoji repertuarda məhdudiyət yaratmadan müxtəlif səpkili əsərləri özünəməxsus tərzdə öyrətməyə bir növ uyğunlaşmışdı. Təbiidir ki, Nigar Usubova klassik əsərlər əsasında formalaşmış pedaqoq idi və bu xüsusiyyət onun bütün fəaliyyəti boyu nəzərə çarpırdı.

Bu baxımdan Nigar Usubovanın pedaqoji repertuarında konsert janrında yazılmış əsərlər üstünlük təşkil edir. Nigar xanım fərqli üslub xüsusiyyətlərinə malik olan bəstəkarların yaradıcılığına müraciət edərək, konsert janrının özünəməxsus ifaçılıq qanunauyğunluqlarını tələbələrinə aşılamişdir. Nigar xanım klassik bəstəkarların əsərləri ilə yanaşı, konsert janrında müxtəlif təmayülləri və ifaçılıq üsullarını ifadə edən konsert nümunələrinə daha çox üstünlük vermişdir. Tələbələrinin fikirlərinə əsaslanaraq bildiririk ki, Nigar xanım konsert janrında klassik əsərlərlə müasirliyin qovuşduğu əsərlərə daha çox üstünlük verirdi. Onu əsərin mürəkkəb texniki imkanları və ifaçılıq üsullarının müxtəlifliyi daha çox cəlb edirdi. Eyni zamanda bu müxtəliflik Nigar xanımın hərtərəfli pedaqoji fəaliyyətinin göstəricisi idi.

Nigar xanım pedaqoji repertuarında müxtəlif konsert nümunələrinə müraciət etsə də, təqdim olunan məqalədə iki müxtəlif musiqi üslubuna malik olan bəstəkarın – M.Ravelin və S.Prokofyevin konsertlərinin ifaçılıq prinsiplərinə dair müəyyən praktik göstərişləri nəzərə çatdırılmışdır.

Nigar Usubova pedaqoji repertuarında impressionist bəstəkarların əsərlərinə müntəzəm şəkildə müraciət etmişdir. Tələbələri ilə müsahibələrdən məlum olur ki, Nigar xanım repertuar seçimində hər bir tələbənin fərdi zövqünü də nəzərə alır və eyni zamanda onun da öz fikirlərini ifadə etməsi üçün imkan yaradırdı. Bu baxımdan Nigar Usubovanın pedaqoji repertuarında impressionist cərəyanının nümayəndəsi olan Moris Ravelin fortepiano və orkestr üçün G-dur konserti xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Onu da qeyd edək ki, M.Ravel musiqi tarixində və ümumiyyətlə, XX əsrin musiqisində parlaq simalardan biridir. Musiqidə impressionizmin yaradıcısı K.Debüssi olsa da, bu cərəyanın prinsipləri Ravelin yaradıcılığında özünəməxsus təfsirini tapmışdır. Impressionizm estetikasına bütünlüklə tabe olmayan Ravelin yaradıcılığında tədricən bu cərəyanın təsirindən uzaqlaşma prosesi müşahidə edilir ki, bu da M.Ravelin əsərlərində, xüsusilə G-dur konsertində nəzərə çarpır.

M.Ravelin fortepiano və orkestr üçün G-dur konserti görkəmli pianoçu Marqarita Lonqa

həsr edilmişdir. Bu konsertlə yanaşı, Ravel eyni zamanda Avstriya pianoçu Paul Vitkenşteynin sifarişi ilə sol əl üçün yazılmış D-dur konserti üzərində də işləyirdi. Lakin müharibənin tutqun çalarlarını ifadə edən ikinci konsert işıqlı, impressionizm cərəyanının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən G-dur konsertinin obrazlar aləminə mane ola bilməmişdir. Konsertin dərin dramatik obrazlarında bəstəkarın caz musiqisinin də elementlərinə müraciət etməsi nəzərə çarpır. Ravelin G-dur konsertində fortepiano ifaçılığı xüsusiyyətləri klassik ənənələrə əsaslanır. Pedaqoji repertuarında klassik ənənələrə əsaslanan Nigar Usubovanın bu əsərə müraciət etməsi elə buradan qaynaqlanır.

Fortepiano və orkestr üçün G-dur konserti 3 hissəlidir. Nigar Usubovanı burada ilk cəlb edən fortepiano fakturasının qeyri-adi tərzdə sadəliyidir. Bu sadəlik bəstəkarın erkən əsərlərinin faktura şəffaflığını xatırladır. Konsertin fakturasında Ravelin digər əsərləri ilə müqayisədə, oktavalı gedişlər, geniş həcmli passajlar, mürəkkəb ifaçılıq üslublarına rast gəlinmir. Sadə qam-mavari hərəkətlərin üstünlüyü, arpeciolu passajlar XIX əsrin əvvəlləri üçün xarakterik olan ifaçılıq üsullarını xatırladır. Nigar xanım iş prosesində məhz bu amil üzərində daha çox dayanırdı. Nigar Usubovanın tələbəsi olmuş Zemfira Şəfiyeva konsertin bu xüsusiyyəti üzərində müəlliminin yanaşmasını belə izah edirdi: “Nigar xanım iş prosesi zamanı dəfələrlə vurğulayırdı ki, bu sadəliyin daxilində bəstəkarın ciddi yanaşmasını ifadə etmək istəyini vurğulamaq mütləqdir” [1, Zemfira Şəfiyeva ilə müsahibədən].

Konsertdə neoklassisizmə xas olan xüsusiyyətlər də nəzərə çarpır. Nigar xanım bu konsertin ifası zamanı fortepiano alətinin tembr xüsusiyyətlərinin mükəmməlliyini, solist və orkestr arasında olan münasibətlərin dərinədən vurğulanmasını göstərməyi tələb edirdi.

Konsertin I hissəsi sonata formasında yazılmışdır. Əsas mövzunun fortepiano üçün fiqurasiaları üzərində keçən həyatsevər ruhlu musiqisi xalq melodiylarını xatırladır.

Nümunə 1



Nigar xanım əsərin obraz-emosional ruhunun bu hissədə açılmasını göstərirdi. Zemfira Şəfiyeva bildirir: “Nigar xanım burada fortepianoda bask xalq melodiylarının xüsusiyyətlərini özü alətdə ifa edərək göstərir və bu melodiyların səciyyəvi cəhətləri haqqında məlumat verirdi” [1, Zemfira Şəfiyeva ilə müsahibədən].

Əsas mövzuya qarşı dayanan kantilen xarakterli köməkçi mövzuda caz elementləri duyulur. Nigar Usubova xüsusilə fortepiano üçün solo epizodunda bu xüsusiyyətlərin açılmasına əhəmiyyət verirdi. Nigar Usubova konsertin ekspozisiya bölməsində bütün mövzuların obraz-emosional xarakterinin ifadə olunmasına xüsusilə cəhd edirdi və bildirirdi ki, “əsərin əsas xarakterini, əsas ideyasını ifadə etmək üçün ekspozisiyanı dərinədən göstərmək lazımdır” [1, Mədinə Cəbrayılova ilə müsahibədən].

Konsertin işlənmə bölməsində əsas mövzu tokkata xarakteri alır. Nigar Usubova konsertin bir çox ifaçılarının dedikləri kimi, burada “sanki qatarın təkərinin səsini imitasiya etməyi”

tövsiyə edirdi [1, Mədinə Cəbrayılova ilə müsahibədən]. Nigar xanım bu hissəni həmişə özü alət arxasında ifa edərək nümayiş etdirməyə üstünlük verirdi. Nigar xanım bildirdi ki, “konsertin işlənmə bölməsinin ifası pianoçudan məharət tələb edir. Çünki etüdə xas olan hərəkətlərin üstün olmasının qarşısının alınması üçün musiqi obrazının müxtəlifliyini və melodik inkişafı göstərmək əsas şərtidir” [1, Mədinə Cəbrayılova ilə müsahibədən]. Nigar xanım konsertin işlənmə bölməsində fortepiano fakturasının üstünlük təşkil etməsini göstərmək üçün ifaçının bütün texniki imkanlarını nəzərə almağı tövsiyə edirdi. Orkestrin şəffaflığa malik olması fortepiano alətinin üstünlüyünə imkan yaradırdı və Nigar xanım tələbələrindən bundan istifadə edərək əsərin əsas ideyasını daha qabarıq ifadə etməyi tövsiyə edirdi.

Nigar xanım konsertin repriza bölməsində fakturanın mürəkkəbləşməsinə nəzərə alaraq ifaçını bir növ əvvəldən buna doğru hazırlayırdı. Nigar xanım reprizada işlənmə bölməsindən irəli gələn xüsusiyyətlərin davamını tapmasını ifaçıdan göstərməyi tövsiyə edirdi. O, tokkatavari hərəkətlərin, politonal münasibətlərin, passaj effektlərin ifadə olunmasına xüsusilə cəhd edirdi. Konsertin lirik xarakterli ikinci hissəsi fortepiano alətinin imkanlarının daha qabarıq ifadə edilməsi baxımdan diqqəti cəlb edir. Melodiya işıqlı kədəri ifadə edərək, geniş diapazonludur və ritmik müxtəlifliyi ilə fərqlənir. Nigar xanım bu hissədə ifaçıdan əsas melodik hərəkəti göstərməyi tövsiyə etməsini Zemfira Şəfiyeva belə bildirir: “Ağır hərəkətlə geniş nəfəslilik melodiyanın sakit pianissimo fonunda göstərmək Nigar xanımın ikinci hissənin səslənməsində ifaçıdan əsas tələbi idi” [1, Zemfira Şəfiyeva ilə müsahibədən]. Yalnız ikinci hissənin orta bölməsində fortepianoda həyəcanlı passajların daxil olması dissonans səslənməni artırır və musiqiyə emosionallıq gətirir. Nigar xanım bu dəyişikliyin göstərilməsinə xüsusi əhəmiyyət verirdi.

Konsertin finalı hərəkətli və arasıkəsilməz inkişafa əsaslanan sürətli hissədir. Bu hissə ifaçıdan tempin ideal şəkildə saxlanılmasını tələb edir. Konsertin üçüncü hissəsində iki fərqli bölmə nəzərə çarpır. Nigar xanım bu bölmələrin qabarıq göstərilməsinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. Birinci element caz elementləri ilə zənginləşmiş tokkatadır. Bu hissədə əsas inkişaf xəttinin göstərilməsi solistin partiyası ilə bağlıdır. İkinci bölmə isə tarantellanı xatırladır və registrlərin qarşılaşmasına əsaslanır. Nigar xanım xüsusilə ikinci bölmədə ifaçının texniki imkanlarından fəal şəkildə istifadə edilməsinə çalışırdı. Z.Şəfiyeva bildirir: “Nigar xanım fortepiano sığrayışlı hərəkətlərini, musiqinin arasıkəsilməz fasiləsiz inkişafını göstərmək üçün diqqətli yanaşmağı və dəfələrlə bu hissəni ifa edərək dərinəndən duymağı tövsiyə edirdi. Eyni zamanda ifaçının yorulmasının qarşısının alınması üçün bu prosesə əvvəlcədən özünü hazırlamağı məsləhət edirdi” [1, Zemfira Şəfiyeva ilə müsahibədən].

Nigar Usubova hərtərəfli bir pedaqoq kimi müraciət etdiyi əsərlərdə fərqliliyi göstərməyə çalışırdı. Ravelin də konsertində Nigar xanım klassiklərə xas olan kompozisiyanın mütənəsibliyinin və daxili bütövlüyünün saxlanılmasına meyl edir.

XX əsrin görkəmli rus bəstəkarı və pianoçusu, musiqi tarixinə böyük bəstəkar kimi daxil olmuş Sergey Sergeyeviç Prokofyevin fortepiano yaradıcılığı Nigar Usubovanın pedaqoji reperturunda özünəməxsus yer tutmuşdur. Rus fortepiano ifaçılığı məktəbinin ən gözəl ənənələrinə yiyələnmiş Nigar Usubovanın təbii ki, yaradıcılığında rus bəstəkarlarının əsərlərinə üstünlük verməsi təsadüfi deyildir. Nigar Usubova rus bəstəkarlarının əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dərinəndən bələd idi və öz yaradıcılığında bu əsərləri dərinəndən duyaraq və eyni zamanda həm müəllimi A.B.Qoldenveyzerdən, həm də özünün təcrübəsi əsasında formalaşmış prinsiplərə üstünlük verərək ifa edilməsinə çalışırdı.

Bu baxımdan Nigar xanım pedaqoji repertuarına S.S.Prokofyevin fortepiano və orkestr üçün Des-dur konsertini də daxil etmiş və bu əsər onun daha çox müraciət etdiyi janr nümunəsidir. Məlumdur ki, S.Prokofyev yaradıcılığı həm musiqinin obrazlı məzmunu, həm də üslub

baxımından yenilikləri ilə zəngindir. Nigar Usubova da Prokofyev əsərlərinə müraciət edərkən “Prokofyev melodikası”, “Prokofyev harmoniyası” kimi ifadələrin musiqinin dili ilə göstərilməsinə çalışmışdır.

Nigar Usubovanın pedaqoji repertuara Prokofyev yaradıcılığına müraciət etməsinin bir çox səbəbləri vardır. Əvvəla, pianoçunun tələbələri ilə müsahibələrdən aydın olur ki, Nigar xanım daim yeniliklər axtarışında olan pedaqoq olmuşdur. Klassik ənənələrə bağlı olsa da, o, yalnız klassik çərçivədə qalmağa üstünlük vermir, eyni zamanda yeniliklərə, müasir musiqinin fərqliliklərinə əsaslanan əsərlərə müraciət etməsi ilə diqqəti cəlb edirdi. Bu baxımdan Nigar xanımın Prokofyevin konsertini pedaqoji repertuara daxil etməsi də onun pedaqoji prinsiplərində hərtərəfliyə üstünlük verməsindən qaynaqlanır.

Bəs Nigar xanımı Prokofyevin konsertində cəlb edən əsas xüsusiyyətlər nə idi? Bildiyimiz kimi, Prokofyev ənənəvi yolla getməyərək öz yolunu axtarıb tapan bir bəstəkar idi. Prokofyev klassik ənənələrdən imtina etmədən XX əsr bəstəkarı mövqeyindən çıxış edərək, bu ənənələrin yeni təfsirini təqdim etmişdir. Onun yaradıcılığında XIX əsrin klassik rus musiqisi ilə bağlılığı xüsusilə nəzərə çarpır. Eyni zamanda Prokofyevin fortepiano üslubu tamamilə fərqliliyi ilə də seçilir. XX əsr bəstəkarı mövqeyindən çıxış edən S.Prokofyev fortepiano alətinin təmiz instrumental təfsirini verərək, bunu klavişli zərb aləti kimi də yanaşır. Bəstəkarın musiqisi üçün enerjili, dinamik xarakterin təcəssümü olan tokkatavari səslənmələr, kəskin və iti vurğular səciyyəvidir. Bundan əlavə, sadə melodiylara və şəffaf fakturaya üstünlük verməsi də Nigar xanımın diqqətini bu əsərlərə yönəltdir.

Digər tərəfdən, bəstəkarın fortepiano üslubunu səciyyələndirən enerjiliyi çox vaxt klassisizmlə, Y.Haydnla, L.Bethovenin erkən yaradıcılığı ilə, həmçinin D.Skarlattı ilə əlaqələndirirlər. Bəzən onun əsərlərində impressionizm təmayülünün təsirini, bu cərəyanın musiqisinə yaxın olan boya və üsulların da olduğunu qeyd etmək olar. Nigar xanım Prokofyevin fortepiano ilə orkestr üçün 5 konsertindən 1 saylı Des-dur konsertinə müraciət etmişdir. Bəstəkarın fortepiano konserti janrında ilk əsəri olan bu nümunədə Nigar Usubovanı cəlb edən daha bir maraqlı xüsusiyyət əsərin bəstəkarın erkən yaradıcılıq dövrünə aid olması və üslub cəhətdən fərqliliyidir. Prokofyevin dəst-xəttinin başlıca cəhətləri, mövzu və obrazlar aləminin müxtəlifliyi bu əsərdə öz təsdiqini tapmışdır.

Qeyd edək ki, Prokofyevin fortepiano və orkestr üçün Des-dur konserti onun əsərləri içərisində həcmcə ən yığcamıdır və ümumilikdə əsər 15 dəqiqə ərzində səslənir. 1911-12-ci illərdə yazılmış bu əsər bəstəkarın erkən yaradıcılıq dövrünün ən səciyyəvi cəhətlərini özündə birləşdirir.

Konsert birhissəli olsa da, daxilən üç bölməyə ayrılır:

Allegro-brioso – ekspozisiya;

Andante Assai – orta epizod (gis-moll);

Allegro Scherchando – işlənmə və repriza.

İyirmi yaşlı bəstəkarın yazdığı bu əsər Nigar Usubovanın pedaqoji repertuarının ən dəyşməz əsərlərindən idi. Tələbəsi Firəngiz Hacıyevanın dediyinə əsasən: “Nigar xanım bu əsərdə rus klassisizminin və yeniliklərin qovuşmasını çox həssas şəkildə duyurdu və onu öz pedaqoji prinsipləri ilə qovuşdurmağa nail olurdu” [1, Firəngiz Hacıyeva ilə müsahibədən]. Konsertdə fortepiano ifaçılığı texnikasının ən mürəkkəb üsulları öz təzahürünü tapmışdır. Konsert formaca fərqli olduğu kimi, ifaçılıq üsullarının tətbiqi baxımından da seçilir. Kəskin təzadlılıq və həyati məzmunun qarşılaşması musiqinin inkişaf xəttində öz əksini tapmışdır.

Nümunə 2



Konsertin ilk bölməsində *ff* ahəngində oktavalı hərəkət ifaçıdan mükəmməl texniki imkanlara malik olmanı və sürətli hərəkətlilik əsərin obraz-emosional məzmununu qabarıq ifadə etməyi tələb edir. Firəngiz Hacıyeva bununla bağlı Nigar xanımın tövsiyələrini belə xatırlayır: “İlk xanələrdən başlayaraq Prokofyev musiqisinin fərqliliyini göstərmək lazımdır. Prokofyev üçün xarakterik olan kəskin və iti vurğular, enerjililik, dinamiklik və eyni zamanda daxili təmkinin nümayiş etdirilməsi özünü göstərməlidir” [1, Firəngiz Hacıyeva ilə müsahibədən]. Xüsusilə dinamik ahənglərin sürətlə bir-birini əvəzləməsi ifaçıda təcrübə və texniki hazırlıqlı olmanı formalaşdırır. Əsərin ilk xanələrindən etibarən qrafik tipli melodiyanın göstərilməsini Nigar xanım xüsusilə tövsiyə edirdi. Konsertin Poco piu mosso hissəsində əvvəlki səslənmədən fərqli olaraq tersiyalarla hərəkətin və stakkatolarla oktavalı sıçrayışların qabarıq göstərilməsinə cəhd edirdi. Firəngiz Hacıyeva bu barədə belə bildirir: “Nigar xanım hər dəfə özü alət arxasında əyləşərək əsərin bu hissəsinin özü ifa edərək göstərir və dəyərli tövsiyələrini verirdi” [1, Firəngiz Hacıyeva ilə müsahibədən].

Nigar xanım əsərin orta hissəsində hərəkətli oktavalı sıçrayışları daha qabarıq göstərmək üçün ifaçının texniki imkanlarından istifadə etməsini tövsiyə edirdi. Bu əsərin tokkatavari səslənmələri güclü emosiyaların ifadəsi kimi diqqəti cəlb edir. Nigar xanım əsərin əsas səciyyəvi cəhəti kimi tempin saxlanılmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Məlumdur ki, bu əsərdə tez-tez temp dəyişikliyi nəzərə çarpır və Nigar xanım bu xüsusiyyətin saxlanılmasına çalışırdı. Konsertin orta hissəsində kəskin ritmik hərəkətlər, xromatizm və alterasiyaların növbələşməsinə əsaslanan səsləniş ön plana çıxır. Nigar xanım bu hissədə Prokofyev musiqisi üçün səciyyəvi olan hərəkət tempini saxlamağa çalışırdı. Digər bir cəhət isə konsertin unison səslənişdə keçən bölməsində əllərin sürətli hərəkət istiqamətinin saxlanılmasıdır. Nigar xanım bu hissədə Prokofyevsayağı tərdə fortepianoya zərb aləti kimi yanaşmağı da tövsiyə edirdi və bildirirdi ki, kəskin səslənişə nail olmaq üçün mütləq şəkildə fortepiano alətini konsertin obraz-emosional məzmununa uyğunlaşdırmaq vacibdir.

Ümumiyyətlə, Prokofyevin musiqisinin Nigar xanımın tövsiyələri əsasında tələbələri tərəfindən ifa edilməsi əsərə xüsusi bir kolorit və fərqlilik bəxş edir. Nigar xanım bu əsərdə rus fortepiano ifaçılığı məktəbinin xüsusiyyətlərinə dərinlən bələd olan pedaqoq kimi çıxış edərək, müasir rus fortepiano məktəbinin səciyyəvi cəhətlərini ifadə etməyə nail olmuşdur. Bu mənada Prokofyevin əsəri Nigar xanımın pedaqoji repertuarında ən gərgin iş prosesi nəticəsində ərsəyə gələn əsər kimi dəyərləndirilə bilər.

Beləliklə, Nigar xanımın pedaqoji repertuarında konsert janrı nümunələrində yazılmış əsərlərin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə nəzər saldıqda bir sıra maraqlı cəhətlər diqqəti cəlb edir. Nigar

xanım klassik ənənələrə əsaslanan bu prinsipləri öz yaradıcılığında tətbiq edən bir pedaqoq idi. Onun tələbələrinə olan tövsiyələri rus fortepiano məktəbinin ənənələrinin davamı kimi qəbul edilə bilər. Xüsusilə, Qoldenveyzerin pedaqoji prinsipləri və tələbələrlə iş metodları Nigar xanımın əsaslandığı əsas xüsusiyyət idi. Bununla belə, Nigar xanım iş prosesi zamanı çoxillik təcrübəsinə əsaslanaraq öz pedaqoji baxışlarını da formalaşdırmış və bunu bir çox əsərlərin öyrənilməsi zamanı tətbiq edirdi. Bu baxımdan Nigar xanımın konsert janrında iki ən müxtəlif məktəbi təmsil edən bəstəkarın yaradıcılığına müraciət etməsi onun pedaqoji ustalığından və məharətindən irəli gəlmişdir. Konsertlərin təhlili zamanı üzə çıxan xüsusiyyətlərdən biri odur ki, Nigar xanım iş prosesində hər bir bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətlərini nəzərə alırdı. Bu baxımdan M.Ravelin impressionizm cərəyanına, S.Prokofyevin isə müasir musiqi üslublarına əsaslanması Nigar xanımın metodiki tövsiyələrində öz əksini tapmışdır. Nigar xanımın tələbələrinə istinadən demək olar ki, o, ilk növbədə hər bir bəstəkarın fortepiano əsərlərinə xas olan xüsusiyyətləri ifadə etməyi mütləq şəkildə tövsiyə edirdi. Bundan sonra isə artıq əsərin ifaçılıq xüsusiyyətləri və texniki imkanlarını nəzərə almağa başlayırdı. Hesab edirdi ki, janrdan asılı olmayaraq, hər bir əsərin ifası onun müəllifinin dəst-xəttini ifadə etməlidir. Bu baxımdan yanaşanda Nigar Usubovanın konsertlərin ifası zamanı əhəmiyyət verdiyi əsas cəhət əsərin obraz-emosional xüsusiyyətlərinin qabarıq ifadə olunmasıdır. Nigar Usubovanın konsert janrının ifası ilə bağlı metodiki tövsiyələri bu gün də öz əhəmiyyətini saxlayır və tələbələrinin pedaqoji fəaliyyətində davam etdirilir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Müəllifin Nigar Usubovanın tələbələri ilə müsahibələri.
- 2.Nigar Usubovanın şəxsi arxivi. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası.
- 3.Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
- 4.Şəfiyeva, Z.M. Pedal işlətmə məsələləri haqda: Forteplano fakültəsinin tələbələri üçün metodik tövsiyələr/ Z.M.Şəfiyeva. – Bakı: – 1992. – 21 s.
- 5.Арановский, М.Г.Мелодика С.Прокофьева. Исследовательские очерки. / М.Г. Арановский. – Ленинград: Музыка, – 1961. – 231 с.
- 6.Арановский, М.Г. Проблемы музыкального мышления / М.Г. Арановский. – Москва: Музыка, – 1974. – 262 с.
- 7.Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. / Л.Е.Гаккель. – Москва: Советский композитор, – 1990. – 286 с.

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
e-mail:eyvazzadegun@gmail.com*

Gunel Eyvazzadeh

GENRE OF THE CONCERTO IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE OF PROFESSOR NIGAR USUBOVA PRACTICAL RECOMMENDATIONS ON THE PRINCIPLES OF EXECUTION

The presented article discusses practical instructions on the principles of performing the concerto genre in the pedagogical repertoire of the honored worker of arts of the Republic of Azerbaijan, candidate of art history, professor, talented pianist Nigar Usubova. It is noted that Nigar Usubova, referring to the work of composers with different stylistic features, instilled in

her students unique performing examples of the concert genre. The article analyzes the recommendations of Nigar Usubova on the performance of concertos for piano and orchestra by M. Ravel and S.S.Prokofiev, based on student conversations.

Keywords: *Nigar Usubova, S.S.Prokofiev, performance, concert, pedagogical activity.*

Гюнэль Эйвазаде

**ЖАНР КОНЦЕРТА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ПРОФЕССОРА
НИГЯР УСУБОВОЙ ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРИНЦИПАМ
ИСПОЛНЕНИЯ**

В представленной статье рассматриваются практические указания по принципам исполнения концертного жанра в педагогическом репертуаре заслуженного деятеля искусств Азербайджанской Республики, кандидата искусствоведения, профессора, талантливой пианистки Нигяр Усубовой. Отмечено, что Нигяр Усубова, обращаясь к творчеству композиторов с разными стилистическими особенностями, прививала своим ученикам уникальные исполнительские образцы концертного жанра. В статье анализируются рекомендации Нигяр Усубовой, по исполнению концертов для фортепиано с оркестром М.Равеля и С.С.Прокофьева, основанные на студенческих беседах.

Ключевые слова: *Нигяр Усубова, С.С.Прокофьев, исполнительство, концерт, педагогическая деятельность.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 12.04.2022

Son variant 24.05.2022

UOT 745/749

İMRAN MEHDİYEV*

HEYKƏLTƏRƏŞ HƏYAT ABDULLAYEVANIN YARATDIĞI VƏCİHƏ
SƏMƏDOVANIN PORTRETİ HAQQINDA

Məqalədə xalq rəssamı Həyat Abdullayevanın yaratdığı Vəcihə Səmədovanın portretinin bədii xüsusiyyətləri haqqında məlumat öz əksini tapıb. Həyat Abdullayevanın yaratdığı qadın portretləri ənənəvi olaraq özünəməxsus elementləri, psixoloji vasitələri ilə seçilir. Bu keyfiyyətləri onun yaradıcı həmkarı olmuş Vəcihə Səmədovanın portretində də görmək olar. Portret dünyadan vaxtsız getmiş rəssamın düşüncə və hisslərini, yaradıcı ideyalarını qabarıq şəkildə əks etdirir. Həyat Abdullayeva qadın portretlərində müasirlərinin ən özünəməxsus keyfiyyətlərini, mənəvi əhval-ruhiyyəsini əks etdirməyə çalışıb. Rəssam daxili cazibəni, onların mehribanlığını, səmimiyyətini, özünə inamını və s.-ni dəqiq göstərməyi bacarıb.

Açar sözlər: heykəltəraşlıq, portret, kompozisiya, obraz, plastika

1950-1960-cı illərdə müxtəlif SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində ali rəssamlıq məktəblərini bitirərək dünya və sovet heykəltəraşlıq sənətinin ənənələrinə, yüksək sənətkarlıq vərdişlərinə yiyələnmiş istedadlı gənclər dövrün mühüm ideya bədii tələbləri ilə səsleşən əsərlər yaratmaq uğrunda rəqabət aparırdılar. Onların yaradıcılığı mövzu və janr müxtəlifliyi, plastik formanın incəliklərinə nail olmaq cəhdləri ilə özlərindən əvvəlki heykəltəraşlar nəslinin ənənələrindən fərqlənməyə başlayırdı. Həmin dövrün orta və gənc nəslini təmsil edən H.Abdullayeva, Ö.El-darov, İ.Zeynalov, F.Nəcəfov, M.Mirqasımov, T.Məmmədov, E.Hüseynova, və başqalarının yaradıcılığı belə axtarışlarla səciyyəvi idi [5, s. 224].

1950-ci ildə Azərbaycan heykəltəraşlıq məktəbinə gəlmiş Həyat Abdullayevanın yaradıcılığında plastika sənətimizin demək olar ki, bütün sahələri inkişaf etmişdir. Milli heykəltəraşlığımızda çox səmərəli fəaliyyət göstərən sənətkarın yaradıcılığının ilk günlərindən başlayaraq bu günə kimi monumental abidələrlə yanaşı çoxlu portretlər, qabartmalar, qəbir üstü heykəllər yaratmışdır.

Heykəltəraşlıqda portret janrı həmişə müasir nəslin vacib, duyulan və anlaşılıqlı bir sahəsi olmuş, gələcək nəsil üçün isə keçmiş dövr barədə əyani təsəvvür yaradacaq inandırıcı bədii sənəd rolunu oynamışdır. Bu əsərlərin uğurlu nümunələrində tarixi şəxsiyyətlərin obrazları canlandırılmaqla yanaşı, konkret dövrün həmin insanlar haqqında olan təsəvvürləri də öz əksini tapmışdır. Başqa sözlə desək, çox vaxt zamanın sosial-siyasi problemləri bu obrazların təsvirində canlandırılırdı. Həyat Abdullayevanın yaratdığı portretlərində qəhrəman insanların, gənclərin, sənət dostlarının, xalqın görkəmli ziyalılarının yüksək bədii dəyərə malik obrazları ilə tanış oluruq.

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Novruzova heykəltəraş Həyat Abdullayeva yaradıcılığı haqqında qeyd edir ki, “Həyat Abdullayevanı biz ilhamlı, həyatsevər, insan təbiətini hərtərəfli, mürəkkəbliyi ilə açıb göstərən bir heykəltəraş kimi tanıyıırıq. Yüksək estetik hiss və aydın dünyagörüşü onun əsərləri üçün səciyyəvi cəhətdir”. [1, s. 9]

Həyat Abdullayevanın portret janrında yaratdığı əsərləri öz orijinallığı ilə diqqət çəkir. Portret janrı ona istedadlı insanın mənəviyyatını, onun gözəlliyə münasibətini, intellektini göstərməyə imkan verirdi. Heykəltəraşın portret yaratmaq prosesinə münasibəti özünəməxsusdur, o, seans zamanı naturanın impulsiv qavranılmasına deyil, mənə-məzmun tutumunun təqdimatına, insan haqqında düşüncələrinin vəhdət hallında ifadəsinə tapınır. Onun üçün müşahidələrini götür-qoy etməklə, onları cəmləşdirmək, şəxsiyyətin ən mühüm müsbət cəhətlərini qabarıq və maraqlı biçimdə göstərmək daha önəmlidir.

Həyat Abdullayevanın ardıcıl olaraq yaradıcılıq prinsiplərinə sadıq qalır, insan sifətinin dəqiq, aydın və düzgün yapılması, yaradılması ona mürəkkəb və çətin psixoloji xarakterlər yaratmağa maneçilik, çətinlik törətmir. Heykəltəraş obrazın məzmunca dərin, plastik baxımdan ümumiləşdirici yapılması, yaradılması sahəsində daim axtarışlar aparır, yeniliklər edir.

Həyat Abdullayeva işə başlamazdan öncə qəhrəmanı haqqında mümkün olan bütün materalları ətraflı öyrənərək elə ilk eskizdən artıq obrazın əsas cizgilərini tapmağa nail olur. O həmçinin portretin quruluşunu, onun hərəkətini, jestini, başqa sözlə desək, kompozisiyanı təşkil edən bütün elementləri modelin səciyyəvi əlamətlərinə əsaslanaraq verir.

1960-cı ildən sonra Həyat Abdullayevanın qadın portretlərində səciyyəvi cizgilər, ifadəli psixoloji cəhətdən zəngin obrazlar yaratmağa başlayır. Bu cür keyfiyyətləri biz sənət yoldaşı xalq rəssamı Vəcihə Səmədovanın portretində açıq-aydın görürük. Heykəl (portret) aramızdan vaxtsız getmiş rəssamın fikirlərini, hisslərini, yaradıcılıq ideyalarını yaxşı təcəssüm etdirir. Heykəltəraş portretə rəssamın səmimiyyətini, mehriban gülüşünü, gənclik tərəvətini, sənət eşqini, analıq ülviliyyətini təsvir etməklə sanki daşda dilə gətirmişdir. Plastik ifadə tərzinin yığcam forması, obrazı canlı, fəal göstərməyə imkan yaratmışdır.

Portreti yaddaşdan yaradan heykəltəraş zahiri kəskin cizgilərdə Vəcihə Səmədovaya məxsus ruhi vəziyyəti, sonsuz xoş gülərüzlüyü və həyat sevrəliyini çatdırır. Vəcihə Səmədovanın xarakterik simasını, onun fikirlərini, əvəzolunmaz tərzini, hisslərini həkk etdirərək yeni mənəvi həyatla yaşamağa başlayan surət yaratmışdır. Portretin plastikası ekspressivdir ki, bu da obrazın aktivliyini ifadə etməyə imkan verir. Biz qarşımızda gənc qüvvətli və enerjili qadının üzünü görürük, insanlara tərəf açıq gözlü olan bu qadın çox ciddi və diqqətlə baxır. Ümumiləştirilmiş plastik forma portretin daxili monumentalığına və əhəmiyyətinə gətirib çıxarmışdır. Bu obrazda heykəltəraş həyatiliyə və plastikliyə nail olmuşdur.

Həyat Abdullayevanın yaratdığı qadın obrazlarında həmçinin naturanın plastik obrazlılıq başlanğıcını öyrənmək, onun düzgün nisbətlərini, hərəkətlərini, duruşunu tapmaq cəhdi hiss olunur. Heykəltəraşın erkən işlərində məzmunun əlamətlərini və personajların həcim-məkan xarakterliyini tutmağın müəllif metoduna məxsus səciyyəvi cəhətləri görünür. Professional sənətkarlığa yiyələnmə yeni mövzuların, obrazların dərin fərdi dünyagörüşünün təsdiqi sahəsindəki axtarışlarla paralel aparılırdı. Tələbək illərindən başlayaraq Həyat Abdullayeva çoxlu qadın obrazları canlandırmışdı ki, bunlarında hamısında qadın gözəlliyi, ülviliyi öz əksini tapır.

Həyat Abdullayevanın yaratdığı portretlər getdikcə daha çoxcəhətli, daha maraqlı olur. Müəllif insanın mənəvi və əxlaqı mahiyyətini aydınlaşdırmağa onlara plastik görkəm verməyə çalışır. O, bizi həmişə yaratdığı obrazın özünəməxsus təqdimatı ilə üzünə diqqətlə baxmağa vadar edir, bunu isə ilk növbədə onun tipik saydığı səciyyəvi xüsusiyyətləri portretlərdə böyük sənətkarlıqla ifadə etməsi şərtləndirmişdir. Bu əsərlərdə heykəltəraş mənəvi keyfiyyətlərin rəngarəngliyini bir yerə toplayıb insan simasında cəmləşdirmək istəyi qabarıq duyulur.

Həyat Abdullayevanın yaratdığı qadın portretlərində öz müasirlərinin ən yaxşı xüsusiyyətlərini, ülvili hisslərini təcəssüm etdirmişdir. Sənətkar Azərbaycan qadınlarına xas olan ən ali keyfiyyətləri-onların səmimiyyətini, özünə inamını, ləfəfətliyini, daxili məlahətini dəqiqliklə göstərməyə nail olmuşdur.

Vəcihə Səmədovanın heykəltəraşlıqda portretini xalq rəssamı Tokay Məmmədovda müraciət etmişdir. "Vəcihə Səmədovanın portreti"ndə (1966) plastika nümunəsi aramızdan vaxtsız getmiş rəssamın fikirlərini, hisslərini, yaradıcılıq ideyalarını yaxşı təcəssüm etdirir. Heykəltəraş əsərində rəssamın səmimiyyətini, mehribanlıqla dolu gülüşünü, gənclik tərəvətini, yaşayıb-yaratmaq eşqini, analıq duyğularını gerçəkləşdirməklə çox təbii və inandırıcı etməklə sanki daşı dilə gətirmiş onu dialoq obyektinə çevirmişdir. Portreti yaddaşına əsasən yaradan heykəltəraş zahiri

cizgilərdə Vəcihə Səmədovaya məxsus ruhi-yaradıcı vəziyyəti, gülərlüzlüyünü və həyat sevrəliyini çatdırmağa nail olmuşdur. Vəcihə Səmədovanın Mərmər parçasında gerçəkləşən obrazında onun xarakterik nurlu simasını, mənəli fikir daşıyıcılığını bənzərsiz hərəkət tərzini, bələndiyi çeşidli hissələrini həkk etdirərək həyatsevər bir insan surəti yaratmışdır. Portretin plastikasındakı oynaqlıq və zərif ekspressivlik obrazın fəallığını ifadə etməyə imkan verib. Biz qarşımızda gənc, iradəli və enerjili qadının obrazını görürük. Ümumiləşdirilmiş plastik forma portretin özünün monumentallığını daxilində hifz edən əhəmiyyətli əsər kimi qəbulunu şərtləndirmişdir. Son nəticədə bu obrazda heykəltəraş insani həyatiliyə və plastika sənətkarlığına nail olmuşdur. Büst Rəssamlar İttifaqının rəssamın adını daşıyan sərgi salonun girişində tamaşaçılara nümayiş etdirilir. [6, s. 47]

Həyat Abdullayevanın davamlı olaraq qadın qəhrəmanlarının ən yaxşı cəhətlərini göstərməyə çalışır məhz ona görə də onun yaratdığı obrazlar müxtəlif, dərin fərdi, əsl insani keyfiyyətlərin daşıyıcısı kimi maraqlı görünür. Heykəltəraşa yalnız müxtəliflik məxsus deyil, belə ki, onun yaratdığı obrazlarda plastik həll həm də bədii yaradıcılığın bir qayda olaraq yeni vəzifələrini daim dərk etməsinə yönəldir. Odur ki, onun qadın obrazları həmişə həyatın rəngarəngliyini fərdi qavramanın, özünəməxsus tərzdə dərk etmə bacarığının daşıyıcıları kimi nəzəri cəlb edirlər.

Müəyyən bir şəxsin bənzəyişini göstərmək portretin başlıca və spesifik vəzifəsidir. Ancaq bənzəyiş dedikdə, təkcə zahiri əlamətlər nəzərdə tutulmur. Həyat Abdullayevanın da yaratdığı portret-əsərlərində obrazına müraciət etdiyi adamın yalnız zahiri görüşünü, duruşunu, hərəkət və mimikasını göstərməklə kifayətlənmir, o eyni zamanda həmin şəxsin daxili aləmini, xarakterini inandırıcı şəkildə göstərir. Onun sənətinə xas olan dərinlik və humanizm dünyanı fəlsəfilirik tutumda görməklə vəhdət yaradır və sonda da gözəllik və harmoniyanın ifadəsi ilə tamamlanır. Güclü iradə və zəriflik, kamillik və dərinlik, bütün bunları duymaq bacarığının vəhdəti Həyat Abdullayevanın bütün yaradıcılığı üçün xarakterikdir və bu cəhətlər onun əsərlərinin sevilməsinə, ətrafa təsir göstərməsinə, insanın mənəvi saflaşmasına xidmətə səbəb olur.

ƏDƏBİYYAT

1. Novruzova C. Sovet Azərbaycanının heykəltəraşlığı, – Bakı, 1973.
2. Abdullayeva Ə. Zivər Məmmədova, Həyat Abdullayeva, Elmira Hüseynova. “Şərq-Qərb” Nəşriyyat Evi, 2013.
3. Əzimov H. İncə zövqlü sənətkar. (Heykəltəraş H. Abdullayeva haqqında) Bakı, 1964, 4 aprel. s. 6.
4. Əhmədov A. İşin çətin yönü: (Heykəltəraş H. Abdullayevanın iş planları haqqında) Qobustan, 1975, №2, s. 41-42.
5. Hüseynova R. Həyat daşlara həyat verir. (Heykəltəraş H. Abdullayeva haqqında) Ədəbiyyat və incəsənət, 1970, 26, Sentyabr. s. 8.
6. Sadıqov S. Tokay Məmmədovun yaradıcılığının bədii xüsusiyyətlərinin Azərbaycan heykəltəraşlığında əhəmiyyəti: sənətin. üzrə fəls. d-ru e. dər. al. üçün təq. ed. Dissertasiya: Bakı, 2013.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
e-mail: imran_9120@mail.ru*

Imran Mehdiyev

**ABOUT THE PORTRAIT OF VAJİHA SAMEDOVA, CREATED BY THE SCULPTOR
KHAYAT ABDULLAEVA**

The article reflects information about the artistic features of the portrait of Vajiha Samedova, created by the national artist Hayat Abdullayeva. Female portraits created by Khayat Abdullayeva are traditionally distinguished by peculiar elements, psychological means. These qualities can also be seen in the portrait of Vajiha Samedova, who was her creative colleague. The portrait vividly reflects the thoughts and feelings, the creative ideas of the artist, who died prematurely. Khayat Abdullaeva in her women's portraits tried to reflect the most peculiar qualities and moods of her contemporaries. The artist managed to show exactly the inner charm, their kindness, sincerity, faith in themselves, etc.

Keywords: *sculpture, portrait, composition, image, lyric, plastic*

Имран Мехтиеv

**О ПОРТРЕТЕ ВАДЖИХИ САМЕДОВОЙ, СОЗАННОЙ СКУЛЬПТОРОМ ХАЯТ
АБДУЛЛАЕВОЙ**

В статье была отражена информация о художественных особенностях портрета Ваджихи Самедовой, созданной народным художником Хаят Абдуллаевой. Женские портреты, созданные Хаят Абдуллаевой традиционно отличаются своеобразными элементами, психологическими средствами. Эти качества можно наблюдать и в портрете Ваджихи Самедовой, которая была ее творческой коллегой. Портрет ярко отражает мысли и чувства, творческие идеи художника, безвременно ушедшего из жизни. Хаят Абдуллаева в своих женских портретах старалась отражать самые своеобразные качества и душевное настроение своих современниц. Художнице удалось в точности показать внутреннее очарование, их доброту, искренность, веру в себя и т.д.

Ключевые слова: *скульптура, портрет, композиция, образ, лирика, пластика*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

UOT 78.03

AYNUR QULIYEVA*

HÜSEYN CAVIDİN MUSİQİ DÜNYASI

Məqalə görkəmli Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin yaradıcılığında musiqi ilə bağlı məsələlərin araşdırılmasına və onun əsərlərinin bəstəkar yaradıcılığında təcəssümünə həsr olunub. Müəllif Hüseyn Cavidin dram əsərlərində verilmiş musiqi haqqında fikirlərini təhlil etmişdir. Məqalədə Hüseyn Cavidin poeziyası əsasında yazılmış bəstəkar əsərləri janrlar üzrə araşdırılır.

Açar sözlər: *poeziya, teatr, musiqi, opera, mahnı, romans, simfoniya.*

Hüseyn Cavid (1882 - 1941) XX əsr Azərbaycan mədəniyyətində böyük şair və dramaturq kimi özünəməxsus yer tutur. O, Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm cərəyanının banilərindən biri olmuş, milli romantik şeirin və mənzum faciənin əsasını qoymuşdur. Hüseyn Cavidin yaradıcılığında dövrün ümumbəşəri, böyük ictimai-siyasi və mədəni əhəmiyyətə malik problemləri öz əksini tapmışdır. Hüseyn Cavidin poeziyası və dramaturgiyası üslub, yazı tərz, forma yeniliyi baxımından Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində yeni bir mərhələ yaratmış, həmçinin, milli teatr mədəniyyətinin inkişafına qüvvətli təsir göstərmiş, tədqiqatçılar tərəfindən “Cavid teatri” kimi səciyyələndirilmişdir.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığında lirik şeirlər, qəzəllər, lirik-epik poemalarla yanaşı, dram əsərləri mühüm yer tutur. Onun “Ana”, “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Xəyyam”, “Topal Teymur”, “Səyavuş” və s. dram əsərlərində şairin lirik-fəlsəfi fikirləri öz əksini tapıb.

Hüseyn Cavidin dram əsərlərində musiqiyə mühüm yer verilmişdir. Hüseyn Cavid öz əsərlərini yazarkən, onların musiqi müşayiətini də düşünürdü. O, müxtəlif alətlərdə səslənən musiqi parçalarından, xalq mahnı və rəqslərindən, muğam, aşıq sənətinə xas xüsusiyyətlərdən istifadə olunmasını öz əsərlərinin remarkalarında dəqiq qeyd etmişdir. Bu kimi qeydlər Hüseyn Cavidin musiqi duyumunu, zövqünü və biliyini nümayiş etdirməklə, əsərlərin baş verdiyi məkan və zaman haqqında vacib məlumat mənbəyinə çevrilir. Bu göstərişlər həmin əsərlərin səhnələşdirilməsi zamanı da tamaşanın musiqi tərtibatında mühüm rol oynayır. Tamaşaya musiqi yazan bəstəkarların məhz həmin remarkalara əsaslanması nəticəsində əsərin dramaturji məğzini dərinlən açan musiqi meydana gəlir. Şair öz əsərlərinin musiqi təcəssümünə dair tövsiyələri ilə bəstəkarlara yol göstərmişdir.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığında musiqi ilə dərin tellərlə bağlılıq özünü büruzə verir. Hüseyn Cavid yaradıcılığının musiqi ilə əlaqəsini iki baxımdan nəzərdən keçirmək olar: birincisi, Hüseyn Cavidin əsərlərində musiqidən istifadə; ikincisi, Hüseyn Cavidin yaradıcılığı əsasında musiqi əsərlərinin yaradılması. Biz hər iki istiqaməti nəzərdən keçirməyi məqsəduyğun hesab edirik. Çünki, Hüseyn Cavidin əsərlərində müəyyən musiqi nümunələrinin adlarının çəkilməsi onun əsasında musiqi yaradan bəstəkara da yol göstərərək, qarşılıqlı yaradıcılıq əlaqəsini üzə çıxarır.

Hüseyn Cavidin əsərlərində musiqidən istifadə məsələsindən danışarkən, qeyd etmək lazımdır ki, müəllif müəyyən səhnələrdə bir sıra musiqi alətlərinin adlarını çəkməklə, xalq mahnı və rəqslərinin səsləndirilməsini göstərməklə hadisələrin baş verdiyi məkanı, insanların mərasim və şənliklərini xarakterizə etməyə çalışmışdır. Aşıq yaradıcılığı nümunələrinin səsləndirilməsi, həmçinin, muğam şöbələrinin oxunması ilə bağlı səhnələrdə isə musiqi - qəhrəmanların mənəvi aləminin xarakterizə olunmasına yönəldilmişdir.

Bu baxımdan, Hüseyn Cavidin ilk mənzum faciəsi olan “Ana” birpərdəli dram əsərinin

remarkasında göstəriləni kimi, əsər Dağıstan həyatından bəhs edir. Əsərdəki epizodlardan birində qarmonun səhnə arxasından səsləndirilməsi qeyd olunur (1, s. 10). Bununla müəllif göstərmək istəmişdir ki, qarmon dağlı xalqlarında milli musiqi aləti kimi qəbul edilərək, onların musiqi məişətində mühüm yer tutur. Bu da əsərdəki hadisələrin baş verdiyi məkan və zaman haqqında vacib bir məlumatı çevrilir.

Hüseyn Cavidin “Maral” dramında da musiqi ilə bağlılıq müxtəlif cəhətlərdən özünü göstərir. Bu dramın iştirakçıları arasına Aşiq Sultan surətinin daxil edilməsi əsərin dramaturji süjet xəttində musiqinin rolunu təsdiqləyir. Əsərin məzmununda aşıqla bağlı səhnələr mühüm əhəmiyyətə malikdir. Burada aşığın çalıb-oxuması qeyd olunmuşdur. Maraqlıdır ki, aşığın oxuduğu sevgi haqqında lirik-fəlsəfi məzmunlu 4 bənddən ibarət şeir (“Vicdanları parlaq tutan sevgidir”) Hüseyn Cavidə məxsusdur (1, s. 69).

Bununla yanaşı, “Maral” pyesində daha bir neçə epizodda musiqi ilə bağlı cəhətlər özünü göstərir. Belə ki, Bayram adlı personajın dilindən Türk əsgəri marşının oxunması diqqəti cəlb edir: “Ben bir türküm dinim, cinsim uludur” (1, s. 62). Bu sözlərlə başlanan Türk marşı I dünya müharibəsi dövründə xalq arasında çox yayılmışdı, hətta Azərbaycanın bir sıra görkəmli xanəndələrinin də repertuarına daxil olmuşdu. Həmin marşın oxunması cəmiyyətdə türkçülük, vətənpərvərlik ideyalarının geniş yayıldığını göstərir.

“Maral” pyesində musiqi ilə bağlı daha bir epizod müəllif tərəfindən remarka şəklində daxil edilmişdir: “Bu sırada yaralı və ağır bir ahənglə, şikəstə məqamında olaraq aşağıdakı türkü, ormanın naməlum bir guşəsindən eşidilir” (1, s. 77). Bu türkünün də poetik mətni Hüseyn Cavidə məxsusdur. Lakin şair türkünün musiqi məzmununun “şikəstə” məqamında oxunduğunu göstərməklə bu səhnənin həzin və təsirli xarakterini təsvir etməyə çalışmışdır.

Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsinin musiqi ilə bağlı epizodlarını da xüsusi qeyd etmək olar. Əsərin musiqi ilə bağlı remarkasında şair həm musiqini necə dərinləndirilməsini, xalq musiqisini, muğam sənətini mükəmməl bilməsini bir daha sübut edir. “Şeyx Sənan” əsərində göstərilən bir neçə cəhət – gürcü xalq mahnı və rəqslərinin ifası, Kor ərəbin “Hicaz” muğamı üstündə oxuması kimi qeydlər müəllif tərəfindən musiqi tərtibatının müəyyənləşdirilməsinə işarə edir.

Nümunə olaraq, əsərdən bir remarkaya nəzər salaq: “... Bu sırada iki kor ərəb görünərək, birinci suzişli və tutqun ahənglə ud çalır, ikinci də yaralı səslə “Hicaz” məqamında olaraq” qəzəli oxuyur (1, s. 126). Göründüyü kimi istər ud alətinin səslənmə xarakterini, istərsə də kor ərəbin “Şur” muğamının ən təsirli şöbəsi olan “Hicaz” üstündə “Nə eşq olaydı, nə aşıq, nə nazlı afət olaydı...” misralı qəzəlinin oxunmasını Cavid bir bəstəkar kimi duyur və duyduğunu incəliklə ifadə edə bilir. İrəli gedərək, qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycanın böyük bəstəkarı Fikrət Əmirov bu tamaşaya musiqi yazarkən, əsərdəki həzin lirikanı, dərin fəlsəfəni, yüksək humanizmi əks etdirərək, “Hicaz” muğamı əsasında “Kor ərəbin mahnısı” kimi şedevr əsər yaratmışdır. “Şeyx Sənan” dramında Dərvişin oxuması ilə bağlı remarkada isə onun “Dəşti” məqamı üzərində zənguləsiz oxuduğu qeyd olunmuşdur (1, s. 176) ki, bu da dərvişlərin özünəməxsus oxuma üslubuna malik olduğuna işarə edir.

Ümumiyyətlə, Hüseyn Cavidin dram əsərlərində musiqi üçün - mahnı, rəqs, marş, muğam və s. üçün - çoxlu sayda xüsusi göstərişlər var. Dram əsərlərində bu musiqi epizodlarının zamanı və xarakteri heyrətamiz bir dəqiqliklə vurğulanır. Bu da Cavidin bir dramaturq kimi nə qədər böyük sənətkar olmasını bir daha təsdiq edir.

“Topal Teymur” dramındakı: “... Çal, çal, əvət bəxtiyar çoban, çal... Nə Sivas kimi şəhərin əldən getmiş, nə Ərtoğrul kimi oğlun...” (2, s. 289) sözləri diqqətəlayiqdir. Məhz bu anda, tütəyin qayğısız sədaları fonunda Sultan Yıldırım Bəyazid öz faciəsini, öz ölkəsini çıxılmaz bir faciəyə saldığını etiraf edir.

Hüseyn Cavidin “Xəyyam” pyesi Şərq aləminin böyük alimi, şairi və filosofu Ömər Xəyyama (1040-1123) həsr olunmuşdur. “Xəyyam” pyesində Cavid fəlsəfi – estetik baxımdan şərh olunan Şərq intibahı məsələsini ön planda vermişdir.

“Xəyyam” dramı Hüseyn Cavidin musiqili remarkalarla zəngin ən böyük əsəridir. Müəllifin göstərişi ilə əsərdə 30-dan artıq musiqi nömrələri öz əksini tapır. Bu rəngarəng musiqili səhnələrə coşğun, həzin, lirik və əsgəri musiqi, rəqslər, bir sıra muğam guşələri daxildir.

“Xəyyam” dramında Xəyyamın ölüm səhnəsini müəllif remarkasına görə, “Əbu-əta” muğamı müşayiət edir. Xanəndə Hüseyn Cavidin bu sözlərlə başlanan şeirini oxuyur: “... Beş gün ömrün neçə əfsanəsi var” (3, s. 142). Xəyyamın böyük həyatına yekun vuran misralar, müdrik, hüznü əhval-ruhiyyəli “Əbu-əta” muğamı qarşılıqlı əlaqədə əsərin dərin mənalı bir sonluqla bitməsinə şərait yaradır.

Göründüyü kimi, Cavid yaradıcılığında musiqi böyük əhəmiyyət kəsb etməklə, əsərin məzmununda xüsusi yer tutur, səhnədəki hadisələrin ayrılmaz hissəsinə çevrilir.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığı bəstəkarların diqqətini cəlb etmiş, müxtəlif janrlı əsərlər yaranmışdır: opera, balet, oratoriya, kantata, simfoniya və orkestr musiqisi, xor, ballada, mahnı və romanslar, teatr musiqisi və s. janrlarda bəstəkarlar çoxsaylı əsərlər bəstələmişlər. Həmin əsərlərin araşdırılması, onların timsalında Hüseyn Cavidin poeziyası ilə musiqinin vəhdətinin öyrənilməsi musiqişünaslıqda mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bununla yanaşı, həmin əsərlərin janr xüsusiyyətlərinə görə araşdırılması da vacib məsələlərdəndir. Hüseyn Cavid yaradıcılığının musiqi təcəssümü ilə bağlı məsələlərin araşdırılması musiqişünasları “poeziya və musiqi”, “teatr və musiqi” kimi problemlərin həllinə yönəlir.

Hüseyn Cavidin şair-dramaturq kimi fəaliyyətinin ən coşğun dövrü əsasən 1910-1930-cu illərə təsadüf edir. Həmin dövrdə onun Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev və digər musiqi xadimləri ilə dostluq əlaqələri bağlayırdı. Müslüm Maqomayevin Hüseyn Cavidin “İblis” dramı əsasında, Üzeyir Hacıbəylinin isə şairin “Şeyx Sənan” dramı əsasında opera yazmaq planları da olmuşdur, lakin həyata keçməmişdir. Bu dövrdə diqqəti cəlb edən faktlardan biri Hüseyn Cavidin oğlu Ərtoğrul Cavidin musiqi sənətinə gəlişi və öz yaradıcılığında Hüseyn Cavid poeziyasına müraciəti ilə bağlıdır. Onun “Şeyx Sənan” operası natamam qalsa da, bunu professional musiqi yaradıcılığında Hüseyn Cavidin əsəri əsasında bəstələnmiş ilk əsərlərdən biri hesab etmək olar.

Təbii ki, Hüseyn Cavidin teatrlarda dram əsərlərinin tamaşalarında musiqi müşayiəti vacib məsələlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir. Lakin həmin vaxtlar teatr tamaşaları xüsusi olaraq yazılmış bəstəkar musiqisi ilə deyil, əsasən musiqi ifaçılarının səsləndirdikləri muğam, mahnı və rəqslərlə müşayiət olunurdu.

Hüseyn Cavid daxilən zəngin musiqi duyumuna malik bir sənətkar olmuşdur və onun əsərlərində müəyyən musiqi səhnələrinin təsviri öz əksini tapmışdır ki, bunlar müəllif tərəfindən musiqi tərtibatının müəyyənləşdirilməsinə işarə edirdi.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığı əsasında bəstəkarlar tərəfindən musiqi əsərlərinin yaranması 1950-ci illərin sonundan başlayaraq, 1980-cı illərdə geniş vüsət almışdır. Bizim günlərə kimi Hüseyn Cavid poeziyası bəstəkarların diqqətini cəlb edir.

Hüseyn Cavid yaradıcılığına müraciət olunan bəstəkar əsərlərində üç istiqamət özünü göstərir: birincisi, Hüseyn Cavidin dram tamaşalarına yazılmış musiqi; ikincisi, Hüseyn Cavidin poeziyası əsasında yazılmış əsərlər; üçüncüsü, şairin obrazının təcəssümü ilə bağlı əsərlər.

1950-ci illərdə Azərbaycan teatrlarının səhnəsində Hüseyn Cavidin dram əsərlərinin yeni tamaşaları hazırlanır. Bu tamaşalara musiqi yazmaq üçün peşəkar bəstəkarlar dəvət olunur. Bu da bəstəkar yaradıcılığında Hüseyn Cavid poeziyasının vəhdətindən yaranan bir sıra yaddaqalan musiqi əsərlərinin meydana gəlməsinə zəmin yaradır.

Bunlardan ən parlaq nümunə kimi 1956-cı ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuş Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dramına görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun yazdığı musiqini və həmin tamaşadan dillər əzbərinə çevrilmiş “Kor ərəbin mahnısı”nı göstərə bilərik. Fikrət Əmirovun yaratdığı mahnı “Şur” muğamının “Hicaz” şöbəsinin melodik-intonasiya xüsusiyyətlərinə əsaslanır ki, bu da Hüseyn Cavidin əsərindəki remarkaya uyğundur (4, s. 5). Həmin mahnı çox sevilərək, xanəndələrin repertuarında möhkəm yer tutmuşdur.

Hüseyn Cavidin dram tamaşalarına yazılmış musiqi bir çox bəstəkarların yaradıcılığında özünü göstərir. Belə ki, hər bir teatrın səhnəsində tamaşa hazırlanarkən, rejissorlar tərəfindən əsərin qayəsinə uyğun musiqi tərtibatını işləmək üçün bəstəkarlar dəvət olunur. Məsələn, “Şeyx Sənan” faciəsi bir neçə teatrda müxtəlif rejissorların quruluşunda səhnələşdirilmişdir. Bu tamaşalara ayrı-ayrı bəstəkarlar musiqi yazıblar.

1970-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Rus Dram teatrında səhnələşdirilmiş “Şeyx Sənan” tamaşasına Oqtay Kazımının yazdığı musiqi maraqlı nömrələrlə təmsil olunaraq, əsərin ruhunun və məzmununun açılmasına yönəlmişdir. Xüsusilə bu tamaşaya yazılmış vokal və instrumental epizodlarının proqramlı adında tamaşanın ardıcıl dramaturji inkişafını müşahidə edə bilərik: “Şeyx Sənanın dinindən dönməsi”, “Şeyx Sənanın gəlişi”, “Dərvişin rəqsi”, “Dərvişin mahnısı”, “Şeyx Sənanın rəyası”, “Şeyx Sənanın duası”, “Dəfn zəngi”. Bu nömrələr ayrı-ayrı səhnələrdə səslənsə də, onların ardıcılığında, melodik-intonasiya xüsusiyyətlərində tamaşanın süjet xətti və inkişaf dramaturgiyası müşahidə olunur (4, s. 55-62).

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun “Xəyyam” pyesinə yazılmış musiqisi əsərin dramaturji inkişafında mühüm rol oynayır. C.Cahangirovun musiqisi Cavid poetikası ilə həmahəng səslənərək, pyesin əsas ideyasının açılmasında mühüm rol oynayır. Tamaşada Cavidin yaratdığı Şərq aləmi, mədrəsə həyatı və məscid hadisələrin cərəyan etdiyi məkan kimi dünyəvi hisslərlə dini dünyagörüşünün təzadını üzə çıxarır. Pyesin əsas dramaturji ideyasını açıqlayan bu təzad C.Cahangirovun tamaşaya yazdığı musiqidə də öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan orkestr girişi dərin fəlsəfi xarakter daşıyaraq, Xəyyamın düşüncələrini ifadə etməklə, uzaqdan gələn Minacat səsi ilə təzadlıq təşkil edir. Hüseyn Cavid, pyesin remarkasında “Hicaz” məqamında musiqi səsləndiyini və uzaqdan Minacat səsinin yüksəldiyini qeyd etmişdir (3, s. 7). Bu cür qarşılaşdırma bəstəkar üçün təkanverici amilə çevrilmişdir. Bununla da əsərin əsas konfliktini təşkil edən təzadlı qüvvələr musiqi tərtibatında da öz dolğun əksini tapmışdır. “Xəyyam” tamaşasına yazılmış musiqidə ənənəvi teatr musiqisi ünsürləri geniş tətbiq olunmuşdur. Tamaşaya yazılmış musiqidə məkan və zaman əlamətləri özünü aydın surətdə göstərir. Bu baxımdan, müharibədən qələbə ilə qayıdan Alp Arslanı müşayiət edən təmtəraqlı hərbi musiqi leytmotiv xarakteri kəsb edərək, tamaşa boyu səslənir. Tamaşada həmçinin, Bağdad xəlifəsinin saray qızlarının rəqsini də məkanın təsviri ilə bağlamaq olar. Tamaşada hadisələrin təsviri psixoloji anlarda da səslənir. Bu baxımdan zəlzələ səhnəsi səs-küy effektləri əsasında qurularaq, bir tərəfdən təbiət hadisəsini, digər tərəfdən isə saray intriqaları nəticəsində öz sevgilisi Sevdanı itirmiş Xəyyamın qəlbindəki təlatümü təsvir edir. C.Cahangirovun bu tamaşaya yazdığı mahnı və romanslar – “Sevdanın romansı”, “Sevdanın şərqi”, “Badə gözəldir”, “Jalələr” və s. müğənnilərin repertuarına daxil olmuşdur.

1983-cü ildə Azərbaycan Dram Teatrının səhnəsində rejissor Mehdi Məmmədovun təfsirində verilmiş “İblis” pyesi H.Cavidin ən kamil əsərlərindən biridir. Bəstəkar Aydın Əzimovun tamaşaya yazdığı musiqi Cavidin dram əsərlərinin maraqlı musiqi təcəssümlərindən biridir. Cavanşir Quliyevin “Topal Teymur” televiziya tamaşasına yazdığı musiqi zəngin və dərin məzmunludur. Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının tamaşaları üçün bəstəkar Yaşar Xəlilovun yazdığı Hüseyn Cavidin “Ana”, “Səyavuş” pyeslərinə musiqini də qeyd edə bilərik.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığına bəstəkar müraciəti 1980-ci illərin əvvəllərindən başlayaraq, bu günə kimi davam edir. Bu da Hüseyn Cavidin 100 illik yubileyinin qeyd olunması ilə bağlıdır. Bu dövrdə müxtəlif janrlı çoxsaylı əsərlər meydana gəlmişdir. Hüseyn Cavidin sözləri əsasında bir sıra vokal-instrumental və xor əsərləri, mahnı və romanslar yaranmışdır. Bunlardan Cahangir Cahangirovun “Hüseyn Cavid-59” oratoriyasını (1984) göstərmək olar. Bəstəkar Hüseyn Cavidin sözləri əsasında solistlər, xor və simfonik orkestr üçün iri həcmli silsilə əsər yaratmışdır.

Məmməd Cəfərovun Hüseyn Cavidin sözlərinə yazdığı “Mənim tanrım” kantatası maraqlı əsərlərdəndir. Hüseyn Cavidin eyniadlı dramı əsasında bəstəkar Rəşid Şəfəq “Ana” operasını yaratmışdır. Hüseyn Cavidin birpərdəli “Ana” dramının əsas məzmunu bundan ibarətdir ki, “oğlunun qatilini lənətləyən ana düşməni sağ buraxır, onun xilas olmasına kömək edir. Çünki ana qəlbi sevgi və mərhəmətlə doludur. Övlad itkisindən nə qədər sarsılsa da, intiqamı taleyin ixtiyarına buraxır, zamana öz böyük ürəyinin hökmü ilə meydan oxuyur” (5, s. 25). Operada bəstəkar Hüseyn Cavidin mənzum faciəsinin məzmununu musiqi dili ilə təcəssüm etdirməyə nail olmuşdur. Operanın Proloqundan başlayaraq, Ana obrazının tərənnümü musiqinin əsas aparıcı xəttini təşkil edir. Cavid poeziyasının nəfis və zərif dili operanın qəhrəmanlarını xarakterizə edən musiqi nömrələrində öz əksini tapmışdır. Ananın monoloqu, İsmətin ariyası, Ana ilə İsmətin səhnəsi və operanın digər səhnələri Cavid poeziyanın musiqi ifadəsi kimi diqqətəlayiqdir (4, s. 248-284).

Bəstəkar Yaşar Xəlilovun yaradıcılığında Hüseyn Cavid mövzusunun təcəssümü bir sıra əsərlərdə özünü göstərir. Yaşar Xəlilov Hüseyn Cavidin əsəri əsasında “İblis” operasının müəllifidir (2014-2018). Eyni zamanda, Hüseyn Cavidin sözlərinə əsaslanan Yaşar Xəlilovun “Çoban türküsü”, “Bizim ellər”, “Göyərçinim” xor üçün miniatürlerini qeyd etmək olar. Yaşar Xəlilovun Hüseyn Cavidlə bağlı daha iki əsərini qeyd edə bilərik. Xalq çalğı alətləri orkestr üçün “Muğam dastanı” Hüseyn Cavidin və Ərtoğrul Cavidin xatirəsinə həsr olunub. Bəstəkar həmçinin, Hüseyn Cavidin “Səyavuş” pyesinə yazdığı musiqi əsasında xalq çalğı alətləri orkestri üçün süita yaratmışdır. Bütün bu əsərlər bəstəkarın Hüseyn Cavid poeziyasına dərin sevgisindən meydana gələrək, onun milli musiqi irsinə yaradıcı münasibətini bariz nümayiş etdirir. Hər bir əsər kompozisiya quruluşu, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, orkestrləmə keyfiyyətlərinə görə rəngarəng olub, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun əsas cəhətlərini inandırıcı şəkildə nümayiş etdirir. Y.Xəlilovun “Muğam dastanı” əsəri dörd hissədən - Dəraməd, Mayə, Təsnif, Rəng - ibarət olmaqla, özündə bir tərəfdən, muğam dəstgahının quruluşunu, digər tərəfdən, janr xüsusiyyətlərini və silsiləvi formanın əlamətlərini qovuşdurmuşdur. Əsərin partiturasında ənənəvi muğam xüsusiyyətləri bəstəkarın təxəyyülündən irəli gələn orkestr yazısı ilə qovuşaraq, rəngarəng tembr boyalarını üzə çıxarır. Bu cəhətlər həm də Cavid lirikası ilə dərinəndən səsleşir.

Hüseyn Cavidin həm dram əsərləri, həm də ayrı-ayrı lirik şeirləri bəstəkarlarımıza ilham vermişdir. Onun “Şeyx Sənan”, “Xəyyam”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Ana” tamaşalarındakı şeir parçalarına mahnı və romanslar bəstələnmişdir. Cavid lirikasının gözəl örnəkləri əsasında vokal əsərlər yaranmışdır.

Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış vokal əsərlərdən danışarkən, onları iki yerə bölə bilərik: birincisi, tamaşalara yazılmış musiqidən vokal nümunələrdir – bunların poetik mətni bilavasitə dram əsərinin məzmunu ilə bağlı olur; ikincisi, müstəqil şeirlərə yazılmış mahnı və romanslardır. Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış mahnı və romanslar sırasında Aydın Əzimovun - “Düşünün”, “Bir dağ türküsü”, “Hər şey sənindir”, Eldar Mansurovun - “Niyə getdin”, Elnara Dadaşovanın - “Mənim Tanrım”, “İlk bahar”, “Şərq qadını”, Dadaş Dadaşovun - “Dəniz”, Sərdar Fərəcovun - “Xuraman” və s. qeyd etmək olar. Hüseyn Cavidin sözlərinə müraciət etmiş digər bəstəkarlardan Məmməd Quliyevin “Şeyx Sənan”, “Hər yer səfəli” - 2 balladasını, Şəfiqə Axundovanın “Nə sehr var səndə” romansını, Rəna Qədimovanın Hüseyn Cavidin sözlərinə “

İnsan” romansını, Samir Əliyevin rus dilində “Proşay”, “Moy Boq” romanslarını qeyd etmək olar. Göründüyü kimi, Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış vokal əsərləri janr xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Bura mahnı, romans, ballada, xor əsərləri, teatr tamaşalarına yazılmış musiqi, operalardan ariyalar və digər parçalar aiddir. Bu cür müxtəliflik Hüseyn Cavid poeziyasının mövzu və məzmun müxtəlifliyindən irəli gəlir.

Hüseyn Cavid poeziyasını təcəssüm etdirən bütün bu vokal əsərlər poetik mətnin xüsusiyyətlərindən irəli gələrək, melodik və forma quruluşuna görə inkişafıdır. Muğamvari melodik quruluşun yaradılması Azərbaycan musiqisinin məqamlarına əsaslanır. Bu vokal əsərlərin forma quruluşunda məqamlara istinad olunması böyük əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan musiqi yaradıcılığında Hüseyn Cavidin obrazı ilə bağlı bir sıra instrumental əsərlər yaranmışdır. Bunlardan Nəriman Məmmədovun Cavidin xatirəsinə həsr olunmuş “Qəlbimin səsi” adlı Dördüncü simfoniyasını (1985) göstərmək olar. N.Məmmədov həmçinin, Hüseyn Cavidin əsəri əsasında yazdığı “Şeyx Sənan” baletinin müəllifi olmuşdur.

N.Məmmədovun Dördüncü simfoniya “Qəlbimin səsi” proqramlı adının verilməsi bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülü və Hüseyn Cavid yaradıcılığına münasibəti ilə bağlıdır. Simfoniya Hüseyn Cavidin obrazı onun yaratıcılığı ilə bağlı təzahürlərlə, dövrün ziddiyyətləri ilə qarşılıqlı əlaqədə işıqlandırılmışdır. Simfoniyanın məzmununda şair və onun poetik dünyası, onu əhatə edən aləmin təzadları üzərində qurulmuşdur. Əsərdə şair və gerçəklik ahəngdarlıq və ziddiyyətdə verilmişdir ki, bu da və bəstəkarın şəxsiyyət və dünya haqqında fikirlərini əks etdirir. Simfoniyanın əsasını təşkil edən səciyyəvi konflikt - zəngin daxili aləmə malik şəxsiyyətin dünyanın haqsızlıqlarına etirazı romantik planda öz həllini tapır ki, bu da Hüseyn Cavidin yaradıcılıq amalına uyğundur.

Beləliklə, Hüseyn Cavid bizim ədəbiyyatımızın əsas mövzusu olduğu kimi, musiqimizin də əsas mövzularından birinə çevrilmişdir. Hüseyn Cavidin yaradıcılığı və onların musiqi təcəssümü olduqca geniş mövzu olub, çoxcəhətli araşdırmalar tələb edir. Bu baxımdan Hüseyn Cavidə həsr olunmuş musiqi əsərlərinin ayrıca tədqiqi və onların bəstəkar yaradıcılığındakı rolunun ədəbiyyat və musiqinin qarşılıqlı əlaqələri kontekstində öyrənilməsi vacibdir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cild. II cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005. 352 s.
- 2.Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cild. III cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005. 304 s.
- 3.Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cild. V cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005. 288 s.
- 4.“Sözləri Hüseyn Cavidindir” (not kitabı /tərtibçi: G.Babaxanlı). Hüseyn Cavidin ev-muzeyinin nəşri. Bakı, “Elm və təhsil”, 2018. 288 s.
- 5.Azərbaycan ədəbiyyatının söz və fikir zadəganı - Hüseyn Cavid: metodik vəsait (tərtib edən: A.Əliyeva). Bakı, 2017. 74 s.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
İncəsənət fakültəsi, Musiqinin tarixi və
nəzəriyyəsi kafedrasının dissertantı*

Aynur Quliyeva

HUSSEIN JAVID'S MUSIC WORLD

The article is devoted to the study of musical issues in the work of the outstanding poet and playwright Huseyn Javid and the implementation of his poetic heritage in the composer's

work. The author examines the thoughts and remarks related to music in the dramatic works of H. Javid. The article examines the composer's works written on the basis of the poetic heritage of H. Javid.

Keywords: *Poetry, theater, music, opera, song, romance, symphony.*

Айнур Гулиева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ХУСЕЙНА ДЖАВИДА

Статья посвящена изучению музыкальных вопросов в творчестве выдающегося поэта и драматурга Гусейна Джавида и претворению его поэтического наследия в композиторском творчестве. Автор рассматривает мысли и ремарки, связанные с музыкой в драматических произведениях Г.Джавида. В статье исследуются композиторские произведения, написанные на основе поэтического наследия Г.Джавида.

Ключевые слова: *Поэзия, театр, музыка, опера, песня, романс, симфония.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.04.2022

Son variant 14.05.2022

UOT 475/476

LEYLİ SƏMƏDOVA*

QAZAXISTAN XALÇALARININ HAZIRLANMA
ÜSUL VƏ TEXNİKASINA GÖRƏ NÖVLƏRİ

Xalçaçılıq sənəti qazax xalqının həm maddi, həm də mənəvi xəzinəsi sayılır. Qədim tarixə malik qazax xalqının keçmişdəki sirləri bu günümüzdə kodlar, simvollar, ornamentlər vasitəsilə ötrülmüşdür. Şifrələnmiş hər bir kod içərisində qazax xalqının milli-etnik ənənə xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Əsrlər boyu qorunub saxlanılan milli xalçaçılıq sənəti eyni zamanda qazax xalqının ruhunu əxz edərək onu ifadə edir. Məqalədə Qazaxıstan xalçalarının hazırlanma üsul və texnikasına görə növləri tədqiq edilmişdir.

Açar sözlər: *xalçaçılıq sənəti, Qazaxıstan, xalça, toxuma, milli-mənəvi dəyər*

Təbiətdən, məişətdən, cəmiyyətdən alınan orijinal mövzuların işlənildiyi qazax xalçalarında xalçaçılığın keçmişdən bu günə özüllə birgə böyük bir tarixi prosesləri qoruyub saxlayaraq və heç bir təhrif edilmədən gətirib çıxarmışdır. Tətbiqi incəsənətin bir qolu olan xalçaçılıq sənəti hər dövr üçün diqqət mərkəzində olan aktual bir sənət növü olmuşdur. Xalçaçılıq kodlarının deşifrə edilərək öyrənilməsi qədim və zəngin mədəniyyət nümunəsi olan bu sənətin özündə xalqın milli ruhu, milli-mənəvi dəyərləri, gündəlik həyat təzi və dövrün icimai siyasi fəaliyyətinin müəyyənləşdirməyə imkan verir. Beləliklə, bu kodların açılması ilə böyük bir xalqın zəngin mədəniyyət tarixini öyrənə, qazax xalqının nə ilə maraqlandığını, ümumi maraqlarını, düşüncələrini, dini etiqadlarını və yaşadıkları dövrü müəyyənləşdirə bilirik.

Xalçaçılığın haqqında danışırlarkən ilk fikirlərə gələn Altay dağlarının ətəyində, Pazırq vadisinin beşinci kurqanında tapılan III əsrə aid Pazırq xalçasıdır. Ölçüsü 1,89x2 metr olan xalçanın hər bir kvadrat destimetrində 3600 ilgəyin, cəmi 1250000 düyünün olduğu müəyyənləşdirilmişdir. Eyni ilgək texnikasından istifadə olunaraq toxunmuş xalçaçılıq nümunələrinə Türkiyənin Manisa bölgəsinin Gördes ərazisində də rast gəlinir. 1950-ci ildən hal-hazırkı dövrə kimi bu mədəniyyət nümunəsi Ermitaj muzeyində saxlanılır. Pazırq xalçası 1947-1949-cu illərdə arxeoloq Sergey Rudenko və köməkçiləri tərəfindən Altay dağlarının ətəyində Pazırq kurqanlarında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı tapılıb. Pazırqda aşkarlanan kurqanların Altayın soyuq iqlimində donduğundan buradan tapılan zəngin sənət əsərləri günümüzdə qədər heç bir dəyişikliyə uğramadan gəlib çatmışdır. Pazırq xalçası əldə edildikdən sonra xüsusi üsullarla yuyulub, qurudularaq heç bir dəyişikliyə məruz qalmaması üçün üzərinə spirt, jelatin və qliserin olan xüsusi qarışıq səpilərək saxlanılmışdır. Motivlərin bir-birinə mükəmməl ahənglə uzlaşdığı Pazırq xalçasının ölçüləri 195*205 sm olub, ümumilikdə təxminən 4 kvadrat metrdir. Çox incə yundan və yumşaq rənglər ahəngindən toxunan bu xalçanın düyün sıxlığı xalçanın öz dövründə böyük məharətlə hazırlandığını göstərir. Baza rənginin tünd qırmızı təşkil ediyi Pazırq xalçasındakı kölgələrin bəziləri açıq mavi, bəziləri isə qırmızı rənglər olsa da, bütövlükdə isə xalçada sarı rənglər üstünlük təşkil edir. Xalçanın orta hissəsində zərli fiqurlar və cərgə-cərgə nümayiş etdirilən lotus ornamentləri vardır. Xalçanın mərkəzi hissəsində -24 xanəlik ərazidə dördyarpaqlı gül motivi vardır. Bir çox tədqiqatçılar 24 xanəni 24 oğuz tayfası ilə əlaqəli olduğunu qeyd edirlər. Xalçanın bəzi nöqtələrindəki üçbucaq motivləri şahmat oyununun başlanğıc və son nöqtəsi olduğu ehtimal edir. 24 xanədən ibarət bölmə beş zolaqla əhatə olunmuşdur ki, bunlardan üçü ensizdir və eni bir qədər dəyişir. Orta yer dama taxtası kimi bərabər ölçülü kvadratlara bölünüb və kənarları nazik çərçivə ilə əhatə olunub. Pazırq xalçasında bir-birini izləyən atlı cərgələrdə yəhərlərə rast gəlinmir. Bu dövrə aid müxtəlif işləməli örtüklər və

ya atın belinə qoyulmuş, içi otla doldurulmuş, kənarı qoşa dəri ilə örtülmüş bir növ yastıqlar tapılmışdır. Xalçanın bu vəziyyəti həm də bölgənin mədəniyyətini əks etdirən maddi sənəd nümunəsi olması ilə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Aydınır ki, Pazırığ xalçası bölgənin, yəni Altayın xarakterini əks etdirir. Xalçanın vacib və əsas motivlərdən biri qartal başlı, aslan bədənlı Qrifondur. Bu Qrifonun başı arxaya dönükdür və dimdiyindən dili görünür (1). Bu xəyali məxluqun başı yuxarı çevrilib, qanadları və quyruğu tamamilə çərçivəyə salınıb. Xalçada sağdan sola tək cərgədə gedən bir qrup at (Maral tipi) təsvir olunmuşdur. Bu maral Orta Asiyada yaşayan "Alces Machis" adlı bir növdür. Bu maral cinsinə İranda və Kiçik Asiyada rast gəlinmir. Maralların üzərindəki fiqurlarda türk heyvan üslubu təsvirləri var. Növbəti sətirdə maralın əks istiqamətində olan alayda irəliləyən bir sıra türk süvariləri göstərilir. Atın yanında yeriyən və ona minən süvarilərin Asiyaxalqlarına məxsus baş geyimləri, çəkmələri və şalvarları vardır. Atların üzərindəki yəhər örtükləri isə bizə başqa Pazırığ kurqanlarından çıxarılan yəhər örtüklərini xatırladır. Xalçada bütün atlar cilovlu şəkildə təsvir olunmuşdur (2). Bəzi atların cilovlarının üzərində bəzək lövhələri görünür. Atların belində keçədən hazırlanan örtük əks olunmuşdur. Heyvanın tərini udmaq üçün kürəyinə qoyulan bu naxışlı örtüklər Orta Asiyada "məhsul" və ya "bahar", Anadoluda isə "tərlik" və ya "tər keçə" adlanır. Xalçada əks olunan digər bir məqam isə atların quyruğunun düyünlü olmasıdır. Bu təsvir çöl icmalarının təsiri altında çəkilməmişdir. At quyruğu bağlamağın və ya kəsməyin mifoloji, dini və simvolik mənalara əsrlər boyu türk cəmiyyətləri arasında yaşamışdır. Xalçanın üzərindəki bəbir damğası-pars da diqqət çəkir. Bundan əlavə, Pars Qazaxıstanın keçmiş paytaxtı Almatı və Tatarıstanın dövlət möhürüdür. Müxtəlif dövrlərdə Qazaxıstanda keçənd, atlazdan, yundan, ipəkdən və s. istifadə edilərək müxtəlif növ xalçalar hazırlanırdı. Keçədən toxunmuş, tikmə və bəzək xalçaları ucuz başa gəlidiyi üçün alıcılar arasında daha çox seçim üstünlüyü qazanmışdır. Keçədən namaz xalçaları, amuletlər hazırlanmaqla yanaşı yurtların xarici örtüyündə və evin daxili bəzəyində geniş istifadə olunurdu: Yataq xalçaları (təkəmələr və sirmaklar), divar xalçaları (tus kiiz), bir nəfər üçün kilimlər (toseniş, mayuza), o cümlədən divar kilimləri, baqaj və çarpayılar (komşa və ya qalauş), çay süfrəsi (şai kiiz), bir nəfər üçün əlcəklər qazan, dəvə və atlar üçün yorğan, eləcə də məişət əşyaları üçün çanta və örtüklər.

Keçə nisbətən yüngül, yumşaq, nəfəs ala bilən, yağışın rütubətini keçirə bilməyən, istiliyi saxlaya bilən və eyni zamanda istiliyi əks etdirən və ucuz başa gələn materialdır. Köçəri həyat tərzində təbii əlverişli keyfiyyətlərinə görə, həmçinin bolluğu və qoyun yununun mövcudluğu, ən vacib məişət tikinti materialına çevrilmişdir. Sadalanan praktik xassələrinə, ekoloji cəhətdən təmizliyinə, eləcə də keçə məmulatlarının məhsuldarlıq simvolu olan qoç təsviri ilə əlaqəli əşyalar kimi başa düşülməsinə görə, onlar qazax gəlininin cehizinin əvəzolunmaz hissəsi idi. Demək olar ki, hər evdə xalçalara rast gəlmək olurdu. Xalçalar "kuzem zhong" tərəfindən payız qırxımında əldə olunan qoyun yunundan hazırlanır. Adətən yun bir neçə mərhələdə emal olunur. Əvvəlcə yun təmizlənir daha sonra isə yun 2-3 saat sabunlu ilıq suda isladılaraq yuyulur və sıxılır. Yenidən yunu təmiz ilıq suda yuyaraq və ovuclar arasında bükülmədən yenidən sıxırlar. Yekun olaraq təmiz yunu evin taxta hasarlarına, həsirlərə günəş altında qurutmaq üçün qoyurlar. Quruduqdan sonra yun bir az pardaxlandırılır və yenidən çubuqlarla daha da yaxşı açılması üçün çırpılır. Qazax xalqı həmişə həm təbii yundan (qəhvəyi, qara, boz, bej, ağ), həm də rəngli yundan istifadə ediblər (2, 35). Qədim dövrlərdə qazaxlar boyanı həm təzə, həm də qurudulmuş müxtəlif bitkilərdən alırdılar. Təbii boyaların yaratdığı rəng palitrası stabil, yumşaq tonlarda idi. Bu isə rəng harmoniyasını yaradan rəngli çalarların zənginliyinə nail olmağa imkan verirdi. XX əsrin əvvəllərindən Rusiyadan gətirilən anilin boyalarından daha çox istifadə olunmağa başlandı. Rəng tonunun davamlılığını düzəltmək üçün əvvəllər boyaya duz əlavə edilirdi. Su şəffaflaşana qədər boyayırdılar ki, bu da boyanın yunun içinə tamamilə udulduğunu

göstərir. Boyandıqdan sonra yun ilıq suda yuyulur, suyu sıxılır və boyanın solmaması üçün kölgədə qurumağa qoyulurdu.

Xüsusi seçilmiş yunlardan alınan iplərlə toxunan xalçaların rəng harmoniyası xalqın milli ruhunu ifadə edərək xalq sənətinin əvəzsiz abidəsinə çevrilmişdir. Ona görə də qazaxlar arasında xalçaçılıq sənətini “sirlərdən toxunan gözəllik” adlandırırlar. Qazax xalqının sənətkarlığının aparıcı sahələrindən hesab edilən xalçaçılıq sənəti xalqın minilliklər boyu keçdiyi yolu nəsil-dən-nəsilə ötürərək dərin və çoxşaxəli köklərə malik bu xalq sənəti qorunub saxlanmışdır.

Qazax xalçaları toxunma üsuluna görə xovlu və xovsuz olaraq iki kateqoriyaya bölünür. Ölkənin cənub hissəsi şərq və qərb hissəsindən xalça toxunma üsuluna görə fərqlənir (3). Qazaxıstanın cənub hissəsində xovlu xalçaların toxunması üstünlük təşkil edir. Rəmblərin, ulduzların bir sözlə bir çox fiqurların toxunması ilə tanınan bu bölgənin xalçaları haşiyə və mərkəz hissəsinin olması ilə seçilir. Qazaxıstanın bu hissəsində toxunan xalçaçılıq nümunələrində nəbati və həndəsi fiqurların təşkil etdiyi ornamentlərə daha çox rast gəlinir. Xovlu xalçalar isə ölkənin şərq və qərb hissəsi üçün xarakterik səciyyə daşıyır. Xalçalarda zoomorf ornamentləri, məişət əşyaları, simvollar və həndəsi fiqurlar üstünlük təşkil edir. Nəbati ornamentlərə isə çox az hallarda rast gəlmək olur. Kokçetav, Akmolə və Şərqi Qazaxıstan vilayətləri ərazisində və Almatı vilayətinin bəzi ərazilərində instruktiv və mozaik üslubda hazırlanan tuskiz və sırmak keçə xalça nümunələrinə rast gəlinir. Ural əyalətində isə yun iplər, keçə xalçalar daha çox üstünlük təşkil edir. Mərkəzi və Şərqi Qazaxıstan ərazisi isə daha çox böyük ölçülü təkəmət keçə xalçaları ilə məşhurdur. Təkəmət xalçaları toxunarkən vizual olaraq kiçik həcmli görsənməsi üçün xalçanın ortasına böyük ornament əlavə edilir.

Qazax xalqının ənənəvi həyat tərzi, təbii şəraiti, sənətkarlığının inkişafı xalçaçılığın daha da sürətlə yayılmasına şərait yaratdı. Qazaxıstanın bəzi hissələrində isə ticarətin üstünlüklük qazanması ilə əlaqədar olaraq xalçaçılıq sənəti inkişaf etməmiş və ya zəif inkişaf etmişdir olaraq qalmışdır. Bu əyalətlərdə mal-qara, pul və xammal müqabilində ancaq varlı ailələr xovlu xalçalar ala bilirdi (4). Kasıb ailələr isə daha ucuz olan xovsuz xalçalara üstünlük verirdi.

Qazax xalçasını hazırlanması formasına görə bir neçə qrupa bölmək olar:

1. Xüsusi texnikayla toxunan xalçalar;
2. Geniş rəng diapazonunda toxunan berrəng xalçalar;
3. Ornamentli və naxışlı xalçalar.

Keçədən hazırlanma üsuluna görə qazax xalçasının bir neçə növü var: sırmak, tekemet, tuskiz. Bu növlər ağ keçə parçanın üzərinə naxışlı boyalı liflər vurularaq əl keçələmə üsulu ilə hazırlanır. Bu cür məhsullar ən çox masada, yerdə oturmaq üçün, yataq dəsti kimi və s. məqsədlərlə istifadə olunur. Orijinal görüntülü qazax xalçası üzərində naxışlı ornamentlər vurulması onun əsrarəngizliyini daha da sərgiləyir. Belə kətanlarda təsvir olunan motivlər fərqli mövzulara aiddir: mənzərə, müxtəlif binalar, abidələr, günəş, ay, ulduzların təsvirləri eyni zamanda qoçlar, quşların izləri, qanadları açılmış qartallar və s.

Təkəmət- əyilmiş rəngli naxışlı və ya göy, qızılı sarı, qırmızı, eləcə də təbii (ağ və qəhvəyi) yun rəngli, tünd, qeyri-müəyyən naxışlı keçə xalçadır. Həmçinin təkəmət keçə xalçası adətən kvadrat və ya rombvari fiqurlarla doldurulmuş, qoç buynuzlar, qönçə, üçbucaq fiqurlar və haşiyələrdən xətlərlə ayrılan xalça növüdür. Təkəmətin maraqlı hazırlanma texnologiyası vardır. Belə ki, usta eyni rəngli yunları sıx keçə əsası olan həsir üzərinə düzür və üzərinə lazımı naxış və ya naxış yaradacaq digər rənglərin iplərini qoyur. Bu, təkəmətin arxa hissəsini yaradacaq əsasdır. Sonra cizgi yerindən tərpənməməsi üçün hamısı parça ilə örtülür və bərabər şəkildə üzərinə qaynar su tökülərək möhkəm bükülür və bağlanır. Rulonu saatlarla əl, ayaq və dirsəklə yuvarlamaq, vaxtaşırı açıb müxtəlif tərəflərə çevirmək, isti su ilə səpmək lazımdır (5). Sadalanan

bu proseslərdən sonra xalça yayılır və düz bir səthdə qurumağa qoyulur. Bu formada hazırlanan xalçalarını 20 il rahatlıqla istifadə etmək olar. Təkəmətin hazırlanması texnikası “Kiiz basu – keçə hazırlamaq ənənəsi” nominasiyası ilə Qazaxıstan Respublikasının Qeyri-Maddi Mədəni İrs Milli Siyahısına daxil edilib.

Kətan müstəvisində rəng və ornamentinin ritmik ahənginin təşkili xalq sənətkarlarının əlində sadə keçə məmulatları əsl sənət əsərinə çevrildi. Əsasən təkəmətlər iri ölçülü və asan toxunan ornamentli məmulatları iri kətan şəklində hazırlayırdılar. Bununla yanaşı, kiçik ölçülü xalçalar da toxuyurdular. Bəzi kətanlarda fon üstünlük təşkil edir, bəzilərində onun ornamentlə tarazlığı qurulur, belə hallarda naxışın formalaşmasında fon da iştirak edir. İstənilən dekorativ kompozisiyada naxışın simmetriyası müşahidə olunur (6). Ornamental xüsusiyyətinə görə təkəmətlər bir neçə növə bölünür: Haşiyəli və haşiyəsiz xalçalar. Təkəmətlərin kompozisiyaları iki cür tikilir: frizvari naxış iki yarıya bölünərək və ya mərkəz vurğulanmadan. Qapalı kompozisiyalarda mərkəzi sahə daha çox romblarla, daha az kvadratlarla doldurulur, içərisində buynuzşəkilli, ağaca bənzər, spiral, s-şəkilli və digər motivlər yerləşdirilir, çox vaxt xaç şəklində düzülür. Mərkəzi sahənin kvadratlara və romblara bölünməsi qədim ənənəyə malikdir və ənənəvi baxışa görə, belə kompozisiyalar müxtəlif qazax tayfa və tayfalarının bir-birindən asılılığı və eyni zamanda müstəqillik ideyalarını əks etdirir. Altayın qərb yamaclarında hazırlanmış təkəmətlər ornamental motivlərin özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilir, onlarda tez-tez ağac motivi ilə birləşən maral buynuzlarının “buğa müiz” təsviri məşhurdur. Qərbi Qazaxıstanın, əsasən Ustyurt və Mangistau təkəmətlərinin əsas xüsusiyyəti kosmoqonik naxışın və soyuq rəngin üstünlük təşkil etməsidir. Bu xalçalarda bir-birinə həkk olunmuş dairəvi rozətlər, əyirici, mərkəzdənqaçma qüvvələrini ehtiva edən spiral kimi modelləşdirilmiş günəş işarələri kompozisiyaya açıq dinamik xarakter verir. İfadə təəssüratı mərkəzə doğru dairəvi hərəkətlərin ritminin getdikcə artması ilə vurğulanır. Özünəməxsus estetik yük, tonda bir qədər sönük olan yunun quruluşundan görünən polikrom ornamentdə yatır.

Sarıarkada yunun təbii rənglərindən istifadə etməyə və müstəvi formatı böyük naxışla vizual olaraq kiçildilmiş ikirəngli, üçrəngli iri ölçülü təkəmətlər düzəltməyə üstünlük verirlər. Belə xalçalar ifadəli dekorun monumentallığı ilə seçilir. Jetisu, Sırdərya bölgələrində, Tyan-Şanın qərb və şimal yamaclarında polixrom təkəmətlər üstünlük təşkil edir (7). Bəzi xalçaçılıq nümunələrində qeyri-adi incə rəng keçidləri nümayiş olunur. Sənətkarların yaratdığı əlvan rəng boyaları, onların məhsuldar ahəngdar birləşməsi və rəng tonunu yumşaldan materialın özünü qarışdırmaqla əldə edilir. Naxışlı yun əllə düzülüyü üçün ona canlılıq verən konturda bir qədər qeyri-dəqiqlik müşahidə olunur. Bəzən fon rəngi ornament vasitəsilə işıq saçır. Rəngi incələşən və bir qədər bulanıqlaşan naxışın konturu hamar şəkildə fona keçir. Bütün bu məqamlar bir növ çevikliyə, ornamentin konturlarının hamarlığına səbəb olur. Rəng sxeminin incəliyixalçada sərgilənəncə detayların vurğulanmasını ifadə edir. Cənubi Qazaxıstanda toxunan təkəmətlərdə qırmızı, sarı, mavi, yaşıl, qəhvəyi və ağ çalarlar üstünlük təşkil edir. Ornamentin mərkəzində romb və xaç şəklində düzülmiş buynuz motivi üstünlük təşkil edir (8). Haşiyədə bu motiv dalğa şəklində modelləşdirilmişdir. Demək olar ki, hər evdə belə keçə xalçalar hazırlanır. Bir talisman olaraq, tez-tez yerli təkəmətlərin mərkəzi sahəsi qazaxların şüurunda qoruyucu funksiya ilə bəxş edilmiş rəngarəng bir xətt ilə haşiyələnir.

Sırmaq- Keçə məmulatları arasında çox çeşidli mozaika texnikası ilə hazırlanmış sırmaq xalçası özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Mozaika texnikasının yəni bir rəngli keçənin fərqli rəngli keçə kəsilməsi əsasında yaradılan bu xalçaçılıq nümunəsi əsasən döşəməyə sərilmək üçün toxunulur. Bəzi hallarda isə yurtaların divarlarını bəzəmək üçün də istifadə olunurdu. Sırmaq xalçalarında şəkil və ya tikmələrə rast gəlinmir. Bu xalçalarda naxışların üstünlük təşkil etməsi xalçanı vaxtından əvvəl aşınmadan qoruyur. Sırmaqlarda naxışlarla fonun səthi ilə eyni

səviyyədə olmalıdır. Bu xalçaçılıq nümunələri yaxşı hazırlandığı üçün 50 il və ya daha çox müddət ərzində istifadəyə yararlı hesab olunur. Ustalar bir rəngli keçəni digərinə vurur, nəzərdə tutulan naxışı çəkir və naxışa uyğun olaraq keçənin hər iki qatını birdən kəsir. Əvvəlcə ağ keçənin içinə tünd sonra isə əksinə: qara fona ağ daxil edilir. Nəticədə isə iki üzvlü ornamentli səth əldə edilir. Bir-birinə daxil edilmiş keçə parçaları tikilir, sadə qaba keçə qoyulur və möhkəm bərkidilir. Tikiş naxışın konturlarına paralel olaraq aparılır. Çoxrəngli keçə parçalarının birləşmə xətləri boyunca rəngli kordon tikilir. Ümumiyyətlə, sırmaq xalaçaları sakit rəng ilə fərqlənir.

Tuskiz- Qazax dilindən tərcümədə bu söz - divar keçəsi deməkdir. Qədim zamanlarda bu xalçalar keçədən, incə geyindirilmiş dəridən hazırlanırdı. Naxışlı divar xalçası tuskiz yurtda xüsusi mövqeyə malik idi və qoruyucu xalça rolunu oynayırdı. Buna görə də tez-tez onunla birlikdə tülkü, canavar və b. heyvanların dərisi divara asılırdı ki, bu da məşhur inanca görə bir insanın yaşayış yerini pis gözdən və zərərdən qorumalı idi. Tuskiz üç tərəfdən enli üçbucaqlar ilə haşiyələnmiş mərkəz hissədən ibarətdir.

Qazax xalqı yalnız xalça deyil, eyni zamanda asmaldık-dəvə bəzəmək üçün kilimlər, at jamçı-at üçün yəhər, sandıq örtükləri, dəsmallar, pərdələr, yataq örtükləri və s. hazırlayırdılar. Həmçinin:

Akbaskur- yurtanı bəzəmək və möhkəmləndirmək üçün uzun naxışlı xalçadır.

Kızılaskur- qazax xalqının mədəniyyətində xüsusi yeri olan xalça növüdür. Qazaxlar bu xalça növünü onun dərin qırmızı fona malik olmasına və dəqiq qəhvəyi naxışların yer aldığı dinamik xəttə ahənginə görə belə adlandırırlar (9). Bu cür xalça məmulatlarının üzərindəki ziddiyyətli rəngli sapların bir-birinə qarışması müxtəlif səviyyələrdə yerləşən naxış və fonun birliyini yaradır. Bir-birinə cərgə ilə tikilmiş askurlar rəngarəng zolaqlar - termoalaşa əmələ gətirir.

Yurtaların divarlarını örtməyə xidmət edən naxışlı həsirlərin - şim şilərin toxunması qazax xalçaçılıq mədəniyyətində diqqəti cəlb edir. Həsirlər çöl qamışından - çiyadan hazırlanır. Hər sapı rəngli yun sapları ilə bükülür, sonra isə qamışlar tikişlərlə üfqi şəkildə bərkidilir. Şim şilələri romblardan, rombvari fiqurlardan, daraqlı romblardan ibarət iri həndəsi naxışlarla bəzədilmişdir. Yüngül, teksturalı və mənəzəli naxışlı döşək keçədən, ağacdan və dəridən hazırlanmış məmulatlarla mükəmməl birləşərək köçərilərin məskəninə xüsusi dekorativ effekt verirdi.

Alaşa –xovsuz xalça növünə aiddir. Alaşa toxunma texnikasına görə ən sadə qazax xalçalarından biridir. Dar kətan dəzgahında - eni 30-40 sm olan zolaqlarda toxunaraq, toxunma naxışlarla və ya ağ, mavi, sarı, qəhvəyi rəngli şaquli zolaqlarla bəzədilir və sonda 4x2 m ölçüdə kətana tikilirək tamamlanır. Bəzən onu ornamentli enli zolaqlarla da (2 m-ə qədər) toxuyurlar ki, bu takır kerim adlanır. Bu növ xalçalar üçün ornament yaratmağın üç texniki yolu var: terme alaşa, kejim teru, orama. Alaşa həm divar, həm də döşəmə üçün istifadə olunur. Əgər məmulat kərəgə üçün nəzərdə tutulubsa, xalçanın yuxarı kənarına və yan hissələrinə çoxrəngli saplardan və ya saçaqlı və rəngli qotazlardan açıq işlənmiş haşiyə tikilə bilər.

Tuktiklem - xovlu xalçadır. “Bes keste” texnikası ilə toxunan tüysüz xalçalar heyratimiz incəliyi ilə seçilir.

Şimşi - mat. Mütənasiblik hissi, fon və ornamentin tarazlığı, koloristik ləzzət, kompozisiyanın bütövlüyü və tamlığı əsasən qazax tətbiqi sənətinin bədii üslubunu müəyyən edir.

Beləliklə, qazax xalçaçılıq sənəti bir-birinə qarışmayan naxışın ardıcıl düzülüşünə və kompozisiya dinamikasına görə seçilərək özünəməxsus yer tutur. Eyni zamanda ornament birləşmələri, müxtəlif dizaynlar, xətti və iri fiqurlu şəkillər olması ilə diqqəti cəlb edir. Qazax xalçaları milli mədəniyyətin milli xəzinəsini təşkil edir

Qədim ənənəyə malik qazax xalçaçılıq sənəti dünya xalçaçılıq irsinə tərar olunmaz töhfədir.

ƏDƏBİYYAT

1. Джанабаева, Г.Д. Искусство народов центральной Азии. – Алматы: 2019
2. Иляев, Г. Nomad // Kazakhstan jurnalı, – №4(34), – 2010.
3. Каирбекова, А. «Узор алаши ложится как стих...» // Деловой Усть-Каменогорск, 2005, – № 6
4. Маргулан, А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Том 1. – Алма-Ата: Онер, 1986.
5. Муканов, М. С. Казахская юрта. – Алматы: Кайнар, 1981.
6. Нейман, М.Л. Казахский народный орнамент. – Алматы: Алматыкитап, 2005
7. Омирбекова, М.Ш. Толенбаев, С. Традиционная культура казахов. – Алматы: Алматыкитап, 2004
8. Руденко, С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.). – Москва: 1961. – 68 с.
9. Традиционная культура народов Большой Евразии. Научные статьи X Евразийского научного форума. – 22-23 ноября 2018.

*Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
 “Təsviri incəsənət və OTT” kafedrasının müəllimi
 e-mail:leyli.samadova@yandex.ru

Leili Samadova

**ACCORDING TO THE METHOD AND TECHNIQUE TYPES
 OF KAZAKHISTAN CARPET MAKING**

The art of carpet making is considered both material and spiritual treasure of the Kazakh people. The secrets of the ancient Kazakh people in the past have been revealed to the present day by codes, symbols and ornaments. Each code reflects the features of national-ethnic tradition of the Kazakh people. The national carpet making art which has been preserved for centuries, at the same time embodies the spirit of the Kazakh people and expresses it. In the article the types of Kazakh carpets according to their method and technique are studied.

Keywords: *the art of carpet making, Kazakhstan, carpet, weaving, national- spiritual value*

Лейли Самадова

**ВИДЫ КАЗАХСТАНСКИХ КОВРОВ ПО МЕТОДУ И ТЕХНИКЕ
 ПРОИЗВОДСТВА**

Искусство ковроткачества считается не только материальным, но и духовным достоянием казахского народа. Каждый зашифрованный код отражает особенности национальных и этнических традиций казахского народа. Национальное искусство ковроткачества, сохранившиеся веками, также выражает дух казахского народа. В статье рассматриваются виды казахских ковров по способу и технике изготовления.

Ключевые слова: *искусство ковроткачества, Казахстан, ковер, ткачество, национально-нравственная ценность.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022
 Son variant 19.05.2022**

NAİBƏ ŞAHMƏMMƏDOVA*

VASİF ALLAHVERDİYEVİN “GÜL AÇDI” AZƏRBAYCAN XALQ MAHNISI
ƏSASINDA YAZDIĞI VARIASİYALARDA FORTEPIANO İFAÇILIQ
XÜSUSİYYƏTLƏRİ

*Bu məqalədə Azərbaycan bəstəkarı V.Allahverdiyevin “Gül açdı” Azərbaycan xalq mahnısı üzərində fortepi-
ano aləti ifaçılığını üçün nəzərdə tutulmuş “Variasiya”ları təhlil olunur. Təhlillər zamanı variyasiyaların intonasiya
xüsusiyyətləri, bu xüsusiyyətlərin fortepiano ifaçılığına təsirindən bəhs olunur. Burada həmçinin ifa xüsusiyyətlərinə
dair texniki və bədii cəhətlər aşkarlanır.*

Açar sözlər: *variasiya, fortepiano, muğam, mahnı, intonasiya, Vasif Allahverdiyev*

Musiqi əsərinin mövzunun dəyişdirilmiş təkrarlanması kimi variyasiya həm bir klassik bəstəkarlıq yazı üslubu və həm də bir janr kimi dünya bəstəkarlarının yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət daşıyırdı [3]. Hələ XVI əsr barokko dövründən başlayaraq Vyana klassik bəstəkarlarının yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb edən variyasiya daima əsaslandığı mövzu ilə orjinal və ya qeri orjinal xüsusiyyət daşıyırdı [2]. Orjinal mövzulu variyasiyaya ilk dəfə olaraq L.V.Bethovenin g moll-da səslənən 32 variyasiyasında, qeri orjinal variyasiyaya isə İ.E.Xondoşkinin skripka və alt üçün 6 variyasiyalı qədim rus mahnısında rast gələ bilərik. Lakin, variyasiya öz inkişafı baxımından klassik və romantik bəstəkarların yaradıcılığında həm müstəqil pyeslər şəklində və həm də ayrı-ayrı iri həcmli əsərlərin hissələri kimi də istifadə edilmişdir [5]. İlk müstəqil variyasiyalar kimi İ.Bramsın İ.Haydının mövzusu əsasında orkestr üçün yazdığı variyasiyaları, A.Alyabevin M.İ.Qlinkanın “Bül-bül” mövzusu üzrə yazdığı fortepi-ano üçün variyasiyaları diqqət çəkir. XX əsrdə İ. Stravinski, A.Şönberq, A.Vebern A.Berq, və s. kimi bəstəkarlarla yanaşı və həm də rus musiqisində öz yaradıcılıqları ilə seçilən D.D. Söskoviç, S. Prokofyev və s. kimi bəstəkarların yaradıcılığında da variyasiya janrına geniş rast gəlinir.

Lakin, variyasiya prinsipinin müxtəlif janrlı instrumental və vokal instrumental əsərlərdə özüməməxsus yer tutması XX əsr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da öz əhəmiyyəti ilə seçilmişdir. Bu baxımdan görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin opera yaradıcılığı, instrumental və vokal instrumental əsərləri də diqqət çəkmişdir. XX əsrin 40-cı illərindən başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının digər musiqi janrları ilə yanaşı variyasiya janrına müraciəti də geniş yayılmışdır. Bununla bağlı onu qeyd etmək lazımdır ki, məhz bu bəstəkarlar, Ü.Hacıbəylinin yaradıcı prinsiplərini ardıcıl surətdə həyata keçirmişlər. Bu cəhət F.Əmirov, E.Nəzirova, T. Quliyev, A.Bəbirov, İ Hacıbəyov, C. Hacıyev, Q. Qarayev, R. Həsənova, V.Adıgözəlovun yaradıcılığının müxtəlif sahələrinə təsirsiz ötürməmişdir [4]. Onların yazdıqları bir çox əsərlər, fortepiano yaradıcılıqlarına da öz müsbət təsirini göstərmişdir. Həm fortepiano üçün yazılmış müxtəlif janrlı iri əsərlərin tərkib hissəsi kimi və həm də bir janr kimi variyasiya yazı üslubu və variyasiya janrı adlarını qeyd etdiyimiz bəstəkarların yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu baxımdan variyasiya janrı müasir dövrümüzdə artıq öz yaradıcılığı ilə seçilən tanınmış gənc bəstəkar Vasif Allahverdiyev yaradıcılığında da xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın bir çox prelüdiya, romans, kantata və s. əsərləri ilə yanaşı, fortepiano üçün yazılmış əsərlərin tərkib hissəsi kimi variyasiya janrı da bir müstəqil janr diqqət çəkmişdir.

Vasif Allahverdiyevin yazdığı variyasiyalar isə özünə məxsus çalarlarla və ifa keyfiyyəti ilə fortepiano yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, bəstəkar “Gül açdı” Azərbaycan

xalq mahnısı əsasında özünün müxtəlif variasiyalarını işləyərək yeni çalarlarla təqdim etməyə müvəffəq olmuşdur[1]. Bəstəkar hər bir variasiyada xalq musiqisinin tələb etdiyi ümumi qanunauyğunluqlardan çıxış edərək bir növ simli və nəfəsli alətlərin ruhunu, səslənmə intonasiyasını fortepiano vasitəsi ilə göstərməyə çalışmışdır. Bu mahnı özü əslində sadə iki hissəli kuplet formasında olub, 3/4 ölçüdədir. Burada moderato tempi mahnının əsasını təşkil edir.

"Gül açdı" Azərbaycan xalq mahnısının mövzunu əsasında



Əsas faktura səslənmələrində xalq musiqi çalarlarından irəli gələn müvafiq homofon quruluşun ifadə olunmasının şahidi oluruq. Mahnının əsasında polifonik elementlərin mühüm əhəmiyyət kəsb etməsini səslərdə keçən melodik mövzunu təqdim edilməsi ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkar eyni funksiyalı harmonik fakturanın əvvəl sol əl partiyası daha sonra isə sağ əl partiyasında təqdim edərək alətin registrlərinə uyğun tembr dəyişkənliklərinə yol verir. Burada a bölümü şur intonasiyası üzərində olub sol mayəli şura əsaslanır. b bölümündə isə Sarənc intonasiyaları əşidilir. Bu isə sol şur məqamına məxsus lya sarənc pərdəsi ilə əlaqədar olur.



Burada fortepiano ifa texnikası da xüsusi ifa əhəmiyyəti ilə seçilir. Mahnının özünün moderatoda ifası əsərə lay-lay xarakteri verir. Buna görə də ifaçılıq texnikası burada daha çox metsopiano və metsoforte arasında olan xarakterik dəyişkənlikləri bədii şəkildə dinləyiciyə çatdırmaq zərurətini yerinə

yetirir. Lakin biz diminiendo, ritonuto nüans dəyişkənlikləri ilə bərabər həm də rabitəli notların əsasında instrumental xalq çalğı alətlərinə uyğun olan səslənmə tərzlərini tersiya, kvarta, kvinta, seksta intervallarına əsaslanan müşayiətli notlarının orqan punktunada rast gəlirik. Bu cəhətə bir növ Azərbaycan xalq musiqi alətlərindən balaban, tütək və s. kimi alətlərin diviziyası kimi nəzər sala bilərik. Mahnının mövzusu sanki fortepiano səslənməsi vasitəsi ilə orkestr dilinin üslub xüsusiyyətlərini əks etdirir. Mövzunun 3/4 ölçüdə keçməsindən sonra bəstəkar dərhal An-



dantino tempində 2/4 ölçüdə birinci variasiyanı təqdim edir. Bu variasiyada bəstəkar mahnının mövzusunu variantlı şəkildə dəyişərək sanki fortepianonu iki əl arasında ifa texnikası ilə dialog.

Bu dialoqlar ani şəkildə verilən səsalti və imitasiyalı polifonik səslənmələrə əsaslanır. Bəstəkar burada çox məqsədli şəkildə mövzunun aparıcılığını müxtəlif səslərə dağıtsada, ümumintonasiya çalarlarını saxlamağa çalışır. Piano, metsopiano, messoforte nüansları arasında baş verən dəyişkənlik öz ardıcılışması baxımından bədii səslənmənin xarakterik cizgilərini müxtəlif dəyişkənli emosialarla xarakterizə edə bilmişdir. 2/4 ölçünün istifadəsinin özü artıq lay-lay xarakterinin pozulmasına səbəb olur. Sol əldə arpecio tipli onaltılıq və səkkizlik notların birləşməsi əsasında baş verən dalğavari melodik hərəkət, ifaya xidmət göstərən tərz-i-hərəkət ilə mahnının intonasiyasına uyğun xüsusiyyətləri saxlamaqla rəngarəng xalq musiqi çalarlarının əks olunmasına xidmət edir. Mahnının a bölümündə intonasiya çalarları 3/4 ölçüdə verilirə də birinci variasyada istifadə edilən 2/4 ölçü Andantino tempində təqdim edilərək bədii ifanın xüsusiyyətini daha da artırılmış olur.



Bəstəkar ikinci variyanı Allegretto tempində dəyişkən ölçülərdə təqdim edir. Burada demək olar ki, hər xanədə ölçü dəyişkənliyi baş verir. Variasiyanın bu cür təqdim edilməsi özündə XX əsr neofolklorizm bəstəkarlıq yazı üslubundan irəli gələn tendensiyaları birləşdirir. Buradakı dəyişkənliklər 2/8, 3/8, 4/8, 5/8 ölçülərlə təqdim edilən ritmik şəkillərin müxtəlifliyi ilə diqqət çəkir.



Gördüyümüz kimi bəstəkar mahnı ibarəsinin birinci cümləsində submotiv səslənməsinə əsaslanan variasiya üslubundan geniş istifadə etmişdir. Tamamilə mahnı mövzusunu dəyişkənliyə uğratmağa çalışan bəstəkar yalnız mahnının sual və cavab cümlələrindən götürülmüş elementlərə əsaslanır. Bu elementlər müxtəlif variasiya üsulları ilə təqdim edilir. Biz burada ölçü dəyişkənliyindən asılı olaraq sekunda intervalının aksentli səkkizlik notlarla təqdim olunmasının şahidi oluruq. Bu təqdim olunma bir növ variasiyaya daxili güc və implus gətirir. Digər tərəfdən bir 3/8 ölçüdə təqdim olunan onaltılıq notlara əsaslanan sinkopaların da şahidi oluruq.

İkinci variasyada sekundalı notların istifadəsi ilə çox maraqlı şəkildə ifadə olunur. Beləki, kiçik sekundaların harmonik şəkildə birləşməsi diqqət çəkir. Sekundaların istifadəsi iki və üç sekundanın birləşməsi ilə də faktura quruluşunda öz əksini tapır. Bu intervalların istifadəsindən əlavə biz həm də cəmi bir dəfə bəstəkarın kulminasiya yaratdığı doqquzuncu xanədə böyük sekunda istifadə etməsini də görə bilirik. Məhz bu səslənmələr Azərbaycan aşıq musiqisinə xas olan elementlərlə üzə çıxır. Bu elementlər aşıq musiqisinə xas olan kök sistemindən irəli gələrək sekundalı birləşmələrin kompleksli şəkildə üzə çıxmasını ifadə edir. Rast və seğah

intonasiyalarının prinsiplərini özündə əks etdirən bu variasiya "Dübeyti" aşıq havasından götürülmüş intonasiya xüsusiyyətlərini xatırladır.

Mahnının əsası isə əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi şur intonasiyalarında təqdim olunur. Gördüyümüz kimi bu intonasiyalar bəstəkar tərəfindən tamamilə dəyişikliyə uğramış rast və segah intonasiyalarının sintezi şəklində təqdim edilmişdir. Bu təqdimat nüans dəyişkənlikləri ilə də çox aydın şəkildə özünü biruzə verir. Doqquzuncu xanədə kulminasiya fortissimo ilə nəzər diqqəti cəlb edir. Sol əl ifasında kvinta və seksta intervallarının harmonik səslənməsi sıçrayışlı sol əl ifası ilə daha aydın şəkildə göz önünə gəlir. Sol əl ifasında isə həm də gözlənilməz harmoniksəslənmələrlə yanaşı sağ əl səslənmələrinin əksinə olaraq ayrılma vəziyyətində olan relyefləşmə fakturası diqqət çəkir.



Bu variasyada bəstəkar artıq ölçünü iki dəfə artıraraq ifanı bir qədər sürətləndirir. Bununla bağlı variasiyanın işlənilməsi boyu 6/8 ölçüdən 3/8 dəyişkən ölçüyə keçid özünü göstərir. Fakturanın melodik zənginləşmə ilə dolu olan ümumi mənzərəsi özündə həm də səsaltı polifonik elementləri əhatə edir. Bu polifoniklik sağ və sol əllərin qarşıdurması şəklində diqqət çəkir. Biz burada səsaltı polifoniya ilə yanaşı həm də homofon harmonik quruluşa mənsub olan akord birləşmələrini də görə bilirik.



Burada istifadə olunan melodik xətt əsas mahnı mövzusunda fərqli olaraq əvvəl qismən daha sonra isə tamamilə variasiyalı dəyişkənliyə uğrayır. Rəbitəli ifa tərzinin qarşıdurması kimi meydana çıxan sol əlin ritmik şəkildə daxil edilən ifası daha maraqlı tərzdə dinləyicinin diqqətini cəlb edir. Burada sekundalı birləşməli notların dissonans intonasiyası eyni zamanda akkordlu arpecioların və onların dönmələrinin müşayiəti ilə əhəmiyyət daşıyır. Bu müşayiət həm melodik həm də harmonik səslənmənin genişlənməsinə mühüm şərait yaradır. Sol əlin ifası variasyada mühüm əhəmiyyət daşıyır. Harmonik faktura quruluşunda kvinta intervalı birdən birə sekundaya, ostenatolu səs isə arpecioya çevrilir. Bu cür ritmik şəkil həm də ifaçıdan böyük ustalıq cəldlik tələb etməklə yanaşı texniki və bədii ifadə tərzini həyata keçirmək üçün çox böyük zəmin yaradır. Bir növ pianizm ifa texniki tərzinin zənginləşməsinə imkan verir. Bu cəhət isə milli intonasiya üslubuna xas olan interval dönmələrinin tərkibini yaradır. Belə səslənmələr bir növ milli Azərbaycan xalq musiqi ornamentlərimizə xas olan naxışlar və onlardan irəli gələn fantaziyalar və rəng çalarları kimi kompozisiya dərinliyi ilə ani bir ifadə tərzində ifaçı tərəfindən təqdim olunan bədii keyfiyyətlərlə üzə çıxır. Qeyd etdiyimiz bu xüsusiyyətlər bəstəkarın tək-cə xalq musiqi

üslubu ilə deyil eyni zamanda ümum Azərbaycan xalq incəsənətinə xas olan keyfiyyətlərdən xəbərdar olmasını əks etdirir. Ellipsislik imkanına daha geniş mənada variasiyada yer verilməsi bəstəkar fantaziyasının sonsuzluğunu ifadə edir. Bu isə onun bəstəkar təfəkkür dairəsinin genişliyindən bir daha xəbər verir. Əsərdə dəyişkən ölçülər 6/8 3/8 ölçülər əsasında olmasına baxmayaraq bu variasiyanın onikinci xanəsində baş verən kulminasiyanın diqqət çəkməsi də öz əhəmiyyəti ilə seçilir. Meno mossodan sonra əsərin sonunda isə 4/8 dəyişkən ölçüsü cəmi bir notun ifası ilə variasiyanı sona çatır və attaca ilə dördüncü variasiyaya keçid baş verir.



Dördüncü variasiya öz cəld ifası ilə digər variasiyalardan kəskin şəkildə fərqlənir. Əsas mahnı mövzusunun əksi olaraq burada 2/4 ölçü ən aparıcı mövqedə dayanır. Burada Allegro tempinin variasiyaya tətbiq edilməsi dediklərimizə çox gözəl misaldır. Əsasən crescendo, diminuendo, metsoforte tətbiq edilməsi və ən sonda forte fortissimo (fff) kulminasiyanın baş verməsi beşinci variasiyaya attaca ilə keçidi təmin edir. Burada isə bəstəkar mövzunu tamamilə dəyişkənliyə uğratmış onaltılıq notlara əsaslanan triollar tətbiq edilmişdir. Bu triollar xüsusən sağ əlin ifasında daha əsaslı şəkildə ifa tərzini əks etdirmə imkanını yaratmışdır. Variasiyanın ifası isə psixoloji baxımdan ifaçı tərəfindən böyük iradə möhkəmliyinin olmasını tələb edir. Sağ əldə həmçinin triolların hər xanədə eyni ritmik şəkilə qatılması bu variasiyanın özünəməxsus səslənmə keyfiyyətinin üzə çıxmasına səbəb olur. Burada sol əldə səslənən sekunda, tersiya, septima intervallarının istifadəsi intonasiya baxımından təkə interval xüsusiyyətlərini əhatə etmir. Bu cəhətlər həm də musiqiyə impressiona xarakter gətirərək bir təbiət təsviri yağış şəh damlaları kimi hiss etdiyimiz bədii ifadəni özündə ehtiva edir. Məhz bu cəhətlər bəstəkar fantaziyasının ümumiləşmiş bir məzmunu kimi variasiyanın improvizasiya xüsusiyyətini daha da zənginləşdirir. Çox qısa vaxt ərzində ifa olunaraq attakaya keçən bu variasiya da yüksək ifa keyfiyyətlərinin tərənnüm olmasına şərait yaranır. Sol və sağ əl arasında asimmetrik ifa maneraları xalq musiqi ifa çalarlarımızın bir örnəyi kimi göz önünə gəlir.



Beşinci variasiya Presto tempində 2/4 ölçüdə, işlənir. Bəstəkar burada variasiyanın əvvəlini fortepiano aşağı registrinə uyğunlaşdıraraq bas səslənməyə daha geniş yer verir. Mahnının bu cür işlənməsi daha sonra orta registrə, tədricən isə yuxarı registrə istiqamətlənərək, fortepiano səslənmə tembrini daha rəngarəng edir. Burada bəstəkarın əsas məqsədi mahnı, lad, temp və melodik xüsusiyyətlərini əks etdirmək deyil, məhz fortepiano alətinə tabe edilən variasiyanın şərtlənməsinə şərait yaratmaqdır.



Prestoda verilən bu variasiya əvvəl subito piano (sub p) ilə markatoda aşağı registrdə öz əksini tapır. Daha sonra bu nüans svartsando fortissimoda (sff) əks olunaraq gözlənilməz xarakterik dəyişkənliklə orta registrə keçidi təmin edir. Burada sağ və sol əllərin bir biri ilə təması daha çox polifonik səsaltı faktura prinsipini özündə əks etdirir. Səkkizlik və onaltılıq notların məcmusu sağ və sol əllərin həmin ritmik şəkillərə əsaslanaraq üz-üz qoyulması və müqayisəli səslənmə xüsusiyyətlərini, sinkopalı ardıcılıqların, interval münasibətlərini qarşı-qarşıya qoyulan səslənmə fakturasını özündə əks etdirir. Daha sonra 3/4 ölçüdə altıncı variasiyaya attaka baş verir.

Altıncı variasiyada da bəstəkar yenə fortepiano aşağı registrinin səslənmə xüsusiyyətinə əsaslanma əsasən 3/4 ölçüdə verilən variasiya bütünlüklə özündə həm homofon harmonik, həm də polifonik elementləri əks etdirir. Xüsusən ritmik şəkillərdə otuzkilik notların gözə çarpması polifonik səsaltı elementlərin müxtəlif ritmik dəyişkənliklərlə sanki simli alətlər xas olan ifa xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Burada 3/4 və 2/4 dəyişkən ölçülər vasitəsi ilə metrik ölçü dəyişkənliklərinin bir daha şahidi oluruq. Variasiyada pianizm ifaçılığına dair bir çox müsbət keyfiyyətlər bəstəkar tərəfindən diqqət mərkəzində dayanmışdır. Sağ və sol əllərin ifasında gözlənilməz alterasiya işarələrinin özünü biruzə verməsi ifaçılıq xüsusiyyəti baxımından daha mürəkkəblik təşkil edir.



Yeddinci variasiyada istifadə olunan yüksək registr istifadəsi bəstəkarın əsas faktura vasitəsinə çevrilir. Yazı üslubundan belə aydın olur ki, Grave tempində verilən bu ifa variasiyanın ümumi səslənmə xüsusiyyətinin ən ümdə cəhətkərindən birinə çevrilir. Variasiyada dalğavarilik ifa axıcılığının registr tənzimlənməsi, önəmli xüsusiyyət daşıyır. Bu xüsusiyyəti əsasən homofon harmonik və polifonik elementlərlə öz ifadəsini tapır. Variasiyanın altıncı və beşinci xanələrdə

mövcud olan səsaltı səsənmə xüsusiyyətləri texniki və bədii cəhətləri özündə əks etdirir. Bu cəhətlər doqquzuncu xanədən başlayaraq sona qədər davam edir.



Səkkizinci variasiya Andante tempində 3/4 və 2/4 dəyişkən ölçülər əsasında öz ifadəsini tapmışdır. Əvvəldə verilən ünison ifa bas açarında aşağı registrdə əks olunur. Daha sonra bu cəhət səsaltı polifonik elementlərlə də nəzər diqqəti cəlb edir. Ölçülərin və nüansların tez-tez dəyişməsi burada xaotik fakturanın yaranmasına səbəb olur. Burada xanələrdə ölçü dəyişkənliklərinin baş verməsi isə bəstəkar üçün fortepiano ifaçılığına dair yeni ifa tapıntısıdır. Variasiyada eyni zamanda piano, subito piano, svartsando, forte, aççelerando və s. elementlərin ortaya çıxması daha maraqlı bədii estetik keyfiyyətlərini üzə çıxarır.



Sonuncu doqquzuncu variasiya isə özündə ostinato səsənmə xüsusiyyətləri ilə sonor səsənmə elementləri ilə bədii ifadələnməsinin kəskin intonasiya səsənməsinə səbəb olur. Bəstəkar belə səsənmə üzərində fərdi şəkildə yaratdığı faktura elementlərini melodiyağa çox ustalıqla sintez etdirə bilmişdir. Variasiyada bu cür səsənmə xüsusiyyətləri həmçinin XX əsr bəstəkarlıq yazı texnikasında üzə çıxan elementləri özündə əks etdirir. Sonor səsənmələrlə yanaşı eyni zamanda xanədən xanəyə keçən səkkizlik notların birləşməsinə müasir yazı texnikası tərzə kimi də rast gəlmək olar.

ƏDƏBİYYAT

1. Земцовский И. Фолклор и композитор. Л., М., Изд. Сов. Композитор, 1978, 176 с.
2. Конен В. История зарубежной музыки. 3-й вып., М., Музыка, 1976, 533 с.
3. Способин И. В. Музыкальная форма. М., Музыка, 1971, 399 с.
4. Seyidov T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. Bakı, «Təhsil», 2016, 336 s.
5. Энциклопедический музыкальный словарь. (Авторы-составители: Штейнпресс Б. С. и И. М. Ямпольский). М., Сов. Энциклопедия, 1966, 631 с.

Naiba Shahmammadova

CHARACTERISTICS OF PIANO PERFORMANCE IN THE VARIATIONS WRITTEN BY V. ALLAHVERDIYEV ON THE BASIS OF THE AZERBAIJAN FOLK SONG "GUL ACHDI"

This article analyzes the "Variations" of the Azerbaijani composer V. Allahverdiyev for the piano performance of the Azerbaijani folk song "Gul achdy". In the course of the analysis, the intonational features of the variations and the influence of these features on piano performance are discussed. The technical and artistic aspects of the performance features are also revealed.

Keywords: *variation, piano, mugham, song, intonation, Vasif Allahverdiyev*

Найба Шахмамедова

ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПИАНОГО ИСПОЛНЕНИЯ В ВАРИАЦИЯХ В. АЛЛАХВЕРДИЕВА НА ОСНОВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ "ГЮЛ АЧДИ"

В данной статье анализируются «Вариации» азербайджанского композитора В.Аллахвердиева для исполнения на фортепиано азербайджанской народной песни «Гюль ачды». В ходе анализа обсуждаются интонационные особенности вариаций и влияние этих особенностей на фортепианное исполнительство. Также раскрываются технические и художественные аспекты особенностей исполнения.

Ключевые слова: *вариация, фортепиано, мугам, песня, интонация, Васиф Аллавердиев*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.04.2022
Son variant 19.05.2022**

UOT 745/746

TURAL AĞAYEV *

**XALQ RƏSSAMI ARIF QAZIYEVİN YARADICILIĞINDA
QADIN OBRAZI**

Xalq rəssamı Arif Qaziyevin yaradıcılığında qadın obrazı ön plana çəkilərək onun həm ifadəliliyi həm plastik xüsusiyyətləri həmdə daxili duyğuları araşdırılaraq üzə çıxarılmışdır. Təkcə heykəltərəşin yaratdığı heykəllər deyil, onun cizmalarında da qadın obrazı araşdırılmışdır. SSSR-i dönməndən müasir republikamızın dövrünə kimi heykəltərəş Arif Qaziyevin yaradıcılığında qadın obrazının müxtəlifliyi əsas araşdırılaraq məqalədə yer alır.

Açar sözlər: heykəltərəşlik, plastika, cizmalar, tors, qadın obrazı, janr, üslub.

Heykəltərəş Arif Qaziyevin Azərbaycanın təsviri incəsənətində öz zənginliyi ilə mühüm yer tutmuşdur. Bu onu göstərir ki, o təkcə heykəltərəşlikdə deyil həmçinin rəsim və rəngkarlıqda da öz fəaliyyətini irsi olaraq xalqımıza miras qoymuşdur. Onun fəaliyyətində biz üslub və texnikanın müxtəlifliyini rahatlıqla görə bilirik. Həmçinin kompozisiya baxımından müxtəliflik heykəltərəşin daxili duyğularının zənginliyi, həmçinin qarışıqlığından xəbər verir.

Kompozisiyanın mövzu çaraları baxımından Arif Qaziyevin yaradıcılığında qadın obrazı kifayət qədər böyük yer tutmuşdur. Onun yaradıcılığının əvvəldən son dönməinə kimi izlədikdə həm rəsində həmdə heykəltərəşlikdə izləri rahatlıqla görə bilirik. İlk öncə onu qeyd etmək lazımdır ki, xalq rəssamı Arif Qaziyevin profesional cizma qaraları xüsusi önəm kəsb edir. Heykəltərəşin cizmalarında 1965-ci il “Sveta Braqarnik” –in portreti, 1968-ci il “Anamın portreti”, 1980-cı il “Bacımın portreti”, 1990-cı il “Qonşum Olya”-nın portreti, 2000-ci il “Həyat Yoldaşımın” portreti və s. nümunə kimi onun qadın obrazının tuş və qələm vasitəsi ilə sənətkarın yaradıcılığında təkcə qadın obrazı deyil həmçinin qadın duyğularını da əks etdirməkdə çəkinmədiyini göstərir.

Xalq rəssamının heykəltərəşlik yaradıcılığında qadın obrazının təsviri əsasən onun dəzgah heykəltərəşlikdə görə bilirik. O, qadın obrazının həm real həmdə dekorativ formada təsvir etmişdir. Real formada təsvirlərinə hələ tələbək illərində belə rast gələ bilirik. Tələbək illərinə misal olaraq 1964-cü il “Natuşitsa 1” və “Natuşitsa 2” fiqurlarını misal göstərə bilirik. Bu iki kompozisiyaları 19964-cü ildə heykəltərəş Moskvada təhsil aldığı illərdə yaratmışdır. Heykəltərəşin “Natuşitsa 1” kompozisiyası tam fiqur proporsiyasında təsvir edilmişdir. Heykəldə gənc qız iki əlidə arxada verilmişdir (1). Fiqur ilk öncə statik görünsədə heykəltərəş qızın saçlarını önə, sinəsinin üstə tökülmüş və həmçinin diofraqmanın basınc altında yəni qızın nəfəs aldığı halda təsvir edilməsi heykəli heçdə statik təsurat yaratmasına imkan vermir. Fiqurun bədən proporsiyaları anatomik cəhətdən tam düzgün işlənmişdir, əzələ quruluşunun plastikası və həmçinin yumuşaqlığı rahatlıqla hiss olunur. Bu heykəldə ən çox diqqəti cəlb edən, təsvir edilmiş gənc qızın üst portretinin cizgiləridir. Beləki heykəltərəş Arif Qaziyev öz yaradıcılığında daxili duyğulara xüsusi önəm verdiyi kimi, bu heykəldə də həmin izləri görə bilirik. Gənc qızın üzündə həm hüznü həmdə gizli utanc hissini rahatlıqla duymağ mümkündür. “Natuşitsa 2” heykəli “Natuşitsa 1” heykəldən dahada dinamikdir. “Natuşitsa 2” bir qədər yetkin qadın təsvir edilib həmçinin bu işdə plastika xüsusi yer tutur (2). Bu heykəldə tam fiqur real insan proporsiyasında təsvir edilmişdir. Yetkin qadın sol əlini saçlarından tutub, sağ əli çanaqdan biraz arxada, sol ayağı sağ ayağının qarşısına atılmış təsvir edilmişdir. Bu kompozisiyada qadın obrazının üz

cizgiləri daha durğun və bir qədər əsəbli xəyala dalmış kimi təsvir edilmişdir. Bu iki kompozisiya material olaraq gildən hazırlanmışdır. Lakin təəsüflər olsun ki, əsas materiala köçürülməmişdir. (gips və ya digər materiallara)

Heykəltəraşın dəzgah kompozisiyasında 1967-ci ildə işlədiyi “Dəcəl” kompozisiyası iki fiqurlu təsvir edilmişdir. Bu heykəl gips materialdan tökülüb və hal-hazırda almanyalı kolleksiyonist tərəfindən qorunub saxlanılmaqdadır. Heykəldə ana öz dəcəl övladı ilə oynayır. Ananın qucağında olan övladın arxaya doğru əyilib və gülər üzlə təsvir edilmişdir. Heykəlin plastik xüsusiyyətlərinə baxdıqda anatomik cəhətdən heykəltəraş ana və qadının həm sklet və əzələ quruluşunu həm də tarazlıq nöqtəsini düzgün həll etmişdir (3). Ümumilikdə heykəltəraşlıqda tarazlıq əsas problem olub düzgün həll olunmalıdır. İki fiqurlu mürəkkəb kompozisiyalarda bu tarazlığı əldə etmək kifayət qədər peşəkarlıq tələb edir ki, buda Arif Qaziyevdə kifayət qədər mövcud idi.

1975-ci ildə heykəltəraşın işlədiyi “Qələbə” əsərində qadın obrazı tam fərqli verilmişdir. Burada qadın həm sevincli həm də haraylı kimi təsvir edilmişdir. Heykəl qips materialdan işlənmiş və monumental xarakter daşıyır. İki əlini də qaldırmış, başındakı baş örtüyü sanki küləkdən havalara qalxmış təsvir edilmiş qadın obrazı qələbə qazanmış ana simvolu kimi təsvir edilmişdir. Bu heykəl SSSR-i heykəltəraşlığının tərkib hissəsi olub sosializim izlərini özündə biruzə verir. Nəzərə alsaq ki, Arif Qaziyev öz yaradıcılığını SSSR-i dövründən başlayıb. Təbii ki, sosializim izləri onun ilkdin dövr yaradıcılığında xüsusi yer tutmuşdur. Lakin heykəltəraş öz milli duyğularını çalışdığı qədər əsərlərində kiçik-kiçik parçalar şəklində verməyə cəhd göstərirdi. Beləki bu cəhd illər keçdikcə onun yaradıcılığında aşib-daşmağa başlayacaq və SSSR-in dağılma dövründən bir neçə il əvvəl partlayış kimi yaradıcılığında özünü göstərəcəkdir.

Arif Qaziyevin heykəltəraşlıq yaradıcılığında portret janrı ən çox onun SSSR-i dövründə tanınmasına səbəb olmuşdur. Bu portretlər arasında qadın portretlərində var idi. Arif Qaziyevin 1980-cı ildə işləmiş “Tarla Gözəli” portreti hal-hazırda Rusiyanın Şərqi muzeyində saxlanılır. Bu portret mərmərdən yonulub. 1980-cı ildə Brejnevin yubileyində sərgilənmişdir. Moskvada keçirilən bu yubileydə əsər bəyənildiyindən fonda götürülmüşdür və sonradan muzeyə sərgilənməyə verilmişdir. “Tarla Gözəli” portretində təkcə qadın portreti deyil həmçinin simvolik xarakter kəsb edirdi. Gənc qadının saçları yığılmış pambıq formasında mərmərdən yonulmuşdur. Bu həmin dövrdə SSSR-inin pambıq tarlalarına üstünlük verdiyi dönmə üçün xüsusi diqqət mərkəzində yer alırdı. Çünki həmin dönmələrdə fəhlə kəndli münasibəti hələ də ön plana çəkilmişdi, xalqa xüsusi simvolik siqnallar ötürmək üçün təsviri sənət hökumət tərəfindən əsas diqqət mərkəzi kimi seçilmişdir. Buna misal olaraq təkcə heykəltəraşlıqda deyil həmçinin xalq rəssamı Tahir Salahovun yaradıcılığında bu illərdə önə çəkildiyini görə bilərdik.

Qadın obrazının daxili duyğularını xəbər verən Arif Qaziyevin 1981-ci ildə işlədiyi “İntizar” əsərində də görə bilərik. Bu heykəl gips materialdan olub Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən alınmışdır. Burada gənc qızın ayaqyalın daşın üzərində duraraq kədərli intizarını görürük. Heykəlin plastikasından əlavə gənc qızın baldır və ayaq əzələlərinin gərgin və daha sərt olması onun zəhmətkeş qadın olmasını göstərir. Heykəltəraş yaradıcılığında dinamikanı göstərmək üçün təkcə fiqurun hərəkətindən istifadə etmir (4, 12). O həmçinin geyim və saçların hərəkəti vasitəsi ilə havanı təsvir etmə bacarığına malik idi. Beləki bu heykəldə də qızın saçlarını küləkdən dağınıqlığını həmçinin küləyin daha bərk olmasını geyimin hərəkətiliyindən də görə bilərik. Heykəltəraşın monumental xarakterli dəzgah heykəllərinə misal olaraq “Məshəti Gəncəvi” heykəli göstərə bilərik. Bu heykəl 1990-cı illərdə hazırlanmışdır. Heykəl plastilin materialındadır və hal-hazırda da heykəltəraşın şəxsi emalatxanasında qorunub saxlanılır. O “Məshəti Gəncəvinin” bir əlində tutduğu kitabı bir əli isə yuxarı qaldırılmış sanki insanlara öz əsərini müraciət formasında ifadə etmiş kimi təsvir olunmuşdur. “Məshəti Gəncəvinin” geyimi tam

milli xarakter daşıyırdır və həmçinin qürurlu duruşu onun daxilindən xəbər verirdi.

Heykəltəraş qadın obrazının zərifliyindən xəbər verən əsərləri 1990-cı illərdən sonra daha da artmağa başlamışdır. 1997-ci ildə işlədiyi dəzgah heykəltəraşlıq nümunəsi olan “İstirahət” əsərini misal göstərə bilərik. Bu heykəl bronzadan tökülmüşdür. Bu heykəl beş ədəd mövcuddur. Bunlardan biri Fransada biri Almaniyada biri Kanada da biri Avstriyada şəxsi kolleksiyalarda qorunub saxlanılır. Digər beşinci heykəl heykəltəraşın öz emalatxanasında qorunub saxlanılır. Kompozisiyada gənc qız daşın üzərində əlləri dizinin üstünə qoyaraq istirahət etməsi təsvir edilmişdir. Burada əsas plastika diqqəti cəlb edir. Çünki heykəltəraş əsərdə demək olar ki, bütün oynaqları hərəkətli formada təsvir etmişdir. Qadın obrazında plastikanı əks etdirən heykəltəraşlıq nümunəsinə misal olaraq Arif Qaziyevin 2002-ci ildə bronzadan işlədiyi “Rəqqasə” dəzgah heykəltəraşlıq nümunəsini göstərə bilərik. Burada da qadın bədən cizgilərinin plastik incəliyinin və həmçinin daxili duyğuları və xarici emosiyalarının tamaşaçıya rahatlıqla çatdırmasını görə bilərik. Heykələ baxdıqda təkə rəqs deyil həmçinin musiqi ahəngini də hiss etmək mümkündür.

Xalq rəssamı Arif Qaziyevin dəzgah heykəltəraşlığında dekorativ üslub xüsusi yer tutur. Dekorativ dəzgah heykəltəraşlığında qadın obrazının təsviri daha çox diqqəti həm forma həm də say etibarını ilə öz nəzərinə çəkir. Heykəltəraşın bu yaradıcılığında plastik cəhətdən ən çox tanınmış işlərinə misal olaraq “Öpüş”, “Xəzri”, “Tors”, “Xocalı Qadını”, “Soyuq”, “Oyanma”, “Uçuş” və s. heykəllərini göstərə bilərik. Heykəltəraş dəzgah heykəllərində plastik xüsusiyyətləri müxtəlif materiallarda eksperiment şəklində ifadə etmişdir. 1990-cı ildə o “Öpüş” heykəlini izvesnak materialından hazırlamışdır. Əsər ikifırlu kompozisiyonal təsvir edilmişdir. Burada qadın öz yoldaşını həsrətlə qucaqlamış şəkildə heykəl düzəldilmişdir. Yaradıcılığın gedişatına baxdıqda Arif Qaziyevin 90-cı illərin başlanğıcından etibarən daxili duyğularının depressiyonal şəkildə dəyişdiyini görə bilərik. Buna əsas səbəb heykəltəraşın vətənimizdə erməni terrorizmi olmuşdur. Bu əsərdə də sanki qadın sonuncu dəfə öz yoldaşını qucaqlayaraq öpür. Çünki sanki səhəri gün yoldaşı şəhid olacaq. Heykəl tamaşaçıya ağır duyğular hiss elətdirir və mənfi aura verir. Bu əslində heykəltəraşın peşəkarlığından xəbər verir. Heykəltəraşın 1991-ci ildə hazırladığı “Xəzri” kompozisiyası yenədə öz mənfi aurasını tamaşaçıya göstərir. Heykəl palıd ağacından dekorativ şəkildə hazırlanmışdır. Sanki qaçqın düşmüş qadının soyuq havada üşüdüyünü göstərir. 1992-ci ildə heykəltəraş Arif Qaziyev dekorativ şəkildə mərmərdən hazırladığı “Tors” heykəlini ərsəyə gətirir. Lakin bu tors heykəli digər torslardan tam fərqlidir. Beləki mərmərdən hazırlanmış heykəldə plastik oynanılma əks olunub. Bu həm torsun bükülməsini həm də qadın sinəsini və həmçinin ürək formasını simvolik əks etdirir. Ümumiyyətlə Arif Qaziyevin dekorativ heykəllərində simvolik cizgilər ön planda yer alır.

Erməni terroristlərinin Azərbaycanda Xocalı rayonunda törətdiyi qətlialmlar heykəltəraşın 1993-cü ildə işlədiyi “Xocalı Qadını” heykəlini ərsəyə gətirməsində xüsusi rol oynamışdır. Heykəl bronza materialından hazırlanmışdır. İki nüsxəsi mövcuddur. Bunlardan biri Fransada şəxsi kolleksiyada qorunub saxlanılır, digəri isə heykəltəraşın öz emalatxanasında saxlanılır. Heykəldə yaşlı qadının daşın üzərində əyləşərək qəmgin və fikrili olması təsvir edilib. Qadın bütün ailə üzvlərini Xocalı soyqırımında itirərək əbədi həsrətə məhkum edilmişdir. Heykəltəraş bu işdə formaların konkretliyindən istifadə etməsinə baxmayaraq qadının üzündəki ağrı və izdirabı peşəkarcasına işləmişdir (5, 13). 1995-ci ildə ərsəyə gətirdiyi “Soyuq” kompozisiyasında eyni hadisələrdən bəhs edir. Bu kompozisiyada bronzadan tökülmüşdür. İki nüsxədən ibarətdir. Biri heykəltəraşın öz şəxsi kolleksiyasında digəri isə Almaniyada şəxsi kolleksiyada qorunub saxlanılır. Eyni ağrı və izdirabı həmçinin qorxu və soyuğun kəskin ağrısını gənc qızın çılpaq vücudunda əks olunmuşdur.

Heykəltəraş dekorativ kompozisiyalarında qadın torsunu sonrakı yaradıcılığında da əks

etdirmişdir. Buna misal olaraq 1998-ci ildə hazırlanmış “Oyanma” və 2004-cü ildə ərsəyə gətirdiyi “Uçuş” əsərini misal göstərə bilərik. “Oyanma” torsunda tək sinə əslində baharı simvolizə edir. Beləki o, tək sinəni bahar üçün oyanış yəni bitkinin cücərməsini insan həyatında isə ananın övladını öz südü ilə bəsləyərək böyütməsini sintez etmişdir. Heykəl bronza materialından hazırlanmışdır (6). Heykəltəraşın öz şəxsi kolleksiyasında qorunub saxlanılır. “Uçuş” heykəli isə normal torsun maili istiqamətdə işlənərək sanki havada uçuşmasını təsvir etmişdir. Bu əsərdə bronzadan hazırlanmışdır və 2004-cü ildə Macarıstan da Macarıstan sərgisində sərgilənmişdir.

Arif Qaziyevin yaradıcılığında qadın zərifliyi həmçinin daxili duyğuların müxtəlifliyi hər tərəfli əks olunmasına səbəb kimi onun bu obrazları müxtəlif janrlarda və üslublarda əks olunması əsas rol oynayır. Heykəltəraşı plastik xüsusiyyəti dəyişik olmasına səbəb isə onun müxtəlif material və texnikalardan professional şəkildə istifadəsindən irəli gəlir. Xalq rəssamı Arif Qaziyevin yaradıcılığı həm SSSR-i həm də Azərbaycan təsviri sənətində xüsusi qatqıları olaraq mühüm yer tutmuşdur. Bu sonrakı dövrlərdə onun davamçılarında öz təsirini göstərmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev, Ş. Əmək, tərbiyə, inkişaf. – Bakı: 1967
2. Bağirov, V. Azərbaycanda kiçik formalı heykəltəraşlığın inkişafı XX əsr. – Bakı: 2004
3. Əliyev, Z. Heykəltəraş // Panorama, 3 yanvar, 1997
4. Səfərli-Ağasoy, H. Müstəqillik dövründə Azərbaycanın dəzgah heykəl-təraşlığı: sənətsün. üzrə fəls. d-ru e. dər. al. üçün təq. ed. dis-nın avtoreferatı: – Bakı: 2016.
5. Sadıqov, S. Heykəltəraş Arif Qaziyevin yaradıcılıq dünyası // Kaspi qəzeti, – 22 aprel 2011. – s.13
6. İsmayılov, A.Ə., Əlizadə, S.Ə. Yaradıcılıq psixologiyası. – Bakı: 2010

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq
Akademiyaşının doktorantı
E-mail: tural.agayev.94@mail.ru*

Tural Agayev

THE FEMALE IMAGE IN THE ACTIVITY OF PEOPLE'S ARTIST ARIF GAZIYEV

In the article the female image is mentioned in the activity of People's artist Arif Gaziyeu, its expressiveness, plastic features and inner feelings are revealed. Not only the sculptures created by the sculptor, but also the female image are studied in his drawings. From the times of the USSR to the times of our modern republic the diversity of female image in the activity of sculptor Arif Gaziyeu is mainly studied in the article.

Keywords: *sculpture, plasticity, drawings, torso sculpture, female image, genre, style.*

Турал Агаев

**ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА АРИФА ГАЗИЕВА**

В творчестве народного художника Арифа Газиева образ женщины выдвигался на первый план путем изображения ее выразительности, пластических черт и внутренних переживаний. В статье изучаются не только скульптуры, созданные художником, но и образ женщины в его работах. В статье рассматривается разнообразие образа женщины в творчестве скульптора Арифа Газиева от периода СССР до настоящих дней.

Ключевые слова: *скульптура, пластика, рисунки, торс, женский образ, жанр, стиль.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 12.04.2022

Son variant 15.05.2022

NİCAT PAŞAYEV*

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARINDA EYNIADLI ŞÖBƏLƏRİN TƏTBİQİ
MƏSƏLƏLƏRİ

Məqalə Azərbaycan muğamlarının tarixi inkişaf prosesində özünəməxsus quruluş xüsusiyyətlərinin formalaşması məsələlərinin öyrənilməsinə həsr olunub. Müəllif Azərbaycan musiqişünaslığında muğam dəstgahlarının quruluş xüsusiyyətlərinə həsr olunmuş tədqiqatları araşdırmışdır. Elmi tədqiqatlarda irəli sürülən elmi-nəzəri müddəalar əsasında bir sıra muğamların quruluşunda digər məqamlara keçidlərin əhəmiyyətini açıqlanmışdır. Məqalədə dəstgahın silsilə quruluşunda bir sıra eyniadlı şöbələrə müxtəlif muğamların tərkibində istifadə olunması, bir məqamdan digər məqama keçid vasitəsi kimi əsaslandırılır.

Açar sözlər: Azərbaycan, muğam, dəstgah, kompozisiya, şöbə, musiqi dili.

UNESCO tərəfindən bəşəriyyətin şah əsərlərindən biri elan edilmiş Azərbaycan muğam dəstgahları özünəməxsus quruluşa malikdir. Muğama aid janrların formalaşması tarixinə nəzər saldıqda, Orta əsrlər dövründən müasir dövrə qədər muğam dəstgahlarının, kiçik tərkibli muğamların, zərbi-muğamların ifaçılıq təcrübəsində təkmilləşməsi, görkəmli musiqişünas-alimlərin musiqi risalələrində, ustad ifaçıların muğam cədvəllərində və tədris proqramlarında muğamların tərkibindəki eyniadlı şöbələrə formalaşmasını izləmək olar.

Bizim bu mövzuya müraciətimiz muğam dəstgahlarının tarixi inkişaf prosesində özünəməxsus quruluş xüsusiyyətlərinin formalaşması məsələlərinin öyrənilməsi ilə bağlıdır. Azərbaycan muğamlarının musiqi dilinin xüsusiyyətləri – məqam əsası, kompozisiya quruluşu, melodikası tədqiqat üçün zəngin material verir, muğamların musiqi dilinin mühüm qanunauyğunluqlarının üzə çıxarılmasına imkan yaradır. Bütün bunlar etnomusiqişünaslıqda muğamların öyrənilməsinə, onların musiqi dilinin tədqiqatını aktual bir məsələ kimi irəli sürür. Muğam əsrlər boyu Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının şifahi ənənəli musiqisində mövcud olmuş və hər bir musiqi ifaçılığını məktəbində özünəməxsus şəkildə formalaşmışdır. Şərqi böyük musiqişünas alimlərinin – Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Marağalı (XIV-XV əsrlər), Mirzə bəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) və başqalarının yaradıcılığında muğam sənəti elmi surətdə öyrənilmişdir.

Muğam dəstgahlarının tarixi-nəzəri tədqiqatı məsələləri XX əsrdə geniş vüsət almış, dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəylinin (2; 3; 4), eləcə də görkəmli musiqişünas-alimlər Məmmədsaleh İsmayılovun (5; 6), Ramiz Zöhrabovun (8) elmi yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Bununla yanaşı, muğam dəstgahlarının müxtəlif məsələlərinin tədqiqatı ilə musiqişünas-alimlər Əfrasiyab Bədəlbəyli (1), Elxan Babayev (10), Nəriman Məmmədov (7), Gülnaz Abdullazadə (9), Rəna Məmmədova (13), Sənubər Bağirova (11), Akif Quliyev (12) və başqaları məşğul olmuşlar.

Muğam sənətinin öyrənilməsində əsas mənbə not yazıları və səsyazılarıdır. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində səsyazma mühüm əhəmiyyətli bir işdir. Muğamların not yazıları yalnız XX əsrdə meydana gəlmişdir. Hal-hazırda isə bir sıra muğamların bir neçə variantda səsyazıları və not yazıları mövcuddur. Muğamların müasir texniki vasitələrlə CD-DVD disklərə yazılması və not yazılarının nəşri onların qorunmasını və bütün zənginliyi ilə gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin edir.

Muğam dəstgahının quruluş xüsusiyyətləri elmi ədəbiyyatda xarakterizə olunmuşdur. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsərində Ü.Hacıbəyli muğam sənətinin tarixi-nəzəri səciyyəsinə verərək yazır: “Yaxın Şərqi xalqlarının musiqi mədəniyyəti

XIV əsrə doğru özünün yüksək zirvəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü “bina” (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmışdır...” (2, s. 18). Daha sonra o, muğam dəstgahının inkişaf yollarından danışaraq qeyd edir ki, XIV əsrdən sonra “Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış bu “musiqi binasının” qiymətli parçalarından istifadə edərək, özlərinin “məqam tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahı” tikmişdir” (2, s. 19). Ü.Hacıbəylinin bu fikrində əsas diqqəti cəlb edən cəhət muğam parçalarının “lad tikinti” ləvazimatından təşkil olunmasıdır. Məqam Ü.Hacıbəylinin fikrincə, muğamın əsas yaradıcı materialıdır. Bu fikrini o, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında nəzəri surətdə əsaslandırılmışdır.

Ü.Hacıbəyli dəstgahın quruluşunun bilavasitə xanəndə və sazəndələrin yaradıcılıq məhsulu olaraq, onların təfəkkürü və təxəyyülü ilə ərsəyə gələn bir əsər hesab edirdi. Ü.Hacıbəyli sazəndələrin muğam kimi böyük bir sərvəti əsrlər boyu cilalandırmalarını, yaddaşa nəsildən-nəslə ötürmələrini, bu sahədəki ustalığ sirlərini bizim günlərə kimi gətirib çatdırmalarını xüsusi olaraq qeyd etmişdir. Beləliklə, Ü.Hacıbəyliyə görə muğam dəstgahı peşəkar musiqi ifaçılarının yaradıcılığında formalaşan ciddi quruluş xüsusiyyətlərinə malik janrdır. Bu janra aid əsərlər müxtəlif məqam pərdələrinə əsaslanaraq qurulur.

M.İsmayılovun tədqiqatlarında da muğam dəstgahının “musiqi imarəti” kimi təsvirinə rast gəlirik. M.İsmayılov yazır: “Əgər obrazlı dildə muğamı möhtəşəm bir imarətlə müqayisə etsək, onda məqam musiqi imarətinin karkası, yəni – köks qəfəsidir. Muğamları təşkil edən müxtəlif şöbə və guşələr inarətin sütunlarını təmsil edə bilər. Muğam ifasında işlədilən trel (zəngülə), mordent, forşlaq, “lal barmaq” və s. kimi melizm növləri musiqi imarətinə zinət verən naxışlardan – ornamentlərdən ibarətdir. Nəhayət, muğam melodikasının quruluşundakı təkrarlanma, sekvensiya üsulu, variasiya ümsürü, musiqi ifadələrinin kvarta, kvinta və oktava inttervalları üzrə yuxarı və aşağı köçürülməsi kimi müxtəlif ifadə vasitələri “imarətin” qurulmasında işlənən tikinti materiallarından ibarətdir” (5, s. 58).

Daha sonra M.İsmayılov muğam dəstgahının daxilindəki keçidləri belə xarakterizə etmişdir: “Muğamların forma etibarını ilə təşkilində (şöbələrin əmələ gəlməsində) olan prinsiplərdən biri də eyni məqamın (bununla birlikdə müəyyən melodiya) bir oktava yuxarıya, kvinta və yaxud kvarta intervalları üzrə köçürülməsidir. Bəzi hallarda məqamın üst kvartası və yaxud kvinta tonu müstəqil mayəyə çevrilməklə tonallığı dəyişir və beləliklə məqam daxilində modulyasiya və yaxud yönəlmə əmələ gəlir” (5, s. 98). Göründüyü kimi, M.İsmayılov dəstgahın quruluşunda modulyasiya və yönəlmə hallarının əhəmiyyətini irəli sürərək, onların əmələ gəlməsində məqamın köçürülməsinin əhəmiyyətini vurğulayır.

Eyni zamanda, o, qeyd edir ki, muğamın əsas musiqi materialının əsasını onun əvvəlki üç və ya dörd şöbəsi təşkil edir: bunlar məqamın mayəsinə (T), mayənin üst kvartasına (S) və kvintasına (D) istinad edən şöbələrdir. Muğamın quruluşunda həmin şöbələr melodik və ritmik cəhətdən bir qədər dəyişilməklə bir oktava yuxarıda təkrar olunur. Bununla da, M.İsmayılov muğam dəstgahının quruluşunun iki böyük hissədən – ekspozisiya və reprizadan ibarət olduğunu göstərərək, onun “Sonata-allegro” formasına yaxın olduğunu və bununla da muğamların simfonikləşməsinə bilavasitə yol açıldığını qeyd edir. R.Zöhrabov dəstgahı rəngarəng məzmun və vahid məqam sisteminə, bitkin və kamil formaya malik böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəri hesab edir və yazır ki, “şöbə və guşələrin məntiqi prinsip əsasında ardıcılılaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətdir” (8, s. 144). R.Zöhrabovun fikrincə, bütün muğam dəstgahlar kompozisiya baxımından vahid sistemə malikdir. Burada çoxsaylı instrumental hissələr və vokal-instrumental şöbələr bitkin, təkmilləşmiş bir sistemdə birləşdirilmişdir. O, muğam dəstgahı professional xanəndə və sazəndələr tərəfindən yaradılan bitkin və kamil formaya malik silsilə

şəkilli çoxhissəli musiqi əsəri kimi xarakterizə edir. R.Zöhrabov dəstgahda olan tərkib hissələrinin növbələşməsini bu şəkildə göstərir: dərnaməd, bərdəşt, mayə, təsnif və ya rəng. Sonrakı muğam şöbələri (guşə və avazlar daxil edilməklə) təsnif və rənglərlə ardıcılılaşır. Bu quruluş bütün muğam dəstgahları üçün ənənəvidir.

R.Zöhrabovun tədqiqatlarında muğam dəstgahının quruluşu ilə bağlı maraqlı cəhətlərdən biri muğam dəstgahının silsilə quruluşunun üzə çıxarılması və onun mikrosilsilələr şəklində təsvir olunmasıdır. O yazır: “Dəstgahda bir neçə şöbə, guşə, avaz, təsnif, rəng və diringilər 2-5 mikrosilsilə əmələ gətirir” (8, s. 156).

R.Zöhrabov öz fikirlərini “Rast” muğam dəstgahı üzərində izah edib. Bu fikirlərə müraciət edərək, deməliyik ki, alim “Rast” muğam dəstgahının kompozisiyasını üç mikrosilsiləyə bölmüşdür:

I mikrosilsilə - “Dərnaməd”, “Bərdəşt”, “Mayeyi-rast”, “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Rəng”.

II mikrosilsilə - “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Dilkəş”, “Kürdü”, “Rəng” və ya “Təsnif”.

III mikrosilsilə - “Əraq”, “Pəncgah”, “Kiçik rak”, “Qərayi”, “Rasta ayaq” (kadensiya) (8, s. 156).

R.Zöhrabovun bu tədqiqatı muğamın ümumi kompozisiya quruluşunu sistemləşdirərək, bütün muğam dəstgahlarında tətbiq oluna bilər. Burada maraqlı cəhətlərdən biri muğamda özünü göstərən əsas məqamdan digər məqamlara keçidlərin əsaslandırılmasıdır. Bütün elmi nəzəri fikirlərdə muğam dəstgahların daxilində keçidlərin məqam pillələri əsasında həyata keçirilməsi göstərilir. Bu, muğam dəstgahı formasının əmələ gəlməsində mühüm şərtidir.

Muğam irsində mövcud olan bir sıra eyniadlı şöbələr müxtəlif muğamların tərkibində istifadə olunaraq, dəstgahın silsilə quruluşunda bir məqamdan digər məqama keçid əhəmiyyətinə malik olub, kompozisiya quruluşunun inkişafına xidmət edir. Bu baxımdan bir sıra muğam şöbələrinin həm eyni məqam əsaslı muğamlarda, həm də müxtəlif məqam əsaslı muğam dəstgahlarında özünəməxsus yeri vardır: məsələn, “Əraq”, “Şikəsteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Nişibi-fəraz”, “Muxalif”, “Manəndi-muxalif”, “Üzzal”, “Məsihi”, “Mövləvi”, “Feli”, “Tərkib” və s. kimi şöbələr bir sıra muğamlarda istifadə olunur. Lakin bu şöbələrin hər birinin muğam dəstgahlarında yeri və vəzifəsi müxtəlifdir.

Eyniadlı muğam şöbələrinin dəstgahlarda tətbiqi məsələlərinin öyrənilməsi iki istiqamətdə aparıla bilər: birinci, muğam ailələrində eyniadlı şöbələrin istifadə olunması; ikinci, müxtəlif məqam əsaslı muğamlarda eyniadlı şöbələrin istifadə məsələlərinin araşdırılması nəzərdə tutulur. Bütün bunlar muğam kompozisiyalarında modulyasiya və yönəlmə məsələlərini əsaslandırmağa imkan verir. Muğam ailələrində eyniadlı şöbələrin istifadə olunması məsələsinə nəzər salaq. Muğam irsində “Rast”, “Şur”, “Segah” muğam ailələrinə daxil olan muğam dəstgahlarında bir sıra şöbələrin təkrarlanması özünü göstərir. Bunlardan biri “Əraq” muğam şöbəsidir. Bu şöbə rast məqamına əsaslanır. “Rast” muğam dəstgahının kulminasiya mərhələsində səslənir. “Əraq”ın musiqi məzmununu “Mayə Rast” şöbəsinin mövzusunun bir oktava yuxarı təkrarlanması təşkil edir.

“Mayə Rast” mövzusu muğamın başlanğıcında, muğamın əsas mövzusu kimi səslənərək, kompozisiyanın bünövrəsini əmələ gətirir. Bu mövzunun variantı ilk dəfə “Bərdəşt”də, yüksək registrdə səslənir, daha sonra “Mayə Rast” şöbəsinə geniş surətdə inkişaf etdirilir. Eyni mövzu muğamın kulminasiyasında verilir. “Bərdəşt”lə “Əraq” şöbələri eyni səviyyədə səslənir.

“Bərdəşt” – inkişafın təkanverici başlanğıc nöqtəsidirsə, “Mayə Rast” özülü, “Əraq” isə inkişafın yüksək və yekunlaşdırıcı mərhələsi kimi şərh olunur. Muğam dəstgahın kompozisiya quruluşunu üç mərhələyə bölsək, bunlardan birincisi - “Bərdəşt”, “Mayə Rast” və mayə ətrafında qurulan “Üşşaq” və “Hüseyni” şöbələrindən ibarət mayə mərhələsini, ikincisi - “Vilayəti”, “Dilkəş”, “Kürdü”, “Şikəsteyi-fars” kimi şur və segah məqam keçidlərinə əsaslanan inkişaf mərhələsini,

üçüncüsü – “Əraq”, “Rak”, “Pəncgah”, “Qərayi” şöbə və guşələrindən ibarət olan və əsas məqama əsaslanan kulminasiya, repriza və yekun mərhələsini təşkil edir.

Göründüyü kimi, “Əraq” şöbəsinin əsas vəzifəsi dəstgahın kulminasiya və məqam reprizasını təmin etməkdən ibarətdir. Bu cəhət “Rast” məqam əsaslı digər muğamlarda da özünü göstərir. Belə ki, məqam-tonallıq etibarilə “Rast” muğam dəstgahından kvarta yuxarı – “do” mayəli rast məqamına əsaslanan “Mahur-hindi” muğam dəstgahında “Əraq” şöbəsi müvafiq olaraq, mayənin oktavasına əsaslanaraq, kulminasiya və repriza mərhələsini əks etdirir. “fa” mayəli rast məqamına əsaslanan “Orta Mahur” muğamında isə “Əraq” şöbəsi səslənməsinə görə çox yüksək registrə təsadüf etdiyinə görə artıq bu şöbədən istifadə olunmur.

“Şur” və “Segah” muğam ailələrinə aid muğamlarda “Əraq” şöbəsi istifadə olunması başqa keyfiyyətlər kəsb edir. Şur məqam əsaslı muğamlardan “Rəhab” muğamında “Əraq” şöbəsi istifadə olunur. Bu zaman “Əraq” – rast məqamına əsaslanan bir şöbə kimi “Rəhab”ın tərkibində modulyasiya əhəmiyyəti daşır. “Rəhab” muğamında “Mayə” şöbəsi istifadədən sonra “Şikəsteyi-fars” və “Əraq” şöbələrinin işlənilməsi ilə şurdan segaha və rasta keçid əmələ gəlir, daha sonra isə şurda yekunlaşma verilir.

Beləliklə, “Rəhab” muğamında “Əraq” şöbəsi kulminasiya və reprizanı deyil, muğamın inkişafı və kulminasiyaya hazırlıq mərhələsində məqam keçidlərini əks etdirən bir şöbə kimi səciyyələnir.

Müasir dövrdə “Segah” muğam ailəsinə aid muğamlarda “Əraq” şöbəsi tətbiq olunmur. Lakin XX əsrin əvvəllərinə aid muğam proqramlarında “Segah” muğamının tərkibində “Əraq” şöbəsinə rast gəlinir. Bu zaman həmin şöbə segah məqamından rast məqamına keçid əhəmiyyəti daşır. Beləliklə, “Əraq” şöbəsi – eyni məqam əsaslı və müxtəlif məqam əsaslı muğamların tərkibində istifadə olunaraq, tutduğu mövqeyə və əhəmiyyətinə görə fərqli vəzifə daşır: rast məqam əsaslı muğamlarda “Əraq” şöbəsi – kulminasiya və məqam reprizasını həyata keçirir, şur və segah məqam əsaslı muğamlarda isə “Əraq” şöbəsi rasta modulyasiya əhəmiyyətinə malikdir. Muğam irsində müxtəlif muğamların tərkibində çox istifadə olunan şöbələrdən biri “Şikəsteyi-fars”dır. Bu şöbə segah məqamına əsaslanır. “Segah” ailəsinə aid muğamlarda “Şikəsteyi-fars” – “Mayə” şöbəsi istifadədən sonra ən böyük və əhəmiyyətli şöbədir. “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin melodik quruluşu segah məqamının səs sırasında VI pilləyə istinad edir, inkişaf prosesində melodik cümlələrin kadensiyaları əsasən VI pillədə və sonda IV pillədə (mayədə) tamamlanır. Bu şöbəni “Mayə”dən sonra muğamın inkişafının yeni mərhələsi kimi xarakterizə etmək olar. Lakin onu da deməliyik, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi təkcə segah məqam əsaslı muğamlarda deyil, müxtəlif məqam əsaslı muğamlarda istifadə olunan eyniadlı şöbə kimi öz əksini tapır. Belə ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Rast”, “Şur” muğam ailələrinə aid muğamların tərkibində məhz segah məqamına keçid zamanı istifadə olunur, başqa sözlə, bu muğamların tərkibində “Şikəsteyi-fars” – “Segah” muğamını təmsil edir və “segah mühitini” formalaşdıran bir amilə çevrilir. Bu baxımdan “Şikəsteyi-fars”ı modulyasiya əhəmiyyətli şöbə kimi xarakterizə etmək olar.

“Rast” muğam dəstgahının quruluşu üç inkişaf mərhələsindən ibarətdir. Birinci mərhələdə muğamın mayəsi ətrafında cəmləşən şöbələrdən sonra, ikinci mərhələdə rasta şur və segah məqamlarına keçidlər özünü göstərir. Bilavasitə segaha keçmək üçün “Şikəsteyi-fars” şöbəsi istifadə olunur ki, bu da “Rast” muğamı daxilində “Segah” mühiti əmələ gətirir. Daha sonra muğamın üçüncü mərhələsində yenidən rast məqamına qayıdıla kulminasiya və repriza özünü göstərir. Bu cür rast – segah – rast modulyasiya planı digər rast məqam əsaslı – “Mahur hindi”, “Orta Mahur” kimi muğamlarda da özünü göstərir. “Şur” məqam əsaslı muğamlarda da “Şikəsteyi-fars” şöbəsi segaha modulyasiya əhəmiyyəti daşır.

“Rast” muğamının orta bölməsində şur və segah məqamlarına keçidlər ənənəvidir. Şur

məqamına modulyasiya “Vilayəti” şöbəsində, eləcə də əlavə olaraq, “Dilkəş” və “Kürdi” şöbələrində həyata keçirilir. Segah məqamına modulyasiya ilə əlaqədar olaraq, “Şikəsteyi-fars” şöbəsindən istifadə olunur. Bu zaman rast məqamından böyük tersiya yuxarı segah məqamına modulyasiya özünü göstərir. Bu şöbəni səciyyələndirərkən, M.İsmayılov qeyd edir ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin melodiyası rast məqamının VIII pilləsinə istinad edərək, məqamın diatonik pillələri üzərində qurulur (6, s. 9). Keçid prosesi rast məqamının pillələri üzərində gəzişməklə, məqamın VIII və VI pillələrinə istinad etməklə baş verir. Rastın VI pilləsi - segahın mayəsinə, IV pilləsinə çevrilir.

Tersiya münasibətində rastdan - segaha modulyasiya muğamların qanunauyğun cəhəti kimi formalaşmışdır. Belə ki, “sol” mayəli rastdan – “si” mayəli segaha, “do” mayəli rastdan – “mi” mayəli segaha və s. ənənəvidir. Muğamın daxilində bir məqamdan digərinə keçid onun musiqi məzmununda da dəyişiklik əmələ gətirir. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində rastdan segaha keçidi belə xarakterizə etmişdir: ““Rast” ortasında “Segah” əsaslı və “Segah” ruhlu olan “Şikəsteyi-fars”ın təkrar “Rast”a dönməsi əqlin hissiyata qalib gəlməsini ərz və bəyan ediyor” (4, s. 39). Beləliklə, segah məqamında qurulan “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Rast” muğamı daxilində segah mühitinə keçid yaradaraq, dəstgahın məzmununun və emosional səciyyəsinin zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

Bununla yanaşı, “Şikəsteyi-fars” muğam şöbəsi müxtəlif məqam əsaslı muğamlarda segah məqamına keçid əhəmiyyəti daşıyan bir şöbə kimi diqqətəlayiqdir. “Şur” muğamının quruluşunda da rast və segah məqamlarına keçidlər mühüm əhəmiyyət kəsb edir və bu modulyasiyalar müvafiq şöbələr vasitəsilə həyata keçirilir. “Şur” muğamının quruluşunu xarakterizə edərkən, məqam əsası və melodik inkişaf xəttində üç mərhələni qeyd etmək olar. Bunlardan birinci mərhələ şur məqamının mayə pilləsinə əsaslanan “Bərdaşt”, “Mayeyi-Şur”, “Şur Şahnaz” şöbələrindən ibarətdir. Bu şöbələr bir-birinin ardınca ifa olunaraq, “Şur” muğamının məqam əsasının və melodik inkişafının bünövrəsini əmələ gətirir. Eyni zamanda, bu şöbələrin melodiyası eyni məqamın istinad pillələri və kadensiya xüsusiyyətləri baxımından ümumi cəhətlərlə xarakterizə olunur. Bu hissədə “Bərdaşt” və “Mayə” şöbələri əsas məqam-tonallıqda (“sol” şur) qurulur. “Şur Şahnaz” şöbəsi kvarta münasibətində şur məqam-tonallığına (“do” şur) əsaslanır. Muğamın inkişafının ikinci mərhələsində digər məqamlara modulyasiyalı keçidlər öz əksini tapır. Bu keçidlər rast məqamına əsaslanan “Bayatı-türk” (“Bayatı-Qacar”) və segah məqamına əsaslanan “Şikəsteyi-fars” (“Mübərriqə”, “Əşiran”) şöbələri vasitəsilə həyata keçirilir. Göründüyü kimi, şurdan rasta modulyasiya zamanı fərqli şöbələrdən istifadə olunsa da, segah məqamına keçid ənənəvi olaraq, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi vasitəsilə baş verir. Muğamın üçüncü inkişaf mərhələsi – kulminasiyanı təşkil edir. Bu mərhələdə məqamın əsas tonallığının yeni səviyyədə qayıdışı ilə xarakterizə olunur: “Simayi-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Nişibi-fəraz” və tamamlayıcı kadensiyadan ibarətdir. Burada “” Səmayi-şəms” şöbəsində şur məqamına keçid və yeni səviyyədə məqam əsasına qayıdılması özünü göstərir. Eyni zamanda, “Hicaz” şöbəsində daha yüksək registrin əldə olunması ilə kvinta yuxarı şur məqamına keçid, daha sonra “Sarənc” şöbəsində yenidən segah məqamına modulyasiya və “Nişibi-fəraz” şöbəsi vasitəsilə “Şur” muğamının mayəsində əsas məqam-tonallıqda tamamlanma öz əksini tapır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Şur” muğamının inkişaf mərhələlərində iki dəfə segah məqamına modulyasiya müşahidə olunur. Birinci halda, segaha keçid “Şikəsteyi-fars” şöbəsi vasitəsilə, ikinci halda isə “Sarənc” şöbəsi vasitəsilə baş verir. Bunlardan “Şikəsteyi-fars” şöbəsi muğamlar arasında ənənəvi modulyasiya vasitəsi kimi istifadə olunsa da, “Sarənc” şöbəsi yalnız “Şur” muğamına məxsus şöbədir və digər muğamların tərkibində rast gəlinmir. Beləliklə, “Şur” muğamının məqam-tonallıq planı özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir. Bu kimi cəhətləri digər muğamlarda da izləyə bilərik. “Bayatı-Şiraz” muğamında rast və segah məqamlarına

keçidlər özünü göstərir. Lakin “Bayatı-Şiraz”da rasta keçid “Xavəran” şöbəsi vasitəsilə həyata keçirilir ki, bu da musiqi məzmununa görə “Əraq” şöbəsinə yaxındır. “Rast” muğamı daxilində “Xavəran” şöbəsi “Şikəsteyi-fars”la “Əraq” arasında səslənərək, bir növ, segahdan – rasta keçid əhəmiyyəti daşıyır. “Şikəsteyi-fars”dan sonra səslənən “Xavəran” muğamın kulminasiyasını – “Əraq” şöbəsinə hazırlayan şöbə kimi özünü göstərir. “Bayatı-Şiraz”da isə “Xavəran” şöbəsi başqa vəzifə daşıyır və ondan sonra segaha keçid baş verir, segah məqamına əsaslanan “Üzzal” və “Şikəsteyi-fars” şöbələri səsləndirilir. “Üzzal” şöbəsinin “Bayatı-Şiraz” muğamında kulminasiya əhəmiyyətini daşdığına nəzərə alaraq, “Xavəran” şöbəsi də bu muğamda kulminasiyaya hazırlıq mərhələsi kimi qəbul oluna bilər. Göründüyü kimi, bir sıra muğamların daxilində rast və segah məqamlarına modulyasiyalar ənənəvi yollarla həyata keçirilir.

“Bayatı-Şiraz” muğamının kulminasiya mərhələsində “Üzzal” şöbəsiindən sonra segah məqamı üzərində gəzişmələri genişləndirmək və segah məqamının təsirini artırmaq üçün “Şikəsteyi-fars” şöbəsi daxil edilir. Bununla da “Şikəsteyi-fars” şöbəsi keçid vasitəsi kimi deyil, muğamın məqam-tonallıq planında segah məqamının mövqeyini möhkəmləndirən vasitə kimi öz əksini tapır. Burada “Üzzal” və “Şikəsteyi-fars” şöbələrinin məqam-intonasiya baxımından əlaqələri diqqətli cəlb edilir. Belə ki, “Bayatı-Şiraz” muğamında bu şöbələr yanaşı istifadə olunursa, bir sıra muğamlarda, məsələn, “Çahargah”da, bəzi hallarda “Hümayun”da “Üzzal” şöbəsi segah məqamına keçidi xarakterizə edir. “Çahargah” muğamının quruluşunda üç inkişaf mərhələsi özünü göstərir. Muğamın birinci inkişaf mərhələsi: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar” şöbələrini əhatə edir. Bu mərhələdə məqam-tonallıq planında mayə pilləsi ilə əlaqədar şöbələr öz əksini tapır və əsas məqam-tonallıq (“do” çahargah) möhkəmlənir. Muğamın ikinci inkişaf mərhələsi “Hasar”, “Müxalif” şöbələrindən ibarətdir ki, bu şöbələr məqam-tonallıq və melodik məzmununa görə bir-birindən fərqlənir. Muğamın üçüncü inkişaf mərhələsi “Mənsuriyyə” və “Üzzal” şöbələrindən ibarət olub, kulminasiyada “Çahargah” muğamının yeni səviyyədə məqam əsasına qayıdışı ilə xarakterizə olunur. Bununla belə, “Üzzal” şöbəsinin tətbiqi muğamın inkişafının yüksək zirvəsində segah məqamına modulyasiyanı səciyyələndirir.

Beləliklə, muğam dəstgahlarında eyniadlı şöbələrdən istifadə olunması məsələlərinin araşdırılması onların tətbiqi üsullarının müxtəlifliyini üzə çıxarır. Muğam dəstgahlarında istifadə olunan bir sıra şöbələr ikili mahiyyət daşıyır. Bir tərəfdən, şöbə öz əsaslandığı məqamına görə eyni əsaslı muğamlarda öz doğma mühitində səslənir. Digər tərəfdən, həmin şöbə digər məqam əsaslı muğamların tərkibinə daxil olaraq, yeni məqama modulyasiya əhəmiyyəti daşıyır. Muğam irsində mövcud olan bir sıra eyniadlı şöbələr müxtəlif muğamların tərkibində istifadə olunaraq, dəstgahın silsilə quruluşunda bir məqamdan digər məqama keçid əhəmiyyətinə malik olub, kompozisiya quruluşunun inkişafına xidmət edir. Bu baxımdan bir sıra muğam şöbələrinin həm eyni məqam əsaslı muğamlarda, həm də müxtəlif məqam əsaslı muğam dəstgahlarında özünəməxsus yeri vardır. Bütün bunlar muğamların özünəməxsus quruluş xüsusiyyətlərinə malik olmaqla, onların qarşılıqlı əlaqələrini əsaslandırır.

ƏDƏBİYYAT

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Şərq-Qərb. 2017. 445 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof çap evi, 2010. 176 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. I cild. Bakı: 2004. 359 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında (Təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). Bakı: Adiloğlu. 2005. 72 s.
5. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: Işıq, 1984. 100s.
6. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерlər. Bakı: Elm, 1991. 117 s.

7. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamı. // Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. Bakı: Elm. 1981. s.86-120.
8. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013, 336 s.
9. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность азербайджанских мугамов. Баку: Язычы, 1983. 39 с.
10. Бабаев Э.А. Ритмика Азербайджанского дестгяха. Баку: Ишыг, 1990. 116 с.
11. Багирова С.Ю. Азербайджанский мугам (статьи, исследования, доклады). Баку: Элм, 2007. 289 с.
12. Гулиев А.Н. Принципы контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама. Баку: 2009. 136 с.
13. Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам. Баку: Элм, 2002. 278 с.

**Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası,
“Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar”
kafedrasının dissertantı
e-mail: nicat.pashayev.81@mail.ru*

Nijat Pashayev

ISSUES OF APPLICATION OF SINGLE DEPARTMENTS IN AZERBAIJANI MUGHAMS

The article is devoted to the study of the problem of the formation of structural features in the process of the historical development of Azerbaijani mughams. The author examines the studies of Azerbaijani musicologists devoted to the structural properties of dastgah mughams. On the basis of scientific and theoretical thoughts in the musicological literature, the significance of transitions to other modes is revealed. The article discusses the use of the sections of the same name as a way to switch to other modes in the structure of various mughams.

Keywords: *Azerbaijan, mugham, dastgah, composition, section, musical language.*

Ниджат Пашаев

ВОПРОСЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЕДИНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМАХ

Статья посвящена изучению проблемы формирования структурных особенностей в процессе исторического развития азербайджанских мугамов. Автор рассматривает исследования азербайджанских музыковедов, посвященных структурным свойствам мугамов дастгях. На основе научно-теоретических мыслей в музыковедческой литературе, раскрываются значение переходов в другие лады. В статье рассматривается использование одноименных разделов, как способ перехода в другие лады в строении различных мугамов.

Ключевые слова: *Азербайджан, мугам, дастгях, композиция, раздел, музыкальный язык.*

(ASənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 12.04.2022

Son variant 15.05.2022

UOT 745/749

MAHİZƏR MƏHƏRRƏMOVA*

MÜASİR AZƏRBAYCAN XALÇALARINDA ƏNƏNƏVİLİK VƏ
KONSEPTUALLIQ

Məqalədə Azərbaycan xalçaçı-rəssamlarının müraciət etdiyi ənənəvi mövzular, xalçaçılıq məktəbinin təsirləri ilə yanaşı, eyni zamanda fərdi yaradıcılığı şərtləndirən konseptuallıq haqqında məlumat verilmişdir. Ənənəvi mövzular arasında ovçuluq, qəhrəmanlıq, məişət, ədəbi, dini süjetlərin yer alması daha qədim tarixi dövrlərə qədər uzanır. Lakin həmin mövzulara həsr olunmuş müasir xalçaların da çox yayıldığını görürük. Lakin burada rəssamların yeni forma, stil, üslub yaratma cəhdi, konseptual tərzdə öz fikirlərini ifadə etmə bacarığı da diqqəti cəlb edir. Mövzu ilə bağlı verilmiş xalça nümunələri üzərində aparılmış konkret təhlillər məqalənin maraq dairəsini gücləndirmişdir.

Açar sözlər: xalça, xalçaçı-rəssam, sənətkar, ornament, naxış, kompozisiya, ənənəvi, konseptuallıq.

Müasir Azərbaycan xalçaçı-rəssamlarının müraciət etdiyi ənənəvi mövzular arasında ovçuluq, qəhrəmanlıq, məişət, ədəbi, dini süjetlərə həsr olunmuş mövzuların daha çox yayıldığını görürük. Lakin burada rəssamların yeni forma, stil, üslub yaratma cəhdi, konseptual tərzdə öz fikirlərini ifadə etmə bacarığı da diqqəti cəlb edən əsas amildir. Ümumiyyətlə, XX əsr Avancard incəsənətində geniş yayılmış konseptualizmin dekorativ-tətbiqi sənətin xalçaçılıq sahəsində də geniş yayıldığını görməmək mümkün deyil (1, 78). Burada sənətkarlar yaradıcılıq nümunəsinin sadəcə xarici görünüşü ilə kifayətlənmədən, tamaşaçısında yaratdığı hissələri, düşüncə fikirləri də əsas hesab edir. Bəzən ziddiyyətli, bir-birini inkar edən bu konseptuallığın hər zaman zəngin təcrübəyə malik yaradıcı mühiti meydana çıxarması isə birmənalıdır.

Qeyd olunanlara öz fərqli, qeyri-adi üslubu, tərzilə diqqətlərə hakim kəsilən Eldar Mikayılzadənin müəlliflik etdiyi sənət əsərlərini uğurla göstərmək mümkündür (2). Rəssamın yaratdığı süjetli ornamental xalçalarında ölçüsündən, naxışlarından rənginədək hər bir bədiifadə qarşıya qoyulmuş məqsədin – mövzu-ideyanın açılmasına xidmət edir. Nümunə üçün “Şəbi-hicran” adlı xalçanı qeyd edək. Füzuli dünyasına məxsus dərin fəlsəfə dahi mütəfəkkirin dağlar kimi əzəmətli obrazı ətrafına toplanmış əsərlərindəki qəhrəmanların həyathekayələrini xatırladan səhnə təsvirləri ilə maraq oyadır. Burda əsərin sanki bir rəngkar təcrübəsi, istedadı ilə həyata keçirildiyini məsuliyyətimizlə qeyd edə bilərik. Bu mənada əsəri müasir xalçaçılıq sənətində yenilik kimi qiymətləndirmək mümkündür. Lakin rəssam burada ənənəvilikdən tamamilə yayınmadan, qaçmadan bu təsirlərdən özünəməxsus şəkildə bəhrələnməyi məharətlə bacarmışdır. Xalçanın əsasən haşiyə qismlərində verilmiş ənənəvi ornametlər əsərin zərif, romantik ruhuna uyğun olaraq təbiətdən alınma nəbati elementlərlə həll edilmişdir. Ara sahədə verilmiş arka tipli yarımçərçivənin elastik planda tərənnümü qzərindəki zərif çiçək elementləri ilə onu daha da möhtəşəm etmişdir. Stilizə edilmiş yarpaq, gül elementləri sanki onların arasından boylanın Məcnunun əzablı, Leylinin çarəsiz siması ilə fərqli xalça kompozisiyasını təqdim edir. Yuxarı hissədə ana haşiyənin mərkəzindən yanan şamın axan damcıları axaraq əsas hissəyə doğru kiçik formalarla olsa belə əsərdəki özünün əhəmiyyətli təsirini göstərir.

Hər zaman ənənəvi xalça naxışlarını olduğu kimi təkrarlamayan, və yaxud onları sadə rəng həlli və ya stilizələrlə yenidən canlandırmaqdan daha çox ənənə və konseptuallığın uğurlu sintezini yaradan E.Mikayılzadənin hər bir alçası tamaşaçısına qədim bir tarixi “nəql edir” sanki.

Belə nümunələrdən digərini sənətkar “Yaranış” adlandırmışdır. Hər şeydən öncə yaranışın gələcəyə inam yaradan pozitiv ruhun təsirini sanki xalçanın hər bir ilməsində sezir və

həyəcanlanırıq. Xalça sənəti üçün uğurlu yenilik hesab edilən xalça Azərbaycan xalça sənətinin ən birinci mərhələsindən başlamış – qoyunun qırılması, yunun ayrılmasıyla başlamış onun bazara çıxarılaraq satılmasına qədər bütün mərhələlər ayrı-ayrı, eyni zamanda bir-biri ilə əlaqələndirilmiş şəkildə əks olunmuşdur. Bütün bu səhnələr çox fəxrli, olduqca mürəkkəb, rəng çalarları ilə “partlayış” yaradan əsas hissədə verilmişdir. Burada hər hansı bir milli ornamentallıq və ya təkrara istifadə olunmuş kiçik bir nüansın işarələri belə mövzu ola bilməz. Xalçanın bir dəzgahın üzərində yerləşdirilərək ləvazimatların da onun önündə verilməsi qeyri-adi, fərqli, eləcə də duyğulandırıcı səhnə tərənnümü ilə qarşılaşdırır tamaşaçıları. Lakin burada rəssam ənənəviliyi daha sərt, üstünə basa-basa əsaslandırmağı, onun əsaslarını göstərməyə ustalıqla nail olmuşdur. “Şeyx Səfi”, “Pazırık”, “Pirəbədil”, “Sərab”, “Xilə-Buta”, “Çiçi” xalçalarının, vərni, Qarabağ xurcunlarının da təsviri qeyd olunan tam şəkildə təsdiq edir. Xalçanı mistik təsir gücünə malik sənət kimi dəyərləndirən rəssam onun yaranışını, mərhələlərini poetik bir şəkildə həyata keçirməklə qeyri-adi sənət nümunəsinə müəlliflik etmişdir (3). Hədsiz dinamika, hərarət əsərdə qəhvəyi-sarı, boz, qırmızı, yaşıl, mavi kimi əlvan rəng çalarları vasitəsilə öz yüksək bədii həllinə nail olmuşdur.

Özünün unikal yaradıcılıq üslubu ilə diqqət çəkən xalçaçılar sırasında Aydın Rəcəbovun adını da xüsusi qeyd etmək olar. Xalq milli adət-ənənələrinə sadiqliyini hər zaman uğurla nümayiş etdirən rəssamın miniatür əsasında qurulmuş “Ud çalan oğlan” adlı yaradıcılıq nümunəsinin onun xüsusilə maraqlı əsərlərindən hesab etmək olar. “Ləçəktürünc” kompozisiyası əsasında qurulmuş xalçanın ara sahəsində verilmiş obraz təsviri orta əsrlər Azərbaycan miniatürələrindən alınma səhnənin əksi olaraq rəngkarlıq tərzində həyata keçirilmişdir. Gölün daxilində verilmiş təsvirdə rəssam duyğulu romantik səhnənin canlandırılması məqsədilə axan buludları, təbiəti xoş mənzərəsini də ustalıqla tərənnüm etməyi əsas hesab etmişdir. Gölün ətrafında verilmiş digər naxış elementləri əsas təsvir ilə üzvü surətdə əlaqələndirilərək xalçanın əsasını təşkil edir. İslimi və nəbatı ornamentlərin incə keçidi əsərdəki romantik, duyğulu abuhavaya öz təsirini xüsusilə göstərir. Rəssam bala haşiyədə kətəbələrdən istifadə etmişdir. Həmin kətəbələr zərif nəbatı naxışlarla bəzədilərək əsərin ruhu ilə uzlaşdırılmışdır. Buradan belə bir nəticəyə gəlirik ki, ən xırda detalından tutmuş əsas elementinədək xalçada bütün elementlər bir-biri ilə əlaqələndirilmiş şəkildə yenilik və ənənənin sintezini təqdim edir.

Ümumiyyətlə, A.Rəcəbovun xalça əsərlərinə diqqət etdikdə burada konkret olaraq hər hansı bir məktəbin təsirlərinə əsaslandığını qeyd etmək mümkün deyil. Lakin həmin məktəblərin böyük rolu olduğu faktı da danılmazdır. Rəssamın ənənələrə əsaslandığı qədər, xalçalarındakı özünəməxsusluq fərqli özünəməxsus üsluba malik rəssam kimi dəyərləndirməyi tələb edir. Məsələn, rəssamın “Qurbanlıq qoç”, “Dürat və ya” adlı bir çox əsərinin naxış kompozisiyası və əsas süjet xəttini göstərməklə qeyd olunanları bir aha təsdiq edə bilərik. Qarabağ bölgəsinə aid “Atlı-itli” kompozisiyası əsasında yaradılmış “Dürat və ya” adlı xalçanın süjet xətti qanadlı atın tərənnümünü verir ki, bu mövzuya daha qədim zamanlardan müraciət olunmağa başlamışdır. Lakin qədim ənənənin rəssamı yeni yaradıcılığa ruhlandıran mövzuya fəlsəfi yanaşması xalçada olduqca həssas formalarla öz əksini tapmışdır.

Əsər əsasən dekorativ planda həll edilmişdir. Həndəsi kəsiklərlə təsvir edilmiş günəşə doğru atın sanki nərdivanların üzərinə çıxaraq yetişməyə, ucalmağa çalışması özlüyündə mövzuya fərdi yanaşmadır. Ucalan nərdivanların, günəşi, torpağı simvolizə edən elementlərin həndəsi milli naxışların stilizə edilmiş tərzində verilməsi də maraq yaradır. Rəssam atın üzərindəki xurcunun bədii ifadəsində yenə də milli-ənənəvi formalardan istifadəyə diqqət yetirmişdir. Zolağı yerlik üzərində narıncı, tünd sürməyi, ağ, sarı rənglərlə iadə edilmiş naxışlar özünü aydın şəkildə göstərir.

Bala haşiyələrdə ilk baxışdan ensiz cərgələrdə sadə görünən naxışlar əslində əsas hissə

və ana haşiyə arasında bir sərhəd yaratma məqsədi daşdığı üçün daha solğun tonlarda verilmişdir. Ana haşiyədə zoğalı yerlik üzərində sürməyi və ağ rəngin qarşılaşmasında verilən ornamentlər Şirvan xalçaçılıq məktəbində istifadə edilən ornament xüsusiyyətinin təsirlərini özündə əks etdirir.

Rəssamın “Qurbanlıq qoç” adlı xalçası da oxşar təsir gücünə malik olsa da fərqli kompozisiya quruluşları diqqəti cəlb edir. Mövzusunun Həzrəti İbrahim peyğəmbərin oğlunu qurban verərəkən bağışlayan Allahın qurbanlıq qoç göndərməsi ilə bağlı rəvayətdən alan xalçaçı rəssam burada da dekorativliyə üstünlük vermişdir. Qoç fiquru özlüyündə hələ qədim zamanlardan Azərbaycan xalçaçılığında olduqca geniş yayılmışdır. Rəssamın bu elementi doğun şəkildə kompozisiyanın əsas elementi kimi verməsi ilə yeni xalça stili meydana çıxarılmışdır. Tünd yerlik üzərində ağ rəngdə verilmiş qoçun buynuzları qırmızı rəngdə verilmiş üzərində altıguşəli ulduz elementi digər stilizə edilmiş həndəsi naxışlarla əlaqələndirilmiş şəkildə həll edilmişdir (4, 5).

Rəssam göy üzündə axan buludları da təsvirə çevrilmiş həndəsi elementlər vasitəsilə həyata keçirmişdir. Eyni bədii ifadəni ümumi stilin pozulmadan torpaq və üzərindəki bitki aləminin tərənnümündə də görmək mümkündür. Göyyədə verilmiş yarım ay isə bir qədər realist stildə tərənnüm edilərək əsərin ruhuna fərqli rəng qatmışdır. Sənətkar ayın haşiyəsində zərif qırmızı ensiz, lakin parlaq haşiyə verməklə, sanki onun gecə zamanında ətrafa saçdığı zərif işıq effektini yaratmışdır. Xalçanın ana haşiyəsinin də həmin zərif qırmızı sadə haşiyə ilə verilməsi bu təsir xüsusilə gücləndirir. Ana haşiyələr xalçanın aşağı və yuxarı hissəsində üçbucaq və ziqzaqların stilizə edilmiş formaları ilə ağ yerlik üzərində tünd rəng çarları ilə yerinə yetirilmişdir. Sağ və sol qisimlərdə haşiyələrin verilməməsi sanki hərəkətin davamı kimi açıq kompozisiya üslubunda ekspressiv təsir gücünü qoruyur.

Müasir dövr xalçaçı-rəssamlar sırasında ənənə və konseptuallığın birləşməsi ilə meydana çıxan yeniliyi və bu yeniliklə də yeni bir inkişaf xəttini müəyyənləşdirməyə geniş imkan yaradan sənətkarlardan biri də Məmməd Hüseyin Hüseyinovdur. Nümunə olaraq sənətkarın “Məhəbbət dastanı” adlı ornamental süjetli xalçası ecazkar kompozisiyanın göstərə biləri (5, 13).

Əsas qəhrəmanların ornamentlərlə zəngin xalçanın mərkəzində bulud elementlərinin əhatəsində verilməsi diqqəti cəlb edir. Xalçada verilmiş işlimi naxışların arasında ceyranların, dimdiklərinin çiçək tutan quşların, eləcə də orta əsrlər Təbriz miniatürələrindən alınma səhnələrin, muğam səhnələrinin təsvirləri əlaqələndirilmiş şəkildə ənənəvi milli xalça naxışlarının uğurlu sintezi ilə fərqli xalça kompozisiyasını meydana çıxarmışdır. Ana haşiyəsində kətəbə elementinin daxilində verilmiş iki ceyran, xalçanın sağ və sol hissələrində bir-birinə sarılan ağaclar – bütün bunlar lirik duyğuların parlaq ifadəsi olaraq xalçanın özünəməxsusluğunu meydana çıxardır. Ara sahənin daha açıq parlaq tonların əksinə olaraq ana haşiyələrdə rəssam tünd çalarla üstünlük vermişdir ki, bu da təzad yaradaraq xalçanın daha da möhtəşəm görünməsinə imkan yaradır.

M. Hüseyinovun digər uğurlu əsərlərində “Əcdadların izi ilə” adlanır. Rəssam burada klassik xalça sənətinin əsas elementlərinin üslublaşdırılmış formaları ilə fərqli kompozisiya yaratmağa nail ola bilmişdir. Xalçada Azərbaycanın palaz, kilim, cecim, zili, sumax, vərni, şəddə kimi xovlu və xovsuz xalçalarının bütün texnoloji və bədii üsullarından ustalıqla istifadə olunub. Haşiyə zolaqlarında əsasən xovsuz xalça fraqmentləri verilmişdir ki, bununla sənətkar inkişafın ilkin dövrlərinə işarə etmişdir. Kətəbə yazı mənasını daşdığı üçün xovsuz xalçalar da sanki naxışlarının bizə yazı kimi nəqli ifadəsini göstərir.

Xalçada verilmiş hər bir kətəbə fəlsəfi mənası daşıyır. Zili fraqmentində qoşa quş və kiçik buta yallısı, vərni fraqmentində qoşa dəvə və sandıqca, kilim fraqmentində kilim gülü və digər elementləri ifadə edir. İlk baxışda şəbəkəni xatırladan xalça nümunəsi bir eçə kompozisiya quruluşundan ibarət olması ilə diqqəti cəlb edir. Mərkəzdəki iri göl və başlıqları

kətəbəbəndlikdən ibarət olduğu halda rəssam burada kətəbənin verilmədiyi halda onun butalı kompozisiya əmələ gətirməsi ilə digər kompozisiya keçid almasını böyük ustalıqla həll etmişdir.

Azərbaycan xalçaçı-rəssamlar, yaradıcılıqlarında süjetli kompozisiyalara daha geniş yer verərək, bir-birindən fərqli, fəlsəfi təfəkkür gücünə malik əsərlər yaratmaqla ənənəvi xalça ornament xüsusiyyətlərindən, forma və mövzulardan bəhrələnsələr də, hər bir əsər özünün fərqli təsir gücü ilə ayrıca sənət nümunəsi dəyərində qiymətləndirilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Тагыева, Н. Азербайджанский ковер - в прошлом, настоящем и будущем [Текст] // АМЕА-нын Memarlıq və İncəsənət İnstitutu; Abidələr və Diqqətəlayiq yerlər uzrə Beynəlxalq Şuranın Azərbaycan Komitəsi (İKOMOS); Şərq ölkələri Beynəlxalq Memarlıq Akademiyası; Memarlıq və İncəsənət Xəbərləri. 1998. №2. S.76-83. Текст на азерб. и на русском языке.
2. Əliyev Z. Eldar Mikayılzadə // Albom-kataloq. - "Letterpress" nəşriyyat evi-2013.
3. Sadıqova A. Lətif Kərimovun yaradıcılığında ornamentalizm // Mədəni-maarif.- №3.- 2007.- S.23-24.
4. Tağıyeva R. Azərbaycan xalçası dünya mədəniyyəti xəzinəsinə tohfədir [Mətn]: "Mədəni irs xalçalarda" elmi-praktiki konfrans / Bakı, 2002. 5 s.
5. Tağıyeva R. Azərbaycan süjetli xalçaları tarixindən [Mətn] // Qobustan. 1982. №2. S.11-16.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
e-mail: maka1992.mm@gmail.com*

Mahizar Maharramova

TRADITIONAL NATURE AND CONCEPTUALITY IN MODERN AZERBAIJANI CARPETS

In the article the information about the traditional topics addressed by Azerbaijani carpet weavers-artists, along with the effects of the carpet weaving school of, as well as the conceptuality that determines individual creativity is given. Among the traditional themes, hunting, heroism, domestic, literary and religious plots date back to more ancient times. However, one can see that modern carpets dedicated to these topics are also very common. But the artists' attempt to create a new form, style, the ability to express their ideas in a conceptual way also attracts the attention. The concrete specific analysis carried out on the carpet samples given about the subject strengthened the interest of the article.

Keywords: *carpet, carpet weavers-artists, master, ornament, pattern, composition, traditional, conceptuality*

Махизар Маггеррамова

ТРАДИЦИОННОСТЬ И КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРАХ

В статье представлена информация о традиционных темах, к которым обращаются азербайджанские ковроделы, влияние школы ковроткачества, а также концептуальность, определяющая индивидуальное творчество. Среди традиционных тем к более древним

временам относятся такие как, охота, героизм, бытовые, литературные и религиозные сюжеты. Однако мы видим, что современные ковры, посвященные этим темам, также очень распространены. Однако и здесь примечательны попытки художников создавать новые формы и стили, их умение концептуально выражать свои идеи. Конкретный анализ образцов ковров, приведенный на эту тему, расширили рамки статьи.

Ключевые слова: ковер, ковродел, художник, орнамент, узор, композиция, традиционный, концептуальный.

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

VƏFA YÜZBAŞIYEVA *

AZƏRBAYCANDA BOYAKARLIQ SƏNƏTİNİN TARİXİ

Təsviri incəsənətin əsas növlərindən sayılan boyakarlıq sənətinin qədim və zəngin tarixi vardır. Onun ilk nümunələri hələ ibtidai icma quruluşu dövründə qayaüstü rəsmlərdə meydana çıxmışdı. Qədim Misir, Yunanstan və Romada bir sıra divar rəsmləri, həmçinin vaza rəsmlərində dini, mifoloji, tarixi, məişət mövzularını əks etdirmişdir. Şərq xalqlarının da boyakarlıq sənəti xüsusi yer tutmuşdur. Boyakarlıqda müxtəlif dövrlərin ictimai idealları, obrazlılıq, emosionallıq, ifadə gözəlliyi öz əksini tapmışdır. Bu komponentlərə rəsm, kompozisiya, kolorit, işıq- kölgə kimi təsvir vasitələri daxildir. Kolorit boyakarlıq əsərinin başlıca təsvir vasitəsi rənglərin uyumunda, ahəngdarlığında öz əksini tapır. Azərbaycan boyakarlığının inkişafı xalqımızın tarixi və mədəni irsi qədər qədim və zəngindir. Dövrümüzə kimi gəlib çıxmış, müxtəlif dövr və mərhələlərdə ərsəyə gətirilmiş çoxsaylı müxtəlif maddi mədəniyyət nümunələri və onların qalıqları bədii irsimizin nə qədər zəngin olduğunu təsdiqləyir və sübut edir. Təsviri sənətin geniş tədqiqi onu deməyə əsas verir ki, Azərbaycan boyakarlığının inkişafı xalqımızın tarixi və mədəni irsi qədər qədimdir. Dövrümüzə kimi gəlib çıxmış, müxtəlif dövr və mərhələlərdə ərsəyə gətirilmiş çoxsaylı müxtəlif sənət əsərlərində boyakarlıq xüsusi yer tutmuşdur.

Açar sözlər: boyakarlıq, təsviri sənət, janr, dövr, əsər.

Təsviri sənətin boyakarlıq, karikatura, miniatür, qrafika, mozaika kimi növləri var. Boyakarlıq- təsviri sənətin xüsusi növüdür. Obrazlılıq və emosionallıq boyakarlıq sənətinin əsas əlamətlərindən sayılır. Bu əsərlərin obrazları mövzu və ideyasına, süjet və xarakterlərin vəhdətinə görə bir-birindən fərqlənir. Bədii obrazın bu komponentləri rəsm, kompozisiya, kolorit, işıq-kölgə, perspektiv, ritm kimi təsvir və ifadə vasitələri ilə konkretləşdirilir. Boyakarlıq sənətinin müxtəlif növləri vardır: monumental boyakarlıq; dekorativ boyakarlıq; teatr-dekorativ boyakarlığı; miniatür boyakarlığı; dəzgah boyakarlığı. Hər növün özünəməxsus texniki ifadə üsulları vardır. Boyakarlığın ən geniş yayılmış növü olan dəzgah boyakarlığında kətan və ağac üzərində yağlı boyalarla çəkilən əsərlər xüsusi dəzgahda yaradılır. Boyakarlıqda tempera, pastel, akvarel, quaş texnikalarından istifadə edilir. Monumental boyakarlıq əsərlərindən fərqli olaraq, dəzgah boyakarlıq əsərləri istənilən yerdən asıla bilər. Məzmununa görə boyakarlıq sənətinin tarixi boyakarlıq; mifoloji boyakarlıq; məişət boyakarlığı; portret boyakarlığı; mənzərə boyakarlığı; natürmort boyakarlığı kimi janrları vardır.

Bu janrların yaranması XV əsrdən başlamışdır. Qobustan qaya rəsmləri, Kəlbəcər rayonunun Ayıçınqılı və Pəriçinqil dağlarındakı Tunc dövrünün başlanğıcına aid rəsmlər, Gəmiqaya dağlarındakı qayaüstü təsvirlər boyakarlıq sənətinin tarixinin qədim olduğunu bir daha göstərir. Qobustan qayalarında həkk olunmuş rəsmlərdə, qədim insanların gündəlik həyat tərzi, məişəti, gördükləri işlərlə əlaqədar təsvirlər xüsusi ilə seçilir. XV-XVI əsrlərdə Azərbaycanda miniatür boyakarlığı geniş inkişaf etmişdir. XVI əsr Təbriz miniatür məktəbinin görkəmli rəssamları Sultan Məhəmməd, Müzəffər Əli, Mir Seyid Əli tərəfindən dünya muzeylərində saxlanılan nadir miniatür boyakarlıq əsərləri dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır. Azərbaycan monumental boyakarlığının ənənələri XX əsrdə İrəvanda Mirzə Qədim İrəvaninin sarayın divarlarında çəkdiyi 4 iri ölçülü portretdə öz əskini tapmasına baxmayaraq, həmin əsərlər məhv edilmişdir.

Azərbaycan dəzgah boyakarlığının inkişafı XX əsrin ortalarında yaşamış Mirzə Qədim İrəvaninin adı ilə bağlıdır. Onun “Rəqqasə”, “Dərviş”, “Pəhləvan”, “Süvari” kimi yaratdığı portretlər bugün də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Eləcə də Mir Möhsun Nəvvabın əsərlərində peyzaj motivləri, güllərin, quşların təsviri, şair Xurşidbanu Natəvanın yaratdığı mənzərələr, gül-çiçək təsvirləri də boyakarlıq sənətinin tarixinin qədimliyindən xəbər verir. T. Salahov “Antoni və Kleopatra”, “Hamlet”, “Aydın” pyeslərinin və “Koroğlu” operasının tamaşasına verdiyi bədi

tərtibatda aydın konstruksiyalı, əzəmətli dekorlar yaratmışdır. M.Abdullayev “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operalarının tərtibatını şux və əlvan boyalarla həll edib. T.Nərimanbəyovun “Qobustan kölgələri”, “Yeddi gözəl”, “Nəsimi dastanı”, “1001 gecə” baletlərinin tamaşaları romantik üslub tərtibi ilə fərqlənir [5]. XX əsrin 90-cı illərində N.Qasimov, M.Tağıyev, S.Haqverdiyev, T.Cavadov, F.Xəlilov, A.İbrahimov, B.Maratlı, N.Rzayev, Ə.Əsgərov, U.Haqverdiyev kimi rəssamlar boyakarlıq janrında orijinal əsərlər yaratmışdılar. Belə ki, Nazim Rəhmanovun əsərlərinin yaranmasında Abşeron boyakarlıq məktəbinin, xüsusilə görkəmli rəssam Cavad Mir-cavadovun böyük rolu olmuşdur.

Boyakarlıq sənətinin tarixinin qədimliyi Qobustanda olan “Böyükdaş”, “Kiçikdaş”, “Cingirdağ”, “Şonqardağ”, “Şıxqaya” və “Daşqışlaq” qayaüstü rəsmlərində, Abşeronun Şüvəlan qəsəbəsindən, Ordubad yaylaqlarından və Kəlbəcər dağlarından tapılmış petroqliflərlə təsdiqlənir. Bu petroqliflər vasitəsi ilə müasir dövrdə biz ulu əcdadlarımızın dünya görüşü, adət-ənənələri, məşguliyyəti, həyat tərzini və s. geniş məlumat əldə edirik [2]. Artıq b.e.ə. I minillikdən başlayaraq b.e. VII əsrinin ortalarına - Azərbaycan ərəblər tərəfindən işğal olunduğu dövrə kimi, ölkəmiz ərazisində boyakarlıq aparıcı rol oynayır. Belə ki, Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya ərazisində inşa edilmiş memarlıq abidələrində monumental boyakarlıq sənəti daha çox inkişaf etmişdir. Azərbaycanda boyakarlıq sənətinin təşəkkülü XIII əsrin əvvəllərinə, onun çiçəklənmə mərhələsi isə XVI əsrə təsadüf edir.

Təbriz miniatür məktəbinin tədqiq olunmasında “Vərqa və Gülşar” (XIII əsrin əvvəlləri), Əlaəddin Cəvayinin “Monqolların tarixi” (1290), “Mənafi əl heyvan” (1297) və Rəşidəddinin “Cami-ət-təvrix” (1307-1314) adlı əlyazmalara çəkilmiş miniatürlər xüsusilə seçilir. XV əsrdə tam müstəqil bədii məktəb kimi formalaşan Təbriz miniatür məktəbi Bakıda, Şamaxıda, bir sıra miniatür sənət əsərlərinin yaranıb inkişaf etməsinə xüsusi təsir göstərmişdir. XV əsrdə Təbriz miniatür məktəbinin təsiri altında Azərbaycanın başqa mədəni mərkəzlərində də miniatür sənəti inkişaf edir [1]. Bu dövr Təbriz miniatür məktəbinin səciyyəvi üslub xüsusiyyətlərini özündə dolğun əks etdirən əlyazmalar içərisində 1445-ci il Sankt-Peterburq “Şahnamə”si və 1468-ci il Şamaxı “Antologiya”sı xüsusilə seçilir. XVI əsrdə Soltan Məhəmməd, Ağa Mirək, Mir Müsəvvir, Mirzə Əli, Müzəffər Əli, Mir Seyid Əli, Mir Zeynalabdin, Siyavuş bəy, Fərrux bəy, Məhəmmədi, Sadiq bəy Əfşar, Əli Rza Təbrizi, Şahqulu, Vəlican kimi istedadlı rəssamlar yaşayıb fəaliyyət göstərmişlər. Həmin rəssamların əsərlərində Azərbaycan boyakarlığı incəsənət tarixində xüsusi yer tutmuşdur. XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan təsviri incəsənətində boyakarlıq sənətinin inkişafında müəyyən durğunluq yaranmışdı. Müharibələr, hakimiyyət uğrunda gedən mübarizələr, vergilərin artırılması boyakarlığın inkişafına öz mənfi təsirini göstərir. XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycanda monumental boyakarlıq sənəti inkişaf etməyə başlayır. Xüsusilə XV-XVI əsrin əvvəllərində memarlıq abidələrinin bəzəyində kaşı tətbiq olunurdusa, Səfəvilər dövləti yarandıqdan sonra, Təbriz Azərbaycanın əsas siyasi və iqtisadi mərkəzinə çevrildiyindən boyakarlıq məktəbi yeni yüksəliş və inkişaf mərhələsinə keçmişdir. XVIII - XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan monumental boyakarlığının tədqiq olunmasında Şəki xan sarayı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Şəbəkə, gəc, oyma, kaşı və s. ilə yanaşı, divar rəsmlərindən də burada istifadə edilmişdir. Həmin divar rəsmləri 3 dövrdə çəkilmişdir. Birinci dövr divar rəsmləri XVIII əsrin əvvəllərində Usta Abbasqulu, ikinci dövr divar rəsmləri XIX əsrin ortalarında Usta Qəmbər Qarabaği və onun şagirdləri – qardaşı Səfər və oğlu Şükür, üçüncü dövr rəsmlər isə XX əsrin əvvəllərində Şamaxılı Əliqulu və Qurbanəli tərəfindən yerinə yetirilmişlər [2]. Şəki xan sarayında təsvir edilmiş tağ və taxça formalı səthlər üzərində müxtəlif gül və quş bəzəkləri, divarlarında ornamental rəsmlər çəkilmişdir. Nizaminin “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl” və “Leyli və Məcnun” poemalarına çəkilmiş boyakarlıq əsərləri XIX əsrin əvvəllərində Şuşa şəhərində Usta Qənbər Qarabaği və onun şagirdləri tərəfindən hazırlanmışdır.

XIX əsrdə Azərbaycanda dəzgah boyakarlığı sahəsində də mühüm nailiyyətlər qazanılmışdır. XIX əsr dəzgah boyakarlığında Mirzə Qədim İrəvaninin, Mir Möhsün Nəvvabın portret janrı və Xurşidbanu Natəvanın mənzərə janrı yaradıcılığında izləmək mümkündür [3].

Azərbaycanda 1920-ci ildə Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra dəzgah boyakarlığının inkişafı Əzim Əzimzadənin və Bəhruz Kəngərlinin məhsuldar yaradıcılığında öz əksini tapmışdır [4]. 1920-ci ildə Bakıda Dövlət Rəssamlıq məktəbinin açılması Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Belə ki, Əzim Əzimzadənin rəhbərliyi altında bu məktəb yetirmələri hələ təhsil illərində respublikamızın mədəni həyatının müxtəlif sahələrində fəallıq nümayiş etdirmişlər [4]. İstedadlı rəssamlardan İ. Axundovun, Ə. Rzaquliyevin, H. Mustafayevin, S. Salamzadənin, T. Tağıyevin, Q. Xalıqovun, K. Xalıqovun, S. Şərifzadənin, H. Haqverdiyevin, S. Bəhlulzadənin, B. Əliyevin, M. Abdullayevin, B. Mirzəzadənin yaradıcılığında Azərbaycan boyakarlığı bu dövrdə daha çox inkişaf edir. XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan boyakarlığında üslub axtarışları və ifadə rəngarəngliyi üçün geniş imkanlar açılmışdır. Bu mərhələdə Azərbaycan boyakarlığını təmsil etmiş bir çox istedadlı rəssamların - S. Bəhlulzadənin, M. Abdullayevin, T. Salahovun, Ə. Məmmədovun, B. Mirzəzadənin, B. Əliyevin, H. Məmmədovun, A. Abdullayevin, Q. Seyfullayevin, N. Əbdürrəhmanovun, A. Cəfərovun, N. Qasımovun, T. Sadıqzadənin, D. Kazımovun, T. Tağıyevin, T. Nərimanbəyovun, S. Şərifzadənin, H. Zeynalovun, S. Haqverdiyevin, T. Cavadovun, M. Mircavadovun, qadın rəssamlardan V. Səmədovanın, M. Rəhmanzadənin, R. Topçubaşovanın yaradıcılığında milli boyakarlığımız inkişaf etmiş, boyakarlıq dilinin individuallığı ilə fərqlənən gözəl əsərlər ərsəyə gətirmişlər [2]. 1990-cı illərin əvvəllərində Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra milli boyakarlığımız inkişaf etmişdir. Belə ki, müasir dövrdə milli boyakarlığımızı təmsil edən rəssamlar içərisində Siruz Mirzəzadənin, Arif İsayevin, Cəlil Hüseynovun, Akif Kazımovun, Altay Sadıqzadənin, Əlövsət Əliyevin, Həsənağa Məmmədovun, Asif Rzayevin, Eldar Qurbanın, Vaqif Ucatayın, Arif Mərdanovun, Arif Həsənovun, Kamal Əhmədin, Fərman Qulamovun, Mais Ağabəyovun, Nazim Bəykişiyevin, İsa Məmmədovun, İlham Ənvəroğlunun, Əbülfəz Fərəcoğlunun, Mansur Cəfərovun, Mərdan İsgəndərovun, Teymur Tağıyevin, Sakit Məmmədovun, Teymur Rzayevin, Namiq Məmmədovun və başqa sənətkarlar xüsusi yer tutur.

ƏDƏBİYYAT

1. Ziyadxan Əliyev. Azərbaycan incəsənəti ensiklopediyası (A. Xəlilovla birlikdə). I-II-III cildlər. Bakı, 2011.
2. Kərimov K., Əfəndiyev R., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, 1992.
3. Aliyeva Önen L. Bağımsızlıq Sonrası Azərbaycan Resim Sanatı və Yeni Sanat Yaklaşımlarının Sanat Ehtimimine Yansımaları. Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü: 2019.
4. Əfəndi. R. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, 2007.
5. <https://gulchinbabaeva.wordpress.com/2012/05/27/az%C9%99rbycan-boyakarliq-tarixi/>

**Odlar Yurdu Universitetinin “Dizayn”
kafedrasının baş müəllimi
E-mail: kenanvefainci@mail.ru*

Vafa Yuzbaşyeva

HISTORY OF PAINTING ART IN AZERBAIJAN

Painting art, which is one of the main types of Fine Art, has an ancient and rich history. His first examples appeared in rock paintings even during the primitive community structure. A number of wall paintings in ancient Egypt, Greece and Rome, as well as vase paintings reflected religious, mythological, historical and domestic themes. The art of painting of the Eastern peoples also occupied a special place. In painting, social ideals of different eras, figurativeness, emotionality, beauty of expression are reflected. These components include drawing tools, composition, coloring, light - shadow. The main means of painting are reflected in harmony and harmony of colors. The development of Azerbaijani painting is as ancient and rich as the historical and cultural heritage of our people. Numerous examples of material culture and their remains, which have come to our time and developed in different periods and stages, confirm how rich our artistic heritage is confirmed.

Keywords: *painting, fine art, genre, period, work.*

Вафа Юзбашева

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Живопись, считающаяся одним из основных видов изобразительного искусства, имеет древнюю и богатую историю. Первые его образцы появились на наскальных рисунках еще в период первобытнообщинного строя. В ряде настенных росписей в Древнем Египте, Греции и Риме, а также в вазописи нашли отражение религиозные, мифологические, исторические, бытовые сюжеты. Особое место занимало искусство живописи народов Востока. В живописи нашли отражение общественные идеалы разных эпох, образность, эмоциональность, красота выражения. К этим компонентам относятся такие изобразительные средства, как рисунок, композиция, колорит, свет - тень. Колорит основное изобразительное средство живописного произведения находит свое отражение в организации, гармонии цветов. Развитие азербайджанской живописи столь же древне и богато, как историческое и культурное наследие нашего народа. Многочисленные образцы материальной культуры, дошедшие до нашего времени, собранные в разные эпохи и этапы, и их остатки подтверждают, насколько богато наше художественное наследие.

Ключевые слова: *живопись, изобразительное искусство, жанр, эпоха, произведение.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 22.04.2022

Son variant 25.05.2022

PƏRVANƏ MURADI *

QRAFİK DİZAYNDA KOMPOZİSİYANIN ROLU

Qrafik dizaynın inkişaf mərhələləri, müasir sənət hərəkətləri içərisində məlum olduğu kimi, dizayn konsepsiyasına təsir edən hər bir sənət hərəkətinin, manifestin daxilində başqa bir meydana gətirilən mürəkkəb və çoxşaxəli hərəkətin səbəbi kimi qurulmuşdur. Təkamül prosesi keçərək bugünə qədər gəlib çatmış olan qrafik dizayn, yeni texnologiyaları özündə birləşdirərək bir sıra dəyişikliklərə səbəb olmuşdur. Müasir texnologiyaların təmin etdiyi imkanlar çərçivəsində, artıq saysızhesabsız mənbələrdən ilham alaraq dizaynerlər yaradıcı işlər hazırlamaq və istehsal etmələri ilə birgə şəkildə müştərilərin istək və ehtiyaclarını təmin etməkdə əsas rol oynayırlar. Rəqəmsal çap və texnologiya üsullarının sürətlə inkişaf etməsi, sənətkar və dizaynerlərin istehsal sahəsində müstəqil formada ideyalarının reallaşdırılmasında əhəmiyyətli dərəcədə töhfə vermişdir.

Açar sözlər: dizayn, kompozisiya, element, ritm, nüans.

Kompozisiya nəzəriyyəsi dizayner layihəsinin əsasını təşkil etdiyi üçün dizaynda forma quruluşunun qanunauyğunluqlarını və onun obyektlərinin bütövlüyünün əldə edilməsində özünü göstərir. Dizayn sahəsində peşəkarların hazırlanmasında kompozisiya ilə bağlı çoxlu sayda yerinə yetirilmiş nəzəri və praktik işlər vardır. Kompozisiyanın əsas xüsusiyyətləri ilə əlaqəli məsələlər mütəxəssislərin bu sahədəki əsərlərində öz əksini tapmışdır. Kompozisiya elmi fənn kimi ümumi qanunauyğunluqları öyrənir, bədii əsərlər üzərindəki iş prosesində əsas qəbul və vasitələrin tətbiqi yollarını açıqlayır. “İncəsənətdə kompozisiyaya can atmaq - eyniməkənlığı və eyni zamanlılığı görmək və təsvir etmək, qəbul etmək deməkdir. Vizual görünüşün bütövlüyünü keçirmək kompozisiya hesab edilir” [1]. Qrafik və plastik kompozisiyalarda iş üzərində aparılan proses zamanı tələbələrin əsas diqqəti həmin kompozisiyanın ayrı-ayrı elementlərində cəmləşir. Bu halda kompozisiya bədii əsərlərin birliyinin vahid şəkildə yaranmasında əsas vasitə hesab olunur. Tələbələrdə dizaynla bağlı kompozisiyanın əsas məqsəd i- funksional, konstruktiv və bədii-estetik qiymətli əşya formalarının öyrədilməsidir. Bədii layihələndirmə istiqamətində kompozisiya xüsusiyyətləri geniş şəkildə verilir. Bu xüsusiyyət tələbələr tərəfindən harmonik effektlərin alınmasını təmin edir. Harmoniya yunan mənşəli söz olub, kompozisiyada elementlərin hissələrinin “əlaqələliyi, mütənasibliyi” mənasını ifadə edir. Dizaynda harmonik kompozisiyanın təşkilinin öyrədilməsi üzrə iki bədii üsulu vardır: 1.- bütün kompozisiyanın dominantı kimi ayrı-ayrı elementlərin üzərində nəzərin cəmlənməsi; 2.-kompozisiyanın elementlərinin ayrılmasında şərti ilə, tam halda görünüşün əksi. Bu zaman istənilən detal və hissələr tamlığa tabe edilir və onlar həmin vaxt öz müstəqilliklərini itirmiş olurlar. Belə kompozisiyada nə əsas, nə də ikinci dərəcəlilik burada özünü göstərmir. Harmonik kompozisiyada əsas işlədilən termin ritmdir. Ritm - çox müxtəlif elementlərin formalarının yerləşmə birliyi. Ritm əsasında olan harmoniya kompozisiyada əsas quruluşu nəzərdə tutur. Ritmin vacib əlamətlərindən biri elementlərin formalarının təkrarlanması hesab olunur. Bərabər elementlərin eyni məsafələri arasında təkrarlanan ritm - metrik ritm adlanır. Metrik qaydalar sadə və mürəkkəb olur. Metrik qaydaların elementlərinin təkrar olunması kompozisiyanın formalarının dərk edilməsinə səbəb olur, onu daha dəqiq edir. Belə ki, tələbələrdə dizayner tək-kürünün formalaşmasında metrik qaydaların xüsusi rolu vardır. Ritmik qaydalar metrik qaydalardan daha çox mürəkkəbdir. Onlar qeyri-bərabər xüsusiyyətlərə malikdirlər.

Ritmə hər hansı bir əşyanın forması, rəngi, elementlərarası məsafəsi dəyişdiyi zaman sadə hesab olunur. Eləcə də əgər dəyişiklik bir neçə parametr arasında baş verirsə, belə ritm mürəkkəb ritm adlanır. Məsələn, formanın konfigurasiyası, rəngin zənginliyi, elementlər arasında məsafənin dəyişməsi kimi hallar bu zaman müşahidə edilir. Yalnız ritm kompozisiyanı

zənginləşdirmir, eləcə də onun təşkilinə çox kömək edir. Metrik və ritmik elementlərin yerləşməsi müxtəlif cürdür: üfüqi, şaquli, radial, diaqonal, kombinə edilmiş ola bilər. Tələbələrdə dizayner təfəkkürünün formalaşdırılmasında ritm, ritmik qaydaların formalaşdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Elementlərin əsas xüsusiyyətlərində rəng, ton, həcm, ölçü arasındakı kompozisiya kəskinliyi vardır. Ritmik kompozisiyada tamaşaçı dinamikası da yaratmaq mümkündür. Elementlərin forma dinamikasında hərəkət tez, hamar və kəskin, dəyişkən ola bilər. Ritmdən danışarkən, motivin və ritmin birliyindən yaranan ornamentə xüsusi diqqət yetirməliyik. Ornament kompozisiyasında ritm mühüm prosesləri əks etdirir. Ritmik qanunauyğunluğun təbiətdə, incəsənətdə, dizaynda yaranması simmetriya sayılır. Simmetriya Yunan dilində "harmoniya, eyni ölçü" mənasını ifadə edir [4]. Bu qanunauyğunluq bərabər yerləşən səthin həcm və məkan kompozisiyalarının bir-birinə nisbətində ortaya çıxır. Fiqurun mərkəzi oxu ətrafında dönməsi zamanı simmetrik elementlər bütövlükdə bir-biri ilə əlaqələndirilir. Simmetrik kompozisiya həmişə statik düzümlüyün, bitkinliyin və bərabərliyin yaradılmasını özündə əks etdirdiyi üçün assimetrik kompozisiyanı nisbətən bərabərləşdirmək daha asan başa gəlir. Simmetrik kompozisiyaların əsas xüsusiyyətləri - ornamentdir (naxışdır). Ox üzrə motivlərin translyasiyası zamanı müəyyən ölçülü ornament elementləri bir-birilə əlaqələndirilir. Naxışlar xətti-təkrarlayıcı, dama-dama-təkrarlayıcı, dairəvi, monotəkrarlayıcı formalarda ola bilər. Simmetriya istənilən kompozisiyanın əsas vasitəsi hesab olunur. Lakin simmetriya ilə yanaşı, assimetriya da dizaynda geniş tətbiq olunur, yəni simmetrik elementləri olmayan elementlərin əlaqəsi və yerləşməsi zamanı istifadə edilir. Assimetrik kompozisiya dizaynerlər üçün nümunəvi-assosiativ ideyaların geniş imkanlarını açır və o, tamaşaçının nəzərini kompozisiyanın quruluşunun dinamikliyinə yönəldir. Simmetriya və asimetriya anlayışları bir-birinin əksinədir. Təbiətdə simmetriya mütləq deyil və həmişə müəyyən dərəcədə asimetriyada öz əksini tapır. Kompozisiyada həm simmetriya, həm də asimetriya, tarazlığın növündən asılı olmayaraq istifadə edilir: Kompozisiya yaratmaq üçün simmetrik formalı obyektlərdən istifadə edilir. Simmetriya ümumiyyətlə gözəl və ahəngdar olmalıdır. Asimetriya isə həmişə gözəl olmasa da, adətən daha maraqlı və dinamik görünür.

Güzgü simmetriyası mərkəzi oxun əks tərəflərində yerləşən kompozisiyanın iki yarısında bir-birinin güzgü şəkilləri olduqda baş verir. Oxun istiqaməti çox vaxt şaquli və ya üfüqi olur. Yer səthinə paralel böyüyən və ya hərəkət edən bir çox təbii formalar güzgü simmetrikdir. Buna nümunə kimi kəpənək qanadlarını və insan üzlərini göstərə bilərik. Kompozisiyanın iki yarısı bir-birini tam olaraq əks etdirirsə saf simmetriya saf yaranır. Əksər hallarda əkslər tamamilə eyni deyil və yarımlar bir-birindən bir qədər fərqlidir. Bu natamam simmetriyadır - həyatda bu, saf simmetriyadan daha çox yayılmışdır [3]. Dairəvi simmetriya cisimlərin ümumi mərkəz ətrafında düzüldüyü zamanı yaranır. Onların sayı və mərkəzə nisbətən yerləşdiyi bucaq istənilən formada ola bilər. Ümumi mərkəz olduğu müddətcə simmetriya qorunur. Yansıtmadan alternativ motivasiya, sürət və ya dinamik hərəkət göstərmək üçün istifadə edilir. Tərcümə simmetriyasında elementlər müntəzəm olaraq təkrarlanır. Tərcümə simmetriyası istənilən istiqamətdə və istənilən məsafədə baş verdiyi üçün istiqaməti eynidir. Tərcümə simmetriyası ilə ritm, hərəkət, sürət yaranır.

Mürəkkəb kompozisiyalarda simmetrik elementlər assimetrik qruplarla əlaqələnir. Ayna (güzgü) simmetriyasından əlavə, mərkəzi-ox və ya dairəvi simmetriya da vardır. Onun xətti, oxun öz ətrafında tam dönməsi zamanı, element hissələrinin tam bir-birilə əlaqələndirilməsi zamanı özünü göstərir. Belə simmetriyaya çevrə və ya kvadrat şəklində yazılan ornament kompozisiyaları daxildir. Simmetriyanın növləri sırasına helikal simmetriya və ya vint simmetriyasının spirali - daxildir. O, ox ətrafında elementlərin fırlanması zamanı hərəkət edir. Belə ki, kvadratın bir hissəsini ağ rənglə, digər hissəsini isə qara rənglə rəngləyəndə assimetrik

forma əldə edilir. Antisimetriya – kontrast xüsusiyyətlərə malik simmetriyadır. Antisimmetrik kompozisiyada simmetriya elementləri olmur. Bu kompozisiyanın məqsədi fraqmentlər arasında tamaşaçı bərabərliyinin yaranmasında özünü göstərir. Təşkilati formalardan sayılan dissimetriya -nüanslı, simmetriyadan çox az dərəcədə aralanmışdır və detalların assimetriyasında meydana çıxır. Simmetrik kompozisiyalarda ton, rəng ləkələri, sağ və sol, yuxarı və aşağı hissələrbərabərlik təşkil etməlidir. Bir hissənin rəqəmində əks ləkə digərinə nisbətən çoxluq təşkil edirsə, digər hissədə də həmin ləkənin sayını artırmaq lazımdır. Bu zaman əşyaların cizgilərini və ya elementlərini dəyişmək, kontrast münasibətlərin perimetrini artırmaq lazım gəlir. Simmetrik tarazlıq statistik və dinamik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Asimmetrik tarazlıq mərkəzin əks tərəflərində olan obyektlərin eyni vizual kütləsi olduqda əldə edilir.

Bu vəziyyətdə, bir yarımda digər yarıda bir neçə daha az əhəmiyyətli mərkəz nöqtələri ilə uyğunlaşan element yaranır. Beləliklə, bir tərəfdən vizual olaraq ağır olan element qırmızı dairə digər tərəfdən bir sıra yüngül elementlər mavi zolaqlar ilə bərabərləşdirilir. Asimmetrik balans daha dinamik və maraqlıdır. Müasirlik, hərəkət, həyat və enerji hissi oyadır. Elementlər arasındakı əlaqələr daha mürəkkəb olduğundan asimmetrik tarazlığa nail olmaq daha çətindir. Radial tarazlıqda elementlər ümumi mərkəzdən şüalandıqda əldə edilir. Günəş şüaları və ya suya daş düşdükdən sonra suyun üzərində yaranan dairələr radial tarazlığa aid edilə bilər. Radial tarazlıqda fokus nöqtəsini saxlamaq asandır, çünki o, həmişə mərkəzdədir. Mozaika tarazlığında isə kompozisiyanın aydın mərkəz nöqtələri olmur və bütün elementlər eyni dərəcədə balanslaşır. İerarxiyanın olmaması, ilk baxışdan vizual səs-küy yaradır, lakin buna baxmayaraq, bütün elementlər bir-birinə uyğun gəlir və vahid bir bütövlük yaradır [3].

Kompozisiya quruluşunun statik və dinamik xüsusiyyətlər harmonik formanın təşkilinə kömək göstərir. Statika özlüyündə rahatlıq, davamlılıq və hərəkətsizliyi əks etdirir. Dinamika isə fəal hərəkət, inkişaf, dəyişiklik xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Statiklik və dinamiklik kompozisiyada iştirak edirlər. Harmoniyanın əks, şəxsiyyət, nüans kimi vasitələri vardır. Həmin kompozisiyalar eynicinsli forma keyfiyyətlərində əlaqələrin qiymətləndirilməsini təşkil edir. Əksiklik və nüans - harmoniyanın qarşılıqlı tamamlama vasitələridir [5]. Nüans və əksiklik əsərin element və hissələri arasında fərqli dərəcə və xarakterin olmasını göstərir. Nüans münasibətlər öz formasına, tonuna, rənginə, fakturasına, həcminə, ölçüsünə görə formanı rənglərin çalarlığına görə zənginləşdirirlər.

Əks münasibətlər isə əsas elementlərin əksinə yönəlir və formanın inkişafının hərəkət stimülünə çevrilir. Əksiklik və nüans bir-birlərini tamamlayır və zənginləşdirirlər, əksiklik nüansı qabarıq şəkildə verərək oyunu aydınlaşdırır, aşkar edir; nüans isə əksikliyi yumşaldır, tamamlayır. Nüans ifadənin müstəqil vasitəsi kimi xidmət edir. Əksiklik, birinci növbədə, əşyanın və məkanın bir-birinə qarşı toqquşmasında, həcm və sıxlığında özünü göstərir, sonra isə əşyalar, ləkələr, xətlərin ölçüsü, forma, rəng, forma elementlərinin yaranmalarında özünü göstərir. Kontrastın harmoniyanın vasitəsi kimi iştirakı üçün ona bir cüt təşkil etmək lazımdır, onda müqayisə üçün imkanlar yaranar. Harmonik kompozisiyanın çox mühüm əlamətlərindən biri qarşılıqlı münasibətdir. Əgər kompozisiyada elementlərin ölçülər, forma, rəng və digər xüsusiyyətlərə görə tam oxşarlığı varsa, onda burada söhbət şəxsiyyətdən gedir. Şəxsiyyət - eyniköklü xüsusiyyətlərin üst-üstə düşməsidir. Şəxsiyyət prinsipi ən qədim qarşılıqlı münasibət elementlərindən hesab olunaraq qədim qanunlara istinad edir. Həmin elementlərdən yaşayış binalarının inşasında istifadə olunur. Şəxsiyyət öz forma və böyüklüyünə görə daş blok, kərpic, panel, pəncərədir. Bu prinsipin əsasında metrik və bir neçə başqa ritmik cərgələrin quruluşu əsasında. Şəxsiyyət prinsipi modul sistemlərinin quruluşunun ornament kompozisiyalarının yerləşdirilməsində istifadə olunur. Əksiklik, nüans və şəxsiyyət kimi prinsipləri kəmiyyət-keyfiyyət kateqoriyası adlandırırlar [2].

Çünki onlar yeni keyfiyyətə keçid və forma müxtəlifliyinin kəmiyyət dəyişdiricisi kimi mürəkkəb prosesi ifadə edir. Onlar bütöv kompozisiyanın tamlığını yaradaraq onun istiqamətverici rolunu, formasına aydınlaşdırırlar. Ümumiyyətlə, əksiklik, nüans və şəxsiyyət rəssama onu rıqqətə gətirən bədii obrazları təqdim edir. Bir vasitənin digərindən dominik asılılığı bədii nümunələrin bəzi xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirmək lazımdır. Çox zaman bir qrafik dizayner, dizayn prosesini idarə edərək, müxtəlif vəzifələr qismində fotoqrafiyadan səhifə tərtibatına, marketinqdən web saytının proqramlaşdırılması, vizual ssenari, rəsm, mətbəə öncəsi hazırlıq, material seçimi, illüstrasiya, müştəri ilə əlaqə kimi geniş spektri əhatə edir. Müasir bir zövq baxımından aktual məlumatları dizayner müasir materiallar və formalar ilə təqdim etməlidir. Qloballaşma prosesi yeni məhsullar və obyektlər ortaya çıxan zaman dizaynerlər, yaratmış olduqları bir marka və ya məhsulu yeni mədəniyyətlərə uyğunlaşdırma gücünə malik olmalıdırlar. Yeni istiqamətlər və dəyişimlər məhz bu səbəbdən dizayner tərəfindən daim texnoloji ixtiraları, bədii, fəlsəfi, siyasi, sosioloji və.s. kimi problemləri və yenilikləri yaxından izləməlidirlər.

ƏDƏBİYYAT

1. Фаворский, В.А. Время в искусстве // журнал ДИ. 22.1965
2. Süleymanova, Ü. Dizayner peşəsinin mənimsənilməsinin əsası olan “propedevtika kursu”nun təhlili-buraxılış işi. Bakı: 2018
3. <https://fondeco.ru/az/prezentaciya-po-geometrii-simmetriya-vokrug-nas-principy/>.
4. <https://www.history.com/topics/industrial-revolution/industrial-revolution>
5. <https://www.oreilly.com/library/view/understanding-industrial-design/9781491920381/ch01.html>

**Odlar Yurdu Universitetinin
“Dizayn” kafedrasının müəllimi
E-mail: perish_1988@mail.ru*

Parvana Moradi

THE ROLE OF COMPOSITION IN GRAPHIC DESIGN

The stages of development of graphic design, as is known within modern art movements, have been established as the cause of every art movement that influences the design concept, another complex and multifaceted movement within the manifesto. caused a number of changes. Inspired by countless sources within the capabilities of modern technology, designers play a key role in meeting the desires and needs of customers, as well as creating and producing creative work. The rapid development of digital printing and technology has made a significant contribution to the realization of the ideas of artists and designers in the field of production independently.

Keywords: *design, composition, element, rhythm, nuance.*

Парвана Моради**РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Стадии развития графического дизайна, известные в рамках современных художественных движений, были установлены как причина каждого художественного движения, влияющего на концепцию дизайна, другое сложное и многогранное движение внутри манифеста, вызвавшее ряд изменений. Вдохновленные бесчисленными источниками возможностей современных технологий, дизайнеры играют ключевую роль в удовлетворении желаний и потребностей клиентов, а также в создании и производстве творческих работ. Стремительное развитие цифровой печати и технологий внесло значительный вклад в реализацию идей художников и дизайнеров в сфере самостоятельного производства.

Ключевые слова: *замысел, композиция, элемент, ритм, нюанс.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.04.2022

Son variant 21.05.2022

UOT 745/749

MAŞİDE NİĞMET MEMİŞ MEHMET*

AZƏRBAYCAN MUZEYLƏRİNDƏ SAXLANILAN TÜRKİYƏ
MADDİ-MƏDƏNİYYƏT NÜMUNƏLƏRİ

Məqalədə Azərbaycan muzeylərinin kolleksiyalarında diqqətlə qorunub-saxlanılan türk sənət nümunələrinin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Tədqiqata Azərbaycan Milli Muzeyində və Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində saxlanılan Türkiyənin dekorativ - tətbiqi sənət və təsviri sənət nümunələri cəlb olunmuşdur. Təhlilə muzeylər tərəfindən satın alınan və ya hədiyyə olaraq alınan keramika, xalça, Osmanlı dövrünə aid silahlar və digər əşyalar cəlb olunmuşdur.

Açar sözlər: Azərbaycan, Türkiyə, muzey, kolleksiya, maddi-mədəni nemətlər.

Azərbaycan muzeylərində Türkiyəyə aid türk sənət əsərləri kolleksiyaları da vardır. Kolleksiyanı araşdırdığımızda gündəlik həyatı əks etdirən əsərlərlə mədəniyyətlərin mühafizə edildiyini görürük. Osmanlı dövrünə aid əsərlər 1925-ci ildən etibarən Milli Tarix Muzeyində qeydə alınmışdır. Kolleksiyanın məzmunu satınalma və hədiyyə olaraq verilən əsərlərdən ibarətdir. Onların əksəriyyəti azərbaycanlılar tərəfindən hədiyyə olaraq verilmişdir. Türkiyədən Bakıya gələn və dövlət təşkilatlarında rəsmi olaraq çalışan insanlar tərəfindən muzeylərə bağışlanmışdır. Keramika, ağac, metal, yatağan (Osmanlı dövründə geniş yayılan Türk qılıncı), tütəng və toxuculuq məhsullarından ibarətdir. Məşhur incəsənət xadimi N.M.Miklaşevskaya tərəfindən 1980-ci ildə xeyli sayda hədiyyə verilmişdir.

Azərbaycan Milli Tarix Muzeyinin silah kolleksiyasında Osmanlı ordusunun XVI-XVIII əsrlər arasında istifadə etdiyi yatağan qılıncılar vardır. Silahlar və Bayraqlar fondunda 259,321,996 inventar nömrəli yatağanlar qorunur. Yəni bu muzeydə Türkiyə Cümhuriyyətinin qurucusu Mustafa Kamal Atatürkün üzərinə öz əliylə yazdığı “Azərbaycanın Hörmətli Səfirinə, qardaşım İbrahim Abilova. 28 oktyabr 1921-il” imzalı fotoqrafı da mühafizə edilir. Vimpel İpək 1963-cü il, 43x27 ölçülü, 1277 inventar nömrəli, üzərində qəhvəyi ipək iplərlə Qalatasaray idman klubu 1905 yazısı işlənmiş, arxa tərəfində isə ağ ipək parçadan ay ulduz təsviri vardır. Türkiyə idmançılarını tərəfindən Nefçi futbol klubuna hədiyyədir.

Türkiyədə Sümerbank firması tərəfindən istehsal edilmiş vaza, SSRİ Xalq artisti, bəstəkar-dirijor Niyaziyə Türkiyəyə səfərində hədiyyə verilmişdir. 1973-ci il, Ölçüsü: h. 24 sm, ağız d. 4 sm. Hxef 4904 inventar nömrəlidir. Rəsm əsəri olan kəğız grafika üzərində Nazim Hikmətin rəsmi, Abidin Dinonun avtoqrafı vardır. Məşhur Türkiyə rəssamı Abidin Dino tərəfindən SSRİ Xalq artisti, bəstəkar-dirijor Niyaziyə hədiyyə verilmişdir. Ölçüsü: 30x43cm, IF 123 inventar nömrəlidir.

1980-ci ildə gümüşdən hazırlanmış vazanın üzərində tökmə naxışlar mövcuddur. İçi isə qızıl suyuna salınaraq hazırlanmışdır. Türkiyə nümayəndə heyəti tərəfindən Azərbaycan Tarix Muzeyinə hədiyyə verilmişdir. 1976-cı il, ölçüsü h.13 sm, ağız d.14 sm Hxef 3840 inventar nömrəli hədiyyəlik sürahi isə sarı metal, içərisi şəffaf şüşədən hazırlanmışdır. Üzərində qırmızı və firuzə rəngli bəzəklər və qızılgüllər vardır. Türkiyənin Topqarı Sarayı Muzeyinin müdiri Yusuf Benli tərəfindən Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin 90 illiyi münasibətiylə hədiyyə verilmişdir. 2010-cu il, ölçüsü h.15 sm, ağız və oturacaq d. 8,5 sm, hxef 5375 inventar nömrəli türk milli geyimi olan paltar məxmərdən hazırlanmışdır. Paltarın yaxası, qolların ucları güləbətin işləmələr və zəncirlərlə bəzədilmişdir. Türkiyə Respublikasının Prezidentinin həyat yoldaşı Səmrə Özal tərəfindən 1990-cı ildə 51x143cm, hxef 4989 inventar nömrəli geyim Milli Azərbaycan Tarix Muzeyinə hədiyyə edilmişdir.

1980-ci ildə Türkiyənin məşhur rəssamı olan Abidin Dino tərəfindən SSRİ xalq artisti bəstəkar-dirijor Niyaziyə hədiyyə edilmişdir. IF 125 nömrəli, ölçüsü 16x22 sm olan Türkiyə vətəndaşı Mina Tansel tərəfindən oktyabr 2011-ci ildə SBF 3277 nömrəli, ölçüsü: uz. 49 sm olan xəncər hədiyyə edilmişdir [1, s.157-158].

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Xədicə Əsədovanın məqaləsində Milli İncəsənət Muzeyində olan əsərlər haqqında geniş məlumatlar təqdim edilir. Buraya Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində mühafizə edilən süfrə, örtüklər, divar bəzəkləri, dəsmal, şal, paltar, qurşaq və s. daxil edilir. Sənətkarlıq və texniki üslubu ilə seçilən bu nümunələrin bir çoxunun üzərində ərəb əlifbası ilə yazılar işlənmişdir, bəzilərinə isə kompozisiyanın mərkəz hissəsi tuğra ilə bəzənmişdir. 9/476 inventar nömrəli məhsul Türkiyə istehsalıdır. XIX əsrin ortalarına dair, ölçüsü 40x40 sm, 1925-ci ildə sahibindən satın alınmışdır. Mərkəzdəki tuğra və digər ərəbcə işarələr əşyanın kimə ithaf edildiyini göstərir. Bu nümunənin divar bəzəyi kimi istifadə edildiyi təxmin edilir.

Digər maraqlı bir əşya da 80/1012 inventar nömrəli geyim (yaxalıq) parçasıdır. Türkiyədə istehsal olunan bu məhsul XIX əsrin ortalarına aiddir. Materialı: məxmər, texnikası isə güləbətin işləməlidir. Ölçüləri: 65x53x44 sm, göy rəngli məxmər üzərinə ipək iplərlə vaza içərisində ağac, lalə, zanbaq, yarpaqlar və s. bitki mənşəli naxışlar işlənmişdir. Məhsul 1928-ci ildə Cəvahir Kığakski tərəfindən muzeyə verilmişdir. 1928-ci ildə kolleksiyaya daxil olmuş 209/3590 inventar nömrəli şal Türkiyə istehsalıdır. XIX əsrin sonlarına aiddir. Materialı: ipək, ipək iplərlə üstünə naxışlar işlənmişdir; texnikası: dolğu emalı və güləbətin istifadə edilmişdir. Ölçüləri: 193x51cm olan bu şalın mərkəz hissəsini bəzəyən bordür şeridi boyunca ərəbcə yazılar, iki yan tərəfində isə yarpaq formalı kiçik medalyonların içində dini məzmunlu sözlər, Allah və yenə tuğra işləmələriylə bəzədilmişdir. İpəkdən olan bu zərif şalın üstündəki işləmələr qızıl rəngli iplərlə hazırlanmışdır.

1946-ci ildən muzeyin kolleksiyasında qorunan, 309/5059 inventar nömrəli süfrə örtüsü Türkiyə istehsalıdır. XIX əsrin sonlarına aiddir. Materialı: ipək, ipək iplərlə işlənmişdir, texnikası dolğu, güləbətin işləməlidir. Ölçüləri: 98x95 sm bu süfrə də, kompozisiyası ilə diqqət çəkir. Zəmininin və kənar şeridi naxışlarla işlənmişdir, mərkəzdə tuğra, kənar sərhəd hər iki tərəfdən ərəb əlifbası ilə sıx yazılar, kənar küncələrində ay və səkkizguşəli ulduz naxışı ilə tamamlanmışdır. Naxışlardan diqqəti ən çox çəkən gül və üfüqi butalardır. Mərkəzində işlənmiş tuğra simvolu səkkiz gül yarpağı formalı medalyonun ortasında yerləşir. Zəminin dörd küncündə də yazılar vardır. Bu maraqlı süfrə örtüsü incə işləməsi və ipək parçanın yüksək keyfiyyəti ilə də maraqlı oyadır. 8/415 inventar nömrəli işləmə XIX əsrdə Türkiyədə hazırlanmışdır.

Qara məxmər üzərinə qızıl rəngli emal üsulu ilə maraqlı bir mənzərə canlanır. Mənzərədə dörd minarəli, üç qübbəli məscid təsvir edilmişdir. Minarələr və günbəzlərin başında ay təsviri, ümumi görünüşündə mehrab formalı qapı-pəncərə və nərdivanlar da vardır. Ölçüləri: 41x41 sm və məhsul muzeyə 1925-ci ildə satılmışdır. Hamısı sağlam vəziyyətdə olan bu işləmənin dörd tərəfi qızıl rəngli saçaqlarla bəzədilmişdir. İncə emal, dolğun kompozisiya, proporsional ölçülər, parlaq rəng həlli işləməni daha canlı göstərir.

Digər maraqlı məhsul incə işləməli, qırmızı kadifədən edilmiş, isti rənglər, saray mühitinə uyğun zərif quruluşlu örtü (EF 1767 inventar nömrə altında) Azərbaycan Milli Tarix Muzeyində qorunur. Zərif işləmələrlə bəzədilmiş digər örtü EF 4585 (R.7) inventar nömrəsi altında qorunur (1). Materialı: 95x90 sm. XIX əsrə aiddir. Muzeyin kolleksiyasına 1959-ci ildə alınmışdır. Örtünün tərkibi zəmin və bordür xəttini meydana gəlməkdədir. Bordür üzərində Ərəb yazılar işlənmişdir, zəminin mərkəzində isə iç-içə iki kvadrat yerləşdiriləcək səkkiz medalyon yaradılmış mərkəzinə tuğra işlənmişdir. Medalyonu bəzəyən xarici hissədə səkkiz buta və onların arasında ürək formalı motivlər işlənmişdir. İşləmənin rəngi, naxışı, ümumiyyətlə motivlərin

formasını çox cazibədardır. Nəfis, yüksək zövq və ustalqla hazırlanmış bu örtüklər saray mühitində xüsusi rəssam və ustalar tərəfindən işlənmişdir. Zəmində boşluqların doldurulma tikilişi, simmetriya qaydalarına riayət edilməsi, doğru ölçülər, naxışların təsvir və texniki forması, xüsusi dəbdəbəli bəzək, zərif rəng ahəngi əşyaların dəyərini daha da yüksəldir.

EF 2008 inventar nömrəsi altında qorunan divar bəzəyi nümunəsi də 1937-ci ildə muzeyin kolleksiyasına əlavə olunmuş əl işidir. Ölçüləri 65x41cm olan əsərdə məxmər üzərinə nəfis formada ərəb hərfləri ilə yazılar və hicri 1271/1855 tarixi işlənmişdir [2, s.112-114]. Tünd qırmızı rəngli məxmər zəmin üzərində sarı iplərlə emal texnikası ilə qızıl iplik və dolğun “Bəsmələ, İxlas surəsi” süls xətti ilə yazılmış İzzət kətəbəlidir. Üstəlik Bəsmələ yuvarlaq şəkillidir. Altda tək sətir şəklində basma şəklində İxlas surəsi yerləşdirilmişdir. Yazını Osmanlı xətt ustası Mustafa İzzət yazmışdır. Bu divar bəzəyinin ölçüləri 74x42,5 sm, hicri 1281 tarixli, ipək məxmər və açıq sarı zəminli digər nümunəsi İstanbul Türk Vəqf Xətt Sənətləri Muzeyi kolleksiyasında mövcuddur.

Azərbaycan Milli Tarix Muzeyinin Etnoqrafiya Fondunda mühafizə edilən üç türk xalçası da, dəyərli nümunələrdəndir. Birinci xalçanın araşdırılması nəticəsində bəzi əlavələrin edilməsi məsələsinə toxunmaq istərdik. İlk əşya EF.2705 inventar nömrəli, ölçüləri 148x106 sm olan, 1938-ci ildə muzeyə qəbul edilmiş xovlu xalça nümunəsidir. Inventarlaşıdırma kitabında 1938-ci ildə xalçanın Azərbaycanın Qazax qrupu nümunəsi olaraq alındığı qeyd olunmuşdur (2). Xalçanı muzeyə təhvil verən şəxs isə onun 200 il əvvəl toxunduğunu söyləmişdir. Hələ ilk baxışda bitki mənşəli təbii boya ilə boyanmış, yundan toxunmuş bu xalçanın nəinki Qazax, hətta Azərbaycan xalça məktəbinə aid olmadığı məlum olur. Bu fərqlilik kompozisiya quruluşunda və ayrıca bəzək elementlərindəki üslub fərqi özünü göstərir.

Yuxarıda bəhs edilən “namazlıq” xalça türk sənətinin Azərbaycan Milli Tarix Muzeyində qorunan bir abidəsidir. Xalça Muğla bölgəsinin Milas mahalına aiddir. Bu ənənəvi xalçanın bəzi naxışları ilə Azərbaycan xalçalarını bəzəyən elementlər arasında bənzərlik olsa da, ümumi kompozisiya, həndəsi və nəbati motivlərin digər qismi arasında tam fərqliliklər də mövcuddur. Bu ənənəvi “namazlıq” xalçanın digər nümunələri İstanbul Vəqflər Xalça Muzeyində, Ankara Xalça və Kilim Vəqfi, Konya və s. muzeylərin kolleksiyalarında mühafizə edilir.

EF. 9565, inventar nömrəli digər xalça Türkiyə istehsalıdır. Yuxarı tərəfində sağda Hərəkə sözü toxunmuşdur. XIX əsrin ortalarına aiddir. Toxumaçılıq texnikasında ərişin quruluşunda metal ipliklərdən də istifadə edilmişdir. Ölçülər: 75x60 sm. Xalçanın orta zəminində keçirmə texnikası da istifadə edilmişdir. Xalçanın orta zəminində olan oval formalı iri medalyon onu bir növ namazlığa bənzədir. Bulud formalı iki element, üzərindəki ərəbcə yazılar, əsas kənarın bitki mənşəli elementlər xalça xüsusi gözəllik qatır.

Maraqlı olan son nümunə də (inv. №9722) Hərəkə xalçasıdır. XIX əsrdə toxunmuşdur. Materialı ipəkdəndir, xovludur, ölçüləri 60x90 sm. Milli Azərbaycan Tarix Muzeyinə 2011-ci ildə qəbul edilmişdir Ölçüləri və kompozisiya quruluşuna görə “namazlıq” xalçasının yuxarı və yan tərəflərində ərəbcə yazılar vardır. Sütunlar, şama bənzər bitki formalı lampa ümumi klassik kompozisiyanı xatırlatsa da bu xalçı üzərində onlar sanki simvolik tərzdə təqdim edilirlər. Rəng baxımından xalça çox kədərli əhval-ruhiyyəyə malikdir. Uzun müddət istifadə edildiyindən üzərində bəzi qüsurlar vardır.

Maraqlı milli geyim nümunəsi olan və 1434 inventar nömrəsi altında qorunan paltar (r.12) Türkiyə istehsalıdır. XIX əsrə aiddir. Materialı: məxmər; texnikası: güləbət (telqırma), çiyinin eni 49, ətəyin eni 115 sm, uzunluğu 127 sm-dir. Gözoxşayan gümüş rəngli iplərlə işlənən bəzək elementləri paltarı çox cazibədar göstərir. Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində qorunan bu əşya böyük maraq doğurur və kolleksiyanın qiymətli bir parçasıdır. Kişi üçün başlıq (r.13) adlı geyim əşyası da Türkiyə istehsalıdır (inv. №-805) (3). Materialı: yun, texnikası: işləməli.

Ölçüləri: 144x46 sm. 1977-ci ildə muzeyin kolleksiyasına daxil edilmişdir. Qırmızı zəminli parçadan hazırlanmış bu başlığın kənar hissələri ərəb hərflə yazılarla bəzədilmişdir, üst hissədə tuğra ikonları, ay-ulduz, bitki mənşəli və həndəsi elementlər ağ və qızıl rəngli iplərlə işlənmişdir. Dulusçuluq nümunələrinə aid dolçalar da maraqlıdır (inv. №-543). Onların hündürlüyü 28 sm, 1926-cı ildə Milli Azərbaycan Tarix Muzeyi kolleksiyasına daxil edilmişlər. Şübhəsiz, bunlar Osmanlı dövrünün məhsuludur. Bununla əlaqədar aparılan araşdırma zamanı “Sothebys” jurnalında [3, s.235-238] onlar haqqında məlumatlara rast gəldik. Bunlar çox məşhur məhsullar olub, dövründə müxtəlif şəkillərdə və rənglərdə kütləvi istehsal edilmişdir. Onların tutacaqları hörgülü, yuxarı hissəsi bəzən zoomorf, bəzi hallarda isə yarpaq formalıdır. Bu keramika əşyaları XIX əsrin sonlarına aiddir. Onların istehsal yeri Çanaqqaladır və ümumiyyətlə, Avropada Çanaqqala kimi təqdim olunur.

Gördüyümüz bütün dolçalar üzərində nəbati naxışlar vardır, bundan başqa göbək deyilən yapma üsulu ilə medalyonlar yapışdırılmışdır. Bunlar daha çox dekorativ əhəmiyyət daşımaqdadır.

Ən zərif və incə işləməli olan və son olaraq təqdim etmək istədiyimiz əşya rəflərdir (r.15). Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində qorunan və ənənəvi Türk interyerinin bəzəyi olan bu əşyalar (inv. №1189) peşəkar ustanın əlindən çıxmışdır. Ağac üzərinə edilmiş oymaların içərisində sədəf, şüşə, güzgüdən naxışlar yaradılmışdır. Muzeyə 1941-ci ildə daxil olsa da bu məhsulların tarixi, əlbəttə, XIX əsrin ikinci yarısına aiddir. Rəflərin yuxarısında tac, aşağıda sonluqlar, astar hissədə naxışlar bəzəkləri ilə seçilir. Bütün bu əşyaların hansı yolla, ticarət və ya hədiyyə məqsədi ilə Azərbaycana gətirilməsi bu gün bizə məlum deyil.

Azərbaycanda XX əsr xalça sənətinin inkişafında iki böyük sənətkar Lətif Kərimov və Kamil Əliyevin böyük təsiri olmuşdur. Toxunan oymalardakı motivlər həm mənəvi aləmi, həm də keçmiş tarixdə yaşananları əks etdirir. 1991-1996-cı illərdə Türk dünyasının böyük lideri Mustafa Kamal Atatürkün hərbi geyimdə olan portreti Kamil Əliyev tərəfindən xovlu xalça üzərində toxunmuşdur. Portret Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyinin xalça kolleksiyasında saxlanılır. Kamil Əliyevin toxuduğu digər bir xalça isə Ümummilli lider Heydər Əliyev tərəfindən vaxtilə Türkiyə Respublikasının prezidenti olmuş Süleyman Dəmirələ ad günü münasibəti ilə hədiyyə edilmişdir.

Müstəqildövlət olan Azərbaycanın muzey kolleksiyalarına daxil olan Türkiyə maddi-mədəniyyət nümunələri ölkə vətəndaşlarına, xüsusilə gənc nəslin estetik tərbiyəsi sahəsində, eləcə də türk dünyasının sənət nümunələrinin xarici qonaqlara tanıtmaq üçün əhəmiyyətli vasitələrdəndir. Bu baxımdan ölkənin muzeyləri səmərəli tədbirlər həyata keçirir, ümumilikdə milli mədəniyyətə bələd olmaq istəyən hər kəsə bu sahədə kömək göstərməyə çalışır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi dost əllərin hədiyyələri. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin materialları əsasında Kataloq. Bakı, 2014.
2. Türkoğlu S. Anadolu folklorunda kadın giysilerimiz // Türkiyəmiz kültür ve sanat dergisi. İstanbul, 1994, 150 s.
3. <http://www.anamurunesi.com/kultur/dokumalar/sayak.html> anadolugiyim kültürü.

**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət
Universitetinin dissertantı
e-mail: mnmbakumnm@gmail.com*

Mashide Nigmet Memish Mehmed**SAMPLES OF MATERIAL CULTURE OF TURKEY
IN THE COLLECTIONS OF MUSEUMS OF AZERBAIJAN**

The article is devoted to the study of samples of Turkish art, carefully preserved in the collections of museums in Azerbaijan. Individual specimens of arts and crafts and fine arts of Turkey, which are stored in the National Museum of History of Azerbaijan and the Azerbaijan National Museum of Arts, are attracted to the study. Ceramics, carpets, weapons of the Ottoman period and other items, acquired by museums through ransom or as a gift, are analyzed.

Keywords: *Azerbaijan, Turkey, museum, collection, material and cultural values.*

Машиде Нигмет Мемиш Мехмед**ОБРАЗЦЫ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУРЦИИ В СОБРАНИЯХ
МУЗЕЕВ АЗЕРБАЙДЖАНА**

Статья посвящена исследованию образцов турецкого искусства, бережно хранящейся в коллекциях музеев Азербайджана. К исследованию привлечены отдельные экземпляры декоративно-прикладного искусства и изобразительного искусства Турции, хранящиеся в Национальном Музее истории Азербайджана и в Азербайджанском Национальном музее искусств. Анализу подвергаются керамические, ковровые изделия, оружие османского периода и др. изделия, приобретенные музеями путем выкупа или в качестве подарка.

Ключевые слова: *Азербайджан, Турция, музей, коллекция, материальные и культурные ценности.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 31.03.2022

Son variant 06.05.2022

UOT 782/785

SEVDA HÜSEYNOVA*

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ ALƏTŞÜNASLIĞIN İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİNİN TƏDQIQI

Azərbaycanda milli çalğı alətlərimizin etimologiyası, quruluşu, səs tembrı, ümumiyyətlə təsnifatı haqqında elmi biliklər hələ qədim zamanlardan mövcud olmuş və bu biliklər yazılı ədəbiyyat nümunələrində əks olunmuşdur. XII əsrdə yaşamış dahi Azərbaycan şairi Nizaminin əsərlərində təsvir olunan musiqi alətləri və onlar haqqında ətraflı məlumat olduqca maraqlıdır. Buna görə də yazılı ədəbiyyatda musiqi alətlərinin təsviri haqqında danışıq ilk növbədə dahi Nizami Gəncəvi və onun əsərlərindən bəhs etmək lazımdır. Nizaminin "Xəmsə"sinə daxil olan beş poemanın hər birində təsvir olunan musiqili səhnələr milli musiqi mədəniyyəti tarixinin inkişaf yollarına işıq tutaraq xalq çalğı alətləri haqqında zəngin məlumatları da müasir dövrümüzdə qədər daşıyır. "Xəmsə"də 40-a yaxın musiqi aləti barədə məlumatla qarşılaşmaq mümkündür. Bu alətlərə misal olaraq çəng, saz, cürə, ərğənün, rud, ud, bərbət, rübab, seta, tənbur, qanun, gəhrud, kamança, rəbab, ney, musiqiar, sur, nəfir, boru, sur, kus, nağara, dəf, təbirə, döhlül, xəlxal, cərəs, sinc, çan, zəng və s. bu kimi müxtəlif səs tembrlərinə malik alətləri göstərmək olar. Orta əsrlərdə Azərbaycanda yayılan çalğı alətlərinin növlərinin, onların quru-luş, səslənmə və çalınma xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsində Nizami Gəncəvinin əsərləri ən qiymətli mənbədir. Digər tərəfdən, alətsünaslıq üçün ən qiymətli və geniş məlumatı musiqi elminin inkişafında əsas yer tutan Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV əsrlər) risalələri verir. XIX əsr milli musiqi mədəniyyətində və musiqi alətlərinin inkişafı tarixində Sadıqcan adı ilə tanınan Mirzə Əsəd oğlu Sadıxın adı xüsusi qeyd edilməlidir. Tar alətində yeni ifaçılıq üsulu yaradan Sadıqcan onu təkmilləşdirərək, əsl milli musiqi aləti yaratmışdır. XX əsrin ilk onilliklərində Ü. Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycanda yaranan milli bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndələri də milli musiqi alətlərinin ifa imkanları və quruluşlarını dərinlən öyrənmiş və onların əzəmətli sənət əsərlərinin yaranmasında bu biliklərin əhəmiyyətli rolu olmuşdur.

Açar sözlər: *alətsünaslıq, Üzeyir Hacıbəyli, tar, kaman, musiqi alətləri, Nizami Gəncəvi, Xəmsə, xalq çalğı alətləri, musiqi mədəniyyəti, musiqi alətlərinin tarixi.*

Alətsünaslıq musiqi elminin bir qolu kimi XIX əsrin II yarısından etibarən formalaşmağa başlamışdır. Alətsünaslıq iki mühüm sahəyə bölünür. Bunlardan ilki xalq çalğı musiqi alətləri, digəri isə simfonik, nəfəsli, kamera orkestrlərinin tərkibinə daxil olan professional musiqi alətləri haqqında araşdırmalarla məşğul olan sahədir.

Musiqi alətlərinin tədqiqatı üsulları da iki mühüm-musiqişünaslıq və digər adı ilə orqanoqrafik adlanan orqanoloji üsullara bölünür. Birinci üsul musiqi alətlərini musiqi ifa edən vasitə olaraq görür və alətləri musiqili yaradıcılıq və ifaçılıqla sıx əlaqədə öyrənir. İkinci üsulda isə musiqi alətlərinin quruluşu və onların inkişaf yolu araşdırılır. Musiqi alətlərinin ilk təsviri və onlar haqqında ilk məlumatlar hələ eramızdan əvvəl Misir, Hindistan, İran, Çin kimi ölkələrdə yaranmağa başlamışdır. Çin və Hindistanda musiqi alətlərinin sistemləşdirilməsinin ilkin formaları da mövcud olmuşdur. Hələ qədim dövrdə Çində daş, metal, mis, taxta, dəri, gildən hazırlanmış musiqi alətlərindən olduqca çox istifadə edilirdi. Hindistanda isə səs əldə etmə üsullarına görə dörd növ musiqi aləti mövcud idi.

Qədim dövrdə şərq musiqi alətlərinin təsnifatı ilə filosof-alimlər məşğul olurdu. Əbu Nəsir Fərabı, İbn Sina, Nizami Gəncəvi, Əlişir Nəvai, Dərviş Əli kimi müəlliflər öz əsərlərində musiqi alətləri haqqında geniş məlumatlar vermişlər.

Musiqi mədəniyyəti tarixində uzun illəri əhatə edən musiqi alətlərinin təsnifatı sahəsindəki elmi işlər xalq musiqi alətləri ilə orkestrə daxil olan professional musiqi alətlərinin oxşar və fərqli tərəflərini də izah edir. Belə ki, professional musiqi alətləri haqqında bütün sistemlər xalq musiqi alətləri ilə əlaqədar yaranan ədəbiyyatda olduğu kimi özündə müxtəlif

say, forma, ifa tərzini birləşdirən musiqi alətlərinin xarakterik xüsusiyyətləri haqqında bilikləri birləşdirərək müasir musiqi alətləri təsnifatının əsasını təşkil edir.

Musiqi mədəniyyəti tarixində aparılan tədqiqatlar bunu göstərmişdir ki, musiqi alətlərinin təklif olunan bütün təsnifat sistemləri elmi cəhətdən nöqsansız deyil. Lakin mövcud olan bütün sistemlər musiqi alətlərinin istifadə imkanları baxımından qənaətbəxş hesab edilir.

Musiqi alətlərinin təsnifatı məsələsi Şərq, o cümlədən Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsi baxımından əhəmiyyətli olmuş, bu sahədə aparılan işlər musiqi alətlərimiz, onların ifa xüsusiyyətləri haqqında elmi biliklərin əldə olunmasına imkan yaratmışdır.

Azərbaycan xalqı qədim, ulu tarixi keçmişə malik olduğu kimi onun mədəniyyəti, bu mədəniyyətin ayrılmaz qolu olan musiqi mədəniyyəti də bu tarix qədər qədim və uludur. Qobustan və Naxçıvanda Gəmiqaya təsvirlərində canlandırılan rəqs səhnələri milli musiqi mədəniyyətinin dərin köklərinin əyani sübutudur. Təsadüfi deyil ki, milli mədəniyyətdə ilk yazılı nümunələrdən biri hesab edilən "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında da musiqiyə geniş yer verilir, bir çox musiqi alətlərinin adı çəkilir. Bunlara misal olaraq davul, nağara, nəfir, şeypur və s bu kimi musiqi alətini göstərmək olar. Ən əsası isə sazın ilk nümunələrindən olan qopuz ilə dastanın hər boyunda qarşılıq.

Ümumiyyətlə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında musiqi alətlərinin təsviri haqqında A. Nəcəfzadə yazır: "Dastanda əsas aparıcı alət qolça qopuz sayılsa da, burada ümumilikdə 10-a yaxın çalğı alətinin adı çəkilir. Dastanda hərbi yürüşlər və şadlıq, toy-düyün mərasimlərində müxtəlif çalğı alətlərinin adına rast gəlirik. Bəzi hallarda alətlərin adı cəm halda çəkilir: nəqarələr, borular, sumaçılar, nəqaraçular, davullar və s." [1].

Müxtəlif yazılı mənbələrdə milli musiqi alətləri haqqında dolğun məlumatlarla qarşılaşmaq mümkündür. Təsadüfi deyil ki, müasir zamanda xalq çalğı alətlərinin təsnifatı ilə məşğul olan musiqişünas alimlər bu mənbələrin olduqca qiymətli olduğunu dəfələrlə vurğulayırlar. S. Abdullayeva yazır: "Azərbaycanda mövcud olmuş çalğı alətlərinin növləri müəyyənləşdirilərkən klassik poeziyadan əxz olunmuş şeir misraları da çox qiymətli məxəzdir. Aydın ki, şairlər musiqi alətlərinin təkcə adlarını çəkməklə kifayətlənməmişlər. Öz qəhrəmanlarının daxili aləmini, istəklərini şərh edərkən, habelə təntənəli görüşlərin, dəbdəbəli qəbulların və döyüş səhnələrinin təsvirini verərkən onlar bu və ya digər çalğı alətinin xarici görünüşünü, quruluşunu və səslənmə xüsusiyyətlərini çox bacarıqla göstərmişlər" [2].

Məlum olduğu kimi Nizami "Xəmsə"sinə daxil olan 5 poemasında zəngin obrazlar sferası yaratmışdır. Bu obrazlar aləmini özünəməxsus yaradıcılıq üslubu ilə oxuculara sevdirməyi bacaran dahi sənətkar hadisələrin emosional təsir gücünü artırmaq üçün musiqili səhnələrdən də məharətlə istifadə etmişdir. Nizami öz əsərlərində sadəcə musiqi alətlərinin adını çəkmir, eyni zamanda onların təsnifatını da geniş mənada verir. Maraqlı cəhət budur ki, şairin "Xəmsə"sinə daxil olan poemaların hamısında demək olar ki, maraqlı musiqili səhnələr verilir. Bu zəngin irsdə musiqi alətlərinin qruplara bölgüsü də maraqlıdır. Nizami öz poemalarında simli, nəfəsli, zərb və özüsəslənən alətlər haqqında bəhs edərək, onların ifa imkanları haqqında da danışır, bu əsərlərdə xüsusilə simli musiqi alətlərinə daha çox yer verir. Bununla əlaqədar olaraq Azərbaycanda həmin qrupa daxil olan alətlərin daha çox istifadə olunması qənaətinə gələn S. Abdullayeva yazır: "Simli alətlərin adlarının Nizaminin əsərlərində başqa alətlər qrupu ilə müqayisədə daha çox çəkilməsi onların orta əsərlərdə Azərbaycanda geniş yayılmasını göstərir" [3]. Nizami Gəncəvi "Xəmsə"də musiqi alətləri haqqında da məlumat verərkən bir musiqişünas alim kimi çıxış edir. Şairin misraları onun dərin musiqi biliyinə malik bir sənətkar olduğunu söyləməyə əsas verir. "Xəmsə"də 40-a yaxın musiqi aləti barədə məlumatla qarşılaşmaq mümkündür. Bu alətlərə misal olaraq çəng, saz, cürə, ərgənün, rud, ud, bərbət, rübab, seta, tənbur, qanun, gəhrud, kamança, rəbab, ney, musiqiar, sur, nəfir, boru, sur, kus, nağara, dəf, təbirə, döhl,

xəlخال, cərəs, sinc, çan, zəng və s. bu kimi müxtəlif səs tembrlərinə malik alətləri göstərmək olar. Adlarından görüldüyü kimi bu musiqi alətləri ayrı-ayrı qruplara daxil olan alətlərdir. Məsələn çəng, saz, cürə, ərğənün, rud, ud, bərbət, rübab, seta, tənbur, qanun, gəhrud mizrabla çalınan, kamança, rəbab kamanla çalınan simli alətlər, ney, musiqiar, sur, nəfir, boru, sur nəfəsli, kus, nağara, dəf, təbirə, dövhül zərb musiqi alətləridir. Bu dörd qrupdan əlavə Nizami öz əsərlərində daha bir qrup musiqi alətlərindən bəhs edir ki, bu qrupu da özünəməxsus musiqi alətləridir. Yəni bu alətlər hər hansı bir ifaçı tərəfindən ifa olunmur. Onlar bədənin müxtəlif hissələrinə bərkidilərək, rəqs və ya hərəkət zamanı öz-özünə səslənirlər. Bunlara misal olaraq isə xəlخال, cərəs, sinc, çan, zəng və başqalarını göstərmək olar. Nizaminin əsərlərini musiqi alətlərinin təsnifatı baxımından dəyərli mənbə kimi qeyd edən S.Abdullayeva yazır: “Nizami Gəncəvinin çalğı alətləri haqqında verdiyi məlumat musiqiqünaslıqda bir çox mübahisə doğuran məsələlərin həllində həlledici əhəmiyyət daşıyır” [3].

Maraqlıdır ki, dahi Nizami xalq çalğı alətləri arasında özünəməxsus səs tembrli, ifa imkanları ilə seçilən tar aləti haqqında bəhs edir, özünün məşhur “İsgəndərnamə” əsərində bu alətin iştirakı ilə təşkil olunan məclisin ecaskarlığını vurğulayır. Həmin səhnə tar alətinin hələ qədim zamanlardan Azərbaycanda yaxşı tanındığı, bu aləti ifa edən ifaçıların mövcudluğunu isbat edən ən bariz nümunələrdəndir. Çünki tar aləti haqqında Nizaminin məlumatı olmasaydı, təbii ki, özünün şah əsərlərindən biri olan “İsgəndərnamə”də həmin alətdən bəhs edə bilməzdi. Nizami Gəncəvi “Yeddi gözəl” poemasında öz dövründə qadınlar tərəfindən ifa olunan simli musiqi alətlərindən çəng haqqında məlumat verərək, onda ifa olunan musiqinin gözəlliyini ecəzkar bədii təsvirlə ifadə edir. Cəngdə ifa olunan nəğmələrin su qədər təmiz, səhər mehi qədər tərəvətli olması Nizami poeziyasının təsvir gücünün əzəməti ilə ifadə olunur. “Yeddi gözəl” poemasında sevən iki ürəyin arzu və istəkləri məhz bu alətdə ifa olunan musiqilərlə canlandırılır. Nizami dühasının digər vüqarı “Xosrov və Şirin” poemasında rud simli musiqi aləti ilə qarşılaşırıq. Burada Xosrov haqqında yayılan dedi-qodularda onun şah olmağa layiq olmadığı, rud alətinin səslənməsinə bütün ölkəsini belə bağışlamağa hazır bir şəxs olmağı şair qələminin poetik gücü ilə təsvir olunur. Digər tərəfdən biz bu cümlələrdə Xosrovun musiqiyə nə dərəcədə əhəmiyyət verdiyinin şahidi oluruq. Rud alətinin səsini o qədər gözəl ahəng kimi qəbul etdiyindən Xosrov bu kimi ittihamlara məruz qalır. Rud müxtəlif ağac materiallarından hazırlanan musiqi alətidir. Belə ki, onu çanağı kudu, tacı heyva, aşıqları isə armud ağacından olurdu. Bu alət solo olduğu kimi ansamblın da tərkibinə daxil edilirdi. “Xosrov və Şirin”də Nizami öz sənətinin böyüklüyünü rud alətinin mələhətli səsi ilə müqayisə edir. Nizamiyə görə onun şeiri rudun səsi qədər ahəngdardır. Bu Nizaminin rud aləti ilə tanışlığı, onun səs tembrinə yaxından bələd olduğundan xəbər verir. Ruddan ucalan melodiya ecəzkarlığı ilə dinləyicini valeh edir. Rud lirik, qəhrəmani mahnılar oxuyan müğənniləri müşayiət edərək şah məclislərinin ən ecəzkar səhnələrinin iştirakçısına çevrilirdi.

Nizami bütün poemalarında musiqi alətlərini ümumi olaraq “saz” adlandırır. Bunun xüsusi məqsədlə edildiyi haqqında fikir söyləmək əlbəttə ki, mümkün deyil. Bununla yanaşı şair öz dövründə mövcud olan “Saz” alətinin də ecəzkarlığından bəhs edir. Şair saz səsini şeir yazmaq üçün ilham mənbəyi olaraq görür. Bunlardan əlavə Nizami “Xəmsə”də rübab, bərbət, cürə, seta, tənbur, qanun, tar, kamança kimi simli musiqi alətləri haqqında da məlumat verir. Kamança alətinin səsini iniltiyə bənzədən şair sanki bununla həmin alətdə insan xarakterinin özünəməxsus tərəflərini canlandırmağın mümkün olduğundan bəhs edir [4].

Ümumiyyətlə, Nizaminin bütün yaradıcılığında şeir, sözün gücü ilə musiqi ecəzkarlığının qovuşduğunun şahidi oluruq. Onun poeziyasında musiqi ilə şeir vəhdətlik təşkil edir. Bu da şairin musiqiyə verdiyi əhəmiyyətin böyüklüyünü vurğulayaraq onu musiqişünas-filosof şair kimi də təqdim edir. Nizami yaradıcılığı və bu yaradıcılıqda musiqi alətlərinin səs

keyfiyyətlərinin müqayisəli təfsiri Azərbaycanda alətşünaslıq elminin ilk əlamətlərinin məhz onun dövründə formalaşdığını söyləməyə əsas verir.

Musiqi alətləri, onların quruluşu Avropada olduğu kimi Şərq ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda da qədim zamanlardan musiqişünas alimləri dərinlən maraqlandırmış, onlar elmi-nəzəri risalələrində musiqi alətlərinin ifa imkanları, səs tembləri sahəsində tədqiqat işləri aparmışlar.

Alətşünaslıq üçün ən qiymətli və geniş məlumatı orta əsr musiqi elminin inkişafında əsas yer tutan Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV əsrlər) risalələri verir. XVII-XIX əsrlərdə Azərbaycanda mövcud olmuş musiqi alətləri barədə məlumatı Adam Olearinin, Engelbert Kempferin, Aleksandr Dümanın, Övliya Çələbinin və başqalarının yol qeydləri və xatirələrindən əldə etmək olar [5].

Şərq musiqi mədəniyyətinin bir parçası olan Azərbaycan musiqisi əsrlər boyu bu mədəniyyəti ilə üzvi şəkildə qovuşaraq inkişaf etmişdir. Bu baxımdan XIII-XV əsrlər daha maraqlıdır. Bu mənada həmin dövrdə yaşayan iki böyük Azərbaycan musiqişünas aliminin adını qeyd etmək vacibdir. Bunlar Səfiəddin Urməvi və Əbdülqadir Marağaidir. S. Urməvi, Ə. Marağai kimi musiqişünas alimlərin geniş fəlaiyyəti nəticəsində Şərq musiqisi, o cümlədən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf mərhələləri haqqında dolğun məlumatlar günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Bu mütəfəkkirlərin muğam sənətinin incəliklərini elmi cəhətdən araşdırması musiqi alətlərimizin inkişaf tarixinə də işıq tutur.

Təsadüfi deyil ki, özü də mahir ud ifaçısı olan S. Urməvi “Nüzhə” və “Muğni” adlanan iki musiqi aləti yaratmışdır. Müasir qanun alətinə bənzəyən “nüzhə”nin 81 simi olmuş və o söyüd, sərv və yaxud şümşad ağacından hazırlanmışdır. 33 simli “Muğni” isə quruluşuna görə rübabi xatırlatmış, lakin çanağı rübabdan böyük olmuşdur. Bu alətin materialı ərik ağacı idi.

XIV-XV əsrlərdə yaşayan Əbdülqadir Marağai əsərlərində musiqi alətlərindən geniş bəhs etmiş, onların quruluşu, ifa imkanlarından danışmışdır. Ə. Marağai öz risalələrində kamança, hicad, ney-tənbur, rübab, rudhani, balaban, zurna, burğu və s bu kimi alətlərin təsnifatını verərək, simli və nəfəsli musiqi alətləri qrupuna daxil olan alətlərin ifa tərzlərindən bəhs edir. O, eyni zamanda tənburun mənşəyini araşdıraraq, bu alətin Təbriz-Şirvan və Türk-Monqol növlərinin fərqli yönlerini izah edir.

XIX əsr milli musiqi mədəniyyətində və musiqi alətlərinin inkişafı tarixində Sadıqcan adı ilə tanınan Mirzə Əsəd oğlu Sadıxın adı xüsusi qeyd edilməlidir. Tar alətində yeni ifaçılıq üsulu yaradan Sadıqcan onu təkmilləşdirərək, əsl milli musiqi aləti yaratmışdır. Sadıqcana qədər 5 simi olan tarın texniki imkanları olduqca məhdud idi. Sadıqcan isə tara daha 6 sim əlavə edərək, onun simlərinin sayını 11-ə çatdırdı və tarixdə ilk dəfə bu alətin sinə üzərində ifa üslubunu yaratdı [6].

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində XX əsrin ilk onillikləri xüsusilə maraqlıdır. Bu dövrdə Ü. Hacıbəyli tərəfindən milli opera sənətinin ilk incisi olan “Leyli və Məcnun” operasının yaranması bəstəkarın yaradıcılıq yolunu müəyyənləşdirməklə yanaşı musiqi mədəniyyətinin, o cümlədən musiqişünaslıq elminin bütün sahələrinin yüksək səviyyədə inkişafını şərtləndirmişdir. Ü. Hacıbəyli yazdığı elmi məqalələrdə Azərbaycanda musiqiyə dair hər bir sahənin inkişaf yollarını və perspektivlərini ortaya qoymuşdur.

Ü. Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində milli musiqi alətlərinin bir neçəsinin təsnifatını vermiş və onun bu əməyi ölkəmizdə alətşünaslıq kimi bir sahənin müasir elmi biliklər əsasında inkişafını təmin etmişdir. O, “qısasəsli telli alətlərin ən məşhuru” kimi qiymətləndirdiyi tar alətinin Sadıqcandan sonra ən böyük rekonstruktorudur. Bu alətdə pərdələr arasındakı ton fərqi yarım tona endirməyə nail olan Üzeyir bəy tar kimi milli musiqi alətində Avropa bəstəkarlarının əsərlərini ifasını mümkün etmişdir.

Tar alətinin digər xalqlara aid olması və ya onu musiqi ədəbiyyatından çıxarmaq haqqında uzun illər mübahisələr olmuşdur. Ü. Hacıbəyli tar alətinin quruluşu üzərində əsaslı islahatları təsadüfi olaraq aparmırdı. Ümumiyyətlə XX əsrdə musiqi alətlərimizin mənşəyinin araşdırılması da təsadüfi deyildi. Məlum olduğu kimi 1930-cu illərdə Azərbaycan xalqının tarixi, mədəniyyəti, ümumiyyətlə varlığı represiyalara məruz qalmış, ona aid bütün maddi-mənəvi milli dəyərlər yox edilməyə çalışılmışdır. Tar da bir musiqi aləti olaraq bu represiyanın qurbanlarından olmalı idi. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin həmin illərdə milli mədəniyyət irsimizin qorunması sahəsində apardığı fədakar mübarizə bir çox başqa mədəni nailiyyət kimi tar alətini də Sovetlər imperiyasının qanlı caynaqlarından qurtardı. Bəstəkar o illərdə milli mədəniyyətin əsas tərkib hissəsi olan musiqimizin daşıyıcılarından olan bu aləti məruz qaldığı represiyadan qurtarmaq məqsədi ilə fədakarlıqla elmi araşdırmalar aparmış və aləti yad nəfəslərdən qorumağı bacarmışdır. Məhz buna görə də 1933-cü ildə Ü. Hacıbəylinin təklifi ilə məşhur tarzən Mirzə Mənsur Mənsurov tərəfindən tar yenidən təkmilləşdirilir. Üzeyir bəy tar alətini musiqi təhsili sistemindən çıxarmaq istəyənlərə də tutarlı cavab verərək deyir: “Avropa musiqisindən əlavə bir də şərq musiqisi vardır və biz azərbaycanlılar özümüz şərq əhlindən olduğumuza görə musiqi təhsili işində Şərq musiqisinə qarşı laqeyd qalarsaq, öz mədəni vəzifəmizi kamalınca ifa etməmiş olarıq. Tar isə Şərq musiqisi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür” [7].

Ü. Hacıbəylinin tar alətini yenidən rekonstruksiya etməsi onun alətin özünəməxsus xüsusiyyətlərini yaxından öyrənməsini şərtləndirmişdir. Məsələn tar alətinin simlərinin sayı və kök məsələlərini bəstəkar bu cür izah edir: “Tarın üzərində çalınan sim və ya telləri əslən iki ciftədir. Bu iki cift tellərin kökü daimidir. Yəni heç dəyişməz. Bu kök “xalis kvarta” məsafəsinə müsavidir, yəni birinci cift telin səsinə ikinci ciftin səsi iki ton yarım ondan alçaqdır. Bu iki cift tellərdən əlavə bir də bir tək tel mövcuddur ki, onun da kökü dəstgaha görə dəyişir” [7]. Bu cümlələr Ü. Hacıbəylinin musiqi alətlərinin quruluşu ilə neçə yaxından maraqlandığını birmənalı şəkildə sübut edir.

Maraqlıdır ki, özünün ilk şah əsəri olan “Leyli və Məcnun” da tar alətini Avropa musiqi alətləri ilə bir sıraya daxil edən Ü. Hacıbəyli bu alətin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsinin milli musiqi mədəniyyətimizi daha da zənginləşdirəcəyi qənaətinə gəlir.

Xalq çalğı alətlərinin etimologiyasını dərinlən araşdıran Ü. Hacıbəyli Azərbaycan xalq çalğı alətlərini üç qrupa bölmüşdür. Bunlar simlilər, nəfəslilər və zərb musiqi alətləridir. Ü. Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə 1931-ci ildə Azərbaycanda yaradılan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində həmin 3 qrupa daxil edilən alətlər var idi. İlk illər bu tərkibdə tar, kamança, balaban, dəf və nağara alətləri olsa da, sonralar bura tütək, zurna, qoşanağara, klarnet, qanun, fortepiano və s. alətləri də daxil edilmişdir.

XX əsrin ilk onilliklərində Ü. Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycanda yaranan milli bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndələri də milli musiqi alətlərinin ifa imkanları və quruluşlarını dərinlən öyrənmiş və onların əzəmətli sənət əsərlərinin yaranmasında bu biliklərin əhəmiyyətli rolu olmuşdur.

Müxtəlif səs tembrli xalq çalğı alətlərinin tədqiqatı uzun illəri əhatə etmişdir. Bu illər ərzində əldə olunan nailiyyətlər onu sübut edir ki, Azərbaycanda musiqişünaslığın əsas sahələrindən olan alətsünaslıq artıq inkişaf edərək özünü müstəqil sahə kimi isbatlamışdır. Başda Ü. Hacıbəyli olmaqla Q. Qasimov, A. Məmmədov, Ə. Bədəlbəyli, S. Abdullayeva, A. Nəcəfzadə, T. Bünyadov, V. Məmmədov, L. Əlizadə, Ş. Bünyadova, Ə. İsadadə, B. Qurbanov, M. İsmayılov, Ə. Əhmədov, Z. Səfərova, E. Abbasova və başqa bu kimi Azərbaycanın onlarla musiqişünas alimi musiqi elmimizin inkişafında mühüm rol oynadıqları kimi musiqi alətlərimizin də ifaçılıq imkanları, quruluşu, tarixi haqqında maraqlı tədqiqat işləri aparmışlar. Bunun nəticəsində elmi

əsaslara əsaslanan tarixi vəzifə yerinə yetirilmiş alətsünaslıq sahəsində də aparılan işlər milli musiqi mədəniyyətimizin əhəmiyyətli parçası olan musiqi alətlərimizin tarixi, etimologiyasının gələcək nəsillərə miras ötürülməsini təmin etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Nəcəfzadə A. Kitabı-Dədə Qorqud dastanında çalğı alətləri. Bakı: Elm və Təhsil, 2017
- 2.Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 2002
- 3.Abdullayeva S. Nizami Gəncəvi əsərləri orta əsr çalğı alətləri haqqında əsas mənbə kimi // Konservatoriya jurnalı, 2018, №1 (39)
- 4.Bədəlbəyli Ə. Tar üzərində mühakimə münasibəti ilə. Kommunist qəzeti, 11 yanvar 1929-cu il
- 5.Səfərova Z. Azərbaycan musiqi tarixi. Bakı, 2012, I cild
- 6.Əhmədov R. Xalq çalğı alətləri ilə bağlı yaradıcılıq ömrü. Bakı, 2018
- 7.Nəcəfzadə A. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası. Bakı, 2007

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
e-mail:sevdahuseynli1960@gmail.com*

Sevda Huseynova

STUDY OF THE STAGES OF DEVELOPMENT OF INSTRUMENTOLOGY IN THE MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN

The article is devoted to the study of the stages of instrumental development in the musical culture of Azerbaijan. Just as the Azerbaijani people have an ancient historical roots, so does its culture, the musical culture is ancient and great. The dance scenes depicted on the Gami-gaya petroglyphs in Gobustan and Nakhchivan are clear evidence of the deep roots of the national musical culture. It is no coincidence that in the epic “Kitabi-Dede Gorgud”, which is considered one of the first written samples in national culture, music and musical instruments are given sufficient space. The issue of classification of musical instruments is important from the point of view of studying the folk instruments of the East, including Azerbaijan, and the work carried out in this area made it possible to obtain scientific knowledge about our musical instruments and their performance characteristics. Nizami combines musical instruments in all his works under the name “saz”. Of course, it cannot be said whether this was done for any specific purpose. At the same time, the poet speaks of the miracle of the saz instrument that existed in his time. The poet sees in the sound of saz a source of inspiration for writing poetry. In all the work of Nizami, there is a combination of poetry, the power of words and music, forming a unity. U. Hajibeyli in his article “A look at the musical life of Azerbaijan” gave a classification of several national musical instruments, which ensured the development in our country, on the basis of modern scientific knowledge, of such a field as instrumentology.

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, instrumentology, tar, kaman, musical instruments, Nizami Ganjavi, Khamsa, folk instruments, musical culture, history of musical instruments.*

Севда Гусейнова**ИЗУЧЕНИЕ ЭТАПОВ РАЗВИТИЯ ИНСТРУМЕНТОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА**

Статья посвящена изучению этапов развития инструментологии в музыкальной культуре Азербайджана. Как азербайджанский народ имеет древние исторические корни, так же и его культура, музыкальная культура древняя и великая. Танцевальные сцены, изображенные на петроглифах Гямигая, в Гобустане и Нахчыване, являются наглядным доказательством глубоких корней национальной музыкальной культуры. Не случайно в эпосе «Китаби-Деде Горгуд», который считается одним из первых письменных образцов в национальной культуре, музыке и музыкальным инструментам уделяется достаточное место. Вопрос классификации музыкальных инструментов важен с точки зрения изучения народных инструментов Востока, в том числе и Азербайджана, и работы, проведенные в этой области, позволили получить научные знания о наших музыкальных инструментах и их исполнительских характеристиках. Низами во всех своих произведениях музыкальные инструменты объединяет под названием «саз». Конечно, нельзя сказать, было ли это сделано с какой-то конкретной целью. В то же время поэт говорит о чуде инструмента «саз», существовавшего в его время. Поэт видит в звучании саза источник вдохновения для написания стихов. Во всем творчестве Низами наблюдается соединение поэзии, силы слова и музыки, образуя единство. У. Гаджибейли в своей статье «Взгляд на музыкальную жизнь Азербайджана» дал классификацию нескольких национальных музыкальных инструментов, что обеспечило развитие в нашей стране, на основе современных научных знаний, такой области, как инструментология.

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, инструментология, тар, каман, музыкальные инструменты, Низами Гянджеви, Хамса, народные инструменты, музыкальная культура, история музыкальных инструментов.*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 07.04.2022

Son variant 23.05.2022

MƏSUMƏ QULUZADƏ*

NAXÇIVANIN ORTA ƏSR QALALARININ MEMARLIĞI

Məqalədə Naxçıvan bölgəsində yerləşən bir neçə qalanın memarlığından bəhs edilir. Naxçıvanda arxeoloq, tarixçi və memar tədqiqatçıların apardıqları araşdırmalar nəticəsində çoxlu qalalar aşkar edilmişdir. İstehkam qurğularının ucaldılmasında erkən mərhələdə məskənlərin əhalisi çox halda yalnız perimetral yerləşmiş mənzillərinin bayır divarları arasındakı məsafəni tikib-hörürdülər. Eradan əvvəl II-I minillikdə isə artıq bir-neçə divarlarla əhatələnmiş şəhər tipli qalaların yarandığını, bunlardan Sumbatan qala, Oğlanqala və b., orta əsrlərdə isə qala divarlarının böyüyərək bir-neçə cərgədən ibarət olmaqla daha da möhkəmləndiyini görürük. Şəhər tipli qalalardan fərqli olaraq müdafiə tipli qalalar daha da strateji baxımdan möhkəmləndirilmiş ərazilərdə inşa edilmişdir. Bu qalaların divarları hər b sənətinin ümumi inkişaf səviyyəsinə uyğun inşa olunmuşdur. Naxçıvan qalaları Naxçıvan memarlığının bir bölümü olmaqla onların araşdırılması, memarlıq-planlaşma və tikinti texnikasının öyrənilməsi və tədqiq olunması baxımından Azərbaycan memarlığına çox böyük tövələr verə bilər.

Açar sözlər: Məskunlaşma, Şəhər tipli qalalar, Müdafiə tipli qalalar, qala divarları, tikinti texnikası.

Naxçıvan bölgəsi Azərbaycanın ən qədim ərazilərindən biridir. Bölgə qədim və orta əsrlərə aid abidələrlə zəngindir. Ərazidə orta əsrlərə aid abidələr üstünlük təşkil edir. Bunlar arasında qalalar xüsusi yer tutur.

Azərbaycan ərazisində ilk dəfə siklopik tikililərin öyrənilməsi ilə 1927-ci ildə İ.İ. Meşşaninov məşğul olmuşdur. Bu tip qədim abidələrin öyrənilməsi İ.M. Cəfərzadənin "Azərbaycanın siklopik tikililəri" əsərində öz əksini tapmışdır. İndiyə qədər tədqiqatçılar tərəfindən 139 belə qurğular aşkar edilmişdir (1, s.6).

Azərbaycanın müdafiə qurğularının memarlığı memar D. Axundov, sonralar C. Qiyası, S. Allahverdiya və V.İ. Kərimov tərəfindən ətraflı öyrənilmiş, monoqrafiyalar şəklində dərc edilmişdir. Tədqiqatçı alimlər onlarca abidənin natura müayinəsini aparmış, onların təsnifatını vermiş, bərpa-əskiz layihələrini işləmişdir. Azərbaycan ərazisində 180-dən çox möhkəmləndirilmiş məkan və qala üzə çıxarılmışdır.

Naxçıvanın orta əsr qalalarının memarlığı. Naxçıvan qalaları Azərbaycan memarlıq bölümünün bir hissəsidir deyə bilərik. Bu qalalar Naxçıvanın tarixinin araşdırılmasında da böyük rol oynayır. Naxçıvan ərazisində aparılan tədqiqat işləri ilə yanaşı, arxeoloji qazıntılar zamanı da bir sıra qalaların qalıqları aşkar edilmişdir. İstehkam qurğularının ucaldılmasında erkən mərhələdə məskənlərin əhalisi çox halda yalnız perimetral yerləşmiş mənzillərinin bayır divarları arasındakı məsafəni tikib-hörürmüşlər. Eradan əvvəl II-I minillikdə artıq biz bir neçə divarlarla əhatələnmiş şəhər tipli qalalarla rastlaşırıq. Bunlarda Sumbatan qala, Oğlanqala və başqalarıdır. Orta əsrlərdə bu divarlar bir neçə cərgədən ibarət olmaqla (divarların eni 1m-1,5 m qədər dəyişir) daha da möhkəmləndirilərək, ətrafında dərin xəndəklər inşa olunmuşdur (bu xəndəklərə müharibələr zamanı, əhalinin qorunması üçün bitum və ya su buraxılırdı) (3, s.194). Orta əsrlərə aid şəhər tipli qalalardan fərqli olaraq müdafiə tipli qalalar daha da strateji baxımdan möhkəmləndirilmiş ərazilərdə inşa edilmişdir. Bu qalaların planlaşmasında usta və memarlar relyefdən məharətlə istifadə etməklə, qaya və dağ daşlarından hörgüdə ustalıqla yararlanmışlar. Bu qalaların divarları hər b sənətinin ümumi inkişaf səviyyəsinə uyğun inşa olunmuşdur (9, s.40). Konstruksiya baxımından orta əsrlərə aid qalalar ilkin qalalardan fərqli olaraq kontroforlarla deyil, dairəvi formalı bürclərlə əhatə olunmuşdur. Eyni zamanda ilkin qalalarda daş materialından istifadə olunduğu halda, orta əsrlərə aid qalaların tikintisində möhrədən, çiy və bişmiş kərpicdən istifadə edilərək ustalıqla tikilmişdir. Naxçıvanın orta əsrlərə xas olan qalaları qala divarları, darvazası və bürcləri ilə müəyyən edilir (9, s.40).

Naxçıvanın orta əsrlərə aid qalalarını araşdırarkən onları iki qrupa ayırmaq lazımdır: 1.Şəhər və müdafiə tipli qalalar; 2.Müdafiətipli qalalar. Aydınır ki, orta əsrlərdə ölkənin siyasi və iqtisadi həyatında əhəmiyyətli rol oynayan Naxçıvan şəhəri də Azərbaycanın digər feodal şəhərləri kimi birdən-birə meydana gəlməmişdir. Bu şəhərlərin əmələ gəlməsinin iqtisadi şəraiti hələ orta əsrlərdən çox-çox öncə b.e.əvvəllərdə yaradılmışdır (3, s.76).

Lakin həmin dövrün yaşayış məntəqələrinin heç də hamısı iri feodal şəhərləri səviyyəsinə yüksələ bilmirdi. Orta əsrlərin əvvəllərində şəhər təsərrüfatlarının ümumi inkişafı bunların dönüb orta əsr feodalları olması üçün zəmin yaratdı. Məhz bu nöqtəyi nəzərdən Naxçıvanın Erkən Orta əsrlərə aid arxeoloji abidələrinin tədqiqi çox əhəmiyyətlidir. Tikinti sahəsinin və xarici ticarət əlaqələrinin genişlənməsi Naxçıvanda da bir sıra möhtəşəm qala şəhərlərinin inkişafına səbəb oldu. Bunların içərisində Naxçıvanqala bölgənin mərkəzi şəhəri kimi çox əhəmiyyət daşıyırdı.Şəhərin ticarət və sənətkarlıq mərkəzləri kimi tanınması onun müdafiəsinin gücləndirilməsini də tələb edirdi. Bu baxımdan da orta əsrlərdə qalalar arasında olan strateji nöqtələrdə istehkamların inşası zəruri məsələ kimi ön plana çəkilirdi. Bu qurğular konstruktiv cəhətdən sadə olsalar da, yüksək tikinti mədəniyyətinə malik çox möhkəm, dayanıqlı idi. Bu müdafiə istehkamları bişmiş və çiy kərpicdən, yonulmuş dağ daşından tikilməklə, üzərində nəqliyyat hərəkət edə bilən müdafiə sədləri ilə diqqəti cəlb edirlər. Yüksək relyefdə yerləşən istehkamlar öz mükəmməl kompozisiyaları ilə seçildilər (8, s. 83). IX əsrin sonu X əsrdə Naxçıvan şəhəri güclü inkişaf mərhələsi keçirir, “Naxçıvanşahlıq” yaranır. Bu dövrün özəlliklərindən biri şəhərin ölçü cəhətdən böyüməsidir. İslamın Azərbaycanda yayıldığı ilk çağlarda şəhərlərin inkişafı və tikinti fəaliyyəti müvəqqəti dayandırılsa da, sonradan regionda gedən ümumi inkişaf prosesindən kənar qalmadı və Şərqi baş karvan yolları üzərində yerləşən Naxçıvan şəhəri də xeyli böyüdü. İstehsal və ticarətin genişlənməsi, uluslararası əlaqələrin çoxalması şəhərin ərazicə böyüməsinə, quruluşca inkişafına səbəb olmuşdu. Təbii ki, bu şəhərin fəaliyyəti müəyyən mənada ictimai tikintilərlə yanaşı, yaşayış sahələrinin də inkişafına yönəlir və nəticədə bunların memarlıq-planlaşma obrazlarını formalaşdırırdı. Şəhərlərin üç pilləli planlaşma strukturu onların ən vacib məkan fraqmentlərini (baş ticarət küçəsini, yaşayış məhəllələri sistemini) də müəyyən edirdi. Məsələn, iç qalada saray kompleksi yerləşdiyi halda, Şəhəristanı baş ticarət küçəsi, inzibati-ictimai meydanlar, məhəllə quruluşu və küçə şəbəkəsi müəyyən edirdi. Şəhərlərin sonrakı inkişafında (XII-XIII əsrlərdə) ciddi mahiyyət daşıyan ictimai-dini binaların yerləşmə prinsipi yaşayış vahidlərinin tərkib hissəsinin (məhəlləni təşkil edən elementlər) formalaşma xarakterini də müəyyən etdi (6, s.116). Ərəb xilafəti öz qüdrətini Azərbaycanda daha çox möhkəmləndirərək, Rusiya, Avropa ölkələrinin bir çoxuna müxtəlif mallar (neft, duz, ipək və b.) ixrac etməyə başladı və öz iqtisadi durumunu xeyli gücləndirdi. Naxçıvanın XI əsrdən başlayaraq xarici ölkələrlə Orta Asiya, Çin, Hindistan və bir sıra Avropa ölkələri ilə əlaqələrin artması onu beynəlxalq ticarət mərkəzlərindən birinə çevirdi. Bu da yüksək ixtisaslı memarlar, bənnalar, daşyonanlar, dülgərlər, misgərlər, toxucular və başqa sənətkarların sayının artmasına səbəb oldu.

Səlcuqların gəlişi ilə varlığına son qoyulan Naxçıvanşahlığın paytaxtı Naxçıvan şəhəri az sonra, 1136-cı ildə tarix səhnəsinə çıxan Azərbaycan Atabəylər dövlətinin paytaxtına çevrilmişdir. Səlcuq imperiyası dövrü (IX-XI əsrlər) Naxçıvanda canişin iqamətgahının yerləşdirilməsi, türk ənənələrinin dirçəlməsinə, rayon və şəhər məskunlaşmasının müstəqil inkişafına gətirib çıxarır. Urbanizasiyanın sürətli tempi ilə bağlı Naxçıvan şəhərinin ölçüləri daha da böyüyür. Şəhər əhalisinin və şəhərin sosial-iqtisadi əhəmiyyətinin artması, eləcə də planlaşma və bədii memarlıq quruluşunun daha da bitkinləşməsi prosesi baş verir. İri ticarət və mədəniyyət mərkəzlərindən olmuş Naxçıvan şəhəri də X-XII əsrlərdə daha sürətlə inkişaf edir. Bu dövrdə Naxçıvan şəhəri Xilafət paytaxtı Bağdadla müqayisə olunurdu (6,s.117).

Əcaib əd dünya əsərində yazılır: «Naxçıvan Azərbaycanda yüksək yerdə yerləşmiş, əhalisi sıx olan böyük şəhərdir. Buradan Araz çayı görünür. Deyirlər ki, yer üzündə Naxçıvandan daha çox əhalisi olan şəhər yoxdur. Naxçıvanda çoxlu saraylar, köşklər, eyvanlar inşa olunmuş, şəhərin yaxınlığında qala və qalada mədrəsə, məscid tikilmişdir. Qalada yaxşı bulaq var. Köşklərin çoxu qala kimi üç və dörd mərtəbəlidir. Naxçıvanın əksər binaları gəcdən və bişmiş kərpicdən tikilib. Şəhərin ətrafı yaxşıdır; axar suları, meşələri, bağları var. Naxçıvanın yaxınlığında Əlincə, Sürməli, Taqmar, Fəqnan, Gərnə kimi möhtəşəm qala və istehkamlar ucaldır (5, s.43).

Naxçıvan şəhəri haqqındakı təsvirlərdən göründüyü kimi, bu dövrdə Naxçıvan şəhəri əhalisi gur olan iri şəhərlərdən biri olmuş və ərazisi böyük sahələri əhatə etmişdir. O, möhkəm qalası olan Şəhəristan, ona bitişik daş divarlı İçqala və onları dövrələyən bayır şəhər və bağlardan ibarət klassik orta əsr şəhəri imiş. Eldəgizlərin intensiv tikinti işləri, çoxsaylı, çoxqatlı, müxtəlif tipli və kompozisiyalı binaları şəhərin Araza qədər uzanan ərazisində böyük gözəllik və bədii rəngarənglik yaratmışdır.



Naxçıvanqala (Köhnə qala) və Böyük qala (Möminə Xatın türbəsi) ərazisi.

Naxçıvan şəhəri Memar-tədqiqatçı G.Qənbərova Naxçıvan şəhərində apardığı uzunmüddətli tədqiqatlardan belə nəticəyə gəlmişdir ki, Köhnə qalanın şimal-qərb ərazisi yaxınlığında Böyük qalanın (İç qalanın) tikintisi, yeni şəhər mərkəzinin formalaşması dövrünün tələbatından doğmuşdur. Tədqiqatçının fikrincə buna bir necə əsas səbəb olmuşdur. Həmin amillər aşağıdakı kimidir. 1. Hər iki qaladan Arazboyu ərazilərin dəqiqliklə müşaiət edilməsi. 2. Şəhər ərazisinə yadelli hücumlar baş verərsə əhalinin hər iki qala ərazisində yerləşdirilməsi; 3. Təbrizdən gələn ticarət-karvan yolunun şəhərin içərilərinə doğru bazaradək uzanması; 4. Şəhər ərazisinin şəhər mərkəzindən şimal-qərb və şimal-şərq istiqamətdə böyüməsinə gətirib çıxarmışdır (6, s. 118).

Naxçıvan şəhərinin digər yerləri ilə yanaşı Böyük qala ərazisi də XIII əsrdə monqol yürüşləri zamanı böyük dağntılara məruz qalmış, sonrakı dövrlərdə isə ərazidə yerləşən monumental abidələr bərpa edilmədiyindən, ərazi şəhər sakinlərinin yaşadığı məhəlləyə çevrilmişdir. XIX əsrin sonları XX əsrin əvvəllərində Cümə Cami və Qoşa minarənin, dövlət iqamətgahı və b. tikililərin qalıqları sökülmüşdür. XVIII-XIX əsrdən sonra ərazidə bir sıra bəy evləri Əkbər xanın evi, Əsgər Kəngərlinin evi (hər ikisi qardaşdılar), Məhəmməd Kəngərlinin evi, Gülməmməd bəyin evi, Ehsan xanın sarayı burada inşa edilmişdir.

Xaraba-Gilan. Xaraba-Gilan şəhər yeri Naxçıvan MR Ordubad rayonunun Aza kəndi ərazisində, Gilan çayının sahilində təbii cəhətdən çox möhkəm, bol su ilə təhciz olan, daşlı-qayalı bir ərazidə yerləşir. Bura orta əsrlərdə Kiran adı ilə məşhur olmuş şəhərin xarabalıqlarıdır. Xaraba Gilan ərazisində ilk Antik dövrdə (e.ə. 5-4 əsrlərdə) şəhər mədəniyyəti yaranmış, orta əsrlərdən isə bu şəhər Azərbaycanın mühüm ticarət və sənətkarlıq mərkəzlərindən birinə çevrilmişdir (10, s.186).



Xaraba-Gilan qalası. Qalanın bürclərindən biri. Ordubad rayonu.

Şəhərlə bağlı ilk yazılı məlumatlara daha çox İbn Xordadbeh, Əl-Yaqubi, Əl-İstəxri, İbn Havqəl, Əbu Duləf, Əl Müqəddəsi, İbn əl-Əsir, Yaqut əl-Həməvi, Həmidullah Qəzvini və s.ərəb və fars səlnaməçilərin əsərlərində rast gəlirik (2, s.51).

Şəhər xarabalıqlarında ilk arxeoloji tədqiqatlar XIX əsrin sonlarında başlamış və bu günə kimi davam etdirilir. Abidənin öyrənilməsi zamanı mütəxəssislərin nəticələrinə görə şəhər yeri 100 hek.tardan çox olmaqla, əsasən üç Narınqala, Şəhəristan və Rabat hissələrdən ibarət olmuşdur. Şəhərin Narınqala hissəsinin sahəsi 10 hektardan çox olmaqla yüksəklikdə, sıdırımlı yamacları olan hündür dağın üzərində salınmışdır. Təbii baxımdan alınmaz bir məkanda yerləşməsinə baxmayaraq, şəhərin Narınqalası və məhəllələri əlavə olaraq müdafiə xəttinin uzunluğu 600 metrə çatan daşdan hörülmüş dördkünc və dairəvi bürclərlə möhkəmləndirilmiş qala divarları ilə əhatələnmişdir. Narınqalada mikrorelyef yaxşı mühafizə olunduğundan onun bir-biri ilə əlaqəsi olan mürəkkəb plan quruluşunu və ayrı-ayrı bina qalıqlarının izlərini aydın bir şəkildə müşahidə etmək olur. Narınqalanın mərkəzində iki böyük hovuz qalığı qeydə alınmışdır.

Xaraba Gilanın şəhəristan hissəsi baş küçə və ona qovuşan məhəllə küçələri ilə təyin edilir. Daş, çiy və bişmiş kərpicdən tikilən yaşayış evlərinin, iri ictimai tikililərin, karvansaraların, hamamların, dəyirman yerinin, dini tikililərin-məscid və türbələrin tikinti qalıqları aşkar edilmiş, çoxlu maddi-mədəniyyət nümunələri (şirli və şirsiz gil qablar, şüşə və metal məmulatı, sikkələr, o cümlədən Roma qızıl pulları və s.) tapılmışdır. Tapıntılar arasında XII-XIV əsrlərə aid gil qablar və memarlıq fraqmentləri üzərində kufi, nəcx xəttilə yazılara rast gəlinib(11,s.17-24).

Aparılan tədqiqatlardan müəyyən olunmuşdur ki, Rabatın tikililəri şəhəristanın məhəllələrindən kənarında, təpələrin ətəyində və şəhərin cənubunda yerləşir. Rabat ərazidə əsasən sənətkar və şəhər yoxsullarına məxsus tikinti izlərini görmək mümkündür. Xaraba Gilanda arxeoloji tədqiqatlar Kiran şəhərinin bölgənin mühüm hərbi-inzibati, iri sənətkarlıq, ticarət mərkəzi olduğunu və onun təkcə Qafqazda deyil, eyni zamanda yaxın və orta Şərqdə yaxşı tanındığını təsdiqləyir (11,s.17-24).

Naxçıvan bölgəsində apardığımız uzunmüddətli araşdırmalardan belə nəticəyə gəlmək olar ki, qala şəhərlərinin yaranmasında, şəhərdə əhalinin sayının çoxalması ilə yanaşı, sənətkarlıq və ticarətin, eləcədə ərazidən “İpək Yolu”nun keçməsi olmuşdur.

Naxçıvanın orta əsrlərə aid müdafiə tipli qalaları Antik və İlkin orta əsr şəhər qalaları kimi möhkəm və böyük qaya və dağ daşlarından, qranit daşlardan inşa edilmişdir. Hələ Antik dövrlərdən başlayaraq Naxçıvan ərazisində müdafiə xarakterli qalalar (Oğlanqala) inşa edilməyə başlanmışdır. Bu qalaların yeri strateji cəhətdən hündür yerdə seçilirdi və ətrafa nəzarət olunmasında mühüm rol oynayırdı. Şəhər qala divarlarından fərqli olaraq, müdafiə qalaları əsasən strateji cəhətdən zəif olan yerin mühafizə olunması üçün tikilirdi. Tikinti materiallarını qalaların yerləşdiyi ərazilərdən götürməyə çalışırdılar. Çünki baş verən vaxtaşırı hücumlar bu

qalaların tikintisini ləngidirdi. Bu baxımdan da Naxçıvanın müdafiə tipli qalalarının tikintisində yerli materiallar üstünlük təşkil edir. Bu qalaların divarlarının tikintisində granit və daş daşından, möhrədən, bişmiş kərpicdən geniş istifadə olunmuşdur (6,s.94).

Əlincəqala.Naxçıvan Muxtar Respublikasında orta əsrlərə aid bir sıra müdafiə tipli qalalar inşa edilmişdir. Bu qalalardan ən əzəmətlisi və tarixi, eləcə də memarlığı ilə yadda qalan, daha çox yerli və xarici turistlər tərəfindən baxılan “Əlincəqala”dır. Əlincəqala Culfa rayonunda, Əlincəçayın sağ sahilində və eyniadlı dağın zirvəsindədir. Qədim mənbələrdə “Erinceq”, “Erincik”, “Alincik”, “Alınca”, “Alancuq” vəs. kimi qeyd olunur. Əlincəqalanın adını tədqiqatçılar qədim türk dilində “düzenlik” mənasında işlədilən “alan” sözü ilə bağlayıblar. Bu, qalanın yerləşdiyi sahənin kiçik meydançaya bənzəməsi ilə əlaqədardır. İspan diplomatı Kastiliya kralı III Enrikonun 1403-06 illərdə Teymurilər dövlətindəki səfiri Rüi Qonsales Klavixo Əlincəqalanı belə təsvir etmişdir: “Əlincəqala yüksək və sıldırım bir dağ üzərində qərar tutaraq divar və bürclərlə əhatə olunmuşdur. Divarların daxilində, dağ yamaclarının aşağı tərəflərində üzümlüklər, bağlar, zəmilər, otaqlar, bulaqlar və hovuzlar vardır. Qəsir və ya qala dağın zirvəsində yerləşir”. Xalq etimologiyasına görə isə, qalanın adı “Əlincək”, yəni “əlini çək” kimi yozulur. Bu da qalanın alınmazlığı, məğlubedilməzliyi ilə bağlıdır. Əlincəqalanın tikilmə tarixi haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur.

Tarixi qaynaqlara əsaslanan bəzi tədqiqatçılar qalanı təqribən 2 min il bundan əvvələ aid edir, digərləri isə Sasani padşahları zamanından (3-7 əsrlərdə) məlum olduğunu söyləyirlər. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında Əlincəqala möhkəm istehkam kimi təsvir olunur. Orta əsr qaynaqlarında Əlincə adı qala, dağ çay kimi nəzərdə tutulmuşdur. Əlincəqala haqqında tarixçilərdən Asoğik (928-1019), Nəsvəi (13 əsr), Şərafəddin Əli Yəzdi(15 əsr), türk səyyahı Övliya Çələbi (17 əsr) və b. məlumat vermişlər. Əlincəqala özünəməxsus təbiəti olan bu yerlərin əzəmətinin, mübarizliyinin rəmzidir. Qala hər şeydən əvvəl özünün qeyri-adi görünüşü ilə insanı heyrətə gətirir. Əlincəqalanın divarları Əlincə dağının ətəklərindən başlayaraq pillələr şəklində yuxarıya doğru ucalır və onun zirvəsini tamamilə əhatə edir. Qalanın qədim bəndi ətraf kəndlərdən gətirilmiş iri daşlardan və bişmiş kərpicdən hörülmüşdür. Şərq yamacda yarım dairəvi bürcləri olan üç divarın, qərb yamacda isə səkkiz divarın xarabalıqları qalmışdır. Qalanın qapılarından biri Xanəgah kəndi tərəfdəndir.

Qalaya gedən yolların üstündə vaxtilə müdafiə məqsədilə tikilmiş qaraulxanalar, səngərlər və bürclər olmuşdur. Əlincəqala əsasən 3 geniş sahədən (şərq, şimal-qərb və cənub-qərb) ibarətdir. Şərq sahəsindən şimal-qərb və cənub-qərb sahələrinə qalxmaq üçün daş pillələr qoyulmuşdur. Qalanın möhkəm divarları və qayanın sıldırım olması onu sarsılmaz müdafiə istehkamına çevirmişdir.

Qalanın kiçik şəhəriyi xatırladan yuxarı hissəsində bişmiş kərpicdən tikilmiş çoxlu yaşayış və ictimai binaların xarabalıqları və bünövrə daşları nəzərə çarpır. Qala rəislərinin və iri feodalların yaşamış olduğu bu sahə “Şah taxtı” adlanır. Əlincəqalada feodallara məxsus gözəl saray və binaların qalıqları hələ 19 əsrə aid ədəbiyyatda təsvir olunmuşdur. Qalada vətənlə ilxı və mal-qara saxlamaq, 600-ə qədər döyüşçünü öz atı və başqa hərbi sursatı ilə birlikdə yerləşdirmək mümkün idi (10,s.105-110). Qalanın müxtəlif sahələrində 13-dən çox su hovuzu qazılmış, təpənin yuxarı hissəsində qayada xüsusi arxlar çapılmışdır. Bu arxlarla qayanın zirvəsindən yağış və qar suları axıb daş hovuzlara toplanırdı (7,s.182-183). Qalada əsaslı arxeoloji qazıntı işləri aparılmış və təsadüfi tapıntılar nəticəsində bir sıra maddi -mədəniyyət qalıqları saxsı qab fraqmentləri, sikkələr, inşaat materilləri vəs. əldə edilərək, qalanın yaxınlığında yaradılmış muzeydə sərgilənir.



Əlincəqala. Culfa rayonu.

Azərbaycan Atabəyləri Eldəgizlərin hökəmrənliyi dövründə Əlincəqalanın əhəmiyyəti xüsusilə artmış, mühüm hərbi istehkam olan qala hökəmdar ailəsinin təhlükəsizliyini təmin etmək üçün sığınacaq yerinə çevrilmişdir. Naxçıvan hakimi Zahidə xatının iqamətgahı və Eldənizlərin xəzinəsi Əlincəqalada yerləşirdi. 1225-ci ildə Xarəzmşah Məhəmmədin oğlu Cəlaləddin Məngüburnının Azərbaycana hücumu zamanı Eldəgiz hökəmdarı Özbək (1210-25) Əlincəqalaya sığınmış və burada döyüşlərin birində öldürülmüşdür. Əlincəqala 13-14-cü əsrlərdə Hülakilərin, 14-cü əsrin ikinci yarısında Cəlairilərin hakimiyyəti altında olmuşdur. Teymur 1386-1401-ci illərdə Əlincəqalaya 4 dəfə yürüş etmişdir. İlk yürüş dövründə (1386) qala ətrafında şiddətli vuruşma getmişdir. Qalanın aşağı səngərləri tutulmuş, müdafiəçiləri daha yuxarı səngərlərə çəkilməmişdir. Qala mühasirəyə alınmışdır. Əmir Teymur 1399 ildə Hindistandan Səmərqəndə qayıdarkən yolda Təbrizdən gəlmiş qasiddən Azərbaycanda və xüsusilə Əlincəqaladakı vəziyyət barədə məlumat alır və Səmərqəndə çatandan cəmi 4 ay sonra təcili buraya yollanır. Əlincəqalaya 5-6 əmirin başçılığı ilə qoşun hissələri göndərilir. Qala öz daxilində yaranmış münaqişə nəticəsində başsız qaldığından təslim olur. Teymur qalanı seyr edir və onun möhtəşəmliyinə heyran qalır. Teymurun ölümündən (1405) sonra Əlincəqala yenidən Cəlairilərin, sonralar isə Qaraqoyunluların hakimiyyətinə keçdi. Bir müddət Ağqoyunluların, sonralar isə Səfəvilərin hakimiyyətində olan Əlincəqala feodal çəkişmələri və müharibələr nəticəsində dağıdılmışdır (2,s.77).

Əlincəqalanın mühafizəsi, qorunub saxlanması məqsədilə Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin inzaladığı müvafiq Sərəncam əsasında qalada əsaslı təmir-bərpa işləri aparılmış, ərazidə muzey inşa edilmişdir. Muzeydə qalanın tarixi ilə yanaşı, qalada aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış maddi-mədəniyyət nümunələri və qalanın tarixinə, memarlığınə həsər edilmiş kitablarda sərgilənir.

Nəticə.Naxçıvanın memarlıq tarixi sahəsində qalaların tədqiqi və öyrənilməsi tərəfimizdən yığılmış geniş faktiki materiallara əsaslanır. Naxçıvanın qalalarının memarlıq abidələrinin tədqiqi, mürəkkəb müdafiə sistemlərinin həyata keçirilməsi məsələləri, qalaların konstruksiya və tikinti üsullarını yaratmış yerli memar və ustaların tikinti sənətinin mükəmməlliyini göstərən bir sıra məsələlər öztədqiqini tapmışdır. Memarlar möhkəmləndirilmiş şəhər tipli və müdafiə qalalarının planının, ümumi kompozisiyasını həll edərkən yerin relyefindən və təbii materiallardan səmərəli istifadə etməyi başarmışlar. Möhkəmləndirilmiş şəhər tipli və müdafiə qalalarının çevrəsi, şəhərsalma sənətinin müəyyən ustalıqla həyata keçirildiyini öz memarlığında göstərir.

Yerli mühəndis ənənələri və Naxçıvanın müxtəlif hərbi-siyasi vəziyyəti qalatipli şəhər və qalaların tikintisinin yaranmasına gətirib çıxarır. Bu da qədim dövrlərdən XIX əsrdək müdafiə memarlığının inkişaf etdiyini göstərir. Mövcud dövrün abidələri özlüyündə yüksək fortifikasiya sənətini Vayxır Gavurqalası, II Kültəpə, Oğlanqala, Plovdağ, Naxçıvanqala və başqalarını təmsil edir. Eyni zamanda qalaların möhkəmləndirilməsində bütün diqqət relyefin təbii müdafiə xassələrindən əsaslı sürətdə istifadə edilməsinə yönəldilmişdir. Məsələn: Çalxan-

qala, Oğlanqala, Əlincəqalası vəs. Naxçıvan ərazisində qalaların tədqiqi onların memarlıq planlaşdırma həllinin aşkar edilməsinə imkan yaratdı. Möhkəmləndirilmiş qalaların məkan və planlaşdırma həllində həndəsi formalardan məharətlə istifadə olunması aşkar edildi.

Naxçıvanın şəhərliplə və müdafiə qalaları uzun və mürəkkəb bir inkişaf prosesində, mövcud regionda məskən salan xalqın tikinti ənənələri və yaşayış tərzi ilə əlaqədar yaranmışdır. Naxçıvanın qalalarının memarlıq-planlaşma həllində müxtəlif əsrlərin qala memarlığının həllinin prototipi izlənilir. Naxçıvan qalalarının formalaşmasında Midiya, Urartu, Ellinizm, Sasani, Ərəb, Səlcuq, Elxani, Səfəvi dövrünün memarlıq izləri və yerli ənənələrin memarlığı özünü göstərməkdədir. Müxtəlif mədəniyyətlərin birləşməsi bu abidələrin tikinti sənətinin zənginləşməsinə kömək etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Allahverdiyeva S. Azərbaycanın müdafiə qurğularının memarlığı. Naxçıvan Qeyrət, 2010, 87 s.
2. Azərbaycan tarixi. 7 c. III cild. Bakı Elm, 2007.
3. Baxşəliyev V. Naxçıvanın Arxeoloji abidələri. Bakı Elm, 2008, 301 s.
4. Kərimov V. Azərbaycan ərazisində ən qədim Tayfa İttifaqlarının və dövlətlərin inşaat sənəti. Bakı: Şərq-Qərb, 2013, 319 s.
5. Qiyasi C. Nizami dövrünün memarlıq abidələri. Bakı İşıq 1991, 264s.
6. Qənbərova G. Naxçıvanda məskunlaşma və şəhərsalmanın inkişafı. Bakı AFPoliqraf 2018, 327 s.
7. Qənbərova G. Güneri E. Naxçıvanın Mülki tikililərinin memarlığı. Bakı AFPoliqraf 2018, 304 s.
8. Muradov V. Orta əsr Azərbaycan şəhərləri. Bakı Maarif 1983, 157s.
9. Məmmədzadə K. Azərbaycanda inşaat sənəti. Bakı Elm 1978, 208 s.
10. Naxçıvan Abidələrinin Ensiklopediyası. Naxçıvan Əcəmi 2008, 520 s.
11. Səfərli F. Araz vadisi ilkin şəhərlərin yarandığı mərkəzlərdən biri kimi AMEA Naxçıvan bölməsi, Xəbərlər, İctimai və Humanitar Elmlər seriyası, Cild 9 (1), Naxçıvan, 2013, s.17-24.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi*
e-mail: mesumeguluzade@gmail.com

Masuma Guluzade

ARCHITECTURE OF MEDIEVAL FORTRESSES OF NAKHCHIVAN

The article discusses the architecture of several fortresses located in the Nakhchivan region. As a result of research conducted by archeologists, historians and architects have discovered many castles in Nakhchivan. At an early stage in the erection of fortifications, the population of settlements in most cases built only the distance between the outer walls of their perimeter located apartments. In the II-I millennium BC, we see the formation of city-type fortresses surrounded by several walls, from which Sumbatan fortress, Oğlangala, etc., and in the Middle Ages, the fortress walls grew and became stronger consisting of several rows. In contrast to city-type fortresses, defensive-type fortresses were built in more strategically fortified areas. The walls of these fortresses were built in accordance with the general level of development of martial

arts. Being a part of Nakhchivan architecture, Nakhchivan fortresses can make great contributions to Azerbaijani architecture in terms of their investigation, study and research of architectural-planning and construction techniques.

Keywords: *Settlement, City-type fortresses, Defense-type fortresses, fortress walls, construction material.*

Масума Гулузаде

АРХИТЕКТУРА СРЕДНЕВЕКОВЫХ КРЕПОСТЕЙ НАХЧЫВАНА

В статье рассказывается об архитектуре нескольких крепостей, расположенных в Нахчыванской области. В результате исследований, проведенных археологами, историками и исследователями архитектуры в Нахчыване, было обнаружено множество крепостей. На раннем этапе строительства укрепительных сооружений жители поселений часто строили только расстояние между наружными стенами своих периметральных квартир. Во II-I тысячелетии до нашей эры появляются крепости городского типа, окруженные несколькими стенами, среди них можно выделить крепости Сумбатангала, Оглангала и другие. А в средние века крепостные стены растут и становятся еще более укрепленными, состоящими из нескольких рядов. В отличие от укреплений городского типа, замки оборонительного типа строились в стратегически укрепленных территориях. Стены этих крепостей были построены в соответствии с общим уровнем развития боевого искусства. Нахчыванские крепости, являющиеся частью Нахчыванской архитектуры, могут внести большой вклад в азербайджанскую архитектуру с точки зрения изучения и исследования архитектурно-планировочной и строительной техники.

Ключевые слова: *поселение, замки городского типа, замки оборонительного типа, крепостные стены, строительный материал.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

UOT 78

RUHIYYƏ DÜNYAMALIYEVƏ*

**AZƏRBAYCANDA KONSERT JANRININ TƏŞƏKKÜLÜ. C. CAHANGİROVUN
SKRİPKA VƏ ORKESTR ÜÇÜN KONSERTİ, H. XANMƏMMƏDOVUN TAR VƏ
XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ÜÇÜN I KONSERTİ MİLLİ KONSERT JANRININ
İNKİŞAFINDA ƏHƏMİYYƏTLİ ƏSƏRLƏR KİMİ**

Məqalədə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində konsert janrının özünəməxsus təşəkkül, formalaşma və inkişaf mərhələsindən və konsert janrının formalaşmasında bəstəkarlıq məktəbi nümayəndələri tərəfindən milli folklorndan, xalq musiqisindən, muğam intonasiyalarından məharətlə istifadə edilməsindən bəhs edilir C. Cahangirov və H. Xanməmmədovun konsert əsərlərinin milli konsert janrında ilk əsərlər kimi əhəmiyyəti vurğulanır.

Açar sözlər: musiqi, mədəniyyət, janr

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində bir çox musiqi janrı özünün emosional xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Belə janrlardan biri də konsert janrıdır. Bu da qeyd edilməlidir ki, bütün digər musiqi janrlarının olduğu kimi milli konsert əsərlərinin də təşəkkülü instrumental musiqinin inkişaf prosesi ilə birbaşa əlaqəli olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında instrumental musiqiyə maraq illər getdikcə daha böyümüş, bu janrda istər kiçik, istərsə də iri həcmli əsərlər yazılmışdır ki, solo alətlə orkestr səslənməsinin möhtəşəm duetini yaradan konsert əsərləri də bu rəngarəng musiqili irsin əsas tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Milli musiqi mədəniyyətinin inciləri sayılan və bəstəkarlarımızın yaradıcılıq dühasının ən zəngin tərəflərini ifadə edən musiqi əsərləri özünün janr xüsusiyyətlərinə görə milli psixologiyanın da tərcümanına çevrilmişlər. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində hər bir janrın özünəməxsus təşəkkül, formalaşma və inkişaf mərhələsi var. Əgər Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığında milli opera sənətinin, M. Maqomayevin yaradıcılığında qəhrəmani obrazlar dairəsinin, A. Zeynallı musiqisində fortepiano, simfonik musiqi kimi əhəmiyyətli janrların ilkin nümunələri ilə qarşılaşırsaq, digər bəstəkarlarımızın da yaradıcılığında bu və ya digər janrların evalyusiyası prosesi ilə üzləşirik.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində yaradıcılıq dühası və bəstəkarlıq üslubu ilə fərqlənən görkəmli sənətkarlardan biri də F. Əmirovdur. Məhz F. Əmirovun yaradıcılığında konsert janrının ilk nümunələri meydana gəlmişdir. F. Əmirovun yaradıcılığında konsert janrında ilk əsərlərin yaranmasını şərtləndirən bir çox mühüm amilə diqqət yetirmək yerinə düşər. Bu amillərdən əhəmiyyətli budur ki, həmin dövrdə müxtəlif janrlarda konsert əsərlərinin bir çox xarakterik xüsusiyyətləri artıq formalaşmışdır. Bu da fortepiano musiqisi sahəsində yeni nailiyyətlərin əldə olunması, o, cümlədən konsert kimi solo ifaçılıqla orkestr səslənməsinin möhtəşəm “deyişmə”sini yaradan konsert janrının yaranması ilə nəticələndi. Bu da qeyd edilməlidir ki, Ü. Hacıbəyli öz yaradıcılıq axtarışlarında Avropa klassik musiqisindən tanıdığımız bir çox janrın milli nümunələrinin təməl prinsiplərini hazırlamışdır. Böyük sənətkar milliliklə dünyəviliyin sintezi nəticəsində klassik musiqinin bütün qanunauyğunluqlarını özündə birləşdirən əzəmətli sənət nümunələri yazmışdır. Bu baxımdan onun “Koroğlu” operası maraqlıdır. Operada artıq muğam elementlərinin solo nömrələrdə ehtişamından imtina edən bəstəkar klassik opera nömrələri yaradır. Bu kimi yaradıcılıq təxəyyülü bir tək opera janrında irəliyə doğru atılan bir addım deyildi. Bu həm də digər janrlarda yenilikçi cəhətlər üçün zəminin formalaşdırılması

prosesi idi. A.Zeynallının yaradıcılığında isə milli fortepiano musiqisinin ilk nümunələri özünün maraqlı inkişaf xətti ilə diqqəti cəlb edir. A.Zeynallının fortepiano əsərləri müasir dövr üçün faktura, quruluş baxımından sadə əsərlər olsa da, bu əsərlər milli fortepiano musiqisinin ilk klassik nümunələri olduğu üçün qiymətlidir.

XX əsrin ilk yarısında Azərbaycan bəstəkarları simfonik musiqi janrında bir çox əhəmiyyətli əsərlər yazmışlar. Bu əsərlərdə konsert janrının elementləri də hazırlanırdı. Konsert janrının üç hissəli quruluşu, sonata-allegro formasının milli əsasları məhz simfonik janrda yazılmış əsərlərdən öz başlanğıcını götürür. Bu baxımdan milli konsert əsərlərinin yaranması və inkişafı prosesini izlərkən bu janrın Azərbaycanda təşəkkül tapmasına səbəb olan amilləri də diqqətə almaq lazımdır. Azərbaycanda konsert janrının formalaşmasına təsir göstərən amillərdən ən əhəmiyyətlisi bəstəkarlıq məktəbi nümayəndələri tərəfindən milli folklordan, xalq musiqisindən, muğam intonasiyalarından məharətlə istifadə edilməsi idi. Digər tərəfdən A.Zeynallı yaradıcılığında milli simfonizmin, fortepiano musiqisinin ilk nümunələrinin yaranması sonra digər bəstəkarların musiqisində formalaşan təmayüllər, F.Əmirovun simfonik təfəkkürü, bu təfəkkürün məhsulu olaraq yaranan simfonik muğam janrı bütün bunlar konsert janrının da Azərbaycanda təşəkkülünün əsasını formalaşdıran mühüm amillər olaraq qəbul edilməlidir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert janrının inkişafı mərhələlərlə davam etmişdir. Bu mərhələli inkişaf xətti hər bir bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülündən süzülüb gələn zəngin melodik xüsusiyyətlərə malik obrazlar aləminin ortaya çıxmasına kömək etmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert janrının inkişaf mərhələsinə diqqət yetirdikdə bu janrın olduqca qısa zamanda, milli əsaslarla sürətlə, hər dəfə yeni mahiyyət qazanaraq irəli getdiyinin şahidi oluruq. Konsert əsərlərində bəstəkar təxəyyülü iri planlı instrumental parça yaradır. Bununla da janrın milli təbiəti, melodiyanın inkişaf xətti hər dəfə yeni başlanğıclar götürür. Bəstəkarlarımız lad və ölçü dəyişkənliyi, variantlı inkişaf prinsipi ilə əsərlərində maraqlı nüanslar kəşf edir. Onların konsert əsərlərində muğam sənətinin improvizasiya xüsusiyyəti daha qabarıq formada öz əksini tapır. Azərbaycan xalq musiqisi, folklor nümunələri ilə sıx əlaqə bir çox bəstəkarın konsert əsərlərində “ümumiləşmə” kimi nəzərə çarpırsa da, hər bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülü fərqli intonasiyalar zinciri, monumental sənət əsərlərinin yaradılmasına şərait yaradıb. Bu mənada C.Cahangirovun konsert janrında F.Əmirovun ilk nailiyyətlərindən sonra əsər yaratması xüsusilə diqqətəlayiqdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində bir çox janrda maraqlı sənət nümunələri yazan C.Cahangirov 1951-ci ildə violin və simfonik orkestr üçün konsertini yazır. Skripka və orkestr üçün konsert janrında ilk əsər bəzi məlumatlara görə Soltan Hacıbəyov tərəfindən yazılmışdır. Lakin 1945-ci ilə aid edilən həmin əsərin not nümunələri yoxdur. Bu da onu söyləməyə əsas verir ki, xronoloji tərəfdən yanaşsaq məhz C.Cahangirovun 1951-ci ildə skripka və orkestr üçün konserti milli musiqidə həmin janrda ilk əsər kimi qiymətləndirilməlidir. C.Cahangirov yaradıcılığında xalq musiqisi, muğam intonasiyalarından istifadə etməklə əsərlərinin təməlinə əzəmətli lad-məqam ünsürləri formalaşdırmışdır. Bu prinsip onun konsertində də gözlənilməkdədir. Onun əsərlərində muğam əsası emosional xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. C.Cahangirovun yaradıcılıq təxəyyülü muğam intonasiyalarından istifadə də fərdi xarakter daşıyır. O, muğamın estetik gözəlliyini özünəməxsus formada təfsir edir. Xalq musiqisi bəstəkarın əsərlərində yaradıcı ünsür kimi çıxış edir. Bütün əsərlərində olduğu kimi konsertdə də janr müxtəlifliyinin fərqli xüsusiyyətlərini ümumiləşdirməyə çalışan C.Cahangirov bununla əsərindəki emosional ifadə tərzini gücləndirir. Onun konsertində sekvensiyallılıq, variantlılıq, ritmik dəyişkənlik milli musiqinin eyni prinsipləri ilə ifadəsini tapır. C.Cahangirov xalq musiqisi nümunələri ilə əsərinin harmonik dilini zənginləşdirir. Onun yaradıcılığında mühüm amil kimi

işlənən milli məqam ünsürləri ilə çoxşaxəli inkişaf konsertinin də zəminini təşkil edir. Skripka və orkestr üçün konsert obrazlar sferasına görə çox zəngindir. Əsər ümumiyyətlə şən bayram xarakterlidir. Birinci hissənin mövzularında əsərin ümumi şən xarakteri müəyyən olunur. Xalq musiqisinin əsas xüsusiyyətlərindən olan sıçrayışlı inkişaf əsas mövzunun əhval-ruhiyyəsinə mühüm cəhət kimi ortaya çıxır. Əsas mövzu rəqs elementlərinə malikdir. Burada lirik təfəkkür də özünü hiss etdirir. O, “Şur” məqamının lad-məqam intonasiyalarına yaxın girişdən sonra səslənir. Bu hissə 8 xanəni əhatə edir. Əsas partiyada variasiyallıq və üçhissəli formanın xüsusiyyətləri ümumiləşdirilir. Variasiyallıq prinsipi mövzu və onun iki variantda keçməsi ilə xarakterizə olunur. Birinci variantda akkord passajları, ikinci variantda isə polifonik üslub üstünlük təşkil edir. İnkişaf “Bayatı-Şiraz”da başlayaraq “Şüştər” məqamına keçir.



Birinci hissənin sonata-allegro formasında əzəmətli əsas partiyanın inkişafı sonrakı mərhələdə iki mövzu üzərində qurulan köməkçi partiyaya ötürülür. Lakin ondan əvvəl səslənən bağlayıcı partiya əsas partiyanın elementlərini daşıyır. Bağlayıcı partiya sərbəst xarakter daşıyaraq əsas və köməkçi partiyalar arasında əlaqələndirici rolunu fərqli prizmadan ifadə edir. Belə ki, partiyaların ziddiyyətli hərəkəti davam edir. Dinamik xarakterli bağlayıcı partiya əsas partiyanın son intonasiyalarını köməkçi partiyanın başlanğıcı ilə əlaqələndirir. Köməkçi partiyada üçhissəli forma özünü hiss etdirir. Bu mövzu sonrakı mərhələdə ziddiyyətin növbəti ifadəsini təmin edir. Köməkçi partiya lirikdir. Onda bir qədər yumoristik əhval-ruhiyyə var.

Konsertin ekspozisiyasında polifonik ünsürlərin ortaya çıxması tamamlayıcı partiya ilə əlaqəlidir. Belə ki, tamalayıcı partiyada əsas və köməkçi partiya çoxsəslilik prinsipi ilə bir-birinə qovuşur. Tamalayıcı partiyadan sonra gələn işlənmə bölməsi özündən əvvəlki bölmələrlə “çahargah” elementləri ilə birləşir. İşlənmə bölməsi polifonik inkişafa tabe tutulur. Onu dördsəslili fuqa kimi də xarakterizə edə bilərik. Koda 3 bölmədən ibarətdir.

C. Cahangirovun skripka və orkestr üçün konsertinin bütün hissələrini bir-birinə bağlayan ən mühüm cəhət əsərin muğam əsasıdır. Konsertin II hissəsi üçhissəli formada yazılıb, lirik obrazlıdır. Bu hissə Azərbaycan xalq mahnılarını xatırladır. Onun mövzusu “Xaric segah”a əsaslanır. Mövzuların sonrakı inkişafda intensivləşdirilməsi hissənin xarakterik cəhətlərindəndir.



Konsertin III hissəsi şəndir. Buradakı lirik mövzuları rəqs xarakterli elementlər birləşdirir. Hissə ronda-sonata formasında yazılıb. Üçüncü hissədə əsas mövzulardan əvvəl giriş xarakterli bölmə səslənir. Mi bemol mayəli “Mahur” inronasiyalrından sonra yetişən modulyasiya Lya bemol major tonallığına yönəlmə edir. Hərəkətin dinamik xarakter alması ifaçılıq texnikasında mükəməllik tələb edir. Üçüncü hissənin inkişafında bəstəkar xalq musiqisi nümunələrinə yenidən müraciət edir və xalq mahnısı “Bu gün ayın üçüdür”ün əsasında konsertin III hissəsinə əlavə rəng çaları qazandırır. III hissədə aşıq musiqisinə xas intonasiyalar da eşidilir.



C.Cahangirovun skripka və orkestr üçün konserti xalq musiqisi və muğam intonasiyalarının zənginliyi ilə diqqəti cəlb edən nadir sənət nümunələrindəndir. Bu ümumilikdə bəstəkarın yaradıcılığının ana xəttini təşkil edən xəlqilik, milli ruhun özünəməxsus tərəflərini izah edir. Yəni C.Cahangirovun yaradıcılığında tam mənası ilə yüksək emosionallığı ifadə edən xalq musiqisindən bəhrələnmək prinsipi onun konsertinin də mayasına çevrilir. F. Əmirov və C. Cahangirovun yaradıcılığında milli konsert janrında əldə edilən ilk uğurlar Azərbaycanın digər bəstəkarlarının da bu janra müraciəti üçün əsas zəmin olmuş, xüsusilə bəstəkar Hacı Xanməmmədovun yaradıcılığında milli konsert əsərlərinin ən gözəl nümunələri ortaya çıxmışdır.

H.Xanməmmədov yaradıcılıqda xəlqilik və demokratik düşüncə tərzini ifadə edən görkəmli sənətkarlardan biridir. Bu xəlqilik və azad ruh onun bütün əsərlərində qabarıq şəkildə ümumiləşdirilir. Xalq musiqisindən istifadə və klassik Avropa musiqisinin qanunauyğunluqlarının tətbiqi onun əsərlərində orijinal dəst-xətt ilə seçilən ecəzkar lövhələr yaratmışdır. Bəstəkarı Azərbaycan xalqının məişətinin xarakterik tərəfləri hər zaman maraqlandırır. Buna görə də onun əsərlərində milli motiv ornamentləri qabardılır. Bəstəkarın xüsusilə solo alət xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərində milli kolorit ecəzkarlığı ilə diqqəti cəlb edir. Bu əsərlərdə H.Xanməmmədova xas melodistlik ən incə tonlarına qədər işlənilib. H.Xanməmmədovun melodiyaları zəngin xalq melosunun zərifliyi ilə dolğunlaşdırılır. Bununla yanaşı onun əsərlərinin melodiyaları digər bəstəkarların əsərlərindəki melodik xətdən böyük ölçüdə fərqlənir. Buradan da H.Xanməmmədovun yaradıcılıq üslubunun fərdiliyi özünün başlanğıcını götürür.

H.Xanməmmədov konsert janrında bir çox əsər yazıb. Onun bir tək tar və simfonik orkestr üçün konsert janrında olan yaradıcılıq irsi 5 əsəri əhatə edir. Bu əsərlərdən Azərbaycanda milli konsert janrının formalaşmasının mahiyyətinin düzgün izahında xüsusi rol oynayan 1952-ci ildə bəstələnən Birinci konserti xüsusi vurğulamaq lazımdır. Bu konsertdə yenə də xalq musiqisinin incəliklərindən ustalıqla istifadə olunması özünü bariz şəkildə hissə etdirir. Əsərin

bütün hissələrində muğam elementləri yüksək səviyyədə istifadə olunmuşdur. Burada tar ilə orkestr dəyişməsi xüsusilə maraqlıdır. Solo alətlə orkestr partiyası ümumi vəhdətdə birləşərək bir-birini tamamlayır. Bu tamlıq mövzu dairəsini də əhatə edərək digər alətlərin səs palitrasının ümumi ahəngini müəyyən edir. Belə ki, I hissədə əsas mövzu “Şur”, II hissədən Segah”, III hissədən isə “Rast” məqamına əsaslanır.

I konsertində H.Xanməmmədovun orkestrləşmə sahəsində dərin biliklərinin izləri var. Əsərdə bütün alətlər qrupunu paralel şəkildə işlədən bəstəkar heç bir ştrixdə boşluq yaranmasına imkan vermir. I hissənin mövzular dairəsi sonrakı hissələrin əhval-ruhiyyəsində zəngin intonasiyaların əldə olunmasını təmin edir. Əsərdə xalq mahnısı nümunələrindən də istifadə edən bəstəkar II hissənin melodiyasında tar partiyasında sanki “Kəklik” xalq mahnısının improvizasiyasına imkanlarını aşkara çıxarmağa çalışır.

III hissə rəqs xarakterlidir. Burada bayram əhval-ruhiyyəsi obrazlar dairəsində şən nüanslar yaradır. Musiqidə “Qaytağı” rəqsinin xarakteri ilə dinamik inkişaf yaradılır. Bütün əsər xalq şənliyinin möhtəşəmliliyi ilə yekunlaşır.



H.Xanməmmədovun I konserti milli konsert janrında ilk nümunələrdən biri olmaqla yanaşı bəstəkarın bu sahədəki yaradıcılıq axtarışlarının sonrakı intensivliyini təmin edən əsərlərdən biridir.

Konsertin fakturasında müxtəlif ritmik xətlər, zəngin akkord passajları, mürəkkəb texniki vasitələr ifaçılıq sənətində də əhəmiyyətli ünsür kimi qiymətləndirilir. Belə ki, ifaçıdan yüksək peşəkarlıq tələb edən konsert virtioz fortepiano ifaçılarının tez-tez müraciət etdiyi əsərlərdəndir.

Beləliklə C.Cahagirovun skripka və orkestr üçün konserti, eyni zamanda H. Xanməmmədovun tar və xalq çalğı alətləri üçün I konserti Azərbaycan milli konsert janrının inkişafında əhəmiyyətli rol oynayan və bu janrdə yazılan ilk əsərlər kimi diqqəti cəlb edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi I cild Bakı-Elm 2012
2. Azərbaycan musiqi tarixi II cild Bakı-Elm 2017
3. Azərbaycan musiqi tarixi III cild Bakı-Elm 2018
4. Azərbaycan musiqi tarixi IV cild Bakı-Elm 2019
5. Abdullayeva Z. “Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı” Bakı -“Adiloğlu” 2009
6. C.Cahagirovun violin və orkestr üçün konserinin tar və fortepiano üçün köçürməsi Bakı-2019 s.3
7. Əliyeva F. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı 1996.
8. Hacıbəyov Ü ensklopediyası Bakı-Azərbaycan 1996
9. İsgəndərova A. “Fikrət Əmirovun fleyta və fortepiano üçün pyeslərinin üslub xüsusiyyətləri “Konservatoriya” jurnal -2021 №2
10. Qasımova S. Abdullayeva Z. “Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı” Bakı, Elm və təhsil. 2011
11. Qasımova S “Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı” dərslik I hissə “Adiloğlu” Bakı-2009

12. Zöhrabov R. F. Muğam. Bakı, Azərənəsr,1991.

Rus dilində

13. СеидовТ. «Азербайджанская фортепианная культура XX века» Азербайджанское государственное издательство Баку – 2006 с117

Ruhyya Dunyamaliyeva

ESTABLISHMENT OF THE CONCERT GENRE IN AZERBAIJAN J. JAHANGIROV'S CONCERT FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, H. KHANMAM- MADOV'S I CONCERT FOR STRING AND FOLK INSTRUMENTS AS IMPOR- TANT WORKS IN THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL CONCERT GENRE

The article demonstrates the unique stage of creation, formation and development of the type of concert in the history of Azerbaijani music culture and the skilful use of national folklore, folk music, mugam intonations by representatives of the school of composition in the formation of the concert genre. The importance of the concert work of J. Jahangirov and H. Khanmammadov as the first work in the national concert genre is emphasized.

Keywords: *music, culture, genre*

Рухия Дунямалиева

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ДЖ. ДЖАНГИРОВА, I КОНЦЕРТ ДЛЯ СТРУННЫХ И НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Х. ХАНМАММАНОВА КАК ВАЖНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА

В статье рассматривается уникальный этап становления и развития концертного жанра в истории азербайджанской музыкальной культуры и умелое использование представителями композиторской школы национального фольклора, народной музыки и интонаций мугама в формировании концертного жанра.

Подчеркивается значение концертных произведений Дж. Джахангирова Х. Ханмамедова как первых произведений в национальном концертном жанре.

Ключевые слова: *музыка, культура, жанр*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

ŞANƏ MƏMMƏDOVA*

VASİF ALLAHVERDİYEVİN KİÇİK HƏCMLİ ƏSƏRLƏRİ

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Vasif Allahverdiyevin kiçik həcmli əsərləri araşdırılmışdır. Məqalənin mövzusunda irəli gələrək, bəstəkarın “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü və “Simfonik rəqs” əsərləri araşdırılmış və onların səciyyəvi cəhətləri üzə çıxarılmışdır. Xüsusilə, V.Allahverdiyevin türkçülük ənənələrinə bağlılığı və bunu digər əsərlərində olduğu kimi, kiçik həcmli janr nümunələrində də tətbiq etməsi vurğulanmışdır. Nəzərə çatdırılmışdır ki, türkçülük məhfumu bəstəkarın araşdırdığımız əsərlərinin musiqi dilində və obraz-emosional məzmununda öz əksini tapmışdır.

Açar sözlər: *Vasif Allahverdiyev, simfoniya, türkçülük, ənənə, üslub, orkestr*

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən biri olan Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, Xalq artisti, professor, prezident mükafatçısı Vasif Allahverdiyevin yaradıcılıq irsi zəngin və çoxşaxəlidir. Bəstəkarın təfəkkürünün intellektual istiqaməti onun müxtəlif janrları təmsil edən iri və kiçik həcmli əsərlərində bilavasitə öz əksini tapmışdır. Bəstəkar kiçik həcmli əsərlərində də özünəməxsus üslub xüsusiyyətlərinə sadıq qalmış və fərdi dəst-xəttinin səciyyəvi cəhətlərini burada nümayiş etdirmişdir. Yaradıcılığının əsas mövzusu olan türkçülük məfkurəsi onun kiçik həcmli əsərlərində janrın xüsusiyyətlərindən asılı olaraq bəstəkarın düşüncələrini əks etdirir. Bəstəkarı türkçülüyə bağlayan dərin köklər onun bir çox əsərlərinin məzmununda öz əksini tapmış və bu sahədəki tapıntıları ilə uzlaşmışdır.

V.Allahverdiyevin kiçik həcmli əsərləri içərisində “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü və “Simfonik rəqs” xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsərlərdə bəstəkarın özünəməxsus təfəkkürünün xüsusiyyətləri və orkestrləşmə üsullarından dolğun tərzdə istifadəsi nəzərə çarpır.

Vasif Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü (2001) türk xalq mahnısı əsasında yazılmışdır. Bəstəkar Türkiyədə çox məşhur olan türkünün xor və simfonik orkestr üçün işləməsinə öz fərdi yazı dəst-xəttinə uyğun yaratmış, gözəl bir miniatür bəstələmişdir. Türkünü unison xor simfonik orkestrin müşayiəti ilə ifa edir.

Türkü – xalq ədəbiyyatında şeir növü olub, mahnı, nəğmə, şərqi deməkdir. Ümumiyyətlə, türkü xalq ədəbiyyatının qədim nümunələrindən biridir. Azərbaycan ədəbiyyatında türkü aşıq şeirinin bir növü olub, ölçü və qafiyələnmə baxımından gəraylı və qoşmaya bənzəyir. Türküdə kupletin sözləri dəyişsə də, nəqəratda olduğu kimi dəyişmədən qalır. Türk ədəbiyyatı nəzəriyyəsində şeirin dəyişən misraları “bənd”, təkrarlananlar isə “bağlama” adlanır.

Musiqişünas A.Raufqızı “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsünə belə bir şərh vermişdir: “Bəstəkarın türk xalq mahnısının əsasında yazdığı bu əsər yalnız bədii baxımdan deyil, həmçinin Türkiyə-Azərbaycan dövlətləri arasında mədəni əlaqələrin bir daha işıqlandırılmasına görə diqqətəlayiqdir. “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü bəstəkarın odaya yaxın formada yazdığı əsər olsa da, burada daha çox mahnıvarilik, lirik elementlərdə zənginlik nəzərə çarpır” [3, s.56].

Türkülər adətən lirik məzmun daşıyır, burada insanın daxili aləmi, hiss və duyğuları açılır. V.Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün işləməsində də bu ovqat saxlanılır. Türkünün poetik mətnində gənc bir qızın keçirdiyi duyğular, həsrət və nisgil dolu hissləri, xəyalları təsvir olunur. “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsündə uzaq bir məmləkətə ərə gedən və doğmalarından ayrı düşən qızın həsrət duyğuları həzin və axıcı melodiyada öz əksini tapır. Mahnının poetik mətni türk poeziyasında tez-tez rast gəlinən 8+5 hecalılıq üzərində qurulur.

Türkü kuplet formasındadır: AA1+ AA1. Melodiya türk musiqisi üçün xas olan 8/9 ölçülərinə əsaslanır. Onu da qeyd edək ki, belə ölçülər bəstəkarın bir çox əsərlərində rast gəlinir və bu, Vasif Allahverdiyevin qədim türk musiqisinin elementlərinə bağlılığının göstəricisi kimi

qəbul oluna bilər. Hər iki kupletin orkestrləşdirmə üsulları bir-birindən fərqlənir. Sadə, şəffaf melodiya ikinci kupletdə yeni alətlərin çalarlarına boyanır. Türk koloritini əks etdirməkdən ötrü bəstəkar zərb alətlərinin tembrinə geniş müraciət edir. Ümumiyyətlə, xor və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş əsərlərdə adətən simli və ağac nəfəs alətlərinə üstünlük verilməsi daha çox tipikdir. Burada isə əsəri açan və tamamlayan zərb alətlərinin ritmik ostinatosu (timpani, tamburino, tamburo, leqno, cassa) xüsusi kolorit yaradır.

A.Zamanova bu əsəri belə ifadə edir: “Faktura etibarilə homofon-harmonik və səsaltı elementlərdən istifadə əsas cəhət kimi ön plana çıxır. “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü üslubca mahnıvari, məzmunca lirik bir əsərdir” [4, s.207].

Türkünün orkestr üslubu hər kupletdə rəngarəng şəkil alır. Girişdə zərb alətlərinin fonunda kantilen melodiyanı violinalar və ağac nəfəs alətləri, birinci kupletdə alt və qoboy solosu, daha sonra alt, violonçel, kontrabaslar və faqot birlikdə müşayiət edir. İkinci kupletdə xorun melodiyası violin alətləri ilə unisona səslənir. Kupletin ikinci yarısında müşayiətdə ağac nəfəs alətlərinə üstünlük verilir. Əsərdə diqqətçəkən əsas məqamlardan biri xor partiyasının yığcam şəkildə istifadəsidir. Xor partiyasında insan səsinin gizli potensial imkanları açılır. Bəstəkar çox qənaətcil ifadə vasitələri ilə əsərin lirik-poetik məzmununu açır. Bu nöqteyi-nəzərdən V.Allahverdiyev üçün Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısı işləmələri, F.Əmirovun “Gözəlmiş sən” xalq mahnılarının işləməsi gözəl nümunə əhəmiyyəti daşıyır. Bəstəkar qədim türkünün öz yeni variantını yaradır. V.Allahverdiyev türküdə bir bəstəkar kimi istedadının lirik tərəfini açmış və əsərə öz naxışını, öz subyektiv-psixoloji hissiyyatını gətirmişdir. Türkünün daha qabarıq və özəl xüsusiyyəti burada simfonik orkestr müşayiətində ritmə böyük üstünlük verilməsidir. V.Allahverdiyev türk milli musiqisinin rəngarəngliyini və plastikasını çox gözəl duyaraq, bunu əsərin partiturasında əks etdirməyi bacarmışdır. “Türkü”də ritm sanki əsərin nəbzinə çevrilir. İlk baxışdan sadə görünən 8/9 ölçülü ostinat ritmik formul bir növ arxaiklik cizgilərini də özündə daşıyır. Ümumiyyətlə, türk xalq musiqisində ritm həmişə mühüm rol oynamışdır. Eyni zamanda ritmik ostinato Azərbaycan milli musiqisi üçün də çox səciyyəvidir. Zərbi-muğamları, aşıq musiqisində təkrar olunan ritmik formulları xatırlamaq yerinə düşərdi. “Türkü”dəki ostinat ritmik formula zahirən statiklik yaratsa da, melodiyanın daxili dinamik inkişafına xidmət edir. Xor simfonik orkestrin müşayiətinin faktura şəffaflığı, tembr saflığı ilə səciyyələnir. Sonralar bəstəkar bu türkünü orkestr üçün işləmiş və bu işləmədə lirik türkü möhtəşəm xarakter alaraq hətta yallı, cəngi rəqslərinin ruhunda orkestrləşdirilmişdir. V.Allahverdiyevin simfonik janrların üstünlük təşkil etdiyi yaradıcılığında “Atatürk” simfoniyası, “Ömür yolu” simfonik poeması kimi iri həcmli əsərləri ilə yanaşı, kiçik həcmli janr nümunələrinə də rast gəlinir. Bu baxımdan “Simfonik rəqs” adlı kiçik həcmli əsər bəstəkarın yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Simfonik rəqs” musiqi dilinin dolğunluğu ilə diqqəti cəlb edir. Əsərin digər maraqlı xüsusiyyəti orkestrləşmənin mükəmməl şəkildə olmasıdır. Bəstəkarın digər əsərlərində olduğu kimi, “Simfonik rəqs”də də özünəməxsus orkestrləşmə üsullarından istifadəsi nəzərə çarpır.

“Simfonik rəqs”in əsasına “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsünün mövzusu qoyulmuşdur. Türkünün mövzusunun bəstəkar eyni adlı xor və simfonik orkestr üçün əsərində də işləmişdir. Lakin müəyyən müddət sonra eyni mövzuya müraciət edərək onu bu dəfə simfonik orkestr üçün işləməsi bəstəkarın türkçülüyə, türk intonasiyalarına bağlılığını nümayiş etdirir. Eyni zamanda mövzu intonasiya baxımından “Güloğlan” (bu mahnı eyni zamanda “Evləri köndələn yar” adı ilə də tanınır) Azərbaycan xalq mahnısı ilə də yaxındır. Əsər kuplet-variatsiya formasında yazılmışdır və A+A1+A2 quruluşlu üç perioddan ibarətdir. Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın kiçik həcmli simfonik əsərləri üçün kuplet-variatsiya forması xarakterikdir və periodlardan ibarət olan belə quruluşa “Sevgi valsı” əsərində də rast gəlinir.

Əsərin hər hissəsi 4 cümlədən ibarət kvadrat quruluşlu mürəkkəb period formasındadır:

$4x+4x+4x+4x$.

“Simfonik rəqs” 9/4 ölçüdə və Allegro tempində yazılmışdır. Əsər 4 xanədən ibarət giriş mövzusu ilə açılır. Giriş zərb alətlərinin ostinat ritmik formulu ilə üzərində faqot və trombonların ifası ilə başlayır. Əvvəlcə zərb alətləri 2 xanə solo ifa edir və ritmik formulu təsdiqləyir.

Nümunə 1

Girişin

sekunda ahənglərini ifadə edən musiqisi aşıq havaları ruhundadır.

“Simfonik rəqs”in I periodu olan A - 4 cümlədən ibarətdir. I periodun I cümləsi (2) skripkaların glissandosı ilə başlayır.

Nümunə 2

Bu zaman simlilər zil səslərdə unison ifa edirlər. Aşıq musiqisinə xas olan xüsusiyyətlər I cümlədə də özünü daha qabarıq büruzə verir. Belə ki, violonçel və kontrabasların kvarta intervalı həcminə, faqotların isə kvinta və sekunda intervalının növbələşməsinə əsaslanmasında ümumi səsləniş (2) aşıq musiqisinin intonasiyalarını gətirir. I periodun II cümləsi (4) I cümlədən gələn xüsusiyyətləri davam etdirir. II cümlədə musiqinin əsas aparıcı inkişaf xəttini simlilər təşkil edir. III cümlədə (5+1x) fleyta və qoboylar üstünlük təşkil edir. Bu alətlər də simlilər kimi unison ifa edirlər. I periodun IV cümləsində (7 rəqəmindən 1 xanə əvvəl) orkestr tam tərkiblə iştirak etsə də, əsas aparıcı xətti fleyta və qoboylar təşkil edir. Faqotlar, violonçel və kontrabaslar aşıq musiqisinə xas olan intonasiyaları saxlayaraq I cümlədən gələn xüsusiyyətləri davam etdirirlər. Zərb alətlərinin ostinat formulu isə musiqinin inkişafını tənzimləyir. I periodun variasiyası olan II period – A1 (8) rəqəmindən başlanır. A1 4 cümlədən ibarət mürəkkəb perioddur. Mövzu alt, qoboy və klarnetlərin səslənişində keçir. II cümlə əsasən I cümlənin inkişaf xəttini davam etdirir. III cümlə (10+2 x) violonçel, kontrabas və altdan ibarət bəm simlilərdə unison səslənir. Digər alət qrupları isə orkestrləşmədə müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirir. IV cümlə (12) rəqəmindən başlanır. Burada orkestrləşmədə fərqlilik nəzərə çarpır və bu əsasən melodik xəttin alətlər arasında paylaşılaraq yerdəyişmələrində özünü büruzə verir. Belə ki, fleyta, qoboy və skripkalar

eyni ritmik quruluşda oxşar melodik materialı ifa edirlər. Bu səsləniş aşıq musiqisinin intonasiyalarını xatırladır. Digər tərəfdən cornilər fərqli xüsusiyyətli musiqi materialı ifa edərək, kiçik bir təzad yaradırlar. III period olan – A2 (13+1x) rəqəmindən başlanır. A2 3 cümlədən ibarət qeyri-kvadrat quruluşlu perioddur. I cümlə skripkalarda (unic.arco) unison səslənir. Nəfəsli alətlər qrupu burada müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirir və onların əvvəlki periodlarda olan fəallığı müşahidə olunmur. Fleyta, qoboy və klarnetlər isə əsasən bir-birini tamamlayan musiqi materialına əsaslanırlar. III periodun II cümləsində (14+2x) fleyta, qoboy və klarnetlər I cümlədə olan ətalətdən uzaqlaşaraq melodik dilin inkişafında aktivlik əldə edirlər. Bu zaman simlilər müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirməyə başlayırlar. III periodun III cümləsi qısaldılmış şəkildə keçir və bütün orkestr tam tərkibdə səslənir. Bu zaman melodiyanın son dəfə təsdiqlənməsi simlilər qrupunun üstünlüyü ilə keçir. Son kiçik həcmli tamamlayıcı hissə koda əhəmiyyəti daşıyaraq əsərin ifasını tamamlayır. Bu hissədə orkestrin ff ahəngində akkord təsdiqlənməsi (17) baş verir. Bundan sonra orkestrdə zərb alətləri girişdə olduğu kimi yenidən önə çıxaraq əsərin tamamlanmasını ifadə edir. Bu zaman skripkaların ritmik dəyişmədə (7/8, 6/8) ifası ümumi səslənişin son ahənglərini yaradır. Beləliklə, “Simfonik rəqs”in təhlili zamanı bir sıra maraqlı xüsusiyyətlər diqqəti cəlb edir. Əvvəla, bu əsərdə zərb alətlərinin rolu vurğulanmalıdır. Belə ki, zərb alətləri ostinat ritmik formulu əsər boyu saxlayırlar. “Simfonik rəqs”in bu xüsusiyyəti impressionizm cərəyanının parlaq nümayəndəsi olan Moris Ravelin “Bolero” əsərini xatırladır. Məlumdur ki, Ravelin “Bolero”su da simfonik orkestr üçün yazılmış rəqs kimi nəzərdə tutulsa da, öz obrazlı məzmunu, əhəmiyyəti baxımından rəqs çərçivəsindən kənara çıxmışdır. Bu baxımdan M.Raveldə olduğu kimi, Vasif Allahverdiyevın “Simfonik rəqs”i də rəqsdən daha çox aydın süjetə malik olan əsər təəssüratı daşıyır. “Bolero” əsərində də zərb alətləri əsas yer tutur və 2 baraban əsərin əvvəlindən sonuna qədər eyni ritmik formulu saxlayır. Bu xüsusiyyət Vasif Allahverdiyevın əsərində də nəzərə çarpır və zərb alətlər qrupunun ostinat ritmik formulu bütün əsər boyu saxlanılır. “Bolero” əsərində olan variasiyalılıq prinsipinin xüsusiyyətləri “Simfonik rəqs”də müəyyən dərəcədə davamını tapmışdır. “Bolero”da mövzu öz melodik və ritmik quruluşunu saxlasa da, “Simfonik rəqs”də əsərin quruluşunu təşkil edən periodlar eyni musiqi mövzusunun dəyişikliklərinə əsaslanır. Buna görə də bu oxşarlıq ancaq variasiyalılıq prinsipinə əsaslanma dərəcəsində müəyyən oluna bilər. Digər bir oxşar xüsusiyyət isə odur ki, Ravel “Bolero”da ispan xalq rəqsinin xüsusiyyətlərindən, Vasif Allahverdiyev isə aşıq musiqisinin intonasiyalarından istifadə etmişdir. Doğrudur, Vasif Allahverdiyevın yaradıcılığında impressionizm cərəyanının xüsusiyyətləri nəzərə çarpmasa da, “Simfonik əsər”in müəyyən cəhətləri M.Ravelin “Bolero” əsərini xatırladığı üçün bu cəhətlərə nəzər salınmışdır.

Vasif Allahverdiyevın kiçik həcmli əsərlərinə nəzər salarkən belə nəticəyə gəlmək mümkündür ki, bəstəkarın bu əsərlərində müxtəlif janrların təsiri hiss olunur. Belə ki, “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsündə oda janrının xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. “Simfonik rəqs”də birhissəli simfonik əsərlər üçün xarakterik olan yığcamlılıq özünü göstərir. Lakin bütün bu kiçik həcmli əsərləri birləşdirən əsas xüsusiyyət bəstəkarın xalq musiqi intonasiyalarına bağlılığıdır. Belə ki, “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü türk xalq melodiyasının mövzusunə əsaslanır, “Simfonik rəqs”də isə aşıq musiqisinin intonasiyaları nəzərə çarpır. Forma baxımından yanaşdıqda isə üstünlüyün daha çox kuplet-variasiya formasına verildiyini müşahidə edirik. Bu baxımdan Vasif Allahverdiyevın nəzərdən keçirdiyimiz kiçik həcmli əsərləri bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttinin ifadəçisi kimi dəyərləndirilə bilər. Eyni zamanda Vasif Allahverdiyev bütün yaradıcılığı üçün xarakterik olan türkçülük məfkurəsinə bağlılığı, arxaik türk intonasiyalarına əsaslanmanı və milli musiqi elementlərindən istifadə olunmasını bu əsərlərində də davam etdirmişdir. Bu baxımdan bəstəkarın kiçik həcmli əsərləri, xüsusilə “Yüksək-yüksək təpələrə türküsü” və “Simfonik rəqs” yaradıcılığının əhəmiyyətli sahəsi kimi təqdirəlayiqdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bəstəkarın şəxsi arxivi.
 2. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
 3. Raufqızı, A. Vasif Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü // – Ankara: Kültür Evreni, – 2012. – s.56-61.
 4. Zamanova, A.X. Vasif Allahverdiyevin əsərlərinin düşündürücü cəhətləri // “Müasir dünyada mədəniyyətlərarası münasibətlər” XI Beynəlxalq Elmi simpoziumun materialları (The XI International Scientific Symposium “Intercultural relations in the modern world”), – Tbilisi: – 27 fevral, – 2021, – s.206-209.
- Notoqrafiya
5. Allahverdiyev, V.K. “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsü. [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma.
 6. Allahverdiyev, V.K. “Simfonik rəqs” [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma.
- Saytoqrafiya
7. “Simfonik rəqs”. “Türkü”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TfwRD5H8p9s>

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
e mail: pikkolo.velizade@mail.ru*

Shane Mammadova

SMALL WORKS OF THE COMPOSER VASIF ALLAHVERDIEV

The presented article examines small works of People's Artist of the Republic of Azerbaijan, Honored Art Worker, Professor Vasif Allahverdiyev. Based on the topic of the article, the composer's songs "High-high hills" and "Symphonic dance" were studied and their characteristics were revealed. In particular, it was emphasized that V.Allahverdiyev was attached to the traditions of Turkism and applied it in small genres, as well as in his other works. It was noted that the concept of Turkism is reflected in the musical language and image-emotional content of the works studied by the composer.

Keywords: *Vasif Allahverdiev, symphony, turkism, tradition, style, orchestra*

Шана Мамедова

МАЛЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА ВАСИФА АЛЛАХВЕРДИЕВА

В представленной статье рассматриваются малые произведения народного артиста Азербайджанской Республики, заслуженного деятеля искусств, профессора Васи́фа Алла́хвердиева. Исходя из темы статьи, были изучены тюрки «Высокие-высокие холмы» и «Симфонический танец» композитора и выявлены их особенности. В частности, было подчеркнуто, что В.Аллахвердиев был привержен традициям тюркизма и применял их в малых жанрах, а также в других своих произведениях. Отмечено, что концепция тюркизма находит отражение в музыкальном языке и образно-эмоциональном содержании произведений, изучаемых композитором.

Ключевые слова: *Васиф Аллахвердиев, симфония, тюркизм, традиция, стиль, оркестр*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022

Son variant 19.05.2022

EMIL AGHAYEV*

THEME OF VICTORY IN THE FINE ARTS AND DECORATIVE-APPLIED ARTS OF AZERBAIJAN

If we look at the history of the world, war scenes play an important role. Azerbaijan is one of the countries that encountered these historical war scenes. After gaining independence, Azerbaijan faced the threat of losing its territory. For 30 years, the occupation of Karabakh, the destruction of our historical, religious and architectural monuments, and failed diplomatic negotiations made war inevitable. As a result of another ceasefire violation by Armenia on September 27, 2020, Azerbaijan began to fight to protect its territorial integrity. After liberating villages, settlements and cities for 44 days, they liberated our cultural capital Shusha on November 8 and celebrated Victory Day in golden letters in our history. The victory of the Azerbaijani army in Karabakh necessitated the creation of new works in all fields of art, especially fine arts. In this article, Ibrahim Hasanov's "End of Aggression", Elshan Sarkhanoglu's "Victory", Orkhan Huseynov's "We are the winner", Adil Shikhaliyev's "Wedding in Shusha", Emin Seyidov's "Cıdır plain" works are analyzed in the context of art criticism.

Keywords: Azerbaijan, Karabakh, Shusha, Victory, fine arts, decorative-applied arts

If we look at all stages of history, the struggle of peoples to preserve their territorial integrity is important. Azerbaijan is one of the countries where these historical war scenes are widely covered. The attack on the territories of Azerbaijan after gaining independence, the ethnic cleansing carried out by the Armenians against our people, led to tragedies. For 30 years, the occupation of Karabakh, the destruction of our historical, religious and architectural monuments, and failed diplomatic negotiations made war inevitable. As a result of the ceasefire violation by Armenia on September 27, 2020, Azerbaijan began to fight to protect its territorial integrity. Under the leadership of Supreme Commander-in-Chief Ilham Aliyev, our brave boys liberated villages, settlements and cities for 44 days, liberated our cultural capital Shusha on November 8 and celebrated Victory Day in golden letters in our history. The victory of the Azerbaijani army in Karabakh necessitated the creation of new works in all fields of art, especially fine arts. Given that art is closely linked to society and history, we must emphasize the different views of our artists on the theme of Victory in our fine and decorative-applied arts. The sculptor Ibrahim Hasanov presented the image of a soldier trying to protect his territorial integrity in his work "End the Aggression" (fig 1). Demands an end to the occupation with a weapon in one hand, a flag and the other. The artist, who prefers gypsum, skillfully expresses his patriotic feelings.



Fig1. Ibrahim Hasanov "The End of Aggression" (2021) (sculpture, plaster 70x30x35 cm)

Elshan Sarkhanoglu based the dynamics of the line in the composition "Victory" (fig 2) on an abstract color scheme. Reflecting the struggle of our army to defend the lands, the artist presented a general image of Victory in red and blue.

In Emin Seyidov's "Cıdır Plain" (fig 5) he presented the history of our people, the national game of chovken. Dynamics, history, color scheme draws attention to the national game played in our free lands. The tricolor flag of Azerbaijan will forever witness the game of chovken on the Cidir plain.

"We are the winner" (fig 3) is one of the works of Orkhan Huseynov, which will be considered successful in the modern fine arts of the poster genre. Melismas based on national traditions, especially in the miniature style, bring a fairy tale. In the general veduta of Shusha, the mugam trio, the nightingale, and the women walking barefoot are the joy of the people who won the victory.



Fig 2. Elshan Sarkhanoglu "Victory" (2021) (canvas, oil paint, 150x390 cm)



Fig 3. Orkhan Huseynov "We are the winners" (2021) (poster, 80x60 cm)

Adil Shikhaliyev, who is famous for his tapestries, was released in the composition "Wedding in Shusha" (fig 4). Surrounding the loops with free colors brings a new breath to our cultural capital.



Fig 4. Adil Shikhaliyev “Wedding in Shusha” (2021) (tapestry, 120x90 cm)



Fig 5. Emin Seyidov “Race plain” (canvas, oil paint, 120x70 cm)

The presentation of works on the theme of patriotism by our artists should be especially emphasized in the description of the victory of the Azerbaijani people and in our decorative-applied art. Artists who revive our historical Karabakh in their works attract the attention of the audience with their works, which are an important stage in the fine and decorative-applied arts of modern Azerbaijan, inspired by the liberation of our lands and the victory of our people.

REFERENCES

1. Ağayev E. “Theme of victory in Azerbaijani painting”//“Problems of arts and culture” international scientific journal// Azerbaijan National academy of sciences institute of architecture and art//2022 №1 (79) //p 80-86

2. Əliyev Z. "Qarabağ savaşı qaliblərinin tərənnümü" // Mədəniyyət qəzeti //20 yanvar 2020// S 7

**Teacher of the subject combination commission
"Art and physical education" of the Azerbaijan State Pedagogical
College under the Azerbaijan State Pedagogical University
E-mail:emilaghayev93@mail.ru*

Emil Ağayev

AZƏRBAYCAN TƏSVİRİ VƏ DEKORATİV-TƏTBİQİ SƏNƏTİNDƏ QƏLƏBƏ MÖVZUSU

Dünya ölkələrinin tarixinə baxsaq müharibə səhnələri mühüm yer tutur. Bu tarixi müharibə səhnələrinə rast gəlinən ölkələrdən biri də Azərbaycandır. Müstəqilliyini əldə etdikdən sonra Azərbaycan öz ərazilərinin itirilmə təhlükəsi ilə üzləşdi. 30 il ərzində Qarabağın işğalı, tarixi, dini, memarlıq abidələrimizin məhv edilməsi, uğursuz diplomatik danışıqlar müharibəni qaçılmaz edirdi. 2020-ci il 27 sentyabr tarixində ermənistanın növbəti dəfə atəşkəsi pozması nəticəsində Azərbaycan öz ərazi bütövlüyünü müdafiə etmək uğrunda mübarizəyə başladı. 44 gün ərzində kənd,qəsəbə, şəhərləri azad edərək 8 noyabr tarixində mədəniyyət paytaxtımız Şuşanı azad edərək, Zəfər gününü tariximizə qızıl hərfərlə qeyd etdilər. Azərbaycan ordusunun Qarabağda qazandığı qələbə incəsənətin bütün sahələrində, xüsusilə təsviri sənətdə yeni əsərlərin yaradılmasını zərurət edirdi. Bu məqalədə İbrahim Həsənov "Təcavüzə son", Elşən Sərxanoğlu "Zəfər", Orxan Hüseynov "Biz qalibik", Adil Şixəliyev "Şuşada toy", Emin Seyidov "Cıdır düzü" əsərləri sənətsünaslıq kontekstində təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: *Azərbaycan, Qarabağ, Şuşa, Zəfər, təsviri sənət, dekorativ-tətbiqi sənət*

Эмиль Агаев

ТЕМА ПОБЕДЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКАРНОМ ИСКУССТВЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Если мы посмотрим на историю мира, сцены войны играют важную роль. Азербайджан является одной из стран, которые столкнулись с этими историческими военными сценами. После обретения независимости Азербайджан столкнулся с угрозой потери своей территории. За 30 лет оккупация Карабаха, разрушение наших исторических, религиозных и архитектурных памятников, провал дипломатических переговоров сделали войну неизбежной. В результате очередного нарушения Арменией режима прекращения огня 27 сентября 2020 года Азербайджан начал борьбу за защиту своей территориальной целостности. Освободив за 44 дня села, поселки и города, 8 ноября они освободили нашу культурную столицу Шушу и золотыми буквами в нашей истории отметили День Победы. Победа азербайджанской армии в Карабахе вызвала необходимость создания новых произведений во всех областях искусства, особенно изобразительного. В статье в искусствоведческом контексте анализируются произведения Ибрагима Гасанова «Конец агрессии», Эльшана Сарханоглу «Победа», Орхана Гусейнова «Мы победители», Адила Шихалиева «Свадьба в Шуше», Эмина Сеидова «Джыдырская равнина».

Ключевые слова: *Азербайджан, Карабах, Шуша, Победа, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 20.04.2022
Son variant 19.05.2022**

UOT 78

FİDAN CƏFƏROVA*

AZƏRBAYCAN TEATR SƏHNƏSİNDƏ HÜSEYN CAVIDİN “İBLİS”
PYESİNİN BƏDİİ TƏRTİBATINA DAİR

Azərbaycan teatr səhnəsində “İblis” faciəsi xüsusi tarixi əhəmiyyətə malikdir. 100 ildən çoxdur ki, “İblis” milli səhnəmizdə qoyulur, onun teatrla yanaşı spesifik bədii tərtibat ənənəsi də formalaşmışdır. Məqalədə “İblis” in tərtibat tarixi təhlil edilir, ənənəvi həllərlə yanaşı XXI əsrdə mövzunun Sənətsünaslıq kontekstində yenidən dəyərləndirilməsi araşdırılır.

Açar sözlər: Hüseyin Cavid; İblis; teatr; səhnə; dekorasiya; tərtibat

Hüseyn Cavid Azərbaycan milli dramaturgiyasında böyük iz qoymuş romantik şair-dramaturqlardan olmuşdur. Onun yaratdığı əsərlər teatr tariximizdə mühüm yer tutur. Böyük dramaturq 1918-ci ildə yaradıcılığının şah əsəri olan “İblis” mənzum faciəsini ərsəyə gətirmişdir. O, bu romantik faciəni yazmaqla bərabər səhnə əsərlərinin təməlini qoydu. “İblis”i müharibə illərində yazmış dramaturq əsərdə müharibə mövzularına xüsusilə yer vermişdir. Bunu əsərin süjet xəttində daha aydın görə bilərik.

“... Cavidin fəlsəfəsindəki İblis öz qorxunc xisləti ilə nə “Faust”dakı Mefistofelə, nə Lermontovun “Demonu”na, nə də digər şər mələyinə bənzəmir. Onun təxəyyülündəki İblis həddindən ziyadə ağıllı və hiyləgərdir” (1). Əsərin əvvəlindən sonunadək insan və iblis problemlərini görə bilərik. Bütün varlıqların, simaların bir cisimdə (bədəndə) birləşmiş halıdır insan. Bu varlıqlardan biridir İblis... Bizim daxilimizdə... Qəlbimizdə... İblislik zamana görə dəyişmiş, bütün dövrlərdə var olan qüvvədir. Cavidin düşüncəsi ilə zülmkar olan şəxs, iblisdir.

Dramaturq əsərdə “Ölülərdən ölülər feyz alacaq!” cümləsini işlədərək iblis aləminin ölülər aləmi olduğuna işarə verdiyini hesab edə bilərik.

Azərbaycan müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra Cavid yaradıcılığı yeni tarixi-mədəni prizmadan dəyərləndirilir. Milli təfəkkürümüzdə türkcülük ideyalarının rəmzi kimi çıxış edən mütəfəkkirin irsi, fərqli sənət sahələrində öz əksini yenidən tapır. Hüseyin Cavidin “İblis” obrazının formalaşdırılması paralel olaraq teatr və təsviri sənətdə də özünü göstərdi.

1920-ci ilin 21 dekabrında Hüseyin Cavidin “İblis” pyesi tamaşa formatında ilk dəfə olaraq Azərbaycan Dövlət Teatrında səhnəyə qoyulub. Bu tamaşa Azərbaycan teatr tarixi üçün çox əhəmiyyətli idi. Həmçinin, bu tamaşa ölkənin səhnəyə qoyulan ilk poetik dramı oldu. “İblis” tamaşasının ilk quruluşçu rejissoru Abbas Mirzə Şərifzadə olmuşdur. O, həmçinin İblis obrazını canlandıran ilk aktyor kimi tarixə düşmüşdür. İblisi ikili oynayıb ciddiyyəti və pisliyi özündə ehtiva edən bir rol oynamışdır. Həmin dövrdə texniki imkanların çox olmamasına baxmayaraq tamaşa uğurla səhnələşdirildi. Bu tamaşada bir çox səhnələrə realistik yanaşma var idi. Milli teatrımızın bütün imkanlarından istifadə edilərək səhnələşdirilən “İblis”in səhnə tərtibatı, və aktyorların geyimlərinə də xüsusi diqqət ayrılmışdır.

İlk dəfə uğurla səhnələşdirilib tamaşaçıların marağını cəlb etmiş və sevgisini qazanan bu tamaşadan sonra ikinci dəfə “İblis” 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Teatrında yenidən səhnəyə qoyuldu. Növbəti dəfə səhnəyə qoyulan bu tamaşada A.M.Şərifzadə “İblis”ə fərqli baxış pəncərəsindən baxır və artıq burada İblisi Rza Təhmasib oynayır. İlk oynanılan tamaşadan fərqli olaraq burada İblis obrazı daha vəhşətli abu-hava yaradırdı.

“İblis” 1922-ci ildə Aleksandr İvanovun quruluşçu rejissorluğu ilə yeni formada Azərbaycan Dram Teatrının səhnəsi üçün hazırlandı. Tamaşada baş rolu yəni, İblisi

A.M.Şərifzadə canlandırmışdır. Bu tamaşanın əvvəl səhnələşdirilən “İblis”lərdən fərqi ondan ibarətdir ki, burada Arif obrazını iki aktyor (C.Həsənov, K.Ziya) canlandırır. Kazım Ziya yaradılan “İblis” tamaşalarında Arif rolunun unudulmaz ifaçısı kimi yaddaşlarda qalmışdır.

1923-cü ildə “İblis” özbək dilinə tərcümə olunaraq bu dildə səhnələşdirildi. Tamaşanın Özbəkistanda səhnələşdirilməsində Özbəkistan şairi, görkəmli ziyalı Həmzə Həkimzadə Niyazinin böyük rolu olmuşdur. “1924-cü ildə tamaşa Daşkənddə də səhnələşdirilmişdir” (2).

1926-cı ildə quruluşçu rejissor Aleksandr Tuqanov tərəfindən eyni teatrda yenidən səhnələşdirildi. “Eyni zamanda tamaşa Tiflis, Batumi, Naxçıvan və digər şəhərlərdə nümayiş etdirilmişdir” (3).

Ölkədə baş vermiş hadisələr və Hüseyn Cavidin represiya olunması səbəbindən onun digər əsərləri kimi “İblis” də uzun illər tamaşaçılar qarşısına çıxarılmadı. Lakin, 1983-cü ildə Cavid Əfəndinin 100 illik yubileyi münasibətilə “İblis” Azərbaycan Dram Teatrının repertuarına əlavə olunaraq səhnədə nümayiş etdirildi. Bu tamaşanın quruluşçu rejissoru Mehdi Məmmədov, quruluşçu rəssamı isə onun oğlu Elçin Məmmədov olmuşdur. “Rejissorun Akademik Dram Teatrının səhnəsində hazırladığı, öz orijinallığı, yüksək bədii keyfiyyətlərinə görə seçilən Hüseyn Cavidin “İblis” tamaşası 1984-cü ildə Dövlət mükafatına layiq görülüb” (4). Bu tamaşanın səhnə tərtibatının uğurlu olmasına görə isə rəssam E.Məmmədov Azərbaycan dövlət mükafatı laureatına layiq görülmüşdür.

2003-cü ildə Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında Kamran Quliyevin quruluş verdiyi “İblis” mənzum faciəsi səhnəyə qoyuldu. Həmin tamaşanın quruluşçu rəssamı Əbülfəz Axundov, İblis rolunu canlandıran isə H.Ağasoy olmuşdur.

Dramaturq H.Cavid və onun əsərləri Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında böyük rol oynayır. Teatr sənəsi ilə yanaşı mövzuya film sahəsində də rast gəlirik. 2007-ci ildə ssenari müəllifinin Anar, quruluşçu rejissorunun Ramiz Həsənoğlu olduğu “Cavid ömrü” filmi ekranlaşdırılır. Burada H.Cavidin həyatından bəhs edilir. Filmdə ədibin “İblis”, “Şeyx Sənan”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Uçurum” tamaşalarından müxtəlif fraqmentlər göstərilib, monoloqlar səsləndirilir. Burada H.Cavid rolunu Rasim Balayev, İblis rolunu isə Məmmədsəfa Qasımov canlandırmışdır. İblis obrazı filmin əvvəlindən sonunadək aparıcı qüvvə qisminə çıxış edir və ölümsüz olaraq qalır. “Cavid ömrü” filminin quruluşçu rəssamı Adil Azay, kompüter qrafikası üzrə çalışan Gülçin Özer, geyim üzrə rəssamları Cavid Əhmədov, Şahin Həsənov, dekor üzrə rəssam Rövsən Mehdiyev, qrim üzrə rəssamlar Elbrus Vahidov, Polina Tkaçenko olmuşdur. Rəssamlar qrupunda isə İlyas Səfərov, Aygün Əlimbəyova, Gülxar Sadıqova, Şenol Əhmədov, Rüfət Məmmədov, Mələhət Qafarzadə və Turi Lazarova çalışmışlar.



2008-ci ildə H.Cavidin “İblis” pyesi ilk dəfə olaraq Dövlət Gənclər Teatrının səhnəsində qoyulmuşdur. Quruluşçu rejissor Rəhman Əlizadə faciənin fərdi interpretasiyasının abstraksiya, absurd olaraq vermişdir. Müvafiq bədii tərtibatı Əməkdar rəssam Vüqar Əliyev yaratmışdır. Rəssam ilkin çıxış nöqtələri qisminə sürrealist yanaşmanı vurğulamışdır. Səhnə tərtibatı Salvador Dalinin əsərlərindən istifadə olunaraq rəssam tərəfindən məharətlə qurulmuşdur. Səhnənin arxa fonunda S.Dalinin “Vətəndaş müharibəsinin hiss olunması” əsəri verilmişdir. Bu əsər eskiz üzərində rəssam tərəfindən hazırlanıb, daha sonra isə icraçı rəssam onu bez parça üzərində

səhnənin arxa hissəsinə müvafiq olaraq böyüdü. Tamaşada Dalinin təkcə bu əsəri deyil, bundan başqa bir neçə əsərindən ön planda da atributlar qismində istifadə olunmuşdur. Səhnədə göstərilən iki adam silüeti, hərəkətdə olan şəkaf, parçalar həmin əsərlərin fraqmentlərindəndir. Rəssamın həllində İblis əbədi obraz kimi çıxış edir və bu aspektdə İblisin portretinin rekvizit kimi tərtibata daxil edilməsi cəsarətli və məntiqli səsələnir.



Rəhman Əlizadənin qurduğu “İblis” tamaşasında bəstəkar Stravinskini əsərlərindən motivə uyğun şəkildə istifadə olunmuşdur. Tamaşanın janrı rejissor interpretasiyasında fantasmaqoriyanı xatırladır. Buradakı dekorasiyalarda vurğulanan qarışıq rekvizitlər, obrazların geyimi, “İblis”in ənənəvi elementləri ilə (hərbi geyimlər) fərqli faktorların sintezi (maskalar, Dell-Arte teatrının atributları) dəhşətli və əzəli Xeyir-Şər oyununun ovqatını formalaşdırır. Azərbaycan səhnəsində ilk dəfə idi ki, İblis obrazını qadın aktrisalardan Nəribə Eldarova canlandırmışdı. Bu fakt rəssamdan obrazın daha plastik, dinamik oxunmasını tələb edirdi. Ənənəvi qırmızı rəngin işıltılı atlas materialda həll edilməsi aktrisanın səhnə dinamikasını gücləndirir. Rejissorun tamaşanın ziddiyətini artıran və dramaturgiyasını gücləndirən cəsarətli addımı ənənəvi oxunuşa əlavə etdiyi obrazlardır. Xeyir və Şər mübarizəsinin ziddiyətini aydınlaşdıran iki obraz, Şeytan və Mələk idi. Vüqar Əliyev bu obrazların ziddiyətini vurğulamaq üçün silüet və rəng həllində qətiyyətli pozissiya münayişi etdirir. Mələk daha sərbəst mavi, bez fakturalı materialda işlənilib, onun qanadları xüsusi səsələnir, Şeytan isə ənənəvi qırmızı çalarlarla səhnədə qabarıq oxunur. Tamaşa boyu müəyyən səhnələrdə eynisimalı maskalar obrazların üzünü gizlədir, onları eyniləşdirir. (rəssamla müsahibə. F.C)



Böyük dramaturq, görkəmli yazıçı Hüseyn Cavidin ölməz əsəri olan “İblis”in ərsəyə gəlməsindən yüz il keçməsinə baxmayaraq 2019-cu ilin 17 aprelində fərqli formatda İstanbul Böyükşəhər Bələdiyyəsi Şəhər Teatrlarının (İstanbul Şəhər Teatrları) Harbiyə Muhsin Ərtuğrul səhnəsində ilk dəfə tamaşaya qoyuldu. Bu tamaşaya quruluş verən rejissor Mələhət Abbasova oldu. Əsərin mətninin müasir türk dilinə tərcümə edən Hilmi Zəfər Şahin, baş məsləhətçi Sona Vəliyeva olmuşdur. Həmin tamaşa üçün xüsusi bəstələnmiş musiqinin müəllifi Aygün Səmədzadədir. İstanbul Şəhər Teatrları aktyorlarının möhtəşəm performansıyla ərsəyə gələn ilk tamaşaya göstərilən maraq böyük idi. Tamaşada Mazlum Kiper, İskəndər Bağcılar, Rıdvan Çələbi, Əmrə Narcı, Nursel Akpınar kimi tanınmış peşəkar türk aktyorları rol alıblar.



İstanbul teatr səhnələrində ilk dəfə kino effekti yaradan "Mapping" 3D qurğusu istifadə olunaraq bu tamaşanın quruluşuna fərqli təsir bağışlayıb. Tamaşada səhnə tərtibatı da diqqət mərkəzində idi. İstər dekorlar, rekvizitlər, istərsə də aktyorların geyim və qrimləri tamaşanı daha canlı göstərən məqam idi.



"İblis" tamaşasının bədii tərtibat tarixi müəyyən edir ki, tamaşa üzərində çalışan dekoratorlar, rəssam qrupu ilkin mərhələdə formalaşan təsviri ənənələri artıq 100 ildir ki, qorumaqdadırlar. Burada klassik tərtibatdan çıxış edərək, yəni, kostyumların və dekorasiyaların pyesin zaman kontekstinə, sosial mühitinə uyğun olaraq işlənməsi tamaşadan tamaşaya davam etmişdir. Lakin XXI əsrin əvvəllərindən başlayaraq tərtibatda nisbətən yeni yanaşma hiss olunur. Məsələn, faciənin qlobal miqyasının vurğulanması üçün qeyd olunan İstanbul Böyükşəhər Bələdiyyəsi Şəhər Teatrlarının (İstanbul Şəhər Teatrları) Harbiyə Muhsin Ərtuğrul səhnəsində oynanılan tamaşasında xüsusi effektlərdən istifadə edilmişdir. Hazırkı məqalənin məqsədindən çıxış edərək tamaşanın quruluşunda tətbiq edilən yeni, simvolik yanaşma müəllif tərəfindən yaradılmış və onun Sənətsüənslük təhlilinin zərurətini vurğulamaq məqsədə uyğun hesab olunur.

Mövzunun inkişafına peşəkar təhsil kontekstində müraciətlər xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Peşəkar "Aktyor sənəti" ixtisası "Teatr sənəti" fakültəsi daxilində ADMİU-da (Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) tədris olunur. Tədris səhnələrində "İblis" pyesinə verilən qiymət və müraciət təsadüfi deyil. İblisin daim var olması mövzunun aktuallığına təsir edir.

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Musiqili teatr rejissoru ixtisasında təhsil alan gənc rejissor İsmayılov Abdulla, Hüseyn Cavid yaradıcılığına müraciət etmişdir. O, 2014-cü ildə Diplom layihəsi kimi Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar teatrının səhnəsində dramaturqun "İblis" pyesinin motivləri əsasında hazırladığı "Məhşər-məhşər oyunu" tamaşasını səhnələşdirib (5). Həmin tamaşada quruluşçu rəssam rejissor özü idi. Tamaşada İblis obrazını canlandıran aktyor Şamil İbrahimov olmuşdur.

2019-2020-ci illərdə ilk dəfə Universitetin tarixində fakültələrarası əməkdaşlığa, ortaq layihələrə başlanılmış, yüksək hədəflər qarşıya qoyulmuşdur. Qeyd olunan innovativ kontekstdə Rəssamlıq fakültəsi və Teatr sənəti fakültəsinin ortaq diplom buraxılış işi qismində Məmmədsəfa Qasimovun kurs rəhbəri olduğu "Dram teatr və kino aktyoru" ixtisasının IV ilində təhsil alan

tələbələri ilə rejissor Mir Sahib Ağazadənin quruluş verdiyi dahi H.Cavidin faciə janrında yazdığı “İblis” pyesi əsasında səhnələşdirilən tamaşanın bədii tərtibatını Rəssamlıq fakültəsinin “İnteryer dizayn” ixtisasının IV ilində təhsil alan tələbələri Ziyafət Kazımova və Fidan Cəfərova yerinə yetirmişdir. Quruluşçu rəssamların təqdim etdiyi diplom layihəsi ənənəvi səhnə tərtibatı və akademik vərdişlər sistemi çərçivəsində həll edilsə də bir sıra yeniliklər müəyyən olunur. Tamaşa dekorasiyasının ərsəyə gəlməsi üçün rəssamlar əsərin məzmununa və rejissor işinə əsaslanaraq öncəliklə eskizlər şəklində müxtəlif variantlar təqdim etmişdirlər. Aktyor qrupunun rəhbəri, quruluşçu rejissor və rəssamların uzunmüddətli müzakirələrindən sonra səhnə tərtibatında minimalizm üslubuna üslünlük verilmişdir. Tamaşanın tərtibatında müxtəlif faktorlar: rəng, işıq xüsusi rol oynayır. Qara rəng ölüm, kədər, cadugarlıq rəmzi olduğu üçün əsərin məzmununa uyğun olaraq səhnə tərtibatında bu rəngə üstünlük verilmişdir. Səhnədə üzərində işıq effektlərini yaradan altı hissədən ibarət divar maketləri qurulmuşdur. Tamaşanın yarandığı səhnə məkanında altı hissəyə bölünmüş dairəvi masa verilmişdir. Məzmunu müvafiq Arif obrazında getdikcə destruktiv xüsusiyyətlərin artması, onun ruhunun, zehninə dağıdılması, parçalanması tamaşa boyu qeyd olunan masanın hissələrinin səhnədən itirilməsi ilə tamamlanır. Digər mühim atribut səhnənin mərkəzində yerləşdirilən və sabit pozisiyada qalan oturacaqdır. Müəllif, həllində tikanlı məftillərlə sarılmış oturacağın, Cavidin öz taleyinin bir simvolu olmasını əks etdirmişdir. Konstruktiv tərzdə həll edilmiş oturacaq və ona sarılmış, onu sıxan, məhdudlaşdıran tikanlı məftillər daxili və zahirə təcridin simvolu kimi izah edilir. Eyni zamanda burada 1930-cu illərin repressiv mühit yaradıcılığı, məhdudlaşdıran senzura və qorxuların simvolu kimi qələmə verilmişdir. Maraqlıdır ki, rejissorun təqdimatında oturacaq tamaşanın sonunadək səhnədə qalır.



Tamaşanın monitor hissəsindəki İblis – Məmmədsəfa Qasımov, İblis rolunda Mehin Məmmədli, Kölgə - Saleh Cümşüdlü, Arif - Elsevər Rəhimov, Rəna - Səmayə Ağayarova, İxtiyar - Ələkbər Axundov, Xavər – Aysel Feziyeva, İbn Yəmin – Rafael Quliyev, Elxan – Xaliq Rza, Vasif - Röyal Allahverdiyev, Haydut 1 – Çinarə Səmədova, Haydut 2 – Esmiralda Abdullayeva, Xəstə qadın – Çinarə Qurbanova, uşaq rolunda isə Ayaz Səmədov iştirak etmişdirlər. Bütün bu obrazların səhnə geyim eskizləri də hazırlanmış və nümayiş etdirilmişdir. Tamaşanın səhnə tərtibatında olduğu kimi, obrazların geyimlərində də tünd rəng çalarları başçılıq edirdi. Lakin, əvvəlki təcrübələrdən fərqli olaraq, burada geyimlər şerti, simvolik tərzdə həll edilib.



AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

Müəlliflər əvvəlki tamaşaların geyim tərtibatını təhlil edərək tanınan, ikonoqrafik elementləri vurğulayır və aktyorların fakturasına uyğun olaraq obrazı tanıdan bir elementi dominant qismində təqdim edir. Eyni zamanda faciənin ümumbəşəri xüsusiyyətini nəzərə alaraq müəlliflər sırf Türk və ya Azərbaycan geyim identifikasiyasından uzaqlaşır. Məkan və zaman amili də geyimlərdə demək olar ki, oxunmur. Obrazların və baş verənlərin universallığı insan faciəsinin qaynaqlarının ümumbəşəriyyəti bu yolla vurğulanır. Ümumi kontekstdə geyimlərin rəng həlli monoxromdur, lakin səhnənin ümumi dinamikasında üç fərqli rəng elementi də ləkə qismində səhnənin həllinə daxil edilmişdir. Vəqif, Elxan obrazlarının kostyumlarında yaşıl elementlərin (xələt və köynək) vurğulanması həyat, ümid, saflığı ifadə edir. Xüsusi vurğu qismində İblisin obrazı həll edilmişdir. Burada müəlliflər əənənədən uzaqlaşmır, əksinə bəşər təsəvvüründə minilliklərlə tətbiq olunan ikonoqrafik həllə müraciət edirlər. İblis şərin, xəyanətin gizli, bəd əməllərin və nəhayət ehtirasların rəmzi kimi qırmızı rəngin ovqatını əks etdirir. Təsviri sənət tarixində qırmızı rəng insana, bəşər övladına məxsus olduğundan qan, həyəcanları və ümumiyyətlə insani xüsusiyyətlərin ifadəsidir. "Qırmızı rəngin iblis və şərq qüvvələrlə ifadəsi daha çox Qərb təsviri əənənəsində izlənilir" (6). Və XX əsr boyu qədim dövrdə formalaşan bu əənənə teatr və kino sənətində də sabitləşdirilmişdir. Müəlliflər İblis obrazının həllində məhz bu əənənəni inkişaf etdirir və yarasa motivinin üzərində dayanaraq qanadlar elementində qırmızı rəngi ağır fakturalı materialda icra edirlər. Qanadların qırçınları obraza xüsusi dinamika verir. Qırmızı və qara rənglərin sintezi İblisi tamaşa boyu hərəkətdə saxlamağa və izləməyə imkanlar yaradır. Digər obrazların qrafik, ağ-qara həlli fonunda qeyd olunan dinamika aydın oxunur.

Geyimlərin tərtibatında ayrı-ayrı detalların, aksesuarların işlənməsində müəlliflərin bədii mətnə çıxış etməsi müşahidə olunur. Tamaşada çıraq, silahlar, kəndir, əsa, portfel kimi rekvizitlərdən istifadə olunmuşdur.



"İblis" tamaşasına quruluş verən rəssamların fikrinə görə onların məqsədi səhnə dizayn-dekorasiya tərtibatını daha müasir, sadə dekorlarla özünəməxsus şəkildə qurmaq idi. Tamaşanın baş tutacağı ADMİU-nun böyük səhnəsini nəzərdə tutaraq hazırlanan və öz təsdiqini tapmış maket və eskizlərin teatr səhnəsinin tərtibatına yeni görüntü verərək qarşıya qoyulan nəticəni əldə ediləcəyi düşünülürdü. Bununla da 2020-ci il yanvar ayının 11-də tamaşanın ilk mərhələsi hansı ki, dekorasiyasında 6 hissəli dairəvi masa və tikanlı məftillərlə sarılmış oturacaq olmaqla birlikdə təqdim olundu. Tamaşanın son versiyası isə həmin ilin iyun ayının ilk on günlüyündə təqdim olunması gözlənilirdi. Lakin, əfsuslar olsun ki, 2020-ci ilin ilk aylarından dünya ölkələrinin əksəriyyətini öz cənginə alan, həmçinin ölkəmizdə də başlanan pandemiya şəraitinin mövcudluğu tamaşanın tam variantını təqdim etməyə əngəl oldu.

2020-ci ildən COVID-19 virusunun yayılması səbəbindən dünyada və ölkəmizdə uzun müddət pandemiya şəraiti hökm sürdü. Pandemiya şəraiti bir çox sahələrin inkişafında dəyişikliklər yaratdı ki, bu proses öz növbəsində Rəssamlıq və Teatr sahəsinə də təsirsiz ötüşmədi. Teatr sənəti ilə yanaşı İnküziv ƏSA Teatrı ölkəmizdə digital monoloq əənənəsini

yaradıb inkişaf etdirməkdədir. Bu əsnə çərçivəsində 2020-ci ildə layihənin rəhbəri Nihad Qulamzadə, quruluşçu rejissoru Nicad Qulam olmaqla H.Cavidin eyniadlı pyesi əsasında “İblis” digital monoloqu ərsəyə gətirildi. Burada İblis rolunu gənc aktyor, 2016-2020-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Teatr sənəti fakültəsinin “Dram teatr və kino aktyoru” ixtisasında təhsil almış tələbəsi Elsevər Rəhimov ifa etmişdir. Bu digital monoloqda həm müxtəlif video effektlərdən həm də ifaçının üzündə qrimdən istifadə edilmişdir.



“İblis”in səhnə həyatı Azərbaycanın mədəniyyəti və tarixi taleyi ilə səslənir. Artıq 100 ildən çoxdur ki, bu ölməz əsər səhnəmizdə mövcuddur. Sovet dövrü, represiyalar, müharibələr, Müstəqilliyimiz və müasir mərhələ “İblis”in vizual həllində öz əksini tapmışdır. Fərqli bədii tərtibat bəzən rəssamın və rejissorun sintetik yanaşmasını nümayiş edir, bəzən isə ideoloji təzyiqlər oxunur. Qeyd olunan zaman kəsimində “İblis”in səhnə oxunuşunda konkret ikonoqrafik atributlarla yanaşı innovativ həllər də mövcuddur. Lakin Cavid dühasının vurğuladığı əsas fikir dəyişmir.

İblis nədir?

– Cümlə xəyanətlərə bais...

Ya hər kəsə xain olan insan nədir?

– İblis...

ƏDƏBİYYAT

- 1.M.M.Qurbanova. “Hüseyn Cavid Dramaturgiyasının Səhnə Təcəssümü” Bakı-1999. s. 4.
- 2.Алиев С. Литературные связи и узбекская драматургия: первая треть XX века. — Ташкент: Фан, 1975. — 153 с.
- 3.Һүсејн Чавид. Драм әсәрләри / Составитель Туран Джавид., под ред. проф. Музаффар
- 4.Шукюр. — Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1975. — С. 544.
- 5.<https://azdrama.az/?p=334>
- 6.<https://www.admiu.edu.az/az.php?go=75>
- 7.<https://www.sensationalcolor.com/meaning-of-red/>

**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti,
II təhsil ili magistrant
e-mail: fidanceferova01@gmail.com*

Fidan Jafarova

**ON THE ARTISTIC DESIGN OF THE PERFORMANCE OF HUSSEIN JAVID
"IBLIS" ON THE AZERBAIJANI THEATER STAGE**

H.Javid's tragedy "Iblis" occupies a special, significant place on the Azerbaijani theater stage. For more than 100 years, Iblis has been staged on our national stage, and along with its staging tradition, the specifics and iconography of artistic design have been formed. The article analyzes the history of the decoration of "Iblis", along with traditional solutions, the rethinking of the theme in the 21st century in the context of art history analysis is considered.

Keywords: *Hussein Cavid; Iblis; theater; scene; decoration; design*

Фидан Джафарова

**О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ ГУСЕЙНА ДЖАВИДА
«ИБЛИС» НА АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ**

Трагедия Г.Джавида «Иблис» занимает особое, знаковое место на азербайджанской театральной сцене. Уже более 100 лет «Иблис» ставится на нашей отечественной сцене, и вместе с его постановочной традицией сформировалась специфика и иконография художественного оформления. В статье анализируется история художественного оформления «Иблиса», наряду с традиционными решениями рассматривается переосмысление темы в XXI веке в контексте искусствоведческого анализа.

Ключевые слова: *Хусейн Кавид; Иблис; театр; сцена; украшение; дизайн*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 30.03.2022
Son variant 16.05.2022**

ŞƏBNƏM MAQSUDOVA*

ÇAĞDAŞ ZƏRGƏRLİK XIX ƏSR ƏNƏNƏLƏRİNİN İZİ İLƏ

Məqalədə çoxəsrlük tarixə malik zərgərlik sənətimizin müasir dövrdə inkişaf istiqamətlərinə nəzər salınır, XIX əsr ənənələrinə sadıqlıyından bəhs edilir, istehsalat texnikası, ornament tərtibatında oxşar cəhətlər qeyd olunur. Dövrün sevimli materialı gümüş, populyar texnikaları şəbəkə və minaçılıq hesab olunur. Məqalədə həmçinin ənənəvilik işığında özünəməxsus dəst-xətti formalaşan zərgərlərin adları çəkilir, tərzlərindən bəhs olunur.

Açar sözlər: zərgərlik, gümüş, şəbəkə, minaçılıq, xarı bülbül, bədii silah

Müasir zərgərlik sənəti millilik, ənənəvilik işığı ilə özünə yol tapır. Millilik hər hansı bir etnosun kimliyi, özlüyüdür. Xalqın mənəvi aləmini, adət-ənənələrini, dünənini özündə əks etdirməklə, xalqı tərəqqiyə, işığa, inkişafa aparan qüvvə olmalıdır.

XXI əsrin zövqü iri həcmli zinət əşyalarından, geniş toqqalı lövhəli kəmərlərdən, həyat ağacını xatırladan döş bəzəklərindən, sallantılı lövhəli diademalardan uzaq olsada, ənənəvi ornamentlər, texnika, material, zərgərlik alətləri baxımından XIX əsr, dolayısıyla daha erkən mərhələlərin xüsusiyyətlərinə sadıq qalınır.

Turizmin inkişafı unudulmaqda olan el sənətlərimizi dirçəldir, sanki, zərgərlik ikinci baharını yaşayır. Dəbdə olan texnika zərgərliyin şahı hesab olunan şəbəkədir. Son dövənlərdə minaçılığa maraq artır. Bu texnikanın ən qiymətli ikonalarından biri zəfərimizin rəmzi olan xarıbülbüldür.

Son illərdə zərgərlikdə əsas xammal gümüş hesab olunur. “Gümüşün tarixçəsinə nəzər salsaq, e.ə. 4000-ci illərdə Mesopotamiya və Misirdə bəzək əşyaları arasında məşhur olduğu görünür.” (3, s128)

Qızılın qiymətindəki artım, alıcı qabiliyyətinin azalması tələbatın gümüşlə ödənilməsinə səbəb olur. Qızılın gözəlicə parıltısı daim XXI əsrin kübar qadınlarını cəlb edir, belə bir alternativ variantdan istifadə olunur ki, gümüş məhsul qızıl suyu ilə emal olunsun. Bu şəkildə hasil olunmuş mücəvhər qızıldan seçilmir, uzun illər boyunca istifadə olunur, keyfiyyəti itmir. Toy adət-ənənələrimiz hələ də qızıl məmulatlar üzərində qurulur.

Hazırda bu sənəti yaşadanlar az deyil. Qədim zərgərlərin layiqli davamçılarından olan Eduard Şamaryayevin yaradıcı qabiliyyəti, sərhədsiz təxəyyülü müasir alıcıda yüksək estetik zövq formalaşdırır.

“Zərgərlik mənim həyatımdır” deyən Şamaryayev bu sənətin çağdaş dövrdə zamanla ayaqlaşmasından, müasir texnologiyanın nailiyyətlərindən istifadə olunmasından bəhs edir. Ancaq, ən yaxşısı elə ənənəvi üsullardır. Onun yaradıcılığının nüvəsini şəbəkə texnikası təşkil edir. Şəbəkə texnikası sözün əsl mənasında sərhədsizdir, usta bununla öz təxəyyülünə həyat verə bilir. Bu texnikanın obyektı müxtəlif diametrlili tellərdir. Şəbəkə işli cəvahiratın strukturunu divarə, həyətlilik və vav adlanan elementlərdən təşkil edilir. Vav (و) elementi adını ərəb əlifbasından götürüb, forması baxımından ona bənzəyir. Bu hərf sirlili qəbul edilir, “ anlamı isə İslamın altı şərtini təmsil etmək ilə qul olmaq və Allaha yaxın qul anlamına gəlməkdədir. İnsanın doğulduğu andan etibarən vav şəklində mövcud olması və ana bətnində vav şəklində qavranılması vav hərfinin qul olmağı təmsil etdiyini gösdərməkdədir.” (5) Bu elementlər adətən, zər gümüş adlanan təmiz gümüş materialdan hazırlanır. Bu material olduqca yumuşaq, ərimə temperaturu nisbətən yüksək, 999 əyərə malik olur. Vavlar incə tellərdən hazırlanır, adətən, diametri 0.30 ml olur.

Zinət əşyasının ərsəyə gəlməsi iki əsas mərhələni özündə birləşdirir. Bütün texniki işlər tamamlandıqdan sonra zərgər dəqiqiyyə, səbri tələb edən əsas mərhələ başlayır. Bu mərhələ ustanın istedad və zövqünü birləşdirən yaradıcılıq mərhələsidir. Metal bükülür, formaya salınır. Bükülmə prosesi çox sadə bir alətlə həyata keçir. Bu alət taxta parçanın üzərinə çəpəki bərkidilmiş iki mıxdan təşkil olunub. Qədimdən istifadə olunan primitiv alətlər indi də istehsal prosesində öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Bu əmək alətləri haqqında Gülzadə Abdulovanın Milli Azərbaycan Tarixi muzeyinin Etnoqrafiya fondunun materiallarına əsaslanaraq, “Azərbaycan zərgərlik sənətində istifadə olunan əmək alətləri” başlıqlı yazısı olduqca qiymətlidir. “Gül Azərbaycan şəbəkə sənətinin bünövrəsidir” - deyə qeyd edən Şamaryayev bəhs edilən motivin daha çox səkkiz ləçəkli formasının yayılmasını vurğulayır. Metal qızdırılaraq yığılmış dalğavari formadan gülaçma prosesi həyata keçirilir. Bu qızdırılma metalın kristallik quruluşunun bərpası, daha sonradan mikroçatların əmələ gəlməsinə maneə yoludur. Gümüş 960 dərəcədə əriyir, 700 dərəcədə qızdırılır.

“Azərbaycan, İran, Türkiyə, Orta Asiya üçün bitki motivləri-qönçə, yarpaq, gül xarakterik idi. Yaxın Şərq, Orta Asiya və Qafqaz xalqlarının ornamental dekorativ sənətində uzun inkişaf yolu- b.e. I-II əsrdən bizim günlərədək keçib gələn rəsm-əyilmiş budaq və burmalar, onların sərbəst oynaq uzlaşmasından ibarət olmuşdur.”(1, s15)

Zərgərlik tariximiz boyu ən çox təsadüf edilən motivlərdən biri də butadır. Buta islamdan əvvəlki dövr incəsənətində Şərqi ən qədim dini təlimi hesab edilən Zərdüştlükdə müqəddəs atributlardan olan alovun simvoludur. “Buta təsviri İranın, Hindistanın metal məmulatlarının dekorunda və parçalarının rəsminə, Orta Asiya və Yaxın Şərq ölkələrinin dekorativ-tətbiqi sənət əsərlərində əksini tapır. Butanın təsviri bir çox Şərq xalqları tərəfindən mənimsənilmiş, bəzən sərv ağacının cizgiləri və ya qırqovul lələyi ilə assosiasiya doğurmuşdu.”(1, s15)

Qocaman usta Sadıx Kərimov adı soyuq metal parçasının ustanın ruhundan qidalanaraq canlanmasından söhbət açır. Kərimov düşünür ki, zərgərlikdə yeni meyllər ortaya çıxsada, milli ənənələr unudulmur, əksinə, daim bu ənənələrə tələbat canlı qalacaq.

Son dövərlərdə bu sənətdə qadın ustaların adları çəkilir. Zərafət və dəbdəbəni özündə birləşdirən zərgərlik qadın toxunuşu ilə daha da gözəlləşir. Mehriban Sadıqova şəbəkə texnikasında işləyən ilk qadın zərgərlərdəndir. Onun yaradıcılığı sözün əsl mənasında buram-buram millilik qoxur. “Qədim zamanlardan bu günlərədək gəlmiş el sənətimizin əsas texnikasını qoruyub saxlamaq şərti ilə inkişaf etdirmək, onu gələcək nəsillərə ötürmək biz sənətkarların borcudur.” - deyə bəhs edən Sadıqova şəbəkənin zəhmət və uzun vaxt tələb etməsindən danışır. Buna baxmayaraq, çəkilən zəhmətə dəyər iş ərsəyə gəlir.

Son zamanlarda minaçılıq istehsalat texnikasına marağın artması Xarıbülbul rəmzi ilə əlaqələndirilir. Otuz il sərt keçən qışdan bahara göz açan Xarıbülbul zəfərimizin ikonası kimi zərgərlikdə özünə inamlı yer tutur. Bununlada minaçılıq şəbəkə istehsalat texnikası kimi aktualıq qazanır. “Mina “səmavi”, “göylərə aid” deməkdir. Emaye şüşə tozu (silis qumu) və metal oksidlərinin qarışığından hazırlanır. Emayənin məqsədi; qiymətli metalların rəngli və gözəl görünməsinə təmin etmək, parlaqlığı artırmaq və ətraf mühit şəraitinin zədələyici təsirlərinə qarşı müqaviməti təmin etməkdir. Aşınmaya, cızılmaya və ləkələnməyə qarşı davamlı, sərt və parlaq səth yaradır. Ən əhəmiyyətli xüsusiyyəti qızıl, gümüş və mis üzərində yapışmasıdır.”(3, s 108-109)

Müasir texnologiya imkan verir ki, tətbiq edilmiş mina ultrabənövşəyi şüalarla qurudulsun. Bununlada proses asanlaşır, maya dəyəri aşağı düşür, keyfiyyətdə isə hər hansı mənfi dəyişikliklər baş vermir. Əvvəlcə bunun üçün karkas hazırlanır, metal qədim kəsmə üsulu ilə təsvirə uyğun olaraq işlənir, boşluqlara mina mayesi doldurulur. Mina qurudulur, qurudulma prosesindən sonra ikinci qatın tətbiq edilməsi daha məqsədəuyğundur. Rənglər saf deyil,

qarışdırılmış rənglərdən istifadə edilir, bu isə quruma müddətini bir qədər uzadır. Bənövşəyi rəngin müxtəlif çalarlarından, mavi və yaşılın sakit tonlarından istifadə edilir.

Cənubi Azərbaycanda bədii silah istehsalı ilə məşhurlaşan şəhərlər sırasında Təbriz və Zəncan xüsusilə seçilirdi. Zərif tərtibatı, zəngin bəzədilmə ilə göz oxşayan silahlar zamanla utilitar funksiyasından uzaqlaşaraq mərasim, qənimət, hədiyyə məqsədli istifadə olunurdu. Səfəvi və Qacar sülalələrinin hakimiyyət illəri silahsızlığın görünməmiş inkişafı ilə xarakterizə olunur, bir sözlə intibah mərhələsi hesab oluna bilər. Azərbaycanın Şimalında Cənubla ayaqlaşır, bu sahədə Lahic ustaları xarüqələr yaradırdılar. Qarabağ, Şamaxı, Zaqatala, Qax, Balakən silah ustalarının toplandığı, məktəblərin yarandığı məkanlar idi.

Çoxəsrlik tarixə malik silah sənətinin bu günümüzdə inkişaf, təbliğ və tədqiqatında böyük rolu olan Emin Məmmədovun həmmüəllifi olduğu “The Azerbaijan Armourer’s Art” (“Azərbaycan silah sənəti”) kitabı genişmiqyaslı tədqiqatın sanballı nəticəsidir. Burada bölgələrə görə ornamentlər, ustaların adları, möhürlər, yazılardan bəhs olunur. Kitabın ingilis dilində nəşr olunması daha geniş oxucu kütləsinə xitab etməsi baxımından əhəmiyyətlidir.

Artıq, Məmmədovun bu sahədə istedadından bütün dünya əgahdır. O, 2021-ci ilin aprelinə UNESCO-nun təşkilatçılığı ilə Parisdə keçirilən “Culture for Peace” (Mədəniyyət sülh naminə) müsabiqəsində birincilik əldə etmişdir.

Məmmədovun əməyinin bəhrəsi olan bədii silahlar Azərbaycan Milli Xalça muzeyinin ekspozisiyasını zənginləşdirir. Bu nümunələr içərisində Şamaxı silahsızlıq ənənələrini yaşadan xəncər diqqəti cəlb edir. Xəncərin qınının yuxarı hissəsi qoruyucu aslanlar, nəbati naxışlarla əhatələnən ibadət edən zadəgan, aşağı hissəsində milli geyimli bəy və gəlin təsvir edilib. Digər bir xəncər Qacar dövrü üçün xarakterik olan xüsusiyyətlərə malikdir. Xəncərin qını və dəstəyi gümüşlə inkrustasiya olunub, xalı təsüratı bağışlayan nəbati naxışlarla zərif bəzənib. Naxışların içindən boylanan yazıdan “Allah türkü qorusun” sözləri oxunur. Xəncərlərin üzərindəki kətəblərə “Emin Məmmədov”, “Azərbaycan” yazıları həkk olunub.

ƏDƏBİYYAT

1. Afət Həsənova. Azərbaycan zərgərlik sənəti Şərqi bədii ənənələri sistemində / Mədəniyyət dünyası. Elmi-nəzəri məcmuə. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, XXII buraxılış, Bakı, 2011, s.12-16
2. Gülzadə Abdulova. Azərbaycan zərgərlik sənətində istifadə olunan əmək alətləri / Milli Azərbaycan tarixi muzeyi. 2008, s.379-388
3. Duru, M. N. & Şaman, N. (2015). Yirminci Yüzyıldan Günümüze Takı. / Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi , (37) , 95-112
4. Şerife Özüdoğru. Anadoluda erken tunç çağından günümüze gümüş takıların tarihi gelişimi içinde ALPU. Takıların değerlendirilmesi. İstanbul, s 127-142
5. <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/vav-anlami-nedir-elif-vav-harfinin-anlami-ile-hikayesi-41940833>
6. <https://m.facebook.com/ABADmerkez/videos/abad%C3%A7%C4%Bm%C4%B1z%C4%B1dahayax%C4%B1ndantan%C4%B1yaq/529952274072864/>

**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
II təhsil ili magistrant
e-mail: maqsudova97@list.ru*

Shabnam Magsudova

**CONTEMPORARY JEWELRY IN THE FOOTSTEPS
OF NINETEENTH-CENTURY TRADITIONS**

The article looks at the development of our centuries-old jewelry art in moderntimes, discusses its commitment to the traditions of the XIX century, notes similarities in production techniques, ornament design. The favorite material of the time is silver, popular techniques are netting and mining. The article also mentions the names and styles of jewelers, who formed a unique line in the light of tradition.

Keywords: *jewelry, silver, netting, mining, nightingale, artistic weapon.*

Шабнам Магсудова

**СОВРЕМЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ ПО СЛЕДАМ ТРАДИЦИЙ
ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА**

В статье рассматривается развитие нашего многовекового ювелирного искусства в новейшее время, рассматривается его приверженность традициям XIX века, отмечаются сходства в технике изготовления, дизайне орнамента. Излюбленный материал того времени — серебро, популярные техники — сетка и добыча полезных ископаемых. В статье также упоминаются имена и стили ювелиров, сформировавших уникальную линию с учетом традиции.

Ключевые слова: *украшения, серебро, сеть, добыча, соловей, художественное оружие.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunub)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 30.03.2022
Son variant 16.05.2022**

GÜNƏL KAZIMOVA*

ELMİRA ŞAHTAXTİNSKAYANIN YARADICILIĞINDA
PLAKAT JANRI

Məqalədə Azərbaycanın qadın rəssamlarından biri olan Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan rəngkarlıq əsərlərində istifadə olunan rənglər araşdırılmış, təhlil edilərək qabarıq üzə çıxarılır. Həmçinin Azərbaycan İncəsənətində qoyduğu izlər barəsində söhbət açılır.

Açar sözlər: Elmira Şahtaxtinskaya, xalq rəssamı, yaradıcılıq, rəssam, fırça, portret, miniatür, cizma, tablo, plakat

XX əsrin II yarısında Azərbaycanda dəzgah qrafikasıyla yanaşı, kitab tərtibatı və dəzgah qrafikası da özünəməxsus mövqə qazanmışdı. Plakat janrını səciyyələndirən əsas xüsusiyyəti onun yığcam, sadə və tez anlaşılan təsvir vasitələrinə malik olmasıdır. Plakat insanları ruhlandırır, onları mübarizliyə səsləyən mübariz janrdır. Rəssamlar bu janrdə Azərbaycanda baş verən ən əlamətdar hadisələri təsvir etmişdirlər.

Aparılan araşdırmalara görə, 1950-ci illərin ortalarından başlayaraq, Azərbaycan plakatının ideya-bədii səviyyəsi yüksəlməyə doğru irəliləmişdir. Elə həmin dövrdən başlayaraq, bayram ab-havasını əsk etdirən, insanları dostluğa, sülhə səsləyən bir sıra plakatlar yaranmağa başladı. Bu dövrlərdə bir sıra tanınmış rəssamlarla yanaşı dövrün istedadlı qrafik ustası Elmira Şahtaxtinskaya da böyük şöhrət, populyarlıq qazanmışdır.

Azərbaycan plakatının inkişafında görkəmli rəssam, qrafika ustası Elmira Şahtaxtinskayanın rolu əvəzolunmazdır. Onun yaratmış olduğu plakatları qısa zaman ərzində geniş şöhrət qazanmışdır.

Elmira Şahtaxtinskaya özünəməxsusluğu, lakonikliyi və bədii obrazlığı ilə seçilən əsərlərini 1950-ci ilin II yarısında yaratmağa başlamışdır. O dövrün gənc plakatistlərindən fərqli olaraq Elmira Şahtaxtinskaya yaradıcılığında sxematizm təsirlərinə, rəsm xətlərinə, hərəkətlərdə suniliyə yol vermir, işinin öhtəsindən peşəkarlıqla gəlirdi. Görkəmli sənətkar yaradıcılığında daim axtarışlar aparmış, yaradıcılığı dövründə özünəməxsus şöhrət qazanmış, göndərilirdi xarici ölkələrdəki sərgilərdə plakatları ilə uğurlar əldə etmişdi. Plakatlarının əsasını sosialist rejminin bədii ifadəsi təşkil etməsinə baxmayaraq, həmin plakatlar səlis ifadə həlli və güclü təsir qüvvəsi ilə diqqəti cəlb edirdi.

Sənətkarın yaradıcılığının ilk dövrlərini, plakatlarının əsasını sosialist realizminin təşkil etməsinin əsas səbəbi onun rus mütəxəsislərindən dərs alması, digər tərəfdən dövrün ideoloji tələblərindən asılı idi.

1950-ci illərin sonlarından başlayaraq Elmira Şahtaxtinskaya yaradıcılığında pambıqçıların, heyvandarların, inşaat işçilərinin əməyinə xüsusi yer vermişdir. Bu silsilədən olan “Bayram şərəfinə - 450000 ton ağ qızıl” (1957) plakatu xüsusi diqqət doğurur.

1960-cı illərdən başlayaraq Elmira Şahtaxtinskaya yaradıcılığını getdikcə inkişaf etdirmiş, öz dəsti-xəttini kamilləşdirmişdir. Yaratmış olduğu plakatları içərisində ən çox kənd təsərrüfatına həsr olunmuş plakatları daha uğurlu alınmışdır. Bu baxımdan, “Daha çox heyvandarlıq məhsulları istehsal edək” (1960), “430000 ton pambıq uğrunda” (1960), “Quşçuluğu inkişaf etdirin” (1961), “Donuzçuluğu inkişaf etdirək!” adlı plakatları daha çox maraq doğurur.

1961-ci ildə keçirilən respublika plakat sərgisində Elmira Şahtaxtinskayanın “XXII qurultayı salamlayıram”, “Vaxtından əvvəl yerinə yetiririk” və “Qayğı ilə böyüdərək” adlı üç plakatu ekspozisiya olunmuşdur. Bu plakatlarda təsvir olunan bütün obrazlar öz ifadəliliyi və

canlı təsviriylə diqqəti cəlb edir.

1963-cü ildə yaratmış olduğu plakatları böyük marağa səbəb olur. Bu silsilədən olan “Bolluq uğrunda”, “Hər hektardan 30 sentner pambıq uğrunda”, “İtkisiz yetişdirərəm”, “Sənaye mərkəzlərinə daha çox süd” adlı plakatlarını xüsusi qeyd etmək olar.

“Hər hektardan 30 sentner pambıq uğrunda” adlı plakatında təsvir edilmiş obrazlar olduqca cazibədar. Burada canlandırılmış ot tayalarının üstündə dayanan qızların simaları, milli geyimləri heyvətəməz canlandırılmışdır.

1950-ci illərin sonu 1960-ci illərin əvvəllərindəki plakatlarının əsas məzmununu zəhmətkeş insanlar, onların səmimi simalarından təşkil olunmuş portretlər təşkil edir.

1970-80-ci illərdə də Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında əmək mövzusunda rast gəlinir. Bu dövr plakatlarında kənd təsərrüfatı zəhmətkeşlərinin əməyini əks etdirən plakatlarla yanaşı, Azərbaycan neftçilərinin, inşaat işçilərinin həyatını əks etdirən plakatlar öz həllini tapır.

Eyni zamanda sənətkarın yaradıcılığında əmək mövzusu ilə yanaşı, dövrün bəşəri mövzusu olan sülh mövzusu da özünəməxsus mövqə tuturdu. Bu mövzuda yaratmış olduğu ilk əsərlərindən biri “Biz sülh və dostluq tərəfdarıyıq” adlı plakatı olmuşdur. Yaradıcılığının ilkin dövrlərinə təsadüf etməsinə baxmayaraq, yüksək peşəkarlıqla yerinə yetirilmişdir.

Bu mövzuda yaradıcılığının ilkin dövrlərinə təsadüf edən digər əsərlərdən biri də “Hər şey sənin üçün” adlı plakatı olmuşdur. Əsərdə təsvir olunan əlvan rənglər insanlara xoş təəssürat bəxş edir.

Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında faşist Almaniyası üzərində Böyük qələbəyə həsr olunmuş plakatlar silsiləsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Sözügedən silsilə əsərlər : “Yalnız sülh üçün”, “Sovet əsgərinə eşq olsun”, “Bizə sülh lazımdır”, “Sülhün əldə olunmasında mənim xidmətim” adlı plakatları daxildir. Bu plakatlar içərisində “Bizə sülh lazımdır” adlı plakatı böyük maraq doğurmuşdur. Əsərdə iki əkiz övladı ilə təsvir olunan ananın simasında xoşbəxtlik və ürək yangısı çox bariz şəkildə təsvir edilmişdir.

Eyni zamanda rəssamın yaradıcılığına sülh mövzusunda olan silsilə əsərlərinə Yaxın Şərqdə baş verən münaqişələrə həsr olunmuş əsərlərini də daxil etmək mümkündür. Rəssamın yaratmış olduğu “Yaxın Şərq problemi təxirə salınmadan həll olunmalıdır” adlı plakatı Yaxın Şərqdə baş vermiş ilk əsəri kimi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsərində də Elmira Şahtaxtinskaya ana obrazından məharətlə istifadə etmişdir. Digər plakatlarında olduğu kimi, bu plakatda da ana obrazı vasitəsilə insanların ağrı, acısını, baş verən dağıntıların insan həyatına təsirini məhz bu obraz vasitəsilə ötürə bilmiş, sülh istəklilə bütün xalqların ürək sözlərini söyləyə bilmişdir.

Yaxın Şərq mövzusunda həsr olunmuş digər təsirli əsərlərinə “Təcavüzə son qoyaq – mədəniyyəti qoruyaq”, “Yer üzünün insanları! İmkan verməyin” adlı plakatlarını da daxil etmək olar.

Sülh mövzusunda yaratdığı digər əsərləri 1970-ci illərin sonu, 80-ci illərin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövrdə yaratdığı ən maraqlı əsərləri içərisində “Neytron bombaya – Yox!”, “Sənə dinc həyat” adlı plakatlarını xüsusi vurğulamaq lazımdır. Bu plakatları sujet həllinə, obrazların orijinallığına görə hələ də öz aktuallığını qoruyub saxlamışdır. Adları çəkilən plakatlarda əvvəlkilərdən fərqli olaraq, əsərin əsas qəhrəmanı ana obrazı deyil, bu dəfə körpə uşaqlar olmuşdur. Elmira Şahtaxtinskayanın plakatlarında sülh mövzusu ilə yanaşı ekoloji mövzularda da geniş yer verilmişdir. Rəssamın bu silsilədən olan plakatları içərisində “Bu, sən deyilsənmi?”, “İnsan, həyatı yer üzündə qoru”, “İnsanın sağlamlığı və ətraf mühiti ayrılmazdır”, “Bakı ən yaşıl, ən gözəl olacaqdır” adlı plakatları özünəməxsus yer tutur. Bu əsərlərin əsas məğzi yer kürəsinin, təbiətin qorunmasını təbliğ etmək idi.

Rəssamın istər sülh, istərsə də ekoloji mövzuda yaratmış olduğu əsərlər yarım əsr keçməsinə

baxmayaraq öz aktuallığını hələ də qoruyub saxlaya bilmişdir.

Elmira Şahtaxtinskaya eyni zamanda müxtəlif bayramlara, idman, bilik və s. mövzulara həsr edilmiş plakatlar yaratmışdır. Bu mövzuda 1957-ci ildə yaratdığı “Festival gənclik bayramıdır” adlı plakatu öz peşəkar həlli ilə maraq doğurur. Bundan başqa rəssamın yaratmış olduğu “Qalib gəlməyi bacar”, “Su idmanı ilə məşğul ol!” , “Yeni rekorda”, “Oxumaq, oxumaq, yenə də oxumaq” plakatlarında da böyük səmimiyyət aydın ifadə olunur.

1960-80-ci illərdə Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığında kommunist partiyasına, eyni zamanda Sovet hökumətinin güc və qüdrətinə həsr olunmuş kompozisiya və rəng həlli baxımından bir-birindən fərqlənən bir sıra əsərlər yaratmışdır. “Kommunist partiyasının rəhbərliyi altında kommunizm qələbəsinə doğru” , “ Yubiley şərəfinə”, “Bizim niyyət və fəaliyyətimiz – Vətənə, partiya!” , “Bütün zirvələri fəth edərək”, “Sovet Azərbaycanının 60 yaşı var”, “Bakı gözəl şəhərdir”, “Bizim məqsədimiz möhkəm sülhdür” plakatlarını bu silsiləyə aid etmək olar.

Adları çəkilən plakatlar içərisində “Sovet Azərbaycanının 60 yaşı var” adlı plakatu böyük maraq doğurur. Bu plakatda qırmızı fonda kifayət qədər real işlənmiş, açmış çiçək görürük. Bu təsvirdə müxtəlif rəng çalarlarında istifadə olunmuşdur. Açmış gülün təsviri günü-gündən çiçəklənən, inkişaf edən Sovet Azərbaycanını təmsil edir.

Bütün bu faktlardan belə qənaətə gəlmək olar ki, 1980-ci illər rəssamın yaradıcılığının zirvə dövrü olmuşdur.

Belə ki, rəssamın bu dövr yaradıcılığına yeni tendensiya və yanaşma - plakatu tarixiləşdirmək və onun yenidən mənalandırmaq xas və səciyyəvidir.

Elmira Şahtaxtinskayanın 40 illik yaradıcılıq dövründə elə bir əsəri yoxdur ki, orada ən əsas məsələ mövzuya səmimi bağlılıq olmasın. Rəssamın qeyd dəftərində belə bir sətirlərə rast gəlinmişdir: "Səmimilik - incəsənətdə, xüsusilə plakatda məsələnin uğurla həll edilməsinin rəhmidir. Öz ideyalarında möhkəm və səmimi olmayan rəssam tamaşaçılarını inandıra bilməz - bu, əsas amildir".

40 illik yaradıcılığı dövründə rəssam 100-dən artıq plakat ərsəyə gətirmişdir. Bu plakatlarda əsas mövzu sülh, əmək, insanın fiziki və mənəvi inkişafı olmuşdur. Bununla belə rəssam yaratdığı bu plakatlar vasitəsilə hamımızı ətrafımızda baş verən hadisələrə qarşı şəxsi məsuliyyət daşımağa çağırmışdır.

Ümumilikdə, yuxarıda təhlil olunan, qeyd edilən plakatlar özünəməxsus ifadə, orijinal həll, güclü bədii təsir qüvvəsinə malikdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Elmira Şahtaxtinskayanın yaradıcılığı, onun əsərləri doğma vətəni ilə yanaşı ölkələrin muzey, qaləriya və şəxsi kolleksiyalarında saxlanılır, Oktay, Xalq Cəbhəsi qəzeti, 31 oktyabr 2012
2. Elmira Şahtaxtinskaya, Bakı; Şərq-Qərb, 2013, 150 s.
3. Qacar G., Qorçu T., Sadıqzadə A. Elmira Şahtaxtinskaya, Bakı; XXI-Yeni Nəşrlər Evi, 2001, 176 s.
4. Şahtaxtinskilər Muzeyi yenidən qurulub, İki Sahil qəzeti, 25 noyabr, 2017
5. “Azərbaycan təsviri sənəti” Müəllif heyəti: Tərhanov M., Əfəndiyev R.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq
Akademiyaşının magistrantı
e-mail:gunelkazimova1995@gmail.com*

Gunel Kazimova

CREATION OF ELMIRA SHAHTAKHTINSKAYA POSTER GENRE

The article explores, analyzes, and makes clear the colors used in the works of Elmira Shakhtakhtinskaya, one of the female artists of Azerbaijan. It also talks about the tracks he has made in Azerbaijani art.

Keywords: *Elmira Shakhtakhtinskaya, folk artist, creativity, artist, brush, portrait, miniature, drawing, chart, poster*

Гюнель Казимова

ТВОРЕНИЕ ЭЛЬМИРЫ ШАХТАХТИНСКОЙ ЖАНР ПОСТЕРА

В статье исследуются, анализируются и разъясняются цвета, использованные в работах Эльмиры Шахтахтинской, одной из женщин-художников Азербайджана. В нем также говорится о треках, которые он сделал в азербайджанском.

Ключевые слова: *Эльмира Шахтахтинская, народный художник, творчество, художник, кисть, портрет, миниатюра, рисунок, графика, плакат*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.04.2022

Son variant 23.05.2022

ŞƏBNƏM ŞİRİNOVA*

MUĞAMLARIN NOTA SALINMASININ TARİXİ ƏHƏMİYYƏTİ

Verilmiş məqalədə muğamların nota salınmasından bəhs edilir. Müəllif muğam sənətinin, eləcə də digər şifahi-professional musiqi janrının dərinədən hərtərəfli öyrənilməsi və tədqiqi üçün onların not sistemi ilə yazılmasının böyük əhəmiyyətindən və təəssüf ki, indiyə qədər muğamların not sistemi ilə yazılmamasından bəhs edir. Məqalədə göstərir ki, muğamların nota köçürülməsi gənc nəsə çatdırılmasında böyük rol oynayır.

Açar sözlər: *Musiqi, muğam, bəstəkar, notlaşdırma, xalq musiqisi, professional, not sistemi.*

Muğamların nota salınması bir çox alimlərimizin diqqət mərkəzində olmuşdur. Muğamların nota salınması haqda professor Ramiz Zöhrabov "Muğam" əsərində yazır: "Muğam sənətinin, eləcə də digər şifahi-professional musiqi janrının dərinədən hərtərəfli, elmi surətdə öyrənilməsi və tədqiqi üçün onların not sistemi ilə yazılmasının böyük əhəmiyyəti vardır" [2]. Doğrudan da, professor Ramiz Zöhrabovun fikirlərində böyük həqiqət vardır. Muğamların nota salınması çox çətin və məsuliyyətli bir işdir.

Not yazılarının təkmilləşməsi sahəsində apardığımız axtarışlar XIX əsrdə də davam etmişdir. Xorəzm makomları 1886-cı ildə Niyazi Mirzəbaşı Kamil tərəfindən on yeddi sətirli tonbir tabulaturası vasitəsilə yazılmış və XIX əsrdə V. Babayev onları müasir not sistemində köçürmüşdür.

Muğamların nota salınması 1920-ci illərdə həyata keçirilməyə başlamışdır. 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov və Müslüm Moqaməyev tərəfindən Azərbaycan türk el nəğmələri məcmuəsi çap olunmuşdur. Bu məcmuəyə Cabbar Qaryağdı oğlunun ifasından 33 xalq mahnısı nota yazılmışdır. Azərbaycanda ilk dəfə olaraq muğamın nota köçürülməsi işi ilə Müslüm Moqaməyev məşğul olmuşdur. O, 1928-ci ildə Qurban Pirimovun ifasında "Rast" muğamını nota salmış, lakin çap edilməmişdir. Muğamların nota salınmasında Azərbaycan bəstəkarlarının böyük əməyi vardır. Muğamların nota köçürülməsi sahəsində Niyazinin də adı qeyd edilməlidir. Niyazi "Rast" sinfonik muğamı üzərində işləyərkən, öz not yazılarından istifadə etmişdir. Həmin əlyazmalar Niyazinin ev muzeyində saxlanıldığı məlumdur.

1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərliyi ilə yaranmış elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin əməkdaşları tərəfindən də xalq musiqi nümunələrinin toplanması sahəsində mühüm işlər görülmüşdür. Həmin kabinetin rəhbəri Bülbül işləri elə səmərəli qurmağa nail olmuşdur ki, ekspedisiyalardan toplanan xalq musiqi nümunələri həyata qaytarıldı.

Bülbül yazırdı ki, muğamatı, istərsə də xalq havalarını nota yazarkən qarşıya aydın məqsəd qoyulmalıdır. Birincisi nota yazılmış havalar musiqişünas və bəstəkar üçün material olsun. Bəstəkar həmin yazıları genişləndirsin, öz yaradıcılığında istifadə edərək, həmçinin məktəblər üçün dərsliklər yaratsın. İkincisi, bu not yazılarında klublarda, dərnlərdə, ümumiyyətlə, piano olan yerdə musiqi həvəskarları çala bilsin. Üçüncüsü, bu yazılardan tədris materialı kimi məktəblərdə tələbələr istifadə edə bilsinlər, çalışsınlar və s. Dördüncüsü, bu yazılar tarix etibarlı ilə qiymətli olub, xalqımızın mədəni inkişafını göstərə bilsin.

Elmi-tədqiqat Musiqi kabinetinin fəaliyyəti dövründə və sonrakı illərdə kabinetdə toplanan materiallar və səs yazıları əsasında bir sıra not yazı məcmuələri meydana gəlmişdir. Bunlardan Səid Rüstəmovun "50 Azərbaycan xalq mahnısı", "Azərbaycan rəqs havaları",

"Azərbaycan aşıq mahnıları ".S.Rüstəmov,F.Əmirov və T.Quliyevin not yazılarını əhatə edən və Bülbülün redaktəsi ilə çap olunmuş "Azərbaycan xalq mahnısı "məcəmülərini göstərə bilərik.

Bülbülün təşəbbüsü ilə gənc musiqiçilər T.Quliyev və Z.Bağirov tərəfindən bir ay içərisində üç muğam dəsgahı nota yazılmış və nəşr edilmişdir.Bu da milli musiqişünaslığın inkişafında irəliləyişə doğru mühüm addım idi .

Q.Qarayev Azərbaycan muğamlarının Tofiq Quliyev və Zakir Bağirov tərəfindən nota köçürülməsini yüksək qiymətləndirdirdi,çünki o zamana qədər belə bir fikrə haqq qazandırmaq istəyirdilər ki ,mürəkkəb intonasiya əsasına və sərbəst metro-ritmik ölçüyə malik muğamların nota köçürülməsi qeyri-mümkündür.Rus musiqişünası V.Vinoqrodov da Azərbaycan muğamının nota salınmasını və nəşrinin elmi əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirərək qeyd edirdi ki,bunları təhlil edərkən yaddan çıxarmaq olmaz ki, bu muğamlar başqa ifalardan,məsələn Qurban Pirimovun ifasında ilk mətbuat variantdan xeyli fərqlənsə də hər iki tarzənin intonasiya ardıcılığında ümumi cəhətlər çoxdur.Bizcə, bu fikirlər muğamların not yazı variantlarının təhlili zamanı çox əhəmiyyətlidir.

Professor Ramiz Zöhrabov muğamların nota yazılmasının və nəşr olunmasının muğamların tarixi cəhətdən öyrənilməsində və Azərbaycanın şifahi ən-ənəyə əsaslanan professional musiqinin tədqiqində böyük əhəmiyyətini qeyd edir. O, yazır ki, görkəmli bəstəkarlar, Q.Qarayev F.Əmirov, T.Quliyev, Z.Bağirov və başqaları tanınmış xanəndələr Seyid Şuşinskiyin, Cabbar Qaryağdıoğlunun, Zülfi Adıgözəlov və tarzən Qurban Pirimov kimi ustadların ifasında muğam və təsnifləri nota salmışlar [4]. Bu da təsadüfi deyil. Doğrudan da bu ustadlar xalqımızın klassik musiqisini, onun muğamların bütün şöbə və guşələri ilə hafizələrində yaşadıb bizə çatdırmışlar. Beləliklə,1950-ci illərin əvvəllərində şifahi ənənəli xalq və professional musiqinin ayrı-ayrı janrlarına aid nümunələrin nota salınması və məcmuə şəklində nəşrə alınması çox genişlənidir.

Muğamın nota salınması işinin yeni mərhələsi 1960-1970-ci illərə təsadüf edir. Bu illərdə bəstəkar Nəriman Məmmədovun muğamların nota yazıb nəşr etdirməsi diqqətə layiqdir.

Bəstəkar Nəriman Məmmədovun nota saldığı muğamlar"Cahargah"və "Humayın","Rast"və "Şahnaz","Segah-Zabul"və"Rahab"instrumental şəkildə "Cahargah","Rast" volal instrumental şəkildə not yazılarıdır.

Lakin N.Məmmədov instrumental muğamların not yazılarına da bir sıra təsnif və rəngləri daxil etmişdir.

Bəstəkar muğamları görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovun ifasından,vokal-instrumental muğamları isə Bəhram Mənsurovun, xanəndə Hacıbaba Hüseynovun ifasından nota salmışdır.N.Məmmədovun əsas məqsədi təkcə muğamın texniki cəhətdən mexaniki olaraq üzünü köçürməkdən ibarət olmamışdır.O, dəsgahın əsas şöbə və guşələrini nota salmağı və müxtəlif ifaçılar tərəfindən əks etdirməyə çalışmışdır.

N.Məmmədov 1978-ci ildə çap olunmuş "Rast" muğam dəsgahının not yazısında daha mürəkkəb bir məsələni -tarda səslənən və muğamatı rəvnəqləndirən dördüdəbir tonları da göstərməyi qarşısına məqsəd qoymuş və buna nail olmuşdur.Not yazısında dördüdəbir tonların qeyd olunması üçün müəllif bir neçə şərti işarədən istifadəni də tövsiyə edir. Bu baxımdan son dövrlərə aid muğamların not yazıları sırasında Arif Əsədullayevin tarzən Elxan Müzəffərovun ifasından yazdığı "Bayatı Şiraz" və "Humayın", "Rast" və "Cahargah", "Şur", "Şüştər" və "Zabul segah" instrumental muğamlarının not nəşrləri xüsusi yer tutur. A.Əsədullayevin notlaşdırdığı ayrı-ayrı muğamlar müxtəlif illərdə dərs vəsaiti kimi çap edilmişdir və hal-hazırda həm Bakı Musiqi Akademiyasında ,həm də Azərbaycanın Milli Konservatoriyasında musiqişünaslıq və bəstəkarlıq şöbəsində muğam tədrisi üçün zəruri amilə çevrilmişdir. Eyni zamanda həmin not yazıları" Azərbaycanın xalq musiqisinin intologiyası"

da nəşr olunmuşdur. Muğam dəsgahları və kiçik həvmlı muğamların nota yazılması ilə yanaşı ,muğamla bağlı digər janrların -rənglərin,təsniflərin və zərbi muğamların da not yazılarının meydana gəlməsi əlamətdardır. Bu baxımdan S.Rüstəmovun iki dəftərdən ibarət "Azərbaycan xalq rəqsləri"və Ramiz Zöhrabovun "Azərbaycan təsnifləri" məcmuələrində biz "Rəhab" muğamının rənglərinə və təsniflərinə rast gəlirik [6]. Rəhab rəqsləri Əhməd Bakıxanovun ifabilıq ənənəsinə uyğun olub,onun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının ifasında səsləndirilmişdir. Məcmuədə "Rəhab" başlığı altında "Rəhab -I Rəhab -II və Ovşarı" rəngləri yer almışdır ki, Azərbaycan muğamlarının, o cümlədən "Rəhab"muğamının rəng və təsniflərin bir neçə variantda not yazıları mövcuddur. Bu not yazıları müxtəlif bəstəkarlar və musiqişünaslar tərəfindən müxtəlif ifalarda həyata keçirilmişdir.

Məqələmizdə muğamların nota alınması ilə bağlı məsələlərdən qısaca bəhs etdik. Gələcək tədqiqatlarımızda bu istiqamətdəki araşdırmalarımızı davam etdirəcəyik.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyli Ü.Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları.Bakı,Yazıçı,1985
2. Zöhrabov R.A.Muğam.Bakı,Azərnəşr,1991
3. Kərimli S.Qrammofon valları -səs yaddaşımız.Bakı,2010
4. İsmayılov M.S.Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı,İşiq,1984.
5. Bədəlbəyli Ə.B.İzahlı monoqrafik lüğəti.Bakı, Elm 1969.
6. Bakıxanov T.Ə."Rəhab"muğamının qısa tarixi// Musiqi dünyası jurnalı. Bakı, № 1, 2008.

**Naxçıvan Dövlət Universitetinin baş müəllimi,
e-mail:shirnova.sh@gamil.com*

Shabnam Shirinova

HISTORICAL SIGNIFICANCE OF NOTATING MUGAMS

The given article talks about notation of mughams. The author talks about the great importance of writing them with a notation system for the in-depth study and research of mugham art, as well as other oral-professional music genres, and unfortunately, mughams have not been written with a notation system until now. The article shows that , transferring mughams to music plays a big role in conveying them to the younger generation.

Keywords: *Music, Mugham, composer, notation, folk music, professional, notation system.*

Шабнам Ширинова

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ МУГАМОВ

В данной статье речь идет о нотации мугамов, автор говорит о большом значении их записи с нотной системой для углубленного изучения и исследования мугамного искусства, а также других устно-профессиональных музыкальных жанров, и, к сожалению, мугамы нотной системы до сих пор не писались. В статье показано, что перенос мугамов на музыку играет большую роль в донесении их до подрастающего поколения.

Ключевые слова: *Музыка, мугам, композитор, нотация, народная музыка, профессионал, нотная система.*

(Sənətşünalıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.04.2022

Son variant 23.05.2022

UOT 78

GÜNAY İSMAYILOVA*

MUSİQİ DƏRSLƏRİNİN FORMALAŞMASINDA GƏNC NƏSLİN TƏRBIYƏVİ İMKANLARI

Məqalədə gənc nəslin formalaşmasında onların musiqi biliyini genişləndirmək, zövqlərini tərbiyə etmək, şagirdləri musiqi dinləməyə hazırladırmaqdır. Gənc nəslin formalaşmasında tərbiyəni inkişaf etdirmək işində musiqi xüsusi rol oynayır. Musiqinin tərbiyəvi rolu haqqında görkəmli bəstəkarlar çox gözəl demişdilər. Musiqi uşaq və yeniyetmələrin emosional aləminin bütün zənginliklərini açmağa imkan verir. Musiqi tərbiyəsi üzrə uşaqlarla aparılan müntəzəm tədbirlər onlarda musiqi əsərlərinin məzmunu, forması haqqında ilkin təsəvvürlərin formalaşmasına kömək göstərir.

Açar sözlər: Musiqi, məktəb, incəsənət, musiqi tərbiyəsi, bədii zövq, dərslik, musiqi qabiliyyəti.

Musiqi incəsənətin ən qüvvətli təsir gücünə malik vasitələrindən biridir. O, insanın hissələrinə güclü təsir göstərərək bir sıra nəcib mənəvi sifətlərin yaranmasına səbəb olur. Həyata yenidən qədəm qoymuş körpə də məhz musiqi ilə -ana laylası ilə sakitləşir. Ən ağır döyüşə gedən döyüşçü isə musiqidən güc, qüvvət alır, Bəli musiqini, hamı sevir. Musiqi! Gözəl, qəlb oxşayan səslər xəzinəsi! Bəlkə də ...Sirlər xəzinəsi. Doğrudan da musiqini sirlər xəzinəsi adlandırmaq olar. O, təkcə insanlara deyil, digər canlılara və hətta bitkilərə belə güclü təsir göstərmək qabiliyyətinə malikdir.

Dünyanın bir çox ölkələrində əzəmətlə səslənən doğma Azərbaycan musiqisini xalqımız çox sevir və onu yüksək qiymətləndirir. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli, nəhəng simaları Nizami, Fizuli və eləcə də bir çox başqalarının əsərlərində musiqi haqqında tez-tez danışılır və yüksək qiymətləndirilir. Musiqini hamı sevir. Aydın ki, hər bir xalqın musiqisi ona doğma və əzizdir. Bütün bunlardan başqa musiqi həm də tərbiyə vasitəsidir. Məhz buna görədir ki, dünyanın ən böyük pedaqoqları musiqi tərbiyəsi məsələsinə xüsusilə böyük əhəmiyyət vermişlər. Qədim yunanların pedaqojika nəzəriyyəçilərindən biri Platona görə uşaqlar 7–12 yaşlarında dövlət məktəblərinə getməli, orada oxu, yazı, hesab fənləri ilə yanaşı musiqi və nəğmə də öyrənməlidirlər.

Azərbaycan xalqının görkəmli maarif və ictimai xadimləri də həmişə gənc nəslin musiqi tərbiyəsinə böyük əhəmiyyət vermişlər. Onlar ümumiyyətlə musiqini şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafı üçün qüvvətli təsir gücünə malik vasitələrindən biri kimi yüksək qiymətləndirmişlər. Ancaq təlim fənni kimi bu tərbiyənin ən qüdrətli vasitəsi musiqi, təsviri incəsənət və ədəbiyyatdır. Gənc nəslin estetik tərbiyəsinin inkişaf etdirmək işində musiqi xüsusi rol oynayır. Musiqi səs incəsənəti, təfəkkürün səs obrazıdır. Həyat varlığını xoş təranələr, bədii obrazlar vasitəsilə əks etdirən musiqi tarix bəşəriyyətin ictimai ideya və mədəni tərbiyəvi bir amili olaraq inkişaf etmişdir. Musiqi böyük emosional təsir qüvvəsinə malik sənətdir, insanların ideya etiqağını, əxlaqi və estetik ideallarının formalaşmasında mühim vasitədir.

Böyük pedaqoqlar şagirdlər arasında həmrəylik yaratmaq və eləcə də şagirdlərin bədii zövqlərini düzgün tərbiyələndirmək işində musiqini çox mühüm vasitələrdən biri kimi yüksək qiymətləndirmişlər. Musiqi nəinki şagirdlərin estetik tərbiyəsinə xidmət edir, o, həmçinin şagirdlərin əqli, əxlaqi və fiziki tərbiyəsində də mühüm rol oynayır [3].

Görkəmli maarifpərvər, alim və ictimai xadim olan Həsənbəy Zərdabi gənc nəslin,

eləcə də ümumiyyətlə geniş kütlələrin musiqi tərbiyəsi məsələləri ilə xüsusilə maraqlanmış və bu sahədə xeyli iş görmüşdür. Zərdabi millətin inkişafından bəhs edərkən 1877-ci ildə “Əkinçi” qəzetinin 18-ci nömrəsində yazırdı: “Mahnı vacibi şeydir ki, binaən onun mənasını yaxşılaşdırmaq səyinə düşmək lazımdır. Hər taifənin vətəndarlıq və millətin keçmişdə olan yaman və yaxşı günlərini şərh edən mahnıları olur [2].

Gənc nəslin musiqi tərbiyəsi hazırda böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ümumtəhsil məktəblərimizdə şagirdlərin musiqi tərbiyəsinin əsas növü musiqi fənnidir. Onlar məktəbdə məhz bu fənn vasitəsilə Azərbaycan musiqisinin fəxri Üzeyir Hacıbəyovla, onun ecazkar musiqisi ilə, habelə Motsart, Bethoven, Qlinka, Caykovski kimi klassik bəstəkarların ölməz əsərləri ilə tanış olurlar. Məhz buna görə də ümumtəhsil məktəblərinin I-IV siniflərində musiqi fənninin yüksək səviyyədə tədrisi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ümumtəhsil məktəblərinin I-IV sinifləri üçün hazırlanmış musiqi proqramına bəstəkarların ən yaxşı vokal və instrumental əsərləri daxil edilmiş, asandan cətinə, sadədən mürəkkəbə prinsipi əsas götürülmüşdür. Proqrama daxil edilmiş mahnılar şagirdlərin yaş xüsusiyyətinə və səs diapazonuna uyğun seçilmişdir. Proqrama tədris ilinin I və II yarısında öyrədiləcək mahnılar siyahısından başqa “Əlavə siyahı” başlığı altında da çoxlu mahnılar daxil edilmişdir. Bu mahnıları isə sinifdən kənar musiqi məşğələlərində öyrətmək məsləhət görülür.

Ümumtəhsil məktəblərimizdə tədris edilən musiqi fənninin tədrisində aşağıda qeyd edilən vəzifələr əsas tutulmalıdır:

1. Şagirdlərdə Vətənə məhəbbət hissini tərbiyə etmək, musiqi sənətini onlara sevdirmək.

2. Şagirdlərin musiqi görüşünü genişləndirmək, bədii zövqlərini tərbiyə etmək, onlarda musiqiyə maraq oyatmaq.

3. Şagirdlərin musiqi dinləmə qabiliyyətlərini inkişaf etdirmək və ilk dərstdən etibarən onlara mahnı oxumaq vərdişləri aşılamaq, şagirdlərdə öz səslərinə qarşı qayğılı münasibət tərbiyə etmək.

4. Çalğı alətinin müşayiəti olmadan (“a kapella”) və ya çalğı alətinin müşayiəti ilə şagirdləri birsəsli və ikisəsli mahnı oxumağa alışdırmaq.

Ümumtəhsil məktəblərimizdə (eləcə də ibtidai məktəbdə) musiqi fənni üç mərhələ üzrə tədris olunur.

1. Xorla oxumaq

2. Musiqi savadı

3. Musiqi dinlənilməsi

Xorla oxumaq – Xorla oxumaq məktəbdə musiqi tərbiyəsinin ən kütləvi növüdür. Ümumtəhsil məktəblərimiz peşəkar müğənnilər yetişdirmək vəzifəsini qarşıya məqsəd qoymasa da, musiqi dərsləri ilə respublikamızda xor mədəniyyətinin kütləvi inkişafına kömək etməlidir.

Xorla oxuma prosesində şagirdlər vokal vərdişlərinə malik olmaqdan başqa, həm də kollektivçilik ruhunda tərbiyə olunurlar. Odur ki, xorla oxumaq musiqi fənninin əsasını təşkil edir.

Musiqi savadı – Musiqi savadının tədrisində məqsəd şagirdlərə ilk nəzəri musiqi məlumatı, musiqi əsərinin quruluşu, eləcə də musiqinin ifadə vasitələri haqqında müəyyən məlumat verməkdən ibarətdir. Dərsin bu mərhələsində not savadı əsas yer tutur. Şagirdlərin dərsin bu mərhələsində həmçinin tədris mahnının notla yazılışı ilə də tanış olur, kiçik musiqi parçalarını notla oxuyurlar [5]. Musiqi savadı xüsusilə mahnını öyrənib yadda yaxşı saxlamağa kömək edir. Şagirdlər musiqi haqqında daha şüurlu və aydın təsəvvürə malik olurlar. Musiqi savadı öyrədilən zaman şagirdlərin musiqini dərk etmək

qabiliyyətlərinin inkişaf etdirilməsi üzərində müntəzəm olaraq iş aparılmalıdır. Notun öyrədilməsi həmişə mahnının öyrədilməsi ilə sıx əlaqədə olmalıdır.

Musiqi dinlənməsi (yaxud musiqi ədəbiyyatı) – Musiqi ədəbiyyatı ilə şagirdləri tanış etməkdən məqsəd onların musiqi biliyini genişləndirmək, zövqlərini tərbiyə etmək, şagirdləri musiqi dinləməyə hazırlamaqdır.

Musiqi dərsləri şagirdlərin bədii zövqünü inkişaf etdirir. Burada hər mahnı, hər melodiya şagirdlərdə Vətənə məhəbbət, cəsurluq, qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, doğruluq, əqidə saflığı kimi müsbət keyfiyyətlər aşılayır. Deməli, musiqi təlimi tərbiyə işinin kompleks şəkildə həyata keçirməyə imkan verən əsas vasitələrdəndir.

Elmi texnikanın, mədəniyyətin son dərəcə sürətlə inkişaf etdiyi bir dövrdə, yüksək şüurluğunu, incə zövqü, mənəvi zənginliyi əxlaqi saflığı, fiziki kamilliyi ahəngdar surətdə özündə birləşdirən yeni insan tərbiyə etməyi ön plana çəkmişdir.

Musiqi dərslərində öyrədilən mahnı və melodiyalar təkcə şagirdlərinestetik tərbiyəsinə deyil, həm də əxlaqına müsbət təsir edir. Hər bir mahnı öz mövzusunda tərbiyəedici xarakterə malik olur.

Musiqi müəllimləri dərslərin keyfiyyətini daha da yüksəltmək üçün müvafiq əyani vəsaitlərdən, texniki vəsaitlərdən, ən başlıcası isə musiqi alətlərində ustalıqla istifadə etməlidirlər. Bəzən müəllim materialı yaxşı aydınlaşdırır, lakin musiqi alətindən istifadə etmir. Bu isə dərslərin olduqca maraqsız və sönük keçməsinə səbəb olur. Bu bir həqiqətdir ki, dərslərin məzmunlu keçməsində musiqi alətinin rolu çox böyükdür.

Musiqi və nəğmə dərslərilə əlaqədar metodik kömək göstərilir. Bu məqsədlə onlar proqramda nəzərdə tutulmuş bəzi çətin mahnıların öyrənilməsinə əyani olaraq nümayiş etdirir.(həmin mahnıların notdan istifadə etmək qaydaları aydınlaşdırır).Musiqi alətindən istifadə etməyin yollarını öyrədir, musiqi savadı barədə bəzi metodik göstərişlər verir, habelə musiqi alətində olan yeniliklər (yeni musiqi əsərlərinin dinlənməsi və onlardan musiqi dərslərində istifadə olunmasına aid söhbətlər aparılır) barədə məlumatlar verilir. Bu təşəbbüs ibtidai siniflərdə nəğmə və musiqi dərslərinin yüksək səviyyədə keçməsinə və şagirdlərin estetik tərbiyəsinə kömək edir.

Bu metodla şagirdlərə musiqi savadına, musiqi ədəbiyyatına aid məlumatların verilməsinə də az vaxt sərf olunur və keçilən mövzu yaxşı mənimsənilir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Azərbaycan Respublikası məktəblərinin təhsil standartları. Bakı, 2000.
- 2.Bədəlbəyli Ə. Musiqi haqqında söhbət. Bakı, 1969.
- 3.Sadıqov F.B. Pedaqogika (dərslərin vəsaiti) .Bakı, Adiloğlu, 2012.
- 4.Quliyev S. Musiqi və onun tədrisi metodikası. Bakı,1978
- 5.Quliyev D. Musiqi. Bakı, 1979.

**Naxçıvan Dövlət Universitetinin baş müəllimi,
e-mail:ismailova_g@mail.ru*

Gunay Ismailova

EDUCATIONAL OPPORTUNITIES OF THE YOUNG GENERATION IN THE FORMATION OF MUSIC LESSONS

In the article to expand their musical knowledge in the formation of the younger generation. To cultivate their tastes, to prepare students to listen to music. Music plays a special role in the development of education in the formation of the young generation. Prominent composers spoke beautifully about the educational role of music. Music allows children to discover all the richness of their emotional world.

Keywords: *music, school, art, music bag, artistic taste, textbook, musical ability.*

Гюнай Исмаилова

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ УРОКОВ МУЗЫКИ

Целью статьи расширить музыкальные знания молодого поколения, развивать свои вкусы, чтобы подготовить студентов, чтобы слушать музыку. Музыка играет особую роль в формировании молодого поколения и в развитии образования. Известные композиторы очень хорошо сказали о воспитательной роли музыки. Музыка позволяет обнаружить все богатство эмоционального мира детей и подростков. Регулярные мероприятия с детьми по музыкальному воспитанию. Содержание музыкальных произведений в них. Помогает сформировать начальные представления о форме.

Ключевые слова: *Музыка, школа, искусство, музыкальное образование, художественное удовольствие, учебник, музыкальные способности.*

(Sənətşünalıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.04.2022

Son variant 23.05.2022

KƏMALƏ MUSTAFAYEVA*

BAYRAM HACIZADƏNİN YARADICILIĞINDA
MÖVZU MÜXTƏLİFLİYİ

Məqalədə, karikaturaçı rəssam Bayram Hacızadənin respublika dövrü mətbuatında dərc edilmiş, eləcə də beynəlxalq karikatura müsabiqələrində və sərgilərdə nümayiş olunmuş karikaturalarının mövzu müxtəlifliyindən və rəngarəngliyindən bəhs edilir. Rəssamın, cəmiyyətdə mövcud olan əyintilərin, çeşidli problemlərin işıqlandırılması istiqamətində səmərəli fəaliyyəti qeyd olunur. Məqalədə, rəssamın çoxşaxəli yaradıcılığı, fəaliyyətinin müxtəlif dövrlərində işləyib hazırladığı müxtəlif mövzulu karikaturaları və satirik rəsmləri təhlil edilir.

Açar sözlər: karikatura, mövzu rəngarəngliyi, əyintilər, tənqid, ifşa, qrotesk, satirik jurnal, yaradıcılıq, rəssam.

Özündə zəngin karikatura ənənələrini yaşadan Azərbaycan satirik qrafikası və satirik mətbuatı sahəsində məhsuldar fəaliyyəti ilə seçilən, yaradıcılıq axtarışları prosesində bədii yetkinlik mərhələsinə çatmış rəssamlarımızdan biri də əməkdar incəsənət xadimi Bayram Hacızadədir. Bütün yaradıcılığı boyu vətənpərvərlik və dövlətçilik prinsiplərinə sadıq qalmış rəssam, özünün mövzu müxtəlifliyi, bədii təsvir vasitələrinin rəngarəngliyi və orijinal yanaşma tərzilə seçilən əsərlərində respublikanın ictimai-siyasi həyatının ümumi mənzərəsini əhatəli və çoxcəhətli planda təsvir edə bilmişdir. Uzun illər dövrü mətbuat səhifələrində özünün müxtəlif mövzulu karikaturaları ilə çıxış edən B.Hacızadənin böyük ictimai-tərbiyəvi məzmunu, emosional təsir qüvvəsinə, ifadə estetikasına, milli koloritə malik olan müasir ruhlu əsərləri onun davamlı axtarışlarının, gərgin və məhsuldar əməyinin nəticəsi kimi qiymətlidir.

“XX əsrin səksəninci illərində yaranmış nisbi yaradıcı azadlıqdan bəhrələnmiş rəssamlar sırasında Bayram Hacızadənin adı bugünkü zaman distansiyasından aydın görünməkdədir. Bir qərinəni əhatə edən Bayram Hacızadə yaradıcılığında çoxsaylı mövzuların səmimi, tamaşaçısını tam inandıra biləcək bədii-satirik yozumunu görmək olar. Bu, rəssamın sənətə gəlişində və sahə seçimində yaradıcı insan kimi gələcəkdə rastlaşa biləcəyi çətinliklərə hazır olduğunu və öz işinə əminliyini bir daha sübut edir. Elə bu səbəbdən də Bayram Hacızadənin davamlı yaradıcılıq axtarışlarını vaxtaşırı dövrü mətbuatda izləmək olar” [4.3].

Tanınmış sənətsünas alim, əməkdar incəsənət xadimi Ziyadxan Əliyevin öz həmkarı haqqında söylədiyi bu fikirlər obyektiv və dəqiqdir. Həqiqətən də Bayram Hacızadə keçən əsrin sonu, Sovet senzurasının mövcud olduğu çox mürəkkəb siyasi şəraitdə dövrü mətbuatla əməkdaşlıq etməyə başlamışdır. Hələ tələbə ikən o, “Kirpi” satirik jurnalı, “Kommunist”, “Ədəbiyyat və incəsənət”, “Azərbaycan gəncləri”, “Bakı”, “Sovet kəndi”, “Kolxozçu”, “Bilik”, “Azərbaycan” və digər qəzetlərin səhifələrində dövrü üçün aktual olan rəsmlərlə, müxtəlif mövzulu karikaturalarla çıxış etmiş, cəmiyyətdə mövcud olan haqsızlıqlara, əyintilərə, nöqsanlara qarşı çıxaraq, öz vətəndaş mövqeyini ortaya qoymuşdur.

Bu illər ərzində B.Hacızadə istər siyasi və məişət mövzulu karikaturaların, istərsə də təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərin müəllifi kimi tanınmış və şöhrət qazanmışdır. Rəssamın müxtəlif illərdə dövrü mətbuat səhifələrində dərc edilmiş, beynəlxalq aləmdə və ölkədə baş verən ictimai-siyasi hadisələri işıqlandıran, cəmiyyətdə, gündəlik həyatda müşahidə olunan nöqsanları ifşa edən əsərləri bu gün də öz aktuallığını və müasirliyini qoruyub saxlamışdır. Bu əsərlərdə cəmiyyətin inkişafına mane olan ünsürlər tənqid atəşinə tutulur, irticaçı ideologiya, təcavüzkar siyasət kəskin şəkildə ifşa olunurdu.

B.Hacızadənin “Kirpi” satirik jurnalında “Sirk ustası”, “Niyə doldurursunuz?” (1986), “Kommunist” qəzetində “Muzeydə”, “Qəbul otağında”, “Falçı harada yaşayır?” (1988), “Ədəbiyyat

və incəsənət” qəzetində “Azı iki saat burdayıq”, “İdman ustası”, “Müəllim səni çağırır” (1989), “Sovet kəndi” qəzetində “Oğrular”, “Qorxma, yoxlama deyil” (1989), “Azərbaycan gəncləri” qəzetində “Dövlət qoruğu”, “Hacı Qara”, “Müsyö Jordan” (1990), “Azərbaycan” qəzetində “Koroğlu”, “Böyük Ermənistan” xülyası” (1991), “Gənclik” jurnalında “İsgəndərlə Nüşabənin söhbəti”, “Xarabalıqda”, “Şəhidlər” (1992) və s. bu kimi karikaturaları mövzu aktuallığı, rəssam tapıntısı, sujet xəttinin kəsəri ilə seçilir [10; 8.230] (şək.1).



Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin rəssam B.Hacızadənin yaradıcılığında tənqid məsələsinə verdiyi qiymət çox dəqiqdir: “Keçmiş sovet cəmiyyəti tənqidi sevmir, buraxılmış ciddi nöqsanlar şişirdilmiş statistik nəticələrin arxasında gizlədilir. Rüşvətxorluq xəstəliyinə tutulan partiya funksionerləri, idarə rəhbərləri ölkəni açlığa, səfalətə sürükləyirdi. Ərzaq növbələrinin ucu-bucağı görünmürdü. Bayram Hacızadə o çağlarda da, indi də istedadının gücü ilə çatışmazlıqlara qarşı öz obrazlarını qoyur, incə anları obrazlaşdıraraq cəmiyyətdəki əyintilərə ustalıqla gülür” [4.3].

Çürüməkdə olan ideologiyanın yaratdığı mövcud çətinliklərə, əyintilərə, sosial sıxıntılara cəsarətlə münasibət bildirən Bayram Hacızadə yaradıcılığını görkəmli şairimiz Bəxtiyar Vahabzadənin bu cür dəyərləndirməsi də obyektivdir. Cəmiyyətdə müşahidə olunan çeşidli problemləri, mövcud nöqsanları tənqid edən B.Hacızadənin incə yumorla aşılınmış, orijinal rəssam tapıntısı ilə seçilən əsərləri geniş oxucu-tamaşaçı kütləsinə asanlıqla başa düşülən şəkildə təqdim olunurdu. Bu karikaturalarda el misallarından, xalq mahnılarının mətnlərindən, atalar sözlərindən və yanılmaclardan istifadə edilməsi müəllif və oxucu arasındakı ünsiyyətin daha anlaşılıqlı olmasına xidmət edirdi. Karikaturaların bu cür təqdim olunması oxucuya onu daha asan anlamağa, mövzunu daha aydın başa düşməyə kömək edirdi. İncə və duzlu yumoru ilə yadda qalan bu rəsmlər hadisələrə orijinal yanaşma və peşəkar rəssam işi ilə də diqqət çəkir. B.Hacızadənin Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyovun 100 illik yubileyi münasibəti ilə 1985-ci ildə işləyib hazırladığı karikaturaları “Bilik” qəzetində dərc olunmuşdur. Bu karikaturalarda böyük sənətkar Ü.Hacıbəyovun müəllifi olduğu əsərlərin qəhrəmanları müasir dövrdə, yeni və orijinal vəziyyətlərdə təqdim edilmişdir. B.Hacızadənin “ - Telli, gəl dikəlt məni”, “Məşədi İbad adaqlıbazlıqda”, “Bəs mənim bir abbasım hara getdi?”, “Qoy desinlər “obrazavonskiyəm”, “O olmasın bu olsun”, “Bir növ adətkərdə olmuşam” və digər karikaturaları diqqəti öz orijinallığı və rəssam tapıntısı ilə cəlb edir (şək.2).



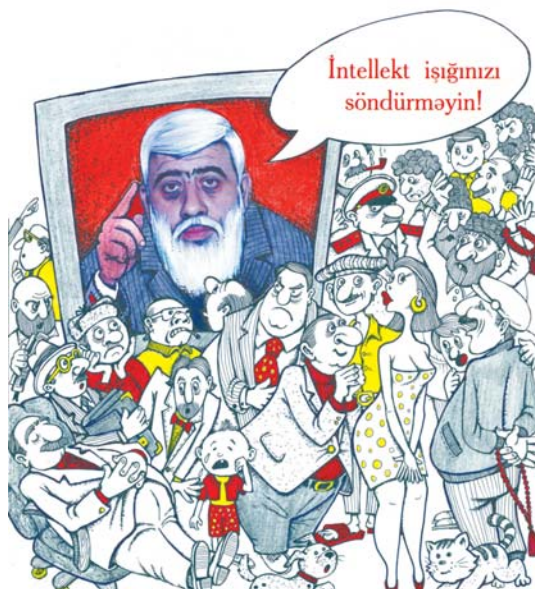
Rəssam B.Hacızadənin 2005-ci ildə, “Kirpi” satirik jurnalında dərc olunmuş Üzeyir bəyin qəhrəmanları - “Bizim tiplər dünən və bu gün” silsilə rəsmlərində də bir daha rəssamın dərin müşahidə qabiliyyətinin və rəsmetmə mədəniyyətinin şahidi oluruq. Keçmiş “intelligent”lərin, küçə qoçularının, “quru” bəylərin, alverçilərin, modabazların, mövhumatçı mollaların indiki oxşarlarını tapıb, onları sələfləri ilə qarşılaşdırən rəssam bədii-psixoloji tutum baxımından tamaşaçıda gülüş doğurmaqla yanaşı, onu dialoqa çəkən əsər yaratmağa nail olmuşdur (şək.3).



“Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinə çəkilmiş karikaturaların hər birində B.Hacızadənin dahi həmyerlisinə birmənalı olaraq sonsuz məhəbbəti və ehtiramı duyulur. Üzeyir bəy dühasının daha fərdi və fərqli qrafik estetik ilə ifadəsini, daha dəqiq desək, alınan bədii-estetik nəticənin bəstəkarın “qanadlı sözlər”i ilə səsləşməsini bütün mənalarda həmin sevginin təsdiqi saymaq olar” [4.10]. Bayram Hacızadənin yaradıcılığının 20 illiyinə həsr olunmuş “Kirpi” satirik jurnalının “Bayram Kamal güldürür və düşündürür” başlığı ilə dərc olunmuş “Xüsusi buraxılış” nömrəsində rəssamın 1985-2005-ci illər dövrü mətbuat səhifələrində dərc olunmuş müxtəlif mövzulu karikaturaları və satirik rəsmlərini izləmək, rəssamın rəsm etmə mədəniyyəti ilə yaxından tanış olmaq imkanımız vardır [10].

Bu əsərləri izlədikcə B.Hacızadənin siyasi və məişət mövzulu karikatura, təbliğat xarakterli rəsm, plakat, eləcə də beynəlxalq dildə danışan “Sözsüz” karikatura sahəsində təcrübəli rəssam olduğunun şahidinə çevrilirik. Bu araşdırmalar rəssamın yaradıcılıq diapazonunun genişliyini, mövzu azadlığını və müxtəlifliyini təsdiqləyir.

Rəssamın ciddi ictimai-siyasi yük daşıyan təbliğat xarakterli siyasi karikaturaları dövrü mətbuat səhifələrində, xüsusilə də “Kirpi” satirik jurnalının üz qabığında dərc olunurdu. Bəzi hallarda bu cür təbliğat xarakterli rəsmlərdə tanınmış şəxsiyyətlərin, milli və ya əfsanəvi qəhrəmanların obrazlarından, məharətlə istifadə olunurdu. Bu obrazlar vasitəsi ilə müəllif, oxuculara dünyada və respublikada baş verən mühüm ictimai-siyasi hadisələri çatdırır, ətrafda müşahidə olunan neqativ halları, əyintiləri ifşa edərək gündəmə gətirirdi. “Heç bunların arasında mal satmaq olar?” (1985), “Bu əskikliyi sən xeyli kalan eyləmişən!” (1991), “Məlik Məmməd dünən və bu gün” (1996), “Məşədi İbad mikrarayonda” (2004), “Şəhərsalma düz olaydı...” (2005), “Kirpi emalatxanada” (2005), “İntellekt işığınızı söndürməyin” (2005), “Molla Nəsrəddin bu gün” (2006), “Darvin və müasir dövrümüz” (2007), “Şəhər və vətəndaş” (2011) və s. bu kimi rəsmlər bu gün də öz aktuallığını və müasirliyini qoruyub saxlamışdır [10; 11] (şək.4).

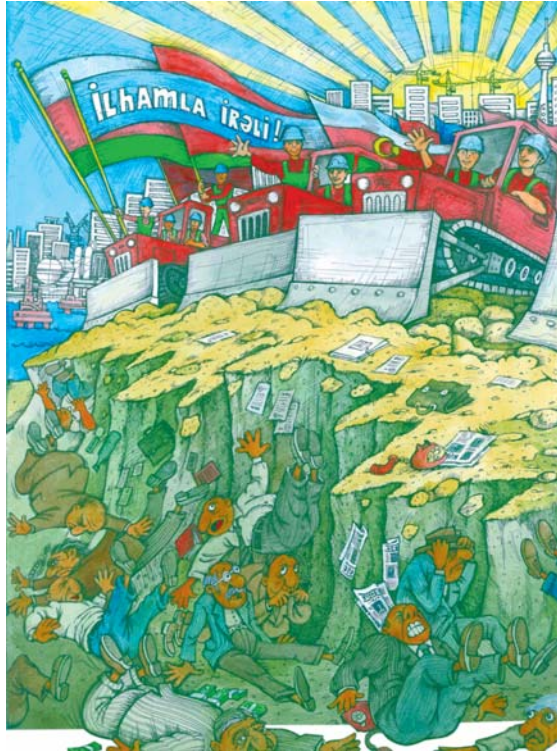


B.Hacızadənin bu mövzulu karikaturalarından biri 1989-cu ildə, müstəqil və demokratik mətbuatımızın ilk qaranquşu olan “Azərbaycan” qəzetində dərc olunmuşdur. Bu karikaturada xalqın qüdrətini, onun haqq sözünü cəsarətlə deyə bilən, el qəhrəmanı Koroğlu təsvir olunmuşdur. Xalqın ümumiləşdirilmiş obrazı kimi təqdim olunmuş el qəhrəmanı Koroğlu rəsm

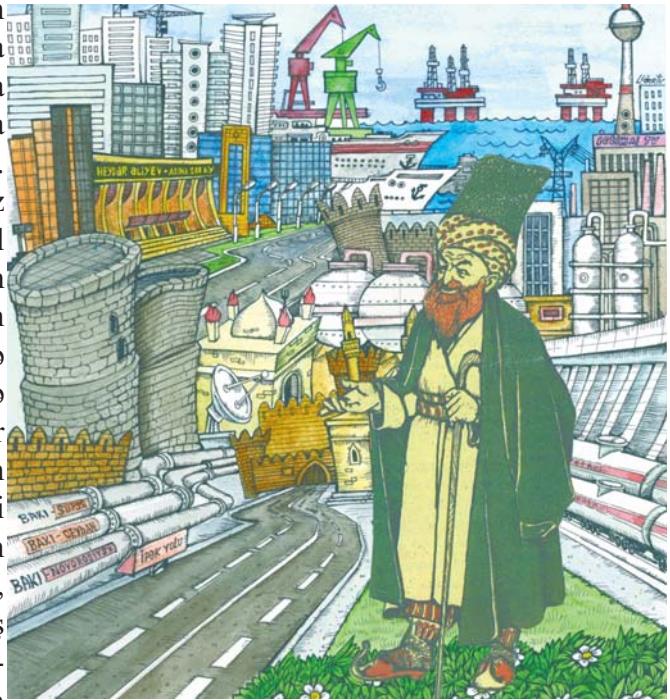
mərkəzində, onun qarşısında qorxudan titrəyən simasız məmur isə sol, aşağı hissədə göstərilmişdir. Əsrlərlə Azərbaycan torpaqlarını paylamaqdan çəkinməyən, xalqın taleyinə biganə qalan bu cür məmurlar, öz etdiklərinə görə gec ya tez məşəl ayağına çəkilməli idilər. Rəsmdəki bu səhnədə həmin “məşəl ayağı” təsvir olunmuşdur. Karikaturada Koroğlu sol əlində qılınc, sağ əlində isə ancaq son 100 ildə itirdiyimiz torpaqların hesabat kağızını tutub. Onun əlində tutduğu kağızda 1920-ci ildən 1989-cu ilə qədər, Azərbaycanın ərazisinin 114 min kv/m.dən – 81.6 min kv/m qədər azalmağını görmək olar. Rəssam B.Hacızadə karikaturanın şəkilaltı yazısında M.Ə.Sabirin şerindən “- Hesab olan işdə əyər-əskik olar; - Bu əksikliyi sən xeyli kalan eyləmişən” sətirlərini yerləşdirmişdir. Mətn ilə rəsm vəhdəti, ideyanın aydın təqdimi, şərti ifadə tərz, lakonik və yığcam təsvir vasitələri ilə daha böyük informasiya verilməsi bu karikaturanın səciyyəvi cəhəti kimi özünü göstərir [7.171; 1.7] (şəx.5).



Karikaturaçı rəssam Bayram Hacızadə müəllifi olduğu təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərində, siyasi plakatlarında ölkədə baş verən mühüm siyasi hadisələrə vətəndaş münasibəti bildirmiş, respublikanın inkişafına mane olan ünsürlərə qarşı barışmaz mövqedə olmuşdur. Bu gün, tam əminliklə demək olar ki, milli maraqlar, xəlqilik və vətəndaşlıq prinsiplərindən çıxış edən karikaturaçı rəssamın yaratdığı əsərlər respublikanın ictimai-siyasi mənzərəsini özündə əks etdirir. B.Hacızadənin son illər dövrü mətbuat səhifələrində dərc olunmuş, ölkəmizdə gedən dinc quruculuq işləri, əhalinin sosial vəziyyətinin yüksəlməsi, iqtisadiyyat, təhsil və səhiyyə sahəsindəki nailiyyətlərimizi işıqlandıran “İlhamla irəli”, “Könlüm açılır bir belə dövrünü görəcəm!”, “Əsrin kontraktı”, “İqtisadiyyatda inqilab, həyatda inqilab, şüurlarda inqilab”, “Yeniləşən Azərbaycana – yeni məktəblər”, “Şuşanı abad edək!”, “Müstəqil Azərbaycan” və digər bu kimi yüksək icra səviyyəsi ilə seçilən təbliğat xarakterli əsərləri öz müasirliyi və aktualılığı ilə diqqət çəkir [2; 3] (şəx.6).



“Biz və karikatura” jurnalının 2006-cı il, 2-ci nömrəsinin üz qabığında dərc olunmuş plakat xarakterli karikaturada Molla Nəsrəddinin yüz ildən sonra Azərbaycana gəlişi təsvir olunmuşdur. Rəsmi sağ hissəsində xalqımızı son yüz ildə qazandığı nailiyyətlərlə təbrik edən el ağsaqqalı Molla Nəsrəddin, onun arxasında, ikinci planda isə respublikanın iqtisadi inkişafı, sənaye və neft sahəsində qazandığımız uğurları əks etdirən zavod və fabriklər, neft buruqları, yeni və müasir tikililər, təhsil, sağlamlıq və idman komplekslərini görmək olar. İctimai-siyasi məzmunu malik bu rəsmi süjet xəttindən aydın olur ki, son illər iqtisadi sıçrayışa, mədəni, sosial inkişafa nail olmuş ölkəmizin azad və firəvan insanlarını, tikilib, abad olmuş şəhər və kəndlərini gören müdrik el ağsaqqalı Molla Nəsrəddin öz sevincini “Könlüm açılır bir belə dövrəni görcək” sözləri ilə ifadə edir [2.1] (şək.7).



Tanınmış karikaturaçı rəssam B.Hacızadə müxtəlif mövzuları əhatə edən, bir-birindən maraqlı və orijinal yanaşma tərzii ilə seçilən əsərlərlə yanaşı siyasi karikatura sahəsində də kifayət qədər uğura imza atmışdır. Müstəqilliyimizin ilk illərindən torpaqlarımızın işğalı, qaçqınlar problemi, Ermənistanın təcavüzünü dəstəkləyən ölkələrin ikili siyasəti, respublika rəhbərliyinin mövqeyisizliyi, dövlət qulluğunda olan məmurların səriştəsizliyi və xalqın taleyinə laqeyd münasibəti B.Hacızadə yaradıcılığının ağırlı-acılı hissəsidir. Sənətşünas alim Z.Əliyevin yazdığı kimi “rəssamın yaradıcılığının “dərdə bələnmiş” bir dövrüdür” [4.15].

Hər bir vətənpərvər azərbaycanlının qəlbinə deşən torpaqlarımızın işğalı, beynəlxalq ictimaiyyətin bu haqsızlığa göz yumması, ata-baba torpaqlarından qovulmuş yüz minlərlə həmvətənlimizin acı taleyi Bayram Hacızadəni də rahat buraxa bilməzdi. Bütün varlığı ilə doğma torpağına bağlı olan rəssamın Qarabağ mövzulu karikaturaları tamaşaçıda düşməyə nifrət, qələbəyə inam hissi aşılayır. B.Hacızadənin dövrü mətbuatda, xüsusilə də “Azərbaycan” qəzetində dərc olunan karikaturaları haqqında xalq yazıçısı, o illər “Azərbaycan” qəzetinin baş redaktoru Sabir Rüstəmxanlı belə yazır: “Bayram Hacızadə “Azərbaycan” qəzetinə “Erməni mafiyası” adlı dəyərli karikaturası ilə gəlmişdi. “Azərbaycan” qəzeti mətbuat tariximizdə yeni dövr, demokratik, azad, müstəqil jurnalistikanın ilk qaranquşu olduğu kimi, Bayram Hacızadənin əsərləri də düşmənlərimizi ifşa edən siyasi karikaturaçılığımızın ilk dəyərli nümunələrindəndir. Buna görə də müxtəlif jurnal və qəzetlərdə Bayram Hacızadənin karikaturalarını görəndə, onun haqqında mətbuat səhifələrində oxuyanda, rəssamın beynəlxalq karikatura müsabiqələrində mükafatlar qazandığının şahidi olanda təəccüblənmirəm. Bayram Hacızadənin belə uğurlarının hələ çox şahidi olacağıma inanıram” [10.10; 11].

B.Hacızadənin yüksək vətənpərvərlik ruhunda işləyib hazırladığı “Erməni mafiyası”, “Xülyalar”, “Haqqa gəl”, “Bayquşların söhbəti”, “Haqq-ədalət zəfər çalacaq”, “Hay-hayla gələm, vay-vayla gedər”, “İt hürər, karvan keçər”, “Çoban və keçi”, “Erməni “həqiqət”ləri” və s. bu kimi karikaturaları siyasi uzaqgörənliyi və maraqlı sujet xətti ilə seçilir. Bu karikaturaların hər biri lakonik ifadə tərzinə, böyük məna yükünə malik olub, obyektiv satirik ideya daşıyıcısı kimi diqqət çəkir (şəkl.8).



Ölkənin və cəmiyyətin yaşadığı siyasi böhran, torpaqlarımızın işğalı, sosial, iqtisadi və mədəni problemlər B.Hacızadənin yaratdığı əsərlərin mövzu və forma biçiminə təsir etmiş, yaradıcılığının ümumi inkişaf istiqamətini və bədii təzahür formalarını müəyyənləşdirmişdir. Yeni ifadə tərzii, yeni formalar axtarışında olan karikaturaçı rəssam milli dəyərlərə, milli kökə istinad edərək yaratdığı əsərlər müasir dövrümüzün ictimai-siyasi və mədəni mənzərəsini əks etdirən aynasıdır.

Məlumdur ki, karikatura təsviri sənətin tənqid dili olmaqla yanaşı, geniş xalq kütlələrinin fikir və baxışlarına, şüur və düşüncələrinə təsir etmək gücünə malik olan bir sənət növüdür. İnsan açıq mətnlə və ya sözlə deyə bilmədiklərini, məhz karikatura vasitəsi ilə çox sadə təsvirlərlə hədəfə çatdıra bilir. Bu da karikaturaçı rəssamdan xüsusi hazırlıq, siyasi savad, müşahidəçilik məharəti, ideyanı düzgün hədəfə çatdırmaq və düşündürmək qabiliyyəti tələb edir. Öz yaradıcılığında bütün bu keyfiyyətləri birləşdirən Bayram Hacızadənin xalqın taleyinə biganə münasibət göstərən simasız, yaltaq, mövqeyisiz rəhbərin, dövlət malını talan edən, öz şəxsi marağını xalqın marağından üstün tutan məmurların ifşasına

yönəlmis “Bu təlxək kimdir?”, “Mövqeyləri bildirmək vaxtı çatanda”, “Çörəyi dizinin üstündə olanlar”, “Korlar şəhərində”, “Yaltaqlar” və s. bu kimi karikaturalarında gülüşün mahiyyəti dəyişdirilmişdir [7.196]. Bu gülüş, xarakter etibarilə ciddi problemlər qaldıran, həqiqətləri cəmiyyətə çatdıran, ürək ağrısı ilə işlənən acı gülüş idi. Faciənin əsl mahiyyətinə nüfuz etmək və onun mayasındakı acı gülüşü aşkarlamaq rəssamdan yüksək zəka və böyük peşəkarlıqla yanaşı, həm də sözün əsl mənasında böyük vətənpərvərlik hissi tələb edirdi. İdeoloji cəbhənin əsgəri olan, ölkədə baş verən çirkin siyasi oyunlara, cəmiyyətdəki hərc-mərcliyə, iki üzlülüyə özünün sərt və kəskin mövqeyi ilə seçilən rəssamın müstəqillik dövrünün ilk illəri ərzində dövrü mətbuat səhifələrində irili-xırdalı yüzlərlə karikaturası və satirik rəsmi dərc edilmişdir (şək.9).



Satirik yanaşma tərzini, mükəmməl müşahidə etmə qabiliyyəti ilə seçilən B.Hacızadənin qrafik lövhələrində istifadə olunan tənqid elementləri əslində vətəndaş yanğısının geniş ictimaiyyətə daha təsirli və qabarıq göstərilməsinə xidmət edir. Xalq yaradıcılığından, milli folklorumuzdan, ədəbiyyatımızdan yararlanan rəssamın M.Ə.Sabirin “Hophopnamə”sinə çəkdiyi satirik təsvirlərdə yeni münasibət, şairin çoxqatlı poeziyasına dərinlən nüfuz etdiyi aydın görünür. Karikaturaçı duyumu və baxışını, mövzunun kinayəli-tənqidi bədii şərhini, tamaşaçıya real cizgilərlə çatdırmaq rəssamın uğurunun göstəricisidir. Müəllifin, ağ-qara cizgilərin işığında təqdim etdiyi təzadlı görüntülər düşündürücüdür.



B.Hacızadə görkəmli şair M.Ə.Sabirin “Əkinçi”, “Düşdü bütün qəzetlər hörmətdən”, “Qarı nənənin sözlərini sanma çərəndir”, “Hara gedir bu yazıqlar, aman, bu boyda, bu boyda?”, “Oxutmuram, əl çəkin!”, “Qoyma gəldi” və digər şeirlərinə çəkdiyi illüstrasiyalarında işıq-kölgə təzadlarından və ştrixlənmədən uğurla istifadə etmişdir (şək.10). “Buna, B.Hacızadənin “Qoyma gəldi” şeirinə çəkdiyi illüstrasiyada da əmin olmaq mümkündür. Bu motivə müraciət etmiş sələflərindən

fərqli olaraq, fikrini daha qabarıq şəkildə ifadə etməyə çalışan müəllif şaquli kompozisiya qurmaqla istədiyi təsirli nəticəyə nail olmuşdur. O, açıq – işıqlı qapı fonunda təsvir etdiyi bədheybət görkəmli, əlində hədiyyə tutmuş “təzə bəy”i görüşdən canını qurtarmağa tələsən ağ libaslı, zərif və incə qızın təsviri ilə qarşılaşdırmaqla əsərdə ekspressivliyi duyulan təzad yaratmışdır. Bununla da motivin mahiyyətindəki ironikliyi qabartmış, tamaşaçısında təbəssüm yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Bu prosesdə müəllifin bilavasitə klassik rəsm ənənələrinə xas olan işıq-kölgə təzadından özünəməxsus şəkildə istifadə etməsi də çox məntiqlidir” [4.9; 6.20] (şək.11).



Satirik qrafikanın bədii-texniki ifadə imkanlarına bələdciliyini, öz rəsmətmə mədəniyyətini hər bir əsərində nümayiş etdirən Bayram Hacızadənin “Hophopnamə”yə çəkdiyi satirik lövhələrində cizgi “oyunları”na, tənqidçi estetikasına rast gəlmək olar. Bu əsərlərində qalın və tünd xətlərə əlavə olunan və qəhrəmanın psixoloji portretinin üzə çıxarılmasında yardımçı olan incə cizgilər rəssamın özünəməxsus bədii tapıntılarındanır. Bəzən belə qoşalaşdırmalar onun əsərlərinin ofort və ya ksiloqrafiya texnikasında işləndiyi təəssüratını yaradır. Əslində isə bu, rəssamın qrafika texnikasından tam faydalanmasının, onun yüksək rəsmətmə mədəniyyətinə sahib olduğunun nəticəsidir. Rəssam, Sabirdən bu günümüzdə qədər həyatımızın bir-birini əvəzləyən əyintilərindən, məişətimiz, əxlaq və mənəviyyat məsələlərindən tutmuş, milli dəyərlərin qorunması, gəncliyin düğün tərbiyə olunmasına qədər uzanan “mövzular məcmusu”nun hələ də azalmadığını anlayır. B.Hacızadənin 2012-ci ildə M.Ə.Sabirin 150-illik yubileyinə həsr olunmuş fərdi sərgisində nümayiş olunan əsərlərini və onun son illərdəki yaradıcılığını xalq rəssamı Arif Hüseynov belə qiymətləndirir: “Dünya incəsənətində təcrübələr göstərir ki, sənətkarlar bütün dövrlərdə klassik əsərlərə müraciət etmişlər. Klassik əsərlərə yanaşmada hər bir rəssam fərdi münasibət və özünəməxsusluq nümayiş etdirir və bu başadüşüləndir. Bu mənada tam əminliklə deyə bilərik ki, Azərbaycan Muzey Mərkəzində təşkil olunmuş “Hophopnamə” sərgisində nümayiş olunan əsərlərdə Sabir yaradıcılığına Bayram Hacızadə baxışı və yanaşması da öz fərdiliyi ilə seçilirdi. Karikatura janrında işlənmiş, üslub və rəssam dəst-xəti ilə seçilən bu əsərlər Sabirin “Hophopnamə”sinə təsviri sənətdə yeni abidə, Əzimzadə məktəbinə yeni bir tövhə idi. Bu gün tam əminliklə deyə bilərik ki, bu sərgi yaradıcılığının ən parlaq dövrünü yaşayan istedadlı rəssam Bayram Hacızadənin yaradıcılığında mühim yerlərdən birini tutacaq” [6; 11]. Xalq rəssamı A.Hüseynovun qeyd etdiyi kimi yaradıcılığının ən parlaq dövrünü yaşayan istedadlı rəssamın əsərlərinin dərin beynəlmiləl, bədii-estetik və mənəvi-psixoloji tutuma malik olması B.Hacızadə yaradıcılığının səciyyəvi

xüsusiyyətlərindən biridir. Müraciət etdiyi və bədiiləşdirdiyi ən müxtəlif mövzuların aktuallığına və müasir bədii yozumuna görə izahsız və müşahidəedici mətnsiz də anlaşılan, “beynəlxalq dildə” danışan bu əsərlərin məkansız və zamansız olması danılmazdır. Bu önəmli bədii məziyyətin hər bir yaradıcı insan üçün böyük önəm kəsb etdiyini vurğulamaqla, qeyd etmək istərdik ki, rəssamın nüfuzlu beynəlxalq müsabiqələrdə ən yüksək mükafatlara layiq görülməsi onun əsərlərinin sözsüz başa düşülməsi ilə də izah olunur.

Davamlı olaraq mötəbər beynəlxalq karikatura müsabiqələrində, festival və bienalilərdə Azərbaycanı layiqincə təmsil edən Bayram Hacızadənin əsərləri ABŞ, Almaniya, Fransa, Belçika, İtaliya, Kuba, Çin, Koreya, Türkiyə, İsrail, Suriya, İran, Efiopiya, Hindistan, Rusiya, Ukrayna, Polşa, Serbiya, Bolqarıstan, Rumıniya, Kipr, Yunanıstan və digər ölkələrdə qızıl, gümüş və bürünc medallara, xüsusi mükafatlara və diplomlara layiq görülmüşdür. Beynəlxalq karikatura müsabiqələri və festivallarında otuzdan artıq mükafat qazanmış B.Hacızadənin yüzdən artıq əsəri müxtəlif kataloqlarda, albom və kitablarda dərc olunmuşdur. Bu əsərlər sırasında onun Rodenin məşhur “Mütəfəkkir”inə, Rembrandtın “Səfil oğulun qayıtması”na, tarixiləşmiş Adəm və Həvva münasibətlərinin “müasir versiyası”na, ekoloji tarazlığı pozmaqla yer üzünü cəhənnəmə döndərənlərdən yaxa qurtarmağa çalışanların buludlara pənah aparmalarına, Ç.Darvin nəzəriyyəsinə və A.Eynşteynin kəşfinə həsr etdiyi, eləcə də acı satira ilə aşılanmış “Küsen mələk”, “İmtahan”, “Labirint”, “Sədaqətli dost” və digər əsərləri bədii həqiqətlərin obrazlı yozumuna görə doğrudan da qiymətlidir [5.42; 9.24].

Azərbaycan satirik qrafikasında öz imzası ilə tanınmış və şöhrət qazanmış Bayram Hacızadənin yaradıcılığında mövzu müxtəlifliyi və rəngarəngliyi haqqında mülahizələrə yekun olaraq demək lazımdır ki, dövrü mətbuat səhifələrində, beynəlxalq sərgi və müsabiqələrdə mütəmadi olaraq müxtəlif mövzulu karikaturaları, satirik rəsmləri və təbliğat xarakterli plakatları ilə çıxış edən rəssam-jurnalistin milli koloriti ilə seçilən əsərləri ictimai-tərbiyəvi məzmununa, ifadə estetikasına, yüksək rəsmətmə mədəniyyətinə görə seçilir, müasir və aktuallığını bu gün də qoruyub saxlayır.

Müasir dövrün nailiyyətlərindən bəhrələnen, milli ənənələrə əsaslanan tanınmış karikaturaçı rəssam B.Hacızadənin yaratdığı əsərlərdə klassik üslub xüsusiyyətlərinin müasirləşdirilməsi, mövzu seçimində və problemə yanaşmada yeniləşmə meyli ilk baxışdan aydın görünür. Dünya karikaturasının ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilmiş Azərbaycan karikaturasının tanınması və təbliği istiqamətində xidmətləri olmuş B.Hacızadə bu inkişafın istiqamətlərini real həyatdan doğan əsərlərində əks etdirmiş, milli karikatura məktəbinin yüksəlməsinə öz dəyərli töhfələrini vermişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. “Azərbaycan” qəzeti. Bakı: “Bakı-kitab” mətbəəsi, 1989, № 12, 8 s.
2. “Biz və karikatura” jurnalı. Bakı: “Çaşıoğlu” mətbəəsi, 2006, № 2, 24 s.
3. “Biz və karikatura” jurnalı. Bakı: “Çaşıoğlu” mətbəəsi, 2006, № 3, 24 s.
4. Əliyev Z. “Azərbaycan Karikaturaçı Rəssanları: Bayram Hacızadə”. Bakı: “Azəri-dizayn” nəşriyyatı, 2018, 80 s.
5. Əliyev Z. Əzim Əzimzadənin davamçıları. “Qobustan” sənət toplusu, 2010, № 2, 42-44 s.
6. Əliyev Z. “Hohopnamə”nin kinayəli-tənqidi bədii şərh”. Bakı: “Letterpress” mətbəəsi, 2012, 21-37 s.
7. Hacızadə B. “100 illik karikatura tariximiz”. Bakı: “Azəri-dizayn” nəşriyyatı, 2006, 240 s.
8. Hacızadə B. “Kirpi”nin rəssamları” (1980-1991-ci illər) III cild. Bakı: “Səda” nəşriyyatı, 2017, 400 s.

- 9.Hacızadə B. “Müasir Azərbaycan karikaturası”. Bakı: “Şərq-Qərb” mətbəəsi, 2007, 24-27 s.
10.Kirpi” satirik jurnalı - “Xüsusi buraxılış”. Bakı: “Azərbaycan” nəşriyyatı, 2005, № 3, 24 s.
11. [http:// www.azercartoon.com](http://www.azercartoon.com)

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının müəllimi,
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
E-mail: kamalamustafazadeh@gmail.com*

Kamala Mustafayeva

VARIETY OF THEMES IN BAYRAM HAJIZADE’S WORKS

The article discusses the diversity of topics in Bayram Hajizade’s works, published in republican publications, as well as in exhibitions and international competitions. The special attention is paid to the fruitful activities of this artist, aimed at depicting of different sides of the existing problems. Cartoons on various topics, created in different periods of the artist’s work, are analyzed in the article.

Keywords: *cartoon, variety of topics, shortcomings, criticism, exposure, grotesque, satirical magazine, creativity, artist.*

Камаля Мустафаева

РАЗНООБРАЗИЕ ТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЙРАМА ГАДЖИЗАДЕ

В статье рассматривается разнообразие тем в творчестве художника-карикатуриста Байрама Гаджизаде, опубликованных в республиканских изданиях, а так же в выставленных международных конкурсах и выставках. Особое место уделено плодотворной деятельности художника по освещению существующих проблем в различных аспектах. Анализу подвергаются карикатуры и сатирические рисунки созданные в различные периоды творчества художника.

Ключевые слова: *карикатура, разнообразие, критика, недостатки, разоблачение, гротеск, сатирический журнал, творчество, художник.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 07.04.2022

Son variant 19.05.2022

YENİ ƏSƏRLƏR, ELMI YENİLİKLƏR, RƏYLƏR

ƏBÜLFƏZ QULİYEV*

ƏDƏBİ-BƏDİİ DİLİMİZ YENİ ARAŞDIRMALAR İŞİĞİNDA

Son dövrlərin qloballaşma şəraiti dilimiz və dilçiliyimiz qarşısında da mühüm vəzifələr ortaya qoyub. Xüsusilə də, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Cənab İlham Əliyevin “Azərbaycan dilinin qloballaşma şəraitində zamanın tələblərinə uyğun istifadəsinə və ölkədə dilçiliyin inkişafına dair Dövlət Proqramı”nın hazırlanması haqda sərəncamı ana dilimizin saflığının qorunması sahəsində ciddi işlər ortaya qoymağı tələb etmişdir. Bu məqsədlə dilçilərimizin fəaliyyətindən də gözləntilər çoxdur. Bu məqsədlə yenicə çapdan çıxmış AMEA Naxçıvan Bölməsi İncəsənət, Dil və Ədəbiyyat İnstitutunun Dilçilik şöbəsinin aparıcı elmi işçisi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zülfiyyə İsmayılın üç cilddə nəşri nəzərdə tutulan “Ədəbi-bədii dil və dilçilik araşdırmaları” kitabının II cildinin nəşri mühüm əhəmiyyətə malikdir. Qeyd edək ki, Z.İsmayılın bu əsəri “Əcəmi” Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyində işıq üzü görmüşdür. Əsərin elmi redaktoru filologiya elmləri doktoru, professor, AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev, rəyçiləri filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Qətibə Quliyeva, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Nicat Yaqubovdur. AMEA Naxçıvan Bölməsini 20 illik yubileyinə ithaf olunan bu kitab AMEA Naxçıvan Bölməsi Rəyasət Heyətinin 24 fevral 2022-ci il tarixli iclasının qərarı ilə çapa tövsiyə edilmişdir.

Dosent Zülfiyyə İsmayılın təqdim etdiyi bu əsər giriş, iki fəsil və ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. “Ana dilinin saflığının qorunması: problemlər, perspektivlər” adlı girişdə Azərbaycan dilinin müasir dövr üçün ən aktual problemi olan sosial şəbəkələrdə ana dilinin saflığının qorunması məsələsini tutarlı faktlarla müzakirə müstəvisinə gətirən müəllif vətəndaş yangısı ilə qeyd edir ki, doğma ana dilimizin əsas problemlərindən biri sosial məkanda Azərbaycan ədəbi dilinin normalarının gözlənilməsi ilə bağlı məsələlərdir. Sosial məkanların bəzilərinə diqqət etdiyimiz zaman ciddi dil pozuntularına yol verildiyinin şahidi oluruq. Belə ki, sosial məkanlarda ədəbi dilin norma pozuntuları müxtəlif səviyyələrdə özünü göstərir. Bir çox hallarda leksik, üslubi və qrammatik norma pozuntularına rast gəlinir. Durğu işarələrini həтта düzgün, yerində işlət-mirlər. Bəzənsə ədəbi dilimizin təmizliyini pozan sözlər işlə-dilir. Və ya sosial şəbəkələrdə sözlərin qısal-dılması, fonetik normanın pozulması halları da var, yəni saıtlərin ləğvi prosesi gedir. Həqiqətən də, müəllifin fikirlərində həqiqət var. O, məqalənin sonunda məqsədini belə izah edir: “Sadəcə dil qüsurlarını aşkarlamaqda və sizə təqdim etməkdə məqsədimiz yalnız Azərbaycan ədəbi dil normalarının qorunmasına riayət etməyə borclu olmağımızı faktlarla sübut etməkdir. Bu nöqsan-ların aradan qaldırılacağına inam yaratmaq və iş aparmağın gələcəkdə dilimizin saflığının təmin olunmasına əlverişli imkanlar yaradacağını bir daha diqqətə çatdırmaqdır”.

Azərbaycan dilinin və dilçiliyinin aktual mövzularını özündə ehtiva edən bu əsərin “Ədəbi dil və bədii düşüncə” adlı birinci fəslində Azərbaycan ədəbiyyatının böyük simalarının dilçilik görüşləri ilə yanaşı, görkəmli şair və yazıçılarımızın dil və üslub xüsusiyyətləri müzakirə müstəvisinə gətirilir.

Z.İsmayıl “Aşıq Ələsgər poetikasının dil-üslub xüsusiyyətləri” adlı ilk paraqrafda aşıq poeziyasının zirvəsi sayılan böyük ustadımız Aşıq Ələsgərin poeziya dilinə və onun bədii üslubunun ən mühüm tərəflərinə diqqət yetirməyə səy göstərir. Aşıq Ələsgər yaradıcılığında təkrrarları, təzadları, frazeolo-gizmləri, aforizmləri, xıtbları, sintaktik paralelizmləri, qeyri-

təyini ismi birləşmələrin işlənmə məqamlarını və s. təhlil edərkən söz ustasının fəlsəfi və bədii fikri fonunda bütün ifadə çalarları ilə, üslub xüsusiyyətləri ilə araşdırır. Müəllifin fikrincə Aşıq Ələsgərin çoxyönlü şeir poetikasının dil və üslub sanbalını təhlil edərkən ənənəvi dilçiliyin qəliblərlə kifayətlənmək olmaz, əsasən fikirlərin bədii tutumundan çox aforistik yükünə diqqət çəkmək lazımdır.

Əsərin “Mollanəsrəddinçilərin yaradıcılığında ana dilinin saflığının qorunması məsələləri” adlı paragrafında müəllif yazır: “Azərbaycan milli ictimai fikir tarixində mühüm yeniliklər həyata keçirən “Molla Nəsrəddin” jurnalı həm də milli ədəbi dil kimi Azərbaycan dilinin kütləviləşməsi və inkişafına misilsiz xidmət göstərmişdir”. Bu baxımdan XIX əsrin ikinci yarısında ana dilimizin saflığı uğrunda M.F.Axundzadə və H.Zərdabi tərəfindən aparılan mübarizəni XX əsrin əvvəllərində Cəlil Məmmədquluzadə və naşiri olduğu “Molla Nəsrəddin” jurnalı davam etdirmiş-dir. “Molla Nəsrəddin” jurnalının yaratdığı “Molla Nəsrəddin” məktəbi və ədəbi cəbhəsinə çevril-diği Azərbaycan tənqidi realistləri “türkün açıq ana dilində” yazmaq və danışmaq ənənəsini formalaşdırmaqla XX əsr Azərbaycan ədəbi dilinin inkişafına vəsılə oldu lar. Beləliklə, Cəlil Məmmədquluzadə və onun silahdaşlarının ana dilinin saflığı uğrunda mübarizəsinə xidmət edən əsərləri ədəbiyyatımız üçün əsl milli özünödərək kitabı, istiqlal, oyanış və maarif dərslidir. Bu paragrafın məntiqi davamı olan “Mirzə Cəlilin əsərlərində fonetik dialektizmlərin üslubi imkanları” adlı paragrafda böyük demokrat ədib Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığında rast gəlinən maraqlı dil faktları təqdim və təhlil edilir. Məlumdur ki, Azərbaycan Respublikasının dialektoloji baxımdan zəngin bölgələrindən biri olan Naxçıvan Muxtar Respublikasının dialekt və şivələri mənəvi bir xəzinədir. Mirzə Cəlil də öz əsərlərində bu dialektizmlərdən çox böyük məharət və ustalıqla istifadə etmişdir. Müəllifin fikrincə, C.Məmmədquluzadə dialektizmlərdən, ələlxüsus da, fonetik dialektizmlərdən yerli kolorit yaratmaq, Naxçıvana məxsus xüsusi həyat tərzini, adət-ənənəni, əmək fəaliyyətini real təsvir etmək, əsərdəki personajların nitqlərini bir-birindən ayırmaq, fərdiləşdirmək və üslubi rəngarənglik yaratmaq məqsədilə dialekt sözlərini ədəbi dil sözləri ilə paralel işlətməmişdir. Z. İsmayıl yazığının əsərlərindən onlarla fonetik dialektizmləri toplamış, təhlilə cəlb etmiş və üslubi imkanlarını araşdırmışdır.

Əsərin elmi cəhətdən maraqlı doğuran paragraflarından biri də “Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və ana dili məsələləri” adlanır. Məlumdur ki, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin çoxsaxəli yaradıcılığının müəyyən istiqamətlərindən biri də ana dili məsələləridir. O, Azərbaycan ədəbi dilini rəsmi dövlət dilinə çevirmək, ədəbi dil probleminin müzakirəsinin keçirildiyi bütün tədbirlərdə birmənalı mövqe nümayiş etdirmişdir. Müəllif onun “Ədəbi dilimiz haqqında”kı dəyərli məqaləsini təhlilə cəlb edir. Məlum olur ki, ədəbi dilimizin qarşılaşdığı problemləri vətəndaş yağısı ilə qələmə aldığı bu əsərdə ədəbi dilin inkişafında bədii ədəbiyyatın və mətbuatın rolundan, əlifba, orfoqrafiya, terminologiya məsələlərindən danışır. Ədəbi dilin inkişafına mane olmaqda davam edən müəyyən nöqsanları qeyd edir. Həmçinin Zülfiyyə xanım ədibin bu silsilədən olan “Mirzə Fətəli və ərəb əlifbası”, “Böyük islahat”, “Latın əlifbasının altı illiyi münasibətilə” və s. məqalələrini də təhlilə cəlb edir və maraqlı fikirlər ortaya qoyur. Əsərin müəllifi Ə.Haqverdiyevin tərcüməçilik fəaliyyətini də araşdırmaya cəlb edir. Aydın olur ki, görkəmli ədib tərcüməçilik işinə çox ciddi və məsuliyyətlə yanaşmış, bədii tərcümə məsələlərinə mədəni inkişafın mühüm hissəsi kimi baxmışdır. Onun tərcümə əsərlərinin dili öz milli ruhunu saxlamaqla Azərbaycan ədəbi dilinin də zənginliklərini özündə əks etdirmişdir.

“Nəriman Nərimanovun irsində ana dili məsələləri “Dərdlərimizin əlaci” kontekstində” adlı paragrafda Azərbaycan ədəbiyyatının zəngin fikir tarixinin qabaqcıl ideyalarla və demokratik fikirlərlə zənginləşməsində böyük rol oynayan, doğma ana dilimizin zənginləşməsi, saflığın qorunması istiqamətində Nəriman Nərimanovun böyük və təqdirəlayiq xidmətlərindən bəhs ol-

unur. Z.İsmayıl onun dilçilik görüşlərini araşdırarkən göstərir ki, o, dilçi alim səriştəsi ilə doğma dilimizlə bağlı dəyərli fikirlər irəli sürmüş və “dərdlərimizin əlacı” kontekstində ardıcıl şəkildə fəaliyyət göstərmişdir. Bu yoldakı fədakar mübarizəsini qiymətli əsərlərində, faktiki dil materiallarında iks etdirmişdir. O, ana dilinin gələcək rifahına qəlbən inanmış və bu yolda inadla mücadilə etmişdir. Bu dilin məktəblərdə yüksək səviyyədə tədris olunmasına, hətta bütün təlim və tədrisin doğma ana dilimizdə aparılmasına yorulmadan çalışmış və mübarizə aparmışdır. Zülfüyyə xanım N.Nərimanovun “Türk-Azərbaycan dilinin müxtəsər sərf-nəhvi” dərsliyini, “Bəzi yoldaşlara cavab” məqaləsini və “Həftə fəryadı” başlıqlı silsilə məqalələrini tədqiqatdan kənar qoymamış, onların da geniş təhlilinə yer verilmişdir.

Əsərin “Rəsul Rza və doğma dilimiz” adlı paraqrafında Rəsul Rzanın dillə bağlı fikirləri, mülahizələri təhlil olunur. Müəllif yazır: “Rəsul Rza böyük təcrübəyə, dərin zəkaya, düzgün təhlil etmək bacarığına, ən başlıcası isə təşəbbüskarlığa, dilimizin, ədəbiyyatımızın, bir sözlə, mədəniyyətimizin problemlərinə hərtərəfli yanaşmağa qadir şəxsiyyət olub. Ana dilinin milli varlığını və ruhunu qorumaq Rəsul Rza üçün bütün ömrünü əhatə edən şərəfli bir missiya daşayıb. Bir publisist, bir alim, bir şair, bir ictimai xadim kimi bunların hamısından əvvəl böyük bir vətəndaş kimi daim dilimizin keşiyində durmuş, Azərbaycan dilinin inkişafı, yad təsir və təzyiqindən xilas olması, saflaşması, cıllanması uğrunda mübarizə aparmış, çox sevdiyi ana dilinin qüdrətini nümayiş etdirən gözəl poeziya yaratmaqla yanaşı elmi, publisist əsərlər yazmışdır”. Bütün bunlarla bərabər Rəsul Rza onlarla yeni sözü ədəbi dilə gətirməklə ana dilimizin zənginləşməsinə xidmət etmişdir.

Əsərin həcmcə ən geniş və əhatəli paraqraflarından biri də “Nağı Nağıyevin əsərlərinin bədii dili və üslub xüsusiyyətləri”nə həsr olunub. Zülfüyyə İsmayıl görkəmli nasir, tanınmış dramaturq, tərcüməçi, maarifçi, ictimai xadim Nağı Nağıyevin yaradıcılığının dil-üslub xüsusiyyətlərini, yazıçının toxunduğu dil problemlərini geniş şəkildə araşdırma müstəvisinə gətirir. Maraqlıdır ki, tədqiqatçı dil məsələlərini onun irihəcmli əsərləri ilə yanaşı miniatür yazıları, kiçik hekayələri fonunda da səciyyələndirmiş və yeni faktlar əldə etmişdir. Zülfüyyə xanımın qənaətinə, yazıçının kiçikhəcmli əsərlərini təhlil etməklə belə onun bədii təfəkkürünün bütün çalarlarını, istifadə etdiyi dil faktlarının və qaldırdığı dil problemlərinin mahiyyətini dərk etmək mümkündür. Bu paraqrafta Nağı Nağıyevin dilindəki səmimilik, xalq yaddaşına enmək bacarığı, əsərlərdən bəri xalq dühasının yaratdığı atalar sözləri, məsəllər, idiomatik ifadələr: bir sözlə, frazeoloji birləşmələrdən məharətlə istifadə etmək səriştəsi, həmçinin dialektizmlər, varvarizmlər, vulqar sözlər, antroponimlər və sairədən istifadə məqamları yazıçının əsərlərindən götürülmüş çoxsaylı dil faktları ilə araşdırmaya gətirilir, uğurlu nəticələr əldə edilir və yazıçının dil-üslub xüsusiyyəti haqda dolğun təsəvvür yaradılır.

Birinci fəslin sonuncu paraqrafı “Müzəffər Nəsirlin yaradıcılığının dil-üslub xüsusiyyətləri” adlanır. Burdakı təhlildən bu qənaət hasil olur ki, şair öz regionuna məxsus söz və ifadələrdən istifadə edərək sadə, el dilində mənası başa düşülən ifadələr işlətməklə öz şeirlərinə müəyyən şirinlik, musiqililik gətirmişdir. M.Nəsirlinin yazdığı şeirlərdə bir oynaqlıq, axıcılıq duyulur. Müəllif daha sonra onu da qeyd edir ki, istedadlı bir şair kimi Müzəffər Nəsirlinin yaradıcılığı özünəməxsus dil və üslub xüsusiyyətlərinə malikdir. Müzəffər Nəsirlinin dili çox sadə və anlaşılıqdır. Onun poetik dilinin təməlini, əsasən sadə cümlələr, sadə cümlə sintaksisi təşkil edir. Şair mürəkkəb cümlələrdən də istifadə zamanı daha çox üstünlüyü tərəfləri sadə sintaktik konstruksiya ilə qurulmuş tabesiz mürəkkəb cümlələrə vermişdir. Şeirlərinin lüğət tərkibi zəngin olan müəllifin yaradıcılığında obrazlılıq, bədii ifadə vasitələrinin geniş işləkliyi diqqəti çəkir. Sadəlik, xəlqilik, şifahi xalq yaradıcılığı ənənələrinə sədaqət, səlis dil onun şeirlərini oxunaqlı edir. Oxucuya mənəvi saflıq, xeyirxahlıq kimi yüksək əxlaqi-mənəvi keyfiyyətlər aşılamağa fikir verərək sadə, aydın və obrazlı dillə yazmağa üstünlük vermişdir.

Əsərin ikinci fəslı “Dilçilik elmimiz: ustadlar və yeni nəsillər” adlanır. Birinci fəsildəki ənənə növbəti fəsildə də qorunur. Belə ki, əsərin ikinci fəslı də səkkiz paraqrafdan ibarətdir. Bu fəsildə Azərbaycan dilçilik elminə adını böyük hərfərlə yazdıran dilçi alimlərimizlə yanaşı, bu irsə töhfələr verən yeni nəsıl dilçilərin də elmi yaradıcılıq yoluna nəzər yetirilir. Belə ki, bu fəslin ilk paraqrafı “Elbəyi Maqsudovun “Poetik-praktik Azərbaycan dili” adlanır. Burda pedaqogika elmləri doktoru, professor, metodist, dilçi-alim, şair Elbəyi Maqsudovun irsi iki istiqamətdə - elmi və bədii yöndən təhlil olunur. Alimin “Ana dili dərslərində dillərarası əlaqədən istifadənin ümumi məsələləri”, “Azərbaycan dilinin tədqiqi və tədrisi məsələləri”, “Dillərarası əlaqə təliminin metodikası”, “Dillərin müqayisəli tədrisi: imkanlar və vasitələr” və s. əsərlərinin elmi-metodiki əhəmiyyəti barədə ümumi şəkildə bəhs olunur, “Poetik-praktik Azərbaycan dili” əsəri geniş şəkildə təhlil edilir və əsərin əsas qayəsi oxuculara çatdırılır.

Bu kitabın maraqlı paraqraflarından biri də “N.Yaqubov və R.Cəfərlinin əcnəbilər üçün Azərbaycan dili dərsliyi” haqqında yazılan məqələdir. Z.İsmayıl bu dərsliyin əsas məziyyətləri ilə bağlı fikirlərini qeyd edərkən ana dilimizin təbliği və öyrədilməsi baxımından əcnəbilər üçün nəzərdə tutulan əvvəlki dərslük hazırlama ənənəsinə diqqəti çəkir və dərsliyin yaranması, yazılması və mahiyyəti ilə bağlı oxucuları məlumatlandırır. Müəllif “Əcnəbilər üçün Azərbaycan dili dərsliyi”ni geniş şəkildə elə təqdim edir ki, kitabı görmədən də o haqda geniş məlumat əldə etmək mümkün olur. Təqdim edilən bu dərs vəsaiti indiki kitab versiyası ilə Azərbaycan dilinin əcnəbilərə öyrədilməsi işinə xidmət edən ən müasir dərs kitabı olduğunu xüsusilə vurğulayır və tövsiyə edir ki, biz ana dilimizi sevməklə, mükəmməl öyrənməklə kifayətlənməyib, həm də onun təbliğatçısı və öyrədicisi olmalıyıq. Hazırda dünya xalqlarının bir-biri ilə ədəbi, mədəni, iqtisadi və s. sahədəki əlaqələri həmin xalqların dillərinin də bir-biri ilə münasibətinə zəmin yaradır və dillərin dərindən öyrənilməsi üçün onların müqayisəli araşdırılması prosesini zəruriləşdirir. Bütün dünya dillərində eyni və ya əks cəhətlər tapmaq mümkündür. Lakin bunlar bütün dillərdə eyni səviyyədə deyildir. Azərbaycan dilinə tərcümələrin konkret bir müəllifin əsərləri kontekstində araşdırılaraq linqvistik təhlilə cəlb edilməsi məsələsinin hərtərəfli öyrənilməsi olduqca əhəmiyyətlidir. Əsərin “Cavid Babayevin “Azərbaycan və İngilis dillərində bədii üslub vasitələrinin müqayisəli linqvistik təhlili”, “Minayə Məmmədovanın “Corc Qordon Bayronun poeziyasının Azərbaycan dilinə tərcümələrinin linqvistik xüsusiyyətləri”, “Aynur Məmmədovanın Ceyn Ostin romanlarının dil və üslub xüsusiyyətlərinə aid təhlilləri” adlı paraqraflarında Zülfüyyə İsmayıl, əsasən çağdaş dövrümüzdə tərcümə məsələlərində orijinallığın mühafizə olunması probleminin həlli məsələlərinin aydınlaşdırılmasına üstünlük verir və adıkeçən hər bir əsərin əsas məziyyətini izaha çalışır.

Bu fəslin son üç paraqrafında - “Nicat Yaqubovun Azərbaycan dilində arxaizmlərin leksik-semantik xüsusiyyətləri”, “Ramilə Orucovanın “Azərbaycan folklor mətnlərində köməkçi nitq hissələrinin funksional-semantik xüsusiyyətləri” və “Şəkər Məmmədovanın tədqiqatlarında Naxçıvan dialekt və şivələrinin frazeoloji vahidlər sistemi” əsərləri ayrı-ayrılıqda təhlilə cəlb edilir. Hər bir bəhədə mövzunun aktuallığı, yeniliyi şərtləndirilir, Azərbaycan dilçilik elminə verə biləcəyi töhfələr geniş şəkildə tutarlı faktlarla sübut olunur. Zülfüyyə İsmayıl əsasən bu əsərlərdə etnoqrafiyamızla, mədəni-tarixi keçmişimizlə, köhnə adət-ənənə, həyat tərzi ilə bağlı olan arxaizmlərin gündəlik məişətimizdə və ya ədəbi dildə işlənmə məqamı, dilimizin tarixi inkişaf qanunauyğunluqlarını müəyyənləşdirmək baxımından arxaik sözlərin öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyəti, folklor mətnlərimizdə köməkçi nitq hissələrinin rolu, onların daşdığı zəngin funksional-semantik xüsusiyyətlər, bu qrammatik kateqoriyanın tarixən qazanmış olduğu canlı xalq dili əlamətlərinin üzə çıxarılması, həmin əlamətlərin ədəbi dillə müqayisəsi, dildə daşlaşmış şəkildə özünü göstərən frazeoloji vahidlərin dil mədəniyyətinin yüksəldilməsində mühüm rol oynaması və s. məsələləri tədqiq edir.

Beləliklə, son dövrlərdə çapdan çıxmış Zülfiyyə İsmayılın “Ədəbi-bədii dil və dilçilik araşdırmaları” adlı kitabı dilçiliyimiz və ana dilimizi sevənlər üçün qiymətli bir mənbə olacaqdır. Əsərdə qoyulan problemlər, səsləndirilən fikirlər dilçilik elmimiz və tədqiqatçılarımız üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir. Xüsusilə də son dövrlərin qloballaşma şəraitində ana dilimizin taleyi və problemləri məsələsi əsərdə özünə başlıca yer alaraq mühüm mülahizələr ortaya qoymuşdur. Əsər həmçinin daşdığı ciddi məzmunundan irəli gələrək tədris üçün də əsaslı mənbələrdən biri olmaq imkanına sahibdir. Əsərin ali məktəblərin filologiya fakültələrində bir sıra əsas və seçmə fənlərin, Azərbaycan ədəbi dili, dilçilik tarixinin tədrisində əhəmiyyətli mənbələrdən biri olacağına əminik.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi,
AMEA-nın müxbir üzvü,
filologiya elmləri doktoru, professor
e-mail: ebulfez1950@mail.ru*

SULTAN SEYİDOVA*

AZƏRBAYCAN DİLÇİLİYİNİN AXIRINCI KORİFEYİ

Şərəfli ömür yolu az-az adamlara nəsim olur. Belələrinin əməlləri, xeyirxah işləri daim anılır. Onlar hərtərəfli biliyə, dünyagörüşə, geniş ürəyə, dərin zəkaya malik olan, xeyirxahlığı və səmimiyyəti ilə özünə əbədiyyət qazanan müdrik insanlardır.

İnsan var ki, bu dünyaya gəlir, yaşayır, ailə-uşaq sahibi olur, yaşlanır və dünyasını dəyişir. Belələri minlərlə, milyonlardadır və ailəsinin, qohum-əqrabasının, onu tanıyanların yanında qalır. İnsan da var ki, ömrünü əməlləri ilə xalqına, vətəninə təmənnəsiz xidmətlər göstərir, dünyasını dəyişəndən sonra da xatirələrdə, yaddaşlarda əbədi məskən salır. Belə insanlar Günəş, Ay misallıdır, özünün nuru, işığı ilə ömürlərə şölə salır, bütöv nəslin ağsaqqalı olur, Ay kimi gecələri də gündüzə çevirir, bu sirli-soraqlı qoca dünyanın həmyaşığına çevrilir.

Belə işıqlı şəxsiyyətlərdən biri də Azərbaycan elmin görkəmli ziyalı, böyük qəlbli insan, tanınmış alim, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor, Dövlət Mükafatı laureatı, Əməkdar Elm Xadimi, Prezident təqaüdçüsü, “Şöhrət” ordenli Yusif Mirəhməd oğlu Seyidovdur. O, sadəcə olaraq Azərbaycan dilçilər ordusunun komandanı, hamımızın sevimlisi “Yusif müəllimdir” ona görə deyirik ki, o cismən dünyasını dəyişsə də, ruhu bizimlədir, onu tanıyanların qəlbindədir. Xüsusən də, tələbələrin qəlbindədir. Yusif müəllimin böyüklüyü ondadır ki, o, təmənnəsiz olaraq, saysız-hesabsız tələbəsinin həyata vəsiqə almasına çalışıb, üzündən ağardıqca gözəlləşən mayakovskisayağı şumal saçlarına qədər yayılan təbəssümü ilə onların əlindən tutub, boya-başa çatdırıb. Bəlkə bu xidmətlərin əvəzi olaraq, insanlar qəlb pərdələrini qaldırıb duyğularını sözə çeviriblər: çoxlu sayda məqalələr qəzet və jurnal səhifələrinə köçüb. Yüzlərlə yusifseverlərin ürəyinin odunu, qəlb təlatümlərini əks etdirən “Ulduz ömürlü insan” kitabı ərsəyə gəlib, oxuculara təqdim olunub (Kitabın tərtibçiləri filologiya üzrə fəlsəfə doktorları, dosentlər Rəna Mahmudova və Məhbubə Qurbanova, redaktoru filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Hüseyn Əsgərovdur. “Elm və təhsil”, 2017).

Bu gün isə Azərbaycan EA-nın Nəsimi adına Dilçilik İnstitutunun görkəmli dilçi Yusif Seyidovun anadan olmasının 90 illik yubileyi ilə əlaqədar təşkil etdiyi konfransın işığına yığılmışıq. Bugünkü tədbir sizin timsalınızda elmimizə verilən yüksək qiymət və sayğı kimi qəbul edilmədir. Mətbuatda çıxan yazıların hamısında bu böyük ziyalıya—Yusif Seyidova sonsuz ehtiramın, sevginin təcəssümü dayanır. Deyərdim ki, bunların hamısı gələcək nəsillər üçün də bir örnekdir.

Hamımıza məlumdur ki, Yusif Seyidov görkəmli dilçi olmaqla yanaşı tənqidçi, ədəbiyyatşünas, filosof, pedaqoq, publisist və metodist kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Azərbaycan dilçiliyi üçün nələrdə etdiyi göz qabağındadır. Onun yaradıcılığının zirvəsini sözləşmələrinə aid tədqiqatları təşkil edir. Akademik Kononov hələ 1977-ci ildə bu əsəri yüksək qiymətləndirmiş, onun müəllifinin- Yusif Seyidovun adını türk dilləri sintaksisinin əsas problemlərinin həllində böyük xidmətləri olan sovet alimlərinin sırasında çəkmişdir.

.....1967-ci ilin yayı idi. ADU-ya qəbul imtahanları verirdik. Birinci tanıdığım Yusif müəllim oldu. İlk imtahanı da o, götürdü. İmtanları verib universitetə qəbul olundum. Mən oxuduğum illərdə Yusif müəllim “Azərbaycan dili” kafedrasına rəhbərlik etməklə yanaşı, fakültənin partiya komitəsinin katibi işləyirdi. Demək olar ki, hər gün onu işdə görürdük. Elə oldu ki, V kursda da bizdən Dövlət İmtahanı götürdü: “Bax belə müəllimlər hazırlayıb rayonlara göndərməliyik ki, onlar da bizə savadlı şagirdlər hazırlasınlar” – deyərək imtahanı yekunlaşdırdı.

Həmin il filologiya fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirdim, ancaq bir il işləmədim. Yusif müəllim mənə iki dəfə xəbər göndərdi ki, işə çıxsin. Axırda qəti qərarını verdi: “Sultan evdə oturmamalıdır”!

...Nəhayət filologiya fakültəsində işə başladım. Namizədlik işi götürdüm. Tezliklə müdafiə etdim. Sonra da doktorluq mövzusu verdi. Mən nəyə nail olmuşamsa, Yusif müəllimə borcluyam. Bütün müəllimlərimizin haqqı boynumuzdadır. Həm orta məktəbdə, həm də ali məktəbdə mənim qismətimə çox qüdrətli müəllimlər düşmüşdür. Əliyar Qarabağlı, Mir Cəlal Paşayev, Bəxtiyar Vahabzadə, Mehdi Məmmədov, Aslan Aslanov, Əlövsət Abdullayev, Muxtar Hüseynzadə, Həsən Şirəliyev və s. Biz keçmişləri unutsaq, gələcək nəsillərə nümunə ola bilmərik. Yusif müəllim öz əsərləri, öz əməlləri ilə qəlbimizdə portretini yaratdı. Bizim əksəriyyətimiz onun yaratdığı məktəbin yetişdirmələriyik. Unudulmaz müəllimimiz Mir Cəlal Paşayev “Biz hamımız Mirzə Cəlilin “Poçt qutusu”ndan çıxmışıq deyərdi”. İndi isə hamımız iftixarla deyirik: “Biz Yusif müəllimin məktəbini keçmişik, hamımız onun rəhbərlik etdiyi kafedradan pərvazlanmışıq”. Bu sətirləri yazarkən istər-istəməz kövrəldim. Fəqət nə etmək?

Hamımız yol gedirik, sonu bilinməyən bir ömür yolu. Hər bir kamil insan gərək bu ömür yolunu elə getsin, elə yaşasın ki, ötüb keçən əlçatmaz illərə həsrətlə boylananda hədəd gedən anlar üçün təəssüflənməsin. Yusif müəllimin ömrünün, özü də şərəfli müəllim ömrünün səhifələrini vərəqlədikcə görürük ki, onun nəinki bir ili, nəinki bir günü, heç bir dəqiqəsi də hədəd getməyib. Onu daim işləyən gördük. O, 50 ildən artıq rəhbərlik etdiyi kafedraya hamıdan tez gələr, hamıdan gec gedərdi. Bu, onda bir vərdiş halını almışdı. Bir dəfə səhər işə gələndə görür ki, universitetin qapısı bağlıdır. Gözətçi istirahət günü olduğunu deyəndə Yusif müəllim ayılır ki, həmin gün iş günü deyil. O, çox işləyirdi, ələxüsus ömrünün axırına yaxın. Unudulmaz alimin kitablarının birində yazdığı bu sözlər özündən sonra bir iz qoyub getmək arzusu olanları həyəcanlandırmaya bilməz: “Tələsirəm. Tələsirəm ki, kitablarda, kitabxanalarda izim qalsın, kitab rəflərində üstündə adım yazılmış kitablarım görünsün, yad edilsin, xatırlansın”. Bəli, ustad yaman tələsirdi. Tələsirdi ki, ürəkdən, candan bağlı olduğu xalqına daha çox xidmət etsin, bütün ruhu ilə bağlandığı Bakı Dövlət Universitetindəki tələbələri ilə daimi ünsiyyətdə olsun, elmi, savadlı insanlar yetişdirdi. Bunun üçün də ürəyini məşəl edib, elmin daşlı-kəsəkli yollarını işıqlandırır, ömrünün ahıl yaşında da həyatı, insanları sevməyi bizə öyrədirdi.

Yusif müəllim şair deyildi, amma onun yazılarında çox güclü bir romantik vüsət, musiqi, həzinlik, bununla bərabər, bir sərtlik, taleyin zərbələrinə duruş gətirə bilən möhkəm bir qəlbin çırpıntıları, şahə qalxan dalğaların gurultusu oxucunu özündən alır, bu səmimi, təvazökar, eyni zamanda, ciddi, qüdrətli bir şəxsin iradəsinə tabe edir: “Ən ağır sarsıntılar içində də üzümde təbəssüm gəzdirmişəm ki, başqalarına, ətrafdakılara xoş əhval ruhiyyə bağışlayım, ürəyimdən isə daim daş asılıbdır (Taleyin bəslədiyi musiqini hələ notlara salan olmayıb)”.

Bu görkəmli dilçinin daim maraq dairəsi təkcə dil məsələləri ilə məhdudlaşmırdı, onun elmi maraq dairəsi ədəbiyyatşünaslıq məsələlərinin tədqiqini də əhatə edirdi. Özü də ədəbiyyatşünaslıq məsələləri estetika ilə əlaqəli tədqiq olunurdu. Çünki o hər şeyin gözəlini seçirdi və sevirdi.

Yusif müəllimin kafedrasının bir ənənəsi – yubileyləri qeyd etmək ənənəsi vardı. Həmin tədbirlərdə hərə bir şeir deyərdi. Bilirdik ki, o, poeziya vurğundur. S.Vurğunun, C.Novruzun şeirlərini çox sevərdi. Yusif müəllimin 80 illik yubileyində mən Cabir Novruzdan bir şeir dedim:

Ömrün günlərini saymaq nahaqdır,

Günlər gəlib-gedir sanki qonaqdır.

Gördüyün işə bax, qibtə eyləmə

Dünyada nə gördün o qalacaqdır.

Deyirlər ömür də insana yükdür,
Onun mənasını duyana yükdür.
Doğuldun, o yükü aldın çiyinə,
Öldün o yükü qoydun yerə.

Yusif müəllim duyğulu insan idi, kövrəldi, gözləri doldu. “Dedi ki, ay Sultan, o mənəm”!

Əziz Yusif müəllim! Həmin gün öz-özünü hesabət verərkən tam arxayın ola bilərdiniz ki, ömrünüzün payına düşən yükü şərəflə yerinə yetirmisiniz. O yükün mənasını duya-duya yaşamısınız, duya-duya çiyinlərinizdə gəzdirmisiniz. Saymamısınız ki, günüm gəlsin, ayım getsin.

Yusif müəllim sadə bir insanıydı. Həmişə işə tezdən gəlirdi. Bir gün gec gəldi. Təəccübləndik. Məlum oldu ki, müəllimlərimizdən biri gəlmədiyi üçün onun əvəzinə dərsə gedibmiş. Onun rəhbərlik etdiyi kafedranın 30 müəllimi var idi. Onlardan birini göndərə bilirdi. Mən özüm sadə bir müəlliməyəm, ancaq Yusif müəllimin yanında sadədən sadə oldum, 50 ildə ondan çox şey öyrəndim.

Yusif müəllim düzgün və təmiz insan idi. Sözüünü çəkinmədən üzə deməyi bacarırdı. Qəlbi necə idisə, dili də eləydi. Sözüünə bütöv idi. Ömrünün axırına kimi öz ləyaqətini qoruyub saxlaya bildi. Onun şumal, qapqara saçları bizim gözlərimizin önündə beləcə ağardı.

Yusif müəllimdə ətrafdakılara sirayət etmək, onları öz xarakterinə uyğunlaşdırmaq qabiliyyəti çox güclü idi. O, uşaqla uşaq, böyüklə böyük idi. Özü də onun dostluğunda yaş kriteriyası yox idi, kafedra üzvlərinin hər birinə qarşı diqqətli idi. Hər birimizin sevincinə sevinər, kədərinə kədərlənərdi, həyatımızın ən çətin anlarında ən əziz insan kimi həmişə bizə mənəvi dayaq olub. Təkcə kafedra müdiri kimi yox, eyni zamanda bir ailə başçısı kimi bizə məsləhət verib.

Yusif müəllim bütün ömrü boyu xeyirxah və səxavətli olub. Antik dövrün ən mahir natiqi Solon öz mülahizələrində söyləyirdi: “Həyatın ən yüksək qayəsi xeyirxahlıqdır...” Müqəddəs Quranımızda da yazılıb ki, “əsil insan odur ki, xeyirxahlıq etsin, səxavət göstərsin. Bunlar ekiz qardaşlardır”.

Məhəmməd Peyğəmbərdən soruşurlar: “Əsil alim kimdir?”- “Əsil alim o şəxsdir ki, elmi öyrənən və öyrədən olsun”. Yusif müəllim elmi həm öyrəndi, həm də öyrətdi, özü də təmənnəsiz öyrətdi. O, xeyirxahlıq mücəssəməsi idi. Uzun illər ali məktəbin koridorları ilə addımlamış, auditoriyalarda nəsil-nəsil tələbələrə ana dilinin sirlərindən söhbət açmışdır. İllərlə ayaq döydüyü pillələr onun ömür pillələri ilə qovuşmuşdur. Mülahizələri – mühazirələri bəzən dilin müasir sərhədləri ilə məhdudlaşar, bəzən isə uzaq keçmişə yol açardı. O, universiteti bir məbədgah, müəllimliyi isə şərəfli bir vəzifə bilirdi. Müəllimlik sənəti ilə yaşayırdı. Ona dəfələrlə müxtəlif vəzifələr təklif edilməsinə baxmayaraq müəllimliyi heç nəyə dəyişməmiş, universitetdən heç bir zaman ayrılmamışdır: “Universitetdə, tələbələrin içində özümü yaxşı hiss edirəm” – deyirdi. Yusif müəllim yaxşı bilirdi ki, müəllimlik elə bir peşədir ki, o hər bir insanı, həm də bu peşəyə vurğun olan, ona qəlbən bağlı ömür yaşayanların özlərini kamilləşdirir, formalaşdırır. Müəllimlər insan zəkasını nurlandıran sönməz işıq mənbəyi olmaqla bərabər, bəşəriyyətin mənəvi yükünü çiyinlərində daşıyan həyat anteyləridir. Ömrünün ən enerjili illərini, o qara saçlarını müəllimlik sənətində ağartdı, Yusif müəllim. Bircə şeylə təsəlli tapırıq. Müəllimlərimiz bizdən uzaqlaşdıqca biz onlara yaxınlaşırıq.

Yusif müəllim mədəni insan idi. Heç zaman səsini ucaltmazdı. Qarşısındakını axıra qədər dinləmək bacarığına malik idi. Onun xislətində insanı tərbiyə etmək bacarığı vardır. “Qabusnamə”də deyilir ki, “İnsan əbədilik sarayının bünövrəsini bu dünyada qoyur”. Yusif müəllim də öz abidəsini bizim ürəyimizdə çoxdan yaratmışdır.

Sizi son mənzilə yola salmaq üçün hamı gəlmişdi. BDU-nun akt zalında böyük bir izdiham

dalğalanırdı. Bir var önlər, bir də var əbədiyyətə qovuşanlar. Siz əbədiyyətə qovuşanlardansınız! Bu gündə bu zalda möhtəşəm bir izdiham var. Bugünkü tədbir Sizin timsalınızda elmimizə verilən qiymət və sayğı kimi qəbul edilməlidir. Sevinirəm ki, bu gün Sizi hamı hörmət və ehtiramla yad edir, hamımız üçün örnək olan yüksək mənəvi keyfiyyətlərinizdən danışır. Siz bizim aramızda cismən yoxsunuz, mənən yaşayırsınız. Siz sağlığınızda olduğundan da daha çox anılırsınız, daha çox sevilirsiniz!

Əziz müəllimim! Yubileyinizi SİZSİZ qeyd edirik. Sizin 90 yaşınız mübarək! Bu ad günü SİZSİZ! Fəqət Sizinlə!

**Bakı Dövlət Universiteti,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail:sultanseyidli@mail.ru*

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ

1. Jurnalın əsas məqsədi elmi keyfiyyətə cavab verən orijinal elmi məqalələrin dərc edilməsidir.
 2. Jurnalda başqa nəşrlərə təqdim edilməmiş yeni tədqiqatların nəticələri olan yığcam və mükəmməl redaktə olunmuş elmi məqalələr dərc edilir.
 3. Məqalənin həmmüəlliflərinin sayının üç nəfərdən artıq olmamalıdır.
 4. Məqalələrin keyfiyyətinə, orada göstərilən faktların dəqiqliyinə müəllif birbaşa cavabdehlik daşıyır.
 5. Məqalələr AMEA-nın həqiqi və müxbir üzvləri və ya redaksiya heyətinin üzvlərindən biri tərəfindən təqdim edilməlidir.
 6. Məqalələr üç dildə – Azərbaycan, ingilis və rus dillərində çap oluna bilər. Məqalənin yazıldığı dildən əlavə digər 2 dildə xülasəsi və hər xülasədə açar sözlər verilməlidir.
 7. Məqalənin mətni jurnalın redaksiyasına kompyuterdə, A4 formatında “12” ölçülü hərflərlə, səhifənin parametrləri yuxarıdan və aşağıdan 2 sm, soldan 3 sm, sağdan isə 1 sm məsafə ilə, sətirdən-sətrə “defislə” keçmədən, sətir aralığı 1,5 interval olmaqla hazırlanmalıdır.
 8. Məqalə rus və Azərbaycan dilində yalnız Microsoft Word programında Times New Roman hərfləri ilə yazılmalı, CD, DVD daşıyıcıda, həmçinin elektron poçt vasitəsilə jurnalın məsul katibinə təqdim edilə bilər. Mətnə olan şəkil və cədvəllər yalnız JPG formatında şəkillərin keyfiyyətinə üstünlük verilməklə sayı 3 ədəddən çox olmamalıdır.
 9. Səhifənin ortasında “12” ölçülü qalın və böyük hərflərlə müəllifin (müəlliflərin) adı və soyadı yazılır.
 10. Bir sətir boş buraxılmaqla “12” ölçülü böyük hərflərlə məqalənin adı yazılır və məqalənin yazıldığı dildə “10” ölçülü əyri hərflərlə xülasə və açar sözlər yazılır. Xülasələr 150 – 200 söz aralığında məqaləni əhatə etməlidir. Müəllifin işlədiyi təşkilatın adı, elmi dərəcəsi və e-mail ünvanı, “12” ölçülü əyri və qalın kiçik hərflərlə ədəbiyyat siyahısından sonra sağdan yazılır. (məs.: AMEA Naxçıvan Bölməsi; e-mail: axtarislar@mail.ru).
 11. Mövzu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır və istifadə olunmuş ədəbiyyat xülasələrdən əvvəl “12” ölçülü hərflərlə, kodlaşdırma üsulu və əlifba sırası ilə göstərilməlidir. “Ədəbiyyat” sözü səhifənin ortasında qalın və böyük hərflərlə yazılır. Ədəbiyyat siyahısı adı hərflərlə verilir. İstifadə edilən mənbələrin sayı 3-dən az, 15-dən çox olmamalı, müstəqillik dövrü və latın qrafikası ilə çap olunmuş ədəbiyyatlara üstünlük verilməlidir.
- Nümunə.
- Kitab:
 Quliyev Ə.A. Qədim uyğur türklərinin onomastikası, Bakı: AzAtaM, 2014, 208 s.
- Kitab məqaləsi:
 Həşimli H.M. Ərtoğtol Cavidin bədii yaradıcılığı / Əğtoğrol Cavid: taleyi və sənəti, Naxçıvan: Əcəmi, 2019, s. 15-25.
- Jurnal məqaləsi: Allahverdiyeva H.R. Mikayıl Abdullayevin yaradıcılığında portret janrı // AMEA Naxçıvan Bölməsinin Axtarışları, 2020, № 1, s. 107-110.
12. Məqalənin xülasəsində müəllifin adı və soyadı “12” ölçülü kiçik, qalın hərflərlə; mövzunun adı böyük, qalın hərflərlə; xülasənin özü isə adi hərflərlə yazılır. Xülasə məqalənin məzmununu tam əhatə etməli, əldə olunan nəticələr ətraflı verilməlidir.
 13. Məqalədəki istinadlar mətnin içərisində verilməlidir. Məsələn: (4, s. 15)
 14. Məqalələrin ümumi həcmi fotolar, cədvəllər, ədəbiyyat siyahısı və xülasələrlə birlikdə 6-9 səhifədən çox olmamalıdır.
 15. Məqaləyə müəlliflər haqqında məlumat (soyadı, adı, iş yeri, vəzifəsi, alimlik dərəcəsi və elmi adı, ünvanı, e-mail adresi, əlaqə telefonu) mütləq əlavə olunmalıdır.

16. Məqalənin məzmununa əsaslanan UOT kodu yuxarı sol tərəfdən mütləq qeyd olunmalıdır. QEYD: AMEA Naxçıvan Bölməsinin “Axtarışlar” jurnalına təqdim olunan məqalələr yuxarıdakı qaydalara uyğun hazırlandığı halda jurnalın redaksiya heyəti üzvlərinə təqdim olunur və müsbət rəy verildikdən sonra çapa tövsiyyə edilir.

INFORMATION FOR AUTHORS

1. The main purpose of this journal is to publish original scientific papers that meet the criteria of scientific quality.
2. The journal publishes compact and perfectly edited scientific papers, which are the results of new research and have not been published in other publications previously.
3. The number of collaborators exceeding three is undesirable.
4. The author is directly responsible for the quality of papers and the accuracy of the facts presented.
5. The papers must be submitted by full members and corresponding members of ANAS or one of the Editorial Board members.
6. The papers can be published in three languages – Azerbaijani, English and Russian. In addition to the language in which a paper is written, an abstract should be provided in two other languages and keywords should be pointed.
7. A paper text is submitted to the editor-in-chief of the journal along with an electronic copy, it must be printed on a personal computer, on white A4 paper, in Times New Roman font, font size “12”, page parameters 2 cm above, 2 cm below, 3 cm on the left, 1 cm on the right, without hyphenation, in 1.5 interval, and in one of the languages mentioned above. Margins for figures and tables inside the text should be 3.7 cm left and right.
8. The name and surname of the author (authors) are indicated in bold and capital letters in the center of the page, font size “12”.
9. Below, after one blank line, the title of the paper is indicated in capital letters, font size “12”. Then there is abstract including keywords in the language of the paper, font size “10”, italics. The organization name, the author’s scientific degree and e-mail address are written below the references in lowercase letters, font size “12”, bold italics (for example: Nakhchivan branch of ANAS; E-mail: tusinesr@gmail.com).
10. Reference should be made to scientific sources on the subject, the list of references should be given before the abstract, in accordance with the encoding rules, in alphabetical order, the font size “12”. The word “references” in the middle of the page is highlighted in bold and in capital letters. References are in lowercase letters in the language in which this edition has been published. The used sources mustn’t be more than 15. Eg.:
Books:
Gasymov V.I. Ancient monuments. Baku: Light, 1992, 321 p.
Book papers:
Habibbeyli I.A. Science and culture in Nakhchivan / Nakhchivan in the history of Azerbaijan. Baku: Science, 1996, p. 73-91.
Journal papers:
Bakhshaliev V.B., Guliev A.A. Writing elements in the drawings of Gemigaya // Proceedings of the Nakhchivan Branch of ANAS, 2005, №. 1, p. 74-79.
11. The author’s name and surname in the abstract are indicated in lowercase letters in bold font, size “12”; the title of the paper is capitalized in bold; and the abstract itself is in lowercase letters. The abstract should correspond to the full content of the paper; the results are to be given in detail.
12. Links in the paper should be in the text. Eg.: [4, p. 415].
13. The total amount of a paper including graphic materials, photographs, tables, formulas, references, and reviews should not exceed 5-8 pages.

14. Authors' data must be specified additionally (last name, first name, patronymic, place of work, position, degree and academic title, address, email address, work and home phone numbers).

15. A paper's code based on UDC should be indicated on the left.

NOTE: Taking into account the large number of papers submitted to the "Proceedings" journal of the Nakhchivan section of ANAS, and the limited capabilities of the "Tusi" publishing house, it is assumed that only one paper of each author will be published in one issue.

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

1. Основной целью журнала является публикация оригинальных научных статей, соответствующих требованиям науки.
2. Журнал публикует содержательные и в совершенстве отредактированные научные статьи, являющиеся результатами новых исследований и не опубликованные ранее в других изданиях.
3. Желательно, чтобы число соавторов не превышало трех.
4. Автор несет прямую ответственность за качество статьи, достоверность представленных в них фактов.
5. Статьи должны быть представлены действительными членами и членами-корреспондентами НАНА или одним из членов Редколлегии журнала.
6. Статьи могут быть представлены на три языках – азербайджанском, английский и русском. Аннотацию и ключевые слова необходимо представить на двух других языках.
7. Текст статьи представляют в редакцию журнала в электронной форме и в бумажном экземпляре на бумаге формата А4, шрифт Times New Roman, размер шрифта – 12 pt., параметры страницы: верхнее поле – 2 см, нижнее – 2 см, левое – 3 см, правое – 1 см, без переносов, межстрочный интервал – 1,5 см.
8. Статьи на азербайджанском и русском языках должны быть набраны по программе Microsoft Word на компьютере шрифтом Times New Roman и посредством компактных дисков CD, DVD отправлены Ученому секретарю журнала электронной почтой по адресу.

Имеющиеся в статье рисунки и таблицы исключительно в формате JPG и не должны превышать 3-х единиц.

9. В правом верхнем углу первой страницы заглавными жирными буквами размером шрифта 12 pt. пишется фамилия, имя и отчество автора (авторов) статьи.
10. После пропущенной строки размером шрифта 12 pt. заглавными буквами пишется название статьи, ниже размером шрифта 10 pt. курсивом на языке статьи пишутся аннотация и ключевые слова. Объем аннотации должен находиться в пределах 150-200 слов. Справа после списка литературы размером шрифта 12 pt. курсивом жирными срочными буквами указывается место работы, научная степень и электронный адрес автора, например, НАНА, e-mail: axtarishlar@mail.ru
11. В статье следует указать ссылки на научные источники по тематике, список использованной литературы указывается перед аннотацией в соответствии с правилами кодирования в алфавитном порядке размером шрифта 12 pt. Слово «Литература» пишется посередине страницы жирными заглавными буквами, список литературы составляется обычными буквами. Количество использованных источников должно быть не менее 3-х и не более 15-ти, отдается предпочтение источникам, вышедшим в свет после установления независимости и напечатанным латинской графикой.

Образец:

Книга: Гулиев А.А. Ономастика древних тюрков уйгуров. Баку: Азатам, 2014, 208 с.

Книжная статья: Гашимли Г.М. Художественное творчество Эртогрул Джавида. Нахчыван: Аджамы, 2019, с. 15-20.

Журнальная статья: Аллахвердиева Г.Р. Портретный жанр в творчестве Микаила Абдуллаева // Нахчыванское отделение НАНА, Поиски, 2020, № 1, с. 114-117.

12. В аннотации статьи фамилия, имя и отчество автора пишутся строчными жирными буквами. Аннотация пишется строчными буквами, она должна полностью охватывать статью и отражать результаты исследования.
13. Ссылки должны быть представлены в статье в следующем виде, например, (4, с. 15).
14. Общий объем статьи, фотографии, рисунки, таблицы, список литературы и аннотация, не должны превышать 6 – 9-ти страниц.
15. Обязательно указываются сведения об авторе: фамилия, имя и отчество, место работы, должность, адрес, электронный адрес, рабочий телефон.
16. Необходимо указать слева в верхней части код УДК статьи.

Примечание.

При соответствии статей выше указанным условиям они будут представлены Редколлегии журнала

«Поиски» Нахчыванского отделения НАНА и после положительного отзыва будут опубликованы.

AMEA Naxçıvan Bölməsinin elmi nəşri
№ 2 (42)

Baş redaktor:	Zülfiyyə Məmmədli
Redaktor:	Sara Cəfərova
Korrektor:	Yelena Muxtarova
Operatorlar:	İlhamə Əliyeva, Aynur Təhməzova, Taleh Maxsudov

Yığılmağa verilmişdir: 24.05.2022

Çapa imzalanmışdır: 15.06.2022

Kağız formatı: 64x90 1/8

40,75 çap vərəqi. 324 səhifə

Sifariş № 169. Tiraj: 150