

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

ISSN 2311-8482

AXTARIŞLAR

(ədəbiyyatşünaslıq, folklorşünaslıq, dilçilik və sənətşünaslıq)
№ 2 (45)

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

**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

REDAKSIYA 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, Heydar Aliyev av., 35, phone: (036) 550-12-67
Адрес: Нахчыван, пр. Гейдар Алиева, 35, тел.: (036) 550-12-67

MÜNDƏRICAT

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ

Ayşən Qasımova – Mustafayeva. Qədim Türk mənbələrində paralelizm və Ramiz Rövşenin nəsr dilində onların poetik mənzərəsi	9
Xulya Fətəlizadə. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının qısa inkişaf tarixinə bir nəzər	17

FOLKLORŞÜNASLIQ

Əkrəm Hüseynzadə. Şuşa mədəniyyətimizin alınmaz qalasıdır	21
--	----

DİLÇİLİK

Firudin Rzayev. Naxçıvan və İrəvan xanlıqları ərəzilərdən erməni vandalları tərəfindən oğurlanmış qədim arxitektor mədəniyyətləri	23
Qətibə Quliyeva. Türk dillərində rəsmi-işgüzar üslub: tarixi və sosiolinqvistik müstəvidə	32
Günay Babayeva. Gender fərqlilikləri nəzəriyyəsi və onun dilçiliklə əlaqəsi	39
Leyla Piriyeva. Mətnin ekspressivliyi və parselyasiya hadisəsi	47
Vüsalə Abdullayeva. İngilis dilinin zənginləşməsində alınma sözlərin rolu	52
Arzu İsgəndərzadə. "Cəmşid və Xurşid" abidəsinin milli leksikasında fonetik əvəzlənmələr	56
Arif Zeynalov. Azərbaycan xalqının ümummillə lideri Heydər Əlirza oğlu Əliyevin anadan olmasının 100 illik yubileyi	63
Sevda Rüstəmov. Toponim səciyyəli coğrafiya terminləri	69
Fəxrəddin Eylazov. Terminlərin tərcümə metodları	73

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Əli Qəhrəmanov. Naxçıvan teatrının səhnəsində Cavid dramaturgiyası	80
Nigar Ələsgərova. Qərbi Avropa səyyah və rəssamlarının əsərlərində qədim Naxçıvanın memarlıq abidələrinin təsvirləri	85
Samirə Əliyeva. XV-XVI əsr Fransa incəsənəti	88
Minaxanın Hüseynova. Xalça məmulatı olan xurcunun naxışlarının bədii təhlili	101
Bənövşə Rzayeva, İradə Vəliyeva. Azərbaycan el havalarının nota salınması tarixindən	106
Zəminə Nəcəfova. Milli musiqi alətimiz kamança	115
Gülnarə Kərimova. Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərindən iki fortepiano üçün işlənmiş rəqsləri	128
Lalə Qurbanova. Ülviyyə Hacıbəyovanın Klod Debüssinin "Berqamas süitəsi"nin təfsir probleminin müəllifin bədii niyyəti prizmasından şərhini	134
Günay İsmayılova. Musiqi mədəniyyətində bədii tərbiyənin inkişaf etdirilməsi	140
Ülviyyə Allahverdiyeva. Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığına bir nəzər	144
Elvira Rzayeva. Naxçıvan dirijorluq sənətinin inkişafında Çingiz Axundovun rolu	148
Türkan Cəfərzadə. Keramika rəssamı Saleh Məmmədovun Qobustan silsiləli əsərlərinin süjeti	154
Rəfiqə Quluzadə. İ.F.Stravinskini "Petruşka" baletindən üç fraqment pianoçu Samir Mirzəyevin təfsirində	157
Türkanə Əsgərova. Naxçıvan vokal məktəbinin layiqli nümayəndəsi	165
Cavid İsmayılov. Naxçıvan rəssamlarının bədii axtarışları	171

Natavan Əliyeva. Səfəvilər dövrünün parçalarının bədii xüsusiyyətləri.....	177
Nuranə Zeynalova. Fortepiano ifaçılığında musiqi, poeziya və rəssamlığın qarşılıqlı əlaqələrinin metodikası	185
Fizzə Quliyeva. Naxçıvanın Orta Eneolit dövrü boyalı və qabartma bəzəmli qabları.....	189
Nigar Məlikova. Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Xuraman Qasımovanın yaradıcılığının əsas xüsusiyyətləri	196
Rübabə İmanlı. Ləman Məmmədovanın rəngarəng dünyası: rəssam və sənətşünasın yaradıcılığının tədqiqi	201
Siddiqə Hacıyeva. Naxçıvanın xovsuz xalçalarının bədii xüsusiyyətləri	206
Leyli Səmədova. Özbəkistan xalçaçılıq sənətində millilik, ənənələr və onların rolu	212
Rüfət Əhmədov. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Naxçıvan tarzənlərinin rolu	216
Kamran Qasimov. Özbək kinorejissorlarının filmlərində vətən və şəxsiyyət problemi.....	221
Sənan Hüseynli. Kişi xalq rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri	229
Nəzrin Əbdürrəhmanova . Ədhəm Yusubovun qobelen yaradıcılığında mənşərə kompozisiyaları	236
Türkan Quliyeva. Orta əsr Azərbaycan milli-mənəvi dəyərlərində dekorativ-tətbiqi sənət.....	241
Günay Nərimanova. XV əsr Fransa incəsənətinin inkişaf yolları	247
Samaneh Arsalani. Urmiya aşiq məktəbinin formalaşmasında aşılıq ənənələrinin rolu	251
Mir Şahabəddin Çilan. Aşiq musiqi sənətinə müasirliyin təsiri.....	258
Əbülfəz Quliyev. Məhəmmədtəqi Cəfərinin “Nizami Gəncəvinin şeirlərində hikmət, ürfan və etik mövzular” adlı kitabı haqqında	263

 CONTENTS

LITERATURE STUDIES

- Ayshen Gasimova – Mustafayeva.** Parallelism in ancient Turkish sources and their poetic view in the prose language of Ramiz Rovshan 9
- Khulya Fatalizade.** A look at the short history of the development of 19th century Azerbaijani literary studies 17

FOLKLORE STUDIES

- Akram Huseynzade.** Shusa is the invincible fortress of our culture..... 21

LINGUISTICS

- Firudin Rzayev.** Stolen ancient architectural cultures by armenian vandals from the territory of Nakhchivan and the Irevan khanate..... 23
- Katiba Guliyeva.** Official-business style in the turkic languages: at the historical and sociolinguistic level..... 32
- Gunay Babayeva.** The theory of gender differentiation and her connection with linguistics..... 39
- Leyla Piriyeva.** Expressiveness of the text and the phenomenon of parcellation..... 47
- Vusala Abdullayeva.** The rule of borrowings in the enrichment of the English language..... 52
- Arzu Iskenderzade.** Phonetic substitutions in the national lexicon of the monument “Jamshid and Khurshid” 56
- Arif Zeynalov.** 100 th anniversary of Heydar Aliyev, the national leader of the Azerbaijani people 63
- Sevda Rustamova.** Geographical terms with toponym 69
- Fakhraddin Eylazov.** Methods of translation terms 73

ART STUDIES

- Ali Gahramanov.** Javid dramaturgy on the stage of Nakchivan theater..... 80
- Nigar Aleskerova.** The descriptions of the architectural monuments of the ancient Nakhchivan in works of Western European travellers and artists 85
- Samira Aliyeva.** French art of XV-XVI centuries 88
- Minakhanim Huseynova.** The artistic analysis of the patterns of the carpet product khurjun 101
- Banovsha Rzayeva, Irada Valiyeva.** From the date of notification of Azerbaijan folk music..... 106
- Zamina Najafova.** Our national nusal instrument the bow 115
- Gulnara Karimova.** Dances for two pianos from ballets by Azerbaijani composers 128
- Lala Gurbanova.** Interpretation of Ulviyya Hadzhıbekova «Bergamass Suite» Claude Debussy through the prism of the author’s artistic intent..... 134
- Gunay Ismayilova.** Development of artistic education in musical culture 140
- Ulviyya Allahverdiyeva.** A look at the work of Rakhila Hasanova..... 144
- Elvira Rzayeva.** In the development of Nakhchivan conducting art the role of Chingiz Akhundov..... 148
- Turkan Jafarzade.** The plot of gobustan series of works by ceramic artist Saleh Mammadov 154

Rafiq Guluzade. Three fragments from I.F.Stravinsky's ballet «Petrushka» interpreted by pianist Samir Mirzoev	157
Turkana Asgerova. Decent representatives of Nakhchivan vocal art	165
Javid Ismayilov. Artistic searches of Nakhchivan artists	171
Natavan Aliyeva. Artistic features of Safavid textiles.....	177
Nurana Zeynalova. The method of interaction of music, poetry and painting in piano performance	185
Fizze Guliyeva. Ceramics with the painted and relief ornament of middle chalcolithic age of Nakhchivan.....	189
Nigar Malikova. The main features of the work of Khuraman Kasimova, a bright representative of the Azerbaijani vocal school	196
Rubabe Imanli. The colorful world of Laman Mammadova: exploring the work of the artist and art critic	201
Siddiga Hajieva. Artistic features of Nakhchivan pileless carpets	206
Leyli Samadova. Nationality, traditions and their role in Uzbekistan carpet art.....	212
Rufat Ahmadov. In the development of Azerbaijani music culture the role of Nakhchivan tarzans.....	216
Kamran Gasimov. Problem of homeland and identity in the films of Uzbek filmmakers	221
Sanan Huseynli. Performance characteristics of male folk dances	229
Nazrin Abdurakhmanova. Landscape compositions in tapestry creations Adham Yusubov...	236
Turkan Guliyeva. Decorative-applied art in Azerbaijani national and moral values.....	241
Gunay Narimanova. Ways of development of French art of the 15th century	247
Samaneh Arsalani. The role of the ashug traditions in the formation of the ashug school in Urmia	251
Mir Shahabeddin Chilan. The influence of modernity on the art of ashug music	258
Abulfaz Guliyev. About the book of Muhammedtagi Jafari named "Wisdom, art and ethical topics in the poems of Nizami Ganjavi"	263

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Айшен Гасимова – Мустафаева. Параллелизм в древнетурецких источниках и их поэтическое видение в языке прозы Рамиза Ровшан	9
Хуля Фетелизаде. взгляд на краткую историю развития Азербайджанского литературоведения XIX века	17

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Акрам Гусейнзаде. Шуша – непобедимая крепость нашей культуры.....	21
--	----

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Фирудин Рзаев. Украденные древние архитектурные культуры армянскими вандалами из территории Нахчывана и Иреванского ханства	23
Катиба Гулиева. Официально-деловой стиль в тюркских языках: на историческом и социолингвистическом уровне	32
Гюнай Бабаева. Теория гендерных дифференциаций и ее связь с языкознанием	39
Лейла Пириева. Выразительность текста и явление парселляции	47
Вусала Абдуллаева. Роль заимствований в обогащении английского языка.....	52
Арзу Искендерзаде. Фонетические замены в национальной лексике памятника «Джамшид И Хуршид»	56
Ариф Зейналов. 100-Летие со дня рождения общенационального лидера Азербайджанского народа Гейдара Алиева	63
Севда Рустамова. Географические термины с топонимом.....	69
Фахрадин Эйлазов. Методы перевода терминов	73

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Али Гахраманов. Драматургия джавида на сцене Нахчыванского театра.....	80
Нигяр Алескерова. Описания архитектурных памятников древнего Нахчывана в произведениях западноевропейских путешественников и художников	85
Самира Алиева. Французское искусство XV-XVI века.....	88
Минаханум Гусейнова. Художественный анализ узоров коврового изделия хурджун	101
Бановша Рзаева, Ирада Велиева. Из Истории нотации азербайджанских народных мелодий	106
Замина Наджафова. Наш национальный музыкальный инструмент смычок	115
Гульнара Каримова. Переложения танцев для двух фортепиано из балетов Азербайджанских композиторов	128
Лала Гурбанова. Интерпретация Ульвии Гаджибековой «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси через призму художественного замысла автора	134
Гюнай Исмаилова. Развитие художественного образования в музыкальной культуре....	140
Ульвия Аллахвердиева. Взгляд на творчество Рахилы Гасановой.....	144
Елвира Рзайева. Роль Чингиза Ахундова в развитии нахичеванского дирижерского искусства	148
Тюркан Джафарова. Сюжеты работ из серии гобустан художника по керамике Салеха Мамедова.....	154

Рафйга Гулузаде. Три фрагмента из балета И.Ф.Стравинского «Петрушка» в интерпретации пианиста Самира Мирзоева.....	157
Туркана Асгерова. Заслуженный представитель Нахичеванской вокальной школы.....	165
Джавид Исмаилов. Художественные поиски Нахчиванских художников.....	171
Натаван Алиева. художественные особенности Сефевидского текстиля	177
Нурана Зейналова. Методика взаимодействия музыки, поэзии и живописи в фортепианном исполнительстве	185
Физзе Гулиева. Керамика с расписным и рельефным орнаментом эпохи среднего неолита Нахчывана	189
Нигар Маликова. Основные черты творчества Хураман Касимовой - яркой представительницы Азербайджанской вокальной школы	196
Рубабе Иманлы. Красочный мир Ляман Мамедовой: исследование творчества художника и искусствоведа.....	201
Сиддига Гаджиева. Художественные особенности нахчиванских ковров овсуз	206
Лейли Самадова. Национальность, традиции и их роль в узбекистанском ковровом искусстве.....	212
Руфат Ахмедов. В развитии Азербайджанской музыкальной культуры роль Нахчиванских тарзанов	216
Камран Гасимов. Проблема родины и идентичности в фильмах узбекских киноматеров.....	221
Санан Гусейнли. Исполнительские характеристики мужских народных танцев	229
Назрин Абдурахманова. Пейзажные композиции в гобеленовых творениях Адхама Юсубова	236
Туркан Гулиева. Декоративно-прикладное искусство в национально-духовных ценностях Азербайджана	241
Гюнай Нариманова. Пути развития французского искусства XV века.....	247
Арсалани Саманэ. Роль ашыгских традиций Урмии в формировании ашыгской школы	251
Мир Шахабеддин Чилан. Влияние современности на искусство ашыгской музыки.....	258
Абульфаз Гулиев. О книге Мухаммедтаги Джафари название "Мудрость, искусство и этические темы в поэмах Низами Гянджеви"	263

Ə D Ə B İ Y Y A T Ş Ü N A S L I Q

UOT 82-32

AYŞƏN QASIMOVA – MUSTAFAYEVA*

QƏDİM TÜRK MƏNBƏLƏRİNDƏ PARALELİZM VƏ RAMİZ RÖVŞƏNİN NƏSR
DİLİNDƏ ONLARIN POETİK MƏNZƏRƏSİ

Qədim türk mənbələrinə, eləcə də digər nümunələrə dair aparılan müşahidələrə görə poetizmlə bağlı belə bir təsəvvür yaranır ki, bu tipli ifadə vasitələri dilin ilkin informasiya mühitinə məxsus ənanələrin daşıyıcısından ibarətdir. Poetik informasiya prosesində fonetik elementlərin rolu ondan ibarətdir ki, onlar söz tərkibində özünəməxsus ardıcılıqla işlənərək ritm və ahəngdarlıq yaratmaq xassəsinə malikdir. Fonetik elementlərin ritm və ahəngdarlığı informasiyaların intensivləşdirilməsi, yadda qalan olması və cəlbedici xarakter daşması əslində onların üslubi fiqur kimi formalaşmasında mühüm bir əhəmiyyət kəsb edir. Nəzərə almaq lazımdır ki, fonetik elementlərin ritm və ahəngdarlıq təbiəti onların paralel komponentlərdə ardıcıl və təkrar işlədilməsi zamanı daha intensiv şəkildə təcəssüm olunur. Fonetik elementlərin paralel komponentlərdə ardıcıl işlənərək ritm və ahəngdarlıq yaratması bir dilə deyil bütün başqa dillərə xas olan bir keyfiyyətdir. Odur ki, fonetik vahidlərin ritm və ahəngdarlığı vasitəsi ilə baş verən poetik xüsusiyyət funksionallıq baxımından universal səciyyə daşıyır. Bununla belə demək olmaz ki, fonetik poetizm universal olduğu qədər də bütün dillərdə eyni xarakterli və eyni keyfiyyətlidir. Dillərarası tipoloji fərqlərə görə fonetik poetizm hər bir tipologiyada özünəməxsus keyfiyyətlərə malikdir. Türk dillərindən biri kimi Azərbaycan dili aqlütinativ quruluşlu olduğu üçün bu dildə fonetik ardıcılıq və sıralanma poetizmin xüsusi bir ecazkarlıqla təcəssüm olunmasına imkan verir. Bunların əyani mənzərəsini qədim mənbələrdə işlənən və öz zəngin ənanəsini Azərbaycan dili mətnlərində, o cümlədən, Ramiz Rövşənin nəsr dilində nümayiş etdirən nümunələrdə müşahidə etmək mümkündür.

Açar sözlər: poetika, paralelizm, simmetrik, sistem, obrazlı

Paralelizm sözü mənşəcə yunan dilinə məxsusdur. Mənası sıra üzrə, cərgə üzrə yerləşmə, yerləşdirilmə deməkdir. Paralelizm sözü bir termin kimi müxtəlif elm sahələrində işlənir və demək olar ki, hər bir sahədə oxşar anlayışlarla təcəssüm olunur. Azərbaycan dilinin izahlı lüğətində paralelizm aşağıdakı mənələrdə təqdim olunur: “Paralelizm [yun.] 1. Bax müvazilik. Xətlərin paralelizmi; 2. Eyni iş görmə, təkrarlıq, təkrarlamama, paralellik. İdarələrin işindəki paralelizm. Paralelizmi aradan qaodırmaq” [16]. Paralelizm təbii bir fenomen kimi, cəmiyyət həyatında, həmçinin təbiət hadisələrində mövcuddur. Paralelizm eyniyyət deyil, oxşarlıqdır. Heç bir paralel cism, hadisə və prose sibir-birinin tam eyni və biri digərinin təkrarı deyildir. Bununla yanaşı paralellik biri digərini tamamlayan, biri digərini təsdiq edən, qüvvətləndirən, canlandırان vasitədir. Paralelizm həyat və təbiət hadisələrində olduğu kimi, təsəvvürlərdə və təfəkkürlərdə də mövcuddur. Paralellik, eyni zamanda təbii hadisələrin insan təfəkküründə qavranılması sayəsində dərk olunur. Yəni paralellik təbiətdə mövcuddur, insan təfəkkürü ilə qavranılır və real həyatın müxtəlif sahələrinə tətbiq olunur. Paralelizm anlayışı özündə müvazilik, simmetriklik mənalarını da əhatə edir. Simmetriya təbiət və cəmiyyət hadisələrində sistemli xarakter daşıyır. Bu sistemlilik ümumiyyətlə bütün kainata xas olan bir fəvqəltəbii keyfiyyətə malikdir. Simmetriklik haqqındakı bir məlumatda deyildiyi kimi, simmetriklik kainatdakı sistemlərdə baş verən hadisədir [14].

Simmetriya paralelizm anlayışı üzrə fizika, astronomiya, fiziologiya, riyaziyyat, həndəsə, botanika, təbiətşünaslıq, fiziologiya, təbabət və s. digər elmlər kimi dilçiliyin də tədqiqat obyektinə daxildir.

Dilçilikdə paralelizm, bir qayda olaraq təkrarlarla birlikdə xatırlanır ki, bu da təsadüfi deyildir. Lakin paralelizm, linqvistik simmetrizm təkrarların eyni deyildir, hərçənd paralelizmi təkrarlardan

tamamilə təcrid etmək mümkün deyildir. Təkrarlıqda eyni əşya, hadisə və situasiya barədəki anlayışlar tam bir ardıcılıqla düzülürsə paralelizmdə oxşar əşya, hadisə və situasiya barədəki anlayışlar tam oxşar olmayan dil elementləri ilə sıralanır. Təkrarlarda oxşar anlayışlar bir-birini mənə baxımından bütövləşdirir, təkrarlanan dil vasitələri içərisindəki eyni elementlər isə ritm, canlanma və ritorizm yaradır ki, bu da təhkiyədə poetizm əmələ gəlməsinə səbəb olur. Simmetrik bir hadisə kimi paralelizm də sistemli xarakter daşıyır və bu sistemlilik bütün dil səviyyələrində özünəməxsus göstəricilərlə təzahür edir. Yəni dil sisteminin fonetik, leksik, morfoloji və sintaktik quruluşunda paralelizm ümumi bir üslubi fiqur kimi özünəməxsus ifadə vasitələrinə malik olur. Paralelizm insan tərəfindən təbiətin intellektual dərki kimi ayrı-ayrı yaradıcılıq sahələrində, bədii təfəkkürün məhsulu kimi nitq prosesində özünün canlı təzahürünü tapır. Ona görə də haqlı olaraq bədii təsvir vasitələrinə həsr edilmiş tədqiqatlarda paralelizm üslubi fiqur kimi qiymətləndirilir. Paralelizm təbiəti etibarlı ilə universal hadisədir və onun dil sistemində özünəməxsus obrazlaşdırıcılıq xassəsi vardır. Azərbaycan dilçiliyində obrazlaşdırıcı vasitələrə, o cümlədən üslubi fiqurlar daxilində bir sistem təşkil edən paralelizm məsələləri barədə bir çox araşdırmalar mövcuddur. Bunların içərisində isə daha çox sintaktik paralelizm məsələlərinin təhlili və tədqiqi xüsusi yer tutur. Fonetik, leksik, morfoloji paralelizmə dair araşdırmalara isə bunlardan müəyyən dərəcə az diqqət yetirilməsi müşahidə edilir. Bunun da başlıca səbəbini sintaktik konstruksiyaların bədii informasiya imkanlarının daha geniş olması ilə əlaqələndirmək mümkündür. Hesab etmək olar ki, bu səbəbdən sintaktik paralelizmə diqqət yetirilməsinə daha çox diqqət yetirilir. Sintaktik paralelizmlə bağlı Musa Adilovun, Kamal Abdullayevin, Kamil Vəliyevin, Ziyət Əlizadənin, Əzizxan Tanrıverdinin, Aytən Bəylərovanın, Fidumə Hüseynovanın və digərlərinin dəyərli, maraqlı və ciddi tədqiqat əsərləri vardır [1, s.31-41; 2, s.91-95; 17, 256 s.].

Azərbaycan dilçiliyində fonetik paralelizm məsələsi barəsində də müəyyən tədqiqatlar aparılmışdır. Məsələn, Azərbaycan dilinin fonetik üslubiyyatına dair tədqiqat aparmış N.Hacıyeva fonetik paralelizmi simmetriya kontekstində izah edir. Müəllif simmetriyanı ümumi halda fonetik-üslubi kateqoriya kimi səciyyələndirir. Bununla əlaqədar olaraq yazır ki, *“Fonetik-üslubi kateqoriyalara səs strukturu üçün xarakterik olan simmetriklik kateqoriyası da aiddir... Dildə olan bu xüsusiyyət təbiət hadisəsi ilə bilavasitə bağlıdır; belə ki, təbiətdə olan simmetriya şəirdə, poeziyada, bu baxımdan da dildə ritm vasitəsi ilə meydana çıxır... Simmetriklik söz səviyyəsində səslərlə, cümlə səviyyəsində sintaqmların paralel işlənməsinə yönələn nitq hadisəsidir. Bu fakt yalnız emosional münasibətin ifadəsinə xidmət etmir, habelə nitqin maraqlı, cəlbedici qurulmasının əsas amillərindəndir”* [5, s.15]. Fonetik paralelizm kontekstində simmetriklik məsələsinə dair bu fikirlər həmçinin müəllifin *“Fonetik üslubiyyat”* başlıqlı digər bir yazısında da təkrarən deyilir və təqdir edilir [6, s.593].

N.Hacıyevanın fonetik paralelizm barədə simmetrikliklə bağlı fikirlərini ona görə təqdirəlayiq hesab etmək olar ki, paralel elementlər təkrar komponentlərdə deyil, məhz paralel konstruksiyalar daxilində müəyyən edilə bilər. Paralel konstruksiyaların özləri isə öz səviyyəsindəki paralellər üzrə təkrarlanaraq ritm, ahəngdarlıq, ritorizm və pafosluluqla poetik vüsət yaradır. Sintaktik paralelizm dedikdə bir-birinin ardınca gələn cümlələrin eyni sintaktik və intonasiya quruluşuna malik olması, yəni sözlərin deyil, bütövlükdə sintaktik modelin təkrarı nəzərdə tutulur. Sintaktik paralelizm həm nəzm və həm də nəsr əsərlərində ritmiklik yaradan üslubi fiqurdur. İstər fonetik təkrarlar və istərsə də fonetik paralellər fonetik elementlərin söz tərkibində, cümlə daxilində, həmçinin ardıcıl cümlə tiplərində struktur nizamı əsasında baş verir. Bu mənada fonetik poetizm barədə bəhs edildikdə daha çox saitlərin ardıcılığını səciyyələndirən assonans və samitlərin ritmik xüsusiyyətlərini əks etdirən alliterasiya hadisəsi xatırlanır [18, 128 s.; s. 52].

Fonetik təkrarlar ardıcıl işlənən söz, söz birləşməsi və cümlə daxilində sıralanaraq ritmik nizam yaratdığı kimi fonetik paralellər paralel komponentlər daxilindəki eyni və ya həmcins elementlərin davamlı ritm və ahəngdarlıq yaratması ilə səciyyələnir. Təkrar elementlər kimi paralel elementlər də müxtəlif sistemli dillər arasında universal xarakterə malikdir. Məsələn, S.V.Knyazev rus dilində sözün fonetik tərkibinin təhlili ilə əlaqədar olaraq göstərir ki, *...söz tərkibində fonetik elementlərin ritm yaratma xüsusiyyətləri onların prosodik təşkilində müvafiq ierarxiya düzümü ilə səciyyələnir ki, bu baxımdan da slavyan dilləri ilə türk dilləri arasında fərqlənmə olduğu müşahidə edilir* [10, s.51-60].

Burada söz tərkibinə məxsus fonetik ritmikliyən, xüsusən fonetik paralelizmin slavyan və türk dillərinə məxsus fərqli cəhətləri faktik material üzrə göstərilməsə də fərqlərin bilavasitə dil tipologiyalarına aid olduğuna dair müəyyən şərhlər verilir. Rus dili analitik-flektiv quruluşlu olduğu üçün burada fonetik paralelizm tipoloji cəhətdən türk dilləri ilə müqayisədə intensiv deyildir. Bununla belə dilin fonetik ritm məsələləri ilə bağlı tədqiqat işlərində həmin məsələlərə bir çox hallarda nəzəri cəhətdən yanaşılır [9, s.572]. Çin dilində sözlərin reduplikasiyası və tonallıqla ifadəsi fonetik elementlərin ritm yaratma xüsusiyyətləri ilə baş verir ki, bu da həmin sahə üzrə araşdırmalarda fonetik paralelizm kimi səciyyələndirilir. Məsələn, Çin dilindəki *kōngzhōnglóngé* (hava qəsri tikmə) sözündəki *d*, *o* elementlərinin *kōngz hōng Lóngé* kimi reduplikatların tərkibində sıralanması və onların müvafiq tonallığı fonetik paralelizmə dair nümunə kimi təqdim olunur [20, s.1456-1459]. Çin dilində ifadəlilik vasitəsi ilə bağlı digər bir mənbədə də fonetik elementlərin tonallıq üzrə növbələşməsi, biri digərini əvəz etməsi fonetik paralelizm nümunəsi kimi qeyd edilir [15]. Müasir ingilis dilinin fonetikasına aid nəzəri kurs adlı dərslikdə fonetik elementlərin və ya səs birləşmələrinin təkrarı üslubi rəngarənglik yaradan səs paralelizmi kimi izah edilir və buna dair aşağıdakı nümunələr misal gətirilir: a) hecanın son səsinin təkrarı: *tress-breeze* (meh, briz, yüngül külək); b) alliterasiyada: *great-grow* (böyük-böyümək, boy atmaq); c) assonansda: *great-fail* (böyük-iflas) [4, s.11].

Bu nümunələrdən görüldüyü kimi fonetik paralelizm anlayışı müəlliflər tərəfindən fonetik elementlərin variantı mənasında işlənmişdir. Halbuki paralel linqvistik elementlər, bir qayda olaraq paralel komponentlər daxilində işlənilib üslubi fiqur kimi ritm və ahəngdarlıq yaradılmasına xidmət edir. Belə ki, məsələn, ingilis dilində fonetik paralelizmə dair nümunələri aşağıdakı kimi paralel konstruksiyaların tərkibində müşahidə etmək olur: “*The seeds ye sow –another reaps*” (*Toxumu səpərsən, bəhrəsini başqası görər*); “*The robes ye weave –apother wears*” (*Paltarı tikərsən, özgəsi geyinər*); “*The arms ye forge–apother bears*” (*Silahlı alarsan, özgəsi gəzdirər*) və s. [12].

Fonetik paralelizm adı altında aparılan tədqiqat işlərində də fonetik vahidlərin söz tərkibindəki variantları kimi təqdim edilir. Məsələn, Aynur Qədimaləyevanın fonetik paralelizmə həsr olunmuş bir məqaləsində fonetik paralelizm klassik mənbələrdə samit səslər orfoqrafik prinsip üzrə təhlil edilir. Burada fonetik variantlar, daha doğrusu, fonetik orfoqrafiya səslərin paraleliyi kimi şərh olunur. Yəni paralellik o mənada təqdim edilir ki, eyni söz tərkibində eyni və ya yaxın yuvaya məxsus olan elementlər biri digərinin paraleli kimi işlənir və sözdə əlavə mənə fərqi baş vermir. Məsələn, məqalədə göstərildiyi kimi *qamu, xamu, hamı, kibi, kimi* sözlərindəki *q-x-h, m, b* samitləri söz tərkibində mənə fərqi yaratmadan işlənir ki, bu da onların paralel xüsusiyyət kəsb etməsi kimi qəbul edilir [11, s.43-44].

Fonetik paralelizmə söz tərkibindəki variant kimi yanaşdıqda bu istiqamətdəki tədqiqatlara bəraət qazandırmaq olur. Lakin fonetik paralelizmə üslubi fiqur kimi yanaşdıqda ritm, ahəngdarlıq, emosionallıq və ekspressiya yaradan fonetik ardıcılığı paralel sintaktik konstruksiyalar daxilində araşdırmaq lazım gəlir. Həmin konstruksiyaların daxilində fonetik paralelizmin özünəməxsus növlərinin mövcudluğu sayəsində poetizmin rəngarəng çalarlığını müşahidə etmək mümkün olur. Fonetik paralelizmin üslubi fiqur kimi qədim və klassik mənbələrdə, folklor materiallarında, həmçinin müqayisə materialı kimi təhlil aparılan Ramiz Rövşən nəsrində ritm və ahəngdarlıqla müşayiət edilən poetik bir mənərə yaratdığı xüsusilə diqqəti cəlb edir. Fonetik elementlərin paralel konstruksiyalar daxilində poetizm yaratmasının başlıca xüsusiyyətlərini aşağıdakı kimi təqdim etmək mümkündür:

Eyni saitlərin poetizmi. Paralel konstruksiyalarda eyni saitlərin təkrarlanaraq işlədilməsi ritm və ahəngdarlıqda sanki bir davamlılıq yaradır. Səslənmə ritmində davamlı bir monoton ahəngdarlıq müşahidə edilir. Fonetik elementlərin ritm və ahəngdarlıq hesabına ifadə tərzində poetizm yaratması ilə bağlı aparılan tədqiqat işlərində bir qayda olaraq assonansın və alliterasiyanın rolu qabarıqlaşdırılır. Bu məqamda diqqət daha çox sait və samitlərin sıralanma xüsusiyyətlərinə cəlb edilir. Belə sıralanmada əlbəttə ki, təkrarlar yanaşı paralel konstruksiyalar tərkibindəki elementlərin özünəməxsus emosional-ekspressiv təsiri vardır. Təkrarlar daxilindəki fonetik elementlərin poetizmi barədə demək olar ki, bu sahə ilə bağlı hər hansı araşdırmada müvafiq fikir söylənməsinə rast gəlmək olur. Ancaq paralel konstruksiyalar tərkibində fonetik elementlərin ritm və ahəngdarlıq üzrə poetiklik yaratması məsələləri işıqlandırılmamış qalır. Başqa sözlə fonetik paralelizm barədə xüsusi olaraq araşdırmalar aparılması sanki diqqətdən kənar qalır. Bununla belə fonetik elementlərin poetizmdəki

rolunun işıqlandırılması ilə bağlı bir çox araşdırmaların aparıldığı istisna deyildir. Nitq elementlərinin ritmikliyi və ahəngdarlığı xüsusilə folklor dilində o cümlədən sayacı sözlərində, layla və oxşamalarda müşahidə edilir. Məsələn, “Layla və oxşamaların dili” adlı tədqiqat işində assonansın, alliterasiyanın, prosodikanın, heca bölgülərində tonallığın, anafora və epiforanın fonetik poetizm yaratması imkanlarından ətraflı bəhs edilir. Əlbəttə ki, burada fonetik elementlərin müvafiq ardıcıl, təkrar və paralel konstruksiyalar tərkibindəki iştirakı mühüm rol oynayır. Çünki verilən nümunələrin özündə də fonetik elementlərin paralel konstruksiyalar daxilində iştirakı müşahidə olunur [7, s.9-13].

Fonetik elementlərin paralel konstruksiyalar daxilində ritm və ahəngdarlıqla poetizm yaratması dilin ən qədim bədii informasiya vasitələrindən biridir. Fonetik elementlərin paralel konstruksiyalar tərkibində poetizm yaratması dilin elə bir inkişaf mərhələsinə aiddir ki, həmin dövr artıq informasiyaların intensivləşməsində bədii təfəkkürün kamillilik mərhələsinə təşkil etmişdir. Belə bir dövrü əlbəttə ki, konkret bir zamanla ölçmək mümkün deyildir. Çünki dilin bədii təfəkkür imkanlarının formalaşması tarixi bizdən çox-çox qədim olan dövrlərə aiddir ki, həmin dövrü səciyyələndirən yazılı nümunələri əldə etmək mümkünsüzdür. Lakin birinci minilliyin əvvəllərinə və ilk orta əsrlər dövrünə aid yazılı mənbələrdə fonetik elementlərin poetikliyinə dair mövcud olan nümunələrin mükəmməlliyi onu göstərir ki, həmin ənənələrin tarixi çox-çox qədimlərə məxsus bədii informasiya mühitinə təsadüf edir. Bu mənada Göytürk dilinə məxsus yazılı nümunələrdə fonetik elementlərin paralel konstruksiyalardakı poetizmi təsvir edilən hadisələr barədəki bədii informasiyanın canlı mənzərəsini yaradır. Bunları əsas etibarlı ilə aşağıdakı kimi səciyyələndirmək mümkündür:

Paralel konstruksiyaların tərkibində eyni saitlər ardıcıl işlənir, həmin tərkibdə ritm və ahəngdarlıq yaradır: ü-ü; i-i: “*Kül tiqin Azman atıg binip təgdi, sançdı. Süsün sançdıımız, ilin aldımız*” (*Kül Tiqin Azman atına minib hücum etdi, sançdı. Qoşununu qırdıq, elini aldıq*) [Kül Tiqin abidəsi, Şimal tərəfi, 6]. Buradakı “*Süsün sançdıımız, ilin aldımız*” paralel tərkiblərində ü-ü; i-i elementləri daxili ardıcılıq üzrə ritm yaradır.

A-A; ə – ə: “*Üzə tənri basmasar, asra yir təlinməsar, türk bodun, ilin qın törün qın kim artatı*” (*Üstən Tanrı basmasa, altda yer dəlinməsə, türk xalqı, sənin elini, qoşunu kim dağıdır?*) [Kül Tiqin abidəsi, Şərq tərəfi, 22].

Buradakı birinci paralel konstruksiyada a-a, ikinci paralel konstruksiyada isə ə-ə saitlərinin işlənməsi ilə ritm yaradılır. A və ə saitlərinin növbəli təkrarı ritmikliyini daha canlı ifadəsinə təsir göstərir.

A-A; ü-ü: “*Bu türk bodunda yaraklıg yağiq kəltirmədim, tügünlük atıg yügürt mədim*” (*Bu türk xalqının üzərinə silahlı yaği gətirmədim (buraxmadım), düyünlü at yüyürtmədim*) [Tonyukuk abidəsi, 54, Şərq II daş]. Bu nümunədə a-a, ü-ü saitlərinin ayrı-ayrı paralel tərkiblər daxilində işlənməsi ritm və ahəngdarlığın monoton ritmikliyə polifonik bir avazlanma gətirir.

Eynicinsli saitlərin poetizmi. Eynicinsli saitlərin poetizmini səciyyələndirən nümunələrdə polifonik ritmin daha artıq təcəssüm olunması müşahidə edilir. Eynicinsli saitlərin poetizminə dair qədim yazılı abidələrin dilində aşağıdakı kimi nümunələrin işlənməsinə təsadüf edilir:

Ə-i; e-ə; ı-a; o-u:

“*Kəzir ersər kü ər ükülür, kəlməz ersər tılığ sabıg alı olur – Tidi*” (*Gəlsələr adam səsi çoxalır, gəlməsələr dil(dən) xəbər alarıq, otur-dedi*) - [Berqe abidəsi, Arxa tərəf, 8].

Burada hər bir komponent tərkibindəki e-ə sırası paralel olaraq işlənir, eyni zamanda, ikinci paralel komponentdəki sözlərdə ı-a-ı, o-u saitlərinin bir-birini izləməsi cümlədə müxtəlif ahəngdarlıqla səciyyələnen fon yaradır.

A-a; e-i; u-a; e-i:

“*Atsar alp ertin qiz, utsar küç ertin qiz in qilik böri uça bars adrılmay ıtu*” (*Ox atmaqda igid idiniz, güclü idiniz. Kiçik qardaşlı canavar (yuvadan) qaçar, bars (bəbir) ayrılmaz, hey*). [Birinci Altın-köl abidəsi, 2].

Bu nümunədəki birinci və ikinci paralel komponentlər daxilində *atsar-utsar və alp ertin qiz, küç ertin qiz* ifadələri növbələşmə üzrə sıralanan eynicinsli saitlərin hesabına ritm, ahəngdarlıq və avazlanma yaradır.

A-ı-a; i-ə; e-i-ə:

“*Anta alıq kadaşıma, anta sizimə, edgü eşimə adrıldım*” (Onda doğma qardaşımdan, onda sizdən yaxşı dostlarımdan ayrıldım) [Berqə abidəsi, Arxa tərəfi, 8].

Burada birinci komponent tərkibindəki *a-1-a*, ikinci komponent tərkibindəki *i-ə, e-i-ə* saıtlərinin növbələşərək təkrarı üzrə ritm və ahəngdarlıqla səciyyələnən poetizm yaradılması müşahidə edilir.

Samitlərin poetizmi. Qədim türk mənəblərinin dilində saıtlərdə olduđu kimi samitlərin də paralel komponentlərdə iştirakı ilə ritm və ahəngdarlıq yaradılmasına rast gəlmək mümkündür. Belə bir ahəngdarlığı məsələn, paralel komponentlər daxilində *g-g, b-b* samitlərinin təkrar-təkrar işlədilməsində görmək mümkündür.

“*İnim Kül Tiqin gərgək boltı, özim sakitim. Görür gözüm görməz təg, bilir-biləgim bilməz təg boltı, özim sakitim*” (*Kiçik qardaşım Kül Tiqin həlak oldu, özüm düşündüm. Görən gözüm görməz tək, bilən biliyim bilməz tək oldu, özüm düşündüm*). [Kül Tiqin abidəsi, Şimal tərəfi, 10].

İstər saıtlərin və istərsə də samitlərin paralel tərkibli cümlə və hər hansı mikromətn və ya mürəkkəb sintaktik bütöv daxilində ənənə üzrə ritm yaratmasına digər yazılı nümunələrdə, folklorlarda və həmçinin müqayisə obyektı kimi tədqiqata cəlb edilmiş Ramiz Rövşənin nəsrində rast gəlmək mümkündür. Məsələn, “*Kitabi-Dədə Qorqud*”un mətnində saıt və samitlərin paralel komponentlərdəki ritmik keyfiyyətlərinə dair aşağıdakı nümunələri misal göstərmək olar:

“*Genə toy edib atdan ayğır, qoyundan – qoç qırdırmuşdı*” [8, s.24]; “*Oğlu olanı ağ otağa, qızı olanı qızılı otağa qondurup, demiş idi*” [8, s.24]; “*Oğlan ata minər, qılıc qurşanar oldu*” [8, s.33]; “*Ünüm ünlən, bəylər, söziüm dinlən, bəylər! Yata-yata yanımız ağrıdı, dura-dura belimiz qurudu*” [8, s.37]; “*Baybura bəy aydır: - Xan Qazan, necə ağlamayıp, necə bozlamayıp? Oğulda ortağım yox, qardaşda qədərım yox*” [8, s.52]; “*Qazılıq Qoca anı Gördügləyin yel kimi yetdi, yeləm kimi yapışdı*” [8, s.119].

Nümunələrdən göründüyü kimi, *a-a, o-o, o-u, o-a, 1-1, u-a, ü-ü, ö-ü, i-ə* saıtlərinin, *q-q, d-d, b-b, ğ-q, y-y* samitlərinin paralel komponentlərdə təkrarən işlədilməsi hər bir cümlədə özünəməxsus ritmik-poetik mənşərə yaradır.

Bu tipli ritmik xüsusiyyətləri aşağıdakı folklor nümunələrində də müşahidə edilir:

“*Azacıq aşım, ağrımaz başım*” [3, s.47]; “*Ac saxla, yalaavac saxla, yaxşı saxla*” [3, s.18]; “*At olanda ot olmur, ot olanda at olmur*” [3, s.44]; “*Abırlı abırından qorxar, abırsız nədən qorxar*” [3, s.17]; “*Ac elə bilər hamı acdır, tox elə bilər hamı toxdur*” [3, s.18]; “*Böylə qəm, böylə kədər, böylə gələr, böylə gedər*” [3, s.65]; “*Daş-daşa, dırnaq daşa, siz savaşa, biz tamaşa*” [3, s.81]; “*Dama-dama göl olar, dada-dada heç*” [3, s.80]; “*Artıq tamah daş yarar, daş da qayıdıb baş yarar*” [3, s.37]; “*Dost dostu tən gərək, tən olmasa gen gərək*” [3, s.93]. Bu nümunələrdəki *a-a, a-1, a-o, o-o, o-a, o-u; b-b, d-d, d-t* fonetik elementlərin paralel komponentlərdəki təkrarı daxili ritm və ahəngdarlıq yaradır. Ramiz Rövşənin nəsr əsərlərində də fonetik elementlərin paralel komponentlərdəki rəngarəng poetik mənşərə yaratması diqqəti cəlb edir:

“*Əliş qaça-qaça ağlayırdı, ağlaya-ağlaya söyürdü; yeri söyürdü, göyü söyürdü, özünü söyürdü*” [13, s.500]; “*Oddan od törəyər deyiblər, küldən od. Səninki oddan od oldu. Getdi şəhərə, oxudu, qulluğa girdi, evləndi*” [13, s.672]; “*Hə, Fatmanın anası dərdədən öldü, bala, çərlədi, öldü. Ölməyədi, neyləyədi? Gözünün ağı-qarası bircə balası ola, o da ki, elə*” [13, s.608]; “*Sədr Şərif acıqlanan kimi arvadlar səslərini kəsib day ağlamırdılar, ağlamırdılar deyəndə ki, ağlayanlar yenə ağlayırdılar, ancaq xəlvətə keçdilər ağlayanların arxasına*” [13, s.536]; “*Rayondan gəldilər, axtardılar, tapdılar, qazdılar, bir quyu dolusu dən çıxdı*” [13, s.599]; “*Yaxşı, yaxşı, gözünü bərlətmə görüm, elə belə sözdü, dedim, görməmişəm, bilmirəm. Bildiyimi bilirəm, bilmədiyimi bilmirəm*” [13, s.512]; “*İstəyirəm ayağını qucaqlayam, ağlayam, ağlayam. O da başımı tumarlaya, sığallaya, layla deyər, yuxulayam, yatam*” [13, s.630].

Bu nümunələrdə *a-a, o-o, ö-ə, e-ə, ə-i, a-1* saıtlərinin həmçinin, *b-b, y-y* samitlərinin paralel komponentlərdə işlənməsi ilə ritm və ahəngdarlıqla səciyyələnən poetiklik yaradır.

Təhlil edilən materialdan aydın görünür ki, fonetik paralelizm prinsipə qədim mənəblərdə

olduğu kimi, sonrakı dövrlərə aid nümunələrdə də ciddi fərq yaratmır. Yəni fonetik paralelizm fonetik elementlərin müvafiq ardıcıl sıralanma qaydasına müvafiq olaraq əsas etibarlı ilə paralel konstruksiyalar daxilində ritm və ahəngdarlıq yaradır. Başlıca fərq onlardan üslubi fiqur səviyyəsində sənətkar təxəyyülünün məhsulu kimi işlədilmə manerası ilə bağlıdır. Məhz Ramiz Rövşənin nəsr dilində fonetik paralelizmin özünəməxsus bədii lövhələrlə təcəssüm olunan əsrarəngiz mənzərəsinin canlandırılması müşahidə edilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Adilov M.İ. Azərbaycan dilində sintaktik paralelizm. //ADU-nun Elmi əsərləri. Dil və ədəbiyyat ser., 1974, № 4, s.31-41.
2. Abdullayev K.M. Paralelizm və kontekstual elipsis anlayışı haqqında. // ADU-nun Elmi Əsərləri. Dil və ədəbiyyat ser., 1973, № 2, s. 91-95.
3. Atalar sözü, Bakı, Öndər nəşriyyat, 2004, 264 s.
4. Бурая Е.А., Галочкина И.Е., Шевченко Т.И. Фонетика современного английского языка. Теоретический курс. Учебник, Москва, Издательский центр "Академия", 2009, 272 с.
5. Nəsiyeva N.M. Azərbaycan dilinin fonetik üsdubiyyatı, Filologiya üzrə elmlər doktoru, elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş diss.avtoreferatı, Bakı AMEA Dilçilik İnstitutu, 2018, 59 s.
6. Nəsiyeva N.M. Fonetik üslubiyyatı. Müasir Azərbaycan dili. I, Fonetika və fonologiya, Bakı, Elm, 2019, 734 s.; s. 574-669.
7. Həsənova K.İ. Layla və oxşamaların dili. Filologiya üzrə fəlsəfə dokt.diss.avtoref. Sumqayıt, 2022, 34 s.
8. "Kitabi-Dədə Qorqud", Öndər nəşriyyat, 2004, 376 s.
9. Каленчук Мария Монидовна. Фонетика и орфография: статус, объект и задачи двух дисциплин. // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Язык и литература. 2020, т. 17, Вып., 4, с. 571-581.
10. Князев С.В. Структура фонетического слова в русском языке: Синхрония и диахрония. Москва, Изд. Макс-Пресс.. 2006, 227 с.
11. Гадималиева А.Ф. Фонетический параллелизм в азербайджанско-турецкой системе (на основе языкового материала XV века). // Ежеквартальный рецензируемый реферированный научный журнал. "Вестник АГУ", Выпуск 3 (282) 2021, с. 40-45.
12. Параллелизм в английском языке: [www.lovelylang-uage.ru/grammar/stylistics/1071-parallel-construction #:~:text= Параллелизм % 20 \(Parallel % 20 Construction\) % 20-%20английский, ритмич.](http://www.lovelylang-uage.ru/grammar/stylistics/1071-parallel-construction#:~:text=Параллелизм%20(Parallel%20Construction)%20-%20английский,ритмич.)
13. Ramiz Rövşən. Nəfəs, Kitablar kitabı, Bakı, Qanun, 2006, 760 s.
14. Simmetriya.az.wikipedia.org/wiki/Simmetriya. 12 sentyabr, 2022.
15. Средства выразительности китайского языка. Выразительные средства: [inyaz.bobrodobro.ru/15286/ Virazitelnye sredstva: studbooks.net /2097192/ /literatura/vyrazi_telnye-sredstva](http://inyaz.bobrodobro.ru/15286/Virazitelnye_sredstva).
16. Shagird.info/il/paralelizm/23-32413-1. Copyright 2009-2022.
17. Tanrıverdi Ə. "Koroğlu"nun şeir dili. Bakı, Elm və təhsil, 2015, 256 s.
18. Vəliyeva Məftunə. Azərbaycan dilinin fonetik poetikası. Bakı, OKA Ofset, 2008, 128 s.
19. Vəliyev K.M. Azərbaycan dilinin poetik sintaksisi. "Kitabi-Dədə Qorqud"un materialları üzrə) Bakı, ADU nəşr., 1981, 76 s.
20. Яковлева Е.А., Селина А.В., Болсуновская Л.М., Хоречко У.В. Экспрессивность как историческая категория.// Молодой ученый, 2015, № 9 (89), с.1456-1459 =moluch.ru/archive/89/18569.

**Gəncə Dövlət Universiteti
Dissertant*

E-mail:ayshenmuellimeqasimova@gmail.com

Ayşen Gasimova – Mustafayeva

PARALLELISM IN ANCIENT TURKISH SOURCES AND THEIR POETIC VIEW IN THE PROSE LANGUAGE OF RAMİZ ROVŞA

According to the observations of ancient Turkish sources and other examples, there is an idea about poeticism that this type of means of expression consists of the carrier of traditions belonging to the primary informational environment of the language. The role of phonetic elements in the process of poetic information is that they have the property of creating rhythm and harmony by being processed in a unique sequence in the word structure. The rhythm and harmony of the phonetic elements, the intensification of information, the fact that they are memorable and have an attractive character, are actually of great importance in their formation as a stylistic figure. It should be taken into account that the nature of rhythm and harmony of phonetic elements is embodied more intensively when they are used consecutively and repeatedly in parallel components. The fact that phonetic elements are processed sequentially in parallel components to create rhythm and harmony is a quality characteristic of not just one language but all other languages. Therefore, the poetic feature that occurs through the rhythm and harmony of phonetic units has a universal character in terms of functionality. However, it cannot be said that phonetic poeticism is of the same nature and the same quality in all languages as it is universal. Due to cross-linguistic typological differences, phonetic poeticism has its own characteristics in each typology. As one of the Turkic languages, the Azerbaijani language has an agglutinative structure, so the phonetic sequence and ordering in this language allows poeticism to be embodied with a special charm. It is possible to observe the visual picture of them in the examples used in ancient sources and showing their rich tradition in Azerbaijani language texts, including Ramiz Rovsha's prose language.

Keywords: *poetics, parallelism, simmetrical, system, figurative*

Айшен Гасимова – Мустафаева

ПАРАЛЛЕЛИЗМ В ДРЕВНЕТУРЕЦКИХ ИСТОЧНИКАХ И ИХ ПОЭТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ В ЯЗЫКЕ ПРОЗЫ РАМИЗА РОВША

По наблюдениям древнетюркских источников и другим примерам существует представление о поэтике, что этот тип средств выразительности состоит из носителей традиций, принадлежащих первичной информационной среде языка. Роль фонетических элементов в процессе поэтической информации заключается в том, что они обладают свойством создавать ритм и гармонию, перерабатываясь в уникальной последовательности в структуре слова. Ритмичность и стройность фонетических элементов, интенсификация информации, их запоминаемость и привлекательность на самом деле имеют большое значение в их формировании как стилистической фигуры. Следует учитывать, что характер ритмичности и гармонии фонетических элементов проявляется более интенсивно при их последовательном и многократном употреблении в параллельных компонентах. Тот факт, что фонетические элементы обрабатываются последовательно в параллельных компонентах для создания ритма и гармонии, является качественной характеристикой не только одного языка, но и всех других языков. Поэтому поэтическая особенность, возникающая через ритм и гармонию фонетических единиц, имеет универсальный характер с точки зрения функциональности. Однако нельзя сказать, что фонетическая поэтичность носит одинаковую природу и одинаковое качество во всех языках, поскольку она универсальна. В связи с межъязыковыми типологическими различиями

фонетическая поэтика имеет свои особенности в каждой типологии. Как один из тюркских языков, азербайджанский язык имеет агглютинативную структуру, поэтому фонетическая последовательность и упорядоченность в этом языке позволяет с особой прелестью воплощать поэтизм. Наглядную картину их можно наблюдать на примерах, использованных в древних источниках и показывающих их богатую традицию в азербайджаноязычных текстах, в том числе в прозаическом языке Рамиза Ровши.

Ключевые слова: поэтика, паралелизм, симметрический, система, образный

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.04.2023
Son variant 18.05.23

XULYA FƏTƏLİZADƏ*

XIX ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞININ
QISA İNKİŞAF TARİXİNƏ BİR NƏZƏR

Bəşər tarixinə böyük elmi-nəzəri kəşflərin, ictimai-siyasi hadisələrin kəskinləşdiyi tarixi dövr kimi daxil olan XIX əsr, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində “ən zəngin, məhsuldar, əsrarəngiz, maraqlı və eyni zamanda ən ziddiyyətli bir dövr” kimi təhlil edilməkdədir. Sınıf mübarizələrin kəskinləşdiyi, feodalizm quruluşunun zamanla dağılaraq öz yerini kapitalizmə buraxdığı bu əsr Azərbaycan üçün də kəskin xarakter almış və yeni mərhələlərin başlandığı bir dövr kimi yadda qalmışdır. Bu dövrə nəzər saldıqda, Azərbaycanın Rusiya imperiyasının tərkibinə daxil edilməsi ilə bütövlükdə mədəniyyətdə olduğu kimi, ədəbiyyatda da qərbyönlü meyllərin daha da gücləndiyinin şahidi oluruq. Məhz bu əsrin Azərbaycan ədəbiyyat tarixində olduqca qarmaşıq hadisələrə təsadüf etməsinə baxmayaraq, eyni zamanda ədəbi üsulların mövcud olduğu şəraitdə realizm ədəbi yaradıcılıq metodu inkişafa başlayır, dramaturgiya, milli mətbuat, ədəbi tənqid, estetika, bir sıra janr və formalar, ictimai və fəlsəfi fikir sahəsində müəyyənlanmış və sistemləşmiş materialist və ateist baxışlar meydana çıxır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında olduqca mühüm hesab edilən bu keçid dövrü ilə əlaqədar kifayət qədər səmali tədqiqat əsərləri olsa da ancaq XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı ilə bağlı elə mövzular vardır ki, bu mövzular bu gün də öz tədqiqatçısını gözləməkdədir. Məhz işləyəcəyimiz bu məqalədə həmin dövr üçün önəmli sayılan bir sıra tarixi nüanslara toxunmağa çalışacağıq.

Açar sözlər: XIX əsr, ədəbiyyatşünaslıq, mədəniyyət, realizm, yaradıcılıq

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında olduqca mühüm hadisələrin şahidi olmuş və keçid dövrü sayılan XIX əsr əsasən iki dövr üzrə araşdırılmaqdadır. XIX əsrin birinci yarısı və ikinci yarısı. Hər iki mərhələ də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı üçün böyük önəm kəsb etməklə yanaşı, dövrün görkəmli ədibləri tərəfindən araşdırılaraq olduqca mühüm nailiyyətlər əldə edilmişdir. Ədəbiyyat tarixinə qısa nəzər saldıqda “Yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatı” adlı mərhələnin də olduğunu görürük ki, bu dövr də əsasən iki mərhələ üzrə tədqiq edilmişdir. Azərbaycanda mürəkkəb, ziddiyyətli hadisələrlə zəngin olan XVII - XVIII əsrlər ədəbiyyat tariximizin yeni dövrünün birinci mərhələsinə təşkil edir (3, s.18). Xalqda milli müstəqillik düşüncəsinin artdığı bu dövr şifahi xalq ədəbiyyatının güclənərək, yazılı ədəbiyyata təsirinin artması, ənənələrin davam etdirilməsi ilə yanaşı, yeni meyllərin yaranması, poeziyanın xəlqiləşməsi ilə səciyyələnir. Aşıqların yaratdığı “Koroğlu”, “Əsli və Kərəm”, “Şah İsmayıl”, “Tahir və Zöhrə”, “Abbas və Gülgəz”, “Aşıq Qərib” və s. qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları bu dövrün dəyərli bədii söz örnəkləridir.

“Yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatı”nın II mərhələsi hesab edilən XIX əsrin I yarısı, Azərbaycan ədəbiyyatında ilk maarifçilər yetişdiyi, yaşayış yaratdığı və dövrün ictimai siyasi hadisələrinin qələmə alındığı bir mərhələdir. İlk maarifçilər sırasına daxil olan A.Bakıxanov, M.Ş.Vəzəh, İ.Qutqaşınlı kimi dövrünün öz görkəmli şəxsiyyətlərinin demokratik və maarifçi görüşləri hələ qeyri-müəyyən, dumanlı və ziddiyyətli idi. Onlar inqilabi-siyasi ideyalardan uzaq idilər. Məhz bu maarifçilər ədəbiyyat tariximizdə qəti dönüş yarada bilmədilsə də, yeni realist ədəbiyyatın yaranması üçün ilk çıxışı açdılar. Onların simasında yaranan ilk maarifçilik tənqidi-satirik realist ədəbiyyatın inkişafına təsir edərək Q. Zakiri və M.F.Axundzadəni hazırladı. A.Bakıxanov, İ.Qutqaşınlı və M.Ş.Vəzəh simasında yaranan ilk maarifçilik inkişaf edərək əsrin ikinci yarısında M.F.Axundzadə, H.Zərdabi, S.Ə.Şirvani, N.Vəzirov və başqalarının simasında yüksək inkişaf pilləsinə çatdı. İlk maarifçilərin tarixi rolu da məhz bu baxımdan olduqca önəmlidir.

XIX əsrin birinci yarısı həm də feodalizmin tədricən sarsılmağa üz qoyduğu və kapitalizm ünsürlərinin yenidən yaranmağa başladığı bir dövrə təsadüf edir. Bu dövrdə poeziyada yaranan mövzu və ideyalar hələlik köhnə poeziyanın, yəni klassik və orta əsrlər ədəbiyyatının təsiri altında idi və realizm yoluna düşə bilməmişdi. Demokratik ədəbiyyatın nisbətən oyanmış nümayəndələri isə müraciət etdikləri yeni mövzu və ideyaları köhnə poetik formaların içərisində verirdilər. Elm, fəlsəfə və ədəbiyyat üzrə davam edən fəlsəfi və bədii yaradıcılıqda məhdudiyət və ziddiyyətləri də əslində bu keçid dövrünün ziddiyyətləri ilə əlaqədardır. Məhz bu dövrdə Abbasqulu ağa Bakıxanov, Mirzə Kazım bəy, Mirzə Şəfi Vəzəh, İsmayıl bəy Qutqaşınlı, Mirzə Baxış Nadim, Baba bəy Şakir, Qasım bəy Zakir, Mirzə Fətəli Axundov, Həsən bəy Zərdabi, Seyid Əzim Şirvani, Nəjəf bəy

Vəzirov, aşıq şeiri tərzində yazan Seyid Əbülqasım Nəbati kimi simalar yetişir, onlar xalqımızı dramaturgiya və teatrla, milli mətbuatla, inqilabi demokratik fikirlərlə, azadlıq ideyaları ilə tanış edir, onların yaradıcılığında real, gördükləri hadisələr öz əksini tapır və bu realizm Axundovun yaradıcılığında demək olar ki kamala çatır (1, s.45).

XIX əsrin birinci yarısında yazılı ədəbiyyatda şifahi xalq-aşıq şeiri üslubunda yazan şairlər içərisində Qarabağ şairlərindən olan Canı oğlu Abdulla, Baba bəy Şakir, Molla Qasım Zakir, Padarlı Abdulla, Qasım bəy Zakir, Məhəmməd bəy Aşıq, Hacı Mirzə Ağarəhim, Qüdsi Vənəndi, Kasım ağa Salik, Mucrim Kərim Vardani, Məlikballı Qurban, Aşıq Pəri, Mirzəcan Mədətov, Əbdürrəhman ağa Dilbazov, Güney Azərbaycan şairlərindən Mehdi bəy Şəqaqi, Məhəmməd Xəlifə Aciz, Əndəlib Qaracadaği, Seyid Əbülqasım Nəbati, Mustafa ağa Arif, Mirzə Mehdi Şükühi kimi şairlər xüsusi yer tuturdular. Azərbaycanın müxtəlif coğrafi regionlarında yaşayan bu şairlər şifahi xalq-aşıq şeirinin bayatı, qoşma, gəraylı, tənqis, rəddül-əcəz kimi janrlarında xəlqi məzmunlu şeirlər qələmə alırdılar.

İkinci dövr XIX əsrin 50-60-cı və 70-90-cı illərinə təsadüf edir. Bu dövrdə artıq feodalizm dağılır, kapitalizm özünün inkişaf dövrünü keçirir, Bakının kapitalist inkişafı yoluna düşməsi mərhələsi başlayır. XIX əsrin ikinci yarısına təsadüf edən bu ictimai-siyasi hadisələr ədəbiyyatın və mədəniyyətin inkişafında da yeni bir mərhələ yaradır. Artıq bu mərhələdə ədəbiyyat əvvəlki qeyri-mütəşəkkil yolundan uzaqlaşır və realizm yoluna qədəm qoyur. Bu dövrün ədəbiyyatında yaranan tənqidi realizm ədəbi cərəyan səviyyəsinə qalxır. M.F.Axundov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.M.Qənizadə, R.Əfəndiyev kimi maarifçi realislər nəslə yetişir. Əsrin ikinci yarısında epik, lirik və dramatik janrlar mövzu və ideyaca zənginləşir və kamilləşir. Xüsusilə poeziyada, nəsrə və dramaturgiyada yeni mövzular və ideyalar sənətə gətirilir (2, s.26). Eyni zamanda yazılı ədəbiyyatda yaranan və geniş coğrafi ərazilərə yayılan realist poeziyanın qollarından birini təşkil edən şifahi xalq-aşıq şeiri üslubu da məhz bu dövrdə meydana gəlmişdir. Əsasən bu üslub poeziyanın realist istiqamətə düşməsində xüsusi mütərəqqi rola malikdir.

Yazılı ədəbiyyatda XIX əsrin birinci yarısından başlayaraq formalaşan şifahi xalq-aşıq şeiri üslubu əsrin ikinci yarısında daha da qüvvətlənərək poeziyada realist meyillərin inkişafına səbəb oldu. Bu dövrdə Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində fəaliyyət göstərən şairlər öz yaradıcılıqlarında klassik şeir şekillərinə müraciət etməklə yanaşı, şifahi xalq-aşıq şeirinin də müxtəlif janrlarına müraciət edir, xalq-aşıq poeziyasının qoşma, bayatı, gəraylı və s. formalarında lirik və ictimai-tənqidi məzmunlu əsərlər yazırdılar. Şifahi xalq-aşıq şeirinin Bakı, Gəncə, Qarabağ, Şəki, Lənkəran və Ordubad ərazilərində görkəmli nümayəndələri yetişmişdi (5, s.67).

İstər XIX əsrin birinci yarısı, istərsə də ikinci yarısında Azərbaycanın müxtəlif coğrafi bölgələrində bir sıra ədəbi məclisləri fəaliyyət göstərmişdir ki, bu məclislərdə xeyli şairlərimiz ədəbi yaradıcılıqla məşğul olmuşdurlar. Bu əsrdə Bakıda “Məcməüş-şüəra”, Lənkəranda “Fövcül-füsəha”, Qubada “Gülüstan”, Gəncədə “Divani-hikmət”, Qarabağda “Məclisi-üns”, “Məclisi-fəramuşam”, Ordubadda “Əncüməni-şüəra”, adlı ədəbi məclislərin üzvləri özlərinin ədəbi yaradıcılıq fəaliyyətlərində klassik şərq fəlsəfi lirika ənənələrini davam və inkişaf etdirməklə bərabər, realist ədəbiyyatın müxtəlif formalarına da müraciət edir, xüsusilə şifahi xalq-aşıq poeziyası ənənələrini yazılı poeziyaya gətirərək realist poeziyanın bu qolunu inkişaf etdirirdilər. Qoşma, gəraylı, bayatı, müxəmməs kimi aşıq şeiri formaları XIX əsr Azərbaycan şairlərinin tez-tez müraciət etdikləri janrlardan idi (4, s.78). Bu janrlarda qələmə alınan poeziya nümunələrində bir tərəfdən bəşəri məhəbbət mövzuları, sənətə gətirilir, digər tərəfdən də ictimai-realist və tənqidi mövzulara müraciət olunurdu. İctimai-tənqidi mövzularda daha çox xalq mənafeyi probleminə üstünlük verilir, xalqa zidd olan ictimai təbəqələrin tənqidi ön plana çəkilirdi. Odur ki, yazılı poeziyada şifahi xalq-aşıq şeiri tərzində yazan sənətkarların müraciət etdikləri bu cür mövzular çox əhəmiyyətli olub, aktualıq kəsb edirdi.

Ölkəmizin müxtəlif regionlarında XIX əsr ədəbiyyatşünaslığı ilə əlaqədar, həmçinin bu dövr üçün Azərbaycan şairlərinin yazılı poeziyada müraciət etdikləri şifahi xalq-aşıq şeiri üslubundakı əsərlər, qurulan ədəbi məclislər, ictimai tənqidi mövzularda və bəşəri məhəbbət mövzusunda qələmə alınan şeirlər və s. mühüm məsələlər haqqında sənətlər işlənmiş və tədqiq edilmişdir. Xüsusilə bu mövzularda əlaqədar əsas məlumatlara akademik Feyzulla Qasımzadə, Nəsrəddin Qarayev, Əzizə Cəfərzadə, Naxçıvanda isə professor Əsgər Qədimov kimi dəyərli müəlliflərdin elmi araşdırmalarında rast gəlirik. Bu müəlliflərin elmi tədqiqatlarında dövrün ədəbləri və onların qələmə aldıkları mühüm əsərlərin araşdırılmalı bir şəkildə tədqiq edildiyinin şahidi oluruq. Məhz bu kimi əsərlər Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının müqayisəli şəkildə öyrənilməsi baxımından mühüm mənbələr hesab edilməkdədir.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfərzadə Ə.M. XIX əsr Azəri ədəbiyyatında aşiq tərzində yaranan poeziya. Bakı, 1970, səh. 661.
2. Qarayev N.S. XIX əsr Azərbaycan ədəbi məclisləri. Bakı, 1971, səh. 301.
3. Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. «Maarif», Bakı, 1974.
4. Qədimov Ə.N. Fəqir Ordubadının yaradıcılığında aşiq şeiri üslubu. Naxçıvan Dövlət Universitetinin Xəbərləri, 2005, №-16, səh. 19-23.
5. Qədimov Ə.N. Məhəmməd Tağı Sidqinin həyatı və yaradıcılığı. «Çaşıoğlu», Bakı, 2004.

**Naxçıvan Dövlət Universitetinin magistrantı
E-mail: xulyafetelizade@gmail.com*

Khulya Fatalizade**A LOOK AT THE SHORT HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF 19TH CENTURY AZERBAIJANI LITERARY STUDIES**

The 19th century, which entered human history as a period of great scientific-theoretical discoveries and intensified socio-political events, is analyzed as “the richest, most productive, mysterious, interesting and at the same time most contradictory period” in the history of Azerbaijani literature. This century, when the class struggles became sharper, the feudalism structure disintegrated over time was replaced by capitalism, became sharp for Azerbaijan and was remembered as a period where new stages began. When we look at this period, with the inclusion of Azerbaijan in the structure of the Russian Empire, we witness the strengthening of western tendencies in literature as well as in culture as a whole. Despite the fact that this century coincided with quite complicated events in the literary history of Azerbaijan, at the same time, under the conditions of the existence of literary methods, the realism method of literary creation began to develop. Dramaturgy, national press, literary criticism, aesthetics, a number of genres and forms, materialist and atheist views defined and systematized in the field of social and philosophical thought appeared. Although there are quite a lot of research works related to this period of transition, which is considered very important in Azerbaijani literary studies, there are some topics related to the 19th century Azerbaijani literature that are still waiting for their researcher. In this article, which we will work on, we will try to touch on a number of historical nuances that are considered important for that period.

Keywords: *19th century, literary studies, culture, realism, creativity*

Хуля Фетелизаде**ВЗГЛЯД НА КРАТКУЮ ИСТОРИЮ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ XIX ВЕКА**

XIX век вошедший истории человечества как исторический период активизации великих научно-теоритических открытий и общественное-политических событий, так и анализируется как самый богатый, самый продуктивный, загадочный, интересный и в то же время самый противоречивый период в истории Азербайджанской литературы. Этот век, в которым когда обострилась классовая борьба, а феодальная система со временем рухнула и уступила место капитализму, он стал для Азербайджана резким характерам и запомнился как период, в катором начались новые этапы. Когда мы смотрим на этот период, мы становимся свидетелем того, что с включением Азербайджана в состав Российской империи, мы видим

усиление западных тенденций в литературе, как и в культуре в целом. Несмотря на то, что этот век совпал с достаточно сложными событиями в истории Азербайджанской литературы, в то же время, в условиях, когда существуют литературные методы, начинает развиваться метод реалистического литературного творчества, определенные и систематизированные материалистические и атеистические взгляды появляются в области драматургии, национальной печати, литературоведения, эстетики, ряда жанров и форм, общественной и философской мысли. Хотя исследований, связанных с этим переходным периодом, который считается очень важным в Азербайджанском литературоведении, является довольно много, есть только такие темы связанные с Азербайджанской литературой XIX века, которые еще ждут своего исследователя. В этой статье мы постараемся затронуть ряд исторических нюансов, считающихся важными для того периода.

Ключевые слова: *XIX век, литературоведение, культура, реализм, творчество*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 20.03.2023
Son variant 18.04.2023**

FOLKLOR ŞÜNASLIQ

UOT 76.03

ƏKRƏM HÜSEYNZADƏ*

ŞUŞA MƏDƏNİYYƏTİMİZİN YENİLMƏZ QALASIDIR

Məqalədə Azərbaycan torpaqlarının yadelli düşmənlərin maraq dairəsində olması və tarix boyu ermənilərin torpaq xülyası ilə yaşayanlar millət olmasından bəhs edilir. Tarix boyu edilməyən vəhşiliyi Azərbaycan xalqı üzərində edən bu millət daim talançılıq, mənimsəmə, saxtalaşdırma, yalançılıq və mənfi əməllərini ustalıqla gizlədən lider millətlərdən biri olması qeyd edilmişdir.

Lakin bu torpaqların müdafiəsi uğrunda Azərbaycan rəhbərliyi və xalqı hər zaman daim uzaqgörənliklə mübarizə aparmış öz azadlıqlarını təmin etmişlər. Dünya Azərbaycan xalqının vətən, xalq, torpaq və millət sevgisini 44 günlük müharibədə gördü. Azərbaycan reallıqları dünya ictimaiyyətinə təqdim edildi. Məqalədə Azərbaycan leyhinə ədalət prinsipi ön plana çıxması və Türk dövlətləri ilə yanaşı dünyanın bir çox ölkələrinin Azərbaycanın yanında olması danılmaz bir faktdır.

Açar sözlər: Şuşa ili, Qarabağ həqiqətləri, Azərbaycan reallıqları, mədəniyyət paytaxtı, Xarı Bülbül musiqi festivalı.

“Vətən sağ olsun!” “Hər şey Vətən üçün!” şüarları ilə Azərbaycan tarixində yeni qələbə salnaməsi son iki ildir ki, yazılıb. Bu sevindirici sözlər sadəcə dildə qalmadı, ən əsası tarixdə qaldı. Tarixən Azərbaycan torpaqları yadelli düşmənlərin maraq dairəsində olub. Bu gün də tarix boyu tarixi belə olmayan torpaq xülyası ilə yaşayanlar burnumuzun dibindədir. Allahın bu yurda bəxş etdiyi təbiət, təbii sərvətlər və münbit şərait daim talançılıqla məşğul olan bədnam qonşularımızın daim diqqətində olub. Bu torpağın müdafiəsi uğrunda Azərbaycan rəhbərliyi və xalqımız hər daim uzaqgörənliklə mübarizə aparmış, azadlığı təmin edən layihələr və siyasi uğurlar həyata keçirilmişdir. Dünya ictimaiyyətindən mənfi əməllərini ustalıqla gizlədən ermənilər, kənardan aldıkları dəstəklə Azərbaycan reallıqlarını, Azərbaycan xalqına qarşı amansızlıqla törətdikləri soyqırım hadisələrini öz xeyirlərinə türklərin və Azərbaycan xalqının adından dünya ictimaiyyətinə təqdim etməyə çalışıblar. Ancaq aparılan tədqiqatlar və siyasi təhlillər bu saxta təqdimatın əslində uydurmadan ibarət olduğunu ortaya qoydu. “Xorranatsinin yazdığı iddia edilən qondarma “Erməni tarixi” və saxta erməni əlifbası ilə özlərinə uydurma bir tarix yaratmaq istəyən ermənilər, başqalarının torpaqları hesabına coğrafiya yazmaq iddiasına da düşdülər. Azərbaycanın gözəl və münbit torpaqlarına göz dikdilər. Ancaq tarix göstərdi ki, Azərbaycan xalqı özünəməxsus olanı almağı bacarır. Son zamanlar Azərbaycanda baş verən hadisələr, ermənilərin mənfur siyasəti yenidən dünya ictimaiyyətinin gözünü Qarabağa çevirdi. Dillərə dastan Qarabağ bu gün yeridilən sərrast və uzaqgörən siyasət nəticəsində yenidən öz əsasına- Azərbaycana qaytarıldı” (3).

Azərbaycan oğulları vətən uğrunda şəhid olmaqdan çəkinmədilər. Uzun illərdi əsarətdə qalan torpaqlarımıza qovuşmaq arzusundan daha şiddətli bir arzu mövcud ola bilməzdi bizim üçün. Şəhidlik elə bir zirvədir ki, bu zirvənin fəthi üçün Allahın o insana həmin şəərəfi bəxş etməsi vacibdir. Şəhidlik elə bir zirvədir ki, ora ucalmaq üçün cəsarət, vətənpərvərlik, sadıqlıq lazımdır. Dünyada artıq Azərbaycan tərəfdarı cəbhələr, mərkəzlər, ölkələr formalaşır. Ədalət prinsipi ön plana çıxır. Azərbaycan məşəqqətli olsa da, şanlı bir yolda addımlayır.

Xüsusilə Şuşanın alınmasına dair atılan addımlar dünya siyasət tarixində yeni cığır idi. Mayın 10-da Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev “Azərişiq” ASC-nin Şuşa Rəqəmsal İdarəetmə Mərkəzini işə salandan sonra şəhərdəki inzibati binanın qarşısında müraciət edərək demişdi: “Bu gün Qarabağ dirçəlir. Bu gün Füzulidə və Şuşada bir neçə tədbirdə iştirak etmişəm. Bütün bölgələrdə quruculuq-bərpa işləri sürətlə gedir, azad edilmiş bütün ərazilərdə genişmiqyaslı abadlıq-quruculuq və bərpa işləri aparılır. Əslində, şəhərlər, kəndlər yenidən qurulur. Çünki işğal dövründə düşmən bütün şəhər və kəndlərimizi yerlə-yeksan etmişdir, bütün tarixi abidələrimizi dağıtmışdır, Qarabağın, bölgənin, Qafqazın incisi olan Şuşa kimi şəhəri bərbad hala qoymuşdur. Biz - bu torpaqların sahibləri artıq qayıtmışıq və bu torpaq, bu səma bunu görür. Görür ki, hər gün inkişafı bağlı daha bir addım atılır. Hər gün daş üstə bir daş qoyulur. Biz azad edilmiş bütün torpaqları bərpa edəcəyik, bərpa edirik” (2).

Şuşanın azadlığı Azərbaycanın digər regionlarının azadlığı uğrunda gedən 44 günlük şanlı döyüşdə böyük stimullardan idi. Xalqımızı dəstəyi, Müzəffər Ali Baş Komandanın düzgün siyasəti və Azərbaycanlı şanlı ordusunun birgəliyi ilə həyata keçirilən nəhəng azadlıq müharibəsində Azərbaycan gücünü nümayiş şansı da qazandı.

“Şuşa Azərbaycanın qədim tarixə malik olan şəhər mədəniyyətinin nadir və təkrarsız incilərindəndir. Bakı şəhərindən 373 km, Xankəndidən 11 km məsafədə, dəniz səviyyəsindən 1400 m hündürlükdə, üç tərəfi sıldırım qayalarla əhatə olunmuş dağ yaylasında yerləşir. Şuşa şəhəri zəngin və şanlı tarixi keçmişə malikdir. Eyniadlı rayonun mərkəzidir”.

Öz həyatını xalqına həsr etmiş, Azərbaycan dövlətinin banisi, Azərbaycan dövlətçiliyinin qurucusu Heydər Əliyevin ən böyük arzusu- Qarabağı yenidən azad görmək, ərazi bütövlüyümüzü bərpa etmək amalı reallaşdı.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin Sərəncamı ilə Şuşa şəhərinə Azərbaycanın Mədəniyyət Paytaxtı statusu verilməsi də tarixi reallığın və obyektiv gerçəkliyin ifadəsidir.

“2021-ci il mayın 12-13-də Şuşa-da, bənzərsiz və füsunkar Cıdır düzündə 29 ildən sonra yenidən “Xarıbülbul” musiqi festivalı keçirildi. 2021-ci il avqustun 29-30-da Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev və Birinci vitse-prezident Mehriban xanım Əliyevanın iştirakı ilə Şuşada bir sıra tədbirlər keçirildi və Şuşa şəhərinin baş planı təqdim olundu.

Qeyd etmək vacibdir ki, 1982-ci il yanvarın 14-də ümummilli lider Heydər Əliyevin iştirakı ilə böyük təntənə ilə açılmış dahi Azərbaycan şairi və ictimai-xadimi Molla Pənah Vəqifin məqbərəsi, Şuşa şəhəri 1992-ci il mayın 8-də işğal edildikdən sonra ermənilər tərəfindən dağıdılmışdı. Avqustun 29-da Şuşada muzey-məqbərə kompleksinin təmir-bərpa və yenidənqurma işlərindən sonra açılışı oldu, həmçinin erməni vandalizminə məruz qalmış şairin öz evinin yerindəki büstü də yenidən ucaldıldı”(5).

Ümumiyyətlə, İkinci Qarabağ müharibəsinin taleyində həlledici gün məhz 2020-ci il noyabrın 8-i Şuşa şəhərinin işğalçılardan azad edilməsi ilə reallaşdı, bu isə müharibənin sonrakı gedişinə, eləcə də, taleyinə çox ciddi təsir göstərdi və Azərbaycanın ordusunun gücünü, diplomatiya bacarığını, uğurlarını sübut etdi. Azərbaycanın milli və dövlətçilik maraqlarını daim üstün tutan Prezident, Ali Baş Komandan İlham Əliyev 2020-ci il noyabrın 8-də Şuşa şəhərinin azad olunması münasibətilə xalqa müraciətində deyib: “İyirmi səkkiz il yarım işğal altında olan Şuşa azad edildi! Şuşa indi azaddır! Biz Şuşaya qayıtmışıq! Biz bu tarixi qələbəni döyüş meydanında qazandıq. 2020-ci il noyabrın 8-i Azərbaycan tarixində əbədi qalacaqdır. Bu tarix əbədi yaşayacaq. Bu,

bizim şanlı qələbəmizin, zəfərimizin günüdür!”

Azərbaycan Prezidentinin dekabrın 3-də imzaladığı sərəncama əsasən, noyabrın 8-i bayram günləri sırasına daxil edildi və hər il Azərbaycanda Zəfər Günü kimi təntənəli şəkildə qeyd edilir.

“Şuşanın bir-birinə bənzəməyən mədəniyyət abidələri onun keçmişindən xəbər verir. Şuşadakı qüllələrin şiş ucları, məscidlərin təkrarsız naxışları, qala divarlarının daş qüdrəti bizim üçün təkcə təəccüb, heyrət, həzz obyektinə olmamalıdır. Buradakı «danışan» daş heykəllər bizim keçmişimizin, bu günümüzün, mövcudluğumuzun sübutu, gələcəyimizə təminatdır. Şuşa, xalqımızın yaratdığı və fəxr etdiyi «Daş poemadır». Bu «poema» bizim milli özünütdədiqimizə sübut, xalqımızın milli varlıq rəmzidir” (4, s.13).

Prezident, Ali Baş Komandan İlham Əliyevin 2022-ci ili “Şuşa İli” elan etməsi ilə bağlı olan Sərəncamda deyilir: “270 illiyi qeyd olunacaq Şuşa şəhəri zəngin inkişaf yolu keçmiş, Azərbaycanın və bütün Cənubi Qafqazın mədəni və ictimai-siyasi həyatında müstəsna rol oynamışdır. Bənzərsiz tarixi görkəmini və formalaşdırdığı özünəməxsus mühiti həmişə qoruyub saxlayan bu şəhər yetirdiyi böyük şəxsiyyətləri ilə ədəbi, mədəni, elmi və ictimai fikir salnaməmizə əlamətdar səhifələr yazmışdır. Şuşa şəhərinin ötən əsrin 70-ci illərində sürətli inkişafı Ümummillə Liderimiz Heydər Əliyevin adı ilə sıx bağlıdır. Şəhərin inkişafına dair xüsusi qərarlar məhz Ulu Öndərin təşəbbüsü ilə qəbul edilmişdir. Həmin vaxtdan Şuşada quruculuq işləri geniş vüsət almış, mədəniyyət xadimlərimizin xatirəsinin əbədiləşdirilməsi istiqamətində mühüm addımlar atılmışdır.

Azərbaycan Ordusu Şuşa şəhərini 2020-ci il noyabrın 8-də işğaldan azad etdi. Ermənistanın kapitulyasiyasına yol açan Şuşa qalibiyyəti xalqımızın qəhrəmanlıq ruhunun təntənəsinə çevrilərək, tariximizə Zəfər Günü kimi həkk olundu” (1).

Azərbaycan xalqı bu gün bir ağızdan təkrarlayır: “Qarabağ Azərbaycandır və nida!” Bu cümlə artıq bizim həyat devizimizdir. Bu cümlə millətin şanlı şüarıdır. Qarabağ bizimdir və bizim oldu.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Respublikasında 2022-ci ilin “Şuşa İli” elan edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı: Azərbaycan Respublikasında 2022-ci ilin “Şuşa İli” elan edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı Azərbaycan Prezidentinin Rəsmi internet səhifəsi (president.az)
2. İlham Əliyev və birinci xanım Mehriban Əliyeva Füzuli rayonuna səfər ediblər » Azərbaycan Prezidentinin Rəsmi internet səhifəsi (president.az)
3. İnamdan doğan qələbə "Nuhçıxan" İnformasiya Agentliyi (nuhcixan.az)
4. Məmmədov.N.R. «Azərbaycan Respublikasının Şuşa şəhərinin tarixi». Bakı: «Avropa» nəşriyyatı, 2016, 960 s.
5. Şuşa–tarixi, mədəni və strateji əhəmiyyətli şəhər - XALQQAZETI.COM
6. Şuşa: a1.pdf (preslib.az)

Akram Huseynzade**SHUSA IS THE INVINCIBLE FORTRESS OF OUR CULTURE**

The article mentions that the lands of Azerbaijan are in the sphere of interest of foreign enemies and that throughout history Armenians are a nation that lives with the dream of land. It has been noted that this nation, which perpetrated brutality on the Azerbaijani people throughout history, is one of the leading nations that skillfully hides its acts of looting, embezzlement, falsification, lying, and negative deeds.

However, for the protection of these lands, the leadership and the people of Azerbaijan always fought with foresight and ensured their freedom. The world saw the love of the Azerbaijani people for their homeland, people, land and nation in the 44-day war. The realities of Azerbaijan were presented to the world community. It is an undeniable fact that the principle of justice in favor of Azerbaijan comes to the fore in the article and that many countries of the world stand by Azerbaijan along with the Turkish states.

Keywords: *Shusha year, Karabakh realities, Azerbaijan realities, cultural capital, Khari Bulbul music festival.*

Акрам Гусейнзаде**ШУША – НЕПОБЕДИМАЯ КРЕПОСТЬ НАШЕЙ КУЛЬТУРЫ**

В статье отмечается, что земли Азербайджана находятся в сфере интересов внешних врагов и что армяне на протяжении всей истории являются народом, живущим мечтой о земле. Отмечено, что этот народ, на протяжении всей истории творивший жестокость по отношению к азербайджанскому народу, является одним из ведущих народов, умело скрывающих свои акты грабежей, казнокрадства, фальсификаций, лжи и негативных поступков.

Однако за защиту этих земель руководство и народ Азербайджана всегда предусмотрительно боролись и обеспечивали свою свободу. Любовь азербайджанского народа к своей Родине, народу, земле и нации мир увидел в 44-дневной войне. Реалии Азербайджана были представлены мировому сообществу. Неоспоримым фактом является то, что в статье на первый план выходит принцип справедливости в пользу Азербайджана и что многие страны мира поддерживают Азербайджан наряду с турецкими государствами.

Ключевые слова: *год Шуши, карабахские реалии, азербайджанские реалии, культурная столица, музыкальный фестиваль Хары Бюль-бюль.*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 20.03.2023

Son variant 18.04.2023

UOT 81 44; 801.7

ФИРУДИН РЗАЕВ*

УКРАДЕННЫЕ ДРЕВНИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ КУЛЬТУРЫ АРМЯНСКИМИ ВАНДАЛАМИ ИЗ ТЕРРИТОРИИ НАХЧЫВАНА И ИРЕВАНСКОГО ХАНСТВА

В статье исследуются необоснованные выдумки армян связанные с древними памятниками Нахчыванского и Иреванского ханства. Они в своих исследованиях все древние архитектурные памятники на этой земле считают «армянскими памятниками». Но исторические материалы, рукописи античных авторов, археологические памятники отрицают выдумки «армянских историков». Из изложенные материалы об этногенезе древнего Нахчывана и его основной части территории Иреванского ханства, выявлено, что и на территории Азербайджана, и его неотъемлемой части Нахчывана, жили только прототюркские - протоазербайджанские этносы. Несомненно, и все культурные наследия на этой же территории с древнейших времен до нашего дня, принадлежали этим же племенам, которые распространились и на территориях других древних и современных тюрков. Путём сопоставления исторические факты, научные результаты не признают эти армянские выдумки на исторической арене. Все культурные архитектурные наследия эти земли относятся к прототюркам Азербайджанцам, в том числе и Нахчыванским прототюркам.

Ключевые слова: *Нахчыван, Иреванское ханство, выдумки армян, история, культура, исторические факты, архитектурная культура.*

Последнее время часто в публике интернете встречается очередные выдумки армян, о земельной претензии против Нахчывана. Они все древние памятники на этой земле считают «свои» не смотря, начиная с 1820 года нашей эры с помощью царской России они переселены на земли Азербайджана в том числе и Нахчывана.

Как нам известно, из истории, после оккупации Нахчыванского и Иреванского ханств в 1826-28 годах Царской Россией, а позже и Советской властью, на этих территориях против нашего народа и нашей культуры осуществлялся циничный вандализм.

Мы выше коротко изложили, какими путями армяне украли нашу древнюю культуру. Но дело в том, что им не только удалось украсть разные ценности, которые оберегали историю нашего народа, они почти по всем направлениям старались украсть все моральные и материальные ценности нашего народа. С помощью русских и иранских государств ими была ограблена и уничтожена наша языковая культура, письменные летописи в Тенгрианских архитектурных сооружениях. Были уничтожены тысячи древних скульптурных сооружений – храмы, мечети, караван-сарай, бани, отражающие древнее зодчество нашего народа. Армянами была украдена археологическая и этнографическая культура. А потом почти полностью была присвоена ювелирная и музыкальная, одновременно обрядовая, бытовая культура азербайджанского народа. Теперь по этим направлениям проследим исторические процессы.

По указу Николая I 9 июня 1849 года была создана «Армянская провинция», а в 1918-1920 годах «Армянская Республика. В XV-XIX веках на территории 15 магалов – Гырхбулаг, Зянгибасар, Гёйче, Ахсаглы, Сюрмели, Деречичек и т.д. отмечено в источниках 522 населенные пункты только в Иреванском ханстве. 310 населенных пунктов были опустошены армяном опираясь к тогдашнему режиму и уничтожены все архитектурные сооружения, которые не соответствовали с христианством. До 1936 года все эти названия были изменены на армянский язык (8, s. 132-146; 10, s. тет. 2.). Потом изо всех Тенгрианских храмов были изъяты письменные памятники о древних тюрках, которые были написаны на мидийском, гаргарском, албанском и

других языках. Все они были переведены на армянский язык и стали «летописями армянского народа».

После этого варварства армяне начали разрушать храмы, мавзолеи, цитадели, караван-сарай и другие постройки древних тюрков на землях Иреванского ханства. А многие из них превратили в армянские христианские церкви.

Все эти процессы при советской власти произошли и с памятниками на территории Нахчыванской земли. Армянские инженеры, которые занимались стройками, выбирали те места, где были караван-сарай, древние постройки ханов и беков, мавзолеи, храмы, цитадели, башни, которые были связаны с Тенгрианством III тысячелетия до н.э., магизмом-шаманизмом, суфизм, II-I тысячелетиях до н.э или памятники, связанные с тюркской мифологией. Все они были разрушены и ценное наследство, каменные плиты с надписями, древние украшения исчезли навсегда из истории Нахчывана.

Около 43 мавзолеев, тюрбе, кюнбаз, цитаделей Тенгрианства, таких, как Ной, Даркенд, Гилантюрбе, Имамзаде Атабеков, Бадамлы, Хансарайы, Амбарас, Астабад, один тенгрианский храм в Казанчы и т.д. были разрушены. Только на территории города Нахчыван с невиданным вандализмом были разрушены древние постройки, потому что не соответствовали с идеологией бывший СССР. Сотни крепости как Дуйлункала, Анабат, Арвана, Сюзут, Афканкала, Баш кала, Бабек, Бердик, Билевкала, Казанчы, Чалханкала, Тансак-Данзик, Гйиланкала, Далмакала и т. д. разрушены с целью стереть, историю древних азербайджанцев с этой земли, из этого края. Крепость Казанчы, которая относилась к III тысячелетию до н. э. и связана с племенем Казан Касситов, была взорвана в 1986 году при постройке водохранилища в селе Казанчы. Там еще была разрушена крепость Партав. Армяне, переселившиеся в села Шурут, Гял до 1952 года разрушили крепость Сюзут и 3 храма Тенгри в селе Шурут, Парадаш и в Гяле, вблизи озера Шахаббаса. Около 40 караван-сараяев, свыше 50 крепостей, около 100 мечетей были разрушены и взорваны в Нахчыванской земле как несоответствующие с атеистическим взглядам СССР, ограблены их исторические богатства и особенно надписи. Все эти памятники, начиная с IV тысячелетия до н.э. и до XII века н.э., охватывали 6 тысячелетний период древнего Нахчывана. Эта длительная история будто «русским поручением» была разрушена, ограблена и стерта с участием армянскими вандалами. Все эти процессы велись под лозунгами «перестройки» и постройки разных учреждений вроде клубов, сельсоветов, школ, больниц, библиотек и т.д.

Самые болезненные процессы произошли с медными, серебряными, железными изделиями и древними коврами. При советской власти все эти вещи (серьги, браслеты, кольца, ожерелья, нарядные вещи, кинжалы, кувшины и т. д.) собраны в исторических музеях и подпольно украдены армянами, которые работали в судебных органах и органах милиции. Все они увезены в Армению для создания «Армянского Исторического Музея». Надо сказать, что большинство люди добровольно этот антиквариат продавали скупщикам из-за бедности, а затем антиквариат с помощью этих коммерсантов в свою очередь попадал в руки армянских скупщиков.

Следует отметить, что эти процессы не обошли стороной и археологию. Начиная с 1870 года, Нахчыван привлекала внимание археологов. Здесь впервые обнаружены археологические находки К.А.Никитиным. Он в Дуздаге нашел каменные молотки (11, s. 109-142). Это послужило сигналом для Русской империи. После этого в Нахчыван отправляется группа археологов, которые находят золотые монеты, античные предметы, надгробные надписи и другие. Все эти культурные наследия русскими, особенно армянскими археологами были отправлены в Императорскую археологическую Комиссию.

В 1896 г. Н.В.Федеров на территории Кызылбурун-Кызылвенг обнаружил ценные археологические материалы, тесно связанные с историей Нахчывана и относящиеся ко II тысячелетию до н. э. Все они доставлены в Санкт-Петербург, а в 1909 г. А.С.Спицыным опубликованы «результаты» всех этих исследований. По опубликованным материалам все найденные ценные археологические находки не относились к Нахчыванской культуре, а считались достоверными научными материалами «Закавказских могильников» (17, s. 3-15).

История этого древнего края привлекла внимание и других «ученых» – русских и армянских археологов-политиков. Вслед за русскими археологами Н.В.Федоровым и А.С.Спицыным, под руководством А.А.Миллера и И.И.Мещанинова армянские археологи в 1926 году разграбили каменные могильники со всеми их материалами в Кызылбуруне-Кызылвенге. Они опубликовали лишь скудные, краткие сведения о работах в Нахчыване. В их сведениях и сообщениях почти нет никаких научных результатов этой экспедиции (15, s. 117-140; 16, s. 155).

Ими подпольно увезены все ценные находки и антиквариат в Санкт Петербург, Москву, Тифлис и другие города, где было организовано русское «археологическое общество».

Тогда другая «археологическая экспедиция» работала в Ордубадской зоне в Хараба-Гилане. Там уже ограбление дошло до беспредела. Под руководством Думберга ограбление велось Е.Лалаяном и С.В.Тер-Аветисяном. В 1896 году в Кавказский музей доставлены две каменные плиты с арабскими надписями. В начале XX в. на развалинах Хараба-Гилан работает Е.Лалаян. В «Известиях Кавказского отделения Московского археологического общества» сообщается, что результаты этой работы собраны, систематизированы и составлен альбом. Там были фотографии с надгробными надписями (3, s. 18). Но, к сожалению, до нынешнего дня ни местонахождение, ни судьба этого альбома неизвестно. Исследователи пока не нашли никаких следов обнаруженных экспедицией материалов (2, s. 192).

А дальше грабителем археологических материалов в Хараба-Гилане выступает «археолог» С.В.Тер-Аветисян. Он тогда был членом (1913 г.) Кавказского отделения Московского Археологического Общества. Обнаруженные там древние золотые монеты (в числе 500 экземпляров), ценные фигурки и др. предметы тюркской культуры были просто присвоены С.В.Тер-Аветисяном. Будто бы он обо всем «сообщал начальству». А эти ценные находки будто бы руками Тер-Аветисяна были отправлены Кавказский музей (4, s. 48). К сожалению, и там наши исследователи не нашли ни одного из них. Как видно, армяне там просто-напросто не вели никаких археологических раскопок, не изучали историю Нахчывана. Армянские «археологи», занимаясь ограблением, бесчестным путём копили золотые монеты и другие ценные вещи как экспонаты для будущей армянской истории. Фактически, этот поступок можно назвать не экспедиционной работой, а вандализмом, погромом, грабежом истории азербайджанского народа.

С.В.Тер-Аветисян на этом не успокоился. Ему удалось из Ордубадского района (Верхняя Аза, Нижняя Аза, Дор на побережье реки Аракс) вывезти 80 пудов мраморных плит с арабскими надписями, кувшины, куски полуистлевшей материи, разные медные фигурки как вазы, медные сосуды с древними рисунками III тысячелетия до н.э., потом и гробы из ореховых и дубовых материалов в полной сохранности.

Можно сказать, что он вывез не только ценные находки из этой древней земли, но и одновременно вместе с ними вывез из Нахчывана 80 тысячные страницы Азербайджанской истории.

Куда и к кому попали эти находки, не было известно ни тогда, ни сегодня. Но вроде бы 80 пудов мраморных плит были прочитаны в форме сообщений 3 мая 1914 г. в Кавказском отделении Московского археологического Общества (5, s. 8). Только вряд ли этот источник и это сообщение совпадают с истиной и действительностью.

Археологические раскопки проводились и в Кюльтепе, северо-восточнее города Нахчывана в долине Аракса. В культурном слое Кюльтепе обнаружены головки оси ручного веретена и тагалаги, датируемые IV-III тысячелетиями до н.э. Тагалаг-это примитивный инструмент и состоит из деревянного диска и диска из кожи коровы. Здесь найдены глиняные и костяные прялки. Все они неопровержимо доказывают, что в древности, начиная с IV-III тысячелетий до н. э., на этой территории население Нахчывана занималось скотоводством, развивались прядильное и ткацкое ремесла. Это говорит и о городской культуре Нахчывана, которая тогда распространилась не только на древней земли этого края, но и на всех территориях в Северном и Южном Азербайджане.

Эта культура, эти археологические находки распространилась и на земле Иреванского ханства, и в древнем Ханкенди (в настоящее время оккупирован армянами и переименован в Степанакерт). Все обнаруженные археологические материалы: керамические сосуды, ткани, скелеты, конии другие вещи датируются III тысячелетием до н. э. (7, s. 15-28).

По мнению Е.А.Пахомова, найденные в Нахчыване золотые монеты-селевкики, драхмы и тетрадрахмы-относятся к III-II столетиям до н. э., к периоду Александра Македонского, и принадлежали ему и его полководцам (12, s. 106-113). До и после нашествия Александра Македонского (с IV века до н. э. по VI век н. э.) территория Нахчыван принадлежала Атропатене и Сасанидам. Раскопки на участках I и II Кюльтепе в Нахчыване, относящиеся к периоду не позднее конца IV-III тысячелетий до н. э., дали армянам повод вести такие экспедиции и на территории Иреванского ханства. Сходные помещения с жилищами I-II Кюльтепе, Яныг-Тепе обнаружены и в Иреванском ханстве.

Из изложенных материалов об этногенезе древнего Нахчывана и его основной части территории Иреванского ханства, выявлено, что и на территории Азербайджана, и его неотъемлемой части Нахчывана, жили одни прототюркские - протоазербайджанские этносы. Несомненно, и все культурные наследия на этой же территории с древнейших времен до нашего дня, принадлежали этим же племенам, которые распространились и на территориях других древних и современных тюрков. Поэтому и все археологические находки: древние жилища, украшения, материалы и др. в тюркских странах повторяют стиль друг друга.

Но армянские археологи будто бы сделали почти невероятные научные открытия. Е.А.Байбуртян «громко заявляет», что эти жилища в Армении аналогичны жилищам из Шенгавита, Нахчывана и др. (1, s. 209-213). Он не знает, что нет здесь ничего удивительного и все это естественно культура Азербайджанского народа. Эта земля принадлежала тюркским племенам, и культура их не отличалась ни в древности, ни в раннем средневековье. Это подтверждается ценными научными результатами археологических исследований этого региона русскими, грузинскими и другими учеными. В начале XX века на территории Кабала, Шемахи, Барда, в том числе и в Нахчыване, велись крупные археологические раскопки, научные результаты которых, повторяя друг друга, обогатили историю мировой цивилизации. В Барде обнаружен клад Селивки, монеты, аналогичные монетам из этого клада, найдены и в Нахчыване. Вообще, культурные наследия и археологические находки древнего Нахчывана, были отнесены к «Кюро-Аракской культуре», которая охватывала территорию всего Азербайджана.

В этом отношении весьма интересны и ценны сведения К.Х.Кушнарева и Е.Н.Чубинашвили. Они, затрагивая вопрос Куро-Аракской культуры, рассматривают группы памятников, имевших определенную специфику, указывают их хронологические этапы, отнеся эти находки ко времени не позднее рубежа IV-III тысячелетий (6, s. 60-64, 86-87, 179-181). Эти мысли повторяются и в работах ученого Р.Н.Мунчаева. Он считает родиной этой культуры междуречье Кюры и Араза-Аракса (9, s. 29-32, 196).

Обобщая все материалы об истории и археологии, о топонимической системе и языке, о культуре и этногенезе Нахчывана, можно сказать, что древние прототюркские-протоазербайджанские племена около 8 тысячелетий жили на этой земле. Они, создавая свои тысячелетнюю культуру и памятники, связанные с их поверьями, мифическими представлениями, обрядами оставили своим наследникам. Эти элементы истории нашего народа развивалась вместе с тюркскими народами, которые сегодня имеют свои государства в разных регионах тюркской земли, если можно так сказать – от рассвета до заката.

Культура и топонимическая система, архитектурные материалы этнография и археология древнего Нахчывана, восходят к VI-V тысячелетиям до н.э. Все это говорит и о городской культуре Нахчывана в V-IV тысячелетиях. А тогда армяне- хайасы вообще не были на исторической арене. Все это культурное наследие было создано тюркскими племенами, начиная с конца V тысячелетия до н.э. и до нынешнего времени XXI века н.э.

Археологические материалы на территории этого древнего края, которые и сегодня

дают ценные научные сведения, полезны не только народу азербайджанцев, они являются и основным фактором для обогащения мировой истории новыми обоснованными сведениями. Сведения и упоминания греческих, европейских, русских, грузинских и др. ученых, и результаты исследований ученых этих же народов в области этногенеза, истории, археологии и этнографии Нахчывана подтверждают следующие:

1. Нахчыван с древними своими территориями (Иреванское ханство, Зенгезур, Ыгдыр, Карс до Ардахана и Вана, Полдешт, Салмас, Маку и т.д.) являясь один из древнейших очагов мировой цивилизации, был родиной автохтонных прототюрков-азербайджанцев. Здесь поселения людей, занимавшихся скотоводством и изготовленные кустарные текстильные изделия, относятся к периоду не позднее VII тысячелетия до н.э.

2. Период возникновения городов на территории древнего Нахчывана приблизительно относится к V тысячелетию до н.э.

3. Этногенез Нахчыванской земли с древних времен до н.э. и в период н.э. повторяет этногенез тюркских народов Поволжья, Средней Азии, Алтая и Сибирских тюрков. Культурное наследие древних и нынешних территорий Нахчывана, это культура древних прототюрков-азербайджанцев.

4. Этногенез Иреванского ханства аналогичен этногенезу тюркских народов, до конца XX века был представлен тюркскими племенами, и там не выявлено ни одного чужеземного племени, которое могло бы стать основой для армянских выдумок.

5. Культура армян формировалась под влиянием культуры Азербайджанского народа, особенно после их переселения в Иреванском ханстве в 1828-1845 годах.

Хотим ещё раз повторить мысли Армянского историка Р.Г. Хованесяна. Он, признавая выдумки армянских историков, писал: «В древних временах, кроме считанных годов земли из Киликии до Кавказа никогда не были армянскими землями» (13, s. 332.)

Итак, нет сомнения, что армяне должны снова исследовать свою истинную историю, если она у них есть. Их история, история фригийцев, которые ассимилированы еще в V веке до н. э. древнетюркскими, хеттскими, ассирийскими племенами, как подтверждают сами армянские «историки». Армянам нужно сначала проследить исторические процессы и исследовать свою настоящую историю, а не заниматься воровством чужих историй. Они не должны заниматься «выдуманной историей», потому что этим поступком нынешние «армянские историки» свою же молодежь и будущие поколения приводят в замешательство. В будущем новые поколения «фригов», «хайас» не найдут свою историю. Им нужно писать историю фригийцев в Балканах!

Исследуя происхождение армян, знатный ученый Америки Самюел А. Уимз об армянах писал следующие: «В течение тысячелетий армяне никогда не имели свою землю. А теперь они из мусорных ящиков истории даром претендуют на национальную историческую землю» (14, s. 246).

И так, на земле Нахчывана нет ни памятники, ни история, и ни земли кочевников-армянов!

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбуртян Е.А. По поводу древней керамики из Шреш-Блура //Сов. археология, 1973, № 3, с. 209-213.
2. Известия АЗКОМСТАРИС. Вып. 4, Тифлис, Тетрадь 2, 1929, с. 192.
3. Известия КОМАО. Вып. 2, Тифлис с. 18. Протокол № 15, от 18 декабря 1903 г., с. 18
4. Известия КОМАО. Вып. 4, Тифлис, с. 8. Протокол № 70, от 3 мая. 1915, с. 48.
5. Известия КОМАО. Вып. 4, Тифлис, с. 11, Протокол № 23, 1919, с. 8.
6. Кушнарева К.Х., Чубинишвили Т.Н. Древние культуры Южного Кавказа. Ленинград: Наука, 1970, 191 с.

7. Гуммель Я.И. Некоторые памятники раннебронзовой эпохи Азербайджана / Краткие сообщения института материальной культуры им. Н.Я.Марра. Вып. XX с. 15-28.
8. Марков Ф.Г. Экономический быт государственных крестьян Ереванского уезда Ереванской губернии // МИЭБГКЗК. Т. III, Тифлис, 1886, с. 132-146.
9. Мунчаев Р.М. Раннеземледельческие поселения Северной Месопотамии: Исследования советской экспедиции в Ираке. Москва: Наука, 1981, 320 с.
10. Нахичеванский край Нах. АССР (Отчет о поездке летом 1927 г) // Известия Азкомстариса, вып. 4, тет. 2.
11. Никитин К.А. Гор. Нахчывань и Нахчыванский уезд / СМОМПК. Вып. II, Тифлис, 1882, статья от 1881 г., с. 109-142.
12. Пахомов Е.А. Античные монеты в Албании (в пределах Азербайджана) / ВИКА. Изд. АН Азерб. ССР, 1951, с. 106-113.
13. Rixhard G. Novannissian. The republik of Armenia. Los An-s, vol. 1997, с. 332.
14. Самюел А. Уимз. Армения- секретность террористической «христианской» страны. Серии больших армянских авантюры / Пер. с английского языка. Т. I, Баку, 2004, т. I, с. 246.
15. Смирнов А.П. Скифы. Москва: Ин-тут археологии, 1966. 200 с.
16. Спицын А.А. Скифы и Гальштатт // Сб. археологических статей, поднесенный А.А. Бобринскому. СПб., 1911, с. 155
17. Спицын А.С. Некоторые Закавказские могильники // Известия ИАК, вып. 29, СПб. 1909, с. 3-15

**Кандидат филологических наук, доцент,
Сотрудник Нахчыванской Отделении
НАН Азербайджана.
E-mail: firudinrzayev@gmail.com*

Firudin Rzayev

NAXÇIVAN VƏ İRƏVAN XANLIQLARI ƏRAZİLƏRİNDƏN ERMƏNI VANDALLARI TƏRƏFİNDƏN OĞURLANMIŞ QƏDİM ARXİTEKTOR MƏDƏNİYYƏTLƏRİ

Məqalədə İrəvan və Naxçıvan ərazilərindən erməni vandalları tərəfindən oğurlanmış qədim arxitektor mədəniyyətlərindən bəhs olunur. Onlar öz tədqiqatlarında bu torpaqlardakı bütün qədim arxitektor mədəniyyətlərini “erməni abidələri” hesab edirlər. Lakin tarixi məlumatlar, antik müəlliflərin əsərləri, arxeoloji mədəniyyət nümunələri “erməni tarixçilərinin” uydurmalarını rədd edir. Qədim Naxçıvan və onun tərkib hissəsi olan İrəvan xanlığının etnogenezinə dair mövcud materiallar istər Azərbaycan istərsə də onun ayrılmaz tərkib hissəsi olan Naxçıvan ərazilərində qədimlərdə prototürklərin-protoazərbaycanlıların yaşadığını ortaya qoyur. Şübhəsiz ki, buradakı mədəniyyət nümunələri də qədim dövrlərdən bu günədək bu tayfalara aid olmuş, bu mədəniyyət onlardan qədim türk arealındakı mədəniyyətlərə də adlanmışdır. Qədim tarixi faktlara müqayisəli yanaşdıqda erməni uydurmalarını elmi nəticələr tarixi arenada tam rədd edir. Bu torpağın bütün arxitektor mədəni irsi Azərbaycan, o cümlədən Naxçıvan prototürklərinə aid mədəniyyət olmuşdur.

Açar sözlər: *Naxçıvan, İrəvan xanlığı, erməni uydurmaları, tarix, mədəniyyət, tarixi faktlar, arxitektor mədəniyyət.*

Firudin Rzayev**STOLEN ANCIENT ARCHITECTURAL CULTURES BY ARMENIAN VANDALS FROM THE TERRITORY OF NAKHCHIVAN AND THE IREVAN KHANATE**

The article examines the unfounded inventions of the Armenians associated with the ancient monuments of the Nakhchivan and Iravan khanates. In their studies, they consider all ancient architectural monuments on this earth to be “Armenian monuments”. But historical materials, manuscripts of ancient authors, archaeological sites deny the inventions of “Armenian historians”. From the presented materials on the ethnogenesis of ancient Nakhchivan and its main part of the territory of the Irevan Khanate, it was revealed that only proto-Turkic - proto-Azerbaijani ethnic groups lived on the territory of Azerbaijan and its integral part of Nakhchivan. Undoubtedly, all cultural heritage in the same territory from ancient times to the present day belonged to the same tribes, which spread to the territories of other ancient and modern Turks. By comparing historical facts, scientific results do not recognize these Armenian inventions in the historical arena. All cultural architectural heritage of these lands belongs to the proto-Turks of Azerbaijan, including the Nakhchivan proto-Turks.

Keywords: *Nakhchivan, Irevan Khanate, inventions of Armenians, history, culture, historical facts, architectural culture.*

(AMEA-nın müzbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 01.04.2023
Son variant 12.04.2023

QƏTİBƏ QULİYEVA*

TÜRK DİLLƏRİNDƏ RƏSMİ-İŞGÜZAR ÜSLUB: TARİXİ
VƏ SOSİOLİNGVİSTİK MÜSTƏVİDƏ

Funksional üslublar (ədəbi, rəsmi-ışgüzar, elmi, publisistik, məişət) birlikdə ədəbi dili təşkil edir. Ədəbi dilin ümumi fonetik, leksik və qrammatik xüsusiyyətləri funksional üslubların hər biri üçün normadır. Bu üslubların hər biri özünəməxsus normativ xüsusiyyətlərə malikdir. Tarixi inkişafın gedişində müəyyənləşən və standartlaşan bu xüsusiyyətlər bir üslubu digərindən fərqləndirir. Funksional nitq üslubları - ünsiyyət sahələrindəki fərqlərə və dilin əsas funksiyalarına görə dilin müxtəlifliyidir desək, yanılmırıq. Hər hansı bir üslubun formalaşması yeni şəraitdə və ünsiyyət sferasında, tamamilə yeni məqsədi, vəzifəni yerinə yetirmək üçün dildən yeni formada istifadə edən yeni kommunikativ üsulların yaranması ilə əlaqəlidir. Dilçilik ədəbiyyatında rəsmi-ışgüzar üslub “rəsmi-əməli üslub”, “ışgüzar üslub”, “rəsmi-ışgüzar üslub”, “rəsmi sənəd dili”, “qanunların dili”, “epistolıyar üslub” şəklində təqdim edilmişdir. Göytürk abidələri, qədim türkçə rəsmi-hüquqi sənədlər, mülki sənədlər rəsmi-ışgüzar üslubun ilkin rüşeymləri, bu üslubun xüsusiyyətlərini əks etdirən ilkin qaynaqlar sayılır.

Açar sözlər: *Üslub, rəsmi-ışgüzar üslub, qədim türk, rəsmi-hüquqi sənədlər*

Dilçilikdə “üslub” dedikdə həm nitqin tərz, həm də müəyyən normalar, meyarlar, spesifik cəhətlər kontekstində nitqin düzgünlüyü, ifadəliliyi, nitqin forması (şifahi, yazılı), nitqin ictimai və janrına görə spesifikasiyası və bu və ya digər sahədəki özünəməxsusluğunu (bədi, elmi, rəsmi-ışgüzar və s.) nəzərdə tutulur. Ümumiyyətlə, hər bir üslub ədəbi dil faktı olaraq müəyyən elementləri əks etdirməklə milli dil sistemində yer tutur və funksionallıq üslub kimi reallaşır. Bizim dil şüurumuzda nitq elmi, məişət, ədəbi, publisistik və rəsmi-ışgüzar üslublarda təzahür edir. Bu təzahür formaları, nitqin bu cür rəngarəngliyi əlbəttə ki, bir çox intralingvistik və ekstralingvistik faktorların, amillərin təsiri ilə yaranır. Avropa dilçiliyində “stil”, şərq dilçiliyində “üslub” deyər adlandırılan anlayışın sərhədlərini müəyyən etmək üçün bir sıra mülahizələr ortaya çıxmışdır. Əlbəttə, ilk öncə onu aydın etmək lazımdır ki, dildə hər hansı bir sahə, janr, istiqamətlə bağlı olan, elmi, publisistik, rəsmi-ışgüzar, məişət üslubu, bədi ədəbiyyatdakı şeirin, hekayənin, nağılın, romanın üsulu kimi başa düşülmür. Ədəbi dilin tarixi kateqoriya olduğunu, onun “məhiyyətini” təşkil edən keyfiyyətlərdən birinin norma olduğunu və normanın da “konkret tarixi dövrdə kollektiv tərəfindən qəbul və etiraf olunan, üslublar arasında müvafiq şəkildə paylanan və onları təmin edən dil faktlarının, müəyyən qanun dairəsində cəmləşən təzahürü” [3, s.24-29] olduğunu nəzərə alsaq, o zaman ədəbi dilə üslublar sistemi kimi baxmaq olar. Yəni funksional olaraq üslublara ayrılan ədəbi dil elə janrlar, məzmunlar və formalar üzrə dil vahidlərinin rəngarəngliyinin bütöv palitrasıdır.

Funksional üslubiyyət bilavasitə funksional prosesdə dil vahidlərinin sistemli əlaqələrini və hansı dil vahidlərinin nitqdə seçilib istifadə edildiyini öyrənir. Nəticədə müəyyən nitq sahəsində daim işlənən vahidlər nitq nümunəsini əmələ gətirir. Bu, “üslub” (stil, tərz) anlayışına bərabərdir. X.Xocayev üslubiyyəti belə tərif edir : “Üslubiyyət danışıq və yazımızda ifadəni müxtəlif məqsədlərə tamamilə və nöqtəsi-nöqtəsinə uyğun olaraq qurmaq üsul və qaydalarını öyrədən bir elmdir” [7, s.5]. Funksional üslublar (ədəbi, rəsmi-ışgüzar, elmi, publisistik, məişət) birlikdə ədəbi dili təşkil edir. Ədəbi dilin ümumi fonetik, leksik və qrammatik xüsusiyyətləri funksional üslubların hər biri üçün normadır. V.V.Vinoqradov üslub məsələlərindən bəhs edərkən bu istiqamətdə olan qənaətləri və hipotezləri ümumiləşdirir, üslubların diferensiallaşmasının səbəblərini dilin və cəmiyyətin qarşılıqlı inkişafının nəticəsi olaraq dəyərləndirir. Alimin fikrincə, üslub dilin bütün sahələrini – fonetik, leksik, morfoloji və sintaktik xüsusiyyətlərini əhatə edir, “sözlərdə, formalarda, ifadələrdə və müxtəlif konstruksiyalı dil vahidlərində müxtəlif stilistik rənglərin mövcudluğunu qəbul edən dilçilər adətən iki istiqamətdə stilistik çaları və ya “tonallığı” fərqləndirir: ekspressiv-emosional xarakterli stilistik

rənglər və məhdud nitq sahəsi ilə əlaqəli stilistik rənglər” [10, s.66-67]. Üslub dil normalarına və onun mümkün olan bütün variasiyalarına (zaman və mühit kontekstində) əsaslanır. Bunu unutmaz lazımdır ki, dil normaları tarixən dəyişkəndir və bu dəyişkənliyin fonunda belə o özünəməxsus qanunauyğunluqlarla tənzimlənir. Üslubi rəngarəngliyin, diferensiallığın meydana gəlməsi bir tərəfdən lingvistik elementlərin nitq prosesindəki müəyyən bir dilin struktur keyfiyyətlərinə, formalara, leksik və ya qrammatik normalara bağlıdırsa, digər tərəfdən sosial-ekspressiv çalarlarla, ictimai-siyasi mühitlə, cəmiyyətin ictimai-siyasi-mədəni təfəkkürünün ifadəlilik qabiliyyəti ilə də bağlıdır. Yəni müxtəlif sosial institutlar, ictimai zümrələr və ayrı-ayrı rəsmi-inzibati statuslarda lingvistik vasitələrin funksional istifadəsinin özünəməxsusluğuna əsaslanır. “Dil üslubu semantik olaraq qapalı, müəyyən bir ədəbiyyat və ya yazı janrına, ictimai fəaliyyətin müəyyən bir sahəsinə (məsələn, rəsmi iş tərz, kargüzarlıq üslubu, teleqraf üslubu və s.), müəyyən bir sosial statusa (məsələn, təntənəli üslub, nəzakətli üslub və s.), cəmiyyətin müxtəlif üzvləri və ya təbəqələri arasında lingvistik əlaqələrin bu və ya digər xarakterinə uyğun gələn ifadə vasitələrinin ekspressiv şəkildə məhdud və məqsəduyğun olaraq istifadə edilən sistemidir” [13, s.68-82].

Funksional nitq üslubları - ünsiyyət sahələrindəki fərqlərə və dilin əsas funksiyalarına görə dilin müxtəlifliyidir desək, yanlışdır. Hər hansı bir üslubun formalaşması yeni şəraitdə və ünsiyyət sferasında, tamamilə yeni məqsədi, vəzifəni yerinə yetirmək üçün dildən yeni formada istifadə edən yeni kommunikativ üsulların yaranması ilə əlaqələlidir. Funksional üslublar iki əsas mahiyyəti özündə ehtiva edir: intralingvistik və ekstralingvistik əsasları. Və ictimai xarakterə malik olan dil özü də funksional bir sistemdir. Bu mənada funksional üslubların inkişafına intralingvistik faktorlarla yanaşı, həm də ekstralingvistik (dil kontaktları, qarşılıqlı əlaqələr, birbaşa və ya dolaylı təsir və s.) faktorlar da öz təsirini göstərir. Və bu prosesə dövlətçilik ənənələri, hətta dövlətin siyasi-iqtisadi vəziyyəti, quruluşu, daxili və xarici siyasət, mədəni-ictimai mühit kimi hərəkətverici qüvvələr öz təsirini göstərir. “Üslubların inkişafı xalqın milli mədəniyyətinin tərəqqisində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Elə buna görə də inkişaf etmiş milli üslubların cəmi həmin dildə ünsiyyətdə olanların ən qiymətli, bəlkə də əvəzsiz ədəbi-mədəni nailiyyətləridir” [5, s.185].

Türk dillərinin çağdaş mərhələsində geniş ictimai ünsiyyətə xidmət edən funksional üslublar türkcənin tarixi dövrlərində istifadə olunmaları ilə diqqət çəkir. Türk dillərinin funksional üslublarına aşağıdakı üslublar daxildir:

1. Ədəbi üslub: Bədii əsərlərin dili (şeir, nəsr, dram janrları).

2. Publisistik üslub: Qəzet, jurnal, radio, televiziya, mitinq və müxtəlif yığıncaqlarda istifadə olunan dilə xasdır.

3. Elmi üslub: Elmi əsərlərin, dərslərlərin və monoqrafiyaların dilidir.

4. Rəsmi-işgüzar üslub: Rəsmi və işgüzar sənədlərin dilidir.

5. Məişət üslubu: Gündəlik ünsiyyət dilidir ki, onun əsas xüsusiyyəti söz azadlığı və təbiiliyidir.

Bu üslubların hər biri özünəməxsus normativ xüsusiyyətlərə malikdir. Tarixi inkişafın gedişində müəyyənleşən və standartlaşan bu xüsusiyyətlər bir üslubu digərindən fərqləndirir. Məsələn, ədəbi-bədii üslub obrazlılığı, ədəbi ifadə vasitələrinin bolluğu ilə seçilir, elmi üslubun səciyyəvi cəhəti terminlərdən istifadəyə üstünlük verilməsidir. Bir-birindən nə qədər fərqli olsalar da, üslublar ədəbi dilin ümumi normaları əsasında meydana çıxır.

Bu funksional üslublar arasında rəsmi-işgüzar üslub xüsusi yer tutur ki, elə birbaşa dövlətçilik ənənələri və ictimai-mədəni, siyasi-hüquqi mühitin özü ilə əlaqələlidir. Dilçilik ədəbiyyatında rəsmi-işgüzar üslub “rəsmi-əməli üslub”, “işgüzar üslub”, “rəsmi-işgüzar üslub”, “rəsmi sənəd dili”, “qanunların dili”, “epistoluar üslub” şəklində təqdim edilmişdir. Qeyd edək ki, bu üslubun adlandırılmasında variantlılıq və qeyri-sabitlik bu gün də davam edir. Fikrimizcə “rəsmi-işgüzar üslub” ifadəsini daha məqsəduyğundur və onun həm rəsmi inzibati, həm mülki-işgüzar sənədləri, eləcə də kargüzarlıqla bağlı fəaliyyətləri özündə birləşdirməsi bu fikri müdafiə etməyimiz üçün əsas təşkil edir.

Türkologiyada ədəbi dilin funksional üslubu kimi rəsmi-işgüzar üslub əsasən daha geniş müstəvidə XX əsrin 60-70-ci illərində tədqiqat mövzusunə çevrilmişdir. XX əsrdə dilçilikdə, o cümlədən türkologiyada bu problemə diqqətin nəzərə çarpacaq dərəcədə artdığını görürük. Müasir

qırğız, qazax, tatar, özbək dilləri kontekstində rəsmi-işgüzar üslubun tarixi, ədəbi dil sistemində yeri və qrammatik xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Bu tədqiqatlarda rəsmi-işgüzar üslubun leksik və qrammatik xüsusiyyətləri araşdırılmış, üslubi xüsusiyyətləri müəyyən edilmiş, bu üslubun əhatə etdiyi sahələr və istifadə miqyası təhlil olunmuşdur [11, s.14]. Azərbaycan dilçisi R.Ədilovun “Müasir Azərbaycan ədəbi dilinin rəsmi üslubu” adlı dissertasiyasında üslub daha çox rəsmi dövlət sənədlərinə əsaslanaraq sinxron şəkildə araşdırılmışdır [1]. Qeyd edək ki, R.Ədilov üslubun tarixi inkişafına nəzər salarkən N.A.Baskakovun təsnifatını əsas götürmüşdür.

Akademik T.İ.Hacıyev ədəbi dilimizin tarixinə dair yazdığı əsərlərdə də rəsmi-işgüzar üslubun (T.Hacıyev rəsmi üslub adlandırır – Q.V.Q) formalaşması və inkişafı haqqında ətraflı məlumat verir, ədəbi dil sistemində tarixən üslubi reallıq kimi təzahür edən “rəsmi üslub”dan ətraflı bəhs edir. XIX-XX əsrin əvvəllərindəki üslublara nəzər salaraq beş növ - bədii üslub, publisistik – nəşr üslubu, elmi üslub, şəriət üslubu və rəsmi-epistoluar üslub təqdim edir. Göründüyü kimi, T.Hacıyev tərəfindən aparılan bu təsnifatında çağdaş ədəbi dilimizdə “rəsmi-işgüzar” kimi müəyyənləşən üslub XIX əsrə aid sənədlər kontekstində rəsmi üslub kimi, (4, s.158), sonrakı dövrdə isə “1) sənədlər, rəsmi dövlət və inzibati sənədlər, elanlar və s. dili; 2) “məktublarnın dili, şəxsi yazışmaların dili” olaraq “rəsmi-epistoluar üslub” kimi qeyd olunur (4, s. 299).

Yeri düşmüşkən, N.A.Baskakov türk dillərinin üslublarını tarixi aspektdə təsnif etmişdir: elmi-kütləvi, bədii, ticarət və dini üslublar. Qədim hüquqi sənədlərinin daha əvvəlki rəsmi-işgüzar üsluba nümunə ola biləcəyini deyən N.A.Baskakov fərmanlara, etiketlərə, müxtəlif diplomatik sənədlərə istinad edirdi [9, s.57-70].

Azərbaycan dilçiliyində üslubiyyatla bağlı araşdırmaların tarixinə toxunan T.Əfəndiyeva [2, s.12-13] əslində XX əsrin əvvəllərindən XX əsrin 50-ci illərinə qədər üslubiyyatın yalnız ayrı-ayrı bədii söz sənətkarlarının dil və fərdi yazı üslubunu öyrənməklə məhdudlaşdığını, 50-ci illərdən sonra ədəbiyyatşünaslıq üslubiyyatı və dilçilik üslubiyyatına ayrıldığını, dilçilik üslubiyyatının “ümum ədəbi dili küll halında, yəni bədii üslub da daxil olmaqla, onun bütün funksional üslublarını” öyrəndiyini yazır [2, s.7].

Rəsmi-işgüzar üslubun əsas xüsusiyyəti standart (qəlib) formalardan istifadə edilməsidir. Ümumilikdə rəsmi-işgüzar üslubun inkişafının digər funksional üslublardan daha sonra təşəkkül və inkişaf etdiyi deyilsə də, qədim türkcədə yazılan, bu üslubun ilkin rüşeymləri sayılan Göytürk abidələrindən, xüsusən də üslubun xüsusiyyətlərini əhatə etməklə ən bariz ilkin mənbələr sayılan qədim türkcə rəsmi-hüquqi sənədlər bu baxışın yanlış olduğunu təsdiqləyir. Əslində qədim türk rəsmi-hüquq sənədləri, mülki sənədlər, bu üslubun mövcud olan digər alt bölmələri fikrimizi dəstəkləyir. Bu üslubun dövlətçilik ənənələri ilə sıx bağlılığı sənədlərdəki bir çox inzibati-hüquqi əməliyyatların təzahürləri ilə üzə çıxır. Dövlət-vətəndaş, vətəndaş-vətəndaş, vətəndaş-məmur münasibətlərinin hüquqi ifadəsi olan bu sənədlərin türk dövlətçilik ənənələri çərçivəsində öyrənilməsi böyük əhəmiyyət kəsb edir. . Yəni T.Hacıyevdən bir sitatla fikrimizi qüvvətləndirmək istərdim, “türkcənin fəaliyyəti və inkişafı üçün müvafiq siyasi, mədəni, ədəbi meydan olmalıdır” və bu meydanı “ucsuz bucaqsız imperiya” [3, s.93] quran Göytürk, onun davamı olan Uyğur xaqanlığı və hər ikisinin varisi olan Qaraxanlı imperiyaları yaratmışdır. VIII-XII əsrlər ərzində 3 dövlət quran və böyük bir mədəniyyət coğrafiyasını var edən türklər, əlbəttə, “güclü mühüm, vacib informasiya vasitəsi olan dilin varlığını da təmin etmişdilər. Haqlı olaraq qeyd olunur ki, dilim cəmiyyətdəki mövqeyi dövlətçiliklə birbaşa bağlıdır... Dilin müstəqil inkişafı, zənginləşməsi və nüfuzu bilavasitə dövlətçiliklə bağlı olduğu üçün dil dövlətçiliyin də ən aparıcı atributlarından biri hesab olunur” və “dil dövlətçiliklə müşayiət olunmadıqda geniş informasiya imkanlarını itirməklə adi məişət dili səviyyəsində qalır” [8, s.3]. Bu nöqtəyi nəzərdən yanaşdıqda dövlətçilik ənənələrinin, hüquqi-idarəçilik, nizam və qanunlar sistemin mövcud olduğu VIII-XII əsrlərdə ədəbi dilin funksionallığının artması ilə funksional üslubların formalaşması üçün təməlin yarandığını, inkişafı üçün imkanlar açıldığını söyləmək olar.

Göytürk Xaqanlığı dövründə yazı dili kimi istifadə edilən türk dilinin dövlətin rəsmi dili olduğu məlumdur. Geniş bir coğrafi-mədəni məkanda yayılan türk dili ədəbi-bədii, xanədan dili olmaqla yanaşı, müxtəlif hüquqi münasibətlərin, aktların dili olaraq həm də rəsmi dil səviyyəsinə yüksəlmişdir. O, bu hüququ uzun müddət qoruya bilmişdir. Odur ki, türkcənin digər üslubları kimi rəsmi-işgüzar

üslubun özünəməxsus tarixi inkişaf yolu keçdiyi göz qabağındadır və onun təşəkkülü yaxın dövrlərə deyil, türkcənin istifadə olunduğu ən erkən dövrlərə əsaslandığını söyləmək mümkündür. Bu üslub daha praktik üslubdur və onun yazılı forması kimi şifahi forması da rəsmi xarakterlidir. Tezliklə həyata keçirilməsi nəzərdə tutulan, izahı və həlli vacib olan sosial, siyasi, iqtisadi, praktiki və cari məsələlərlə bağlı qiymətləndirmələr, müzakirələr, sərəncamlar, qərarlar, şüarlar və əsasnamələr bu üslubda aparılır.

“Rəsmi-işgüzar üslub” terminini seçməyimizin əsas səbəbi bu terminin həm rəsmi, həm də işgüzar üslubun fəaliyyət göstərdiyi bütün sahələri tam əhatə edə bilməsidir. Türkcənin üslublar sistemində olan bu üslub müəyyən tarixi inkişaf yolu keçmiş, son zamanlar rəsmi-hüquqi sənədləşmələr, mülki və işgüzar aktların yazı stillərinin təsiri ilə üslubun funksionallığı artmışdır. Ekstralinqvistik amillər və onun özünəməxsus xüsusiyyətləri daha qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Rəsmi-işgüzar üsluba aid olan sənədlər təxminən bunlardır: dəftərxana sənədləri, hökumət qərarları, parlament və prezident qərarları, qanunlar, sərəncamlar, diplomatik sənədlər, rəsmi yazışmalar, qanunlar, konstitusiyalar, təhsil və tibb standartları sənədləri, məhkəmə sənədləri, ticarət müqavilələri, rabitə sənədləri, hərbi sənədlər, kənd təsərrüfatı, sahə nizamnamələri, təlimat və göstərişlər, müxtəlif idarə və nazirliklərin yazışmaları, tövsiyələr, məktublar, əmr və protokollar, bioqrafiyalar, etibarnamələr, icazə sənədləri, arayışlar, təqdimatlar, müqavilələr və s. Bu sənədlərin müxtəlifliyini, hər birinin leksik və qrammatik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq rəsmi-işgüzar üslubu alt-üslublara (diplomatiya, rəsmi və mülki hüquq, iqtisadi-ticari, siyasi-ictimai və s.) bölmək olar. Bu yarımüslublərin hər birinin özünəməxsus xüsusiyyətləri (ayrı-ayrı söz və ifadələrin işlədilməsi, qrammatik kateqoriyaların təzahürü, sintaktik strukturların üslubi özünəməxsusluğu) olmasına baxmayaraq, onları uzun bir tarixi inkişaf dövründə dilin mədəni, tarixi və sosial statusundan irəli gələn ümumi xüsusiyyətlər, ehtiyaclar və şərtlər birləşdirir. Siyasi, iqtisadi, hərbi güc ictimai-mədəni, etno-psixoloji yenilənmələrlə müşayiət edildikcə dilin cəmiyyətdəki nüfuzuna təsir etdiyi kimi, normalaşmış, müəyyən mənada kateqoriallaşmış, həm etnik, həm də coğrafi diferensiallıqda belə ümumiləşmiş qaydaların mövcud olduğu ədəbi dili ortaya qoyur. Bu ədəbi dilin “daxili struktur və məna imkanları” üslublərin formalaşması üçün kifayət dərəcədə baza yarada bilir [8, s.4] və qədim türk yazılı abidələri müxtəlif məzmun və formada, janrda, hətta üslubda yazılan materialların dili bunu sübut edir ki, o baza hələ VIII-XII əsrlərdə yaranmışdır. Özbək türkoloqu K.Sadıqov Türkcənin tarixi inkişafı, türk – xalqlarının tarixi-coğrafi mövqeyi, etno-linqvistik xüsusiyyətlərini araşdırarkən türk dillərinin tarixini dövrləşdirir və VI-X əsrləri qədim türk yazılı ədəbi dili dövrü, XI-XIV yüzillikləri əhatə edən dönəmi isə əski türk ədəbi dili dövrü adlandırır. Maraqlıdır ki, K.Sadıqov qədim dövrünü iki mərhələyə ayırır: “1. Köktürk (Göytürk) dili – (Birinci və İkinci Türk xaqanlıqları dövründə yaradılmış Göytürk yazısı ilə Orxon-Yenisey, Tuva, Talas, Fərqanə abidələrinin dili); 2. Uyğur xaqanlıqları dövründə yaradılan Göytürk, uyğur, mani, brahmi yazısı ilə yazılan (indiki elmi ədəbiyyatda qədim uyğur dili adlandırılır) abidələrin dili”. Alimin fikrini belə nəticələndirir: “Əski türk ədəbi dili (XI-əsrədən XIV əsrin əvvəllərinə qədər). O, aşağıdakı dövrləri əhatə edir: 1) Qaraxanlılar Türkcəsi (Qaraxanlılar dövründə yaradılan abidələrin dili) 2) Çağatay Türkcəsi; 3) Əski Xarəzm türkcəsi (Altın Orda və Xarəzm mühitində işlənən ədəbi dil); 4) Əski Qıpçaq dili (Misirdə yazılan qrammatika və lüğətlər, eləcə də Qərbi Türk torpaqlarında (ölkələrdə – Q.V.) qıpçaqların yaratdığı əsərlərin dili); 5) Əski Anadolu Türkcəsi (Bu XIII-XV əsrlərdə Oğuz türklərinin işlətdiyi yazılı ədəbi dil)” [12, s.5].

Burada diqqətimizi bir nüans cəlb edir. K.Sadıqov hər dövrün ədəbi dil yadigarları, onların dil xüsusiyyətləri haqqında xülasə xarakterli məlumatlar verməklə yanaşı, abidələri məzmununa, janrına, hətta üslubuna görə təsnif edir, qruplaşdırır. Və xüsusilə ədəbi-bədii, dini-fəlsəfi, elmi əsərlərlə yanaşı rəsmi-diplomatik, epiqrafik mətnləri də ayırır və ədəbi dilin üslublərinin tarixini araşdırarkən rəsmi üslub tarixinə toxunur: “Rəsmi üslubun yaranması cəmiyyətdə rəsmi-hüquq münasibətlərin meydana gəlişi, dövlətçilik, dövlət və sosial idarəetmə tarixi ilə bağlıdır. Dövlət yarandıqdan, təşkilatlandıqdan sonra idarəetmə və rəsmi sənədlər sahəsi də meydana çıxdı” [12, s.83-84]. Xüsusən türk rəsmi-hüquqi sənədləşmə tarixini türk dövlətlərinin yaranması ilə bağlayan K.Sadıqov dövlətdə qanun-qaydaların türkcə idarə olunmasının ən mühüm faktor kimi götürür və qədim skiflərə, hunlara aid rəsmi-hüquqi, hər hansı bir sənəd mühafizə edilməsə də, qədim türk xaqanlıqları dövründə yaradılmış yazılar rəsmi

üslubun böyük bir tarixi dövr ərzində təkmilləşib davam etdiyinə dəlalət etdiyini [12, s.83-84] qeyd edir ki, fikrimizcə alim doğru təsbitlər irəli sürmüşdür.

Göytürk xaqanlığı dövrünün abidə yazıları olan Bilgə Xaqan, Kültigin kitabələrində Xaqan öz sözüne belə başlayır: Təñri teg bulmuş Türk Bilge Kağan ödke olurtun. [6]. Abidədəki Bilgə xaqanın elinə – ulusuna müraciət edərək söylədiklərini “Sabım” olduğunu nəzərə alsaq, bu mətnin özünün rəsmi-işgüzar üsluba dair ilk mənbə olduğunu qeyd edə bilərik. Bu xüsusə diqqət edən K.Sadiqov yazır: “Bilgə xaqanın rütbəsinin adının yanında yer alması, Tanrı tərəfindən seçilən Türk xaqanı olaraq təqdim olunması xüsusiyyəti ümumiyyətlə türk hökmdarlarının yarlıq və buyuruqlarına xasdır və Şahrux Mirzənin 1422-ci ildə yazılan nişanı da Şahrux Bahadır şəklindədir [12, s.84]. “Sabım” sözü isə sonrakı əsrlərdə, xüsusən XIV-XV əsrlərdən sonra rəsmi sənədlərdə “Sözüm”lə əvəz edilmişdir və orta əsrlərdə tərtib olunan rəsmi-hüquqi sənədlər bu söz-terminlə başlayır, “buyuruq, fərman, yarlıq” mənalərini verir. Bu əslində türk rəsmi-hüquqi yazı üslubunda bir ənənədir. 1393-cü ildə Altın Orda Xanı Toxtamışın Kral Yağaylıya göndərdiyi yarlıq “Toxtamış Sözüm Yağaylağa”, Temir Kutluğun 1397-ci ildə göndərdiyi yarlıq isə “Temür Kutluğ Sözüm” ilə başlayır. Bu xüsusiyyəti XV əsrdə mərkəzləşdirilmiş, Azərbaycan türk dövləti quran – Səfəvilər dövlətinin qurucusu Şah İsmayıl Xətəinin yarlıqlarında, buyruqlarında, fərmanlarında da görürük. “Azərbaycan türkcəsində yazılan fərmanlar “Sözümüz”lə başlayırdı və bu ənənə Şah İsmayılın oğlu şah Təhmasibin dövründə də davam etmişdir [3, s.240].

1469-cu ildə Sultan Ömər Şeyxin Mir Seyid Əhmədə verdiyi yarlıq da belə başlayır:

1. Sultan Ömər Şeyx Bahadır Sözüm...
2. Divanlarğa, barça.
3. Marğınan urçınniç.
4. Tüşəməl, əməldar, sahib çamlarğa!

(1. Sultan Ömər Şeyx Bahadır Sözüm – Buyruğum. 2. Divanxanalara....) [12].

Cəmiyyətin inkişafı, cəmiyyətin sosial-siyasi, mədəni-hüquqi statusu dildə təcəssüm taparaq “cəmiyyət qanunları ilə dil qanunları arasında daimi bir” əlaqəni var edir [8, s.5]. Və beləliklə cəmiyyətdə dilin funksionallığının artması üslubları yaratdığı kimi, siyasət, diplomatiya, hərbi, iqtisadi-ticarəti əlaqələr, hüquqi-rəsmi sənədləşmə sahələri də müvafiq olaraq rəsmi-işgüzar üslubun alt üslublarını – mikroüslublarını meydana gətirir. Bu yarımüslublar fonunda rəsmi-işgüzar üslubda leksik-qrammatik normalarda vahidlik, bütünlük əmələ gəlir ki, bu VIII əsrdən başlayaraq sonrakı bütün mərhələlərdə yüksələn xətlə təkmilləşməyə, sabitləşməyə doğru inkişaf edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Adilov, R.Ə. Azərbaycan ədəbi dilinin rəsmi üslubu. Bakı, 1980, elmlər doktorluğu dissertasiyası.
2. Əfəndiyeva, T. Azərbaycan ədəbi dilinin üslubiyyat problemləri. Bakı: Nurlan, 2007, 184 s.
3. Hacıyev, T.İ. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. 2 cildə, I c., Bakı, Elm, 2012, 412 s.
4. Hacıyev, T.İ. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi, 2 cildə, II c., Bakı, Elm, 2012, 392 s.
5. Qurbanov, A. Ümumi dilçilik (II cild). Bakı, Elm, 2011, s.185.
6. Orkun, H.N. Eski Türk Yazıtları. Ankara, TDK yayınları, 2000, s.
7. Tağızadə, A., Xocayev, X.S. Müxtəsər üslubiyyat. Bakı, Azərnəşr, 1933, 33 s.
8. Yusifov M.. Dövlət dili və Norma. Bakı: “Kitab aləmi” Nəşriyyat poliqrafiya mərkəzi, 2005, 121 s.
9. Баскаков, Н.А. 1968. Структурные и функциональные стилистические модификации в современных тюркских языках. // Развитие стилистических систем литературных языков народов СССР. Ашхабад, с. 57-70
10. Виноградов, В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. Вопросы языкознания, № 1, 1955. с. 60—87.
11. Ильмухамегов, А.Г. Формирование и развитие официально-делового стиля башкирского литературного языка. Автореферат диссертации по филологии. Уфа, 2005, 28 с.

12. Содиков, К. Туркий ёзма ёдгарликлар тили: Адабий тилнин юзага келиши ва тикланиши. Тошкент – 2006, Тошкент Давлат Шаркшунослик Институту, 207 с.
13. Сорокин, Ю.С. К вопросу об основных понятиях стилистики. Вопросы языкознания, № 2, 1954, М.: Наука, с. 68-82.

**AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

Katiba Guliyeva

OFFICIAL-BUSINESS STYLE IN THE TURKIC LANGUAGES: AT THE HISTORICAL AND SOCIOLINGUISTIC LEVEL

Functional styles (literary, official-business, scientific, journalistic style) together make up the literary language. General phonetic, lexical and grammatical features of the literary language are the norm for each of the functional styles. Each of these styles has its own normative characteristics. These characteristics, defined and standardized in historical development, distinguish one style from another. We would not be mistaken if we say that functional speech styles are the variety of language due to differences in the areas of communication and the main functions of the language. The formation of any style is related to the emergence of new communicative methods that use the language in a new form to fulfill a completely new purpose and task in new conditions and in the sphere of communication.

In the literature of linguistics, the official-business style is presented as “official-practical style”, “business style”, “official-business style”, “official document language”, “language of laws”, “epistolary style”. Gokturk monuments, official and legal documents in ancient Turkish, and civil documents are the initial embryos of the official-business style, the primary sources reflecting the characteristics of this style.

Keywords: *Style, official-business style, ancient Turkish, official-legal documents*

Катиба Гулиева

ОФИЦИАЛЬНО-ДЕЛОВОЙ СТИЛЬ В ТЮРКСИХ ЯЗЫКАХ: НА ИСТОРИЧЕСКОМ И СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ УРОВНЕ

Функциональные стили (литературный, официально-деловой, научный, публицистический) в совокупности составляют литературный язык. Общие фонетические, лексические и грамматические особенности литературного языка являются нормой для каждого из функциональных стилей. Каждый из этих стилей имеет свои нормативные характеристики. Эти характеристики, определенные и стандартизованные в историческом развитии, отличают один стиль от другого. Мы не ошибемся, если скажем, что функциональные речевые стили представляют собой разновидность языка, обусловленную различиями в сферах общения и основных функциях языка. Формирование любого стиля связано с появлением новых коммуникативных приемов, использующих язык в новой форме для выполнения совершенно новой цели и задачи в новых условиях и сфере общения.

В литературе по языкознанию официально-деловой стиль представлен как «официально-практический стиль», «деловой стиль», «официально-деловой стиль», «язык официальных документов», «язык законов», «эпистолярный стиль». Гоктюркские - памятники, официальные

и юридические документы на древнетюркском языке, гражданские документы являются первоначальными зачатками официально-делового стиля, первоисточниками, отражающими особенности этого стиля.

Ключевые слова: *Стиль, официально-деловой стиль, древнетюркский язык, официально-правовые документы.*

(AMEA-nın müzibir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 02.04.2023
Son variant 17.04.2023

ГЮНАЙ БАБАЕВА*

ТЕОРИЯ ГЕНДЕРНЫХ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЙ И
ЕЕ СВЯЗЬ С ЯЗЫКОЗНАНИЕМ

Социально и культурно сконструированные гендерные различия и языковые особенности являются одной из самых интересных проблем современного общества. В последние годы обращает на себя внимание увеличение междисциплинарных исследований гендерных отношений в различных областях науки. Когда мы смотрим на взгляды мыслителей, занимающихся философией языка, мы видим, что язык является производителем наших мыслей, как мы понимать мир и реальность. Язык, используемый обществом, является наилучшей системой, преобразующей понятия, воображаемые в сознании людей, в знаки.

Ключевые слова: *языкознание, феминизм, гендер, язык, культура, мужчина, женщина, общение.*

По мнению основоположника философии языка Вильгельма фон Гумбольдта, формирование предметов и понятий в нашем сознании, а также всего, что мы получаем извне, достигается посредством языка. Наше понимание мира возможно благодаря использованию культуры и языка. То есть, если бы не было языка, не было бы и ума. Благодаря культуре и интеллекту, которые мы приобретаем через язык, каждый человек существует как отражение господствующего мировоззрения. Каждый этап развития культуры связан и осознается языком. Язык — это не инструмент для описания известного, а инструмент для открытия неизвестного. Истинная сила языка заключается в его конструктивности.

Человечество живет под давлением патриархальной культуры с момента появления первой моногамной семьи. Поскольку язык и культура являются взаимосвязанными явлениями, механизм угнетения патриархальной культуры реализуется через язык. Причиной возникновения гендерной лингвистики является изучение языка как феномена, формирующего и находящегося под влиянием патриархальной культуры. Многочисленные исследования, проведенные в этой области, подтверждают, что гендерная дискриминация в языках так или иначе существует. Исторически сложилось так, что больше всего от этой дискриминации страдали женщины. Они были изолированы от общества мужчинами и патриархальной системой и вынуждены реализовывать себя в рамках семейной жизни. Области мысли, искусства, политики и науки находились в основном под контролем мужчин, и «мужское слово» ценилось в обществе.

Гендер — это построение социальных различий между мальчиками и девочками, мужчинами и женщинами. Важнейшим инструментом в этом процессе построения является язык, который играет ключевую роль в наших отношениях с обществом и формирует наши мысли. Патриархальная культура, изолирующая женщину от всех сфер общества, сформировала свой язык. Женщины не могут выразить себя так, как они есть, на языке, созданном мужчинами. В результате женщины вынуждены говорить и жить на этом языке, созданном патриархальной системой. Это принуждение происходит не рационально, а иррационально. Потому что, согласно Витгенштейну, люди, использующие язык, пришли к согласию по этим проблемам, и даже потому, что они достигли консенсуса по этим проблемам, они не осознают этих проблем [12, 30]. Язык заманивает нас в ловушку правил, которые мы думаем о себе. Эти правила на самом деле представляют собой модели поведения, которым нас учат в детстве и которые отражаются в обществе до конца нашей жизни. Язык делает нас продуктами патриархального

общества, а не независимо мыслящими личностями [12, 15-16].

Язык определяет границы мысли через социально детерминированные слова. Согласно Хайдеггеру, сказавшему: «язык — это дом существования», язык создает свое существование через нас, и мы создаем через него свое существование, передавая его из поколения в поколение [3, 254]. Вот почему Фуко говорит, что человек всегда остается в измерениях дискурса. Потому что он думает памятью, данной ему дискурсом. В результате люди любого возраста не могут сказать что-то новое. Поскольку инновации в языке невозможны, а язык является продуктом социальной памяти, люди не могут создавать новые выражения, они принадлежат порядку, который повторяется в тех же пределах [14, 120].

Бергер говорит: «Мы видим себя в окружающем нас мире» [5, 146]. Глядя на него под другим углом, мы можем думать, что он сформирован языком и слухом. Наш разум и мысли формируют то, как мы живем. Наш образ жизни связан с обществом, в котором мы живем. Ни одно общество не принадлежит только времени, в котором мы живем. Это результат сотен лет практики и опыта. То есть общество, составляющее наше сознание, на самом деле является продуктом истории. Идеи, которые входят в общество, придают ему его нынешнюю форму. Эта информация, которую мы получаем от общества, является сексистской информацией.

Гендерная культура формируется и развивается в сознании через язык. Жан Пиаже считал, что язык помогает ребенку добавлять смысл из внешнего мира к его способности мыслить абстрактно, и он думает столько, сколько позволяет язык. Переход ребенка от абстрактного мышления к конкретному мышлению происходит в возрасте двенадцати-тринадцати лет, и после этого периода ребенок начинает отождествлять идеи в своем уме с ценностями общества и социализируется. Ребенок, социализированный посредством языка, становится и частью, и продуктом своего окружения [9, 140]. Таким образом, лица, приобретающие культуру через язык, напротив, играют важную роль в сохранении патриархальной культуры и укреплении места гендерного неравенства в обществе.

Наши мысли, сформированные на языке, который мы изучаем, не являются независимыми от общества, с которым мы говорим на одном языке. Поскольку язык нельзя отделить от политических идеологий, с которыми он сосуществует, язык нельзя рассматривать отдельно от господствующей политической идеологии и преобладающей гендерной культуры общества, говорящего на нем. Поэтому использование языка всегда имеет политико-идеологическое содержание. Язык, используемый индивидами, является отражением его социальных значений. Смысл заключается не в том, что имеет в виду человек, который это говорит, а в эквиваленте дискурса в обществе. Общество и язык дают людям систему мышления. Вильгельм фон Гумбольдт считал, что если вы хотите изучить историю нации, достаточно взглянуть на историю языка этой нации. Мы можем узнать мировоззрение и культуру нации, изучая формы и значения в структуре используемого ею языка. Он пишет: «Народ говорит, как думает, и думает, как говорит» [11, 80]. Такого рода мышление и речь по существу основаны на физических и духовных склонностях этих людей.

По Соссюру, язык не в человеке, а человек в языке. Язык — это продукт, который индивидуум пассивно усваивает извне. Этот продукт содержит неизменный исторический фон и наследие. Со временем язык увеличивает это наследие и укрепляет место существующего наследия в обществе. Поэтому изменения, которые будут происходить в обществе, встречают сопротивление языка. Смешавшись с социальной жизнью, язык противостоит застою общества, чтобы сохранить существующее [13, 119]. По этой причине язык связан с прошлым и традицией. Человек также верен традициям и сопротивляется изменениям. Эта привязанность к прошлому препятствует свободе выбора человека. Таким образом, мысль, сформированная у людей посредством языка, развивается как продукт закрытого для изменения общества, несущего на себе все исторические следы языка. С этой точки зрения гендерная реконструкция в культуре любого общества является очень сложной задачей. Сторонники феминистской лингвистики и деструктурализма поднимают вопрос о реконструкции языка.

Люди, создавшие язык и культуру, добились своих преимуществ в обществе с помощью

созданного ими языка, определили свой опыт как норму и построили все социальные институты и практики для его защиты. Они слушают друг друга, восхваляют слова друг друга этим созданным ими порядком, а женщины продолжают оставаться вне культуры. По мере того как женщины продолжают таким образом аккультурироваться, мужчины воспроизводят язык и культуру в соответствии с меняющейся динамикой и продолжают доминировать в обществе. Этот исторический процесс гарантирует, что у мужчин есть перо и слово, что они продолжают быть «ораторами» в обществе и, в конечном счете, гарантируют, что мир остается мужской собственностью [4, 109].

Другая причина, по которой мир рассматривается как владения мужчин, заключается в том, что люди, обладающие языком и культурой, естественным образом делали себе имена на протяжении всей истории. Именно мужчины дают имена всем существующим объектам и событиям, происходящим в нашем сознании. Это обозначение приводит к тому, что мир рассматривается как владение человека, точнее, мужчины позиционируются как собственники мира. Потому что имя дает людям чувство собственности на предмет, который они называют.

Йесперсен, известный своими исследованиями в области лингвистики, исследовал отношения между языком и полом и заявил, что существуют различия между мужским и женским языком в зависимости от использования. В этом контексте он является одним из первых исследователей, отметивших языковые различия между мужчинами и женщинами. Наиболее интенсивные исследования мужского языка и женского языка совпали с усилением движения феминизма в мире в третьей четверти XX века. Одно из важнейших исследований по этой теме было проведено Лакоффом. Основная тема их взглядов состоит в том, что мужская речь нормативна, а женская речь отклоняется от нормы. В своем исследовании он заметил, что в использовании языка мужчинами и женщинами существуют особые тенденции.

В то время как термин «гендер» в лингвистике определяется как грамматическая категория, которая индексирует пол человека в соответствии со структурой языков, многие различные аспекты использования языка были исследованы на основе языковых и гендерных исследований. За последние два десятилетия были изучены различные аспекты взаимодействия между полом и языком и выдвинуты гипотезы. Симона де Бовуар, Люс Иригарей, Юлия Кристева, Элен Сиксу, Джудит Батлер, Дж. Уэст, Х. Циммерман и другие философы-феминисты являются пионерами феминистской лингвистической теории.

Эти асимметричные отношения между женщинами и языком впервые рассматривались как политическая проблема феминистками второй волны. Для феминисток второй волны язык является привратником гендерного неравенства. В «Втором поле» Симона де Бовуар указывает на искажение женских отношений с языком. Она говорит, что слова подвели женщин и нужно использовать новые слова [1, 93]. Потому что мужчины не только создали язык, но и чаще, чем женщины, используют язык, который они производят, и их дискурс ценится в обществе. Исследования языка второй волны и радикального феминизма показывают, как семья и социальные отношения формируют гендерные роли. Изучение женственности и мужественности через роли, дискурсы и язык создает неравное гетеросексистское общество. Устраняя границы письма и языка, привнося критическую перспективу в искаженный порядок, феминистский язык и культура позволяют нам представить язык, в котором переживания и слова женственности находят свое выражение, и устранить границы дискурсов, которые учат женщины свое место в обществе. Критиковать язык — значит критиковать то, как мы думаем о себе. Цель этих подходов состоит в том, чтобы вывести женский опыт на передний план и убрать границы мужских слов, вместо того, чтобы пытаться понять, через что проходят женщины глазами мужчин.

Теории о языке и гендере оцениваются с двух влиятельных точек зрения: эссенциалистской и конструктивистской. Эссенциалистский взгляд исторически предшествует конструктивистскому взгляду и утверждает, что гендер можно объяснить с точки зрения биологического пола в той мере, в какой он становится полом. Согласно эссенциалистскому воззрению, категории мужчины и женщины в обществе, как и противопоставление женщины и

мужчины в природе, на самом деле представляют собой косвенно однородные, противоположные, устойчивые и неизменные явления. Главное, что отличает конструктивистский взгляд от других, — это идея о том, что, хотя все социальные категории, такие как этническая принадлежность, возраст и класс, рассматриваются в отдельной категории, они действуют независимо от пола. Американский лингвист Уильям Лабов подчеркивает, что все, что связано с гендером, кажется «сконструированным» [6, 234]. На основе единства обоих взглядов возникло множество теорий и направлений о взаимоотношениях языка и пола: теория недостаточности, теория различия, теория гендерных языковых реформ, семиотическая теория, теория доминирования, фундаментальная теория.

- Теория доминирования

Согласно этой теории языковые различия между мужчинами и женщинами проистекают из доминирования мужчин в языке и приводят к неравным властным отношениям между полами. Эта ситуация отражает реальность политического и культурного доминирования мужчин над женщинами в обществе. Свидетельства языкового облика женщин как «угнетенной» стороны проявляются в паузах и прикрытиях в их речевом процессе, лексико-семантической ассимиляции и других языковых явлениях. Языковое поведение, выражающее ряд гендерных различий, наблюдается от начала до конца мужского и женского дискурса.

В большинстве исследований сообщается, что мужчины имеют доминирующее поведение в дискурсах. Наиболее важным свидетельством этой ситуации является частое прерывание участницы перед мужчиной. Чем выше социально-экономическая власть человека в обществе, тем выше частота прерывания речи. Лакофф, выражая слабость женщин в социальном статусе как пассивность, говорит, что такое языковое поведение возникает потому, что оно происходит за счет доминирующей группы. Существуют различные факторы, такие как текущее настроение участника, продолжительность дискурса и диалога, уровень образования человека или осведомленность участника об использовании языка. Уильям О'Барр и Боуман Аткинс анализируют результаты исследования судов США в 1980 году и отмечают, что власть играет центральную роль в гендерных отношениях в использовании языка.

- Радикальная теория

Эта теория основана на гипотезе Сепира-Уорфа о природе языка. Согласно этому подходу, лежащему в основе лингвистического детерминизма, люди видят мир через ориентированные на мужчин языковые выражения, которые они используют, и контролируют язык так же, как они контролируют другие ресурсы при патриархальном режиме.

- Теория недостаточности

Помимо лингвистики, этот подход широко используется в социологии, психологии, антропологии и других областях. Эта теория рассматривает женский язык как «неполную» версию мужского языка. Симона де Бовуар поддержала взгляды Зигмунда Фрейда на «неполную сексуальность» женщин и охарактеризовала женщин как «второй пол». Теория недостаточности в лингвистике впервые была предложена датским исследователем Отто Йесперсом. Он считал, что женская речь «проста и консервативна» в отличие от «вульгарной» речи мужчин. В ее исследовании отмечается, что женщины имеют ограниченный и менее полный словарный запас в использовании языка, используют относительно больше «эвфемизмов» и вежливых форм, систематически избегают ненормативной лексики и подвержены словесным табу. Аналогичное исследование провел американский лингвист Робин Лакофф. Он утверждает, что недостаток и неадекватность женских вербальных выражений — это ситуация, возникающая из ожиданий, неравенства и маргинализации в обществе [8, 57-58]. Гипотезы Лакоффа позже привели к расширению языковых и гендерных исследований Дюбуа, Крауча, Икинса и Холмса.

- Фундаментальная теория

В работе Дейла Спендера, одного из представителей этой теории, рассказывается о том, как люди исторически строили язык, как слово «человек» используется для обозначения как людей, так и видов, и как Бог всегда рассматривается как человек. Однако также считается, что «женский язык» сформировался в английском языке из-за отсутствия лексических единиц,

выражающих женские переживания.

- Теория различий

Эта теория исходит из идеи, что женский язык — это не дефектная версия мужского языка, а отличный от него язык. Исследователи-основатели (Джон Дж. Гумперц, Дэниел Н. Мальц, Рут А. Боркер) считают, что, поскольку мужчины и женщины не социализируются одинаково во время развития и роста, они усваивают речевые паттерны по-разному. Поэтому отражение женского поведения и стилей в языке следует характеризовать не как «недостаток», а как положительный, кооперативный аспект.

Общая точка зрения, предлагаемая этой гипотезой, состоит в том, что в мужском и женском языковом сообществе существуют две субкультуры, что приводит к разным языковым продуктам на гендерной основе. Этот подход, выражающий различное коммуникативное поведение мужчин и женщин, утверждает, что межличностное поведение создает основу для возникновения отдельных языковых стратегий. Различные правила играют важную роль в управлении языковым поведением в двух субкультурах и иногда могут приводить к недопониманию. Например, в результате разного использования минимальных ответов могут возникнуть недопонимания и нарушить взаимное общение обоих участников (мужчины и женщины). Согласно этому подходу, и мужчины, и женщины принадлежат к разным субкультурам. Поэтому их предпочтения тоже могут быть разными. Основная идея подхода заключается не только в том, чтобы не «обвинять» мужчин в доминантности, но и в том, чтобы не думать, что женская речь неадекватна/неполноценна. Хотя эти два подхода, пытающиеся найти ответ на вопрос «говорят ли мужчины и женщины на разных языках», важны, говорить о существовании окончательного суждения неполно с научной точки зрения. Однако такие подходы дают важные пояснения и информацию для освещения предмета. Этот двойной подход подвергся критике со стороны Хенли, Крамарэ, Троемеля-Плоэца, Фрида и Учиды.

- Теория семиотики

В рамках этой теории язык определяется как сложная и многогранная категория как «система знаков, передающих понятия» и базируется главным образом на психоаналитической теории Жака Лакана, отчасти на теориях структурной антропологии и лингвистики. Этот процесс начинается с американского философа Чарльза Сандерса Пирса, который превратил семиотику в науку. Пирс подчеркивает, что язык как знак приобретает значение через социальность, а поле, в котором появляется знак, является «социальным». Суть теории Фердинанда де Соссюра состоит в том, чтобы поставить язык как кульминацию многих знаковых систем, существующих в человеческом мире. Со временем, по мере того как семиотика развивалась во многих различных направлениях, представители американской школы семиотики, такие как Томас Себеок и Джон Дили, вдохновленные логическим подходом Пирса, сосредоточились на различных невербальных символических системах, таких как жесты или языки животных [10, 77]. Среди семиотики под влиянием теории Соссюра, в основе которой лежат противоречия языка и речи, структурализма в Европе важное место занимают такие имена, как Клод Леви-Стросс, Майкл Фуко, Умберто Эко, Жак Деррида, Жак Лакан, Ролан Барт.

Среди постмодернистских теорий языка и семиотики выделяются структурно-семиотические взгляды Лакана. В семиотическом понимании лакановской теории языка слова, как и всякий знак, имеют вариативную, метафорически-метонимическую структуру. Лакан утверждает, что слово приобретает значение только тогда, когда предложение завершено, и что слово определяется в контексте слов [7, 97]. Согласно этому мнению, появление гендерных различий в языке происходит от метафорико-метонимической структуры языка, а бесполое слово приобретает гендерные значения в лексике сексистского общества.

- Гендерная теория языковой реформы

Эта теория была первоначально предложена феминистскими теоретиками на основе предположения, что язык кодирует ориентированное на мужчин мировоззрение и не выбирает нейтральный путь в представлении реальности. В своем исследовании Дебора Камерон предложила попытаться в равной степени охватить женскую половину человечества

языковыми реформами, такими как замена мужских терминов на нейтральные в языке и создание нейтральных терминов, исходя из размышлений Лабова о влиянии социальных факторов на изменение языка. Однако тот факт, что сексистский язык — это не просто языковая проблема, и что наличие гендерно-нейтральных выражений в языке не означает, что они будут использоваться и интерпретироваться беспристрастно, привел к сомнению этих реформ. По мнению Лабова, для распространения той или иной языковой инновации важен статус той социальной группы, которая будет благоприятствовать изменению [6, 224-225]. По его наблюдениям, группа с самым высоким статусом имеет тенденцию контролировать различные институты коммуникационной сети, тем самым запятнав изменяющуюся форму. Это означает, что успех гендерной языковой реформы на самом деле определяется тем, в какой степени высокостатусные группы в обществе принимают сексистские или не сексистские ценности. Неэффективность некоторых реформаторских мер обусловлена неспособностью контролировать то, что люди говорят и имеют в виду [2, 34], причем проблемы эти не в личности, а в обществе. Лингвистические значения определяются ценностями и установками общества, термины, изначально представляемые как не сексистские и беспристрастные, теряют свою нейтральность в «устах» сексистского общества или культуры, что и является причинами того, что реформы не имеют ожидаемый эффект.

Результат. Люди создают язык в контексте дискурса. Богатство содержания дискурса определяет богатство мыслительного строя индивидов, а значит, и культурное богатство народа. Даже если человек изучает один или несколько языков, отличных от его родного языка, и начинает жить в другой географии, он продолжает нести и защищать особенности общества, в котором он вырос, так как родной язык формирует все его умственные способности. Ни один человек не может полностью войти в мировоззрение иностранного языка, потому что он находится под давлением мировоззрения своего языка. Иррациональные гендерные коды, являющиеся частью мировоззрения, являются также неотъемлемыми элементами формируемой ими культуры. Гендерное поведение также проистекает из языка, который формирует это культурное мировоззрение. Чтобы изменить гендерные коды, нужно изменить мировоззрение, изменить культуру, изменить язык. Однако это очень трудный и длительный процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. [Electronic resource] - Trans. Constance Borde & Sheila Malovany Chevallier. New York: Vintage Books 2009. – 873 p. URL: https://files.libcom.org/files/1949_simone-de-beauvoir-the-second-sex.pdf
2. Cameron, D. *Feminism and Linguistic Theory*. New York: St. Martin's Press 1985. – 248 p.
3. Heidegger, M. *Letter on Humanism*. Basic writings. [Electronic resource] - Trans. Frank A. Capuzzi and J. Glenn Gray. Ed. David Farrell Krell. New York: 1993 – Harper Collins, 213-265. URL: <http://wagner.edu/psychology/files/2013/01/Heidegger-Letter-On-Humanism-Translation-GROTH.pdf>
4. Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. [Electronic resource] - USA 1970 - 246 p. URL: <https://teoriaevolutiva.files.wordpress.com/2013/10/firestone-shulamith-dialectic-sex-case-feminist-revolution.pdf>
5. George F. Custen. *Berger: Ways of Seeing*. [Electronic resource] - Studies in the anthropology of visual communication University of Pennsylvania 5 (2), 144-148 <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=svc>
6. Labov, W. *The Intersection of Sex and Social Class in the Course of Linguistic Change*. [Electronic resource] - Language Variation and Change 1990, 2 (2): p. 205–254. URL: http://www.danielezrajohnson.com/labov_1990.pdf
7. Lacan, Jacques. *Écrits, A Selection*. [Electronic resource] - Trans. Alan Sheridan. New York 1977: - 895 p. URL: <http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/Lacanecrits.pdf>
8. Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*.

- Illinois: The Univ. of Chicago Press 1990. - 631 p. URL: <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2017/03/unidad-5-lakoff-women-fire-and-danger.pdf>
9. Piaget J. The Growth of Logical Thinking From Childhood To Adolescence” [Electronic resource] – London 1964. – 328 p. URL: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.190772/2015.190772.The-Growth-Of-Logical-Thinking-From-Childhood-To-Adolescence_djvu.txt
10. Sebeok, Thomas A. A Perfusion of Signs. Bloomington, IN: Indiana University Press 1977. – 212 p.
11. Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 400 с.
12. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. Добронравова и Лахути Д.; Общ. ред. и предисл. Асмуса В. Ф. — М.: Наука, 2009. — 133 с.
13. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / [Электронный ресурс] / Пер. с франц. яз. под ред. А. А. Холодовича; Ред. М. А. Оборина; Предисл. проф. Н. С. Чемоданова. — М.: Прогресс, 1977. - 696 с. URL: https://vk.com/doc4605748_439264667
14. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных знаний. [Электронный ресурс] / - М.: Прогресс, 1977. – 407 с. URL: https://monoskop.org/images/3/39/Фуко_Мишель_Слова_и_вещи.pdf.

**Заведующий кафедрой иностранных языков БСУ,
доцент, доктор философии по филологическим наукам
E-mail: gunasha79@mail.ru*

Günay Babayeva

GENDER FƏRQLİLİKLƏRİ NƏZƏRİYYƏSİ VƏ ONUN DİLÇİLİKLƏ ƏLAQƏSİ

Sosial və mədəni cəhətdən qurulmuş gender və linqvistik fərqlər müasir cəmiyyətin ən maraqlı problemlərindən biridir. Son illərdə elmin müxtəlif sahələrində gender münasibətlərinə dair fənlərarası tədqiqatların artmasına diqqət yetirilir. Dil fəlsəfəsi ilə məşğul olan mütəfəkkirlərin fikirlərinə nəzər saldıqda görürük ki, dil bizim düşüncələrimizin istehsalçısıdır, dünyanı və gerçəkliyi necə dərk etdiyimizi göstərir. Cəmiyyətin istifadə etdiyi dil insanların şüurunda təsəvvür edilən məfhumları işarələrə çevirən ən yaxşı sistemdir.

Açar sözlər: *dilçilik, feminizm, gender, dil, mədəniyyət, kişi, qadın, ünsiyyət.*

Gunay Babayeva

THE THEORY OF GENDER DIFFERENTIATION AND HER CONNECTION WITH LINGUISTICS

Socially and culturally constructed gender differences and linguistic peculiarities are one of the most interesting problems of modern society. In recent years, an increase in interdisciplinary research on gender relations in various fields of science has attracted attention. When we look at the views of thinkers engaged in the philosophy of language, we see that language is the producer of our

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

thoughts, how we understand the world and reality. The language used by society is the best system that transforms concepts imagined in people's minds into signs.

Keywords: *linguistics, feminism, gender, language, culture, man, woman, communication.*

(Filologiya elmləri doktoru, professor Akif İmanov tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 22.03.2023

Son variant 11.04.2023

LEYLA PİRİYEVA*

MƏTNİN EKSPRESSİVLİYİ VƏ PARSELYASIYA HADİSƏSİ

Məqalədə ekpressivlik və parselyasiya məsələsi təhlil edilir. Parselyasiya müasir sintaksisin inkişaf əhəmətlərindəndir.

Parselyasiya hadisəsi sanki nitq zəncirinin kəsilməsi, yığcam şəkllə salınmış ekpressiyası kimi meydana çıxır. Normativ sintaktik strukturdan fərqli uyğunsuzluq, rabitəsizlik xüsusiyyətləri belə modellər vasitəsilə ekpressiyanın daha da yüksəlməsinə şərait yaradır. Bu modelə müvafiq unikal (nadir) fərqli əlamətlər digər kompleks hadisələri - qoşulma, seqmentasiya, kəsilmə və yarımqıç cümlələri bir-birindən ayırır.

Məqalədə “mütləq məna bitkinliyini nümayiş etdirən”, “semantik informasiyanı əldə etmə prosesində əsas amil kimi çıxış edən” mətnin ekpressivliyinin yüksəldilməsində parselyasiya hadisəsinin rolu müəyyənləşdirilir. Tədqiqat göstərir ki, həmin sintaktik hadisə sintaktik təlimin ekpressivlik növündə daha çox təzahür olunur.

Açar sözlər: *parselyasiya, ekpressiv sintaksis, üslubi sintaksis, ekpressivlik struktur, mətnin ekpressivliyi, parselyasiya və ekpressivlik, mətnə ekpressiya.*

Hər hansı bir dilin sintaktik sistemi geniş dairədə işlənən xüsusi və subyekt-modal məna ifadə edən konstruksiyalarla zəngindir. Həmin sintaktik vahidlər mətnin sintaktik-üslubi mikrosistemini təşkil edir, xüsusi struktur sxem (yəni əvvəlki əhəməti model, sonradan nitqin təsiri ilə yaranan model) və zəncir sırasını yaradır. Birinci modelə müqayisədə ikinci model ekpressiya yaradır. Bu modellərin birincisi dildə “nüvə”, ikincisi isə “periferik” sistemi əmələ gətirir.

Ekpressiya ingilis dilində expression, expressiveness sözləri əsasında yaranan və Azərbaycan dilində lat. expressio- ifadə, dil vahidinin semantik-üslubi məcmusudur; “nitqin ifadəli təsvir keyfiyyəti” mənasında işlədilir. Həmin definisiya ümumi əlaməti bildirir.

Ekpressiya obrazlıq və emosional boyalarla zəngindir. Ekpressivlik sözün ifadəlilik qazanmış, əldə edilmiş nitq kontekstidir. Bu kontekstə inherent ekpressivlik də deyilir. Yəni ekpressivlik mənası. Bu izah O. S. Axmanovaya məxsusdur.

Ekpressivlik struktur sintaksin kateqoriyasıdır. Ekpressiv sintaktik konstruksiyalar funksional mənalara malikdir. Ekpressivlik ümumi dil kateqoriyası kimi dilin bütün sahələrini əhatə edir və onun ifadə vasitələrinin imkanları hədsizdir. Ancaq müasir linqvistikada ekpressiv sintaksis problemi daha çox aktuallaşmaqdadır. Bu, mətnin strukturunun, nitq fəaliyyəti subyekt kimi şəxsin dili, onun danışığı, şifahi-dialoji nitqin pragmatik cəhətlərinin, danışan və dinləyənin qarşılıqlı münasibətlərinin, nitqin ifadəliliyinin gücləndirilmə vasitələrinin öyrənilməsi və onun dinləyəne təsirinin qüvvətləndirilməsi ilə əlaqədardır.

Sintaktik sistemdə ekpressivlik funksional-semantik sahədə kommunikativ məna vasitəsi kimi emosional mənalara birləşir; daha doğrusu, emosional-qiyətləndirmə, emosional-obraz və emosional-modal mənalara.

Ekpressiv sintaksis, necə deyirlər, düzgün sıralanmayan konstruksiyaları reallaşdırır, sintaktik mövqeyi dəyişərək dildə və nitqdə emfatik fokuslar yaradır.

Qeyd edək ki, ekpressiv sintaksis problemlərini bir sıra görkəmli dilçilər öyrənməyə səy göstərmişlər. Akademik V. Vinqradov bu məsələyə üslubi sintaksis çərçivəsində toxunaraq yazır: “Sintaktik konstruksiyaların bu və ya digər kombinasiyalarına xas olan ekpressivlik ifadəli, təsviri çalarların problemini əhatə edir”.

“Ekpressiv sintaksis” termini ilə “üslubi sintaksis” terminini bəzən uyğun götürürlər, demək olar ki, hər ikisinin mənsubiyyət və kateqorial aparatı üslubiyyətdir.

Q. Zolotova yazır ki, bizə elə gəlir ki, “ekpressiv sintaksis” termini ilə predmeti ekpressiv nitqin linqvistik əsasları olan ifadəli nitqin qurulması haqqında təlimi adlandırmaq məqsədəuyğundur,

“üslubi sintaksis” termini isə üslubiyyatın metadilinə aid etmək lazımdır, belə ki, məlum olduğu kimi, üslubi priyom həmişə ümumxalq dilinin müəyyən vasitələrinin potensial ifadə imkanlarının üzə çıxarılmasıdır”.

İnsan təfəkkürü dil bazasında inkişaf edərək nitqdə əks olunur, nitq isə bəlli olduğu kimi, həm nitq fəaliyyəti, həm də nitqin yaranması ekspressiv baxımdan müxtəlif çalarlarda olan mətndir (mətnin şifahi və yazılı formaları) ki, bu da dilin ekspressiv funksiyasının təsirinin nəticəsidir. Deməli, dilin ekspressiv funksiyası danışanın emosional vəziyyətini, onun göstərilən əşyalara və gerçəkliyə subyektiv münasibətini ifadə etmək bacarığıdır.

Ekspressivlik sintaktik səviyyədə ayrıca cümlə çərçivəsində inqerent xüsusiyyətlərə malikdir. Mətnə hissələrinə parçalanan konstruksiyalara seqmentləşdirilmiş, antisipləşmiş və parselləşdirilmiş konstruksiyalar aid edilir.

Ekspressiya dilin sintaktik sistemində kompleks hadisələrdəndir. Ekspressivlik (sintaktik konstruksiyaların kombinasiyası-akademik V.V.Vinoqradov) ümumidil kateqoriyasıdır, dilin bütün sfera və arsenalarında bu məsələyə də toxunulur. Bu əlaqə nəticəsində mətnin strukturunu, dil şəxsiyyəti nitq fəaliyyətinin subyektivi kimi, danışmada pragmatik aspektləri, dialoq nitqini, danışanla adresat arasındakı münasibətləri, nitqi gücləndirən səs vasitələrini, qüvvətləndirici vasitələrin qarşılıqlı təsirini və s. intensiv öyrənmək mümkündür.

Ekspressivlik dilin müxtəlif səviyyələrində özünü göstərir; fonetikada səslərin əmələ gətirdiyi ekspressivlik, leksikada sözlərin yaratdığı ekspressivlik, sintaksisdə sintaktik vahidlərin – cümlələrin, mətnin formalaşdırdığı ekspressivlik.

Ekspressivlik mətnin yaxud mətnin bir hissəsinin bir vasitəsi kimi zəif fikri intensivləşdirir, bunun nəticəsində mətn emosional və məntiqi cəhətdən güclənir. Ümumi dil sistemində ekspressivliyi həm leksik, həm də sintaktik vasitələr ifadə edir. Ekspressivliyin sintaktik vasitələri sistemi periferik mərkəz sahəsi prinsipinə əsaslanılır. Həmin sahə mərkəzində nida konstruksiyalar bir qədər ekspressivliyi intensivləşdirir. Emosional mənə həmin konstruksiyada vacib informativ sözü intonasiya cəhətdən prepozisiya biçiminə salır.

“Ekspressivlik yüksək keyfiyyətə malik canlı danışmaq dilinin səciyyəvi xüsusiyyətidir. Həmin keyfiyyəti özündə daşıyan sintaktik vahidlər dilin ən təsirli, ən kəsərli, ən parlaq nitq vahidləridir. Yazılı dilə bu vahidlər əsasən bədii yaradıcılıq vasitəsilə keçir və burada onların daha mənalı səciyyəvi əlamətləri meydana çıxır”.

Ekspressiv dialoqi vahidlər replikanın cavab hissəsini intensivləşdirir, gücləndirir. Məs.: -Əlbəttə, belə yaxşıdır. –Hə, sən deyəndir.

Burada ekspressiv elliptik konstruksiyaya dialoqun cavab hissəsidir.

Tutuşdurulan dillərdə leksik-sintaktik təkrarlar ekspressiv vasitələr hesabına yaranır. Mətnin əvvəlində olan belə təkrarlar ekspressiv-ayrıcı, ritmik ekspressiv-konkretləşdirici vəzifəni yerinə yetirir. Məs.: O, həyatı sevirdi. O, həyatı sevirdi. O, Nərgiz yaşmaq istəyirdi.

Belə təkrarlar ekspressiv-emfatik funksiya daşıyır.

“İzahlı dilçilik terminləri”ndə parselyasiya haqqında belə bir məlumat verilir: “cümlə tərkibindəki sintaqmlardan birini və ya bir neçəsini sona keçirib xüsusi fasilə vasitəsilə müstəqilləşdirməkdən ibarət ifadə tərzii” İzahın ardınca oxuyuruq: “Beləliklə, ifadə edilən fikir bir sintaktik vahidlə deyil, bir neçə az-çox müstəqilləşən nitq vahidində əks olunur.

E.V.Litvinenko parselyasiyanı ayrılmanın son pilləsi sayır. Belə ki, cümlə parselyasiya hadisəsinə məruz qalmamışdan öncə (başqa sözlə, bazis cümlə parselyata ayrılmamışdan qabaq) üzvlərinə ayrılmış vahid, bütöv cümlə təsiri bağışlayır. Transformasiya yolu ilə həm dil, həm də nitq səviyyəsində eyni struktura malik parselyatları bazis cümləsinə qaytarmaq olar”. Bu o deməkdir ki, parselyatları çevrilmə yolu ilə əsas cümlə, “normal, ənənəvi cümlə”quruluşuna bərpa etmək mümkündür.

Parselyatların ekspressivlik əlaməti bizə elə gəlir ki, dil-nitq dəyişmələri prosesində meydana çıxır. Burada əsas və ya asılı komponentlərdən kənara çıxan hissələrin əvvəlkilərlə sintaktik əlaqəsi təkcə mürəkkəb cümlələrin tərəfləri arasındakı bağlayıcılıq kimi yox, həm də frazadan böyük vahid-ekspressiv mətn formalaşmasının təzahürlərindən biri kimi özünü göstərir.

Bunlar bilavasitə nitq prosesində meydana çıxdığı üçün ekspressivlik də bu xüsusda yüksəlir. Məhz onlar qoşulduğu bazis-cümlələrlə birlikdə ekspressiv üslubi-sintaktik variantlar olur, daha çox “yarımçıq” sintaktik strukturda nümayiş olunur.

İ.Kazımov bu xüsusda yazır ki, parselyasiya nəticəsində yarımçıq cümlənin bir növü formalaşır. Bu konstruksiyalar həm nitq prosesini sadələşdirir, həm də mətni ekspressiv hala salır. Əvvəllər geniş formada işlənən cümlələr indi iki hissəyə parçalanır, dildə intensivlik, ekspressivlik meydana çıxır. Eləcə də, ekspressivlik yüksəlir, bu da nitq aktının minimallıq yaratması ilə əlaqədar olur.

Göründüyü kimi, biz bu məqalədə sintaktik ekspressivlikdən bəhs edirik. Sintaktik vahidlərin ekspressivliyi ekspressiv sintaksisdə öyrənilir. Dilin sintaktik məkanında ekspressivliyi hansı vasitələr yaradır? Bu suala O.V.Aleksandrova ekspressiv sintaksisin problemlərindən bəhs edən kitabında geniş yer ayırmışdır. Digər bir müəllif də- E.Bereqovskaya da həmin məsələləri bir qədər geniş şərh etmişdir

O. Aleksandrova geniş dil materialları əsasında ingilislərin nitqində sintaktik ifadə vasitələrinin fəal işləndiyini nəzərə çatdırır. Ümumiyyətlə, ingilis dilinin ifadəlilik imkanları (mənalılıq, təsirlilik, səlislik və s.) bu tədris vəsaitində öz təhlilini tapa bilmişdir.

Ekspressivlik mətndə məlumat, bilik sahəsindən, tədqiqatçının şəxsiyyətindən, onun temperamentindən, erudisiyasından, bir də dil mədəniyyətindən asılıdır.

Ekspressiya bədii mətnlərdə daha güclü olur. Məs.: Salam olsun. Kərküklü dostlara.

Elmi mətnlərdə ekspressivlik keyfiyyəti azlıq təşkil etsə də, hər halda bu əlamətlər təyin olunur, həmin keyfiyyət dərin məzmunluluq, dolğunluq, maraqlılıq dairəsində; ciddi məntiqilik, dəqiq və aydın tədqiqat, elmi fikir çərçivəsində özünü göstərə bilər.

Ekspressivliyin elmi diskurslarda müxtəlif sintaktik ifadə vasitələri ilə funksionallaşır. Bu vasitələrdən biri və maraqlısı parselyasiya hadisəsidir.

Parselyat konstruksiyalar ekspressiv sintaktik quruluşu bir-birinə çox yaxınlaşdırır, yəni bazis cümlə ilə parselyat tərəf bir-birinə yaxınlaşırlar. Y.Pineqina yazır : “Parselyasiya unikal ekspressiv hadisədir, bu hadisə sintaksisi aktuallaşdırır, diferensial əlamətləri- qoşulma, seqmentasiya, kəsilib gödəldilmiş konstruksiyaları bir yerdə birləşdirir. Parselyasiya universal hadisə kimi polifunksional xarakter daşıyır, müəllif fikrinin müxtəlif illaktiv potensial imkanlarını əhatə edərək gerçəkləşdirir. Parselyasiya nəinki ekspressiv effekt yaradır, eyni zamanda məniyaradıcı vasitə kimi də çıxış edir”.

Parselyasiyanın ekspressivlik yaratması onun təbiətindən irəli gəlir. Canlı danışq dilinin həm də bədii dialoqlarda və s. xarakterik xüsusiyyətlərini özündə toplayan parselyat konstruksiyalar bir çox durumlarda yüksək və güclü ekspressiv vasitəyə çevrilir. Bir sıra məqamlarda sözügedən konstruksiyalara xas olan emfatik intonasiya subyektin intensiyasını (niyyət və istəyini) bildirmək üçün fikrin, iradənin, emosional duyğuların təsirli bir formada təzahürünə yardım etmiş olur. Bu baxımdan mətndə parselyasiya emfatik funksiya kəsb edir.

Parselyasiya hadisəsi nitqin xətti və altxətti sırasının qarşılıqlı əlaqə və münasibətinin nəticəsində formalaşır. Onun formal-qrammatik cəhətdən təhlili ilə bərabər, həmin hadisənin ekspressiv cəhətləri də öyrənilməlidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyeva T. Azərbaycan dilinin leksik üslubiyti. Bakı, «Elm və təhsil», 2012
2. Kazımov İ.B. Azərbaycan dilində parselyasiya hadisəsi və qoşulma konstruksiyalar. Azərbaycan dili müasir mərhələdə (Gənc dilçilərin II respublika konfransının materialları. 24-25 sentyabr 1990-cı il, Bakı, Elm, 1990, s.16-18
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное. _М., КомКнига, 2007
4. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. На материале английского языка: Учеб. Пособие. _ М., Высш. Шк., 1984
5. Береговская Э.М. Экспрессивный синтаксис. Смоленск, 1984
6. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Москва, Наука, 1980

- 7.Золотова Г.Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., Наука, 1973
9. Литвиненко Е.В. Семантическое и синтаксическое осложнение структуры предложения в результате обособления и парцеляции его компонентов (опыт диахронического исследование). Автореф дис. ...доктор. Филол.наук, Киев, 1984
- 10.Пинегина Я.Н. Парцеллированные конструкции и их коммуникативно-прагматические функции в современном медиатекстах. Дис...канд.филол.наук. Ростов н\Д, 2005

**Gəncə Dövlət Universitetinin doktorantı
Azərbaycan Dövlət Aqrar Universiteti, baş müəllim
E-mail: lpleyla.piriyeva@gmail.com*

Leyla Piriyeva

EXPRESSIVENESS OF THE TEXT AND THE PHENOMENON OF PARCELLATION

The article analyzes the issue of expressiveness and parcellation. Parcelation is one of the evolving traditions of modern syntax.

The phenomenon of parcellation appears as a cut, concise expression of the speech chain. In contrast to the normative syntactic structure, inconsistencies and incoherence features allow further expression through such models. The unique (rare) distinctive features of this model distinguish other complex events - joining, segmentation, interruption and incomplete sentences.

The article identifies the role of the phenomenon of parallelization in increasing the expressiveness of the text, which “demonstrates the exhaustion of absolute meaning” and “acts as a key factor in the process of obtaining semantic information.” Research shows that this syntactic phenomenon is more pronounced in the expressive type of syntactic learning.

Keywords: *parcellation, expressive syntax, stylistic syntax, expressiveness structure, expressiveness of the text, parcellation and expressiveness, expression in the text.*

Лейла Пириева

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ТЕКСТА И ЯВЛЕНИЕ ПАРСЕЛЛЯЦИИ

В статье анализируется проблема экспрессивности и парселляции. Парселляция –одна из развивающихся традиций современного синтаксиса.

Процессе парселляции проявляется как разорванное , сжатое выражение речевой речи. Особенности несогласованности и непоследовательности, которые отличаются от нормативных синтаксических структур, создают условия для дальнейшего увелечения выраженности через такие модели. Уникальные(редкие)отличительные признаки, соответствующие этой модели , различают другие сложные явления- сложение, сегментацию, прерывание и неполные предложения.

В статье определяется роль феномена параллелей в усилении выразительности текста, который «демонстрирует исчерпание абсолютного смысла» и « выступает ключевым фактором в процессе получения семантической информации.»Исследования показывают, что это синтаксическое явление более выражено в экспрессивном типе синтаксического обучения.

Ключевые слова: *парселляция, экспрессивный синтаксис, стилистический синтаксис, выразительная структура, выразительность текста, парселлярность и экспрессивность, выразительность в тексте.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Rzayev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 28.03.2023

Son variant 15.04.2023

UOT 81

VÜSALƏ ABDULLAYEVA*

THE RULE OF BORROWINGS IN THE ENRICHMENT
OF THE ENGLISH LANGUAGE

In the enrichment of English vocabulary, a great role was played by Latin, French and Greek languages. Latin and Greek words were borrowed into English specially during Renaissance when all spheres of life were in the process of development. Latin and Greek words not simply enlarged the English vocabulary but also greatly caused assimilation in the English language.

Keywords: *influenced, borrowing, great change, role, vocabulary.*

The English language has been influenced by many European languages. Borrowings of Celtic and Scandinavian origin date back even further. Since the 12th century, the English language has been influenced by the Norman-French language. This to sir policosanol the composition of the English language is undergoing a great change.

Since the Norman rule lasted four centuries, half of the English lexicon was replaced by words of Norman-French origin.

Along with these languages, Latin and Greek languages played a significant role in the formation of the vocabulary of English. However, the English received the words of those languages not as a result of direct contact with Latin and Greek, but through other languages. For example, words of Latin origin came to English through Celtic languages, and Greek words mainly acquired through the French language.

The following are examples of Latin words that entered the Old English language:

1) Everyday household items;

ancor (anchor) < lat. anchor, box (box) < lat. buxus, ceale (chalk) < lat. calcem, (paper) < lat. papyrus; pile (pillow) < lat. pulvinus: post (post) lat. postis: purse (purse) < lat. scholarship.

2) Clothes lie:

cappe (cap) lat. cappa, soce (sock) < lat. soccus;

3) Measurements of area and length:

circle (circle) < lat. circulus; pund (pound) lat. pondo; ynce (inch) < lat. incia;

4) Animal, bird and fish names:

assa (ass) < lat. a sinus; camel (camel) < lat. camelus, turtle (turtle) < lat. turtur: truht (trout) < lat.

Tracta.

5) Plant names;

palm (palm) << lat. palma, pere (pear) < lat. pirum, rose (rose) < fat. rosa, plante (plant) < lat. plant.

6) Words related to religious concepts;

angel (angel) lat. angelus, biskop (bishop) << lat. bishop; syrice (church) < lat. cyriaca: papa (pope) lat. pope (2. p.116).

A large number of Latin words entered the English language during the Norman era in the XI-XIII centuries. However, a large number of these words are more or less phonetic, grammatical and of the Norman dialect of French has undergone semantic changes.

Most of the introduction of Latin into English took place in the 14th century, and also in the 15th and 16th centuries, i.e., the introduction to England. Arrived in the Bah period. In this period, some words and technical terms in the fields of medicine, literature, and theology, etc. was arising.

In the modern English language, there are also some words that have completely preserved the external appearance of the Latin language, that is, they have not undergone any assimilation and do not remain in the current state. Such words and expressions are used in the language as quotations from Latin. Their scope of use is quite limited. They are used mainly in traditional scientific works

and business documents. The following expressions are related acquisitions: alma mater, bona fide, ex officio, condition sine qua non.

In modern times, many Latin words are used in English language in international relations, relations between states, diplomatic sonnets and writings. Diplomatic terms were directly borrowed from the Mombo language, that is, indirectly from the Latin language. From this point of view, in the diplomatic documents in the English language, we can find the following diplomatic terms; for example, ad hoc – for now, for the current situation, ad interim (a.)-maggoty, Cui bono? Bomana consensus omnium-general agreement, general recognition, de facto actually: note bene (NB)- take into consideration, notandum-note memorandum for madidity, note verbale- oral note: inter partes-between definitions, modus vivendi-temporary consent or agreement; Mutatis mutandis- with minifig changes, relinquishment of nolo episcopies- responsibility; pair passu- equal rights, persona gratea-desirable gas, persona non grata- undesirable pars, pro et contra -for or against; pro forma- for the sake of the form, for the sake of the proforma, pro memorial- for memorial ,post script(P.S)-it written when we add something in end of the letter, quasi- it can be said that, quid pro quo- 1) quid pro quo-service for service. 2) misunderstanding: status quo – participation in the grip: ultimatum- ultimatum: verbatim – verbal delivery: versus -against: vidimus-documents are used in the official return; veto-ban and, etc.

The fields of medicine, chemistry, botany, zoology, philosophy, politics, and architecture still make extensive use of Latin bases in the recording of newly derived concepts. Among the Latin words borrowed by the English language and considered international words, we can recall the following obligation, constitution, agriculture, micro scope, modern, laboratory, program, system, socialism, communism, capitalism, climate, radius, tradition, and, etc.

As a result of numerous Latin borrowings in the English, single French-Latin etymological doublets have been formed. So, despite the fact that one of these words is French original, and the other is of Latin origin, both of them belong to the ancient Latin roots.

Thus, the Latin language had a significant impact on the enrichment of the English language with new words. However, it should be noted that in terms of lexicology, it is sometimes difficult to determine the transfer of this or another word from English to French or Latin. During our research, we also came across a large number of diplomatic terms that were directly, that is, indirectly borrowed from the English language from the French language. These are the following: attache-attache: carte blanche-carte blanche;doyen-doyen, demarche-demars, diplomatic step; dossier-dossier, case;force majeure-force majeure; nuncio- nuncio; tete-a-tete-teta -a tet,alone, face to face; vis-à-vis-face to face, charge d'affaires-commissioner of affairs; coup d'etat- coup d'état: reporter-reporter; renvoi – sending a diplomat back ;séance-diplomatic consultation, meeting ;immunity of franchise-e-residence; process-verbal-protocolof the meeting signed by the representatives of both parties.

It should be noted that due to the widespread use of Latin borrowings languages in European languages, some Latin borrowings were acquired through other languages rather than directly into English. For example, the words haroque (the Latin word baroccio-an artistic style common in the XVI-XVIII centuries);The words kohlrabi (lat. Cavoli rape-collabi, stone cabbage) are taken from the German language. Until the 16th century, the majority of Latin words came from the French language, and only from the 16th century, unmediated words from the Latin language appeared (1, p. 141-142).

The earliest acquisitions (XIV-XV centuries) are attributed to trade and military fields. So that trade and finance Such words as ducat, million, and pawnshop have not been taken from their cases. Alarm from the military and maritime fields (excitement, talas), brigand (bandit), baroque (flat-bottomed river ship for carrying cargo)

Alarm size is part of the Latin Allarmi word combination. In Latin, this word is «Excitement! ». «Get a gun! » Midas were used in the monastery. In the 16th century, the word «alarm» came into being, meaning «arms chance, excitement». Later, «hayajan signals, haray» and nohayot, «saatin ang sasi monalas semisyet» This is where the word is kurakkan alarm-clock (ringing clock) came into being.

It is also Greek. Getting rid of the Greek language Greece, one of the countries with which England had a local relationship, had business and modern relations with the ancient English. The main borrowings from Greek into English are as follows. A) words expressing some concepts related to knitting, for example: Rock <hall, rocke-cohra, spool <hall, spoel-spool (in sewing and weaving machines). B) words expressing general concepts related to weaving; for example: docke-holl, docke-dok (the place where the boat is repaired); skipper-holl, schipper-skipper (captain of a merchant ship), sloop-holl, sleep-slyup (sailing boat), yacht gacht- yacht (motorized or sailing light boat, boat) (2, 46-47).

To this list can be added many words that are names of various boat equipment. Greek painting, which developed in 17th century, found its reflection in the English vocabulary in the form of the following words;

Easel hall easel (painters easel); to etch-holl, etsen-carve, engrave, open a patten, landscape; sketch (sketch, project).

A large number of borrowings from the Greek language entered the English language during the XIV-XVII. The following examples are convenient for them: buburk (castle, fortification); ledger (accounting book (in accounting), keel (language freight (cargo, freight); skipper (skipper, captain (in heart gamis)), rover (pirate, pig robber), deck tgbyorto), spoel (gargle, makura). Finally, a large amount of the English language came from the Greek Kandli language. It includes the following words: Koppie-choll, kopje-topocik, veld-holl veldt-Southern African plain, to trek-hill trekked hiking Past words English delink There are very few words of direct past Greek origin. As an example of this. For example, the word church (yun kuriakon), which was acquired before the British came to Britain, can be shown. A large number of words of Greek origin entered the English language, as well as Latin (school, bishop, monk, priest, etc.), hom Passed through French (fancy, idea, catalog etc.) languages. Only during the Renaissance, when interest in ancient Greek culture was awakened, English scholars began to read the works of Greek authors from the original. Now these dosado Greek words began to be borrowed directly from Greek (lexicon, myth petal sympathy tee) into English, but before that it was already hom Latin (drama, athlete, gymnastics, etc.), home do French (theatre, astronomy, geography, etc.), words of Greek origin passed from English to English. The following Greek words can be found in English dictionaries: analysis, botany, comedy, chorus, de crat, democracy, dialogue, episode, philology, philosophy, problems, prologue, rhython, scheme, same vo Sophie, Peter. A lot of names in English are the Greek monosyllabic of Homchi, for example: Helene. Theodore, George in many fields of modern science, for example, medicine, economics, especially in linguistics, words of Greek origin can be found: antonym archaeon, dialect, etymology, euphemism, homey, homophone, hyperbole. Idiom, (1. P.139-140) lexicology, metaphor, metonymy, neologism, polysemy, synecdoche, synonym, etc. Knowing the monads of common Greek and Latin roots helps to determine the monads of loanwords. Modern English words can be found with Greek and Latin roots, for example, virus lat. 1) homo; 2) landscape visible, vision, revise, television, evidence vita-lat live: vital, vitality. Vitamins; audio-lat listening auditorium, audience. Bios – Greek, life: biology, biography, graphic-Greek writing: graphic, phonograph; homos-Greek, same homonym, homophone: onoma-Greek name: synonym, antonym, endonym, phone-Greek so: phonetics, phonology: tele-Greek distant telescope, tele-Graph (3, s.116) In the English language, ocnobi word-correcting elements appeared. As we know, as a rule, it does not buy separately. They are not included in the composition of words, and then the old word is added to it and a new derivation is made with it. English has many Latin and Greek affixes: anti-, re-, pro-, count, affixes Ter, ism, age, able», -ous vas as a result of the change of language, many old English words either fall out of use or change their meaning. For example, the old English words «river, bottle, army, astronomy, hash, poetry» were replaced by French or French-derived Latin and Greek words «river, buttle, army, astronomy, arithmetic, poetry». Words were born. Etymological doublets are words that have the same origin, but different meanings, pronunciations and errors. For example: catch and chase, goal as jail, channel and channel Vos as a result of the research, it can be concluded that although the English did not have direct contact with the Greek and Latin-speaking peoples, a large number of them were able to enter the English language through

special means. Especially with the development of various fields of science, as a result of economic conditions, classical borrowings have taken an important place in the Night structure of the English language.

LITERATURE

1. Haugen E. The Analysis of Linguistic Borrowing in Language, 1950
2. Kopa A. French Loan Words of Penetration and Adaptation in the English Language. Tashkent, 2011
3. Haspelmath M. Lexical Borrowing: Concepts and Issues. Jena, Germany
4. Meuron O. Caonocbрасome ancora. Mocan, CL «Haya», 1976
5. Khabirova L. Greek borrowings and English language Moscow 2017
6. Wikipedia. English of Greek origin itself
7. Wikipedia: French words in the Chilean language -

**Azərbaycan Dövlət Aqrar Universiteti.
E-mail: Vusale.nebiyeva1983@mail.ru*

Vüsalə Abdullayeva

İNGİLİS DİLİNİN ZƏNGİNLƏŞMƏSİNDƏ ALINMA SÖZLƏRİN ROLU

Latın, fransız və yunan dillən ingilis dilinin lügət tərkibinin zənginləşməsində mühüm rola malikdir. Bu dillərdən alınmalar həyatın bütün sahələrinin inkişaf etdiyi İntibah dövrünə təsadüf edir. Məqalədə latın fransız və yunan dillərindən alınma prosesinin tarixi inkişafı misallar əsasında əyani surətdə göstərilib. Elmin müxtəlif sahələrinin inkişafı ilə iqtisadi, siyasi, ticari və beynəlxalq əlaqələrin nəticəsində klassik alınmalar ingilis dilinin lügət tərkibində önəmli yer tutur.

Açar sözlər: *təsirlənmiş, borc alma, böyük dəyişiklik, rol, lügət.*

Вусала Абдуллаева

РОЛЬ ЗАИМСТВОВАНИЙ В ОБОГАЩЕНИИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

В обогащении английской лексики большую роль сыграли латинский, французский и греческий языки. Латинские и греческие слова были заимствованы в английский язык специально в эпоху Возрождения, когда все сферы жизни находились в процессе развития. Латинские и греческие слова не только расширили словарный запас английского языка, но и в значительной степени способствовали ассимиляции в английском языке.

Ключевые слова: *влияние, заимствование, большое изменение, роль, словарный запас.*

(AMEA-nın müzibir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 28.03.2023
Son variant 15.04.2023**

UOT:811.512.1

ARZU İSGƏNDƏRZADƏ*

“CƏMŞİD VƏ XURŞİD” ABİDƏSİNİN MİLLİ LEKSİKASINDA FONETİK
ƏVƏZLƏNMƏLƏR

Məqalədə XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəllərə aid “Cəmşid və Xurşid” məsnəvisinin türk mənşəli leksikasındakı fonetik əvəzlənmələr, fonetik paralelizmlər barəsində ətraflı məlumat verilmişdir. Ana dilimizin çoxəsirlik tarixini öyrənmək üçün zəngin dil materialı verən abidədə türk mənşəli sözlər olduqca xüsusi yer tutur. Abidədə işlənən milli sözlərin bir hissəsində fonetik əvəzlənmələr müəyyən edilmiş və tədqiqata cəlb edilmişdir. Ədəbi dil normalarının tam sabitləşmədiyi, oğuz türkcəsinin Anadoluda yeni-yeni ədəbi dil kimi formalaşmağa başladığı bir dövrdə belə fonetik əvəzlənmələr normal hesab edilir.

Açar sözlər: *Əhmədi, “Cəmşid və Xurşid”, Anadololu türkcəsi, milli leksika, orta əsrlər, fonetik əvəzlənmə*

Türk dillərinin zəngin leksik tərkibini tarixi aspektdə tədqiq etmək, dərinlən öyrənmək üçün müxtəlif dövrlərdə yazılıb ərsəyə gətirilmiş dil abidələri öz əhəmiyyətini ən dəyərli qaynaqlar kimi bu gün də qoruyur. Bu abidələr türk ədəbi dilinin hər tərəfli öyrənilməsi, lüğət tərkibinin aşkara çıxarılması baxımından, eyni zamanda, türk dilinin təşəkkül dövrü və inkişaf yollarına işıq tutması baxımından əvəzsiz mənbələrdir. Türkdilli abidələrin öyrənilməsi, fonetik, leksik və qrammatik xüsusiyyətlərinin tədqiq edilməsi türk dillərinin ədəbi normalarını müəyyənləşdirməyə də şərait yaradır. V.Vinoqradovun bu barədə fikirləri xüsusi maraq doğurur. O qeyd edir ki: “Hər hansı ədəbi-bədii materialı özündə əks etdirən yazılı abidə dilçilərin diqqətini cəlb etməlidir. Çünki yalnız bədii yaradıcılıq nümunəsi dilin inkişafını özündə daha çox əks etdirə bilər” [9, s. 3]. Bu baxımdan XV əsr abidəsi olan “Cəmşid və Xurşid”in lüğət tərkibinin təhlili türk dillərinin söz varlığının öyrənilməsi nöqtəyi-nəzərindən həm əhəmiyyətli, həm də maraqlıdır.

“Cəmşid və Xurşid” abidəsinin milli leksikasında fonetik əvəzlənmələr

“Cəmşid və Xurşid” abidəsinin dilində işlənən türk mənşəli leksikanın bir qismi müasir Azərbaycan ədəbi dilində fonetik cəhətdən müəyyən dəyişikliklərlə işlənir. Belə leksikanın maraqlı bir cəhəti də bu sözlərdən bəzilərinin fərqli fonetik varianlarına rast gəlməyimizdir. Abidənin dilindəki milli mənşəli sözlərdə tarixi fonetika faktlarını aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmağa çalışdıq:

a) Sözüün kökündəki saitlərdə meydana gələn əvəzlənmələr

Dilönü, qapalı, dodaqlanmayan [i] saitinin dilönü, açıq, dodaqlanmayan [ə] saiti ilə əvəzlənməsi:

bislə- (5)¹ – bəslə- Gül idün bislədüüm qanumla sini [CX². 1178.b.]

bize-(3) – bəzə- Rəhmətünlə bizənür darul- xulud [CX. 153.b.]

sin (16) – sən Nə nəsnə kim gidərür sini səndən [CX. 1307.b.]

Arxa damaq, qapalı, dodaqlanmayan [ı] saitinin dilarxası, qapalı, dodaqlanan [u] saiti ilə əvəzlənməsi:

bulıt (11) – bulut Bulıt gibi ola ol parə parə [CX. 453.b.]

qapu (16) – qapı Qamu bağı qapunun var kilidi [CX. 1014.b.]

qonşı (1) – qonşu İdə yoldaş ilə qonşıya hörmət [CX. 1002.b.]

qurı (1) – quru Nə kim bir qurı kil ü kal ola [CX. 2164.b.]

Dilarxası, qapalı, dodaqlanan [u] saitinin arxa damaq, qapalı, dodaqlanmayan [ı] saiti ilə əvəzlənməsi:

1 () içində göstərilən rəqəm qeyd olunan sözüün abidədə neçə dəfə işləndiyini göstərir.

2 “Cəmşid və Xurşid”in ixtisarı. Ədəbiyyat siyahısında 1 nömrəli ədəbiyyat.

Aru (2) – arı	Aru gibi bulara dillər üşdi [CX. 2700.b.]
bağlı (3) – bağlı	Qamu bağlı qapunun var kilidi [CX. 1014.b.]
qarşu (17) – qarşı	Baqardı yola qarşu çeşm-i Xurşid [CX. 3211.b.]
qayğü (11) – qayğı	Qamu qayğuyı itdilər fəramuş [CX. 480.b.]
yaru (1) – yarı	Qaranu gicədən çün geçdi yaru [CX. 3507.b.]
yuqaru (3) – yuxarı	Yoqarudan şu çıxan yirə gəlidi [CX. 3171.b.]
Dilarxası, qapalı, dodaqlanan [u] saitinin arxa damaq, açıq, dodaqlanan [o] saiti ilə əvəzlənməsi	
Dudaq (11) – dodaq	Gözi pür nəm dudağı hüşk olmuş [CX. 751.b.]
uyan (9) – oyan	Figən idübən uyqudan uyandı [CX. 508.b.]
Öndamaq, qapalı, dodaqlanan [ü] saitinin dilönü, qapalı, dodaqlanmayan [i] saiti ilə əvəzlənməsi:	
degül (69) – deyil	Dəxi kişidə durur bəndə degül [CX. 581.b.]
dəlü (3) – dəli	Dəlü oldun isə zəncir gərək [CX. 2639.b.]
içərü (1) – içəri	İçərü girdi gördi ulu dərgah [CX. 1885.b.]
Ön damaq, dilortası, yarımqapalı dodaqlanmayan [e] saitinin açıq, dodaqlanmayan [ə] saiti ilə əvəzlənməsi:	
egri (2) – əyri	Qamu gözlərdə sən egri olasın [CX. 4652.b.]
Arxa damaq, açıq, dodaqlanmayan [a] saitinin arxa damaq, açıq, dodaqlanan [o] saiti ilə əvəzlənməsi:	
Avit (1) – ovut	Gərək anı eyü sözlə avıdalar [CX. 1015.b.]
Dilönü, qapalı, dodaqlanmayan [i] saitinin öndamaq, qapalı, dodaqlanan [ü] saiti ilə əvəzlənməsi:	
içün (72) – üçün	İnüp yavrusu için anı aldı [CX. 3514.b.]
ilərü (6) – iləri	Xətadur yol tolu varma ilərü [CX. 1373.b.]
əksük - əksik	Bi həmdi Allah ki əksügün yoq [CX. 4406.b.]
Dilönü, qapalı, dodaqlanmayan [i] saitinin öndamaq, yarımqapalı dodaqlanmayan [e] saiti ilə əvəzlənməsi:	
Bil (2) – bel	Fələk çəngün bilin büküp yir urmuş [CX. 2770.b.]
Biş (1) – beş	Gər ol biş gənc düzdiysə bəsad rənc [CX. 17.b.]
biz-(1) – bez-	Bizüpdür ol bu canilə cihandan [CX. 1148.b.]
di-(337) – de-	Ki oldı qamu eylə kim didi rast [CX. 186.b.]
gicə (158) – gecə	Qarañu gicədə dilində Xurşid [CX. 1131.b.]
giç (2) – gec	Giç oldı bu gicə bunda yatalum [CX. 1248.b.]
giri (3) / girü (119) – geri	Girü gəldi saraya şah Cəmşid [CX. 1131.b.]
git- (185) – get	İşidüp gitdilər heyran u rəncur [CX. 852.b.]
it-(çox) – et-	Başında taşdan itmişdi miğfər [CX. 1561.b.]
in- (6) – en-	Ki inüp qəsrədən ol çarə qıla [CX. 2955.b.]
il – el	Didilər olma rüsva şərdə ildə [CX. 528.b.]
işit- (45) – eşit-	Çün işitdi Məlik bülbül xitabın [CX. 613.b.]
iy (çox) – ey	Didi kim iy oğul halun nicədür [CX. 3366.b.]
irtə (4) – ertə	İdərđi camı mey irtə gecə nuş [CX. 4362.b.]
nicə (125) – necə	Bana ərz eylə əhvalun nicədür [CX. 3366.b.]
siz- (2) – sez-	Ki qandadur sizərsin bilməzəm bən [CX. 658.b.]
tiz (1) – tez	Var is ussun sürilmə tiz gidər [CX. 2524.b.]
vir- (191) – ver-	Vay u vay ilə virir ömrin yilə şöylə ki ney [CX. 4398.b.]
yi- (çox) – ye	Yiyüp yidürdügün qalur sənə bəs [CX. 974.b.]
yidi (11) – yeddi	Yidi gün sürübən bir şəhrə yitdi [CX. 1521.b.]
yil (20) – yel	Virüp tacın yilə taxtını yaqan [CX. 431.b.]
yir (236) – yer	Anı yir yüzinə qıldı xəlifə [CX. 88.b.]

Qeyd edək ki, Anadolu türkcəsində əsasən i ilə yazılan sözlər qədim türk abidələrinin dilində də sözün ilk hecasında i saiti ilə işlənmişdir. Məsələn: “el – il “el, qəbilə ittifaqı”, te – ti “demək”, tez – tət – tiz “qaçmaq”, kenəş – kinəş “məsləhətləşmək”, asra – isrə “aşağı” [6, s. 186].

Azərbaycan dialektlərindən şərqli dialekt və şivələrimiz üçün xarakterik olan e>i əvəzlənməsinə

Naxçıvan (məs: miyvə, mişox, di), Qax (məs: iməli) və s dialektlərdə, eyni zamanda, tatar (məs: biş “beş”, it “et”, bil “bel”, jir “yer”), başqırd (məs: di “de”) və uyğur (məs: ti “de”) dillərində də rast gəlinir [7, s. 55].

e>i əvəzlənməsinin tarixi izlərini kuman dilində müşahidə edən Radlov bu əvəzlənmənin tarixini XIV əsr olaraq qeyd edir [11, s. 12].

Bu leksik vahidlərin əksəriyyəti bu gün istər Azərbaycan, istərsə də Türkiyə ədəbi dilində e saiti ilə yazılır. Lakin fərqli məqamların olduğunu da vurğulamalıyıq. Müqayisə üçün bir neçə söz göstərə bilərik: işit- (əski türkcə), işit- (Türk dili), eşit- (Azərb. dili), bisle- (əski Anadolu türkcə), besle- (Türk dili), bəslə- (azərb. dili), gice (əski Anadolu türkcəsi), gece (Türk dili), gecə (azərb. dili) və s. Yuxarıda qeyd etdiyimiz sözlərdən də görürük ki, əski Anadolu türkcəsində i~e səs keçidlərində i foneminin üstünlüyü müşahidə edilir. Yəni bugün [e] səsi ilə tələffüz etdiyimiz bir çox sözlər əski Anadolu türkcəsində [i] ilə tələffüz edilib yazılmışdır. “Cəmşid və Xurşid” abidəsinin dilində də di “de”, it- “et”, işit- “eşit-”, girü “geri”, git- “get”, gicə, nicə “necə”, yi- “ye-”, yir “yer”, yil “yel”, vir- “ver-” və s. kimi nümunələrin statistikasına baxdığımız zaman da bunu çox rahatlıqla müşahidə edirik. Abidədə birinci və ikinci şəxs əvəzliyinin təki sən və mən əvəzliliklərinin də sin [CX. 993.b.] (20), bin [CX. 543.b.] (13) kimi yazılmış formaları ilə qarşılaşırıq.

b) Samit fonemlərdə əvəzlənmələr:

t~d əvəzlənməsi:

Bildiyimiz kimi, t samitinin sözü əvvəlində partlayan cingiltili səs olan d ilə əvəzlənməsi daha çox oğuz qrupu türk dillərində müşahidə edilir. Nümunə olaraq dodaq, damaq, diş, dil, dəri, dəre, dil, daş (Azərb.), dudak, damak, diş, dil, deri, dere, deve (Türkiyə türkcəsi), dad, daban, dere, dik, duz (türkmən), dat, datlı, diiş, dil, dudak, düş (qaqauz) və s. kimi sözləri misal çəkə bilərik.

Abidənin dilində d və t samiti ilə başlayan sözləri tədqiq etdiyimizdə tərkibində incə saitlər olan sözlərin d ilə başladığını görürük. Ancaq dörd sözdə – türk [CX. 1804.b.] (4), fars mənşəli tel [CX. 1454.b.] (1), til “dil” [CX. 1748.b.] (1), tək [CX. 2577.b.] (1), tütün [CX. 693.b.] (3) sözləri t ilə yazılmışdır və bu sözlərin d-li yazılışlarına rastlanmamışdır. Tərkibində qalın sait olan sözlər, doqın- “toxun” sözü istisna olmaqla, t ilə başlayır. Ancaq bunlardan tamar, taşra, tol, tudak, tutak, tur, tut sözlərinin həm də d ilə başlayan yazılışlarına da rastlanmışdır. Farsça dağ (yara) sözü üç yerdə tağ şəklində, 15 yerdə isə dağ şəklində yazılmışdır.

“Cəmşid və Xurşid” abidəsində t və d samitləri ilə başlayan türk mənşəli sözləri Azərbaycan ədəbi dili ilə müqayisədə aşağıdakı şəkildə qruplaşdırdıq:

1. Bu gün olduğu kimi t samiti ilə başlayanlar: toz [CX. 164.b.] (13), tütün [CX. 693.b.] (3), tənqri [CX. 1002.b.], türk [CX. 1804.b.] (4), tək [CX. 2577.b.], top [CX. 3592.b.], toğrı “doğru” [CX. 11.b.], topraq [CX. 4434.b.] (25), toz [CX. 164.b.] (13), tuzaq “tələ” [CX. 1003.b.] (1), (3), toy “təcrübəsiz” [CX. 299.b.].

2. Abidənin dilində qədim türkcəyə uyğun olaraq t ilə yazılan ancaq günümüzdə cingiltiləşərək d ilə yazılanlar: tağ “dağ” [CX. 703.b.] (33), tağıl- “dağıl-” [CX. 2620.b.] (8), tağıt- “dağıtmaq” [CX. 948.b.], tam “dam” [CX. 2700.b.], taş “daş” [CX. 175.b.], taş- “daş-” [CX. 2625.b.], toğ- “doğ” [CX. 3882.b.], toğru “doğru” [CX. 3345.b.] (6), toquz “doqquz” [CX. 59.b.], tolu “dolu” [CX. 54.b.] (79), tolı “dolu” [CX. 120.b.] (10), ton “don” [CX. 3115.b.] (28), toy-dı “doymaq” [CX. 298/26.b.] (12), taş (dış) “çöl” [CX. 703.b.] (8), tolaş- “dolaş” [CX. 514.b.] (4), toldur- “doldur” [CX. 2166.b.] (2).

3. Abidədə d ilə yazılıb bu gün t ilə yazılanlar: dök “tök” [CX. 4450.b.] (57), dut- “tutmaq” [CX. 276.b.] (73), ditrə- “titrəmək” [CX. 1235.b.] (6), dik- “tikmək” [CX. 443.b.] (1), dikən “tikan” [CX. 642.b.] (7), dokun- “toxun-” [CX. 110.b.].

4. “Cəmşid və Xurşid”də d ilə yazılıb bu gün də d ilə başlayanlar: dəri [CX. 1608.b.] (3), degül “deyil” [CX. 118.b.] (69), degirmen “dəyirman” [CX. 1561.b.], dəmür “dəmir” [CX. 3006.b.] (2), dənjiz [CX. 984.b.] (9), dil [CX. 1824.b.] (39), diləmək [CX. 1470.b.] (58), dilək [CX. 335.b.] (9), döşə- [CX. 623.b.] (7), döşək [CX. 649.b.] (5), düğün [CX. 4164.b.], düşmək [CX. 660.b.] (39), düz [CX. 131.b.] (30), düzət- “düzəlt” [CX. 59.b.] (24).

5. Həm t, həm də d ilə yazılanlar:

tamar [CX. 2508.b.] – damar [CX. 4103.b.]

taşra [CX. 2671.b.] – daşra “dışarı” [CX. 4332.b.]

tam [CX. 2700.b.] – dam [CX. 514.b.]

toğ- [CX. 333.b.] – doğ- [CX. 3692.b.]

tol- [CX. 260.b.] – dol- [CX. 305.b.]

tudaq “dodaq” [CX. 983.b.] (2) / tutaq [CX. 2181.b.] (1) – dudaq [CX. 502.b.] (11)

tut- [CX. 1091.b.] – dut- “tutmaq” [CX. 320.b.]

tur- [CX. 3994.b.] – dur- [CX. 4264.b.]

tuy- [CX. 1531.b.] – duy- “eşitmək” [CX. 557.b.] (2)

Mahmud Kaşğarının “Divanü Lüğat-it-Türk” əsərində t ilə başlayan bir çox sözləri oğuz mənşəli adlandırmasından da t~d səs əvəzlənməsinin oğuz türklərinə xas xüsusiyyət olduğunu anlayırıq. Tamur: damar. Oğuzlar ɾ m hərfini fəthə söyləyərək “tamar” deyirlər. Onlar hər zaman qısalığa uyurlar. Çünki fəthə hərəkələrin ən qısaşdır, hər zaman ona doğru gedirlər” [2, s. 362]. Tavar: canlı, cansız mal. Oğuzlarla oğuzlara uyanlar “tavar” deyirlər [2, s. 362]. Tegül: deyil.oğuzca. Bu söz arguların “dağ ol” sözündən alınmışdır. Oğuzlar ɾ d hərfini ɾ t, ğ ğ hərfini isə ɾ g etmiş, əlif də atmışlar” [2, s. 393; 4, s. 392], töl “döl” [3, s. 133], telü “axmaq, dəli” [3, s. 232], tes “mübaligə ədatı” [3, s. 328], tas “hər nəsnənin pisi, bayağısı” [3, s. 329], tögi “darının qabığı çıxarıldıqdan sonra qalan özü [3, s. 229]. Besim Atalay müasir Azərbaycan ədəbi dilində “düyü” şəklində işlənən bu sözün Anadolunun bəzi yerlərində “dügü”, bəzi yerlərində isə “dögü” formasında işləndiyini və kəlmənin kökünün “döymək” feilindən gəldiyini qeyd edir. “Divanü Lüğat-it-Türk”də qeyd olunan bu və bunun kimi bir çox nümunəyə əsaslanaraq oğuz türkcəsinə xas olun t~d əvəzlənməsinin bu dövrdə hələ başlanğıc mərhələsində olduğunu söyləmək mümkündür.

T fonemi dilimizin orta əsrlərdə yaranmış yazılı abidələrinin bir çoxunda müəyyən məqamlarda öz karlıq fərqləndirici əlamətini itirərək cingiltiilmiş və d fonemi ilə müvazi işlənmişdir. XV əsrin abidəsi olan Nəsimi “Divanı”nda da t~d əvəzlənməsinə müşahidə edilir. C. Qəhrəmanov “Nəsimi Divanının leksikası” adlı əsərində yazır: “Eyni sözün daxilində müxtəlif səslərin müvazi işlənməsi nüsxədə ən çox gözə çarpan hadisələrdəndir. Məs: daş // taş, dağ // tağ, dodağ // totağ, dər // tər, dikan // tikən, dökmək // tökmək, durmaq // turmaq, od // ot,diş // tiş [5, s. s. 22].

Məlumdur ki, qədim türkcədə türk mənşəli sözlərin d fonemi ilə başlaması müşahidə edilmir. Əksinə, qədim türkcədə sözün incə və ya qalın saitli olmasından asılı olmayaraq t fonemünün üstünlüyü müşahidə edilir. Qədim türkcə dövrünün sonunda isə d>t əvəzlənmələri müşahidə edilməyə başlayır. Müasir Türkiyə ədəbi dilinin dialekt və şivələrində günümüzədə də bu əvəzlənmələr mövcuddur. Ədəbi dilin əsasını təşkil edən İstanbul dialekti Anadolu dialektləri ilə müqayisədə fərqliliklər göstərir.

Eyni vəziyyəti biz Azərbaycan dilinin dialekt və şivələrində də müşahidə edirik. M.Şirəliyev yazır: “t səsinin d əsi ilə əvəzlənməsi hadisəsi Azərbaycan dilinin dialekt və şivələrində az hallarda özünü göstərir. Bu hadisəyə bir neçə sözdə, əsasən, Qazax dialektində təsadüf edilmişdir: dər<tər, dəriyif, düşdü (Qaz.), dərbənməx (Nax. –Cəh.), dərbəşmir (Nax.-Qd.) [7, s. 78]. D səsinin t səsi ilə əvəzlənməsi hadisəsinə bütün dialekt və şivələrimizdə rast gəlməyin mümkünlüyünü (məs: tiş (Qaz., Muğ., B., Ş., Q.), tükən (B., Ş., Q., Muğ., Qar., G., Z., Ord., Nax.), tükən (Qaz.), tişi (Qaz., Muğ.), tevşan “dovşan”, tik, tişqarı, turş, turur (Z.) qeyd edən M. Şirəliyev yazır ki: “d>t hadisəsi əsasən qıpçaq tipli türk dillərində öz əksini tapmışdır: diş (Azərb.), tiş (qırğız.), tis (qazax), teş (tatarca) // daş (Azərb.), tas (qazax), taş (qırğız), taş (tatar) // diz (Azərb.), tize (qazax), tez (qırğız), tez (tatar)”³ [7, s. 77-78].

“Cəmşid və Xurşid”in dilində t və d ilə yazılan sözlərdən başqa bir çox sözün müxtəlif fonetik variantlarını müşahidə edirik. Məs.: ayrı sözü 12 yerdə ayru [CX. 377.b.; 607.b.; 633.b.; 841.b.; 1077.b.; 2756.b.; 3028.b.; 3051.b.; 3377.b.; 3856.b.; 3904.b.; 4429.b.], 4 yerdə ayruq [CX. 948.b.; 1645.b.; 1944.b.; 2877.b.], 8 yerdə isə ayruqsı [CX. 542.b.; 815.b.; 828.b.; 856.b.; 1035.b.; 1073.b.; 1216.b.; 3756.b.], ulduz sözü 1 yerdə yıldız [CX. 241.b.], 5 yerdə yıldız [CX. 981.b.; 1085.b.; 1592.b. (2); 1593.b.], bəsləmək feili 3 yerdə bislə [CX. 1178.b.; 2855.b.; 3693.b.], 1 yerdə bəslə [CX. 241.b.], bəzəmək feili 1 yerdə bize- [CX. 53.b.], 7 yerdə bəzə- [CX. 82.b.; 1877.b.; 2076.b.; 2171.b.; 3950.b.; 3957.b.; 4183.b.], beş sayı 1 yerdə biş [CX. 17.b.], 1 yerdə beş [CX. 4614.b.], geymək feili 1 yerdə

3 Yenə orada s. 77-78

giy- [CX. 3864.b.], 12 yerdə gey- [CX. 115.b.; 861.b.; 1608.b.; 1694.b.; 1851.b.; 2162.b.; 3166.b.; 3186.b.; 3354.b.; 4047.b.; 4170.b.; 4173.b.], düzmək feili 1 yerdə diz- [CX. 3827.b.], 11 yerdə düz- [CX. 17.b.; 58.b.; 76.b.; 383.b.; 2545.b.; 2963.b.; 3252.b.; 3441.b.; 4065.b.; 4312.b.; 4523.b.], quru sifəti 3 yerdə quru [CX. 536.b.; 2041.b.; 3687.b.], 3 yerdə isə qurı [CX. 2164.b.; 3905.b.; 4593.b.] şəkildə yazılmışdır.

Bugün istər müasir Türkiyə türkcəsində, istərsə də Azərbaycan dilində ver-, beş, de-, ye- və s. kimi sözlərdə [e] olaraq yazılan sait fonem qədim və orta türkcədə [i] ilə yazılırdı. Şübhəsiz ki, bu səs keçidinin əski Anadolu türkcəsində birdən-birə ortaya çıxdığını qəbul etmək mümkün deyil. Anadoluda türk dövlətinin qurulmasında orta Asiyadan gəlmiş bir çox alimlərin xidməti olmuşdur. Belə bir dövrdə və belə bir coğrafiyada yazılan əsərlərdə hər iki ünsürün – həm orta Asiya yazı dilinin, həm də Anadoludakı müxtəlif dialektlərin təsirlərinin olması qaçınılmaz idi. M.Akalın qeyd edir ki: “İlk Anadolu türkcəsi mətnlərində uyğur yazı xüsusiyyətlərinə riayət edilərək sözdəyişdirici şəkilçilərin ayrı yazıldığını bilirik” [1, s. 13]. Yuxarıda sadaladığımız sözlərin iki fonetik variantda yazılması bu dövrdə yazıda qarşılığı olmayan bir səsin kəsre və ya (ع) [y] ilə işarələnməsində göstərilən qeyri-sabitlikdən irəli gəlmirdi. Fikrimizcə, əski Anadolu türkcəsi mətnlərində bu sözlərin müxtəlif fonetik varianlarının olması şifahi dil ilə dialektlərin yazı dilinə olan təsiri ilə bağlıdır. Orta əsr Anadolu türkcəsində yazı dilində ilk hecadakı [i] saitləri hələ ki, tam olaraq [e] ilə əvəz edilməmişdi. Abidənin dilində it-, vir-, gice, işıq, bil kimi sözlərdəki [i] saitləri isə kəsre ilə hərəkələnmiş və ya (ع) [y] ilə yazılmış, fəthə ilə hərəkələnən variantları yox deyiləcək qədər azdır. Mətnlərdə çox az işlənən sözlərdə şifahi dilin yazı dilinə təsiri olduğunu düşünürük. Çünki müstəhsihlər çox az yazdıqları bir sözün düzgün forması ilə bağlı diqqətli olmamış və tələffüz formasını mətnə istinsah etmişdirlər. Əsərdə tez-tez işlənən sözlərin yazı dilinə uyğun imlalarında səhvə yol verilməməsi fikrimizi bir daha təsdiq edir. “Cəmsid və Xurşid” abidəsinin dilində bir çox sözlərdə gördüyümüz fonetik variantlar da, dövrün dialektlərində i~e əvəzlənməsinin artıq mövcud olduğunu göstərir.

Abidənin dilində digər samit fonemlərin paralelliyi ilə yaranan fonetik əvəzlənmələrə nəzər salaq. Qeyd edək ki, abidənin dilində bu sözlərdən bəzilərinin hər iki variantına, bəzilərinin isə sadəcə bir variantına rast gəldik.

g>b: gibi / bigi

Bulıt gibi ola ol parə parə [CX. 1354.b.]

Fələk bigi tolu Zöhrə idi mah [CX. 1886.b.]

g>k: döşəg ~ döşək, gişi / kişi

Döşəgün topraq olup basduğun taş [CX. 1371.b.]

Aradan duydu bir gişi bu halı [CX. 557.b.]

Vay ol kişiyə kim bir ola yarı [CX. 1146.b.]

q>x: çoq ~ çox, yoq ~ yox, yuqarı ~ yuxarı, oq ~ ox, çiq ~ çix

Niçe kim çoq olur isə hidayət [CX. 1154.b.]

Namazımı ki yoq anda niyazı [CX. 1612.b.]

Aşağadan çəkər yuqarıya ab [CX. 3169.b.]

Anuñ oqı qaçan kim çiqqa yadan [CX. 241.b.]

ğ>q: toprağ ~ topraq

Döşəgüm toprağ örtüm həvadur [CX. 649.b.]

Döşəgün topraq olup basduğun taş [CX. 1371.b.]

x>q əvəzlənməsi: yoxsul ~ yoqsul

Orada nə ki vardı bay u yoxsul [CX. 1790.b.]

q>h əvəzlənməsi: qanı ~ hanı, qamu ~ hamı, qanda ~ hara.

b>p əvəzlənməsi: Abidənin dilində söz əvvəlində b>p səs keçidində [b] foneminin, söz sonunda isə [p] foneminin üstünlüyü müşahidə edilir: Qoyup barmağını gözinə [CX. 3410.b.]; Bişirüp öniñ bir xun gətürdi [CX. 1819.b.]; Güli görüp Cem anı yar yüzün [CX. 1819.b.].

V.A Boqoroditski də türk dillərində söz başında b – p müvaziliyindən bəhs edərkən [b] variantının üstünlüyünün qədimdən bəri mövcud olduğunu qeyd edir [8, s. 11].

Nəticə

Dövrün əsərlərinin lüğət tərkibində müxtəlif fonetik paralelizmlərin olması ədəbi dil normalarının hələ tam sabitləşmədiyinin göstəricisidir. Fikrimizcə yazıda bu tip imla çeşitliliyi ədəbi dil faktı ilə şifahi dilin yazıda paralelliyindən, imla qaydalarında bəzi tərəddütlərin olmasından, şairlərin xalq danışığı dilinin təsirindən ayrılı bilməməsindən irəli gəlirdi. Və təbii ki, ədəbi dil normalarının tam olaraq sabitləşməyi bir dövrdə sözlərin çoxvariantlı formalarının müşahidə edilməsi normal bir hal idi. Eyni sözlərin müxtəlif beytlərdə fərqli imlalarla yazılmasını onların bir-birilə mübarizəsi kimi də qiymətləndirmək olar. Zaman keçdikcə onlardan biri ədəbi dildə sabitləşərkən bir digəri işləkliyini itirmişdir. Yeni yaranan oğuzca əsaslı yazı dili əslində norma halını almaq, ədəbi dil olmaq üçün mübarizə aparırdı. On əsr əvvəl istifadə edilən Anadolu türkcəsində bu cür fonetik fonetik paralelizm təbii ki, normal haldır və həmin sözlərin başa düşülməsinə heç bir maneə törətmir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ahmedi “Cəmşid ü Hurşid”: (tərt.ed. M.Akalın), Ankara: Sevinç, 1975. 413 s.
2. Kaşgarlı, M. Divanü Lüğət-it-Türk” Tercümesi: (4 ciltte) / tərc. ed. və nəşrə haz. B.Atalay. Ankara: Türk Tarih Kurumu, c. 1. 1985, 530 s.
3. Kaşgarlı, M. Divanü Lüğət-it-Türk” Tercümesi: (4 ciltte) / tərc. ed. və nəşrə haz. B.Atalay. Ankara: Türk Tarih Kurumu, c. 3. 1986, 452 s.
4. Kaşğari, M. Divanü-Lüğət-it-Türk: (4 cildə) / tərc. ed. və nəşrə haz. R.B.Əskər. Bakı: Ozan, c. 1. 2006. 512 s.
5. Qəhrəmanov, C. Nəsimi Divanının leksikası. Bakı: Elm, 1970. 568 s.
6. Rəcəbli, Ə. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. Bakı, 2006. 647 s.
7. Şirəliyev, M. Azərbaycan dialektologiyasının əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 2008. 415 s.
8. Богоридицкий, В.А. Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками. Казан: Татгосиздат, 1953. 220 с.
9. Виноградов, В.В. Лексикология и лексикография. Москва: Наука, 1977. 312 с.
10. Дмитриев, Н.К. Грамматика башкирского языка. Москва: Изд-во АН СССР, 1948. 270 с.
11. Радлов, В.В. Опыт Словарья Тюркских Наречий: [в 35 томах]. – С.-Петербург, - т.1 – 1893. – 968 с.

*AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu
E-mail: arzu.isgandarzada@gmail.com

Arzu Iskenderzade

PHONETIC SUBSTITUTIONS IN THE NATIONAL LEXICON OF THE MONUMENT “JAMSHID AND KHURSHID”

The article provides detailed information about phonetic substitutions and phonetic parallels in the vocabulary of the “Jamshid and Khurshid” monument of the early 15th century. A special place in the monument is occupied by words of Turkic origin, which provide rich language material for studying the history of our native language. The phonetic replacements of some national words used in the monument are identified and included in the study. Such phonetic substitutions are considered normal at a time when the norms of the literary language were not fully stabilized, and the Oguz Turkic language began to form as a new literary language in Anatolia.

Keywords: Ahmedi, “Jamshid and Khurshid”, Anatolian Turkish, national lexicon, middle ages, phonetic substitution

Арзу Искендерзаде

**ФОНЕТИЧЕСКИЕ ЗАМЕНЫ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКЕ ПАМЯТНИКА
«ДЖАМШИД И ХУРШИД»**

В статье представлена подробная информация о фонетических заменах и фонетических параллелях в лексике памятника «Джамшид и Хуршид» начала XV века. Особое место в памятнике занимают слова тюркского происхождения, дающие богатый языковой материал для изучения истории нашего родного языка. Определены и включены в исследование фонетические замены некоторых национальных слов, использованных в памятнике. Такие фонетические замены считаются нормальными в то время, когда нормы литературного языка не были полностью стабилизированы, а огузский тюркский язык начал формироваться как новый литературный язык в Анатолии.

Ключевые слова: *Ахмеди, “Джамшид и Хуршид”, Анатолийский турецкий, средние века, фонетическая субституция*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Rzayev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 28.04.2023
Son variant 15.05.2023**

УДК 811.1/.8

АРИФ ЗЕЙНАЛОВ*

**100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОГО ЛИДЕРА
АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДА ГЕЙДАРА АЛИЕВА**

Статья посвящена 100-летию со дня рождения общенационального лидера азербайджанского народа Гейдара Али Рза оглу Алиева. В статье на основе исторического метода исследуются жизнь и творчество Гейдара Алиева. Выявляются географические и социальные факторы, формирующие характер Гейдара Алиева. Гористая местность, суровый климат Нахчывана играл немаловажную роль в формировании характера Гейдара Алиева. Нахчыван известен не только своими природными богатствами, но и учеными, поэтами, зодчими с мировыми именами. Азербайджанский народ является обладателем древнейших дастанов (эпосов), которые отражают благородные качества азербайджанского народа. Немаловажную роль в становлении личности играет и социальная среда. Нахчыван – древняя столица и культурный центр Азербайджана. Цель статьи – познакомить читателей с некоторыми фактами жизни и творчества выдающейся личности, общенационального лидера азербайджанского народа Гейдара Алиева.

Ключевые слова: *Азербайджан, Нахчыван, общенациональный лидер, Гейдар Алиев, «Контракт века».*

10 мая 2023 г. исполняется 100 лет со дня рождения общенационального лидера азербайджанского народа Гейдара Али Рза оглу Алиева.

Гейдар Алиев родился в древнем городе Нахчыване. По преданию, Нахчыван был основан пророком Нухом (Ноем), ковчег которого после Всемирного потопа, происшедшего 7 тысяч лет тому назад, нашел пристанище на горе Гемигая. В Энциклопедическом словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона отмечается, что город Нахчыван основан в 1539 г. до н.э. (1, с. 704-705). Величественная гора Иландаг (гора-змея) является символом Нахчыванского края.

Величайшее произведение отца трагедии древнегреческого писателя Эсхила (525-456 гг. до н.э.) «Прометей прикованный» посвящено титану, претерпевшему тяжкие муки за любовь к людям, восставшего против богов и похитившего с неба огонь и научившего людей пользоваться им. Узнавший об этом Зевс приказал приковать Прометея железными цепями на огромной скале в горах Южного Кавказа. Президент Греции Каралос Папульяс на встрече с коллективом Бакинского славянского университета, состоявшейся 6 апреля 2011 года, отметил: «Еще во времена, когда господствовали мифы, было известно, что Прометей принес людям огонь именно из вашей страны. Историки утверждают, что гора, где Прометей подвергался наказанию Зевса, находится на территории Нахчывана. Позвольте произнести название этой горы так, как она звучит на вашем языке: Иландаг» (2, с. 75).

Выражение «Прометеев огонь» на многие века стало символом неугасимого стремления к достижению высокой, благородной цели (3, с. 294).

Южный Кавказ ошеломляет разнообразием и богатством своих красот, а цветущая долина Араза (ар-Рас) одна из красивейших в нем. Она окаймлена горами, окрашенными в голубой мягко стелящийся цвет. Воды шумно текущего Араза наполняют пышной зеленью сады и окрестные села как бы тихо плывут в мутных водах по направлению к древнему Хазару.

Восхищенный чудесными горами, прекрасными полями, увидев древний город Нахчыван, утопающий в зелени садов, благодарственное лоно реки Араз, поднебесные снежные вершины Агрыдага и Иландага, цветущую долину Араза, иранский поэт Хафиз Ширази (1300-1389) писал:

Ey səba, gəl güzar eylə Arazın sahilinə,

Ən gözəl vadisini, şəhərini sər çölünə.
Səs salır dağlarına qafilələr zəngi müdam,
Ehtiram ilə salam et o böyük mərd elinə. (4, c. 63)

О, утренний ветерок, если путь твой пройдет по берегу Араза,
Поцелуй красивую долину, напейся ароматом благословенной долины,
И с уважением поприветствуй эту большую мужественную страну,
Где беспрерывно разносятся по ее горам раскаты грома. (перевод А.З.)

Горы-символ родины, всего самого священного для азербайджанцев, нечто такое, без чего жить нельзя. Горы идеальное мерило человеческого величия, мужества, мудрости и чистоты. Такое отношение к горам – этническая традиция у азербайджанцев.

Известно, что на формирование и поведение личности большое влияние оказывает не только географический фактор, например, расположение Нахчывана на одной из ветвей. Великого шелкового пути, соединяющего юг севером, мифы об основателе г. Нахчывана Нухе, Ноевом ковчеге, Агрыдаге и Иландаге, священной пещере Асхаби-Кахф, соляных копиях Дуздага на скальных рисунках Гемигая. Нахчыванская земля щедра своими дарами: шахтахтинский травертин, шарурский черный камень, редкие металлы и полиметаллы, минеральные воды бадамлы и сираб, многочисленные родники и подземные кяхризы, ставшие притчей во языцех яйлаги Батабата царство горных лесов и родников, живописные горы Салварты и Учгардаш, древние мавзолеи, памятники, каменные изваяния баранов на старинных кладбищах – гордость нахчыванцев. Вековые чинары украшают улицы и парки Нахчывана. В г. Ордубаде сохранилась многовековая чинара громадных размеров. Окружность основного ствола чинары составляет 12 метров. В Нахчыване удивительно соседствуют горы и равнины. «Рекою жизни» называют главный приток Куры Араз, протянувшуюся через весь Нахчыван, дающей электроэнергию и главное богатство рыбу. Дастаны (эпосы) являются гордостью древних высокоразвитых народов. На Земном шаре только 18 народов имеют численность населения более 50-ти миллионов. Азербайджанский народ один из них: 10 млн. населения в Азербайджанской республике (Северный Азербайджан), 40 млн. составляет население Южного Азербайджана (Исламская Республика Иран).

Дастан «Китаби деде Горгут», имеющий 1300-ую историю написания, дастаны «Короглу», «Ашиг Гариб», «Асли и Керим» отражают благородные качества азербайджанского народа. Немаловажную роль в утверждении личности играет и социальная среда. В XII в. г. Нахчыван был столицей Азербайджанского государства Эльдегизидов.

В средние века город стал большим культурным центром Азербайджана. Здесь жили и творили люди с мировыми именами. Уроженцами Нахчывана являются такие выдающиеся личности, как Аджеми Абубекр Нахчывани (XII в.), Насиреддин Туси (XIII в.), Фазуллах Наими (XIV в.), Хиндушах Нахчывани (XIV в.), Шахгусейн Ордубади (XV в.), Мирза Садиг Ордубади (XVI в.), Наджи Ордубади (XVII в.), Хейран-ханум (XVIII-XIX в.), Гончабегим (XIX в.) и др. Средневековые источники сообщают, что в конце XIII в. в г. Нахчыване и в г. Ордубаде были 4 медресе и 60 начальных школ (5).

В начале XX в. в Нахчыване и в Азербайджане происходил бурный рост науки, образования, в мектебах, медресе и Бакинском университете учащиеся получали хорошее образование. В то время в Нахчыване жили и творили: М.Т.Сидги, Дж. Мамедгулузаде, Э.Султанов, А.Шариф, М.С.Ордубади, Г.Джавид, А.Гамгусар, Ю.Мамедалиев, Г.А.Алиев, Д.А.Алиев, З.А.Алиева, М.Д.Миришли, Л.Гусейнзаде и др.

Гейдар Алиеву суждено было родиться в г. Нахчыване, провести младенческие, отроческие и юношеские годы, учиться, взрослеть, крепнуть духовно, готовя себя к главному делу своей жизни.

Гений не выбирает, где ему родиться. Но известно, что воздух и почва иных мест в определенную пору словно благоприятствуют рождению таланта, странная, но несомненная закономерность: среди плеяды гениев азербайджанской литературы, науки большое количество уроженцев Нахчывана: Аджеми Абубекр Нахчывани, Насиреддин Туси, Фазуллах Наими,

Мухаммед Хиндушак Нахчывани, Наджи Ордубади, Хейран-ханум, Дж. Мамедгулузаде, Гусейн Джавид, Ю.Г.Мамедалиев, Г.Б.Абдуллаев, Э.Ю.Салаев, М.Т.Абуталыбов, Г.А.Алиев, Д.А.Алиев, З.А.Алиева, Ф.Г.Магсудов, Г.Б.Шахтактинский, А.Ф.Заманов, И.М.Гаджиев, Г.А.Мадатов и многие другие внесли значительный вклад в развитие азербайджанской науки.

Талантливый самородок своим трудом, выбившийся из низов, Гейдар Алиев прошел жестокую школу жизни. В детстве он был воспитан в духе скромности, трудолюбия и послушания. Суровый климат Нахчывана: холодные зимы, жаркое лето закалили его характер. Азербайджанская поговорка гласит: «Нахçıvanlılar çögrüi daşdan çıxarır» (дословно: хлеб из камня добывать), т.е. нахчыванцы с большим трудом добывают себе хлеб насущный (6, с. 240). Гейдар Алиев с детства был художественно одарен: хорошо рисовал, играл на музыкальных инструментах, участвовал в театральном кружке. В многодетной семье существует дефицит родительской ласки, но это воспитало у Гейдара Алиева благородную сдержанность, немногословность, строгую скупость в изъяснении чувств. То, что отец его Али Рза жил под опекой сына, а мать Исмет-ханум жила с ним под одной крышей-прямое свидетельство его глубокой сыновней благодарности. Гейдар Алиев жил в эпоху низложения Азербайджанской Демократической Республики, когда рушились древние азербайджанские устои жизни, насаждалась новая культура. Детские и юношеские годы Гейдар Алиев провел в г. Нахчыване, где окончил среднюю школу и педагогический техникум. В 1939-1941 гг. в Баку учился в Азербайджанском индустриальном институте, но в дальнейшем закончил Азербайджанский государственный университет. С 1941 г. по 1944 г. Гейдар Алиев работал завотделом Совнаркома Нахчыванского края, с 1944 г. учеба и работа в органах госбезопасности до 1969 г. С 1969 г. по 1982 г. Гейдар Алиев работал руководителем Азербайджана. За годы правления Гейдара Алиева в Азербайджане и в Нахчыванской АР, неотъемлемой части Азербайджана, произошли значительные изменения в общественной и экономической жизни республики. На развитие народного хозяйства стали выделяться крупные капиталовложения. Были введены в строй промышленные предприятия: заводы, фабрики, рудники, комбинаты, построены магистральные и сельские дороги, водохранилища, мосты, введена в строй радиорелейная линия. В сельском хозяйстве были увеличены площади виноградников, плодовых садов, что способствовало созданию винодельческих предприятий, консервных заводов, созданию новых рабочих мест. Увеличение площадей под кормовые культуры способствовало подъему животноводства, увеличению поголовья птицы, увеличилось выращивание коконов шелкопряда, являвшейся традиционной отраслью сельскохозяйственного производства автономной республики.

Из Нахчыванской АР в другие страны отправлялись продукция горнорудной промышленности, облицовочные строительные материалы, каменная соль, минеральные воды, электротехнические изделия, стеклянная посуда, вина и коньяки, плодовые и овощные консервы, швейные и трикотажные изделия, ферментированный табак, шелк-сырец и др.

В 70-е, 80-е гг. в Нахчыванской АР были сданы в эксплуатацию 1993 тыс. кв. м. жилья, в г. Нахчыване построены 3 микрорайона, стадионы, парки. В 1980 г. вступил в строй газопровод Баку-Евлах-Нахчыван, построены новые школы, профтехучилища, педагогический институт, детские сады, поликлиники, больницы, бальнеологические лечебницы.

Выступая на юбилейном собрании по случаю 50-летия образования Нахчыванской АР в 1974 году, Г.А.Алиев говорил: «Нахчыван ныне автономная республика с динамично развивающейся многоотраслевой экономикой, развитой социальной структурой, с высоким уровнем образования, здравоохранения, культуры» (7, с. 127).

В 1990 г. в связи с состоянием здоровья Гейдар Алиев, поникнув высокий пост в Москве, возвратился в родной г. Нахчыван. В годы деятельности в Нахчыване (22 июля 1990 г. – 9 июня 1993 г.) Гейдар Алиев был избран Председателем Али Меджлиса Нахчыванской АР. В те тяжелые дни блокады и военной агрессии со стороны Армении общенациональный лидер азербайджанского народа Гейдар Алиев был рядом со своим народом. Им были предприняты ряд мер, способствующих укреплению обороноспособности Нахчывана. Находясь на посту Председателя Али Меджлиса, предпринял обсуждение «Карского договора» (1921) и обратился

за помощью к Турецкой Республике. В результате до 27-го мая 1992 г. 57 государств мира в своих заявлениях осудили военную агрессию Армении против Нахчывана.

В период деятельности Гейдара Алиева на посту Председателя Али Меджлиса Нахчыванской АР были приняты исторические решения о выводе российских войск с территории Нахчывана, об изменении старого названия Нахчыванской АР, о государственных символах Нахчыванской АР, о ликвидации нерентабельных колхозов и совхозов, предложено дату 31 декабря отмечать как день солидарности азербайджанцев всего мира, дана политическая оценка событиям 19-20 января 1990 г. в Баку, создана Новая азербайджанская партия (YAP).

С возвращением Гейдара Алиева в руководство страны и избранием его Президентом Азербайджанской Республики произошел коренной поворот в политической, экономической, научной и культурной жизни страны. Для обеспечения безопасности страны в 1994 г. было подписано «Соглашение о режиме прекращения огня», в этом же году Азербайджан и консорциум иностранных нефтяных компаний подписали контракт о долевом участии в добыче нефти, названный «Контрактом века».

Несмотря на давление со стороны севера, Азербайджанское правительство в 1994 г. приняло мудрое решение о строительстве газопровода Шах-Дениз (Баку)-Тбилиси-Джейхан, которое было завершено в 2006 г., и вследствие чего правительство получило возможность инвестировать инфраструктуру, увеличить доходы населения, улучшить положение блокадного Нахчывана (8, с. 81).

Гейдар Алиев как Президент Азербайджанской Республики совершил четыре исторические поездки в Нахчыванскую АР (29-31, 6, 1996; 10-16, 10, 1999; 15-19, 6, 2002; 10-15, 8, 2002), каждый приезд общенационального лидера оказывал большое влияние на социально-экономическую жизнь автономной республики (9, с. 38). На одной из встреч с преподавателями и студентами Нахчыванского государственного университета Гейдар Алиев говорил: «Я хочу, чтобы наша молодежь читала Физули на азербайджанском языке, Шекспира – на английском, а Пушкина – на русском языке».

История движется только там, где есть развитая личность и только при этом условии страна входит в круг цивилизованных наций, способных к прогрессу образования, просвещения, промышленности. Для народов в современном мире существование без известной личности невозможно. Наследие великих деятелей, живущих верой в будущее своего народа, дает основание новым поколениям для сопоставления этого наследия со своим временем. История не создается сама по себе, она является плодом труда больших личностей, совместным творчеством народа и личности, а также история каждого народа предопределена его знаменитыми личностями.

Современный мир находится в новой фазе, идет противопоставление добра и зла, демократии и тоталитаризма, и в это время большое значение имеет авторитет личности.

Такой личностью был общенациональный лидер азербайджанского народа Гейдар Али Рза оглу Алиев.

В политическом завещании Гейдар Алиев писал: «Я был верен азербайджанскому народу, своей земле и буду верен до конца своей жизни. До последней минуты жизни я буду служить своему народу и все оставшиеся годы я приношу в дар своему народу» (10).

На протяжении всей своей жизни Гейдар Алиев был тесно связан с судьбой азербайджанского народа, он часто повторял: «Я горжусь, что я азербайджанец».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. Т. 40, СПб., 1897, с. 704-705.
2. Времена, когда господствовали мифы // Русский язык и литература в Азербайджане. Баку, № 2, 2011.
3. Фразеологический словарь / Под ред. Молоткова А.И. Москва: Русский язык, 1987, 543 с.
4. Hafız Şirazi. Seçilmiş şerhər. Bakı: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, 1987, 219 s.

5. Газета «Шарг гапысы», 2002, 11 апреля.
6. Оруджев А.А. Азербайджанско-русский фразеологический словарь. Баку: Элм, 1976, 247 с.
7. Гулиев Дж. Б., Мадатов Г.А., Надиров А.А. Советская Нахичевань. Баку: Азернешр, 1984, 145 с.
8. Азербайджан: путь к независимости. Баку: Центр стратегических исследований, 2012, 78 с.
9. Гаджиев И.М. Выдающийся государственный деятель Гейдар Алиев и Нахчыван / Научная конференция, посвященная жизни и деятельности общенационального лидера азербайджанского народа Гейдара Алирза оглы Алиева. Новосибирск (РФ): Принтинг, 2008, 68 с.
10. Газета «Азербайджан» (на русском языке), 28 сентября 1993 г.

**Нахчыванский государственный университет
E-mail: arifzeynalov49@gmail.com*

Arif Zeynalov

AZƏRBAYCAN XALQININ ÜMUMMİLLİ LİDERİ HEYDƏR ƏLİ RZA OĞLU ƏLİYEVİN ANADAN OLMASININ 100 İLLİK YUBİLEYİ

Məqalə Azərbaycan xalqının Ümummilli lideri Heydər Əli Rza oğlu Əliyevin 100 illik yubileyinə həsr olunur. Məqələdə tarixi metod əsasında Heydər Əliyevin həyat və yaradıcılığı tədqiq olunur. Heydər Əliyevin xarakterinin formalaşmasına təsir edən coğrafi və social faktorlar müəyyən edilir. Göstərilir ki, Naxçıvanın sərt iqlimi Heydər Əliyevin xarakterinin formalaşmasında mühüm rol oynayıb. Naxçıvan nəinki təbii sərvətlərilə zəngindir həm də dünya şöhrətli alimləri ilə şairləri ilə və memarları ilə məşhurdur. Azərbaycan xalqı qədim dastanların (eposların) müəllifidir. Şəxsiyyətin formalaşmasında social mühitin rolu böyükdür. Naxçıvan Azərbaycanın qədim paytaxtı və mədəni mərkəzi olmuşdur.

Məqələnin məqsədi görkəmli şəxsiyyət Azərbaycan xalqının Heydər Əli Rza oğlu Əliyevin həyat və yaradıcılığının bəzi faktları ilə oxucuları tanış etməkdir.

Açar sözlər: *Azərbaycan, Naxçıvan, Ümumilli lider, Heydər Əliyev, əsrin kontraktı.*

Arif Zeynalov

100TH ANNIVERSARY OF HEYDAR ALIYEV, THE NATIONAL LEADER OF THE AZERBAIJANI PEOPLE

The article is dedicated to the 100th anniversary of Heydar Ali Rza oglu Aliyev, the national leader of the Azerbaijani people. The article considers the life and work of Heydar Aliyev on the basis of the historical method. The geographic and social factors that form Heydar Aliyev's character are revealed. The mountainous terrain, the harsh climate of Nakhchivan have played an important role in shaping the character of Heydar Aliyev. Nakhchivan is famous not only for its natural resources, but also for scientists, poets, architects of world renown. The Azerbaijani people are the owners of the most ancient dastans (epics), which reflect their noble. The social environment also plays an important role in the development of personality. Nakhchivan is the ancient capital and cultural center

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

of Azerbaijan. The purpose of the article is to acquaint readers with some facts of the life and work of this outstanding personality, the national leader of the Azerbaijani people, Heydar Aliyev.

Keywords: *Azerbaijan, Nakhchivan, national leader, Heydar Aliyev, Contract of the Century.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Rzayev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.04.2023

Son variant 10.05.2023

UOT 81 41; 801.7

SEVDA RÜSTƏMOVA*

TOPONİM SƏCİYYƏLİ COĞRAFIYA TERMINLƏRİ

Coğrafiya terminlərinin müxtəlif coğrafi anlayışları adlandırmasını nəzərə alıqda aydın olur ki, coğrafi biliklərin müxtəlifliyinə uyğun olaraq terminlər də müxtəlif sahələrə bölünür. Azərbaycan dilinin coğrafi terminoloji sistemə daxil olan terminlərinin aşağıdakı parametrlərə görə təsnif edilməsini məqsəduyğun hesab edirik: toponim, oronim, hidronim, oykonimlər, iqlim, atmosfer, biocoğrafiya, xəritəçəkənə ilə bağlı coğrafi terminlər.

Bunların içərisində kəmiyyət baxımdan sayca ən çox olanı və geniş xalq kütləsi arasında daha çox istifadə ediləni toponimlərdir. Toponomika bir elm sahəsi kimi qədim qəbilə, tayfa və xalqların tarixi, etnogenizi, dil daşıyıcıları haqqında çox qiymətli bir mənbədir. Miqrasiyalarla etnosların əlaqə tipləri məhz bu elm sahəsi tərəfindən tədqiq olunur. Toponimlər yalnız sadəcə coğrafi termin deyil, onlar həm də tarix, dilçilik və coğrafiya vəhdətində öyrənilən bir anlayışlardır. Toponimlər həmçinin siyasi əhəmiyyət daşıyan dil vahidləridir.

Açar sözlər: *toponim, coğrafiya, terminlər, dil vahidləri, sözlər*

Cəmiyyətdə, dövlətdə baş verən siyasi hadisələr ərazi bölgüləri, ictimai formasiyalarda olan dəyişiklik birbaşa toponimlərdə təzahür edir. 1988-ci ildən etibarən mənfur qonşularımız olan ermənilərin ölkəmizə, torpaqlarımıza qarşı apardığı təcavüzkar siyasəti nəticəsində minlərlə soydaşımız Ermənistan və Dağlıq Qarabağ ərazilərindən qovulmuşdur. Bunun nəticəsində dədə-baba yer-yurd adlarımız dəyişdirilmiş, bununla da yer adlarımızı ifadə edən coğrafi terminologiyada əsaslı dəyişikliklər olmuşdur. Bu işə bilavasitə cəmiyyətdə baş verən dəyişmələrin ilk növbədə terminoloji qatda bu və ya digər şəkildə öz əksini tapması ilə birbaşa bağlıdır.

“Dilin ictimai mahiyyətindən danışarkən insan cəmiyyətinin inkişafında baş verən dəyişmələri də nəzərə almaq lazımdır, çünki dil cəmiyyətin inkişafının bütün sahələrini daha geniş və daha ətraflı əks etdirmək qabiliyyətinə malikdir” [3, s.10]. Məhz bu baxımdan coğrafi terminlərin bir hissəsini təşkil edən toponimlər dəyişikliyə məruz qalan terminlərdir. Bu baxımdan qeyd etmək lazımdır ki, “... toponimlər adi söz deyil, elə sözdür ki, daha kiçik bölgülü leksik təsnifatlar aparılarkən xüsusi adların tərkibinə daxil olur. Ancaq bütün bunlar toponimiyənin təbiətini və toponimikanın bir elm kimi statusunu aradan qaldırmır. Tamamilə qanunauyğun şəkildə təsdiq etmək olar ki, toponimlər xüsusi adların sadəcə olaraq bir növü deyil, xüsusi adların xüsusi növüdür” [5, s.56]. Ona görə də coğrafi termin olan toponimlər özləri də müəyyən semantik qruplara bölünür. “Leksik-semantik cəhətdən rəngarəng Azərbaycan toponimlərinin meydana çıxması, şübhəsiz ki, ilk növbədə həm iqlimin, həm maddi nemətlərin, həm də su bolluğunun olması ilk insanların yaşaması üçün şərait yaratmasıdır. Azərbaycan qədim ölkə olduğu üçün burada zəngin toponomik sistem əmələ gəlib formalaşmışdır” [2, s.318]. Bu baxımdan xüsusilə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanın coğrafi landşaftı digər dünya ölkələrindən fərqlənir. Azərbaycan buzlaşma prosesini özü keçirmişdir. Yer kürəsindəki sonuncu buzlaşma dövrü də 12 min il bundan əvvəl baş vermişdir. Bu dövərdə ölkəmizdəki Tağlar, Damcı, Daş Salahlı mağaraları, Qobustan, Urmiya gölü, Dəlmə təpə və s. yerlərdə kifayət qədər inkişaf etmiş bir həyat mövcud olmuşdur.

Ona görə də toponimlərə spesifik dil vahidləri kimi yanaşmaq lazım gəlir. “Xüsusi olaraq toponomiyəni bir növ insan tarixinin kodu kimi təsəvvür etmək olar. Burada ənənələr, dil formaları və dilin özü qalır, dünyanı anlamaq səviyyəsi əksini tapır və xalqın həyatına ən mühüm hadisələr hopur” [4, s.3]. V.A.Nikonov qeyd edir ki, onomastik vahidlər onları yaradanların dili haqqında böyük məlumatı özündə əks etdirir. Adların müəyyən yerə aidliyi isə həmin ərazidə yayılmış qədim dili bərpa etmək, yayılma ərazisinin hüdudlarını müəyyənləşdirmək imkanı verir [8, s.11].

Toponimlərdə dilçilər, tarixçilər, coğrafiyaçılar öz sahələrinə aid elementləri axtarır, onlarda

hər üç elm sahələsinə dair xüsusiyyətləri araşdırır. Tarixçilər, coğrafiyaçılar və dilçilər toponimlərin öyrənilməsinə öz töhfələrini vermişlər. Lakin bizim fikrimizcə, burada ən çox yük dilçilərin üzərinə düşür. E.M.Murzayev yazır: "...coğrafi adlar, hər şeydən əvvəl, leksikanın elementidir və buna görə də dilin qanunlarına tabedir. Linqvistik coğrafi adların öyrənilməsinin ən vacib alətidir" [7, s.9]. Bu səbəbdəndir ki, əksər araşdırmalarda toponimlərin hərtərəfli öyrənilməsi zamanı dilçilik elminin xüsusi rol oynadığı qeyd edilir. Rus alimi V.A.Juçkeviç toponimlərin öyrənilməsində dilçilərin böyük rolu olduğunu vurğulayaraq yazır: "...toponomikanın öyrənilməsində dilçilərin böyük zəhməti vardır. Onların əldə etdiyi nəticələr əsasında bir sıra xalqların tarixi taleyi, ayrı-ayrı etnik qrupların keçmişdəki miqrasiyaları və s. haqqında inandırıcı fikirlər söylənmişdir" [6, s.11]. Filoloqlar toponimləri dil qanunları əsasında araşdıraraq yalnız dilçiliyi zənginləşdirirlər və bu dil vahidləri ilə bağlı daha geniş təsəvvür əldə etməyə imkan verir.

Toponim səciyyəli coğrafi terminlərə bütün obyektlərin adları şamil edilir. Toponimik coğrafi terminlər, hər şeydən əvvəl yarandığı dövrlərin dil xüsusiyyətlərini özündə əks etdirərək həmin dilin qrammatik qayda-qanunlarına uyğun surətdə yaranır.

Bəzi terminlər var ki, onlara toponomiyada tərkib hissə və nomenklatur termin kimi rast gəlinir. Bu hissəciklər coğrafi terminologiyada müsbət relyef formaları adlanır. Müsbət relyef formaları termini -ərəb və latın mənşəli leksik vahidlərdən ibarətdir. Qurunun və ya dəniz dibinin orta səviyyəsindən yuxarıda yerləşən sahələri bildirir. Dağ silsilələri, vulkan konusları, barxanlar, dyunlar və bu kimi Yer səthinin nisbətən qabarıq hissələri müsbət relyef formaları adlanır. Bura dağ, təpə və qaya aiddir. Bunlara toponomiyada tərkib hissə və nomenklatur termin kimi rast gəlinir. R.Yüzbaşov bu üç termindən başqa respublikamızın toponomiyasında müsbət relyef forması bildirən, lakin geniş xalq kütləsinə məlum olmayan bu terminlər haqqında məlumat verir: Kəpəz- türk dilində qaya və ya su kənarında qaya deməkdir. Kəpəz dağı; Yasamal- Abşeron yarımadasında "Yasamal" adını ifadə edən 3 relyef forması mövcuddur.: Yasamal dərəsi, Yasamal qəsəbəsi, Yasamal keçidi. Yasamal sözünün etimologiyası elmə məlum deyil. Lakin mənbələrdə toponim tərkibinin "yastı və yal" sözlərinin olduğu zənn edilir: Şamaxı, Göyçay, Gədəbəy, Şamaxor, Qəbələ və s. rayonlarda və Bakı şəhərində bu adda toponimə rast gəlinir; Bayır- Qubadlıda Çalbayır kəndi var. Bakı şəhərinin cənub-qərb hissəsinə vaxtı ilə Bayıl deyilməsi "bayır" sözü əsasında olmuşdur. Bayıl ilk əvvəl dənizə uzanan təpəyə deyilmiş və bu təpə Bailov burnu adlandırılmışdır; Keş- Şamaxı, Quba, Qazax, Kəlbəcər rayonlarında və Sumqayıtda meşəsiz dağ yamacında yağıntı sularının açdığı şırıma "keş" deyilir. Termin bir sıra coğrafi adların tərkibində iştirak edir. Keşçay (Sumqayıt), Keştək kəndi (Kəlbəcər), Keştəpə çayı (Qazax), Keşbaşçay (Quba). Yazı/yazı- X-XVI əsrlərdə türk tayfalarının dilində "yazı" şəklində işlənmişdir. DLT- və "Kitabi- Dədə Qorqud"da rast gəlinir.

Məsələn, Qarayazı çölü, Qarayazı meşəsi (Qazax), Qarayazı kəndi (Göyçay), Yazı talası (Oğuz), Yazı düzü, Ağyazı (Zəngilan), Ağyazı çölü (Zaqatala). Yazı-qədim türk dillərində fiziki- coğrafi termdir. Sözü mənası yer, torpaq, çöl deməkdir. Bu söz orta əsrlər bədii ədəbiyyatında geniş şəkildə işlənir. Toponomiyada yazının "əzi" formasına da rast gəlinir. Məsələn, Giləzi kəndi (Abşeron), Giləzi Dəmiryol Stansiyası, Giləzi kəndi (Quba). R. Yüzbaşova görə, Siyəzən- siya+əzi+ən[qara torpaqlar); küdri- ovalıq sahə toponomiyasında rast gəlinən çoxmənalı termdir. Axar suyu olmayan quru subtropik iqlimə malik çöl semantikasındadır. Küdrü sözünün mənşəyi məlum deyil. H.B. Zərdabi Şirvanın Aran hissəsini "Küdi Şirvan" adlandırır. Uzunküdrü sıra dağların (İmişli), Ləmbəran küdrisi (Ağdam). çöl- qumluq, susuz düzənlik, səhra, bozqır, biyaban. Çöl//tarla//bayır sinonim leksik vahidlərdir.

Aran- Azərbaycanda yaylaq yerlərə nisbətən alçaq və iqlimi isti olan yerlərdir.

Ölkənin tarixi keçmişi ilə əlaqədar bəzi peşə, ləqəb, titul və vəzifə bildirən adlar. Məsələn, Dəmirçi kəndi (Şamaxı), Bıçaqçı kəndi (Ucar), Xankəndi, Seyidlər kəndi (Salyan), Keşişkənd (Qazax); yaşayış məntəqə tipi bildirən toponimlər. Bu qrupa "oba, binə, qışlaq, yurd, məhəllə, abad, şen" komponentli toponimləri daxil edirik. Məsələn, Qaraqışlaq (Laçın), Binə qəsəbəsi, Meşəoba kəndi (Zaqatala). DLT-də işlənmiş "kən" kənd sözünün qısa formasıdır. Məsələn, Balakən. "Di" fars dilində kənd deməkdir. Məsələn, Nügədi (Quba), Diyallı (İsmayılı). Xana-toponimlərdə yurd mənasında işlənir. Suraxanı, Balaxanı və s.

Din və mövhumatla əlaqədar terminlər. Bu tip toponimlərin tərkibində “pir, ziyarət, kilsə, ocaq, haram, türbə” komponentlərinə rast gəlinir. Pirəbədil kəndi (Quba), Kilsəli kənd (Qazax) və s.; mövqə bildirən terminlər. Bu qrupa daxil olan toponimlər “quzey, güney, qıblə, namazgah, araqlıq, qabaq, orta, yuxarı, arası” komponentləri vasitəsilə yaranır. Məsələn, zahiri görünüş xüsusiyyəti bildirən terminlər. Burada rəng adları əsas komponent rolunu oynayır; metafor terminlər. Bu toponimlər isə “dəhnə, burun, boğaz, bel, barmaq, boyun, qoltuq, qaş, bağırsağ, baş” komponentləri ilə yaranır; nisbət və forma bildirən terminlər. Burada obyektin ümumi forması önəmli rol oynayır. Məsələn, Qırmızı bazar. Əsasən bu komponentlərin köməyi ilə yaranır. “şah-fars sözü olub hündür deməkdir; qud-avarca hündür deməkdir; xala-avarca uzun deməkdir; tənqə- tatca darlıq deməkdir; təvil- farsca dərin deməkdir, günbəz- ərəbcə yumru deməkdir; törə -alçaq deməkdir; haça- iki şiş tərə” mənasını ifadə edir [10, s.34].

Toponimlərin işlənmə məqamlarını nəzərə almaqla isə coğrafi adları şərti olaraq 2 qrupa bölmək olar:

1. coğrafi terminli toponimlər; 2.elliptik toponimlər.

Toponim məzmunlu coğrafiya terminləri yaranma xüsusiyyətlərinə görə fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Belə ki, bu dil vahidləri fərqli semantikaya malik sözlər əsasında formalaşa bilər. Bu baxımdan Azərbaycan toponimlərini aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1. Antrotoponimlər. Bu qrupa coğrafi termin səviyyəsi daşıyan və yalnız şəxs adlarından yaranmışdır. Nağdalı (Laçın), Xəspolad (Quba), Qarababa (Zəngilan) və s.; ikinci hissəsi şəxs adlarından və sözdüzəldici şəkilçilərdən ibarət antrotoponimlərdən yaranan və nəsil, övlad, uşağı, tirə, tayfa adları işlənən və s. mühüm rol oynayır. Bu növ coğrafi terminlərə Cəfərli, Cəvahirli, İsmayılbəyli (Ağdam), Böyükbəyli (Ağdaş), Eyvaxanlı (Ağdam); şəxs adlarından və yaşayış məntəqəsinin tipini bildirən sözlərdən (abad, qala, dizə, kənd, qışlaq, qazma, oba, yurd və s.), yerin coğrafi mövqeyini (dağ, dərə, yal, tərə və s.), yaxud su obyektlərinin bildirən coğrafi terminlər aid edilir. Məsələn, Abbasabad, Nemətabad, Aydınkənd, Mahmudkənd, Həbibkənd, Aydınqışlaq, Məşkülqazma, Pirquluoba, Bayrambinə və s.

2. Etnotoponimlər. Tayfa, qəbilə adları əsasında yaranmış toponimlər onomastik sistemdə etnotoponim adlanır. Azərbaycan toponomik sisteminin ən mürəkkəb və qaralıq sahəsi etnotoponimlərdir. Mənşəcə ən qədim lay hesab olunur. Etnotoponimlərin mənşəyinin, kökünün müəyyənləşməsi öz mürəkkəbliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu cür toponimlər haqqında kiçik qeyri-dəqiq fikir böyük tarixi səhvə aparıb çıxara bilər. Məsələn, Muğan, Duvannı, Danaçı, Xələfli, Talış, Çullu, Boyat, Təklə, Şahsevən, Şıxlı və s. antrotoponim səciyyəli coğrafiya terminlərinin kökündə qədim türk tayfalarının adı dayanır. Etnotoponimlərin bir qismi tayfaların miqrasiyası nəticəsində yaranıb.

Azərbaycan dilində olan Şirvan-Şirvanlı (Oğuz), Bayandur-Bayandurlu (Tərtər), Bahar-Baharlı (Ağdam), Qazax-Qazaxlı (Daşkəsən) və s. kimi coğrafi toponimləri miqrasiya nəticəsində əmələ gəlindiyi qeyd edilir. Bu toponimlər əvvəlki toponimlərin sadəcə təkrarı deyil, dilimizin qrammatik qayda-qanunlarına uyğunlaşması nəticəsində yaranmışdır.

Etnotoponimlər şəklində olan coğrafiya terminləri ilə türkdilli dövlətlərdə işlənən etnotoponimlərdə paralellik müşahidə olunur. Paralel türk etnotoponimləri türk xalqlarının eyni kökdən törəməsini sübut edən canlı faktlardır. Etnotoponimlər yalnız coğrafi terminlərin köməyi ilə yaranır. Coğrafi termin və coğrafi nomen bir-birinə sinonim olan sözlərdir. Toponim əvəzinə “coğrafi ad” işlədən alimlər təkrara yol verməmək üçün “coğrafi nomen” sözündən də istifadə etmişlər. Əslində isə termin daha konkret anlayışdır. Coğrafi terminlər fiziki- coğrafi obyektlərin ümumi adı olub, toponomikada areal əsası kimi çıxış edirlər. Ad və coğrafi termin tipində formalaşan türk etnotoponimlərinin hamısı təyini söz birləşmələri strukturunda özünü göstərir. Təyini söz birləşmələrinin I tərəfini təşkil edən hissə-etnonimlərdən ibarət olur. Bu cür etnotoponim səciyyəli coğrafiya terminlərinin birinci komponenti kimi Abdal, Arpa, Alban, Axta, Aydın, Baltalı, Bayandır, Bayat, Baharlı, Bazar, Kəngərli, Qazançı, Qazax, QacarQuba, Quşçu, Qıpçaq, Qayalı, Qarxun, Kərki, Kəncə, Muğan, Padar, Saatlı, Salyan, Təklə, Türkmən, Əfşar, Urus, Xələc, Şamaxı, Şatır, Şəki və s. etnotoponimləri daha çox işlənir.

3. Hidrotoponimlər: Bu tip toponimlərin tərkibində “bulaq, su, çeşmə, nohur, çay” komponentləri yer alır. Məsələn, Daşbulaq (Şəmkir), İlisu (Qax), Sulutəpə (Bakı), Kəhrizoba (Şəki), Qozlubulaq (Şəki), Çaykənd (Kəlbəcər), Qoşabulaq (Gədəbəy) və s.

4. Zootoponimlər. Heyvandarlıq tarixən Azərbaycan xalqının həyatında mühüm rol oynamışdır. Ona görə heyvandarlıqla bağlı ayrı-ayrı sözlərin iştirakı ilə bir çox coğrafi termin səciyyəli yaşayış məskənləri və yer adları əmələ gəlmişdir. Məsələn, Qazbölük (Balakən), Qarğalıq (Masallı), İlxıçı (Ağsu), Ördəkli (Zəngilan) və s. Dilimizdə zootoponimlər azlıq təşkil edir. Ev və çöl heyvanlarının, quş adlarının adları da toponim səciyyəli bir çox coğrafiya terminlərində öz əksini tapır. Məsələn, İnekboğan kəndi (Gədəbəy), Qaraqoyunlu kəndi (Kürdəmir), Atbulaq kəndi (Şirvan) və s.

5. Fitotoponimlər. Coğrafi termin səciyyəli tononomiyanın bu növündə coğrafi yer ən çox malik olduğu bitki növünün adı ilə adlanır. Toponim hansı bitkinin adını əks etdirirsə, həmin ərazidə bu bitki, əsasən çoxluq təşkil edir. Şam, qarağac, qızılağac, qaraçinar, söyüd, qovax, alma, qoz, şabalıd, badam, göyəm, zoğal, əncir, ərik, kimi ağac adları toponimlərdə əks olunur. Məsələn, Qoşağovax kəndi (Ağdaş), Qarağac kəndi (Bərdə), Göyəm kəndi (Zaqatala) və s. Darı, çovdar, kimi taxıl bitkilərinin adına da toponimlərdə rast gəlmək olur. Məsələn, Çovdar kəndi (Daşkəsən).

6. İctimai-siyasi xarakterli toponimlər. Bu tip toponimlər Sovet dönəmi ilə bağlıdır. Məsələn, Qırmızı qəsəbə(Quba), Yeni Həyat (Qusar), Təzəkənd(İsmayılı), Sovetabad//Şuraabad (Gədəbəy) və s.

7. Memuar xatirə toponimlər. Azərbaycan toponimləri içərisində tarixi şəxsiyyətlərin, görkəmli yazıçı, şair, inqilabçı, ictimai-siyasi xadimlərin adını daşıyan yer adları memuar-xatirə toponimlər adlanır. Bu qrup toponimlərin yaranması da Sovet dönəmi ilə bağlıdır: Sabirabad, Cəlilabad və s. Sovet dönəmində bir çox toponimlər var ki, onlar sosialist rejiminin ictimai xadimlərinin adını daşımışdır. Bu kimi toponimlərin adı müstəqillik illərində dəyişdirilmişdir. Məsələn, İliç rayonu, Jdanov rayonu və s.

8. Kosmotoponim. Toponimlərin bu növündə komponenti kimi kosmonimlərdən çox istifadə olunur. “Kosmonimlər antroponimlərə və etnonimlərə təsir edir” [11, s.236]. Məsələn, Şəfəq, Şəfəqli (Beyliqan, Yardımlı), Günəşli (Dəvəçi, Xaçmaz).

9. Təsviri toponimlər. Yaşayış məntəqəsinin, obyektinin müəyyən əlamətlə, təbii sərvətə əsasən adlandırılması bu tip toponimləri yaratmışdır. Məsələn, Altıağac (Abşeron), Bolludərə (Şəki), Qaladərəsi (Şamaxı), Qaratorpaq (Şəki), Bağçalı (Quba) və s.[2, 60].

Azərbaycan dilinin coğrafi terminologiyasında paralel toponimlərə də rast gəlinir. Paralel coğrafi adlar müəyyən köçürmələr, miqrasiyalar nəticəsində yaranmışdır. Müxtəlif ərazilərdə eynidilli əhalinin məskunlaşması da coğrafi termin səciyyəli paralel toponimlərin formalaşmasını şərtləndirmişdir. “Paralelliyin yaradıcısı xalq təfəkkürüdür. Onomastik vahidlərdə paralelliyin – keçidin sistemli araşdırılması ilkin xüsusi adın, o cümlədən leksik vahidin müəyyənləşdirilməsi, eyni zamanda dil tarixinin bu və ya digər problemlərinin öyrənilməsində əhəmiyyətlidir”[1, s.151]. Bəzən eyni coğrafi ayrı-ayrı coğrafi termin səciyyəli termin toponim, hidronim, oronim, həm də oykonimin adlandırılmasında iştirak edə bilər.

Nəticə: Coğrafi terminlərin dildə ən intensiv işlənən bir layını da toponimlər təşkil edir. Toponimlər yalnız sadəcə coğrafi termin deyil, onlar həm də tarix, dilçilik və coğrafiya vəhdətində öyrənilən bir anlayışlardır. Toponimlər, həmçinin siyasi əhəmiyyət daşıyan dil vahidləridir. Azərbaycan dilinin coğrafi terminologiyasında paralel toponimlərə də rast gəlinir. Paralel coğrafi adlar müəyyən köçürmələr, miqrasiyalar nəticəsində yaranmışdır. Müxtəlif ərazilərdə eynidilli əhalinin məskunlaşması da coğrafi termin səciyyəli paralel toponimlərin formalaşmasını şərtləndirmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Əsgərov, N. Ə. Adın tarixi, tarixin adı: paleotoponimlər: dərs vəsaiti /N.Əsgərov; elmi red. N.Xudiyev; rəyçilər. Ə.Tanrıverdi, N.Məmmədov, R.Eyvazova, K.Bəşirov; Azərb. Resp. Təhsil Nazirliyi ADPU. – Bakı: Elm və təhsil, 2010. – 279 s.
2. Qurbanov, A. M. Ümumi dilçilik. [3 cildə] –Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, c.1. –2004. –455 s.

3. Nəcəfzadə, M.A. Sintaktik üsulla yaranan genetik terminlər// АМЕА-nın Xəbərləri [biologiya və tibb elmləri], cild 68, №3, səh. 164-171, –2013.
4. Архангельский, Н.П. Среднеазиатские вопросы географической терминологии / Н.П. Архангельский . –Ташкент: – 1935.-с.
5. Боднарский, М. С. Словарь географических названий / М. С. Боднарский. –Москва: Изд. Государственное учебно-педагогическое издательство, -1954. -455 с.
6. Камалов, А. А. Очерки о башкирских географических терминах в топонимии: Опыт семасиологического и ареального исследования:/ автореферат доктора философии по филологии / автореферат доктора философии по филологии / Уфа, –1997
7. Мурзаев, Э. М. Словарь народных географических терминов / Э. М. Мурзаев. – Москва: Мысль, –1984. – 656 с.
8. Нурджанова Д.К. Казахская космонимия.// Этнография имен сборник. –Москва: Наука, –1971, с. 236
9. Галкина-Федерук Е. М. Современный русский язык. Лексика [курс лекции]/ Е. М. Галкина-Федерук. –Москва, –1954, –117с
10. Акуленко В.В. Интернациональные элементы в лексике и терминологии / В.В. Акуленко. – Харьков: Высшая школа, –1980. – 208с.
11. Попов А. И. Географические названия: Введение в топонимику / А. И. Попов . – Москва-Ленинград, – 1965. –181 с.

**Bakı Slavyan Universiteti*

Sevda Rustamova

GEOGRAPHICAL TERMS WITH TOPONYM

If we take into account that the terms of geography refer to different geographical concepts, it is clear that according to the diversity of geographical knowledge, the terms are also divided into different areas. We consider it appropriate to classify the terms included in the geographic terminological system of the Azerbaijani language according to the following parameters: toponym, oronym, hydronym, oikonyms, climate, atmosphere, biogeography, geographical terms related to mapping. Among them, toponyms are the most quantitatively and the most widely used among the general public. Toponomics as a field of science is a very valuable source about the history, ethnogenesis, language carriers of ancient clans, tribes and peoples. Migrations and ethnos types of contact are studied by this field of science. Toponyms are not only a geographical term, they are also a concept studied in the unity of history, linguistics and geography. Toponyms are also linguistic units with political significance.

Keywords: *toponym, geography, terms, language units, words.*

Севда Рустамова

ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕРМИНЫ С ТОПОНИМОМ

Если принять во внимание, что термины географии относятся к разным географическим понятиям, то становится ясно, что по разнообразию географических знаний термины также делятся на разные области. Считаем целесообразным классифицировать термины, входящие в географическую терминологическую систему азербайджанского языка, по следующим параметрам: топоним, ороним, гидроним, ойконим, климат, атмосфера, биogeография, географические термины, связанные с картированием.

AHTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

Среди них топонимы являются наиболее количественными и наиболее широко используемыми среди населения. Топономика как область науки является очень ценным источником по истории, этногенезу и языкам носителей древних родов, племен и народов. Этой отраслью науки изучаются миграции и типы контактов этносов. Топонимы являются не только географическим термином, но и понятием, изучаемым в единстве истории, языкознания и географии. Топонимы также являются языковыми единицами, имеющими политическое значение.

Ключевые слова: *топоним, география, термины, языковые единицы, слова.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Rzayev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 15.04.2023
Son variant 10.05.2023

FƏXRƏDDİN EYLAZOV *

TERMINLƏRİN TƏRCÜMƏ METODLARI

Bütün elm sahələrində vacib elmi-tədqiqat işlərindən biri terminlərin nizama salınmasıdır. Nizamlaşdırma prosesində anlayışlar təhlil olunur, sistemləşdirilir və normalaşdırılır. Terminin daxil olduğu sahənin daxili bölgüsü geniş olduqda terminlər bu sahədə funksional ixtisaslaşmış anlayışları ifadə edir. Bu halda yaxın anlayışların müxtəlif terminlərlə adlandırılması tələb olunur. Yaxın anlayışları bildirən terminlərin qarışdırılması, onlardan birinin digərinin əvəzinə istifadə edilməsi baş verir. Terminləri dəqiq istifadə etmək məqsədilə ümumi mənanın funksional ixtisaslaşmasını öyrənmək yaxın terminlərin sinonim sırasını qurmaq və onların real tətbiq sahəsini (peşə uzusu) tapmaq lazım gəlir. Terminin real funksionallıq sferası sahəyə aid mənbələr əsasında müəyyənləşdirilir. Terminoloji sistemdə dubletlər alınma terminlərin iştirakı ilə formalaşır. Fasiləsiz təhsil sistemində semantik baxımdan yaxın anlayışları bildirən terminlərə çox təsadüf edilir. Belə terminlərin bir qismi ümumi mənanın sahədaxili funksional ixtisaslaşması üzrə fərqlənir.

Terminlər elmi-texniki tərəqqi prosesində yaranır. Bu tərəqqi ilə bağlı dilin lüğət fondundakı terminlərin sayı müntəzəm artır. Anlayış bildirən hər hansı bir söz elm sahəsində predmetin, hadisənin, gerçəkliyin elmi təsvirindən keçərək xüsusiləşməsi yolu ilə terminləşir. Yeni termin təkcə bu və ya digər elm sahəsinin xüsusi leksik vahidi deyil, həm də sahənin əsaslarını, cəmiyyətin sosial-ictimai fəaliyyətini dildə əks etdirən leksik qatıdır.

Terminlərinin öyrənilməsində struktur-semantik təhlillə yanaşı əksər hallarda müqayisəli metoddan da istifadə edilir. Müxtəlif sistemli dillərin leksik sistemi və məna strukturları arasında olan fərqləri araşdırmaq üçün müxtəlif metodlara ehtiyac yaranır.

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

Müasir cəmiyyətdə insan həyatının bütün sahələrində informasiya həcmının kəskin artımı və bu artımın durmadan yüksəlməsi terminologiyanın zənginləşməsinə təkan verir. Cəmiyyət üzvlərinin aldıkları informasiyanın çoxalması sürətlənən və genişlənən kommunikativ proseslə müşayiət olunur. Əgər əvvəlki dövrlərdə elmlərin diferensiasiyası meyilləri güclü olmuşdursa, indi elmlərin inteqrasiyası daha böyük vüsət almışdır. Hazırda cəmiyyət həyatının bütün sahələrində, o cümlədən elm və texnikada problemlərin həllinə çoxaspektli şəkildə və kompleks formada yanaşılır. İnformasiya cəmiyyətində müxtəlif kommunikasiya vasitələrinin olmasına baxmayaraq, yenə də ünsiyyətdə dil başlıca rol oynayır. Dil elmin inkişaf etməsində və ötürülməsində aparıcı mövqeyini saxlayır. Belə şəraitdə terminoloji vahidlərin sosial funksiyası genişlənir.

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 trans-terminləşməsi elmi dilə təsir göstərir. Müasir dövrdə elmlərin yeniləşməsi və elmi biliklərin inteqrasiyası sahədaxili axtarıqların qismən sahələrarası axtarıqlara çevrilməsini gerçəkləşdirir. Bu meyil müasir elmlərdə yeni tədqiqat istiqamətlərinin yaranması ilə nəticələnir və ya bir-biri ilə əlaqəsi olan elmlərin terminlərinin müştərək işlənməsinə əsas verir. Yeni elmi istiqamətlərdə yaxınlıq, müştərəklik informasiya cəmiyyətində terminlərin istifadə sahələrinin sərhədlərini genişləndirir. Elmi dilin funksional vahidi termdir. 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 [9,s.32].

Bütün elm sahələrində vacib elmi-tədqiqat işlərindən biri terminlərin nizama salınmasıdır. Nizamlaşdırma prosesində anlayışlar təhlil olunur, sistemləşdirilir və normalaşdırılır. Terminin daxil olduğu

sahənin daxili bölgüsü geniş olduqda terminlər bu sahədə funksional ixtisaslaşmış anlayışları ifadə edir. Bu halda yaxın anlayışların müxtəlif terminlərlə adlandırılması tələb olunur. Yaxın anlayışları bildirən terminlərin qarışdırılması, onlardan birinin digərinin əvəzinə istifadə edilməsi baş verir. Terminləri dəqiq istifadə etmək məqsədilə ümumi mənənin funksional ixtisaslaşmasını öyrənmək yaxın terminlərin sinonim sırasını qurmaq və onların real tətbiq sahəsini (peşə uzusu) tapmaq lazım gəlir. Terminin real funksionallıq sferası sahəyə aid mənbələr əsasında müəyyənləşdirilir. Terminoloji sistemdə dubletlər alınma terminlərin iştirakı ilə formalaşır. Fasiləsiz təhsil sistemində semantik baxımdan yaxın anlayışları bildirən terminlərə çox təsadüf edilir. Belə terminlərin bir qismi ümumi mənənin sahədaxili funksional ixtisaslaşması üzrə fərqlənir.

Elmi-texniki tərəqqi prosesi müxtəlif elmlərə məxsus terminlərin ayrı-ayrı dillərdə eyni şəkildə işlənməsini gerçəkləşdirir. Eyni zamanda terminologiyada unifikasiyanın aparılması da terminlərin müxtəlif dillərdə eyni şəkildə istifadə edilməsinə təkan verir. Müasir dövrdə ictimai-siyasi terminlərdən istifadə olunmasında da eyni cəhət müşahidə olunur, ingilis dilinin beynəlxalq miqyasda ümumi ünsiyyət vasitəsi kimi tətbiqi isə bu dildə XX əsrdən başlayaraq yaranan yeni sözlərin dünyanın müxtəlif dillərinə keçməsinə şərait yaradır. Qeyd edək ki, yeni sözlər də daha çox terminləri əhatə edir. Terminin məzmun strukturuna aşağıdakı təşkeledicilər daxil olur: semantika, motivləşmə, siqnikativ mənə. Terminin məzmun strukturundan bəhs edərkən terminini mənə və mahiyyəti nəzərə alınmalıdır. B.N.Qolovinin fikrinə görə, sözün mənası anlayışın əsasını və onun yaranma üsulunu təşkil edir. Sözün mənası anlayışın yaranıb mövcud olduğu çərçivədə onun mənə fərqləndirici formasıdır [4,s.42].

Terminlər müəyyən sahəyə aid xüsusi anlayışları bildirən söz və söz birləşmələridir. Terminologiyada termin və terminoloji birləşmələr bir-birindən ayrılır [2,s.38]. Hər bir termin tərif və ya definisiya vasitəsilə anlayışın təyini və aydınlaşdırılmasının nəticəsidir. F. de Sössürün irəli sürdüyü prizmadan baxılırsa, “termin dil işarəsidir”. Başqa sözlə desək, adlandırılanı və adlandırılanı olan dil vahididir. Terminin başqa dil işarələrindən fərqi onun semantik ekstensiyasının adlandırılanla müqayisədə adlandırılandan daha əvvəl təyin olunmasındadır [7,s.46]. Bu və ya digər dil formasının nəyi ifadə etməsini bilmədən anlayışın dərk olunması mümkündür. Anlayış terminindən əvvəl gəlir. Terminin başqa səcyyəvi cəhəti ondadır ki, onun adlandırdığı digər adlandırılanlar sırasında definisiya alır. Digər adlandırılanlarla yeni adlandırılan eyni sahəyə aid olurlar. Başqa sözlə desək, təcrid olunmuş şəkildə termin yoxdur. Termin həmişə semantik tərkib hissəsidir. Bu semantik tam elm, praktik fəaliyyət, mexanika və s. ola bilər [8,s.95].

Ekologiya terminlərinin öyrənilməsində struktur-semantik təhlillə yanaşı əksər hallarda müqayisəli metoddan da istifadə edilir. Müxtəlif sistemli dillərin leksik sistemi və mənə strukturları arasında olan fərqləri araşdırmaq üçün müxtəlif metodlara ehtiyac yaranır [6,s.201].

Terminoloji leksikadan söz açdıqda qeyd etmək lazımdır ki, dillərin leksik sisteminin çox hissəsini bu terminlər təşkil edir. Elmi mühitin sürətlə dəyişməsi insanların həyatında bu terminlərin geniş inkişafına şərait yaradır [7,s.48]. Terminoloji bilik müasir zamanda müxtəlif peşə adamlarına lazımdır. Ekologiya elmi özlüyündə sürətlə inkişaf edən elmlər sırasına aiddir. Bəzən elmi ədəbiyyatda işlənən ekologiya terminlərinin hələ də lüğətlərdə qeyd olunmaması hallarına da rast gəlmək olur. Müxtəlif sistemli dillərdə ekologiya terminlərinin fərqli ifadə tərzləri onların müqayisə yolu ilə öyrənilməsinə zəruri edir. Hələ vaxtı ilə görkəmli dilçi İ.A.Boduen De Kurtene qeyd edirdi ki, “bütün elmlərdə zəruri əməliyyatlardan biri müqayisədir bütövlükdə təfəkkür ona əsaslanır” [1,s.51].

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif sistemli dillərin müqayisəsi ilə məşğul olan elm dilçilik sistemə gec gəlsə də konstruktiv linqvistika leksik-semantika və semantik qanunauyğunluqlar sahəsində xeyli irəliləmişdir. Sözün müstəqil mənası ilə onun çalarları arasındakı fərq özünü ekoloji terminlərdə də göstərir. Dilçilik ədəbiyyatından məlumdur ki, sözlər və terminlər leksikologiyada dilin müstəqil vahidləri kimi araşdırılır. Deməli lüğət tərkibi konkret və ümumiləşmiş formada araşdırılır [3,s.55]. Ayrıılıqda götürülmüş hər bir termin mənə kompleksinin ifadəçisi kimi çıxış edir. Beləki ekologiyanın müxtəlif sahələri ilə əlaqədar yaranan terminlərin də leksik sistemin zənginləşməsində elmi və qrammatik əhəmiyyəti vardır. Terminlərin müqayisəli şəkildə öyrənilməsinə zəruri edən şərtlərdən biri də onlar arasında mənə yaxınlığı və oxşarlığın olmasıdır. Tarixi faktlar göstərir ki, Azərbaycan dilində

olduğu kimi Fars dilində də terminologiya özünəməxsus və zəngin bir inkişaf yolu keçmişdir. Fars dilində terminlərinin yaranma və formalaşma tarixi bəzi hallarda bəşəriyyətin ilkin inkişaf dövrlərinə gedib çıxır. Müqayisə zamanı terminlər arasında mövcud olan oxşar və fərqli cəhətlər aşkarlanır. Bu xüsusiyyətlər əsasən xalqların milli təfək-kürünün və həyat tərzinin nəticəsi kimi aydınlaşır. Hər iki dildə oxşar və fərqli cəhətlərin araşdırılması üçün adətən müqayisə metodundan istifadə edilir. Fars və Azərbaycan dillərində terminlərini müqayisə etdikdə aydın olur ki, onların mənaları bəzən qismən də olsa uyğunlaşır. Əksər hallarda isə anlayış və məna cəhətdən çox fərqlidir [5,s.186].

Hər bir dilin leksikonunu təşkil edən müxtəlif söz qrupları, leksik laylar tədricən yaranmamışdır. Təbii olaraq müəyyən sahələrə aid yaranmış ilkin sadə sözlərdən sonralar yeni yeni dil vahidləri təşəkkül tapmış və sonradan sistemləşmişdir [4,s.106]. Qeyd etmək lazımdır ki, Fars dilində olduğu kimi strukturca sadə olan terminləri bu sistemdə yeni-yeni terminlərin əmələ gəlməsində yaxından iştirak edir.

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

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

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

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

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

Bitki və heyvan adlarını bildiren beynəlmiləlizmlər: Bambus – alm., bambuk – azərb., bamboo – ing., bambou – fr., бамбук – rus., وبماب - fars və s.

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

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

Ticari-iqtisadi terminlər: Netto – alm., netto – azərb., netto – ing., нетто – rus., وتتن - fars və s.

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

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

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

İctimai-siyasi terminlər: Parlament – alm., parlament – azərb., parliament – ing., parlement – fr., парламент – rus. ناملرپ - fars və s.

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

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

Ekologiya terminləri: --تعارز -yer kürrəsi, quru sahə; --ساش نىمز -torpaqşü-naslıq, əkinçilik; --سۇ hüceyrəsi, təsirsizlik, ətraf mühiti; --ساش موب -ekologiya; --ساش موب -eko-log; --كاخ -torpaq, yer; --كاش -torpağın quruması, külə dönməsi.

Ekologiya terminologiyasının təşəkkül tapmasında əsas mənbələrdən biri ekologiyanın bir elm kimi formalaşması və şaxələnməsi olsa da, digər elm sahələrinin də təsiri az olmamışdır [5,s.99]. Təbiətdə baş verən qlobal və regional dəyişikliklər müxtəlif elm sahəsində çalışan alimlərin də diqqətini həmişə cəlb etmişdir. Beləki, hələ XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində ekoloji problemlərin insan həyatına törətdiyi təhlükəni görən alimlər, təbiətşünaslar (V.V.Dokuçayev, V.İ.Vernadski sonralar N.N.Moiseyev, A.A.Yablokov, A.N.Yanşin və.s. yanaşı ictimaiyyətsünaslar əvvəllər V.V.Solovyov, N.Y.Daniyelevski, XX əsrin sonunda O.S.Kolbasov, O.M.Roy, A.D.Ursul, N.M.Məmmədov, A.M.Şükürov və başqaları) təbiətdə baş verən problemlərin tədqiqi və analizi ilə məşğul olmuşlar. Həmin

dövrərdə insanlar artıq hiss edirdilər ki, yaşadıkları mühitdə təbiətlə onların arasında aglasıgmaz fəlakətli hadisələrin sayı getdikcə artır. Səmada, yerin təkində, suda, havada baş verən kataklizmlər insanların həyat tərzini çətinləşdirirdi. Təbiətdə baş verən hadisələr insanların şüurunun da dəyişməsinə səbəb olmuşdur [7,s.53]. Demək təbiət qanunları ictimai qanunauyğunluqlarla harmoniya təşkil etmişdir. İnsanlar artıq əmin olmuşdular ki, ətraf mühitin qorunmasında, ekoloji tarazlığın saxlanılmasında ekologiya elminin əhəmiyyəti getdikcə artırdı. Ekologiya elminin coğrafiya, botanika, aqrokimya və torpaqşünaslıq kimi elm sahələrində baş verən hadisələri bir birindən ayırd etmək üçün sözə, söz birləşmələrinə və terminlərin yaranmasına ehtiyac duyulurdu. Hələ vaxtilə ulu təbib və mütəfəkkir Əbu Əli ibn Sina yazırdı ki, təmiz hava bir çox xəstəliklərin ən yaxşı dərmanıdır və hər bir məlhəmdən çox- çox üstündür, atmosferi qorumaq insanların müqəddəs bor-cudur [3,s.209]. Bioloji sistemin quruluşunu və fəaliyyətinin tədqiqi ekologiyanın elm kimi inkişafında böyük və əhəmiyyətli rol oynamışdır. Ekoloji terminlərin qarşılıqlı müqayisəsi və onların yaranma metodlarının öyrənilməsi ekoloji terminlər sistemini formalaşdıran əsas məsələdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev Ə. "Kitabi-Dədə Qorqud" da işlənən terminlər. Azərbaycan filologiya məsələləri. Bakı: "Elm", 1984, 264 s.
2. Qurbanova K.A. Antroponimiyanın nəzəri məsələlərinə dair. Bakı: "Elm", 2001, 136 s.
3. Бодуен Де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию . ТЛМ 1963, с. 51-57
4. Головин Б.Н. Введение в языкознание. Москва: Высшая школа, 1977, 311.
5. Гринев С.В. Введение в терминоведение. Москва: Лицей, 1993, 309 с.
6. Лейчик В.М. терминоведение: предмет, методы, структура. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007, 256 с.
7. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология//Вопросы терминология. Москва: Изд-во АН СССР, 1961.-С.46-54
8. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории. Москва: Наука, 1989, 246 с. с. 130
9. Даниленко В.П. Русская терминология: Опыт лингвистического описания. Москва, 1977

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

Fakhraddin Eylazov

METHODS OF TRANSLATION TERMS

One of the important research works in all fields of science is the regulation of terms. In the process of regulation, concepts are analyzed, systematized and normalized. When the internal division of the field in which the term is included is wide, the terms express functional concepts in this field. . In this case, it is necessary to name similar concepts in different terms. Terms denoting similar concepts are got wrong and one of them is used instead of the other. In order to use the terms accurately, it is necessary to study the functional specialization of the general meaning, to build a series of synonyms of close terms and to find their real field of application. The sphere of real functionality of the term is determined on the basis of field sources. In the terminological system, doublets are formed with the participation of borrowed terms. In the education system, there are many terms that express semantically similar concepts. Some of these terms differ in the functional specialization of the general meaning within the field.

The terms appear in the process of scientific and technical progress. The number of terms in the vocabulary related to this progress is regularly increasing. Any word that expresses a concept become a term in the field of science by specializing through the scientific conception of an object, event, or reality. The new term is not only a special lexical unit of this or that field of science, but also a lexical layer that reflects the foundations of the field, the social activity of society.

In addition to structural-semantic analysis, a comparative method is often used in the study of ecological terms. Different methods are needed to study the differences between the lexical systems and semantic structures of different systems of languages.

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

Фахрадин Эйлазов

МЕТОДЫ ПЕРЕВОДА ТЕРМИНОВ

Одной из важных научно-исследовательских работ во всех областях науки является упорядочение терминов. В процессе упорядочения понятия анализируются, систематизируются и нормализуются. Когда внутреннее деление области, в которую входит термин, обширно, термины обозначают функциональные специализированные понятия в этой области. В этом случае требуется называть близкие понятия разными терминами. Происходит смешение терминов, обозначающих близкие понятия, использование одного из них вместо другого. Чтобы правильно использовать термины, необходимо изучить функциональную специализацию общего значения, построить ряд синонимов близких терминов и найти их реальную область применения. Реальная функциональность термина определяется на основе источников, связанных с данной областью. В терминологической системе дублиеты образуются при наличии заимствованных терминов. В системе непрерывного образования много совпадений терминов, обозначающих близкие по смыслу понятия. Некоторые из таких терминов отличаются внутриотраслевой функциональной специализацией общего значения.

Термины возникают в процессе научно-технического прогресса. В связи с этим прогрессом количество терминов в словарном фонде языка регулярно увеличивается. Любое слово, обозначающее понятие, терминируется в области науки путем его конкретизации путем перехода к научному представлению о предмете, явлении, действительности.

Новый термин-это не только особая лексическая единица той или иной отрасли науки, но и лексический пласт, отражающий в языке основы отрасли, социально-общественной деятельности общества.

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

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Rzayev tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 18.04.2023
Son variant 17.05.2023**

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 792.03

ƏLİ QƏHRƏMANOV*

NAXÇIVAN TEATRİNİN SƏHNƏSİNDƏ CAVID DRAMATURGIYASI

*“Hüseyn Cavidin bədii irsi xalqımızın milli sərvətidir.
Bu irsi qorumaq hər bir azərbaycanlının müqəddəs
amalına çevrilməlidir”.*

Ümummillî lideri Heydər Əliyev

Məqalədə dahi Azərbaycan dramaturqu Hüseyn Cavidin Naxçıvan teatrında tamaşaya qoyulan əsərlərindən bəhs olunur. Dramaturqun əsərlərinin tamaşaları xronoloji ardıcılıqla tədqiq olmuş və həmin tamaşaların teatrın rejissor, rəssam və aktyorların püxtələşməsinə müsbət təsiri vurğulanmışdır. Eyni zamanda Naxçıvan teatrının ikinci səhnəsi olan Cavid Poeziya Teatrında dramaturqun “Ana”, “Azər”, “Uçurum” əsərlərinin tamaşaları da məqalədə öz əksini tapmışdır. Həmçinin müstəqillik illərində Hüseyn Cavidin tarixi pyeslərinin – “Topal Teymur”, “İblis”, “Səyavuş”, “Knyaz”ın uğurlu səhnə taleyindən məqalədə ətraflı bəhs olunur. Məqalə arxiv sənədləri və dövrü mətbuat materialları əsasında hazırlanmış, yeni elmi nəticələr əldə edilmişdir.

Açar sözlər: *Hüseyn Cavid, Naxçıvan teatri, rejissor, rəssam, bəstəkar, aktyor, pyes, tamaşa.*

Dahi söz ustadı Hüseyn Cavid milli dramaturgiyamıza “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Xəyyam”, “Səyavuş”, “Knyaz”, “Ana”... kimi həmişəyaşar incilər bəxş etməklə Azərbaycan ədəbiyyatını zənginləşdirmişdir. Ədibin yaradıcılığının özülünü təşkil edən dərin mündəricə, fəlsəfi ideya, güclü dramatism milli teatrımızın təşəkkül tapmasında və inkişaf etməsində əvəzedilməz rol oynamışdır. Cavidin Milli Azərbaycan Teatrını təsəvvür etmək mümkün deyildir. Hüseyn Cavidin sənət inciləri uzun illərdir ki, teatrlarımızın repertuarlarının bəzəyi olmuşdur. Bu da bir həqiqətdir ki, teatrlarımızın inkişafında, rejissor və aktyorların formalaşmasında, onların teatr sənətinin uca zirvələrinin fəth etməsində Cavid dramaturgiyası misilsiz rol oynamışdır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev Hüseyn Cavidin misilsiz, çoxşaxəli yaradıcılığını yüksək qiymətləndirərək demişdir: *“Hüseyn Cavid dərin fəlsəfi-estetik məzmunu malik yaradıcılığı ilə ədəbiyyatımızda yeni bir mərhələnin başlanğıcını qoymuşdur. Sənətkarın dünya romantizm zəminində bəşəriyyətin mənəvi həyatı ilə bağlı axtarışlarının ifadəsi olan lirik əsərləri, mənzum faciə və tarixi dramları qiymətli söz inciləri kimi xalqımızın zəngin bədii fikir xəzinəsində layiqli yer tutur. Ölkəmizdə teatr mədəniyyətinin yüksək nailiyyətlər qazanmasında Cavid dramaturgiyası muhum rol oynamışdır”.*

Cavid gənclik illərindən teatra, sənətə xüsusi məhəbbət bəsləmişdir. O, həmişə teatrla yaxın olmuşdur. Əlirza Rəsizadə 1913-cü ildə yazırdı: “İyul ayının 19-da Xan Naxçıvanski (Böyükxan Naxçıvanski – Ə.Q.) nəzarəti altında Rəşid bəy Əfəndiyevin “Qonşu qonşu olsa, kor qız ərə gedər” komediyası oynandı. Teatrda tamaşaçı əlindən tərپənmək olmurdu. Rollarda Xoca Kəspər – Ələkbər Namazov, Qaçay bəy – Rzaqulu Təhmasibbəyov (Rza Təhmasib – Ə.Q.), Mələk xala – Qurbanəli Abbasov, Cici xanım – Süleyman Süleymanov və başqaları oynadılar... Rəşid bəyin bu əsəri nəhayət dərəcədə ruhlu idi. Bu xüsusda kimsənin sözü yox, belə ki, Hüseyn Cavid əfəndi və müəllim əfəndilərdən Cəmil Mirzəyev cənabları çox bəyəndilər” [13].

Hüseyn Cavidin əsərləri 1920-ci ildən başlayaraq Azərbaycan teatrlarında tamaşaya qoyulur. Cavidin “İblis” əsərindən bir hissə Naxçıvan teatrının səhnəsində 1923-cü Həsən Səfərlinin benofisi günündə tamaşaya qoyulur. Həmin il Azərbaycanın böyük səhnə ustaları Abbas Mirzə Şərifzadə, Mərziyə Davudova, Panfila Tanailidi və İsmət xanım Naxçıvana gəlir. Naxçıvan ziyalıları onların gəlişini səmimiyyətlə qarşılayır. Onların iştirakı ilə burada ilk dəfə olaraq Cavidin “Şeyx Sənan” əsəri yerli aktyorların iştirakı ilə oynanılır. Abbas Mirzə və Mərziyə xanımın böyük məhərrətlə ifa etdikləri Şeyx Sənan və Xumar rolları tamaşaçıları valeh edir. Mahir səhnə ustalarının yerli aktyorlarla birlikdə oynadıqları tamaşalar teatrının artistləri üçün yaradıcılıq məktəbi idi. Qulam Məmmədli həmin tamaşa haqqında yazır: “...bilet kassasının qabağında böyük qələbəlik müşahidə olunurdu və teatr maraqlısı o qədər idi ki, iki saat zərfində bilet qurtardı və çox adam biletsiz qaldı...” [8, s. 118]. Axırncı tamaşada Naxçıvan Vilayət İcraiyyə Komitəsi tərəfindən Abbas Mirzəyə qızıl qol saati, Mərziyə, İsmət və Tanailidi xanımlara kostyumluq parça hədiyyə olunur [18, v. 47].

Naxçıvan teatrının bədii rəhbəri Kazım Ziyaanın quruluşunda H.Cavidin “Şeyda” dramı 1924-cü ildə tamaşaya qoyulur. Tamaşada Həsən Səfərov – Şeyda, Əli Xəlilov – Məcid əfəndi, Kazım Ziya – Qara Musa rollarında çıxış edirdilər. Xalq artisti Səməd Mövləvi xatirələrində yazırdı: “...doğrudur Kazım Ziya Naxçıvan

teatrında cəmi bir mövsüm işlədi. Lakin teatrın gələcək inkişafı üçün yeni cığır açdı. Aktyor yaradıcılığının inkişafına da böyük təsir göstərdi” [10, s. 243].

Sovetləşmənin ilk illərində Azərbaycanın görkəmli artistləri ilə yanaşı Gürcüstan Türk (Azərbaycan) Teatrının artistləri də Naxçıvanda olurlar. “Şərq qapısı” qəzeti yazırdı: “1926-cı ilin mart ayının 13-də Gürcüstan Türk Teatrosunun rejissoru İbrahim İsfəhanlı Naxçıvana gəlir. O, yerli aktyorların iştirakı ilə mart ayının 19-da görkəmli şair H.Cavidin “İblis” əsərini tamaşaya qoyur... İsfəhanlı İblis rolunda çox gözəl və məharətli görünürdü. Azərbaycan səhnələrinin əksəriyyəti İsfəhanlı kimi müqəddir aktyorlara sahib ikən əfsus ki, əhəmiyyətə böyük olan Naxçıvan səhnəsi bu cəhətdən yoxsuldur... İsfəhanlı Naxçıvanda 9 gün qalmaqla iki dəfə “İblis”i və “Aydın”ı tamaşaya qoydu. Mərkəzdə çalışan böyük aktyorların İsfəhanlı kimi bizi yad etmələrini arzu edirik” [14].

A.M.Şərifzadə 1926-cı ildə yenidən Naxçıvana gəlir və H.Cavidin “İblis” pyesini tamaşaya qoyur [17]. Tamaşa haqqında Seyid Səbri yazır: “May ayının 27-də Naxçıvan Dram Teatrında Bakı dram dəstəsi tərəfindən H.Cavidin “İblis” pyesi tamaşaya qoyuldu. Səhnəmizin qocaman qəhrəmanı Abbas Mirzə İblis rolunu ifa edirdi. A.Mirzə öz rolunu bütün varlığı ilə canlandırır, tamaşaçıların ruhunu özünə cəlb etmişdi” [15]. Həmin tamaşa haqqında Naxçıvanlı adlı bir müxbir isə yazırdı: “...Həmin truppanın başında duran yoldaş Tuqanov, Abbas Mirzə və qeyri yoldaşlara səmimi təşəkkürümüzü yetirməklə bərabər, Naxçıvan səhnəsini yaddan çıxarmamalarını tövsiyə edirəm” [9, s. 218]. A.Mirzə 1930-cu ildə yenidən Naxçıvanda olduğu müddətdə H.Cavidin “Şeyx Sənan”, C.Cabbarlının “Aydın”, “Sevil” pyeslərini tamaşaya qoyur və hər çıxışı böyük alışıqlarla qarşılanır.

1929-1931-ci illərdə “Şeyx Sənan” Naxçıvan səhnəsində uğurla tamaşaya qoyulması haqqında “Şərq qapısı” qəzeti yazırdı: “Şeyx Sənan” tamaşasının quruluşçu rejissoru Səməd Mövləvi eyni zamanda Şeyx Sənan rolunu məharətlə yaradır. Tamaşada Xədicə Qazıyeva – Xumar, Mirhəsən Mirişli – Platon, Rza İsfəndiyarlı – Şeyx Kəbir, Əli Xəlilov – Serqo və İsa Musayevin – Dərviş rollarındakı uğurlu çıxışları diqqətlə izlənməmişdir” [16].

S.Mövləvi Naxçıvan teatrında tamaşaya qoyulan bir çox əsərlərin həm rejissoru, həm də baş rolların mahir ifaçılarından olmuşdur. O, xatirəsində yazırdı: “...1936-cı ildə Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” əsəri yenidən repertuara daxil edildi. Tamaşanın quruluşunu vermək mənə tapşırılmışdı. Çoxdan bəri repertuardan kənar qalan bu əsər yeni quruluşda göstərildi və tamaşaçılar tərəfindən səmimiyyətlə qarşılandı” [10, s. 250-251].

“Şeyx Sənan” əsəri teatrlarımızın həyatında xüsusi mərhələ təşkil edir. Məlum səbəblərdən uzun müddətli fasilədən sonra 1957-ci ilin mart ayının 11-də Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının rejissoru Ələsgər Şərifovun quruluşunda “Şeyx Sənan” əsəri Naxçıvan teatrında tamaşaya qoyuldu. Bu əsərin tamaşası muxtar respublikanın mədəni həyatında əlamətdar hadisə oldu. Tamaşaçılar uzun illərin fasiləsindən sonra yenidən Cavid əsərləri ilə görüşə gəldilər. “Tamaşanın quruluşçu rejissoru Ələsgər Şərifov, rəssamı Məmməd Qasimov, bəstəkarı isə Fikrət Əmirov idi. Tamaşada qüvvətli aktyor ansamblı iştirak edirdi. Şeyx Sənan – İsa Musayev və İbrahim Həməzəyev, Xumar – Zəroş Həməzəyeva, Şeyx Kəbir – Səməd Mövləvi, Zəhra – Roza Cəfərxanova, keşiş – Əyyub Abbasov, Platon – Mirhəsən Mirişli, Şeyx Sədra – Əkbər Qardaşbəyov, Şeyx Hadi – Yusif Haqverdiyev, Nina – Xədicə Qazıyeva və Tamara Məmmədova, Serqo – Əyyub Haqverdiyev, Dəli Dərviş – Rza İsfəndiyarlı və Məmməd Quliyev, Şeyx Mərvan – Kazım Hüseynov, Şeyx Abuzər – Mirzə Ələkbərov, Əzra – Rakizə Məmmədova, Simon – Əli Əliyev, Anton – Əyyub Məmmədov oynamışlar” [2, s. 49-50]. 1958-ci ildə isə Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqının Naxçıvanda plenumu keçilərkən plenum iştirakçıları “Şeyx Sənan” faciəsinin tamaşasına baxırlar”.

1962-ci ildə Naxçıvan Vilayət Partiya Komitəsinin 18 iyul tarixli, 25/7 №-li qərarı ilə H.Cavidin anadan olmasının 80 illik yubileyi qeyd edilir. Yubiley günündə İ.Həməzəyevin quruluşunda böyük ustadın “Şeyx Sənan” əsəri tamaşaya qoyulur [19, v. 8]. 1962-1965-ci illərdə teatrın repertuarında “Səyavuş” əsəri də daxil edilir. Həmin ilin iyun ayında Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrının yaradıcı kollektivi – A.S.Gəraybəyli, H.Qurbanova, A.Qurbanov, A.H.Cavadov, İ.Osmanlı, L.Bədərbəyli, S.Bəsirzadə, H.Turabov, Ə.Ağayev, H.M.Qafqazlı, M.Novruzova, Q.Həqqi, H.Salayev Naxçıvana qastpola gəlirlər. Onlar M.İbrahimovun “Kəndçi qızı”, Ş.Qurbanovun “Əcəb işə düşdük” pyesləri ilə yanaşı H.Cavidin “Səyavuş” əsərini də tamaşaya qoyurlar.

1968-1970-ci illərdə dramaturqun “Xəyyam”, “Knyaz” əsərləri teatrın repertuarına daxil edilir.

Görkəmli dramaturqun “Şeyda” əsəri Naxçıvan teatrında 1981-ci ilin may ayının 20-də tamaşaya qoyulur [20, v. 17]. Quruluşçu rejissor Baxşı Qələndərli (rəssam Məmməd Qasimov) əsərin bədii dəyərini, emosional təsir qüvvəsini diqqət mərkəzində saxlayaraq, pyesdə qarşıya qoyulan məqsədi müasir üslubda tamaşaçılara təqdim edir. “Tamaşada rəssam, bəstəkar, rejissor, aktyor işi üzvü bir vəhdət təşkil edirdi” [6, s. 360].

Cavid yaradıcılığına diqqət Ümummillə lider Heydər Əliyevin ilk dəfə hakimiyyətə gəlişindən (1969) sonra geniş vüsət aldı. Görkəmli dramaturqun anadan olmasının 100 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında Azərbaycan KP MK 1982-ci ilin iyul ayının 21-də qərar verdi. Dahi öndərin göstərişi ilə 1982-ci ilin noyabr ayının 2-də şairin nəşi Uzaq Sibirdən gətirildi və noyabrın 3-də vətəninə dəfn olundu. Qərara uyğun olaraq Azərbaycanın bütün bölgələrində yubiley tədbirləri keçirildi. “Yubiley münasibətilə rejissor Vəli Babayevin quruluşunda (rəssam Mircəlil Seyidov, bəstəkar Fikrət Əmirov) hazırlanan “Şeyx Sənan” tamaşası 1982-ci

ilin aprel ayının 24-də uğurla tamaşaya qoyuldu” [6, s. 582]. Tamaşada Əkbər Qardaşbəyov Şeyx Sənanın mənəvi ucılığı özünəməxsus tərzdə ifa edir, Zemfira Əliyevanın məharətlə yaratdığı Xumar öz lirik ifası ilə cavidsevərlərin diqqətini çəkir. Yubileyi ilində “Şeyda” əsərinin tamaşası da göstərildi.

Azərbaycan KPMK-nin verdiyi qərarda Naxçıvan teatrının nəzdində Cavid Poeziya Teatrının yaradılması da göstərilmişdi. 1982-ci ilin noyabr ayının 6-da Cavid Poeziya Teatrının təntənəli açılışı oldu. “V.Əsədovun quruluşunda (rəssam M.Qasimov, bəstəkar R.Mirişli) K.Ağayevanın “Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir” tamaşası göstərildi” [11]. Quruluşçu rejissor meydan teatr üslubundan istifadə edərək, Cavid dramaturgiyasının romantik pafosunu və estetik qayəsini sənətsevərlərə layiqincə təqdim edir. “Bəstəkar Ramiz Mirişli tamaşaya yazdığı musiqidə Cavid dünyasının xoş məramı, gözəllik və ülvyyəti müasir üslubda səciyyələndirmişdi. Tamaşada maraqlı aktyor ansambılı iştirak edirdi. Tamaşanın mərkəzində Cavid obrazı dayanırdı. Quruluşçu rejissor eyni zamanda Cavidin obrazını yaradırdı. Bütün hadisələri, gərgin mübarizə anlarını diqqətlə izləyən Cavid – Vaqif Əsədov bu dinamik axarda gah sevinir, gah da qəmclənirdi. Tamaşada Zemfira Əliyeva, Aydın Şahsuvarov, Yasəmən Ramazanova, Həsən Ağasoy və Rövşən Hüseynovun yaratdıqları müxtəlif xarakterli obrazlar emosional və ifadəli oyunları ilə güclü təsir bağışlayırdı” [12, s. 23]. Tamaşaya dahi şəxsiyyət Heydər Əliyev də baxmış və bəyənmişdi.

Naxçıvan teatrının ikinci səhnəsi olan Cavid Poeziya Teatrının səhnəsində Əliqismət Lalayev “Ana” pyesini real yozumda, yeni forma axtarırları ilə Cavid dünyasının hiss və həyəcanlarını, acı fəryadlarını səciyyələndirərək yaddaqalan tamaşa ərsəyə gətirilmişdi. Tamaşa 1983-cü ilin 29 sentyabrında Cavid Poeziya Teatrında Cavidsevərlərə təqdim edildi. Teatrşünas Cabir Səfərov tamaşa haqqında yazır: “Əsəre rejissor Ə.Lalayev quruluş vermişdir; o, forma və moda orijinallığı ardınca qaçmamış, əksinə, səhnədə sərt həyat həqiqətini, əsərdəki iki zidd qüvvə – qanlı faciə törədən, İsməti nakam qoyan Murad və onunla üz-üzə dayanan xeyrxahlıq rəmzi Səlima ana arasındakı mübarizəni bədii inandırıcılıqla əks etdirmişdir” [11]. Respublikanın Xalq artistləri Zemfira Əliyeva və Sofiya Hüseynovanın məharətlə yaratdıqları Səlima ana obrazını hər şeydən əvvəl dözümlü, dəyanətli və vüqarlı tərzdə tamaşaçılara təqdim edilir. Səlmanın daxili yaşantılarını, təəddüdlərini hər iki aktrisa təbii yaradırdılar. Quruluşçu rəssam Mircəlil Seyidov lakonikliyə ciddi fikir vermiş və simvolik cizgilərdən istifadə etmişdi. Bəstəkar Ramiz Mirişli Cavid dünyasının emosional təsir qüvvəsini, onun fəlsəfəsini, daxili məntiqini musiqi dili ilə gözəl açmışdı.

Poeziya teatrının üçüncü tamaşası H.Cavidin “Azər” poeması əsasında quruluşçu rejissor V.Əsədovun səhnələşdirdiyi (pəssam M.Qasimov, bəstəkar R.Mirişli) eyni adlı tamaşa idi. Vaqifin hazırladığı bu tamaşa (1983, 10 dekabr) özünün poetik vüsəti və güclü dramatikizmi ilə diqqəti cəlb edirdi. Rejissor bu tamaşada Azərin keçirdiyi psixoloji sarsıntılarını maraqlı ifa tərzində sənətsevərlərə çatdırmışdı. Tamaşa poemanın müxtəlif şeir parçalarından yaransa da, “mənasına və qayəsinə görə bütövlüyə malikdir. Vaqif Əsədov müxtəlif vaxtlarda, müxtəlif təəssüratlar əsasında yazılmış şeirlərdən vahid ana xətti və leytmotivə əsasən gözəl bir tamaşa yaratmışdır” [3].

Dramaturqun “Azər” poeması haqqında professor Cəfər Xəndan yazırdı: “...Cavid yaradıcılığı bir inqilab kimi dəyərləndirilməlidir. Yeni dövrün yeni uğurlarının təsiri ilə parlaq fikirlər, yüksək ideyalar təlqin edən sənətkar işıqlı düşümlərini nümayiş etdirərkən böyük siyasi, ictimai və inqilabi mövzularla yanaşı real həyatda rast gəldiyi, ilk baxışda çox adi görünən mətləblərə də müraciət edir... “Azər” poeması orijinal ruhlu, işıqlı romantikası ilə bərabər, parlaq realizmi ilə də seçilir” [1, s. 35].

1986-cı ilin dekabr ayının 27-də Cavid Poeziya Teatrında Ə.Lalayevin quruluşunda “Uçurum” pyesi uğurla tamaşaya qoyuldu. “Uçurum” ilk dəfə idi ki, Naxçıvan teatrında özünün səhnə təcəssümünü tapırdı. Bu romantik tamaşaya rəssam Ə.Səfərli bədii quruluş vermiş, bəstəkar E.İbrahimova isə tamaşaya uyğun musiqi bəstələmişdi. Aktyorlardan M.Allahverdiyeva, Z.Əliyeva, Y.Ramazanova, K.Quliyev... məharətli oyunları ilə tamaşanın romantik pafosunu bir daha gücləndirirdilər [4, s. 108-109].

Akademik Məmməd Cəfər “Uçurum” faciəsini yüksək qiymətləndirərək yazmışdı: “Əsər 1917-ci ildə yazılsa da, hər halda bu faciədə (1905-1909) İstanbulda oxuduğu zaman yaxından tanış ola bildiyi müxtəlif məsləhətli gənc türk zədənganlarının həyatını, onların əxlaqını, məişətini və özünün bu zədənganlar mühitində olan münasibətini göstərmək istəmişdir” [7, s. 110].

Ölkəmiz müstəqillik əldə etdikdən sonra respublikanın bütün teatrlarında ildüğü kimi Naxçıvan teatrında da dahi dramaturqun əsərlərinə, o cümlədən də Hüseyn Cavid dramaturgiyasına geniş meydan verildi. “Topal Teymur” dramını teatr repertuara salmaqla özünün monumental romantik qolunu bir daha gücləndirmiş oldu. K.Quliyevin quruluşunda (rəssam S.Bayramov, bəstəkar Ş.Qasimov) “Topal Teymur” dramı 2000-ci ilin dekabr ayının 29-da çox böyük uğurla tamaşaya qoyuldu və bu tamaşa ilə XX əsrə yekun vuruldu” [5, s. 47]. Bu tarixi pyesin tamaşaya qoyulması milli oyanışın dirçəlişinə xüsusi zəmin yaratdı və teatrın uğurlu tamaşalarının siyahısına daxil oldu. Bu müsbət dönümlər yalnız müstəqilliyin, demokratiyanın sənətə gətirdiyi azadlıq və səadət bəhrəsi idi. “Topal Teymur” dramının Naxçıvanda ilk dəfə tamaşaya qoyulması bir daha Cavid sənətinə göstərilən diqqət və qayğının yeni ifadəsi idi. Quruluşçu rejissor Topal Teymur rolunu ustalıqla oynayırdı. Tamaşada N.Xudiyeva, X.Hüseynov, E.Kərimova, V.Rəcəbli, Y.Ramazanova və R.Cəfərxanova yaratdıqları obrazlarla diqqəti cəlb etdi. Bu müvəffəqiyyətli tamaşaya görə 30 dekabr 2000-ci il tarixdə teatrın artistlərindən bir qrupu Naxçıvan Muxtar Respublikasının Əməkdar artisti fəxri adına layiq görüldülər.

Müstəqillik illərində tarixi keçmişimizə ictimai marağın daha da artması və olduğu kimi xalqa çatdırılması teatr kollektivinin qarşısında mühüm məsələ kimi dururdu. 2003-cü ilin iyul ayının 10-da ictimaiyyətə uğurla təqdim olunan “İblis” mənzum pyesi günümüzə səsələşməsi üçün teatr bütün imkanlarından istifadə edərək romantik bir tamaşa yaratmağa nail oldu. Bu tamaşa bir daha Cavid irsinə göstərilən ehtiramın yeni təzahürü idi. “Quruluşçu rejissor K.Quliyev (rəssam Ə.Axundov, bəstəkar Ş.Qasimov) tamaşada ictimai qəzəb və etiraz hissələrini müharibə ideyaları ilə yaşayanlara qarşı yönəlmişdi. Rejissor tamaşada insanları əzab və iztirablara salan, min bir dona girib riyakarlıq edən, böhtanlar atmaqdan həzz alan İblisin təbiəti ilə, müasir dünyanı fəlakətə sürükləyən oyunbazların törətdikləri rəzalətlər arasında aydın bir səsələşmə yaradır, işıqlı və bəşəri fikirlər soracağında gəzən insanların mənəvi böyüklük uğrunda çarpışıb büdrəmələrini bədii və fəlsəfi duyumla təcəssüm etdirirdi. Tamaşaçılar hiylə və riyakarlığa, məşəqqətli mühit yaradanlara, zorakılığa nifrət edir və ülvyyəti-paklığı alqışlayırdılar. Həsən Ağasoyun yaratdığı İblis ara vurub fəlakət törədən, insanları əzablı-iztirablı görməkdən həzz alan, öz düşüncəsi və həyata münasibəti ilə onları iradəsinə tabe edən, hər cür rəzalətə əl atan qorxunc mənəviyyətli bir hiyləgərdir. Bir sözlə H.Ağasoy – İblis ciddi, əzəmətli və qorxunc, şər və qisas mücəssəməsi idi. Onun yadda qalan aktyor təsfində İblisin bütün rəzalət və iyrənclikləri, həyata təzadlı baxışları aydınlığı ilə nəzərə çarpırdı. Rza Xudiyevin ustalıqla yaratdığı Arif obrazı aktyorun məharəti sayəsində düzgün səciyyələndirilir, İblislə görüşləri döyüşü xatırladırdı. O, mübarizədə İblisə tabe olmur, əyilmir. Tamaşada E.Kərimova – Rəna, G.Qurbanova – Xavər, K.Quliyev – Elxan, X.Hüseynov – İxtiyar, Y.Allahverdiyev – İbn Yəmin, B.Haqverdiyev – Vasif və digər aktyorlar yaratdıqları obrazları xarakter səviyyəsinə qaldırırdılar” [5, s. 60-62]. Bir sözlə tamaşanın bədii-estetik dəyəri son dərəcədə qüvvətli alınmışdı.

Y.Ramazanovanın 2005-ci ilin fevral ayının 9-da “Afət” faciəsinə verdiyi quruluş (rəssam H.Əliyev, bəstəkar Ş.Qasimov) uğurla nəticələndi. Quruluşçu rejissorun ifa yozumunda Afət emosionallığı ilə tamaşanın drammatizmini bir daha qüvvətləndirirdi. Ümummilli lider Heydər Əliyev siyasətinin uğurlu davamçısı, Respublika Prezidenti Cənab İlham Əliyevin dahi dramaturq Hüseyn Cavidin 125 illik yubileyi ilə əlaqədar 2007-ci ilin aprel ayının 17-də imzaladığı Sərəncamla ölkənin hər yerində yubiley təntənə ilə qeyd edildi. “Səyavuş” əsəri K.Quliyevin quruluşunda (rəssam Ə.Axundov, bəstəkar Y.Xəlilov) hazırlandı və Cavid irsinə layiqli töhfə kimi Naxçıvan teatrında uğurla sənətsevərlərə təqdim edildi. Cavid irsinə sonsuz məhəbbətin nəticəsidir ki, həmin Sərəncamdan sonra hər il muxtar respublikada Cavid günləri keçirilir, dahi söz ustası yad edilir. 2012-ci ilin oktyabrında dahi dramaturqun “Şeyx Sənan”, 2017-ci ildə “İblis” əsərləri K.Quliyevin yeni quruluşda ictimaiyyətə təqdim edildi. Rejissor hər iki tamaşada demək olar ki, bütün rolları gənc aktyorlara həvalə etmişdi. Aktyorlar yaratdıqları obrazlarıyla Cavid yaradıcılığına məhəbbətlərini bir daha təsdiqlədilər. 2018-ci ilin dekabr ayında isə dramaturqun “Xəyyam” dramı Tofiq Seyidovun quruluşunda cavidsevərlərə təqdim olundu. “Topal Teymur” isə bərpa olunaraq 2022-ci ildə muxtar respublika zəhmətkeşlərinə göstərildi.

Cavid yaradıcılığı İslam aləmi və Türk dünyasında dərin fəlsəfi məzmununa, bəşəri ideyalarına, milli xüsusiyyətlərinə görə seçilir. Cavid dramaturgiyası özünü monumental romantikası, acı fəryadları və şirin arzuları ilə insanları nurlu sabaha, axarlı-baxarlı günlərə, yeni üfüqlərə səsəlayir.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfər Xəndan. Cavid sənəti. Bakı: Bilik cəmiyyəti, 1981, 85 s.
2. Əliyeva Ə. Ələsgər Şərifov. Bakı: Azərnəşr, 1974, 90 s.
3. Hüseyn Razi. Azər düşünür... /“Şərq qapısı” qəzeti, 1984, 28 mart.
4. Qəhrəmanov Ə. Hüseyn Cavid və Naxçıvan teatri. Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2017, 120 s.
5. Qəhrəmanov Ə. Naxçıvan teatri müstəqillik illərində. Bakı: MBM, 2008, 92 s.
6. Qəhrəmanov Ə, İbrahimov S, Cəfərov F. Naxçıvan teatrının salnaməsi. Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2010, 736 s.
7. Məmməd Cəfər. Hüseyn Cavid. Bakı: Azərnəşr, 1960, 261 s.
8. Məmmədli Q. Cavid ömrü boyu. Bakı: Yazıçı, 1982, 297 s.
9. Məmmədli Q. Azərbaycan teatrının salnaməsi. 2 c-də, II c, Bakı: Yazıçı, 1983, 300 s.
10. Mövləvi S. Naxçıvan teatri. Səhnədən keçən yollar. Bakı: Yazıçı, 1983, 290 s. s. 238-256.
11. Vəzirov C., Qəhrəmanov Ə. Hüseyn Cavid və Naxçıvan teatri. /“Elm” qəzeti, 2007, 15 noyabr.
12. Vəzirov C. Cavid dünyası. Naxçıvan: “Məktəb” nəşriyyatı, 2005, 86 s.
13. “İqbal” qəzeti, 1913, 28 iyul.
14. “Şərq qapısı” qəzeti, 1926, 2 aprel.
15. “Şərq qapısı” qəzeti, 1926, 28 oktyabr.
16. “Şərq qapısı” qəzeti, 1929, 10 noyabr.
17. “Yeni fikir” qəzeti, 1926, 4 iyun.
18. Naxçıvan MDA. F. 40, siy. 4, iş 7.
19. Naxçıvan MDA. F. 589, siy.1, iş 103.
20. Naxçıvan MDA. F. 50, siy. 2, iş 169.

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

Ali Gahramanov**JAVID DRAMATURGY ON THE STAGE OF NAKCHIVAN THEATER**

The article deals with works of the great Azerbaijani dramatist Huseyn Javid, staged in the Nakhchivan theater. The performances of the playwright's works were studied in chronological order and the positive influence of those performances on the development of the director, artists and actors of the theater was emphasized. At the same time, the performances of the dramatist's works "Ana", "Azer", "Uchurum" in the Javid Poetry Theater, which is the second stage of the Nakhchivan theater, were also reflected in the article. Also, in the years of independence, Huseyn Javid's historical plays - "Topal Teymur", "Iblis", "Sayavush", "Knyaz" - were discussed in detail in the article. The article was prepared on the basis of archival documents and periodical press materials, new scientific results were obtained.

Keywords: *Huseyn Javid, Nakhchivan theater, director, artist, composer, actor, play, spectacle.*

Али Гахраманов**ДРАМАТУРГИЯ ДЖАВИДА НА СЦЕНЕ НАХЧЫВАНСКОГО ТЕАТРА**

В статье рассказывается о произведениях великого азербайджанского драматурга Гусейна Джавида, поставленных в Нахчыванском театре. Постановки произведений драматурга были изучены в хронологическом порядке и подчеркнута положительное влияние этих постановок на развитие режиссера, художников и актеров театра. В то же время в статье нашли отражение постановки произведений драматурга «Ана», «Азер», «Бездна» в Театре поэзии Джавида, который является второй сценой Нахчыванского театра. Также в годы независимости в статье подробно рассмотрены исторические пьесы Гусейна Джавида - «Топал Теймур», «Иблис», «Саявуш», «Князь». Статья подготовлена на основе архивных документов и материалов периодической печати, получены новые научные результаты.

Ключевые слова: *Гусейн Джавид, Нахчыванский театр, режиссер, артист, композитор, актер, спектакль, спектакль.*

(Sənətsünəslıq elmləri doktoru İrana Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 18.04.2023
Son variant 17.05.2023**

NİGAR ƏLƏSGƏROVA*

QƏRBI AVROPA SƏYYAH VƏ RƏSSAMLARININ ƏSƏRLƏRİNDƏ QƏDİM
NAXÇIVANIN MEMARLIQ ABİDƏLƏRİNİN TƏSVİRLƏRİ

Azərbaycana təşrif buyuran çoxsaylı səyyahlar, alimlər, diplomatlar, eyni zamanda, onları müşayiət edən rəssamlar ölkədə gördükləri mənzərəli yerləri, tarixi-memarlıq abidələrini, Azərbaycanın mənzərəli guşələrini canlandırmağa çalışırdılar. Xarici rəssamların yaratdığı bu əsərlərin əhəmiyyəti çox böyükdür. Çünki burada günümüzdə kimi gəlib çatmayan, sökülüb-dağılan orta əsr memarlıq abidələri, Bakının qədim dövr görüntüləri və vaxtilə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrini bəzəyən tarixi tikililər əksini tapmışdır. Eyni zamanda xarici rəssamların rəngkarlıq və qrafik əsərlərində Azərbaycan xalqının adət-ənənələri, məişəti, bayram və mərasimləri, gündəlik həyatı haqqında, tarixi və mədəniyyəti haqqında geniş məlumat almaq mümkündür.

Açar sözlər: *Rəssam, təsvir, mənzərə, abidə, Qərbi Avropa, Naxçıvan.*

Memarlıq və incəsənətin şah əsərləri ilə zəngin Azərbaycanın ən qədim mədəniyyət mərkəzi olan Naxçıvan Qərbi Avropa səyyahlarının bir çox səyahət esse və rəsmlərində yer alır. XIII əsrin əvvəllərində anonim müəllif “Əcaib-əd-Dünya” adlı coğrafi əsərində məscidlərin, sarayların və qalaların əzəmətini, Naxçıvanın geniş bağlarını təsvir etmişdir. Naxçıvanın demək olar ki, hərtərəfli təsviri, şəhər haqqında anlayışımızı bir qədər genişləndirməyə imkan verən bir çox vacib və maraqlı detalları ehtiva edir. Təsvirdən görünür ki, şəhər iki hissədən - Şəhristandan və tağdan ibarətdir. Yaxşı möhkəmlənmiş Şəhristanda, şübhəsiz ki, nümunəvi memarlıq görünüşünə malik çoxlu sayda binalar var idi. Müəllif saray binalarını, varlı feodallara məxsus istehkam müllkləri (köşk), habelə açıq fasadlı eyvan və ya qalereyaları olan binanın saray xarakteri haqda məlumat verir.

Mədrəsələr və məscidlər şəhristan yaxınlığında inşa edilmiş qalada cəmləşmişdi. Əsər müəllifi türbə qalasının daşdan tikildiyini vurğulayır; Naxçıvanın Azərbaycanın Atabəylərin iqamətgahına çevrilməsi ilə əlaqədar olaraq müəllif qeyd edir ki, orada inzibati binalar (dövlət xana) inşa edilir və şəhər “tam möhtəşəmliyini” əldə edəcəkdir.

Ümumiyyətlə Qafqazın və xüsusən də Azərbaycanın qədim mədəniyyəti həmişə səyahətçiləri, tədqiqatçıları, tarixçiləri, sənət adamlarını özünə cəlb edirdi. Bunlardan biri Frederik Dyubua de Monpere (1798-1850) fransız mənşəli İsveçrəli səyyah, arxeoloq, etnoqraf, təbiətşünas və sənətkar idi (1).

Ensiklopedik təfəkkür və geniş düşüncəsi sayəsində Monperenin əsəri təkcə 1830-cu illərdəki Qafqaz və Krımda vəziyyətini deyil, heç vaxt bitməyən heyranedicili guşələrin özünəməxsus təəssüratını qoruyub-saxlamışdır. Nəticədə 1838-1843-cü illərdə rəsmlər və çertyojlar atlası daxil 200 səhifəlik altı cildlik “Qafqaza səyahət” əsəri çap olunmuşdur. Əsərin tam adı: “Çərkəzlər və abxazlar olan Qafqaza, Kolxidaya, Gürcüstana, Ermənistanı və Krıma səyahət”. Azərbaycan xanlıqları haqqında bir söz də yoxdur, baxmayaraq ki, o, ən azı dörd xanlığı ziyarət etmişdir: Gəncə, Qarabağ, Naxçıvan və İrəvan xanlıqlarını.

Məşhur Atlas 5 silsilə xəritə, plan, eskiz, cədvəldən ibarətdir. I silsilə coğrafiyaya və xəritələrə, II – mənzərələrə, III – memarlığa, IV – arxeologiyaya, V – geologiyaya aid işlər daxildir.

Mənzərəli və memarlıq hissələrində Dyubuanın tarixçi və qrafik rəssam istedadı xüsusilə özünü büruzə verdi. O, yalnız mənzərəni deyil, həm də qədim abidələrin və xarabalıqların yerləşmə xarakterini çatdırmağı bacarırdı.

Lakin onun əsas uğurlarından biri də sonradan yoxa çıxan əfsanəvi memarlıq abidələrinin təsvirləridir. Beləliklə, Monpere səfərdən 20-25 il sonra dağılacaq məşhur Şəmkir minarəsini eskizləmişdir. Üstəlik, onu ilk çəkən rəssam idi.

XVIII əsrdən bəri Qərbi Avropa səyahətçiləri iki əsr əvvəlki məlumatlarla müqayisədə hal-hazırda keyli dəyişən Naxçıvanın görməli yerlərinə daim maraq göstərdilər. Monpere Möminə Xatun məqbərəsinin yaxınlığında yerləşən kifayət qədər məşhur olan iki minarəli portalın da eskizini çəkmişdir. Göy Məscidinin və İriəvandakı Sədrəd Məscidinin, Naxçıvanda Nuhun məzarı, Culfa xarabalığı və digər mənzərələrin çox maraqlı görüntüləri qalmışdır.

Fransız rəssamları Dyubua de Monpere (XVIII əsr) və Döləfuanın (XIX əsr) rəsmləri ilə yanaşı, XIX əsrin ortalarına qədər alman səyyahı E.Yakobştalın Naxçıvanın memarlıq nümunəsi – memar Əcəmi Əbu-Bəkrin Naxçıvanın şah əsəri olan Möminə-Xatun məqbərəsinin fotosəkli də saxlanılmaqdadır.

Rus alimi, şərqşünas N.V. Xanikov Xartmanla paralel olaraq Naxçıvan abidələrinin yazılarını araşdırmış və Əcəmi ibn Əbubəkr Naxçıvanın bir sıra əsərlərini atributsiya etmişdir (12). O, qonşu məscidlə əlaqəsi olmayan iki minarənin yanında sərbəst dayanan portalın Əcəmiyə məxsus olduğunu haqda fikir söyləmişdir. Onun məscidin sərbəst portal girişin olduğu haqda rəyi Döləfua tərəfindən hazırlanmış bir eskizlə təsdiqləndi.

Berlin-Şarlottenburq Texniki Universitetinin rektoru, professor, Alman İncəsənət Akademiyasının üzvü İoqann-Eduard Yakobştal tərəfindən yayımlanan köhnə fotoşkillərdən birində iki minarəli portalı olan ön qübbədəki mərkəzi qübbəli məscidin nəhəng binasını əks etdirmişdir. Bu quruluşlar arasında arxa planda Möminə Xatun məqbərəsi görünür. Xüsusi mətbuat səhifələrində bu qurumların əlaqəsi məsələsi dəfələrlə qaldırılıb. Fotoşəkil memarlıq dizaynının vəhdəti ilə bir-birinə bağlı olan böyük bir dini binanın dağıntılarını əks etdirir.

Cümə məscidi giriş portalına və o vaxtadək dağılmış bir sıra tikiliyə sahib idi. J.Döləfuanın çəkdiyi rəsm və XIX əsrin I yarısında tərtib edilmiş kompleksin təsviri bu barədə şübhə doğurmur.

Döləfuanın rəsminə Möminə Xatun kompleksinin portalı kəskin rakursda verilmişdir, bu səbəbdən oxvari tağlı portal və onun hər iki tərəfində yerləşdirilmiş minarələr olduqca iri həcmli və möhtəşəm görünür. Kəskin işıq-kölgə həcmli vurğulayaraq onları nəhəng heykəllərə bənzədir. Arxa planda olan məqbərənin özü portaldan iki qat kiçikdir, o ümumi cizgilərlə təsvir olunmuşdur və eskizə bənzəyir.

Ondan fərqli olaraq, onun sələfi, əvvəlki əsrin fransız rəssamı Dyubua de Monpere bizə kompleksin daha geniş təsvirlərini qoymuşdur. Onun dövründə kompleksin xarabalıqları, memarlıq ansamblını əhatə edən divarlar da mövcud idi. D. de Monpere məqbərənin görüntülərini iki əks nöqtədən yaratdı: portaldan, habelə məqbərənin özü ön planda olduğu qarşı tərəfdən. Quruluşların bütün təfərrüatları akademik dəqiqliklə verilmişdir, onlardan bəziləri artıq itirilmişdir. Rəssam, vizual olaraq konstruktiv əsas kimi xidmət edən memarlıq bölmələrinin – dekorativ tərtibatlı quruluşun karkasını açıq şəkildə təsvir etmişdir. Ornament zolaqlarına paralel olaraq bəzədilmiş kufinin izi olan Quran yazılarının dekorativ zolaqlarını aydın görmək olar. Divarların səthləri kəskin konturlu pilləli tağlarla, formanın plastik ifadəliyini vurğulayan stalaktitlərin işıq-kölgələri ilə başa çatır. Dübua de Monpere, məqbərənin bəzəyini yaradan usta ixtiracılığına şəhadət verən üzlərin həndəsi naxışının müxtəlif cizgilərini aydın şəkildə çatdırır. Quruluşlu “düynləri” ritmik şəkildə kölgə salan, bəzəkli kərpicdən hazırlanmış ornamentin mürəkkəb pleksusları, Yusif ibn Küseyrin məqbərəsini bəzəyən bloklara bənzər bloklarla üz-üzə qalmışdır. Şərq tərəfinin aşağı hissəsindəki kiçik bir düzbucaqlı oyuq da vurğulanmışdır ki, bu da hissələri bəzək əşyaları ilə doldurulmuş dayaz oxvari navalçaya aparır.

Məqbərənin özü ilə maraqlanan Döləfuadan fərqli olaraq, D. de Monpere qarlı örtülmüş dağların yaşıl təpələri, yaşayış binaları, kompleksinin dağılan divarının yaxınlığında məskunlaşaraq söhbət edən iki qonşu və yol kənarındaki karvansarayda ərazinin istirahət edən dəvə karvanı olan məkanın geniş mənzərəsini verir. Bu kiçik janr süjetləri, sanki memarlıq görünüşlərinə “hopdurulub”, diqqəti yayındırmır, əksinə, onları daha canlı, əyləncəli edir və keçmişin ab-havasını canlandırır.

Yuxarıda bəhs olunan yoxa çıxmış binalarla birlikdə Möminə-Xatun xatirə kompleksinin köhnə fotoşəkili, böyük bir məscidin mövcudluğu haqqında məlumat verən V.A.Engelqardtın yazdığı “Naxçıvan şəhərinin təsviri” adlı vəsiqəsi ilə səsleşir: “Bu oyulmuş daş tağları olan nəhəng bir bina: mükəmməl işin müxtəlif bəzəyən naxışlarının izləri hələ də görünür. Binanın bir hissəsi artıq dağılıb və qalan hər şey hər dəqiqə düşmək təhlükəsi ilə üzləşir. Ondən 50 sajen kənarında hər iki tərəfində iki minarəli olan bir vaxtlar bu məscidə məxsus olan qapılar var ... Məscid ilə qapılar arasındakı boşluğu əvvəllər məscidə məxsus binalar tuturdular, amma indi bu tikililər artıq olmadığından qapılar onlara çox yaxın, xüsusi bir qülləyə aid olduğu kimi görünürlər” (11, 416).

Bildiyiniz kimi, hazırda bu nəhəng quruluş kompleksindən yalnız bir Möminə Xatun məqbərəsi sağ qalmışdır. Bəzi hallar Möminə Xatun məqbərəsinin də o dövrün bu böyük, dini tikililər kompleksinə aid olduğunu göstərir. Bir-birinə yaxın məsafədə yerləşən və ən əsası eyni memar tərəfindən inşa edilən eyni məqsədlə tikililərin memarlıq dizaynının vəhdəti ilə bağlanmadığını qəbul etmək çətindir.

J.Döləfua başqa bir memarın şah əsərinin – Əcəminin – əvvəlki binanın üslubu ilə bağlı olan Yusif ibn Kuseyr məqbərəsinin rəsmini də işləmişdir. Daha yüksək bədii xüsusiyyətləri ilə fərqlənən bu rəsmə məqbərə cənub-şərq tərəfdən təsvir edilmişdir. Rəssamın qara və ağ qələm rəsminə götürdüyü zəngin ton imkanları onu ecazkar, yaddaqalan edir. Şəkil böyük bir dəqiqliklə, piramidal çadırı kiçik bir səkkizbucaqlı məqbərəni əks etdirir. Çərçivənin xəyali effekti olan fasadların memarlığı dekorativ elementlərlə doldurulur. Üfüqi bir zolaqla üst-üstə bağlanan bucaqlı çiyin bıçaqları bəzək ilə örtülmüş səthləri çərçivələyir. Şəkildə, hər bir üzün üzük bloklarına tətbiq olunan öz bəzək naxışının necə olduğunu aydın görürük: üçbucaqlı, altıbucaqlı, romb formalı. Rəssam ən xırda detallarda məqbərənin üstünə geniş bir friz çəkir, onun səthində Kufi Quran kitabəsi əks olunur. Qərb tərəfdə yerləşən, həndəsi naxışla doldurulmuş türbənin yuxarı otağına giriş divar səthindəki relyefdə, girişin üstündə yazılmışdır: “557 X şalında Xocanın məzarı, görkəmli Rəis, iman təqvası, İslamın gözəlliyi, şeyxlərin başçısı Yusif, Quseir oğlu”. Bu rəsm yüksək bədii keyfiyyətləri görüntü dəqiqliyi ilə birləşdirir və ən maraqlı nümunələrdən sayılır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan incəsənəti. Tərtib edən: K.Kərimov, R.Əfəndiyev, N.Rzayev, N.Həbibov – Bakı: İşıq, 1992, 344 s.
2. Axundova N.A. Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında sənaye mənzərəsi janrı. Dissert. Avtoref. Bakı, 2014

3. Qoca Hamlet. Rəssam Muane Azərbaycanda // "Qobustan", 2001, № 2, s. 69-73.
4. Kamil Fərhadovlu. Bakı. İçərişəhər. Bakı: "Ş-Q" & "ÇİNAR-ÇAP", 2006, s. 30-35.
5. Məlikova Ə. Neft və təsviri sənət. Bakı, 2012.
6. Salamzadə A. XVI – XIX əsrlərdə Azərbaycan memarlığı. Bakı: Elm. 1964.
7. Адам Олеарий. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1613, 1636 и 1639 годах / Пер. П.П. Барсова – М.: ОИДР, 1870. – 1156 с.
8. Ахундова Н.А. Индустриальный Баку в творчестве русских художников начала XX века // Материалы I международной научно-практической конференции «Научные исследования в сфере гуманитарных наук: открытия XXI века» (Россия, Пятигорск). 2014.
9. Бретаницкий Л.С. Архитектура Азербайджана XII-XV веков – М.: Наука, 1966, 569 с.
10. Бретаницкий Л.С. К изучению градостроительной культуры средневекового Азербайджана. Искусство Азербайджана, т.7 – Баку: Издательство АН Азерб. ССР, 1959, с. 61-159
11. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана. М.: Сов. художник. 279 с.
12. Керимов К. Азербайджан в произведениях русских художников // «Искусство Азербайджана», т. 6 – Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1959, с.137-224.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının
"İncəsənət tarixi" kafedrasının baş müəllimi
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: aleskerova_nigar@yahoo.com*

Nigar Aleskerova

THE DESCRIPTIONS OF THE ARCHITECTURAL MONUMENTS OF THE ANCIENT NAKHCHIVAN IN WORKS OF WESTERN EUROPEAN TRAVELLERS AND ARTISTS

Numerous travelers, scientists, diplomats, as well as artists accompanying them, who visited Azerbaijan, tried to recreate the picturesque places, historical and architectural monuments, beautiful corners of Azerbaijan. The importance of these works created by foreign artists is very great. Because it reflects medieval architectural monuments that have not survived to the present day, ancient images of Baku and historical buildings that once adorned various regions of Azerbaijan. At the same time, it is possible to get detailed information about traditions, life, holidays and ceremonies, everyday life, history and culture of the Azerbaijani people in painting and graphic works of the foreign artists.

Keywords: *artist, image, landscape, monument, Western Europe, Nakhchivan.*

Нигяр Алескерова

ОПИСАНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕГО НАХЧЫВАНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ И ХУДОЖНИКОВ

Многочисленные путешественники, ученые, дипломаты, посетившие Азербайджан, а также сопровождавшие их художники, стремились возродить увиденные ими в стране живописные места, историко-архитектурные памятники и живописные уголки Азербайджана. Значение этих произведений, созданных зарубежными художниками, очень велико. Потому что здесь нашли свое отражение не сохранившиеся до наших дней средневековые архитектурные памятники, которые были разобраны и разрушены, образы древнего Баку и исторических зданий, когда-то украшавших разные регионы Азербайджана. В то же время в живописи и графике зарубежных художников можно получить обширную информацию о традициях, быте, праздниках и обрядах, быте, истории и культуре азербайджанского народа.

Ключевые слова: *Художник, образ, пейзаж, памятник, Западная Европа, Нахчыван.*

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

**Daxilolma tarixi: İlk variant 12.04.2023
Son variant 10.05.2023**

SAMİRƏ ƏLİYEVƏ*

XV-XVI ƏSR FRANSA İNCƏSƏNƏTİ

Yüksək İntibah sənətinin xarakterik xüsusiyyətlərindən biri klassik dövrə doğru cazibədir. Bu tendensiya əvvəlki əsrlərdə burada sənətkarları cəlb edən çoxsaylı qədim abidələrlə zəngin Romada aydın şəkildə özünü göstərdi. Klassik mədəni irs burada tam şəkildə təcəssüm olunur.

Antik dövrün böyük əsərləri ilə daimi ünsiyyət sənəti son Quattrocento sənətkarlarına xas olan çox sözlülükdən qurtulmağa kömək etdi. Antik dövrün böyük əsərləri ilə daimi ünsiyyət sənəti son Quattrocento sənətkarlarına xas olan çox sözlülükdən qurtulmağa kömək etdi.

Yüksək İntibah dövrünün rəssamları əsərin ümumi tərtibatı baxımından əhəmiyyəti az olan təfərrüatlardan və xırdalıqlardan əl çəkməyə çalışır, reallığın ən gözəl tərəflərinin ahəngdar harmoniyasını əsərlərində əks etdirməyə çalışırdılar. Yüksək İntibah sənətində humanizm idealları cəmləşmişdir.

O, insanın yaradıcı gücünə, onun sonsuz gücünə, insan dünyasının şüurlu quruluşuna inamı ilə seçilirdi. Eyni zamanda sənətdə geniş yayılmış, rəvayət sadəliyi və məişət obrazlılığı ilə seçilən Quattrocento üslubu vətəndaşlıq borcu və qəhrəmanlıq cəsarəti problemi ilə əvəz olunur. Yüksək İntibah sənətinin əsas süjetini gündəlik həyat səviyyəsindən yuxarı qalxan gözəl, ahəngdar inkişaf etmiş sağlam insan fiquru təşkil edir.

XVI əsrin əvvəllərində bədii sintezin yeni növü ahəngdar vəhdət təşkil edir. O, təsviri incəsənət və heykəltəraşlığın orta əsr sənətindən fərqli olaraq memarlığa münasibətdə bərabər hüquqlara malik olduğunu müəyyən edir. Təsviri sənətin və heykəltəraşlığın memarlıq sənətinə ciddi təbəçilikdən azad edilməsi eyni zamanda onların müstəqil şəkildə canlanmasına və yeni janrların - portretlərin, mənzərələrin, tarixi obrazların inkişafına kömək edir.

İntibah dövrü – Fransa mədəniyyəti və incəsənəti inkişafında mühüm mərhələdir. Məhs bu dövrdə ölkə ərazisində burjua münasibətləri formalaşmış, fəhid dövlət yaranmış və güclənmişdir. Elmə bağlılıq, antik obrazlara müraciət, realizm Fransa incəsənətini İtalyan İntibahının incəsənətinə yaxınlaşdırır. Bununla belə Fransadaki renessans incəsənəti özünəməxsus xasiyyət daşımışdır. Burada humanizm, yeni tarixi mərhələnin törətdiyi faciyyəvi cizgilərlə qovuşurdu.

İtaliya ilə müqaisədə Fransada İntibah yarıməsr sonra – XV əsrin ortalarında başlamışdır. Fransada, İtaliyadan fərqli olaraq, Erkən İntibahın formalaşması realistik tendensiyaların anlaşılmasında və Qotik incəsənətin mistik əsasının öhtəsindən gəlməsi nəticəsində baş vermişdir. Dövrün yeni tələblərinə cavab verən Qotik irsin realistik elementlərinin emal və inkişaf etməsi ilə yanaşı, XV əsrin sonlarında Fransa incəsənətinin inkişafına, artıq həmin dövrdə yüksək inkişaf zirvəsinə çatmış İtalyan incəsənətinə müraciət edilmə də mühüm rol oynayır. Bunun əsas səbəbi kimi 1494-cü ildən İtaliyaya qarşı başlamış hərbi səfərləri göstərmək olar. İqtisadi və siyasi baxımdan güclənmiş Fransa VIII Karl, bir qədər sonra isə I Fransiskin hakimiyyəti illərində yürüşlər edilir. Bu səfərlərdən sonra Yüksək və Son İntibah dövrünün bir çox İtalyan rəssamı Fransaya dəvət edilmişdir.

Erkən İntibahdan Yüksək İntibaha keçid ölkə ərazisində XVI əsrin əvvəllərində baş vermişdir və vahid milli dövlətin və böyük mərkəzləşdirilmiş dvoryan monarxiyasının yaranması ilə bağlıdır.

Memarlıq. Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə mülki tikililərin sayı artır. Onlarda qotik formalar tədricən yeniləri ilə əvəz edilir. Hündür krovllar, oxvari arkalar ilə yanaşı açıq arkalar, aydın bölgülər meydana gəlir. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, onlardakı qotik ornamentlərin zənginliyi onları əvvəlki dövrlərin tikililərinə yaxınlaşdırır. Buna misal olaraq **Kompyen** və **Arrasratuşlarını** göstərmək olar. XV əsrin sonlarına aid edilən, öz tərtibatının təmtərağı ilə fərqlənən tikililər içərisində, **Ruandakı Hak-ədalət sarayını** göstərmək olar.

Təsviri sənət. Mühüm dəyişikliklər, XV əsrin 2-ci yarısında kübar xasiyyət almış təsviri

incəsənət sahəsində baş verir. Onun inkişafı mürəkkəb və ziddiyyətli olmuşdur, özündə onun əsas inkişaf istiqaməti realistik metodun çiçəklənməsi və güclənməsi ilə müəyyən edilirdi. XV əsrdə təsviri incəsənətin inkişafı İtalyan təcrübəsinin mənimsənilməsi və ya klassik mifologiya və antik incəsənət dünyasına müraciət etmə yolu ilə deyil, son qotik incəsənətin realistik tendensiyalarının inkişaf etdirilməsi istiqamətində inkişaf etmişdir.

Yeni tendensiyalar ayrı-ayrı Fransa provinsiyalarında müxtəlif şəkildə və zamanda meydana gəlmişdilər. Daha erkən olaraq o, Burqund-Flamand məktəbinin rəssamalarının yaradıcılığında özünü biruzə vermişdir. Fransanın yerli məktəblərindən daha mühümləri Luar çayı hövzəsi və mərkəzi vilayətlər olmuşdur; bu məktəbin sənətkarlarının yaradıcılığında daha parlaq olaraq yaranmaqda olan Fransuz Renessansının mühüm cizgiləri, onun milli xasiyyəti özünü biruzə verir. XV əsrin ortalarında birləşdirilmiş şimal və cənub bölgələrinin məktəbləri kəskin sürətdə bir-birindən fərqlənirdi.

Artıq XV əsrin 2-ci onilliyindən başlayaraq Fransa incəsənətində realizmə olan tendensiyalar, XV əsrdə öz çiçəklənmə mərhələsini yaşamış miniatür sənətində baş verir. XV əsrin əvvəllərinin miniatür boyakarlığı əsərləri içərisində 1416-cı ildə *Linburq qardaşları* – Pol, Enneken və Erman tərəfindən yernə yetirilmiş “BerriyskqersoquJanÇasoslovun” miniatürləri xüsusən vurğulamaq lazımdır. Bu sənətkarların fəaliyyəti *Burqun hersoqunun* sarayı ilə bağlı olmuşdur.

Bu dövrdə **Burqund hersoqluğu**, tərkibinə Niderland da daxil edilmiş iri müstəqil dövlət idi. Öz təmtəraqlığı ilə fərqlənən hersoqluğun sarayında həm Fransız, həm də Niderland rəssamları fəaliyyət göstərirdilər; sonunçular içərisində Niderlan boyakarlığında realizmin əsasını qoymuş Van Eyk qardaşları da var idi. Limburq qardaşlarının miniatürlərində realizmə meillik öz inkişafını alır.

Əgər şimal provinsiyaların və ilk növbədə Burqundiyanın incəsənətinə Niderlan incəsənəti təsir göstərmişdir, ondan fərqli olaraq Fransanın cənubuna İtalyan İntibahının böyük təsiri olmuşdur.

Hələm XIV əsrdə **Avinyon** papaların toplaşdığı əsas yer olmuşdur. Onlar öz sarayına yalnız Fransız deyil, eyni zamanda İtalyan rəssamalarını da dəvət etmişdilər. Avinyon məktəbinin nəmalümrəssamlarının bir sıra əsərlərində xüsusəndə XV əsrin ortalarından başlayaraq, renessans incəsənətinin cizgiləri aydın şəkildə təzahür edir. Buna misal olaraq **“Körpəyə baş əymə”** (Avinyon, Kalve muzeyi) və xüsusəndə **“Ağlaşma”** (1457, Luvr) əsərlərini göstərmək olar. Faciəli-gəmgin məzmunlu sonunçu əsəri Fransanın Erkən Renessans boyakarlığının ən gözəl əsərlərindən biri hesab edilir. Bu əsərdə şərti qızılı fon üzərində İsanın cəzanəsi üzərində ağlayan müqəddəs ananın və ona 2 tərəfdən əyilmiş müqəddəslərin aydın siluetləri verilmişdir.

“Ağlaşmada” bu dövr Fransız boyakarlığının spesifik xüsusiyyətləri - böyük dəqiqlik və obrazların individuallaşdırılması, ekspressivlik və lirizm, insanın his və həyəcanlarının açığlamasına göstərilən böyük diqqət, obrazın tərtibatının monumental xasiyyəti nəzərə çarpır.

(Yeni tendensiyaları öz yaradıcılığında əks etdirən, Cənub məktəbin istedadlı rəssamlarından biri **AngerranŞaronton** (1410 -) olmuşdur. Öz mürəkkəb kompozisiyalarında – **“Mərhamət madonnası”** və **“Məryəmə tac qoyma”** (1453) əsərlərində yeni cizgilər – real dünyaya, insana marağ, insanın daxili aləminin açığlamasına meillik nəzərə çarpır.)

Cənub məktəbinin digər böyük sənətkarı **NikolaFroman (1435-1485)** olmuşdur. Onun yaradıcılığında Niderlandın Erkən İntibah boyakarlığına olan böyük yaxınlıq aydın görünür. Onun mühüm əsərlərində - **“Lazarin yenidən dirçəlməsi”** (altar, Uffitsi) və digər əsərlərində rəssam mənzərəyə, ayrı-ayrı detalların təsvirinə, rəng çalarlarının əlvanlığına böyük diqqət yetirir. Bu əsərlərə sifarişçilərin portretləri də daxil edilmişdir. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, Fromanın yaradıcılığı hələmdəortaəslər dini incəsənətinin şərtiliyi ilə sıx bağlı olmuşdur.

XV əsrdə cənubda fəaliyyət göstərmiş miniatüristlər içərisində Rene hökmdarının nəmalum sənətkarı tərəfindən yaradılmış **“Məhəbbətlə aşlanmış ürək”** (1457, Vena, Milli kitabxana) miniatürünugöstərmək olar. Bu miniatür inkişaf edən kübar ədəbiyatla bağlı olan ilk əsərlərdən biri olmuşdur.

XV əsr Fransa incəsənətindəki yeni istiqamət daha parlaq şəkildə özünü Fransanın mərkəzi hissələrində, Luar çayı hövzəsində fəaliyyət göstərmiş rəssamların yaradıcılığında nəzərə çarpır. *Luar məktəbinin* əsas mərkəzi Tur şəhəri olmuşdur. Hökmdar XV əsrdə bu şəhərdə yaşamışdı. Fransanın mərkəzi olan bu şəhərdə şimal və cənub provinsiyaların incəsənətinin müxtəlifliyini özündə

cəmləşdirmiş və emal etmiş incəsənət formalaşır.

Bu şəhərdə XV əsrin ən mühüm Fransa rəssamlarından biri **JanFuke (1420-1477/81)** yaşamış və fəaliyyət göstərmişdir. Fuke Niderland sənətkarlarının əsərləri, o cümlədən İtalyan İntibahının naliyyətləri ilə yaxşı tanış idi; sənətkar bir neçə il Roma yaşamışdır. Lakin bu ölkələrin ona göstərdiyi təsiri baxmayaraq o, özünəməxsus bədii manerası yaratmışdır. Vətənə qayıtdıqdan sonra Fuke Tur şəhərində çalışır. O əvvəlcə VII Karlın, daha sonra isə XI Lüdovikin saray rəssamı kimi fəaliyyət göstərir.

Fukenun realizmi daha çox özünü portret janrında biruzə vermişdir. O, VII Karlın və onun məsləhətçilərinin portretlərinin müəllifidir. Onların yernə yetirilmə manerası Niderlan sənətkarlarının manerasından geri qalmır, lakin eyni zaman onlardan obrazları traktovkasının böyük monumentallığı, epikliyi ilə fərqlənir. Fukenuqəhramanlarına özünə qapanma, məqsədyönlülük, mənalıq xasdır. Fuke əsasən öz gəhramanlarını, özünün daxili aləminə qapanmış və heç bir tamaşaçını görməyən, ibadət zamanı təsvir edirdi. Onun portretləri təmtərağlıdır, lakin personajların pozaları, ortaəsrələr ənənələrində olduğu kimi, hələm statik və donuqdur. Buna misal olaraq **“VII Karlın portreti”** (1445, Luvr) əsərini göstərmək olar. Hökmdar burda ibadət zamanı təsvir edilmişdir. Sənətkarın digər mühüm əsəri **JüveneldezYuzenin** (1460) portretidir. İbadət zamanı verilmiş bu obraz əvvəlcə VII Karlın, daha sonra isə XI Lüdovikin sarayında mühüm şəxsiyyətlərdən biri olmuşdur.

Fukenin ən mühüm əsərlərindən biri Melenadan olan diptixdir (1450) (indi parçalanmış haldadır). Onun bir tərəfində *Madonna körpə ilə* (Antverpen, muzey), digərində isə *Etyen Şevalye və müqəddəs Stefan* (Berlin) təsvir edilmişdir. Dəqiq rəsm, siluetin aydınlığı, kompozisiya quruluşunun cədviliyi, açıq fon üzərində verilmiş, tünd-lil, qırmızı və qızılı çalarlardan ibarət olan gözəl rəng qamması, bu əsərin özünəməxsus ifadəliliyini gücləndirir.

Fukenin bədii irsinin müəyyən hissəsini m i n i a t ü r l a r təşkil edir. Öz xasiyyəti və incəliyi baxımdan onlar Linburq qardaşlarının əsərlərini xatırladırlar, lakin onların miniatürlərindən fərqli olaraq Fukeninminiatürləri daha dəzgan xasiyyəti daşıyır. Fuke bir çox ədəbi əsərləri (- Etyen Şevalyenin Çasoslovunu (40 səhifə, 1452-1460), Bokkaççonun “Məşhur kişi və qadınların həyatı” (1458, Münxen, Kitabxana), İosifFlaviyanın “İudey qədimlikləri” (1470-1476), “Böyük Fransa xronikalari” (1458, Paris, Milli kitabxana) və digərlərini) illüstrasiya etmişdir. Baxmayaraq ki bu miniatürlərdə o, dini kompozisiyalar, antik tarixi səhnələri və İtalyan həyatından səhnələr təsvir etmişdir, onların hamısında baş verən yer gismində rəssamın vətəni – yaşıl çəmənliklər, təpəliklər, çaylar, mavi səma, küçə və tikililər çıxış edirdi. Hərdən rəssam ortaəsrələr memarlığının məşhur abidələrini – Paris boqomateri kilsəsini, Sen Şapel və digərlərini çəkmişdir. Lakin daha çox o, insanları, kəndlilərin əmək fəaliyyətini, şəhər və saraydaxili həyatı, hərbi səhnələri təsvir etməyi sevirdi.

Hərdən Fuke miniatür kompozisiyalarına, müasirlərinin real və individual portretlərini yerləşdirirdi. Məsələn: **“Etyen Şevalyenin müqəddəs anaya təqdim edilməsi”** (Etyen Şevalyenin Çasoslovundan). Onun ən mühüm miniatürlərindən biri Bokkaççonun əsərinə çəkilmiş **“1458-ci ildə qersoqAlansonski üzərində məhkəmə”** əsəridir. Bu miniatürdə tarixi hadisə bütün həqiqəti ilə təsvir edilmişdir. Bu vərəqdə 200-dən çox personaj verilmişdir. Beləliklə bu əsərdə xalq təsvirinə mühüm yer ayrılmışdır. Kütlənin təsviri Fukenin digər əsərlərində də mühüm yer tutur. Buna misal kimi **“IV Karlın Sen-Deniya girişi”** miniatürünü göstərmək olar (“Böyük Fransa xronikalari”). **“Müqəddəs Martin”** (Etyen Şevalye Çasoslavı, Luvr) kompozisiyasında rəssam hadisəni Paris şəhərinə keçirilir. Bu miniatür vasitəsi ilə VII Karl dövründə bu şəhərin təm görkəmi haqda təsəvvür yaratmaq mümkündür. Peşəkarçasınayernə yetirilmiş mənzərələr Fukeninminiatürlərinin ideya məzmununun açıqlanmasına səbəb olur. **“DavidSaulun ölümü haqda xəbər tutur”** (“İudeyin qədimliyi”) miniatürünü incə lirizm fərqləndirir. Əsərin gəhramanlarınınümüdsüzlüyü, poetika və gözəllik ilə aşılınmış sülh təbiətin sakitliyinə qarşı qoyulur.

XV əsrin sonlarında fəaliyyət göstərmiş dahi Fransa rəssamlarından biri də, incəsənət tarixində Mudəndən olan sənətkar adı altında tanınan **Böyük JanKluye** (1500 ildə vəfat etmişdir) olmuşdur. 1475 ilə kimi o, Brusseldə yaşamış, sonra Muləndə çalışmışdır. MəhsMuləndə bu sənətkar özünün ən mühüm əsərlərini – şəhər kilsəsi üçün triptixi (1498-1499) yaradır; onun mərkəzində - **“Müqəddəs ana şöhrətdə”**, yan tərəflərində isə sifarişçilərin onların müqəddəs himayədarları ilə portretləri

verilmişdir. Bu əsərdə insanın daxili gözəlliyinə olan canlı marağ aydın şəkildə nəzərə çarpır.

JanKluyenin kompozisiyalarında mühüm yeri incə mənzərə tutur. Çox vaxt mənzərə fonunda İncilgəhrəmanları, hərdən isə onların yanında hətdə sifarişçilərin portret təsvirləri verilir. “*Anadan olma*” (1480) əsərində, əllərini körpəyə uzatmış incə Məryəmin arxasında, ibadət edən kansler Rollen təsvir edilmişdir. Buna misal olaraq “*Müqəddəs Viktoratorla*”, “*Müqəddəs Maqdalinanəmalum ilə*” əsərlərini də göstərmək olar. Böyük JanKluyenin əsərlərində parlaq şəkildə onun individual manerası nəzərə çarpır. O işıq effektlərindən peşəkarcasına istifadə etmiş, onun ciddi obrazlarına xüsusi poetiklik xasdır.

(Bu dövrün incəsənətində mühüm yerlərdən birini Lion boyakarlıq məktəbinin başçısı **JanPerreal (1455-1530)** tutmuşdur. Hərtərəfli istedadla malik olan boyakar, memar, riyaziyyarçı və yazıçı olan bu sənətkar yalnız Fransada deyil, eyni zamanda İtaliyada, İngiltərədə və Almaniyada tanınmışdı. O VIII Karlıın və I Fransiskin sarayında çalışmış, Lionda isə memarlıq üzrə baş ekspert və nəzarətçi işləmişdir. Lakin daha çox JanPerreal boyakar kimi fəaliyyət göstərmişdir. O, çoxsaylı portretlərin müəllifi hesab edilir. Bunlar içərisində *Mariya Tüdurun* (1514), *VIII Karlıın*, *XII Lüdovikin*, lirik “*Qız çiçəklə*” portret əsərlərini xüsusən vurğulamaq lazımdır. Bundan başqa o, Pyudəki kilsənin rospislərinin müəllifi də hesab edilir.

Heykəltəraşlıq. XV əsr ərzində heykəltəraşlıqda kübar başlanğıc güclənir. XV əsrdə gəbirüstü abidələrin yaradılması geniş vüsət alır. Onlar üzərində həm memarlar, həm də heykəltəraşlar çalışır, özüdəsonunçuların rolu getdikcə daha da artır.

Qəbirüstü abidələrində mürəkkəb alleqorik formalarda vəfat etmişlərin obrazları əbədiləşdirilirdi. Buna misal olaraq Çijondaki *Filip* və İoanBurqundskilərin, *Filip Ponun* (1477-1483, Luvr) məqbərələrini göstərmək olar. Onlar öz sərtliyi və möhtəşəmliyi ilə fərqlənir.

Kilsələrin bəzədilməsində heykəltəraş öz həyatiliyi ilə fərqlənən madonnaların, müqəddəslərin, cərmixə çəkilmə və ağlaşma səhnələrinə müraciət edirlər (“Madonna körpə ilə”, Tuluz, muzey). Onlar içərisində öz dramatikliyi ilə fərqlənən, məlum olmayan Fransız sənətkarı tərəfindən yaradılmış Solemabbatlığında *“Tabuta qoyulma”* (1496) qrupunu qeyd etmək lazımdır.

XV əsr Fransa heykəltəraşları içərisində ən istedadlı **MişelKolomb (1430-1512)** olmuşdur. Fransız plastikasında renessansın əsil binövrəçisi hesab edilən bu sənətkar ölkənin mərkəzi bölgələri və ilk növbədə Tur şəhəri ilə bağlı idi. İtalyan İntibahının mədəniyyətini özünəməxsus istifadə edən bu sənətkar öz abidələrinin dekorasiyasına antik motivlər daxil edir və ən vacibi, ruh və xasiyyət baxımından yeni olan obrazlar yaradır. Buna misal olaraq heykəltəraşın “*Müqəddəs Qeorqinin əjdaha ilə döyüşü*” (1508-1509, Qayyongəsri üçün düzəldilmişdir; indi Luvrdadır) adlı relyefini göstərmək olar. Relyef gözəl renessans ornamentləri ilə əhatə olunmuşdur. Realistik formalarda sənətkar qaçan atı, əjdaha ilə döyüşə girmiş atlının süçayətini və gücünü vermişdir.

Kolomb ölümə gəhrəman münasibət bəslənən və vəfat etmiş şöhrətləndirən məqbərə tipinin yaradıcılarından biri olmuşdur. Bu tendensiyalar onun kapital əsəri olan **II FransiskBretonskinin** və onun *arvadı Marqarita de Fuanın* (1502-1507, Nantedəki kilsə) məqbərəsində ifadə olunmuşdur. Heykəltəraş burada Renessans dekorasiyasının elementlərindən – pilyastrlardan, ornamentlərdən istifadə etmişdir. Lakin bu cizgilər yox, insan obrazlarının xasiyyəti Fransız plastikasında yeni mərhələnin başladığına işarə edir. Hersoqun və onun həyat yoldaşının fiqurları sakit-təmtəraglıdır, sifətlərinin cizgiləri ciddidir. Həcimli sarkofağın küncələrində dayanan 4 alleqorik fiqurlar – “*Güç*”, “*Umerennost*”, “*Ədalət*” və “*Ağıllı düşünmə*” böyük dəqiqliklə işlənmişdilər. Kolomb yaradıcılığı onun şagirdlərinin yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir.)

XVI əsrin əvvəllərində artıq fahid dövlət olan Fransa Qərbi Avropada ərəzi və əhali baxımından ən böyük dövlət idi. Məhs bu dövrdə feodal münasibətlərindən erkən kapitalist istehsal formalarına keçid baş vermişdir. Ölkədə geniş həcimdə baş verən siyasi və iqtisadi dəyişikliklər, Fransada humanizmin çiçəklənməsi üçün əlverişli şərait yaradır. Daha dolğun və parlaq şəkildə Fransa İntibahının aparı ideyaları öz əksini bu dövrün ədəbiyyatında tapmışdır.

Fransada, Almaniyada olduğu kimi, yeni humanistik prinsiplər reformasiya hərəkatı ilə eyni dövrdə inkişaf etmişdir. XVI əsrin ortalarında reformasiya hərəkatı ölkənin bütün iri mərkəzlərini əhatə edir. İntibah mədəniyyətinə gəldikdə isə o, gismən reformasiya ilə bağlı olmuşdur. Humanistik

mədəniyyətin əsas mərkəzləri Paris, Tur, Fontenblo, Lion, Burj və digər şəhərlər olmuşdur.

Yuxarıda adları geyd edilmiş şəhərlərlə yanaşı, Fransa dövlət sarayı da XVI əsrin I-ci yarısında Renessans hərəkatının əsas mərkəzlərindən biri olur. Burada getdikcə Renessans İtaliyasının incəsənəti ilə sıx əlaqələr qurulur. *I Fransisk* öz sarayına Fransanın istedadlı rəssamlarını, şairlərini və alimlərini dəvət etmişdir. *I Fransisk*in bacısı, şair *MarqaritaNavarskaya*öz ətrafında yazıçı və şairləri toplamışdır. *I Fransisk*in sarayında ömrünün son 3 ilini Leonardo da Vinçi keçirmişdir, bir müddət *AndreadelSarto* çalışmışdır. Düzdü onlar Fransa incəsənətinin forma inkişafına mühüm təsir göstərməsəldə, şübhəsiz onda ortaəsrlər ənənələrinin aradan götürülməsinə təsir göstərmişdilər.

Fransa incəsənətinin inkişafına daha mühüm təsiri, 1530-cu illərdə İtaliyadan gəlmiş rəssam-manyeristlər oynamışdır. Onlar Fontenbloda kübar boyakarlıq və heykəltəraşlıq məktəbi yaradırlar.

Memarlıq. Milli absolütik dövlətin yaranması və güclənməsi Fransa Renessans memarlığında saray və şəhər ansamblının yaradılmasını əsas problem kimi önə çəkir. Dövrün tələbinə uyğun fortifikasiya tikililərinin yaradılması şəhər planlaşdırması problemi mühüm rol oynamağa başlayır. Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə, müəyyən plana malik olan düz küçəli yeni şəhər tipləri meydana gəlir. Artıq *I Fransisk*sərəncam verir ki, bütün memarlar müəyyən qanunlara riayət etsinlər, küçələr “gözəl, geniş və düz” olsunlar.

I Fransisk dövründə bütün Fransada geniş tikinti işləri aparılır. Bu tikinti işlərini həm yerli, həm də İtaliyadan dəvət edilmiş memarlar həyata keçirmişdilər. Parisdə tikinti işləri geniş vüsət alır. Kərpic və ağ daşdan qotik üslubda Bluada inşa edilmiş XII Lüdovikin korpusunun yanında memar Çar Viar və JakSurdo ansamblın daha mühüm hissəsini – tip baxımından tamamilə müstəqil və yeni tikili - *I Fransisk*in korpusunu (1515-1524) yaradırlar. Baxmayaraq ki bu tikilidə ayrı-ayrı qotik cizgilər nəzərə çarpır o, Fransanın ilk renessans tikilisidir. 3 mərtəbəli bu tikilinin cənub fasadı özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Tikilini zəngin dekorasiya olunmuş karniz və ajur balüstrada tamamlayır. Fasadın ən mühüm hissəsi – bir hissəsi zahirə çıxan pilləkənli güllədir. Bluadaki pilləkən Fransada Renessans dövründə inşa edilmiş bir çox pilləkənlər üçün bir nümunə olmuşdur.

Öz hakimiyyətinin 2-ci yarısında *I Fransisk* tikinti işinin mərkəzini Parnasa yaxın, İl de Fransa keçirir. Paytaxta yaxın inşa edilmiş *Madrid gəsri* və *ovçu evi*LaMüyett bizim dövrə kimi gəlib çatmamışdır. Parisdən 60 km aralı yerləşən *Fontenblogəsri* (1528-1540) – çar tərəfindən inşa edilmiş son tikilidir. Sonralar, XIX əsrə kimi bu tikili dəfələrlə müxtəlif sənətkarlar tərəfindən yenidən inşa edilmişdir. Lakin onun əsas hissələri *I Fransisk*in dövründə, Fransız memarı *JileLebreton* tərəfindən inşa edilmişdir. Bu, şahın apartamentləri ilə əhatə olunmuş (onlar içərisində, sonradan II Henrixinq allereyasıadlandırılmış zal), belə adlanan Oval həyət, planda düzbucaq olan Ağ at həyəti, və hər iki həyət birləşdirən *I Fransisk*inqallereyasıdır. Xüsusi diqqət tikililərin daxili tərtibatına yönəldilmişdir. Bu tərtibat İtalyan sənətkarları – Rosso (*I Fransisk*qallereyası) və Primatiçço (*II Henrix*qallereyası, *Odissey*qallereyası) tərəfindən yernəyətirilmişdir.

Çar tikililərinin təkrarını zədəkan tikililərdə də görmək olar. Belə ki, Blua və Şamborgəsrlərinin yeni formalarını, Şer çayında inşa edilmiş Şenensogəsri (1515-1556) görmək olar. XVI əsrin 40-cı illərinə kimi inşa edilmiş tikililərdə (onlardan ən gözəli Şamborgəsri hesab edilir), renessans formalarından istifadə edildiyinin şahidi oluruq. Ortaəsrlər qotika kanonlarından azad olaraq, Fransa memarları klassik kanonları hələm birgədər zahiri gəbul edirdilər. Lakin buna baxmayaraq bu dövrün memarlığı artıq ortaəsrlərinmemarlığından uzaqdır.

Memarın heykəltəraş ilə əməkdaşlığının ən gözəl nümunəsi Luvrun yeni fasadı olmuşdur. Saray-gəsri yenidən qurulması sahəsində işlər hələm XVI əsrin 40-cı illərində başlamış və düz XIX əsrə kimi davam etmişdir. İlk tikinti işləri *I Fransisk*in sifarişi ilə memar Lesko və heykəltəraş Qujon tərəfindən başlanmış və II Qenrixin hakimiyyəti illərində başa çatdırılmışdır.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Fransada, spesifik xüsusiyyətləri ilə fərqlənən bir sıra yerli memarlıq məktəbləri yaranır: dijon (başçısı HüqoŞamben) və tuluza (başçısı NikolaBaşelye). Bu məktəblərin memarlarının əksəriyyəti, yerli ənənələri qorunub saxlamışdılar.

Kilsə memarlığına yeni klassik formalar asta templərlə daxil edilirdi. Bütün XVI əsr boyu qotik kilsə və məbədlərin inşası davam etdirilmişdir. Lakin Kandakı Sen Pyer kilsəsinin altar hissəsinin memarı qotik svodları hamar tavanla, pəncərələrin oxvari arkalarını yarım dairəvi arkalarla, sütunları

pilyastrlarla əvəz etmiş, kilsəni yeni detallar və renessans ornamentlərlə bəzəmişdir.

XVI əsrin I-ci yarısında boyakarlıqda, xüsusəndə saray interyerlərinin rospislərində mühüm yeri, İtaliyadan dəvət edilmiş sənətkarların – *Covanni Battista Rossunun* (1495-1540), *Françesko Primateççonun* (1504-1570) və *Nikkolodel Abbatenin* (1509-12 - 1571) yaradıcılığı tutmuşdur. Onlar rospislərlə Fontenblodaki şah rezidensiyasını bəzəmişdilər. Fransuz mədəniyyəti ilə qarşılaşan İtalyan rəssamlarının özləri müəyyən dərəcədə bu mədəniyyətin təsirinə məruz qalmışdılar. Onların Fransada yaratdığı işləri, İtaliyada yaratdıqlarından, mistikanın olmaması ilə fərqlənirlər.

Rossi I Fransiskinqallereyasındakı (1531-1540) rospisləri yernə yetirmişdir. Qallereyanın yenidən inşası zamanı onlar dağıdılmış, sonradan isə yenidən bərpa olunmuşdular. Onun dinamik incəsənətində, Primateççonun ornamental dekorasiyalarında olduğu kimi, tarixi, alleqorik və mifoloji süjetlər üstünlük təşkil edir. Onların əksəriyyətində I Fransisk, ədəbiyyat və incəsənətə himayədarlıq etmiş Roma imperatoru görkəmində təsvir olunurdu. Mühüm yeri, bu vaxta gədər Fransa rəssamlarının əsərlərində rast gəlinməyən çılpaq qadın təsvirləri tuturdu.

Odysseyaqallereyasındakı Primateççoro rospisləri (1550) vaxtı ikən böyük şöhrət qazanmışdılar. Onlardakı üzadılmış çılpaq fiqurlar özünəməxsus naxış yaradırlar. Onlar hər hansısa monumentallıqdan məhrumdurlar.

Təmtəraglı, lakin rəng baxımından çox da kamil olmayan Fontenblo məktəbinin sənətkarlarının freskalrını yapma relyeflər əhatə edirdi (onlarda çılpaq fiqurlar müxtəlif ornamental motivlərlə gözəl ahəngdarlıq yaradırdı). Bu məktəbin ən mühüm dəzgah əsəri "*Diana-ovçu*" (Luvr) əsəridir. Hərdən bu məktəbin sənətkarları, köhnə Fransız miniatürələrində geniş yayılmış kənd əməyi səhnələrini təsvir etmişdilər. Buna misal olaraq nəmalüm rəssam tərəfindən yaradılmış "" "*Buğdanın üyüdülməsi*" (molotba) əsərini göstərmək olar.

XVI əsr Fransa incəsənətinin ən yüksək və mühüm nailiyyəti realistik portretin inkişafı olmuşdur. Bu dövrün portretlərində ilk növbədə insan şəxsiyyətinə böyük diqqət yetirilir. Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə bu janr artıq saray divarlarının çərçivəsindən kənara çıxır. XVI əsrin portretistləri özlərinin ən gözəl əsərlərində XV əsr sənətkarlarının və ilk növbədə JanFukenin, Böyük JanKlueinin və digərlərinin ənənələrini inkişaf etdirməyə davam etdirirlər. XVI əsr Fransız portretinin özünəməxsusluğu onda idi ki, bu dövrdə bir növ müasir dövrün fotoqrafiyasını yernə yetirən karandaş portretləri geniş yayılır. XVI əsrin əvvəllərində karandaş portretlər, yağlı boya ilə işlənən portret əsəri üçün köməkçi material olmuşdur. Lakin sonradan, tədricən o boyakarlığın müstəgil janrına çevrilir. İtalyan İntibahının sənətkarlarının yaratdığı qələm portretləri ilə müqaisədə, Fransa sənətkarlarının portretləri obrazın tərtibatının böyük konkretliyi ilə fərqlənirdi. Bu baxımdan onlar Alman və Niderland rəssamlarının portretlərinə yaxındılar.

Fransa sənətkarları öz əsərlərində təsvir etdiyi insanın səciyyəvi xüsusiyyətlərini, çizgilərini, onların içtimayimövgeyini, maneralarını çox dəqiq verirdilər. Onlar portretin özünəməxsus tipini yaratmışdılar; bu əsasən sağa və ya sola üçdədörd dönüşdə verilmiş sinəyəgədər olan obrazlardır. XVI əsrin 2-ci yarısından başlayaraq artıq dizə gədər və tam boyu verilən təsvirlərə də rast gəlinir.

Fransada həm boya, həm də karandaş portret boyakarlığının ən görkəmli nümayəndələrindən biri **Kiçik JanKluye** (1485-86 - 1541) olmuşdur. Onun həyatından galmış azsaylı informasiyadan məlum olur ki o, Böyük JanKluyenin oğlu və şagirdi olmuşdur. 1516-cı ildən o Turda, 1529-cu ildən isə Parisdə - I Fransiskin saray rəssamı kimi fəaliyyət göstərmişdir.

JanKluyenin rəsmləri öz plastik ifadəliyi, xasiyyətlərin parlaq açıqlanması ilə fərqlənir. Onlara monolit vahidlik xasdır. Öz rəsmlərində o, əsasən insanın yalnız üçdədörd dönüşdə təsvir edilmiş başını verirdi. Sənətkar əsərlərində, öz dövrünün insanların görkəmini canlı əks etdirirdi. Onun yaradıcılığında saray xanımlarının və kavalərlərin obrazları üstünlük təşkil edir: *DianaPuatyə*, *AnnaMonmoransi*, *QilyomQufyer* və bir çox digərləri. Onlardan bəzilərinin obrazlarını rəssam bir neçə dəfə yaratmışdır: Marinyo yaxınlığındakı döyüşün gəhrəminin – *Qayyo de Qanuyakanın* 3 portreti (1516, 1525, 1526), *marşal Brissakin* 2 portreti (1531, 1537). *Qraf d Etanın*, humanist *ErazmRotterdamskini* (1520) portretləri Kluyenin ən yaxşı qələm portretləri hesab edilir.

Kluyenin boyakarlıq əsərlərindən çox az miqdarı dövrümüzə kimi gəlib çıxmışdır. Onlar içərisində *qersoq Klod Qizin* (1525), *Lui de Klevin* (1530) portretlərini xüsusən vurğulamaq lazımdır.

Bu əsər incə işlənmə manerası və əlvan təmiz rəngləri ilə fərqlənirlər. Jan Kluye həmçinin I Fransisikin portretinin (Luvr) də müəllifi hesab edilir.

Bu istedadlı sənətkarın çoxsaylı şagirdləri olmuşdur. Onlar icərisində ən istedadlı rəssamın öz oğlu – **Fransua Kluye** (1516-1572) olmuşdur. XVI əsrdə Fransanın ən mühüm rəssamlarından biri olan bu sənətkar gözəl karyera etmişdir. Belə ki, atasının vəfatında sonra o, saray rəssamı kimi çalışaraq böyük sərvət toplamış və geniş şöhrət qazanmışdır.

Fransua Kluye yalnız Jan Kluyenin potret boyakarlıq ənənələrini deyil, eyni zamanda Fransada çalışan İtalyan sənətkarlarının nailiyyətlərini mənimsəmiş, lakin bununla belə özünəməxsusluğu qoruyub saxlamışdır. Fransua Kluye o dövrün ən məşhur əsərlərindən biri olan – **“Çimən qadın”** (1571; Vaşinqton, Milli qallereya) əsərinin müəllifidir. Yernə yetirilmə üsulu baxımından bu əsər Fontenblo məktəbinə yaxındır, lakin bununla yanaşı öz parlaq ifadə olunmuş portretliyi ilə bu məktəbin mifoloji əsərlərindən fərqlənir. Əsərdə təsvir edilmiş obrazda bəzi tədqiqatçılar Diana Puatyenin, digərləri isə IX Karlıın sevgilisi – Mariya Tuşenin təsvirini görürlər. Bu əsrdə tamaşaçıya tərəf çevrilmiş, vannada oturub çimən gözəl qadın obrazı təsvir edilmişdir.

Fransua Kluyenin yaradıcılığının özünəməxsusluğu dolğun şəkildə öz ifasını realistik portret janrında tapır. Əgər onun erkən dövrdə yaratdığı əsərlər öz xasiyyəti baxımından rəssamın atasının portretlərinə yaxındır, bundan fərqli olaraq sənətkarın yetkin əsərlərində onun individual manerası tam dolğunluğu ilə özünü biruzə verir. Bu əsərlərdə obrazlar, onların kostyum və zinət əşyaları böyük dəqiqliklə işlənmişdilər. Rəssam dəfələrlə **IX Karlıın** portretlərini (1559, 1561, 1566 ə.ə.) yaratmışdır.

Fransua Kluyenin boyakarlıq əsərləri icərisində **Elizavetda Avstriyskayanın** (1571, Luvr) sinəyəqədertəsvirini xüsusən vurğulamaq lazımdır. Bu portret XVI əsr Fransa boyakarlığında ən mühüm əsərlərdən biri hesab edilir. Bu əsərdə baxışını tamaşaçıya tərəf yönəlmiş, paltar mirvarı, zümrüd və rubinlərlə zəngin bəzədilmiş, başında giymətli baş geyimi verilmiş, gənc qadın təsvir edilmişdir. Öz dostu – aptekçi **Pyer Kütanın portretini** (1562, Luvr) rəssam daha azad işləmişdir.

Fransua Kluyenin karandaş portretləri XVI əsr Fransa incəsənətinin şedevrləri sırasına aid edilir. Artıq 1540-cı illərdə o, xətt həllinin incəliyi, təsvirin böyük dəqiqliyi ilə fərqlənən çox kamil portretlər yaradır. Fransua Kluyenin yaradıcılığında karandaş portretinin çiçəklənməsi 1550-1560-ci illərə təsadüf edir. Bu dövr ərzində o, bir-birinin ardınca gözəl şedevrlər – **II Fransisikin uşaqlıqda** (1553), **Mariya Stüartın**, **II Qenrixin**, **Qaspar Kolinyin**, gənc **Marqarita Valuanın** portretlərini yaradır.

Yüksək inkişaf mərhələsinə realistik portret yalnız Parisdə deyil, eyni zamanda bir çox digər mərkəzlərdə, və ilk növbədə XVI əsrin azad fikrinin əsas ocağı olan Lionda çatır. Burada Fransız portret sənətinin digər dahi sənətkarı **Kornel de Lion** (1574 ildə vəfat edib) olmuşdur. O, öz incəliyi ilə fərqlənən qadın portretin (Ermitaj), Beatrice Paçekonun (1545, Versal), hökmdar Klodun və digərlərinin müəllifidir. Rəssamın kişi və uşaq portretlərində sadəlik nəzərə çarpır. Qara saqqallı nəmələmün portreti, oğlan uşağının portreti (Boston) əsərləri obrazların daxli aləminin geniş açığlanması, pozalarının təbiiliyi, baxışlarının canlılığı ilə diqqəti cəlb edir.

XVI əsrdə Fransa sənətkarlarının yarıdığı realistik qələm portretləri bu dövr Fransa qrafikasının ən mühüm nailiyyəti hesab edilə bilər.

Heykəltəraşlıq. Boyakarlıq və qrafika ilə yanaşı, XVI əsrdə Fransada heykəltəraşlıq da yüksək inkişaf edir. Baxmayaraq ki Fransaya hökmdarların və zədəganların dəvəti ilə çoxsaylı İtaliya heykəltəraşları (F. Lauran – çar Rene Anjuyskinin sarayında çalışmış, Qvido Matsoni hazırda dağıdılmış VIII Karlıın qəbirüstünü yernə yetirmişdir), o cümlədən digər sənətkarlar çalışırdı, Fransa İntibahının ən möhtəşəm heykəltəraşlıq əsərləri Fransız heykəltəraşları tərəfindən yaradılmışdır. Dekorativ heykəltəraşlıqla və qəbirüstü abidələrlə yanaşı bu dövrdə dairəvi dəzgah plastika əsərləri – heykəllər və portret büstlərin yaradılması da geniş vüsət alır. Onlar kübar məzmunun ortaəslər dini məzmun üzərində tam qələbə çaldığına işarədir.

XVI əsr Fransa plastikasının ən istedadlı sənətkarlarından biri də **Jan Oujon** (1510-1566-68) olmuşdur. O hərtərəfli istedadla milik olan bir insan idi. Belə ki o, gözəl dekorator və memar, rəsm və qrvyuraüstası olmuşdur. Lakin onun əsas nailiyyətləri heykəltəraşlıq sahəsində əldə edilmişdir.

Dövrümüzə kimi sənətkarın çox az işi gəlib çatmışdır. O ilk növbədə Ruan kilsəsindəki Lui de Brezenin (1535) qəbirüstünün müəllifi sayılır. Bundan başqa, Oujon bir sıra memarlıq tikililərinin

tərtibatında iştirak etmişdir. Belə ki, o *Sen Jermen Lokserua kilsəsini* (1544-1545) bəzəyən **“İsanın çəzanəsi üzərində ağlaşma”** və **“Dörd yevanqelist”** baryeflərini yaratmışdır.

Qujonun ən yüksək nailiyyətlərindən biri – ***Nimf Fəvvarəsinin relyefləridir*** (Günahsızlar Fəvvarəsi, Paris – 1547-1549). Bu əsasən təbiət güvvələrinin simvolizə edən, müqəddəslərin təsvirləridir.

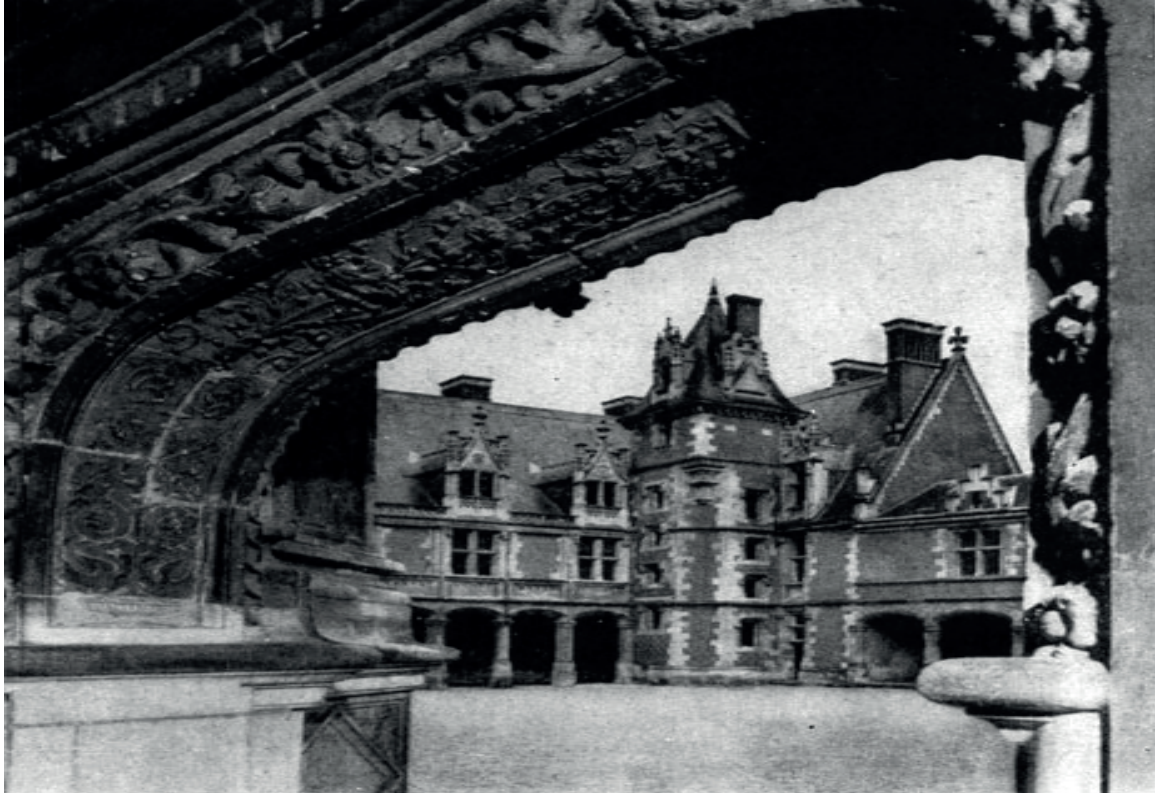
Qujon həmçinin *Anegəsrinin* fəvvarəsi üçün nəzərdə tutulmuş ***Diana heykəlinin*** (1558-1559, Luvr) müəllifi hesab edilir. Gözəl çılpaq ilahə, onun yanında verilmiş maralın boynunu qucaqlayaraq, yarımuzanmış vəziyyətdə verilmişdir. Hesab edilir ki, Diananın sifəti çar II Qenrixin sevgilisi Diana Puatyenin sifətidir. Bu heykəldə çılpaq qadın fiqurunu təsvir edərək, heykəltəraş insan gözəlliyini tərnnüm edir.

Bu əsərə **“Venera və Amur”** adlı çox böyük olmayan relyef yaxındır. Sənətkarın son əsərləri içərisində Luvrun heykəltəraşlıq dekorasiyaları nəzərə çarpır. Onlar üzərində o, 1548 – 1562-ci illər ərzində çalışmışdır.

İlk görüntülər tarixdən əvvəlki dövrə aiddir. Məsələn, Lasko mağarasındakı təsvirlərin artıq 10.000 ildən çox yaşı var.

Fransada XVII əsrdə rəsm əsəri klassiklər Nikola Pussen və Klod Lorren tərəfindən təmsil olunur. Baroka əsaslanan XVIII əsrdə rokoko üslubu yarandı. Təmsilçiləri: Antuan Vatto, Fransua Buşe və Jan Onore Fraqonar. Əsrin sonunda neoklassisizm formalaşdı, onun banisi Jak Lui David idi. Jan Lui Andre Teodor Jeriko və Ejen Delakrua]] romantizm istiqamətindəki ən görkəmli simalardır. Realizm rəssam Qyustav Kurbe və Onore Domyenin işləri ilə təmsil olunur.

Fransa impressionizmin doğma məkanıdır. Bu cərəyanın başlanğıcı XIX - XX əsrlərin görkəmli sənətkarları - Klod Mone, Edqar Deqa, Pyer Oqyust Renuar idi. Fransaya köçən Jorj Brak və Pablo Pikassonun işləri, avanqard hərəkatlarından biri olan kubizmin əsasını qoydu. Fovizmin ən böyük sənətçisi Anri Matis idi. Marsel Dyuşan dadaizm və sürrealizm təmsilçisidir



илл.344б Замок в Блуа. Двор. Начало 16 в.



илл.345 Замок в Блуа. Корпус Франциска I. 1515-1524 гг. Лестничная башня южного фасада



илл.366 Мастер школы Фонтенбло. Диана-охотница. Париж, Лувр.

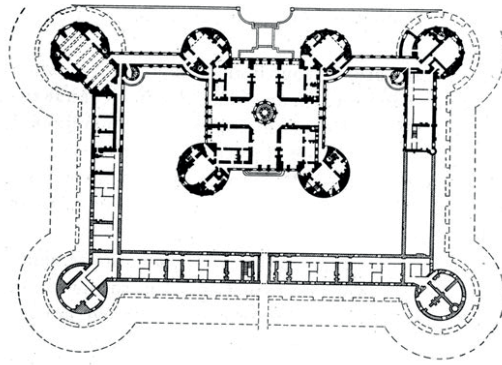
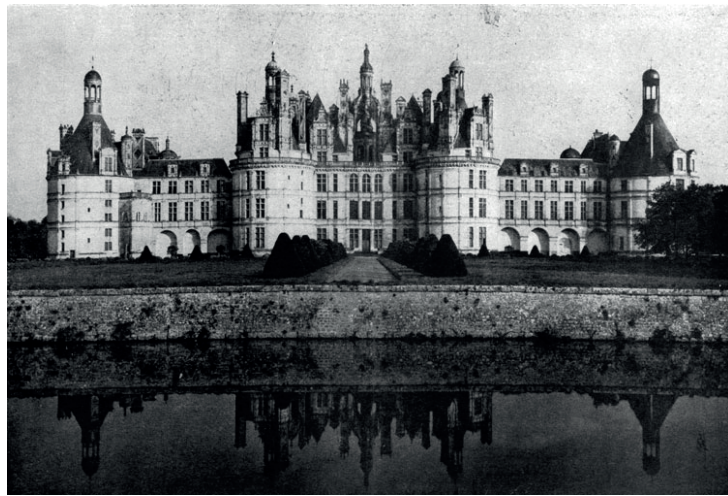


рис.стр.430 Замок Шамбор. 1519-1540-е гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, Пьер Невои другие. План.



илл.346 Замок Шамбор. 1519-1540 гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, Пьер Нево и другие. Северный фасад.



илл.347 Россо. Галерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1533-1540 гг.



илл.348 Пьер Леско и Жан Гужон. Лувр. Западный фасад. Начат с 1546



илл.362 Жан Клуэ Младший. Портрет графа д'Этан. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1519 г. Шантилъи, музей Конде.

ƏDƏBİYYAT

1. Məqalə 75-1: (yeni): «Les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France» («Dialektlər Fransanın irsinə aiddir»). bax Loi constitutionnelle du 23 juillet 2008.
2. Mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi. Ali məktəblər üçün dərslik. Bakı, 2010
3. Алпатов М. В. Высокое Возрождение // Всеобщая история искусств. II. Искусство эпохи Возрождения и Нового времени. М.—Л.: Искусство. 1949. səh. 635

***ADPU-nun Təsviri incəsənət və OTT kafedrasının baş müəllimi, f.ü.f.d
E-mail: samiraliyeva14@gmail.com**

Samira Aliyeva

FRENCH ART OF XV-XVI CENTURIES

One of the characteristic features of high renaissance art is the tendency towards the classical period. This tendency was clearly manifested in Rome, rich in numerous ancient monuments, which attracted artists here in previous centuries. Classical cultural heritage was fully realized here.

The art of constant communication with the great works of antiquity helped to get rid of the long-windedness characteristic of the last quattrocento artists.

The artists of the high renaissance tried to give up details and trifles that are less important from the point of view of the general idea of the work, and tried to reflect the harmonious harmony of the most beautiful aspects of reality in their works. High Renaissance art concentrated the ideals of humanism. He was distinguished by his belief in the creative power of man, his boundless power, and the conscious structure of the human world. At the same time, the quattrocento style, which is characterized by simple narration and household imagery, which is widespread in art, is replaced by the problem of civic duty and heroic courage. The main subject of high renaissance art is a beautiful harmonious developed healthy human figure rising from the level of everyday ordinary life.

At the beginning of the 16th century, a new type of synthesis of arts forms a harmonious unity. He establishes that fine art and sculpture have equal rights in relation to architecture, unlike medieval art. Freeing fine art and sculpture from the strict subordination of architectural art at the same time encourages their independent revival and the development of new genres such as portraits, landscapes, and historical images.

Самира Алиева

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XV-XVI ВЕКО

Одной из характерных черт высокого ренессансного искусства является тяготение к классическому периоду. Эта тенденция отчетливо проявилась в Риме, богатом многочисленными античными памятниками, привлекавшими сюда художников в прежние века. Классическое культурное наследие воплотилось здесь в полной мере.

Искусство постоянного общения с великими произведениями древности помогло избавиться от многословия, свойственного последним художникам кватроченто.

Художники высокого Возрождения старались отказаться от деталей и мелочей, менее

важных с точки зрения общего замысла произведения, и стремились отразить в своих произведениях гармоническую гармонию самых прекрасных сторон действительности. Искусство Высокого Возрождения сосредоточило в себе идеалы гуманизма. Его отличала вера в созидательную силу человека, его безграничную мощь, в сознательную структуру человеческого мира. При этом широко распространенный в искусстве стиль кватроченто, характеризующийся простотой повествования и бытовой образностью, сменяется проблемой гражданского долга и героического мужества. Главный сюжет высокого ренессансного искусства — красивая, гармонично развитая здоровая человеческая фигура, возвышающаяся над уровнем обыденной повседневности.

В начале 16 века новый тип синтеза искусств образует гармоничное единство. Он устанавливает, что изобразительное искусство и скульптура имеют равные права по отношению к архитектуре, в отличие от средневекового искусства. Освобождение изобразительного искусства и скульптуры от строгого подчинения архитектурному искусству одновременно способствует их самостоятельному возрождению и развитию новых жанров — портретов, пейзажей, исторических изображений.

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

Daxilolma tarixi: İlk variant 15.04.2023
Son variant 12.05.2023

UOT745/749

MİNAXANIM HÜSEYNOVA*

XALÇA MƏMULATI OLAN XURCUNUN
NAXIŞLARININ BƏDİİ TƏHLİLİ

Azərbaycan təbii sənətinin geniş yayılmış və yüksək inkişaf etmiş sahələrindən biri xalçaçılıqdır. Azərbaycan məişəti hər zaman xalçaçılığın çoxsaylı məmulatları ilə müşayiət olunmuşdur, başqa sözlə desək, xalçaçılıq məmulatları Azərbaycan ailə məişətinin hər zaman ayrılmaz tərkib hissəsi olmuşdur. Belə xalçaçılıq məmulatlarından biri də xurcundur. Xurcun xalça texnikası ilə rəngarəng yun iplərdən toxunan və müxtəlif bəzəklərdə bəzədilən məişət əşyasıdır. Bildiyimiz kimi, bütün Şərq ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda geniş yayılmışdır. Məqalədə toxunma zamanı xurcuna vurulan naxışların bədii xüsusiyyətləri tədqiq edilmişdir.

Açar sözlər: *Xalça, xurcun, naxış, element, süjet, ornament, təsvir.*

XX əsrin əvvəli Qazax qrupuna aid olan xurcun xovsuz (palaz və kilim) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcun qırmızı və qara rənglərin bir-birinə keçidi nəticəsində alınan diliklərdən ibarət qədirqə naxışlıdır.

Adətən, xurcunların çiyinlik hissələri “göz” hissələrindən naxış və toxuma texnikası ilə fərqlənir. Lakin XX əsrin əvvəli Qazax qrupuna aid olan xurcunun çiyinlik hissəsi “göz” hissələri ilə eynilik təşkil edir. Yəni həm “göz” hissələri, həm də çiyinlik hissələri qara və qırmızı rəngdə qədirqə naxışlıdır. Bütün xurcun məmulatlarının ağız hissəsinə ilgəklər tikilir və bu ilgəklər arasından qaytan keçirilir. Qaytan xurcunun ağızının bağlanması üçün istifadə olunan yun ipdən hörülən ucu qotazlı bağıdır.

QƏDİRQƏ NAXIŞ. Bu naxışlar xalçaçılar arasında “oxbaşı”, yaxud “daraqlı” adlanır. Qədirqə kilim toxunuşlu olduğundan dilikli naxışın əmələ gəlməsi üçün məmulatın üzərində çox xırda “dırnaqları” (dəlikləri) yaranır ki, elə bu səbəbdən də belə naxışlı xalça, yaxud xalça məmulatları qədirqə adlanır. Qədirqə dəlik və ya yarıq deməkdir.

Bir çox xalça və xalça məmulatları üzərində işlənən elementlərə arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan əşyalar və ya tarixi abidələr üzərində rast gəldiyimiz kimi, xurcunlar üzərində işlənən dilikli (qədirqə) elementə bənzər Xocalıda tapılan tunc kəmər üzərində təsadüf edilir (1, s.56).

QARMAQLI NAXIŞ. Xurcunun hər iki “göz”ünün ağız hissəsində dolama texnika ilə mavi, qırmızı, oxra rənglərin növbələnməsi ilə qarmaqlı element toxunmuşdur. Bu qarmaqlı naxışabənzər Maxta Kültəsinin keramikası (S.H.Aşurov) üzərində də təsadüf olunur.

XX əsrin əvvəllərinə aid olan xurcun xovsuz (palaz və kilim) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcunun ara sahəsi qəhvəyi, oxra, şəkəri və qırmızı rənglərdən ibarət dilikli qədirqə naxışlıdır. Xurcunun haşiyə qurşağı müxtəlif rəngdə rombvari elementlərdən ibarətdir. Yəni rənglərin açıqdan tündə və tünddən açığa keçməsi nəticəsində elementlər kiçik və böyük ölçülərdə fərqli görünür. Xurcun haşiyə qurşağından aşağı hissədən oxra rəngli su, yuxarı hissədən isə ağ rəngli su ilə ayrılır. Haşiyə qurşağı aşağı və yuxarı tərəfdən ağ-qırmızı rəngdə siçandişi ilə əhatələnib. Xurcunun ağız hissəsini sol istiqamətə yönəlmiş qəhvəyi, oxra, ağ, qırmızı rənglərin növbələnməsindən ibarət tökmə elementli üfqi zolaq və eyni rəngdən ibarət dilikli zolaqlar tamamlayır. Tökmə zolağı dilikli zolaqdan qəhvəyi və ağ su ayırır.

Xurcunun çiyinlik hissəsi üfqi sadə zolaqlardan və tökmə elementlərindən ibarətdir. Yalnız mərkəzdə yerləşən üz-üzə tökmə elementi ilə palaz zolaqları arasında ağ-qara siçandişi işlənib.

XIX əsr Bakı qrupuna aid olan xurcun fraqmenti xovsuz (sumax) texnika ilə toxunmuşdur. Sumaxın qırmızı yerlikli ara sahəsində qarmaqlı element yerləşir. Adətən, qarmaqlı və “S” formalı elementlər suya və ya əjdahaya işarədir. Ondan əlavə, ara sahənin aşağı və yuxarı hissəsində hər birində üç sıra olmaqla kərpic elementi toxunmuşdur. “Kərpic” elementi mavi rəngdə göstərilmişdir. Həmçinin ara sahənin sağ və sol hissələrində kiçikölçülü qarmaqlar var. Xurcunun bala haşiyələrində ağ yerlik üzərində qəhvəyi gəzməli qarmaqlı elementlərdən ibarət “zəncir” haşiyədən istifadə olunub.

Qarmaqlar arasındakı bənd hissələrinin və qarmağın daxili isə yalnız qırmızı rəngdədir. Ara sahə ilə bala haşiyə qəhvəyi su ilə ayrılır. “Məşəl” və ya “şamdanlı” adlanan ana haşiyə mavi yerlikdə ağ və qırmızı rənglərlə növbələnmişdir. Ana haşiyə ilə bala haşiyələr arasında qırmızı və qəhvəyi sular işlənilir.

ƏJDaha TƏSVİRİ. Bərəkət, rifah və güc rəmzi hesab edilən əjdaha haqqında xalq arasında hələ qədim zamanlardan çoxlu nağıl və rəvayətlər danışılır. Xalça sənəti də sırf xalq sənəti olduğu üçün bu mifik obraz Azərbaycan xalça və xalça məmulatlarında ən geniş yayılmış elementlərdən biridir. XIX əsr Bakı qrupuna aid xurcun üzərində əjdaha təsviri əks olunub (2, s.56). Bu əjdaha təsviri forma etibarilə digər XIX əsr Bakı qrupuna aid olan xurcun üzərindəki əjdaha təsviri ilə eynilik təşkil edir.

Qız qalasında e.ə. IV–VII əsrlərə aid balıq-əjdaha fiquru aşkara çıxarılmışdır. Tuncdan hazırlanan fiqur hazırda Arxeologiya və Etnoqrafiya Muzeyində saxlanılır. Bu fiqurla sumax toxunuşlu xurcun üzərindəki qarmaqlı “S” formalı element arasında olan oxşarlığa diqqət yetirsək, deyə bilərik ki, sumax üzərindəki element əjdaha təsviridir.

XIX əsr Bakı qrupuna aid olan xurcun xovsuz (sumax) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcunun ara sahəsi əjdaha, qarmaq elementlərindən haşiyə qurşağı isə dilikli, “qeysibişax” haşiyədən ibarətdir.

Ara sahə kompozissiya quruluşuna görə bir-birindən fərqli ölçüdə olan zolaqlardan ibarətdir. Bununla yanaşı qeyd etmək lazımdır ki, ara sahəni iki rapport təşkil edir. Hər rapport dörd zolaqdan ibarət olmaqla onlardan biri enli və üçü ensiz zolaqdır. Zolaqlar üzərində yerləşən elementlərə gəldikdə ara sahənin birinci enli zolağı üzərində tünd-mavi yerlikdə qırmızı rəngdə əjdaha elementi təsvir olunmuşdur. İkinci ensiz zolaqda qırmızı yerlik üzərində tünd-mavi və şəkəri rəngdə qarmaq elementləri növbələnir. Üçüncü zolaqda ağ yerlik üzərində qırmızı rəngdə qarmaqlar ardıcıl olaraq təkrarlanır. Dördüncü zolaqda isə eynilə ikinci zolaqda işlənən qarmaqdan istifadə olunub. Lakin rəng fərqi olaraq tünd-mavi yerlik üzərindəki qarmaqların rəngi qırmızı və ağ rənglərdə verilmişdir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi xurcunun ara sahəsi iki rapportdan ibarətdir. Adətən bir rapoortda işlənən elementlər, zolaqların sayı və rənglər eynilik təşkil etməlidir. Lakin xurcun üzərində olan rapportlar arasındakı fərq rəng fərqidir.

İkinci rapportun enli zolağı qırmızı yerlikli, üzərində təsvir olunan əjdaha elementi isə tünd-mavi rəngdədir. Digər ensiz zolaqların rəng çalarları və üzərindəki elementlər eynilə birinci rapportda olduğu kimidir. Sadəcə olaraq yalnız ikinci və dördüncü zolaqların yerliklərinin rəngi qırmızı və tünd-mavi əvəzinə tünd-mavi və qırmızı olaraq yerdəyişmə olunub. Ara sahədəki zolaqlar bir-birindən qara rəngli su və ağ-qırmızı rəng çalarlı “köhnə su” adlanan siçandişilərlə ayrılır. Ana haşiyənin yerliyi tünd-mavi rəngdədir. “Qeysibişax” adlanan haşiyənin gülləri qırmızı rəngdə, budaqlar isə qırmızı rənglə göstərilmişdir. Ümumilikdə xurcunun ara sahəsi və haşiyələri arasında qırmızı və qara “su”lar işlənilir. Bala haşiyələr ağ və qara rəngli dilikli haşiyədən ibarətdir. Eynilə dilikli haşiyə qurşağı Mingəçevirdə aşkarlanmış qaracılalı gil qabın qapaq və boğaz hissəsində işlənmişdir.

XIX əsrin ortaları Qarabağ qrupuna aid olan xurcun fraqmenti xovsuz xalça məmulatıdır (3, s.10). Xurcunun mərkəz hissəsində qırmızı yerlik üzərində kvadrat formalı göl yerləşir. Gölün ətrafı mavi su və oxra-qara rəngdə siçandişi ilə əhatələnib. Göl özü ağ yerlikli olmaq şərtilə mərkəzində düzbucaq formalı göl yerləşmişdir ki, ona da dörd tərəfdən qarmaqlardan ibarət elementlər bənd olunmuşdur. Mərkəzdəki gölə birləşən qarmaqlar əjdahanın rəmzidir. Sağ tərəfdən bənd olan əjdaha elementlərinin rəngi mavi, sol tərəfdən bənd olan əjdaha elementlərinin rəngi isə qırmızıdır. Ara sahədə mərkəzdəki gölün sağ və sol tərəflərində daha iki kiçik əjdaha elementlərini görmək olar. Lakin onlar digər əjdaha elementləri kimi gölə birləşmiş şəkildə deyil, sərbəst element kimi yerləşiblər. Bu elementlərdən sağ tərəfdə yerləşən əjdaha elementi qırmızı, sol tərəfdə yerləşən əjdaha elementi isə tünd-mavi rəngdədir. Qırmızı yerlikli ara sahə meandr çağla əhatələnmişdir. Meandr qara və ağ gəzməli, yerliyi isə xurcunun bir tərəfində açıq-yaşıl, digər tərəfində tünd-mavi rəngdədir. Xurcunun haşiyə qurşağı ümumilikdə oxra yerlikli qırmızı gəzməli olmaqla bəzi xalça və xalça məmulatlarında rast gəldiyimiz kimi, fərqli naxışlıdır. Yəni haşiyə aşağı və yuxarı tərəfdən pilləli gəzməli olmaqla ara məsafədə üçbucaq formalı elementlərdən, yan tərəflərdən isə pilləli gəzməli olmaqla ara məsafəsində kvadrat formalı elementlərdən ibarətdir. Haşiyə qurşağı hər tərəfdən qara su və qırmızı-ağ siçandişi ilə əhatələnib. Xurcunun ləvər hissəsi tünd-mavi rəngdədir.

ƏJDAH TƏSVİRİ. Azərbaycan xalçalarında təsadüf edilən əjdaha təsvirləri fərqli formada və müxtəlif rəngdə olmaqla bir-birlərindən fərqlənir. Buna misal olaraq yuxarıda bəhs etdiyimiz XIX əsr Bakı qrupuna aid olan iki xurcun məmulatı ilə XIX əsrin ortaları Qarabağ qrupuna aid olan xurcun üzərindəki əjdaha təsvirlərinin müxtəlifliyini misal göstərmək olar.

Üzərində əjdaha təsviri olan qablara arxeoloqlar tərəfindən aparılan qazıntılar zamanı rast gəlinir. Onlardan biri 1956–1957-ci illərdə amerikalı arxeoloq Robert Daysonun rəhbərliyi ilə iranlı arxeoloqlarla birlikdə Urmiya gölünün cənub sahilində Həsənli təpəsindən tapılan camdır. Hal-hazırda Tehran Arxeoloji Muzeyində nümayiş etdirilən qızıl cam üzərində üçbaşlı əjdaha təsvir olunmuşdur.

MEANDR. Xurcunun ara sahəsində əks olunan meandr elementi həmçinin memarlıqda da çox istifadə olunur. Bu elementə ən çox Naxçıvan memarlıq abidələri üzərində tez-tez rast gəlinir. Bir çox nümunələr gətirməklə bunu əsaslandırmaq olar. Güllüstan türbəsində, həmçinin Naxçıvanda Əcəmi Əbubəkr oğlu Naxçıvaninin inşa etdiyi türbələrin xarici səthində, Möminə xatun türbəsi üzərində kərpiclə yığılmış, meandr ornamentləri işlənmişdir.

Meandr naxışı həmçinin arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan bir çox saxsı qablar üzərində də olur. Məsələn, Gəncə Diyarşünaslıq Muzeyində saxlanılan Eneolit dövrünə aid gil kasa, Kültəpədə Babək rayonunda Tunc dövrünə aid keramik qablar, Rustəpəsində Eneolit dövrünə aid saxsı qab nümunə olaraq göstərilə bilər.

XIX əsrin sonları Qarabağ qrupuna aid olan xurcun fraqmenti xovsuz (zili) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcunun ara sahəsində səkkizbucaqlı qarmaqlı göl yerləşdirilmişdir. Göl yan tərəflərdən tək, aşağı və yuxarı hissələrdə isə ikitərəfli qarmaqlarla əhatələnib. Ağ yerlikli səkkizbucaqlı gölün daxili qırmızı, mavi, açıq-qırmızı rəngdə göy cisimlərindən olan “ulduz” elementləri ilə bəzənib. Səkkizbucaqlı gölün ağ rəngdə olması onun üzərində olan ulduz elementlərinin daha aydın üzə çıxmasına kömək edir. Ulduzlar arasında kiçikölçülü müxtəlif rəngli rombvari pitiklər yerləşir. Gölün daxilində ulduz elementlərindən mərkəz hissədə əlavə kiçik göl yerləşir. Ara sahənin dörd küncündə qırmızı gəzməli oxra rəngli heyvan təsvirləri yerləşdirilmişdir. Məmulat üzərində təsvir olunan bütün heyvanlar bir-birindən əks istiqamətə yönəlmişlər. Hər bir heyvan elementinin daxilində ağ və qırmızı siçandişi və ayaqlarının aşağı hissələrinin ağ rəngdə olması təsvirə incə görünüş verir. Ara sahə ilə haşiyə qurşağı qara sularla və qırmızı-oxra siçandişi ilə ayrılır. Ana haşiyə qırmızı yerlik üzərində qara gəzmə ilə işlənmiş ağ, açıq-qırmızı, oxra, mavi və açıq-yaşıl rənglərlə növbələnmiş dilikli elementlərdən ibarətdir. Xurcunun ara sahəsində doldurucu element kimi heyvan təsvirlərindən istifadə olunduğunu nəzərə alsaq, ana haşiyədə işlənən dilikli elementləri uçan quşa və yaxud da ağac təsvirinə bənzətmək olar. Bala haşiyədə qara və ağ rəngli mollabaşı adlanan haşiyədən istifadə olunmuşdur. Xurcunun kənar hissəsi mavi və qırmızı siçandişilərlə əhatələnib.

ULDUZ ELEMENTİ. XIX əsrin sonları Qarabağ qrupuna aid olan xurcun üzərində ulduz elementlərindən istifadə olunub. Xalça və xalça məmulatları üzərində əks olunan müxtəlif rəngdə “ulduz” elementləri nur, işıq, xoşbəxtlik və firavanlıq rəmzinə ifadə edir. Hətta xalq arasında uğur və xoşbəxtlik mənasını kəsb edən “ulduzu parladı” ifadəsi də işlənir. Bəzən sadə görünüşə malik olan xalça elementlərinin nə qədər dərin mənalı olduğunun bir daha şahidi oluruq.

XIX əsrdə toxunan xurcun məmulatı Qazax qrupuna aiddir. Xurcunun ara sahəsi müxtəlif ölçülü damğalardan, haşiyə qurşağı isə heyvagülü adlanan elementindən ibarətdir. Məmulatın ara sahəsini sürməyi yerlik üzərində tünd-mavi, qırmızı, açıq-qırmızı, şəkəri rəngli böyük ölçülü damğalar və şəkəri rəngli kiçikölçülü damğalar təşkil edir. Ara sahəni haşiyələrdən iki müxtəlif formalı qara su və ağ-qırmızı rəngli siçandişilər ayırır. Haşiyənin yerliyi açıq-qırmızı, üzərindəki səkkizləçəkli heyvagülü adlı çiçəklər şəkəri, tünd-qırmızı, mavi və sürməyi rənglərlə toxunmuşdur. Xurcunun çiyinlik hissəsi qəhvəyi rəngli saya palaz toxunuşludur. XIX əsr Qazax qrupuna aid olan xurcun üzərindəki damğa işarəsi haqqında Araz Qurbanovun “Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr” kitabında aşağıdakılar qeyd olunub. **I**- Anadoluda əfşarlara və Harmandalı obasına aid nəsillərin damğalarındandır (4, s. 23).

XX əsrin əvvəlləri Qarabağ qrupuna aid olan xurcun xovsuz (zili) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcunun ara sahəsi vərni xalça kompozisiyalarına səciyyəvi olan əjdaha elementlərinin daxilində işlənən kiçik “ördək” elementləri ilə bəzədilmişdir. Bu elementlər ara sahədə innabı rəngdə yerlik üzərində oxra, açıq-yaşıl, tünd-oxra rənglərdə olmaqla növbələnərək təkrarlanır. Gəmiqayada bu

elementə bənzər damğa işarəsi vardır. Xurcun üzərində işlənən keçirtmə haşiyə qurşağı şəkəri gəzməli daxili açıq-yaşıl və oxra rəngdədir. Ara sahə ilə haşiyəni qara rəng çalarlı su ilə açıq-yaşıl və qırmızı “qaragöz” adlanan haşiyə ayırır. Xurcunun haşiyə qurşağı şəkəri yerlik üzərində “sərmə zəncirə”dən ibarətdir. “Sərmə zəncirə” haşiyənin gəzməsi qara, elementləri isə innabı, oxra, açıq-yaşıl rənglərin ardıcıl düzülüşündən ibarətdir. Xurcunun çiyinlik hissəsi innabı, qara və şəkəri rəngli beş raportdan ibarət sulu zolaqlı palaz toxunuşudur. Xurcunun ağız hissəsinə bərkidilən ilgəklər şəkəri iplərlə hörülmüşdür.

XIX əsrin sonu Şirvan qrupuna aid olan xurcun xovsuz (mürəkkəb və sadə keçirmə) texnika ilə toxunmuşdur. Xurcunun ara sahəsi “paşalı gülü”, və haşiyə qurşağı isə keçirtmə və damğa elementlidir. Xalça məmulatının mərkəzində qırmızı yerlik üzərində qara gəzməli ağ rəngli “paşalı gülü” yerləşir. “Paşalı gülü” elementinin daxilində qırmızı yerlik üzərində “kilimgülü” elementi mavi rəng çalarlıdır. Ara sahə ilə haşiyə qurşağı qara rəngli “keçirtmə” haşiyə ilə ayrılır. Müxtəlif rəngdə damğa elementlərindən ibarət olan ana haşiyə ağ yerlik üzərindədir. Damğa elementlərinin zəngin və fərqli görünüşü üçün ümumilikdə qırmızı, qara, mavi və oxra rənglərinin növbələşməsindən istifadə olunub. Göllər arasındakı məsafədə yerləşən kiçikölçülü damğalar qara rəngdədir. Xurcunun çiyinlik hissəsi ağ, qara və qırmızı rənglərlə növbələnən sadə palaz toxunuşlu, ləvər hissəsi də, ara sahədə olduğu kimi, qırmızı rəngdədir.

Xurcunun ana haşiyəsində olan kiçikölçülü damğa işarəsinə bənzər Gəmiqayada qaya daşları üzərində damğa işarəsi vardır.

Gəmiqayadakı bu işarə Tunc dövrü əkinçi-maldar tayfaların təsərrüfatı üçün, mühüm amillərdən olan ilin dörd fəslə və ya dünyanın dörd tərəfi haqqında ibtidai təsəvvürlərin ifadəsi olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Керимов, Л. Азербайджанский ковер. Т. 1. Ленинград: 1961
2. Müciri, C. Azərbaycan xalçalarının texnoloji üsulları. Bakı: Maarif, 1987
3. Müseyibli, N. Gəmiqaya rəsmləri. Bakı: XXI YNE, 2002
4. Qurbanov, A. Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr. Bakı: 2014, 304 s.

** Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
“Bədii toxuculuq və xalça sənəti” kafedrasının dosenti.
E-mail: minaxanimhuseynova2020@mail.ru*

Minakhanim Huseynova

THE ARTISTIC ANALYSIS OF THE PATTERNS OF THE CARPET PRODUCT KHURJUN

One of the widespread and highly developed areas of Azerbaijani applied art is carpet weaving. Azerbaijani daily life has always been accompanied by the numerous products of carpet weaving, in other words, the carpet weaving products have always been an integral part of the Azerbaijani family life. One of such carpet products is “khurjun”. Khurjun is a household item woven from the colorful woolen threads using carpet technique and decorated in various ornaments. As it is known, it is widespread in all Eastern countries, including Azerbaijan. In the article the artistic features of the patterns that are applied during weaving are studied.

Keywords: *carpet, khurjun, pattern, element, plot, ornament, description*

Минаханум Гусейнова**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ УЗОРОВ КОВРОВОГО ИЗДЕЛИЯ ХУРДЖУН**

Ковроткачество – одна из широко распространенных и высокоразвитых отраслей азербайджанского прикладного искусства. Азербайджанский быт всегда сопровождался многочисленными изделиями ковроткачества, другими словами, ковровые изделия всегда были неотъемлемой частью жизни азербайджанской семьи. Одним из таких ковровых изделий является хурджун. Хурджун – это предмет быта, сотканный из разноцветных шерстяных нитей в технике ковра и украшенный различными узорами. Как известно, он широко распространен во всех странах Востока, в том числе и в Азербайджане. В статье изучены художественные особенности узоров, которые наносятся на хурджун при плетении.

Ключевые слова: ковер, хурджун, узор, элемент, сюжет, орнамент, описание.

(AMEA-nın müzibir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 18.04.2023

Son variant 15.05.2023

BƏNÖVŞƏ RZAYEVA, İRADƏ VƏLİYEVƏ*

AZƏRBAYCAN EI HAVALARININ NOTA SALINMASI TARİXİNDƏN

Məqalənin tədqiqi obyektı Azərbaycan el havalarının nota salınması istiqamətində görülən işlərdir. Araşdırmanın mövzu-problematikası notaalınma işinin tarixi üzərində qurulmuşdur. Bu işin tarixi təsviri və tədqiqi məqalənin araşdırma müstəvisində olan əsas məsələdir. Notaalınma işinin tarixinə keçilməzdən əvvəl məqalədə el havalarının da tarixindən söz açılmış, “Qobustan” qayaları və “Gəmiqaya” qayaüstü rəsmlərdəki rəqs təsvirlərinin yaddaşında yatan el havalarının semantikasi çözülmüşdür.

Azərbaycan el havaları və xalq rəqslərinin nota salınması işində rus musiqişünası V.Belyayevin xidmətlərini də xüsusilə vurğulayır.

Azərbaycanda isə şifahi ənənəli xalq və professional musiqi nümunələrinin nota salınmasının 1920-30-cu illərdən həyata keçirilmiş, 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov və Müslüm Maqomayev tərəfindən “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsindən təqdim olunmuşdur.

El havaları və xalq oyunlarının nota salınması 1932-1943-cü illər ərzində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərlik etdiyi Elmi-tədqiqat musiqi kabinetində sistemli şəkildə həyata keçirildiyi göstərilir. Bülbülün rəhbərlik etdiyi ETMK-nın xətti ilə respublikamızın müxtəlif rayonlarına ekspedisiyalar və bu ekspedisiyalarda hələ o dövrdə öz istedadı ilə fərqlənən Azərbaycan bəstəkarlarından A.Zeynalli, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, S.Rüstəmov, T.Quliyev, Z.Bağörov və musiqişünas M.S İsmayilovun, Azərbaycan etnomusiqişünaslığını dərinlən bilən B.Hüseynlinon və milli rəqslərimizi də zaman-zaman oğurlayıb özləşdirən erməni saxtakarlığına qarşı mübarizə aparan R.Bəhmənlinin xidmətləri qeyd edilmişdir.

Açar sözlər: *Azərbaycan, el havası, xalq rəqsləri, bəstəkar, etnomusiqişünas, notasalma*

Giriş

Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin bir qolu olan el havalarının yaranması tarixin çox dərin qatlarına gedib çıxır. Şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin araşdırılması və toplanması ilə bağlı məlumat etnoqraf alimlərin və musiqişünasların tədqiqatlarında öz əksini tapmışdır.

Arxeoloq alimlər xalq rəqslərimizin tarixinin eramızdan əvvəl V minilliyə təsadüf etməsi ilə el bağlı məlumat verirlər. Tariximizin daş yaddaşına həkk olunmuş Qobustan qayaüstü və Naxçıvan ərazisindəki Gəmiqaya rəqs təsvirləri el havalarının tarixini özündə əks etdirən ən bariz nümunələrdir. Gəmiqaya ərazisində minlərlə qayaüstü rəsmlər qeydə alınmışdır. Elmi araşdırmalar Gəmiqaya rəqs təsvirlərinin tunc dövrünə aid olduğunu sübut etmişdir. Müxtəlif ölçülü bu rəsmlərdə tunc dövrü insanının dünyaduyumu, dini, estetik, məişət görüşləri əks olunmuşdur. Xüsusən, müxtəlif kompozisiyalı məişət və ov səhnələri böyük maraq doğurur. Gəmiqaya və Qobustan qayaları üzərindəki əl-ələ tutub kollektiv şəkildə rəqs edən insanların təsviri, sanki Novruz şənlikləri zamanı oylanılan yallı və digər folklor nümunələrinin lap qədim növlərini bu gün də özündə yaşatmaqdadır.

Gəmiqayadakı bəzi rəsmlər rəqs, musiqi, mədəniyyəti tarixinin tədqiqi baxımından böyük maraq doğurur. Bu rəsmlərdə həm kollektiv, həm də solo rəqs səhnələri təsvir olunmuşdur. Aparıcı rəqqasın başında buynuzlu maska taxılmış vəziyyətdə qayaüstü siluətlər təsvir edilmişdir. Bu təsvir bizə Kos-kosa rəqsini xatırladır. Başqa bir rəqsdə solist ifaçı rəqqas təsvir olunub. Onun dəqiq çəkilməmiş spesifik hərəkətləri belə bir fikir yürütməyə imkan verir ki, rəqqas magik məzmunlu pantomima rəqsində iştirak edir.

Eləcə də Naxçıvana lap yaxın ərazidə, Qızıl vəng deyilən yerdə aşkarlanan saxsı qabın üzərindəki rəqs nümunəsi növbəti dəfə el oyun havalarının tarixinin qədimliyindən xəbər verir. Burada aşkar edilmiş bardağın üzərində parlaq geyimli bir qadın və kişi yallı rəqsinin hərəkətlərinə bənzər rəqs anında təsvir edilmişdir. Kişinin əlində yaylıq var, qadın isə hər iki əlini yuxarı qaldıraraq rəqs edir. Bardağın üzərindəki rəqs hərəkətləri müasir Azərbaycan rəqslərinə xasdır. Müasir dövrümüzdə də

yallıların ifası zamanı, yallıbaşı əlində yaylıq yelləyərək rəqs edir. Sözsüz ki, bu cür təsvirlər az qala bütün dünyanı qarış-qarış gəzən Şərur “Yallı”larının qədimliyini, ilkin variantlılığını özündə əks etdirir. Qızılvəngdəki bu maddi-mədəniyyət nümunəsini arxeloq alimlərimiz e. ə. II minilliyə aid edirlər [9, s.300].

Azərbaycan oyun havaları, xalq mahnıları və aşıq havalarının nota yazılması ilə bağlı, XIX əsrin sonu - XX əsrin I yarısında Rusiya elmi ədəbiyyatında kifayət qədər məlumatlar vardır. Məsələn, musiqişünas alim Əhməd İsayadə öz tədqiqatlarında rus etnoqrafları İ.Dobrovolski, A.Xodzko, P.Siyalski, A.Koreşenko, P.Vostrikov tərəfindən nota yazılmış və Rusiyada çıxan jurnallarda çap olunmuş Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərini səciyyələndirir.

Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin – xalq mahnılarının və aşıq havalarının nota yazılması işi ilə XIX əsrin sonu – XX əsrin I yarısında rus etnoqrafları və musiqişünasları məşğul olmuşlar. Rus musiqişünas alimi V.Belyayevin tədqiqat əsərlərində həm rus, həm də Azərbaycan musiqiçiləri tərəfindən nota alınmış Azərbaycan xalq musiqi nümunələri öyrənilmişdir. Bundan əlavə, İ.Sviridova da Azərbaycan folklorunun öyrənilməsi məsələlərinə diqqət yetirərək, XIX əsrin sonu – XX əsrin birinci yarısına aid xalq musiqi nümunələrinin və muğamların not yazılarını xarakterizə etmişdir [3, s.135].

1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov və Müslüm Maqomayev tərəfindən “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsi çap olunur ki, burada əsasən Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından bəstəkarlar tərəfindən nota yazılmış 33 xalq mahnısı toplanmışdır. Həmin mahnı nümunələrindən bir hissəsi səs və fortepiano və ya xor üçün işlənilmiş, digər hissəsi isə birsəli şəkildə verilmişdir.

El havaları, xalq oyunları və rəqs musiqisi nümunələrinin nota salınması 1932-1943-cü illər ərzində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərlik etdiyi “Elmi-tədqiqat musiqi” kabinetində də həyata keçirilmişdir. Bülbülün rəhbərlik etdiyi bu kabinetin xətti ilə respublikamızın müxtəlif rayonlarına ekspedisiyalar təşkil olundu. Bu ekspedisiyalarda hələ o dövrdə öz istedadı ilə fərqlənən bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarından A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, S.Rüstəmov, T.Quliyev, Z.Bağörov və musiqişünas M.S İsmayılov və başqaları iştirak edirdilər. Bu kabinetdə məşhur xanəndələrin, tarzənlərin və aşıqların ifasında muğam, təsnif, xalq mahnı və rəqsləri, aşıq yaradıcılığı nümunələri kabinetin əməkdaşları tərəfindən nota salınmış, kataloqlaşdırılmış və çap olunmuşdur ki, bunun da böyük elmi əhəmiyyəti olmaqla yanaşı musiqişünasların tədqiqat obyektinə çevrilmişdir [2, s.135].

Tədqiqatçı Firidun Şuşinskiyə görə, görkəmli tarzən və musiqi xadimi Məşədi Cəmil Əmirov biliyini artırmaq məqsədilə 1911-ci ildə Türkiyədə olmuş, orada görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəy ilə görüşmüşdür. Məşədi Cəmil Əmirov yaxın münasibətdə olan Rauf Yekta bəyin təşəbbüsü və köməyi ilə “Heyratı” zərbi muğamını nota salmış və onun redaktoru olduğu “Şahbal” məcmuəsində çap etdirmişdir. Göründüyü kimi, Azərbaycanda şifahi ənənəli xalq və professional musiqi nümunələrinin nota salınması sahəsində iş 1920-30-cu illərdən həyata keçirilməyə başlanmışdır [4, s.226].

Hətta bir çox rus bəstəkarları öz bəstələrində Azərbaycan melodiyaından istifadə etmişdir. Görkəmli rus bəstəkarı Reyqold Moritseviç Qliyerin 1875-1956-cı illərdə Azərbaycan folklor musiqisi “Şahsənəm” operasını yazmışdır. O, bu operada 30-a yaxın Azərbaycan xalq melodiyalarından bəhrələnməmişdir. “Şikəstə”, “Arazbarı”, “Naxçıvanda”, “Qadan alım ay alagöz”, “Bəli, bəli can”, “Onu demə zalım yar” xalq mahnı və təsniflərlə yanaşı, “Ənzəli” xalq rəqs, “Kərəmi” aşıq havasından da istifadə etmişdir.

Orta dövr

El havalarının ifası, öyrədilməsi və nota salınması işində böyük işlər görmüş musiqi adamlarından biri də ölməz bəstəkarımız Səid Rüstəmovdur. S. Rüstəmov Azərbaycan xalq musiqisinin nota salınması işinə məsuliyyətlə yanaşaraq 1937-ci ildə “Azərbaycan xalq rəqs havaları” məcmuəsini nəşr etdirmişdir. 1950-ci ildə bu məcmuənin təkrar nəşrinə müvəffəq olmuşdur. Azərbaycan etnomusiqisinin tədqiqi sahəsində onun nəşr etdirdiyi məcmuələr bəstəkar və musiqişünaslar üçün yaxşı bir mənbə olmuş və bir çox xalq mahnılarımızı bəstəkarlarımız fortepiano üçün işləmişlər. [7, s.16].

BAĞDAKÜLÜ

16

БАГДАГЮЛЮ



Bu dövrlərdə xalq musiqisinin tədqiqi ilə bağlı məcmuələlərin nəşrləri intensivləşmiş və bunun nəticəsində də el havalarının müəllifli musiqiyə təsiri güclənmişdi. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nümayəndələrindən olan Əfrasiyab Bədəlbəyli özünün məşhur “Qız Qalası” milli rəqsimiz “Şalaxo” dan məharətlə istifadə edir. Sonrakı dövrlərdə isə bu tendensiya artan şəkildə artır və Azərbaycan musiqisində el havalarından bəhrələnən çoxsaylı əsərlər yaranır. Yuxarıda adını çəkdiyimiz “Şalaxo” rəqsini, görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Tofiq Quliyevin, fortepiano üçün nota saldığı xalq oyunları məcmuəsindən nümunə kimi göstərə bilərik.

ШƏЛƏХО
ШАЛАХО

Qeyd edək ki, T.Quliyevin çoxşaxəli yaradıcılığında Azərbaycan xalq rəqslərinin nota salınması və onların fortepiano aləti üçün işlənməsi işi çox əhəmiyyətlidir. Bəstəkar 1955-ci ildə 15 Azərbaycan rəqs melodiyasını fortepiano aləti üçün nota salmışdır. O, “Qaytağı” rəqsinin fortepiano üçün transkripsiyasını hazırlamışdır. Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, texniki cəhətdən mürəkkəb olan “Qaytağı” rəqsini piano ifasına çox uyğundur. Elə bu xüsusiyyətinə görə də rəqsin ifa auditoriyası geniş olmuş, dünyanın möhtəşəm konsert salonlarında belə ifa edilmişdir.

Tofiq Quliyevin fortepiano üçün işlədiyi rəqslərdən biri də “Turacı” havasıdır. Turacı rəqs havasının not yazısından nümunə [8,s.31].

ТУРАЧЫ
ТУРАДЖИ

Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq namizədi, professor Məmmədsaleh İsmayılov, uzun illər ərzində xalq musiqimizi öyrənərək və bu sahədə axtarışlar aparan alimlərdən olmuşdur. Görkəmli musiqişünas hələ otuzuncu illərin ortalarında, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alarkən gələcəyin bir sıra görkəmli sənətkarları Qara Qarayev, Cövdət

Hacıyev, Zakir Bağirov və başqaları ilə birlikdə SSRİ xalq artisti, professor Bülbülün rəhbərliyi ilə ata-babalarımızdan qalan musiqi incilərini, el havalarını toplamaq məqsədilə Azərbaycanın rayonlarına təşkil edilən ekspedisiyalarda sisteməlik və fəal iştirak etmişdir. O, xalq musiqimizin müxtəlif sahələrinə aid bir sıra elmi araşdırmalar aparmışdır.

II Dünya Müharibəsində iştirak edən musiqişünas araşdırmalarını bir müddət dayandırmamağa məcbur olmuşdur. Müharibədən sonra M.S.İsmayılov, yenidən öz doğma işinə - xalq musiqisini öyrənmək sənətinə qayıtmış və “Xalq musiqisinin janrları” adlı monoqrafik əsəri onun müharibədən sonrakı axtarırlarının uğurlu nəticəsidir. O, Azərbaycan xalq musiqisinin el havalarından, mahnılardan başlamış muğam və ritmik muğamlara qədər olan bütün janrları, onların tarixi, xalqımızın məişətindəki əhəmiyyəti, bu musiqi nümunələrinin melodik, ritmik, lad-məqam və quruluş formaları haqqında ilk dəfə ətraflı məlumat vermişdir.

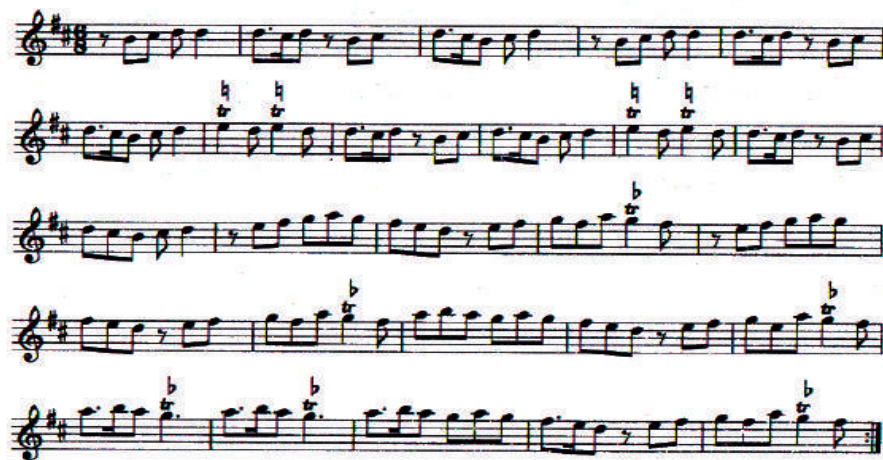
Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivində Məmmədsaleh İsmayılovun nota saldığı el rəqslərinin əlyazmaları qaralama formasında qorunub saxlanmışdır. Həmin əlyazmalar 2021-ci ildə institutun “Azərbaycan xalq musiqi və tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq elmlər doktoru, tanınmış musiqişünas İ. Köçərlinin layihəsi əsasında yenidən təhlilə cəlb edilərək işlənmiş və “Musiqi irsimizin açılmamış səhifələri” adlı kitabda öz əksini tapmaqla nəşr edilmişdir.

M.S. İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində yazır: “Azərbaycan xalqının məişətində rəqslər də geniş yer tutur. Xalq musiqi yaradıcılığının mahnı sahəsi kimi, rəqs musiqisi də janr və obraz etibarilə zəngin və çoxcəhətlidir”. Daha sonra isə, “Rəqsləri yaradan xalq özüdür. Mahnılarda olduğu kimi, rəqslərdə də xalqın hissləri, arzuları, məharəti və qəhrəmanlığı əks etdirilir”

M.S. İsmayılov zəhmət prosesi ilə, məişət və ənənələrlə bağlı olan rəqslərin təsnifatını vermiş, bir sıra musiqi nümunələrini məzmun və obraz, melodik forma və quruluş, xoroqrafik ünsürlər və s. baxımdan təhlilə cəlb etmiş, ondan çox oyun havasının not yazılarını təqdim etmişdir [5,s.14].

Musiqişünas kitabda rəqslər haqqındakı fikirlərini belə ifadə edir: “Rəqslər bəşəriyyətin sözdən sonra daha bir universal dilidir. Qədim tarixçilər belə hesab edirdilər ki, rəqs insana səma tərəfindən verilmişdir, ilahi qüvvənin rəmzidir, ilahi enerjinin əksidir.. Üzvi şəkildə rituallara, mərasimlərə, adət-ənənələrə, bayramlara daxil olan xalq rəqsi ritm oxumadan sonra, ən güclü alətdir, xalqın mental xarakterliliyinin tərbiyəsində “distiplinar-təşkili” mühitdir. Təbiətdə olduğu kimi: həyat və inkişaf üçün nə varsa, bütün bunlar magik şəkildə insanları özünə cəlb edir (sevgi, körpələr, çiçəklənən təbiət və b.)- təbiətin qaydası budur!” [6, s.7-11]. Musiqişünas el oyun havalarını hər bir azərbaycanlının həyatının, məişətinin ayrılmaz bir rəmzi kimi təsvir edir.

№10 İnnabı



Musiqi tariximizə çox dəyərli töhfələr bəxş edən Bayram Hüseynli Azərbaycan etnomusiqişünaslığını bir elm kimi dərindən bilən, eləcə də xalq oyunlarının müxtəlif aspektlərdə qoyuluşuna hərtərəfli, peşəkar səviyyədə bələd olan mütəxəssislərdən olmuş və el havalalarının toplanması, nota köçürülməsi və nəşr etdirilməsi işində görkəmli tədqiqatçı alim kimi iz buraxmışdır. Onun musiqi xəzinəmizə verdiyi töhfələr əvəzsizdir. Qürurla deyə bilərik ki, hal-hazırda onun adı Azərbaycan musiqi tarixində alim, pedaqoq, bəstəkar kimi ən dəyərli elm xadimləri sırasında çəkilir.

Musiqi folklorunun bir çox problem məsələləri müasir etnomusiqişünaslığın tələblərinə uyğun şəkildə alim tərəfindən elmi araşdırma müstəvisinə çıxarılmışdır. Azərbaycanda instrumental rəqs musiqisinin də ilk dəfə elmi səviyyədə tədqiqi B.Hüseynlinin adı ilə bağlıdır. Onun bu mövzuda apardığı tədqiqatlar, yazdığı məqalələr, tərtib etdiyi musiqi-etnoqrafik məcmuələr öz problem əhatəsinə, elmi-tədqiqat, təhlil səviyyəsinə görə etnomusiqişünaslıq elmi üçün bu gün də böyük əhəmiyyətə malikdir. Onun əldə etdiyi elmi yeniliklər hər zaman dəyərli tədqiqat mənbəyidir. Tədqiqatçı alimin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda çalışdığı illərdə nəşr etdirdiyi “Azərbaycan xalq rəqs melodiyları” kitabı milli musiqimizin tədqiqi sahəsində toplanmış dəyərli vəsaitdir. Bayram Hüseynli həmçinin uzun müddət Konservatoriyanın xalq musiqisi kabinetinə rəhbərlik etmiş və bu illərdə gənc musiqişünasların və bu sahədə araşdırma aparən gənc mütəxəssislərin marağını folklor musiqisinə yönəltməyə nail olmuşdur.

Musiqi elmimizdə öncül mütəxəssis kimi tanınan R.Zöhrabov, S.Seyidova, S.Abdullayeva, T.Kərimova, R.Ismayılzadə, F.Xalıqzadə, K.Həsənov, Y.Həbibov, V.Xəlilov, F.Çələbiyev, A.Ziyadlı və bir çox başqaları B.Hüseynlinin dəyərli elmi məsləhətlərindən, bir alim kimi diqqət və qayğısından az bəhrələnməmişlər.

Tədqiqatçı alim yazdığı araşdırmalarında xalq rəqs musiqisinin tarixi-mədəni köklərini araşdırmış, janrın yaranması və inkişafı yollarını təyin etmiş, ilk dəfə olaraq, bu zəngin yaradıcılıq sahəsinin geniş janr təsnifatını aparmış, ayrı-ayrı rəqs adlarının etimologiyasını vermiş, rəqs musiqisinin xalqın əmək-təsərrüfat, məişət və mərasimləri ilə, xalqın qəhrəmanlıq tarixi, lirik yaşantıları ilə bağlı olduğunu göstərmiş və xalq rəqs musiqisinin digər folklor janrları ilə şifahi-peşəkar musiqi əlaqələrini tədqiq etmişdir.

Bayram Hüseynli uzun müddət Azərbaycanın bölgələrini qarış-qarış gəzərək el havvaları ilə bağlı araşdırmalar apararaq rəqs musiqisinə aid iki dəftərdən ibarət məcmuə çap etdirmişdir.

O, Cənub bölgəsinin toy halaylarını nota salınmış, bu rəqs-mahnıların özünəməxsus ifa xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, notlaşdırmanın elmi prinsiplərinə də riayət etmişdir. Beləliklə, qeyd etmək lazımdır ki, halay rəqs-mahnının ilk etnomusiqişünas təhlili və ilk elmi notlaşdırılması B. Hüseynliyə məxsusdur.

B.Hüseynli qədim əmək folkloruna, laylalara, mərasim nəğmələrinə, uşaq mahnılarına, instrumental musiqiyə dair yüzlərlə nümunəni aşkar etmiş, onları yenidən xalqın istifadəsinə qaytarmışdır. Onun topladığı və nota saldığı hər bir folklor nümunəsini, sözün əsl mənasında, elmi tapıntı kimi qiymətləndirmək olar. Tədqiqatçı alimin Naxçıvan ərazisində araşdırmaları zamanı nota köçürdüyü “Üçayaq” vallisindən nümunə[1, s.42].

№ 3. Учајар јаллы³⁾
(Ордубад варианты)

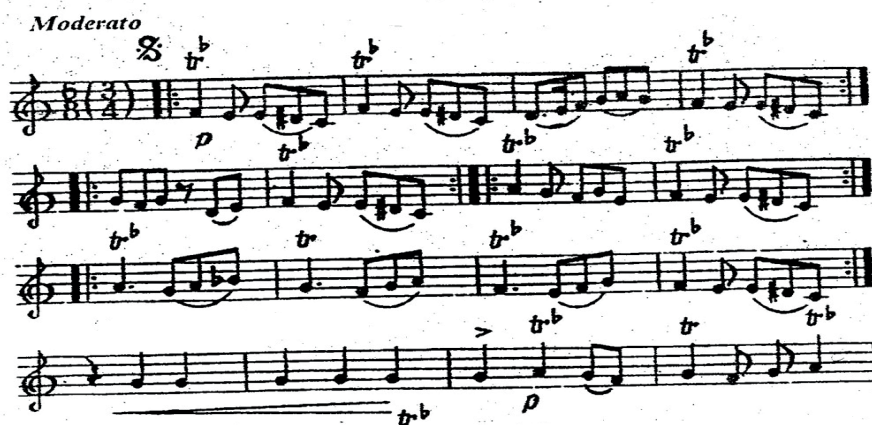


Azərbaycan folklor musiqi irsini dərindən öyrənən və uzun illər qədim xalq rəqslərimizin toplanması və araşdırılması ilə məşğul olan Rauf Bəhmənli xalq oyun havalarının və rəqs havalarının mükəmməl araşdırmaçılarından biridir. Rauf Bəhmənli 1983-cü ildən bu günə kimi Azərbaycanın bir çox bölgələrində və ucqar kəndlərində qocaman musiqiçilərin və ustad sənətcilərin ifasından 450-dən çox qədim oyun havalarını toplamış və nota yazmışdır. O, milli rəqslərimizin etimologiyasını, yaranma tarixini, oyun qaydalarını, ritmik xüsusiyyətlərini araşdıraraq erməni falsifikasiyasını ifşa edən alimlərdəndir. Belə ki, alim hələ sovet dönməndə Azərbaycanın hüdudlarından kənarında nəşr olunmuş erməni mənbələrində milli rəqslərimizin erməni adları ilə adlandırılan not yazılarını əldə etmiş və bu melodiyların Azərbaycan xalq rəqs havalarına aid olduğunu sübut etmişdir.

Rauf Bəhmənli 2015-ci il (sentyabr) İtaliyanın Verona şəhərində keçirilən “IX Beynəlxalq Türk mədəniyyəti, incəsənəti və mədəni irsin qorunması”na həsr olunmuş simpoziumda, 2019-cu il (aprel) Azərbaycan Respublikasının Əqli Mülkiyyət Agentliyinin təşkilatçılığı ilə UNESCO tərəfindən elan olunan “Ümumdünya kitab və müəlliflik hüququ günü”nə həsr olunmuş “Qədim mətnlər və klassik mənbələr erməniçilik saxtakarlıqlarını və uydurmalarını ifşa edir” mövzusunda konfransda, 2021-ci il (mart) Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası tərəfindən “31 mart Azərbaycanlıların Soyqırım Günü”nə həsr edilmiş “Azərbaycan xalq musiqisinə qarşı erməni plagiatı” mövzusunda onlayn qaydada keçirdiyi Respublika elmi-praktiki konfransda erməni saxtakarlığını ifşa etmişdir.

Rauf Bəhmənlinin “Erməni saxtakarlığı, Azərbaycan xalq rəqsləri” adlı məcmuəsində 30-dan çox xalq rəqs havasının not yazılarını işıqlandırmışdır. Hər bir melodiyanın altında onun nə vaxt, hansı tarixi ərazidə və kimin ifasından yazıldığı da qeyd edilmişdir [6, s.24].

10. TƏRƏKƏMƏ TEREKEME



Nəticə

Azərbaycan musiqi elminin bir qolu olan etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindən biri xalq musiqi nümunələrinin nota salınması və tədqiqindən ibarətdir. Muğamların nota salınması məsələsi bir çox musiqi alimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur.

Elmi ədəbiyyatlarda hələ qədim zamanlarda Şərqdə özünəməxsus notasiya mövcud olmas haqqında məlumatlar vardır. Bu barədə Özbək musiqişünas alimi F.Karomatov bu barədə yazır: “Məlumdur ki, musiqinin fiksasiya vasitələri sahəsində Şərq aləmində axtarıslara qədim dövrdən başlanmışdır. Məsələn, belə məlumat var ki, Yaxın və Orta Şərqdə bizim eramın əvvəlində musiqi yazıları mövcud idi. VIII-X və ondan sonrakı əsrlərin not yazıları bizə gəlib çatmışdır. Bu, Fərabî və Şirazi tərəfindən işlənən hərfi notasiyadır” [10, s. 62].

Musiqişünas Zemfira Səfərova XIII əsrdə Səfiəddin Urməvinin əbcəd hərfləri əsasında not yazı sistemini icad etdiyi haqqında məlumat vermiş və göstərmişdir ki, həmin not yazı sistemindən sonrakı dövrlərdə Səfiəddin Urməvinin tələbələri və davamçıları da istifadə etmişlər.

Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin – xalq mahnıları, oyun havaları və aşıq

havalalarının nota salınma işi ilə hələ XIX əsrin sonu – XX əsrin I yarısında rus etnoqrafları və musiqişünasları məşğul olmuşlar. Bu barədə yazılan məqalələr XX əsrin əvvəllərində Rusiyada çıxan jurnallarda çap olunmuşdur.

Rus musiqişünas alimi V.Belyayevin tədqiqat əsərlərində də həm rus, həm də Azərbaycan musiqiçiləri tərəfindən nota alınmış Azərbaycan xalq musiqi nümunələri öyrənilmişdir. Bundan əlavə, İ.Sviridova da Azərbaycan folklorunun öyrənilməsi məsələlərinə diqqət yetirərək, XIX əsrin sonu – XX əsrin birinci yarısına aid xalq musiqi nümunələrinin və muğamların not yazılarını xarakterizə etmişdir [3,s.166].

Tarzən və musiqi xadimi Məşədi Cəmil Əmirov, tərəfindən` ilk dəfə olaraq “Heyratı” zərbi muğamımızın nota salması tarixi bir hadisə kimi mədəniyyət tariximizdə yer almışdır.

Azərbaycanda bu sahədə ilk addımlar 1927-ci ildə dahi Üzeyir Hacıbəyov və Müslüm Maqomayev tərəfindən atılaraq, “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsi çap olunur ki, burada əsasən Cabbar Qaryağdı oğlunun ifasından bəstəkarlar tərəfindən nota yazılmış 33 xalq mahnısı toplanmışdır.

Azərbaycan muğamlarının nota köçürülməsi işi isə 1920- ci illərin sonlarında daha geniş vüsət alır. Bu illərdə Xalq musiqisinin müxtəlif janrlarından yararlanan Azərbaycan və Rus bəstəkarları yeni-yeni əsərlər yazmağa başlayırlar.

Rus bəstəkarı Reyqold Moritseviç Qliyer XX-ci əsrin əvvəllərində opera yazmaq məqsədilə Bakıya gəlmiş və burada özünün “Şahsənəm” operasını yazmışdır. Bu hadisə musiqi tariximizdə özünə yer almışdır. R.M. Qliyer bu operanın yazılışında 30-a yaxın Azərbaycan xalq melodiyalarından bəhrələnmişdir.

El havaları, xalq oyunları və rəqs musiqisi nümunələrinin nota salınması 1932-1943-cü illər ərzində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərliyi ilə yaranmış Elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin əməkdaşları tərəfindən də xalq musiqi nümunələrinin toplanması sahəsində mühüm işlər görülmüşdür.

Bülbül Elmi-tədqiqat musiqi kabinetində işləri elə səmərəli şəkildə qurmağa nail olmuşdu ki, onun təşkil etdiyi ekspedisiyalardan toplanılan folklor nümunələri aşağıda göstərilən dörd istiqamətdə həyata qaytarılırdı.

1.Toplanılan musiqi nümunələri fonovalikə, səsyazma lentlərinə köçürülərək hifz olunurdu.

2.Toplanılan musiqi nümunələri nota köçürülərək tədqiqatlara cəlb edilirdi.

3.Toplanılan musiqi nümunələri nəşr edilir və tədrisə daxil olunurdu.

4.Toplanılan musiqi nümunələri əsasında bəstəkarlara faktiki yardım göstərilir və əldə edilən materiallar əsasında bəstəkarlar yeni əsərlər yazmaqla musiqi mədəniyyətimizi öz əsərləri ilə zənginləşdirirdilər.

Bülbül göstərirdi ki, muğamatı və istərsə də xalq havalalarını nota yazarkən qarşıya aydın məqsəd qoyulmalıdır. Birincisi odur ki, nota yazılmış havalalar musiqişünas və bəstəkar üçün material olsun. Bəstəkarlar həmin yazıları genişləndirsin, öz yaradıcılığında istifadə edərək, həmçinin məktəblər üçün dərsliklər yaratsın. İkincisi, digər musiqiçilərhər hansı bir alətdə olan yerlərdə musiqi həvəskarları çala bilsin. Üçüncüsü, bu yazılardan tədris materialı kimi məktəblərdə tələbələr istifadə edə bilsinlər, çalsınlar və i.a. Dördüncüsü, bu yazılar tarix etibarlı ilə qiymətli olub, xalqımızın mədəni inkişafını göstərə bilsin .

Bülbülün mülahizələrindən aydın olur ki, o dövrdə folklor nümunələrinin, muğamların, aşıq havalalarının toplanmasına elmi şəkildə yanaşılırdı. Toplanılan materialların dəyərinin, peşəkarlıq baxımından yüksək tələblərə cavab verə bilməsi üçün onların əsl xalq sənətkarlarının - xanəndələrin, instrumental ifaçıların ifasından bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən nota yazılmasına da xüsusi diqqət verilirdi.

Xalq yaradıcılığı nümunələrini toplayarkən, Azərbaycanın bütün rayonları nəzərə alınmamışdır. Çünki Qocaman musiqişünaslar, çalanlar, oxuyanlar bu işə cəlb edilməmişlər [1,s.180].

Musiqişünas İ. Köçərli, Azərbaycan incəsənətinin möhtəşəm bir qolu olan xalq rəqsləri haqqında tutarlı elmi-nəzəri fikirləri söyləyən Məmməd Saleh İsmayılov olduğunu qeyd edir.

Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, sənəşünaslıq namizədi, professor Məmmədsaleh İsmayılov, xalq musiqimizin müxtəlif sahələrinə aid elmi-populyar əsərlər, məqalələr yazmışdır. M.S.İsmayılov 1984 cü ildə nəşr etdirdiyi“Azərbaycan Xalq Musiqisinin janrları” əsərində yazırdı:

“Azərbaycan xalqının məişətində rəqlər də geniş yer tutur. Xalq musiqi yaradıcılığının mahını sahəsi kimi, rəqs musiqisi də janr və obraz etibarilə zəngin və çoxcəhətlidir”. Daha sonra isə, “Rəqləri yaradan xalq özüdür. Mahnılarda olduğu kimi, rəqlərdə də xalqın hissləri, arzuları, məharəti və qəhrəmanlığı əks etdirilir”[5,s.14].

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələri tərəfindən xalq musiqi nümunələrimizin nota alınması, çox dəyərlidir. Xalq musiqimizin qorunması, inkişaf etdirilməsi və gələcək nəsle çatdırılması baxımından bu məcmuələr əvəssizdir.

Bu araşdırmalar bir daha təsdiqləyir ki, nəinki xalq rəqlərimiz bütünlükdə milli irsimizə sahib çıxıb onları tarixini, quruluşunu, elmi–nəzəri cəhətdən araşdırıb beynəlxalq aləmdə tanıtdırmalıyıq. Hələ də Azərbaycan “El havaları və xalq rəqlərinin tədqiqi” işində tam olaraq onların nota salınması məsələsi başa çatmamışdır. El havalarımızı, rəqs nümunələrimizi nota salmaqla, milli irsimizin ən dəyərli nümunələrini bədxah qonşularımızın tərəfindən mənimsənilməsinin qarşısı alınmalıdır. Hal-hazırda el havalarımızın nota köçürülməsi məsələsi həm bəstəkarlarımız həm də musiqişünaslarımızın qarşısında ən mühüm bir məsələ kimi öz həllini tapmaqdadır.

ƏDƏBİYYAT

1. B. Hüseyinli. Azərbaycan Xalq Rəqs Melodiyaları 1-ci dəftər. Bakı: 1965, s.42
2. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri AEA-nın nəşri, Bakı:1968,s.135ə
3. Ə.İsazadə. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. Bakı: 1981, s.5-19.
4. F. Şuşinski Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1970. s.226.
5. M.S. İsmayılov “ azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: Işıq,1984. s.14.
6. İ. Köçərli .El Oyun Havaları. Bakı:2021,64-65
7. R.Bəhmənli.“Erməni saxtakarlığı Azərbaycan xalq rəqləri”.Elm və təhsil, Bakı:2020 s.24
8. S. Rüstəmov. Azərbaycan rəqs havaları. Azərbaycan Dövlət Musiqi nəşriyyatı,Bakı:1951, s. 16
9. T. Quliyev. Azərbaycan xalq rəqləri. Bakı: 1955 s.31
10. Z. Səfərova. Azərbaycan Xalq musiqisi. Bakı: Elm, 2017,s.300
11. Z. Səfərova. Azərbaycan musiqisi tqrxi. Bakı: Elm, 2017,s.286.

**AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət
İnstitutunun aparıcı elmi işçisi
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
dosent
E-mail: rzayeva.benovse62@gmail.com
Naxçıvan Dövlət Universitetinin müəllimi*

Banovsha Rzayeva, Irada Valiyeva,

FROM THE DATE OF NOTIFICATION OF AZERBAIJAN FOLK MUSIC

The object of the article’s research is the notation of the weather conditions of Azerbaijan are works. The topic-problem of the research is based on the history of notation work. This is your job historical description and research is the main issue in the research level of the article. Notarization work Before moving on to the history, the article also mentions the history of the “Gobustan” rocks and the semantics of hand gestures in the memory of dance images in the “Gamigaya” rock paintings solved. Russian musicologist in notation of Azerbaijani folk tunes and folk dances. He especially emphasizes the services of V. Belyayev.

And in Azerbaijan, notation of oral traditional folk and professional music examples It was carried out in the 1920s-30s, in 1927 Uzeyir Hajibeyov and Muslim Magomayev presented by

“Azerbaijani Turkish folk songs” collection. The notation of hand tunes and folk games during the years 1932-1943 Azerbaijan State Systematic in the scientific-research music cabinet led by Bulbul at the conservatory it is shown that it is implemented. Expeditions to various regions of our republic along the lines of ETMK headed by Bulbul, and among the Azerbaijani composers distinguished by their talent at that time, A. Zeynalli, G. Garayev, F. Amirov, J. Hajiyev, S. Rustamov, T. Guliyev, Z. The services of Bagorov and musicologist M.S. Ismayilov, B.Huseyinlinon, who has deep knowledge of Azerbaijani ethnomusicology, and R.Bahmanli, who fights against Armenian forgery, which steals and appropriates our national dances from time to time, are mentioned.

Keywords: *Azerbaijan, folk dances, composer, ethnomusicologist, grading*

Бановша Рзаева, Ирада Велиева

ИЗ ИСТОРИИ НОТАЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Объектом исследования статьи является работа, проводимая в направлении нотации азербайджанских народных мелодий. Предметная проблематика исследования построена на истории нотации. Историческое описание и исследование данной работы является основным вопросом в исследовательской сфере статьи. Перед тем, как перейти к истории нотации, в статье рассказывается об истории народных мелодий и раскрываются семантика национальных песен, которые лежат в памяти танцевальных изображений на скалах «Гобустан» и в наскальных рисунках «Гямигая».

В работах по нотации азербайджанских народных мелодий и национальных танцев также особо подчеркиваются заслуги русского музыковеда В.Беляева.

В Азербайджане же нотация образцов устной традиционной народной и профессиональной музыки осуществляется с 1920-30-х годов, в 1927 году Узеиром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым была представлена в сборнике «азербайджанские тюркские народные песни».

Показывается, что нотация народных мелодий и национальных игр систематически осуществлялось в течении 1932-1943 годов в научно-исследовательском музыкальном кабинете при Азербайджанской Государственной Консерватории под руководством Бюль-Бюля. Показывается, что нотация народных мелодий и народных игр систематически осуществлялось в течении 1932-1943 годов в научно-исследовательском музыкальном кабинете при Азербайджанской Государственной Консерватории под руководством Бюль-Бюля. По линии ЭТМК, возглавляемой Бюль-Бюлем, организовались экспедиции в различные районы нашей Республики и в этих экспедициях были отмечены заслуги отличавшихся в то время своим талантом таких азербайджанских композиторов как А.Зейналлы, Г.Гараев, Ф.Амиров, Дж.Гаджиев, С.Рутамов, Т.Гулиев, З.Багиров и музыковед М.С.Исмаилов, глубокого знатока азербайджанского этномузыкаведения Б.Гусейнли, Р.Бахманли который боролся с армянской фальсификацией, исторически во все времена и сферах похитившей и присвоившей наши национальные танцы.

Ключевые слова: *Азербайджан, народные мелодии, национальные танцы, композитор, этномузыковед, нотация*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 15.03.2023
Son variant 15.04.2023**

ZƏMİNƏ NƏCƏFOVA*

MİLLİ MUSİQİ ALƏTİMİZ KAMANÇA

Azərbaycanda musiqi sənətinin tarixi çoxəsrlidir. Musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz tarixi əhəmiyyəti olmuş alətlər sırasında çoxsaylı simli musiqi alətləri zaman-zaman formalaşaraq, müasir musiqi alətlərinin yaranmasına öz təsirini göstərmişdir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında qədim dövrlərdən bu günə kimi geniş yayılan kamança musiqi aləti Azərbaycanda öz yüksək inkişaf mərhələsinə XIX əsrin ikinci yarısından, xanəndəlik sənətinin çiçəklənməsi ilə başlamışdır. Tarixin müxtəlif dövrlərində kamança həm Azərbaycan xalqının, həmçinin Şərq xalqlarının milli musiqi aləti kimi mövcud olmuşdur.

Məqalədə orta əsr musiqi elminin inkişafında əsas yer tutan Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV–XV əsrlər) əsərlərində bu və ya digər musiqi alətlərinin quruluşu, səs düzümü, simlərinin sayı, diapazonu və sair xüsusiyyətləri haqqında ümumi təsvir yaradan məlumatlara müraciət edilmişdir.

Eyni zamanda tədqiqatçı alimlər Səadət Abdullayevanın və akademik Teymur Bünyadovun kamança aləti haqqında fikirləri müqayisəli təhlilə cəlb olunmuşdur.

Kamança alətinin tembrı, quruluşu, onun ifaçılıq üsulları araşdırılmış, dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin simli musiqi alətlərimiz haqqında fikirləri diqqətə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycan, şərq, kamança, xalq, çalğı, alət, muğam, ifaçı, simli, musiqi

GİRİŞ

Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin ayrılmaz hissəsi olan musiqi sənəti özünəməxsusluğu ilə seçilmiş və müəyyən inkişaf mərhələləri keçmişdir. Bir sıra musiqi alətlərinin yaranma tarixi, fərdi səs keyfiyyətləri və tembrə malik olması, müxtəlif səbəblərdən rəngarəng alətlərin yaranması, bəzilərinin qısa ömrlü, bəzilərinin isə müasir dövrümüzdə qədər gəlib çatdığına şahidi oluruz.

Xalq çalğı alətlərini daha dərinləndirən öyrənilməsi istiqamətində aparılan elmitədqiqat işlərinin aparılması həm musiqişünaslıq, həm də alətsünaslığın qarşısında dayanan əsas aktual məsələlərdəndir. Təbii ki, alətsünaslıq sahəsində bir çox dəyərli tədqiqatlar aparılmış və yüksək səviyyəli əsərlər yazılmışdır.

Azərbaycanda musiqi sənətinin tarixi çoxəsrlidir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əvəzsiz tarixi əhəmiyyəti olmuş alətlər sırasında çoxsaylı simli musiqi alətləri zaman-zaman formalaşaraq, müasir musiqi alətlərinin yaranmasına öz təsirini göstərmiş və bu günümüzdə gəlib çatmışdır. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin kamanlı-simlilər qrupunun ən parlaq nümunəsi kamançadır. Kamança, muğamlarımızın ifasında əsas olan trioya (tar, kamança, qaval) daxildir.

Azərbaycan dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri hesab olunur. Azərbaycanın ərazisində aparılan arxeoloji qazıntılar, mövcud olan ədəbi, etnoqrafik mənbələr bu ölkənin zəngin mədəniyyətinin, musiqisinin inkişafının Daş dövründən, e.ə. XVIII-XV minilliklərdən başladığı məlum olur. Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə yaşayan sənətkarlar musiqi mədəniyyətimizə ecazkar səsli bir sıra çalğı alətləri bəxş etmişlər. Bu alətlərdən bəziləri müxtəlif tarixi dövrlərdə sıradan çıxsada, dövrümüzdə gəlib çıxan bəzi alətlərin isə kimlər tərəfindən icad edildiyi bəlli deyil.

Azərbaycanda kamança ifaçılığının yüksək inkişafı XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq, xanəndəlik sənətinin inkişaf etməsi ilə bağlı olmuşdur. İlk nümunələri balqabaqdan, hind qozundan hazırlanar, fil sümüyü ilə bəzədilərdi. Bir simli, ikisimli kamançanın bir zamanlar yaylı qopuzdan yarandığı düşünülür. Tarix Muzeyinin etnoqrafiya fondunda saxlanılan XIX əsrə aid beşsimli kamança bu baxımdan maraqlıdır. Həmin muzeydə görkəmli bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyova məxsus olan bir kamança da nümayiş etdirilir. Üç simdən ibarət olan bu kamançanın çanaq və qol hissələri yüksək zövqlə təbii sədəflə bəzədilmişdir.

Öz tembrı, danışan intonasiyası ilə digər xalq çalğı alətlərindən fərqlənən kamança alətinin xalqımızın yaddaşında özünəməxsus yeri vardır. Çunki xalqın şad günlərində hər zaman bu alət daima onlarla birlikdə olmuş və tarixi inkişaf yolu keçərək bu günümüzdə gəlib çatmışdır.

Tar alətinin mövcud olduğu dövrdən başlayaraq kamança aləti tar ilə birlikdə xalq musiqisinin ifasında geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış Sadıqcan Əsəd oğlunun isə Azərbaycanda tar, kamança və xanəndə-dəf üçlüyünün inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur. Artıq bir neçə əsrdir ki, onun yaratdığı bu üçlükdə xanəndə -qavalçı, tarzən və kamançaçı Azərbaycan xalq musiqisinin inkişafında və təbliğində mühüm rol oynayır. Kamança ilk zamanlarda müşayiətçi alət olmuş, solo alətə qədər inkişaf yolu keçmişdir. Daha sonralar isə həm ansamblların, həm də orkestrlərin tərkibində eynihüquqlu alət kimi çıxış etmişdir.

Kamança ifaçılığından danışarkən onu qeyd etmək lazımdır ki, kamança muğam ifaçılığının əsas və ayrılmaz hissələrindən biridir. Bu səbəbdən muğamlarımızın təşəkkül tapmasında, formalaşmasında və inkişafında kamança ifaçılarımızın müstəsna xidmətləri olmuşdur. Orta əsrlərdə yaşayıb yaratmış kamança ifaçılarının yaradıcılığı çox böyük vəsütlə XIX-XX əsrdə yaşayıb yaratmış ifaçıların yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Görkəmli, ustad kamança ifaçıları Azərbaycan xalqının tarixi keçmişində yaşayıb-yaratmış, müasir dövr ifaçıları isə keçmiş ənənələri qoruyub saxlayaraq gələcək nəsillərə ötürmək istiqamətində səylə çalışırlar.

1. Tarixi mənbələrdə kamança aləti

Azərbaycan musiqi alətləri və onların yaranması çox qədim tarixə əsaslanır. Hər bir xalqın malik olduğu alətlər onun maddi-mədəni abidələri sırasına daxildir. Ən qədim tarixə malik, 6 min yaşı olan ilk zərb aləti olan Qobustandakı qavaldaşdır. Digər bir qədim tarixə malik musiqi aləti Mingəçevirdə tapılmış balabana oxşar olan alətdir. Zəngin mədəniyyətə malik Azərbaycanda rəngarəng musiqi alətləri yaranmışdır.

Qədim alətşünaslıq mədəniyyəti haqqında məlumat orta əsr musiqi nəzəriyyəçilərinin, o cümlədən, orta əsr musiqi elminin inkişafında əsas yer tutan Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV əsrlər) əsərlərində verilir. Burada bu və ya digər musiqi alətlərinin quruluşu, səs düzümü, simlərinin sayı, diapazonu və sair xüsusiyyətləri haqqında ümumi təsəvvür yaradan məlumatlar toplanmışdır.

Belə ki, həm orta əsr musiqişünasların risalələrinə, həm klassik şairlərin yaradıcılığına, həm də rəssamların çəkdiyi miniatür və rəsmlərə əsaslanaraq Azərbaycanda 90-a yaxın çalğı alətinin istifadə olunması qənaətinə gəlmək olur. Alətlərin təsnifatına əsasən alətlər dörd qrupa bölünürlər: simli, nəfəs, zərb, özüsəslənən alətlər. Bu zaman Azərbaycanda yayılmış alətlərin 32-ni simli (onlardan 26-sı mizrabla, 4-ü kamanla, 2-si çubuqla çalınır), 23-nü nəfəs, 16-nı zərb, 17-ni isə özüsəslənən alətlər qrupuna aid etmək olar.

Qədim dövrlərdən bu günkü günə kimi tanınan və Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasına daxil olan kamança alətinin özünəməxsus yeri vardır. Tarixin sınaqlarından çıxmış bu alət nəinki Azərbaycan xalqının, həm də Şərqi xalqlarının milli musiqi aləti kimi mövcud olmuşdur.

Kamança nəinki Azərbaycanın hətta bütün Şərqi dövlətlərinin əksəriyyətinin milli alətinə çevrilmiş və hamı tərəfindən sevilmişdir. Bu alətin ifası zamanı, səslənmələrin təsirindən insanın daxili aləmi xəyallara dalır, ən gözəl hisslər özünü büruzə verir. İnsanın zövqünü oxşayan bu alət musiqi folklorumuzda özünəməxsus yer tutmuşdur.

Şərqi xalqlarının musiqi dünyasında kamança alətinin müxtəlif növləri həm ərəb, həm də türk xalqları tərəfindən geniş istifadə olunmuşdur. Kamançanın qədim və buna bənzər növü Şərqi xalqları arasında bir simli, iki simli, üç simli daha sonra isə dörd simli temperasiyalı quruluşa malik formada istifadə edilmişdir.

Türk kamançasına nəzər salsaq görərik ki, klassik kəməncə Bizans imperiyasında iki simli çalınırdı. Üçüncü sim sonradan bağlansa da, bu sim ahəng və bəzək üçün istifadə edilmişdir. Bugünkü mənada üçüncü simin segah pərdəsinə köklənməsi və alətin indiki formaya çevrilməsi Osmanlı imperiyasında Sultan Məcidin dövrünə təsadüf edir. Buna görə də indiki üç simli alətə Osmanlı kəməncəsi də deyirlər. Onun mühüm ifaçıları Osmanlı İmperiyasında və xüsusilə İstanbulda yaşamış türklər və yunanlardır.

Türklərdə pərdəsiz və dırnaqla çalınan alətdir. Dırnaqlarla soldan simlərə toxunaraq notları ifa

edir, pərdələr sol əllə sıxılır, yay sağ əllə tutulur. Diz üstə və ya diz arasında çalınır. Diz üstə çalındıqda simlərə uyğun olaraq kaman qalxıb enmir, əksinə kamança yayın bucağını dəyişmədən yaya doğru fırlanır və simlə təmas edir. Dizlər arasında çalındıqda kəməncə sabit qalır və simlərlə təması təmin etmək üçün yayın bucağı dəyişdirilir. İcra etmək çox çətindir və uzun illər əmək tələb edir.

Digər maraqlı bir fakt kabak kamança (kabak kemane) ilə bağlıdır. Kabak kamança Türk xalq musiqisində simli və dəri üzvlü alətlərin yeganə nümunəsidir. Onun mənşəyi Orta Asiyadır. Kabak kamança Türkiyədə, xüsusilə Qərbi Anadoluda Ege bölgəsində geniş istifadə edilən bir alətdir. Kabak kamança, rübab (Cənub-Şərqi Anadoluda Rubap, Hatay Bölgəsində Hegit) və iklığ kimi adlarla tanınır. Orta Asiya türkmənlərinin gişək adlandırdıqları və Azərbaycan xalq musiqisində kamança kimi istifadə edilən alət də eyni kökdəndir. Balqabaq və ya kokos gövdəli, dəri sinəli, iki-üç simli xalq çalğı alətidir.

Türk mənbələrində kamanlı alət olan və müasir kamançaya oxşarlıq təşkil edən pandurun ən qədim növü 5 min il əvvəl şumerlər tərəfindən mizrabla çalınan növü yaranmışdır. T.Bünyadovun “Əsrlərdən gələn səslər” əsərindəki maraqlı məlumat kamanla çalınan və simli alət olan kamançanın yaranması ilə bağlı belə bir rəvayət ilə bağlıdır. “Guya, yırtıcı quş (qartal, şahin, leylək və s.) ovladığı heyvanı caynaqları arasında tutub uçarkən şikarının bağırsaqları uca ağacların budaqlarına ilişir. Bir müddət keçdikdən sonra qurumuş bağırsaqlar tarım çəkilir. Külək əsdikcə bağırsaqlar ehtizaza gəlir və səslənmə alınır. Meşədə gəzən ibtidai insanlar bu mənzərəni seyr edir və bağırsaqdan tel kimi istifadə edərək çəng tipli, arfayabənzər alətlər hazırlamışlar [3].

Tarixə nəzər salsaq görürük ki, simli alətlərin meydana çıxması kaman və oxun kəşf olunması dövrünə təsadüf edir. İlk musiqi aləti olan zərb alətlərinin yaranmasından sonra nəfəs alətlər və daha sonra isə simli alətlər yaranmışdır. Belə ki, qədim dövr insanlar vəhşi heyvanların ovuna hazırlaşarkən yayın tarıma şəkilməsini yoxlayan zaman yayın dəfələrlə çəkilib dalğalanan zaman mülayim səs eşidilir. Nəhayət bu səsə diqqət yetirilir və yayı dəfələrlə çəkib dalğalandırırlar. Bununla da yay simə, kaman isə musiqi alətinə çevrilir. Sonralar isə bir neçə simin əlavə edilməsi ilə simli musiqi aləti yaranır. Simli alətlərin yaranması musiqi sənətinin inkişafına böyü təkan oldu.

Qədim Misir kamanlı alətlərin vətəni sayılır. Eradan əvvəl təxminən IV-III əsrlərdə yayla (kamanla) səsləndirilən ilk alət – rübab yaradılmışdır. Xatırladaq ki, rübabın mizrabla çalınan fərqli növü də var və bu alətin yaranma tarixi daha qədimdir. Sonrakı mərhələlərdə ayrı-ayrı adlarla bir sıra ölkələrdə müxtəlif kamanlı alətlər icad olunub.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında qədim dövrlərdən bu günə kimi geniş yayılan musiqi alətlərindən biri də yaylı simli alətlər ailəsinə daxil olan kamançadır. Kamança öz ifa xüsusiyyətlərinə, texniki və temb imkanlarına görə digər alətlərdən özünəməxsusluğu ilə seçilir. Tarixin müxtəlif dövrlərində kamança həm Azərbaycan xalqının, həmçinin Şərq xalqlarının milli musiqi aləti kimi mövcud olmuşdur.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri, həmçinin kamança aləti ilə bağlı araşdırmalara nəzər saldıqda bir çox alim və musiqişünasların bu sahədə araşdırmalarına rast gələ bilərik. Bu baxımdan Səadət Abdullayevanın «Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri» [2] adlı elmi əsərində kamança alətinin tarixi, quruluşu, səs diapozonu və s. haqqında geniş məlumat vermişdir. Bununla yanaşı Əvəz Rəhmətovun «Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri» [12], Abasqulu Nəcəfzadənin «Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası» [10], «Çalğı alətlərimiz» [11] adlı tədqiqatlarda kamança aləti haqqında müxtəlif yönümlü araşdırmalar aparılmışdır. Bu tədqiqatlarda alətin quruluşu, səs diapozonu ilə yanaşı, kamança alətinin xalq çalğı orkestrində yeri və rolu haqqında ətraflı məlumatlar verilmişdir. Bu elmi tədqiqat işləri olduqca qiymətlidir.

Kamança ilk insanın kəşf etdiyi oxun yaya sürtünməsi zamanı yayın müxtəlif cür səslərə malik olması ilə digər simli alətlərin yaranmasına zəmin yaratmışdır. Simli alətlərdən biri də kamança alətidir. Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında özünəməxsus yer tutur. Lakin onun haqqında məlumatlar azdır. Kamança aləti haqqında orqanoloji məlumatları professor S. Abdullayevanın qeyd etdiyi tarixi məlumatlara əsaslanırıq [2]

Tarixi mənbələrə nəzər salarkən kamança alətinin qədim tarixi keçmişə malik olması «Kitabi Dədə Qorqud» dastanında adı çəkilən mizrabla ifa olunan qopuz alətindən törəndiyi ehtimal olunur

[1]

Müxtəlif musiqi alətlərinin yaranması, özünəməxsus səs yüksəkliyinə, tembrə malik olması, getdikcə təkmilləşməsi daima tədqiqatçıları cəlb edən məsələlərdən olmuşdur. Bu kimi musiqi alətləri arasında tarixin inkişaf dövrünə əsasən təkmilləşmiş və yaxud unudulmuş musiqi alətləri də mövcuddur. Kamança da tarixin müəyyən dövrlərindən keçərək dövrümüzdə gəlib çatan və təkmilləşmiş musiqi alətlərimizdən biridir.

E.əvvəl IV-III əsrlərdə qədim Misirdə yaranmış kamanlı rübabdan IX-XII əsrlərdə Azərbaycanda istifadə edilmişdir. Bu alət kamançanın əcdadı sayıla bilər. Azərbaycanda kamanlı alətlərin VII-VIII əsrlərdən yayıldığı ehtimal edilir. XVII əsrin sonlarında Azərbaycanda beş telli kamanlı alətdən istifadə edilsə də sonradan dörd telli kamançalar üstünlük təşkil edib.

Akademik T.Bünyadov belə söyləyirdi: «XVI əsr və XVII əsrin əvvəllərində yaşamış Azərbaycan tarixçisi İsgəndər Münşi özünün «Tarixi Aləm Arayi Abbasi» adlı əsərində bir sıra azərbaycanlı musiqiçi və xanəndələrinin içərisində Mirzə Məhəmməd Kamançeyinin adını xüsusi qeyd etmişdir. Əlbəttə, Kamançeyi ləqəbini qazanmaq heç də təsadüfə olmayıb, təbii ki, bu onun parlaq ifaçılıq qabiliyyətilə əlaqədardır. Çox ola bilsin ki, onun ustad biləyi, mahir barmaqları kamançaya toxunanda qəlbi çalar, qəlbi oxuyarmış. Deyilənlərə görə Kamançeyi adı ilə çağrılan bu sənətkar II Şah İsmayılın xüsusi kamança çalanı olmuşdur» [3]

Belə ki, kamança aləti özünəməxsus tarixi inkişaf yolu keçərək şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək müasir təkmilləşmiş formasını almışdır. Alətin inkişaf etməsinə müasir dövrümüzdə bəstəkarlarımız tərəfindən yazılan əsərləri vasitəsi ilə, həmçinin xanəndə üçlüyünün tərkibində ifası ilə nail olunmuş və dünya miqyaslı bir alətə çevrilmişdir.

Orqanoloji tədqiqatlardan məlumdur ki, ərəblərdə istifadə olunan kəməncə xeyli kiçik çanağa (Hind və kakos qozundan hazırlandığı üçün) uzun qola malik bir alət imiş. Ümumiyyətlə, kamanlı alətlərin yaranması haqqında müxtəlif fikirlər vardır. Orta Asiya əfsanələrində kamanlı qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən yarandığı söylənilir. Bəzi alimlər, xüsusən də doktor Verner Əli Fərabinin traktatlarına istinadən hesab edir ki, Orta Asiya kamanlı alətlərin vətəni sayılır.

Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, alman bəstəkarı Avqust Ambros ərəblərdə 14 növ kamançanın olduğunu xəbər verir. Ərəblər VII əsrdən Azərbaycanda olmuş və bir neçə əsr burada hökmranlıq etmişlər. Deməli kamançanın ən azı ilk orta əsrlərdə bu ərazidə səslənməsi elə bir şübhəyə səbəb ola bilməz.

Bundan əlavə Üzeyir Hacıbəylinin musiqi alətlərimizi yüksək qiymətləndirərək belə qeyd edirdi ki, “Şərq musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümü” saydığı tar, “melodik alətlərdən ən gözəli” adlandırdığı kamança, aşıqların “həmdəmi” saz, M.Füzulinin “sirr sandığına” oxşadığı qanun, vaxtilə bütün alətlərin “şahı” hesab edilən ud müasir dövrümüzdə ən geniş yayılan simli alətləri təşkil edir.

2.Kamançanın quruluşu və ədəbi-bədii mənbələrdə təsviri

Kamança ifaçılığının Azərbaycanda yüksək inkişafı XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq xanəndəlik sənətinin inkişaf etməsi ilə bağlıdır. İlk nümunələri balqabaqdan, hind qozundan hazırlanar, fil sümüyü ilə bəzədilərmiş. Bir və ikisimli kamançanın nə vaxtsa yaylı qopuzdan formalaşması güman edilir.

«Kamança» sözü farsca «yay, qövs» deməkdir, «ça» isə kiçiltmə şəkilçisidir. Məna etibarlı ilə «kiçik kaman» kimi izah olunur. Kamança öz adını ibtidai silah növü olan kamandan almışdır. Söz yox ki, xalqımızın deyimlərində «kaman kimi əyilmək», «kamana dönmək», «qaşları kaman» və s. ifadələri də məhz kamanın quruluşu ilə əlaqədar yaranmışdır. Yeri gəlmişkən, kamança kəməncə ilə, yəni kamanın yayı ilə, daha doğrusu, ona istinadən hazırlanmış mükəmməl quruluşlu əşya ilə səsləndirilir. Adının yaranmasının əsas səbəbi də buradan gəlir [16].

Kaman fars sözü olub, yay deməkdir. Biz o fikirdəyik ki, kamança “kaman” və “çal” sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlib. “Kamançal” sözü kamança kimi tələffüz olunub və kamanla çalınan

alət mənasını ifadə edir. Sənətsünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva yazır: “Azərbaycanın bəzi rayonlarında kamançaya vızqan (Şuşa, Şərur), mizqan (Cəbrayıl, Şəki), mizqon (Tovuz), miskan (Quba) deyirlər” [2].

XIX əsrə aid edilən bu alətin maraqlı cəhəti ondan ibarətdir ki, onun çanağı yarı hissədən şaquli şəkildə kəsilmiş və üzərinə dəri çəkilməlidir. Kamança Tut və yaxud qoz ağacından hazırlanır. Kamança çanaq, qol və çanağın içərisindən keçərək, onun hər iki hissəsini birləşdirən şişdən ibarətdir. Çanaq, qol və aşıqlar qoz ağacından xüsusi dəzgahda yonulma üsulu ilə hazırlanır. Çanağı kürəvi, qolu pərdəsiz, membranası (üzü) balıq dərisindən ya da qaramal ciyərinin pərdəsindən çəkilir.

Çanağın üzünə nəre balığının dərisindən hazırlanmış üzlük çəkilir. Kamanla çalınan kamança tut və yaxud qoz ağacından, kaman isə at tükündən hazırlanır. Alətin səslənməsinin yaxşı təmin edilməsində qol ilə simlər arasındakı məsafənin dəqiq təyin edilməsi vacib şərtədir. Qolu dairəvi və pərdəsizdir. Qolun aşağı qurtaracağına mil vurulur. Bu mil bütün gövdənik içərisindən keçərək ayaq kimi kənara çıxıb alətin söykənəcəyinə xidmət edir. Kamança çox vaxt sümüklə və sədəflə bəzədilir. Onun üzərindəki xərək çəp qoyularaq simlərin düzgün və rəvan səslənməsinə kömək edir. Əvvəllər kamançanın telləri damarlı simlərdən ibarət olmuşdur. Sonralar isə damarlı simlər metal simlərlə əvəz edilmişdir. Ümumi uzunluğu 700 mm, çanağının hündürlüyü 175 mm, eni 195 mm-dir. Ağac çubuğa (yay) bağlanmış bir çəngə at tükünün tutamı simləri səsləndirir

Diapazonu kiçik oktavanın «lya» səsindən üçüncü oktavanın «lya» səsinə kimidir. Kamança üçün notlar «sol» açarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənir. Xalis kvarta, kvinta intervalları ilə köklənir.

İniltili səs tembrinə malik olan kamança alətində xalq musiqimizin nümunələri daha dolğun, daha təsirli səslənir. Kamançadan xalq çalğı alətləri orkestrində və ansamblarda əsas melodiyanı aparan solo alət kimi istifadə edilir. Muğamlarımızın ifası zamanı trioya (tar, kamança, qaval (dəf)) daxil olan kamança Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin kamanlı-simlilər qrupunun ən parlaq nümayəndəsidir.

Alət farslara türklərdən keçib. Sözü türkcə qarşılığı isə «qışek»dir. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin kamanlı-simlilər qrupunun ən parlaq nümunəsi kamançadır. Kamança, muğamlarımızın ifasında əsas olan trioya (tar, kamança, qaval) daxildir. Kamançanın müxtəlif növləri başqa adlarla Şərqi və Orta Asiya xalqları arasında yayılmışdır.



«Kamança» adı ilə bu alət Azərbaycanda, İranda, Qafqazda tanınır. Misirdə ona «kamanqa» deyilir, Orta Asiyada - qişek. Türkiyədə «ikiliq» adlanır, çünki ikisimli kamanla çalınan qədim qopuza bənzəyir, «kemençe» kimi bilinən alət isə Azərbaycan kamançasından bir az fərqlənir.

Ü.Hacıbəyli kamança alətini yüksək qiymətləndirərək yazırdı: «Uzunəsli, telli aləti-musiqimizin yeganə nümayəndəsi də «kamança»dır. Kamançanın tellə üzərində ucları uzun bir çubuğa rəbt edilmiş tük dəstəsilə çalındığından hasil edilən səsləri istədikcə uzatmaq olar. Kamançada çalınan musiqi tarda çalınandan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olar. Əlavə kamança səsinin məxsus «bəm»də tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellə üzərində barmaq qoyub «vibrasyon» deyilən titrək səslər hasil edilməsini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha fəiq bir alət-musiqiyə olduğu meydana çıxar. Zətən, tar «akompaniman» üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança «melodik» alətlərdən ən gözəlidir» [4].

Kamançanın tarixinə nəzər saldıqda onun müxtəlif növlərinin başqa adlarla Şərqi və Orta Asiya xalqları arasında yayıldığını görmək olar. Keçən əsrdə üçsimli, dördsimli və hətta beşsimli kamançanın mövcudluğu məlumdur.

Azərbaycan Tarixi Muzeyinin etnoqrafiya fondunda saxlanılan XIX əsrə aid beşsimli kamança bu baxımdan maraqlıdır. Həmin muzeydə görkəmli bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyova məxsus olan bir kamança da nümayiş etdirilir. Üç simdən ibarət olan bu kamançanın çanaq və qol hissələri yüksək zövqlə təbii sədəflə bəzədilmişdir. XIX əsrə aid edilən bu alətin maraqlı cəhəti ondan ibarətdir ki, onun çanağı yarı hissədən şaquli şəkildə kəsilmiş və üzərinə dəri çəkilmişdir. Kamança çanaq, qol və çanağın içərisindən keçərək, onun hər iki hissəsini birləşdirən şişdən ibarətdir. Çanaq, qol və aşıqlar qoz ağacından xüsusi dəzgahda yonulma üsulu ilə hazırlanır. Çanağın üzünə nəre balığının dərisindən hazırlanmış üzlük çəkilir. Alətin səslənməsinin yaxşı təmin edilməsində qol ilə simlər arasındakı məsafənin dəqiq təyin edilməsi vacib şərtdir.

Kamança Orta əsr klassiklərinin əsərlərində geniş təsvir olunmuşdur. XVI əsr Təbriz rəssamı məkəbinin nümayəndəsi Mir Seyid Əlinin «Musiqi məclisi» rəsm əsərində bərbət, dəf və kamança alətləri təsvir edilmişdir. Əbdülqadir Marağai əsərlərində başqa musiqi alətləri ilə yanaşı, kamançanın da adını çəkmiş və onun haqqında məlumat vermişdir. XVII əsrdə Azərbaycana səyahət etmiş alman səyyahı E.Kempfer kamançanın üçsimli və bəzən də dördsimli alət olduğunu, çox gözəl səs tembri ilə səsləndiyini qeyd edir [15].

Şifahi xalq ədəbiyyatımıza nəzər salsaq, onun növlərindən biri olan tapmacalarımızda açması «kamança» olan nümunələrə rast gələ bilərik.

“ Üzük aldım, qaşığı yox,
Təpə gördüm, daşığı yox.
O nədir hey ağlayır,
Gözlərinin yaşı yox?”

Ələ alsan ağlayır,
Yerə qoysan kırıyır.
Qoz ağacı oyarlar,
Üstünə tel qoyarlar.
Əgər düzgün dinməsə,
Qulağını burarlar. “

Orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış bir sıra klassiklərimizin əsərlərindən kamança ilə bağlı bəzi nümunələrə nəzər salaq.

Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasında kamança belə təsvir edilir [5].

“Kaman Musa kimi yanır, inləyir,
Çalan xanəndəni durub dinləyir.
Oxuyan bir gözəl qəzəl başladı
Bu keyfi-ışrəti çox alqışladı.”
Digər bir nümunədə:
“Etsəydi səsinə kamançaya tuş,

Vurulub düşərdi göydən uçan quş. “

Orta əsrlərdə yaşayan bir çox klassik şairlər muğamları öyrənməklə bərabər, çalğı alətlərimizi də dərinləndirən mənimsəmişlər. Məsələn, Məhsəti Gəncəvinin (XI əsrin sonu – XII əsrin birinci yarısı) çəngdə, kamançada, Şah İsmayıl Xətəinin (1486-1524) udda, sazda məharətlə çalmalarını yada salmaq olar.

Fə dai Təbrizinin yaradıcılığından bir nümunə kimi [14].

“Quruldu məclisi-mey, badə gəldi,
Müğənnilər o dəm amadə gəldi.
Ucaldı asimanə “ğurü Gəhnaz”,
Sədayi-ud etdi ərşə pərvaz,
Kəmanın tellərindən qopdu nalə,
Dili “Üşşaq”ə açdı yolu şələlə.”

Digər görkəmli ədibimiz olan Rükəddin Məsud Məsihi isə belə söyləyirdi [7].

Ol qövsi-kəmançanın səhami,
Ol bərbətü təblü ney nizami.
Həqqa qəmu jəhlidür jələfət,
Sazəndəyə dəviyi-şücaət.
Tənbürəvü udü cəngü mizmar,
Qovğa günü udədür səzavar.
Ta sınımaya saxla əldə sazın,
Sındurma təharəti-nəməzın.
Dur bir dəxi cəngə urgilən çəng,
Əvvəlki məqamə düzgil ahəng.
Yoxsa verəm eylə guşimalın,
Bağrın dələ çəng görsə halın.
Yüzə dağudub kəmançə saçın,
Göstərmiyə xəlqə şəkli-xaçın.

Ə.Dağlı “Musiqiyə divan tutanda” başlıqlı məqaləsində kamança alətinin yaranması ilə bağlı başqa maraqlı bir rəvayət də təqdim edir. Burada sahibinin kamançada çaldığı “Rumi” havasını eşidən dəvənin etdiyi hərəkət hamını heyrətləndirir. Rəvayətin yığcam məzmunu belədir: “Urmiyada səhrada yaşayan bir sariban çalğı aləti icad edir. O, ölmüş iri çanaqlıbağanın qını üzərinə dəri çəkir, ona qol pərçim edərək kamançayabənzər alət hazırlayır. Onun bu alətdə çaldığı musiqilər dəvələrin çox xoşuna gəlir. Saribanı kənardan izləyənlər bu xəbəri Urmiya xanına çatdırırlar: “Xan sağ olsun, sariban İslam dinində haram buyurulan musiqi aləti icad edibdir”[9].

M.Müşfiqin şeirlərində (“Mingəçevir həsrəti”) tez-tez rastlaşırıq [8].

Qoy, çınlasın varlığın,
Ömrün, bəxtiyarlığın
Şadlıq kamançasında.
Könül quşu oxusun,
Şən bir yuva toxusun
Elin gül bağçasında.
Və yaxud “Tərtərhes nəğmələri” şeirinin XXI bölümündə belə qeyd olunur.
Söyləyiniz dastanını,
Çınlatınız kamanını
Gözəlliyi, aşkın, sular!

Şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələri arasında, klassiklərimizin əsərlərində, eyni zamanda müasir dövrdə yaşamış şair və yazıçılarımızın əsərlərində müxtəlif çalğı alətləri ilə yanaşı milli musiqi alətimiz olan kamançanın təsvir olunması kamança alətinin orta əsrlərdən bu günə qədər xalqımız tərəfindən sevilərək inkişaf etdirilməsi qənaətinə gəlmək olar.

3.Kamança alətinin tədrisdə rolu və görkəmli kaman ustadları

Azərbaycan muğamlarının yaranması və inkişafında istər xanəndələrin, istərsə də instrumental ifaçıların xidməti böyükdür. Muğamlar dəstgah halında səsləndirilərkən xanəndəni müşayiət etmək

üçün tar və kamança əvəzsiz alət sayılır. Lakin digər – balaban, ney, tütək, zurna, ud, qanun, saz və s. kimi alətlərimizdə də muğamlar özünəməxsus tərzdə səslənir.

Kamança aləti yüzilliklər boyu xalqımızın muğam sənətində, muğam ifaçılığında tar aləti ilə birlikdə xanəndəni müşayiət edərək xalq üçlüyünün yaranmasında əvəzsiz rolu olmuşdur. Bu baxımdan kamança aləti digər alətlər ilə yanaşı Azərbaycan xalq musiqisinin təbliğində mühüm rol oynamışdır. XIX əsrdə yaşamış Sadıqcan Əsəd oğlu xalq üçlüyünün yaradıcısı hesab edilir. Onun yaratdığı xalq ifaçı üçlüyünün (tar, kamança və xanəndə-dəf) artıq bir neçə əsrdir ki, Azərbaycan xalq musiqisinin təbliğində mühüm rol oynayır. Xanəndə üçlüyünü kamançasız təsəvvür etmək mümkün deyil. Kamançanın tar ilə birlikdə ifası zamanı kamança tarda ifa olunan muğam səslənmələrini təkrar edir, bəzən isə uzanan tonikalı pedal kimi çıxış edir.

Lakin mənfi cəhətlərdən biri də odur ki, onilliklər boyu kamança aləti solo alət kimi özünü göstərə bilməmişdir, yalnız müxtəlif ansambl, orkestr və xanəndə üçlüyünün tərkibinə daxil olmuşdur. Bununla yanaşı onu da qeyd etmək lazımdır ki, ansamblalarda muğamların solo ifası kamança alətinin üzərinə düşürdü. Məsələn, əsasən «Şüştər» muğamının mayə hissəsi, «Kürdü-Şahnaz» dəstgahının əsas şöbəsi olan «Dilkeş» kamançanın solosu ilə ifa edilir.

Azərbaycan ərazisində kamançanın qədimlərdən mövcud olduğunu təsdiq edən onlarla bədii-tarixi sənəd məlumdur. Kamançanın xalq musiqisində rolu böyükdür. Elə muğamlarımız var ki, öz bədii səslənmə tərzinə görə bu alətə uyğunlaşmışdır. Sanki məhz kamança alətində ifa edilmək üçün yaranmışlar. Bu baxımdan «Şüştər», «Şur», «Bayatı-şiraz» və digər muğamlarımız buna misal ola bilər.

Milli musiqi aləti olan kamança şifahi yol ilə ustaddan şagirdə keçən ifa prinsipləri əsasında solo, həmçinin xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestr tərkiblərinə daxil olmuşdur. Kamança yaylı qopuzdan əmələ gəlmişdir. Bu baxımdan kamança alətinin görünüşü, quruluşu dəyişdirilmiş janr və repertuar zənginləşməsinə və ifaçılıq imkanlarının genişlənməsinə yol açmışdır.

Dahi Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə klassik Avropa musiqisinin Azərbaycan milli musiqisinə tətbiqi baxımından professional musiqi, bəstəkarlıq məktəbinin meydana gəlməsi həm də ifaçılıq mədəniyyətinin yeni ifa mədəniyyətinə daxil olması ilə mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Ümumiyyətlə alət ifaçılığı sahəsində xüsusən Azərbaycanın qədim alətlərindən olan kamançanın ifa keyfiyyətlərinin yüksəldilməsi məqsədi ilə, bu alətlərin tədrisə daxil olması əlamətdar bir hadisə olmuşdur.

Onu da qeyd etmək ki, kamança Şimali Azərbaycan ərazisində az yayılmış və onun növlərinə isə rast gəlinmir. Bakıda kamançanın yayılması və digər musiqi həvəskarlarına öyrədilməsi Ərdəbilli kamança ustası Mirzə Səttarın adı ilə bağlıdır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyovun 1908-ci ildə «Leyli və Məcnun» operası tamaşaya qoyulan zaman muğamların ifası zamanı tar aləti ilə yanaşı kamança alətindən də istifadə edilmişdir. Bu operada ilk kamança çalan Məşədi Qulu olunmuşdur.

Kamança aləti artıq tədris sisteminə daxil olmağa başlayır. Bu alət orkestrdə əsasən müşayiətçi bir alət kimi çıxış edirdisə də, sonradan solo çalğı aləti kimi də istifadə olunmağa başladı. Kamança üçün yazılan əsərlərdə not funksiyası, sərbəst texniki ifa imkanı, ifa üslubu, tembr səslənmələri və bu kimi cəhətlər ifa prinsiplərini daha da zənginləşdirir. Kamançanın ön sıralara, həmçinin belə bir səviyyəyə gəlib çıxması solist ifaçıların, böyük ifaçılıq qabiliyyətinə malik kamança ifaçılarının sayəsində baş vermişdir. Məsələn Habil Əliyev, Şəfiqə Eyvazova və digərlərinin adlarını qeyd etmək olar.

Sonralar kamança aləti də digər alətlər kimi tədrisdə geniş şəkildə istifadə olunmağa başlayır və uşaq musiqi məktəblərində, Musiqi Kolleclərində, Konservatoriyada tədris olunmağa başlayır. Tədris zamanı tar üçün bəstələnmiş əsərlər kamança aləti üçün köçürülərək ifa edilir. Hafiz Kərimov və Novruzəli Bayramovun 1989-cu ildə kamança ixtisası üzrə I-V siniflər üçün ilk məcmuəsi nəşr olunur. 1992-ci ildə müəlliflərin «Şur» nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuş məcmuəsində kamança və fortepiano üçün köçürmələr öz əksini tapmışdır. Bu məcmuəyə Azərbaycan bəstəkarlarının pyesləri daxil edilmişdir, lakin bu əsərlər tar və fortepiano üçün yazılmış və köçürülmüş pyelərdir.

Kamançadan xalq çalğı alətləri orkestrində və ansamblalarda əsas melodiyanı aparən solo aləti kimi istifadə edilir. Azərbaycan Filarmoniyasının nəzdində 1920-ci ildə ilk çalğı alətləri (notsuz) orkestrinin tərkibinə kamança aləti də daxil idi. Həmin orkestrdə əsərlər eşitmə yolu ilə ifa edilirdi. Orkestrin repertuarında müxtəlif musiqi janrlı əsərlər ifa edilirdi. Bunlarla yanaşı muğamlar, xalq

rəqsləri, dəramədlər, rənglər də ifa olunurdu. Orkestrdə tutti (birlikdə çalğı) səslənirdi ki, bu zaman kamançanın ifa imkanları məhdudlaşdı.

Kamançanın nota salınması üzərində böyük işlər aparılmışdır. Bu sahədə Ü.Hacıbəylinin əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. 1920-ci ildə kamançanın tədrisinə başlanır. Qeyd edək ki, alətin tədrisi ilk vaxtlardan tarın tədrisi ilə paralel aparılmışdır. Bununla əlaqədar kamança aləti tardan ayrılmaz fəaliyyət göstərməmişdir.

Ü.Hacıbəyli yazırdı: «Təəssüf olsun ki, bizim türk çalğıçılarımız kamançanın qədrini layiqincə bilmirlər. Çalğıda kamançanı tamamilə tara tabe edib tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar» [4].

Tədris prosesində kamança aləti üçün yazılmış əsərlər demək olar ki, yox dərəcəsində idi. Bu problem tar üçün yazılmış əsərlərin kamança üçün köçürülməsi ilə həll edilirdi. Lakin 1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin ilk notlu orkestri yaratdıqdan sonra kamançanın da ifaçılığında həlledici mərhələ özünü büruzə verdi. Bu barədə professor-tədqiqatçı Oqtay Quliyevin yazdıqlarına nəzər salaq: «1931-ci ilin axırlarında (oktyabr-noyabr ayları) Ü.Hacıbəyli 13-14 musiqiçini bir yerə topladı. Lakin musiqiçilər sayca az olduğundan orkestr formasında fəaliyyətə başlamaq münasib deyildi. Həm də ifa olunmaq üçün heç repertuar yox idi... 1932-ci ilin yanvar ayının 1-dən etibarən Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri yaradıcılıq fəaliyyətinə başladı» [6].

Artıq sonralar kamança aləti də digər alətlər kimi tədrisə daxil olur və uşaq musiqi məktəblərində, Musiqi Kolleclərində, Konservatoriyada tədris olunmağa başlayır. Tədris zamanı tar üçün bəstələnmiş əsərlər kamança aləti üçün köçürülərək ifa edilir. Kamança üçün köçürülmüş əsərlər kamança tədrisindəki boşluğu aradan götürməyə xidmət edirdi. Müxtəlif alətlər, əsasən də tar aləti üçün yazılmış orijinal əsərlər kamança aləti üçün köçürülərək ifa edilirdi. Maraqlı hallardan biridə odur ki, kamança aləti xalq çalğı alətləri sırasında və həmçinin bəstəkarlarımızın yaradıcılığında əhəmiyyətli yerlərdən birini tutsa da onilliklər boyu kamança aləti üçün orijinal əsərlərə rast gəlinməmişdir.

XX əsrin 20-ci illərində kamança tədrisinin geniş yayılmaması, metodik vəsaitlərin çatışmazlığı Azərbaycan musiqisində bu alətin inkişafına öz təsirini göstərirdi. Hər hansı bir çalğı aləti üçün metodik vəsaitin hazırlanması əlbəttə ki, həmin alətin öyrənilməsinə sürətləndirəcəkdi. Məhz belə bir zərurəti nəzərə alan Üzeyir bəy Hacıbəyli (1885-1948) bu vacib vəzifəni Cəvahir Həsənovaya (1915-1985) tapşırır. Musiqi məktəbləri üçün nəzərdə tutulmuş bu dərslük vasitəsilə şagirdlər ən ibtidai mövzulardan başlamış mürəkkəb materialları çalmağa hazırlanırdılar. Bu vəsait müəllimlərin müvafiq materiallar seçməsində müəyyən çətinlikləri aradan qaldırdı. Cəvahir Həsənovanın “Kamança məktəbi” (1940) dərsliyindən sonra nəşr olunan Ramiz Mirişli (1970), R.Rəcəbova, O.İmanova (2005), R.İmanov, O.İmanova, R.Rəcəbova və D.Quliyevin (2013) və başqalarının nəşr etdirdikləri “Kamança məktəbi” dərslikləri bu alətin tədrisinin inkişafı üçün atılmış mühüm addımlardan biri idi. Artıq müasir dövrümüzdə kamança ifaçılarının repertuarı keçən əsrin repertuarına nisbətən xeyli zəngindir. Onu da qeyd edək ki, kamança aləti Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında özünəməxsus yer tutmuşdur. Belə ki, bəstəkarlarımızın Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri üçün bəstələdikləri bir çox əsərlərdə kamança aləti də özünəməxsus ifa çalarları əks etdirir. Alətin bədii, texniki ifa imkanlarından həmin əsərlərdə istifadə edilir.

Qeyd edək ki, artıq Azərbaycanda xalq çalğı alətləri ansamblarının yarandığı gündən (həmin vaxtlarda notsuz ifa üstünlük təşkil edirdi) bu günə qədər kamança həmin ansambların ifaçı heyətinə daxil edilmişdir. Düzdür həmin vaxtlarda muğam sənəti ilə bağlı olaraq, bütün ifalar şifahi şəkildə yadda saxlanılır və nəsil-dən-nəslə ötürülürdü. Bu şəkildə notsuz ifa muğam sənətinin bütün tələblərinə cavab verirdi. Lakin həmin ansamblarda əsərlər yadda saxlanılmaq yolu ilə ifa edilirdi. Artıq sonradan notlu ifa yaranmağa başladıda kamança aləti də orkestr heyətində öz fərdi partitura partiyası ilə təmin edildi.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında kamançanın rolu əvəzedilməzdir. Kamança muğam alətidir. Belə ki, ansambl tərkibində hər hansı əsərin ifası zamanı muğam səsləndikdə çox zaman solo ifa kamança alətinin üzərinə düşür. Bu cür seçimin edilməsi kamança alətinin bədii texniki imkanları, tembr xüsusiyyətləri nəzərə alınır.

Qeyd edək ki, «Şüştər» muğamının mayə şöbəsinin ifası zamanı kamança aləti solo alət kimi çıxış edir. Bir sıra hallarda «Kürdü-şahnaz» dəstgahının əsas şöbəsi olan «Dilkeş» şöbəsi də birləşdirilərək çox böyük yaradıcılıq zövqü ilə kamança üçün seçilir [13].

Üçlük ifası zamanı kamança tar ilə birlikdə səslənir. Bu cür ifa prinsipi ənənəvi ifa qaydalarına

əsaslanır. Belə ki, tarda ifa edilən muğam sezurası kamança tərəfindən təkrar edilir. Lakin bəzi hallarda isə kamança tonika pedalı şəklində özünü göstərir. Yəni başqa cür ifadə etsək «zü» saxlayır. Belə səslənmələr ənənəvi muğam ifaçılığına əsaslanır.

Bəzən xalq çalğı alətləri ansambllarında müəyyən əsərlərin ifası zamanı kamança aləti xanəndəni tək müşayiət edir. Lakin belə ifa tərzii ansambl rəhbəri və yaxud xanəndənin istəyi əsasında təyin edilir. Onu da qeyd edək ki, kamança xalq çalğı alətləri ansambllarının repertuarının tərkibindəki alətlər arasında tardan başqa heç bir alət ilə birlikdə muğam ifa etmir.

Qeyd edildiyi kimi kamança həm solo, həm də orkestr və ansamblların tərkibində müxtəlif funksiyaları icra etməkdədir. Ansambl ifasında alətlərin birgə çalğısı zamanı (tutti) səslənməyə rəngarənglik bəxş edir. Digər bir halda ayrı-ayrı musiqi epizodlarının bir neçə kamança tərəfindən ifası zamanı xarakterik alət kimi istifadə edilir. Bütün bunlarla yanaşı pizzicato (Pizz) çalğısı zamanı müşayiət xarakterli, müxtəlif ştirxlərin istifadəsi zamanı (sağ kaman, sol kaman, detaşe və s.) rəngarəng xarakterli səslənmələr meydana gəlir.



Maraqlı hallardan biridə odur ki, Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambllarında kamança ifaçıları notsuz şəkildə, qavrayış və yaddaşa əsasən ifaya əsaslanırlar. Bəstəkar əsərlərində istifadə edilmiş polifonik səslənmələr, ikiləşmələr, səsaltılar, imitasiyalar və digər bu kimi ifa çalarları ifaçının təxəyyülünə əsaslanaraq ifa edilir. Bu alətin ansambllarımızda ifası musiqi tembrimizi daha da zənginləşdirmiş və qeyd olunan cəhətlərə əsasən musiqimizi digər xalqların musiqisindən fərqli etmişdir.

Sadalanən cəhətlər ilə yanaşı onu da qeyd etmək lazımdır ki, kamança alətinin notlu tədrisi nəticəsində çalğı üsullarının mürəkkəbləşmiş şəkilləri daha dəqiq və ətraflı şəkildə izah edilir. Məsələn bu yönündə kamançada ifa edilən qamma və yaxud qammavari gedişlərin ifa tərzii buna misal ola bilər.

Onu da qeyd edək ki, kamança professional kollektiv şəkildə 1932-ci ildə not ilə ifa etməyə başladı. Həmçinin partiturada kamançanın yeri müəyyənləşdirildi. Bu proses kamança aləti ilə bərabər bir sıra digər alətlərə də aid idi. Məsələn, qanun alətinin də ifaçılığında demək olar ki, kamança alətinin kecdiyi tarixi proseslərə rast gəlmək mümkündür.

Tarixin müəyyən dövrlərində müxtəlif kamança ifaçıları fəaliyyət göstərmişdir. Məsələn XVI əsrdə yaşamış Mirzə Məhəmməd Kamançayı, XVIII əsrdə yaşamış Qara Hacıbəy, tarzən kimi tanınan, lakin kamança alətinin də mahir ifaçısı olan Məşədi Məlikməmməd Ağasalah oğlu, XIX əsrin sonu, XX əsrlərin əvvəllərində yaşamış Məşədi Qulu Əlizadə, Rasim Şirinov, Şuşalı Böyükkişi Əliyev və digər kamança ifaçılarının da adlarını qeyd edə bilərik.

Daha sonrakı dövrlərdə yaşamış kamança ifaçılarından Hafiz Mirzəyev, Qılman Salahov, Tələt Bakıxanov, Firuz Əlizadə, Həbil Əliyev, Şəfiqə Eyvazova, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov, Arif Əsədullayev, Ağacəbrayıl Abasəliyev, Mirnazim Əsədullayev, Munis Şərifov, həmçinin gənc nəsillər

ifaçılardan Elnur Əhmədov, Xəyyam Məmmədov, Toğrul Əsədullayev və başqalarının adlarını qeyd etmək olar. Digər maraqlı fakt ondan ibarətdir ki, müğənni Şövkət Ələkbərova, bəstəkar Ramiz Mirişli, müğənni Yaşar Səfərov həm də kamança çalmağı bacarıblar. Hətta Firudin Şuşinskinin qeydlərinə əsasən görkəmli dramaturq, yazıçı Cəlil Məmmədquluzadə musiqi həvəskarı olmuşdur və tütək, ney çalmaqla bərabər, həmçinin kamança alətində ifa edirdi.

Azərbaycan xalq musiqisində, musiqi incəsənətində tarixi həmkarı kimi çıxış edən kamança aləti uzun illər boyu ansambl və orkestrlərin tərkibinə daxil olaraq, öz əvəzsiz tembrilə ifa edilən müxtəlif janrlı əsərlərin səslənmələrini zənginləşdirmişdir. Alət özünəməxsus ifa keyfiyyətləri ilə bəstəkarların professional yaradıcılığına daxil olaraq rəngarəng əsərlərin yaranmasına səbəb olmuşdur.



Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan 2006-cı il 2 oktyabr tarixində «Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması haqqında» konvensiyaya qoşulmuşdur. 2017-ci ilin dekabr ayının 7-də Koreya Respublikasının Jeju adasında keçirilən UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrsin Qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 12-ci sessiyasında Azərbaycan Respublikasının və İran İslam Respublikasının birgə təqdim etdiyi «Kamança simli musiqi alətinin hazırlanması və ifaçılıq sənəti» UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ Siyahısına daxil edilib. Hal-hazırda «Qeyri-maddi mədəni irs siyahısında» Azərbaycana aid 13 qeyri-maddi mədəniyyət nümunəsi vardır. Kamança da digər maddi mədəni nümunələr kimi bu siyahıya daxildir.

Həmçinin “Muğam aləmi” beynəlxalq muğam festivallarının keçirilməsində muğam ifaçılığında böyük rol oynayan kamança muğam üçlüyünün tərkibində çıxış edir. Bu da kamança alətinin müasir dövrdə inkişaf yollarından biri kimi xarakterizə olunur.

NƏTİCƏ

Tədqiqatı sona yetirərək belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, son dövrlərdə Azərbaycanda alətsünaslıq, alətin ifa prinsipi, xüsusən milli alətlərə geniş yer vermək, onları hərtərəfli öyrənmək əsas məqsəd kimi musiqişünaslarımızın, alətsünaslarımızın və sənətsünaslarımızın qarşısında geniş tədqiqat sahələri açmışdır. Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif sahələrində nəzəri, praktiki tətbiqlər yeni-yeni müsbət keyfiyyətlərin elmi nəaliyyətlərin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Qədim köklərə bağlı olan kamança aləti haqqında orta əsrlərdə yaşamış bir çox şair və mütəfəkkirlərin əsərlərində müxtəlif fikirlər öz əksini tapmışdır. Bununla da alətin qədim növlərinin mövcudluğu, həmçinin onlardan ifaçılar tərəfindən sərbəst şəkildə ifa olunan xüsusiyyətlərinin özünəməxsusluğundan bəhs edən fikirlər bir daha bu faktı təsdiqləyir.

XX əsrdə müxtəlif musiqi alətləri ilə yanaşı kamança alətinin xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil olması, bu alətə məxsus tembr boyalarının qabarıq şəkildə üzə çıxarılması üçün bəstələnən əsərlər elmi əsaslar ilə təhlil edilir.

Dahi Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə klassik Avropa musiqisinin Azərbaycan milli musiqisinə tətbiqi baxımından professional musiqi, bəstəkarlıq məktəbinin meydana gəlməsi həm də ifaçılıq mədəniyyətinin yeni ifa mədəniyyətinə daxil olması ilə mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Ümumiyyətlə, alət ifaçılığı sahəsində xüsusən Azərbaycanın qədim alətləri olan kamançanın ifa keyfiyyətlərinin yüksəldilməsi məqsədi ilə, bu alətlərin tədrisə daxil olması əlamətdar bir hadisə olmuşdur. Müasir dövrümüzdə alətin inkişaf edərək dünya alətləri sırasına daxil olmasında Azərbaycan bəstəkarlarının rolu əvəzsizdir. Professional bəstəkarlarımız tərəfindən yazılmış əsərlər kamança alətinin professional səviyyəyə qaldırılmasında mühüm amillərdən biridir. Bununla yanaşı istedadlı və virtioz kamança ifaçılarımız həm solo şəkildə, həm də xalq üçlüyü tərkibində kamança alətini dünyanın müxtəlif ölkələrində təbliğ edirlər.

Belə ki, kamança aləti özünəməxsus tarixi inkişaf yolu keçərək şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək müasir təkmilləşmiş formasını almışdır. Alətin inkişaf etməsinə müasir dövrümüzdə bəstəkarlarımız tərəfindən yazılan əsərləri vasitəsi ilə həmçinin xanəndə üçlüyünün tərkibində ifası ilə dünya miqyaslı bir alətə çevrilmişdir.

Onilliklər boyu kamança aləti solo alət kimi özünü göstərə bilməmişdir, yalnız müxtəlif ansambl, orkestr və xanəndə üçlüyünün tərkibinə daxil olmuşdur. Bununla yanaşı onu da qeyd etmək lazımdır ki, ansamblarda muğamların solo ifası kamança alətinin üzərinə düşürdü. Məsələn, əsasən «Şüştər» muğamının mayə hissəsi, «Kürdü-Şahnaz» dəstgahının əsas şöbəsi olan «Dilkeş» kamançanın solosu ilə ifa edilir.

Muğam aləti olan kamança xalq çalğı alətləri ansamblındakı rolu əvəzəlməzdir. Bu kimi ansamblarda solo muğamlar əsasən kamança tərəfindən ifa edilir, bu da alətin həm bədii-texniki imkanları, həm də tembr xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Kamançada bütün muğamların ifası özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Bəzən kamança ənənəvi qaydalara əsasən üçlükdə olduğu kimi tarla birlikdə muğamları ifa edir. Burada tarda ifa edilən hər hansı muğam parçası kamança tərəfindən təkrar olunur. Lakin bəzi epizodlarda isə kamança uzanan tonikanı pedal kimi saxlayır.

Azərbaycanda VII-VIII əsrlərdən yayılmağa başlayan kamança tarixi-bədii mənbələrə əsasən Azərbaycan ərazisində XI əsrdən etibarən daha da geniş istifadə olunmuşdur. Müasir dövrümüzdə qədər xalqımızın estetik zövqünün formalaşmasında, həmçinin musiqi duyumunun inkişafında bu alətin böyük rolu olmuşdur. Bir sözlə kamança Azərbaycanda yarandığı vaxtdan bütün dövrlərdə xalqımızın sevimli çalğı aləti olmuş, onunla qəlbinin qəmini, kədərini, sevincini bölüşdürmüşdür.

ƏDƏBİYYAT

1. Abasova İ. Bəstəkar Zakir Bağirovun yaradıcılığı. Namizədlik disser. Bakı, 2006
2. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu, 2002. s. 161
3. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Azər nəşr, 1993.s. 181
4. Hacıbəyli Ü. Əsərləri. II cild, Bakı, EA nəşr, 1965, 412 s.
5. <http://www.habilaliyev.az/kamanhistory>

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: zaminajafova@gmail.com*

OUR NATIONAL MUSICAL INSTRUMENT THE BOW

The history of musical art in Azerbaijan is centuries old. Numerous stringed musical instruments were formed from time to time among the instruments that had irreplaceable historical importance in the development of our musical culture and showed their influence on the creation of modern musical instruments.

The kamancha musical instrument, which has been widespread among Azerbaijani folk instruments since ancient times until today, began its high stage of development in Azerbaijan in the second half of the 19th century, with the flourishing of the art of singing. In different periods of history, the kamancha existed as a national musical instrument of the Azerbaijani people, as well as the people of the East.

In the article, the works of Safiaddin Urmavi (13th century) and Abdulgadir Maraghain (14th-15th centuries), who played a key role in the development of medieval music science, referred to the information that creates a general idea about the structure, sound arrangement, number of strings, range and other characteristics of these or other musical instruments.

At the same time, the opinions of research scientists Saadat Abdullayeva and academician Teymur Bunyadov about the kamancha instrument were included in the comparative analysis.

The timbre, structure, and performance methods of the kamancha instrument were investigated, and the ideas of the genius composer U. Hajibeyli about our stringed musical instruments were brought to attention.

Keywords: *Azerbaijan, east, kamancha, folk, instrument, mugham, performer, string, music*

Замина Наджаfoва

НАШ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ СМЫЧОК

История музыкального искусства в Азербайджане насчитывает столетия. Среди инструментов, имевших незаменимое историческое значение в развитии нашей музыкальной культуры и оказавших влияние на создание современных музыкальных инструментов, время от времени формировались многочисленные струнные музыкальные инструменты.

Музыкальный инструмент кяманча, широко распространенный среди азербайджанских народных инструментов с древнейших времен до наших дней, начал свой высокий этап развития в Азербайджане во второй половине XIX века, с расцветом певческого искусства. В разные периоды истории кяманча существовала как национальный музыкальный инструмент азербайджанского народа, а также народов Востока.

В статье к сведениям, создающим общее представление о строении, звуковом расположении, числе струн, диапазоне и других характеристиках тех или иных музыкальных инструментов, отнесены произведения Сафиаддина Урмави (13 век) и Абдулгадира Марагайна (14-15 века), сыгравших ключевую роль в развитии средневековой музыкальной науки.

При этом в сравнительный анализ были включены мнения ученых-исследователей Саадат Абдуллаевой и академика Теймура Буньядова об инструменте кяманча.

Были исследованы тембр, строение и приемы исполнения инструмента кяманча, доведены до сведения идеи гениального композитора У.Гаджибейли о наших струнных музыкальных инструментах.

Ключевые слова: *Азербайджан, восток, кяманча, народный, инструмент, мугам, исполнитель, струна, музыка*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 18.04.2023

Son variant 19.05.2023

GÜLNARƏ KƏRİMOVA*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ BALETlərİNDƏN İKİ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏNMİŞ RƏQSLƏRİ

Məqalədə, Azərbaycanın görkəmli bəstəkarları Qara Qarayev, Fikrət Əmirov və Tofiq Bakıxanovun məşhur baletlərindən bəzi rəqs nömrələrinin fortepiano ansabli üçün işləmələri nəzəri cəhətdən təhlil olunub. Bura, F.Əmirovun “Min bir gecə” baletindən “Mərçanənin rəqsi” və “Oxatanların” rəqsləri, Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən “Gözəllər gözəli” və “Vals”, T.Bakıxanovun “Xəzər balladası” baletindən “Neft fəvvarəsinin rəqsi” daxildir.

Həmin işləmələr fortepiano ansabli üçün olduqca lazımi musiqi ədəbiyyatıdır və istər orta musiqi təhsili, istərsə də ali musiqi təhsil müəssisələrində təhsilalanların və müstəqil fortepiano ansabli kimi fəaliyyətdə olan ifaçıların repertuarına daxil olunur.

Açar sözlər: fortepiano ansabli, rəqslər, balet, musiqi ədəbiyyatı, görkəmli bəstəkarlar Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Tofiq Bakıxanov.

Görkəmli bəstəkarımız, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Fikrət Əmirovun möhtəşəm yaradıcılıq irsi vardır. Bura simfonik muğamlar, simfoniya, instrumental əsərlər, opera və baletlər daxildir. Yaradığı təkrarsız əsərlərin içərisində “Min bir gecə” baleti (1979) şərq mövzusunda parlaq səhnə əsəridir. F.Əmirovun bu baleti Azərbaycan baleti tarixində yeni mərhələ açmışdır. Ərəb nağılları əsasında yazılmış baletdə musiqi, xoreoqrafiya, libretto və gözəl bədii tərtibat üzvi şəkildə birləşdirilmişdir. Musiqinin müəllifi bəstəkar Fikrət Əmirov müxbirlə söhbətində demişdir: “Orta əsr ərəb ədəbiyyatının bu görkəmli abidəsinin fəlsəfi müdrikliyi, humanist fikirləri, fərqliliyi məni balet yaratmağa ruhlandırmışdır. Tamaşa qadına, onun müdrikliyinə, mənəvi gözəlliyinə mədhiyyə kimi düşünülmüşdür. Əlbəttə, “Min bir gecə” nağılındakı bütün rəvayətləri bir əsərə sığdırmaq mümkün deyildir. Bu problemin həllində librettonun müəllifləri Maqsud və Rüstəm İbrahimbəyov qardaşlarının böyük xidməti vardır. Onlar çox maraqlı dramaturji material təklif etmişlər” [3, s.136]. Baletin dekorasiya tərtibatı məşhur rəssam Toğrul Nərimanbəyova aid, xoreoqrafı isə Nailə Nəzirova olmuşdur.

Baletin musiqisi o qədər gözəl və cəlbedicidir ki, onun ayrı-ayrı parçaları istər orkestrin ifasında, istərsə də müxtəlif alətlər üçün işləmələrlə dinləyiciyə hər zaman böyük zövq bəxş etmişdir. Belə musiqi parçalarından biri də “Min bir gecə” baletindən “Mərçanənin rəqsi”dir ki, onu 2009-cu ildə dünyaşöhrətli pianoçu, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli, tanınmış bəstəkar, professor Oqtay Rəcəbov və fortepiano ansablının ifaçısı, professor Fəridə Əhmədbəyova tərəfindən hazırladıkları “İki fortepiano üçün ansabllar” adlı nəşr olunmuş müntəxəbatda yer almış A.Vəkilova tərəfindən iki fortepiano üçün işləməsidir [1, s.28]. Həmin rəqs baletdə olduqca emosional xarakter daşıyır. Rəqs özündə ərəb musiqisinin ritm-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirir. Sinkopa, punktir ritm, nəfis ornamentlər, melodiyada improvizə üslubunun verilməsi şərq musiqisinin səciyyəvi cizgilərindən irəli gəlir və bütün bu xüsusiyyətlər özünü fortepiano üçün işləməsində əks etdirir. “Mərçanənin rəqsi” “re” mayəli Şüştər məqamına əsaslanır. Rəqs (Piu mosso) mürəkkəb ikihissəli formadadır A+A₁.

Mərçanənin rəqsi.**Nümunə 1.**

Andante sriedidezza

I Piano

II Piano

Hissələr bir-biri ilə çox təzadlı deyildir. Burada polifonik üsul – movzuların kontrapunkt şəklində birləşməsində tətbiq edilmişdir.

I hissə (A – xanələr 1-26) – sadə 2 hissəli formadır: $a+a_1$. Birinci bölmədə I piano aparıcıdır, II piano müşayiətçi rolunu daşıyır (xanələr 1-12). İkinci bölmədə (a_2 - 13-cü xanədən Piu mosso-ya qədər) II pianoda improvizə xarakterli mövzu keçir, burada I piano müşayiətçi funksiyasını daşıyır. Qeyd etməliyik ki, I və II bölmələrdə I və II pianoya müşayiətçi funksiyası həvalə edildikdə, bu partiyada ərəb zərb alətlərinin ritmi ilə assosiasiya yaradan ritmik ostinato mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Piu mosso (A_1) – mürəkkəb 2 hissəli formanın ikinci bölməsi də demək olar ki, tematizm baxımından birinci hissə ilə yaxındır. I pianonun partiyasında improvizasiya tipli melodiya səslənir. Bu hissə (Piu mosso) sadə 2 hissəli formadır: $a+a_1$. Bu rəqs pianoçular tərəfindən sevilərək, onların repertuarında özünəməxsus yer tutur.

Yuxarıda qeyd olunan müntəxəbatda yer almış F.Əmirovun “Min bir gecə” baletindən iki fortepiano üçün digər işlənmiş “*Oxatanların rəqsi*” təkrarsız və yaddaqalan nömrələrindən biridir [1, s.38]. Gümrah və coşqun xarakterli bu rəqs çox qeyri-adi və az rast gəlinən 8/8 ölçüdədir. Bu ölçüdə qruplaşma ərəb musiqisinə xas olan $8/8 = 3/8+3/8+2/8$ şəklində verilir. Ümumiyyətlə, bu rəqsdə ritm əsas ifadə vasitələrindən biridir və aparıcı mövqedədir. Melodikada kiçik melodik qruplar melizmlər – otuzikilik notlar şəklində verilərək, ərəb xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Sinkopalar və punktir ritm də ərəb musiqisi ilə bağlıdır.

Rəqsin quruluşunda variasiya forması xüsusiyyətləri müşahidə edilir:

A + A_1 + A_2 + A_3 + Koda

Xanə 1-10 xanə 11-20 xanə 21-27 xanə 28-39 xanə 40-sona qədər.

Mövzu (xanə 1-10) – kəskin vurğulu, zərb alətlərinin ritmini təqlid edən girişlə başlanır.

Oxatanların rəqsi.**Nümunə 2.**

Sveltezza

Piano 1

Piano 2

Sonra oynaq və şux sinkopalı motivlər səslənir.

Növbəti variasiya (A_1) yenə döyüclənən ritmik formula ilə (4 xanəli) açılır. Bu variasiyada I və II piano partiyaları arasında imitasiyalar verilir. II variasiya (A_2) həcm etibarilə eynidir. III variasiya (A_3) – döyüclənən 4 xanəli ritmik formula burada əvvəldə və sonda verilir və 10/8 ölçüdə formula ilə Kodaya keçid səslənir (2 xanə).

Koda (12 xanəli) – əsas mövzunun motivlərinin işlənməsi üzərində qurulur. “Oxatanların rəqsi”

çox emosional, temperamentli xarakter daşıyır. Rəqs çox dinamik tərzdə inkişafa əsaslanır. Məqam əsasını Şüştər (“lya” mayəli) təşkil edir. Bu rəqsin işləməsi də iki fortepiano da ifa edən pianoçular arasında olduqca populyardır.

Azərbaycanın dahi bəstəkarı, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Dövlət mükafatları laureatı Qara Qarayevin yaradıcılığında “Yeddi gözəl” baleti xüsusi yer tutur. Məlumdur ki, bu balet Azərbaycanın böyük şair və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin 800-illik yubileyinə həsr edilmişdir. Həmin baletin ilk tamaşası 6 noyabr 1952-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrında baş tutmuşdur. Baletin səhnələrinə yazılmış möhtəşəm musiqi nömrələri arasında “Gözəllər gözəli” və “Vals” xüsusi yer tutur. Həmin rəqslər olduqca valehedici musiqiyə malik olduqları üçün müstəqil nömrələr kimi, həm simfonik orkestr, həm də instrumental ifada səsləndirilməkdədir.

Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən “Gözəllər gözəli” rəqsi (“İran gözəli”) məftunedici bir obrazı yaradır. Həmin rəqsi bu janr üçün uzun illər fortepiano ansamblının iştirakçısı olmuş Y.Perevertaylo işləmişdir. Həmin rəqs də F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, F.Əhmədbəyovanın hazırladıkları “İki fortepiano üçün ansamblar” muntəxəbatına daxildir [1, s.129]. Hümayun məqamı üzərində qurulan lirik, həzin və axıcı melodiyanın intonasiyalarında inkişaf edərək dramatik xarakter alır. “Gözəllər gözəli”nin rəqsi mürəkkəb 3 hissəli formadadır.

Gözəllər gözəli. Nümunə 3.

Birinci hissə (xanə 1 – A tempo-ya qədər) sadə 2 hissəli formadadır. Onun 1-ci bölməsi (xanə 1-10) iki cümlədən ibarətdir. İkinci cümlə 1-cinin bir oktava yuxarı təkrarına əsaslanır. I hissənin II bölməsi (xanə 11-16) həcm etibarilə çox qısa olub, dramatik xarakterlidir, burada dinamika getdikcə artaraq, *pianissimodan fortissimoya* qədər güclənir.

Mürəkkəb 3 hissəli formanın orta bölməsi (A tempo-dan başlayaraq, 8 xanəli) – tematizm etibarilə I hissənin materialının üzərində qurulur. Güclü *fortissimo* və dramatik melodiyanı müşayiət edən möhtəşəm, ağır akkordlar isə tam təzadlı, sanki tufanlı bir lövhəni yaradır. Qəfil *pianissimo* ilə repriza başlanır. Reprizada sadə 2 hissəli quruluş saxlanılmışdır. Dinamika əsasən *piano* ahəngi üzərində qurulur. Sona yaxın səslənmə daha da azalaraq rəqs *piano pianissimo (ppp)* ahəngi ilə tamamlanır.

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən digər parlaq, bənzərsiz nömrələrdən biri olan “Vals” yeddi gözəlin rəqs süitasının bir növ yekunudur. Bu rəqs nömrəsinin iki fortepiano üçün işləməsi də həmin muntəxəbatına daxildir. Bu parlaq, yüksək vüsətli və coşqun, romantik ruhlu “Vals” çox möhtəşəmdir. Mürəkkəb 3 hissəli formadadır və təmtəraqlı girişlə başlanır.

Vals. Nümunə 4.

Allegro molto

Valsın əsasında Çahargah məqamıdır. Vurgulanmış təmtəraqlı akkordlardan sonra şux, oynaq vals başlayır. Valsın quruluşu belədir:

A + **B** + **A₁** + **Koda**
a + b+a₁ + **a + b+a₁** + **II A tempo** + **Piu mosso**
a+b+a₁

Burada hər hissə sadə 3 hissəli formadadır. “Vals” təmtəraqlı, apofeoz xarakterli Koda ilə tamamlanır.

Valsın I hissəsi (A) – sadə 3 hissəli formadadır: a+b+a₁. Orta bölmə (b) çox təzadlı deyildir. Repriza (I – A tempo) variasiya olunaraq (I pianoda virtuos passajlar) ixtisar edilmişdir.

Mürəkkəb 3 hissəli formanın orta bölməsi (B) – tematizm baxımından çox təzadlı olmayıb, I hissənin orta bölməsinin materialı üzərində qurulmuşdur, sadə 3 hissəli formadadır. Eyni mövzunun inkişafına əsaslanır.

Repriza (A tempo) – 16 xanəli dominantə predıktı ilə hazırlanır. Bu gərgin inkişafdən sonra əsas tonallığa (f moll) hazırlıq və keçiddir. Repriza sadə 3 hissəli formadadır: a + b+a₁.

Möhtəşəm Koda (Piu mosso) gərgin inkişafa böyük təmtəraqla yekun vurur. Ritmik baxımdan Koda çox mürəkkəbdir. Burada I və II piano partiyaları arasında poliritmiya xüsusiyyətləri yaranır və bununla “Vals” təntənəli şəkildə tamamlanır. Həmin əsərlər də daima fortepiano ansamblı ifaçılarının diqqət mərkəzindədir.

Azərbaycanın görkəmli müasir bəstəkarlarından olan, Xalq artisti Tofiq Bakıxanovun çoxsaylı əsərləri içərisində “Xəzər balladası” (1969) baleti dəniz neftçilərin rəşadətli əməyinə həsr olunmuş ilk baletdir. “Qocaman, məğrur Xəzər dənizi respublikamızın bir çox incəsənət ustalarının diqqətini cəlb edir. Bunun səbəbi Xəzərin təkçə nadir gözəlliyində, coşqunluğunda deyil, hər şeydən əvvəl, onun insanla möhkəm dost olmasındadır. T.Bakıxanovun yeni yazdığı “Xəzər Balladası” baletində də Xəzər baş qəhrəmanlardan biridir” [4, s.218].

Bu balet bir pərdəlidir. Tanınmış musiqişünas, professor Elmira Abasova baletin janrını “balet-novella”, “balet-poema” kimi müəyyən etmişdir. 1968-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında qoyulmuş tamaşadan sonra (baletmeysterlər R.Axundova və M.Məmmədov) həmin balet, həm Sovet İttifaqının şəhərlərində, həm də xarici ölkələrdə böyük uğur qazanmışdır.

Baletin parlaq səhnələrindən biri də “*Neft fəvvarəsinin rəqsi*”dir. Allegro vivo – cəld tempdə ifa olunan çox dinamik bir lövhədir. Rəqs proqramlıdır və müəyyən məzmunu əks etdirir.

Neft fəvvarəsinin rəqsi. **Nümunə 5.**

Allegro vivo

Allegro vivo

Bu gərgin, dramatik rəqs mürəkkəb 3 hissəli formadadır.

Giriş	A	+	B	+	A₁
Xanə 1-8	{1}		{4}		{7}
	a + a ₁		a + a ₁		a + a ₁
	{1} {3}		{4} {6}		{7} {9}

Səkkiz xanəli giriş hər iki fortepianonun ifasında 4 xanəli dinamik unisonda verilir və bu melodiyanın növbəti cümləsində ostinato kimi c-moll-da saxlanması üzərində qurulur. 8 xanəli lakonik girişin melodiyaşında 4/4 ölçüsünün daxilində vurğu vasitəsilə süni sinkopalar yaradılır. Fasiləsiz hərəkət girişin ikinci cümləsində güclü *fortissimo*-ya gətirib çıxarır.

Bu musiqi nömrəsi Fəridə Əhmədbəyova, Natiqə Yaqubova, Natiq Mustafayevin 2013-cü ildə tərtib etdikləri “Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün ansamblları” adlı dərs vəsaitinə daxil edilmişdir [2, s.91].

Mürəkkəb 3 hissəli formanın I hissəsi sadə 2 hissəli (a+a₁) formadadır. I bölmə (a) II pianonun basdakı üçtonlu interval – c-fis – üzərində qurulan ostinatosu fonunda keçir. II bölmə ({3} – {4}) I pianonun II piano ilə eyni, fasiləsiz hərəkəti davam etdirən melodiyaşına əsaslanır.

Orta (mərkəzi) bölmə ({4} – {7}) tematik baxımdan bir qədər təzadlıdır. Tonallıq da əvəzlənərək As-dur-dan d-moll-a hərəkət edir. Ritmik ostinato (II piano) fonunda marşsayağı mövzu səslənir. Dissonans akkordlar fonunda bu melodiya çox qabarıq səslənir. Mərkəzi bölmənin ikinci bölməsi {6} yenə II pianonun basdakı ritmik ostinatosu fonunda səslənir. Melodiya akkordlarla verilərək, çox möhtəşəm, təmtəraqlı səslənərək, *fortissimo* ahəngində akkordlarla qurulur. 4 xanəli keçiddən ({7}) sonra repriza (c-moll) başlanır. Reprizada 2 hissəli quruluş saxlanılır. Son 8 xanə isə tamamlayıcı funksiyasını ({10}) daşıyaraq, enən qammavari passajlar üzərində qurulur. «Neft fəvvarəsinin rəqsi» son xanələrdə *forte* ahəngindən *diminuendo* ilə *pianissimo*-ya enir. Bu əsər də daima fortepiano ansamblı ifaçıların repertuarına daxil edilir.

Beləliklə, qeyd olunmalıdır ki, Azərbaycanın görkəmli bəstəkarlarının balet musiqisi o qədər cəlbedici və möhtəşəmdir ki, daima müəllim və ifaçıların diqqətini cəlb edir. Baletlərə yazılmış təkrarsız musiqi, həm simfonik orkestrin ifasında müstəqil nömrələr kimi konsert salonlarında səsləndirilir. Həm də tədris prosesində istifadə zamanı fortepiano ansamblı üçün işlənilərək, müasir fortepiano ədəbiyyatının zənginləşməsində böyük rol oynayır. Eyni zamanda xaricdə keçirilən müxtəlif müsabiqə və festivallarda ifa olunaraq Azərbaycan klassik musiqisinin təbliğinə gətirib çıxardır.

ƏDƏBİYYAT

1. Bədəlbəyli F., Rəcəbov O., Əhmədbəyova F. İki fortepiano üçün ansambllar. Müntəxəbat. Bakı: Çıraq, 2009, – 164 s.
2. Əhmədbəyova F., Yaqubova N., Mustafayev N. Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün ansamblları. Dərs vəsaiti. Bakı: Çıraq, 2013, – 112 s.

3. Səadət Təhmiraz qızı . Fikrət Əmirov. Bakı: Azpoliqraf, 2012, – 360 s.

4. Tofiq Bakıxanov. Portretindən cizgilər. Bakı: ADPU, – 2003, 496 s.

**Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
E-mail:gyulakerimova@gmail.com*

Gulnara Karimova

DANCES FOR TWO PIANOS FROM BALLETS BY AZERBAIJANI COMPOSERS

The article theoretically analyzes some dance numbers from the famous ballets of the famous Azerbaijani composers Kara Karaev, Fikret Amirov and Tofiq Bakikhanov for the piano ensemble. The article includes dances “Dance of Marzhana” and “Sagittarius” from the ballet “A Thousand and One Nights” by F. Amirov, “Dances of the Most Beautiful” and “Waltz” from the ballet “Seven Beauties” by Kara Karaev, “Dance of the Oil Fountain” from the ballet “Caspian ballad “T. Bakikhanov.

These works are indispensable musical literature for the piano ensemble and are included in the repertoire of both secondary musical educational institutions and higher musical educational institutions and performers acting as an independent piano ensemble.

Keywords: *piano ensemble, dances, ballet, musical literature, outstanding composers Kara Karaev, Fikret Amirov, Tofiq Bakikhanov.*

Гульнара Каримова

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ТАНЦЕВ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ИЗ БАЛЕТОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье теоретически анализируются некоторые танцевальные номера из известных балетов знаменитых композиторов Азербайджана Кара Караева, Фикрета Амирова и Тофика Бакиханова для фортепианного ансамбля. В статью вошли танцы: «Танец Маржаны» и «Стрельцы» из балета «Тысяча и одна ночь» Ф.Амирова, «Танец Прекраснейшей» и «Вальс» из балета «Семь красавиц» Кара Караева, «Танец нефтяного фонтана» из балета «Каспийская баллада» Т. Бакиханова.

Эти произведения являются незаменимой музыкальной литературой для фортепианного ансамбля и входят в репертуар, как средних музыкальных учебных заведений, так и высших музыкальных учебных заведений и исполнителей, действующих в качестве самостоятельного фортепианного ансамбля.

Ключевые слова: *фортепианный ансамбль, танцы, балет, музыкальная литература, выдающиеся композиторы Кара Караев, Фикрет Амиров, Тофик Бакиханов.*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 17.03.2023
Son variant 15.04.2023**

ЛАЛА ГУРБАНОВА*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ УЛЬВИИ ГАДЖИБЕКОВОЙ «БЕРГАМАССКОЙ СЮИТЫ» КЛОДА ДЕБЮССИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА АВТОРА

Представленная работа посвящена исследованию проблемы интерпретации У.Гаджибековой «Бергамасской сюиты» К.Дебюсси через призму художественного замысла автора. В результате исследования характерных особенностей интерпретации Ульвии Гаджибековой «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси мы пришли к следующим выводам. Отличительная особенность интерпретации этого музыканта заключается в глубоком погружении в детали композиторского замысла, к композиционному плану каждой пьесы, к особенностям его фактуры, динамической перспективы и пр. Исходя из всех этих аспектов, У.Гаджибекова осуществляет свою интерпретацию, направленную на подчёркивание художественного замысла автора и не противоречащего стилистическому своеобразию цикла. Исполненная У.Гаджибековой «Бергамасская сюита» К.Дебюсси обладает всем спектром выразительных средств, совокупность которых приводит к возникновению весьма убедительной трактовки.

Ключевые слова: трактовка, интерпретация, художественный замысел, исполнение, фактура, изложение, звук.

«Бергамасская сюита» занимает особое место в творческом наследии Клода Дебюсси. Известно, что данное произведение было написано его автором ещё в 1980 году и впоследствии не единожды перерабатывалось. Окончательную редакцию сюита получила в 1905 году к моменту первого издания данного сочинения. История создания этого произведения обусловило определённые его стилистические особенности. Четыре пьесы, составляющие этот цикл, характеризуются стилистическим многообразием, в котором заметны художественные приёмы, характерные как для раннего, так и для позднего композиторского почерка Дебюсси. Данная стилистическая особенность обуславливает соответствующие сложности в исполнении данного цикла, связанного с умением интерпретатора передавать даже самые тонкие нюансы различных художественных стилей.

Народная артистка Азербайджана, талантливый музыкант Ульвия Гаджибекова, как исполнитель, в репертуаре которой представлены сочинения разных исторических эпох и стилистических направлений, обладает целым набором средств и приёмов, направленных на точнейшую интерпретацию конкретного художественного стиля. С этой точки зрения исполненная ею «Бергамасская сюита» К.Дебюсси обладает всем спектром выразительных средств, совокупность которых приводит к возникновению весьма убедительной трактовки.

Структура «Бергамасской сюиты» представляет собой последовательность четырёх разнохарактерных пьес: «Прелюдия», «Менуэт», «Лунный свет» и «Паспье». По мнению некоторых исследователей в трёх пьесах их четырёх сильны неоклассические влияния, в то время как в сочинении «Лунный свет» ощущается стилистика «нежного и хрупкого раннего Дебюсси» [2]. Характерно, что анализируя пьесы цикла, Ю.Кремлёв находит в «Прелюдии», «Менуэте» «много позднейших переделок и доделок», что, по мнению учёного, приводит к тому, что именно эти пьесы «сильнее всего отражают позднейший стиль Дебюсси» [2]. В результате в стилистике данных сочинений в едином сплаве соединяются характерные особенности раннего и позднего стиля композитора. Данный факт, в свою очередь, ставит перед исполнителем конкретные задачи. Одна из них связана с необходимостью прочувствовать стилистическое своеобразие пьес, не оставляя без внимания характерные черты ни раннего, ни позднего стиля. Другая задача, напротив, определяется важностью обеспечить в интерпретации

стилистическое единство произведения, несмотря на различие источников художественного стиля в данном сочинении.

«Прелюдия» - традиционная для начала циклического строения пьеса. Прелюдия Дебюсси, благодаря неквадратности составляющих её музыкальную ткань фраз, а также стилю изложения, напоминающему свободное высказывание, характеризуется ощущением почти импровизационного развития. Большую роль в строении прелюдии играет точная и варьированная повторность различных по интонационному содержанию и продолжительности мелодических фраз. Именно эта стилистическая особенность пьесы становится для У.Гаджибековой своеобразным источником интерпретации. Все парные проведения фраз в прелюдии в её исполнении обладают различным по характеру звучанием. При этом пианистка каждый раз находит новые средства для осуществления данного приёма.

Уже две первые пятитактовые фразы, с которых начинается развитие прелюдии, характеризуются использованием одного из таких приемов. Данные фразы обладают общей логикой динамического развития, построенной на противопоставлении forte и piano, совмещённой с новой гармонической основой при повторном проведении. У.Гаджибекова новую гармоническую краску акцентирует при помощи смены характера звука, который при втором проведении становится более матовым и отчасти даже сумрачным.

Пример №1

The image displays a musical score for a piano piece, labeled "Moderato (tempo rubato)". The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system features a forte (f) dynamic marking. The third system returns to a piano (p) dynamic marking. The fourth system concludes with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by flowing melodic lines and complex harmonic structures, typical of Debussy's style.

Изменение характера звучания отличает также репризное повторение основной темы. Как известно, автор здесь вновь использует приём гармонического варьирования, сопровождая основную тему новыми гармоническими красками. Подхватывая стремление композитора максимально разнообразно окрасить звучание главной темы, У.Гаджибекова и в репризе использует метод смены окраски звучания.

Показательна с точки зрения использования подобного приёма также интерпретация следующих за первым этапом развития пары кратких фраз. Во время их исполнения каждое второе проведение музыкант наделяет характером звучания «эха», то есть ослаблением

динамики в звучании и придачи им особой невесомости звука.

Ещё одной стилистической особенностью Прелюдии в данном цикле является её многосоставная фактура, охватывающая достаточно большой диапазон. У.Гаджибекова очень внимательно относится к каждой детали этой фактуры, бережно выделяя каждый выразительный подголосок.

Менуэт – это вторая пьеса в сюите. Несмотря на отсылку к эпохе классицизма, в которой менуэт являлся почти обязательной частью сонатно-симфонического цикла, менуэт Дебюсси близок ещё более ранней своей форме, в которой ещё нет лоска придворного танца, но присутствует живость и обаяние народной танцевальной пьесы. Одной из отличительных стилистических особенностей данной пьесы можно считать изменения характера фактуры на разных этапах развития. Композитор будто бы сознательно противопоставляет полифонизированность изложения в первой части строго аккордовой фактуре в начале следующего этапа.

У.Гаджибекова, как тонкий и чуткий интерпретатор, улавливает данную идею автора музыки и строит свою трактовку исходя из неё.

На первом этапе композитор помещает главную тему в средние голоса. В процессе развития тематическая линия последовательно повышается. У.Гаджибекова бережно выводит тему из средних голосов в верхний, не разрушая её целостности и единства.

Пример №2

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp et très délicatement'. The score is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a piano (piano) dynamic. The second system shows the theme moving from the middle voices to the upper register, with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf).

В дальнейшем в рамках многослойной фактуры первой части Менуэта возникает тема, продублированная терциями. В исполнении У.Гаджибековой эта терцовая тема звучит почти как унисонная. Более того, следуя указаниями композитора, а также руководствуясь уже опробованной в первой пьесе методом, пианистка наделяет два проведения темы различным динамическим и тембровым окрасом

Начало средней части в развитии менуэта характеризуется ритмическим единством всех звучащих голосов. В совокупности это создаёт ощущение строгой аккордовой вертикали. В точности сохраняя ритмическое единообразие музыкального материала, У.Гаджибекова вместе с тем, расставляет определённые смысловые акценты, подразумевающиеся самим характером развития на данном этапе. Исполнитель деликатно подчеркивает верхний голос аккордов, не нарушая при этом единство звучания. Кроме того, главным источником контраста здесь становится динамическое противопоставление октавного созвучия и следующей за ним последовательности аккордов

Третья пьеса «Бергамасской сюиты» К.Дебюсси «Лунный свет» получила наибольшую популярность среди пианистов, и поэтому очень часто исполняется отдельно.

Удивительно тонкая, изысканная лирика фортепианной пьесы «Лунный свет» в

интерпретации У.Гаджибековой получает особое звучание. В центре внимания исполнителя находится игра светотеней, внимание к полутонам многообразной красочной палитры этой пьесы. Исполнение У.Гаджибековой, как и подразумевает замысел пьесы, лишено резких переходов, ярких контрастных противопоставлений. При этом интерпретация музыканта лишена очень частой ошибки исполнителей, заключающейся в своеобразном любовании звучанием в ущерб содержательности и внутренней динамики.

Самый первый раздел фортепианной пьесы в исполнении У.Гаджибековой отличается пастельными красками звучания. При этом музыкант уделяет большое внимание внутренней динамике в изложении тематизма. В результате развитие наполняется глубоким дыханием: каждая новая фраза, каждая следующая интонация становится естественным продолжением предыдущей.

Медленный темп пьесы не мешает созданию внутренней динамики развития, а, напротив, благодаря неторопливости изложения музыкального материала для пианистки становится средством передачи ощущения пространства, наполненного переливами лунного света.

Как и в предыдущих пьесах, структурной особенностью пьесы является чередование разнохарактерных эпизодов, отличающихся друг от друга типом изложения. Так, фрагмент *Tempo rubato*, построенный на основе ритмического единства всех звучащих голосов. У.Гаджибекова наделяет данный эпизод такими же качествами, как и во фрагментах других пьес цикла со схожей фактурой: подчёркивание первого октавного созвучия и его противопоставление последующим аккордам, в исполнении которых деликатно выделяется верхняя мелодическая линия

Пример №3

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Tempo rubato" and the page number is 15. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a "2" fingering. The bass clef part has a bass line with a "2" fingering. The dynamics are marked "pp" and "m.g.". The second system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a "2" fingering. The bass clef part has a bass line with a "6" fingering. The dynamics are marked "peu à peu cresc. et animé".

Глубиной перспективы характеризуется в исполнении У.Гаджибековой эпизод *Un poco mosso*. Басы данного фрагмента пианисткой исполняются густым, насыщенным, но при этом не кричащим звуком, что создаёт педальный фон для всей последующей фразы в мелодической линии. Арпеджио средней части фактуры, напротив, лишены полновесности. Они не сливаются в единый поток, а искрятся переливами каждого звука. Но особую выразительность в интерпретации У.Гаджибековой получает мелодическая линия верхнего голоса, в которой музыкант подчёркивает её текучесть и неразрывное единство.

Пример №4



В целом пьеса «Лунный свет» характеризуется многочисленными колебаниями темпа. Исполнение У.Гаджибековой отличается глубоким вниманием к этому аспекту произведения. При этом общее развитие пьесы не выходит за границы определённых границ темпа, что позволяет избежать разорванности в развитии.

Заключительная часть цикла «Бергамасская сюита» пьеса «Паспье». Есть сведения, что изначально автор задумал написать Павану. Однако позже решил остановиться на старинном французском танце Паспье, который «к середине XVIII века как бальный танец вышел из употребления». Таким образом обращение Дебюсси к этому танцу – это стремление передать дух эпохи, когда паспье был широко распространён и входил в качестве части в инструментальную сюиту в произведениях композиторов эпохи барокко [1].

Развитие данной пьесы, как и остальных пьес цикла, характеризует разнообразие фактурных приёмов, используемых автором музыки. У.Гаджибекова внимательна к данному аспекту, что предопределяет появление в её исполнении очень убедительной интерпретации.

Первый раздел пьесы отличается типичной гомофонно-гармонической фактурой с аккомпанементом в левой руке и ведущей мелодической линией в правой. У.Гаджибекова решает вопрос интерпретации данного фрагмента в русле неоклассицистского прочтения. Даже сам характер звука в её исполнении на этом этапе отсылает нас к эпохе до появления фортепиано. Звучание отличает предельная ясность и прозрачность, в которой просвечивает каждый звук музыкальной ткани

Пример №5



Вместе с тем в процессе развития изложение пьесы насыщается новыми подголосками, что приводит к изменениям в характере звучания, которое передаёт У.Гаджибекова. При этом прозрачность и ясность изложения характеризует все без исключения разделы этой пьесы в исполнении У.Гаджибековой.

Таким образом в результате исследования характерных особенностей интерпретации Ульвии Гаджибековой «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси мы пришли к следующим выводам. Отличительная особенность интерпретации этого музыканта заключается в глубоком погружении в детали композиторского замысла, к композиционному плану каждой пьесы, к особенностям его фактуры, динамической перспективы и пр. Исходя из всех этих аспектов,

У.Гаджибекова осуществляет свою интерпретацию, направленную на подчёркивание художественного замысла автора и не противоречащего стилистическому своеобразию цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая Российская энциклопедия. Паспье / Электронный ресурс. Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/music/text/2322925>
2. Кремлёв Ю. Дебюсси. «Бергамасская сюита» / Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/debussy_bergamasque.html

**Докторант Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли
E-mail: Lalaysf2012@gmail.com*

Lala Qurbanova

ÜLVİYYƏ HACIBƏYOVANIN KLOD DEBÜSSİNİN "BERQAMAS SÜİTƏSİ"NİN TƏFSİR PROBLEMİNİN MÜƏLLİFİN BƏDİİ NİYYƏTİ PRİZMASINDAN ŞƏRHİ

Təqdim olunan iş Ü.Hacıbəyovanın K.Debüssinin "Berqamas süitəsi"nin təfsir probleminin müəllifin bədii niyyəti prizmasından tədqiqinə həsr edilmişdir. Klod Debüssinin "Berqama süitəsi"nin Ülviyyə Hacıbəyovanın şərhinin xarakterik xüsusiyyətlərinin tədqiqi nəticəsində aşağıdakı nəticələrə gəldik. Bu musiqinin təfsirinin səciyyəvi cəhəti bəstəkarın niyyətinin təfərrüatlarına, hər bir əsərin kompozisiya planına, onun faktura xüsusiyyətlərinə, dinamik perspektivinə və s.-yə dərin hopturulmasıdır. Bütün bu cəhətlərə əsaslanaraq Ü.Hacıbəyova müəllifin bədii niyyətini vurğulamağa yönəlmiş və dövrün üslub orijinallığına zidd olmayan şərhini həyata keçirir. Ü.Hacıbəyovanın ifasında C.Debüssinin "Berqamas süitəsi" bütün ifadə vasitələrinə malikdir, onların məcmusu çox inandırıcı yozumlara gətirib çıxarır.

Açar sözlər: *təfsir, təfsir, bədii konsepsiya, ifa, faktura, təqdimat, səs.*

Lala Gurbanova

INTERPRETATION OF ULVIYYA HADZHIBEKOVA «BERGAMASS SUITE» CLAUDE DEBUSSY THROUGH THE PRISM OF THE AUTHOR'S ARTISTIC INTENT

The presented work is devoted to the study of the problem of interpretation of U. Gadzhibekova "Bergamas Suite" by C. Debussy through the prism of the author's artistic intention. As a result of the study of the characteristic features of Ulviya Gadzhibekova's interpretation of Claude Debussy's "Bergamas Suite", we came to the following conclusions. A distinctive feature of the interpretation of this musician is a deep immersion in the details of the composer's intention, to the compositional plan of each piece, to the features of its texture, dynamic perspective, etc. Based on all these aspects, U. Gadzhibekova carries out her interpretation, aimed at emphasizing the artistic intention of the author and not contradicting the stylistic originality of the cycle. The "Bergamas Suite" by C. Debussy, performed by U. Gadzhibekova, has the whole range of expressive means, the totality of which leads to a very convincing interpretation.

Keywords: *interpretation, interpretation, artistic conception, performance, texture, presentation, sound.*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 20.03.2023
Son variant 18.04.2023**

GÜNAY İSMAYILOVA*

MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ BƏDİİ TƏRBIYƏNİN İNKİŞAF ETDİRİLMƏSİ

Danışıqda və pedaqoji ədəbiyyatda bəzən estetik tərbiyə ilə bədii tərbiyə anlayışları eyniləşdirilir. Əslində isə həmin anlayışların arasında müəyyən fərq vardır. Belə ki, bədii tərbiyə dedikdə başlıca olaraq, incəsənət əsərləri (ədəbiyyat, musiqi, rəsm, tətbiqi incəsənət və s.) vasitəsi ilə verilən tərbiyə nəzərdə tutulur. Bədii tərbiyə-incəsənət əsərlərini başa düşmək və həmin əsərlərin təsiri ilə ruhən yaşamaq qabiliyyətini yetişdirmək deməkdir. Ədəbiyyat, mahnı, musiqi, incəsənətin digər nümunələri diqqətlə seçilməli, onların ideyaca yüksək, bədii cəhətə dəyərli və zəngin olmasına xüsusi fikir verilməlidir. Şagirdlər elə musiqi və təsviri incəsənət əsərləri ilə tanış edilməli, elə kino və pyeslərə aparılmalıdırlar ki, bu əsərlər onlarda yüksək bədii zövq oyatmaqla bərabər nəcib sifət və tərbiyə etsin, insanların xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə əzmini qüvvətləndirsin.

Açar sözlər: *Təbiət hadisələri, məktəb, incəsənət əsərləri, musiqi tərbiyəsi, bədii zövq, dərslik, ali hislər, təbiət gözəllikləri, insanpərvərlik, təbiət təsvirləri, duyğu və düşüncə, təvazökarlıq.*

İnsanda təbiət hadisələrinə və ictimai inkişaf qanunauyğunluqlarına fəal maraq olmasa onda başqa hissləri, başqa mənəvi keyfiyyətləri də tərbiyə etmək mümkün olmaz. Estetik ideal, ali hisslər bədii tərbiyənin əsası olan həyat və təbiət gözəlliklərinə aludəçilikdən və ilkin maraqdan başlanır, ardıcıl şəkildə inkişaf edir və kamillik dərəcəsinə çatır. Belə ki, bədii tərbiyənin əsas qayəsini insan və təbiət gözəlliklərinə münasibət təşkil edir və bu münasibətin formalaşması prosesində gənclərdə əməksevərlik, insanpərvərlik, sadəlik, təvazökarlıq, doğruculuq kimi nəcib sifətlər yaranır.

Ədəbiyyat sintetik incəsənət növüdür. Onun əsas yaradıcılıq materialı bədii sözdür. Burada geniş və mürəkkəb həyat hadisələri bədii süzgcdən keçərək poetik lövhələrlə, zəngin və rəngarəng bədii təsvir vasitələri ilə əks olunur, müxtəlif insan portretləri, ecazkar təbiət təsvirləri, güllərin, çiçəklərin rayihəsi, insan duyğu və düşüncələri, iztirab və sevinci öz bədii ifadəsini tapır. Ona görə də bədii ədəbiyyat insan qəlbini fəth etmək və onun hisslərini ehtizaza gətirmək, həyəcanlandırmaq qabiliyyətinə görə digər incəsənət növlərindən üstündür.

Böyüməkdə olan nəslin estetik tərbiyəsini ən müasir tələblərə müvafiq şəkildə inkişaf etdirmək məqsədilə ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinə geniş istinad olunması zərurəti irəli sürülür. Əlbəttə, belə bir mövqə təsadüfi deyildir. Artıq çoxdan sübut olunmuşdur ki, heç bir vasitə ədəbiyyat-incəsənət qədər insanın, xüsusilə gənc şəxsiyyətin mənəvi aləminə qüvvətli təsir göstərə bilməz. Müxtəlif janrlı ədəbiyyat və incəsənət əsərləri uşaqları, ayrı-ayrı yaş dövrlərində olan məktəbliləri estetik cəhətdən həyəcanlandırır, onları nəcibləşdirir, ətraf aləmi, həyat hadisələrini daha yaxından duymağa səfərbər edir. Bu da məlumdur ki, tarixin müxtəlif dövrlərində yaranan bədii təfəkkürün, estetik fəaliyyətin məhsulu olan incəsənət insanlara ən yüksək bəşəri-humanist hisslər aşılaraq, onları bir-birinə yaxınlaşdırmış, estetik mədəniyyətin yüksəlməsi zəmini kimi mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Müxtəlif janrlı ədəbiyyat-incəsənət əsərləri eyni zamanda dərin vətənpərvərlik və beynəlmilətçilik, xalqlar dostluğu tərbiyəsi baxımından da çox qüdrətli təsir gücünə malikdir. Məhz buna görə də orta ümumtəhsil məktəblərində də böyük idrak və tərbiyə gücünə malik ədəbiyyat, musiqi, təsviri incəsənət və estetikanın imkanlarından daha yaxşı istifadə olunmasına diqqət xeyli artırılmışdır.

Bədii-estetik silsilə fənləri kimi xüsusi təsir gücünə malik olan həmin fənlər vasitəsilə şagirdlərə bədii-estetik təhsil verilir, incəsənətin əsasları nəzəri və təcrübi cəhətdən onlara öyrədilir, mühüm tərbiyəedici funksiyalar yerinə yetirilir.

Belə bir cəhəti də nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, bədii-estetik silsilə fənlərinin tədrisi prosesində estetik tərbiyənin imkanları və həlli vacib olan məsələlərin əhatə dairəsi çox genişdir. Çünki bilavasitə həyat həqiqətlərini obrazlı şəkildə əks etdirən müxtəlif forma və ifadə vasitələrinə malik olan incəsənət növlərinin əsasları məhz bədii-estetik silsilə fənlərinin tədrisi prosesində şagirdlərə çatdırılır. Buna

görə də ədəbiyyat, musiqi, təsviri incəsənət fənlərinin hər birinin estetik təsir imkanları üzərində ayrıca dayanmaq yerinə düşər.

Ədəbiyyat fənni şagirdlərin bədii tərbiyəsini inkişaf etdirən güclü amildir. Onu başqa incəsənət əsərlərindən yerli-yerində istifadə etməklə tədris etdikdə şagirdlərdə yaradıcı təfəkkür və hadisələri düzgün qiymətləndirmək qabiliyyəti yaranır.

Ədəbiyyat dərslərində şagirdlərin estetik tərbiyəsi həmişə xüsusi diqqət və qayğı göstərilən bir məsələdir. Əvvəla, ona görə ki, yaş, təhsil səviyyəsindən asılı olmayaraq ədəbiyyatı hamı sevir. Ədəbiyyat incəsənətin aparıcı, başlıca növü, yaradıcılıq və söz sənətinin parlaq nümunəsi kimi hamıya, hər kəsə çox qüdrətli təsir göstərmə imkanlarına malikdir. Həyat hadisələrini insanın bütün həyat mərhələlərini-uşaqlıq və gənclik illərini təhsil, əmək fəaliyyətini, sevgi, məhəbbət, məişət tərzini, ətraf aləmə münasibətini, fədakarlıq və qəhrəmanlığını aydın, hamının başa düşəcəyi şəkildə təsvir və tərənnüm etməkdə ədəbiyyatın digər incəsənət növlərinə nisbətən özünəməxsus üstünlüyü, təsir qüvvəsi vardır. Ədəbiyyat dərslərini və dərnək məşğələlərini başqa incəsənət əsərlərindən istifadə etməklə apardıqda onun emosional təsir gücü daha da artır, şagirdlərdə bədii zövqün təşəkkül tapmasına və inkişaf etməsinə yaradıcı şəkildə təkan verir. Müəllim şagirdlərdə təsviri və təbiiqə incəsənətə, poetik sözə, musiqiyə, teatr və kino sənətinə məhəbbət aşılamaqla bərabər, onlarda həyata, təbiət və cəmiyyət hadisələrinə estetik münasibətin formalaşdırılmasını bütün dərslərinin və dərnək məşğələlərinin əsas məqsədi, ana xətti hesab edir.

Ümumtəhsil məktəblərində ədəbiyyat musiqi, təsviri incəsənət fənlərinin bilavasitə bədii-estetik fənlər silsiləsi kimi təsnif olunmasının əsas mənası da məhz həmin cəhətlərlə əlaqədardır. Çünki istər ədəbiyyat və istərsə də musiqi təsviri incəsənət fənlərinin tədrisi prosesində öyrədilən əsərlər və şagirdlərə aşılanan praktik qabiliyyətlər və vərdislərin hamısı bədii-estetik mahiyyət kəsb edir.

Bədii tərbiyə mahiyyətcə estetik idealların, ali məqsəd və arzuların düzgün istiqamətləndirilməsinin əsasıdır. Bunu nəzərə alan müəllim keçilən mövzunu təkcə mənimsətməklə kifayətlənmir, onu şagirdlər üçün bir bədii başlanğıca, örnəyə çevirməyə çalışır. Müəllim ədəbiyyat dərslərində və dərnək məşğələlərində incəsənətin bütün növlərindən məqsədəuyğun və mənalı şəkildə istifadə edir. Bu zaman texniki təlim vasitələri əvəzsiz rol oynayır. Müəllimin pedaqoji işində maraqlı və orijinal cəhətlərdən biri də odur ki, o, dərslərini və dərnək məşğələlərini təkcə sinif otağında deyil, mövzuya uyğun olaraq təbiətin qoynunda, ədəbiyyat timsalı olan abidələrin qarşısında, muzeylərdə keçir. Bu da şagirdlərin bədii tərbiyəsinin ahəngdar surətdə inkişaf etdirilməsinə, onların dünyagörüşünün genişləndirilməsinə müsbət təsir göstərir. S.Vurğunun "Azərbaycan" şerinin tədrisini, mövzu ilə əlaqədar dərslərdən tədbirlərin və dərnək məşğələlərinin keçirilməsini misal göstərməklə fikrimizi aydınlaşdırmağa çalışaq.

"Azərbaycan" şerinin tədrisi zamanı müəllim təsviri incəsənət əsərlərindən M.Abdullayevin "Azərbaycan çöllərində", Tağı Tağıyevin "Göy göy", Səttar Bəhlulzadənin "Qayaları baş-başadır", Əlisəttar Səlimovun "Xəzər üzərində səhər" əsərlərindən reproduksiya, respublikamızın təbiət mənzərələrini əks etdirən diafilmlər, vallara və maqnitofon lentlərinə yazılmış mahnılar seçib hazırlayır. Şagirdlər həmin mövzu keçilən gündən bir gün əvvəl dərslərdən vaxtda müəllimin izahı ilə yanaşı bu mövzuda olan musiqi əsərlərini dinləyir, diafilmlərə tamaşa edir, xəyalən doğma respublikanı başdan-başa səyahətə çıxırlar. Dərslərdə isə müəllim təsviri incəsənət əsərlərindən istifadə etməklə şeri təhlil edir.

Həsən Seyidbəyli və İmran Qasimovun "Uzaq sahillərdə" povesti Böyük Vətən müharibəsinə həsr edilmiş müvəffəqiyyətli əsərdir. Əsər uşaqlarda vətən pərvərlik, humanizm, beynəlmillətçilik hissləri tərbiyə etməkdə böyük rol oynayır.

"Təlim o vaxt uşağın mənəvi həyatının bir hissəsinə çevrilir ki, bilik aktiv fəaliyyətdən ayrılmaz olur" (V.A.Suxomlinski. Ürəyimi uşaqlara verirəm. "Maarif" nəşriyyatı, Bakı, 1979, səh.143). Məhz bu prinsipdən çıxış edən müəllim mövzunu şagirdlərin mənəvi həyatının bir hissəsinə çevirə bilir. İş dörd mərhələdə görülür: 1. Hazırlıq dövrü- "Vətən" kinoteatrı rəhbərliyinin köməyi ilə "Uzaq sahillərdə" filminə baxış; müharibə səhnələrini əks etdirən Yavuz Kərimovun "Vətənin keşiyində", Vidadi Nərimanbəyovun "Vətənin mərd oğulları", A.Uşinin "Hücumdan qabaq" mövzusunda yazılmış musiqi əsərlərinin lent yazılarının əldə edilməsi; 2. Texniki təlim vasitələrindən, əyani

vəsaitlərdən, incəsənət əsərlərindən (təsviri və musiqi) istifadə etməklə mövzunun sinifdə keçilməsi; 3.S.Rustəmovun “Qafurun qəlbi” poemasının Bakı Dənizçilik məktəbində matrosları Böyük Vətən müharibəsində göstərdiyi şücaətləri əks etdirən rəsm və tablolar qarşısında keçilməsi əsərin daha dərinlən qavranılmasına səbəb olur, şagirdlərin qəlbində incə duyğular oyadır, ataların mübariz xatirəsinə minnətdarlıq hissi aşılayır.

Bədii tərbiyə uşaqların psixologiyası ilə əlaqədar olan ideoloji işdir. Bu həm də surətlə baş verən bir proses olmayıb, uzun müddətli gərgin pedaqoji zəhmət və tükənməz müəllim səbri ilə başa gəlir. Bu zaman müəllim uşaqların hissələrini, duyğu və düşüncələrini tərbiyə edir,formalaşdırır.

Gənclərin ideya-siyasi və bədii tərbiyəsi üçün ölkəmizdə bütün şərait və imkanlar yaradılmışdır. İdeya-bədii cəhətdən qiymətli nə varsa hamısı-kitablar,tamaşalar,sərgilər, konsertlər,geniş bədii özfəaliyyət,musiqi əsərləri öz zənginliyi ilə xalqın mənəvi sərvətidir. Bu mənəvi sərvətlərin qapısı isə hamının üzünə açıqdır. Bunlardan bacarıqla istifadə edərək gənclərin bədii tərbiyəsini inkişaf etdirməkdə müəllim öz əməyini əsirgəməməlidir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Azərbaycan Respublikası məktəblərinin təhsil standartları. Bakı, 2000.
- 2.Bədəlbəyli Ə. Musiqi haqqında söhbət. Bakı, 1969.
- 3.Sadiqov F.B. Pedaqogika (dərslər vəsaiti) .Bakı, Adiloğlu, 2012.
- 4.Quliyev S. Musiqi və onun tədrisi metodikası. Bakı,1978
- 5.Quliyev D. Musiqi. Bakı, 1979.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
Musiqi təlimi kafedrasının baş müəllimi*

Gunay Ismayilova

DEVELOPMENT OF ARTISTIC EDUCATION IN MUSICAL CULTURE

In speech and pedagogical literature, the concepts of aesthetic education and artistic education are often equated. In reality, there is a certain difference between these concepts .Thus, when we say artistic education, we mainly mean works of art (literature, music,painting, applied arts, etc.). education given through is taken into account. Artistic education means developing the ability to understand works of art and live spiritually under the influence of those works. Literature,song,music,other examples of art should be carefully selected, and special attention should be paid to their artistic value and richness.Pupils should be introduced to such musical and visual-art works, they should be taken to such movies and plays, that these works, while awakening a high artistic taste in them, give them a noble face and education. Let him strength his determination to fight for people’s happiens.

Keywords: *Natural phenomena, school,works of art, music education, artistic taste, textbook, higher feelings, natural beauty, humanitarism, images of nature, emotion and thought, humility.*

Гюнай Исмаилова

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Иногда эстетическое воспитание и художественное воспитание в речи и педагогической литературе понятия определены. Между концепциями.Ослиндо и исы.Хомин есть определуленная разница: когда мы говорим о художественном образовании, мы в виду произведения искусства (литература, музыка,живопись, искусство и т.) имеется в виду образование, данное средствами.

Художественное образование означает понимать произведения инксонаатов и воспитывать в себе способность жить духовно под влиянием этих произведений. Литература, песни, музыка и другие образцы быть тщательно отобраны, и особое внимание должно быть обращено на их высокую идеальную, художественную ценность и богатство. Учащихся следует наполнять произведениями музыки и изобразительного искусства, брать их в кино и на сцену, чтобы эти произведения пробуждали в них высокий уровень вкуса, а также благородные качества и характер, вдохновляли целеустремленность. Борьба за счастье людей.

Ключевые слова: *Явления природы, макиши, инксональные артефакты, музыкальное образование, физическое наслаждение, учебник, высшие чувства, природные красоты, гуманизм, образы природы, чувства и мысли, смирение.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 17.04.2023

Son variant 18.05.2023

ÜLVİYYƏ ALLAHVERDİYEVA*

RƏHİLƏ HƏSƏNOVANIN YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

Təqdim olunan məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi olan Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığına nəzər salınmış və bəstəkarın fərdi dəst-xəttinin xüsusiyyətlərindən bəhs olunmuşdur. Məqalədə bəstəkarın müasir musiqinin ifadə vasitələri ilə qovuşan fortepiano əsərləri işıqlandırılmışdır. Həmçinin, R.Həsənovanın fortepiano üçün “A La MEYXANA”, Fuqalar və postlüdlər” kimi fortepiano əsərlərinin xüsusiyyətləri nəzərə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: *Rəhilə Həsənova, bəstəkar, fortepiano, muğam, müasirlik*

Azərbaycan müasir musiqi mədəniyyətində Rəhilə Həsənova fərqli və bənzərsiz yaradıcılığı diqqəti cəlb edir. O, müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən orijinal və özünəməxsus üsluba malik olan bəstəkarlarından biridir. R.Həsənovanın qeyri-adi daxili enerjisi, cəsarətli addımları və müstəqil yanaşmaları ilə seçilən əsərlərində coşğun temperamentın və səmimi lirikanın ciddi məntiqlə qovuşması nəzərə çarpır. Onun musiqisi öz cazibədarlığı ilə insanı məftun edir. Bəstəkar müasir musiqi mədəniyyətimizə yeni kəşflər və fərqli ideyalar bəxş etmişdir. R.Həsənovanın dünyagörüşü tamamilə qeyri-adi və bənzərsizdir. Sanki daxildən gələn fərqli yanaşmalar onun əsərlərinin musiqi üslubunun da xarakterini müəyyənləşdirir.

R.Həsənovanın bir bəstəkar kimi formalaşmasında müəllimi, dahi bəstəkar Qara Qarayevin böyük təsiri olmuşdur. 1972-ci ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına – Qara Qarayevin sinfinə daxil olan R.Həsənovanın gələcək fəaliyyəti təhsil illərində Q.Qarayevin tövsiyələri əsasında müəyyənləşmişdir. Q.Qarayev bütün tələbələrində olduğu kimi, R.Həsənovada da daim yaradıcılıq axtarışlarında olmağı, milli və müasir musiqinin xüsusiyyətlərini uzlaşdırmağı formalaşdırmışdır. Elə bunun nəticəsidir ki, R.Həsənovanın yaradıcılığında daim yeniliklər, fərqli düşüncə tərzini özünü buruzə verir. Müəlliminə dərin ehtiramla yanaşan R.Həsənova belə yazır: “*O, axtarış tələb edirdi, çünki öz yaradıcılığı elə axtarış timsalı idi... Bəzən Müəllimin dərslərində möcüzə baş verirdi: tələbənin “uğursuz” yaratması – “çirkin ördək balası” - xırda düzəlişdən sonra “qamatli ağ qu quşuna” çevrilərdi...*” [1, s.483]

Rəhilə xanım Azərbaycan bədii mədəniyyətinin ən dərin qatlarına toxunmuş və onları müasir musiqinin ifadə vasitələri sistemi ilə birləşdirmişdir. Bəstəkar muğam sənətinə özünəməxsus şəkildə yanaşmış və fərqli tərzdə öz yaradıcılığında tətbiq etmişdir. Onun muğama yanaşmasında milli təfəkkür qanunauyğunluqları ilə müasir sənətin ifadə vasitələrinin qovuşması təzahür edir. R.Həsənova tam fərqli şəkildə – fərdi struktur çərçivəsində muğama bağlılığı ifadə edir.

Onun təfəkkürü üçün muğam ünsürlərinin elementləri xasdır və bu ünsürləri öz əsərlərində ustalıqla təqdim etmişdir. Rəhilə xanımın yaradıcılığı onun zəngin daxili dünyasından xəbər verir. Onun musiqisinin gücü Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin bir-birindən fərqli görünən iki dünyasını birləşdirməsindədir. Azərbaycan mədəniyyətini və Şərqi təmsil edən ənənəvi musiqini Qərbin müasir klassik musiqi ənənələri ilə birləşdirərək, Rəhilə xanım unudulmaz olduğu qədər rəngarənglik daşıyan misilsiz musiqi formaları və materialları yaradır.

Bəstəkar akademik musiqi üçün yeni olan obrazlara üz tutub və əsərlərində müasir bəstəkarlıq texnikalarından(minimalizm, aleatorika, sonorikanı da qeyd etmək lazımdır) istifadə etməklə Azərbaycan və Avropa musiqisinin sintezini yaradır. Onun kompozisiyalarının obrazlı tərəfi Şərq fəlsəfəsi və etikası, makro və mikro məkanlar arasında qarşılıqlı əlaqə ilə bağlıdır və modal-meditativ inkişafı ifadə olunan registr və dinamikanın dramatik kulminasiyalarını ortaya qoyur. Bu barədə R.Həsənova deyir: “*Təbiət mənim ilhamımın inanılmaz mənbəyidir. Mənim üçün bu, nəhəng məkan və rənglərin, səslərin və ideyaların zəngin paletidir. Burada hər şey mənim kompozisiyalarım üçün tam model və konsepsiyadır. Bu, hər hansı bir mənzərə, üfüq forması və ya atomlar və hissəciklər*

arasında qarşılaşma ola bilər. Bütün bunlar mənə bəstələrimin ritmik axınlarını, enerjilərini və pulsasiyalarını icad etməyə və formalaşdırmağa kömək edən musiqi ideyaları verir”[10].

Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığı müxtəlif janrları əhatə edir: “Mahnılı nağıllar” uşaq operası, 3 simfoniyası “Dərviş”, “ Mərsiyə”, “ Səma”, 3 simli kvarteti, fortepiano üçün “ A la Meyxana” fantaziyası , “Çeşmə” silsiləsi, “Monad” sonatası, “Fuqalar və Postlüdlər” polifonik silsiləsi, orqan üçün “Qəsidə” simfoniyası”, “Səhra fantaziyası”, “Cavidi-dəstgah” xor operası, “Pirədəbil”, “Müğfil”, “ Zərrə”, “Nüvə” adlı əsərləri ilə Qara Qarayevin varisi olaraq musiqi dünyasında öz sözünü demişdir Rəhilə xanım.

2009-cu ildə bəstəkar musiqi karyerasını inkişaf etdirmək və dinləyicilərin sərhədlərini genişləndirmək üçün daimi olaraq ABŞ-a köçdü. Burada yeni əsərlər yaradır, bir çox ifaçılar və ansamblarla işləyir. Kamera operası “Pentilium Clocks”, “Dance of Fire”, “Plasma clusters” gitaralar kvarteti, “Xəzri-Gilavar” klarnetlər kvarteti və zərb alətləri, “Rainforest” arfa və saxsofon-alto, “Spinning spheres” valtorna və marimba üçün bu dövrdə yaratdığı kompozisiyalara aiddir.

Rəhilə xanımın təsəvvüf fəlsəfəsinə olan unikal yanaşması və münasibəti onun “Səma”, “Dərviş”, “Qəsidə” əsərlərində öz əksini tapır. *“Məni həmişə sufizm ruhunu minimalizmin köməyi ilə ifadə etmək ideyası cəlb edirdi. Yalnız elə bir texnika tapmaq tələb olunurdu ki, o, uzlaşmanın üzviliyini təmin etsin. Mən materialın modal-meditativ səpkidə təşkilinə və ostinato texnikasına müraciət etdim. Hər ikisi, zənnimcə, qədim musiqi mədəniyyətinə xas olub mənim genetik yaddaşımda yaşayır”*, – deyərək bəstəkar qeyd edir [3].

“Səma” kompozisiyası 1999-cu ildə Milleniuma Rekviyem – “Yeni Dini Musiqi” (Festival Nieuw Spirituele Muziek) festivalında müxtəlif ölkələrin tanınmış bəstəkarların əsərləri ilə bir sırada ifa olunmuşdur. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Rəhilə Həsənova bu festivalda islam dünyasını təmsil edən yeganə bəstəkar olub.

Eyni zamanda Rəhilə xanım fortepiano əsərləri ilə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinə yenilik gətirmişdir. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişaf tarixinin öyrənilməsi zamanı Rəhilə Həsənovanın fortepiano üçün əsərlərini araşdırıb təhlil etmək və bunlarda olan fərqliliyi üzə çıxarmaq xüsusilə əhəmiyyətlidir.

Onun əsərləri müasir dövrün araşdırması baxımından çox böyük aktualıq kəsb edir. Bəstəkar öz əsərində ideyalarını, obrazlarını müxtəlif mənbələrdən alır – Azərbaycan xalqının mərasimləri, qədim oyunlar, təsəvvüf fəlsəfəsi, xalça sənəti, dini musiqi buna misaldır. Bəstəkar Köln radiosuna verdiyi müsahibədə ideyalarının axtarışı zamanı düşüncələrində bəşəriyyət tarixinin dərinliklərinə vardığını, qədim kökləri ilə əlaqə yaratdığını söyləyir [3].

Bu növ əsərlərdən biri də “A La MEYXANA” fortepiano üçün yazılmış əsəri diqqəti cəlb edir. “A La MEYXANA” – meyxana kimi, və ya meyxana növü deməkdir. Meyxana – sadə melodiyanın minimalist təkrarlanması vasitəsi ilə əruz qəzəl poetik formasının ritmik zərbələrinə əsaslanan xalq yaradıcılığı janrıdır. Bakının Abşeron rayonu ətrafında inkişaf edən meyxanaçılar sadə təbillərlə, vasitələr ilə özlərini müşayiət edərək və ya sadəcə barmaqları ilə “fındıqça” çaparaq sosial, siyasi, humanist, satirik, həmçinin romantik süjetlərdən geniş istifadə edirdilər. “A La MEYXANA” fortepiano əsəri meyxana tədbirlərinin xüsusi ifadəli ab-havasını, musiqi oxunuşunu və köhnə ənənəvi janrının tipik ritmlərini təqdim edir.

“Fuqalar və postlüdlər” fortepiano üçün polifonik silsiləyə nəzər salanda köhnə polifonik formalar ilə muğam ənənələrinə əsaslanma ilə yanaşı, bəstəkarın özünəməxsus improvizasiya istedadının şahidi olmaq mümkündür. Bu silsilədə Rəhilə xanım Azərbaycan musiqisinin elementlərini Qərb musiqisinin klassik formalarına daxil edib.

Daha bir fortepiano üçün “Çeşmə” prelüdlər silsiləsində bəstəkar hər prelüdün əsasında müəyyən janrlı musiqili obrazlar yaradıb. Birinci və ikinci prelüdün əsasında muğam improvizasiyası, üçüncü prelüddə aydın və dəqiq ostinat elementləri, beşincidə sazın ahəngləri, on ikinci prelüddə isə yallının ritmləri eşidilir. Bu silsilədə bəstəkar müxtəlif bəstəkarlıq texnikaları və xalq intonasiyalarının kombinasiyası ilə folklorun milli çərçivələrini genişləndirməyə çalışır.

XX əsrin sonu - XXI əsrin ilk onilliklərində musiqi aləmində minimalizm cərəyanı inkişaf edir . Rəhilə Həsənova minimalizmin imkanlarından geniş istifadə edərək başlanğıc- inkişaf kimi son tipli

formanı vahid prosesual qaydada qurur. Bu prosesuallıq bəstəkarın yaradıcılıq dəsti-xəttini nümayiş etdirir. Eyni zamanda onun müəllif üslubunun həm milli, həm də müasir Avropa musiqisinin bəzi cəhətləri ilə təmas etməsinə əsas verir.

Rəhilə xanımın pedaqoji və tədqiqatçı fəaliyyətlərini də qeyd etmək lazımdır. Pedaqoji təcrübəsinin nəticəsində ərsəyə gətirdiyi “Solfecio” dərslərində müxtəlif məqamlarda özünün bəstələdiyi kiçik nümunələr ilə uşaqlara Azərbaycan musiqisini duymaq vərdişini aşılayır. Həmçinin bəstəkar “Solfecio” dərsləri vasitəsilə uşaqları milli qaynaqlarımızla tanış edir.

2005-ci ildə Rəhilə xanım “Musiqi nəzəriyyəsi fənlərarası tədqiqat obyektinə kimi” elmi işini müdafiə edərək, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almışdır. R.Həsənovanın musiqi sənətinə dair çoxşaxəli məqalələri, esseləri “Katarsisin yeni modeli” (2006), “Səs cisimlərinin dünyası” (2009) toplularında əksini tapmışdır.

R.Həsənovanın əsərləri həm Bakıda, həm də vətənidən kənar – ABŞ, İngiltərə, Almaniya, Avstriya, İtaliya, Fransa, İsveçrə, Rusiya, Ukrayna, Hollandiya, Yaponiya, İsrail və başqa ölkələrdə ifa olunmuş, nüfuzlu beynəlxalq festivalların proqramına daxil edilmişdir. ABŞ, Böyük Britaniya, Almaniya və Polşada bəstəkarın müəllif konsertləri böyük uğurla keçirilmişdir. “Dərviş” adlı kompakt-diski Almaniya üzvü görmüşdür (2004). R.Həsənova İtaliyada Adkins Chiti tərəfindən yaradılan “Donne in Musica” fondunun ard-arda 3 festivalında (1998-2000-ci illər) Azərbaycanı təmsil etmişdir. “Üzü zirvəyə” (1989), Qarayev adına “XX əsr musiqisi” (1990), “25 il Qara Qarayevsiz” (2008) festivallarında da onun əsərləri yer almış, “Pirəbədil” kompozisiyası 1996-cı ildə Amsterdamda “Köhnə Rusiya – Yeni Azərbaycan” konsertinin proqramına salınmışdır. 2004-cü ildə isə həmin kompozisiya Moskvada “Qara Qarayev və onun məktəbi” musiqi gecəsində səslənmişdir. Bəstəkarın “Merac gecəsi” adı ilə vətənidə baş tutan iki müəllif konserti (1993 və 2003-cü illər) musiqi həyatımızda önəmli hadisə olmuş, elmi, ədəbi ictimaiyyətdə böyük rezonans doğurmuşdur.

R.Həsənova yetmişincilər nəslinin ən maraqlı, tam müstəqil mövqeyə malik simalarındandır. Onun yaradıcılığı həmin nəslə düşündürən məsələləri, axtarış ruhunu çox bariz əks etdirməklə yanaşı, həm də öz yanaşmalarını nümayiş etdirir. Bu baxımdan bəstəkarın əsas məqsədi öz yolunu tapmaq, öz mövzularını təklif etmək və həmin mövzuların məxsusi yozumunu vermək olmuşdur.

Hal-hazırda Rəhilə Həsənova yaradıcılığının kamillik dövrünü yaşayır. Onun dünyagörüşünün durmadan genişlənməsi, yeni müəllif əsərlərinin kəşfi və sənət təəssüratlarının zənginliyi hər zaman bəstəkarı səciyyələndirən xüsusiyyət kimi əhəmiyyətli olub, R.Həsənovanın müasir Azərbaycan musiqisində mövqeyini müəyyən edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 5. – 2020. – 668 s.
2. Baxşıyeva, G.Ə. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri (1970-90-cı illər): / sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / – Bakı, 2013. – 154 s.
3. Dadaşzadə, Z.A. Rəhilə Həsənovanın valehedici kəşfləri // 525-ci qəzet. – 2021. 10 noyabr.
4. Əliyeva, F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə / F.Əliyeva. – Bakı: Elm, – 2007. – 311 s.
5. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları / F.Əliyeva. – Bakı, – 1996. – 118 s.
6. Ələsgərli, K.V. Rəhilə Teymur Həsənovanın musiqi dünyası. Monoqrafiya / K.Ələsgərli. – Bakı: Təknur, – 2009. – 230 s.
7. Ələsgərli, K.V. Rəhilə Həsənovanın müəllif üslubunun bəzi xüsusiyyətləri / Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. № 3-4 (25), – s.158-160.
8. Əsgərova, S.H. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi / S.Əsgərova. – Bakı: Ləman Poliqrafiya MMC, – 2009. – 292 s.

İngilis dilində

9. Ахундова-Дадашзаде, З.А. От минимализма к архаике (к проблеме интерпретации

- этноспецифических концептов в творчестве композитора Рахилы Гасановой). / [Elektron resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-minimalizma-k-arhaike-k-probleme-interpretatsii-etnospetsificheskikh-kontseptov-v-tvorchestve-kompozitora-rahili-gasanovoy>
10. Dadashzade, Z.A. Rahila Hasanova: bridging the two seemingly disparate worlds of Eastern and Western cultures / – Musica Kaleidoskopea. – 2018. 10 aprel.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kollecinin
fortepiano ixtisası üzrə müallimi
E-mail: rahimub9902@gmail.com
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin magistrantı*

Ulviyya Allahverdiyeva

A LOOK AT THE WORK OF RAKHILA HASANOVA

In the presented article, the creativity of Rakhil Hasanova, a representative of the modern Azerbaijani school of composition, was reviewed, and the features of the composer's individual style were discussed. In the article, the composer's piano works are highlighted together with the means of expression of modern music. Also, features of R. Hasanova's piano works such as "A La MEYXANA", "Fugues and postludes" were taken into account.

Keywords: *Rakhila Hasanova, composer, piano, mugham, modernity*

Ульвия Аллаhverдиева

ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО РАХИЛЫ ГАСАНОВОЙ

В представленной статье было рассмотрено творчество представительницы современной азербайджанской композиторской школы Рахилы Гасановой и обсуждены особенности индивидуального стиля композитора. В статье выделены фортепианные произведения композитора в сочетании со средствами выразительности современной музыки. Также учитывались особенности фортепианных произведений Р.Гасановой, таких как «А La MEYXANA», «Фуги и постлюдии».

Ключевые слова: *Рахила Гасанова, композитор, фортепиано, мугам, современность*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 17.04.2023
Son variant 18.05.2023**

ELVİRA RZAYEVA*

NAXÇIVAN DIRİJORLUQ SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA
ÇİNGİZ AXUNDOVUN ROLU

Məlum olduğu kimi, Naxçıvan torpağı çox qədim dövrlərdən inkişaf etməyə başlayan zəngin musiqi mədəniyyətinə malikdir. Rəngarəng ritmə xas gözəl melodiylar Naxçıvan musiqiçilərinin məharətinə böyük qida verən tükənməz musiqi yaradıcılığı bulağıdır. Qədim zamanlardan tutmuş bu günlərdə Naxçıvan musiqi xadimləri haqqında xeyli kitab və məqalələr yazılmışdır. Biz bu yazıları nə qədər çox oxusaq, nə qədər çox musiqi dinləsək musiqiçiləri bir o qədər yaxşı başa düşərik, bizə hələ məchul olan səslərlə ifadə olunmuş yeni bir aləmi daha yaxşı dərk edərik. Təqdim olunan məqalənin yazılmasında başlıca məqsəd Naxçıvanda doğulub boya-başa çatmış və Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında layiqli xidmətləri olmuş musiqiçiləri Naxçıvan musiqi ictimaiyyətilə yaxından tanış etmək və onlara bu sənət adamları haqqında əldə olan məlumatları çatdırmaqdır. Ötən əsrin 70-80-ci illərində Naxçıvanda instrumental musiqinin inkişafı bir çox gənc musiqiçilər yetişdirib. Bu istedadlı musiqiçilər Bakıda təhsil alandan sonra Naxçıvana qayıdaraq musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışlar. Daim Naxçıvan musiqisini təbliğ etdirməyə, geniş bir məkanda tanıtmağa cəhd edən musiqi xadimləri Naxçıvan musiqisinin inkişafı yolunda əllərindən gələni əsirgəməmişlər. Elə bu məqalədə də Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin tanınmış və görkəmli simalarından biri olan professor Çingiz Axundovun Naxçıvanın musiqi mədəniyyətinin yüksəlməsi üçün atdığı misilsiz addımlardan bəhs olunur. Onun Naxçıvan incəsənətində, hələ o dövrlərdə təzəcə formalaşan Naxçıvan dirijorluq məktəbinin inkişaf etdirilməsində və onun yorulmadan təbliğ olunmasında Çingiz Axundovun rolu həqiqətən danılmazdır. Məhz bütün bunların sayəsində Çingiz Axundov Naxçıvan incəsənətində görkəmli musiqiçilər siyahısında mühüm yer tutur.

Açar sözlər: Naxçıvan, Çingiz Axundov, dirijor, musiqi,

Cəsarətlə demək olar ki, bu gün Naxçıvan şəhərində yaşayıb-yaradan və musiqi ictimaiyyətinə yaxşı tanış olan musiqiçilərimiz Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında aparıcı rola malikdirlər. Ədəbiyyat və mədəniyyət, elm və təhsil sahələrində bəşəriyyətə bir çox dühalar bəxş etmiş qədim Naxçıvan torpağı ləyaqətli oğulları ilə haqlı olaraq həmişə qürur duymuşdur. Belə görkəmli sənətkarlar sırasında Naxçıvanın sevimli oğlu dirijor Çingiz Axundov da vardır. Çingiz Axundov sənətinin qüdrəti onun fitri istedadı, qabiliyyəti, fədakar əməyi, musiqiyə hədsiz məhəbbətindən qaynaqlanır. Naxçıvanda öz sözünü demiş, Axundovlar ailəsinin davamçısı olaraq üzərindəki məsuliyyəti tam mənası ilə dərk edən Çingiz Axundov dirijor kimi Naxçıvan musiqi tarixinə yüksək məharətlə öz adını yazdırmışdır.

Çingiz Məmməd oğlu Axundov 1959-cu il sentyabrın 3-də Naxçıvan şəhərində anadan olub. 1966-cı ildə orta məktəbə gedən Çingiz məktəbdə yaxşı oxuması, davranışı ilə həmişə şagirdlərə nümunə olmuşdur. Onun sənətdə ilk addımları Naxçıvan şəhər musiqi məktəbində başlayır. Müəllimləri onun istedadını görərək musiqi təhsilini davam etdirməyi məsləhət görürlər. 1974-1978-ci illərdə Çingiz Axundov A.Zeynallı adına musiqi texnikomunda təhsil alıb. Demək olar ki, onun həyatının ən gözəl və maraqlı illəri bu dövrdən başlayır. Qeyd edək ki, musiqi duyumu, istedadı ilə hər zaman müəllimlərin diqqətini cəlb edir. Elə ona görə də dirijorluq imtahanları verərkən həmişə komissiya üzvləri onu alqışlayırdılar. Çingiz Axundov hələ tələbəlik illərində zəhmətsevərliyi ilə seçilərək təhsil almaqla yanaşı əmək fəaliyyətinə başlayır. 1976-cı ildə Şıxəli Qurbanov adına Musiqili Komediya Teatrının orkestrində işləmək üçün dəvət alır və burada tanınmış aktyorlarla tamaşalarda iştirak etməsi onun təcrübəsini daha da artırır. 1978-1983-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsilini davam etdirir. Bu illərdə böyük bəstəkarımız Qara Qarayevin təşəbbüsü ilə kamera teatri yaradılır və Çingiz də bu teatrda iştirak edir. Q. Qarayevin məqsədi müasir musiqini təbliğ etmək idi, 1982-ci ildə Qazaxıstanın Alma-ata şəhərinə yola düşən kamera teatrının uğurlu çıxışları orada alqışlarla qarşılanır.

Daha sonra Çingiz Axundov M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının orkestrinə solist vəzifəsində çalışmağa başlayır. Əvəzolunmaz dirijor maestro Niyazinin rəbərliyi altında orkestrdə işləməyi onun həyatında xüsusi yer tutur. Müntəzəm olaraq qastrollar, saysız-hesabsız konsertlər unudulmaz xatirələrlə doludur. Niyazi sənətinin vurğunu olan Çingiz Axundov maestronun yaradıcılığını bütün dirijorluq fəaliyyətini diqqətlə izləyir, onun əllərinin hərəkətlərindəki

bütün incəlikləri, üzünün mimikasını başa düşür və ildən-ilə dirijorluq ixtisasına daha çox bağlanırdı. Bu illər ərzində ölməz Niyazi Çingizə bilik və həyat dərəsi verirdi. Məhz bu səbəbdən də Çingiz öz gələcək həyatını dirijorluq sənəti ilə bağlayır. Maestro Niyazi Çingizə atalıq qayğısı göstərir, onu qiymətləndirirdi. Maestro Niyazinin rəhbərliyi ilə hər il orkestr xarici ölkələrə qastrol səfərinə gedir və hər yerdə böyük maraqla qarşılanırdı. Yayın bir ayını isə Niyazi orkestri doğma Qarabağa, Şuşaya aparır, Şuşanın gözəlliyi, havası Niyazi ilə birlikdə orkestrin bütün üzvlərini ilhama gətirir, onlara enerji verirdi. Orkestrdə Niyazi bütün çətin partiyaları Çingiz Axundova verməyi, onun ifasında səsləndirməyi tövsiyə edirdi. Çünki onun musiqi duyumu, texnikası maestronun xoşuna gəlirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, valtorna üçün yazılmış solo partiyalar Çingizin ifasında çox gözəl səslənirdi. 1982-ci ildə Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin 60 illik yubileyi keçirilir. Yubiley iclas və bədii hissədən ibarət idi. Çingiz Axundovun cavan olmasına baxmayaraq bu heyyyətə daxil edilməsi maestro Niyazinin onun istedadına verdiyi qiymət idi və bu yubileydə Çingiz Axundov medalla təltif olunur.

Əmək fəaliyyəti ilə yanaşı, həm də konservatoriyada təhsilini davam etdirən Çingiz Axundov orada professorların böyük etimadını qazanmışdı. Onlar bu gənc oğlanın ifasını çox bəyənilir, ona daha geniş miqyasda çıxış etməyi məsləhət görürdülər. Yorulmadan ifaçı kimi öz üzərində işləyən Çingiz Axundov bu işgüzarlığı ilə fərqlənir. 1982-ci ildə Bakı şəhərində keçirilən I Zaqafqaziya kamera musiqisi festivalında iştirak edərək I dərəcəli diploma layiq görülür və laureat olur. Bu diplom və “Yubiley medalı” dünya şöhrətli maestro Niyazi tərəfindən şəxsən Çingiz Axundova təqdim olunan ilk mükafatlar olur. 1983-cü ildə konservatoriyanı bitirən Çingiz Axundova laureat olduğu üçün konservatoriyada müəllim kimi işləmək təklif olunur. Orkestrdə hər gün əvəzolunmaz maestro Niyazi ilə işləmək, ondan bütün incəlikləri öyrənmək ona xüsusi zövq verirdi. Amma Naxçıvana qayıtmaq və musiqi sahəsində yeniliklər etmək həvəsi hər şeyi üstələdi. 1983-85-ci illərdə Zaqafqaziya hərbi dairəsi nümunəvi orkestrində xidmət edən Çingiz Axundovun haqqında yenə xoş sözlər, xoş fikirlər eşidilirdi. İstər təhsil aldığı illərdə, istər hərbi xidmətdə onun ürəyində Naxçıvanda klassik musiqini inkişaf etdirmək, orada orkestr yaratmaq kimi arzular oyanmışdı. Beləliklə, hərbi xidməti başa vurduqdan sonra Çingiz Axundov Naxçıvana qayıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, tək musiqi məktəbi olan doğma Naxçıvanda artıq musiqi texnikumu da fəaliyyət göstərirdi. Qarşıda Çingiz Axundovu böyük işlər gözləyirdi. Bu musiqi texnikumu Ulu Öndər Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə açılmışdı. İncəsənətə qiymət verən Ulu Öndər Naxçıvanda musiqiçi kadrların yetişməsi üçün gənc nəslin klassik musiqinin bütün incəliklərinə yiyələnməsi üçün onlara xüsusi diqqət və qayğı göstərirdi. Çingiz Axundovun həyatında ən unudulmaz anlardan biri də onun Ulu Öndər Heydər Əliyevlə görüşləridir. İlk dəfə Bakıda Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin 60 illik yubileyində Ulu Öndər səhnəyə qalxıb, rəyasət heyətində əyləşənlərlə görüşür və onları təbrik edir. Onların arasında Çingiz Axundov da var idi. Demək olar ki, belə dahi insanla ələ-ələ, göz-gözə olmaq, ona ömür boyu yadda qalacaq anlar yaşatdı. İkinci görüş isə Moskvada Kremlin sütunlu sarayında olur, yenə də konsertdən sonra Heydər Əliyev səhnəyə qalxıb maestro Niyazi ilə bərabər, orkestr üzvlərini də təbrik edir. Sonralar bu görüşlər Naxçıvanda da baş tutur.

Musiqi texnikumunda işləyən Çingiz Axundovun dirijor kimi fəaliyyəti başlayır və ilk nəfəs alətləri orkestri yaradır, bu orkestr tədbirlərdə, bayram konsertlərində müvəffəqiyyətlə çıxışlar edir. Bununla yanaşı Çingiz Axundov Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasında kvartet yaradır və bu tərkiblə bir çox konsertlər verir. O dövrdə artıq Naxçıvana qayıdan və Ali Məclisin sədri işləyən Ulu Öndər bu konsertlərdə iştirak edərək, daha artıq tərkibdə orkestr yaratmağı tövsiyyə edir. Xalq musiqisi ilə yanaşı, klassik musiqiyə də qiymət verən Ulu Öndər bu sahəyə diqqət ayırmağı və inkişaf etdirməyi məsləhət görür. Yerli kadrlar artdıqca artıq filarmoniyada kamera orkestrinin təməli qoyulur. Ulu Öndər bu orkestrin fəaliyyətinin davamı üçün ona lazımi köməyin göstərilməsi üçün göstəriş verir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Çingiz Axundov nəfəs alətləri və kamera orkestri üçün repertuar üzərində işləyərkən həmişə böyük zövqlə seçimlər edir, Azərbaycan və Avropa bəstəkarlarının bir çox əsərlərinin orkestrləşdirilməsini də özü edirdi.

1996-cı ildə Çingiz Axundov Naxçıvan Dövlət Universitetində işləmək üçün dəvət alır. İlk dəfə orada xalq çalğı alətləri orkestrinin əsasını qoyur. Sonralar isə simli və nəfəs alətləri üzrə kifayət qədər kadrlar yetişdikcə kamera orkestri yaradır. Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsində

Ü.Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasından fraqmentlər, “Arşın mal alan” operettasının hazırlanmasında və orkestr partiyalarının yazılmasında Çingiz Axundovun böyük əməyi olmuşdur. “Arşın mal alan” operettası tək Naxçıvan Dövlət Universitetində deyil, Türkiyənin İğdır, Kars, Samsun, Trabzon kimi şəhərlərində və Rusiyanın Novosibirski şəhərində göstərilmiş və böyük uğur qazanmışdır.

2011-ci ildə musiqi texnikumunda artıq bəzi kadrlar var idi. Demək olar ki, Çingiz Axundovun illərlə arzuladığı, marağında olduğu “Simfonik orkestr”i yaratmaq məqamı çatmışdı. Demək olar ki, lazım olan bütün alətlər alınmış musiqi texnikumuna təhvil verilmişdi. Bir il müddətində olan böyük və gərgin məşq prosesindən sonra Çingiz Axundovun dirijorluğu və rəhbərliyi ilə “Simfonik orkestr” yüksək səviyyəli ilk və möhtəşəm konsert proqramı təqdim etdi. Bu Muxtar Respublika tarixində böyük hadisə idi.

2012-ci ildə Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının səhnəsində dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” operası əsasında hazırlanmış kompozisiya ilk dəfə tamaşaya qoyulmuşdur. Tamaşada orkestrin bədii rəhbəri və dirijoru Çingiz Axundov olub. Orkestrin professional səviyyədə səslənməsi, tamaşaçıların rəğbətini qazanması Çingiz Axundovun çox böyük əməyinin nəticəsidir. Bu müvəffəqiyyətlər onu daha da ruhlandırmışdı. Həddindən artıq məsuliyyətli olan bu insan orkestrdə alətlərin xüsusiyyətlərini dərinlən bilir və bütün işlərində incəlikləri açır və ən gözəl səslənmələri əldə edirdi.

Çingiz Axundovun filarmoniya fəaliyyəti bu işlərdə bərabər davam edirdi. Demək olar ki, keçirilən bütün dövlət tədbirlərində “Kamera orkestr”i çıxış edir, rayonlara qastrollar, başqa ölkələrdən gələn qonaqlara konsertlər vermək orkestrə tapşırılırdı. Filarmoniyada kamera orkestrini, musiqi texnikumunda nəfəs alətləri orkestrini, simfonik orkestri yaradan Çingiz Axundov bu orkestrlərlə məşqlər aparmaqla kifayətlənmirdi. Bu tərkiblər üçün Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini seçir, onları orkestr üçün işləyirdi.

2021-ci ildə Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsində uzun illər arzuladığı “Simfonik orkestr”in yaranması Çingiz Axundovun daha bir arzusunu da yerinə yetirdi. Simfonik orkestrin dirijorluğu Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Çingiz Axundova həvalə edildi. Yeni yaradılmış simfonik orkestrə dirijorluq etmək, repertuar seçimi, burada ciddi nizam-intizam yaratmaq, orkestri idarə etmək və istiqamətləndirmək demək olar ki, həddən ziyadə çətin bir iş idi. Lakin Çingiz Axundov bu işin də öhdəsindən böyük bir ustalıqla gəldi. Konservatoriyanın qarşısında keçirilən 18 Sentyabr Milli Musiqi gününə həsr olunmuş möhtəşəm tədbirdə ilk dəfə təqdim olunan tələbə simfonik orkestrinin ifasında dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin əsərləri səsləndirildi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsində keçirilən möhtəşəm tədbirlər sırasında “Simfonik orkestr”in ifasının əbədi olaraq yaddaşlara həkk olunacaq bir tədbir keçirildi. Bu 8 noyabr 2021-ci ildə Naxçıvan şəhər Heydər Əliyev adına sarayda “Simfonik orkestr”in “Zəfər günü”nə həsr olunmuş vətənpərvərlik mahnılarından ibarət konserti idi. Hər zaman olduğu kimi bu dəfə də simfonik orkestrin bədii rəhbəri və dirijorluğu professor Çingiz Axundova tapşırıldı. Peşəkarlıqla bu tədbirə hazırlaşan Çingiz Axundov orkestrin repertuarına böyük önəm verir. Onun rəhbərlik etdiyi orkestrin repertuar zənginliyi ən diqqət çəkən məqamlardan biridir. Belə qürurverici gün məhz Çingiz müəllimin dirijorluğu ilə simfonik orkestr tərəfindən dinləyicilərə təqdim edildi, orkestr geniş bir proqramla çıxış edərək demək olar ki, hamını heyran etdi. Konsert barədə müsbət emosiya, yüksək əhval-ruhiyyədə olan tamaşaçılar musiqi nömrələrini alqışlarla qarşılayırlar.

2022-ci ilin mart ayında Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin “Orkestr alətləri və dirijorluq” kafedrasında Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası hazırlandı. Tamaşada orkestrin dirijoru professor Çingiz Axundov idi. Məşq zamanı Çingiz müəllimin orkestrin ifaçı və aktyor heyəti ilə olan səmimi zarafatları, yorğun simalarda hər zaman gülüşə səbəb olurdu.



Ümumiyyətlə, dirijorluq çox mürəkkəb və böyük məsuliyyət tələb edən bir sənət növüdür. İfa edilən əsərin müvəffəqiyyət qazanması dirijorun məharətindən və həmin əsərə onun verdiyi traktovkadan çox-çox asılıdır. Dirijorun göstərişləri əsərin məzmununu aydınlaşdırır, bütün çalğıcılar kollektivini birləşdirir, ifanın təsirli, bir-birinə uyğun və ahəngdar olmasını təmin edir. Ona görə də dirijorluq sənətinə yiyələnmək istəyən musiqiçi istedadlı, savadlı olmaqla yanaşı bu peşənin məsuliyyətini dərk etməlidir. Son dərəcədə nizam-intizamli olmaqla yanaşı parlaq keyfiyyətlərə malik olmalıdır. Demək olar ki, bütün bu qeyd olunan cəhətlər Çingiz Axundovda vardır. Dirijorluq fəaliyyətində şöhrət tapan Çingiz müəllimin Naxçıvanda dirijorluq məktəbinin formalaşması və inkişafında çox böyük əməyi vardır. O, bir çox yerlərdə orkestrə dirijorluq etmiş, qastrol tamaşaları vermiş və böyük uğur qazanmışdır. Azərbaycan musiqisini müxtəlif səhnələrdə səsləndirən, onu yorulmadan təbliğ edən, tanıdan istedadlı dirijor Çingiz Axundov musiqimizin tarixində əhəmiyyətli yer tutur. O, yüksək dirijorluq texnikasını emosionallıqla, ifa edilən əsərlərin məzmununu dərindən və özünə məxsus yol ilə aydınlaşdırmaq bacarığı ilə birləşdirir. Naxçıvanda klassik musiqinin inkişaf etdirilməsində və təbliğ olunmasında Çingiz Axundovun rolu həqiqətən çox böyükdür. Onun dirijorluq fəaliyyəti rəhbərlik etdiyi Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasının kamera orkestri ilə, Musiqi Kollecinin və Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin simfonik orkestri ilə sıx bağlı olmuşdur.

Çingiz Axundov Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasının kamera orkestrində bədii rəhbər və dirijor işlədiyi dövrdə o orkestr ilə apardığı böyük iş nəticəsində bu kollektiv bütün çalğı alətləri qruplarının rəvan səslənməsi və ən mürəkkəb simfonik musiqi əsərlərinin məzmununu dinləyicilərə çatdırmaq bacarığı ilə fərqlənmişdir. Bir sözlə Çingiz Axundov Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin təbliğinə var gücü ilə çalışmışdır. Çingiz Axundov sənəti ən yüksək mükafatlara və fəxri adlara layiq görülmüşdür. Amma Çingiz Axundovun bütün mükafatlardan və maddi nemətlərdən yüksək tutduğu dəyərlər vardır. Bunlar insanların ona və onun insanlara sevgisidir. Ömrünü həsr etdiyi sənətdir, musiqi xəzinəsidir.

Beləliklə, Çingiz Məmməd oğlu Axundov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xidmətlərinə görə 2000-ci ildə Naxçıvan MR-nın əməkdar artisti, 2007-ci ildə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, 2009-cu ildə isə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Həmin il yubileylə əlaqədar olaraq möhtərəm prezidentimiz İlham Əliyev

Naxçıvana gəlmiş və sarayda keçirilən tədbirdə “Xalq artisti” fəxri adını Çingiz Axundova təqdim etmişdir. Çingiz Axundov iki dəfə prezident mükafatına layiq görülüb. 2016-cı ildə dosent, 2019-cu ildə professor elmi adlarını almışdır. Ç.Axundovun 2015-ci ildə “Alətşünaslıq” fənni üzrə metodik vəsaiti, 2017-ci ildə “Valtorna məktəbi” adlı dərsliyi çapdan çıxmışdır. O, Naxçıvan musiqisinin ifaçılıq problemlərinə dair bir çox məqalələrin müəllifi və bir sıra dərsliklərin redaktorudur.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Çingiz Axundov yalnız istedadlı dirijor deyil, həmçinin ən böyük pedaqoqlardan biridir. Ömrünün 47 ilini musiqinin inkişafına həsr edən Çingiz Axundov hal-hazırda Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin “Orkestr alətləri və dirijorluq” kafedrasında pedaqoji fəaliyyətlə məşğuldur, eyni zamanda orkestrə rəhbərlik edir. Naxçıvan Dövlət Universitetinin bütün təntənəli bayram günlərini bu orkestr öz çıxışları ilə bəzəyir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Çingiz müəllim hər zaman dirijor kimi nəzakət və kübarlıq etiketini özündə daşıyır. Adının qarşısında qazandığı mükafatları, titulları sadalamağa ehtiyac duymur. O, hər yerdə bütün tələbələrin bircə adla çağırıldığı sadəcə Çingiz müəllimdir. Əlbəttə, bu böyük sənətkar haqqında danışmaqla söhbət bitən deyil. Çünki onun Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin tarixində yeri əvəzolunmazdır. Əminik ki, Çingiz müəllim bu yolda yenə də yorulmadan çalışacaq. Odur ki, ömrünün bu kamil, həyatının bu müdrək çağında sevimli Çingiz müəllimə cansağlığı və bol-bol yaradıcılıq uğurları arzulayırıq. Əziz Çingiz müəllim, ömrünüzün növbəti yaşanılacaq çağları da musiqi alətlərinin ahəngi kimi xoş və rəvan olsun. Ömrünüzün bu məhsuldar və əzəmətli günlərində Sizə - möhkəm cansağlığı, uzun ömür və gələcək fəaliyyətinizdə böyük uğurlar arzulayırıq.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Ələsgərli K.V. Rəhilə Həsənovanın müəllif üslubunun bəzi xüsusiyyətləri / Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. № 3-4 (25), – s.158-160.
- 2.Kərimov R. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı; Azərənəşr - 2012
- 3.az.m.wikipedia.org

**Naxçıvan Dövlət Universitetinin baş müəllimi
E-mail: elviraliyeva71@gmail.com*

Elvira Rzayeva

IN THE DEVELOPMENT OF NAKHCHIVAN CONDUCTING ART THE ROLE OF CHINGIZ AKHUNDOV

As it is known. Nakhchivan has a rich musical culture that has been developing since ancient times. Beautiful melodies with colorful rhythms are an inexhaustible source of musical creativity that nourishes the skills of Nakhchivan musicians. Many books and articles have been written about Nakhchivan musicians from ancient times to the present day. The more we read these writings, the more we listen to music, the better we understand the new world expressed by the sounds we still do not know. The main purpose of writing this article is to acquaint the musicians who were born and raised in Nakhchivan and made a worthy contribution to the development of Nakhchivan music culture with the Nakhchivan music community and to inform them about these artists. The development of instrumental music in Nakhchivan in the 70s and 80s of the last century brought up many young musicians. After studying in Baku, these talented musicians returned to Nakhchivan and played an important role in the development of music culture. Musicians who constantly strive to promote Nakhchivan music in a wide space did their best for the development of Nakhchivan music. The role of Chingiz Akhundov in the development of the newly founded Nakhchivan school of Conducting and its tireless promotion is truly undeniable. Thanks to this, Chingiz Akhundov is incorporated into the list of musicians who can be seen in Nakhchivan art.

Keywords: *Chingiz Akhundov, Naxchivan, dirijor, music,*
Елвира Рзайева

РОЛЬ ЧИНГИЗА АХУНДОВА В РАЗВИТИИ НАХИЧЕВАНСКОГО ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА

Как известно, Нахичеван имеет богатую музыкальную культуру, которая развивается древних времен. Красивые мелодии красочного ритма-неиссякаемый источник музыкального творчества, пищающий мастерство Нахичеванских музыкантов. О музыкальных деятелях Нахичевана с древнейших времен до наших дней написано множество книг и статей. Чем больше мы читаем эти сочинения, чем больше слушаем музыку, тем лучше понимаем музыкантов, тем лучше понимаем новый мир, выраженный в еще неизвестных нам звуках. Основная цель написания данной статьи-познакомить музыкантов, радившихся и выросших в Нахичеване и внесших достойный вклад в развития музыкальной культуры Нахичевана, с музыкальным сообществом Нахичевана и предоставить им информацию об этих исполнителях. Развитие инструментальной музыки в Нахичеване в 70-х и 80-х годах прошлого века воспитало много молодых музыкантов. После учебы в Баку эти талантливые музыканты вернулись в Нахичеван и сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры. Музыканты которые всегда стремились продвигать Нахичеванскую музыку, сделали все возможное для развития Нахичеванской музыки. В этой статье рассматриваются беспрецедентные шаги, предпринятые профессором Чингизом Ахундовым одним из известных и выдающихся деятелей Нахичеванской музыкальной культуры, для поднятия музыкальная культура. Роль Чингиза Ахундова в его Нахичеванской искусстве, в развитии Нахичеванской дирижерской школы, находившейся тогда еще в загаточном состоянии, и в ее неустанной популяризации была поистине неоспоримой. Благодаря им Чингиз Ахундов попал в список выдающихся музыкантов Нахичевана.

Ключевые слова: *Чингиз Ахундов, Нахичеван, дирижер, музыка*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 17.04.2023
Son variant 18.05.2023

TÜRKAN CƏFƏRZADƏ*

KERAMİKA RƏSSAMI SALEH MƏMMƏDOVUN
QOBUSTAN SİLSİLƏLİ ƏSƏRLƏRİNİN SÜJETİ

Keramika dekorativ-tətbiqi sənətinin ən geniş yayılmış sahələrindən biridir. Bədii keramika öz növbəsində bir neçə sahəyə bölünür ki, onlardan memarlıq və məişət keramikasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Məqalədə Azərbaycanda məişət və memarlıq keramikasının tarixinə nəzər yetirilmiş, orta əsrlərdən başlayaraq sovet dövrü də daxil olmaqla müasir dövrdə inkişaf məsələləri tədqiq edilmişdir. Azərbaycanın görkəmli keramika ustası Saleh Məmmədovun yaradıcılığı tədqiqat obyektini kimi seçilmiş, onun bu sahədə yaratdığı əsərlərin süjet quruluşu öyrənilmişdir.

Açar sözlər: *Keramika, panno, nimçə, Qobustan, süjet, gil, təsvir.*

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin ayrılmaz tərkib hissələrindən birini özündə əks etdirən keramika sahəsidir. Keramikanın yaranma tarixi çox qədim dövrlərdən başlayaraq müasir dövrə qədər bir təkamül yolu keçmişdir. Bədii keramika sahəsi özündə bir çox sahələri əks etdirir. Bunlardan memarlıq və məişət keramikası sahələrinin tarixi qədim olub orta əsrlərdən mövcuddur. Xalq sənətinin bir hissəsi olan keramika sahəsi orta əsrlər dövründə çox yüksək səviyyədə inkişaf edərək bir çox dünya ölkələrinə yayılmışdır. Müasir dövrümüzdə isə keramikadan istifadə edərək daha aktual mövzulara toxunaraq dövrün iqtisadi və siyasi şəraitinin tələbindən irəli gələn simvolik və rəmzi mahiyyət daşıyan fiqurların yaradılması bu sahənin daha maraqlı tərəflərini göstərir. Böyük ənənələri özündə əks etdirən bədii keramika sahəsi bu gün də Azərbaycanda öz inkişaf dövrünü yaşamaqda davam etdirir. Sovet dövründə bu sənət sahəsində bir çox mütəxəssislər yetişmişlər və onların yaradıcılıq arealı bir çox müttəfiq respublikalarda yüksək səviyyədə tanınmışdır. Bu dövrdə Azərbaycanda keramika sahəsində bir çox keramik rəssamlar yetişdilər. Bunlara misal olaraq Oqtay Şıxəliyev, Rasim Xələfov, Məzahir Avşar, Ədalət Bayramov, Zahid Hüseynov, Nailə Sultan, Saleh Rza, və b. adlarını qeyd etmək olar. Yaradıcılığa 1980-ci illərdə gələn keramika üzrə tanınmış rəssam Saleh Məmmədovun (Rza) yaradıcılığı rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Saleh Məmmədov yaradıcılığında bədii keramika sahəsinin bir çox sahələrinə müraciət etmişdir. Bunlara misal olaraq rəssamın bədii keramikada yerinə yetirdiyi fiqurlu, süjetli, panno xarakterli əsərlərini qeyd etmək olar. Saleh Məmmədov yaradıcılığında əsasən uzaq keçmişimizə aid olan Qobustan qayaüstü təsvirlərdən ilhamlanaraq ərsəyə gətirdiyi bir çox əsərləri mövcuddur ki, bunların da hər birində süjet görmək mümkündür. Qobustan qayaüstü təsvirlərin bir çox elementlərini keramik nimçələrdə yerinə yetirən sənətkar ulu əcdadlarımızın bizlərə ərməğan qoyduğu təsvir motivlərini müasir kompozisiyada əks etdirmişdir. 2011-ci ildə yerinə yetirdiyi Qobustan silsilə əsərlərinin ilk təsvir motivi insanların ov səhnəsini özündə əks etdirir. Bu kompozisiyada bir çox insan təsvir olunmuşdur. Üzərlərində olan xətlər isə onların seçilmiş olmasına və ovlarının uğurlu alınmasına bir işarə kimi qiymətləndirilir. Nimçə üzərində cizma üsulu ilə yerinə yetirilmiş Qobustan motivləri rəngli şirələr vasitəsi ilə təsvir olunmuşdur. Oxra fon üzərində firuzəyi rənglərdən istifadə etməklə yaradılmış təsvirlər əsasən Qobustan qayaüstü təsvirlərinin olduğu kimi göstərilməsini özündə əks etdirir. Piktoqrafik təsvir motivlərinin verdiyi mənalara rəssam bu keramik vasitələrdə gələcək nəsillərə bir ənənənin təkrarlanması kimi təqdim etmişdir.

Hər bir təsvir motivlərinin böyük bir mənasının olması və bu təsvir obyektində də rəssam ulu əcdadlarımızın bizlərə çatdırdıqları informasiyaları doğru şəkildə göstərə bilmişdir. Qədim dövrlərdən bu günə kimi xalqımız döyüş səhnələrində böyük şücaətlər göstərmişdir. Bu təsvir əsasında insanların ov səhnəsinə hazırlaşması qeyd edilir. İlk insanlar özlərinə gündəlik qida əldə etməkdən ötrü ən aparıcı sahələrdən biri olan ovçuluqla məşğul olmuşlar. Bunların bir çoxlarına nümunələri bizlər Qobustan, Gəmiqaya, Kəlbəcər qayaüstü təsvir motivlərində görə bilirik. Bu qeyd edilən təsvir motivində ulu əcdadlarımızın ova getməmişdən öncə keçirdikləri bir çox dini ritual, ayinləri əks etdirdiyinin şahidi oluruq. Keramik rəssam Saleh Məmmədov da bu yaradıcı işində əsasən bu təsvir obyektinə müraciət etmişdir. Üç ovçunun təsvirlərini sxematik quruluşlarından aydın şəkildə onların çiyinlərindəki yaylarının təsviri açıq şəkildə sezilir. Şirə altı şəkildə yerinə yetirilmiş bu təsvirin texnoloji prinsipləri və istifadə olunmuş rənglərin ahəngdarlığı kolorit nöqtəyi-nəzərindən əsəri baxımlı şəkildə canlandırır. Orta əsrlər dövründə əsasən aparıcı şəkildə geniş istifadə olunan keramik nimçələr və onların üzərində təsvir obyektli süjetlərin əsasən mövzusunun klassik ədəbiyyat nümunələri təşkil etdiyi şəkildə müasir keramikada uzaq keçmişimizin təsvir nümunələrinə maraq özünü açıq şəkildə göstərir. Bu tərzə uyğun şəkildə gələn təsvir motivlərindən biri də Qobustan piktoqraflıdır. Bu tərzin geniş şəkildə əksini əsasən Saleh Məmmədov yerinə yetirdiyi silsilə xarakterli əsərlərində açıq aydın göstərə bilmişdir.

Saleh Məmmədovun digər Qobustan motivləri əsasında yerinə yetirdiyi əsərlərdən birində isə günəş təsvirli qayıq verilmişdir. Bu nimçənin də mərkəzi hissəsində yenə üç insan fiquru və onların üzərlərində cizma şəklinə yerinə yetirilmiş günəş təsvirli qayıq təsviri verilmişdir. Qayıq təsvirinin semantik mənalara mövcudur. Aparılmış tədqiqatlar nəticəsində məlum olur ki, bu qayıqlar axirətə gedən bir vasitə rolunu yerinə yetirmişdir. Günəş təsvirinin olması isə ona işarədir ki, axirəti nurlu və işıqlı olsun. Günəş totemi haqqında bir

çox nümunələr mövcuddur.

Belə ki, araşdırmalardan məlumdur ki, qayıqların uclarında qazılmış Günəşin real təsvirləri Qobustanda günəşin ən qədim rəsmləridir. İ. M. Cəfərzadə onların ən qədim nümunəsini e. ə. VI minilliyə aid edir (1, 148). A. A. Formozov isə günəşə pərəstişliklə bağlı olan bu təsvirlərdən bəhs edərkən, Qobustana bu mədəniyyətin qədim Misirdən gəlmə olduğunu söyləyir (2, 41). Müəllif başqa bir əsərində yazır: “Qobustandakı günəşə pərəstiş çox zəif ifadə olunmuşdur. Bu təəccüblü deyil. Yayda günəşin yandırır səhraya döndərdiyi Qobustanda günəşə münasibət soyuq Şimala nisbətən başqa cür olmuşdur. Günəş qayıqları Qobustan təsvirləri içərisində kənardan gətirilmiş yeganə süjetdir” (2, 54). Tədqiqatçının - A. A. Formozovun bu iddialarının əsassız olduğunu sübut etmək üçün ilk növbədə onu qeyd etmək lazımdır ki, günəş haqqında Misir əfsanəsi e. ə. III minillikdən qədimə getmədiyi halda, Qobustan qayalarında təsvir olunmuş günəş qayıqlarının ilkin formaları e. ə. VI minilliyə, yəni Misir əfsanələrindən ən azı 3 min il əvvələ aiddir. Bu təsvirlərin isə günəşə sitayişlə bağlı olaraq meydana çıxması A. A. Formozovun özündə də heç bir şübhə doğurmur.

İkincisi, şimalda günəşə ehtiyacın çox olması ilə əlaqədar ona pərəstişin cənuba nisbətən güclü olması haqqında da müəllifin fikirləri həqiqətə uyğun deyil. Çünki hələ lap qədim zamanlarda “günəşin yandırır səhraya döndərdiyi” digər isti Şərq ölkələrində günəşə daha çox sitayiş edilmişdir (3, s.34). Göründüyü kimi, nə üçünsə A. A. Formozov günəşə sitayişin dövlət dini səviyyəsinə qaldırıldığı qədim Misir ərazisinin də Günəş yandırır səhraya döndərdiyini unutmamışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ibtidai dövrlərdə günəşə sitayiş edilməsi dünyanın bir çox yerlərində lokal xarakter daşımış, yerli mədəniyyət əsasında formalaşmışdır. Qədim insanlar Günəşə müqəddəs bir varlıq kimi sitayiş edirdilər. Çünki Günəş qədim insanlar yaşayan bütün ərazilərin sakinləri, daha çox əkinçi – maldar tayfaları üçün eyni dərəcədə əhəmiyyətli idi.

Ümumiyyətlə, yuxarıda qeyd etdiklərimizə əsasən Qobustan və Gəmiqaya təsvirlərindəki Günəşin rəmzi rəsmləri eneolit və tunc dövrlərində yaşamış Azərbaycanın əkinçi – maldar tayfalarının dini təsəvvürləri haqqında müəyyən məlumat əldə etməyə imkan verir. Azərbaycan ərazisində hələ qədim dövrlərdən mövcud olmuş günəşpərəstlik bu dövrdə daha geniş yayılmışdır. Bu təsvirlər də çox güman ki, günəşə sitayiş edən ayrı – ayrı tayfaların rəmzi rəsmi, simvolu rolunu oynamışdır. Eyni zamanda onlardan müxtəlif maddi mədəniyyət abidələrinin bəzədilməsində ornament kimi istifadə olunmuşdur.

Azərbaycanda Qobustan ərazisində qayalardan birinin üzərində əl – ələ tutmuş müasir yallı rəqsini xatırladan dini ayinlə bağlı rəqs səhnəsi təsvir edilmişdir. Böyükdaş dağındakı bu təsvir e.ə. III minilliyə aid edilir. Gəncəçay sahilində aparılmış arxeoloji qazıntılar zamanı isə e. ə. XIV – XIII əsrlərə aid saxsı qablardan birinin üzərində əl – ələ tutmuş insanları xatırladan biri – birinə bitişik svastika təsvir edilmişdir. Hər iki təsvirdəki ümumilik, eynilik göz qabağındadır. Birincidə insanlar real görünüşdə, ikincidə isə sxematik, rəmzi formalarda təsvir olunmuşlar və çox güman ki, hər iki rəsm eyni mənə daşımış, eyni məqsədlə çəkilmişdir. Bu təsvirlərdən göründüyü kimi günəşin təsviri olan svastika eyni zamanda insanın rəmzi təsviri kimi çıxış edir.

Ümumiyyətlə, svastikanı yalnız günəşin və yaxud yalnız insanın rəmzi təsvirləri kimi qəbul etmək düzgün olmazdı. İbtidai dinlərdə insanlar öz allahlarını daha əzəmətli, cazibədar və canlı təsvir etməyə çalışmış, onları müxtəlif heyvanların, fantastik varlıqların və insanın görkəmində təsəvvür etmişlər. Günəş simvolu kimi meydana çıxan, öz mənşəyi ilə günəşə bağlı olan svastika son nəticədə insanın sxematik təsvirində də çox yaxın olmuşdur. Hətta, bəzən qədim rəssamlar ona insanın əllərini və ayaqlarını xatırladan əlavələr də etmişlər. Başqa formalarda təsvir olunan günəş allahlarından fərqli olaraq, svastika – günəş – insan rəsmi günəşin özündən, öz təsvirindən yaranmış, “günəş” və “insan” anlayışlarını eyni zamanda ifadə etmişdir. Beləliklə də, günəşin simvolu olan svastikanın insanın sxematik təsviri olması da bəzi hallarda öz əsasını tapır.

Ümumiyyətlə, neolit dövrünün təsvirlərindən xoşluğun, uğurun obyektini ifadə edən “svastika” neolit dövrü təsvirlərində rast gəlinən ən arxaik simvollardan biridir. “Svastika”, “xaç”, “xaçvari”, “çərxi – fələk” kimi təqdim olunan bu rəmzi təsvirlər Azərbaycan, Zaqafqaziya, Ön Asiya, Çin, Hindistan və Qədim Misir simvolikasında daha geniş yayılmışdır. Keramik üzrə rəssam Saleh Məmmədovun Qobustan silsiləli əsərlərində formaların seçimi, kompozisiyanın yerləşdirilməsi və koloritin zənginliyi ilə daim diqqət mərkəzində qalmışdır. Onun Qobustana həsr etdiyi bütün dekorativ tipli nimçələrində bu prinsipləri biz açıq şəkildə görə bilərik. Təsvirlərin semantik mənalara üstünlük verməsi onların bu nöqtəyi-nəzərdən seçərək kompozisiya yaratması deyilənlərin sübutu kimi qiymətləndirmək olardı.

ƏDƏBİYYAT

1. Джафарзаде, И. М. Гобустан. Баку: 1973, с. 148.
2. Формозов, А. А. Памятники первобытного искусства на территории ССР. Москва: 1966, с. 41.
3. Muradova, F. M. Qobustan tunc dövründə. Bakı: Elm, 1979.

* Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının
Təsviri sənət və Sənətsünaslıq fakültəsinin
“İncəsənət əsərlərinin bərpası və ekspertizası”
ixtisası üzrə II kurs Magistr tələbəsi
E-mail: chafarzadə@gmail.com

Turkan Jafarzade**THE PLOT OF GOBUSTAN SERIES OF WORKS BY CERAMIC
ARTIST SALEH MAMMADOV**

Ceramics is one of the most widespread areas of decorative and applied art. Artistic ceramics, in turn, is divided into several areas and it is necessary to mention two of them such as architectural and household ceramics. In the article the history of household and architectural ceramics in Azerbaijan is looked through and the development issues in the modern period, including the Soviet period, starting from the Middle Ages are studied. Saleh Mammadov's activity, a prominent ceramic master of Azerbaijan, is chosen as the object of research and the plot structure of his works created in this area is investigated.

Keywords: *ceramics, panel, tray, Gobustan, plot, clay, description*

Тюркан Джафарова**СЮЖЕТЫ РАБОТ ИЗ СЕРИИ ГОБУСТАН
ХУДОЖНИКА ПО КЕРАМИКЕ САЛЕХА МАМЕДОВА**

Керамика – одно из самых распространенных направлений декоративно-прикладного искусства. Художественная керамика, в свою очередь, делится на несколько направлений, из которых особо следует выделить архитектурно-бытовую керамику. В статье рассматривается история бытовой и архитектурной керамики в Азербайджане, а также исследуются вопросы развития в настоящее время, в том числе в советское время, начиная со Средневековья. В качестве объекта исследования было выбрано творчество выдающегося азербайджанского мастера-керамиста Салеха Мамедова, изучена сюжетная структура его работ в этой области.

Ключевые слова: *Керамика, панно, блюдо, Гобустан, сюжет, глина, изображение.*

(AMEA-nın müzibir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 07.04.2023
Son variant 15.05.2023**

UOT 7.04

RƏFİQƏ QULUZADƏ*

İ.F.STRAVİNSKİNİN “PETRUŞKA” BALETİNDƏN ÜÇ FRAQMENT
PIANOÇU SAMİR MİRZƏYEVİN TƏFSİRİNDƏ

Təqdim olunan məqalədə pianoçu Samir Mirzəyevin təfsirində İ.Stravinskinin “Petruşka” baletindən üç fraqmentin ifaçılıq xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Məqalədə bu əsərin fortepiano üçün işləməsində ifa xüsusiyyətlərinin mürəkkəbliyi və zəngin obrazlılığı işıqlandırılmışdır. Xüsusilə, S.Mirzəyevin təfsirində parlaq obrazlılıq və təsviriliyin konsert üslubu ilə üzvi surətdə qovuşması işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: *İ.Stravinski, bəstəkar, fortepiano musiqisi, ifaçılıq, üslub,*

“Royal özlüyündə mənim həyat maraqlarımın mərkəzində dayanır və mənim bütün musiqi kəşflərimin istinad nöqtəsi kimi xidmət edir” [6]. Bu sözlər XX əsrdə yaradıcılığı böyük polemikalar doğuran istedadlı bəstəkar İqor Stravinskiyə məxsusdur. İ.Stravinski 90 ilə yaxın ömür sürərək, həyatının çox hissəsini yaradıcılığa həsr etmiş və müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələmişdir. Onun fortepiano əsərlərinin sayı kəmiyyətcə çox deyildir. Bununla belə fortepiano musiqisi İ.Stravinskinin mürəkkəb yaradıcılıq yolunun bütün mərhələlərini özündə əks etdirir. Bəstəkar yaradıcılığa fortepiano əsərləri ilə başlamış və ilk əsərləri fortepiano üçün skerso, sonata, etüdlər olmuşdur. Sonra 4 əlli ifa üçün “Güllər valsı”, 3 asan pyes (marş, vals və polka) bəstələmişdir. Forte-piano üçün “Piano-Rag-Muzik” (1919) və “Petruşka” baletindən üç pyes (müəllifin öz transkripsiyasında, 1921-ci il) artıq bəstəkarın yaradıcılığında yeni dövrün məhsuludur. 1930-cu illərdən başlayaraq, İ.Stravinskinin yaradıcılığında musiqili teatr, orkestr, xor və vokal əsərlərlə müqayisədə fortepiano üçün əsərlər bir qədər azlıq təşkil edir. Bəstəkar bu dövrdə əsasən iki fortepiano üçün əsərlər (konsert, sonata) bəstələyir. Bu əsərlərin sırasında 1940-cı ildə fortepiano üçün bəstələdiyi “Tanqo” fərqlənir. Məlum olduğu kimi, İ.Stravinski uşaqlıqda fortepiano çalğısı üzrə A.P.Snetkova və Kaşperovadan dərslər almışdır. Lakin o, peşəkar təhsilini davam etdirməmişdir. Bununla belə N.A.Rimski-Korsakovdan bəstəkarlıq üzrə fərdi dərslər almış və onun evində keçirilən ənənəvi yığıncaqlarda mütəmadi iştirak edərək, burada duetləri ifa etməsi onun pianoçu kimi püxtələşməsinə zəmin yaratmışdır.

İ.Stravinskinin fortepiano əsərləri müxtəlif rus-sovet pianoçularının repertuarında özünə yer almışdır. İ.Stravinski Rusiyadan xaricə köçüb getsə də, onun fortepiano əsərləri pianoçuları həmişə maraqlandırmışdır. Forte-piano ixtisası təhsili almağa da, o gözəl ifaçı kimi ən çox 1920-40-cı illərdə müxtəlif ölkələrdə çıxış edərək, pianoçu kimi fəaliyyət göstərmişdir. İ.Stravinskinin əsərlərinə pianoçuluq sənətinin müxtəlif istiqamətli ifaçıları müraciət etmişlər. Bəstəkarın fortepiano əsərləri Tatyana Nikolayeva, Emil Gilels, Mariya Yudina, Aleksis Vaysenberq, Vladimir Horovits, Andrey Dubov, Denis Matsuyev, Danil Trifonov, Xatyə Buniatişvili və bir sıra digər məşhur pianoçuların ifasında səslənmişdir.

Azərbaycan fortepiano ifaçılığı tarixində İ.Stravinskinin musiqisinə maraq göstərən ifaçılar say etibarilə çox deyildir. P.Çaykovski, S.Raxmaninov, A.Skryabin, D.Şostakoviç və S.Prokofyevin musiqisi ilə müqayisədə, İ.Stravinskinin əsərləri Azərbaycan pianoçularının repertuarında nisbətən az rast gəlinir. Əsasən “Petruşka” baletinin musiqisi üzərində transkripsiyalara önəm verilir. Keçmiş Sovetlər İttifaqında ümumiyyətlə, bu bəstəkarın fəaliyyətinə münasibət bir qədər ziddiyyətli olmuş, Rusiyanı tərk edərək xaricə köçən bəstəkarın yaradıcılığı müəyyən bir müddət işıqlandırılmamışdır. Təbiidir ki, belə olan təqdirdə Stravinskinin əsərlərinin ifası da kölgədə qalmışdır. Yalnız 1960-cı illərdə İ.Stravinski sovet musiqiçiləri ilə görüşməyə nail olur və 48 ildən sonra Vətənini ziyarət edir. Bununla da, 1960-cı illərdən başlayaraq, İ.Stravinskinin musiqisinin təbliğinə böyük önəm verilir.

Azərbaycan ifaçılarının repertuarında İ.Stravinskinin fortepiano əsərlərindən ən çox “Petruşka”nın transkripsiyası geniş yer tutur. Azərbaycan musiqisində Stravinski yaradıcılığına müraciət edən pianoçulardan biri Samir Mirzəyevdir. Azərbaycan pianoçuluq sənətinin bir sıra ənənələrini öz yaradıcılığında davam etdirən S.Mirzəyevin geniş və zəngin repertuarında XX əsrin

musiqisi geniş yer tutur. İxtisas fənni üzrə konservatoriyada professor Oqtay Abasquliyevin yetirməsi olan pianoçu 1995-ci ildə “Sonor” müasir musiqi ansamblının yaradıcılarından biri olmuşdur. 1998-ci ildən pianoçu Türkiyənin Antalya Dövlət simfonik orkestrində pianoçu kimi çalışır. Eyni zamanda fərdi məktəbdə - Antalya İncəsənət Liseyində müəllim kimi fəaliyyət göstərir. 2002-ci ildən Akdeniz Universitetinin nəzdində Antalya Dövlət Konservatoriyasında çalışan S.Mirzəyev bir pianoçu kimi müasir Azərbaycan və dünya fortepiano musiqisinin ən fəal təbliğatçılarından biridir və müasir dövr təmayüllərini özündə əks etdirən bəstəkarların yaradıcılığına daha çox müraciət edir. Öz repertuarında İ.Stravinskinin “Petruşka” baletindən üç fraqmentə önəm verməsi də bununla bağlıdır. Məlum olduğu kimi, İ.Stravinski “Petruşka” baletini əvvəlcə royal ilə orkestr üçün konsert əsəri kimi düşünmüşdür və bu əsərin ideyası səhnə hərəkətləri ilə bağlı olmamışdır. İlk variantda “Petruşka”da royalın virtuozluğu nümayiş etdirilməlidir. Eyni zamanda bəstəkar özlüyündə “*qəfildən zəncirdən qırılan oyuncuq rəqqas*” obrazını təsəvvüründə yaratmışdı [6]. Sonradan əsər balet kimi bəstələnən zaman fortepiano başlanğıcı yenə önəmli olmuş və royal baletin partiturasına daxil edilmişdir.

Baletin səhnə uğurundan on il sonra bəstəkar yenidən “Petruşka” baletinin musiqisinə qayıdaraq, bu əsərin üç fraqmentini fortepiano solosu üçün işləyərək, onu konsert pyesinə çevirir. 1921-ci ildə yaranan “Petruşka” baletindən üç fraqmentin fortepiano transkripsiyası Artur Rubinşteynə həsr edilir. Bu virtuoz əsər İ.Stravinskinin yaradıcılığında iki dövrün – rus və neoklassisizm dövrünün ayrıcında yaranaraq rus dövrünün fortepiano əsərləri sırasında mərkəzi yer tutur.

Texniki baxımdan çox mürəkkəb olan bu əsərdə fortepiano zərb aləti kimi səciyyələndirilir. Hətta bəzi tədqiqatçılar Stravinskinin bu transkripsiyasındakı yeniliklərin və rəngarəng virtuoz üsulların tətbiqinə görə əsərin dövrünün “pianoçuluq ensiklopediyası” adlandırırlar. Bu əsərdəki yeni üsullar S.Prokofyev və B.Bartokun fortepiano musiqisi ilə eyni cərgədə dayanır.

S.Mirzəyevin təfsirində “Petruşka” transkripsiyasının üç fraqmetindən hər biri (“Rus rəqsi”, “Petruşkanın yanında”, “Maslenisa”) mükəmməl şəkildə səslənir. Bu ifada martellato üsulu, rus xalq mahnılarının (“Ах, вы сени”, “Вдоль по Питерской”) ahəngdarlığı, qlissando və tremololar, atılmış akkordlar, ağır və şəffaf faktura çox aydın tərzdə ifadə olunur.

Məlum olduğu kimi, bu əsər dəfələrlə konsertlərdə Artur Rubinşteyn tərəfindən ifa edilsə də, onun ifasında lentə yazılmamışdır. Əsərin mürəkkəbliyi ondadır ki, fortepianonun yeganə klaviaturasında bütün orkestrin səsləndirilməsi nəzərdə tutulmuşdur. Transkripsiyanın kənar hissələrinin freska üslubu və orta hissədəki qrafiklik, leqatonun antipodu olan martellato ştrixinin tətbiqi, effektiv başlanğıcın üstünlüyü – bütün bunlar pianoçunun ifasında dəqiq ifadəsini tapır. Samir Mirzəyevin təfsirində bayramsayağı xalq səhnəsinin dinamikası tam şəkildə açılır.

Stravinski fortepiano alətinin spesifikasiyasını çox gözəl bilirdi və onu instrumental şərh edirdi. Sadəlik və eyni zamanda möhtəşəmlik, təzadlı tembr dinamikası ilə yanaşı, səslənmədə incə nüansların verilməsi “Petruşka”nın ən gözəçarpan xüsusiyyətləridir.

Əsərin üslubuna gəldikdə isə burada M.A.Balakirevin, M.P.Musorqski və P.İ.Çaykovskinin fortepiano üslubunun təsiri nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, İ.Stravinski özü heç vaxt “Petruşka”nı ifa etməmişdir. Bəstəkarın öz fortepiano əsərlərinin ifası qarşısında qoyduğu bir sıra tələblərdən biri də hər əsərin konkret, eyni şərhə malik olması idi. Ümumiyyətlə, İ.Stravinski öz dövründə əsərlərinin müxtəlif şərhini inkar edirdi və ifaçıları dəqiqliyə və mütləq obyektivliyə səsləyirdi. Bu isə onun əsərlərinin təfsirində bir növ “stereotipliyə” gətirib çıxarırdı. Lakin hal-hazırkı dövrdə Stravinskinin fortepiano musiqisinə belə yanaşma tərzini aradan qaldırılmışdır və onun fortepiano əsərləri daha sərbəst ifa edilir. Təbiidir ki, bəstəkarın fortepiano musiqisinə xas olan bir neçə şərt saxlanılır, yəni temp, artikulyasiya və ritmikaya dəqiq riayət edilir. “Petruşka”nın gözəçarpan başlıca xüsusiyyəti burada fakturanın virtuoz konsert tipli olması və sol əlin partiyasının heyrətamiz dərəcədə texniki baxımdan mürəkkəbliyidir. Forteplanonun müxtəlif registrləri arasındakı təzad ustalıqla istifadə edilmişdir. Bəstəkar burada fərqli səslənmə tərzini yaratmaqdan ötrü fortepiano musiqisi üçün qeyri-adi olan üsullardan istifadə etmişdir. “Petruşka”nın transkripsiyasındakı novatorluq da buradan irəli gəlir. Parlaq obrazlılıq, xalq musiqisinin intonasiyalarından istifadə edilməsi, koloristik təsviri üsullar, variasiya etmənin geniş tətbiqi – bütün bunlar rus “Qüdrətli dəstə”çilərinin yaradıcılığından qaynaqlanır.

Bu sadalanan xüsusiyyətlər S.Mirzəyevin ifasında çox qabarıq şəkildə verilir [286]. İfaçı İ.Stravinskinin fortepiano musiqisinin üslubunu, onun özəlliyini dərindən duyub canlandırmağa nail olmuşdur. “Petruşka” ritmik baxımdan çox çətin və mürəkkəb bir əsərdir. İfaçı buradakı “ritmik virtuozluğun” öhdəsindən böyük bacarıqla gələrək, poliritmiya və ritmik asimetriyaya dəqiq riayət etməyə nail olmuşdur. Royal zərb aləti kimi şərh edilir və “zərbli” səs palitrası yaradılır. Pianoçu S.Mirzəyevin ifasında “Petruşka”dakı registrlərin təzadlı qarşılaşması, onların fərdi səslənmə spesifikasiyası çox qabarıq verilir. Pianoçu ifa zamanı hər səsin konkret ifadəliliyinə nail olmağı məharətlə bacarır. Bayramsayağı xalq səhnəsinin dinamikası və qeyri-adi təsvirilik pianoçunun ifasının aparıcı cəhətləridir.

S.Mirzəyevin təfsirində “Petruşka” baletindən üç fraqmentin ilk növbədə obraz səciyyəsinə nəzərdən keçirək.

Birinci fraqment “Rus mahnısı” – “Allegro giusto”, ikinci fraqment “Petruşkanın yanında” – “Stringendo”, üçüncü fraqment “Maslenisa” – “Con moto” tempində ifa ilə başlanır.

Məlum olduğu kimi, bəstəkar əsərlərinin təfsirində ilk növbədə tempə böyük önəm verirdi. Birinci fraqment “Rus rəqsi” demək olar ki, eyni tempdə ifa edilir (“Allegro giusto”).

Nümunə 1. İ.Stravinski “Petruşka” baleti . Birinci fraqment “Rus mahnısı”

I. STRAVINSKY
(1882–1971)

Allegro giusto $\text{♩} = 116$

İkinci fraqmentdə (“Petruşkanın yanında”) dəfələrlə temp dəyişkənliyi baş verir. S.Mirzəyev temp əvəzlənmələrini əsərin obraz məzmunu ilə əlaqələndirməyə nail olur və bu dəyişiklikləri ifasında nümayiş etdirir.

Nümunə 2. İ.Stravinski. “Petruşka” baleti. İkinci fraqment “Petruşkanın yanında”

Stringendo $\text{♩} = 100$

Səkkiz xanəli giriş “Stringento” tempində ifa olunsa da, tez bir zamanda “Molto meno” ilə əvəzlənir. Sonra “Allegro” – “Furioso” – “Adagietto” – “Andantino” və s. templer növbələşir. Beləliklə, ikinci fraqment “Lento” tempində tamamlanır.

Üçüncü fraqment “Maslenisa” – ikinci ilə tam təzad təşkil edir.

Nümunə 3. İ.Stravinski “Petruşka” baleti. Üçüncü fraqment “Maslenisa”

Con moto $\text{♩} = 84$

Çox böyük miqyaslı bu fraqmentdə temp dəyişkənliyinə pianoçu dəqiq riayət edir: “Con moto” – “Allegretto” – “Piu mosso” – “Tempo giusto” – “Agitato” – “Piu mosso”.

S.Mirzəyev not mətnində verilən bir remarkaya böyük diqqət yetirir. Belə ki, ikinci fraqmentdə ("Allegretto") 6/8 ölçüsünü 2/4 ölçüdə "Piu mosso" əvəzləyir. Burada not mətnində tempin dəyişilməməsi və səkkizlik notun elə əvvəlki 6/8 ölçüsündə olduğu kimi ifası tələb olunur. "Piu mosso" tempi sadəcə əvvəlki tempə nisbətən bu hərəkətin xarakterinin göstərilməsinə işarə edir. Beləliklə, pianoçunun təfsirində temp göstəricilərinə dəqiq riayət edilməsini müşahidə edirik.

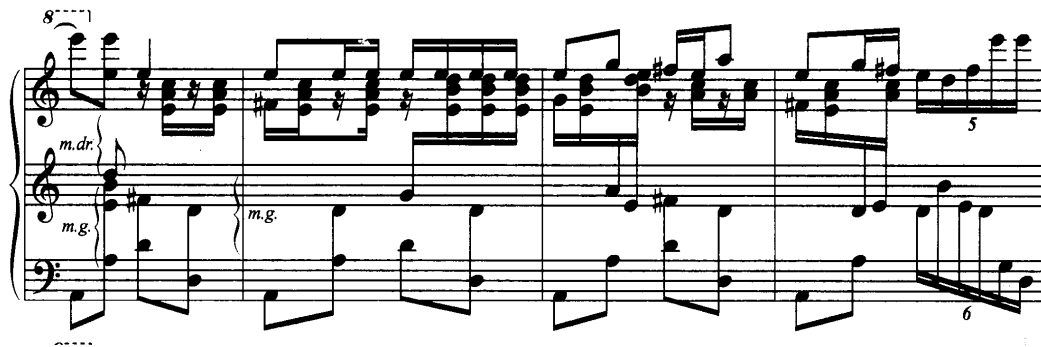
Baletin üç fraqmentinin təzadlı üçhissəli silsilə kimi obraz səciyyəsinə S.Mirzəyev çox aydın tərzdə ifadə etmişdir. Hər üç fraqment parlaq və qabarıq janr lövhələridir. Birinci və üçüncü fraqmentlərin kütləvi səhnə monumentallığı və ikinci fraqmentdəki kamera ifa üslubu qrafikliyi qabarıq nəzərə çarpır. Bununla yanaşı, ikinci fraqment tək Petruşkaya həsr olunsada kütlənin hay-harayı çalğıda eşidilir və S.Mirzəyevin təfsirində bu səsləniş tərzə aydın şəkildə ifadə olunur.

Pianoçu S.Mirzəyev Stravinskini əsərinin ifasında bütün temp göstəricilərinə dəqiq riayət edir, müəllif fikrinə həssaslıqla yanaşır və bəstəkarın düşüncələrinin həyata keçirilməsində yaradıcı surətdə iştirak edir. Müasir ifaçılıqda musiqi əsərinin təfsiri haqqında müxtəlif baxış bucaqlarının mövcudluğunu nəzərə alaraq, belə bir sitatı nümunə gətirmək istərdik: "Özliyündə musiqi əsərinin ifaçılıq təfsiri və bədii mətnin mənasının nəzəri təfsiri – eyni deyildir. Bununla yanaşı, hər iki halda aydın ifadə olunan germeneytik aspekt mühüm yer tutur. Belə ki, ifa təfsiri prosesində başlanğıc mətnin hasil edilməsi ilə yanaşı onun yozumu da baş verir" [3, s. 180].

Nə qədər paradoksal olsa da, Stravinski özü musiqidə "təfsir" anlayışını qəbul etməzdi. Bəstəkarın fikrincə, musiqini yalnız "oxumaq və ifa etmək" mümkündür [2, s.276]. "Petruška"nın musiqisi improvizasiya xarakteri daşıyır. Burada inkişaf motivlərin, templərin, müxtəlif fakturaların növbələşməsi üzərində qurulur, əhval-ruhiyyələr tez-tez bir-birini əvəzləyir.

Birinci fraqmentdə pianoçu paralel hərəkət edən akkordların cingiltili koloritini məharətlə verir. Bu akkordlar üçtəbəqəli fakturada ifadə olunmuşdur. Mövzu fortepianoda tokkata xüsusiyyətləri ilə verilir və intonasiya baxımından "Ax во поле" xalq mahnısını xatırladır. Faktura getdikcə dörd təbəqəyə ayrılır.

Nümunə 4. İ.Stravinski. "Petruška", "Rus mahnısı"



Pianoçu mövzunun inkişafında texniki baxımdan sağ əldəki çox çətin oktavaları məharətlə sol əlin akkordları ilə birləşdirir.

"Rus rəqsi"nin orta hissəsi (A-dur) çox yumşaq və şəffaf səslənir. Işıqlı yuxarı registrdə səslənən mövzu ilə sol əlin müşayiəti poliritmiya xüsusiyyəti yaradır.

Nümunə 5. İ.Stravinski. "Petruşka", "Rus mahnısı" (orta hissə).



Bundan sonrakı yeni epizodda sol əldə otuzkilik notlarla müşayiəti pianoçu məharətlə ifa edir. Reprizada hərəkət cəldləşir və döyəclənən sinkopalı akkordlar üstünlük təşkil edir.

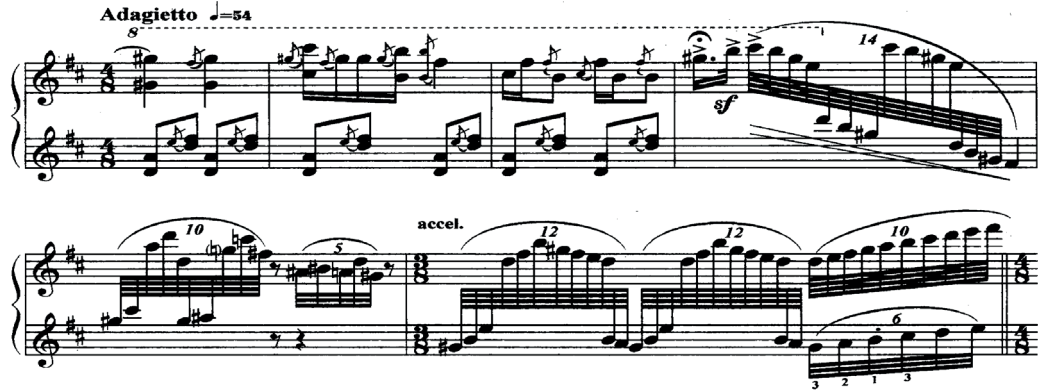
Pianoçu S.Mirzəyev "Rus rəqsi"ndə dinamik inkişafı ardıcıl və dəqiq şəkildə açır. "Rus rəqsi" əsasən möhtəşəm forte, sforsando və sonda güclü fortissimo ifa edilir. Yalnız reprizaya keçid anında zəif piano eşidilir. Bütünlükdə rəqs pianoçu tərəfindən monumental freska kimi canlandırılır.

"Rus rəqsi"ndə fortepianoda səslər beş oktava həcmində verilir. "Petruşkanın yanında" fraqmentində oktavaların say çoxluğu davam etdirilir. Üçüncü fraqment – "Maslenisa"da isə alətin altı oktavası istifadə edilmişdir.

S.Mirzəyevin ifasında ikinci fraqment əvvəlki ilə tam təzadlı şəkildə ifa olunur. Qısa motivlərdən qurulan bu fraqment pianoda eyni zamanda həm ağ, həm də qara dillərin səslənməsi ilə başlanır. Pianoçu ilk başlanğıcda dinamik təzad – "Rus rəqsi"nin möhtəşəm fortissimodan sonra incə pianoya önəm verir. Politonal birləşmədə verilən akkord səslərindən sonra fortepianoda martellato passajları ifa edilir.

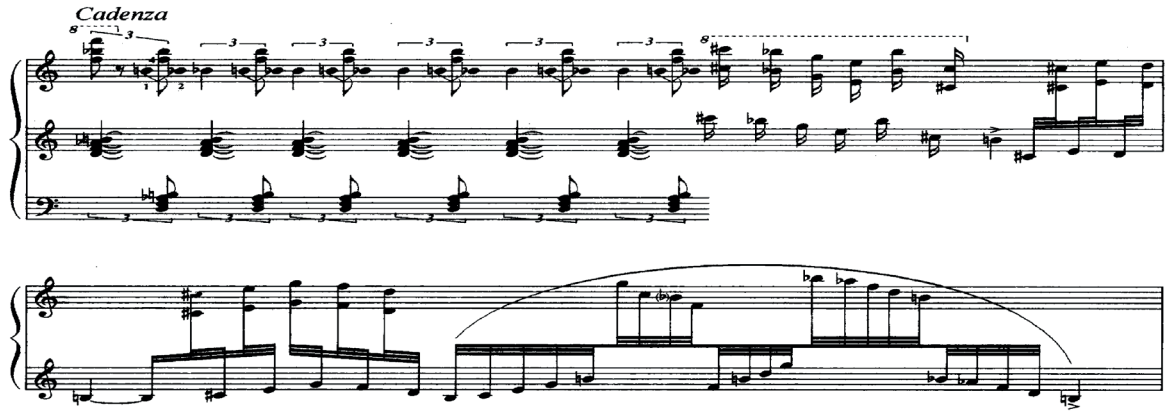
Sonrakı "Adagietto" və "Andantino" çox melanxolik səslənir. Pianoçu incə, nəfis forşlaqlar vasitəsilə xəyallara dalan Petruşkanın qroteskli obrazını yaradır.

Nümunə 6. İ.Stravinski. "Petruşkanın yanında".



Balerinanın gəlişindən ("Allegro") sonra musiqi kolorit baxımından çox cingiltili səslənir. Burada texniki baxımdan ən çətin epizod kadensiyadadır. Pianoçu kəskin dissonans harmoniyalarla yuxarı registrdən məharətlə enir və arpeciolar ifa olunur. "Martellato" ifa olunan oktavalar kadensiya hissəsində fanfar mövzuya gətirib çıxarır.

Nümunə 7. İ.Stravinski. "Petruşkanın yanında". Kadensiya.



Üçüncü fraqment olan "Maslenisa" rondo şəklindədir. Bu kütləvi xalq səhnəsi fortepianonun rəngarəng koloriti ilə yaradılır.

İlk epizod ("Con moto") tremololarla ifa olunur. Çox mürəkkəb akkordların tremolosu fonunda sağ əldə paralel tersiyalar verilir. Bu bir növ fortepianoda qarmon çalğısı effekti yaradır. Burada məşhur rus xalq mahnısı ("Я вечер млада" və ya digər adı "Вдоль по Питерской") intonasiyaları verilir. Sanki mahnı əvvəl fraqmentlərlə səslənir və sonra uzaqdan eşidilir. Pianoçu mahnının sanki getdikcə yaxınlaşan səslənməsini məharətlə ifa edir və bayramsayağı ruhu çox gözəl canlandırır.

Üçüncü fraqmentin orta hissəsi yumorlu xarakter daşıyır. Bu, bölmə rus xalq mahnı-rəqsi ("Ах, вы сени, мои сени") üzərində üç variasiyadır. Pianoçu bu rəqsin enerjisinin getdikcə güclənməsini öz ifasında çox gözəl canlandırma bilmişdir. Hər variasiyada isə faktura yenilənir.

Repriza bölməsində "Вдоль по Питерской" və "Ах, вы сени" xalq mahnılarının intonasiyaları kontrapunkt şəklində birləşir. Burada faktura dörd təbəqəlidir. Üst səs və bas xalq mahnılarının melodiyları üzərində qurulur. Pianoçu bu birləşməni çox aydın səsləndirir. Sanki xalq mahnılarının sədaları müxtəlif guşələrdən eşidilir.

Sonrakı rəqs melodiyları da variasiyalar şəklində inkişaf edir. Baletin partiturasında bu bölmələri müxtəlif alətlər ifa edir.

Transkripsiyada isə bütün yükü fortepiano aləti daşmalıdır. Bu nöqteyi-nəzərdən "Maslenisa"da son dərəcə mürəkkəb texniki çətinliklər ortaya çıxır: akkordlardan qurulan tremololar ("Allegretto" bölməsi), qlissandolarla martellato ştrixinin ("Piu mosso", 5/8 ölçü) ifası və s.

"Maslenisa"-nın dinamik planı onun böyük miqyası ilə həmahəngdir. Möhtəşəm *fff* ilə yumşaq pianonun təzadlı qarşılaşması, "Tempo giusto" epizodunda (A-dur) forte və qəfil pianonun qarşı-qarşıya qoyulması – bütün bunlar pianoçu tərəfindən həssaslıqla canlandırılır. Samir Mirzəyevin ifasında alət simfonik orkestrin bütün alətlərinin tembrini özündə əks etdirir. Məlum olduğu kimi, "Rus rəqsi"ndə partiturada üstünlüyü fortepiano aləti təşkil edir. İkinci fraqmentdə "Petruška"da fortepianoda ifaçı klarnet, faqot, trompet kimi nəfəs alətlərinin tembrini yaradır. "Maslenisa" fraqmetində bayram ab-havası simli alətlərin tembrini, orta hissənin yumorlu rəqs mühiti isə fleyta pikkolonun tembrinin fortepianoda canlandırılması ilə təəcəssüm olunur. Baletin partiturasında əks olunan bəstəkarın tembr fantaziyası fortepiano transkripsiyasında həyata keçirilir.

S.Mirzəyevin ifasında parlaq obrazlılıq, təsvirilik konsert üslubu ilə üzvi surətdə qovuşur. Stravinskinin musiqisinə xas ritmik diksiya tam həllini alır. Bu musiqi üçün səciyyəvi olan cingiltili və parıltılı vurğular, zərblı pianizm, lentvari akkordların hərəkətin dəqiq ritmi – bütün bunlar fortepianonun universal əhəmiyyətini təsdiqləyir. O, əsərin daxili süjetini ardıcıl surətdə açır: odlu "Rus rəqsi" Petruşkanın kədərli obrazı ilə əvəzlənir və yenə xalq şənliyinin lövhəsi yaradılır. Şənlik və kədər, sevinc və məyusluğu özündə birləşdirən "Petruška"dan üç fraqment pianoçu S.Mirzəyevin ifasında şux, tərəvətli boyalar kəsb edir. İ.Stravinskinin musiqi təfəkkürünün yeniliyindən qaynaqlanan bu transkripsiyanın pianistik yeniliyi bütün xırdalılıqları ilə pianoçu S.Mirzəyev tərəfindən canlandırılır. "Rus rəqsi"-nin effektiv başlanğıcında iri texnika olan akkordların monolit kompleksi, digər fraqmentlərdə alətin konsert imkanlarını nümayiş etdirən martellatonun digər ifadə vasitələri ilə

işlənməsi pianoçu tərəfindən parlaq şəkildə nümayiş etdirilir.

“Petruşka”nın ikinci fraqmetində fortepiano klaviaturasının iki müstəvisi – üst və alt müstəvi qarışdırılır. Pianoçu İ.Stravinskinin fortepiano musiqisinə xas olan “əzələ” enerjisini, onun spesifik ritmlə göstərilməsinə riayət edir. Ritmik motivlərin müxtəlif münasibətləri ritmin təşkilatçı rolunu təsdiqləyir.

İ.Stravinskinin “Petruşka” baletinin tanınmış təfsirçilərinən biri də Xatya Buniatişvilidir [5]. X.Buniatişvilinin təfsiri üçün aydın səsləniş tərz, mövzunun dərinədən açılması və əsas iş İ.Stravinskinin əsərdə ifadə etmək istədiyi fikirləri duyub öz ifasında təcəssüm etdirmək xarakterikdir. Bu baxımdan X.Buniatişvili rus bəstəkarlarının əsərlərinin təfsirində ifaçılıq ənənələrinin qabarıq verilməsinə nail olmuşdur.

Ümumiyyətlə, Stravinskinin fortepiano əsərləri üçün qeyri-adi, pianizmin yeni vasitələrindən böyük məharətlə istifadə edilməsi xarakterikdir. Stravinski fortepiano ifaçılığı incəsənətində böyük çevrilişlər etmiş bəstəkardır. Bu baxımdan Stravinskinin fortepiano əsərlərini, o cümlədən “Petruşka” baletinin transkripsiyasını nəzərdən keçirərkən, bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətlərini, qeyri-adi bənzərsizliyini qeyd etməmək mümkün deyil. Bu qənaətə gəlmək olar ki, Stravinskinin yaradıcılığı XX əsrin dünya musiqi incəsənəti tarixində yeni bir mərhələ olub, ənənə və müasirliyin, xalq yaradıcılığı və klassikanın qovuşduğu bir istiqamət kimi şərh oluna bilər. İ.Stravinskinin fortepiano əsərlərinə Azərbaycan pianoçularının müraciət etməsi neofolklorizm üslubunun təsiri çərçivəsində yeni ifaçılıq xüsusiyyətlərinin yaranmasını şərtləndirdi. “Petruşka”nın təfsiri isə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətində yeni bir mərhələnin başlanğıcını yaratdı.

ƏDƏBİYYAT

1. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф.Стравинский. – Ленинград: Музыка, – 1971. – 414 с.
2. Стравинский, И.Ф. Хроника моей жизни / И.Ф.Стравинский. – Москва: Гос.Муз.Изд, – 1963. – 276 с.
3. Фомина, З.В. Философия музыки. / З.В.Фомина. – Саратов: Саратовская гос. Консерватория им. Л.В.Собинова, – 2011. – 208 с.

Notoqrafiya

4. Ярустовский, Б.И. Игорь Стравинский / Б.И.Ярустовский. – Ленинград: Музыка, – 1982. – 262 с.

Saytoqrafiya

5. Буниатишвили Хатиа. И.Стравинский «Петрушка» / [Электронный ресурс] / URL: https://www.youtube.com/watch?v=pnZ_m9A96SY
6. Стравинский. Фортепианные произведения / [Электронный ресурс] / URL: <https://www.classic-music.ru/6zm039.html>

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı*

Rafiqə Guluzadə

THREE FRAGMENTS FROM I.F.STRAVINSKY'S BALLET «PETRUSHKA» INTERPRETED BY PIANIST SAMIR MIRZOEV

The present article discusses the performance features of three fragments from the ballet «Petrushka» by I.Stravinsky, interpreted by pianist Samir Mirzoev. The article emphasizes the complexity of the performance characteristics and the rich imagery of this piece for piano. In particular, in the interpretation of S.Mirzoev, an organic combination of vivid imagery with a concert style is highlighted.

Keywords: *I.Stravinsky, composer, piano music, performance, style*

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

Рафйга Гулузаде

**ТРИ ФРАГМЕНТА ИЗ БАЛЕТА И.Ф.СТРАВИНСКОГО «ПЕТРУШКА» В
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИАНИСТА САМИРА МИРЗОЕВА**

В представленной статье рассматриваются особенности исполнения трех фрагментов из балета «Петрушка» И.Стравинского в интерпретации пианиста Самира Мирзоева. В статье подчеркивается сложность исполнительских характеристик и богатая образность этого произведения для фортепиано. В частности, в интерпретации С.Мирзоева выделено органичное сочетание яркой образности с концертным стилем.

Ключевые слова: *И. Стравинский, композитор, фортепианная музыка, исполнение, стиль,*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 07.04.2023
Son variant 15.05.2023**

TÜRKANƏ ƏSGƏROVA*

NAXÇIVAN VOKAL MƏKTƏBİNİN LAYİQLİ NÜMAYƏNDƏSİ

Qədim tarixə malik olan mədəniyyətimizin dərin kökləri, zəngin ənənələri vardır. Onun ən gözəl və rəngarəng qolu isə musiqimizdir. Bu musiqinin köklərini araşdırmaq, ənənələrini öyrənmək, tarixini yazmaq musiqi tədqiqatçılarımızın qürur yeri və vətəndaşlıq borcudur. Ulu Öndər Heydər Əliyev tamamilə haqlı olaraq qeyd edirdi: “Xalq bir çox xüsusiyyətləri ilə tanınır, sayılır və dünya xalqları içərisində fərqlənir. Bu xüsusiyyətlərdən ən yüksəyi, ən böyüyü mədəniyyətdir. Yüksək mədəniyyətə malik olan xalq həmişə inkişaf edəcəkdir.” Musiqi sənəti də bir elmdir, hər şeydən əvvəl musiqini dərk etmək, sevmək və onun peşəkari olmaq lazımdır. Ümumiyyətlə, hər bir sənət, peşə öz mütəxəssisinin üzərinə böyük məsuliyyət qoyur. Məqalədə Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsi, qədim Nuh yurdu, Şərqi elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Naxçıvanın tanınmış vokal ifaçısından söhbət açılır. Naxçıvanın gorkəmli mədəniyyət xadimləri Azərbaycanda və dünyanın bir çox ölkələrində tanınaraq öz əsərləri ilə məşhurdular. O da həqiqətdir ki, bir xalqın yaradıcı potensialını ifadə və təcəssüm, vəsf və tərənnüm edən ayrı-ayrı fərdlər, şəxslər də var. Məhz bu səbəbdən də istedad xəzinəsindən faydalanan özünün incilərini həmin xəzinəyə qatan, varlığını xalqdan ayırmayan musiqiçilərin adı tarixə qızıl hərflərlə yazılıb. Ümumiyyətlə, Naxçıvan musiqi tarixində istedadlı musiqiçilər kifayət qədər çox olubdur. Belə musiqiçilərdən biri də Naxçıvan torpağının yetirdiyi incəsənətimizin inkişafına töhfələr bəxş edən Azərbaycan və Avropa bəstəkarlarının bir çox mahnı və romanslarının ifaçılarından olan Mübariz Əsgərovdur. Məhz bu səbəbdən də məqalədə Mübariz Əsgərovun həyat və yaradıcılığı araşdırılmış və fəaliyyətinin daha ətraflı tanidilməsinə çalışılmışdır.

Açar sözlər: Naxçıvan, Mübariz Əsgərov, “Arşın mal alan”, “Koroğlu”, “O olmasın, bu olsun”, musiqi, vokal

Naxçıvan torpağının yetirməsi olan bir sıra musiqiçilər incəsənətin inkişafında mühüm xidmətlər göstərmişlər. Belə musiqiçilərdən biri də Naxçıvan musiqi sənətində özünün xüsusi dəst-xətti ilə seçilən Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, dosent Mübariz Əsgərovdur. Mübariz müəllim ömrünün 34 ilini bu sənətə bağlayıb və yaradıcılığı böyü bir çox mahnı ifa edib. İllər keçməsinə baxmayaraq o, bu gün də Naxçıvan vokal ifaçılıq tarixində özünə şöhrət tapmış, səsi, ifaçılıq qabiliyyəti və rəngarəng repertuarı ilə geniş dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanaraq, müasir vokal ifaçılıq məktəbinin nümayəndələrindən biri kimi adını Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixinə yazdırmışdır.

Mübariz Səməd oğlu Əsgərov 27 sentyabr 1970-ci ildə Naxçıvan şəhərində dünyaya göz açmışdır. O, 1977-1987-ci illərdə Cəlil Məmmədquluzadə adına 2 saylı tam orta məktəbdə təhsil alıb. İlk musiqi təhsilini isə 1980-1985-ci illərdə Məmməd Məmmədov adına I saylı musiqi məktəbində kamança ixtisası üzrə almışdır. Əmək fəaliyyətinə 1989-cu ildə Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram teatrında gənc yaşlarından başlayıb. 1989-1991-ci illərdə hərbi xidmətdə olub, xidmətdən qayıtdıqdan sonra isə yenidən əmək fəaliyyətini davam etdirib. (R.Kərimov. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı; Azər nəşr – 2012)

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, musiqiyə, vokal sənətinə olan güclü həvəs Mübariz Əsgərovu Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinə gətirib çıxarıb və burada 2002-2006-cı illərdə təhsil alır. Qeyd edək ki, 2003-cü ildə Ümummilli Lider Heydər Əliyevin 80 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq Mübariz Əsgərovun Naxçıvan Muxtar Respublikasında ilk dəfə “Vokal solo konsert”i olmuşdur. 2015-2017-ci illərdə isə Türkiyə Respublikasının Ağrı İbrahim Çeçen Universitetinin magistratura pilləsində təhsil almışdır.

Mübariz Əsgərovun aktyor kimi ilk səhnə fəaliyyəti 2004-cü ildən başlayır. O, İncəsənət fakültəsinin tələbələrindən ibarət “Tələbə aktyor” truppası toplayaraq Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan” operettasına səhnə quruluşu verib və özündə baş rolda Əsgər bəy obrazını ifa edir. Naxçıvan Dövlət Universitetinin Dünya universitetləri ilə əlaqələri çərçivəsində tamaşa bir çox yerlərdə qastrol səfərlərində olub. Türkiyənin Qars (23 Mart 2005), Samsun (3 May 2005), Trabzon (5 May 2005), İğdır (18 May 2005), Qars (20 Mart 2006), Rusiyanın Novosibirsk (10 iyun 2007) və Gürcüstanın Axalcığ şəhərlərində böyük uğurla nümayiş etdirilib. (ndu.edu.az.mubariz-asgerov)

Təkcə onu qeyd etmək kifayətdir ki, 2006-cı ildə Məmməd Məmmədov adına I saylı musiqi məktəbində vokal sinfi məhz Mübariz Əsgərovun sayəsində açılmışdır və bununla da Naxçıvanda ilk olaraq, ibtidai vokal ifaçılığının bünövrəsini qoymuşdur. Məsələn: İlkin Abdullayev, Kəmalə

Əzimova, Qadir Qəmbərov, Rahim Əsgərzadə və başqları. Naxçıvan musiqisində yeni səhifə açan Mübariz Əsgərov uzun illər ərzində dərin köklərə malik vokal sənətinin inkişafında istedad və bacarığını əsirgəməyib. O ifaları ilə Naxçıvan mədəniyyətini layiqincə təmsil edərək, təhsilə, ən əsası sənətə ciddi münasibəti və arası kəsilməyən zəhməti ilə sənətkar zirvəsinə ucalmışdır. Mübariz müəllim həm də təcrübəli pedaqoqdur, öz təcrübəsini, sənətin sirlərini istedadlı gənclərə öyrədir. Onun sinfini bitirmiş gənc vokalçılar müsabiqələrdə yer tuturlar. Bu illər ərzində Mübariz Əsgərov həm ölkəmizdə, həm də ölkədən kənarında musiqimizi layiqincə təbliğ edib.

18 May 2009-cu ildə Bakı şəhərindəki Qafqaz Universitetinin dəvəti ilə Səməd Vurğun adına Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının səhnəsində də “Arşın mal alan” operettası göstərilib. Həmin vaxt bu müvəffəqiyyətli tamaşa bir daha göstərdi ki, Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsində aktyorluq, rejissorluq ixtisasları olmamasına baxmayaraq, Mübariz müəllimin “Tələbə aktyor” truppasına topladığı gənclər parlaq istedadla və incəsənətimizə məhəbbətdən doğan yüksək sənət zövqünə malikdirlər. “Arşın mal alan” operettası səhnədə göstərilən zaman tamaşaçıların hərərətli alqışları bunu bir daha təsdiqlədi.



Mübariz Əsgərov 2006-cı ildə Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin “Vokal və dirijorluq” kafedrasında baş lobarant kimi çalışmışdır. 2007-ci ildə isə Naxçıvan Dövlət Universitetinin 40 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq Naxçıvan Muxtar Respublikasının əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. 2008-2011-ci illərdə seçki yolu ilə “Orkestr alətləri” kafedrasının müdiri vəzifəsində işləmişdir. Kafedrada işlədiyi müddətdə “Nəfəs alətləri” və “Kamera orkestri” yaratmış, bir-birindən rəngarəng konsert proqramları ilə tez-tez İncəsənət fakültəsində olan xarici qonaqların rəğbətini qazanmışdır. 2011-ci ildə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin mükafatına layiq görülən Mübariz Əsgərov 2011-2016-cı illərdə İncəsənət fakültəsinin dekanı vəzifəsində çalışmışdır.

Həmin illərdə Naxçıvan Dövlət flarmoniyasının solisti kimi fəaliyyətə başlayan Mübariz müəllim həm kamera, həm də estrada orkestrinin ifaçısı olaraq bir çox ölkələrdə qastrol səfərində olmuş və musiqimizi təmsil etmişdir.

Beləliklə, sənət yolunda uğurla addımlayan Mübariz müəllim xalq mahnılarını və eləcə də bəstəkar mahnılarının məharətli ifaçısı kimi şöhrət tapır. Elə bu şöhrət sayəsində də o, Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasının və Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının birgə

hazırladıqları Üzeyir Hacıbəyovun şah əsəri olan “Koroğlu” operası əsasında kompozisiyada iştirak etmək üçün dəvət alır. 2012-ci ildə Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının səhnəsində “Koroğlu” operası əsasında hazırlanmış kompozisiyada Mübariz Əsgərov baş rolun Naxçıvanda ilk ifaçısı olur. Azərbaycan və Şərqi ilk klassik əsəri “Koroğlu” operası əsasında hazırlanan kompozisiyanın Naxçıvan səhnəsində tamaşaya qoyulması Muxtar Respublikasının mədəni həyatında əlamətdar hadisə idi. Demək olar ki, operanın bütün əsas inkişaf mərhələləri səhnədə öz əksini tapmışdır. Tenor səsə malik olan Mübariz Əsgərov üçün məsələnin ikinci cəhətinin səhnə həlli daha əlverişli, münasib və nisbətən asan olmuşdur. Bundan əvvəl Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan” operettasında Əsgərov obrazını məharətlə yaradan, Əsgərin ariyalarını və tərəf müqabilləri ilə duetlərini özünəməxsus sənətkarlıqla ifa edən Mübariz Əsgərov operada Koroğlunun sazla-sözlə əlaqədar tərəflərini daha rahat qavramışdır.



Ümumiyyətlə, “Arşın mal alan” operettasındakı ifaçılıq-aktyorluq fəaliyyəti ona “Koroğlu” operasında Koroğlu rolunun ifaçısı kimi etimad göstərilməsi baxımından ciddi bir əsas olmuşdur. Mübariz Əsgərov “Koroğlu” operasının baş qəhrəmanının obrazı üzərində çalışarkən ifaçılıqla aktyorluğu məharətlə uzlaşdırmış, ifaçı ağırlıqlı aktyor missiyasını məsuliyyətlə yerinə yetirmişdir. Opera janrının tələblərinə uyğun olaraq o, Koroğlunun bütün hərəkətlərini, hadisələrdə iştirakını səsle, ariya və duetlərlə, aşıq musiqisi ilə müşayiət edə bilmişdir. Mübariz Əsgərovun simasında onun özünəməxsus səsi, ariyalarındakı sözlərin ritmi və musiqinin əks-sədası bir-birini demək olar ki, tamamlamışdır. Solo ilə çıxış etdiyi məqamlarda o, ya hadisələrin axarına, ya da musiqinin tempinə uyğun səhnə hərəkətləri əsasında davranmışdır. Beləliklə, Naxçıvan teatrında böyük səhnəmiz səviyyəsində yeni bir Koroğlu ifaçısı formalaşmışdır. (İ.Həbibbəyli. Böyük sənət töhfəsi. Azərbaycan - 12 iyul 2012).

Onu da xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, müxtəlif səviyyəli mədəni - kütləvi tədbirlərdə fəal iştirakı və Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında göstərdiyi xidmətlərə görə Mübariz Əsgərov 22 sentyabr 2015-ci ildə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. 14 iyul 2017-ci ildən “Orkestr alətləri və dirijorluq” kafedrasında baş müəllim, 2019-cu ildən isə kafedranın dosentidir. Mübariz Əsgərov sırası müəllimlikdən dekan vəzifəsinə kimi yüksəlmişdir. Həmin illərdə Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin demək olar ki, bütün ictimai tədbirlərinin fəal təşkilatçısı və iştirakçısı olub.

2022-ci ildə Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin “Orkestr alətləri və dirijorluq” kafedrasının müəllim və tələbələrinin iştirakı ilə dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası (operetta) hazırlanıb. Musiqili komediyanın quruluşçu rejissoru və bədi rəhbəri Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti “Orkestr alətləri və dirijorluq kafedrasının” dosenti Mubariz Əsgərovdur. Tamaşa Naxçıvan Dövlət Universitetinin müəllim və tələbələrinin ifasında səhnələşdirilən ikinci musiqili tamaşadır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi birinci dəfə tələbələrin rol

aldığı və yenədə tamaşanın səhnə quruluşunu Mubariz Əsgərovun verdiyi Ü.Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyası tamaşaya qoyulub. “O olmasın, bu olsun” tamaşasında orkestrin dirijoru Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Çingiz Axundov, quruluşçu rəssam isə Naxçıvan MR əməkdar rəssamı Cavid İsmayılovdur.

Əsərdə puluna görə yüksək təbəqənin hörmət bəslədiyi Məşədi İbad əsas obrazdır və bu rolu Mubariz Əsgərov ifa edir. Dünya səhnəsini və kinosunu fəth etmiş, dəfələrlə görkəmli rejissorlar tərəfindən səhnələşdirilmiş bir əsrlik tarixi olan “O olmasın, bu olsun” tamaşasına demək olar ki, Mübariz müəllim yeni bir nəfəs verə bilib. Onuda xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, “O olmasın, bu olsun” tamaşasının yeni quruluşunun uğurlu alınmasının 90 faizi məhz Mübariz müəllimin peşəkar ifası və yaradıcı heyətlə ümumi ansamblda işləmək bacarığı ilə bağlıdır. Özünün fəal işi, daima yaradıcı axtarışları ilə yorulmadan hər gün tələbələrle ayrı-ayrılıqda məşğul olaraq və gərgin məşqlər nəticəsində aktyorların musiqini mükəmməl mənimsəmələri də Mübariz müəllimin əvəzsiz əməyinin bəhrəsidir. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasının kompazisiya zənginliyi təbii olaraq müəllim və tələbələrimizin üzərinə böyük məsuliyyət qoyub. Onlar da bu məsuliyyətin öhdəsindən demək olar ki, layiqincə gəldilər. Bu baxımdan “O olmasın, bu olsun” tamaşası müəllim və tələbələrin həyatında xüsusi iz buraxdı. Dünyada tanınmış sənətkarların möhür vurduğu bu əsər yeni yorumda əvvəlki şöhrət ampulasının təsirinə düşməyərək növbəti uğurlu səhnə həllini tapdı.



Beləliklə, 29 aprel 2022-ci ildə böyük bir peşəkarlıqla təqdim edilən Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasına baxış 30 Mart 2022-ci ildə Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsində qonaqların iştirakı ilə olub. Onlar yüksək peşəkarlıqla səhnəyə qoyulan tamaşadan zövq aldıklarını deyərək tamaşanın təşkilinə görə minnətdarlıq ediblər. Müəllim və tələbələrin məharətli ifaları tamaşaçıları tərəfindən demək olar ki, maraqla qarşılıb, davamlı alqışlarla bitən tamaşadan böyük fərəh və qürur hissi ilə ayrıldıq. Biz inanırıq ki, yaradıcı kollektiv və tamaşada rol alan müəllim və tələbələr bu məsuliyyətli işdə daha da böyük uğurlar qazanacaqlar.

10 may 2023-cü ildə Azərbaycan xalqının Ümummilli Lideri Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illik yubileyi münasibətilə doğma yurdunda Naxçıvan Dövlət Universitetinin təşkilatçılığı ilə geniş konsert proqramı təntənəli şəkildə qeyd olundu. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, konsert proqramında Naxçıvan Dövlət Universitetinin “Simfonik orkestr”i yüksək peşəkarlıqla çıxış edib. Mübariz Əsgərov həmin konsertdə Ulu öndərə həsr olunmuş “Sən elə bir zirvəsən” və “Alagöz” musiqi nömrələri ilə çıxış edib. Mahnının sədaları altında səhnədə quraşdırılmış ekranda Ümummilli Lider Heydər Əliyevin həyat yoluna həsr olunmuş videoçarx nümayiş etdirilib. Konsert proqramı möhtəşəm atəşfəşanlıqla yekunlaşıb.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Mübariz müəllim bir təşkilatçı və ifaçı kimi mədəniyyətin müxtəlif sahələrinin inkişafına kifayət qədər əmək sərf etmişdir. Onun yaratdığı obrazlar həmişə yüksək professionallıqla seçilmişdir. O, oynadığı rolların xüsusiyyətlərini dərinlən duyması və onlara özünəməxsus tərzdə səhnə həyatı verməsi sayəsində musiqisevərlərin həmişə rəğbət və məhəbbətini qazanıb. Mübariz müəllimin səhnə həyatı uğurlu olub, lakin, biz belə düşünürük ki, Məşədi İbad obrazı onun yaradıcılığının zirvəsini təşkil edir. O, Məşədi İbad rolunda özünəməxsus duzlu ifa tərzini və maraqlı improvizələri ilə tamaşaçı sevgisini qazana bilib. Demək olar ki, onun ifaçılıq qabiliyyəti aktyorluq məharəti ilə səciyyələnərək Naxçıvan musiqi sənəti tarixində silinməz izlər qoyub. Zaman keçdikcə Mübariz müəllimin həyatı yeni təfərrüat və təfsilatla zənginləşən, sönməyən işıqlı bir əfsanə kimi qalacaq. Mübariz Əsgərovun Naxçıvan musiqisinin inkişafındakı xidmətləri dövlətimiz tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək ona fəxri adlar və mükafat verilmişdir. O, müxtəlif qəzet və jurnallarda çoxsaylı məqalələr, dərslər vəsaiti və proqram dərc etdirmişdir.

Hazırda Mübariz müəllimin övladlarından ikisi Rahim və Timuçin onun yolunu davam etdirir. Onu da xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, onların ailəsində hər zaman mədəniyyət və incəsənətə maraq olub. Onları incəsənətə bağlayan, musiqini sevdirən amillərdən biri də məhz ailədəki mühit idi. Bəlkə də bu səbəbdən Rahim və Timuçinin böyüdüüyü mühit onları bu sahəyə ruhlandırır. Amma sözsüz ki, burada Tanrı payı olan istedadında böyük rolu var. Arzu edirik ki, Mübariz müəllimin övladları da onun nail olduğu uğurları əldə edə bilsinlər. Əminik ki, bu yolda Mübariz müəllim yenə də yorulmadan çalışacaq və övladları ilə bir səhnəni bölüşəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Həbibbəyli İ. Böyük sənət töhfəsi. Azərbaycan - 12 iyul 2012.
2. Kərimov R. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Bakı; Azər nəşr - 2012
3. ndu.edu.az.mubariz-asgerov

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
E-mail: rvaturkane@gmail.com*

Türkanə Asgerova

DECENT REPRESENTATIVES OF NAKHCHIVAN VOCAL ART

Our culture, which has an ancient history, has deep roots and rich traditions. Its the most beautiful and the colorful arm is our music. It is the pride and civic duty of our music researchers to explore the roots of this music, to study its traditions, to write its history Great Leader Heydar Aliyev rightly noted: “People are known, considered and distinguished among the peoples of the world by many features”. The highest of these features is the greatest culture will always come forward, always create. The art of music is also a science, first of all it is necessary to understand, love and be a professional of music. In general, every art, profession puts a great responsibility on its specialist. The article talks about the famous performer of Nakhchivan, an integral part of Azerbaijan, the ancient land of Noah, one of the centers of science and culture of the East. It is also true that there are individuals who express and embody, glorify the creative potential of a nation. That is why the names of the musicians who

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

benefited from the treasure trove of talent, who added the pearls of self to that treasure, and who did not separate their existence from the people, are written in golden letters in history. In general, there have been many talented musicians in the history of Nakhchivan music. One of such musicians is Mubariz Asgarov, who contributed to the development of our art in Nakhchivan and performed many songs and romances by Azerbaijani composers. For this reason, the article examines the life and work of Mubariz Asgarov and tries to introduce his activities in more detail.

Keywords: *Nakhchivan, Mubariz Asgarov, “Arshin mal alan”, “Koroglu”, “O olmasın, bu olsun”, music, vocal*

Туркана Асгерова

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ НАХИЧЕВАНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Наша культура, имеющая древнюю историю, имеет глубокие корни и богатые традиции. Это самое красивое и красочная рука – наша музыка. Искать истоки этой музыки, изучать ее традиции, писать ее историю – это гордость и гражданский долг наших музыковедов. Великий Лидер Гейдар Алиев справедливо отмечал: «Люди известны, считаются и выделяются среди народов мира по многим признакам. Высшим из этих качеств является величайшая культура. Нация с высокой культурой всегда будет идти вперед, всегда творить, всегда развиваться.» Музыкальное искусство – это тоже наука, в первую очередь надо понимать, любить и быть профессионалом музыки. Вообще каждое искусство, профессия возлагает на своего специалиста большую ответственность. В статье рассказывается об известном исполнителе Нахичеване, неотъемлемой части Азербайджана, древней земле Ноя, одном из центров науки и культуры Востока. Великие деятели культуры Нахичеване стали известны в Азербайджане и во многих странах мира благодаря своим произведениям. Верно и то, что есть личности, которые выражают и воплощают, творческий потенциал нации. Вот почему золотыми буквами выписаны в историю имена музыкантов, воспользовавшихся сокровищницей талантов, добавивших в эту сокровищницу жемчужины себя и не отделивших своего существования от народа. Вообще в истории Нахичеванской музыки было много талантливых музыкантов. Одним из таких музыкантов является Мубариз Аскеров, внесший вклад в развитие нашего искусства в Нахичеване и исполнивший множество песен и романсов Азербайджанских композиторов. По этой причине в статье рассматривается жизнь и творчество Мубариз Аскерова и делается попытка более подробно представить его деятельность.

Ключевые слова: *Нахичеван, Мубариз Аскеров, «Аршин мал алан», «О олмасын, бу олсун», «Кероглу», музыка, вокал*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrətova tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 07.04.2023

Son variant 15.05.2023

CAVID İSMAYILOV*

NAXÇIVAN RƏSSAMLARININ BƏDİİ AXTARIŞLARI

XX əsr Azərbaycan təsviri sənətinin təşəkkülü və inkişafında Naxçıvanda fəaliyyət göstərən rəssamların da duyulması rolu olmuşdur. Onların axtarışlara yönəli bədii irsində müxtəlif “izm”lərə yaradıcı münasibətin əksi qabarıq duyulmaqdadır. Öncədən deyək ki, yerli rəssamların həmin dövrdə rəssamlıq məkanında aparıcı olan realizm ənənələrinə münasibətilə yanaşı, həm də müxtəlif yaşlı yaradıcıların gerçəkliyə miniatür estetikası ilə müraciətini, görünənlərin rəmzi-obrazlı biçimdə təqdimatını müşahidə etmək mümkündür. Bu yazıda isə iki rəssamın təmsalında iyirminci əsrin yadda qalan bədii axtarışlarına aydınlıq gətirməyə çalışmışıq. Bunlardan biri əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərmiş Bəhrüz bəy Kəngərli (1892-1922), digər isə ondan xeyli sonra - yüzilliyin ikinci yarısında yaşamış Yuran Məmmədovdur (1934-1984).

Əgər B.Kəngərlinin cəmisi yeddi il davam edən yaradıcılığında realizm ənənələrinin XX əsr Azərbaycan təsviri sənətində təşəkkül tapmasına şahidlik ediriksə, bu ənənələrlə təhsil illərində sona qədər tanış olan Y.Məmmədov isə qazandıqlarını özünə etibarlı dayaq hesab etməklə, qədim dövrlərdən yerli bədii məkanda bəlli olan miniatür estetikasına dönməklə, milli ruhlu əsərlər yaratmağa nail olmuşdur. Dediklərimizi hər iki müəllifin yaratdığı müxtəlif janrlı və mövzulu əsərləri də təsdiqləyir.

Açar sözlər: axtarış, bədii, ənənə, miniatür estetikası, realizm, təzad, nikbin.

XX əsr Azərbaycan təsviri sənətinin təşəkkülü və inkişafında Naxçıvanda fəaliyyət göstərən rəssamların da duyulması rolu olmuşdur. Onların axtarışlara yönəli bədii irsində müxtəlif “izm”lərə yaradıcı münasibətin əksi qabarıq duyulmaqdadır. Öncədən deyək ki, yerli rəssamların həmin dövrdə rəssamlıq məkanında aparıcı olan realizm ənənələrinə münasibətilə yanaşı, həm də müxtəlif yaşlı yaradıcıların gerçəkliyə miniatür estetikası ilə müraciətini, görünənlərin rəmzi-obrazlı biçimdə təqdimatını müşahidə etmək mümkündür. Bu yazıda isə iki rəssamın təmsalında iyirminci əsrin yadda qalan bədii axtarışlarına aydınlıq gətirməyə çalışmışıq. Bunlardan biri əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərmiş Bəhrüz bəy Kəngərli (1892-1922), digər isə ondan xeyli sonra - yüzilliyin ikinci yarısında yaşamış Yuran Məmmədovdur (1934-1984).

Əsrin əvvəllərində rəssamlıq sahəsində Rusiyada xüsusi təhsil görmüş naxçıvanlı İbrahim Səfi və Əkbər Kazımbəyovun yaradıcılığı Türkiyədə baş tutmuşdusa, Tiflisdəki rəssamlıq məktəbinin məzunu olan Bəhrüz bəy Kəngərli isə müəyyən səbəblərdən doğma Naxçıvanda yaradıcı həyatını davam etdirməyə qərar vermişdi. Məhz Bəhrüz bəy Kəngərlinin davamlı söyləri nəticəsində Azərbaycan rəssamlığı üçün yeni olan mövzular və janrlar təşəkkülünü tapmış, onun cəmisi yeddi il davam edən yaradıcılığı sayəsində realist sənətin bədii imkanları sərgilənmişdi.

Düzdür, artıq XIX əsrin ikinci yarısında M.Q.İrəvani və Xurşudbanu Natəvanın yaratdıqları portret və mənzərələrdə, eləcə də flora aləminə həsr olunmuş rəsmlərində gerçəkçi sənətin estetikasına müraciət etmişdilər. Əlbəttə uzun müddət sənət məkanında aparıcı olan miniatür üslubu estetikasından və “Qacar üslubu”ndan sonra, Avropa-rus bədii ənənələrinə tapınmaqla, rəssamlıq məkanında onun üçün yeni olan realizm ənənələrini tədrisdə tətbiq etməklə, təsviri sənətin inkişafına əvvəlkilərdən fərqli istiqamətə aparmaq elə də asan deyildi. Amma əvvəlcə Naxçıvanda Bəhrüz bəy Kəngərli, az sonra isə Bakıda təsis olunmuş ilk rəssamlıq məktəbində Azərbaycan mühiti üçün yeni olan realizm bədii prinsipləri əsasında təhsil almış məzunlar yaratdıqları bədii nümunələri tamaşaçısı üçün cəlbedici və inandırıcı edə bilmişdilər. Əgər Bakıda bu cür işləyən rəssamlar kifayət qədər idisə, Naxçıvanda isə Bəhrüz bəy tək idi. Odur ki, o, bütün fəaliyyəti ilə onu əhatələyən insanları realizm sənətinin az qala hər şeyə qadir olduğuna inandırmaq istəyirdi. Elə gənc rəssamın təşkil etdiyi sərgiləri, apardığı təbliğatı işləri, eləcə də tədrislə məşğul olmasını və teatr tamaşalarına tərtibat verməsini bunun əyani görüntüsü hesab etmək olar.

Onun 7 illik yaradıcılığında yer almış müxtəlif janrlı əsərlərin hər birinin bir-birindən fərqli

bədii xüsusiyyətləri vardır. Rəssamın portret janrında ərsəyə gətirdiyi əsərlərdə realizmin obrazın xarakterini, səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə yaşadan məziyyətlər kifayət qədərdir. Bunu onun həm karandaş və kömürlə, həm də rənglərlə işlədiyi portretlərdə görmək mümkündür. Rəssamın kömür və karandaşla çəkdiyi “Şirin xanımın portreti”(1917), “Əsəd ağa Kəngərli”(1916), “Mirzə Heydər Nəsirbəyvun portreti”(1918) və s. insan xarakterinin açımına yönəli cizgi incəliklərinin ovsunlayıcı bədii gücünü müşahidə etmək olar. İnsan əzalarına xas anatomik xüsusiyyətlərin bu cür duyulması reallıqla təqdimatına əvvəllər rast gəlinməyib desək, həqiqi söyləmiş olarıq. Bu cür yanaşmanın rənglərlə ifadəsinə isə “Şirniyyatçı Kərbəlayı Heydər portreti”(1919), “Kişi portreti”(1919), “Dövlətli müsəlman xanımı”(1919), “Avtoportret”(1920), “Peyğəmbər”(1920) və s. portretlərdə rast gəlinir. Həmin əsərlərdə insan psixologiyasının yaşantılar vasitəsilə təqdimatı təsirli və yaddaqalandır.

Rəssamın “Qaçqınlar” (1918-1921) silsiləsi isə bədii-mənəvi tutumuna görə Azərbaycan rəssamlığında bərabəri olmayan əsərlər toplusudur. Belə ki, sayı otuzaya çatan bu qrafik lövhələrdə Qərbi Azərbaycanda erməni təcavüzündən xilas olaraq Naxçıvana pənah gətirmiş iş soydaşlarımızın sarsıntılara bələnmiş portretlərinə çox yaddaqalan bədii tutum verilmişdir. “Qırmızı yaylıqlı qız”, “Qaçqın qadın”, “Qaçqın İmran çanta ilə”, “Canfəda kəndindən qaçqın oğlan”, “Avşar kəndindən qaçqın qız Cümsün”, “Qaçqın xanım” və s. portretlər əslində gənc rəssamın vətənpərvərliyinin əksi olmaqla, insan yaşantılarını çox inandırıcı təsviri baxımından böyük maraq doğurur.

Rəssamın mənzərə janrında yaratdığı əsərlər də bu sahədə başlanmış işlərin uğurlu davamı kimi maraq doğurur. X.Natəvan və Ə.Hüseynzadədən sonra bu janra müraciətində özünəməxsus bədii-texniki xüsusiyyətlər nümayiş etdirən rəssam, kiçikölçülü mənzərələrində yüksək professionallıq nümayiş etdirməklə, zənginliyi ilə seçilən Azərbaycanın mənzərə janrı saxlancına layiqli töhfələr vermişdir. Onun mənzərələri barəsində sənətşünas Z.Əliyevin qeydlərində oxuyuruq: “Bəzi tədqiqatçılar bunu rəssamın maddi vəziyyətinin çətinliyi ilə əlaqələndirməyə çalışsalar da, qənaətimizcə, bu onun məqsədli seçimi olub. Ən maraqlısı onların hər birində müəllifin tətbiq etdiyi bədii şərhələrdə obyektə ümumiləşdirmədən detallaşdırmaya kimi uzanan tapınma istəyi duyulandır. Bütünlükdə isə, Bəhrüz bəyin kiçikliyi qeyri-adiyi duyulan bu kiçik lövhələri demək olar ki, hamısı azdetallıdır. Müxtəlif ağacların və şəhəri əhatələyən dağların təsvirindən ibarət olan çoxsaylı lövhələrdə müəllifin diqqəti onların bilavasitə həmin anda daşdığı ümumi rəng-ovqat tutumunu əks etdirməyə yönəldilmişdir”(4.33).

Yuxarıda deyilənlərə onu əlavə etmək olar ki, B.Kəngərlinin Naxçıvanda əsasını qoyduğu realizm ənənələri ondan sonrakı dövrdə fəaliyyət göstərəcək neçə-neçə rəssamın yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. A.Qazıyev, Ş.Mustafayev, H.Əliyev, S.Qədimov, T.Abdinov, H.Qurbanov, S.Bayramov, H.Allahverdiyeva və digər neçə-neçə rəssamın müxtəlif mövzulu əsərlərində klassikləşmiş ənənəyə bir-birindən fərqli bədii münasibəti görmək mümkündür. Başqa sözlə desək, ayrı-ayrı janrlı əsərlərdə ənənə ilə müasirliyi özündə yaşadan realizm estetikasında hər bir müəllifin yaradıcı “mən”ini ifadə edən bədii xüsusiyyətlər görünməkdədir. Bununla belə etiraf edək ki, çoxlarının gerçəkliyə realistik baxışında naturaya “təslimçilik” daha aparıcı rol oynamaqdadır. Başqa sözlə desək, həmin yaradıcılar onları cəlb edən motivlərin kətan üzərində yalnız zahiri oxşarlığını əldə etməklə kifayətlənib, məkanın çox vaxt “aysberqliyi”nə nüfuz etməkdən yan keçirlər. Odur ki, belə lövhələr zamansızlıq qazanmamaları üzündən tez unudulurlar.

Naxçıvan rəssamlarının Avropa-rus təsviri sənətindən gəlmə realizm ənənələrindən fərqli olaraq milli mənəvi qaynaqlara müraciət etmələrini onların bədii axtarışlarına daha etibarlı hesab olunacaq qaynaq hesab etmək olar. Bu mənada onların orta əsrlərdən başlayaraq Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətinin bütün sahələrində aparıcı yer tutan miniatür üslubuna yaradıcı münasibətlərini təqdir etmək mümkündür. Bu mənada Bakıda və Sankt-Peterburqda ixtisas təhsili almış Yuran Məmmədovun bədii axtarışlarını xüsusi qeyd etmək olar. Yaxşı haldır ki, hər iki təhsil ocağında realizm ənənələrinin tədris olunmasına baxmayaraq, gənc rəssam təhsilsonrası milli köklərə müraciət etməyə qərar vermişdir. Qənaətimizcə, onun bu seçimində özündən daha yaşlı olan həmkarları –S.Bəhlulzadə və T.Nərimanbəyovla dostluğunun az təsiri olmamışdır. Odur ki, bir müddət Sankt-Peterburqdakı teatrda fəaliyyət göstərən rəssam, Naxçıvana dönəndən sonra yaratdığı müxtəlif janrlı əsərlərdə miniatür üslubunun estetikasına tapınmaqla, bir-birindən maraqlı əsərlər yarada bilmişdir.

Uzun ayrılıqdan sonra Naxçıvan mühitində axtarışlarına və bədii improvizələrinə sayagəlməz ilham qaynağı tapan Yuran Məmmədov, yaratdığı mənzərə (“Haçadağ”, “Batabat”, “Əlincə qalası”, “Vayxur kəndi”, “Araz”, “Şahbuz mənzərəsi”, “Kənd”, “Qaz çəkilişi”, “Naxçıvanda bahar”, Sərhədin keşiyində” və s.) və portretlərində (“Günəl”, “Aytən”, “Arvadımın portreti” və s.) nümayiş etdirdiyi “rəng oyunları” ilə sənətsevərlərin rəğbətini qazanmışdır. Rəssamın yetmişinci illər yaradıcılığını əhatə edən bu əsərlərdə miniatürlərdə olduğu kimi təzadlı rənglər müxtəlif janrlı bu kompozisiyaların başlıca məna-məzmun daşıyıcısıdır.

Yuran Məmmədovun yaradıcılığında müşahidə olunan yeni bədii xüsusiyyətlərdən söz açmalı olsaq, onda onun Naxçıvan təbiəti ilə bağlı olan bu tabloların hər birində çoxlarına adi görünən motivləri xüsusi diqqət və baxış sayəsində obraz səviyyəsinə qədər yüksəltdiyini deməliyik. Kompozisiyaların bədii həllində miniatür estetikası ilə səsleşən ifadə vasitələrindən geniş istifadə edən rəssam, ayrı-ayrı ayrıntıları rəng təzadları ilə təqdim etməklə, bütövlüyü danılmaz olan əsərlərin nikbin ovqat daşıyıcısına çevrilməsinə nail olmuşdur. Rəssamın yetmişinci illər yaradıcılığını əhatə edən bu əsərlərdə miniatürlərdə olduğu kimi təzadlı rənglər müxtəlif janrlı bu kompozisiyaların başlıca məna-məzmun daşıyıcısıdır.

Bu cür yanaşma onun “Oyanış” əsərində yazın gəlişini və təbiətin oyanmasını yaddaqalan biçimdə ifadə etməyə imkan vermişdir. Real bədii prinsiplərin estetikasına qatılan fərdi yaşantıların ifadəsinin - miniatürdən gəlmə dekorativləşmiş rəng səthlərinin “qarşıdurma”sı ilə gerçələşən ayrı-ayrı ayrıntıların cəlbədiciliyində həm də məna-məzmun yükünün açımından qaynaqlanan düşündürücülüğün mövcudluğu müəllifin ənənə ilə müasirliyin uğurlu vəhdətini əldə etməsindən xəbər verir.

“Sərhədin keşiyində” əsərinin adında fərqli məna-məzmun “gizlənsə” də, realıqda isə rəssam Naxçıvan təbiətinin möhtəşəmliyi ilə diqqətçəkən qürurverici obrazını yaratmışdır. Üfiqi kompozisiyanın arxa planını zirvələri buludlara bələnmiş dağlardan tərtib edən Yuran Məmmədov, öndə məkanı iki yerə bölən Araz çayını görüntüyə gətirməklə, su hövzəsinin “ışığı”nda əsərin adının məzmununu özündə ifadə edən sərhədçi məntəqəsini və iki əsgəri yerləşdirmişdir. Bu dəfə də nikbin boyaların təzadından uğurla istifadə edən rəssam, həm də miniatür estetikasının nə qədər duyğulandırıcı olduğunu sərgiləməyə nail olmuşdur.

Onun “Naxçıvanda bahar”, “Dağlarda günorta çağı”, “Sahab”, “Dağlarda payız”, “Kənd” və s. tablolarında da məkana miniatürsayağı rəmzi-bədii yaşamağa şahidlik etmək mümkündür. Bu əsərlərdə insan əməyi və onu əhatələyən təbiət fiqurların səth boyu ifadəli düzülüşündə, günün və fəslin dəyişkənliyində ovqatyaradıcı tutumunda ifadə olunmuşdur.

Yetmişinci illərdə ərsəyə gətirilən “Bizim kökümüz” əsərində isə iki ixtiyar qocanın timsalında yaşanmış ömürə “bədii güzgü” tutan Yuran Məmmədov, həmin an yada salınan xatirələri uzaq-yaxın keçmiş arasında dialoq yarada biləcək qaynağa çevirməklə, tablounun düşündürücülüynü əldə etmişdir.

Yuran Məmmədovun səksəninci ilk dörd ilində yaratdığı “İlk şəfəq”, “Sevil”, “Poeziya aləmi”, “Gülgü qarşısında”, “Öküzlər”, “Oğlumun portreti”, “Bulaq başında”, “Tütək səsi” və “Günorta” tabloları da miniatür estetikasına yaradıcı münasibəti, realizm estetikasına Şərq ruhu qata bilməsi ilə diqqət çəkir. Onun müxtəlif süjetli bu əsərlərində şux-nikbin rəng çalarlarının kompozisiya bütövlüyünün əldə olunmasına xidmət edən forma-biçimində milli bədii qaynaqlara tapınmanın yaddaqalan nəticələri görünməkdədir.

Müəllifin böyük romantik Hüseyn Cavid dünyasına həsr etdiyi “Poeziya aləmi” əsərində dahi söz adamının yaradıcılığını təşkil edən obrazlarla əhatələnməsi də məqsədli olub, onun sənət dünyasını daha əhatəli göstərmək məqsədi daşımışdır. Rəssamın digər janrlarda işlədiyi əsərlərində də forma-biçimin üzə çıxarılması miniatür rəngkarlığı ənənələrinə yaradıcı yanaşma ilə həyata keçiriliyindən, bütövlüyü qabarıq duyulan bu əsərlər milli ruhun daşıyıcıları kimi yadda qalırlar. Bütünlükdə, klassik irsə yaradıcı yaşamanın rəssamın müxtəlif mövzulu və janrlı əsərlərinə də xas olduğunu xatırlasaq, onda Yuran Məmmədov bədii irsinin qədim tarixə malik miniatür estetikasına yaradıcı münasibətin uğurlu nəticəsi olduğunu söyləyə bilərik.

Bu yerdə deyək ki, Naxçıvan rəssamları arasında miniatür ənənələrindən faydalanmaqla yeni

əsərlər ərsəyə gətirən digər yaradıcılar da vardır. Bu mənada Əli Səfərli, Natiq İsmayılov və Telman Abdinovun müxtəlif janrlı əsərlərinin adını çəkmək olar. Onların miniatür estetikasına müraciətləri Y.Məmmədov kimi davamlı olmasa da, bir çox əsərlərin milli ruh daşıyıcısı kimi çıxış etmələri, heç şübhəsiz, müəlliflərin klassik bədii ənənələrə düzgün yanaşmalarının nəticəsidir.

Naxçıvan rəssamlarının XX əsrə təsadüf edən bədii axtarışlarını bütünlükdə dəyərləndirməli olsaq, onda bu prosesin özünəməxsus axarla davam etdiyini söyləyə bilərik. İyirminci yüzilliyin sonlarının, o cümlədən də yeni əsrin ilk iyirmi ilinin bütünlükdə əvvəlki dövrlərə nisbətən sabit - axtarış və eksperimentlərdən bir qədər uzaq cərəyan etdiyini vurğulamalıyıq.



ƏDƏBİYYAT

1. Kərimov K., Əfəndiyev R., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti (Monoqrafiya). Bakı, 1993, 344 s.
2. Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. Bakı, 1980. 180 s.
3. Əliyev Z. Bəhrüz bəy Kəngərli yaradıcılığının bədii xüsusiyyətləri. Bakı, 2016. 68 s.
4. Əliyev Z. Sənətsünas taleyi. Bakı, 2018. 495 s.
4. Анар. Литература, Искусство, Культура Азербайджана (II том), Баку, 2012, с.910.

* *Naxçıvan Dövlət Universiteti*

Cavid İsmayilov

ARTISTIC SEARCHES OF NAKHCHIVAN ARTISTS

Artists working in Nakhchivan also played a significant role in the formation and development of 20th century Azerbaijani fine arts. Their artistic legacy of exploration reflects the creative approach to various «isms.» First of all, it is possible to observe the attitude of local artists to the traditions of realism, which was leading in the art space at that time, as well as the appeal of creators of different ages to reality with miniature aesthetics, the representation of appearances in symbolic form. In this article, we have tried to clarify the memorable artistic pursuits of the twentieth century through the example of two artists. One of them is Bahruz bey Kangarli (1892-1922), who worked at the beginning of the century, and the other is Yuran Mammadov (1934-1984), who lived much later - in the second half of the century.

If we witness the formation of the traditions of realism in the fine arts of XX century Azerbaijan in the work of B. Kangarli, which lasted only seven years, Y. Mammadov, who got acquainted with these traditions until the end of his school years, considered his achievements as a reliable support. By returning, he managed to create works with a national spirit. What we have said is confirmed by the works of both authors in different genres and themes.

Keywords: *search, artistic, tradition, miniature aesthetics, realism, contrast, optimistic.*

Джавид Исмаилов

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ НАХЧИВАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Художники, работавшие в Нахчыване, также сыграли значительную роль в становлении и развитии азербайджанского изобразительного искусства XX века. Их творческое наследие исследования отражает творческий подход к различным «измам». Прежде всего, можно наблюдать отношение местных художников к традициям реализма, который в то время был ведущим в художественном пространстве, а также обращение творцов разных эпох к действительности с эстетикой миниатюры, репрезентации появления в символической форме. В этой статье мы попытались прояснить памятные художественные искания XX века на примере двух художников. Один из них – Бахруз бек Кенгерли (1892-1922), работавший в начале века, а другой – Юран Мамедов (1934-1984), живший гораздо позже – во второй половине века. Если мы наблюдаем формирование традиций реализма в изобразительном искусстве Азербайджана XX века в творчестве Б. Кенгерли, длившееся всего семь лет, то Ю. Мамедов, познакомившийся с этими традициями до конца школьных лет, считал свои

достижения надежной опорой. Вернувшись, он сумел создать произведения с национальным духом. Сказанное нами подтверждается работами обоих авторов в разных жанрах и темах.

Ключевые слова: *поиск, художественный, традиция, эстетика миниатюры, реализм, контраст, оптимистичный.*

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 23.03.2023
Son variant 19.04.2023

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕФЕВИДСКОГО ТЕКСТИЛЯ

Статья посвящена выявлению художественных особенностей тканей Азербайджана Сефевидского периода. К исследованию привлечены шелковые ткани, в декоративном оформлении которых были использованы сюжетные композиции. Отмечается, что композиционное построение и орнаментальный состав подобных тканей отличается детализированным, четким, схематичным рисунком. Подчеркивается, что текстильное производство в сефевидский период достигло своего наивысшего расцвета и по праву считается одним из самых прогрессивных и развитых видов декоративного искусства, занимая особое место в мировой истории ткацкого ремесла, своими непревзойденными шедеврами отмечая новую эпоху в искусстве Востока.

Ключевые слова: Сефевидский период, ткань, художественный, композиция, сюжет, орнамент.

Одним из древних искусств нашего народа является ткачество, сыгравшее важную роль в экономике как отдельных городов, так и всей страны, является одним из самых распространенных видов искусства в Азербайджане. Богатое узорчатое, красочное разнообразие тканей всегда отражало художественные идеи и творческое воображение народных мастеров. В то же время они сыграли важную роль в развитии художественно-эстетического воспитания людей. Они также жили историей развития своего времени. Известно, что производство тканей было популярно с древних времен в местах, где существует изобилие волокнистых материалов, шерсти, хлопка, шелка, льна и красителей.

История ткачества в Азербайджане своими корнями уходит в глубокую древность. На протяжении многих веков азербайджанский народ занимался этим ремеслом, которое принесло ему немалую славу. Ткани, как и любой другой вид декоративно-прикладного искусства, вбирали в себя все внешние и внутренние проявления эпохи, отображая ее художественный вкус, мировоззрение, культурное наследие и, конечно же, традиции. Говоря о художественных тканях, невольно обращаешься к хроникальным событиям данного исторического промежутка, т.к. именно внешние события имели сильное влияние на художественное оформление и качество производившихся изделий. И как видно из истории ткачества, при относительно стабильной политической ситуации происходит подъем ткацкого ремесла и соответственно его расцвет.

Ткани играли огромную роль в быту столетиями, т.к. они являлись частью культуры и образа жизни народа. Во все времена и по сей день они являются зеркальным отображением глубокой внутренней жизни народа. Тем, чем простые люди могут объяснить окружающий мир, свое отношение к нему, как они определяют свое место в этом мире и своим стремлением к прекрасному, они доказывают преемственность традиций, связывающих многие поколения одного народа.

Особенно широкое развитие художественные ткани Азербайджана получают в Сефевидский период. Сефевидский текстиль считается вершиной как азербайджанского, так и персидского ткацкого производства. Когда Сефевиды пришли к власти в XVI веке текстильная промышленность уже хорошо развивалась в производстве и продаже тканей шелковых изделий и ковров, а также шелка-сырца на экспорт. Текстильная промышленность состояла из городских мастерских, производящих текстиль самостоятельно, провинциальных центров, и небольших ферм, занимающихся выращиванием шелка в Каспийском регионе. Когда Сефевиды основали свои столицы – Тебриз, Казвин и, наконец, Исфахан, текстильная промышленность стала централизованной и быстро вошла в национальную экономику.

Под властью Шаха Тахмасиба (1524-1576) королевские мастерские были созданы главным образом для обслуживания двора, в то время как шелк-сырец продолжали производить и продавать государству производители из северных провинций Азербайджана, таких как Гилан, Шемаха.

Ткани этого времени отличались богатством декоративного убранства и высоким качеством материала. Художественные образцы текстильной продукции, достигшие наивысшего расцвета в Сефевидский период (1502-1737), поистину стали “золотой эрой” ткачества [6, с. 264]. В значительном количестве памятников этого периода, сохранившихся до наших дней, композиция тканей была составлена из орнамента растительного характера, представленного в виде сложного арабескового узора. Подобный декор полностью заполнял поверхность изделия. Порой такой декор был размещен внутри разной формы медальонах, представленных в виде «сеток». Широко использовался и эпиграфический орнамент, имеющий первостепенное значение как средство художественного выражения. Представленная сурами из Корана, или стихотворными фрагментами популярных поэтов, эпиграфика превращала их в элементы орнамента. Предпочтение отдавалось витиеватым почеркам арабского алфавита – сульсу, насху и насталигу, которые преобладали над геометрическими формами почерка куфи.

Характерными особенностями нового стиля были стилизованные растительные и цветочные мотивы, широко используемые в декоративном искусстве, изящество и тонкость рисунка, округлость форм и мягкость линий, изобилие мелких деталей, стремление к красоте и совершенству, лирическая трактовка сюжетов, многообразие композиционных решений, звучность колорита. В оформлении художественных тканей и вышивок преобладали растительные формы в бесчисленных композициях, состоящих из пышных гвоздик, нежных анемонов и гиацинтов, четко очерченных нарциссов и ирисов. Часто цветочные композиции одушевлялись изображениями райских птичек, бабочек или животных, неся идею райского сада, связанную с пантеистическими суфийскими верованиями [3, с.47].

Прекрасным примером подобного текстиля является шелковый бархат, датируемый второй половиной XVI века. Бежевый атласный фон этой шелковой бархатной ткани изначально был покрыт блестящими металлическими нитями, остатки которых до сих пор видны в некоторых местах. Роскошный текстиль, подобный этому, был описан европейцами, гостившими при дворе Сефевидов. На этой части надписи «работа Гияса» со ссылкой на дизайнера, который был прикреплен к Сефевидскому двору и служил мастером-ткачом при дворе шаха Аббаса I в Исфахане.

Интерес представляет бархатный фрагмент с прокручивающимся цветочным дизайном, относящийся к XVI веку. Мотивы на этом небольшом фрагменте бархатной ткани характерны для нефигуральных образцов Сефевидов, также найденных на коврах. Они включают в себя цветочную лозу на красной границе фона и извилистый растительный узор оливково-зеленого цвета с синими и красными акцентами на бежевом фоне в центральном поле.

Сефевиды контролировали высокоразвитую текстильную промышленность в XVI-XVII веках. Шелковый текстиль, произведенный в королевской мастерской, использовался главным образом для придворного потребления и экспорта. В составном плетении из этого парчового бархата используются нити в металлической оболочке.

Шелковый бархат изготавливался либо в виде непрерывного ворса, создавая эластичную и роскошную ткань, либо манипулировались путем выборочного переплетения областей с ворсом и оставления других областей в виде плоских переплетений, создавая эффект «пустоты». Подобная ткань – панбархат производилась в Азербайджане вплоть до XX века и называлась «гюльмехмер».

Удачным примером рытого и опороженного бархата, украшенного витиеватым растительным орнаментом является фрагмент ткани с цветущими растениями, датируемое I половиной XVII века.

В XVII веке ряды цветущих растений стали модными узорами для текстиля как в Сефевидском государстве, так и в Индии и Турции. На этом примере растения представляют

собой фантастические конгломераты цветков, растущих из бассейнов спиральных волн. Зазубренные края листьев могут показать влияние так называемого стиля «саз», популярного в Турции в то же время. Сефевидские ткачи этого периода были особенно искусны в маскировке узлов, где встречаются повторяющиеся узоры, создавая ощущение непрерывной композиции. Сефевидский бархат был одной из лучших тканей, продаваемых на международном рынке.

Шелковый бархат производился в XVI и XVII веках для экспорта в Европу в качестве предметов роскоши. Они часто использовались как предметы одежды и предметы домашнего обихода и лелеялись местными и европейскими потребителями одинаково за их гибкую структуру. Широко использовался рытый бархат, декорируемый цветочным узором. Тому примером шелковый бархат, относящийся к XVI веку, художественное оформление которого представлено крупными фрагментами букетов с многолепестковыми цветами. Эти фрагменты представляют собой шахматные ряды цветущих растений желтого, оранжевого и розового цвета на темно-синем фоне. Подобные цветочные мотивы появляются на текстиле, керамической плитке и других декоративных материалах в эпоху Сефевидов, подтверждая популярность сада как любимой темы.

Еще один фрагмент бархата с птицей и цветочным узором второй половины XVI века является одним из лучших образцов шелкового бархата и относится к небольшой группе дошедших до нашего времени тканей, имеющих сходную структуру переплетения. Хотя большая часть этого изделия сегодня выглядит бежевой, первоначально яркий и замысловатый дизайн размещался на мерцающей золотой поверхности, фон которой полностью покрыт плоскими позолоченными металлическими нитями, некоторые из которых все еще видны. Европейские посетители сефевидского двора называли такие ткани золотым бархатом. Благодаря своему тщательно прорисованному дизайну, многогранной палитре и роскошным нитям этот текстиль был одним из самых роскошных в свое время.

Мастера-ткачи (накшбанд) выполняли дизайн ткани в виде непрерывных повторяющихся узоров с конечной целью скрыть края повторяющегося блока. Ткачи были экспертами в расчете математической последовательности, определяющей, какие нити основы будут появляться на поверхности ткани, в то время, когда мастерица-ткачиха выполняла процесс на ткацком станке. Интерес представляет фрагмент женского платья, выполненный из шелковой ткани, изготовленной в Исфагане. Ткань декорирована чередующимися полосами двойной цветочной каймы с цветочными мотивами. Продольные полосы, расположенные на ткани этого одеяния, зрительно вытягивают силуэт.

Текстильные изделия на ткацком станке производили путем пересечения нитей основы и натянутых нитей утка, которые переплетались для создания рисунков на поверхности ткани. Сложные композиции были созданы с использованием техники «лампас» сложной структуры, которая позволяла создавать фигурные и цветочные узоры в виде плавных линий с различными нежными цветами.

Лампасное плетение – это сложная техника, описанная Артуром Поупом как техника «нескольких тканей», в которой *«две или три простые ткани ткут, как будто каждая из них независима, но передаются назад и вперед для определения рисунка и изменения цветовой гаммы... Они были использованы с каждым усовершенствованием техники для выполнения самых сложных рисунков...»* [5]. Тому примером, шелковое панно, отображающее сюжет из поэмы «Лейли и Меджнун», посвященной популярной трагической истории любви, проиллюстрированная во многих картинах и тканях. В этой ткани Лейла едет на верблюде в пустыне, чтобы найти ставшего отшельником Меджнуна. Образ Лейлы показан верхом на верблюде и обрамлен растительными мотивами. Сложная композиция второго фрагмента шелковой ткани, исполненного лампасным переплетением, представлена в виде чередующихся раппортом в виде малых кетебе, вписанных в крупные фигурные розетки, оформленные растительным орнаментом, изображениями птиц и животных и фигурой типичного молодого придворного.

Артуром Поуп полагал, что эти два фрагмента, воспроизведенные в «Обзоре персидского

искусства», были выполнены уважаемым в то время художником Гияс ад-Дином из Йезда [5].

В период Сефевидов шелковое ткачество достигло вершины технических достижений в Иране. Составные плетеные структуры, включающие золотые или серебряные полосы, или металлические нити, расположенные на поверхности ткани, называемые «парчой», добавили роскошь в палитру фиштактовых, кремовых и охристых цветов. Однако, в большинстве своем сефевидские ткани были сюжетными. Шелк с фигуративным рисунком был одним из лучших тканей на Среднем Востоке. Они были произведены для двора с середины XVI века до середины XVII века. Эскизы рисунков тканей делались теми же художниками, которые иллюстрировали книги, создавали миниатюры рукописей.

Таким образом, возникновение сюжетных тканей напрямую было связано с влиянием миниатюрной живописи, и тематика сюжетных композиций в значительной степени опиралась на иллюстрации рукописей. До наших дней дошли лишь сто из этих редких тканей.

Родство с миниатюрной школой прослеживается в композиции, рисунке и колорите этих тканей, которые украшались мотивами, взятыми из произведений классиков. Популярные сцены показывают идеализированные сцены, такие как охота, соколиная охота или чтение стихов в саду, отражающие жизнь и быт современников. Некоторые из лучших образцов сюжетного шелка, произведенного во времена правления шаха Аббаса, включают персонажей из популярной литературы, таких как влюбленные «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Меджнун в пустыне», «Искендер, готовящийся бросить обломком скалы в дракона» из поэмы Низами «Хамсе» и др., или батальные сцены, отображающие подвиги Рустама из «Шахнаме» Фирдоуси. Эти легендарные персонажи часто изображались на текстиле в современных одеяниях Сефевидов. Стоит отметить, что сюжетные композиции представляли взору зрителя не на пустом фоне, а среди растительного орнамента, который стал изобразительной средой объектов изображения. В этой связи следует отметить фрагмент шелковой ткани с металлической нитью со сложным переплетением двух однотонных структур, отображающей сцену из поэмы Низами «Лейли и Меджнун», когда Лейли встречается с обезумевшим от любви Меджнуном, ведущим отшельнический образ жизни.

Другой фрагмент из знаменитой «Хамсе» Низами, взят из поэмы «Хосров и Ширин». На этом изящно сплетенном шелковом бархате показана сцена купающейся Ширин. Более крупные фрагменты того же бархата, сохраняющего полный дизайн, повторяют образ Хосрова в придворном платье Сефевидов, сидящего верхом на лошади, с удивлением смотрящего на Ширин. За исключением красных шаровар, надетых на героиню, вся одежда Ширин свисает с ближайшего дерева. Черный шелк, используемый в областях волос Ширин и ветвей дерева, окислился, и остается только ткань основы.

Сюжетная сцена с вездомым пленником является одной из распространенных изображений на декоративных тканях данного периода, базирующихся на общих принципах композиционного построения.

Атласная ткань с красным фоном, обогащенная золотыми нитями, с подобным сюжетом хранится в Музее Востока в Москве. Этот потрясающий текстиль является одной из 13, входящей в группу сюжетов, связанных по тематике, демонстрирующей придворных Сефевидов и их пленников – грузинских дворян, женщин и детей, схваченных во время четырех военных кампаний между 1540 и 1553 годами. В качестве дополнительного цвета в палитре использовалась металлическая нить. Теперь потерянная, эта нить когда-то украшала рубашку и круп лошади захватчика в верхнем ряду, и костюм пленника в среднем и нижнем рядах.

Композиционное построение и орнаментальный состав этой ткани отличается детализированным, четким, схематичным рисунком, на котором запечатлена сцена с несколькими персонажами, вписанная в лесной пейзаж, населенный птицами и расцветающий множеством цветов. Здесь всадник с ребенком в седле на аркане ведет пленника в пестром халате с геометрическим орнаментом, который явно отличается своим внешним видом от захватчика, говоря о том, что он чужеземец. Композиция строится вертикально с изменением цветового решения и направления сцены в каждом следующем ряду. В целом композиция

воспринимается довольно органично, с ярко выраженным декоративным началом, являющимся основой в производстве тканей с сюжетными изображениями.

Лампасные ткани были использованы в одежде. Тому примером группа из четырех фрагментов изображает придворного, держащего чашку с вином среди кипарисов, цветущих деревьев и разнообразной дикой природы, популярной темы в иранском декоративном искусстве. В дизайне использованы бесшовные повторяющиеся узоры, элегантно чередующиеся томатно-красный и охристо-желтый цвета для плаща придворного, что являлось дизайнерским ходом, используемым ткачами для добавления вариаций. Коническая форма фрагментов говорит о том, что текстиль, вероятно, когда-то был частью одежды. Эта живописная композиция похожа на рукописные картины, созданные во времена правления шаха Тахмасиба, и может быть вдохновлена мистической поэзией, ссылающейся на вино и сады.

Они когда-то были частью единого предмета одежды, который был разобран в XIX веке, чтобы его части можно было продавать в разные музеи. В своем первоначальном виде одежда, должно быть, была удивительно красивой, и по прошествии веков все еще можно оценить дизайн шелка, даже несмотря на то, что цвета поблекли.

Шелк был изготовлен в XVI веке, когда стало привычным использовать крупные фигуры человека и животных в декоративном искусстве. Покровителями этого типа дизайна были правители династии Сефевидов (1500–1722). На самом деле, единственная человеческая фигура, изображенная на этом текстиле, носит кызылбашский головной убор, который выделял сторонников династии в первые годы ее правления. Головной убор состоял из чалмы, обернутой вокруг войлочной шапки кулах с длинным столбиком.

Человеческая фигура – молодой служащий, который держит бутылку вина и маленькую чашку. Он стоит среди цветущих растений рядом с парой элегантных кипарисов. Одна фантастическая птица летит перед ближайшим кипарисом, а другая сидит на третьем цветущем дереве. Позади служащего рядом с бассейном, в котором плавают рыбы, окаймленным травой, лежит лев. За бассейном скалистый склон, а за ним олень невозмутимо лежит в рядом с леопардом.

Подобный мотив, отображающий виночерпия – саги в ландшафте, украшает шелковый атлас с шелковым дополнительным рисунком утка, переплетенным в твиле (лампас).

Существовало несколько вариантов построения сюжетных композиций, одним из которых было доминирование растительных орнаментов, в которые вплетались изображения, и другой метод, когда доминировали сюжетные сцены, а растительные элементы являлись дополнением композиции, заполняя оставшееся поле изделия и придавая декоративный характер произведению. Последние, часто размещались в известной и широко используемой в архитектурном декоре и декоративно-прикладном искусстве многих восточных стран композиции бенди-руми. Эта композиция, в основе своей представляющая ромбовидную сетку, нашла свое отражение на тканях в бесчисленных композиционных вариациях, которые дополнялись тонким растительным орнаментом и выделялись звучностью колористического решения. Растительные мотивы, украшающие композицию бенди-руми, представляли собой на ранних этапах изображение древа жизни, которое со временем причудливой фантазией профессиональных художников трансформировалось в отвлеченные цветочные орнаменты, в основе представляющие цветы граната, гиацинта, гвоздики, ириса, тюльпана. Происхождение данной композиции связано с древнейшими методами украшения тканей, восходящими к сасанидско-византийским традициям, с изображением, вписанным в круг и располагающемся в шахматном порядке на плоскости ткани. *«...тип сасанидских рисунков, с изображением в соприкасающихся кругах фантастических сцен охоты, грифонов и фигур животных, в тканях мусульманского мира вообще и в Персии в частности служит отправной точкой дальнейшего развития декоративных форм»* [4, с.121]. Позднее, искусные восточные художники, преобразуя эту композицию, приближают ее к своему традиционному орнаментальному мотиву. Вытянув круги в непрерывные линии, образующие копьевидную форму или ромб, являющийся одним из древнейших символических форм изображения [4, с.122].

Подобная композиция является главенствующей для двух фрагментов ткани, хранящихся в коллекциях Музея искусств Кливленда и Музея Метрополитен в Нью-Йорке. Оба фрагмента выполнены из шелка и рытого бархата, обогащенного металлическими нитями. Выполненные в технике лампасное плетение на основе атласного переплетения, эти ткани объединяет общая композиционная структура, представленная шестилепестковыми розетками с изображением сефевидского вельможи и его слуги, заключенными в повторяющиеся ромбовидные части, расположенные в горизонтальном и вертикальном направлениях.

В период правления Сефевидов, да и в более позднее время, соколиная охота была одной из нескольких видов княжеских развлечений, давно заложенных в культуре Востока. Эта тема нашла воплощение и в тканях, из которых шилась одежда. Тому примером может служить фрагмент ткани, датированный началом XVII века. Первоначальная ширина этого текстиля, изготовленного из шелка непрерывными поплавками плоской металлической нити, обрезного и аннулированного бархата в технике букле, содержала бы как минимум четыре фигуры, данных спина к спине в зеркальном отображении. Молодой человек, одетый в объемный тюрбан и короткую куртку, ухаживает за соколом. Великолепный эффект и дополнительная текстура достигаются за счет включения завернутых в фольгу шелковых петель в выбранных областях, таких как воротник сокольника.

Текстиль периода Сефевидов демонстрирует техническое мастерство ткачей, а также их сильную зависимость от книжной иллюстрации и освещения в качестве источника узоров, по крайней мере, в изделиях придворных мастерских. Тому примером может служить фрагмент ткани из шелкового рытого бархата с металлической нитью, на котором дан решетчатый рисунок, образованный шахматными рядами лопастных медальонов. Предметом медальоновых сцен является княжеская соколиная охота: птица сидит на руке хозяина в перчатке, в то время как к нему подходит дежурный, держа сосуд и сумку для игры. Утка улетает от сокольника. Фон этих сцен был когда-то покрыт металлической нитью, теперь в основном изношен.

В XVI веке появились первые шелковые ткани Сефевидов, украшенные изображениями человеческих фигур, данных в различных ситуациях в саду, на мотивы которых, как было отмечено выше, повлияла современная миниатюрная живопись. Фигуры были расположены небольшими группами посредством зеркальных изображений мотива в направлении плетения или путем изменения цветовых комбинаций. Подобное композиционное построение является декоративным убранством фрагмента ткани, которая, возможно, из города Кашан, одного из самых известных центров текстильного производства. Художественное оформление выполненной в технике лампасного плетения шелковой ткани, где отображены рафинированные и манерные образы молодых вельмож, возможно связано со стилем придворного художника Шах-Аббаса Ризы-и-Аббаси. Фигуры сефевидских вельмож, данные в пластично изогнутой позе с чашей и бутылкой с вином, показаны в дорогой одежде начала XVII века – длинных габа, опоясанных широким кушаком – гуршаг, и роскошной чалмы – эммаме. Фрагменты этой же ткани находятся также в Музее текстиля в Вашингтоне, округ Колумбия, и в Детройтском художественном институте.

Фрагмент шелковой ткани с металлической ламелью, закрученной вокруг шелковой сердцевины декорирован сюжетной композицией, где прислужник преподносит фрукты вельможе, кызылбашский тюрбан которого свидетельствует о принадлежности его к Сефевидам. То как данный фрагмент текстиля был разрезан показывает, что его должно быть использовали для одежды.

Атласная ткань с золотым фоном, обогащенная шелковым переплетением твила, хранится в Художественной галерее Йельского университета в Нью-Йорке. Композиционное построение и орнаментальный состав этой ткани отличается детализированным, четким, схематичным рисунком, на котором изображен один эпизод, повторяющийся фризообразно с изменением направления рисунка: двое сефевидских вельмож в саду восхищаются красотой распускающихся цветов. Эпизоды отделяются цветущим деревом и перисто-кучевыми облаками, придающими орнаментальный ритм сюжетной композиции.

Подводя итоги следует констатировать, что текстильное производство в сефевидский период достигло своего наивысшего расцвета и по праву считается одним из самых прогрессивных и развитых видов декоративного искусства, занимая особое место в мировой истории ткацкого ремесла, своими непревзойденными шедеврами отмечая новую эпоху в искусстве Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулиев, Г. Об истории ткачества в Азербайджане (XIII-XVIII вв.) // Изв. АН АзССР, серия общественных наук – Баку: Изд-во АН АзССР – 1961, №1 – 56-57 с.
2. Курбанова, Ч.А. Шелк Азербайджана в торговых отношениях Сефевидов с Европой в XVII в. <https://azerhistory.com/?p=17540>
3. Меликова, Ш.Я. Художественные ткани и вышивки Азербайджана XVI-XVIII веков. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. Искусствоведения – Баку – 2007.
4. Соболев, Н.Н. Очерки по истории украшения тканей / Под общей редакцией А.В.Луначарского и Абрама Эфроса – Москва-Ленинград: Искусствоведение – 1934 – 433 с., с илл.
5. Pope A.U. Masteriesses of Persian Art Safavid textiles. 1938, pp.177-185.
6. Dimand M.S. A handbook of Muhammadan art. – New-York – 1958, XI – p. 380.

**диссертант Азербайджанской Государственной
Академии Художеств
E-mail: natavangallery@gmail.com*

Natavan Əliyeva

SƏFƏVİLƏR DÖVRÜNÜN PARÇALARININ BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məqalə Səfəvilər dövründə Azərbaycan parçalarının bədii xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa həsr olunub. Tədqiqata dekorativ tərtibatında süjet kompozisiyalarından istifadə edilmiş ipək parçalar cəlb edilmişdir. Qeyd olunur ki, belə parçaların kompozisiya quruluşu və ornamental tərkibi müfəssəl, aydın, sxematik naxışla seçilir. Vurğulanır ki, Səfəvilər dövründə toxuculuq istehsalı zirvəyə çatıb və haqlı olaraq dekorativ sənətin ən mütərəqqi və inkişaf etmiş növlərindən biri hesab olunur, dünya toxuculuq tarixində özünəməxsus yer tutur, Şərq sənətində misilsiz şah əsərləri ilə yeni dövrə qədəm qoyur.

Açar sözlər: *Səfəvilər dövrü, parça, bədii, kompozisiya, süjet, ornament.*

Natavan Aliyeva

ARTISTIC FEATURES OF SAFAVID TEXTILES

The article is devoted to revealing the artistic features of the fabrics of Azerbaijan in the Safavid period. The study involved silk fabrics, in the decorative design of which plot compositions were used. It is noted that the compositional structure and ornamental composition of such fabrics are

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

distinguished by a detailed, clear, schematic pattern. It is emphasized that textile production in the Safavid period reached its peak and is rightfully considered one of the most progressive and developed types of decorative art, occupying a special place in the world history of weaving, marking a new era in the art of the East with its unsurpassed masterpieces.

Keywords: *Safavid period, fabric, art, composition, plot, ornament.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 23.03.2023

Son variant 19.04.2023

FORTEPIANO İFAÇILIĞINDA MUSİQİ, POEZİYA VƏ RƏSSAMLIĞIN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİNİN METODİKASI

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan fortepiano ifaçılığında tətbiq olunan yeni metodlardan bəhs olunur. Bu metodlar musiqinin poeziya, musiqinin rəssamlıqla qarşılıqlı əlaqəsinə aid olan müxtəlif məsələlərlə bağlıdır. Burada əsərin düzgün ifaçılıq təfsirinə nail olmaq üçün incəsənətin müxtəlif növlərinin qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsi nümunələrlə izah olunmuşdur. Bu istiqamətdə yeni nəşr olunmuş dərs vəsaitlərinin tətbiqi metodları araşdırılmışdır. İncəsənətin müxtəlif növlərinin qarşılıqlı əlaqəsinin tətbiqi metodlarının fortepiano ifaçılığının ilkin mərhələsindən başlayaraq peşəkar səviyyəyə qədər bütün mərhələlərdə vacibliyi vurğulanmışdır.

Açar sözlər: *Azərbaycan fortepiano ifaçılığı, yeni metodlar, poeziya və musiqi, rəssamlıq və musiqi, fortepiano metodikası, incəsənət, obrazlı məzmun, fortepiano musiqisi.*

Müasir Azərbaycan fortepiano metodikasında tətbiq olunan bir çox yeniliklər pianoçuların yetişdirilməsində, ifaçının yaradıcılığının formalaşması, onun fərdi xüsusiyyətlərinin yaranması və inkişafında mühüm rol oynayır. Tədrisin başlanğıc mərhələsində pianoçuda musiqiyə məhəbbət hissi aşılamaq, zəhmət çəkmək, fortepiano alətində yorulmadan saatlarla davam edən iş prosesinə hazırlamaq günümüzün aktual problemlərindəndir.

Əsərin düzgün ifaçılıq təfsirinə nail olmaq ifaçının birinci dərəcəli işidir. Bunun üçün ilkin mərhələdən başlayaraq kiçik yaşlı pianoçunun diqqətini əsərin obrazını, emosional məzmununu başa düşməyə, həssas və düzgün səslənməyə yönəltmək lazımdır. Bu istiqamətdə irəli sürülən yeni metodikanın mahiyyəti musiqinin digər incəsənət növləri ilə qarşılıqlı əlaqəsini öyrənmək və tətbiq etməkdən ibarətdir. İncəsənətin müxtəlif növləri arasında paralellərin, analogiyaların mövcudluğu bu prosesdə bədii-estetik zövqün formalaşması və inkişafına böyük təkan verir.

L.Mazel yazır: “Musiqi özünün real tarixi inkişafında nitqlə, sözlə, poeziya ilə (rəqsdə olduğu kimi) sıx bağlı olmuşdur və bu əlaqə indi də böyük əhəmiyyətini saxlayır. Nitqin (xüsusilə poetik şeir) və musiqinin bir sıra qanunauyğunluqlarının yaxınlığı da buradan irəli gəlir.” [3, s.12].

Müxtəlif incəsənət növləri öz əsaslarına və funksiyalarına görə vahid olsalar da, ayrı-ayrılıqda özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdirlər. Musiqi gerçəkliyi səs və intonasiya ilə əks etdirərək harmoniya, melodiya, ritm, polifoniya və s. məhfumları özündə ehtiva edir. Rəssamlıq ətraf aləmin, hissələrin boyalarla inkişafıdır. Poetik mətn gerçəkliyi, bədii obrazı sözlərlə əks etdirir. Musiqi incəsənətin müxtəlif növləri – ədəbiyyat, poeziya, rəssamlıq, heykəltəraşlıqla qarşılıqlı əlaqədədir.

Təsadüfi deyildir ki, musiqi metodikasında məktəbəqədər yaşlı uşaqlarla iş prosesi onlar üçün yazılmış kiçik şeir misralarının müxtəlif ritm və sadə intonasiyalar üzərində qurulan mahnıların öyrənilməsi ilə başlanılır. Musiqi ilə şeirin vəhdəti sadə mahnı janrında ilk ifaçılıq təlimində eşitmə qabiliyyəti vasitəsi ilə inkişaf etdirilir. Şeirlərin xüsusi ritm və intonasiya ilə oxunması musiqi materialını daha tez mənimsəməyə kömək edir, obrazın xəyalda canlandırılmasını təmin edir. Nümunə olaraq “Yağdı yağışlar”, “Uşaq və buz”, “Cücələrim” və digər uşaq mahnılarını göstərmək olar. Bu məqsədlə Azərbaycan xalq mahnı melodiyalarını da istifadə etmək olar. əvvəlcə onların ən sadələrini seçmək və sözlərini yaxşı öyrətmək lazımdır. Daha sonra mahnının sözlərini dərk edərək eşitmə vasitəsi ilə yadda saxlamağa çalışmaq qarşıya məqsəd qoyulmalıdır. Bu zaman səslərin yüksəkliklərinin düzgün oxunmasına fikir vermək vacibdir. İntonasiyaların emosional və təsirli oxunmasına, ritmik dəqiqliyə nail olmaq sonrakı mərhələdə baş verir. Melodiyaları öyrənərkən uşaqların diqqətini intonasiyaların hərəkət istiqamətinə yönəltmək lazımdır. Musiqini sözlərlə oxuyarkən sayaraq və dirijorluq etmə metodlarından istifadə etmək çox faydalıdır. Bu proses ritm hissiyyatını gücləndirir. Bu mahnıların sözlərinin oxuyaraq, həm də müəllim tərəfindən müşayiət olunaraq ansambl ifadə tədrisi kiçik pianoçuların fortepianoda daha maraqla və həvəslə ifa etmələrinə şərait yaradır.

Daha sonrakı mərhələlərdə müxtəlif janrlı əsərlərə müraciət edərək fərqli çətinlikli pyeslərdə, musiqi və poeziyanın qarşılıqlı təsiri metodlarını uğurla tətbiq etmək olar. Şagirdin hər hansı proqramlı pyesi ifa edərək həmin pyesin proqramına və əhval-ruhiyyəsinə uyğun olaraq müəyyən şeir seçib dərs prosesində oxumaq olar. İfaçının bu şeirdən aldığı təəssürat onun əsərin emosional məzmununa

uyğun ifa təfsirini daha düzgün yaratmağa imkan yaradır. Burada əsərin proqramlı olması musiqinin bədii obrazının aydın təsəvvür edilərək uyğun şeir seçilməsinə çətinlik yaratmır.

Elə musiqi əsərləri vardır ki, onların proqramı yoxdur, yalnız janrına uyğun müəyyən ad daşıyır. Burada müəllimin köməyi ilə əsərin əhval-ruhiyyəsinə uyğun şeir seçmək tövsiyə oluna bilər. Poetik mətni seçərkən əsərin tonallığı, tempi, ölçüsü, ritmik xüsusiyyətləri, janrı, forması və s. müxtəlif məsələlər nəzərə alınmalıdır.

T.Kəngərinskaya yazır: “Musiqi məzmununun açıqlanmasının ikinci yolu sözlə izahatdır. Müəllim musiqi haqqında maraqlı, poetik və obrazlı şəkildə danışmağı bacarmalıdır. Daha istedadlı şagirdlərlə işləyərkən səslənmənin xarakterinə və əsərin konsepsiyasına dair obrazlı müqayisələrdən istifadə etmək faydalıdır. Bu, ifa edilən əsərə qarşı maraq oyadır və ifanın ifadəli olmasına kömək edir.” [1, s.81].

Poeziyadan seçilmiş nümunələrin, şeirin oxunmasının tətbiqi ilə nəinki əsərin obrazlı emosional məzmununun başa düşülməsi, eləcə də pianoçunun müxtəlif texniki bacarıqlarının inkişafını da təmin etmək olar. Nümunə olaraq polifonik texnikanın düzgün başa düşülməsi üçün başlanğıc mərhələdə ikisəsli polifoniyanın öyrənilməsi zamanı belə bir metod irəli sürülə bilər: sağ və sol əldə keçən melodik xəttlərin müstəqilliyini kiçik pianoçuya başa salmaq üçün iki şagirdə fərqli şeir verilir və bu şeirlərin hər ikisinin eyni anda oxunması tələb olunur. Hər iki şeirin müstəqil mətni olduğu kimi, sağ və sol əldə keçən melodiyların da sərbəst, müstəqil olması bu zaman daha aydın izah olunur. Şagirdlər bu cür yanaşmanı daha tez qavrayırlar.

Daha yuxarı siniflərdə ifa olunan pyes və daha iri formalı əsərlərin əhval-ruhiyyəsinə uyğun poeziya nümunələrini seçib oxumaqla daha intonasional, dinamik cəhətdən zəngin, maraqlı təfsirə nail olmaq olar. P.Çaykovskinin “İlin fəsilləri” fortepiano silsiləsinin tədris repertuarında istifadə olunması məqsədəuyğundur. Müəllim şagirdə bu silsilənin yaranması barədə məlumat verməli, kompozisiya və ifaçılıq xüsusiyyətləri, şeirin və musiqinin əlaqələndirilməsi məsələsini dərslərdə şagirdlə birlikdə araşdırmalıdır. Silsiləyə daxil olan hər bir pyesə uyğun olaraq verilmiş şeirlər həqiqətən də musiqinin əhval-ruhiyyəsinə özündə əks etdirir.

Musiqi və rəssamlıq sahələri də bir-biri ilə olduqca sıx əlaqədədir. İmpressionist bəstəkarların yaradıcılığında bu vəhdət özünü tam büruzə verir. Hər hansı bir musiqi dinləyicidə müxtəlif təəssüratlar yarada bilər. Bu təəssüratlar bəzən bizim gözüümüz önündə sanki canlana bilər. Fortepiano metodikasının başlanğıc mərhələsindən başlayaraq peşəkar səviyyəyə qədər rəssamlıq və musiqinin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsini taparaq yeni və fərqli ifa təfsirlərinə nail olmaq olar.

Fortepiano musiqisində bir çox əsərlərin yaranması təsviri sənətlə, rəssamlıqla bağlıdır. Onlardan peyzaj, lövhə, şəkil və digərlərini nümunə olaraq göstərmək olar. Bu əsərlər təsviri xüsusiyyət daşıyır. Məsələn, F.Əmirovun “Uşaq lövhələri” silsiləsindən “Sevilin rəqsi”, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” silsiləsindən “Göl sahilində”, Q.Qarayevin “Fıfıra”, X.Mirzəzadənin “Peyzaj” və s. fortepiano əsərlərinin adlarını çəkmək olar.

Kiçik pianoçularla iş zamanı hər hansı bir musiqi parçasını ifa etdikdə sən bu əsər haqqında nə düşünürsən sualını verərkən şagirdin təxəyyülünü işə salaraq ifa etdiyi musiqi əsərinə rəsm çəkməyini tapşırıq vermək olar. Pianoçu rəsmi çəkərkən ifa etdiyi əsərin əhval-ruhiyyəsinə uyğun rənglər taparaq, obrazlar düşünərək musiqini vizual olaraq canlandırmağa nail olacaqdır. Çəkdiyi rəsme baxaraq musiqini ifa edərkən daha hissiyyətli, həssas və düzgün səslənmə problemləri aradan qaldırılacaqdır.

Təsviri xüsusiyyət daşıyan daha çətin əsərləri öyrənərkən musiqi və rəssamlıq arasında olan analogiyalardan istifadə edərək rənglərin və səslərin ahəngini musiqidə tətbiq etmək olar. Nümunə olaraq F.Bədəlbəylinin “Dəniz” pyesini göstərmək olar. Bəstəkar burada dənizin sakit, təlatümlü, dalğalı, gecə vaxtı, günəş şüaları altında bərq vuran zaman ən müxtəlif bədii obrazlarını musiqi dili ilə çox özünəməxsus ecazkarlıqla yarada bilmişdir.

K.Hüseynova yazır: “Əgər Şostakoviçin C dur fuqasında bu tonallığın natural diatonik səs sırası sayəsində dinləyicilərin təsəvvüründə doğma vətənin düzləri, çəmənləri, meşələri canlanırsa, Fərhad Bədəlbəylinin “Dəniz” fortepiano miniatüründə yalnız dəniz obrazının müxtəlif çalarları əks olunur. Fərhad Bədəlbəylinin bu miniatürünün ekspozisiya və reprizində dəniz obrazı günəş şüaları altında bərq vuran lacivərd dalğaların narın çırpıntısını əks etdirir. Orta bölmədə isə tematizmin inkişafında sinxronlaşdırılmış ritmik şəkil sayəsində əvvəlcə təqdim olunmuş sakit dəniz obrazı pozulur. Göy üzərini tədricən qara buludlar, yaxınlaşan ildırım, külək dəniz dalğalarını narahat və həyəcanlı çırpındırır.” [2, s.195].

Poeziya, təsviri sənət, musiqinin vəhdəti Q.Qarayevin “Çar kəndinin heykəli” fortepiano musiqi

lövhesində daha aydın nəzərə çarpar. A.Puşkinin şeirindən, P.Sokolovun “Küpə ilə qız” heykəlindən ilhamlanan bəstəkar aldığı təəssüratlardan yaratdığı əsərdə qırılmış küpün, qəmgin baxışlı qızın, gur axan fəvvarənin bədii obralarını çox məhərətlə musiqidə əks etdirmişdir. Əlbəttə ki, pianoçu S.Puşkinin şeiri, “Küpə ilə qız” heykəli haqqında məlumat alaraq musiqidə rəngarəng, relyefli harmonik cəhətdən impressionist çalarlarla zəngin fakturanı düzgün seçilmiş pianistik üsul və metodlarla əlaqələndirərək ecazkar və mükəmməl ifa yarada bilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu metodlar müasir dövrdə keçirilən elmi-ifaçılıq konfrans və müsabiqələrində uğurla həyata keçirilmişdir. İştirakçılar ədəbiyyat, rəssamlaqla paralellər gətirərək öz məruzələrində musiqi haqqında yeni fikirlərlə çıxış etmişdir. Onlardan bəzilərinin bu tədbirlərdə ifa və təhlil etdikləri əsərlərin obrazlarına uyğun çəkdikləri rəsm əsərləri də nümayiş olunmuşdur. 2022-ci ildə “Müəllimlərin pedaqoji ustalığı” adı altında video formatında keçirilən Beynəlxalq elmi-ifaçılıq müsabiqəsində ukraynalı pedaqoq Anna Smexovanın təqdim etdiyi video-dərs musiqi və təsviri sənətin qarşılıqlı əlaqəsinə həsr edilmişdir.

Musiqi, rəssamlıq və poeziyanın vəhdəti problemləri professor Tərən Seyidovun “Musiqidə, poeziyada, rəssamlıqda İlin fəsilləri” layihəsində təqdim olunmuşdur. T.Seyidovun bu layihəsi professor Fərhad Bədəlbəylinin rus dilində “İlin fəsilləri” adlı şeirlər toplusundan ilhamlanaraq meydana çıxmışdır. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasında “Rəssamlıqda ilin fəsilləri” mövzusunda 2022-ci ildə (Müəllif S.Sultanova) nəşr olunmuşdur. Burada Azərbaycan və xarici rəssamların ilin müxtəlif fəsillərində təbiətdən ilhamlanaraq yaratdığı rəsm əsərləri ilə tanış olmaq olar.

Azərbaycan və rus dillərində “Poeziyada ilin fəsilləri” (Müəlliflər N.Zeynalova, A.Biryukova) adlanan musiqi və incəsənət məktəbləri üçün metodik vəsait 2023-cü ildə nəşr olunmuşdur. Vəsaitdə Azərbaycan şairləri və müəllifləri ilə bərabər xarici şairlərin şeirləri də yer almışdır. Şeirlər rus və Azərbaycan dilində təqdim olunmuşdur. Burada N.Gəncəvi, M.Ə.Sabir, M.Dilbazi, H. Cavid, M.Müşviq, N.Həsənzadə və digər şairlərimizlə yanaşı müasir dövrümüzün gənc şairlərinin də şeirləri təqdim olunmuşdur. Rus dilində A. Puşkin, A. Pleşeyev, I.Bunin, A.Fet və digərlərinin şeirləri ilə tanış olmaq olar. Fərhad Bədəlbəylinin İlin fəsillərinə həsr olunmuş şeirləri rus və ilk dəfə Azərbaycan dilində tərcümədə bu vəsaitdə təqdim olunmuşdur.

Təqdim olunan iş musiqi və incəsənət məktəblərində musiqi ədəbiyyatı fənni üzrə əlavə vəsait kimi istifadə oluna bilər. Şagirdlərin musiqi əsərlərinin daha aydın başa düşülməsi üçün poeziyadan nümunələrlə tanış olmaq, şairlərin və bəstəkarların əsərlərində təbiəti, ətraf aləmi söz və musiqi arasında bağlılığı aşkara çıxararaq öyrənmək, əlbəttə ki, onların dünyagörüşünün artırılması və inkişafında öz müsbət təsirini göstərəcəkdir.

Beləliklə, məktəb-studiyada incəsənətin müxtəlif növləri, fənnlər arasındakı əlaqələrin yaradılması ideyası tətbiq olunan metodlarda öz əksini tapmışdır. Hal-hazırda hər iki vəsait məktəb-studiyada dərs prosesləri zamanı uğurla tətbiq olunur. “Musiqidə ilin fəsilləri” adlı vəsait üzərində iş davam etdirilir.

Hər üç incəsənət sahəsinin – musiqi, poeziya və rəssamlığın qarşılıqlı vəhdəti opera, balet, müzikli və s. kimi musiqili sənə əsərlərində daha aydın özünü biruzə verir. Hər bir pianoçu öz yaradıcı təxəyyülünü inkişaf etdirmək məqsədi ilə incəsənətin müxtəlif növləri, sənət əsərləri ilə tanış olmalı, araşdırmalı, dünya görüşünü artırmalıdır. Peşəkar, yüksək səviyyəli ifaya nail olmaq üçün müxtəlif fərqli metodların tətbiqi mütləqdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abasquliyev O, Kəngərlinskaya T. Fortepiano metodikasından mühazirələr kursu. Bakı, “TS”, 2021, 84 s.
2. Hüseynova K. Musiqimizin Fərhadı. Bakı, “Adiloğlu”, 2007, 352 s.
3. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. Dərs vəsaiti. Tamamlanmış və yenidən işlənmiş ikinci nəşrindən tərcümə. Bakı, “Maarif”, 1988, 516 s.

**Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının müəllimi,
dissertant*

*Zeynalova Nuranə Şıxəli qızı
Elmi rəhbər: professor Gülnaz Abdullazadə
E-mail: nurane19829@gmail.com*

Nurana Zeynalova

THE METHOD OF INTERACTION OF MUSIC, POETRY AND PAINTING IN PIANO PERFORMANCE

The presented article talks about new methods applied in Azerbaijani piano performance. These methods are related to various issues related to the interaction of music with poetry and music with painting. Here, in order to achieve the correct performance interpretation of the work, the study of the interrelationships of different types of art is explained with examples. In this direction, the methods of application of newly published textbooks were investigated. The importance of applying methods of interaction of different types of art at all stages, starting from the initial stage of piano playing to the professional level, was emphasized.

Keywords: *Azerbaijani piano performance, new methods, poetry and music, painting and music, piano methodology, art, figurative content, piano music.*

Нурана Зейналова

МЕТОДИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ, ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В представленной статье рассказывается о новых методах, применяемых в азербайджанском фортепианном исполнительстве. Эти методы связаны с различными вопросами, связанными с взаимодействием музыки с поэзией и музыки с живописью. Здесь, для того, чтобы добиться правильной исполнительской интерпретации произведения, изучение взаимосвязей разных видов искусства поясняется примерами. В этом направлении были исследованы методы применения новых изданных учебников. Здесь также подчеркнута важность применения методов взаимодействия разных видов искусства на всех этапах игры на фортепиано, начиная с начального и заканчивая профессиональным уровнем.

Ключевые слова: *азербайджанское фортепианное исполнительство, новые методы, поэзия и музыка, живопись и музыка, фортепианная методика, искусство, образное содержание, фортепианная музыка.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İrana Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 23.03.2023

Son variant 19.04.2023

FİZZƏ QULİYEVƏ*

NAXÇIVANIN ORTA ENEOLİT DÖVRÜ BOYALI VƏ QABARTMA BƏZƏMƏLİ QABLARI

Naxçıvanın Orta Eneolit dövrü abidələrindən aşkar olunmuş boyalı və qabartma bəzəmali qabların tədqiqi göstərir ki, onlar özündən əvvəlki dövrdə formalaşan sənətkarlıq ənənələri əsasında inkişaf etmiş və özünəməxsus yeni çalarları ilə seçilmişdir. Bu dövrdə boyalı və qabartma bəzəmali qablar həm sayca artmış, həm də bədii cəhətdən yüksək zövqlə hazırlanmışdır. Gil qablar məişətin bir hissəsi olmaqla bərabər insanların ideoloji görüşlərini də əks etdirmiş, bir çox hallarda həm də qoruyucu funksiya daşımışdır. Naxçıvanın boyalı və qabartma bəzəmali gil qablarının bədii xüsusiyyətlərinin Cənubi Azərbaycanın həmdövr əşyaları ilə bənzər olması bu abidələr arasında mədəni əlaqələrin olduğunu və eyni etnoslar tərəfindən yaradıldığını təsdiq edir.

Açar sözlər: *Naxçıvan, Orta Eneolit, boyalı qablar, keramika, naxış, abidə.*

Naxçıvanın Orta Eneolit dövrü dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri əsasən Naxçıvantəpə, Xələc, Uçan Ağıl, Uzun Oba yaşayış yerlərindən aşkar olunmuşdur. Bu dövrün də dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri başlıca olaraq keramikadan ibarətdir. Dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri üzərindəki naxışlar icra olunma texnikasına görə müxtəlif qruplara bölünə bilər. Sənət nümunələri əsasən qabartma, basma, cızma üsulu və boya ilə bəzədilmişdir.

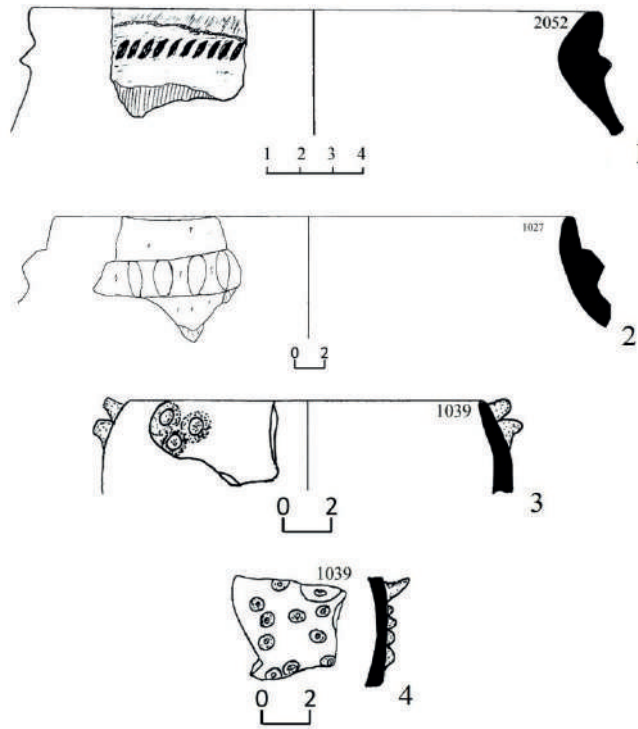
Naxçıvanın Orta Eneolit yaşayış yerlərindən tapılmış boyalı keramika nümunələri adətən xarici səthi narıncı, qırmızı və qəhvəyi rəngə boyanmış qabların üzərinə çəkilmişdir. Naxışlar monoxrom olub açıq, tünd rənglərinə görə fərqlənilir. Qabların səthindəki qara rəngli naxışlar müxtəlif düzülüşlü düz xətlərdən ibarət olub müəyyən kompozisiyada çəkilmişdir. Qabların boyanmasında, naxışların çəkilməsində istifadə olunan rənglərin Mesopotamiyanın həmdövr sənət əsərləri üzərindəki rənglər ilə bənzərlik təşkil etməsi Yaxın Şərq ilə yaxın mədəni əlaqələrin olduğunu göstərir.

Orta Eneolit dövrü boyalı naxışlı gil qablarının bir qrupu Naxçıvantəpədən aşkar olunmuşdur. Bu dövrə aid boyalı qablar Erkən Eneolit dövrü ilə müqayisədə daha çoxdur. Bu da onu göstərir ki, Naxçıvantəpə yaşayış yerinin qədim sakinləri boyalı bəzəmali gil qablara üstünlük vermişdilər.

Naxçıvantəpə keramikasının üstü və içərisi qırmızı rəngə boyandığı halda kəsikdə qara rənglidir. Bu tip qabların xarici səthi qırmızı rəng üzərindən qara rənglə həndəsi motivdə naxışlanmışdır. Qara rənglə çəkilmiş naxışlara sarıya boyanmış və boyaqsız qablarda da rast gəlinir. Naxışlar olduqca müxtəlifdir. Naxışların arasında düz xətlər, bir-birinin içərisinə çəkilmiş üçbucaqlar üstünlük təşkil edir. Bundan başqa ziqzaqşəkilli, bir-birinin üzərinə düzülmiş kiçik üçbucaqlar (1, şəkil 46, 4), içərisi paralel doldurulmuş üçbucaqlar, torşəkilli naxışlar da vardır. Bir-birinin üzərinə düzülmiş üçbucaqlar Dalma təpədən tapılan dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrində də rast gəlinmişdir (14, p. 121, fig. 4, D).

Bəzi qablarda ağız hissədən başlayaraq üçbucaq naxışlar çəkilmişdir (Şəkil 2, 3, 4, 5; 1, şəkil 22, 6, 7; şəkil 38, 4; şəkil 121, 2, 4, 5; şəkil 125, 6; şəkil 151, 3). Bu qablarda üçbucaqların içərisi qara rənglə boyanmışdır. Bəzən üçbucaqlarla yanaşı ətrafında kiçik düz xətlər də çəkilmişdir. Anoloji bəzəmali qablara Çaqa Maran (15, fig. 106, 5), Seh Qabının B təbəqəsindən (15, fig. 68, 40.2, 40.3) aşkar olunmuş gil qablarda da rast gəlmək mümkündür. Bəzi qablarda üçbucaq və dördbucaqların içərisi bir-birinə paralel nazik xətlərlə, üçbucaqlarla, torşəkilli xətlərlə doldurulmuşdur (Şəkil 2, 2). Bir nümunədə qabın daxili ağız hissədə nazik xətlə boyanmışdır (1, şəkil 22, 1), digər bir nümunədə isə içərisi dördbucaq, üçbucaqlarla doldurulmuşdur (1, şəkil 154, 1). Bu nümunələrdən hamısı qara rənglə naxışlandıqdan sonra həndəsi fiqurların içərisi qara rənglə doldurulmuşdur. Buna bənzər naxışlı qablara Seh Qabi B (15, fig. 66, 22.1, 24.1, 26.1, 27.4, 27.5, 27.6; fig. 67, 32.1, 32.2; fig. 68, 38.1, 38.2, 38.3, fig. 57, fig. 58, fig. 59), Culfa Kültəpəsinin VII təbəqəsindən (11, fig. 6, 7, 9-12) aşkar olunmuş qablarda da rast gəlinmişdir. Bu cür bəzədilmiş qablardan bir neçəsi isə ağ (1, şəkil 130, 6; şəkil 135, 2), sarı (1, şəkil 131, 7; şəkil 135, 1) rəngə boyandıqdan sonra üzərinə qara rənglə naxışlar çəkilmişdir. Bu cür boyalı qablara Seh Qabının B təbəqəsindən aşkar olunmuş qablarında da rast

gəlmək mümkündür (15, fig. 68, 37.1, 37.2). Qab parçalarının bir qismində isə müxtəlif istiqamətdə çəkilmiş nazik xətlər var (1, şəkil 23, 4, 7; şəkil 128, 5). Çox güman ki, bu qab parçaları da üçbucaq və dördbucaqla naxışlanmışdır. Qab parçalarından bir neçəsinin üzərinə enli xətlər çəkilmişdir (şəkil 2, 1; 1, şəkil 52, 2).



Şəkil 1. Qabartma bəzəmli gil qablar. Naxçıvantəpə.

Xələc yaşayış yerindən tapılmış, adətən saman qarışıqı olan gildən hazırlanan keramika nümunələri arasında boya ilə çəkilmiş həndəsi naxış elementlərinə də rast gəlinir. Xələc yaşayış yerinin boyalı keramikası naxışlanma motivinə görə Naxçıvantəpədən aşkar olunmuş keramika nümunələrindən bir qədər fərqlidir. Bəzi keramika nümunələri qum qarışıq gildən hazırlanaraq qırmızı, ya da qəhvəyi rənglərdə bişirilmişdir. Arxeoloq İ.H.Nərimanovun fikrincə, qırmızı rəngli keramika yerli istehsalın məhsulu olmuşdur (9, c. 163-164). Xələc yaşayış yerindən tapılmış küpələrdən birinin xarici səthi və ağzının kənarı içəridən qırmızı rəngə boyanmışdır. Onun xarici səthində his və qara rəngli boyanın izləri vardır (Şəkil 3, 5). Küpələrdən birinin hər iki üzünə qırmızı boya çəkilmiş, xarici səthi qara rəngli ziqzaşəkilli ornamentlə naxışlanmışdır (5, şəkil 3, 4). Üfqi istiqamətdə çəkilən ziqzaşəkilli xətlər enlidir. Küpə ağız hissədən qırıq olmağına baxmayaraq qab iç tərəfdən də qara rənglə naxışlandığı üçün ehtimal ki, ornament ağız hissəni də əhatə etmişdir. Bu ornamentdən bir qədər aşağı qabın daxili səthi incə daraşəkilli alətlə hamarlanmışdır. Kasa tipli qablardan birinin xarici səthinə qırmızı boya çəkilərək sola meyilli olan qara rəngli enli xətlərlə naxışlanmışdır (Şəkil 3, 2). Qabın daxili səthində daraqlama izləri qalmışdır. Kaslardan digərinin həm daxili, həm də xarici səthi qırmızı boya ilə boyandıqdan sonra xarici səthinə qara boya ilə naxış çəkilmişdir (5, şəkil 3, 5; şəkil 13, 4). Qabların yalnız bir parçası qaldığından naxış haqqında tam fikir demək olmur. Birinci qabdakı naxışın qorunan hissəsi üçbucağın tilini xatırladır. İkinci qabda naxış qabın gövdəsinə çəkilmiş və az bir hissəsi qalmışdır. Hər iki üzü qırmızı rəngə boyanmış kasalardan birinin üzərindəki qara rənglə çəkilmiş naxış da qab qırıq olduğundan anlaşıqsız qalır (5, şəkil 4, 2; şəkil 4, 5). Qab parçalarından digərinin üzərində nazik, əyri və düz, qara rəngli enli xətlərlə fərqli naxış çəkilmişdir (Şəkil 3, 3). Bir nümunədə isə kasanın hər iki üzü qırmızı rəngə boyandıqdan sonra daxili səthinə şaquli istiqamətdə, bəziləri bir qədər sağa meyilli olan qara rəngli enli xətlər çəkilmişdir (5, şəkil 14, 1). Ümumiyyətlə, Eneolit dövründə qabın daxili səthinə boya ilə naxışın çəkilməsinə təsadüfən rast gəlmək mümkündür. Bu nümunə də həmin nadir parçalardan biridir.

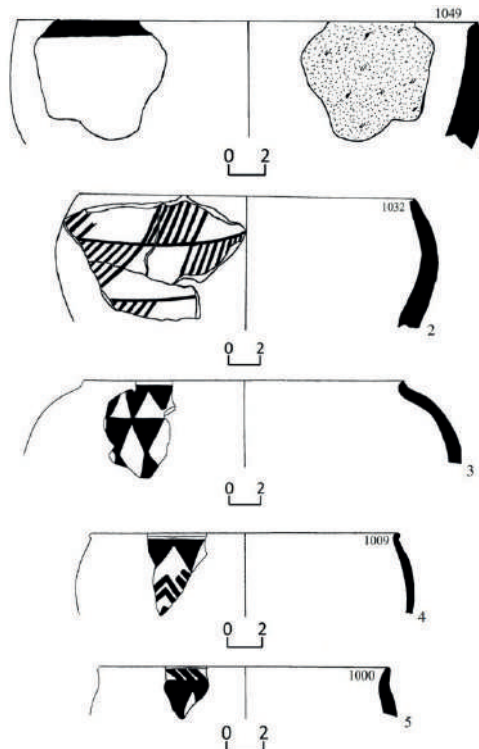
Forma verməyən qab parçalarından birinin xarici səthi boyasız olub qara rəngli enli xətlə

naxışlanmışdır (5, şəkil 4, 5). Saman qarışıq kasanın (5, şəkil 5, 5), küpənin (5, şəkil 8, 4) xarici səthi qırmızı rənglə boyanmışdır. Qablar qırıq olduğundan naxışın hansı formada olduğunu demək çətindir. Kasa tipli qablardan ikisinin yalnız xarici səthi anqobla boyandıqdan sonra qara rəngli enli xətlərlə naxışlanmışdır (Şəkil 3, 2; 3, şəkil 6, 3, 4). Birinci qabda bir-birinə paralel enli xətlər qabın ağzından başlayaraq aşağıya doğru, şaquli istiqamətdə çəkilmişdir. İkinci qabda bir-birinə paralel, bəziləri enli, bəziləri ensiz olan xətlər üfqi istiqamətdə qabın səthi boyu çəkilmişdir. Üçüncü qabda qara xətlər qarmaqarışıq, səliqəsiz çəkilmişdir. Xətlərdən bəziləri dioqanalına, biri isə şaquli istiqamətdədir. Küpə tipli qablardan birinin isə xarici səthi qırmızı rəngə boyandıqdan sonra enli qara xətlərlə naxışlanmışdır (5, şəkil 6, 2). Xətlər sağa doğru əyilmişdir.

Boyalı keramika məmulatı Sirabçay vadisində yerləşən Uçan Ağıl, Uzun Oba və Bülövqayası yaşayış yerlərindən də aşkar olunmuşdur. Bu yaşayış yerlərinin boyalı keramikası Naxçıvantəpə ilə bənzərdir. Uçan ağıl yaşayış yerindən aşkar olunmuş keramika nümunələri qırmızı boya üzərindən qara rəngli xətlərlə çəkilmişdir. Uçan Ağıl yaşayış yerindən aşkar olunmuş iki ədəd forma verməyən kasa parçalarından birinin daxili səthi cilalanmış, qırmızı anqob üzərindən qara rənglə çəkilmiş bitişik üçbucaqlarla naxışlanmışdır. Kasanın içərisinə çəkilən naxışlar üç qurşaqla yerləşdirilmişdir (6, şəkil 17, 5). İkinci kasa parçasının isə xarici səthi qırmızı anqob üzərindən qara rənglə naxışlanmışdır (6, şəkil 17, 6). Bənzər naxışlara Yarımtepə, Culfa Kültəpəsinin VIII və VII təbəqələrindən aşkar olunmuş boyalı keramika nümunələrində də rast gəlinmişdir (10, fig. 8-10). İkinci kasa parçasının isə xarici səthi qırmızı anqob üzərindən qara rənglə naxışlanmışdır (6, şəkil 17, 6). Bu tip ornamentasiya həmçinin Urmiya gölünün cənubunda yerləşən Seh Qabi B (15, p. 289, fig. 67, 28.1), Çaqa Maran (15, p. 421, fig. 107, 12) və Təpə Siahbid (15, p. 411, fig. 102, 5) yaşayış yerlərindən məlumdur.

Uzunoba yaşayış yerindən aşkar olunan keramika nümunələri də qırmızı boya üzərindən qara rəngli xətlərlə naxışlanmışdır. Keramika parçalarının birində sünbülşəkilli ornamentdən istifadə olunmuşdur. Bu tip naxışlar Naxçıvantəpənin alt təbəqələrindən məlumdur (1, s. 242, şəkil 174, 4).

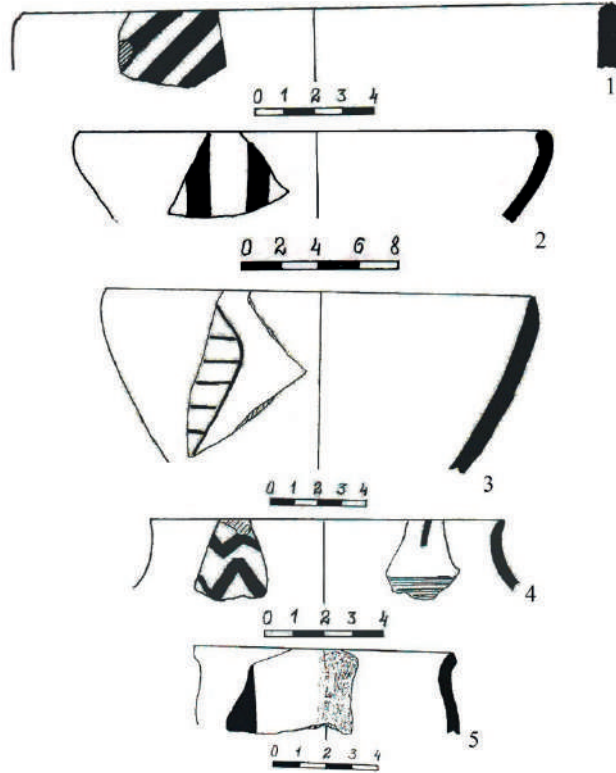
Bülövqayası yaşayış yerindən aşkar olunan boyalı keramika məmulatının bəzəmə motivi Naxçıvantəpə, Uçan Ağıl və Uzun Oba ilə uyğundur. Bülövqayasının keramika məmulatına tətbiq olunan ştrixlənmiş üçbucaqlar, sünbülşəkilli bir-birinin üzərində, pilləvari yerləşdirilən üçbucaqlar Naxçıvantəpə və Dalma Təpənin boyalı keramikası ilə bənzərdir. Bülövqayasında rast gəlinən sünbülşəkilli ornament Naxçıvantəpənin üst qatlarında aşkar olan nümunələrlə bənzərdir (1, s. 114, şəkil 46, 3)



Şəkil 2. Boya bəzəmli gil qablar. Naxçıvantəpə.

Orta Eneolit dövründə rast gəlinən əsas qabartma naxışlar qulpşəkilli, məməcikşəkilli çıxıntılar, kəmərşəkilli qabartmalardır. Naxçıvan ərazisində qabartma naxışların ən qədim nümunələrinə I Kültəpənin Neolit təbəqəsindən tapılmış gil qabların üzərində rast gəlinmişdir. Orta Eneolit dövrünün qablarında olan qabartma naxışları Neolit dövründə formalaşmış üslubun davamı hesab etmək olar. Tədqiqatlar göstərir ki, Orta Eneolit dövrünə aid məməcikşəkilli qabartma naxışlar Uzun Oba (7, c. 119, рис. 5, 3), Xələc (5, s. 50, foto 42) Naxçıvantəpə (1, şəkil 56, 1, 2) yaşayış yerlərində rast gəlinmişdir.

Naxışların bir qrupu fərqli qabartma üsulları ilə icra olunmuşdur. Qabartma naxışlarda müşahidə olunan barmaq izləri göstərir ki, bu naxışların icra olunmasında insanlar barmaqlarından istifadə etmişlər. Gil qabların hazırlanmasında, naxışlanmasında əlin, barmağın istifadəsi I Kültəpənin Neolit dövrü gil qablarından da məlumdur (3, s. 6-12).



Şəkil 3. Boya bəzəmli gil qablar. Xələc.

Orta Eneolit dövründə istifadə olunan qabartma naxışların biri məməcikşəkilli qabartmalardır. Məməcikşəkilli qabartmaların ən qədim nümunələri I Kültəpənin Neolit dövrü gil qablarından bizə məlumdur (3, s. 127, şəkil 113, 1). Digər naxışlarda olduğu kimi şübhəsiz məməcikşəkilli qabartmalar hansısa mifoloji və yaxud real mənanı ifadə etmişdir. Tədqiqatçıların fikrincə gil qabların üzərində rast gəlinən məməcikşəkilli qabartmalar məhsuldarlıqla bağlı olmuşdur (2, s. 46-59). Məməcikşəkilli qabartmalar adətən kiçik ölçülüdür. Onlar qabın səthindən xaricə doğru çıxıntılı olur. Naxçıvantəpədən tapılmış qablarda bu tip naxışlar qabın səthindən xaricə doğru bəzən az, bəzən də çox çıxıntılı olmaqla və fərqli dinamikada, istiqamətdə təkrarlanırlar. Naxçıvantəpə keramikasında rast gəlinən məməcikşəkilli qabartmalara qabların boğaz və gövdə hissəsində rast gəlinir. Naxçıvantəpə keramikasında indiyədək məlum olan məməcikşəkilli qabartmalar qrup halında yerləşdirilmişdir. Əldə olan qab parçalarına əsasən demək olar ki, məməcikşəkilli qabartmalar bu qablarda adətən üç, dörd, beş və daha artıq sayda olmaqla bəzən yan-yana, bəzən də müxtəlif istiqamətdə düzülmüşdür. Naxçıvantəpədən tapılmış dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri arasında iki qabda məməcikşəkilli qabartmaya rast gəlinmişdir. Hər iki gil qabın yalnız kiçik parçası tapılmışdır. Gil qab parçalarından birinin xarici səthində, ağız hissəsinə yaxın üç ədəd məməcikşəkilli qabartma naxış var (Şəkil 1, 3). Naxışlar bir-birinə sıx şəkildə yerləşdirilib. Qabartmaların diametri, qabarıqlığı fərqli ölçülərdədir. İkinci gil qab parçasınının xarici səthi tamamilə məməcikşəkilli qabartmalarla naxışlanmışdır (Şəkil 1, 4). Qabın xarici səthinə assimetrik şəkildə düzülən qabartmaların diametri, qabarıqlığı fərqli

ölçülərdə həll olunmuşdur. Ümumiyyətlə, Orta Eneolit dövründə gil qabların xarici səthinə tətbiq olunan naxışların həllində simmetriya çox az müşahidə olunur. Şaquli xətt boyunca ardıcıl düzölmüş məməcikşəkilli qabartmalara I Kültərə yaşayış yerinin Neolit təbəqəsindən tapılmış bir ədəd keramikada rast gəlinmişdir (3, s. 127). Naxçıvantərənin gil qablarından fərqli olaraq I Kültərə qablarında rast gəlinən bu naxışların sayı azdır və simmetriyaya uyğun olaraq tətbiq olunmuşdur. Naxçıvantərənin məməcikşəkilli qabartma naxışlarını Kültərənin Neolit təbəqəsindən tapılan eyni naxışla müqayisə etsək görərik ki, qabartmalar azacıq aşağıya doğru meyillidir. Bu tapıntı məməcikşəkilli qabartma naxışların Neolit dövründə yarandığını göstərir. Şübhəsiz məməcikşəkilli qabartma naxışlar Eneolit dövründə, xüsusilə Son Eneolit mərhələsində intibah dövrünü yaşamışdır. Naxçıvanın Orta Eneolit dövrü gil qablarında rast gəlinmiş məməcikşəkilli bəzəmli qablara Seh Gabi B (15, fig. 54, 1, 3), Dalma Tərə (14, fig. 8, a), Culfa Kültərəsinin VII təbəqəsində (10, fig. 13, 1-4; fig. 15, 3) aşkar olunmuş keramika məmulatı üzərində rast gəlinmişdir.

Qabartma məməcikşəkilli naxışlar tək-tək nümunələrlə Uzun Oba, Xələc yaşayış yerlərindən də məlumdur. Qeyd edək ki, bu yaşayış yerlərinin keramikasında rast gəlinən məməcikşəkilli qabartmalar Naxçıvantərə nümunələrindən tamamilə fərqlidir.

Orta Eneolit dövrünün qabartma ornamentlərinin bir qrupu qulşəkilli çıxıntılardan ibarətdir. Gil qablarda rast gəlinən qulşəkilli çıxıntılar tədqiqat əsərlərində də qeyd olunduğu kimi əməli funksiyaya malik olmadığı üçün yalnız dekorativ əhəmiyyət daşımışdır. Qulşəkilli çıxıntılar kəsikdə ovalşəkilli olmaqla, əsasən ölçülərinə və yerləşdirmə istiqamətlərinə görə bir-birindən fərqlənirlər (1, şəkil 137, 1-4). Qulşəkilli çıxıntılara Naxçıvantərə yaşayış yerindən aşkar olunmuş gil qablarda rast gəlinmişdir. Bu yaşayış yerindən əldə edilən gil qab parçalarından birinin üzərində üfiqi istiqamətdə yerləşdirilmiş qulşəkilli çıxıntı vardır (1, şəkil 44, 4). Buna bənzər digər bir qab parçasında isə qulşəkilli çıxıntı azacıq yuxarıya doğru qatlanmışdır (1, şəkil 59, 3). Qabın üst səthi qulşəkilli çıxıntının alt hissəsindən başlayaraq dərəcəli basqısı ilə naxışlanmışdır. Buna bənzər, ölçücə bir qədər böyük olan qulşəkilli çıxıntısı olan qablardan birinin üzəri, qulşəkilli çıxıntısı da daxil olmaqla barmaq basmaları ilə naxışlanmışdır (1, şəkil 137, 5). Adətən qulşəkilli çıxıntılar sadə olması ilə fərqləndiyi halda bu nümunədə naxışlıdır. Bu tip qulşəkilli çıxıntıların bənzərlərinə Dava Göz Tərənin Son Neolit keramikasında, Göy Tərənin keramika məmulatı arasında (12, fig. 6, 325; fig. 8, 346), Culfa Kültərəsinin VI A təbəqəsində (10, p. 128, fig. 27, 5), rast gəlinmişdir. Araşdırmalar bu tip qulşəkilli çıxıntıların Eneolit dövrünün müxtəlif mərhələlərində istifadə olunduğunu göstərir.

Kəmərsəkilli qabartma ornamentə Naxçıvantərə yaşayış yerinin keramika məmulatında rast gəlinmişdir. Bu yaşayış yerindən tapılmış gil qab parçalarından birinin boğaz hissəsi qabarıq kəmərlə bəzədilmişdir (Şəkil 1, 2). Kəmərin üzəri ovalşəkilli barmaq basmaları ilə naxışlanmışdır.

Ovalşəkilli barmaq basmaları ilə bəzədilmiş kəmərsəkilli qabartmalara Sirab abidələrindən biri olan Uçan Ağıl yaşayış yerindən aşkar olunmuş materialların arasında da rast gəlinmişdir (6, şəkil 11, 6). Barmaq basmaları ilə naxışlan kəmərsəkilli qarartmalar Culfa Kültərəsinin VII təbəqəsindən məlumdur (10, fig. 12, 9, 10; fig. 15, 5). Digər qab qırığında isə qabarıq kəmərin üzəri ovalşəkilli barmaq basmaları ilə naxışlanmışdır (Şəkil 1, 1). Bu cür kəmərsəkilli qarartmalarla bəzədilmiş keramika da Culfa Kültərəsinin VII təbəqəsinin analoji qabları ilə bənzərlik təşkil edir (10, fig. 14, 1; fig. 15, 6).

Araşdırmalar göstərir ki, Erkən Eneolit dövründən fərqli olaraq Orta Eneolitdə keramika nümunələrinin naxışlanmasında müəyyən dəyişiklik olmuşdur. Bu dövrdə basma ornamentlər bir qədər kobudlaşmışdır. Orta Eneolitdə Şərqi Anadolunun müəyyən abidələrindən məlum olan Naxçıvantərə tipli basma naxışlar azalmış və istifadədən çıxmışdır. Naxçıvantərədən başqa Naxçıvanın digər Orta Eneolit abidələrində basma naxışlılara rast gəlinməmişdir. Boyalı keramika məmulatında da müəyyən dəyişiklik olmuş, erkən mərhələdə məlum olan enli qırmızı xətlərlə bəzəmə üst mərhələdə aradan çıxmışdır. Orta Eneolit dövründə daha çox qırmızı boya üzərindən qara rənglə naxışlanmış keramika geniş yayılmışdır. Bu Naxçıvantərə, Uçan Ağıl, Uzunoba və Bülövcəyəsinin keramika məmulatında aydın şəkildə görünməkdədir. Şərur rayonunda yerləşən Xələc yaşayış yerinin darıma naxışlı ornamentləri Naxçıvantərə ilə uyğun olsa da Xələcin boyalı keramikası motivlərinə görə Naxçıvantərədən bir qədər fərqlənməkdədir. Xələc keramikasının bəzi nümunələrinin Şərqi Anadolu ilə bənzər olması fikirimizə görə, bu regionun təsirinə nəticəsi ola bilər. Amma bütövlükdə Naxçıvanın Erkən və Orta Eneolit mədəniyyəti Urmiya hövzəsi ilə sıx bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Baxşəliyev V., Quliyeva Z., Həşimova T., Mehbalıyev K., Baxşəliyev E. Naxçıvantərə yaşayış yerində arxeoloji qazıntılar. Naxçıvan: Əcəmi, 2018, 264 s.
2. Baxşəliyev V. Naxçıvanın qədim tayfalarının mənəvi mədəniyyəti. Bakı: Elm, 2004, 320 s.
3. Baxşəliyev V., Marro C., Berthon R., Quliyeva Z., Sarıaltun S. Kültürdə arxeoloji qazıntılar (2013-2016). Bakı. Nurlan, 2017, 164 s.
4. Müseyibli N.Ə. Böyük Kəsik eneolit dövrü yaşayış məskəni. Bakı: Nafta-Press, 2007, 227 s.
5. Seyidov A.Q, Baxşəliyev V.B, Mahmudova V. Xələc. Bakı: Elm, 2010, 220 s.
6. Rzayeva R. Azərbaycanca Sırabçay və Qahabçay hövzəsinin arxeoloji abidələri (e.ə. V-I minilliklər). Dissertasiya işi. Naxçıvan: 2016, 209 s.
7. Бахшалиев В.Б. Исследование энеолитических памятников Сирабчайской и Нахчыванчайской долин / Problems of the Archaeology of the Caucasus and Near East. Neolithic - Late Bronze Age. Баку: Институт археологии и этнографии, 2017, с. 108-121.
8. Кушнарева К.Х., Чубинишвили Т.Н. Древние культуры Южного Кавказа . –Л.: Наука, 1970, 189 с.
9. Нариманов И.Г. Культура древнейшего земледельческого-скотоводского населения Азербайджана. Баку: ЭЛМ, 1987, 260 с.
10. Abedi A., Khatib Shahidi H., Chataigner CH., Niknami K., Eskandari N., Kazempour M., Pirmoham-madi A., Hoseinzadeh J. and Ebrahimi GH. Excavation at Kul Tepe of (Jolfa), North-Western Iran, 2010: First Preliminary Report // Ancient Near Eastern Studies. Vol. 51, 2014, pp. 33-167.
11. Abedi A., Omrani B., Karimifar A., Fifth and fourth millennium BC in north-western Iran: Dalma and Pisdeli revisited. 2015, pp. 321-338.
12. Brown T.B. Excavation in Azerbaijan 1948. London: John Murra, 1951, 180 p.
13. Kiguradze T. "The Chalcolithic-Early Bronze transition in the Eastern Caucasus" in C. Marro et H. Hauptmann (ed.): Chronologies des Pays du Caucase et de l'Euphrate aux IVeme-IIIeme millenaires: 2000, pp. 321-328.
14. Hamlin C. Dalma Tepe // Iran, 13, 1975, pp.111-127.
15. Henrickson E.F. Ceramic styles and cultural interaction in the Early and Middle Chalcolithic of the Central Zagros, İran. A Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of philosophy in the University of Toronto. Toronto, 1983, pp. 253-304.
16. Marro C. and Özfirat A. "Pre-classical Survey in Eastern Turkey. Third preliminary Report: the Dogubeyazit region". In Anatolia Antiqua XIII, IFEA, 2005, Paris: pp. 319-356.

**AMEA Naxçıvan Bölməsinin dissertantı
E-mail: fizze25@mail.ru*

Fizze Guliyeva

**CERAMICS WITH THE PAINTED AND RELIEF ORNAMENT OF MIDDLE
CHALCOLITHIC AGE OF NAKHCHIVAN**

The research of painted and relief ornamentation pottery from Middle Chalcolithic Age monuments of Nakhchivan shown that arts and crafts of this period developed on the basis of traditions of the previous periods and to blush new coloring. With such ornaments on number increased in this period of ware and are made by high art taste. Clay products, being an integral part of life, reflected also ideological representations of ancient people and in the majority of cases had protective value. Art features of the clay products Nakhchivan are closely connected with similar objects of the Southern Azerbaijan and demonstrate that they are created by related ethnos.

Keywords: *Nakhchivan, Middle Chalcolithic, painted pottery, ceramics, ornament, monument.*

**КЕРАМИКА С РАСПИСНЫМ И РЕЛЬЕФНЫМ ОРНАМЕНТОМ ЭПОХИ СРЕДНЕГО
ЭНЕОЛИТА НАХЧЫВАНА**

Исследование керамических изделий с расписным и рельефным орнаментом из памятников эпохи средней энеолита Нахчывана показывают, что декоративно-прикладное искусство этого периода развивалось на основе традиций предыдущих периодов и приобрело новую окраску. В этом периоде посуды с такими орнаментами по численности возростали и изготовлены высоким художественным вкусом. Глиняные изделия, являясь неотъемлемой части быта, отражали также идеологические представления древних людей и в большинство случаев имели оберегательное значение. Художественные особенности глиняных изделий Нахчывана тесно связаны с аналогичными предметами Южного Азербайджана и свидетельствуют о том, что они созданы родственными этносами.

Ключевые слова: *Нахчыван, средний энеолит, расписная посуда, керамика, орнамент, памятник.*

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

Daxilolma tarixi: İlk variant 13.04.2023

Son variant 18.05.2023

NİGAR MƏLİKOVA*

AZƏRBAYCAN VOKAL MƏKTƏBİNİN GÖRKƏMLİ NÜMAYƏNDƏSİ XURAMAN QASIMOVANIN YARADICILIĞININ ƏSAS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın zəngin yaradıcılıq yolu araşdırılmışdır. Məqalədə görkəmli opera ifaçısının yaradıcılığı hələ gənclik illərindən başlayaraq izlənmiş və xüsusi əhəmiyyət kəsb edən dövrlər işıqlandırılmışdır. X.Qasimovanın təhsil illəri, beynəlxalq əhəmiyyətli müsabiqələrdə uğurlu iştirakı, pedaqoji fəaliyyəti, Türkiyədə çalışdığı dövr məqalənin əsas istiqamətlərini təşkil edir. Ulu öndər Heydər Əliyevin Qasimova bacılarının yaradıcılığına mühüm təsir göstərməsi xüsusilə vurğulanmışdır. Xuraman xanımın Azərbaycan professional vokal ənənələrini davam etdirərək milli mədəniyyətimizin inkişafına mühüm təsir göstərməsinə məqalədə geniş şəkildə diqqət verilmişdir.

Açar sözlər: Xuraman Qasimova, obraz, vokal, opera, konsert

Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın zəngin yaradıcılıq fəaliyyəti milli mədəniyyətimizin inkişafında mühüm bir mərhələni təşkil edir. Görkəmli vokal ifaçısının yaradıcılığı nəinki doğma vətəninə, həm də dünya səviyyəsində tanınır. X.Qasimovanın musiqiyə marağının formalaşmasında böyük bacısı, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti Fidan Qasimovanın böyük təsiri olmuşdur. Tale elə gətirib ki, onlar böyük səhnəyə birlikdə qədəm qoyublar. Sənət yolunda yanaşı, çiyin-çiyinə addımlayıblar, birinin uğuru digərini fərəhləndirib, bir-birinə kömək və dayaq olublar. Bu baxımdan Xuraman xanımın yaradıcılığını araşdıran zaman bacısı Fidan xanımla bağlı məqamlara mütləq şəkildə toxunmaq lazımdır.

Xuraman Qasimovanın yaradıcılığı çoxşaxəlidir. O, opera ifaçılığı yanaşı, konsert fəaliyyəti ilə də məşğul olmuş, səriştəli pedaqoq kimi gənc vokal ifaçıların yetişməsində mühüm rol oynamışdır.

O, 1970-75-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil almışdır. X.Qasimovanın müəllimi Azərbaycan milli vokal məktəbinin korifeyi, əfsanəvi müğənni Şövkət Məmmədova olmuşdur. Ş.Məmmədova həmin dövrdə yaşının çox olmasına baxmayaraq, böyük həvəslə tələbəsinin səsinin inkişaf etdirilməsinə diqqətlə yanaşmış və səsinin düzgün formalaşmasında böyük rol oynamış, tədris proqramının mənimsənilməsinə nail olmuşdur. Lakin X.Qasimova üçüncü kursda təhsil alarkən Ş.Məmmədova pedaqoji fəaliyyətini tamamlayır. Buna görə də Xuraman tanınmış pedaqoq İ.A.Lvoviçin sinfinə keçərək təhsilini davam etdirir. İ.Lvoviç özünün sevimli və istedadlı tələbəsini “*əla vokal istedadı malik qeyri-adi çalışqan və daim inkişaf edən*” sözləri ilə şərh etmişdir [6, s.44]. Təbii ki, İ.A.Lvoviçin davamlı çalışmaları öz bəhrəsini verdi və tezliklə Xuraman xanım müxtəlif müsabiqələrdə uğurla çıxış etməyə başladı. Konservatoriyada təhsilini tamamladıqdan sonra o, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solisti kimi fəaliyyətə başlamışdır.

Xuraman xanımın parlaq istedadı özünü erkən büruzə vermişdir. Qeyri-adi parlaq səs tembrinə malik olan X.Qasimova fitri istedadı ilə yanaşı, vokal sənətə olan dərin marağı və çalışqanlığı sayəsində qısa müddət ərzində yüksək zirvələri fəth etməyə nail oldu. Belə ki, 1977-ci ildə o, Tbilisi şəhərində keçirilən gənc ifaçıların Zaqafqaziya müsabiqəsində Birinci mükafata layiq görülmüşdür. Elə həmin ildə Daşkənddə keçirilən vokalçıların Ümumittifaq müsabiqəsinin laureatı olmuşdur. X.Qasimovanın ən böyük uğurlarından biri 1981-ci ildə Yunanistanın paytaxtı Afinada keçirilən “Maria Kallas” adına Beynəlxalq müsabiqənin qalibi olaraq birinci dərəcəli diploma və müsabiqənin ən yüksək mükafatı olan “Qran Pri” qızıl medalına layiq görülməklə, laureat adını qazanmasıdır. Xuraman xanımın yaradıcılıq yolunda Rusiyada keçirilən P.İ.Çaykovski adına Beynəlxalq müsabiqənin mühüm rolu olmuşdur. Dünya səviyyəli həmin nüfuzlu müsabiqədə Lidiya Zabilyasta qızıl medala, X.Qasimova isə gümüş medala layiq görülmüşlər. Ona mükafatı dünya səviyyəli opera müğənnisi İrina Arxipova təqdim etmişdir. Müsabiqədən sonra İ.Arhipova Xuraman Qasimovanın ifası ilə bağlı bu sözlərini

xatırlayaq: *“Bu müğənnilər arasında birinci və ikinci mükafatları bölüşdürmək çətin idi. Hər ikisinin gözəl tembrii və səs gücü fərqli olsa da, heyratımız dərəcədə gözəl səsləri var. İkinci mükafat və gümüş medal çox yüksək standartlı mükafatdır”* [6, səh.74]. Onu da qeyd edək ki, xarici müsabiqələrdə iştirak etmək Moskva seçimlərindən keçməkdən asan idi. Rusiyanın tanınmış sənətkarları səsə həssaslıqla yanaşaraq, bir çox professional cəhətlərə diqqət yetirirdilər. Ona görə də daha yüksək professional səviyyədə hazırlıqlı olmaq lazım idi ki, ifaçıya diqqətli şəkildə yanaşma nümayiş etdirdinsilər.

X.Qasımovanın ifası və səsinin imkanları, nadir musiqi istedadına malik olması münsiflər heyəti tərəfindən yüksək dəyərləndirilmiş və səsinin tembrini “qızıl səs” kimi şərh etmişlər. Onu da qeyd edək ki, X.Qasımova yeganə azərbaycanlı müğənnidir ki, 1982-ci ildə dünyanın ən nüfuzlu beynəlxalq müsabiqələrindən biri olan P.İ.Çaykovski müsabiqəsinin laureatı adına layiq görülmüşdür. Müsabiqədən sonra Xuraman xanımı Rusiyanın nüfuzlu Böyük Teatrına solist kimi dəvət etsələr də, o, vətəninə fəaliyyət göstərməyi daha üstün tutur və həmin təklifdən imtina edir.

İfaçılıq fəaliyyətinin ilk dövründən başlayaraq X.Qasımova bacısı Fidan xanımla birlikdə hər il keçmiş SSRİ dövlətinin demək olar ki, bütün şəhərlərində çoxsaylı çıxışlar etmişdir. “Rus qışı”, “Moskva ulduzları” kimi beynəlxalq səviyyəli festivallarda iştirak edən X.Qasımovanın hər bir çıxışı tələbkar rus musiqiçiləri tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanırdı. Bu səfərləri Xuraman xanım belə xatırlayır: *“Dövlət Konsert Birliyi yüksək yer tutan musiqçilərin adını xüsusi qastrol planına salırdı. Qaydaya görə, qələbə çalan ifaçı ildə azı iki solo konsert verməliydi, ölkənin hər yerində qastrol səfərlərində olmalıydı. Biz də o cür etdik – 76-cı ildən düz 90-cı illərə qədər o qrafiklə işlədik, gərgin yaradıcılıq fəaliyyətilə məşğul olduq”* [1].

Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında Xuraman Qasımova dünya və Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında müxtəlif xarakterli obrazlar yaratmışdır. Soprano səs tembrinə malik olan X.Qasımova bir çox operalarda əsas partiyaların ifaçısı olmuşdur. Müxtəlif illərdə O, Azərbaycan opera səhnəsində Səlima (“Aldanmış ulduzlar”, M.Quliyev), Sevil və Dilbər (“Sevil”, F.Əmirov), Xurşudbanu Natəvan (“Natəvan”, Vasif Adıgözəlov), Xanım (“Xanəndənin taleyi”, C.Cahangirov), Mimi və Müzetta (“Bohema”, C.Puççini), Aida (“Aida”, C.Verdi), Dezdemonna (“Otello” C.Verdi), Toska (“Toska”, C.Puççini), Zemfira (“Aleko”, S.Raxmaninov), İolanta (“İolanta”, P.İ.Çaykovski), Tatyana (“Yevgeni Onegin”, P.Çaykovski), və digər partiyaları uğurla yaratmışdır. Onun yaratdığı obrazlarda əsərin məzmunu vokal partiyada əksini taparaq, digər obrazların da açılmasına təsir göstərir. Xuraman xanım yüksək həssaslıqla ifa etdiyi obrazı duyur, onun xarakterini, obraz-emosional məzmununu ifadə edir. O, bəstəkarın üslubunu, əsərdə verilən dövrü açmağı bacarır və ifa etdiyi partiyalarda əsərin əsas məzmununu parlaq şəkildə ifadə edir. Yüksək səhnə mədəniyyətinə və vokal texnikaya malik olması, professional səviyyəli ifası Xuraman xanımın hər bir çıxışını təkrarolunmaz edir.

Xuraman xanım Fikrət Əmirovun “Sevil” operasında iki partiyayı – Sevil və Dilbər obrazlarını ifa etmişdir. İki fərqi xarakterə malik olan obrazı yaratmaq Xuraman xanımın yüksək professionallığını nümayiş etdirir. Bu iki obrazın fərqli mühiti təmsil etməsi onların musiqi dilində, səhnə maneralarında bilavasitə özünü göstərir və Xuraman xanım bunun öhdəsindən yüksək professionallıqla gəlməyi bacarmışdır.

Xuraman Qasımova Azərbaycan opera səhnəsində yaratdığı obrazlar arasında Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operasında əsas qəhrəman olan Xurşid Banu Natəvan obrazı xüsusilə fərqlənir. Xuraman xanım operada mürəkkəb bir obraz kimi verilmiş Natəvanın hissələrini, daxili aləmini, yaşadığı mühiti, vətənpərvərliyini, faciəvi taleyini dərindən duyaraq ifadə etməyi bacarmış və həm də bu partiyanın ilk ifaçısı olmuşdur. Əsər tamaşaya qoyulan ərəfədə Qarabağ torpaqları işğal altında idi və Xuraman xanım operada bununla bağlı səhnələrdə vətən həsrətini, bəstəkarın musiqi vasitəsilə ifadə etdiyi düşüncələrini duyaraq, dərindən açmağı bacarmışdır.

Xuraman xanım görkəmli opera ifaçısı olmaqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur və istedadlı tələbələrin üzə çıxarılmasına, onların böyük səhnədə ilk addımlarının atılmasında mühüm rol oynayır. 1982-ci ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) pedaqoq kimi çalışan Xuraman Qasımova gənc vokal ifaçıların yetişməsində uzun illərin təcrübəsinə əsaslanan metodikasını formalaşdırmışdır.

Pedaqoji fəaliyyəti dövründə Xuraman xanım çoxsaylı tələbələr yetişdirmişdir. Onun bir çox tələbələri beynəlxalq müsabiqələrdə iştirak etmiş, diplom və laureatlara layiq görülmüşlər.

Xuraman xanım vokalın tədrisi metodikasına mükəmməl şəkildə bələddir və bunu daima öz pedaqoji fəaliyyətində tətbiq edir. Professional akademik təhsil alan Xuraman xanım pedaqoji fəaliyyətində Avropa vokal məktəbi ənənələrinə əsaslanan tədris üsullarından istifadə edir. Onun metodikasında səsin nəfəs üstündə qurulması və düzgün istifadə edilməsi əsas yer tutur. Həmçinin, diafraqmanı çalışdırmaq, qırtlaqla oxumamaq, aydın tələffüz, ifaçılıq üsulları, hər bir əsərin janrına və yazıldığı dövrə uyğun olaraq ifa olunması Xuraman xanımın metodikasının əsas xüsusiyyətləridir.

Görkəmli müğənninin yaradıcılığında Türkiyə dövrü xüsusi bir mərhələ təşkil edir. Xuraman xanım ilk dəfə Türkiyədə 1983-cü ildə festivalda iştirak etmişdir. Belə ki, o zaman sovetlər birliyinin tərkibində olan Azərbaycandan Türkiyəyə konsert verməyə göndərilən müğənnilərin sırasında Xuraman Qasımova da olmuşdur. Festival çərçivəsində Ankara şəhərində tanınmış opera müğənnisi Lütfiyar İmanovla birlikdə Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasında çıxış etmişdir. Həmin tamaşada Xuraman xanım Gülçöhrəni, Lütfiyar İmanov Əsgəri, digər partiyaları isə türk ifaçıları ifa etmişdir. “Arşın mal alan”ın bir dəfə ifa olunması nəzərdə tutulsa da, tamaşanın türk tamaşaçıları tərəfindən bəyənilməsi nəticəsində üç dəfə səhnəyə qoyulur.

1994-1997-ci illərdə Xuraman xanım xüsusi dəvət əsasında Türkiyəyə gəlmiş, **İstanbul Dövlət Universiteti Konservatoriyasının professoru kimi fəaliyyət göstərmişdir**. Xuraman xanım burada bacısı **Fidan xanımla birlikdə türk vokal ifaçılarının yetişdirilməsində mühüm rol oynamışdır**. O, Türkiyədə vokal sənətinin formalaşmasında və inkişaf yolunun istiqamətlənməsində öz dəyərli tövsiyələrini verərək, türk vokal ifaçılarında akademik səsin düzgün ifasına nail olmuşdur. İstedadlı türk tələbələrin yetişdirilməsinə və onların professional ifaçılıq üsullarına yiyələnməsində yorulmadan çalışmışdır.

Türkiyədə yaşadığı dövrdə Xuraman xanım bacısı Fidan xanımla və görkəmli pianoçu, professor Fərhad Bədəlbəyli ilə birlikdə maraqlı repertuarla Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində təşkil olunan konsert proqramları ilə çıxış etmişlər. Həmin konsertlərdə Fidan və Xuraman Qasımova bacıları tərəfindən Azərbaycan və Qərb bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət geniş proqram təqdim olunmuşdur.

Türkiyədə fəaliyyət göstərdiyi illərdə Xuraman xanım opera ifaçılığı sahəsində çalışmışdır. X.Qasımova 1995-ci ildə Ankarada C.Verдинin “Aida” operasında Aida obrazını türk ifaçıları ilə birlikdə uğurla ifa etmişdir. Onun operada baş qəhrəmanı ifa etməsi türk tamaşaçıları tərəfindən böyük rəğbət hissi ilə qarşılanmış və ölkənin mədəni həyatında böyük bir hadisə kimi qiymətləndirilmişdir. Türk tamaşaçıları Xuraman xanımın aydın soprano səsinə, səhnə texnikasına, artistik qabiliyyətinə heyran olmuşdular. Bütün bu mükəmməl keyfiyyətlərə malik olan Xuraman xanım Aida obrazının daxili aləmini, onun faciəvi taleyini dərinlən açmağa nail olmuşdur. Həm Xuraman xanımın, həm də bacısı Fidan xanımın fəaliyyəti Türkiyə hökuməti tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdir. Belə ki, Qasımova bacıları Türkiyənin Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən “Atatürk Cocuqları” adlı mükafata təqdim edilmiş və hər ikisi bu xüsusi mükafata layiq görülmüşlər. Eləcə də, Xuraman xanım və bacısı Fidan xanım İstanbul Universitetinin “Fəxri Akademik”i adı ilə təltif edilmişlər.

Xuraman Qasımova həmçinin konsert fəaliyyəti ilə məşğul olmuşdur. Onun konsertləri müxtəlif cərəyan və istiqamətləri təmsil edən bəstəkarların əsərlərindən ibarət olan dolğun proqrama malik olması ilə fərqlənirdi. X.Qasımovanın ifasında klassik musiqinin müxtəlif janrları mükəmməl şəkildə əhatə olunur. C.Kaççini, A.Stradella, H.Pörsell, İ.S.Bax, G.Hendel və digər qədim dövr bəstəkarlarının əsərləri X.Qasımovanın konsert repertuarına daxildir. Eləcə də A.Motsartın, C.Verдинin, V.Bellininin, C.Puççininin, F.Çileanın klassik opera əsərlərindən musiqi nömrələri onun konsert repertuarının əsas hissəsini təşkil edir. Xuraman xanım F.Şubert, R.Şuman, F.Mendelson, F.List, İ.Brams, E.Qriq, P.İ.Çaykovski, S.Raxmaninov və digər bəstəkarların romanslarının parlaq ifaçısı kimi özünü doğrultmuşdur. Eyni zamanda Ü.Hacıbəyli, F.Əmirov, Niyazi, S.Rüstəmov, T.Quliyev və digər Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində ölkəmizin həudlarında yüksək səviyyədə təbliğ etmişdir.

Ümumiyyətlə, repertuar seçiminə Xuraman xanım xüsusi bir diqqətlə yanaşır. O, özünün geniş repertuarına tanınmış əsərlərlə yanaşı, nadir və orijinal xüsusiyyətlərə malik əsərləri də daxil etmişdir. Bu isə onun həmişə öz üzərində çalışdığını və daima sənətkarlığını daha da təkmilləşdirdiyini nümayiş

etdirir. Xuraman xanımın sənətkarlığını nümayiş etdirən əsas göstərici isə onun daima öz üzərində çalışmasıdır.

Operada bir çox obrazları mükəmməl ifa etmiş Xuraman xanım kinofilm sahəsində maraqlı rollar yaratmışdır. Onun “Mən ki gözəl deyildim”, “Xidmət lifti” “Həyat bizi sınayır” kimi Azərbaycan kinofilmlərində yaratdığı obrazlar Xuraman xanımın parlaq vokal səsə malik olması ilə yanaşı, artistlik qabiliyyətini və bacarığını, o cümlədən ifa etdiyi obrazın gərgin psixoloji vəziyyətlərinin öhdəsindən məharətlə gəlməsini nümayiş etdirir.

Bütün yaradıcılığı boyu Xuraman xanım Azərbaycan milli mədəniyyətinin təbliğ olunmasına çalışmışdır. O, hər zaman böyük bir vətənpərvər olmasını nümayiş etdirmişdir: səhnə fəaliyyəti ilə yanaşı, müxtəlif çıxışlarında, dövlət tədbirlərində, konfranslarda və digər mərasimlərdə Xuraman xanım dövlətinin maraqlarını qorumuşdur. Onun çıxışları səmimiyyəti, məntiqiliyi və dolğun məzmunu ilə seçilir.

Dövlətimiz hər zaman Xuraman Qasımovanın yaradıcılığına xüsusi bir həssaslıq və qayğı ilə yanaşmışdır. Onun “Şöhrət”, “Şərəf” və “İstiqlal” ordenləri ilə təltif edilməsi Azərbaycan dövləti tərəfindən görkəmli ifaçının sənətinə verilən dəyərin göstəricisidir.

Qasımova bacılarının yaradıcılıq yolunda ulu öndər Heydər Əliyevin böyük rolu olmuşdur. Ulu öndər hər zaman Xuraman və Fidan Qasımova bacılarının fəaliyyətini yüksək dəyərləndirmişdir. Xuraman xanım bildirir ki, ulu öndər Heydər Əliyev hakimiyyətə qayıtdıqdan sonra ölkədə stabillik yaranırdı. Heydər Əliyevin mədəniyyətə, incəsənətə, sənətkarlara münasibəti və qayğısı Qasımova bacılarına da öz təsirini göstərmişdir. 2002-ci ildə Heydər Əliyev sarayında fəaliyyətlərinin 25 illik yubiley konsertində ulu öndər də iştirak edərək, Qasımova bacıları haqqında möhtəşəm çıxış etmişdir. Heydər Əliyevə böyük ehtiram və rəğbətlə yanaşan Fidan və Xuraman Qasımovalar onun vəfatından sonra bir il səhnəyə çıxmıyaraq, dərin kədər hisslərini nümayiş etdirmişlər. Bir il sonra 2004-cü ildə verdikləri “İthaf” adlı konsert isə ulu öndərə həsr olunmuşdur.

Bu gün Xuraman xanım bacısı Fidan xanımla birlikdə fəaliyyətini davam etdirir. Bu illər ərzində onlar saysız mükafatlara, diplomlara, fəxri adlara layiq görülüblər. Gurultulu alqışlar, getdikləri hər yerdə insanların rəğbəti, onların ifalarını zövqlə dinləmələr illərlə çəkilən zəhmətin, gecə-gündüz çalışmanın bəhrəsidir. Bu gün uğurun, şöhrətin zirvəsində olan Xuraman xanımın sənət yolu gənclər üçün professionallıq məktəbi olmaqla yanaşı, həm də böyük örnəkdir. Xuraman xanım Azərbaycan opera səhnəsinin parlaq ulduzu və xalqımızın sevimli sənətkarıdır. Xuraman Qasımova ömrünü Azərbaycan musiqisinin inkişafına, zirvələrə ucalmasına həsr edərək, milli musiqimizdə layiqli ənənələrin davamçısı kimi hər zaman xalqımızın fəxridir.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyeva, A. Səhnəmizin priması – Xuraman Qasımova. // Yeni yüzil qəzeti. – 2002, 2 fevral.
2. Əfsanə qadın // Azərbaycan qəzeti. – 2019, 27 dekabr.
3. Fidan və Xuraman Qasımovaların Ankarada konserti // Xalq qəzeti. – 2009, 9 noyabr.
4. İstanbul sənətçilərimizi alqışlayır //Azərbaycan. – 1998, 19 iyun.
5. Müəllifin Xuraman Qasımova ilə müsahibəsi
6. Алиева, Н. Bellissimo! Фидан и Хураман Касимовы / Н.Алиева.– Баку. – 2003. – 192 с.
7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o8R-EDw2QEI>

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq”
kafedrasının baş müəllimi
E-mail: m.nigar79@mail.ru*

Nigar Malikova

THE MAIN FEATURES OF THE WORK OF KHURAMAN KASIMOVA, A BRIGHT REPRESENTATIVE OF THE AZERBAIJANI VOCAL SCHOOL

The presented article discusses the rich creative path of a prominent representative of the Azerbaijani vocal school, People's Artist, Professor Khuraman Kasimova. The article traces the work of the outstanding opera singer from his youthful years, highlights periods of special significance. Academic years, successful participation in international competitions, teaching activities, the period of her work in Turkey are the main areas of the article. The great leader Heydar Aliyev had a great influence on the work of the Kasimov sisters. Much attention is paid to the important influence of Khuraman Kasimova on the development of our national culture by continuing the professional vocal traditions of Azerbaijan.

Keywords: *Khuraman Kasimova, image, vocal, opera, concert*

Нигар Маликова

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА ХУРАМАН КАСИМОВОЙ - ЯРКОЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬНИЦЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

В представленной статье рассмотрен богатый творческий путь видной представительницы азербайджанской вокальной школы, народной артистки, профессора Хураман Касимовой. В статье прослежено творчество выдающейся оперной певицы с юношеских лет, отмечены периоды особой значимости. Учебные годы, успешное участие в международных конкурсах, педагогическая деятельность, период её работы в Турции являются основными направлениями статьи. Огромное влияние на творчество сестер Касимовых оказал великий лидер Гейдар Алиев. Большое внимание в статье уделено влиянию на развитие нашей национальной культуры путём продолжения профессиональных вокальных традиций Азербайджана.

Ключевые слова: *Хураман Касимова, образ, вокал, опера, концерт*

(Sənətsünəslıq elmləri doktoru İrana Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.04.2023

Son variant 18.05.2023

RÜBABƏ İMANLI*

LƏMAN MƏMMƏDOVANIN RƏNGARƏNG DÜNYASI: RƏSSAM VƏ SƏNƏTŞÜNASIN YARADICILIĞININ TƏDQIQI

1978-ci ildə Naxçıvan şəhərində anadan olmuş Məmmədova Ləman Aslan qızı vətəninin mənzərələrini, mədəniyyət abidələrinin gözəlliyini əks etdirən ifadəli və canlı rəsmləri ilə tanınan azərbaycanlı rəssam-sənətşünasdır. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin məzunu olan Ləman Məmmədova hal-hazırda Naxçıvan Müəllimlər İnstitutunun İncəsənət kafedrasının dosentidir. 2022-ci ildə elmi-tədqiqat və elmi-təşkilati fəaliyyət sahəsində humanitar və ictimai elmlər üzrə ən yüksək göstəricilərə görə “İlin alimi” diplomu ilə təltif olunmuşdur. Ənənəvi Azərbaycan incəsənətinə öz töhfəsini vermiş Xalq rəssamı, professor Hüseynqulu Əliyevin yetirməsi olan Ləman Məmmədovanın rəsmləri cəsarətli rəngləri, ifadəli fırça işi və izləyicini özünə cəlb edən enerji və hərəkət hissini çatdıran mürəkkəb kompozisiyaları ilə səciyyələnir. Naxçıvan MR Rəssamlar Birliyinin üzvü olan Ləman Məmmədova incəsənət nailiyyətləri ilə yanaşı, həm də bir çox həvəskar rəssamları ruhlandırان və onlara rəhbərlik edən müəllimdir. Naxçıvan Muxtar Respublikasının 95 illik yubileyinə həsr olunmuş Naxçıvan MR Rəssamlar Birliyinin təşkil etdiyi “Yurdumun rəngləri” festival – müsabiqəsində diploma layiq görülmüşdür. 80-dən çox elmi əsərin, monoqrafiya, dərs vəsaiti və proqramların, elmi məqalələrin və tədris-metodik vəsaitlərin müəllifidir. Məqalələri Türkiyə, Amerika Birləşmiş Ştatları, Rusiya, Böyük Britaniya, Almaniya, Yaponiya və s. ölkələrdə dərc olunmuşdur. Naxçıvan Muxtar Respublikası Ailə, Qadın və Uşaq Problemləri üzrə Dövlət Komitəsinin “Milli dəyərlərimizin təbliğat sahəsindəki səmərəli xidmətlərinə görə” diplomu ilə təltif olunmuşdur. O, həm də yerli incəsənət ictimaiyyətinin fəal üzvüdür və əsərlərini mütəmadi olaraq qalereyalarda və sərgilərdə nümayiş etdirir. Naxçıvan MR Rəssamlar Birliyində keçirilən sərgilərin fəal iştirakçısı olan Ləman Məmmədovanın əsərləri Bakı və Naxçıvan şəhərlərində bir çox şəxsi kolleksiyalarda saxlanılır.

Açar sözlər: Ləman Məmmədova, natürmort, mənzərə, kolorit, kompozisiya, rəng, Naxçıvan abidələrinin rəngkarlığı

Ləman Məmmədova yaradıcılığında tematik tablo, mənzərə, natürmort janrları əsas yer alır. Ləman müəllimənin əsərləri cəsarətli parlaq rəngləri, ifadəli fırça işi, mürəkkəb kompozisiyaları ilə seçilir. Onun sənətində tez-tez təbiətin gözəlliyi mənzərələr və natürmort şəklində vurğulanır. Rəng və müxtəlif texnikadan istifadə etməklə yanaşı, Məmmədovanın sənəti həm də təbiət sevgisindən ilham alır (1). Onun rəsmlərinin çoxunda kəndlərin, o cümlədən çiçəklənən təpələrin, yaşıl meşələrin və zümrüd göllərin mənzərələri təsvir edilmişdir. O, xüsusilə təbiətdəki işıq və kölgə arasındakı qarşılıqlı təzadı qüvvətləndirir və tez-tez bu mövzunu işinə daxil edir. Onun cəsarətli, canlı rənglərdən və ifadəli fırça vuruşlarından istifadəsi əsərlərdə hərəkət və enerji hissi yaradır, sanki səhnələr canlıdır və həyatla nəfəs alır. Bu, onun rəsmlərinə həm göz oxşayan, həm də ovsunlayan canlı, demək olar ki, parıldayan keyfiyyət verir. Ləman Məmmədovanın natürmort rəsmləri də mürəkkəb kompozisiyaları və təfərrüatlara diqqəti ilə xarakterizə olunur. O, tez-tez natürmort əsərlərinə qədim tarixi olan keramika və toxuculuq kimi ənənəvi Azərbaycan əşyalarını daxil edərək dərinlik və zənginlik hissi yaradır (2). O, Naxçıvanın gözəl guşələrini, qədim abidələrini kətan üzərinə köçürmüşdür. Biz misal üçün Ləman Məmmədovanın yaradıcılığında Gülüstan türbəsini görə bilərik. Naxçıvanın türk-islam mədəniyyəti abidələri içərisində memarlıq quruluşu, inşaat texnikası, özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edən xatirə abidələrindən biri də Gülüstan türbəsidir. XIII əsrə aid edilən türbə Culfa rayonunun Gülüstan kəndində inşa edilmişdir.

Ləman Məmmədova bu əsərində isti rənglərə üstünlük vermiş, əlvan rənglərdən istifadə etmiş, kölgə və işığın vəhdətini xüsusi obrazlılıq ilə nəzərə çatdırmışdır. Gülüstan türbəsi sanki, intəhasız təbiətdə insan əməyinin rəhni kimi ucalır. Müəllif abidənin əzəmətini özünəməxsus rəngarəngliklə vurğulamışdır.



Ləman Məmmədova. Gülüstan türbəsi

Böyük sənətkar Əcəmi Əbubəkr oğlunun dövrümüzə çatmış ən gözəl əsəri olan Möminə Xatun türbəsinin təsviri Ləman Məmmədovanın yaradıcılığında mühüm yerlərdən birini tutur. Abidə bu gün də orta əsrlər Naxçıvan şəhərinin əzəmətini əks etdirərək, Naxçıvan memarlıq məktəbinin, bədii memarlıq səviyyəsinin şahidi kimi Naxçıvanın mərkəzində yüksəlir. Möminə Xatun türbəsi bürəvari Azərbaycan türbələrinin ən görkəmli nümunəsidir. Müəllif Möminə Xatun türbəsinin həm gündüz, həm də gecə görünüşünü təsvir etmişdir.



Ləman Məmmədova. Möminə Xatun türbəsi-
nin gündüz mənzərəsi



Ləman Məmmədova. Möminə Xatun türbəsi-
nin gecə mənzərəsi (5)

Ümumiyyətlə abidənin axşamüstü təsviri kifayət qədər qeyri adidir. Tablodakı əksərən soyuq rənglərdən istifadə olunsa da, solda uzaqda görünən Xan sarayından insanın ürəyinə istilik yayılır (3). Əsərdə keçmiş ilə müasir dövrün çulğışması rənglərin harmoniyasını tamamlayır. Əsərdə nə qədər soyuq rənglərdən istifadə olunsa da, ümumi əhval-ruhiyyə şəndir, çünki elektrik işıqlarının aydınlatdığı minillik abidə tünd fonda əzəmətli görünür.

Ləman Məmmədova yaradıcılığında natürmort janrında digər janrlardan heç də geridə qalmır. Məsələn: “Qədim xalça küpələr ilə” tablosunda Azərbaycanın gözəl güşəsi olan Naxçıvan xalçaçılıq məktəbinə aid qədim xalça üzərində küpələr təsvir olunmuşdur. Rəssam tabloda küpələrin və xalçanın rəng kontrastının məharətlə həllinə nail ola bilmişdir (4). Əsərdə fon zəngin verilsə də bu qarışıqlıq yaratmır, əksinə təsvir olunan obyektləri daha da qabarıq göstərir. Səhəng, sərnici, küpə

və sürahi özlüyündə maraqlı kompozisiya yaradır. Eyni ahəngdarlıq “Qədim xalça, kəlağayı və küpələr” tablosunda da nəzərə çarpır. Tablolar sanki ulu babalarımızın gündəlik fəaliyyətinin kiçik ensiklopediyasıdır.



Ləman Məmmədova. Qədim xalça küpələr ilə



Ləman Məmmədova. Qədim xalça, kəlağayı və küpələr

İtaliyada II yerə layiq görülmüş “Qazançı körpüsü. Naxçıvan” adlı tablo rəssamın ən rəngarəng əsərlərindən biridir. Körpünün zamanın mehvərindən keçib gələrkən qarşılaşdığı hadisələrin qoyduğu izlər müvəffəqiyyətlə təsvir olunmuşdur. İnsan tabloya baxdıqda əsirlərin şahidi olmuş, yosun basmış bu körpüyə heyran olmaya bilmir, çünki onun yaratıcıları tarixdə qalmasa da körpü indiyədək əzəmətlə durur.



Ləman Məmmədova. Qazançı körpüsü. Naxçıvan

Gördüyümüz kimi, Ləman Məmmədovanın yaradıcılığı çoxşaxəli və rəngarəngdir. Onun yaradıcılığı cəsarətli rənglərdən istifadə, mürəkkəb detallar və təbiət sevgisi ilə xarakterizə olunur. Onun rəsmləri ətrafımızdakı dünyanın gözəlliyini göstərən incəsənətin gücünün sübutudur. Rəssamın sənəti Azərbaycan mədəni irsi ilə dərinlən əlaqəlidir və bu sənət vətənin təbii gözəlliklərindən və zəngin tarixindən ilham alır. Ləman müəllimə özünün müsahibəsində vurğuladığı kimi “Rəsm

ruhumun qidası, ürəyimin nəğməsidir. O qədər bağlıyam ki bu işə, sanki rəsm çəkdiyim zaman mənəm, ruhən rahatlıq tapıram. Mən deyərdim ki, rəssam, ancaq öz hissləriylə, duyğuları ilə rəsm çəkir, sanki öz qəlbini ortaya qoyur” (6). Ləman Məmmədova karyerası boyu çoxsaylı diplom və mükafatlara layiq görülmüşdür (7). Ləman müəllimə bədii yaradıcılıqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyəti ilə seçilən müəllimlərdəndir (8). O, bu gün də Naxçıvan Müəllimlər İnstitutunda dərs deyir, saysız-hesabsız tələbələrini ruhlandırır və onların incəsənət biliklərinin formalaşmasında böyük əmək sərf etməklə yanaşı, həm də onların estetik zövqünə istiqamət verir.

ƏDƏBİYYAT

1. <https://nrb.gov.az/artists?painter=95#prettyPhoto>
2. <http://naxcivantv.az/index.php/news/3473-naxcivan-dövlət-univeristetində-rəssam-ləman-məmmədovanın-ilk-fərdi-sərgisi-açılıb.html>
3. Əliyev H, Məmmədova L. Təsviri sənət nəzəriyyəsi. Qeyrət, Naxçıvan, 2017
4. https://azertag.az/xeber/Naxchivan_Muellimler_Institutunda_Azərbaycan_xalchaları_tariximizden_gunumuze_adli_sergi_teskil_edilib-1662713
5. Naxçıvan rəssamlarının ensiklopediyası. «Əcəmi» Nəşriyyat - Poliqrafiya Birliyi. 2022
6. Şərq Qapısı. Rənglərin cazibəli harmoniyası. 14/08/2020
7. Təhsil Problemləri. Rənglərin poeziyası. No 43-44 (1197-1198) 08-15 İyun 2017-ci il
8. Təhsil Problemləri. Xəyalı rənglər dünyasında yaşayan rəssam. No 49-50 (1203-1204) 01-07 iyul 2017-ci il

**Naxçıvan Müəllimlər İnstitutu
E-mai:rubabeimanli@gmail.com*

Rubabe İmanlı

THE COLORFUL WORLD OF LAMAN MAMMADOVA: EXPLORING THE WORK OF THE ARTIST AND ART CRITIC

This article is about the painting activity of the painter, art critic Leman Mamedova. The genres of landscape, still life, and thematic tableaus play a major role in Leman Mammadova's work. Mammadova's works are distinguished by bold, bright colors, expressive brushwork, and complex compositions. In her art, the beauty of nature is often emphasized in the form of landscapes and still life. In addition to using color and technique, Leman Mammadova's art is also inspired by her love of nature. Many of her paintings depict rural landscapes, including blooming hills, green forests, and emerald lakes. She especially emphasizes the mutual contrast between light and shadow in nature and often includes this theme in his work. Her use of bold, vibrant colors and expressive brush strokes create a sense of movement and energy in the works as if the scenes are alive and breathing life. This gives her paintings a vivid, almost shimmering quality that is both eye-catching and captivating. Leman Mammadova's still-life paintings are characterized by their complex compositions and attention to detail too. She often incorporates traditional objects such as ceramics and textiles into her still-life works, creating a sense of depth and richness. She has transferred ancient monuments and the beautiful nature of Nakhchivan on canvas.

This article also gives an analysis of some of the works of the painter Leman Mamedova.

Keywords: *Leman Mamedova, still-life, landscape, color, composition, color harmony, painting of Nakhchivan monuments*

Рубабе Иманлы

КРАСОЧНЫЙ МИР ЛЯМАН МАМЕДОВОЙ: ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА И ИСКУССТВОВЕДА

В статье говорится о деятельности художницы, искусствоведа Ляман Мамедовой. Жанры пейзажа, натюрморта и тематических картин играют большую роль в творчестве Ляман Мамедовой. Работы Ляман Мамедовой отличаются смелыми, яркими красками, выразительной манерой живописи, сложными композициями. В каждом её произведении красота природы часто подчеркивается в виде пейзажей и натюрмортов. Помимо использования цвета и техники, искусство Ляман Мамедовой также вдохновлено её любовью к природе. На многих её картинах изображены сельские пейзажи, в том числе цветущие холмы, зеленые леса и изумрудные озера. Она особенно подчеркивает взаимный контраст между светом и тенью в природе и часто включает эту тему в свои работы. Её использование смелых, ярких цветов и выразительных мазков создает ощущение движения и энергии в работах, как будто сцены живы и дышат жизнью. Это придает её картинам яркое, почти мерцающее качество, которое одновременно привлекает внимание и завораживает. Натюрморты Ляман Мамедовой также отличаются сложностью композиции и вниманием к деталям. Она часто включает традиционные предметы, такие как керамика и текстиль, в свои натюрморты, создавая ощущение глубины и богатства. Она перенесла на холст древние памятники и прекрасную природу Нахчывана.

В данной статье также даётся анализ некоторых произведений живописи Ляман Мамедовой.

Ключевые слова: *Ляман Мамедова, натюрморт, пейзаж, цвет, композиция, колорит, живопись памятников Нахчывана*

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

Daxilolma tarixi: İlk variant 19.05.2023

Son variant 05.06.2023

SİDDİQƏ HACIYEVA*

NAXÇIVANIN XOVSUZ XALÇALARININ BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məqalədə Naxçıvanın xovsuz xalçalardan bəhs edilir. Bütün sənət sahələrində olduğu kimi xalçalar da sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf mərhələsi keçmişdir. Texniki icra baxımından ən sadə kompozisiyalara malik olmuş, müəyyən zaman çərçivəsində texnoloji vərdişlərin qazanılması və bədii zövqün inkişaf etməsi nəticəsində xovsuz xalçaların kompozisiyası tədricən mürəkkəbləşmişdir. Xovsuz xalçalar palaz, çeçim, kilim, şəddə, vərnə və digər növlərə ayrılır ki, onlar da kompozisiya və ornament həlli baxımından oxşar və fərqli xüsusiyyətləri özündə etiva edir. Xovsuz xalçalar üçün kiçik ölçülü, bir və bir neçə medalyon sırası olan aramsız rapportlu kompozisiyalar xarakterikdir. Ara sahəsi sayə fonlu xalçalar yalnız zililər və şəddələr içərisində təsadüf edilir. Üfüqü qaydada hissələrə ayırma daha çox palazlar üçün səciyyəvidir. Bu xalçaların kompozisiya quruluşunun ən sadə və qədim növüdür. Xalça sənətinin təşəkkülü və xalça kompozisiyalarının formalaşması palazlardan başlayır. Palazların zəngin zolaqlı kompozisiyası xalçanın bütün eni boyunca rapport təkrarı əsasında qurulur. Kilimlər kompozisiya və ornamentin inkişafında yeni mərhələ nümayiş etdirir. Beləki kilimlərdə özündə ara sahə və haşiyədən ibarət klassik tərtibatdaşır. Şaquli hissələrə bölünmə kompozisiyası zililər və cecimlərdə müşahidə olunur. Naxçıvan cecimlərində zolaqlar enli və dəqiqdir. Naxçıvan şəddələrinin əsas elementi dəvə karvanıdır. Dəvələrin ahəngdar şəkildə təkrarlanması şəddələrə xüsusi ahəng qatır. Vərnələrin kompozisiya quruluşu rapportların təkrarlanması prinsipi ilə aparılır. Xovsuz xalçaların zamanla təkmilləşməsi onun ornament və kompozisiya xüsusiyyətlərinin formalaşması xovlu xalçaların yaranmasına zəmin yaratmışdır.

Açar sözlər: *xovsuz xalça, kompozisiya, kilim, cecim, şəddə, rapport, zolaq, haşiyə*

Tarixə nəzər yetirsək görürük ki, xalçalar sadə məişət məmulatı olmaqla yanaşı həmçinin xalqın mənəviyyat meyarına çevrilmişdir. Tunc dövründən etibarən müşahidə olunan xalçaçılıq sənəti istər toxunma texnikası, istər xalçanın ornamentasiyası, istər kompozisiyası və istərsə də koloriti baxımından daim inkişaf edərək zəmanəmizə qədər gəlib çatmışdır.

Azərbaycanda tarixən həm köçmə maldarlıq, həm də oturaq əkinçilik təsərrüfatı eyni zamanda inkişaf edirdi ki, bu da ən erkən xovsuz xalçaçılığın və onun əsasında yaranmış xovlu xalçalar istehsalının inkişafı üçün əlverişli şərait yaradırdı.(6, s188)

Xalçaçılıq istehsalatı mərkəzlərinin formalaşmasının öyrənilməsi göstərir ki, onların meydana çıxması, inkişafı və yerləşmə sabitliyi əslində regionda gedən tarixi etnik proseslərin dinamikasından asılı olmamış, bu mərkəzlərin xalçalarının özünəməxsusluğu təsərrüfat, məişət amilləri və sosial amillərlə müəyyənlanmış, onların kompozisiyalarının əsasını isə həmişə köklü qədim ənənələr təşkil etmişdir.(6, 48)

Xovsuz xalçalar təkə məişət funksiyasına görə deyil həmçinin ornamentasiyası, kompozisiyası, koloriti, ölçüsü, forması və bəzək manerası ilə də fərqlənir. Xovsuz xalçalarda istifadə olunan kolorit həllindəki əsas prinsip müəyyən rənglərin uzlaşması ilə alınan kontrastlığa, rəng ahəngdarlığına əsaslanır. Onu da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, xalçalar üçün ənənəvi olmuş rəng xüsusiyyətləri əsrlər boyunca məhz xovsuz xalçalar üzərində işlənib formalaşmışdır. Lakin bütövlükdə rəng müxtəlifliyinə baxmayaraq qırmızı, göy və ağ rənglər üstünlük təşkil etmişdir. Enolit dövründən başlayaraq Azərbaycanda bir çox arxeoloji abidələrində xovsuz xalçaların ilk nümunələrindən olan hörmə həsirlərin qalıqları və izləri aşkar olunmuşdur.

Haqqında danışdığımız xalçaçılığın ibtidai dövrünə aid olan xovsuz xalçalar ilk toxuculuq məmulatları bitgi xammalından (qarğı, qamış, çətənə və s.) sadə hörmə metodu ilə müxtəlif əşyalar hazırlanırdı. Bitki mənşəli həmin toxunma materialları, habelə ilkin kətan və yun parçalar xalçaçılığın formalaşması üçün əsas olmuşdur.

Xalçaçılığın sonrakı inkişaf mərhələlərində artıq ilk xovsuz xalçalar meydana çıxması ilə başlayır.

Bu xalçalar toxunma üsuluna görə iki yerə ayrılır: Sadə toxunma üsuluna görə- palaz, cecim, kilim və s., mürəkkəb toxunma üsuluna görə-şəddə, vərni, zili, sumax və başqaları.

Azərbaycanın digər bölgələrindəki xalçalar kimi Naxçıvanın xovsuz xalçaları da öz bədii xüsusiyyətlərinə görə xovlu xalçalarda heç də geridə dayanmır. “Naxçıvanın elə bir kəndi tapılmaz ki, orda xalçaçılıq sənətinin hansısa bir növü ilə məşğul olunmasınlar” (4, 357) fikri xüsusi olaraq bu sənət növünə əhalinin marağını göstəricisidir. Xalça sənətin digər növləri kimi xovsuz xalçalara marağın əsas səbəbi toxunma texnologiyası və məişətdəki funksiyasıdır. Palaz, vərni, şəddə, kilim, cecim və s. xovsuz xalça nümunələri öz kompozisiya quruluşu, ornament düzülüşü ilə Naxçıvan xalça məktəbi ənənələrini özünə etiva edərək, hər zaman tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olması ilə bərabər, gələcək nəsillərə informasiya ötürücüsü kimi çox dəyərli mənbədir.

Xalçaçılıqla məşğul olan əhali öz duyğu və hislərini naxışlar vasitəsi ilə müəyyən qaydaya əsasən xalçalara köçürür. Müəyyən rəng və naxışlarla başlayan sadə formalar zamanla müəyyən inkişaf yolu keçərək mürəkkəm kompozisiyalar xalçalarda bəzək dekoru yaratmışdır. Palaz xalça texnikasının ən geniş yayılmış sadə növü olmaqla demək olar ki, respublikanın bütün ənənəvi toxuculuq mərkəzlərində istehsal olunur. Əsasən zolaqlı toxunuşa malik olan palazın işlənmə texnikasında olduğu kimi, koloritində də parça toxuculuğu texnikasının güclü təsiri nəzərə çarpır. Palazın əsas bəzəyi müxtəlif endə və müxtəlif kontrast rəngli, rapport qaydasında təkrarlanan zolaqlardır. Bu rəng növbələşməsi palaza maraqlı ovqat qatır.

Xovsuz xalçaların bir digər növü olan kilimlər palazdan fərqli olaraq kompozisiyalı quruluşa malikdir. Bəlli olduğu kimi, kilimçilik palazçılığın inkişafı əsasında meydana gəlmişdir. Palazın bədii tərtibatı rəng zolaqları vasitəsilə verildiyi halda kilimdə təkcə zolaqlar deyil, ornamental quruluş, həndəsi və nəbati naxışlardan olan mürəkkəb kompozisiya yaratmaq mümkündür. Kilimin bir digər xüsusiyyəti də iki üzlü olmasıdır. Yəni hər iki üzü də işlənir. Bəzən tək üzlü də toxunur.

Şəkildə göstərilən kilim Ordubad şəhəri Nüs-nüs kəndində toxunub. Kilimin əsas bəzəyi “kilimgülü” adlanan elementdir. Bu elementlər “qarmaqlı” elementlər də adlanır. Tünd yerlik üzərində əlli üç bütöv, iki yarım “kilimgülü” elementi işlədilmişdir. Bənövşəyi, yaşıl, çəhrayı, mavi və digər rənglər kilimin kompozisiyasını və rəng həllini zənginləşdirmişdir. Xalçanın kompozisiya quruluşuna uyğun ölçüsü motivlərin rənglərini ardıcılıqla dəyişməsinə imkan yaratmışdır. Kilimin haşiyə hissəsində “mollabaşı” adlanan motivlər təsvir edilmişdir. Bu motivlər çəhrayı yerlik üzərində tünd rənglə verilmişdir. Xalçanın ara haşiyəsi daxilində sağ və sol hissədə dilikli xətlərlə əhatə olunmuşdur. Şux rəngə malik bu kilimin ara sahəsindəki motivlərdə işlədilən rənglər haşiyə hissəsindəki motivlərdə də təkrarlanır.



Palaz. Yun. Xovsuz. Dizə kəndi



Kilim. Yun. Xovsuz. Nüs-nüs kəndi

Cecim təsvirlərinə XVI əsr Təbriz məktəbinin miniatürlərində tez –tez rast gəlinir. Xovsuz xalça növlərindən olan cecim səthinin arğac ipləri ilə deyil, rəngli əriş ipləri ilə formalaşması müxtəlif

endə müxtəlif şaquli zolaqlar yaradır (6, s.80-168) Cecimlərin palaz kimi zolaqlarla bəzədilməsinə baxmayaraq, öz bədii həllinə görə palazlardan fərqlənir. Cecimlərin iki cür olur, saya və ornamentli. Ornamentli zolaqların naxışları xüsusi naxış ipi ilə vurulur.

Xovsuz xalça növünə aid olan cecimin əsas istehsal mərkəzi tarixən Ordubad hesab olunur. Cecimlərin toxunmasında quzuların yaz yunundan-güzəmdən alınan, cecimə yumşaqlıq və parlaqlıq verən nazik xalça ipindən istifadə olunurdu. Çox zaman cecimləri xam ipək, yaxud adi ipək materialından toxuyurdular. Naxışlı cecimlərdə müxtəlif rəng ahənginə məxsusdu.



Cecim. Yun. Xovsuz. Cünnüt kəndi. XIX.



Şəddə. Yun. Xovsuz. Biçənək kəndi. 1870

Şəddələr sadə və mürəkkəb olub, yun, pambıq və ipəkdən hazırlanır. Sadə, damalı şəddələr palaz və cecim kimi toxunur. Şəddələr əsasən üç növə bölünür:

1. Birrəngli- “Şal”
2. Damalı- “Dama-dama şəddə”
3. Süjetli- “Dəvəli şəddə”

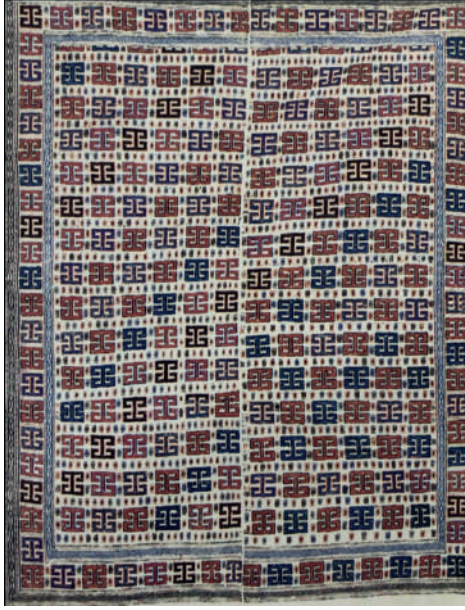
Naxçıvanda toxunan şəddələr əsasən dəvə kompozisiyalıdır. Şəddələrin üzərindəki dəvələrin növbələşərək cərgə ilə düzülməsi, sarvan və ya çullarla bəzədilmiş dəvə karvanı sujetləri daim dövr edən əbədi həyatın, ömür karvanının simvolu olmuşdur. Xalçaçılığın tarixi ilə məşğul olan alimlərin fikrincə şəddənin mənşəyi Naxçıvana məxsus olmuş və zaman keçdikcə başqa yerlərə yayılmışdır. Şəddələr özünəməxsus kolorit həlli ilə səciyyələnir. Şəddənin yaradılmasında istifadə olunan rənglər adətən, alabəzək və ya həddən artıq parlaq koloritə malikdir. Xalçalarda işlənən bütün rəng palitrası demək olar ki, şəddələr üçün səciyyəvidir.

Verilmiş şəddə Şahbuz rayonu Biçənək kəndində 1870-ci ildə toxunmuşdur. Şəddə ara sahədən və haşiyə hissədən ibarətdir. Qəhvəyi yerlikli ara sahədə üç göl verilmişdir. Bir biri ilə əlaqəli bu göllər həyat ağacını simvolizə edir. Göllərin mərkəzində səkkizgüşəli ulduz elementi verilmişdir. Ara sahənin qalan hissələri müəyyən nizamla düzülmiş şəkəri nöqtələrlə doldurulmuşdur. Şəddənin haşiyə hissəsində qırmızı, şəkəri, mavi, sarı rəngli ardıcıl düzülmiş irili xırdalı dəvə təsvirləri verilmişdir. Ara sahə ilə haşiyəni ayıran göy rəngli mədaxil siçan dişi ilə dövrələnmişdir.

Xovsuz xalçalardan olan zilin sabit strukturu mövcut deyil. Onun toxunuşunda şəddə, vərni kimi xovsuz xalçaların strukturları üçün xarakterik olan texniki prinsiplərdən istifadə olunur. Naxçıvan zili bəzəklərində şərtilənmiş heyvan təsvirlərindən başqa, ibtidai formada bir sıra həndəsi elementlərdə istifadə olunurdu.

1900-cü ildə Şərur rayonunun Maxta kəndində toxunan zili şabalıdı yerliyi üzərində zomorflar və nəbati elementlərlə kompozisiya olunmuşdur. Sarı, ağ, qırmızı, qəhvəyi tonlarda verilən stilizə olunmuş qoç təsvirləri, əjdaha və ya pıtraq elementi, stilizə olunmuş güllər və digər elementlər arasahəni dolduraraq kompozisiyanı zənginləşdirir. Ara sahəni şabalıdı yerlikli enli haşiyə əhatə edir.

Zilinin ara sahəsindəki təsvir edilən əjdaha motivi haşiyə içərisində də təkrarlanır. Zilin sağ və sol haşiyəsində işlənən əjdaha motivinin kənarlarında qoç buynuzu elementi verilib. Yuxarı və aşağı haşiyələrdə isə əjdaha motivinin kənarlarında mənəvi paklığı simvolizə edən “daraq” motivi verilib. Haşiyənin hər iki tərəfindən içərisindən açıq qırmızı rəngli “mollabaşı”elementilə doldurur.(2,79)



Zili. Yun. Xovsuz. Naxçıvan şəhəri.1880 Xurcun üzü. İpək. Xovsuz. Biləv kəndi.1900

Xovsuz vərnilərin qarşılıqlı perpentikulyar kopmozisiyasında əsas ornament motivi S şəkilli elementdir. Texniki kamilliyi, estetik təsir gücü baxımından bu xalçalar, xalça sənətimizin nadir hadisədir.

Bundan əlavə Naxçıvanın xovsuz xalça məmulatları içərisində at çulu, duz torbası, xurcun üzü və s. nümunələr öz bədii tərtibatı rəng həlli, ornament həlli ilə xalça məmulatlarında səciyyəvi olan palitra və rəng uzlaşmasını özlərində əks etdirir. Qədim türkçülükdən gələn ata bağlılıq, insanların həyatında atın mühüm rolu, at çullarının da toxunmasına da geniş vüsət vermişdir. Xurcun Şərq xalqlarının o cümlədən xalqımızın məişətində mühüm yer tutmuşdur. Əsasən kənd təsərrüfatı məhsulları və s. daşımaq üçün istifadə olunurdu. İki gözdən ibarət olan xurcun əsasən müxtəlif rəngli yun iplərdən xalça texnikası ilə toxunur.

Öz bədii xüsusiyyətləri ilə göz oxşayır Duz torbaları Duzun saxlanması və daşınması üçün istifadə edilməklə yanaşı sənət nümunəsi kimi də qiymətlidir. Xüsusi naxış və ornamentlərlə bəzədilmiş duz torbası, uzun, dar boğazlı olmaqla müxtəlif rəngli yun, pambıq və həmçinin ipək iplərlə toxunmuşdur.



At çulu. Yun. Xovsuz. Kolanı kəndi 1900

Duz torbası. Yun. Xovsuz. Aralıq kəndi.1870

İlkin texnoloji prinsiplərlə formalaşan xovsuz xalçalar bu toxuculuq prinsiplərini özündə saxlayaraq əyani şəkildə nəsildən nəsilə ötürmüşdür.

ƏDƏBİYYAT

1. Əhmədov N. Naxçıvan iqtisadiyyatı inkişaf yollarında. Bakı: 2005, 312s
2. Hacıyeva S. Naxçıvan xalçaları və tikmələri. Əcəmi, 2021, 175s
3. Muradov V. Naxçıvan xalçaları. Bakı: Elm, 2013, 151s
4. Naxçıvan abidələri ensiklopediyası. Naxçıvan: 2008, 521s
5. Neymat M. S. Korpus epiqrafiçeskix pamyatnikov Azerbaydjana. Tom III. Bakı: 2021, 216s
6. Tağıyeva R. Azərbaycan xalçası. Bakı: 1990, 259 s

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*
E-mail: sshaciyevaa@gmail.com

Siddiga Hajieva

ARTISTIC FEATURES OF NAKHCHIVAN PILELESS CARPETS

As in all fields of art, carpets have undergone a stage of development from simple to complex. The article discusses Nakhchivan's pileless carpets. They had the simplest compositions in terms of technical performance, and as a result of gaining technological skills and developing artistic taste, the composition of carpets gradually became more complex. Non-woven carpets are divided into palaz, chechim, kilim, shedda, verni and other types, which are also. Pileless carpets are divided into palaz, chechim, kilim, shedda, verni and other types, which also have similar and different features in terms of composition and ornamental solution. Non-pile carpets are characterized by small-sized compositions with one or more rows of medallions with a continuous report. Carpets with an intermediate number of backgrounds are found only in bells and whistles. Horizontal fragmentation is more common in palaces. This is the simplest and most ancient type of composition of carpets. The formation of carpet art and the formation of carpet compositions begins with palazs. The rich striped composition of the palaces is based on the repetition of reports along the entire width of the carpet. Carpets represent a new stage in the development of composition and ornament. Thus, in the rugs there is a classic style of decoration, consisting of an intermediate area and a border. The composition of the vertical division is observed in bells and whistles. The stripes on the Nakhchivan ridges are wide and precise. The main element of Nakhchivan shads is the camel caravan. The harmonious repetition of camels adds a special harmony to the camels. The compositional structure of the varnishes is based on the principle of repetition of reports. The formation of ornamental and compositional features of the improvement of pileless carpets over time created the basis for the formation of pile carpets.

Keywords: *pileless carpet,, composition, rugs, cejim, shadda, rapport, strip, border*

Сиддига Гаджиева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАХЧИВАНСКИХ КОВРОВ ОВСУЗ

Как и во всех областях искусства, ковры прошли этап развития от простого к сложному. В статье рассматриваются безворсовые ковры Нахчывана. Они имели самые простые в техническом исполнении композиции, а в результате приобретения технологических навыков и развития художественного вкуса композиция ковров постепенно усложнялась.

AHTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

Безворсовые ковры подразделяются на палаз, чечим, килим, шедда, верни и другие виды, также имеющие сходные и различные черты по композиционному и орнаментальному решению. Для бесворсовых ковров характерны композиции небольшого размера с одним или несколькими рядами медальонов со сплошным рапортом. Ковры с рядом фонов встречаются только в прибамбасах. Горизонтальная фрагментация чаще встречается во дворцах. Это самый простой и самый древний тип композиции ковров. Становление коврового искусства и формирование ковровых композиций начинается с паласов. Богатая полосатая композиция дворцов основана на повторении репортажей по всей ширине ковра. Ковры представляют собой новый этап в развитии композиции и орнамента. Таким образом, в коврах присутствует классический стиль оформления, состоящий из промежуточной зоны и бордюра. Композиция вертикального деления наблюдается в прибамбасах. Полосы на Нахчыванских хребтах широкие и четкие. Основным элементом нахчыванских шадов является верблюжий караван. Гармоничное повторение верблюдов придает верблюдам особую гармонию. Композиционная структура лаков основана на принципе повторения отчетов. Формирование орнаментально-композиционных особенностей совершенствования безворсовых ковров с течением времени создало основу для образования ворсовых ковров.

Ключевые слова: *ворсовый ковер, композиция, ковры, sejim, shadda, рапорт, полоса, бордюр*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 19.05.2023

Son variant 05.06.2023

LEYLİ SƏMƏDOVA*

ÖZBƏKİSTAN XALÇAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ MİLLİLİK,
ƏNƏNƏLƏR VƏ ONLARIN ROLU

Xalçaçılıq bəşəriyyətin təxminən beş minillikdən bəri tanış olduğu heyratamiz sənət növüdür (ilk xovlu strukturlar Şumer tapıntılarından məlumdur). Onun unikalılığı ondadır ki, xalçalar sadəcə tanış mebel parçası deyil. Bu, əvəzolunmaz tarixi mənbədir, onu yaradanların həyat tərzindən, idarəçilik üsullarından və ətraf mənzərədən, kultlardan və dinlərdən, etnik tarixin təlatümlərindən, qonşu xalqlarla əlaqələrdən, xalqların həyat tərzindən, mədəniyyətdən və yaradıcılığından bəhs etməyə qadir olan bir növ "mədəniyyət mətnidir"

Açar sözlər: Özbəkistan, xalça, millilik, ənənə, tədqiqat

Özbəkistanın mədəniyyəti və incəsənəti parlaq və orijinaldır. Bu ondan irəli gəlir ki, o, min illər boyu formalaşmış və müxtəlif dövrlərdə Özbəkistan ərazisində məskunlaşmış xalqların adət-ənənələrini mənimsəmişdir. Özbəkistan haqlı olaraq orijinal mədəniyyəti ilə fəxr edir. Bu qədim diyarın tarixi nə qədər zəngin və rəngarəngdirsə, mədəniyyəti də bir o qədər zəngin və tarixi köklər üzərində qurulmuşdur. Deyə bilərik ki, bu mədəniyyət Özbəkistanda yaşayan müxtəlif hakim sülalələrin və xalqların təsiri altında formalaşmış mozaika kimidir. Çünki, qədim farslar, yunanlar, köçəri türk tayfaları, ərəblər, çinlilər, ruslar buna öz töhfələrini vermişlər. Çoxmillətli Özbəkistanın ənənələri musiqi, rəqs, rəssamlıq, tətbiqi sənət, dil, mətbəx və geyimdə öz əksini tapmışdır. Özbək mədəniyyəti Mərkəzi Asiya mədəniyyətlərinin kvintessensiyasıdır, lakin eyni zamanda, Özbəkistanın hər bir bölgəsinin özünəməxsus çalarları var ki, bu da milli geyimlərdə və yerli dialektlərdə ən aydın şəkildə özünü göstərir. Bu sərvətlə tanış olmaq üçün bütün ölkəni gəzmək lazımdır. Özbəkistanın bütün mədəniyyət palitrasını bir yerdə görmək istəyənlər respublikanın bütün bölgələrindən yaradıcı kollektivləri cəlb edən Özbəkistan festivallarını ziyarət etməlidirlər. Məhz burada siz özbək rəqslərinin, musiqisinin, tətbiqi sənətinin və s.-nin bütün ləzzətini görmək olar.

Özbəkistanın incəsənəti və sənətkarlığı xalq mədəniyyətinin ən populyar hissəsidir ki, bu da turistlərə suvenir seçərkən geniş imkan verir. Özbək sənətkarları sənətkarlığın sirlərini nəsildən-nəslə ötürürlər və onların işləri yüksək keyfiyyətli və xüsusi zərifliyə malikdir. Dəmirçilər, dulusçular, toxucular, oymaçılar və başqaları ipəkdən, gildən, ağacdən və metaldan hamar xətləri, həndəsi cəhətdən mükəmməl naxışları və forma ahəngdarlığı ilə bütün dünyada tanınan sənət əsərləri yaradırlar.

Özbəkistanın ən məşhur ustaları Qıdıvan və Rıştan keramikaçıları, Buxara və Çust dəmirçiləri, Margilanın toxucuları və Səmərqənd şarabçılarıdır. Çox vaxt sənətkarlar öz emalatxanalarında ustad dərsləri təşkil edər və atalarının və babalarının ən yaxşı əsərləri ilə tanış ola biləcəyiniz əsər kolleksiyalarını göstərə bilirlər.

Dekorativ-tətbiqi sənət bəlkə də ən qədim sənət növlərindən hesab olunur. Əsrdən əsrə Özbəkistanda sənətkarlıq inkişaf edir və formalaşır. Naməlum ustalardan qalmış miras hesab olunan nümunələr qiymətsiz və unikal məhsullar hesab olunur. Bu nümunələr bədii təxəyyülün zənginliyi və qarşılaşılmaazlığı formanın mükəmməlliyi ilə insanı heyran edir. İncəsənət və sənətkarlıq anlayışı mədəniyyət tarixində tədricən formalaşmışdır. Belə ki, son illər Özbəkistanda bir sıra qərarlar qəbul edilib, xalq sənətkarlığının dirçəldilməsi və qorunub saxlanmasına yönəlmiş və sənətkarlıq. Müstəqillik illərində magistrələr toplusu akademiklər seçdilər Özbəkistan Rəssamlıq Akademiyası. Bir çox ustalar bu ada layiq görülmələr "Özbəkistan Xalq Ustası Respublikası", həmçinin elmi və istehsalatda "Müsəvvir" Mərkəzi "Xunərmand" xalq sənətkarları birliyini yaratdı, burada bu təşkilatların əsas vəzifəsi unudulmuşları bərpa etməkdir. Tətbiqi sənət əsərləri formaların məqsədəuyğunluğu, forma vəhdəti, dizayn və orijinallığı ilə seçilir. Dekorativ sənətin təbiəti, onun kollektivliyi və sənət bir çox nəsillərin irsi hesab olunur. Xalq sənəti bir neçə xüsusiyyətə cavab verir: estetik dəyərə malikdir;

xüsusi bədii obrazlar, əhəmiyyətli bir tarixi var mədəni əhəmiyyəti; bir insanın həyatını və yaşayış yerini bəzəməyə xidmət edir daxili. O, həm də bir-birinin ardınca gələn təbəqələrdən ibarətdir, ən qədimi xalqın mədəniyyətini əks etdirən, dərin iz qoymuşdur onun sənəti.

Bu sənət növünün bütün janrlarının əsərləri bir-birindən fərqlənir unikal əlləri ilə yaradılmış bədii ənənələrin müxtəlifliyi özbək xalqının ustaları. Qızıl tikmə sənətinin ənənəvi mərkəzi qədim Buxaradır. Ustalar ən yaxşı ənənələrlə hazırlanmış məhsullar burada istehsal edirlər. Buxara qızıl tikmə və bu gün də gənclər arasında məşhurdur. Dekorativ-tətbiqi sənətin xüsusi sahəsi bütün bunlardır kimi təbiətin özündən mənbə kimi istifadə edən təzahürlər insan mühitinin estetikləşməsi prosesinə “əlaqədar” olardı.

Ən qədim sənətkarlıq növlərindən biri hörmə toxuculuğu hesab olunur. Ustaların yaratmadıqları - alış-veriş səbətlərindən tutmuş səyahətə qədər sandıqlar və hörmə mebel. Əcdadlarımızın dünyagörüşü, xalqın çoxəsrlik adət-ənənələri, dəyərləri dünya ictimaiyyəti tərəfindən tanınır. Bir çox ölkələrin aparıcı muzeylərində saxlanılan özbək xalçaçılığının nadir nümunələri bütün planetin sakinləri tərəfindən milli sənətin bu növünə böyük diqqət və maraqdan xəbər verir. Xalçaçılıq uzun müddət Şərq xalqları arasında geniş yayılmış sənət növü hesab edilmiş, çoxəsrlik milli ənənələrə və uzun tarixə malikdir. Qədim Orta Asiya ərazisində yaşayan insanlar əsasən heyvandarlıqla məşğul olurdular. Ona görə də yundan toxunan xalçalar və məmulatlar köçəri tayfaların ehtiyaclarını ödəyirdi. Arxeoloji tapıntılar Xorəzmdə eramızdan əvvəl I minilliyə aid xalçaların, eləcə də VII əsrə aid əlyazmaların aşkar edildiyini təsdiq edir ki, bu da o dövrdə Orta Asiyada xalçaçılıq sənətinin inkişafından xəbər verir. V-VII əsrlərdə Orta Asiyanın bir çox şəhərlərindən Çinə müxtəlif xalçalar gətirilirdi. Məsələn, hörülmüş qamış və burrs (yarım kəsilmiş qamış) ixrac edilirdi. Orta Asiya və Əfqanıstanın bəzi mənbələrində göstəriləyi kimi, 7-11-ci əsrlərdə Xorəzm, Səmərqənd və Buxara arasında yerləşən bəzi şəhərlərdən yığcam namaz xalçaları toxunaraq xaricə satılırdı. XI-XII əsrlərdə Orta Asiyada, o cümlədən Özbəkistanda xalçaçılıq sənəti xüsusilə inkişaf etmişdir. XIV əsrdə monqol işğalçılarının işğalı ilə əlaqədar qısa bir fasilə gəldi. İkinci yarısında Əmir Teymurun hakimiyyətə gəlişi ilə bu sahə yenidən fəal inkişaf etməyə başladı və XVIII-XIX əsrlərin əvvəllərində, əsasən, Buxara və Fərqanə xanlıqlarında öz zirvəsinə çatdı. 20-ci əsrin əvvəllərində Kokand, Səmərqənd, Əndican və Buxara Orta Asiyada xalçaçılıq sənətinin mərkəzləri hesab olunurdu.

Bu gün Fərqanə vadisində, Səmərqənd, Kaşkədərya, Surxandərya və Xorəzm vilayətlərində, eləcə də Qaraqalpaqıstan Respublikasında sənətkarlıq ənənələri qorunub saxlanılmışdır. Özbək xalçası tarixi meyarlara görə kifayət qədər gənc bir hadisədir, çoxtayfalı xalqların özləri ilə eyni vaxtda formalaşmış, hazırda “özbək” kollektiv termini ilə tanınır. Lakin bu fenomen özbəklərin etnogenezində mühüm rol oynayan çoxdilli insan qrupları ilə bağlı olan əvvəlki ənənələrə əsaslanır. Bunlar əkinçilik oazislərinin sakinləri - baktıyalılar, soqdililər, xorəzmlilər, fərqanənilər, eləcə də çöl köçəri dünyasının nümayəndələri - sako-massaget tayfaları, toçarlar, eftalilər, türklər, karluklar, oğuzlar və başqa kiçik qruplardır. Nəvai rayonunun Nurata dağlarının ətəyində yaşayan əhali qədim zamanlardan xalçaçılıqla - çap naxışlı keçədən, sadə toxunmuş alaçıdan tutmuş hamar və qalın xalçalara qədər məşğul olub. Kanımex rayonunun kəndlərində xalçalar daha çox müxtəlif növ təbii keçədən hazırlanırdı. Belə xalçaçılıq məktəbləri respublikanın başqa rayonlarında da var. Onların əsas vəzifəsi oxşarlıqların qarşısını almaq, eyni zamanda ənənələrini qoruyub saxlamaq, onları yeni təcrübə ilə doldurmaqdır. Hazırda xalçalar böyük insanların portretlərinin, məşhur yazıçıların, rəssamların əsərləri əsasında çəkilmiş rəsmlərin surətini çıxarmaqla hazırlanır. Klassik özbək xalçası dar yol dəzğahında ayrı-ayrı lentlər şəklində toxunan, sonra isə tək parça halına salınan məmulatdır. Onun ornamentləri insanların dünyagörüşü ilə bağlı əlamət və simvollarıdır. Bədii tərtibatda ən zərif və gözəl olanlar hamar, koxma, tərme, qacara, sumax, beş-kaşta üsulu ilə hazırlanmış və tikmə - enli və qızvari xalçalardır. Heyvanları və quşları təsvir edirlər.

Əndican, Səmərqənd, Buxara, Margilan, Xivə, Daşkənd toxuculuq mərkəzlərində boyasız iplikdən və mürəkkəb nəbati ornamentlərdən, yun parçalardan, xalçalardan istifadə edərək təbii güllərin yaradılması üsulu indi də qorunub saxlanılır. Milli sənətkarlığın təbliğində məqsəd xalq sənətinin əvəzsiz nümunələri kimi dünyaya açılmış sənət nümunələrini gənc nəsil arasında təbliğ etmək, hər kəsdə tarixi irsə, xalq adət-ənənələrinə, o cümlədən milli varlığa dərin hörmət hissini oyatmaqdır.

Yalnız milli kimliyimizi dərk etməklə ictimai-siyasi, iqtisadi və digər sahələrdə qarşımızda duran vəzifələri uğurla həll edə bilərik. Qədim xalçaçılıq ənənələri indi Özbəkistanın bir çox bölgələrində bərpa olunur. Parlaq, orijinal, mürəkkəb naxışlar, orijinal rəng (qırmızı-qəhvəyidən qırmızı-maviyə qədər), parlaqlıq, saysız-hesabsız naxış nümunələri - bütün bunlar yerli xalçaların bir çox ölkələrdə böyük şöhrət qazanmasına imkan verdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Бакаев, Ш. Ш. Творчество народных мастеров Узбекистана / Ш. Ш. Бакаев. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2017. — № 4 (138). — С. 641-644. — URL: <https://moluch.ru/archive/138/38767/> (дата обращения: ...)
2. Л.М. Буткевич «История орнамента». М.2008.
3. Ш.К. Шоёкубов «Узбекское народное декоративно-прикладное искусство». Т. 2009.
4. Тибенько, Т.И. История возникновения орнамента [Электронный ресурс]/ Т.И. Тибенько, Н.С. Кашенова – Режим доступа:<http://yun.moluch.ru/archive/5/328/> (дата обращения 09.09.2017).
5. Фокина, Л.В. Орнамент / Л.В. Фокина. – М.: Феникс, 2007. – 172 с.
6. Галия Дабыловна Джанабаева. Искусство народов центральной Азии. Монография. Вашингтон, 2019
7. Культура Узбекистана // Mice Uzbekistan : офиц. сайт. Режим доступа:<http://miceuzbekistan.uz/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%> (дата обращения 16.10.2018). – Загл. с экрана.
8. <https://www.advantour.com/rus/uzbekistan/culture.htm>

**“Təsviri incəsənət və OTT”
kafedrasının müəllimi
E-mail: leyli.Samadova@yandex.ru*

Leyli Samadova

NATIONALITY, TRADITIONS AND THEIR ROLE IN UZBEKISTAN CARPET ART

Carpet weaving is an amazing art form that has been known to mankind for about five millennia (the first pile structures are known from Sumerian finds). Its uniqueness lies in the fact that carpets are not just a familiar piece of furniture. It is an invaluable historical source, a kind of “cultural text” capable of telling about the way of life of its creators, management methods and the surrounding landscape, cults and religions, upheavals of ethnic history, relations with neighboring peoples, the way of life, culture and creativity of peoples.

Keywords: *Uzbekistan, carpet, nationality, tradition, research*

Лейли Самадова

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ, ТРАДИЦИИ И ИХ РОЛЬ В УЗБЕКИСТАНСКОМ КОВРОВИМ ИСКУССТВЕ

Ковроткачество – удивительный вид искусства, известный человечеству около пяти тысячелетий (первые ворсовые сооружения известны по шумерским находкам). Его уникальность заключается в том, что ковры – это не просто привычный предмет интерьера. Это

AHTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

бесценный исторический источник, своего рода «культурный текст», способный рассказать об образе жизни его создателей, способах хозяйствования и окружающем ландшафте, культурах и религиях, перипетиях этнической истории, отношениях с соседними народами, пути жизнь, культуры и творчество народов.

Ключевые слова: *Узбекистан, ковер, национальность, традиции, исследования*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 19.05.2023

Son variant 05.06.2023

RÜFƏT ƏHMƏDOV*

AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA
NAXÇIVAN TARZƏNLƏRİNİN ROLU

Məqalədə Naxçıvanda doğulub boya-başa çatmış və Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında layiqli xidmətləri olmuş ustad tarzənlərdən bəhs olunur. Qeyd edilir ki, Səfər Rəcəbli, Vahid Axundov, Rəşid Məmmədov, Əkrəm Məmmədli, Nazim Kazımov, Nazim Quliyev və s. tar ifaçıları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında aparıcı rola malikdirlər. Bu sənətkarların yetirmələrinin həm məzunu olduqları, həm də çalışdıqları Üzeyir Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyası, Azərbaycan Dövlət Milli Konservatoriyası, Naxçıvan Dövlət Universiteti, Asaf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Kolleci, Bakı Musiqi Gimnaziyası, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi, Naxçıvan Musiqi Kolleci, Bakı və Naxçıvan musiqi məktəbləri və s. təhsil ocaqlarının adları da bunu deməyə əsas verir.

Açar sözlər: *musiqi mədəniyyəti, tarzən, xalq musiqi, pedaqoq, musiqi məktəbləri*

Tarixən mədəniyyət, sənət, ədəbiyyat beşiyi olan qədim Naxçıvan torpağı dünya mədəniyyətinə qüdrətli sənətkarlar bəxş edib. Naxçıvan tarixinin möhtəşəm sütunlarından biri musiqi mədəniyyətidir. Tarixən də məlumdur ki, Naxçıvan Azərbaycanın qədim və zəngin incəsənəti, yüksək musiqi mədəniyyəti ilə seçilən ərazilərindəndir. Milli musiqimiz Naxçıvanda çox qədimdən inkişaf edən bir mədəniyyət sahəsi kimi heç bir dövrdə ictimai inkişafdən geri qalmayaraq Azərbaycanın yüksək inkişaf etmiş mədəniyyət mərkəzlərindən biri kimi tanınıb.

Musiqi mədəniyyətimizin göstəricilərindən biri də onun musiqi alətləridir. Qeyd edək ki, Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində texniki və dinamik imkanlarına görə müasir tar xalq arasında mizrabla çalınan simli musiqi alətlərindən ən geniş yayılanıdır. Tarın xalq arasında geniş şöhrət tapması milli musiqimizin zənginliyi, qədimliyi və muğamlarımızın varlığı ilə əlaqədardır. Haqlı olaraq tarı musiqi alətlərinin şahı adlandırırlar. Ü.Hacıbəyov tar aləti haqqında yazırdı: “Tar ən ziyadə istehlak edilən alətin birincidir”. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, insanın arzusunu, istəyini tarda şirin dillə ifadə etmək imkanı heç bir musiqi alətində yoxdur. Görkəmli şairimiz M.Müşviq də ən gözəl şerlərindən birini tara həsr etmişdir.

Qeyd edək ki, muğamlarımız əsrlərin sınağından keçib yaşadıqca, yeni-yeni xallarla zənginləşdikcə tar da inkişaf etmiş, istedadlı tar ifaçıları tərəfindən təkmilləşmiş və bugünkü səviyyəyə gəlib çatmışdır. İfaçılar – xalq musiqisini yaşadan sənətkarlardır desək, heç də yanılmırıq. Çünki, xalqın musiqisini, onun folklorunu əsrlərdən bəri yaşadan, gələcək nəsillərə çatdırılmasında böyük rol oynayan ifaçılardır.

Qeyd edək ki, xalqımızın tarixində hər dövrün, hər nəslin, hər bölgənin məşhur tar ifaçıları olub. XX əsrin əvvəllərindən XXI əsrin əvvəllərinə kimi Naxçıvanda ifaçılıq ənənələrini yaşadan tar ifaçılarından Səfər Rəcəblinin, Vahid Axundovun, Rəşid Məmmədovun, Əkrəm Məmmədlinin, Nazim Kazımovun, Nazim Quliyevin, Afət Novruzovun və bir çox başqa sənətkarların adlarını çəke bilərik. Bu peşəkar ifaçılar musiqimizi inkişaf etdirən, qoruyan, özündən sonrakı nəsillərə ötürən, tarzənlik sənətində iz qoymuş insanlardır. Onlar bu alətlərin çalğı texnikasını, ifaçılıq imkanlarını daha yüksək səviyyəyə qaldıraraq xalq musiqimizi yaşadı və yaşatmaqdadırlar.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında danılmaz xidmətləri olmuş musiqiçilərimizdən biri pedaqoq və görkəmli tarzən Səfər Rəcəblidir. O Naxçıvanda Pionerlər evində dərs deyir və Səfər müəllim kimi tanınırdı. Milli folklorumuzun dərin və təkrarsız bilicisi olan Səfər müəllim Pionerlər evində gözəl abu-hava, sözlü-nəğməli ovqat yaratmışdı.

Həmin dövrdə musiqi məktəblərinin, ali təhsil ocaqlarının olmadığını nəzərə alsaq, əsl sənət fədailərinin bu sənətin yaşadılması üçün çəkdikləri əziyyətlərin fərqi varırıq. Təcrübəli musiqiçi, ustad tarzən Səfər Rəcəblinin rəhbərlik etdiyi tar dərnəyi bir çox məşhur ifaçıların yetişməsinə səbəb olmuşdu. Naxçıvanın görkəmli ustad tarzənlərindən olan Əkrəm Məmmədli, Nazim Quliyev də bu

dərnəyin fəal üzvü olmuşdu. Qeyd etmək yerinə düşər ki, bu dövrdə tarzənlik sənəti tarixi mənbələrdə də göstərildiyi kimi, sadəcə, ustad-şagird prinsipi ilə öyrədilirdi.

Səfər Rəcəbli eyni zamanda Naxçıvan teatrında musiqi rəhbəri işləmişdi. Bu dövrdə o, Ə.Haqqverdiyevin “Pəri cadu”, N.Vəzirovun “Adı var, özü yox”, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” tamaşaları üçün yadda qalan, əsas məzmunlu obrazları açmağa kömək edən, maraqlı musiqi təritibatları vermişdi. Bütün bunlarla yanaşı istedadlı sənətkar sadə rəqslər və mahnıların da müəllifi idi. Belə ki, Səfər müəllim “Segah rəngi”, “Səfəri rəqsi”, “Dostluq”, “Müəllim”, “Cənnət Ordubad”, “A dostlar”, “Baxçanızda gül varmı” və bir çox məşhur mahnılar yazmışdır. Naxçıvan Muxtar Respublikasının əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür (5, s.45).

Respublikamızın tanınmış musiqiçilərindən biri də Vahid Axundovdur. O, gözəl pedaqoq və istedadlı tarzən idi. Onun ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətini bəstəkarlıq qabiliyyəti daha da tamamlayırdı. Vahid müəllim öz mahnılarını tarın müşayiəti ilə daha təbii, məlahətli ifa edirdi. O, “O Naxçıvandır”, “Ordubad”, “Ay qız” adlı mahnılarının müəllifidir. Bu mahnılar “Naxçıvan təranələri” adlı not məcmülərində öz əksini tapmışdır.

Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında danılmaz xidmətləri olmuş musiqiçilərdən biri də pedaqoq, bəstəkar, dirijor, tarzən Rəşid Məmmədovdur. Rəşid müəllim hələ balaca yaşlarında qonşuluğunda yaşayan unudulmaz tarzən Səfər Rəcəblinin əfsanəvi tarının səsi onun bu sənətə gəlməsinə maraq oyadır. Musiqi məktəbində o, istedadlı tarzənlər Yusif Əliyev və Vahid Axundovdan dərs alır. Rəşid müəllim Asəf Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi texnikumunu və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar ixtisasını bitirir. Azərbaycanın məşhur tarzəni, pedaqoqu, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Əhməd Bakıxanov və Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Ağabacı Rzayevadan tar ixtisasından mükəmməl dərslər alır. Ali məktəbi bitirəndən sonra Rəşid müəllim Naxçıvanda yeganə musiqi məktəbi olan 1 saylı Uşaq Musiqi Məktəbində tar ixtisası müəllimi kimi fəaliyyətə başlayır, Əhməd Bakıxanov və Ağabacı Rzayevadan aldığı bilik, bacarığı həvəslə və tələbkarcasına şagirdlərinə çatdırırdı.

Rəşid müəllim Naxçıvanda ilk dəfə olaraq şagirdlərin texniki imkanlarını artırmaq məqsədi ilə Səid Rüstəmovun “Tar məktəbi” dərsliyində verilən etüd və qammaları yuxarı sinif şagirdlərinə kütləvi şəkildə beş-altı, bəzən isə yeddi-səkkiz ştrixlə çaldırmağa başlamışdır. Bununla yanaşı o “Melodik etüdlər” məcmuəsindən ayrı-ayrı nömrələri tədris proqramlarına daxil etmiş və istedadlı şagirdlərə öyrətməyə başlamışdır. Rəşid müəllim o dövrdə məktəbdə ifa olunmayan bir sıra Qərb və rus bəstəkarlarının əsərlərinin Azərbaycan milli musiqi alətləri tar və kamançada ifa edilməsinə nail oldu.

Rəşid müəllim yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında danılmaz xidmətləri olmuşdur. O, müxtəlif illərdə Naxçıvan şəhər 1 №-li Uşaq Musiqi məktəbində direktor, Naxçıvan Xalq Yaradıcılıq evinin direktoru, Şahbuz rayon musiqi məktəbinin direktoru, Naxçıvan Orta İxtisas Musiqi Texnikumunda direktor, Naxçıvan Şəhər Mədəniyyət Şöbəsinin müdiri vəzifəsində çalışmışdır.

İstər sovet, istərsə də müstəqillik dövründə Rəşid müəllimin bütün fəaliyyəti yüksək qiymətləndirilmişdir. O, Naxçıvan MSSR-in Əməkdar Mədəniyyət işçisi, Azərbaycan Respublikası əməkdar incəsənət xadimi, Prezident Mükafatı kimi fəxri adlara layiq görülmüşdür. Onun həyatı və fəaliyyəti ilə bağlı Naxçıvan Muxtar Respublikası Ensiklopediasının 2-ci cildində də məlumatlar verilmişdir.

Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xidmətləri olmuş musiqiçilərdən biri də Azərbaycanın çox gözəl bəstəkarlarından biri, yaradıcılığı ilə Üzeyir Hacıbəyov sənətinin davamçısı hesab edilən Xəlil Cəfərov idi. O, 1962-ci ildə Naxçıvan Musiqi Məktəbində müəllimlik fəaliyyətinə başlamış, qısa müddət ərzində Naxçıvanda yaşayıb yaratmağına baxmayaraq öz dəsti-xətti ilə musiqiçilərin könlündə tac qurmuşdu. Xəlil Cəfərov ixtisas fənnindən (tar) də bacarıqla dərs aparırdı. Qeyd edək ki, müəllimlik fəaliyyəti ilə yanaşı Xəlil müəllim məktəbdə xalq çalğı alətləri orkestri yaratmışdı. Şagirdlər boş vaxtlarını demək olar ki, məktəbin zalında keçirir, orkestrdə ifa olunan əsərləri yorulmadan məşq edirdilər. Xəlil Cəfərov seçdiyi əsərləri böyük dəqiqliklə əzbər bildiyindən

partitura və ayrı-ayrı partiyaların not yazısına ehtiyac duymurdu. Hamıya çox dəqiqliklə hansı səsdən başlayacağını, hansı mizrabla vuracağını, kamançaların kamanlarının hansı istiqamətdə çəkiləcəyini, hətta pauzaların hansı ölçüdə olduğunu belə əzbər deyərdi, öyrədərdi. Təəssüflər olsun ki, Xəlil müəllim Naxçıvanı tez tərk etdi (9, s.61).

Naxçıvanda yaşayıb-yaradan görkəmli ustad tarzənlər içərisində Əkrəm Məmmədlinin adını xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Çünki Əkrəm müəllim, həqiqətən də, musiqi mədəniyyətimizin, milli musiqimizin inkişafında xidmətləri əvəzsizdir. Gözəl pedaqoq, istedadlı tarzən 50 ilə yaxındır ki, tar ifaçılığı və onun tədrisi ilə məşğul olur. Gənc ifaçılarının yetişdirilməsi üçün ustad sənətkar müəllimliklə fəaliyyəti ilə yanaşı, tədris vəsaitləri də yazmışdır. Qeyd edək ki, bu kitablar orta və ali musiqi məktəblərində təhsil alan tələbələr üçün dəyərli və gərəkli vəsait kimi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Onun müxtəlif illərdə yazdığı “Tar üçün etüdlər”, “Tar üçün qamma və etüdlər”, “Azərbaycan muğamları” tədris vəsaitləri təhsil müəssisələrimizdə tədris olunur. Özünün də qeyd etdiyi kimi bu kitabların yazılmasında əsas məqsəd tar musiqi alətində ifa edənlərin texniki imkanlarının cilalanmasına, kamilləşməsinə kömək etməkdir.

Əkrəm müəllimin bir ifaçı kimi dinləyicilərə sevdiren əsas cəhəti sənətdə axtarışları, yeni-yeni məziyyətləri, ifaçılıq sahəsində qeyri-adi tapıntıları və nəticədə onun çalğısının bədii ifa üsullarının yüksək səviyyədə dənəyicilərə çatdırılması ilə səciyyələnir. Məhz bu xüsusiyyətlərə görə də görkəmli tarzənin repertuarı daim maraqlı məzmunu və dolğunluğu ilə diqqəti cəlb edir (5, s.47).

Qeyd edək ki, ifaçılıq Əkrəm Məmmədli solo ifaçı olmaqla yanaşı ansambl rəhbəri və müəllim kimi də fəaliyyət göstərir. Məhz bu səbəbdən də ustad tarzən müxtəlif təşkilatlarda müəllim, orkestr və ya ansambl rəhbəri kimi çalışaraq mədəni-kütləvi tədbirlərdə yaxından iştirak edir.

Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, ömrünün 50 ildən çoxunu milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına, muğamlarımızın, musiqi xəzinəsinin zənginləşməsinə və istedadlı musiqiçilər nəslinin yetişməsinə səf edən Əkrəm müəllim bu gün də yaradıcılıq fəaliyyətini uğurla davam etdirir.

Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında tar ifaçılarından Nazim Kazımovun da rolu diqqətəlayiqdir. Nazim müəllim musiqi məktəbində Sahib Axundov, muğam ustası Vahid Axundovdan, eyni zamanda, Naxçıvan şəhər Pionerlər evinin tar dərənəyində ustad pedaqoq Səfər Rəcəbovdan da tar çalmağın sirlərini öyrənir. Həmin illərdə tarzən Əkrəm Məmmədli Asəf Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbində təhsil alırdı. Onun layiqli davamçıları kimi isə müəllimlər gənc istedadlar Nazim Kazımov və Ələkbər Ələkbərovu göstərirdilər. O, Asəf Zeynallı adma Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbində gözəl pedaqoq Ağasəleh Abbasəliyevin rəhbərliyi ilə ifaçılıq qabiliyyətini daha da artırmış, milli dəyərlərimizin ifadəsi olan muğamın sirlərini Elxan Müzəffərovdan öyrənmiş, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında isə görkəmli bəstəkar, dirijor, gözəl pedaqoq, Azərbaycan tar məktəbinin yaradıcısı Səid Rüstəmovun sinfində dərs alaraq, gələcək nəslə çatdırmaq üçün yaddaşına həkk edirdi.

Nazim müəllim gərgin əmək fəaliyyəti ilə yanaşı, təhsilini, elmini artırmaq üçün durmadan çalışırdı. O, 1997-ci ildə “Ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi qabiliyyətlərinin inkişafında muğam nümunələrindən istifadə üzrə işin sistemi” mövzusunda namizədlik dissertasiyası müdafiə edərək pedaqoji elmlər namizədi alimlik dərəcəsi alır. Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kollecinə direktor təyin olunan Nazim müəllim qısa müddət ərzində bu böyük məsuliyyətli işin bacarıqla öhdəsindən gəlir. Kollecdə təhsilin keyfiyyətinin yüksəldilməsi, şagirdlərin ifaçılıq qabiliyyətinin artırılması, muğam ifaçılıq sənətinin inkişaf etdirilməsi və onlarla yeni-yeni layihələrin həyata keçirilməsi işində gərəkli uğurlara imza atır. Bu işlər içərisində əsas diqqəti cəlb edən Nazim müəllimin “Musiqi Kolleci-110” (Bakı, 2008) monoqrafiyası olmuşdur. Bunlarla yanaşı, bu gün də Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, professor Nazim Kazımov yaradıcılıq fəaliyyətini yorulmadan davam etdirərək Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinə dair 5 monoqrafiya, 3 həmmüəllifi olduğu dərs vəsaiti, onlarla elmi-publisistik məqalə yazmışdır.

Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında layiqli xidmətləri olmuş tar ifaçılarında biri də Nazim Quliyevdir. Nazim müəllim ilk musiqi təhsilini Naxçıvan şəhər Pioner və Məktəblilər evinin tar dərənəyində Səfər Rəcəbov almışdır. Musiqiyə olan sonsuz həvəsi və bağlılığı onu Naxçıvan 1 sayılı şəhər musiqi məktəbinə gətirir və o, tar sinfinə daxil olur. Bu illərdə o, həm də Naxçıvan şəhər Pioner

və Məktəblilər evinin “Əlvan çiçəklər” Mahnı və Rəqs ansamblının konsertmeysteri kimi fəaliyyət göstərirdi.

Asəf Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar sinfinə daxil olan Nazim Quliyev bu musiqi ocağında bir sıra adlı-sanlı müəllimlər, gözəl muğam bilicilərindən dərslər alır. O, gərgin əməyinin sərf edərək, əzmlə çalışaraq bu sahədə ilk uğurunu qazanır. Bakı şəhərində keçirilən “Oxu, tar” müsabiqəsinə təqdim etdiyi “And içmə” mahnısına görə birinci dərəcəli diploma layiq görülür və həmin mahnı xalq artisti İslam Rzayevin ifasında SSRİ Dövlət Səsyazma Evində lentə alınır. Bu illərdə Nazim müəllim M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Mahnı və Rəqs Ansamblında tarzən kimi çalışır.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, Nazim müəllim Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında görkəmli pedaqoq, bəstəkar, xalq artisti, professor Səid Rüstəmovun sinfində oxumaqla yanaşı, bəstəkar Afaq Cəfərovadan bəstəkarlıq dərsləri də almışdır. Bu illərdə o, fortepiano üçün “6 miniatür”, “9 prelüd”, “Variasiyalar”, “Nəqşi-cahan” süitası, B.Vahabzadənin sözlərinə bəstələnmiş “Səninlə”, M.Arazın sözlərinə “Dağlar küsüb” romanslarını, M.P.Vaqifin sözlərinə “Adını demərəm”, Aşıq Ələsgərin sözlərinə “Çərşənbə günündə”, A.Qasımovun sözlərinə “Ordubad bağları” və bir sıra mahnılar, kamera-instrumental əsərlər yazır.

Nazim Quliyev təyinatla doğma Naxçıvana, Ordubad şəhər uşaq musiqi məktəbinə müəllim göndərilir. Daha sonra Naxçıvan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsində musiqi redaktoru vəzifəsində işləyir. 1978-ci ildə onun təşəbbüsü və təşkilatçılığı sayəsində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Naxçıvan təşkilatı yaradılır. Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi xidmətləri olan tarzən, pedaqoq Səfər Rəcəblinin adı Nazim müəllimin səyi nəticəsində Naxçıvan şəhər 3 saylı uşaq musiqi məktəbinə, bəstəkar, pedaqoq Məmməd Məmmədovun adı isə Naxçıvan şəhər 1 saylı uşaq musiqi məktəbinə verilir.

1987-ci ildə Nazim Quliyevin təşəbbüsü ilə Naxçıvan Xalq Konservatoriyası yaradılır və o, Konservatoriyanın rektoru təyin olunur. 1988-ci ildə Y.Məmmədəliyev adına Naxçıvan Dövlət Pedaqoji İnstitutunda “Musiqi və təsviri incəsənət” kafedrası yaradılır və Nazim Quliyev kafedra müdiri seçilir. 1998-ci ildə Nazim Quliyev Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Naxçıvan Təşkilatının sədri vəzifəsinə təyin olunur. Bu illər Nazim Quliyev Naxçıvan Dövlət Universitetində Konservatoriya ixtisaslarının yaradılması üçün bazanın yaradılmasına nail olur. 1998-ci ildə onun təşəbbüsü və fəaliyyəti sayəsində Naxçıvan Dövlət Universitetinin qəbul planına Konservatoriya ixtisasları daxil edilir və Universitetdə Konservatoriya ixtisasları üzrə kafedra yaradılır.

Bir sıra müsabiqələrin qalibi və münisflər heyətinin üzvü və 200-dən artıq iri və kiçik həcmli əsərlərin müəllifi olan Nazim Quliyev eyni zamanda müxtəlif illərdə M.Maqomayev adına Dövlət Filarmoniyasının direktor müavini, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin direktoru, Azərbaycan Mill Konservatoriyası tərkibində Respublika İncəsənət Gimnaziyasının direktoru vəzifələrində çalışmış, Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı ilə “Əməkdar incəsənət xadimi” fəxri adı ilə təltif olunmuşdur.

Sonda onu qeyd edim ki, Naxçıvanın ən ucqar dağ kəndlərindən başlayaraq rayon mərkəzlərindəki yeni musiqi məktəblərinin, mədəniyyət evlərinin inşası, onların müasir maddi-texniki baza ilə təmin olunması, uşaq musiqi məktəblərinin təkmilləşdirilməsi, ən əsası isə, Naxçıvan Musiqi Kollecinin Naxçıvan Dövlət Universitetinin nəzdinə verilməsi bu sənətin inkişafını zirvəyə aparılmasında mühüm amillərdən oldu. Məqsəd milli musiqimizi qorumaq, yaşatmaq, gələcək nəsillərə olduğu kimi çatdırmaqdır. Yaradılan bu şəraitdən, göstərilən dövlət qayğısından ruhlanan gənc tarzənlərimiz də öz üzərlərində daim çalışır, musiqi mədəniyyətimizin inkişafında var qüvvələrini əsirgəməyərək Azərbaycan musiqisini zənginləşdirirlər.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəlil Vəzirov, Jalə Əliyeva (Qulamova). «Sözlü nəğməli Naxçıvan». Bakı, Sabah, 2003, s. 127
2. Cəlil Həbib oğlu Vəzirov-“İllərin nəğmə yaddaşı”. Naxçıvan 2001.
3. Eldar Sudeif oğlu Xəlilov-“Oxuyan barmaqlar”. Bakı, “Elm”. 2009

4. Əkrəm Məmmədli: *Azərbaycanda Vertiyoz Tar ifaçılığının inkişafı "Harmony" 4/2015* <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=610&s=1&iss=26>
5. Jalə Qulamova "Naxçıvan Muxtar Respublikası Bəstəkarlar Təşkilatının 30 ildə keçdiyi yaradıcılıq yolu" Bakı, 2010, s.135
6. Naxçıvan-2005. Camlıca - Üsküdar/ İstambul.
7. Nazim Kazım oğlu Kazımov- Musiqi Kolleci- 110. Bakı, "Nurlan". 2008.
8. Nazim Paşa oğlu Quliyev-Naxçıvan Musiqi Mədəniyyəti tarixindən. Bakı, "Elm". 1999
9. Rafail Kərimov "Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən. Musiqi təhsili" , Bakı 2012, s.159

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*

Rufat Ahmadov

IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSIC CULTURE THE ROLE OF NAKHCHIVAN TARZANS

The article talks about master tar players who were born and raised in Nakhchivan and made worthy contributions to the development of Nakhchivan music culture. It is noted that tar performers such as Safar Rajabli, Vahid Akhundov, Rashid Mammadov, Akram Mammadli, Nazim Kazimov, Nazim Guliyev and others play a leading role in the development of Azerbaijani music culture. The names of educational institutions where the graduates of these artists both graduated and worked such as Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyov, Azerbaijan State National Conservatory, Nakhchivan State University, Asaf Zeynalli Secondary Specialized Music College, Baku Music Gymnasium, Bulbul Secondary Specialized Music School, Nakhchivan Music College, Baku and Nakhchivan music schools, etc. also give grounds to say so.

Keywords: *music culture, tarzan, folk music, pedagogue, music schools*

Руфат Ахмедов

В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОЛЬ НАХЧИВАНСКИХ ТАРЗАНОВ

В статье рассказывается о мастерах-таристах, которые родились и выросли в Нахчыване и внесли достойный вклад в развитие музыкальной культуры Нахчывана. Отмечается, что ведущую роль в развитии азербайджанской музыкальной культуры играют такие исполнители тара, как Сафар Раджабли, Вахид Ахундов, Рашид Мамедов, Акрам Мамедли, Назим Кязымов, Назим Гулиев и другие. Названия учебных заведений, где окончили и работали выпускники этих артистов, таких как Бакинская Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибекова, Азербайджанская Государственная Национальная Консерватория, Нахчыванский Государственный Университет, Среднее Специализированное Музыкальное Колледж имени Асафа Зейналлы, Бакинская Музыкальная Гимназия, Средняя Специализированная Музыкальная Школа им. Бюльбюля., Нахчыванское музыкальное училище, Бакинская и Нахчыванская музыкальные школы и др. Также дают основания так говорить.

Ключевые слова: *музыкальная культура, тарзан, народная музыка, педагог, музыкальные школы.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 19.03.2023
Son variant 21.04.2023**

ÖZBƏK KINOREJİSSORLARININ FİLMLƏRİNDƏ VƏTƏN VƏ ŞƏXSİYYƏT PROBLEMİ

2005-2017-ci illər həm də özbək kinematografiya üçün mövzu portfelinin formalaşması dövrü kimi səciyyələndirilməlidir. Ümumiyyətlə, ekran sənətində mövzu bazasının formalaşması və onun zamanla ardıcılığı bir neçə aspekti özündə birləşdirir. Nəzərə alaq ki, özbək kinosu müəyyən dövrlərdə senzuraya məruz qaldığı üçün rejissorlar bir müddət siyasi-ictimai mövzuda filmlər çəkmirdilər. Onların ekran işlərində məişət ailə məsələlərini əhatə edən süjet xətləri üstünlük təşkil edirdi ki, bu da əslində vətən və vətəndaş, kimlik və cəmiyyət problemlərini ailə modeli vasitəsilə işıqlandırmaq marağından irəli gəlirdi.

Açar sözlər: *Özbəkistan, kino, Erkin Tuyçiyev, “Qadın naminə”, “Fəridənin 2000 mahnısı”, vətəndaş cəmiyyəti, yeni dalğa*

2005-2017-ci illər özbək kinorejissorlarının rejissorluq üslubu ilə xarakterizə olunan “Yeni Dalğa” cərəyanının formalaşması dövrü kimi xarakterizə olunur. Bu dövrdə hazırlanan film layihələrində vətən və şəxsiyyət problemi öz əksini tapırdı. Rejissor Elkin Tuyçiyevin “Fəridənin iki min mahnısı” filmi bir ailənin təmsalında keçən əsrin əvvəllərində Türkiyədə bu bölgələrdə əhalinin həyatını dəyişdirən tarixi hadisələrdən bəhs edir. “Fəridənin iki min mahnısı” dramı Mərkəzi Asiya ölkələrində tarixən mövcud olmuş ailə institutunun neqativ təzahürü kimi meydana çıxır. Bu məqamların üzə çıxarılması hələ ötən əsrin 60-cı illərində Mərkəzi Asiya ölkələrində meydana gəlmiş «mülayimləşmə kinosu» ilə başlamışdı. Qazaxıstanlı kino tədqiqatçısı Gülnara Abekeyevanın müəllifi olduğu “Mərkəzi Asiyadakı ailə obrazı regionda mədəni identikliyin formalaşması kontekstində” monoqrafiyasında yazır: “Mülayimləşmə” kinosunun əsas meyarları bunlar idi:

“- Milli kadrlar – rejissorlar, ssenaristlər, təsvir rejissorları, aktyorlar tərəfindən çəkilmiş yüksək bədii filmlərin meydana çıxması;

- Milli tarix və mifologiyanın fəal şəkildə dərk edilməsi, yaranması tarixi və epik qəhrəmanlar;

- Ənənəvi həyat tərzini, millətin və ya xalqın milli məkanının təqdim edilməsi;

- Qəhrəman və qəhrəmanların, anaların və müasir obrazların yaradılması cəhdləri, ənənəvi milli dünyagörüşlərini müdafiə edən atalar.

Mərkəzi Asiyada kinematografiya “əriməsi” dövrü milli kimliyin formalaşmasında son dərəcə mühüm rol oynadı. Məhz bu illərdə filmlərdə əsas milli miflər göstərilir. Obrazların inkişaf dinamikasının tədqiqatları - fərddən ailəyə qədər bir sıra amillər aşkar edildi.”¹ [2, s.17]

Beləliklə ötən 60-cı illərdə formalaşmış “kinematografiya əriməsi”sinin nəticəsi olan ailə dəyərlərinin ekran həlli özbək kinosunda 2000-ci illərin əvvəllərində də davam etdi. “Fəridənin 2000 mahnısı” filmində ailə dəyərləri ziddiyyətli və qaranlıq məqamları təqdim olunur. Filmin süjet xəttinə gəldikdə isə, dövrün təlatümlü hadisələrindən uzaq, son dərəcə gizli bir yerdə özünə ev inşa etmiş general (Dokhdo) Komil hərbi xidmətdən təqaüdə çıxdıqdan sonra dörd həyat yoldaşı ilə zahirən qayğısız və rahat həyat sürür.

Dördüncü həyat yoldaşı Fəridə ailəsinin evinə xüsusi səbəblə gəlir: onun çoxdan bəri gözlənilən övladını dünyaya gətirəcəyinə ümid edir. Komilin artıq altmış yaş var və o biri arvadlar heç bir varis törədə bilmirdilər. Ailəyə yeni qadının gəlişi hər kəs üçün xoş deyil. Gözəl qırmızı saçlı Robiya - filmə baxdıqda bu qənaətə gəlmək olar ki, Robiya onun ikinci və bəlkə də ən sevimli həyat yoldaşdır - Fəridə gizli ailə evində ilk addımlarını atan kimi dərhal yeni gələnə qarşı düşmənçilik hiss etməyə başlayır. Qadınlar arasında münasibətlərdə daha çox ixtilaf var üzə çıxır, ətrafdakı cəmiyyətdə sosial zəlzələlər baş qaldırır, bu ailənin sabit və oturuşmuş nizamını sarsıdır. Şübhəsiz ki, təqaüddə olan Buxara generalının ailə iqamətgahına diqqətlə baxmalıyıq. Bu, quruluşçu rəssam Bektaş Rəcəbovun təsəvvüründə, tamamilə gözlənilməz yerdə yaşayış və təsərrüfat üçün gil suvaqlı binaları olan Özbəkistan həyətidir. Komil obrazını canlandıran aktyor Bəhrom Matçanov deyir: “Qəhrəmanım Buxaradakı sarayını tərk etdi. Düşünürdü ki, onu heç kim tapmayacaq və heç kim onu narahat etməyəcək. O, ailəsi ilə gözəgörünməz bir məkanda xoşbəxt və sakit yaşamaq istəyirdi. Onun etdiyi də budur: kimsə onun yaşayış yerinə gələndə əvvəlcə heç nə görmür. Ev və bütün əlavələr yazda yüksək su zamanı sürətli su axımının yaratdığı yarıqdadır”. [5, 12] Estoniyalı prodüser Tatjana Mühlbayer bu məsələni belə şərh edir: “Bu zəruri sığınacaq Komilin bir kişi kimi utanması ilə bağlıdır: onun bir neçə arvadı var, amma uşağı yoxdur və bu, utanca deməkdir. Digər tərəfdən, onun xidmət etmək istəməməsi var: zadəganlar forma geyinməli və hərbiçi olmalıdırlar, lakin hamısı öldürməyə hazır deyildi.” [5, s. 12]

Komilin sonuncu həyat yoldaşı Fəridənin gözlənilmədən hamilə qalması, bu ailənin illərboyu qoruduğu sirin açılması yönündə mühüm hadisəyə çevrilir ki, bu da rejissorların dramaturgiyada üstünlük verdikləri “döngə prinsipi”ni təmin etmiş olur. “Döngə prinsipi”nin başqa bir adı süjet dönüşüdür ki, ssenari yaradıcılığında bu faktor mühüm əhəmiyyətə kəsb edir. Filologiya elmləri üzrə fəlsəfə doktoru Gülşən Qafarova müəllifi olduğu “Ssenari yaradıcılığı 2” dərslində yazır: “Süjetin dönüşü dedikdə, mütləq hansısa hadisəni nəzərdə tutmayın. Qəhrəmanın yeni bir məlumat alması, bir sirin açılması da süjetin dönüşü ola bilər. Çünki yeni və əhəmiyyətli bir məlumat almış qəhrəman artıq əvvəlki kimi yaşaya bilməz. Bu sirr onun həyatını, düşüncələrini obrazla sinxronlaşdırılmış səsi də təqdim etmək fikri uzun illər aktual məsələlərdən biri olub. Kinoda dəyişməlidir. Deməli, süjetin dönüşü baş vermişdir.” [2, s. 96]

“Fəridənin 2000 mahnısı” filmində dialoqların azlıq təşkil etməsi, təsvirin tamaşaçı tərəfindən daha dəqiq şəkildə qavranılmasını təmin etmiş olur. Hətta bəzi səhnələrdə ümumiyyətlə rejissor təbiətin səslərindən də imtina edərək, lal kino prinsiplərinə yaxınlaşmış olur. Burada haşiyəyə çıxaraq qeyd etmək lazımdır ki, sadəcə yazılan səsi deyil, tam, sinxron səsin tətbiqinə qəti şəkildə qarşı çıxanlar yalnız səssiz filmlərin yaradıcılarının özləri idilər, onlar inanırdılar ki, kino səslənəndən sonra onun sənət kimi sona çatacaq, çünki o, kinoya çevrilmək riski altındadır. Bu, orijinallığını, orijinal dilini və spesifik ifadə vasitələrini itirən “kasıb teatr”a. “Mən tamamilə əminəm ki, bir əsrdən sonra danışan şəkillər adlanan bütün düşüncələr tərk ediləcək”, - kino sənətinin banisi Devid Uork Qriffit çıxışlarını birində bu prosesini belə ifadə etmişdi. - Şəkillə səsin sinxronizasiyasına heç vaxt nail ola bilməyəcəksiniz. Bu da təbiidir, çünki kinonun özü danışan səsin nəinki zərurətini, həm də uyğunluğunu istisna edir. Böyük Çarli Çaplin də onu təkrarladı: Əvvəllər heç vaxt tərəqqi bu qədər geriyyə çevrilməmişdi. <...> Kino sənətinin indi dua etdiyi texnika ona ölümcül zərbə vuracaq [1, s. 42].

“Fəridənin 2000” mahnısı filminin səhnələrinin birində spirtli içkilərin qəbulu məsələsi ortaya çıxır: Özbəkistan torpaqlarında şərab içmək vərdişi qədim ənənələrə malikdir və dini qaydalarda istisna olaraq davam edir. Başqa bir məsələ filmin adı ilə bağlıdır: Bütün filmboyu Fəridə bir nəğmə belə ifa etmədiyi halda nə üçün mahnılar məhz onun adına bağlanır? Aktyor Matçanovun sözlərinə görə, filmdəki mahnıların xüsusi əhəmiyyəti, mövqeyi var; bu nəğmələr sanki qəhrəmanlara mənəvi dəstək verir və onların qəlbində son dərəcədə dərin məna daşıyan poeziyanı üzə çıxarmağa çalışırlar. Filmin quruluşçu rejissoru Erkin Tuyçiyev mahnıların gələcəyin olduğunu iddia edir. Gəlin Robiya, Hüsniyyə və Hayrinisonun oxuduğu mahnıların bəzi sözlərinə baxaq. Komillə Fəridənin toy səhnəsində Hüsniyyə “Uzaqdan gələn gəlinin göz yaşı axır” mahnısında təkrarlayır.

Özbək kinojurnalisti Mussiyar Maksudova filmdəki hadisələrin baş verdiyi məkanı dəqiq təsvir edir: “Komil arabanı torpağın içində olan dərin xəndəklə bir neçə daş-qalaq konstruksiyaları olan məskunlaşan həyəətə aparır. Budur dar həyəət, budaqlarla örtülmüş kanoplar, kvadrat ev və o biri tərəfdə bir otaqlı loja. Həyətin müxtəlif yerlərində bir neçə torpaq pilləkən təpəyə və binaların üzərindən uzanan və kanoplar vasitəsilə birləşən damın üstünə çıxmağa imkan verir” (Maksudova 2021) [17, s.25]. Film Özbəkistanın cənubunda, UNESCO-nun Ümumdünya İrs Siyahısına daxil edilmiş Surxondaryo rayonundakı Boysun qoruğunda çəkilib. Robiya obrazının Komilin alçaq arvadından Qızıl Ordunun sərt komissarına çevrilməsi 2000-ci ildə “Fəridə nəğmələri”nin Yusup Raziqovun (1999) “Natiq” filmi ilə tematik oxşarlığından xəbər verir. Natiq, partiyanın natiqi ailəsini bir neçə arvadla saxlamaq üçün yeni reallıqlara uyğunlaşdı, Komil isə əvvəllər ailəsini parçalayaraq ölümü üstün tutdu. “Natiq”də Özbəkistanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasının tarixi İsgəndərin üç arvadının qohumluğu vasitəsilə göstərilir. Komissarın məşuqəsi onun dördüncü və gizli arvadı olur. Hekayə İsgəndərin oğlunun prizmasından danışılır. Xoşbəxtlikdən, Tuyçiyev filmin ssenarisində təklif olunan ilkin ideyadan imtina edərək finalda ekrandan kənar mətni təqdim etmək qərarına gəldi.

Həmin illərdə Türküstanda yaşayan ailələrin uzun illər sovet rejimi altında keçdiyi tarix sirr olaraq qaldı. Sənədlərimdəki “mənşə” sətrində “ziyalı” ifadəsi var idi. Ailə sirləri olan nənənin sinəsi həmişə insanların gözündən, hakimiyyətə məlumat verə bilən adamlardan möhkəm bağlanıb. Mənə nəvə dedi ki, babamın dörd arvadı olmasına baxmayaraq, mal-qara saxlayır, nüfuzlu adamdır – onun fikri heç bir şübhə doğurmur. O, heç vaxt özü haqqında danışmadı, yalnız dedi: «Mən sağ qalmalıyam» və acı və təəssüflə iddia etdi ki, ailəsi arasında amansız qətləmədən sağ çıxan yeganə o, tarixin dəyirman daşları ilə cızıldı.»

Filmdəki son başlıq belədir: “Nənələrimizə ithaf olunur”. Filmdə belə bir mətn, nənələrə ithafın yekun adı yoxdur. Qırmızılar Komildən gedəndən sonra həyəətə od vurur və öldürülən Komili odda yanmağa qoyurlar. “Qara gözlər” rus romansının sədaları altında yola düşürlər. Beləliklə, istifadə olunan general Komilin erası başa çatsa da, keçmiş həyat yoldaşı Fəridənin xatirəsində onun sağ qalmasına, övladının saxlanmasına, sevgilisinə qovuşmasına kömək edən səxavətli insan olaraq qalır. General sərt adam idi, arvadlarına qarşı bəzən qəddar idi, amma ölümündən əvvəl daha müdrik adam oldu. Fəridəni bağışladı, Hüsniyyə və Məxfiratla birlikdə buraxdı. Yalnız qəzəbli və təkəbbürlü Robiya ehtirasla sevdiyi keçmiş ərini bağışlaya bilmədi.

“Fəridənin 2000 mahnısı” filminin final səhnəsi müəyyən mənada karnaval estetikasını xatırladır. M. M. Baxtin karnaval estetikasını belə şərh edir: “Karnaval nəzərdə tutulmur və daha dəqiq desək, hətta oynanılmır, lakin onlar onun qanunlarına uyğun olaraq orada yaşayırlar, bu qanunlar qüvvədə olduğu halda, yəni karnaval həyatı yaşayırlar. həyat öz adi yolundan çıxarılan həyatdır, müəyyən dərəcədə «həyat içdən-kənar»dır», dünya isə əksinə... Karnaval rampasız, ifaçılar və tamaşaçılara bölünməyən tamaşadır. Karnavalda bütün fəal iştirakçılar, hamı karnaval aksiyasında iştirak edir... adi, yəni karnavaldan kənar həyatın quruluşunu və nizamını müəyyən edən məhdudiyətlər karnaval müddətində ləğv edilir: ilk növbədə, iyerarxik sistem və bütün formalar onunla bağlı olan qorxu, ehtiram, etiket və s., yəni insanların sosial-ierarxik və hər hansı digər bərabərsizliyi ilə müəyyən edilən hər şey. İnsanlar arasında istənilən məsafə ləğv edilir və xüsusi karnaval kateqoriyası qüvvəyə minir - pulsuz insanlar arasında tanış təmas. Karnaval aksiyası prosesində “qarşılıqlı yeni rejimi insanı insana aparır.”²² [4, s. 21] Karnaval aksiyasında karnaval qanunları ilə yaşayan insanın şüuru iki yerə bölünür, onun iştirakçıları liderlikdə bir-birini əvəz edir və karnaval ümummilli olduğu üçün karnaval estetikasına uyğun olaraq kütlələrdə əriyir. “Karnaval aksiyası” eyni vaxtda bir neçə yerdə açıla bilir və iştirakçılar, onlar da tamaşaçıdırlar, eyni zamanda tamaşanın bütün elementlərini seçmək, iştirak etmək, müşahidə etmək imkanı əldə edirlər. M. M. Baxtin yazır: “Bundan qaçmaq üçün heç bir yer yoxdur, çünki karnaval məkan sərhədləri tanımır”. “Fəridənin 2000 mahnısı” filminin final səhnəsində bu baxımdan karnaval estetikası daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır ki, rejissor Erkin Tuyçiyev müəllif kinosunda sözügedən estetikanın uğurlu həllini tapmış olur. Filmin final səhnəsində nəzərə çarpan məqamlardan biri də mənbəli musiqidən istifadə olunmasıdır. Əgər Zülfükar Musakov “Vətən” filmindən ənənəvi musiqi təqdimatına üstünlük verirsə, Tuyçiyev bu istiqamətdə müəllif kinosunun tələblərinə uyğun olaraq mənbəyi göstərilən musiqiyə müraciət edir. Vaxtilə Komilə hədiyyə edilmiş pətifondan filmin dinal səhnəsində rus mahnısı səslənənir ki, bu da Türkünstanda imperialist mərhələnin başlanmasına dəlalət edir. Kadraxili musiqi Komilin dağıdılmış, tüstülənən malikanəsini müşayiət edən müham ifadə vasitəsinə çevrilmiş olur. Bu, mənbəyi birbaşa kadrda olan musiqidir (orkestr, oxuyan vokalist, qəbuledici və s.). Açıq kadraxili musiqi kadrda paralel səslənir, ona görə də o, video ardıcılığı ilə ayrılmaz şəkildə bağlıdır. Çox vaxt çəkiliş zamanı musiqi təqlid edilir: orkestr özünü ifa edir, vokalçı mahnının ritminə uyğun olaraq səssizcə oxuyur. Kinofilmin əsasını həmişə həyatın bir parçası təşkil edir, burada hadisələr bir yerdə dayanmayıb inkişaf edir, qəhrəmanlar düşünür və fəaliyyət göstərir, vaxt isə yerində qalmır. Əsərdə bütün bu hərəkəti izləmək, ən kiçik dəyişikliklər haqqında, insan əhval-ruhiyyəsinin incəlikləri haqqında danışmaq olar. Kino isə öz spesifikasiyasına görə vaxt sarıdan məhduddur. Ona görə də ekranda əsasən qəhrəmanların xarakterinin başlıca xüsusiyyətləri, mühüm həyat hadisələri göstərilir, musiqi isə bunları tamamlamaqla finala aparmalıdır.

Vətən anlayışına gəldikdə isə, Müharibənin ən qızğın çağında Komilə Özbəkistanı tərk etmək, Avropaya, hətta Amerikaya getmək belə təklif olunsada, o, imtina edir, vətəninə qalmaq üstün tutur. Təsədüfi deyil ki, “Fəridənin iki min mahnısı” filmi “Ən yaxşı xarici bədii film” nominasiyasında “Oskar” mükafatına namizədlər siyahısına daxil edildi. Özbəkistan mətbuatı xəbər verir ki, film 2020-ci ildə “Özbəkkino”

Agentliyinin sifarişi ilə “Fox Music Cinema” kino şirkəti tərəfindən çəkildi. Bildirilir ki, Özbəkistandan başqa öz filmlərini bu mükafata dünyanın 93 ölkəsi təqdim edib. Film keçən əsrin əvvəllərində Türkünstanda bir ailənin timsalında baş verən siyasi hadisələrdən bəhs edir. “Fəridənin iki min mahnısı” filmi ötən ilin noyabrında Rusiya paytaxtında Müstəqil Dövlətlər Birliyini əhatə edən “Moskva premyerası” festivalında “Qran-Pri”yə sahib oldu.

2013-cü ildə İraq və Suriyanın işğal edərək İŞİD adlı terrorçu idarəetmə rejiminin yaradılması özbək kinosunun qarşısına vətən və vətəndaş anlayışının yeni aspektlərini qoymuş oldu. 2019-cu ilin may ayında İraqda və Suriyada gedən döyüşlərdə atalarını itirən 156 uşaq və onların anaları vətənə gətirildi. Həmin ilin oktyabr ayında isə İraqda düşərgələrdə yaşayan 64 özbək uşağı Özbəkistana qaytarıldı. Bu uşaqların əksəriyyətinin atası Yaxın Şərqdəki müharibələrdə həlak olmuşdu. Uşaqların anaları da müharibədə birbaşa və ya dolayısı ilə iştirak etdiklərinə görə 10 ildən 20 ilədək həbs edildi və ya ömürlük azadlıqdan məhrum olundular. Beləliklə İŞİD terror qruplaşması ilə qanlı müharibənin davam etdiyi dövrdə Özbəkistan 400-dən çox qadın və uşağı döyüş bölgələrindən təxliyə etdi. Təxliyyə edilən hər bir insanın ağır taleyi, müharibə dəhşətləri və itkiləri var idi. Bu gün repatriantların yaşadıkları təcrübə radikallığa qarşı mübarizə baxımından Özbəkistan üçün əvəzsizdir. Suriyadan, İraqdan və Əfqanıstandan qayıdanların orada hansı dəhşətləri gördükləri, “xoşbəxt xilafət” xeyallarının torpağa getməsi ilə bağlı səmimi hekayələri yaxşı iş görə bilər və bir çox gənc kişi və qadınları ölümcül işlərdən çəkəndirə bilər. Bu insanların əksəriyyəti sosial şəbəkələrdə təbliğatçılar tərəfindən aldanılaraq terrorçu şəbəkənin qurbanına çevrilmişdilər. Odur ki, bunu bütün ölkəyə çatdırmaq, xüsusən də kinodakı hər kəsin başa düşdüyü obrazlar vasitəsilə danışmaq çox vacibdir. 2022-ci ilin sentyabr ayında rejissor Dilmurod Məsəidovun çəkdiyi “Ayol qismati” (“Qadının taleyi”) bədii filminin premyerası keçirildi. Noyabr ayından etibarən film Özbəkistanın bütün kinoteatrlarında ekranlara çıxan və qısa müddətdə uğur qazanan filmin süjet xətti Mehr əməliyyatı çərçivəsində Suriyadan qayıdan qadınların hekayələri üzərində qurulub. Əsas diqqət hiylə ilə qardaşının iradəsinə tabe olaraq yaraqlıların əlinə keçən Sajidə (Rano Şoydiyeva) adlı qadının faciəsidir. Baş qəhrəmanın prototipi 10 il döyüş bölgələrində yaşayıb vətənə qaytarılan əndicanlı qadın olub. Filmin ssenari onun başına gələn real hadisələr əsasında yazılmışdı. Dilmurod Məsəidov müsahibələrinin birində deyir: «2019-cu ildə «Qoqon shamoli» filmimin çəkilişləri aparılarda Suriyada ilk «Mehr» əməliyyatı həyata keçirildi. Özbəkistan prezidentinin təşəbbüsü ilə qadınlar və uşaqlar Suriyadan vətənlərinə qaytarıldılar. Yadımdadır, o vaxt bu xəbəri eşidəndə düşündüm ki, nə gözəl materialdır. film üçün zəruri əhvalatdır». Bir aydan sonra Kokandda filmin çəkilişləri başa çatanda və montaj işləri aparılarda, mənə Suriyada keçirilən xüsusi əməliyyatla bağlı film çəkmək təklif olundu. Mən dərhal təklifi qəbul etdim və daxilən bu film çəkməyə başladım. Əvvəldən həmin hadisələri yaşayan qadınların taleyini dəqiq göstərmək istəyirdim. Demək olar ki, dərhal xüsusi xidmət orqanları ilə əməkdaşlıq sayəsində baş qəhrəman da tapıldı. Müstəntiqlər Özbəkistana qayıtdıqdan sonra qadınlarla müsahibələr aparıblar və bütün bu səhnələr filmdə öz əkisini tapıb. Filmin əsas personajlarından biri də müstəntiq Sanjardır». [3]

Məsəidov filmin ssenarisinin yazılışı dövründə “Buston” sanatoriyasında tanış olduğu başqa bir qadını xatırlamışdı. Bu, 16 yaşlı qızının qucağında kiçik bir uşağı

olan ana idi. Əri onu qarşılamağa gəlmişdi, halbuki, bir neçə il öncə qadın “həqiqi din” axtarışı ilə ərinə tərək edərək Suriyaya qaçmışdı. “Qadının taleyi” filminin daha bir qəhrəmanı var –bu, Şahzoda adlı gənc xanımdır. Filmin səhnələrinin birində müstəntiq Sancara qışqıraraq bildirir ki, onsuz da əvvəl-axır Suriyaya gedəcək. Onu vətənə qayıtdıqdan sonra sanatoriyada sağalmaqda olan Sajidə ilə görüşlərə aparır. Filmin baş qəhrəmanı ilə hər söhbətdə qızın niyyətini dəyişdirməyə nail olur. Ümumiyyətlə Suriyadan qadın və uşaqların qayıtmasına özbəklər fərqli reaksiya verdi, əksəriyyət bu addımı dəstəklədi, bəziləri isə onların Suriyada qalmasını labüd hesab etdi. “Qadının taleyi” film əslində sözügedən qain və uşaqların niyə geri qaytarıldıqları ilə bağlı bütün suallara və ehtimallara cavab vermiş oldu. Onu da qədə edək ki, “Qadının taleyi” filmi 2022-ci ilin dekabr ayında Bakıda keçirilən Özbəkistan Kinosu Günləri çərçivəsində nümayiş olunaraq, böyük anşlaqla qarşılanmışdı.

Beləliklə, “Qadının taleyi” filmi faciənin bütün ağrılarını, müharibə bölgəsində olmuş qadın və uşaqların çəkdiyi əzab-əziyyəti mübaliğəsiz şəkildə təqdim edirdi. Aktrisa Rano Şodiyevanın personajı ideyanın mahiyyət daşıyıcısına çevrilərək obra səviyyəsinə qalxır ki, bu da aktrisanın “Vətən” dramındakı obrazı ilə həmahənglik təşkil edir. Məsəidovun rejissorluq üslubu müəyyən qədər Zülfükar Musakovun interpretasiyası ilə oxşar cəhətlər ortaya qoymuş olur. Əsas səbəb isə, Özbəkistan rejissorlarını birləşdirən “vətən” amilinin zəruriyli ilə izah olunur. Qadın və uşaqların Suriyadan Özbəkistana qaytarılması vətən anlayışının kinematoqrafda möhkəmlənməsinə səbəb oldu. Bununla da özbək kinematoqrafçıları kino dili ilə əslində dünyaya mesaj verməyə çalışırdılar ki, vətəndən uzaqda olan hər bir vətəndaş elə vətənin özü deməkdir. Bu məqamda başqa bir vacib müqayisəni aparmaq məqsədəuyğun olardı. Belə ki, “Vətən” filminin protoqinisti, baş qəhrəmanı Qurbanın uzun illərdən sonra Özbəkistana qayıdışı ilə, Suriyaya aldadılaraq aparılmış qadınların qayıdışı mahiyyət etibarilə eyni mənanı ifadə etmiş olur. Vətənə qayıdış, özbək kinosunun 2005-ci ildən bəri apardığı fərdi yaradıcılıq axtarırlarının ümumiləşmiş mövzu-problem əlaqələri kimi təzahür etdi.

2005-2017-ci illər eyni zamanda Özbəkistan kinematoqrafı üçün mövzu portfelinin formalaşması dövrü kimi də xarakterizə olunmalıdır. Ümumiyyətlə ekran sənətlərində mövzu bazasının formalaşması və onun zamanla uyğunluq təşkil etməsi bir neçə aspekti özündə birləşdirir. Nəzərə alaq ki, özbək kinosu müəyyən dövrlərdə senzuraya məruz qalmışdı, ona görə də rejissorlar bir müddət siyasi və sosial mövzularda filmlər çəkmirdilər. Gündəlik ailə mövzularını əhatə edən süjet xəttləri onların ekran əsərlərində üstünlük təşkil edirdi ki, bu da əslində vətən və vətəndaş, şəxsiyyət və cəmiyyət problemlərinin ailə modeli vasitəsilə qabardılması məqsədlərindən maraqlarından rəli gəlirdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Gülşən Qafarova “Ssenari yaradıcılığı 2”, Bakı-2018, səh. 96;
2. Абекеева Г. “Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе”, Москва-2010, ст. 17;
3. «История, которая должна раскрыть глаза многим. Через что проходят женщины, отправляющиеся в Сирию», www.podrobno.uz /31.10.2022;
4. Станислав Гури́н «Концепция карнавала М.Бахтина и теория архаического

- праздника В.Топорова», журнал «Лотос», Москва 2018, ст.21
5. Трауберг Л. «Девид Уорк Гриффит. Мир наизнанку», Москва-1988, ст.123
6. Gulbara Tolomushova “Secrets Grandmothers Chest”, Kinokultura, Issue 72 (2021), page 12;
7. Gulbara Tolomushova “Secrets Grandmothers Chest”, Kinokultura, Issue 72 (2021) page 12;

**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət
Universitetinin dissertantı*

Kamran Gasimov

**PROBLEM OF HOMELAND AND IDENTITY IN THE FILMS
OF UZBEK FILMMAKERS**

The years 2005-2017 should also be characterized as the period of formation of the theme portfolio for the Uzbek cinematographer. In general, the formation of the subject base in the screen arts and its consistency over time combines several aspects. Let's take into account that Uzbek cinema was subject to censorship in certain periods, so directors did not make films on political and social issues for a while. Plot lines covering everyday family issues dominated their screen works, which actually resulted from their interest in highlighting the problems of homeland and citizen, identity and society through the family model.

Keywords: *Uzbekistan, cinema, Erkin Tuychiyev, “Sake of Woman”, “2000 songs of Farida”, civil society, new wave*

Камран Гасимов

**ПРОБЛЕМА РОДИНЫ И ИДЕНТИЧНОСТИ В ФИЛЬМАХ
УЗБЕКСКИХ КИНОМАТЕРОВ**

2005-2017 годы также следует охарактеризовать как период формирования тематического портфолио узбекского кинематографиста. В целом формирование предметной базы в экранном искусстве и ее постоянство во времени объединяет несколько аспектов. Учтем, что узбекское кино в определенные периоды подвергалось цензуре, поэтому какое-то время режиссеры не снимали фильмов на политические и социальные темы. В их экранных работах преобладали сюжетные линии, затрагивающие бытовые семейные проблемы, что, собственно, и было

следствием их заинтересованности в освещении проблем родины и гражданина, идентичности и общества через семейную модель.

Ключевые слова: *Узбекистан, кино, Эркин Туйчиев, «Судьба женщины», «2000 песен Фариды», гражданское общество, «Новая волна»*

(AMEA-nın müzibir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 19.03.2023

Son variant 21.04.2023

SƏNAN HÜSEYNLİ*

KİŞİ XALQ RƏQSLƏRİNİN İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Təqdim edilən məqalə Azərbaycan xalq rəqslərinin quruluş xüsusiyyətlərinə nəzər salınır. Məqalədə xalq rəqslərinin xoreoqrafik meyarlar əsasında klassifikasiya məsələlərinə nəzər salınır və kişilər tərəfindən icra edilən rəqslər araşdırılır. Təsnifat zamanı müxtəlif elmi ədəbiyyatlar verilən nümunələr əsas tutulmuşdur. Məqalədə əsasən kişilər tərəfindən ifa edilən Zorxana, Yallı, Şələqoy və s. rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri təhlil edilir. Eləcə də, burada kişi xalq rəqslərinin səhnə təcəssümündə əldə etdiyi meyarlar işıqlandırılır, Əlibaba Abdullayev, Qəmər Almaszadə kimi görkəmli rəqs ustalarının təcrübələrinə istinad edilir. Təqdim edilən məqalədə kişi xalq rəqsləri xüsusi tədqiqat obyektini kimi ilk dəfə olaraq araşdırmaya cəlb olunur və ifaçılıq məsələlərinə nəzər salınır.

Açar sözlər: *kişi rəqsi, xoreoqrafiya, ifaçılıq meyarları, Əlibaba Abdullayev, Qəmər Almaszadə*

Azərbaycan xalq rəqslərinin tədqiqi XX əsrin əvvəllərindən başlanaraq aktiv xarakter almışdır. Bu işdə folklorşünas, musiqişünas alimlər, eləcə də xoreoqraflar yaxından iştirak etmiş, ölkənin bölgələrini qarış-qarış gəzərək xalq rəqslərinin toplanması ilə məşğul olmuşlar. Rəqsin öyrənilməsi bu baxımdan bir neçə istiqamətdə, o cümlədən folklor janrı, musiqi janrı kimi tədqiqi baş tutmuşdur. Bununla yanaşı, rəqs özündə musiqi və plastikanı birləşdirdiyi üçün həm də xoreoqrafik kontekstdə araşdırılmışdır. Rəqslə bağlı aparılan tədqiqatlarda ilk növbədə janrın klassifikasiya məsələləri diqqəti cəlb edir. Belə ki, Azərbaycan rəqslərinin ən böyük qruplaşması qadın və kişi rəqsləri, solo və kollektivlər rəqslər təmsalında formalaşmışdır. Hər iki qrup da öz daxilində bir-birilə əlaqə yaradaraq müxtəlif növlərə ayrılır.

Kişi rəqslərinin xüsusi tədqiqat obyektini kimi öyrənilməsi və xoreoqrafik kontekstdə araşdırılması aparılmasa da, 1959-cu ildə Qəmər Almaszadə tərəfindən hazırlanmış “Azərbaycan xalq rəqsləri” [Almaszadə, 1959] adlı metodik tövsiyədə də öz əksini tapmışdır. Burada müəllif qadın və kişi rəqsləri haqqında məlumat verərək, onların xoreoqrafik məzmunu, tərkibində yer alan əsas rəqs hərəkətlərinin həyata keçirilmə üsullarını şərh etmişdir. Metodik vəsaitdə “Cəngi”, “Nuxa”, “Yallı”, “Şələqoy”, “Qaytağı”, “Qazaxı”, “Azərbaycan”, “Heyvagülü” və s. kimi kişi rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri təhlil edilir. Qeyd edək ki, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin tədqiqi istiqamətində Q.Almaszadənin metodik tövsiyyəsi ilk vəsait kimi olduqca qiymətlidir. Bundan başqa Azərbaycan milli rəqsləri ilə bağlı iki monoqrafiyanın müəllifi K.Həsənov janrın klassifikasiyası, qadın və kişi rəqslərinin tarixi, musiqi və xoreoqrafik məzmunu haqqında dəyərli məlumatlar verir. Bu əsərlərdə müəllif kişi rəqslərinin yaranma tarixinə nəzər salır, eyni zamanda Azərbaycanda bu rəqslərin səciyyəvi ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında maraqlı şərhlər təqdim edir.

Klassifikasiya məsələsinə musiqişünas alimlərin də rəqslə bağlı tədqiqatlarında geniş yer verilmişdir. Xalq rəqslərinin toplanması və nota salınması ilə bilavasitə məşğul olan alimlər B.Hüseynli, R.Bəhmənli bu janrın tədqiqi ilə məşğul olmuş və təsnifatını aparmışlar. O cümlədən, musiqişünas alimlər M.İsmayılov, E.Dadaşova, L.Zöhrabova, R.Verdiyev, Ə.Rəhmanlı və digərləri rəqs janrı ilə bağlı müxtəlif yönlü tədqiqatlar apararaq elmi ədəbiyyatı zənginləşdirmişlər. Mənbələrə nəzər salaraq, belə nəticəyə gəlmək olur ki, rəqslərin əsas təsnifatı məhz, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi qadın və kişi rəqslərinin qruplaşması ilə aparılmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan xalq rəqslərindən “Şələqoy”, “Cəngi”, “Qazaxı”, “Azərbaycan”, “Nuxa”, “Zorxana”, “Qoçəli” və s. nümunələr kişilər tərəfindən ifa edilir. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, kişi rəqs ifaçılığının təşəkkülü solo nümunələrlə yanaşı, həm də kollektiv ifa edilən rəqslərlə bağlı olmuşdur. Bunlardan ən parlaq nümunə kimi “Yallı” rəqsini göstərmək olar.

Tarixi miladdan öncəki dövrlərə qədər gedib çatan rəqs sənətində kişi və qadın ifaçılıq meyarlarının formalaşması da zamandan asılı olaraq öz dövrünün mənəvi dəyərlərini əks etdirməklə

səciyyəvi olmuşdur. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, folklor yaradıcılığının bütün sahələri kimi, rəqs sənətinin təşəkkülü əvvəlcə insan həyatının ayrılmaz hissəsi olaraq baş vermiş, qadın və kişi əməyini ifadə edən hərəkətlər sistemindən təşkil edilmişdir. Bununla yanaşı, rəqs həm də insanların dünya, kainat, ilahi qüvvələr və s. haqqında təsəvvürlərini ifadə edən mifoloji dünyagörüşünün bir təzahürü kimi ayin və rituallarda geniş yer almışdır. İlk rəqslər həm də təbiət hadisələri, heyvanlar, quşlar, bitkilər və s. bağlı təsəvvürləri canlandıran xoreoqrafik hərəkətlərlə bağlı yaranmışdır. Məhz bu rəqslər vasitəsilə qədim insanlar dünya haqqında təsəvvürlərini ifadə edir, hətta bu qüvvələrə təsir etməyə çalışaraq müxtəlif əl, ayaq və bədən hərəkətləri icra etməyə can atırdılar. Qeyd etmək lazımdır ki, rəqslərin növləşməsində ilkin mərhələ də məhz onların kəsb etdiyi məzmun və məqsəddən irəli gəlirdi. Bu səbəbdən də qədim rəqslər məhz rituallarla, ayin və mərasimlərlə, eləcə də müxtəlif əmək sahələri ilə bağlılıq təşkil edirdi. Qadın və kişi rəqslərinin fərqlənməsi isə iki istiqamətdə baş vermişdir. Bunlardan birincisi qadın və kişi əməyinin ayrılması, digəri cəmiyyətin növbəti sosial təbəqələşmə mərhələsi ilə bağlıdır. Əmək fəaliyyətinin qadın və kişi növünə bölünməsi bu məzmununda yaranan rəqslərin xoreoqrafik hərəkətlərinə də təsir göstərərək onlar arasındakı fərqi üzə çıxarmışdır. Tədricən, insan cəmiyyətinin müxtəlif inkişaf mərhələlərinə qədər qoyması, dini dünyagörüşünün güclənməsi, sosial təbəqələşmədə baş verən dəyişikliklər qadın və kişi rəqslərinin xoreoqrafik məzmununun yenilənməsinə və inkişafına təkan vermiş oldu.

Rəqsin qadın və kişi rəqsinə ayrılması dünyanın bütün xalqlarının mədəni həyatında baş vermişdir. Nəticədə kişi və qadın rəqslərinin fərqlənməsi ümumi cəhətlərlə yanaşı, hər xalqın milli mitaliteti, həyat tərzini, mənəvi dəyərləri, adət-ənənələri baxımdan da əhəmiyyət kəsb edir. Ümumi cəhətlər ilk növbədə rəqsdə qadın və ya kişi başlanğıcının özünü göstərməsi, xoreoqrafik məzmununda zəriflik və ya kişi təbiətinə xas olan sərtlik, cəsarət, güc-qüvvə nümayişi kimi məqamlarla səciyyəvilik təşkil edir. Milli meyarlardan qaynaqlanan cəhətlər isə rəqsin aid olduğu xalqın dünyagörüşü, dini mənsubiyyəti, mitalitet göstəriciləri və s. kimi məsələlərlə sıx bağlıdır. Buraya milli geyim, coğrafi meyarlar, mərasim adətləri, eləcə də bu mühit üçün xas olan əmək fəaliyyəti növləri də daxildir.

Kişi rəqslərini səciyyələndirən əsas cəhət ilk növbədə onun yaratdığı obrazla bilavasitə bağlıdır. Məlumdur ki, dünyanın yaranışında kişi və qadın başlanğıcı bir çox fəlsəfi nəzəriyyələrin əsasını təşkil etmişdir. Kişi başlanğıcını ifadə edən əsas xüsusiyyət isə güc mənbəyi ilə əlaqəlidir. Bu fakt özünü rəqs sənətində xüsusilə göstərməkdədir. Kişi rəqsinin xoreoqrafik məzmunu məhz bu cəhətin həm simvolik, həm mənəvi, həm də fiziki meyarlarının təcəssümünə əsaslanır. Bu meyar onu qadın rəqsindən fərqləndirən əsas xüsusiyyətidir və bütün xalqların rəqs mədəniyyəti üçün xarakterikdir.

Azərbaycan xalq rəqslərinin klassifikasiyası haqqında əvvəldə qeyd etmişdik. Milli mənəvi dəyərlərin təcəssümünə xüsusi həssaslıq nümayiş etdirən xalqımızın folklor yaradıcılığı bariz nümunədir. O cümlədən, xalq rəqslərində bu dəyərlər ən parlaq şəkildə öz təzahürünü tapmışdır. Qədim insan məskənlərindən biri sayılan Azərbaycanda rəqs sənəti də onun özü qədər uludur. Buna sübut kimi, tarixin bütün keşməkişlərindən keçərək bu günümüzdə qədər öz varlığını qoruyub saxlayan Qobustan qayalıqlarını göstərmək kifayətdir. Qədim xalq rəqsinin izlərinin təsviri nümunəsi məhz bu tarixi abidənin daşlarına həkk olunmuşdur. Müasir “Yallı” rəqsinin xoreoqrafik təsvirini ifadə edən bu rəsmlər milli rəqs sənətinin araşdırılması və tədqiqi baxımdan olduqca dəyərlidir. Burada verilən təsvirdə insanların əl-ələ tutaraq dövrə vurmağı əks olunur ki, bu da miladdan əvvəlki dövrdə Azərbaycan ərazisində mövcud olan atəşpərəstliklə əlaqələndirilir. Lakin eyni zamanda qədim insanın uğurlu ovdan sonra əldə edilən qənimət ətrafında dövrə vuraraq müxtəlif hərəkətlərlə rəqs etməsi ilə də bağlılıq təşkil edir. Ov prosesinin kişi fəaliyyəti ilə bağlı olduğunu nəzərə alsaq, bu rəqsdə daha çox kişilər üçün səciyyəvi xarakter daşıyan plastik hərəkətlərin yer aldığı görünür. Lakin, uğurlu ovdan yaranan sevinc həm də qəbilənin qadınları tərəfindən ifadə olunduğunu düşündükdə niyə məhz bu gün də “yallı” rəqslərinin kollektiv şəkildə icra edildiyini anlamaq olar. Bu da göstərir ki, rəqsin kişi və qadın mənsubiyyəti ictimai şüurun daha sonrakı mərhələsinin məhsuludur. Burada artıq, sosial və cinsi mənsubiyyət, din faktoru, fəaliyyət sahələrinin qabarıq şəkildə ayrılması ilə səciyyəvi olan tarixi dövrlər nəzərdə tutulur.

Azərbaycanda kişi rəqslərinin qədim izlərini həm də aşiq dastanlarında, o cümlədən milli mədəniyyətimizin ulu abidəsi sayılan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında tapmaq mümkündür. Məhz

bu mənbələrdə kişi və qadın rəqslərinin estetik planda daşdığı xarakter və obraz səciyyəsi bu təsnifatın ilkin mərhələsi hesab edilə bilər. “Kitabi Dədə Qorqud” [Kitabi Dədə Qorqud ensiklopediyası, 2000] dastanlarının müxtəlif böylərində rəqslər əsas etibarilə el şənliklərinin, mərasimlərin tərkib hissəsi kimi nəzərə çarpır. Burada gənclər öz gücünü, döyüş qabiliyyətini nümayiş etdirmək məqsədilə at belində, qılınc və qalxanla, toppuz və digər silahlarla rəqs edər, bayrama toplaşanların rəğbətini qazanmağa çalışırdılar. Qədim “Zorxana” rəqsi də həmin ənənələrin davamçısı kimi bariz nümunədir. Rəqslər həm də xalq qərhəmanlarının düşmənlə savaşa hazırlaşarkən ruh yüksəkliyi, vətənpərvərlik, igidlik, qorxmazlıq hislərini aşılaman, döyüşçülərin emosional vəziyyətinin qələbə əzmi ilə güclənməsi üçün icra edilirdi. Dastanlardan gələn bu ənənələri xalq rəqslərində hələ də izləmək mümkündür.

Xalq rəqslərinin xoreoqrafik məzmunu onun ifaçısının kim olmasından da qaynaqların ki, bu janrın kişi və qadın növündə qruplaşmasına zəmin yaradır. Azərbaycan xalq rəqslərinin kişilər tərəfindən icra edilən növlərinə xarakterik olan xoreoqrafik məzmun xüsusiyyətləri bu faktordan qaynaqlanan meyarlar üzərində qurulur. “Azərbaycan kişi rəqsləri çox böyük hərəkət müxtəlifliyi, özü də əsasən ayaq hərəkəti texnikası ilə fərqlənirlər” [Həsənov, 1983:24]. K.Həsənovun “Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında kişi rəqslərinə verdiyi bu xarakteristikaya diqqət yetirək. Müəllif kişi rəqslərində daha çox ayaq hərəkətlərinin yer aldığını vurğulayır. Buna səbəb rəqsin fiziki baxımdan güclü cinsin nümayəndəsi tərəfindən ifa edilməsi ilə yanaşı, həm də həyat tərzi, əmək fəaliyyətində daha hərəkətli işlərlə məşğul olmasında qaynaqlanır. Xüsusilə, Azərbaycan və bir çox Qafqaz xalqlarının kişi rəqslərinə xas olan ayaq hərəkətlərini dağlıq ərazilərdə yaşam tərzi, at çapmasını xatırlatması ilə bağlılığı olduğu etnoqraflar tərəfindən qeyd edilir. Bu da təbiidir. İnsanların yaşam tərzi, yaşadığı coğrafi mühitin milli rəqs sənətinə təsiri haqda əvvəldə qeyd etmişdik. Məsələn, “Şələqoy” rəqsini nümunə göstərə bilərik. Kişilər tərəfindən ifa edilən bu rəqsin adına, süjetində və xoreoqrafik məzmununda odunçuluq məşğuliyyətinin izlərini aydın görmək mümkündür. Çiyində odun şələsi daşıyan gənclərin dincəlmək məqsədilə rəqs etməsini təsvir edən bu kişi rəqsi deyilən fikirlərə parlaq nümunədir. Eləcə də “Zorxana” rəqsində istifadə edilən toppuz və digər atributlar onun bilavasitə kişilər tərəfindən icra edilməsinə işarədir.

Azərbaycan kişi rəqsləri üçün ehtiraslı xarakter, sürətli temp mühüm amillərdən sayılır. Diqqət etdikdə, kişi rəqslərinin əksəriyyətinin sürətli tempdə icra edildiyini görmək mümkündür. Ümumiyyətlə, xalq rəqslərimizdə tempin dəyişməsi, daha doğrusu musiqi janrının formasından irəli gələn növbələşməsini müşahidə etmək olar. Lakin, kişi rəqsləri üçün ağır temp səciyyəvi deyildir. Buna yalnız duetlərdə və ya kollektiv rəqslərdə rast gəlmək olar. Belə rəqslərdə isə ağır tempi hissə qadınlar, sürətli hissə isə kişilər tərəfindən icra olunur.

Kişi rəqslərinin ifasında onları müşayiət edən musiqiçi dəstəsinin də rolu mühümdür. Bu barədə K.Həsənov yazır: “Kişi rəqsi ifa olunan zaman musiqiçilərdə, xüsusilə zurna və nağara çalanlarda temperamentlərinin olması da böyük əhəmiyyəti vardır. Zurnanın sədası uca zirvəyə qalxır, sözün əsl mənasında rəqsə təkan verir, böyük ehtirasla oynamağa, rəngarəng, həm də xeyli dərəcədə mürəkkəb texniki hərəkətlərin temperamentlə icra olunmasına sövq etdirir” [Həsənov, 1983:25].

Kişi xalq rəqslərinin öyrənilməsi milli xoreoqrafiya sənətinin tədqiqi kontekstində aparılmışdır. Bu baxımdan Q.Almaszadənin və K.Həsənovun tədqiqatları olduqca dəyərlidir. Xüsusilə, rəqsin xoreoqrafik məzmununun, hərəkətlər sxeminin öyrənilməsi Q.Almaszadənin metodik vəsaitində aparılmış, burada hərəkətlərin icra qaydalarının rəsmi və şərhli verilməsi. Qeyd etmək lazımdır ki, bu informasiya müasir xalq rəqsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. XX əsrin I yarısında xalq rəqslərinin səhnəyə qədəm qoyması və peşəkar meyarlarının formalaşması həm də xoreoqrafların Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiya səfərləri təşkil edərək, burada toplanılmış yerli folklor materialları əsasında baş tutmuşdur.

Q.Almaszadənin 1959-cu ildə nəşr etdirdiyi metodik vəsaitdə “Uzundərə”, “Yallı”, “Nuxa”, “Tərəkəmə”, “Qazağı”, “Cəngi”, “Şalaxo” (Şələqoy), “Qaytağı”, “Ləzgihəngi”, “Azərbaycan”, “Heyvagülü”, “İnnabi”, “Vağzalı”, “Qəşəngi”, “Xançobanı”, “Qars”, “Gülgöz” kimi xalq rəqslərində kişi rəqsinə xas olan hərəkətlər sxemi geniş və ətraflı şəkildə şərh edilir. Müəllif kişi xalq rəqsləri üçün yeddi vəziyyət, həmçinin əsas, atlanma, çoban, məzəli, yarımpencə üstündə yan gəzişlər, süzmək, atma, çaxmaq, tullanma, fırlanma, dalbadal tullanma, oturma (çökmə), yarımoturma, yanaoturma,

dolaşmaq, yerində dolanma, yerində tullanma, atılmalar, gəzişmə, ayaq dönməsi, ayaq aşırması, çırtma, təzim, çəpik çalma kimi rəqs hərəkətlərinin izahını verir və icra qaydalarına aydınlıq gətirir.

XX əsrin 80-ci illərində K.Həsənovun monoqrafiyaları milli rəqs sənətinin xoreoqrafik məzmununun öyrənilməsində növbəti mərhələni təşkil edir. Müəllifin iki monoqrafiyası xalq rəqslərinin sırf xoreoqrafik məzmununda tədqiqinə həsr olunur. Bununla yanaşı, hər iki monoqrafiyada xalq rəqslərinin yaranma tarixi, adının mənası, məşhur ifaçıları haqqında da dəyərli məlumatlar verilir. Birinci monoqrafiyada K.Həsənov, kişi və qadın rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məlumat verərək, hər hansı bir rəqs kontekstində deyil, ümumi səciyyəvi cəhətlərini işıqlandırmışdır. İkinci monoqrafiyada [Həsənov, 1988] isə alim daha çox rəqslərin süjeti və xoreoqrafik məzmununun icra üsulları ilə bağlı məlumatlara geniş yer verir. Kişi rəqslərinin xüsusi tədqiqat obyektini kimi araşdırılması Azərbaycan xoreoqrafiyaşünaslığında aparılmamışdır. Bu da mövzunun həm rəqs sənətinin öyrənilməsi baxımından, həm də milli rəqslərin səhnə təcəssümündə peşəkar meyarların tədqiqində mühüm əhəmiyyətini vurğulayır.

Xalq rəqsinin inkişafında mühüm sahələrdən biri də onun səhnəyə gəlişi ilə bağlıdır. Azərbaycanda xoreoqrafiya sənətinin təşəkkülü XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövr milli mədəniyyətin inkişafında mühüm mərhələ olaraq, balet sənətinin də formalaşması ilə səciyyəvidir. Məlumdur ki, Azərbaycan baleti dünya xoreoqrafiya sənətinin nailiyyətlərini mənimsəyərək milli dəyərlər üzərində qurulmuş və inkişaf etmişdir. Buna təkan verən məqamlardan biri də xalq rəqslərinin səhnəyə gəlişi ilə bağlıdır.

Azərbaycan xalq rəqslərinin peşəkar səhnədə yer alması və bu ifaçılıq istiqamətinin özünəməxsus meyarlarının formalaşması XX əsrin 30-cu illərinə təsadüf edir. 1938-ci ildə bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi və təşkilatçılığı ilə Azərbaycanda rəqs kollektivi yaradılır və buraya istedadlı gənclər cəlb edilir. Rəqs kollektivinin uğurlu fəaliyyəti nəticəsində milli rəqslərin səhnə təcəssümü nəinki ölkə daxilində, həm də onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda böyük tamaşaçı kütləsinin rəğbətini qazanmışdı. Kollektivin ilk tərkibi isə məhz xalq arasında gözəl rəqsi ilə tanınan istedadlı gənclərdən təşkil edilmişdi. Onların sırasında milli rəqs inkişafında müstəsna xidmətləri olan, bir sıra kompozisiyaların quruluş müəllifi, peşəkar rəqqas, xalq artisti Əlibaba Abdullayev də vardı.

Ə.Abdullayevin sənətə gəlişi dahi bəstəkarın xeyir-duası ilə baş tutmuşdur: *“Deyilənlərə görə Üzeyir bəy siyahısını oxuyur, hamı ilə bir-bir tanış olur. O, bir neçə dəfə “Əlibaba” adını çəkir, cavab almır. Az sonra bir də həmin adı çəkəndə Əlibaba Abdullayev qabağa çıxıb, “Üzeyir bəy. Bəlkə Əlibaba deyirsiniz? Mənim adım Əlibabadır”. “Bəli, oğul, səni deyirəm. Səni o “Şaleko” rəqsində, qartal kimi süzərək, incə hərəkətlərini görmüşəm. Rəqqaslığın çox xoşuma gəlib. Sənə uğurlar arzulayıram!”* [Abdullayeva, 2015:4]. Beləliklə, Ə.Abdullayev həyat və yaradıcılığını professional, milli rəqs sənətimizə, mədəni irsimizin zənginləşməsinə həsr etmişdir. Məhz onun sayəsində bu sənət formalaşmış, möhkəmlənmiş, özünün yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmışdır.

Əlibaba Abdullayevin rəqs etmək istedadı həm də onun baletmeyster kimi parlaq təxəyyülünün olmasına gətirib çıxarmışdı. Respublikada yaradılan ilk peşəkar rəqs kollektivi olan Azərbaycan Dövlət Mahını və Rəqs Ansamblında xoreoqraf kimi fəaliyyətə başlayan Ə.Abdullayev onun ilk mərhələsində peşəkar meyarlar üzərində formalaşmasında böyük əmək sərf etmişdi.

Qeyd edək ki, İkinci dünya müharibəsi dövründə (1939-1945) faşist Almaniyasının Keçmiş Sovet İttifaqına hücumu zamanı, bütün respublikalar kimi, Azərbaycanda da səfərbərlik elan olunmuş, eyni zamanda sənət adamları əzmlə çalışaraq bu işə öz töhfələrini verməyə nail olurdular. Ə.Abdullayevə həmin illərin məhsulu olan Ü.Hacıbəylinin “Vətən və cəbhə” birpərdəli operasının quruluşunu vermək tapşırılmışdı. Bu əsərin uğuru haqqında E.Abdullayeva yazır: *“Filarmoniyanın səhnəsində böyük müvəffəqiyyətlə tamaşa hazırlanmış və Ə.Abdullayevin istedadı və məharətli ifası tam parlaqlığı ilə tamaşaçıların ürəyincə olmuşdu”* [Abdullayeva, 2015:10]. Qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Abdullayevin xoreoqraf kimi yaradıcılığı çoxşaxəli idi və burada xalq rəqsləri ilə yanaşı, ümumbəşəri idealları tərənnüm edən, qəhrəmanlıq salnaməsi olan “Dədə Qorqud eposu” kimi vətənpərvərlik ruhunda əsərlər də yer alırdı. Xüsusilə, müharibə illərində belə əsərlərin yaranması böyük ruh yüksəkliyi yaradırdı. Xalqın tarixinə yaxşı bələd olan Ə.Abdullayev bu işin də öhdəsindən ustalıqla gəlmiş, peşəkar rəqs kompozisiyası yaratmağa nail olmuşdu. Bu istedadı onu musiqili komediya teatrının

səhnəsinə də gətirib çıxara bilmişdi. Ə.Əbdullayev müxtəlif illərdə bu teatrın səhnəsində “Arşın mal alan”, “Durna”, “Qızıl gül”, “Gözün aydın”, “Beş manatlıq gəlin” və digər tamaşalarında rəqslərə quruluş vermişdi.

Məlumdur ki, rəqs kollektivlərinin repertuarında həm də bəstəkar yaradıcılığına müraciət edilmişdir. Ü.Hacıbəyli, S.Hacıbəyov, S.Rüstəmov, T.Quliyev, C.Cahangirov, F.Əmirov, E.Mansurov, C.Quliyev və digər bəstəkarlar bu kollektivlər üçün müxtəlif süitalar bəstələmiş, rəqs kompozisiyaları bəstələmişdilər. Bu işdə Ə.Əbdullayevin də fəaliyyəti xüsusilə qiymətləndirilməlidir. Belə ki, bəstəkarlarla sıx yaradıcılıq əlaqəsi quran xoreoqraf həm də onlarla birlikdə ölkənin müxtəlif rayon və kəndlərinə ekspedisiya səfərlərinə getmiş, xalq rəqslərini onun özündən öyrənməyə səy göstərmişdi. Bununla da Ə.Əbdullayevin Azərbaycan folklorşünaslığının inkişafında göstərdiyi xidmət də xüsusi tədqiqat işinin mövzusu ola bilər.

Xalq rəqsinə xüsusi qayğı və məhəbbətlə yanaşan Ə.Əbdullayev qurduğu hər bir rəqsin əvvəlcə tarixini, məzmununu, plastik hərəkətlər sisteminin məğzini öyrənməyə diqqət yetirirdi. Bu prinsip xalq rəqslərinin səhnə quruluşu ilə məşğul olan xoreoqraflar üçün olduqca mühümdür. Folklor materialının işlənməsi və yenidən səhnədə təqdim edilməsi olduqca incə yanaşma tələb edir. Burada əsas məqsəd folklor materialının orijinallığının pozulmada, məzmununu itirmədən yeni formatda ifa edilməsi, peşəkar rəqs sənətinin meyarlarına yiyələnməsi ilə bağlıdır. Ə.Əbdullayevin “Qəşəngi”, “Nuxa”, “Bənövşə”, “Çobanlar”, “Qaytağı”, “Yallı”, “Bəy”, “Toy”, “Nağaraçılar” xalq rəqsləri, “Ay bəri bax”, “Buleyli”, “Qərəl” kimi qədim mahnılara verdiyi quruluşlarda bu prinsip xüsusilə gözlənilmişdir.

Qeyd edək ki, xalq rəqslərinin səhnə kompozisiyası ilə yanaşı, istedadlı xoreoqraf həm də bəstəkar yaradıcılığına tez-tez müraciət etmişdir. Belə nümunələrdən “Vətən süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Ovçular”, “Dostluq süitəsi”, “Neftçilər süitəsi”, “Məhsul süitəsi”, “Balıqçılar”, “Futbolçular” və s. adlarını çəkmək olar. Bir neçə rəqsdən ibarət bu kompozisiyalarda Ə.Əbdullayev yaradıcı təfəkkürü və qeyri-adi istedadından bəhrələnərək, yüksək peşəkar səviyyəli sənət nümayiş etdirərək tamaşaçıların gurultulu alqışlarını və böyük rəğbətini qazanırdı. Bəstəkar yaradıcılığı ilə təmas Opera və Balet Teatrının səhnəsində də öz bəhrəsini vermiş, Ə.Əbdullayev Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib”, Z.Palasıvilinin “Daisi” operasına rəqs quruluşları vermişdi. Göründüyü kimi, öz üzərində ciddi çalışan və sənətin sirlərinə hərtərəfli yiyələnməyə çalışan zəhmətkeş və əzmlı sənətkar idi Ə.Əbdullayev.

Yaradıcılıqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan Ə.Əbdullayev Azərbaycanda xalq rəqsinin milli meyarlarının formalaşmasında məktəb ənənələri yaratmış bir sənətkardır. Onun yaratdığı çoxsaylı özfəaliyyət kollektivləri ölkədə və dünyanın bir çox səhnələrində uğurlu çıxışlarla yadda qalmışdı. Bu gün də müasir səhnədə qurulan xalq rəqslərinin quruluşu ona məxsusdur. Bundan başqa, Ə.Əbdullayev kişi rəqsinin obraz-emosional, ideya-estetik, texniki-peşəkarlıq meyarlarının formalaşmasında həm öz nümunəsində, həm də quruluş verdiyi rəqslərdə özünəməxsus bir üslub yaratmışdır. Bu üslub daha sonra onun yetirmələri tərəfindən davam etdirilərək cilalanmış, müasir tamaşaçının estetik tələbatına cavab verən rəqs kompozisiyalarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Ə.Əbdullayevin 45 illik yaradıcılıq yolu Azərbaycan peşəkar rəqs sənətinin qızıl dövrü kimi mədəniyyət tarixinə daxil olmuşdur.

Kişi xalq rəqslərinə xas hərəkətlər əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, ilk dəfə Qəmər Almaszadənin metodik vəsaitində verilmişdir. Burada müəllif yeddi vəziyyət göstərilir. Hazırlıq vəziyyəti də daxil olmaqla, bütün vəziyyətlər həm izahat, həm də şəkil vasitəsilə təqdim olunur. Qeyd edək ki, bu vəsait öz quruluşu etibarilə həm də yeganə nümunədir. Bu fakt Azərbaycan xalq rəqslərinin xoreoqrafik məzmununda öyrənilməsi istiqamətində mövcud boşluqların dərinliyini göstərməklə yanaşı, həm də yeni tədqiqatlar üçün perspektivləri ifadə etmiş olur. Bu mənada tədqiqatımızın bu bölməsində xalq rəqslərinin kişilər tərəfindən ifa edilən növlərində mövcud hərəkətlər sisteminə nəzər salmaqla həmin boşluqları qismən də olsa doldurmağa çalışmışıq.

Kişi rəqslərində yeddi əsas vəziyyət mövcuddur. Bundan başqa kişi hərəkətlərində müəyyən gəzişlər mövcuddur. Onlardan başlanğıc gəziş, atlanmaq ilə gəziş, çoban gəzişi, yarımpancə üstündə yan gəzişi, məzəli gəziş (gəl-gəl), Şələqoy, Qaytağı-Ləzgihəngi, Qaytarma kimi növlərin adını çəkmək bilirik. Adı çəkilən bu gəzişlər müəyyən rəqslər üçün səciyyəvilik təşkil edir. Q.Almaszadə başlanğıc

gəziş üçün “Uzundərə”, “Tərəkəmə”, “Qazaxı” rəqslərinin adını çəkir [Almaszadə, 1959:36]. Atlanmaq ilə gəziş izah edilərkən “Yallı” və “Nuxa”, çoban gəzişində “Nuxa”, “Şələqoy” rəqsi üçün səciyyəvi gəzişin həm də “Nuxa” rəqsində tətbiqi qeyd edilmişdir. Yarım pəncə üstündə yan gəziş “Qaytağı”, “Nuxa”, məzəli gəziş “Heyvagülü”, “Azərbaycan”, qaytarma gəzişi “Azərbaycan” rəqsi üçün səciyyəvilik təşkil edir.

Kişi xalq rəqslərində müəyyən hərəkətlər sistemi də mövcuddur ki, onlardan süzmək, atma, çaxmaq, tullanma, dalbadal tullanma, fırlanma, oturma (çökmə), yarım oturma (yarımçökmə), yana oturma (yana çökmə), yerində dolanma, dolaşmaq, yerində tullanma, atılmalar, ayaq dönməsi, gəzişmə, ayaq aşırması, çırtma, çəpik çalmaq, təzim adıçəkilən vəsaitdə izah edilir. Sadalanan bu ifadələr Azərbaycan xalq rəqsinin plastik məzmununu əks etdirmək üçün istifadə edilir: “*Hər bir xalq öz ənənəvi rəqs ifadələri ilə rəqs dilini yaradır, hansı ki, onun vasitəsilə hisslərini, fikirlərini, arzu və istəklərini, həyəcan və qayğılarını və s. canlandırır*” [Zaxarov, 1983:84]. Bu hərəkətlər vasitəsilə müəyyən rəqslərin quruluşu göstərilir. Metodik vəsaitdə səhnəyə kollektivin, solistlərin çıxışı, “Gülgəz” rəqsinin, bütün kollektivin çıxışı geniş və mərhələli şəkildə izah edilir. Burada ifaçıların səhnədə hərəkət trayektoriyası sxemlər vasitəsilə də göstərilmişdir. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, xoreoqrafiya sənətinin öyrənilməsində həm elmi, həm də pedaqoji cəhətdən yeganə və əsaslı vəsait olmaqla Q.Almaszadənin rəqs sənətinə olan bu töhfəsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bununla belə, Azərbaycan rəqs sənətinin səhnə taleyində mühüm inkişaf prosesini izləyərək, deyə bilərik ki, analogi işin davamı və müasir zəmində yenidən işlənməsi, yeni vəsaitlərin hazırlanması bu gün üçün prioritet bir məsələdir. Unutmaq lazım deyil ki, bu vəsaitlərin vaxtında hazırlanması Azərbaycan xalq rəqsinin kənar təcavüzlərdən qorunması, müəllif hüququ nəzərə alınmadan mənimsənilməsi və mənfi tendensiyaların təsirinə məruz qalmasının qarşısını almaq üçün tarixi əhəmiyyətə malikdir.

**Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti,
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının “İncəsənət” fakültəsinin dekani*

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayeva, E. Ə. Əlibaba Abdullayev / E.Ə.Abdullayeva. – Bakı: Nurlan, –2015. – 263 s.
 2. Almaszadə, Q.H. Azərbaycan xalq rəqsləri (metodik vəsait) / Q.H.Almaszadə. – Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, – 1959, – 150 s.
 3. Həsənov, K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri / K.N.Həsənov. – Bakı: İşiq, – 1983. 60 s.
 4. Həsənov, K.N. Azərbaycanın qədim folklor rəqsləri / K.N.Həsənov. – Bakı: İşiq, – 1988. – 127 c.
 5. Kitabı Dədə Qorqud ensiklopediyası / – Bakı: Yeni nəşrlər evi, – 2000. – 622 s.
- rus dilində
6. Захаров, Р.В. Сочинение танца / Р.В.Захаров. – Москва: Искусство, – 1983. – 237 с.
 7. Уральская, В.И. Рождение танца / – Москва: Советская Россия, – 1982. – 144 с

Sanan Huseynli

PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF MALE FOLK DANCES

The presented article discusses the structural features of Azerbaijani folk dances. The article deals with the classification of folk dances according to choreographic features, and studies the dances performed by men. The classification was based on examples given in various scientific literature. The article analyzes the performance characteristics of the dances of Zorkhana, Yally, Shalagoy and others performed mainly by men. It also highlights the criteria achieved by male folk dances in stage

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

incarnation, and mentions the experience of outstanding dance masters such as Alibaba Abdullayev and Gamar Almaszade. In the presented article, mens folk dances are studied for the first time as a special object of research, and the problems of performing skills are also considered.

Keywords: *male dance, choreography, performance criteria, Alibaba Abdullayev, Gamar Almaszade.*

Санан Гусейнли

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЖСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

В представленной статье рассматриваются структурные особенности азербайджанских народных танцев. В статье рассматриваются вопросы классификации народных танцев по хореографическим признакам, исследуются танцы, исполняемые мужчинами. При классификации за основу были взяты примеры, приведенные в различной научной литературе. В статье анализируются исполнительские характеристики танцев Зорхана, Яллы, Шалагой и др. исполняющиеся в основном мужчинами. Также здесь освещаются критерии, достигнутые мужскими народными танцами в сценическом воплощении, и упоминается опыт выдающихся мастеров танца, таких как Алибаба Абдуллаев и Гамэр Алмасзаде. В представленной статье мужские народные танцы впервые изучаются как особый объект исследования, а также рассматриваются проблемы исполнительского мастерства.

Ключевые слова: *мужской танец, хореография, критерии исполнения, Алибаба Абдуллаев, Гамэр Алмасзаде.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İrana Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 19.03.2023
Son variant 21.04.2023

НАЗРИН АБДУРАХМАНОВА*

ПЕЙЗАЖНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В ГОБЕЛЕНОВЫХ ТВОРЕНИЯХ
АДХАМА ЮСУБОВА

Статья посвящена исследованию творчества заслуженного художника Азербайджана Адхама Юсубова. К исследованию привлекались гобеленовые работы, созданные художником в пейзажном жанре. Анализируются авторские произведения «Нефтяной резерв», «Весенние паруса», «Каспий», «Шамлыг» («Сосновый бор»), «Гобустан», «Виноградник», «Латвийский пейзаж» и др. Отмечается, что при обращении к пейзажному жанру в классических гобеленах художник отдает предпочтение природным сценам, стилизованным декоративным языком, не точно отражающим формы природы.

Ключевые слова: Адхам Юсубов, гобелен, пейзаж, композиция, гладкое плетение, декоративный язык, стилизация.

Как известно, каждый вид изобразительного искусства делится на жанры. Жанровое разделение в гобеленовом искусстве больше соответствует живописному. Так, как и в живописи, здесь наблюдается использование жанров с пейзажными, натюрмортными, портретными и фигуративными сюжетами.

Жанр пейзажа глубоко укоренился в области гобеленов. При обращении к пейзажному жанру в классических гобеленах предпочтение отдавалось природным сценам и отражению красоты флоры. Со временем в современный гобелен вошли примеры, адаптированные художниками к стилизованному декоративному языку, которые не точно воспроизводят формы природы. Таким образом, художник делает его своим и заявляет, что его душа находит единение с природой.

Замечательным примером развитие этого жанра в гобеленах Азербайджана является творчество Адхама Юсубова. Раними из первых работ, исполненных в этом жанре, являются гобелены «Виноградник» (1957), «Абшерон» (1970), «Нефтяной резерв» (1971), «Флаги» (1972), «Моя Родина», «Латвийский пейзаж» (1975), «Впечатление» (1982).

В 1971 году А. Юсубов создал гобелен под названием «Нефтяной резерв». Как следует из названия, композиционная тема этой работы связана с черным золотом.

Гобелен размером 250x170 см имеет классическое гладкое плетение. В композиции работы использованы серый, охристый, серебристый и коричневый цвета. Глядя на гобелен, можно увидеть силуэты нефтяных резервуаров и детали, связанные с нефтью, на светлом фоне. Хотя используемые в работе цвета контрастны, они сочетаются в такой тематической композиции. Эта работа демонстрирует трудолюбие азербайджанского народа и богатство его земли.

Гобелен «Флаги» был создан А. Юсубовым в 1971 году (1, 52). Размер каждой части этого гобелена, представленного в виде триптиха, составляет 150x180 см. Гобелен выполнен в классической технике глади. Автор уходит от конкретной действительности, используя в построении композиции декоративные приемы. Композиция показывает красные флажки на темно-коричневом фоне, но формы не полностью определены. Композиция более ассоциативная. Настоящая конкретность здесь роли не играет. Целью художника было посредством этого гобелена создать у зрителей праздничное настроение и вызвать ассоциации, связанные с праздником. Так, флаги имели большое значение на протяжении всей истории. В древности флаг был одним из важных элементов в войнах между народами для обозначения границ и армии сторон. Также флаги использовались в качестве декоративных элементов на различных праздниках. С развитием отношений между народами возникла необходимость в изображении символов стран на флагах. Флаг стал важным символом правительства. Существуют даже метафоры, подтверждающие этот факт. Например, в стихотворении А.С. Пушкина «Все флаги в гости будут к нам!» под словом флаг поэт подразумевал разные правительства.

Дата создания гобелена «Флаги» работы А. Юсубова относится к 1971 году, периоду существования Советской власти (2, 25). Советское правительство славилось своим малиновым флагом с символом серпа и молота. Однако автор не пытался выделить символические элементы

на флагах, над которыми работал. Он просто использовал красный цвет, более характерный для Советской власти, чем для других государств того времени. Кроме того, красный был подходящим цветом, чтобы показать сильное государство и праздничное настроение.

Гобелен «Флаги» – один из ценных произведений А. Юсубова, созданный в области декоративно-прикладного искусства.

Гобелен А. Юсубова «Родина», созданный в Полтаве в 1972 году, соткан в гладкой технике размером 350x220 см. Впервые он экспонировался на Московской Всесоюзной выставке молодых художников. Как следует из названия, гобелен «Родина» представляет собой композицию с патриотической тематикой. Его композиционная структура решена симметрично. Так, в самый центр гобелена автор поместил одетую в белое женскую фигуру, олицетворяющую образ азербайджанской женщины. Помимо женской пластичности и анатомической правильности, художник, представляет образ Родины, которая своим стройным станом оберегает и поддерживает всех. В левой части рисунка изображены парные крепостные ворота Ичери Шехер, Девичья башня, здание Исторического музея, Филармония имени Муслима Магомаева и другие памятники архитектуры Азербайджана. Нефтяные резервуары, колодцы и шахты Азербайджана изображены в правой части рисунка. Это свидетельствует о богатстве черного золота, которое является одним из ценных активов нашей страны. В этом произведении автор объединил красоту и богатство нашей родины и всесторонне осветил ее.

Родина или «Родина-мать» – это страна, где человек родился, где живут его дедушки и бабушки, родственники, где он связан со своими предками, и эмоциональные переживания, приобретенные в связи с этой страной в ходе индивидуального развития. Лояльность людей к стране характеризуется патриотизмом. Родина – это не просто географическое пространство с определенными границами. Родина – это особая и священная земля, достойная уважения.

В 1975 году А. Юсубов создал гобелен под названием «Виноградник». Точные размеры гобелена 270x180 см. Композиция выполнена в классической гладкой технике. Простые садовые домики, заборы и виноградные лозы, составляющие композицию гобелена, проработаны настолько творчески, что нет необходимости использовать какую-либо дополнительную фактуру или технический стиль. Художник использовал игру формы с тонкими цветовыми переходами контрастных цветов.

Автор создал этот гобелен под впечатлением от садов Апшерона (3). Хотя дата создания этого гобелена совпадает со временем, когда нет садового сезона, бакинские сады привлекают людей своим необыкновенным очарованием. Так как сады в это время пустынные, растения как будто соскучились по своим хозяевам, а они, будучи живыми существами, обвили пальцами живые изгороди и окрасились в багряный цвет под лучами заходящего солнца. Золотой песок Апшерона, бархатный берег моря – все это завораживает человека. Сквозь гобеленовую призму художник взглянул на эти красоты и создал уникальную композицию. Несмотря на использование автором современных форм, характерные черты «Бакинских садов» умело подчеркнуты впечатлением, которое он получил от этого пейзажа.

Гобелен «Латвийский пейзаж» А.Юсубов создал в 1975 году, находясь в Латвии. Данная работа выполнена в указанном пейзажном жанре. Автор создал этот гобелен как отголосок латышской гобеленовой школы. Ковры рюну, созданные Юозасом Балчиконисом, лидером известной гобеленовой школы, на основе народного творчества, вдохновили учителя Адхама на создание этой гобеленовой композиции. Точные размеры гобелена 120x210 см. В зависимости от композиции желтый, красный, зеленый, синий, оранжевый цвета прорабатываются оттенками коричневого, темно- и светло-коричневого. Такой контраст гармонирует с ландшафтом и колоритом Латвии. Композиция была разработана в очень современном для тех лет (1975-1980-х) виде и цветовом решении. А. Юсубов выполнил этот гобелен в технике ковров рюну, чтобы правильно отразить латышский пейзаж и латышское гобеленовое искусство. Это показывает, что художник обладает всесторонними способностями как творческая личность. Использование художником приемов такой композиции делало его работы богаче и красивее (4). В этой выполненной в пейзажном жанре работе, автор подчеркнул не только решение композиции, но и важность выбора техники и материалов гобелена. «Латвийский пейзаж» – одно из ценных решенных в пейзажном жанре произведений А.Юсубова, настоящий образец школы мастера. Среди таких образцовых работ нельзя не отметить гобелен А. Юсубова «Весенние паруса». Дата создания гобелена А. Юсубова «Весенние паруса» совпадает с годом

создания гобелена «Латвийский пейзаж». Точные размеры работы 160x200 см. В работе автор использовал только шерстяные нити и технику простого гладкого плетения. Несмотря на то, что этот гобелен относится к пейзажному жанру, в структуре композиции автор использовал геометрические фигуры и линии разной направленности. В решении композиции контрастно представлены оттенки синего цвета и желтые, красные, зеленые, оранжевые яркие цвета.

На гобелене «Весенние паруса» изображены парусники, плывущие по бирюзовым водам Каспийского моря. Эта весенние паруса похожи на легендарных птиц, готовящихся к полету. Бирюзовые воды бескрайнего моря качают парусники. Человек будто укрощает беспокойное Каспийское море парусами, привязанными к нежному бризу. Графика, выполненная в теплых тонах, увеличивает динамику в композиции. Преобладание светло-голубых тонов усиливает весеннее настроение произведения. Композиционное решение весенних парусов с геометрическими фигурами – одно из необычных и интересных нововведений в пейзажном жанре.

Позднее, в 1978 году, А. Юсубов создал шпалерную композицию «Хазар» («Каспий»), сотканный в простой технике палас (170x280 см). Работа выставлялась в Баку и Германии (Эрфурт).

Автор решил эту композицию в своеобразном стиле. Суровые формы на сумрачном голубом фоне хотя и контрастируют друг с другом, но образуют некое единство. В этом гобелене, наряду с прекрасным пейзажем Каспийского моря, показаны труд, являющийся основной сферой деятельности человека, различные производственные процессы, научно-технические успехи, проблемы сделать невозможное возможным. Он хотел показать творческий процесс, связанный с различными противоречиями и открытиями, развивающими личность, сложность человека, единство человека с природой, и достиг этого с эстетической точки зрения. Синий фон в этом гобелене тщательно продуман автором (5, 19). Этот цвет символизирует воды Каспийского моря, и таким образом отражается ландшафт Каспийского моря. А. Юсубов рассказывает о Нефтяных камнях, расположенных в самом сердце Каспийского моря. Здесь отражён чудесный город, построенный человеком на эстакадах в глубоких водах Каспия. В этом произведении человек как бы сталкивается с природой и ее безумием, но пытается найти с ней общий язык и доказать свое духовное с ней единение.

В этой пейзажной композиции все чувства и эмоции выражены декоративным языком всесторонне глубоко эмоционально и красиво.

Гобелен А. Юсубова «Впечатление» (250x30 см) создан в 1982 году. Для создания этого гобелена автор использовала простую технику гладкого плетения и нити из натуральной шерсти. В первые годы своего творчества А. Юсубов использовал в своих работах наиболее простое паласное плетение. В композиционном решении этой работы художник отразил национальный колорит Азербайджана и природные пейзажи своей родины. При взгляде на гобелен «Впечатление» выделяются оранжевый, желтый, зеленый, красный, синий цвета и различные цветовые переходы. В работе не упущены нюансы живописи, но она очень грамотно и профессионально адаптирована к гобеленовому стилю. На переднем плане работы видны переплетенные друг с другом ветви виноградной лозы. Здесь автор отразил завораживающие воды рек, равнины, словом, невообразимую природную красоту. Как известно, в пейзажном жанре большую роль играет умение всесторонне показать красоту того или иного пейзажа. А.Юсубов создал этот гобелен, вдохновленный богатой и красивой природой родного края. Этот гобелен художника экспонировался на выставках в Баку и Германии. Гобелен «Впечатление» один из ценных образцов начального периода творчества А. Юсубова.

Глядя на многие работы А. Юсубова в пейзажном жанре, становится ясно, что на работу в этом жанре его больше всего вдохновляла чудная природа родной земли. Его произведения «Шамлыг» («Сосновый бор»), «Гобустан», «Древо намерений», «Город» безоговорочно доказывают это.

Гобелен «Шамлыг» («Сосновый бор») относится к новому творческому этапу А.Юсубова (6, 71). Этот гобелен был создан в 2001 году. Выполненный шерстяными нитками, он состоит из трех частей, каждая из которых равна 40x50 см. Гобелен «Шамлыг» выполнен в различных оттенках коричневого и сахарного цвета. В этой композиции автор использовал современные технические стили. В нижних слоях всех трех частей этого гобелена можно увидеть выстроенные в ряд сосны. Точная горизонтальная линия посередине работы тянется

к свету охристо-желтым цветом. Этим приемом автор показал солнечный свет. Несмотря на современную технику и композиционное решение этой работы, при взгляде на нее у зрителя создается впечатление, что он наблюдает закат в сосновом лесу.

Таким образом, пейзажно-фигуративная композиция в гобелене, философски построенные в направлении абстракционизма шпалеры, придают этому искусству колоритную специфику, присущую нашему народу, опережают сегодня это искусство от других видов декоративно-прикладного искусства. Тот факт, что мини-гобелены, как и шпалеры, являются более активным участником небольших интерьеров, свидетельствует об успешности этого направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aysel Y. Əsgərova. Bizim qobelenlər müasir tendensiyaları özündə əks etdirir // “Azərbaycan xalçaları” elmi-bədii jurnal. – Bakı – 2012, cild 2, №5 – s.52-59.
2. Əliyeva K., Həmidova Ü. Qobelen, Ədhəm Yusubov-60 // “İncəsənət – 2001”-Bakı – s.24-25.
3. Eldar İbrahimovlu. Qobelen: hiss və duyğular sənəti.
<http://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2010/NOYABR/140644.htm>
4. Yusubov Ə.S., Məmmədov S. Azərbaycan qobeleninin izahatnaməsi // «Respublika» qəz. –2009, 13 may.
5. Каракмезли Д. Гобелен: эта культура в Азербайджане не востребована // газ. «Культура» – 2006, №14, 20 апреля – с.19
6. Самедова Н. Художественное ткачество А.Юсубова // «Арт салон» – 2001 – с. 66-71.

**магистр Азербайджанской Государственной
Академии Художеств
E-mail: nazaabd1011@gmail.com*

Nəzrin Əbdürrəhmanova

ƏDHƏM YUSUBOVUN QOBELƏN YARADICILIĞINDA MƏNZƏRƏ KOMPOZİSİYALARI

Məqalə Azərbaycanın əməkdar rəssamı Ədhəm Yusubovun yaradıcılığına həsr olunub. Tədqiqata rəssamın mənzərə janrında yaratdığı qobelen əsərləri cəlb olunub. Müəllifin “Neft ehtiyatı”, “Bahar yelkənləri”, “Xəzər”, “Şamlıq”, “Qobustan”, “Üzümlük”, “Latviya mənzərəsi” və başqa əsərləri təhlil edilir. Qeyd olunur ki, klassik qobelenlərdə mənzərə janrına müraciət edərkən rəssam dekorativ dildə stilizə olunmuş, təbiətin formalarını dəqiq əks etdirməyən təbii səhnələrə üstünlük verir.

Açar sözlər: *Ədhəm Yusubov, qobelen, mənzərə, kompozisiya, hamar toxunma, dekorativ dil, stilizasiya.*

Nazrin Abdurakhmanova

LANDSCAPE COMPOSITIONS IN TAPESTRY CREATIONS ADHAM YUSUBOV

The article is devoted to the work of the Honored Artist of Azerbaijan Adkham Yusubov. The tapestry works of the artist, created in the genre of landscape, were involved in the study. Such works of the author as «Oil Reserve», «Spring Sails», «Khazar», «Pine Forest», «Gobustan», «Vineyard»,

«Latvian Landscape» and others are analyzed. In classical tapestries, the artist prefers natural scenes, stylized in a decorative language, which do not accurately reproduce the forms of nature.

Keywords: *Adkham Yusubov, tapestry, landscape, composition, smooth weaving, decorative language, stylization.*

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 19.03.2023

Son variant 21.04.2023

TÜRKAN QULİYEVA*

ORTA ƏSR AZƏRBAYCAN MİLLİ-MƏNƏVİ DƏYƏRLƏRİNDƏ
DEKORATİV-TƏTBİQİ SƏNƏT

Qədimdə var olmuş mədəniyyətlərin izlərini bu günə daşıyan maddi mədəni irslərdən biri qayalara həkk olunmuş rəsmlərdir. Alimlərin araşdırmalarına nəzər saldıqda ortaya çıxır ki, qayaüstü təsvirlərin əsasası daş dövrünün son mərhələlərinə aid olmuşdur. Bəşəriyyət əvvəlcə ilkin təsəvvürlərini qeyri şüuri şəkildə daş üzərində həkk etdi. Sonra o, daşı daşla oymaq üçün alətlər düzəltməyə başladı. Beləliklə bəşəriyyətin ilk sənət ustası olan daş ustası yarandı. İnsanoğlu yeni-yeni alətlər düzəltdikcə bu ilk və qədim sənət növündə daha da bacarıqlı oldu. Bu ustalaşan əllər istifadə etdiyi alətlərini, əşyalarını, geyimlərini və yaşayış yerlərini dəyişdirib fərqli yön verərək gözəlləşdirdi. Zaman keçdikcə hər sahədə inkişaf edərək zehni ilə əlləri ilə sənətdə ustalaşdı. Zəkasının gücü ilə mənimsəyib ustalaşdığı bütün sənət növlərini övladlarına öyrədərək nəsillərdən nəsillərə ötürdü.

Elmdə qaya təsvirləri petroqlif adlandırılır. Bu termin yunan dilindən götürülmüş petros-daş, qlif-oyma, cızma sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir. Elə bu terminin özü, ilk dekorativ - tətbiqi sənət növünün oymaçılıq olduğunu vurğulamağa imkan verir.

Açar sözlər: dekorativ-tətbiqi sənət, dulusçuluq, daş oyma, bədii metal

Azərbaycanda ən qədim sənət nümunələrinə daş və qayalar üzərində rastlanılır. Bu da səbəbsiz deyil, çünki daş insanların məişətində ən qədim və təbii nemətlərdən biri sayılır. İbtidai insanlar daş aiaətlər vasitəsilə özlərinə yemək əldə etmiş, ondan müxtəlif əşyalar düzəltmişlər. İbtidai insanların ilk yaşayış məskənləri də (mağaralar və s.) daşdan tikilmişdir. Qadınların ilk bəzəyi, ilk qələm və lövhə də daşdan hazırlanmışdır. İnsanların estetik zövqünün inkişaf etdirilməsində daş böyük rol oynamışdır [5].



Şəkil 1. Qaya üstü təsvir.

Azərbaycanın bu qədim tətbiqi və təsviri sənət nümunələrinə bir çox bölgələrində rast gəlmək mümkündür. Həmin nümunələrə Füzuli bölgəsi yaxınlığındakı Azıx mağarasında, Naxçıvandakı Kültəpə, Qazaxdakı Baba-Dərviş abidələrində, Bakı şəhəri yaxınlığındakı Qobustan qayalarında təsadüf edirik.

Azərbaycan torpaqlarında əsrlər boyu hakim olan sivilizasiyaların təsiri ilə fərqli dinlərə, dillərə və mədəniyyətlərə ev sahibliyi etmişdir. Ayrı-ayrı mədəniyyətlərdən olan insanların yerli hakim xalq ilə birlikdə yaşaması və qarşılıqlı əlaqəsi bu torpaqların mədəni zənginliyinə, min illərin izlərini daşıyan sənətkarlıq və peşələrin yaranmasına səbəb oldu [4].

Təkcə Azərbaycanda xalqının deyil bütün xalqların mədəniyyət tarixində xüsusi sənət sahələri vardır. Hansı ki məxsus olduğu xalqın zəngin mənəvi aləmi əks olunmuşdur. Həyat fəlsəfəsinə xas olan köklü xüsusiyyətləri bu sənət sahələrində öz təcəssümünü tapmışdır.

Azərbaycanda dekorativ-tətbiqi sənət qədim tarixə malikdir. Azərbaycanın zəngin təbiəti və gözəllikləri müxtəlif sənət növlərinin inkişafı üçün əlverişli şərait yaratmışdır.

Dekorativ sənət plastik incəsənətin bir növüdür. Xalçaçılıq, bədii tikmə, ipəkçilik, misgərlik bu qəbildən olan sənət sahələrindəndir. Bu sənət nümunələri insanı əhatə edən maddi-mənəvi mühitin bədii cəhətdən formalaşmasında öz təsirini bariz şəkildə göstərir. Memarlıq və dizayn sənət sahələri kimi, dekorativ sənət də insanların yaratdığı maddi mühitin estetik və ideya-bədii cəhətdən formalaşmasına xidmət edir.

Dekorativ-tətbiqi sənətin ən qədim növü dulusçuluq hesab edilir. Bu sənətin təşəkkülü əslində dekorativ-tətbiqi sənətin tarixinin başlanğıc dövrü kimi əsas götürülür. Tədqiqat zamanı məlum olur ki, qədim dövrdə meydana gəlmiş sənətkarlıq, əsrlər boyu xalqların mühüm bədii yaradıcılıq sahəsi olmuşdur. Ayrı-ayrı sənətkarların düzəltdiyi məişət əşyalarında Azərbaycan xalqının flora və fauna, həyat, insan və dünya görüşlərinin obrazlı ifadəsini tapmışdır. Sənətin ən qədim nümunələri forma və naxışların estetik dəyərində, bəzək və naxışlar arasındakı uyğunluğa, qarşılıqlı əlaqəyə görə seçilmişdir.

XI-XV yüzilliklərdə keramika istehsal edən bir neçə mərkəz (Mingəçevir, Gəncə, Beyləqan, Bakı, Təbriz və s.) olmuşdur. Keramika sənəti mərkəzləri içərisində bu dövrdə ən görkəmli yeri Beyləqan tuturdu. Buradan tapılmış külli miqdarda müxtəlif bədii saxsı qablarla yanaşı, kürələr, formalar, möhürlər (emalatxanaların damğası) və s. əşyalar bu gözəl sənət nümunələrinin Azərbaycanda istehsal olduğunu bir daha əyani surətdə təsdiq edir [5].

Dulusçuluq - gil məmulatlara forma verilməsi və bişirilməsi ilə tətbiq edilən sənət sahəsidir. Azərbaycanda bu sənət sahəsi erkən Neolit dövründə yaranmışdır. Arxeoloji materiallar göstərir ki, Azərbaycanda dulus qabları dulus çarxında hazırlanmış və xüsusi kürələrdə bişirilmişdir. Azərbaycanda 20-dən çox çeşiddə şirli və şirsiz dulusçuluq qabları -nehrə, kül, bodya, bardaq, kuzə, çıraq, kasa, fincan, yanacaq maye qabları və s. hazırlanmışdır.

Müəyyən edilmişdir ki, ilkin orta əsrlərdə əsrlərdə Azərbaycan ərazisi keramika və saxsı məmulatların istehsal mərkəzlərindən olmuşdur. Həmin mərkəzlərdə çox yüksək keyfiyyətli saxsı qablar hazırlanmışdır. Onların içərisində kaşılar xüsusi yer tutur. Göstərilən bu məlumatlardan da aydın olur ki, insanın məişətdə işlətdiyi ilk əşyalar dulusçuluq məmulatları olmuşdur [1].

Orta əsrlərdə Azərbaycanda daş üzərində bədii oyma sənəti də böyük sürətlə inkişaf etməyə başlamışdır. Orta əsrlərə aid bu inkişafı Bakının Xəzər körfəzindən tapılmış Bayıl daşlarından eləcə də Şirvan abidələrindən aydın görmək olur. Bu tarixi nümunələrdə daş üzərində oymaların ən yaxşı nümunələri mühafizə edilmişdir.



Şəkil 2. Məzar daşı üzərində yonulmuş süjet. 1575

Orta əsrlərdə Azərbaycan sənətkarlığında metalışləmə sənəti də mühüm yer tutmuşdur. Orta əsrlərə aid metal məmulatları Azərbaycan respublikasının və xarici ölkələrin muzey kolleksiyalarında görmək mümkündür. Metal məmulatlar içərisində müxtəlif növ qablar, səhənglər, bardaqlar, çilçiraqlar, fiqurlu bəzək əşyaları xüsusilə diqqəti cəlb edir. Bu əşyalar həm dekorativ, həm də məişət əşyası funksiyası daşıyırdı.

XIV-XV yüzilliklərdə bədii metal sənətkarlığı sahəsində Təbriz şəhəri görkəmli yerlərdən birini tutur [3].



Şəkil 3. Qızıl cam. E.ə IX yüzillik.

Hələ XIII yüzilliyin ikinci yarısında Azərbaycana gəlmiş məşhur Venesiya səyyahı Marko Polo Təbriz şəhərinin böyüklüyündən, müxtəlif sənətkarlığın inkişafında onun tutduğu mövqedən danışır. Marko Polonun qeydlərində Təbriz zərgərliyi haqqında da maraqlı faktlar vardır. Hazırda dünyanın görkəmli muzeylərində bu əsrlərdə Təbrizdə yaradılmış bir çox orijinal bədii metal sənəti nümunələri nümayiş etdirilir [5].

Azərbaycanın xalçaçılıq sənətinin köklərinin qədimlərə dayanması tarixi faktlar əsasında sübut edilmişdir. Kültərə və Mingəçevir ərazisində aparılmış arxeoloji qazıntılar zamanı eramızdan əvvəl IV-III əsrlərə aid olan xalçaçılıq alətləri aşkara çıxarılmışdır. Dekorativ - tətbiqi sənət sahələri içində, ən geniş məlumatı Azərbaycan xalçaçılığı haqda əldə etmək mümkündür. Xalçaçılığın qədim zamanlardan inkişafı haqqında elmi ədəbiyyatda yetəri qədər materiallar mövcuddur.



Şəkil 4. Şeyx Səfi xalçası.

Orta əsrlərdə Azərbaycanda dekorativ sənətlər içərisində xalçaçılıq xüsusi yer tuturdu. Bu heçdə təsadüfi deyildi. Qədim dövrlərdən bəri Azərbaycanda heyvandarlıq və boyaq maddələri hazırlanması texnologiyası inkişaf etdiyindən xalçaçılıq üçün hər zaman əlverişli şərait yaranmışdır .



Şəkil 5. Bədii metal üzərində ornamental naxışlar.

Azərbaycanın dekorativ-tətbiqi sənətin tarixində dulusçuluq, ağac və şüşə məmulatlar istehsalı, daş, ağac və gəc üzərində oyma, bədii metal işləmə, bədii parça və tikmələr, toxuculuq, xalçaçılıq, zərgərlik və digər sahələri geniş şəkildə tətbiq edilmiş və inkişaf etdirilmişdir. Dekorativ - tətbiqi sənətdə materialların emalı zamanı naxışaçma, döymə, çekanka, qravüra, tökmə, oyma, qabartma üsullardan istifadə olunur. Araşdırmalar nəticəsində məlum olmuşdurki, bu əsərlərdə dekorativ tətbiqi sənət bədii üslubu etibarilə iki böyük tarixi mərhələ keçmişdir: XI-XIII, XIV-XV əsrlər. XI-XIII əsrlərdə sənət nümunələrinin bədii tərtibatında həndəsi, stilizə edilmiş nəbati ornament motivlərindən, heyvan və insan təsvirlərindən istifadə edilmişdir. Bu bəzək nümunələri keçmiş dövrün sənət əsərləri üzərində rast gəlinən bəzəklər kimi lakonik, monumental bir səpkidə deyil, xırdalanmış şəkildə təsvir olunmuşdur. Rast gəlinən insan, heyvan rəsmləri orta əsr sənət əsərləri üzərində ornamental səpkidə xüsusi şəkildə icra edilirdi. Beləki onları adi gözlə ornamentlərdən ayırmaq olmurdu [3].

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənət sahələri müəyyən tarixi proseslərə görə formalaşmışdır. Həmin sahələr gətdikcə sistemləşərək, bu sahələrə məxsus müvafiq terminlər yaranmışdır. Həmin terminlər ümumən xalqın tarixi keçmişinə nəzər salmaq, onun məşğuliyyətini öyrənmək, məişəti haqqında məlumat əldə etmək, soy kökünü araşdırmaq, eyni zamanda etnoqrafik məlumatlar baxımından olduqca maraqlı və əhəmiyyətlidir. Ona görə ki dekorativ- tətbiqi sənətə məxsus sahələr xalqın tarixini, maddi və mənəvi dünyasını özündə əks etdirməklə yanaşı, bu sənət sahələrinə aid zəngin və çoxşaxəliliyi və etnoqrafik – məişət yönündən dəyərlidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndi. R. (2007). Azərbaycan incəsənəti Bakı, «Şərq-Qərb», 160 səh. + 112 səh. (illüst)
2. Əfəndi.R., Əfəndi.T. (2002), Azərbaycan bəzək sənəti. Bakı., 80 s
3. Hacıyeva S. (2017), Naxçıvanda sənətkarlıq. Naxçıvan “Əcəmi” , 184s
4. Kərimov V.İ. (2013), Azərbaycanın qədim məskənləri. B., “Şərq- Qərb”, 292 s
5. Əfəndi.R. (1960), Azərbaycan xalq sənəti.Qızıl şərq, Bakı, 80 s.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
E-mail: turkanq30@gmail.com*

Turkan Guliyeva

DECORATIVE-APPLIED ART IN AZERBAIJANI NATIONAL AND MORAL VALUES

One of the material cultural heritage bearing the traces of the old cultures that have been in ancient times is painted. When he looked at the study of scientists, it turns out that the foundation of rock descriptions belonged to the final stages of the stoning period. Mankind first engraved its original imaginations on a non-conscious way. Then he began to make tools to carve the stone stone. Thus, the master of the master of mankind was the master of a master of art. As Ayanoglu made new tools, it became more capable of this first and ancient art. This masterful hands changed their tools, belongings, clothes and habitats and beautified by different directions. Over time, developing in all areas and mentally and mentally in art. He passed through the power of his intelligence and passed all the art types of art in his master and passed from generations to generations.

The descriptions of rock in science are called petroglif. This term was formed from the combination of Petros Stone, Glyphmok, Gif-carved, Greek words. It allows this term itself, the first decorative - the type of art is carving.

Keywords: *decorative-applied art, pottery, stone carving, art metal*

Туркан Гулиева

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В НАЦИОНАЛЬНО-ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЯХ АЗЕРБАЙДЖАНА

Одним из материальных культурных наследий, несущих следы древних культур до наших дней, являются высеченные на скалах рисунки. Когда мы смотрим на исследования ученых, оказывается, что основы наскальных рисунков относились к последним этапам каменного века. Человечество впервые бессознательно запечатлело свои оригинальные идеи на камне. Затем он начал изготавливать инструменты для резьбы по камню. Так родился каменщик, первый ремесленник человечества. По мере того как человек создавал новые инструменты, он становился все более искусным в этой первой и древней форме искусства. Эти мастерские руки украшали меня и переориентируя инструменты, предметы, одежду и жилища, которые он использовал. Со временем он развивался во всех сферах и овладевал искусством своего ума и рук. Он научил своих детей всем искусствам, которыми овладел силой своего разума, и передал их из поколения в поколение.

В науке наскальные изображения называют петроглифами. Этот термин происходит от сочетания греческих слов petros-камень, глиф-резьба, царапина. Именно этот термин позволяет подчеркнуть, что первым видом декоративно-прикладного искусства является резьба.

Ключевые слова: *декоративно-прикладное искусство, гончарство, резьба по камню, художественный металл.*

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

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 23.04.2023
Son variant 08.05.2023**

GÜNAY NƏRİMANOVA*

XV ƏSR FRANSA İNCƏSƏNƏTİNİN İNKİŞAF YOLLARI

İntibah dövrü – Fransa mədəniyyəti və incəsənətinin inkişafında mühüm mərhələdir. Məhs bu dövrdə ölkə ərazisində burjua münasibətləri formalaşmış, vahid dövlət yaranmış və güclənmişdir. Elmə bağlılıq, antik obrazlara müraciət, realizm Fransa incəsənətini İtalyan İntibahının incəsənətinə yaxınlaşdırır. Bununla belə, Fransadakı Renessans incəsənəti özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik olmuşdur. Burada humanizm yeni tarixi mərhələnin törətdiyi faciəvi cizgilərlə qovuşurdu. Məqalədə XV əsr Fransa incəsənətinin inkişaf yolları öyrənilmişdir.

Açar sözlər: *Fransa incəsənəti, miniatür, rəssam, portret, mənzərə.*

İtaliya ilə müqaisədə Fransada İntibah yarım əsr sonra – XV əsrin ortalarında başlamışdır. Fransada, İtaliyadan fərqli olaraq, Erkən İntibahın formalaşması realistik tendensiyaların anlaşılmasında və qotik incəsənətin mistik əsasının öhdəsindən gəlməsi nəticəsində baş vermişdir (1, s.12). Dövrün yeni tələblərinə cavab verən qotik irsin realistik elementlərinin emal və inkişaf etməsi ilə yanaşı, XV əsrin sonlarında Fransa incəsənətinin inkişafına, artıq həmin dövrdə yüksək inkişaf zirvəsinə çatmış İtalyan incəsənətinə müraciət edilmə də mühüm rol oynayır.

Bunun əsas səbəbi kimi 1494-cü ildən İtaliyaya qarşı başlamış hərbi səfərlərləri göstərmək olar. İqtisadi və siyasi baxımdan güclənmiş Fransa VIII Karl, bir qədər sonra isə I Fransiskin hakimiyyəti illərində yürürləyə gəlir. Bu səfərlərdən sonra Yüksək və Son İntibah dövrünün bir çox İtalyan rəssamları Fransaya dəvət edilmişdir.

Erkən İntibahdan Yüksək İntibaha keçid ölkə ərazisində XVI əsrin əvvəllərində baş vermişdir və vahid milli dövlətin və böyük mərkəzləşdirilmiş dvoryan monarxiyasının yaranması ilə bağlıdır.

XV əsrdə, mürəkkəb tarixi şəraitdə - feodal parçalanması və zahiri düşmənlərə qarşı mübarizədə Milli Fransa dövləti yaranmağa başlamış, Fransa milləti formalaşmışdır. Bu dövrdə formalaşan kübar realistik incəsənətin əsasları, Fransa Renessansının erkən mərhələsi olmuşdur.

Fransa və İngiltərə arasında baş verən Yüzillik müharibə (1337-1458) Fransanın sosial-iqtisadi inkişafının qarşısını güclü almışdır. Bu müharibədə məğlub olan Fransa İngiltərənin işğalına məruz qalır. Lakin azadlıq uğrunda mübarizəyə bütün xalq qalxır. Nəticədə düşmənlər ölkə ərazisindən qovulur. XV əsrin II yarısında XI Lüdovik dövründə Fransanın siyasi birləşdirilməsi başa çatdırılır.

Dövlətin daxili birləşdirilməsi ölkənin mədəniyyət və incəsənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. İtaliya ilə olan ticarət əlaqələrinin genişlənməsi, sonradan isə XV əsrin sonu – XVI əsrin əvvəllərində Fransanın bu dövlətə etdiyi yürüşləri, Fransaya İtalyan Renessans mədəniyyətinin, İntibah və antik sənətkarlarının incəsənət abidələrinin geniş daxil olmasına səbəb olur. Fransada klassik qədimliyə olan maraq artır. 1470-ci ildə Parisdə tipografiya açılır.

Mühüm dəyişikliklər, XV əsrin II yarısında kübar xasiyyət almış təsviri incəsənət sahəsində baş verir (2, s.45). Onun inkişafı mürəkkəb və ziddiyyətli olmuşdur, özü də onun əsas inkişaf istiqaməti realistik metodun çiçəklənməsi və güclənməsi ilə müəyyən edilirdi. XV əsrdə təsviri incəsənətin inkişafı İtalyan təcrübəsinin mənimsənilməsi və ya klassik mifologiya və antik incəsənət dünyasına müraciət etmə yolu ilə deyil, son qotik incəsənətin realistik tendensiyalarının inkişaf etdirilməsi istiqamətində inkişaf etmişdir.

Yeni tendensiyalar ayrı-ayrı Fransa əyalətlərində müxtəlif şəkildə və zamanda meydana gəlmişdilər. Daha erkən olaraq o, Burqund-Flamand məktəbinin rəssamlarının yaradıcılığında özünü büruzə vermişdir. Fransanın yerli məktəblərindən daha mühümləri Luar çayı hövzəsi və mərkəzi vilayətlər olmuşdur; bu məktəbin sənətkarlarının yaradıcılığında daha parlaq olaraq yaranmaqda olan Fransız Renessansının mühüm cizgiləri, onun milli xasiyyəti özünü büruzə verir.

XV əsrin ortalarında birləşdirilmiş şimal və cənub bölgələrinin məktəbləri kəskin sürətdə bir-

birindən fərqlənirdi. Artıq XV əsrin II onilliyindən başlayaraq Fransa incəsənətində realizmə olan tendensiyalar, XV əsrdə öz çiçəklənmə mərhələsini yaşamış miniatür sənətində baş verir. XV əsrin əvvəllərinin miniatür boyakarlığı əsərləri içərisində 1416-cı ildə Linburq qardaşları – Pol, Enneken və Erman tərəfindən yerinə yetirilmiş “Berriysk qersoqu Jan Çasoslovun” miniatürələrini xüsusi vurğulamaq lazımdır (3, s.67). Bu sənətkarların fəaliyyəti Burqund hersoqunun sarayı ilə bağlı olmuşdur.

Bu dövrdə Burqund hersoqluğu, tərkibinə Niderland da daxil edilmiş iri müstəqil dövlət idi. Öz təmtəraqlığı ilə fərqlənən hersoqluğun sarayında həm Fransız, həm də Niderland rəssamları fəaliyyət göstərirdilər; sonuncular içərisində Niderland boyakarlığında realizmin əsasını qoymuş Van Eyk qardaşları da var idi. Limburq qardaşlarının miniatürələrində realizmə meyillilik öz inkişafını alır.

Əgər şimal əyalətlərin və ilk növbədə Burqundiyanın incəsənətinə Niderland incəsənəti təsir göstərmişdirsə (4, s.56), ondan fərqli olaraq Fransanın cənubuna İtalyan İntibahının böyük təsiri olmuşdur.

Hələ XIV əsrdə Avinyon papaların toplaşdığı əsas yer olmuşdur. Onlar öz sarayına yalnız Fransız deyil, eyni zamanda İtalyan rəssamlarını da dəvət etmişdilər. Avinyon məktəbinin naməlum rəssamlarının bir sıra əsərlərində xüsusən də XV əsrin ortalarından başlayaraq, Renessans incəsənətinin cizgiləri aydın şəkildə təzahür edir. Buna misal olaraq “Körpəyə baş əymə” (Avinyon, Kalve muzeyi) və xüsusən də “Ağlaşma” (1457, Luvr) əsərlərini göstərmək olar. Fəciəli-gəmgin məzmunlu sonuncu əsəri Fransanın Erkən Renessans boyakarlığının ən gözəl əsərlərindən biri hesab edilir. Bu əsərdə şərti qızılı fon üzərində İsanın cəzanəsi üzərində ağlayan müqəddəs ananın və ona iki tərəfdən əyilmiş müqəddəslərin aydın siluetləri verilmişdir.

Cənub məktəbinin digər böyük sənətkarı Nikola Froman (1435-1485) olmuşdur. Onun yaradıcılığında Niderlandın Erkən İntibah boyakarlığına olan böyük yaxınlıq aydın görünür. Onun mühüm əsərlərində - “Lazarin yenidən dirçəlməsi” (altar, Uffitsi) və digər əsərlərində rəssam mənzərəyə, ayrı-ayrı detalların təsvirinə, rəng çalarlarının əlvanlığına böyük diqqət yetirir. Bu əsərlərə sifarişçilərin portretləri də daxil edilmişdir. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, Fromanın yaradıcılığı hələ də orta əsrlər dini incəsənətinin şərtiliyi ilə sıx bağlı olmuşdur.

XV əsr Fransa incəsənətindəki yeni istiqamət daha parlaq şəkildə özünü Fransanın mərkəzi hissələrində, Luar çayı hövzəsində fəaliyyət göstərmiş rəssamların yaradıcılığında nəzərə çarpır. Luar məktəbinin əsas mərkəzi Tur şəhəri olmuşdur. Hökmdar XV əsrdə bu şəhərdə yaşamışdı. Fransanın mərkəzi olan bu şəhərdə şimal və cənub əyalətlərin incəsənətinin müxtəlifliyini özündə cəmləşdirmiş və emal etmiş incəsənət formalaşır.

Bu şəhərdə XV əsrin ən mühüm Fransa rəssamlarından biri Jan Fuke (1420-1477/81) yaşamış və fəaliyyət göstərmişdir. Fuke Niderland sənətkarlarının əsərləri, o cümlədən İtalyan İntibahının nəliyyətləri ilə yaxşı tanış idi; sənətkar bir neçə il Roma yaşamışdır. Lakin bu ölkələrin ona göstərdiyi təsirə baxmayaraq o, özünəməxsus bədii üslubu və manerası yaratmışdır. Vətənə qayıtdıqdan sonra Fuke Tur şəhərində çalışır. O əvvəlcə VII Karlın, daha sonra isə XI Lüdovikin saray rəssamı kimi fəaliyyət göstərir.

Fukenun realizmi daha çox özünü portret janrında büruzə vermişdir. O, VII Karlın və onun məsləhətçilərinin portretlərinin müəllifidir. Onların yerinə yetirilmə manerası Niderland sənətkarlarının manerasından geri qalmır, lakin eyni zamanda onlardan obrazların traktovkasının böyük monumentallığı, epikliyi ilə fərqlənir.

Fukenun qəhrəmanlarına özünə qapanma, məqsədyönlülük, mənalıq xasdır. Fuke əsasən öz qəhrəmanlarını, özünün daxili aləminə qapanmış və heç bir tamaşaçını görməyən, ibadət zamanı təsvir edirdi. Onun portretləri təmtəraqlıdır, lakin personajların pozaları, orta əsrlər ənənələrində olduğu kimi, hələ statik və donuqdur. Buna misal olaraq “VII Karlın portreti” (1445, Luvr) əsərini göstərmək olar. Hökmdar burada ibadət zamanı təsvir edilmişdir. Sənətkarın digər mühüm əsəri Jüvenel dez Yuzenin (1460) portretidir. İbadət zamanı verilmiş bu obraz əvvəlcə VII Karlın, daha sonra isə XI Lüdovikin sarayında mühüm şəxsiyyətlərdən biri olmuşdur.

Fukenin ən mühüm əsərlərindən biri Melenadan olan diptixdir (1450) (indi parçalanmış haldadır). Onun bir tərəfində Madonna körpə ilə (Antverpen, muzey), digərində isə Etyen Şevalye və müqəddəs

Stefan (Berlin) təsvir edilmişdir. Dəqiq rəsm, siluetin aydınlığı, kompozisiya quruluşunun ciddiliyi, açıq fon üzərində verilmiş, tünd-lil, qırmızı və qızılı çalarlardan ibarət olan gözəl rəng qamması, bu əsərin özünəməxsus ifadəliyini gücləndirir.

Fukenin bədii irsinin müəyyən hissəsini miniatürlər təşkil edir. Öz xasiyyəti və incəliyi baxımdan onlar Linburq qardaşlarının əsərlərini xatırladırlar, lakin onların miniatürlərindən fərqli olaraq Fukenin miniatürləri daha dəzgah xasiyyəti daşıyır. Fuke bir çox ədəbi əsərləri (- Etyen Şevalyenin Çasoslovunu (40 səhifə, 1452-1460), Bokkaççonun “Məşhur kişi və qadınların həyatı” (1458, Münxen, Kitabxana), İosif Flavıyanın “İudey qədimlikləri” (1470-1476), “Böyük Fransa xronikalari” (1458, Paris, Milli kitabxana) və digərlərini) illüstrasiya etmişdir.

Baxmayaraq ki, bu miniatürlərdə o, dini kompozisiyalar, antik tarixi səhnələri və İtalyan həyatından səhnələr təsvir etmişdir, onların hamısında baş verən yer qismində rəssamın vətəni – yaşıl çəmənliklər, təpəliklər, çaylar, mavi səma, küçə və tikililər çıxış edirdi.

Hərdən Fuke miniatür kompozisiyalarına, müasirlərinin real və individual portretlərini yerləşdirirdi. Məsələn, “Etyen Şevalyenin müqəddəs anaya təqdim edilməsi” (Etyen Şevalyenin Çasoslovundan). Onun ən mühüm miniatürlərindən biri Bokkaççonun əsərinə çəkilmiş “1458-ci ildə hersoq Alansonski üzərində məhkəmə” əsəridir. Bu miniatürdə tarixi hadisə bütün həqiqəti ilə təsvir edilmişdir. Bu vərəqdə 200-dən çox personaj verilmişdir. Beləliklə bu əsərdə xalq təsvirinə mühüm yer ayrılmışdır.

Kütlənin təsviri Fukenin digər əsərlərində də mühüm yer tutur. Buna misal kimi “IV Karlın Sənədiyə girişi” miniatürünü göstərmək olar (“Böyük Fransa xronikalari”). “Müqəddəs Martin” (Etyen Şevalye Çasoslavı, Luvr) kompozisiyasında rəssam hadisəni Paris şəhərinə keçirir. Bu miniatür vasitəsi ilə VII Karl dövründə bu şəhərin təm görkəmi haqda təsəvvür yaratmaq mümkündür. Peşəkarçasına yerinə yetirilmiş mənzərələr Fukenin miniatürlərinin ideya məzmununun açıqlamasına səbəb olur. “David Saulun ölümü haqda xəbər tutur” (“İudeyin qədimliyi”) miniatürünü incə lirizm fərqləndirir. Əsərin qəhrəmanlarının ümitsizliyi, poetika və gözəllik ilə aşılənmiş sülh təbiətin sakitliyinə qarşı qoyulur.

XV əsrin sonlarında fəaliyyət göstərmiş dahi Fransa rəssamlarından biri də, Mulendən olan sənətkar adı altında tanınan Böyük Jan Kluye (1500 ildə vəfat etmişdir) olmuşdur. 1475 ilə kimi o, Brusseldə yaşamış, sonra Mulendə çalışmışdır. Məhs Mulendə bu sənətkar özünün ən mühüm əsərlərini – şəhər kilsəsi üçün triptixi (1498-1499) yaradır; onun mərkəzində - “Müqəddəs ana şöhrətdə”, yan tərəflərində isə sifarişçilərin onların müqəddəs himayədarları ilə portretləri verilmişdir. Bu əsərdə insanın daxili gözəlliyinə olan canlı maraq aydın şəkildə nəzərə çarpır.

Jan Kluyenin kompozisiyalarında mühüm yeri incə mənzərə tutur. Çox vaxt mənzərə fonunda İncil qəhrəmanları, hərdən isə onların yanında hətta sifarişçilərin portret təsvirləri verilir. “Anadan olma” (1480) əsərində, əllərini körpəyə uzatmış incə Məryəmin arxasında, ibadət edən kansler Rollen təsvir edilmişdir.

Buna misal olaraq “Müqəddəs Viktor donatorla”, “Müqəddəs Maqdalina nəmalum ilə” əsərlərini də göstərmək olar. Böyük Jan Kluyenin əsərlərində parlaq şəkildə onun individual manerası və üslubu nəzərə çarpır. O işıq effektlərindən peşəkarçasına istifadə etmiş, onun ciddi obrazlarına xüsusi poetiklik xasdır.

Bu dövrün incəsənətində mühüm yerlərdən birini Lion boyakarlıq məktəbinin başçısı Jan Perreal (1455-1530) tutmuşdur. Hərtərəfli istedadı malik olan boyakar, memar, riyaziyyatçı və yazıçı olan bu sənətkar yalnız Fransada deyil, eyni zamanda İtaliyada, İngiltərədə və Almaniyada tanınmışdır. O, VIII Karlın və I Fransiskin sarayında çalışmış, Lionda isə memarlıq üzrə baş ekspert və nəzarətçi işləmişdir.

Lakin daha çox Jan Perreal boyakar kimi fəaliyyət göstərmişdir. O, çoxsaylı portretlərin müəllifi hesab edilir. Bunlar içərisində Mariya Tüdurun (1514), VIII Karlın, XII Lüdovikin, lirik “Qız çiçəklə” portret əsərlərini xüsusən vurğulamaq lazımdır. Bundan başqa o, Pyudəki kilsənin işləmələrinin müəllifi də hesab edilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Виппер, Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII веков. Москва: 1966.
2. Всеобщая история искусств. Под редакцией Чегодаева А.Д. Москва: Искусство. 1956 – 1966 гг. Том 2 – 6.
3. История искусства зарубежных стран, том III. Москва: 1963.
4. Энциклопедия живописи / под ред. Н. А. Борисовской и др., Москва: 1997.

* *Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru*
E-mail : gunay_1979@list.ru

Gunay Narimanova

WAYS OF DEVELOPMENT OF FRENCH ART OF THE 15th CENTURY

The Renaissance is an important stage in the development of French culture and art. During this period the bourgeois relations were formed on the territory of the country, a single state was formed and strengthened. Commitment to science, appeal to the antique images, realism bring French art closer to the art of the Italian Renaissance. However, Renaissance art in France has had its own characteristics. Here, humanism met with the tragic lines caused by the new historical stage. In the article the ways of development of French art of the 15th century are studied.

Keywords: *French art, miniature, artist, portrait, landscape.*

Гюнай Нариманова

ПУТИ РАЗВИТИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА XV ВЕКА

Эпоха Возрождения — важный этап в развитии французской культуры и искусства. Именно в этот период на территории страны формировались буржуазные отношения, создавалось и укреплялось единое государство. Приверженность науке, обращение к античным образам, реализм сближают французское искусство с искусством итальянского Возрождения. Однако искусство эпохи Возрождения во Франции имело свои особенности. Здесь гуманизм встретился с трагическими чертами, вызванными новым историческим этапом. В статье изучены пути развития французского искусства XV века.

Ключевые слова: *французское искусство, миниатюра, художник, портрет, пейзаж.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 19.03.2023
Son variant 15.04.2023

UOT 398

SAMANEH ARSALANI*

URMIYA AŞIĞ MƏKTƏBİNİN FORMALAŞMASINDA
AŞIQLIQ ƏNƏNƏLƏRİNİN ROLU

Məqalədə Urmiya aşıq məktəbinin bu günə qədər qorunub saxlanan ifaçılıq ənənələri, bu sənətin yaşadan aşıqları, eləcə də Urmiya məktəbinin özünəməxsus aşıq havaları və onların ifa xüsusiyyətləri haqqında geniş məlumat açıqlanmışdır.

Urmiya mühitində aşıq sənətinin yaşaması üçün aşıqlıq ənənələrinin öyrənilməsi və təbliğində böyük rol oynayan “aşıqlar qəhvəsi” və “aşıqlar dərnəyi” kimi məkanların əhəmiyyəti də məqalədə xüsusi vurğulanmışdır.

Urmiya və Azərbaycan aşıqlıq ənənələrinin yaxınlığı baxımından fərqli adda və məzmununda ifa edilən bir çox aşıq havaları, eləcə də onların müxtəlif variantlarının təhlili məqaləni daha maraqlı məcrada təsvir edir.

Açar sözlər: *Urmiya aşıq məktəbi, ifaçılıq ənənələri, aşıq havaları, Urmiya aşıqları.*

Urmiya aşıq mühiti İranda Türk aşıqlıq ənənələrini davam etdirən məktəblərdən biridir. Bu məktəb coğrafi ərazisi baxımından ölkənin şimal-qərbində, Urmiya gölü ilə Naxçıvan, Türkiyə ilə İraq arasında yerləşən Maku, Xoy, Səlmas və Urmiya vilayətlərini, Bəzirgan, Kilsəkəndi, Qarakilsə, Qaraçəsmə, Evoğlu, Qaraziyaəddin, Əliabad, Təzəşəhər, Quşçu, Kələrəş, Zeyvə, Ağbulaq, Rəşkan, Türkmən, Dol və s. mahal və kəndləri əhatə edir.

Əvvəla Urmiya adının mənası, etimologiyası haqqında qısa məlumat vermək istərdik. Adın mənşəyi ilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur. Amerikalı tarixçi, İranşünas-alim Riçard Nelson Frey “Urmiya” adının Urartu ilə bağlı olduğunu qeyd edir [6; səh.48-49]. Digər bir tarixçi-alim, hindoloq Tomas Berrou “urmiya” sözünün hind-iran dillərində “urmi” – “dalğa” və ya “urmia” – “dalğavari” mənasını ifadə etməsi fikrindədir [7; səh.123-140]. Yerli assuriyalıların dilində “mia” sözü “su” mənasını daşdığından belə nəticəyə gəlinir ki, Urmiya – “Su şəhəri” deməkdir. “Urmiya” adı ilə bağlı T.Berrounun söylədiyi fikir daha məqsədəuyğundur. Çünki 1920-ci illərdə Urmiya şəhərinin adı həmçinin Urumiya, eləcə də Urmu kimi də adlanırdı.

Urmiya adlı tarixi ərazidə türk boylarından “avşar”lar, “dümbüllü”lər, “qaraqoyunlu”lar, “kəngərli”lər, “qarapapaq”lar, “sarıcalı”lar, “qurd-beçə”lər, “ustacalı”lar və s. yaşayırlar. Bu bölgədə yaşayan türkləri “Azəri türkü”, yəni “Azərbaycan türkləri” adlandırırlar.

Urmiya bölgəsi Türk xalqlarının qədim yaşayış məskənlərindən hesab olunur. Bu bölgədə aşıq sənətinin kökləri XVII–XVIII əsrlərə aid edilir. Aşıq sənətinə böyük ustadlar bəxş edən aşıq ocaqlarının bir çoxu məhz bu bölgəyə aiddir. Urmiya gölünün qərb sahilində yerləşən, əsrarəngiz gözəlliyə malik Dol şəhəri Aşıq sənətinin tarixində əhəmiyyətli yer tutmaqdadır. Çünki bu torpaq adı əbədiləşdirilən onlarla ustad aşıqlar yetişdirib. Dollu Mustafa, Dollu Abuzər, Dollu Məhəmməd, Dollu Əziz və s. ustadlar Urmiya aşıq məktəbinin təməlini qoymuş, eləcə də digər Aşıq mühitlərinin formalaşmasına öz töhfələrini vermişlər. Dollu Mustafanın (1806-1873) tələbəsi olmuş Dollu Abuzərin Azərbaycanın “Borçalı” aşıq mühitində ustad aşıq kimi tanınması, onun təmsil etdiyi ocağın (məktəbin) aşıq sənətindəki yüksək mövqeyindən xəbər verir. Dollu Abuzərin adı ilə bağlı olan “Dol Hicrani” və “Bəhməni” saz havaları Borçalı və Qazax bölgələrində bu gün də səslənməkdədir.

Urmiya aşıq məktəbinin digər vilayətləri olan Urmiya, Xoy və Səlmasdan da ustad aşıqlar çıxmışdır; Aşıq Balovlu Miskin, Aşıq Fərhad Səlmi, Aşıq Rüstəm Revzəçaylı, Aşıq Aslan Xoylu (Talibi), Aşıq Əbdürrəhim, Aşıq Əli Qırmızıbaş, Aşıq Dərviş Vahabzadə, Aşıq Lütvəli və s.

Urmiya aşıq məktəbinin sürətlə inkişafı, aşıq sənətinə xalqın gündən-günə artan böyük sevgisi bölgədə yaşayan, lakin türk olmayan digər xalqları da cəlb etmişdir. Belə ki, bir çox “erməni” və “assuriyalı”lar Türk və Azərbaycan dillərini, eləcə də saz çalmağı, dastan söyləməyi öyrənərək aşıq

olmuşlar. Bu gün bölgədə Aşığı Artun, Aşığı İšo, Aşığı Yaqub, Aşığı Yusif Ohanes kimi erməni və assuriyalı aşığıların da adı çəkilməkdədir. Onlar da məclisdə Türk və Azərbaycan dilində çalib-oxuyan ustad aşığılardan sayılırlar.

Urmiya aşığı mühitində əsrlər boyunca aşılıq ənənələrinin bu günkü nəslə gəlib çatmasında zəhməti olan, bütün həyatını məhz bu sənətin çiçəklənməsinə həsr edən ustad aşığılarımızın adlarını qeyd etməliyik;

- | | |
|------------------------------|---------------------------------|
| 1. Aşığı Dollu Mustafa | 21. Aşığı Qulam Keçəlali |
| 2. Aşığı Dollu Abuzər | 22. Aşığı Həbib |
| 3. Aşığı Balovlu Miskin | 23. Aşığı Həməzə Balovlu |
| 4. Aşığı Fərhad Səlimi | 24. Aşığı Həsən Bizvəli (Çoban) |
| 5. Aşığı Əbdurrəhim | 25. Aşığı Heyyət Əngənəli |
| 6. Aşığı Əhməd Layəmut Xoynu | 26. Aşığı Hüseyn Ozanlı |
| 7. Aşığı Əli Əngənəli | 27. Aşığı İbad Yorqanlı |
| 8. Aşığı Əli Qabçı | 28. Aşığı Kələmirzə |
| 9. Aşığı Əli Qırmızıbaş | 29. Aşığı Kərəm Nivli |
| 10. Aşığı Əliəkber Xoynu | 30. Aşığı Qurban |
| 11. Aşığı Allahverdi Xoynu | 31. Aşığı Mehdi Giclərlı |
| 12. Aşığı Eyvaz | 32. Aşığı Mehdi Zorabadlı |
| 13. Aşığı Cavad | 33. Aşığı Məhəmmədəli İğdırlı |
| 14. Aşığı Dərviş Vahabzadə | 34. Aşığı Muxtar Əmani |
| 15. Aşığı Dollu Əziz | 35. Aşığı Musa Tasmalı |
| 16. Aşığı Ələsgər Xoynu | 36. Aşığı Niyyəti Urmiyalı |
| 17. Aşığı İlham Saatlı | 37. Aşığı Ramazan Kələməzli |
| 18. Aşığı Əmrah Büzvə | 38. Aşığı Rüstəm Bəndili |
| 19. Aşığı Əmrullah Baldırlı | 39. Aşığı Tağı Heydərlı |
| 20. Aşığı Əsəd Təzəkəndli | 40. Aşığı Zülfüqar Bəndili |

Urmiya aşığı mühitində aşılıq ənənələrinin zənginliyi və möhkəm təməl üzərində duruşu heç də səbəbsiz deyil. Yuxarıda qeyd olundu ki, Aşığı Dollu Mustafa, Aşığı Dizəli Məhəmməd, Aşığı Balovlu Miskin, Aşığı Həməzə, Aşığı Əli Pürəzər kimi böyük ustadlar bu bölgədə yaşayıb yaratmışlar. Məclisdə aşığın heç bir müşayiət olmadan tək sazla çalib-oxuması kimi ifaçılıq ənənəsinin təməlini də bu ustadlar qoymuşlar. Bu cür ifa tərzi digər aşığı mühitlərində yoxdur. Bu gün həmin ustadların izi ilə gedən Aşığı Məhəmməd Hüseyn Dehqan, Aşığı Mənaf Rəncibəri və s. kimi tələbələri onların yolunu şərəflə davam etdirməkdədirlər.

Yeni fikrin, yeni şeirlərin, yeni havalərin yaranması üçün aşığı məclislərinin, aşığıların bir-birilə ünsiyyət qurmasının, xüsusilə də “deyişmə” səhnələrinin çox böyük əhəmiyyəti vardır. Bu səbəbdən bölgədə aşığıların, eləcə də sazsevərlərin toplaşdıqları “Aşığılar qəhvəsi” adlanan məkanlar fəaliyyət göstərir. Belə məkanların fəaliyyəti haqqında folklorşünas-alim Məhərrəm Qasımlı özünün “Aşığı – Ozan sənəti” kitabında yazır ki; “Urmiyada aşığıların toy-düyündən əlavə qəhvəyə – çayçıya yığışaraq məclis qurmaları, qəhvə – çayçıya toplaşanların qarşısında çalib-oxumaları bir ənənə olaraq indi də yaşamaqdadır. Mərəsimə başlayan aşığılar növbə ilə çalib-oxuyur və get-gədə məclisi qızıqdırırlar. Müəyyən mərhələdən sonra çayçıya toplaşanlar da aşığılara qoşulub sıra ilə oxumağa başlayırlar” [4; səh.246].

Urmiya şəhərində “Aşığılar qəhvəsi” adı ilə halhazırda üç məkan tanınmaqdadır; “Dehqan aşığılar qəhvəsi”, “Zülfəli aşığılar qəhvəsi”, “Aşığı Əli Qarağacı aşığılar qəhvəsi”.

Belə məkanlar Xoy, Səlməs, Miyandab şəhərlərində də mövcuddur. Məsələn; Xoyda “Aşığı Mənaf aşığılar qəhvəsi”, “Tanrıverdi aşığılar qəhvəsi”, “Məhmət Əlinin aşığılar qəhvəsi”, Miyandapda “Aşığı Hidayət aşığılar qəhvəsi”, “Aşığı Əli aşığılar qəhvəsi” və s.

“Aşığılar qəhvəsi” bir növ aşığıların məşq yeri, şəyirdlərin ustad dərsləri aldığı məktəb rolunu

oynayır. Buraya toplaşan saz-söz sevərlər çay içə-içə, ortada gərmiş edərək saz çalır, dastan söyləyən aşığı dinləyər, hətta bəyəndikləri aşığa nəmər də verərlər.

Lakin Urmiyada “Aşıqlar qəhvəsi”ndən başqa “Aşıqlar dərniyi” deyilən məkanlara da rast gəlinir. Belə məkanlarda aşığılar və sazsevərlər divarboyu yerdə əyləşərək, ortada dastan söyləyən aşığı dinləyir, yeni söz, yeni bilgilərə yiyələnirlər.

Urmiya Aşığı mühitində dastan ifaçılığına xüsusi diqqət ayrılır. Aşıqlar hər hansı bir dastanı başladığında onu əvvəldən-axıra kimi, bütün olaylarına, incəliklərinə kimi söyləməli, hər bir şeiri aid olduğu aşığı havasında çalır-oxumalıdır. Bir dastanın söylənməsi saatlarla vaxt apardığından, bəzən məclisdə iki və ya üç aşığı ifa etməli olur. Ümumiyyətlə, Urmiya Aşığı məktəbinin repertuarına 40-dan çox dastan və bir o qədər də xalq hekayələri daxildir. Onlardan ən tanınmışları və hər zaman söylənilənləri aşağıdakılardır;

- | | |
|------------------------|----------------------------------|
| 1. Abbas və Gülgəz | 21. Kəlbi və İnsafi |
| 2. Əhməd və İbrahim | 22. Kəmtər |
| 3. Əli şah ilə Huri | 23. Kəmtər Yusif |
| 4. Əlixan ilə Pəri | 24. Əsli və Kərəm |
| 5. Aşkın şah | 25. Qurbani ilə Pəri |
| 6. Baba Leysan | 26. Kürdoğlu |
| 7. Astan bəy | 27. Lətif şah |
| 8. Məhəmməd ilə Pəri | 28. Leyli və Məcnun |
| 9. Əmrah ilə Huri | 29. Məhəmməd xan və Şahəstə pəri |
| 10. Əmrah və Səlvinaz | 30. Məhəmməd ilə Tərhan |
| 11. Mirmahmud ilə Sara | 31. Əndəlib Mirzə və qızılgül |
| 12. Qəmbər ilə Mahmud | 32. Nəcəf və Pərizad |
| 13. Qərib və Şahsənəm | 33. Pəhmur şah |
| 14. Göyçə qızı | 34. Səyyad və Səadət |
| 15. Qulam Heydər | 35. Seydi ilə Pəri |
| 16. Tahir və Zöhrə | 36. Qulam Kəmtər ilə Gülzar |
| 17. Heydər və Bəhram | 37. Şah İsmayıl və Ərəbzəngi |
| 18. Xurşud bəy | 38. Türkoğlu ilə Mehri |
| 19. İlyas və Mehri | 39. Ulu Kərim |
| 20. Kəlbi və Pəri | 40. Valeh və Zərnigar |

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Urmiya mühitinin istər toy məclislərində, istərsə də “Aşıqlar qəhvəsi”ndə ən çox qulaq asılan “Koroğlu” dastanı və onun ayrı-ayrı qollarıdır. Bu mühitdə dastanın 25 qolundan 14-ü daha çox söylənilir;

1. Koroğlunun Aşığı Cünunu Çənlibelə gətirməsi
2. Koroğlunun Dəli Həsən
3. Eyvazın Çənlibelə gəlməyi
4. Koroğlunun Bağdad səfəri
5. Koroğlunun Bolu bəy
6. Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməyi
7. Koroğlunun Dərbənd səfəri
8. Koroğlunun Ərzurum səfəri
9. Koroğlunun İstanbul səfəri
10. Koroğlunun Rum səfəri
11. Koroğlunun Balıca səfəri
12. Koroğlunun Tokat səfəri
13. Koroğlunun Türkmən səfəri
14. Koroğlunun qocalığı

Urmiya Aşığı mühitində şairliyə və bəstəçiliyə meyillər də çox güclüdür. Belə ki, əsl xalq ruhunda, el dilində, məhz saz havasına uyğun tərzdə yazan şairlərin çox olması bu mühitin söz repertuarını daha da zənginləşdirir. Hal hazırda Urmiya Aşığı mühitində 20-dən çox şairin yazıları sevilə-sevilə oxunur. Bu əsnada bir haşiyə çıxaraq qeyd etməliyik ki, Urmiyada tanınmış şair-yazar Həmid Şəfinin yaratdığı və rəhbərlik etdiyi “Elm yolu” dərnəyi bu mühitin aşılıq ənənələrini, eləcə də bütün aşığılarını və şairlərini dəstəkləyən ən önəmli Qeyri-Hökumət Təşkilatlarından biridir. Bu dərnəyin (təşkilatın) keçirdiyi hər bir ədəbi məclisə, eləcə də musiqili məclislərə mütləq tanınmış şairlər və aşığılar dəvət olunur, yeni şeirlər, aşığı havaları səsləndirilir. Bundan əlavə adıçəkilən təşkilat Urmiya aşığı ədəbiyyatının, folklorunun, eləcə də bir çox şairlərin yazılarının toplanaraq nəşr olunmasına da yardımçı olmuşdur.

Urmiya Aşığı mühitində saz havalarının dərinədən öyrənilməsi də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Çünki bu məktəbin aşığıları heç bir başqa alətin müşayiəti olmadan saz çalmalı və öz çalğısının müşayiətilə oxumalıdır. Bu səbəbdəndir ki, hər bir aşığı çaldığı havanın bütün bölmələrini, hər bir cümləsini, intonasiyasını mükəmməl öyrənməli və səlis ifa etməlidir. Bu mənada Urmiya aşığıları saz havalarının böyük əksəriyyətini mənimsəmişlər. Onlar nəinki, ölkənin digər aşığı mühitlərindəki melodiya, eləcə də Azərbaycanda səslənən saz havalarını da öyrənmişlər. Bu havaları öyrənən, onların oxşar və fərqli intonasiyalarını ayırmağı, çeşidləməyi bacaran bir çox ustad aşığılar özləri də yeni havacatlar, melodiya bəstələmişlər. Belə havaların sayı 40-a yaxındır. Həmin siyahıda göstərilən bəzi havaların iki və daha artıq variantda ifa növləri də vardır. Məsələn, “Hicranı” havasından başqa “Dol Hicranı”, “Bənnağı Hicranı” və “Kəsmə Hicranı” adlı havalər də ifa edilməkdədir. Bu havalərin adlarında oxşarlıq olsa da, onların melodik məzmunu, musiqi dili bir-birindən fərqlidir.

Fərqli melodiylara malik “Urmiya Əmrahısı” ilə “Xoy Əmrahısı” havaləri Azərbaycanın ustad aşığı Əmrah Paşa oğlu Gülməmmədovun (1914-1987) adı ilə bağlıdır. Yaradıcı aşığılardan sayılan Əmrah Gülməmmədov 72 saz havasından əlavə özü də bir çox havalərin bəstəçisi olmuşdur. “Yurd yeri”, “Süsənbəri”, “Taciri” və s. havalər Aşığı Əmrahın bəstələridir. Yuxarıda adları çəkilən “Urmiya Əmrahısı” və “Xoy Əmrahısı” havaləri də, məhz Əmrah bəstəsinin variantları kimi yaradılmışdır.

Urmiya Aşığı məktəbində ifa edilən “Keşişoğlu” havası da böyük maraq doğurur. Belə ki, bu hava iki variantda (“Müsəlman Keşişoğlusı” və “Erməni Keşişoğlusı”) ifa olunur. Havalərin adlarından da məlumdur ki, “Müsəlman Keşişoğlusı”nu müsəlman (azərbaycanlı) aşığıları, “Erməni Keşişoğlusı”nu isə xaçpərəst (erməni) aşığılar ifa edirlər. Çünki biz əvvəldə də qeyd etdik ki, “Urmiya Aşığı mühiti”ndə azərbaycan dilində oxuyan erməni və assuriyalı aşığılar da tanınırlar.

Urmiya Aşığı məktəbində üç “divani” havası çalınır. Divani – coşğun, təntənəli, döyüşkən ruhlu aşığı şeiridir. Bu aşığı havası haqqında, ümumiyyətlə “divani” sözünün etimologiyası barədə Məhərrəm Qasımlı ilə Mahmud Allahmanlının birgə ərsəyə gətirdikləri “Aşığı şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri” adlı kitabda qeyd edilir ki; “*Divani – aşığı məclisinin girişində xüsusi saz havası ilə oxunan fəlsəfi-didaktik və dini-ürfani ruhlu klassik şeir şəkli. Daha çox əruz vəzninin rəməl bəhrində olub, aşığı poeziyasına divan ədəbiyyatından adlanmışdır. Üç-beş bənddən ibarət olan divanının hər bəndi dörd misradır*” [3; səh.91].

Onu da qeyd etməliyik ki, “divani”ni təşkil edən misralar 15-16 hecalı olur. İlk bəndin 1-ci, 2-ci və 4-cü misraları həm qafiyə, 3-cü misrası sərbəst, digər bəndlərdə ilk üç misra bir-birilə, son misra isə birinci bəndin axıncı misrası ilə həm qafiyə olur; 1-ci bənd (**aaba**), digər bəndlər (**ccca**).

Urmiya Aşığı məktəbində ifa olunan üç “divani”dən biri “Urmiya divanisi”dir. Bu havanı aşığılar “Kəsmə divani” kimi də adlandırırlar. Digər “divani” havaləri isə “Osmanlı divani” və “Şah Xətai divanisi” adı ilə tanınır. Bu havalərin da musiqisi bir-birindən fərqli məzmunu malikdir.

Aşığı sənətində tanınmış havalərdən sayılan “Təcnis” Urmiya aşığı məktəbində də ifa edilən məşhur havalərdəndir. Bu mühitdə iki “təcnis” havası çalınır. Onlardan biri “Cığalı təcnis”, digəri isə “Sadə təcnis” adlanır. Ümumiyyətlə “təcnis” aşığı poeziyasında və yazılı ədəbiyyatda çox yayılmış lirik xarakterli şeir formalarından biridir. “Təcnis”in özünəməxsus xüsusiyyəti qafiyələrin formaca eyni, lakin mənaca müxtəlif mənə kəsb edən cinaslar üzərində qurulmasıdır. “Qoşma” qəlibi üzərində yaranan, lakin hər bəndin ikinci misrasından sonraya cığa (söz bəzəyi) kimi cinas bayatı əlavə olunan

təcnis növü isə “cığalı təcnis” adlanır. “Təcnis”ə şeir kimi çox böyük dəyər verən filoloq-alim, şair Sədnik Paşa Pirsultanlı özünün “Azərbaycan aşığı poeziyasında və yazılı poeziyada təcnisin inkişaf tarixi” adlı kitabında yazır ki; “*Təcnis sözün qızıl külçəsidir, xəzinədə əvəzi olmayan daş-qaşdır. Ona görə ki, sözün bütün incəlikləri, göz qamaşdıran ifadələri, cinas gövhərləri bu xəzinədədir*” [5; səh.4].

Aşığı poeziyasında şeir növü kimi tanınan və saz musiqisi kimi də eyniadla ifa edilən məşhur havalardan biri də “Gəraylıdır”. Gözəllik, sevgi, təbiət, dostluq kimi mövzuları əhatə edən “gəraylı”, hər bəndi dörd misradan, hər misrası səkkiz hecadan ibarət olan 3-5 bəndlik şeir növüdür. Şeirin ilk bəndinin 1-ci və 3-cü misraları sərbəst, 2-ci və 4-cü misraları isə həmqafiyə olur. Digər bəndlərdə üç misra ardıcıl olaraq bir-biri ilə həmqafiyə, 4-cü misra isə ilk bəndin 2-ci və 4-cü misraları ilə həmqafiyə olmalıdır; 1-ci bənd (**abc**b****), 2-ci bənd (ççç**b**), 3-cü bənd (**ddd**b****) və s. Son bəndin misralarının birində aşığı öz təxəllüsünü söyləyir. Ona görə də bu bəndə “məhürbənd” deyirlər. Nümunə kimi Aşığı Ələsgərin “Yeridi” rədifli şeirini misal gətirə bilərik;

Bir gözəl keçdi qarşidan,
Sallandı, yana yeridi.
Kırpik çaxdı, oğrun baxdı,
Od saldı cana, yeridi.

Camalın bənzətdim aya,
Əhsən qüdrət verən paya.
Endirib salmadı saya,
Dost mehribana yeridi.

Ovçutək bərədə durdu,
Qaşlarından kaman qurdu,
Müjganın sinəmə vurdu,
Qənzəsi qana yeridi

Dedim: qız, getmə, amandı,
Ələsgər oduna yandı.
Dedi: qocadı, pirandı,
Mərdü-mərdanə yeridi.

Hanı belə huri, qılman?
Eyləmir dərdimə dərman.
Çəşmim yaşı olub ümman,
Yaşılbaş sona yeridi.

Urmiya aşığı məktəbində dörd adda “gəraylı” havası ifa olunur; “Revzə gəraylı”, “Ovçu gəraylısı”, “Şahsevən gəraylısı” və “Həmədan gəraylısı”.

Məşhur aşığı havalarından “Dübeyti”nin də adı Urmiya aşığılarının repertuarında yer almaqdadır. Bu mühitdə iki “dübeyti” havası çalınır. Onlardan biri “Cəngi dübeyti”, ikincisi isə “Sadə dübeyti” adlanır. “Dübeyti” sözünün etimologiyası iki sözün (“*dü*” – “iki” və “*beyt*” – “iki misralıq şeir”) birləşməsindən alınan “iki beyt” mənasını daşıyır. Yəni “dübeyti” – dörd misralıq şeir deməkdir. “Dübeyti”nin bəndlərinin quruluşu “gəraylı”da olduğu kimidir.

Urmiya aşığı mühitində ifa edilən, yalnız bu məktəbə aid aşığı havalarının ümumi siyahısını təqdim edirik;

- | | |
|------------------------|------------------------------------|
| 1. Hicrani | 21. Möhtərəmi |
| 2. Dol Hicrani | 22. Taciri |
| 3. Bənnahı Hicrani | 23. Urmiya divanisi (Kəsmə divanı) |
| 4. Kəsmə Hicrani | 24. Osmanlı divanı |
| 5. Cığalı təcnis | 25. Şah Xətai divanisi |
| 6. Sadə təcnis | 26. Səmayi |
| 7. Osmanlı bəhrisi | 27. Bəm şikəstə |
| 8. Hələbi | 28. Zil şikəstə |
| 9. Siyastabul | 29. Urmiya gözəlləməsi |
| 10. Cəmşidi | 30. Tərəkəmə gözəlləməsi |
| 11. Revzə gəraylı | 31. Şərqi |
| 12. Ovçu gəraylısı | 32. Xoy Əmrahısı |
| 13. Həmədan gəraylısı | 33. Cəngi dübeyti |
| 14. Şahsevən gəraylısı | 34. Sadə dübeyti |

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| 15. Şəkeryazı | 35. Urmiya Əmrahısı |
| 16. Haçaxaldar | 36. Müsəlman Keşişoğlusu |
| 17. El köçdü | 37. Erməni Keşişoğlusu |
| 18. Arazbasdı (Şəlili) | 38. Ağaxani |
| 19. Dikdabanı | 39. Qars havası |
| 20. Nəsrullahi | |

Urmiya aşiq məktəbinin ifaçılıq xüsusiyyətlərindən danışarkən bir məqamı xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, adları çəkilən havaların əksəriyyəti zil pərdələrə istinad etdiyindən yüksək tessituralı səs, temperamentli oxu tərzı tələb edir. Məhz, bu cür oxu üslubuna görə Urmiya aşıqları digər Aşiq məktəblərinin ifaçılarından fərqlənirlər. Azərbaycanın ustad aşıqlarından sayılan Kamandar Həmid oğlu Əfəndiyev (1932-2000) haqqında oğlu Əflatun Kamandaroğlunun söylədikləri 2010-cu ildə nəşr olunmuş “Ozan dünyası” jurnalında belə qeyd olunur ki; “*Aşılıq təkcə saz çalmaqdan ibarət deyil. Sazı çoxları çala bilər. Bu gün də saz sənətində gözəl solo ifaçılarımız var. Aşılıq sənətində ən vacib şərtlərdən biri də səsdır. Səsi isə adama gərək Allah versin. Bundan necə yararlanmaq isə artıq səs sahibinin qabiliyyətindən asılıdır*” [2; səh.98].

Səs imkanları böyük olan aşiq zil tessituralı havaları rahat oxuya bilir, havanın bütün bəzəklərini, böğaz xırdalıqlarını çətinlik çəkmədən ifa etməyi bacarır. Yüksək pərdələrə səsi çatmayan bir çox aşıqlar əvvəlcədən sazın kökünü yarım ton və hətta bir ton bəmləşdirirlər.

Urmiya aşiq mühitində aşıqların ayaqüstə hərəkətli ifaçılığı ilə yanaşı, yerdə bardaş quraraq oturuqlu çalib-oxumaq ifaçılığına da rast gəlinir. Bu cür ifa Anadolu aşılıq ənənəsinə xasdır. Belə aşiq ifalarına Qarsda, Amasiya-Çıldır, Sivas, Ərzurum və İğdırda rast gəlirik. Bundan əlavə Urmiya mühitinə məxsus saz havalarının bir çoxunda Anadolu havalarına bənzər intonasiyaların səslənməsi bu iki ifaçılıq məktəbinin qovuşuq münasibətlərindən xəbər verir. Aşiq sənətinin tədqiqatçılarından sayılan Məhərrəm Qasımlı özünün “Ozan – Aşiq sənəti” kitabında Urmiya aşiq mühiti haqqında yazır ki; “*Xoy, Maku, Səlməs, Sulduz və Urmiyanın özünü əhatə edən bu mühit Azərbaycan aşiq sənəti ilə Anadolu aşiq sənəti arasında bir keçid – körpü rolu oynayır. Urmiya mühiti təkkə kökənli aşıqlarla aşıqlaşmış ozanların qovuşuğa malik olduğu sənət çevrəsidir*” [4; səh.244].

İki fərqli ifaçılıq ənənəsinə malik mühitlərin aşiq havalarındakı oxşarlığın tarixi köklərinin təfsirini daha mükəmməl şəkildə açıqlayan türk ədəbiyyatşünas-alimi Əli Qafqazlı “İran türkləri, aşiq mühitləri” kitabında yazır ki, Urmiya bölgəsində vaxtilə çox sayda təkkə (sufilərin toplandığı məkan) və mədrəsələr olmuşdur. Mədrəsələrdə yetişən sufilərin bir çoxu sonradan əlinə saz alaraq aşılığa başlamışlar. Bu səbəbdəndir ki, dini təhsil almış aşıqların ifalarında və yazılarında Xorasan övliyalarının mənəvi havaları vəsf olunmuşdur [1; səh.120].

Tanınmış şair-yazarlardan Həmid Şəfi və Qənbər Hakirinin verdiyi məlumata görə Urmiya aşiq məktəbinin yaradıcılarından sayılan ustad Aşiq Dollu Mustafa sufi-dərviş xarakterli aşiq, eləcə də təkkə şeyxlərinə bağlı təriqət üzvü olub. Tədqiqat nəticəsində məlum olmuşdur ki, yaxın zamanlara kimi, XX əsrin ortalarına qədər Urmiya aşıqları müəyyən dini tarixlərdə saz götürüb xanəgaha, təkkə ocağına gedər və orada ilahilər oxuyarmışlar.

Urmiya aşiq məktəbinin çağdaş həyatında yuxarıda qeyd olunan hər iki ifaçılıq üslubu inkişaf etməkdədir. Aşıqların böyük əksəriyyəti Aşiq Dehqan ifaçılıq məktəbinin (ayaqüstü, hərəkətli), çox az qismi isə Aşiq Dərviş ifaçılıq məktəbinin (oturaq vəziyyətdə) davamçılarıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Ali Kafkasyalı. İran türkləri, aşiq mühitləri. Erzurum, 2006, 314 s.
2. Aşılıq təkcə saz çalmaqdan ibarət deyil. (Musa Nəbioğlunun Əflatun Kamandaroğlu ilə müsahibəsi) “Ozan dünyası” jurnalı №1. Bakı, “Nurlan”, 2010, səh.96-100
3. Qasımlı M.P., Allahmanlı M.Q. Aşiq şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri. Bakı, “Elm və təhsil”, 2018, 220 s.

4. Qasımlı M.P. Ozan-Aşıq sənəti. Bakı, “Uğur” nəşriyyatı, 2011, 304 s.
5. Paşayev S.X. Azərbaycan aşıq poeziyasında və yazılı poeziyada təcnisin inkişaf tarixi. Gəncə, GDU-nəşriyyatı, 2010, 156 s.
6. Richard Nelson Frye. The history of ancient Iran. München, 1984
7. Thomas Burrow. The Proto-İndoaryans. München. Cambridge University Press. 1973

**Ü.Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
E-mail: samaneersalani@yahoo.com*

Arsalani Samaneh

THE ROLE OF THE ASHYG TRADITIONS IN THE FORMATION OF THE ASHYG SCHOOL IN URMİA

The article reveals the performing traditions of the ashug school of Urmia, which have survived to this day, the ashug masters of this art, as well as the peculiar ashug melodies of the Urmia school and their performance features.

The article also emphasizes the importance of such places as the so-called “ashug coffee houses” and “ashug circles”, which play a big role in the study and promotion of ashug traditions, for the survival of ashug art in the Urmia environment.

From the point of view of the proximity of the ashug traditions of Urmia and Azerbaijan, a lot of ashug songs performed with different names and content, as well as an analysis of their various variants, make the article more interesting.

Keywords: *ashug school of Urmia, performing traditions, ashug melodies, ashugs of Urmia.*

Арсалани Саманэ

РОЛЬ АШЫГСКИХ ТРАДИЦИЙ УРМИИ В ФОРМИРОВАНИИ АШЫГСКОЙ ШКОЛЫ

В статье раскрыты исполнительские традиции ашыгской школы Урмии, сохранившиеся до наших дней, мастера-ашыги этого искусства, а также своеобразные ашыгские напевы Урмийской школы и их исполнительские особенности.

В статье также подчеркивается важность таких мест, так называемые «ашыгские кофейни» и «ашыгские кружки», которые играют большую роль в изучении и пропаганде ашыгских традиций, для выживания ашыгского искусства в Урмийской среде.

С точки зрения близости ашыгских традиций Урмии и Азербайджана, множество ашыгских песен, исполняемых с разными названиями и содержанием, а также анализ их различных вариантов делают статью более интересной.

Ключевые слова: *ашыгская школа Урмии, исполнительские традиции, ашыгские напевы, ашыги Урмии.*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrətova tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 21.03.2023
Son variant 10.04.2023**

UOT 398; 801.8

MİR ŞAHABEDDİN ÇILAN*

AŞIQ MUSIQİ SƏNƏTİNƏ MÜASİRLİYİN TƏSİRİ

1978-ci ilin İran İnqilabdan sonra müxtəlif bölgələrdə aşıq musiqisinə və xalq musiqisinə dəstək verən iki dövlət qurumu: aşıq musiqisindəki inkişaflarda rol oynayan İslami İrşad Nazirliyinin Musiqi İdarəsi və İslam Respublikası Bədii Təriqəti idi. Burada tamaşa kimi dirçəlmək niyyəti ilə festivallarda gördüklərimiz kimi - yoxsa maksimum tamaşaçı cəlb etmək məqsədi ilə - konsertlərdə gördüklərimiz və eşitdiklərimiz kimi - istifadə və funksiyasının dəyişdiyinin şahidi oluruq. Aşıq musiqisi, qəsdən və ya zorla, aşıqların ifa tərzinə və nə olduğuna təsir etməklə yanaşı, ifaçılarla dinləyicilər arasındakı münasibəti dəyişdirən bir vasitədir.

Açar Sözlər: *Aşıq, İran, inqilab, festival, konsert*

İranda musiqi sistemləri və mədəniyyətləri sosial dəyişikliklər, o cümlədən müasirliyin daxil olması və qərb mədəniyyətinin ifşası və təsiri nəticəsində transformasiyalara məruz qalıb. Bu inkişafın bəzilərini İranda keçirilən festival musiqisini meylde görmək olar. Təbii ki, bu yanaşma təkcə İrana xas deyil və görünür, dünyada ümumi sosial dəyişiklik olmuşdur. Sandus (2008: 320) izah edir ki, müasirliyin son iki əsrdə gətirdiyi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, Azərbaycanda iki fərqli mədəniyyət yanaşması mövcuddur, eləcə də müxtəlif mədəniyyətlər İranda da formalaşıb: bunlardan biri mövcud mədəniyyəti qoruyub saxlamaq cəhdi, müasir tənqid və ənənəvi və fundamentalist anlayışa reaksiya, digəri isə dəyişikliklərə uyğunlaşma və mədəni cəmiyyətə şüurlu qayıdışdır. Keçmişin dirçəliş fəlsəfəsi açıq və gizli sosial xətlərini dəyişdirən mədəniyyətlərin indiki durumu istəsək də, istəməsək də bizi radikal plüralizmə aparır. Fərqli cəmiyyətlərdəki mədəni və sosial dəyərlərin düzgünlüyünü qeyri-müəyyənlik aurasına salmaq üçün bir tərəfdən insanları yeni kimliyə, digər tərəfdən də kimliksizliyə aparan bir prosesdir. Bu gün biz aşıq musiqisində bu müxtəlifliyin və mədəni plüralizmin kristallaşmasının şahidi oluruq. Dindarlıq sisteminin bir qrup tərəfdarları bu sistemin adət-ənənələrinə icra rituallarına riayət etmək və onun hər hansı pozuntusunu şübhəli günah əməli hesab etmək istəsələr də, yarı dünyəvi nöqteyi-nəzərdən başqa bir qrup özlərini buna bağlı hesab etmirlər, xalq ənənələrinə sadıq qalaraq onlar bu musiqinin ifa tərzində əhəmiyyətli dəyişikliklər etmişlər.

Konsert zalları

Konsert salonlarında aşıq musiqisini ifa etmək, ənənəvi məkanlardan uzaqlaşmaq, bu barədə müsbət və ya mənfi qiymətləndirmə olmadan ifaçı və dinləyici üçün əvvəllər yaşanmamış dəyişikliklər yaradır. Bu dəyişikliklərə tələb olunan mahnıları ifa etmək imkanının olmaması səbəbindən dinləyicilərin aşıq ifasına təsirinin azalması, bu sistemin qərb alətləri və ya digər musiqi sistemlərinə əlavə edilməsi, ritual vaxt və məkandan kənar ifaların verilməsi daxildir. Amerikalı etnomüzikoloq və aşıq musiqisi tədqiqatçısı Art.Olbrayt (ö. 2021) da xəbər verir ki, 1977-ci ildə Təbrizdə Aşıq musiqisi konsertində tamaşaçıların aşığın ifasına reaksiya vermək istəyinə və aşığın tamaşaçıların istəyinə cavab vermək cəhdinə baxmayaraq, ifa əvvəlcədən müəyyən edilmişdir (Olbright 1988: 215). O, aşığın tamaşaçıların reaksiyasından bu şəkildə ayrılmasını aşıq sənətinə təhlükə kimi qiymətləndirərək, aşıq ifasının səsyazma studiyası və konsert salonuna köçürüləcəyi təqdirdə onun mövcudluğunu davam etdirə biləcəyi sualını qaldırıb. Nikin fikrincə, aşığın tamaşaçıdan ayrılması onun sənətini məhv etmir. Lakin o, artıq subyektlərərsə deyil və yalnız aşıqların musiqi bilikləri və onların işgötürənlərinin maraqları (müxtəlif kontekstlərdə fərqlidir) vasitəsilə davam edəcəkdir (Nik Əyyan, 1395: 116). Nik Əyyan bu sənətin davamlılığının şahidi olacağımızla razılaşsaq da, ifa tərzində getdikcə formalaşan, genişlənən dəyişiklikləri də nəzərdən qaçıra bilmərik.

Aşıq musiqisinin ifasında yeni meydançalardan biri də konsert salonudur. Qəhvəxana kimi ənənəvi, əsasən kişilərin təşkil etdiyi məkanlardan fərqli olaraq, konsert zalında çıxış etmək müasir

orta səviyyəli ailələrin toplaşmasına imkan yaradırdı. Qeyd edək ki, burada italyanların “orta təbəqə” anlayışı nəzərdə tutulur. Gramsciyə görə, bu anlayış daha çox fəhlə və kəndli olmayan və adətən bir çox ziyalılardan, ekspertlərdən və dövlət qulluqçularından gələn orta təbəqəyə aiddir (Gramsci, 1377: 24). Bu yerlərdə tamaşalar ya şəxsən musiqiçilərin özləri, ya da özəl sponsorlar tərəfindən idarə olunur. Bəzən müəlliflərin müşahidələrinə əsaslanaraq Aşıq musiqisindən təşkilat, idarə və universitetlərin toplantılarında Azərbaycanın mədəniyyət simvolu kimi istifadə olunur. Həmçinin, əyalət televiziya şəbəkələri adətən aşıqları öz proqramlarına dəvət edir: konsert salonlarında olan tamaşalara bənzər ifa elementlərinin bəzilərinin əvvəlcədən müəyyən edildiyi müşahidə olunur.

Ola bilsin ki, Çengiz Mahdipurun və “Dalğa Qrupu”nun əsərlərini Sandusdan sitat gətirdiyimiz ənənəvi və digər görüşlərə qarşı toleranssız ifası tənqidi baxışla, füzyon yanaşması ilə aşıq musiqisinin ilk əsərləri hesab etmək olar. Çengiz Mehdiqur da İmran Heydəri kimi Aşıq Ədalət Nəsinin ideyasını rəhbər tutaraq, instrumental ifaçılığı müğənnilikdən ayırmış, ifaçılığa diqqət yetirməklə instrumental texnikanın səviyyəsini xeyli təkmilləşdirə bilmişdir. Onun fəaliyyəti çərçivə daxili sisteminin təkmil musiqiləşməyə doğru dəyişməsinə uyğundur. 1989-cu ildə Cənab Mehdiqur aşıq alətləri ilə kajon, nağara, violonçel kimi qərb alətlərini birləşdirərək Dalğa qrupunu yaradıb və ilk konsertini İsfahan şəhərində Asiya Ölkələrinin 14-cü Əl Sənətləri Sammitinin xarici qonaqları və yerli sənətkarların iştirakı ilə keçirib. Bu uğurlu təcrübədən sonra o, aşıq musiqisi ilə yanaşı elektron səslərin də istifadə edildiyi parçaları yazmağa başladı, lakin o, onları nəşr etmək istəyəndə mahnılar İranın İrşad Nazirliyi tərəfindən rədd edildi və təkrar nəşrinə mane oldu. Bunun səbəbi İran bölgələrinin musiqisinə yeni və qeyri-adi alətlər əlavə edərək orijinallığına xələl gətirmək idi. Qeyd edək ki, bir çox hallarda mahnıların sözləri və İran İrşad Nazirliyinin İslam standartlarına uyğunluğu ilə bağlı olan əksər diskvalifikasiyalardan fərqli olaraq nəşrə icazə verilməməsi bu orijinallığın qorunmaması səbəbi ilə bağlı olub. Bu çəkişmə qrupun fəaliyyətini dayandırmadı və 1970-ci illərdə mədəni mühitin dəyişməsi ilə Dalğa İranın bir çox şəhərlərində və Türkiyə, İspaniya, Azərbaycan, Fransa, Danimarka, Almaniya, Yaponiya kimi bir sıra başqa ölkələrdə konsertlər verdi, eləcə də İsveç, Kanada və Kolumbiyada.

Çengiz Mehdiqur aşıq musiqi qrupunun tərkibində, eləcə də ifa məzmununda digər musiqi sistemlərindən götürərək inkişaf və yeniliklər yaratmışdır. Məsələn, “Dalğa” qrupunun konsertlərində üç tip xanəndədən istifadə olunur: Aşıq, Muğam ifaçısı, Qərb klassik musiqisi ifaçısı. Həmçinin konsertlərdə aşıq ədəbiyyatından başqa şeirlərdən də istifadə olunmaqla yanaşı, qədim Aşıq şerlərinin bəzi sözbirləşmələri bugünkü türkcə danışanların dil mədəniyyətinə uyğun sözlərlə dəyişdirilib. Məsələn, Mehdiqur “Misri Koroğlu” havasında qılınc mənasını verən Qılınc sözünü qələmə çevirib. O, bunun səbəbini mahnının şiddətini azaltmaq olduğunu bildirib. Başqa bir şey isə odur ki, aşıq musiqisinin müxtəlif əhval-ruhiyyələrinə motivlər, hətta melodiylar da əlavə olunub. Sazlama alətinin dəyişdirilməsi və innovativ sazlardan istifadə edilməsi, sazın pərdəsinin dəyişdirilməsi və konsertdə üç ölçülü ana, cürə və tavar alətindən istifadə edilməsi və Təbrizdə “İşiq” qadın qrupunun yaradılması Mehdiqur digər innovativ fəaliyyətlərindəndir. “Dalğa” qrupunun konsertləri təkcə aşıq musiqisinin ifası ilə məhdudlaşmır, proqrama Azərbaycan mahnıları da daxildir. Nəhayət, onun aşıq musiqi alətlərindən başqa, müxtəlif yaylı simli alətlər, səs dəriləri və zərb alətlərindən cəsarətli və bol istifadə etməsini qeyd edə bilərik. O, etdiyi geniş dəyişikliklər haqqında belə dedi: “Mən bir şeyi düzəltmədim, çox şeyi dəyişdirdim. Bu işi təkbəşinə etməli olduğumun səbəbi aşıq musiqi akademiyasının olmamasıdır. Bu əsərlərin bir çoxu yenilik deyil, ümumi səhvlərin düzəldilməsidir”. (müəlliflə müsahibə, 2016). O, aşıqlar arasında yayılmış səhvlərin səbəbini onların savadsızlığı və aşıqların qeyri-elmi maarifləndirilməsi ilə əlaqələndirir. Aşıq musiqisinin ilk kitablarını “Aşıq Havaları” və “Məktəb Qupuz” adları ilə nəşr etdirmişdir. Bundan əlavə, aşıq musiqisində adi hesab etdiyi səhvləri aradan qaldırmaq üçün alət pərdələri strukturunu da dəyişmişdir. Alət xromatik qurluşa malik olsa da, bəzi pərdələrin arasında əlavə pərdə vardır. Çengiz Mehdiqur aşıq musiqisində bu pərdənin olmasını səhv hesab edir və bunu ifaçının aşıq musiqisi nəzəriyyəsi haqqında məlumatlılığının nəticəsi hesab edir (Müsahibə, 2015). Onun alətində bu pərdə yoxdur, lakin o, müxtəlif mahnılarda (hava) alətin məqamını dəyişir və istədiyi səsi almaq üçün onu artırıb azaldır. Əslində, Mahdipurun aləti xromatik alətdir və pərdə intervalı yarım pərdədən az deyil.

Aşıq musiqisinin digər qrupları onun fəaliyyətini və yeniliklərini birbaşa və dolayısı ilə

modelləşdirməklə, Dalğa qrupu aşıq musiqisini yeni formada səhnəyə çıxarıb. Məsələn, “Barış Qrup” musiqi alətlərinin və melodiyaların elektrogitara, sintezator və nağara ilə müşayiət olunduğu qrupdur. Müəllif bu qrupun rəhbəri Məsud Əmirsepehlə müsahibəsi zamanı icra strukturunda dəyişikliklər etmək üçün Mehdiquru özünə model hesab edib və inanıb ki, tamaşaçı bizim üçün bu sənətin ənənəvi baxışlarını qorumaqdan daha önəmlidir. Azərbaycan Respublikasında xanəndəlik təhsili almış Əmirsepehr repertuarında qərb klassikası, rok, pop kimi müxtəlif musiqi janrlarını ifa etmişdir.

Çengiz Mehdiquru aşıq sənətinin ənənəvi sisteminin mövcudluğuna dərindən şübhə ilə yanaşır və özünün aşıqlıq dövrünün sonu kimi açıq şəkildə ifadə etdiyi yenilikləri axtarır: “Cəmiyyətdə baş verən dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, insanların ənənəvi aşıq musiqisinə marağı azalır, formallaşır və aşıq dövrü bitməkdədir. Bir gün ozanlar öz yerini aşıqlara verdikləri üçün aşıqlar da yeni nəsil üçün arena hazırlamaladırlar. Aşıq musiqisinin ürəyi, bilmirəm kimdən və hansı musiqidən çıxacaq. Gələcəkdə amma bilirəm ki, bu sənətin ənənəvi üsulu son dövrünü yaşayır.

Aşıqlıq üslubunun Azərbaycanın mədəni mühitində yox olub-olmamasından asılı olmayaraq, Çengiz Mehdiquru aşıq musiqisini ifa etmək yanaşması bir qədər əvvəl qeyd etdiyimiz “Dəyişikliklərə uyğunlaşma edilib” yanaşmasına uyğundur. Əslində, Aşıq musiqisinə bu cür yanaşma və onun müxtəlif musiqi elementləri ilə birləşməsi qloballaşma prosesinin perspektivlərindən qaynaqlanır. Stillmanın qeyd etdiyi kimi, qloballaşma prosesində musiqi üslubu yaradan yerlərin və insanların rolunun azalması ilə bütün musiqi alətləri və üslubları mədəniyyət məhsulu kimi qlobal mədəniyyətin bir hissəsidir (Stillman, 1999:57). Lakin yerli və qeyri-dogma qarşılaşmaları, müxtəlif mədəni cərəyanların bu sənətə necə təsir etdiyini anlamaq, ondan təsirlənmək daha dərin araşdırma tələb edir.

Festivallar və aşıq musiqisi

Müxtəlif mədəniyyətdaxili (emik) və ya mədəniyyətdənkənar (etik) səviyyələrdə fəaliyyət göstərən ünsiyyət vasitəsi və kollektiv fəaliyyət kimi festivallar onilliklərdə ki, aşıq musiqisini təqdim edir. Aşıqlıq ənənəsi başqa mədəniyyətlər və müxtəlif musiqi növləri ilə şənliklərə yol açmaqla yanaşı, həm də müstəqil şəkildə aşıq musiqisi və şeir məclislərinin yaranmasının şahidi olmuşuq.

1978-ci ildən sonra İranda musiqiyə qarşı sərt məhdudlaşdırıcı mühit hökm sürürdü. Konsertlər və festivallar bağlandı, radioda yalnız inqilabi himnlər və matəm yürüşləri verilirdi. Bu sərtliyə xalq musiqisi, o cümlədən aşıq musiqisi də daxil idi. İnqilabdan sonra musiqi siyasətçiləri 80-ci illərin ikinci yarısından etibarən naməlum işarələrlə və dəyərlərlə, mükəmməllik, orijinallıq, vulqarlıq, ənənə və s. hökumət tərəfindən mədəni yanaşmalara edilən bəzi dəyişikliklər, İranın rəsmi çalğı musiqisi və müxtəlif bölgələrin o cümlədən aşıq musiqisi, mənəvi musiqi olduğu və cəmiyyətin düşüncəsinin yüksəldilməsində təsirli ola biləcəyi adı ilə öz yerini tapdı.

1983-cü ildə İnqilab mahnıları və ilahilər festivalı adı altında ilk Fəcr musiqi festivalı keçirildi və festivalın ikinci ilində aşıq musiqisi də açıldı. 1984 və 1985-ci ilin fevralında xüsusi məktub əsasında birinci və ikinci inqilabi himnlər və mahnılar festivalı keçirilmişdir həmin festivalda Təbrizdən olan aşıq Əbdül Əli Nuri və aşıq Rəsul Qurbani çıxış etdilər. Üçüncü il diqqət mərkəzində idi. Rayon musiqisi üzrə və bir neçə aşıq iştirak etmişdir. 1988-ci ildə festival rəhbərliyinin təqdim etdiyi hesabatda bu proqramda iştirakın şərti belə ifadə edilirdi: “İştirakçılar proqramlarını mədəniyyətdən qaynaqlanan şeirlərlə yanaşı, bölgənin yerli və xüsusi alətləri ilə ifa etməlidirlər. Öz xüsusi inanclarını ifa etməlidirlər. və inancları yerli ləhcə ilə birlikdə” (Fəxrəi Rad, 78). Bu baxımdan daha yaxşı qiymətləndirmək üçün bölgələrin musiqisi üzrə ekspert münisflər də nəzərdə tutulub. Qeyd etmək lazımdır ki, həqiqiliyin qorunması nöqteyi-nəzərini açıq şəkildə vurğulayan baxış bucağı, bu ölkənin mədəni-sosial mövzularda müzakirəsi yolu ilə olmuşdur. Məsələn, 5-ci Fəcr Musiqi Festivalının (1988) münisflər heyətinin bəyanatında deyilir: “Yerli musiqinin orijinallığının qorunması və adət-ənənələrin, o cümlədən alətlərin, geyimlərin, sözlərin, mahnıların və ifanın qorunması hər bir qrupun vacib məsələlərindən biri kimi diqqət yetirməlidir.

1998-ci ildə İranda ilk dəfə olaraq Kirman şəhərində xalq musiqisi festivalı keçirilib və bu gün də davam edir (www.ifmf.ir). Kirman şəhərində keçirilən bu festival ölkənin digər bölgələrinin musiqiləri ilə yanaşı, aşıq musiqisinin də ifasına uyğun platforma və imkan yaradıb. Musiqiçilər arasında müsabiqənin keçirilməsi, veteranların şərəfləndirilməsi kimi tədbirlər bu proqramın əsas hissəsini təşkil edir. Məsələn, bu festivalda aşıq Həsən İskəndəri fəxri ad qazanıb. Aşıqların başqa yerlərdən

olan şeir və musiqi ifaçıları ilə yanaşı çıxış etmək üçün dəvət olunduğu festivallarda, Türkiyənin vilayətlərində də bu sənətə həsr olunmuş bir neçə məclislər təşkil olunub. Hər ilin sentyabr ayında Zəncan şəhərində keçirilən “Kül” festivalı türk həyatının digər mədəni aspektləri ilə yanaşı, aşıq musiqisini ifa etmək imkanı yaradır. Bu proqram Zəncan vilayətinin mədəni irs təşkilatı tərəfindən şorba bişirməyə diqqət yetirməklə təşkil edilir və musiqi alətlərinin ifası və əl işləri də bu festivala daxildir. Digər proqram isə hər ilin son cümə günü Mianeh şəhərindən on beş kilometr aralıda yerləşən Kayflan Kohda keçirilən “Dağçı Lar Bayramı”dır. Alpinistlərin bayramı mənasını verən Dağçı Lar Bayramı 2007-ci ildən Mianeh şəhəri Alpinizm Komitəsinin səyləri ilə hər il keçirilir və şeirdən tutmuş musiqiyə kimi aşıq sənətinin ifasına imkan yaradılır. Həmçinin, 2020-ci ildə Kəbudar Ahəng şəhərində ilk “aşıqlar bayramı” proqramı keçirilib və Həmədan vilayətinin aşıqlarının ifa etmək imkanı yaranıb. Kəbudar Əhəng İslam Mədəniyyəti və İrşad İdarəsi bu proqramın təşkilinə cavabdeh idi və Həmədan vilayətinin yeddi şəhərindən olan aşıqlar iki gün ərzində bir araya gəlirlər.

Dövlət sektoru tərəfindən dəstəklənən festivallar daha çox orijinallığın və mədəni mükəmməlliyyənin qorunması kimi dəyərləri təbliğ etdikləri fikrinə sadıqdırlar. Bununla belə, bu dəyərlərin dəqiq tərif verilməmiş və bəzən mədəniyyət siyasətini həyata keçirən şəxslərin fərqli baxışları səbəbindən onların sərhədləri dəyişdirilmişdir. Lakin bu tamaşalar öz ilkin kontekstindən və funksiyasından ayrılaraq ritual funksiyası yerinə əyləncə və turistik xarakter almışdır. Bu təqdimat tərzini muzey sənəti ilə müqayisə etmək olar. Psixanalitik (filosof) Moeen Kamalının dediyi kimi, zaman və məkanın iki kateqoriyasının ondan qovulması səbəbindən əbədi qayıdış doğuran ritualın xüsusiyyətinin ondan uzaqlaşdığı bir fenomen (Moeen Kamali ilə müsahibə, 1401).

Buna baxmayaraq, görünən odur ki, aşıq musiqisinin səhnə ifalarında istər konsert, istərsə də şənlik olsun, bədii özgəninkiləşdirmə formasını qəbul etməkdən başqa yol yoxdur və məkan kimi ritual tamaşanı təşkil edən bütün psixoloji elementləri gözləmək lazım deyil. , festivallarda və konsert salonlarında vaxt və tamaşaçı. Məhəmmədrza Dərvişi İranda xalq musiqisi araşdırmalarının qabaqcıllarından biri kimi xalq musiqisi muzeyinə çevrilmə prosesini də qaçılmaz bir hal kimi dəyərləndirib: “Sizin və mənim etnik musiqimizi yığcam və muzey kimi görməyimiz, bu gün konsert salonunda formaya düşməsi qaçınılmaz bir fəsaddır” (Dərvişi 1373, 28). İncilərdən sonra müxtəlif bölgələrdə aşıq musiqisinə və xalq musiqisinə dəstək verən iki dövlət qurumu aşıq musiqisindəki inkişafda rol oynayan İslami İrşad Nazirliyinin Musiqi İdarəsi və İslam Respublikası Bədii Təriqəti idi. Görünür, tamaşa kimi dirçəlmək niyyəti - festivallarda gördüklərimiz kimi - yoxsa maksimum tamaşaçı cəlb etmək məqsədi ilə - konsertlərdə gördüklərimiz və eşitdiklərimiz kimi - istifadə və funksiyasının dəyişdiyinin şahidi oluruq. Aşıq musiqisi, qəsdən və ya zorla, aşıqların ifa tərzinə və nə olduğuna təsir etməklə yanaşı, ifaçılarla dinləyicilər arasındakı münasibəti də dəyişdirən bir vasitədir.

ƏDƏBİYYAT

- 1Albright, Charlotte (1998) “The Azerbaijani Ashiq: A Musician’s Adaptations to a Changing Society.” Edebiyat: The Journal of Middle Eastern Literatures 2 (1-2): 205-217.
 Sandvoss, Ernst R (1994) Philosophie im globalen Zeitalter. Eine Tetralogie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
 Stillman, Amy Ku’uleialoha (1999) «Globalizing Hula.» Yearbook for Traditional Music 31 :57-66
 Wallace, Anthony F. C. 1956: 81-262(2). “Revitalization Movements.” American Anthropologist, n.s., 58

اضردم حم، ی ش ی ورد

ی م الس ا تاغی لبت نامزاس. 1 ش ی اریو. نار ی ا ی ق ی سوم رد ی گن هرف ی گن اگیب و تنس 1373

1396. ه و ا، مرتسنر

43-124: نار هت. 75 ش، روهام. ی مظاف ناساس ی هم جرت. «ندرک ی ا هراونش ج و هراونش ج.»

ن اغمرا، دار ی ا ر خ ف

همان نایاپ، نار ی ا حاون ی م درم ی ق ی سوم رد من ای ارگ تل اصا و من ای ارگ ای ا ی ا ن ای ر ج ی سر رب 1397
 ی ژولوک ی زومونتا هت شر دشر ا ی س ان شر اک ه ج رد ذخ ا ته ج ی ل ی ص ح ت

**Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı*
Email:shahabeddin.chilan@gmail.com

Mir Shahabeddin Chilan

THE INFLUENCE OF MODERNITY ON THE ART OF ASHYG MUSIC

After the Iranian revolution in 1978, two state institutions that supported ashig music and folk music in different regions of Iran were: the Music Department of the Ministry of Islamic Leadership, which played a role in the development of ashig music, and the Artistic Sect of the Islamic Republic. Here we see a change in the use of the feature, whether with the intent to be reborn as a performance - as we see at festivals - or with the goal of attracting the maximum audience - as we see and hear at concerts, Ashig music is a medium that changes the relationship between performers and listeners, intentionally or forcibly, in addition to influencing how and what ashigi perform

Keywords: *Ashig, Iran, revolution, festival, concert*

Мир Шахабеддин Чилан

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ НА ИСКУССТВО АШЫГСКОЙ МУЗЫКИ

После иранской революции 1978 года двумя государственными учреждениями, которые поддерживали музыку ашыгов и народную музыку в разных регионах Ирана были: Музыкальный отдел Министерства Исламского руководства, сыгравший роль в развитии музыки ашыгов, и Художественная секта Исламской Республики. Здесь мы наблюдаем изменение в использовании функции, будь то с намерением возродиться как спектакль — как мы видим на фестивалях — или с целью привлечения максимальной аудитории — как мы видим и слышим на концертах, Музыка ашыгов - это средство, которое меняет отношения между исполнителями и слушателями, намеренно или принудительно, в дополнение к влиянию на то, как и что исполняют ашиги.

Ключевые слова: *Ашыг, Иран, революция, фестиваль, концерт*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlk variant 26.03.2023

Son variant 11.04.2023

ƏBÜLFƏZ QULİYEV*

MƏHƏMMƏDTƏQİ CƏFƏRİNİN “NİZAMİ GƏNCƏVİNİN ŞEİRLƏRİNDƏ HİKMƏT, ÜRFAN VƏ ETİK MÖVZULAR” ADLI KİTABI HAQQINDA

Azərbaycan xalqının dünya ədəbi xəzinəsinə bəxş etdiyi çox görkəmli şəxsiyyətlərdən biri ədəbiyyatın korifeyi hesab edilən dahi Nizami Gəncəvidir. Dahi Nizami yaradıcılığına olan maraqdan irəli gəlir ki, bu bənzərsiz şair və mütəfəkkir təkcə Azərbaycanda deyil, həm də bütün dünya elmi fikrində araşdırma obyektinə çevrilmiş, dahi şairinin adı ilə bağlı nizamişünaslıq elmi formalaşmış, çox görkəmli alimlər bu sahədə ciddi elmi tədqiqatlarla dünya elmi xəzinəsinə töhfələr vermişlər. Bu gün də öz şöhrətini etibarlı şəkildə qoruyan dahi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı müvəffəqiyyətli şəkildə araşdırılmaqda davam edir. Bu baxımdan Y.Bertelsin, A.Krımskinin, Rüstəm Əliyevin, Məmməd Cəfərin, Həmid Araslının və başqalarının adlarını böyük ehtiram hissilə çəkirik. Mübaligəsiz demək olar ki, bu dahi sənətkarın yaradıcılığı haqqında yazılan əsərləri bir yerə toplasaq böyük bir kitabxana alınar. Bu mənada Nizami yaradıcılığı tək ədəbiyyatşünaslıq baxımından deyil, hətta etnoqrafiya, tarix, musiqişünaslıq, mifologiya və s. baxımından da zəngin xəzinədir. Yaxşı hal budur ki, ümumən Azərbaycanın dahi söz adamı Nizami Gəncəvi irsinə həsr olunan çoxsaylı tədqiqat əsərlərində onun müstəsna sənətkarlıq qüdrəti və fikir zənginliyi, humanist ideallara xidmət etməsi, söz mədəniyyətinin qüdrətli sənətkarı olması xüsusilə vurğulanmışdır. Mənşəcə azərbaycanlı olmasalar da, ədalətli qərar verən çoxsaylı görkəmli alimlər Azərbaycan xalqının bəşər mədəniyyətinə bəxş etdiyi bu bənzərsiz söz və fikir adamının irsinin dünya mədəni xəzinəsində nadir bir yer tutduğu və onun əvəziz qızıl fondunu təşkil etdiyini minnətdarlıqla qeyd etmiş, söz mədəniyyəti və poetik ustalığın nadir siması kimi dəyərləndirilmişdir. Amma təəssüf ki, bəzən dünya ədəbi fikrinin çox heyrətlə bəhs etdiyi dahi Azərbaycan şairi Nizami haqqında da mənfur və mürtəcə xislətli fikirlərə rast gəlinməkdədir. Artıq elmi qənaətin birmənalı olaraq təsdiq və sübut etdiyi dahi fikir adamı olan Nizami Gəncəvinin “azərbaycanca düşünüb, farsca yazması” qənaətini qulaqardına vuraraq hələ də “fars şairi, İran şairi” kimi köhnə fikirləri səsləndirənlər də yox deyildir. Bu günlərdə İranın molla rejiminin ilahiyyat alimlərindən olan Məhəmmədtəqi Cəfərinin bu dahi şəxsiyyət, qüdrətli söz ustasının yaradıcılığı haqqında yazdığı və dilimizə tərcümə edilmiş “Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında hikmət, ürfan və etik mövzular” adlı monoqrafiyası (Bakı, Şirvanəşr, 2017, 304 s.) məhz belə əsərlərdəndir. O əsərlərdən ki, ilk baxışdan qardaş ölkənin ilahiyyat aliminin Nizami Gəncəvinin söz qüdrəti, sənətkarlıq nailiyyəti və müstəsna şeirliyi haqqında bəhs etmə təşəbbüsü arxasında bu dahi Azərbaycan şairinə qarşı ədalətsiz və heç bir elmi əsası olmayan mürtəcə fikirləri yer almaqda, sərgilənməkdədir. Kitabın adı “Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında hikmət, ürfan və etik mövzular” olsa da, içində bütün dünya ədəbi fikrinin az qala “şeyrin Allahi” kimi qəbul etdiyi dahi Nizami Gəncəvi haqqında heç bir ədalətə uymayan və elmi əsası olmayan qeyri-etik fikirlər səsləndirilməkdə, Nizaminin şeirliyi və söz sənətkarlığına kölgə salınmaqdadır.

Əlbəttə, maraq və heyrət doğurmaya bilməz ki, tədqiqatçı (?) nəyə əsaslanaraq Nizami Gəncəvi yaradıcılığı haqqında beynəlxalq aləmdə əsaslı və hərtərəfli araşdırma aparılmadığını iddia edir (s.133). Halbuki bunu kiçikyaşlı oxucuları da bilir ki, dünya ədəbiyyatının qızıl fonduna daxil olan islam dünyasının nadir söz və fikir adamlarından biri məhz dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvidir. Hər halda əsl, vicdanlı tədqiqatçı özündən başqa bu görkəmli fikir adamını öyrənən dünyaşöhrətli alimlərdən də yararlanmaq daha ədalətli qərar verə bilər və əsl elmi əsər, monoqrafiya ortaya çıxarmış olardı. Lakin görünən budur ki, bu əsəri yazmaq qəsdinə düşən müəllif özündən başqa Nizamişünasları və onların sanballı əsərlərini kənara qoyaraq özünün “dar və naqis şəxsi pəncərəsindən” baxmaqla bütün dünyaya belə sığacaq qədər geniş və əhatəli yaradıcılığa, nəhəng və görkəmli şəxsiyyətə malik olan dahi Nizami Gəncəvi irsi və şəxsiyyətinə nəzər salır. Və gəlinən qənaətlər onu göstərir ki, alim heç də gördüklərini deyil, şəxsən axtarıqlarını iddia edir. Bu baxımdan təəssüf doğuran hal budur ki, onun yazdığı bu əsər də Nizami Gəncəvi yaradıcılığı haqqında əsassız və birtərəfli müddəa və fikirlərlə dolmuş olur. Məsələn, əsərdəki fikir və müddəalardan görünür ki, müəllifin şeir və şairlik haqqındakı fikirləri mübahisəli və ziddiyətlidir. Müəllif şeir, poeziya haqqında uzun-uzun fikirlər

söyləyir, Məhəmməd peyğəmbərdən başlayır, İmam Əlinin şeirlərindən bəhs edir. Şairlərin yalan danışmasından, vəsf etdiyi, tərənnüm etdiyi obyekt, həqiqəti təhrif etməsindən şikayət edir. Belə bir mühakimə yürüdür ki, elmlərin və ideologiyaların öhdəsinə götürdüyü həqiqətlərin bəyan edilməsi məsələsi insanların ruhi hissələrindən, duyğularından, vəhşi məqamların şərh olunmasından savayı başqa bir nəticəyə gətirib çıxarmır (s.37). Qurana əsaslanan müəllif şeiri və şairliyi inkar edir, Guya Quran ayələrinə əsaslanaraq şairliyi dəlilik kimi təsdiqə çatdırmağa çalışır (səh. 12). Bu inkaredici fikirlərini, istinad üçün gətirilən Quran ayələrinin ardından müəllif "islam şeiri" kimi bir məfhum irəli sürüb onun təsdiqi ilə məşğul olur. Müəllifin şeirə verdiyi tərifdən "ideologiyaya pərçimlənmiş şeir" mülahizəsi açıq-aydın ortaya çıxır. Və ən dəhşətlisi isə budur ki, bu "ciddi insan" haqqında tədqiqat aparan müəllif islamın ən böyük şəxsiyyətlərindən olan Həzrət Əlini şair elan etməklə bərabər, (səh. 20) bir az sonra bu dahi insanın dilindən "ən qabaqcıl şair azğınların padişahıdır" kəlamını təqdim edir, və "ciddi insan", dahi şəxsiyyət kimi təqdim olunan İmam Əli kimi kamil bir şəxsiyyət haqqında ziddiyyətli və naqis təəssüratlar ortaya qoyulmuş olur. Beləliklə, lüzum olmadığı halda mövzudan kənara çıxaraq şiə imamlarının ədəbiyyata münasibətindən uzun uzadı söhbət açır. ən nəhayət, mətləb üstünə qayıdan bu başabəla alim böyük ustad Nizami Gəncəvinin bir beytindən - "Şeirə dolaşib fəndinə girmə, Çünki yalanı daha gözəldir" – beytindən yola çıxaraq bu misralardakı fikirləri "şeir haqqında söylənən mənfi fikir" (səh. 34) adlandırır. Müəllifin: "Şairlik üçün təbi-rəvan gərəkdir, Söze hər don geydirən şair olmaz" beytini də dahi Nizaminin "vicdan əzabı" kimi dəyərləndirməsi, "Məgər insanların həqiqi günəşə olan ehtiyacını şairin sehrəngiz intizamı yalançı buludları ilə örtüb puç və boş qələmə vermək olarmı?" kimi mürtəcə qənaət və nəticə ifadə etməsi qüdrətli söz ustasının nadir şairlik istedadını gözdən salmağa xidmət edir. Müəllif qətiyyətlə "şairin ən böyük vəzifəsi həqiqətlərə xələl yetirmək deyil, insan həyatının və varlıq aləminin gözəl və əzəmətli güşələrini göstərmək, insanın gizli istedadlarını inkişaf etdirməkdir" – deyə yazsa da, Nizami kimi böyük ustadın beytini ələ alaraq onun şairlik və şəriyyət ustalığını şübhə altına alır, onun şeyxliyinə kölgə salır, eləcə də yalnız Allaha yazılan şeirləri əsl ədəbiyyat kimi qəbul etdiyini bildirməklə, ədəbiyyatı ideologiyaya pərçimlənmiş sahə kimi görməklə ali, idraklı varlıq olan insanda hər cür təşəbbüskarlığı, dərkətmə və mülahizəni, dünyagörüşünü inkar etmiş olur. Söz yox, Nizami kimi bir şeyx, həkim titulu qazanmış bir ustadın beytindən yola çıxaraq bu qədər ziddiyyətli, bir-birini təkzib edən geniş bir müzakirənin açılması da elə onu inkar etmək və ustadlığını şübhə altına almaq məqsədindən doğur. Alimin Nizami haqqındakı: "Nizami Gəncəvinin sənətkarlığı, ərəb və fars sözlərinə hakim olması və məzmunu, məkanı göstərmək üçün onlardan istifadə etməsi o qədər zəngindir ki, doğrudan da, misilsizdir, deyə bilməsək də, ən azı deyə bilirik ki, o, fars ədəbiyyatının da qəti olaraq müqayisəolunmaz bir şəxsiyyətidir" (səh. 88), - deyə ilk baxışda Nizami haqqında təmtəraqlı sözlər işləmiş olduğunu nümayiş etdirmək istəsə də, cümlənin ikinci tərəfində az qala bu nəhəng söz ustasını cızma-qaraçı bir şair səviyyəsinə endirmiş olur. Digər tərəfdən və ən mühümü budur ki, bu mürtəcə fikirləri səsləndirən müəllif Nizami Gəncəvinin məhz azərbaycanlı olması inkar olunmaz faktını da bir daha təsdiqləmiş olur. Çünki Nizami necə bənzərsiz, müqayisəolunmaz dahi sənətkar şair ola bilər ki, müəllifin öz sözlərilə desək: "Nizami Gəncəvinin sənətkarlığı, ərəb və fars sözlərinə hakim olması və məzmunu, məkanı göstərmək üçün onlardan istifadə etməsi o qədər zəngindir ki, doğrudan da, misilsizdir" deyə bilmirik?! Nizami necə qüdrətli fars şairidir ki, farsca sözlərin "Nizami Gəncəvinin sənətkarlığı, ərəb və fars sözlərinə hakim olması və məzmunu, məkanı göstərmək üçün onlardan istifadə etməsi" naqisdir? Fikrimizcə, bununla müəllif alim hiyləgərliyi göstərərək dahi Nizamini azərbaycanlı kimi Azərbaycan, fars kimi fars dilini mükəmməl bilməyən bir natamam şair olaraq təqdim etməklə onu azərbaycanlıların da, farsların da gözündən salmağa cəhd göstərir. Bu mənada onun bu fikirlərini tam mənası ilə müdafiə və təqdir etmək olar ki, "Nizami fars ədəbiyyatında qəti olaraq müqayisəolunmaz bir şəxsiyyətdir" (səh. 88), yəni "Azərbaycanca düşünüb farsca yazan", fars dilini, alimin təbirincə, heç də "şeir-sənət səviyyəsində bilməyən bir sənətkarın" fars ədəbiyyatında, əlbəttə, yeri ola bilməz. Nizami bütün ruhu ilə mənsub olduğu Azərbaycan xalqının şairidir və yalnız ona məxsusdur. Belə demək olarsa, alim Nizami haqqında fikir yürüdərkən, Nizaminin sənətkarlığı və hətta milli mənsubiyyəti haqqında, Mövlana demiş, zahirən "la" desə də, batində, əsl həqiqətdə "illa" demiş olur.

Alimin şeiriyyətinə kölgə saldığı "həkim Nizaminin" "fars ədəbiyyatının görkəmli xadimlərinin birinci sıralarında" (səh. 89) yer tutması haqda dediyi fikir, əlbəttə, korifey sənətkarın mənsub olduğu Azərbaycan xalqı üçün qürur mənbəyidir. Nizami kimi dahi şair haqqında İran və ya fars ədəbiyyatşünaslığının da ağızdolusu danışması bu nəhəng şəxsiyyətin bütün bəşəriyyət qarşısında

göstərdiyi misilsiz xidmətin məntiqi nəticəsidir. Azərbaycan xalqının ümumilli lideri Heydər Əliyevin də vaxtilə dahi Azərbaycan şairi Füzuli haqqında dediyi: "...ərəblər və farslar Füzulini öz şairləri sayırlar. Türkdilli xalqlar isə belə hesab edirlər ki, o, türkdür. Biz də deyirik ki, Füzuli türk, azərbaycanlıdır. Eyni zamanda bunu türkmən, özbək, qazax, Türkiyədə yaşayan türklər, İraq türkmanları da deyə bilərlər. Qoy Füzuli hamıya məxsus olsun",- fikirlərini dahi Azərbaycan şairi Nizamiyə də aid etsək, Azərbaycan şairi Nizami haqqında bütün xalqların "dədəsinin oğlu kimi" bəhs etməsi (akad. İ.Həbibbəyli) sadəcə qürurverici bir haldır.

Müəllif əsərdə "ilahi elmləri, varlıq aləminə dair həqiqətləri dərinləndirən bilir", - deyərək təqdim etdiyi həkim Nizaminin bəzi səhvlərə yol verdiyini öz elmi təbirincə təqdim etməsi, müəllifin böyük şair haqqında ziddiyyətli qərar tutmasının tam əyani nümunəsidir. Nizaminin "Allahı gözlə görmək" fikrini səhv olaraq təhlildən keçirib konkret beytlərlə təsdiqə çatdırmaq istəyən müəllif beytləri öz məqsədinə uyğun şəkildə təhlil edir və beytlərin ideyasını yanlış şərh edir. Halbuki müəllifin özünün də təsdiq üçün gətirdiyi:

İşıqlıq bəsirət əhlinin nəzərində
Zahiri işıq deyil, təsəvvür etməkdir-

beytində də bütün bu görməklərin batini, bəsirət ilə mümkün olduğu fikrinin hakim olduğu konkret və açıq şəkildə ifadə edilmişdir. Bundan başqa alim Nizaminin "Sən ki cövhər deyilsən, yox məkanın, vurgunun xəyalı sənə çata bilərmisən?" beytini yanlış isdiqamətdə, beytin əksinə təhlil edərək Nizamiyə və onun şeyxliyinə yanlış don biçməyə çalışması açıq-aydın Azərbaycan şairini farsa çevirə bilməyən İran aliminin acığının ifadəsinə çevrilir. Bütün bunlar alimin Nizami haqqında həqiqətləri deyil, qərəzləri ortaya qoymaq məqsədinin olduğunu tam şəkildə ortaya çıxarır. Bu azmış kimi müəllif Nizami Gəncəvi fikirlərinə etirazlarını aşağıdakı cümlələrdə daha da dərinləşdirir: "Bu sahədə Nizami Gəncəviyə belə bir etiraz oluna bilər ki, zahiri gözlərlə Allahı görməyi mümkün hesab edən şair hansı səbəbə görə qəlb və canı Allahı görməkdə aciz bilir?!"(s.193).

Hətta "şeyx" olaraq dövründə böyük hörmət və ehtiram qazanmış dahi Nizami Gəncəvi Allahın sifətlərinin əzəli və əbədi olduğunu bildirdiyi halda, nədənsə tədqiqatçı şairin bu fikri ilə razılaşmır (s.139). Allahın sifətlərinin iki qrupa: zahiri və fiili sifətlərə bölündüyünü meyara çevirən müəllif şeyx Nizami Gəncəvinin səhvlərini təshih etməklə məşğul olur. Halbuki əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, müəllif kitabının adını "Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında hikmət, ürfan və etik mövzular" deyərək qoysa da, qeyri-etik olaraq Nizami sənətində səhvlər axtarmaqla məşğul olur. Digər bir məqamla əlaqədar da müəllifin iddiası narazılıq doğurur. Belə ki, şairin:

Çox vurnuxdu düşüncə, anlamadı sirrini
Çox axtarıb tapmadı Tanrının bənzərini.
Necə ürək eyləyib o ümməna girər can?
Necə, hansı hünərlə su içər o bulaqdan? -

misralarındakı fikirlər güya Həzrət Əlinin sözlərinə əsasən qəbul olunmur (s.193). Şair Nizami Gəncəvi ilə islam aləminin mötəbər şəxsiyyətlərindən olan əmirəlmöminin hz.imam Əlini qarşılaşdırmaq nə dərəcədə doğrudur?!

Müəllif "Xosrov və Şirin"də peyğəmbərimizin əmisi Həzrəti Əbutalibin islamdan əvvəl büt-pərəst olmasının göstərilməsi fikrinə də etiraz edir(s.100).Belə görünür ki, Məhəmmədəqi Cəfəri bu kitabı yazmaqla qarşısına məqsəd qoymuşdur ki, böyük şairi gözdən salsın.Təsadüfi deyildir ki,o, mömin bir bəndə olan qüdrətli şairi az qala dinsiz adlandırır, onu islam qanun və hökmlərini inkar edən,ona zidd fikirlər söyləyən bir şəxsiyyət,söz ustası kimi səciyyələndirir.

Müəllif Nizaminin Həzrət İbrahim haqqında "Allah onu büt-xanadan çıxartdı" cümləsini qəbul edilməz adlandırır, onu yanlış fikir hesab edir(s.163).Halbuki elmi baxımdan Nizami haqlıdır, çünki Həzrət İbrahim dövründə büt-pərəstliyin olmadığını iddia etmək absurd fikirdir.

Yenə müəllif şairin "Canlı varlıqların yaşaması onların varlıqlarından asılıdır"fikrinə etiraz edərək onu "olduqca sadələvh bir təsəvvür" adlandırır (s.157). Müəllif bu əsassız iddiaları irəli sürərkən unudur ki, böyük Nizami Gəncəvi şair olmuşdur, ilahiyyatçı olmamışdır.

Kitabın adı "Nizami Gəncəvinin şeirlərində hikmət, ürfan və etik mövzular" olmasına baxmayaraq burada daha çox irfan məsələlərindən bəhs edilmişdir. Əslində bu kitabda Nizami şeirlərindən,poeziyasından yox,"Xəmsə"dən, məsnəvilərdən bəhs edilmişdir. Bu kitab filoloji tədqiqat yox, dini əsərdir, teologiya, ilahiyyat elminə aiddir. Çünki burada daha çox ilahinin qüdrətləri, onun nemətlərindən istifadə olunması,allah və insan məsələlərindən tək Nizami Gəncəvi yaradıcılığında deyil, ümumiyyətlə farsdilli ədəbiyyatda məsələnin qoyuluşundan bəhs edilir. Ona görə də müəllif

bəzən əsas mətləbdən kənara çıxaraq Mövlana Cəlaləddin Rumi, Hafiz Şirazi uzun-uzadı bəhs edir. Tədqiqatçı bəzən ilahiyyat məsələlərinin izahında Ruminin Nizami Gəncəvidən yüksəkdə durduğunu iddia edir, Nizaminin ilahiyyat məsələlərində hətta səhv görüşlərə malik olduğu qənaətinə gəlir. Mövlana Nizamidən yüksək tutan birtərəfli fikir və mülahizələr ortaya qoyan müəllif görün nə yazır: “Mövləvinin əsərlərində, xüsusilə “Məsnəvi”sində gözə çarpan dərin əxlaq, psixoloji, hikmət və irfan məsələləri, Quran və hədislərin şərh və s. məsələlər Nizaminin əsərləri ilə müqayisə edilə bilməz” (s.108). Bu hökmlər isə, əlbəttə, Mövlananın sənətkarlıq şöhrətinə heç bir kölgə salmadan deyirik ki, böyük sənətkar şeyx və həkim Nizami haqqında şəx və böhtandan başqa bir şey deyil.

Alim başlıq və yarımbaşlıqlarda “dahi Nizami”, “özünə” həkim “ləqəbi qazandırmış Nizami” kimi xoş ifadələr işlətsə də, nəticədə dünya elm və mədəniyyətinin şeyx və alim kimi tanıdığı Nizamini “Mövləvinin elm, kəlam, hikmət, ürfan, psixologiya, əxlaq, təfsir və başqa sahələrdə geniş düşüncəsinin hətta yüzdə biri (!) Nizami Gəncəvidə görünməmişdir” (səh. 87), – deyərək onun şöhrətinə qılınc çalır dünya ədəbiyyatı tarixindəki yerini az qala inkar edir. Müəllif görkəmli rus alimi Bertelsin “dahi Nizami ilahi elmləri də mükəmməl bilirdi” fikrinin tam tərsinə çıxış edərək bir xristian-rus alimi qədər şeyx Nizamiyə düzgün qiymət verə bilmir və vermək də istəmir. Alim hiyləgərliyi göstərən müəllif bu fikirlərlə həm də nizamisəvərlərlə mövlanəsəvərlər arasına da nifaq salmaqla ayırıcılıq missiyası həyata keçirmək məqsədi ortaya qoyur, bununla da hər iki görkəmli şairi gözdən salmaq, ucuzlaşdırmaq məqsədi nümayiş etdirir.

Mövlana Cəlaləddin Rumi məlumdur ki, böyük türk şairidir, Anadolu Səlcuq dövlətinin o zamankı paytaxtı Konya şəhərində yaşamışdır, qəbri də oradadır. O vaxtlar indiki Türkiyə, Anadolu Rum ölkəsi adlandığına görə şair də Rumi təxəllüsünü götürmüşdü. Nədənsə bu təxəllüs tədqiqatçının ürəyinə yatmır, müəllifdə qısqanclığa səbəb olur. Ona görə də kitabda Mövlana Cəlaləddin Rumi əvəzinə, ondan Mövləvi adı ilə bəhs edilir(s.243).

Sonda fikrimizi XX əsrin görkəmli elm xadimi akademik Marrın sözləri ilə bitirmək istəyirik. Keçən əsrin 20-ci illərində İrana səfər etmiş akademik Marrın fikrincə, İran alimləri farsca yazdığına görə böyük sənətkar İran-fars şairi hesab etsələr də, «Əz asare-Nizami buye-türk miyayəd» («Nizaminin əsərlərindən türk iyi gəlir») deyərək, şairin yaradıcılığını ruhən (candan-könüldən) qəbul edə bilmirlər”.Görünür,məhz bu səbəblərə görə İran alimi Məhəmmədəqi Cəfəri böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvini həzm edə bilmir.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi
AMEA-nın müxbir üzvü
E-mail: ebulfesz1950@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-sətirə “defislə” keçmədən, sətir aralığı 1,5 interval olmaqla hazırlanmalıdır.
8. Məqalə rus və Azərbaycan dilində yalnız Microsoft Word proqramında 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 xülasələrindən 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 adı 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.

I N F O R M A T I O N F O R A U T H O R S

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. 329

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 С В Е Д Е Н И Ю А В Т О Р О В

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, безпереносов, 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: axtarislar@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: Аллаhverдиева Г.Р. Портретный жанр в творчестве Микаила Абдуллаева // Нахчыванское отделение НАНА, Поиски, 2020, № 1, с. 114-117.

331

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.

Baş redaktor: Zülfiyyə Məmmədli
Redaktor: Sara Cəfərova
Korrektor: Yelena Muxtarova
Operatorlar: İlhamə Əliyeva,
Aynur Təhməzova,
Taleh Maxsudov

Yığılmağa verilmişdir: 05.06.2023

Çapa imzalanmışdır: 15.06.2023

Kağız formatı: 64x90 1/8

34.25 çap vərəqi. 274 səhifə

Sifariş № 179. Tiraj: 100