

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

ISSN 2311-8482

AXTARIŞLAR

(ədəbiyyatşünaslıq, folklorşünaslıq, dilçilik və sənətşünaslıq)
№ 4 (44)

*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

Arzu Məmmədخانlı - Nizami Gəncəvi irsi Türkiyə ədəbiyyatşünaslığında.....	9
Ülviyyə Əhmədova - XX əsr istiqlal poeziyasının istinad etdiyi qaynaqlar: XIX yüzilin şairlərinin yaradıcılığı kontekstində.....	18
Sevinc Məmmədova - Səməd Vurğun yaradıcılığında millilik və ümumbəşəri vəhdət.....	23
Nuray Məmmədova - Həyat, Vətən, millət aşığı: Elxan Yurdoğlu.....	31
Murad Əmiraslanov - 60-cı illərdə lirik -psixoloji xarakterin təşəkkülü və insan amilinin ön plana keçməsi.....	36

FOLKLORŞÜNASLIQ

Əkrəm Hüseynzadə - Şuşa mədəniyyətimizin yenilməz qalasıdır.....	42
Aytən Cəfərova - Naxçıvan folkloruna uyğun mifoloji mətnlərdə zoomorfik obrazlar və onların xarakterik xüsusiyyətləri.....	46
Ruziyə Quliyeva - Nizami Gəncəvi “Xəmsə”sindəki haşiyələrdə xalq hikməti.....	53
Elvin Mehmanlı - Gədəbəy aşığı mühiti əsasında Nemət Qasımlının yaradıcılığına bir nəzər.....	57
Mələhət Babayeva - Musiqi folklorunun müasir janrlarla inteqrasiyası.....	63

DİLÇİLİK

Firudin Rzayev - Naxçıvan toponimik adlarında teonim-müqəddəs yer adları.....	68
Nigar Babayeva - Diskurs anlayışı və növləri.....	73
İradə Qasımova - Sadə cümlə Azərbaycan və fransız tədqiqatçıların araşdırmalarında.....	79
Könül Həsənova - Leksikanın etnomədəniyyət müstəvidə konnotativ komponenti.....	84
Bənövşə İbrahimova - Azərbaycan və ingilisdilli qəzet mətnlərində şəxs adları.....	90
İlkin Əsgərov - Orxon–Yenisey abidələrində feil düzəldən bəzi qeyri-məhsuldar şəkilçilər və onların müasir Azərbaycan ədəbi dilində izləri.....	96
Bənövşə Məmmədova - Qavrayış tərzinin dil kimliyi formatının yönləndirilməsinə dair (Ə.Babayevanın audial qavrayışının sinestezial planda həlli kontekstində).....	105
İlahə Əşrəfova - Fransız dilinin lüğət tərkibində istifadə olunan İngilis mənşəli alınma sözlər və onların istifadə olunmasına dair.....	114
Zeynəb İbrahimova - Terminologiya konsepsiyası.....	119

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Əbülfəz Quliyev - Naxçıvan memarlıq abidələrinin Türkiyədə öyrənilməsi və nəşri.....	123
Əli Qəhrəmanov - Naxçıvan teatrının inkişaf yolu və uğurları.....	128
Həbibə Allahverdiyeva - Müasir dövr xarici ölkə rəssamlarının yaradıcılığında Naxçıvan.....	138
Səyyarə Sadıxova -Naxçıvan duzunun qadın bəzək əşyalarında tətbiqi.....	143
Gülcənnət Baxşıyeva -Azərbaycan fortepiano musiqisi elmi tədqiqatlarda.....	148
Mehriban Cəfərova - Azərbaycan muğamları məktəblilərin mənəvi keyfiyyətlərinin formalaşdırılmasının mühüm vasitəsi kimi.....	155
Xanım Əliyeva -Aşığı musiqində ustadnamə və onun sənətkarlıq ənənələri.....	160
Rəşad İbrahimov -Azərbaycan muğamları bəstəkar yaradıcılığında.....	168
Nərgiz Rzayeva -1990-2000-ci illər Azərbaycan heykəltəraşlığında qərb bədii təmayüllərinin tətbiqi.....	175

Aynur Məmmədova -Azərbaycan xalq rəqslərinin müxtəlif ifaçılıq variantlarının lad yönümlü, müqayisəli təhlili.....	179
İradə Kərimova -İohannes Bramsın simfonik yaradıcılığı	186
Humay Fərəcova-Cabbarova -Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında “Dastan” konsepsiyasının şifrlərdə ifadəsinə dair	191
Lalə Qurbanova - Moris Ravelin Azərbaycan pianinoçu Savalan Mirzoyevin «İnfantanın ölümü üzrə pavane» üstilistik xüsusiyyətlərinin şərhı	198
Aynurə Məmmədova -Siyavuş Kəriminin mahnılarında söz ilə musiqinin.....	204
Ruhiyyə Dünyamalyeva -Soltan Hacıbəyovun “Orkestr konserti”ndə birhissəli kompozisiyanın özünəməxsus təfsiri qarşılıqlı əlaqəsi haqqında.....	213
Aygün Muradova -Milli fortepiano repertuarının formalaşmasında xalq mahnı işləmələrinin rolu.....	219
Afaq Zamanova -Müstəqillik dövründə Naxçıvan bəstəkarlarının yaradıcılığında xor musiqisinin inkişafı.....	225
Zöhrə Zalova -Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano və orkestr üçün konsertlərində milli ənənələrin təzahürü.....	230
Zülfüyyə İsmayıl - Naxçıvanın üç incisindən biri - halay və yallılar haqqında dəyərli əsər.....	236

CONTENTS
LITERATURE STUDIES

Arzu Mammedkhanli - Nizami Ganjavi heritage in Turkey literary studies.....	9
Ulviya Ahmadova - Sources cited by XX century independence poetry: in the context of the work of XIX century poets	18
Sevinj Mammadova - Nationality and human unity in the works of Samed Vurgun	23
Nuray Mammadova - Lover of life, country and nation: Elkhan Yurdoglu	31
Murad Amiraslanov - In the 60s, the formation of the lyrical-psychological character and the human factor coming to the fore.....	36

FOLKLORE STUDIES

Akram Huseynzadeh - Shusa is the invincible fortress of our culture	42
Aytan Jafarova - Zoomorphic images and their characteristic features in mythological texts corresponding to Nakhchivan folklore.....	46
Ruziya Guliyeva - Folk wisdom in the edgings in Nizami Ganjavi's "Khamisa"	53
Elvin Mehmanli – A view to Nemat Gasimli's creativity in the ashig environment of Gadabey	57
Malahat Babayeva - Integration of musical folklore with modern genres	63

LINGUISTICS

Firudin Rzayev - Theonym-holy place names in toponimic names of Nakhchivan	68
Nigar Babayeva - Concept and types of discourse.....	73
Irada Gasimova - Simple sentence of Azerbaijan and French researchers in their research	79
Konul Hasanova - The connotative component of the lexicon at the ethnocultural level	84
Banovsha Ibrahimova - Personal names in Azerbaijan and English newspaper texts	90
Ilkin Asgarov - Some unproductive verb forming suffixes in the Orkhon–Yenisey monuments and their traces in modern Azerbaijan literary language.....	96
Banovsha Mammadova - About the way of perception directing language identity (in the context of solving A.Babayeva's audio perception in a synesthetic plan).....	105
Ilaha Ashrafova - English origin loanwords used in French vocabulary and their usage.....	114
Zeynab Ibrahimova - The concept of terminology	119

ART STUDIES

Abulfaz Guliyev - Architectural monuments of Nakhchivan learning and publishing in Turkey	123
Ali Gahramanov - Development way and successes of Nakhchivan theater.....	128
Habiba Allahverdiyeva - Nakhchivan in the creation of modern foreign artists.....	138
Sayyara Sadikhova - Application of Nakhchivan salt in women's jewelry	143
Guljannet Bakhshiyeva - Azerbaijani piano music in scientific research	148
Mehriban Jafarova - The formation of spiritual qualities of Azerbaijan mugham schoolchildren as an important tool.....	155
Khanim Aliyeva - The mastery of love music and its artistic traditions	160
Rashad Ibrahimov - Azerbaijani mughams in the works of composers.....	168
Nargiz Rzayeva -Usage of the western artistic tendencies in Azerbaijani sculpture during the years of 1990-2000.....	175
Aynur Mammadova - Various performances of Azerbaijani folk dances in terms of modes, comparative analysis of variants.....	179
Irada Karimova - The symphonic creation of Johannes Brams	186

Humay Farajova-Jabbarova- On the expression of the «Dastan» concept in the creativity of Azerbaijan composers.....	191
Lala Gurbanova- Traktovka stylisticheskoho svoeobraziya “Pavany na smert’ infanty” by Moris Ravel by Azerbaijan pianist Soltan Mirzoev.....	198
Aynura Mammedova- The problems of the unity of words and music in the songs of Siyavush Karimi.....	204
Ruhiyya Dunyamaliyeva- Unique interpretation of single-move composition in “Orchestra concert” by Soltan Hajibayov.....	213
Aygun Muradova- The role of arrangements of folk songs in the formation of the national piano repertoire.....	219
Afag Zamanova- The development of choral music in the work of Nakhchivan composers during the period of independence.....	225
Zohra Zalova - Manifestation of national tradition at concerts for piano and orchestra of musical composers.....	230
Zülfiyya Ismayil- One of the three pearls of Nakhchivan - a valuable work about halay and yalli.....	236

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Арзу Мамедханлы - Наследие Низами Гянджави в Турецкой литературоведении	9
Ульвия Ахмадова - Источники, цитируемые поэзией независимости XX века: в контексте творчества поэтов девятнадцатого века.....	18
Севиндж Мамедова - Национальность и общечеловеческое единство в творчестве Самеда Вургуна.....	23
Нурай Мамедова - Любитель жизни, страны и народа: Элхан Юрдоглу.....	31
Мурад Амирасланов - В 60-е годы на первый план выходит формирование лирико-психологического характера и человеческий фактор.....	36

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Акрам Гусейнзаде - Шуша непобедимая крепость нашей культуры.....	42
Айтен Джафарова - Зооморфные образы и их характеристики в мифологических текстах Нахчыванского фольклора.....	46
Рузия Куиева - Народное глубокомыслие в мирических отступлениях в «Хамсе» Низами Гянджеви.....	53
Елвин Мехманли – Взгляд на творчество Немата Гасымлы в ашугской среде Кедабека.....	57
Малахат Бабаева - Интеграция музыкального фольклора с современными жанрами	63

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Фирудин Рзаев - Теонимы-святые места в названиях оронимов и гидронимов Нахчывана.....	68
Нигяр Бабаева - Понятие и виды дискурса	73
Ирада Гасимова - Простое предложение Азербайджанских и французских исследователей в своих исследованиях.....	79
Конул Гасанова - Коннотативный компонент лексики на этнокультурном уровне	84
Бановша Ибрагимова - Личные имена в Азербайджанских и английских газетных текстах	90
Илькин Аскеров - Некоторые непродуктивные глагообразовательные суффиксы в Орхон- Енисейских памятниках и их следы в современном Азербайджанском литературном языке	96
Бановша Мамедова - Об установки формата языковой личности посредством формы восприятия (в контексте реализации аудиального восприятия А.Бабаевой путём синестезии)	105
Илаха Ашрафова - Английское происхождение используется во французской лексике наречи и их использование.....	114
Зейнаб Ибрахимова - Понятие терминологии	119

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Абульфаз Гулиев - Архитектурные памятники Нахчывана обучение и публикация в Турции	123
Али Гахраманов - Пути развития и успехи Нахчыванского театра	128
Габиба Аллахвердиева - Нахчыван в творчестве современных зарубежных художников.....	138
Сайяра Садыхова - Применение Нахчыванской соль в женских украшениях.....	143
Гульджаннет Бахшиева - Азербайджанская фортепианная музыка в научных исследованиях ...	148
Мехрибан Джафарова - Формирование духовных качеств Азербайджанского мугама школьников как важный инструмент.....	155
Ханым Алиева - Мастерство любовной музыки и ее художественных традиций	160
Рашад Ибрагимов - Азербайджанские мугамы в творчестве композиторов.....	168
Наргиз Рзаева - Художеств применение западных художественных тенденций в Азербайджанской скульптуре в 1990-2000 годы	175

Айну́р Маме́дова- Различные исполнительские варианты Азербайджанских народных танцев сравнительный анализ с ладовой точки зрения.....	179
Ира́да Ка́римова- Симфоническое творение Йоаннеса Брамса	186
Хума́й Фа́райова-Джаббарова- О выражении концепции «Дастан» в творчестве азербайджанских композиторов	191
Ла́ла Гу́рбанова- Трактовка стилистического своеобразия «Паваны на смерть инфанты» М.Равеля азербайджанским пианистом С.Мирзоевым	198
Айну́ре Ма́мме́дова- О взаимосвязи музыки и слова в песнях Сиявуша Керими	204
Ру́хия Ду́нямалиева- Уникальная интерпретация одноходовой композиции в “Оркестр концерт” Солтан Гаджибеков	213
Айгю́н Мура́дова- Роль обработок народных песен в формировании национального фортепианного репертуара	219
Афа́г Зама́нова- Развитие хоровой музыки в творчестве нахчыванских композиторов в период независимости	225
Зо́хра За́лова- Проявление национальных традиций на концертах для фортепиано с оркестром азербайджанских композиторов	230
Зу́льфиа́ Исмаи́л- Одна ценная работа из трех жемчужин Нахчывана - халай и ялли	236

Ə D Ə B İ Y Y A T Ş Ü N A S L I Q

UOT 82

ARZU MƏMMƏDXANLI*

NİZAMİ GƏNCƏVİ İRSİ TÜRKİYƏ ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞINDA

*“Gözəl ilə böyüyə türk, gözəllik ilə böyüklüyə türklük, gözəl
ilə böyük sözə türkcə, gözəllik və böyüklük diyarına
Türkiyə” deyən birinə kim türk deyildir deyə bilər?*

Nizami Gəncəvi

Nizami Gəncəvinin həyat və yaradıcılığının araşdırılması Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında böyük bir mərhələni əhatə edir. Xüsusən də Nizaminin türk xalqına mənsubiyyəti məsələsinin işıqlandırılması istiqamətində azərbaycanlı alimlərin əməyi əvəzolunmazdır.

Türkiyədə isə Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı dünya nizamişünaslığı səviyyəsində araşdırılmamış, yazılan elmi əsərlərdə daha daha çox iranlı alimlərin tədqiqatlarına istinadlar edilmişdir.

Məqalədə XX əsrdən başlayaraq bugüncəyə qədər Türkiyədə ədibin əsərlərinin tərcüməsi, haqqında yazılan tədqiqat əsərləri haqqında məlumat verilmişdir. Nizami haqqında son illərdə Türkiyə mətbuatında yer alan məqalələrin təhlilinə üstünlük verilmiş, şairin türk xalqına mənsubiyyəti məsələsi nümunələr əsasında diqqətə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: *Nizami Gəncəvi, Türkiyə ədəbiyyatşünaslığı, tədqiqat əsərləri, tərcümələr*

Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərləri dünya ədəbiyyatı üçün tükənməz ədəbi xəzinədir. Onun əzəmətli və qüdrətli yaradıcılığına maraqlı əsrlərdən bəri öz aktuallığını qoruyub saxlamış, məhəbbətlə qarşılanmışdır.

Nizami şəxsiyyətinin dahiliyi, poetik dünyası, ölməz irsi dünyanın bir çox xalqları tərəfindən sevildiyi kimi, bəzi hallarda mənimsənilməyə də məruz qalmışdır. Lakin Nizami Gəncəvi türkdür, Azərbaycanın qədim şəhəri Gəncədə doğulmuş, bir çox türk şairləri kimi o dövrün şeir dili olaraq istifadə etdikləri fars dilində yazıb-yaratmışdır.

Nizaminin türklüyü, türk tarixinə və türk şəxsiyyətinə dərin rəğbəti məsələsinə Türkiyə elmi mühitində ilk dəfə qlobal miqyasda yanaşan Azərbaycanın tanınmış dövlət xadimi və ədəbiyyatşünası Məmməd Əmin Rəsulzadə olmuşdur. Türkiyədə mühacirət həyatı yaşamış Məmməd Əmin Rəsulzadənin “Azərbaycan şairi Nizami” monoqrafiyasında oxuyuruq: “Nizami azərbaycanlıların sadə, məmləkətçilik deyil, milli duyğularını dəxi, qabardacaq bir şairdir. Bu isimlə sadə, azərbaycanlılar deyil, bütün türklərin öyünməsi gərəkdir. Dilinin farsca olmasına rağmen, heç bir şairdə türklük Nizamıda olduğu qədər ideallaşdırılmış deyildir” [14, 58]. Həmin monoqrafiyaya “Türk dünyası Araşdırmalar Vəqfi” tərəfindən yazılmış ön sözdə də Nizaminin türklüyü bu şəkildə qiymətləndirilmişdir: “Gəncəli Nizaminin əsərlərini hər nə qədər farsca yazmışsa da, əslən türkdür. “Məxzənül-əsrar”, “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun” “Həft peykər”, “İsgəndərnamə” kimi əsərlərini Gəncədən bir başqa ölkəyə getmədən qazandığı elm, mədəniyyət və estetik zövqlə yazmışdır. Demək ki, Gəncə XII əsrdə türk dünyasının mühüm bir mərkəzidir” [14, 15].

Ədibin şəxsiyyəti və yaradıcılığına dair aparılan çoxsaylı tədqiqat əsərlərinin ümumi nəticəsindən

çıxış edərək qürurla demək olar ki, Nizaminin irsi təkcə coğrafi baxımdan deyil, eyni zamanda, məzmun mündəricəsi etibarilə də Azərbaycan-türk milli düşüncəsini ehtiva etdiyinə görə Azərbaycana, türk etnosuna məxsusdur.

Türk xalqları, eyni zamanda, Türkiyə türkləri Nizami Gəncəvi şəxsiyyətinə və yaradıcılığına şairin yaşadığı dövrdən etibarən böyük hörmət və məhəbbətlə yanaşmışlar. Türk məsnəvi ədəbiyyatının əksər nümunələrində, xüsusən, Nizami mövzularına müraciət edən türk şairlərinin demək olar ki, hamısının əsərlərində Nizami haqqında müəyyən qeydlərə təsadüf olunur. Nizami sənətinin türk pərəştışkarları ilk növbədə onun yaradıcılığını öyrənmək, düzgün başa düşə bilmək məsələsinə xüsusi əhəmiyyət vermiş, əsərlərini beyt-beyt dərk etməyə çalışmışlar. Dünyanın müxtəlif ölkələrində yaşayıb yaratmış Xosrov Dəhləvi, Əlişir Nəvai, Əbdürrəhman Cami, Şeyxi, Hatifi, Əhmədi və başqa ardıcılıarı Nizami sənətinə dərinlən bələd olmuş, onu mükəmməl mənimsədikləri və doğru dərk etdikləri üçün şairin layiqli davamçıları kimi şöhrət qazanmışlar [2, 163].

Nizaminin əsərləri türk bədii ədəbiyyatında ilk növbədə tərcümə vasitəsilə yayılaraq şöhrətlənmişdir. XIV əsrdən başlayaraq türk şairləri Nizami poemalarındakı müəyyən fəsil və rəvayətləri öz dillərinə çerirərək eynilə əsərlərinə daxil etmişlər. Orta əsr türk məsnəvi ədəbiyyatının tanınmış nümayəndələrinin əsərlərində Nizami poemalarından bilavasitə tərcümə edilərək yazılan beyt və parçalara təsadüf olunur. Məsələn, türk məsnəvi ədəbiyyatının ilk nümayəndələrindən hesab edilən Aşık Paşa (XIV əsr) təmiz türk-anadolu dilində, sadə üslubda (Yunus Əmrə tərzisi) yazdığı və ilahi eşqi tərənnüm edən “Qəribnamə”sində Nizaminin “Leyli və Məcnun”, Gülşəhri (XIV) Fəridəddin Əttarın təsiri ilə yazdığı “Məntiqüt-teyr” əsərində Nizaminin “Yeddi gözəl” poemasından müəyyən hissələri məzmunca tərcümə edərək, ayrıca dastan kimi əsərlərinə qatmışlar. Türk şairi Əhmədi (XIV əsr) “İsgəndərnəmə”sində Nizaminin eyni adlı əsərindən ara-sıra sərbəst tərcümələr etmiş, “Cəmşid və Xurşud” əsərində isə Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasından bütöv parçaları öz əsərinə daxil etmişdir. XVI əsrdə yaşamış türk şairi Həyatinin “Məxzənül-əsrar”ında da “Nizami Gəncəvinin “İsgəndərnəmə”sindən tərcümələr müşahidə etmək mümkündür [2, 10-16]. Görkəmli nizamişünas alim Nüşabə Araslının bu sahədəki ciddi araşdırmalarının nəticələrinə istinad edərək əminliklə demək olar ki, orta əsr Türkiyə ədəbiyyatında Nizami mövzularında türkcə qələmə alınan poemalarda ədibin yaradıcılığından tərcümə parçalara yer vermək bir ənənə halını almışdır. Nizami poemalarından edilən belə tərcümələr türk epik şeirini məzmunca zənginləşdirərək, onun bədii cəhətdən təkmilləşməsinə də öz müsbət təsirini göstərmişdir.

Əsas hissə. Türk ədəbiyyatında Nizaminin əsərlərinin tam tərcüməsi və onun yaradıcılığına dair elmi tədqiqatların aparılması XX əsrin əvvəllərindən başlamışdır. Bu dövrün nizamişünasları dahi şairin yaradıcılığından nümunələri əsasən nəsr yolu ilə tərcümə etməyə üstünlük vermişlər. Mütərcimlər tərəfindən həmin kitablara yazılmış “ön söz” və “giriş” hissələri Türkiyə ədəbiyyatşünaslığında Nizaminin həyat və yaradıcılığına dair yazılmış ilk tədqiqatlar adlandırmaq olar.

Nizami əsərlərinin türk dilinə tam şəkildə, əlavə və ixtisarsız nəslə tərcüməsinin ilk nümunəsi Əli Nihat Tərlana aiddir. O, 1944-cü ildə türk dilində nəşr etdirdiyi “Nizami. Divan”ı adlı kitabında şairin lirik şeirlərinin daha aydın şəkildəki ilk sətiri tərcüməsini təqdim etmişdir. Mütərcim Nizami şeirinin mənasını türkiyəli oxuculara daha dərinlən çatdırmaq üçün onun lirik əsərlərini sətir-sətir tərcümə etməklə qalmamış, şərh və izahatlarla, izahedici əlavələrlə şairin məntiqini aydın şəkildə ifadə edə bilən əsər ərsəyə gətirmişdir. Əli Nihat Tərlanın kitaba yazmış olduğu müqəddimədən bəlli

olur ki, o, Nizaminin Vəhid Dəstgerdinin 1939-cu ildə Tehrandə nəşr olunmuş “Gəncineyi-Cəncəvi” əsərinə müraciət edərək, həmin kitabda Nizamiyə aid olduğu dəqiq bilinən əsərlərdən “Məlikülmülk”, “İkinci mətlə”, “Xeylü xain”, “Qocalıq”, “Kəbeyi-sultan”, “Altı qapı” adlı yeddi qəsidəni, əlli beş qəzəl, bir mərsiyə, bir qitə və rübaisini türk dilinə çevirmişdir. Əli Nihat Tərmanın Nizamini İran ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi təqdim etməsinə baxmayaraq, “Nizami. “Divan”ı və kitaba yazdığı ön söz ədibin həyat və yaradıcılığının təbliği baxımından əhəmiyyətlidir.

Nizami “Xəmsə”sinin ilk poeması “Sirlər xəzinəsi”nin türk dilinə nəslə tərcüməsi türkiyəli ədəbiyyatşünas Nuri Gəncosman tərəfindən həyata keçirilmişdir. O, Nizaminin bu poemasını 1880-ci ildə Bombeydə şirazlı Həbibüllah xətilə yazılmış və Mövlanə Əbülvahid tərəfindən təshih edilmiş “Xəmsə” mətnindən seçmiş, yenə Hindistanda 1902-ci ildə litoqrafla basılmış farsca şərhli bir nüsxə ilə müqayisə edərək türkcəyə çevirmişdir. Tərcümənin nəzərə çarpan ən yaxşı xüsusiyyətlərindən biri odur ki, mütərcim bu poemanın bir necə əlyazması ilə tanış olmuş, onlardan ən mükəmməl hesab etdiyini tərcümə etmiş, bununla da kifayətlənməyərək həmin nüsxədə olmayan, lakin Nizamiyə aidiyyəti ehtimal edilən beytlərin tərcüməsini də əlavə edərək, əsəri mükəmməl bir şəkildə çevirməyi bacarmışdır. Nuri Gəncosman həmin tərcüməyə yazdığı “Nizami və “Məxzəni əsrar” adlanan giriş hissədə şairdən bəhs etmiş, onun Qumda doğulduğuna dair fikirləri təkzib edərək Gəncə şəhərində anadan olduğunu, şairin öz dogma vətəninə dərin məhəbbət bəslədiyini və bunu da əsərlərinə yansıtdığını qeyd etmişdir. Mütərcimin bir çox qiymətli mülahizələrinə baxmayaraq, o da şairi İran ədəbiyyatının nümayəndəsi, təsəvvüf və İran ənənələrinə bağlı olan bir şair kimi təqdim etmişdir.

Əli Nihat Tərman Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasını 1949-cu ildə, “Leyli və Məcnun” poemasını isə 1965-ci ildə tərcümə edərək nəşr etdirmişdir. Hər iki əsərə yazdığı müxtəsər girişlərdə Nizaminin yaradıcılığından qısa şəkildə bəhs etmiş, poemalarının adlarını çəkmiş, yazılma tarixləri haqqında məlumat vermişdir. Nizamişünaslıqda Əli Nihat Tərmanın nəşri “Xosrov və Şirin” poemasının tam tərcüməsi olmayıb, əsərin məzmununun türkçə əksi hesab olunur. Belə ki, o, poemadakı giriş fəsiləri ixtisar edərək əsərin qısa məzmununu nəql etmişdir.

Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasının daha tam, izah və şərhərlə tərcüməsi 1955-ci ildə türk nizamişünası Səbri Sevsevil tərəfindən həyata keçirilmişdir. O da, Vəhid Dəstgerdinin Tehrandə nəşr etdirdiyi mətni əsas götürərək poemanı beyt-beyt türk dilinə çevirmişdir. Mütərcim Nizami poemasının məzmununun doğru çevrilməsinə xüsusi diqqət yetirmiş, “açıqlamalar” adlanan son hissədə poemanın hər fəslində təsadüf olunan hədis, ayət, tarixi-coğrafi adlar və s. haqqında şərhərlə tərcüməsini zənginləşdirmişdir. Sevsevil bu tərcüməyə yazdığı ön sözdə Nizamini dərin fəlsəfi biliyə malik alim, kamil insan kimi yüksək qiymətləndirmiş, müasirlərinin onun haqqındakı qeydlərinə istinadlar etmişdir. Tədqiqatçı ön sözdə Nizaminin Gəncədə doğulduğunu qeyd etsə də, İran tarixinə və ənənələrinə bağlı bir şair kimi təqdim etmişdir. Halbuki, Nizaminin poemalarında türk hökmdarları, türk adət-ənənələrinin təsvir olunduğuna dair saysız nümunələr vardır.

XX əsr, eləcə də çağdaş Türkiyə ədəbiyyatşünaslığında Nizami əsərlərinin nəzmlə tərcüməsi əsasən fars dilindən deyil, Azərbaycan dilindən türk dilinə uyğunlaşdırılaraq həyata keçirilmişdir. İlk dəfə Məhmət Faruk Gürtunca 1966-cı ildə Nizaminin “Leyli və Məcnun” əsərini dahi Azərbaycan şairi Səməd Vurğunun tərcüməsində Azərbaycan dilindən türk dilinə uyğunlaşdıraraq nəşr etdirmişdir. Mütərcim Səməd Vurğun tərcüməsinin əsas xüsusiyyətlərinə sadıq qalmış, eyni zamanda, Nizami şeirinin dərin məzmununu onun rəngarəng ifadə forması ilə bərabər çevirməyə, türk oxucusuna Nizami

sənətini bütün əzəməti ilə tanıtmğa səy göstərmişdir. Gürtunca “Leyli və Məcnun” əsərinə yazdığı “Nizami Gəncəli” adlı müqəddimədə şairin həyatı və yaradıcılığı, “Xəmsə”yə daxil olan poemaları haqqında müxtəsər məlumatlar vermişdir. O, Nizami Gəncəvinin Qum şəhərində doğulduğu fikrinə tənqidi yanaşmış, “bu böyük və nəcib ruhlu azəri türkünün Azərbaycanın Gəncə şəhərində 1141-ci ildə anadan olduğunu göstərmişdir”. Gürtunca şairin Gəncədə geniş şöhrət tapdığını, Gəncəli ləqəbini alaraq “bu şəhərin də adını öz adı ilə birlikdə bir ulduz kimi parlatdığını” bildirmişdir.

Son illərdə Türkiyədə dahi Nizaminin əsərlərinin türk dilinə tərcümə edilərək nəşr edilməsi türk oxucusunda onun irsinə marağın azalmadığını, əksinə artdığını sərgiləyir. Bu sahədə türkiyəli tədqiqatçı Yurtsevən Şənin əməyini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Belə ki, 2019-cu il ərzində Yurtsevən Şən tərəfindən Nizaminin “Xəmsə”sinə daxil olan 5 əsəri nəzmlə tərcümə edilərək Türkiyənin Zəngin Yayınçılıq nəşriyyatı tərəfindən çap edilmişdir. Öz sələfi Məhmət Faruk Gürtunca kimi, o da Nizaminin Azərbaycan dilinə tərcümə olunmuş əsərlərinə müraciət edərək, bu nəşrləri türk dilində təqdim etməyi məqsədəuyğun saymışdır.

Yurtsevən Şən “Xəmsə”nin ilk poeması olan “Sirlər xəzinəsi”ni 2019-cu ilin may ayında, “Xosrov və Şirin” poemasını 2019-cu ilin iyul ayında türkiyəli oxuculara təqdim etmişdir. Onun tərcüməsində “Xəmsə”nin son üç poeması - “Leyli və Məcnun”, “Yeddi gözəl” və “İsgəndərnamə. Şərəfname və İqbalnamə” əsərləri isə 2019-cu ilin noyabr ayında işıq üzü görmüşdür. Qeyd edək ki, Yurtseven Şən tərəfindən Azərbaycan dilindən türk dilinə uyğunlaşdırılan 5 kitabın hər birinin içərisində bu cümlələrə rast gəlinir: “Azərbaycan türkcəsindən türk dilinə mənzum şəkildə uyğunlaşdırılan əsər(lər), Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin tövsiyələri əsasında mövzu və strukturu qorunmaqla həyata keçirilmişdir”.

Bundan başqa, Nizaminin “Leyli və Məcnun” əsəri 2013-cü ildə professor doktor Naci Tokmakın tərcüməsində fars dilindən, yəni orijinaldan türk dilinə tərcümə edilərək Şay Yayınları nəşriyyatı tərəfindən oxuculara təqdim edilmişdir.

Dünya ədəbiyyatşünaslığında olduğu kimi, Türkiyə ədəbiyyatında da Nizaminin şəxsiyyəti, yaradıcılığı haqqında bir sıra tədqiqatlar aparılmış, məqalə və tezislər nəşr olunmuşdur. Nizami irsinin türk alimləri tərəfindən araşdırılmasında diqqəti cəlb edən bir sıra orta xüsusiyyətlərlə qarşılaşırıq:

- Türkiyəli alimlərin tədqiqatlarında Nizaminin yaradıcılığı daha çox orta Şərq xalqları ədəbiyyatı nümunələri ilə müqayisəli şəkildə öyrənilmişdir. Belə bir yanaşma həm Şərq xalqları ədəbiyyatının, həm də dahi Nizami irsinin öyrənilməsi baxımından təqdirəlayiqdir.

XX əsrin ortalarında Nizami irsinin tədqiqində Şərq xalqları ədəbiyyatına dair araşdırmaları ilə tanınan türkiyəli alim Agah Sirri Ləvəndin xüsusi xidmətləri olmuşdur. Onun nəşr etdirdiyi “Gəncəli Nizami haqqında” [11, 163], “Leyli və Məcnun”lar [12]. və b. məqalələri, xüsusən də “Ərəb, fars və türk ədəbiyyatlarında “Leyli və Məcnun” hekayəsi” [13] adlı kitabı qiymətli mənbədir. Agah Sirri Ləvənd “Ərəb, Fars və Türk ədəbiyyatlarında “Leyli və Məcnun” hekayəsi” adlı kitabında türk şairlərinin öz poemalarında Nizami əsərlərindən tərcümə yolu ilə faydalandığından geniş bəhs etmiş, türk dilində yazıb yaradan Ədirnəli Şahidi (XV), Behiştî Əhməd Sinan (XVI), Həmdullah Həmdi (XV əsrin sonu), Əhməd Rizvan (XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlləri) və başqa şairlərin poemalarından misallar gətirərək onların Nizami əsərindən etdikləri tərcümələri nümunələr əsasında təhlil etmişdir.

Bu sırada Əhməd Atəşin “Hicri VI-VIII (XII-XIV) əsrlərdə Anadoluda farsca əsərlər” [7, 94-

139], Fərrux Qədri Timurtaşın “Türk ədəbiyyatında Xosrov və Şirin və Fərhad və Şirin hekayəsi” [15, 65-88], “İran ədəbiyyatında “Xosrov və Şirin, “Fərhad və Şirin” yazan şairlər [16, 73-86] və b. araşdırmalar da diqqətəlayiqdir.

Türkiyəli tədqiqatçı Nazir Akalının “Nizami Gəncəvinin həyatı, ədəbi şəxsiyyəti, əsərləri və “Leyli və Məcnun” məsnəvisinin təhkiyə ünsürləri baxımından təhlili” [4, 262 s.] mövzusunda 1994-cü ildə hazırladığı tədqiqat işi və 1998-cu ildə nəşr etdirdiyi “Nizami Gəncəvinin həyatı, ədəbi şəxsiyyəti və əsərləri” [4, 67-91] adlı məqaləsi son dövrün maraqlı araşdırmalarındandır. “Nizami Gəncəvinin həyatı, ədəbi şəxsiyyəti, əsərləri və “Leyli və Məcnun” məsnəvisinin təhkiyə ünsürləri baxımından təhlili” mövzusunda tədqiqatın birinci hissəsində Nizami Gəncəvinin həyatı, şəxsiyyəti və ümumi yaradıcılığı haqqında məlumat verilmişdir. İkinci hissədə “Leyli və Məcnun” poemasının tarixi mənbələrinə nəzər salınmış, Nizaminin məsnəvisinin quruluşu və məzmunundan, sonrakı dövrlərdə poemaya nəzirə yazan şairlərdən bəhs edilmişdir. Tədqiqatın üçüncü hissəsində isə “Leyli və Məcnun” əsəri təhkiyə ünsürləri baxımından təhlil edilmişdir.

Nazir Akalının 1998-cu ildə nəşr etdirdiyi “Nizami Gəncəvinin həyatı, ədəbi şəxsiyyəti və əsərləri” adlı məqaləsinin isə həmin tədqiqatın bir hissəsi olduğunu deyə bilərik. Bu məqalədə o, Nizaminin Gəncə şəhərində anadan olduğu ilə razılaşsa da, təəssüf ki, dahi şairi İran ədəbiyyatı nümayəndəsi kimi təqdim etmiş, “Leyli və Məcnun” əsərinin mövzusunun isə ərəb şifahi xalq ədəbiyyatından götürüldüyünü göstərmişdir. Lakin bildirmək lazımdır ki, Şərq məhəbbət dastanları içərisində öz xüsusiyyətləri ilə seçilən bu dastanı təkcə ərəb ədəbiyyatına şamil etmək doğru olmazdı. Bu motiv türk folklorunda geniş yayılmış və yazılı ədəbiyyata da türk xalq yaradıcılığından gəlmişdir.

Ədəbi mühitdə Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasının Şeyxi tərəfindən tərcümə edilməsinə dair ziddiyyətli fikirlər mövcuddur. Bu məsələyə 1950-ci ildə tədqiqatçı Fevziyyə Abdulla “Nizami-Şeyxi Xosrov və Şirin” müqayisəsi” [1, 263-281] adlı məqaləsində toxunmuş, hər iki əsər arasındakı fərqləri göstərərək Şeyxinin “Xosrov və Şirin”-inin tərcümə deyil, Nizaminin poemasına uyğunlaşdırdığını iddia etmişdir. Daha sonra Fərrux Qədri Timurtaş 1960-cı ildə yazdığı “Şeyxi və Nizaminin “Xosrov və Şirin”lərinin məzmun baxımından müqayisəsi” [17, 25-34] adlı məqaləsində, həmçinin 1963-cü ildə nəşr etdirdiyi “Şeyxinin “Xosrov və Şirin”i. İncəlməli mətn” [18] kitabında əsərin tərcümə olub-olmadığı sualını qarşıya qoymuşdur. Məsələ ilə bağlı azərbaycanlı nizamişünas alim Nüşabə Araslı yazır: “Şeyxinin “Xosrov və Şirin” əsərini biz ona görə tərcümə adlandırırıq ki, burada Nizaminin əsəri bəhs-bəhs, beyt-beyt eynilə tərcümə olunmuşdur. Hətta allaha müraciət, kitabın yazılma səbəbi və s. məzmunundan kənar hissələr də Nizamidən tərcümə edilərək yazılmışdır. Şeyxi Nizami poemasından eynilə tərcümə etməyi beytlərin də məzmununu çevirir, onun bir beytdə demək istədiyi fikri iki beytlə ifadə edir... Şeyxi tərcüməsinin gözəl xüsusiyyətlərindən biri də bundadır ki, o, nəinki Nizami poemasının məzmun və dərin mənasını türk oxucusuna eynilə çatdırmış, eləcə də Nizami sənətini bütün əzəməti və gözəlliyi ilə tanıtmış və bu məqsədlə əsərin şeiriyətini qoruyub saxlamağa çalışmışdır” [2, 22-25]. Hətta Şeyxinin tərcüməsinə tam qəbul etməyən Fərrux Qədri Timurtaş da son olaraq belə bir qənaətə gəlmişdir: “Üçte biri kadarı Nizamiden mealen tərcümə edilmiş olan Husrev ü Şirin çox başarılı bir nakil (abaptasyon) dur. Şeyhi esere kendi dünyasını və şahsiyyətini verəbilmişdir. Şairin ən mühüm və ən kuvvetli eseri olan Husrev ü Şirin, Türk edebiyatında bu konuda yazılan mesnevilerin ən dəğərlisidir. Latifinin dediği gibi, Xusrev ile Şirin hikayesini edebiyatımızda Şeyhidən daha güzel yazmış kimse yoktur” [17,].

Son illərdə tədqiqatçı Mustafa Kılıçbayın nəşr etdirdiyi “Şeyxi və Gəncəli Nizaminin Xosrov və Şirin məsnəvisi” [9] məqaləsində bu əsərin ərəb və türk şifahi xalq ədəbiyyatındakı izləri, Nizami və Şeyxinin bu mövzuda qələmə aldıkları eyniadlı poemalarındakı eyniyyət və fərqlər təhlil edilmişdir. Mustafa Kılıçbayın tədqiqatı Nizaminin türklüyü və türk xalqına mənsubluğu baxımından da dəyərli bir mənbədir. Müəllif yazmışdır: “Türkler ve İranlıların tarih boyunca bazen komşu olarak bazen de aynı topraklar üzerinde birlikte yaşadıkları kesindir...Türkler, hiçbir komplekse girmeden Fars dili ve edebiyatı için sergilemiş oldukları hamiyetperverliği aynen Arap dili ve edebiyatı için de göstermişlerdir...Türk asıllı şairler, sadece Farsça şiir yazmakla kalmamışlar, daima faydayı ve yararlı olmayı göz önünde bulundurdukları için Türk insanının istifade edebileceği Farsça manzum-mensur eserleri Türkçeye tercüme etmişlerdir”.

- Bəzi Türkiyəli alimlər Nizaminin Azərbaycanın qədim Gəncə şəhərində doğulduğunu, burada yaşayıb-yaratdığını qəbul etsələr də (hətta bir çox hallarda şairin adını “Gəncəli Nizami” yaxud “Nizami Gəncəli” olaraq qeyd edirlər), onun milli mənsubiyyətinin Azərbaycan-türk etnosuna aid olması ilə tam şəkildə razılaşa bilmirlər. Məsələn, Fərrax Timurtaş “İran ədəbiyyatında Xosrov və Şirin və Fərhad və Şirin yazan şairlər” adlı məqaləsində “Selçuklular devri şairlerinden olup, XII. Yüzyılda yaşamıştır. Asıl adı İlyastır. Leyla ve Mecnunda bildirdiğine göre, babasının adı Yusuf b. Zeki, annesinin adı Reisedir. Nizami Gencilidir, Kum havalisinde doğduğu hakkındaki revayetler zayıftır” – deyib öz qəti mövqeyini ortaya qoysa da, onun türk xalqına mənsub olduğunu dilə gətirməmişdir. Bu kimi nümunələrə türkiyəli tədqiqatçıların əsərlərində ara-sıra rast gəlmək olar.

Qardaş ölkə alimləri öz tədqiqatlarında daha çox fars alimlərinin (xüsusilə Vəhid Dəstgerdinin) fikirlərinə istinad edirlər. Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin qeyd etdiyi kimi, “Nizami həm azərbaycanlılıq, həm də türklüyə təsəvvür olunacağından daha ciddi və səmimi ilgilərlə bağlıdır. Azərbaycan yurduluğu kimi, türk milliyyətçiliyinin də şairlə yaxından ilgilənməsi üçün təbii və həyatı səbəblər vardır” [14, 58].

Dahi şəxsiyyət Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin bu fikirlərindən yola çıxaraq əminliklə qeyd etmək istərdik ki, Nizaminin dövrü, həyatı, şəxsiyyəti, milli mənsubiyyəti barədə yazılarkən, dünya nizamişünaslığında qiymətli mənbələrə - M.Ə.Rəsulzadənin “Azərbaycan şairi Nizami”, Yevgeni Bertelsin “Böyük Azərbaycan şairi Nizami”, Həmid Araslının “Nizami Gəncəvi”, akademik İsa Həbibbəylinin “Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi”, akademik Teymur Kərimlinin “Nizami və tarix”, professor Nüşabə Araslının “Nizami və türk ədəbiyyatı” və s. istinad olunması ümumi işin xeyrinə olardı.

Nizaminin türk şairi olduğunu isbat edən dəyərli tədqiqatlardan biri də Saim Yılmazın “Nizami Gəncəvide dəyər problemi” [21] mövzusunda araşdırmasıdır. Tədqiqatın giriş hissəsində oxuyuruq: “Nizami 12. əsrdə yaşamış bir Türk şairidir...Ana dili Türkçenin dışında Arap ve Fars dillerini de iyi bilmekteydi. Eserlerini, poeziya dili olan Farsça yazmıştır. Bu konuda önemli bir noktaya temas etmekte fayda vardır. Nizami, genellikle, İran edebiyatının büyük şairi olarak ele alınmıştır. Bu fikre katılmak uygun değildir. Çünkü, o, milliyet itibarıyla türktür”. Tədqiqatda Nizami Gəncəvinin həyatı, əsərləri, fəlsəfi görüşləri, yaradıcılığında humanizm ideyaları, sənət və sənətkarlıq məsələləri təhlil edilmişdir. Saim Yılmaz yazmışdır: “Sanatı, düşüncələrini ifade etmede bir araç olarak kullanan Nizami, sanatının merkezine insan ve insanın kaderi problemini koymuştur. İnanççı açısından yaratılanların en şerefli sayılan insanı çok yönlü ele almış, onun problemlerini ortaya koymaya,

çözüm yolları bulmaya çalışmışdır...Nizaminin eserlerinde geniş yer tutan bedii-fikri ideal ve güzəlliklər onun humanist anlayışıyla sıkı sıkıya bağlıdır...Nizami insanın sosial ve psixoloji problemlərini ifadə edəbilmək üçün sanattan, şiir sanatının inceliklərindən istifadə etmişdir”.

Tədqiqatçı Çingiz Aslan “Gəncəli Nizaminin türklüyünün yaradıcılığına təsiri” [5] adlı məqaləsində Nizaminin şərq ədəbiyyatına təsiri barədə maraqlı fikir irəli sürmüşdür: “Nizaminin Farsça yazması onun Türk dilindən və Türk kültüründən koptuğu anlamına gəlməz. Aksinə Türk ədəbiyyatını və təsəvvufunu Fars kültürünə yayma ideali ilə Farsçayı tərcih etmiş olma ihtimali də söz konusudur. Tıpkı Divan-ı Lüğət-it Türkte olduğu gibi bazı eserlerin o zamanın dünya dili olan Arapça və Farsça yazılması, Arap və Fars millətləri ilə Türklərin ortaq mədəniyyətlərinin olgunlaşdırılmasına yardımçı olma düşüncəsinin də üzərində önəmle duyulmasını tələq edir”.

Türk ozanı Aşiq Səlahəddin Dündarın sosial şəbəkələr vasitəsilə yayımlanan “Nizami Gəncəvinin yaşam və sənət analizi” adlı məqaləsi [6] də Nizaminin türk şairi olduğunu isbat edən dəyərli yazılardan biridir. Məqalədəki aşağıdakı məqamlar diqqəti daha çox cəlb edir: “Biz Aşıqlar/Ozanlar Nizami Gəncəvinin bir Türk şairi olduğunu və 1141-ci ildə Gəncədə doğulduğunu biliyoruz; eserlərini farsça yazmasının gərəki, dönəmin ədəbi şəraicidir. Nizami farsça yazdığı bir eserində şöyle der: Benim atalarım ve dedelerimin hepsi Türktü, Her biri güçte sanki bir kurttu”; “Biz Türkiyedeki Aşıqlar; Nizami Gəncəviyi, Oğuz boyu Türkü olarak biliyoruz”. Nizaminin Türk asıllı olmasına rağmen, fars şairi olaraq tanınmasına yol açan ən önəmli səbəb eserlərini Farsca ilə yazmış olmasıdır. Farsça yazmaq sadəcə Nizami üçün gərəkl bir konu değildir...İran ədəbiyyatı həyranlığının höküm sürdüğü bu hənədan şərayilərinə Fərruxi, Muizzü, Ənvəri, Fərabü, Hüsrevi gini Türk asıllı şairlər, şiirlərini Türkcə deyil, arapcanın yerinə gəçəcəkl ədəbiyyatın əsl dili sayılmakra olan farsça ilə yazırlardı.; “Nizami, doğulduğu yer olan Gəncədə 1209-da vəfat etmiş və burada toprağa verilmişdir. Mərazı Gəncədədir” və s.

Türkiyəli şair Şəhaməddin Quzucular “Nizami Gəncəvi” adlı məqaləsində “Nizami türk əsilli mi? Yoksa İranlı bir şairdimi?” sualını qarşıya qoyaraq bir çox tutarlı mənbələr əsasında dahi şairin türklüyünü sübut etmişdir [10]. O, nəticə olaraq qeyd etmişdir: “Nizami, çağındakı və daha sonrakı digər Türk şairlərin də yaptığı gibi eserlərini Farsça yazmışdır. 17 y.y. kadar pek çok diger şair ve yazarımız eserlərini Farsça veya Arapça ile yazmışlar. Nizami eserlərini Farsça və Arapça yazan digər Türk şairləri kadar Türk asıllı bir şairdir. Farsça yazma alışkanlığı o devirlerdeki diger Türk alim ve yazarının pek çoğunda dövrülen genel bir eğilimdir”.

Türkiyədə müxtəlif illərdə nəşr olunan İslam Ensiklopediyalarında, eləcə də Türkiyə ədəbiyyatı tarixi kitablarında da Nizami Gəncəvinin həyat və yaradıcılığına dair müxtəsər məlumatlar yer almaqdadır.

Nəticə: Nizami Gəncəvinin irsi türk və islam dünyası başda olmaqla, bəşəriyyət üçün əhəmiyyətli olduğundan xalqlar arasında bir növ mənəvi körpü rolunu oynayır. Bu məqalədə Türkiyə ədəbiyyatında Nizami mövzularının işlənməsi, əsərlərinin tərcümə və tədqiq tarixinin araşdırılması sahəsində müstəsna xidmətləri olmuş azərbaycanlı alim, professor Nüşabə Araslının “Nizami və türk ədəbiyyatı” monoqrafiyasından ilhamlanaraq və onun açdığı yol ilə irəliləyərək dahi ədibin əsərlərinin bugüncə qardaş ölkədə tədqiqi, Türkiyə türkcəsinə tərcüməsi tarixini izləməyə çalışdıq.

2021-ci ilin Azərbaycan Respublikasında “Nizami Gəncəvi İli” elan edilməsi türk xalqlarının klassik ədəbi irsinin, milli ədəbiyyatının və mədəniyyətinin təbliği sahəsində də atılan mühüm addımlardan biri olmuşdur. İnanırıq ki, bu mühüm hadisə ədəbiyyat tarixinin bütün dövrlərinə işıq

saçan Nizaminin həmişəyaşar zəngin yaradıcılığının öyrənilməsi və gələcək nəsillərə çatdırılmasına böyük təkan verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullah Fevziye. Nizami - Şeyhi Hüsrev-ü Şirin Mukayesesi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, 1950, sayı 1-2, cilt 1, s. 263-281
2. Araslı Nüşabə. Nizami və türk ədəbiyyatı. Bakı: Elm, 1980, 200 s.
3. Akalın Nazir. Nizami-yi Gencevinin Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Leyla ve Mecnun Mesnevisinin Tahkiye Unsurları Açısından Tahlili. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: 1994, 262 s.
4. Akalın Nazir. Nizami-yi Gencevinin Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri. Ahmet Yasevi Üniversitesi, Türk dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Güz, 1998, s. 67-91
5. Aslan Cengiz. Genceli Nizaminin edebiyatında türk kimliğine ilişkin yansımalar. <http://www.yalquzaq.com/?p=25315>
6. Aşık Selaheddin Dünder. Nizami Gencevinin yaşam ve sanat analizi. <http://www.usid.org.tr/98/nizami-gencevinin-yasam-ve-sanat-analizi>
7. Ateş Ahmet. Hicri VI-VIII. (XII.-XIV.) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler. Türkiyat Mecmuası 1945, Cilt 8, Sayı 0, s. 94-135
8. Ateş Ahmed. Hicri VI-VIII (XII-XIV) asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler / Türkiyat mecmuası, VII-VIII c. , № 2. 1945
9. Kılıçbay Mustafa. Şeyhi ve Genceli Nizamide Hüsrev-ü Şirin Mesnevisi. http://ehlibeytalimleri.com/seynhi-ve-genceli-nizamide-husrev-u-sirin-mesnevisi_d3586.html
10. Kuzuçular Şahamettin. Genceli Nizaminin türklüğü, edebi yönü ve hayatı (13 y.y.) [https://web.archive.org/web/20160312010819/http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/399-genceli_nizami__turklugu_edebi_yonu_ve_hayati__\(13_yy_.html](https://web.archive.org/web/20160312010819/http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/399-genceli_nizami__turklugu_edebi_yonu_ve_hayati__(13_yy_.html)
11. Levend Agah Sırrı. Genceli Nizami hakkında. Türk Dili, cilt 1, sayı 11, Ankara: 1952
12. Levend Agah Sırrı. Leyla ile Mecnunlar. Türk Dili, cilt I , № 5, Ankara: 1952
13. Levend Agah Sırrı. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında “Leyla ve Mecnun” Hikayesi. İstanbul: 1965, 405 s.
14. Rəsulzadə Məhəmməd Əmin. Azərbaycan şairi Nizami. Bakı, Təknur: 2011, 520 s.
15. Timurtaş Faruk Kadri. Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi, TDED, IX, 1959, s. 65-88
16. Timurtaş Faruk Kadri. İran edebiyatında “Hüsrev ve Şirin”, “Ferhad ve Şirin” yazan şairler, Şarkiyat mecmuası. İstanbul: 1961, №4, s. 73-86
17. Timurtaş Faruk Kadri. Şeyhi ve Nizaminin “Hüsrev ü Şirin”lerinin konu bakımından mukayesesi. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. İstanbul: 1960,cilt X, s. 25-34
18. Timurtaş Faruk Kadri. Şeyhinin Hüsrev ü Şirini. İncelemeli metn. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları,1963, 272 s.
19. Timurtaş Faruk Kadri. Şeyhi ve Nizaminin “Hüsrev ü Şirin”lerinin konu bakımından mukayesesi. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. İstanbul: 1960, cilt X, s. 25-34
20. Timurtaş Faruk Kadri. Şeyhinin Hüsrev ü Şirini. İncelemeli metn. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963, 272 s.
21. Yılmaz Saim. Nizami Gencevide değer problemi. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum: 1995, 69 s.

**Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*
AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
E-mail: arzu2572@rambler.ru

Arzu Mamedkhanli

NIZAMI GANJAVI HERITAGE IN TURKEY LITERATARY STUDIES

The study of Nizami Ganjavi's life and creativity covers a major stage in Azerbaijani literary studies. In particular, the work of Azerbaijani scientists in the direction of illuminating the issue of Nizami's belonging to the Turkish people is invaluable.

In Turkey, Nizami Ganjavi's work has not been studied at the level of world systematic studies, and more references to the researches of Persian scientists have been found in written scientific works.

The article provides information about the translation of literary works and research works written in Turkey from the 20th century until today. Priority was given to the analysis of the articles about Nizami in recent years published in the Turkish press, and the question of the poet's belonging to the Turkish people was brought to attention on the basis of examples.

Keywords: *Nizami Ganjavi, Turkish literary studies, research works, translations*

Арзу Мамедханлы

НАСЛЕДИЕ НИЗАМИ ГЯНДЖАВИ В ТУРЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАВЕДЕНИИ

Изучение жизни и творчества Низами Гянджеви охватывает крупный этап азербайджанского литературоведения. В частности, бесценна работа азербайджанских ученых в направлении освещения вопроса о принадлежности Низами к турецкому народу.

В Турции творчество Низами Гянджеви не изучалось на уровне мировых систематических исследований, а в письменных научных трудах чаще встречаются ссылки на исследования персидских ученых.

В статье представлена информация о переводе литературных произведений и исследовательских работ, написанных в Турции с 20 века до наших дней. Приоритет отдавался анализу статей, опубликованных в турецкой прессе о Низами в последние годы, и на основе примеров ставился вопрос о принадлежности поэта к турецкому народу.

Ключевые слова: *Низами Гянджеви, тюркское литературоведение, исследования, переводы.*

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlk variant 20.09.2022

Son variant 23.11.2022

ÜLVİYYƏ ƏHMƏDOVA *

XX ƏSR İSTİQLAL POEZİYASININ İSTİNAD ETDİYİ QAYNAQLAR:
XIX YÜZİLİN ŞAİRLƏRİNİN YARADICILIĞI KONTEKSTİNDƏ

Ədəbiyyatımızda nə qədər də istiqlal mücadiləsi, haqsızlığa etiraz, mühacirət anlayışı dedikdə XX əsr yada düşsə də, Mustafa ağa Arif, Əbdürrəhman ağa Dilbazoğlu, Gəncəli Həsən kimi şairlərin yaradıcılığı XIX yüzillikdə yetərinə özünü göstərmişdir. Doğrudur, bu yüzillik öz pərakəndəliyi və mövzunun müxtəlif şəkildə ələ alınması ilə seçilir. Cərəyan halına gəlməsə belə XIX əsrin istiqlal mübarizəsinin başlanğıc rolunu oynamağı fikri danılmazdır. Vahid proqram halına gəlməsə belə bunun onun varlığını şübhə altına salmamalıdır. Məqalədə XX əsrin əvvəllərində əsas axın kimi özünü göstərən istiqlal hərəkatının XIX əsrdə formalaşmasına vasitəçi olan şairlər və şeir nümunələri ələ alınmışdır.

Açar sözlər: Əbdürrəhman ağa Dilbazoğlu, Mustafa ağa Arif, Gəncəli Həsən, istiqlal poeziyası

XVIII-XIX əsrdə Azərbaycan ərazisi xırda feodal dövlətlərinə parçalandığı üçün daxili və beynəlxalq vəziyyət olduqca mürəkkəb mərhələdən keçirdi. Qonşu xanlıqların bir-birini işğal etmək iddiası, Rusiyanın Cənubi Qafqazda işğalçılıq siyasəti, İran hökumətinin talanedicilər yürüyüşləri vəziyyəti olduqca ağırlaşdırmışdı. Zəruri ilkin sosial-iqtisadi şəraitin, yetkin siyasi qüvvələrin olmaması ayrı-ayrı xanların Azərbaycanı vahid bayraq altında birləşdirmək istəyini puç edirdi. Rusiya onlara İran və Türkiyə təhlükəsindən müdafiə edəcəyini vəd etsə də, əlbəttə ki, məqsəd xanlıqlara müstəqillik vermək deyildi. İdarəetməni “əldə etdikdən” sonra xan hakimiyyətini saxlamağı, bunun müqabilində daxili qayda, qanunlarına dəyişiklik etməyi nəzərdə tuturdu. Təbii ki, feodal hakimlərin zamanla onlara müqavimət ehtimalını nəzərə alaraq öz siyasətini də əldən qoymurdu. İşğala qarşı mübarizə aparmayan Qarabağ, Şəki, Şirvan xanlıqları müqavilə ilə daxili “azadlığını” saxlasalar da, Gəncə, Quba, Bakı xanlıqları Çar Rusiyasının tələbini qəbul etmədi.

1802-ci ildən etibarən Qafqaza baş hakim təyin edilən Sisianov Azərbaycan xalqına öz amansız və nifrətedici rəftarı ilə fərqlənirdi. Xanlıqların işğalı müddətində onun göndərdiyi məktublar vəziyyətin daha da gərginləşməsinə səbəb olurdu. General Gəncə xanlığının ələ keçirilməsinə daha çox əhəmiyyət verirdi, çünki Gəncənin işğalı həm digər müqavimət istəyində olan xanlıqlara göz dağı, həm də Azərbaycanı tabeliyə almaq, içərilərə doğru irəliləmək üçün “açar” rolunu oynayırdı. Ağır tələblərə boyun əyməyən Cavad xanın müqaviməti məğlubiyət ilə nəticələnir. Bir ay davam edən mühasirədə xanın oğlu Hüseynqulu xan, eləcə də Gəncənin müdafiəsinə qalxan yüzlərlə gənc həlak olur. Rusiyanın amansız işğalının əyani sübutu olan Gəncə xanlığının işğalı gözlənilmədiyi kimi xalqın müqavimətini qırmaq əvəzinə müstəmləkə rejiminin mənfur niyyətini anlamağı ilə nəticələnir.

Nəzərə almaq lazımdır ki, ədəbiyyatın özülünü, əsas leytmotivini özündə ehtiva edən mühacirət ədəbiyyatını, onda yer alan istiqlal ideyasını birdən-birə XX əsrə aid etmək uyğunsuzdur və ya əksinə: “Bəzi dəqiqləşdirmələrə ehtiyac vardır: bəzən qürbət, köç, qaçqın, sürgün ədəbiyyatını da mühacirətin tərkibinə daxil etmək meyillərinə rast gəlinir. Ancaq deməliyik ki, burada bəzi səsləşmələr olsa da, bu anlayışlar bütünlüklə mühacirət anlayışını ifadə etmədiyi kimi, əsərlərin məzmununda olan müxtəliflik də tam olaraq mühacirəti özündə ehtiva etmir”. [5,22].

Mühacirət ədəbiyyatının dövrlərinin təsnif edilməsi və onun toxunduğu mövzular bəzən həqiqətən də sözün ifadə etdiyi anlama üst-üstə düşməyə bilər. Vətəndə olmağına baxmayaraq vətən, millət və onun problemlərinə ürək yangısı ilə yanaşmaq özünü folklor və klassik nümunələrdən etibarən göstərir. Bayatılarımızda, mahnılarımızda eləcə də bir çox janrlarda vətən həsrəti özünü kifayət qədər ifadə etmiş olur:

Çiçəyim gülüm ,Vətən
Ağzımda dilim ,Vətən!
Bir qara daşın üçün,
Yolunda ölüm ,Vətən![10,46]

Hələ folklor nümunələrimizdən gələn bu sevgi, həsrət özünü yalnız XX əsrdə göstərə bilməzdi. Demək ki, mühacirət anlayışının qədim zamanlardan qidalanan keçmişini danmaq doğru deyil. Ölkəni tərk etmək məcburiyyətində qalan ədiblərimizin heç də hamısı Vətən mövzusunda yazmamışdır və ya əksinə getmək imkanı, şəraiti olmayan amma yetərli qədər təsirli lirikası, mənzumələri ilə ədəbiyyat tarixində yer alan ədiblərimiz var ki, onlar da istiqlal, azadlıq mübarizəsinin əsas simalarından biri hesab edilməlidir. Feodal dövlətlərində özünü göstərən pərakəndəlik bir axın olaraq deyil, ayrı-ayrı coğrafi ərazilərdə ibtidai şəkildə özünü ifadə edə bilirdi. Məs: Cavad xanın ölümü, Gəncə şəhərinin darmadağın edilməsi, xanlıqlarda Çar Rusiyası tərəfindən aparılan idarəetmə siyasəti siyasi mühacirətdən yanaşı ədəbi mühacirliyi də formalaşdırmış oldu.

Ümumiyyətlə, siyasi mühacirətin əsas axınının XX əsrdən başlanmasının səbəbi cümhuriyyətçilərin, həmçinin siyasi əqidəsi bolşevik Rusiyası ilə üst-üstə düşməyən ədiblərin etiraz olaraq ölkəni tərk etməsi hesab edilir. Diqqətdə saxlamaq gərəkdir ki, onların içərisində həm təhsil, həm də könüllü olaraq gedənlər, yaradıcılığında Azərbaycanda baş verən hadisələrə yer verən qədər verməyənlər də var idi. Sadəcə XIX əsrə qədər özünü göstərən Şərq təsiri altındakı Azərbaycan düşüncəsi, artıq Avropaya doğru meyilləndikcə başqa boyut almağa başladı. Əgər bu dönmənin ziyalıları (hər birinə aid edilmir) millətin qurtuluşunu Çar Rusiyasının tabeliyində maariflənməkdə, dolayısı ilə ifadə edilən azadlıqda görə bilirdilərsə, müstəqillik duyğusunun dadan XX əsr ziyalılarını minimum azadlıq qane etmirdi.

“XIX yüzilliyin əvvəllərində baş verən siyasi mühacirət həm də mühacirət ədəbiyyatını formalaşdırmışdır. Eynilə bolşeviklərin gedişi ilə Azərbaycanda milli ruhlu ədəbiyyatı susdurmaq mümkün olmadığı kimi, o zaman da ədəbiyyat bu işğala zəif də olsa təkli göstərmişdir. Nəticədə, XIX yüzildə Azərbaycandan kənarada bir mühacirət ədəbiyyatı formalaşmışdır”.[4,32] və ya Mirzə Bala Məmmədzadənin “İstiqlal mübarizəsi” əsərində qeyd edir : “Azərbaycanda baş verən XX əsr mühacirəti ilk deyil. Hələ Azərbaycan xanlıqlarının Rusiya tərəfindən işğalı nəticəsində XIX əsrin başlarından Azərbaycanda siyasi mühacirət meydana gəlmişdir. Əsasən, İrana və Türkiyəyə hicrət edən bu zümrə ölkənin işğalı üçün Rusiya əleyhinə fürsətdən istifadə etməyə çalışmışdılar.1905-ci ildən rus zülmünə qarşı üsyan edən xalq qurban getdiyi müharibələrin mühaciri olmuşdur”. [8, 159]

Azərbaycan ədəbiyyatında milli istiqlal mübarizəsini ilk dəfə dəyərləndirən Əhməd Cəfəroğluna görə milli istiqlal duyğusu, ədəbiyyatda mübariz ruhlu poeziya siyasi aspektdə XIX əsrdən etibarən başlayır. Ə.Cəfəroğlu istiqlal ədəbiyyatını aşağıdakı şəkildə təsnif edir:

1. Cavad xanın mücadiləsi ilə bağlı dastanlar və şeirlər;
2. Şimali Qafqazın müdafiəçisi Şeyx Şamil haqqında şeirlər;
3. Qaçaq dastanları və aşıq ədəbiyyatında rus istilasının əksi;
4. Azərbaycan vətənpərvər şeir məktəbi və milli cərəyan;
5. Son mühacirət dövrünün istiqlal şeirləri. [2, 97]

Cavad xanın dönməində yaranan mübarizə ədəbiyyatı uzun müddət öz əksini folklor nümunələrində tapmışdır. “Əhməd Cəfəroğlu “Azərbaycan ədəbiyyatında istiqlal mübarizəsi” əsərində Cavad xan, Şeyx Şamil və qaçaqlara həsr olunmuş şeirlər və dastanlar fonunda, ümumiyyətlə şifahi və yazılı ədəbiyyatda rus istilasına qarşı mübarizəni izləmiş, işğalçılara qarşı mücadilənin canlı mübarizəsini yaratmışdır”. [11,65]

Ə.Cəfəroğlunun gətirdiyi bu nümunələr Gəncə xanı Cavad xan və oğlunun apardığı mübarizəni (1804-cü il, martın 3-dən 4-nə keçən gecə) milli istiqlal mübarizəsi kimi səciyyələndirməyə əsas verir. Tədqiqatçıya görə rus əsarət və zülmünə qarşı ilk mübariz ədəbiyyat folklorunda qidalanmış şəkildə Gəncə xanlığında baş verən qırğın zamanı özünü göstərmişdir. Baş verən hadisələri qələmə alan Əbdürrəhman ağa Dilbazov, Gəncəli Həsənin əsərlərində onların işğala qarşı nifrəti, yerli əhalinin dirəncini qıracaq hadisələri, xanın və oğlunun Gəncəni təslim etməmək üçün apardığı mübarizələr təsvir edilir. “Şair” təxəllüslü Əbdürrəhman ağa Dilbazov əslən Gəncə xanlığının tabeliyində

olan Qazax mahalının Xanlıqlar nəslindəndir. Əbdürrəhman ağa Cavad xanla yaxınlığı və xarakter mübarizliyi bəhanə edilərək gürcü çarı İrakli tərəfindən gözləri çıxarılır. Şairin nəslindən olan şairə Mirvari Dilbazi “Kor şair” poemasında onu “əsil-nəsilli, sərt, yerinə görə xoşrəftar, xalqa can yandıran, onu ləyaqətlə dolandıran, elin mərd oğulları sırasında olan” biri olaraq ifadə edir. [3,209] Həmçinin F.Köçərli : “ Bilmək gərəkdir ki, Əbdürrəhman ağa ziyadə mədəni, fəsih və dilavər bir adammış ki, doğru söyləməkdən əsla ehtiyat və xəvflənməz imiş və öz eli içində nüfuzlu, möhtərəm, sözü ötgün sayılmış”. [7,229]. Şairin üsyankar ruhlu “Ağlaram” (digər adı ilə “Ey qazilər, Vətənimdə qəribəm”) çoxbəndli dördlüyü, “Bir rəvayət söylə, ey dil çərxi-kəcrəftardan” müxəmməsi XIX əsr istiqlal və mübarizə poeziyasının əsaslı örnəklərindəndir. Azərbaycan xalqında rus işğalına qarşı ilk mübarizə toxumlarının cücərdiyi mürəkkəb ictimai-siyasi zamanın təsvirini şeir boyu görmək mümkündür. Firudin bəy “El üçün ağlayan gözsüz qalar” deyə halına yandığı şair Əbdürrəhmanın ağanın kitabında iki şeirinə yer verir:

Mən qəribəm vətənimdə, qazilər,
İtirmişəm ağır ellər, ağlaram.
Könül həsrət qaldı, can intizarda,
Gözlərəm sübhü-şam, ağlaram. [7,230]

Əbdürrəhman ağa Dilbazoglundun “Bir rəvayət söylə, ey dil çərxi-kəcrəftardan” müxəmməsi Gəncə xanlığının çar Rusiyası tərəfindən işğalı zamanı yazılmış ən təsirli, bu haqda yazılmış ən uzun mənzumədir:

Gəncə xalqı şəhadət qıldı, Haqqa can fəda,
Kimi məzlum, kimi azadə qalub əndər-bəla.
Hər biri bəzmiyə yüz dərdə oldu mübtəla,
Yadına gəlməz məgər məzlumi-dəşti-Kərbəla
Ey utanmaz çərxi-zalim, Əhmədi-Muxtardan! [7,232]

“Dilbazoglundun şeirlərində Cavad xan xarakteri və Gəncə xanlığının mübarizəsi, tarixi gerçəkliyin əks edilməsi ilə bərabər dini boyut da özünü göstərir. Ümumi olaraq baxıldığında bu əsər Gəncənin istilasını bütün acı tarixi gerçəklikləri fonunda gözlər önünə sərməsi və şeiriyyət baxımından XIX yüzillik Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində çox önəmli yerə sahibdir” .[1,134]

Müxəmməsdə verilən “Ermənistan gördü rusu döndü hər nə var”, Bir gecə yol buldular, rusilər aşdı qaladan, su yerinə ol zamanlar qanlar axırdı qaladan”-kimi misralar tarixən də Azərbaycana qarşı erməni-rus birliklərinin törətdikləri fəlakəti, satqınlığı, zülmü özündə ehtiva edir. Cavad xanın mübarizəsini Kərbəla şəhidləri ilə müqayisə edən Əbdürrəhman bəy Tanrıdan onun yolunda cihad edənlərə yardım əlini uzatmağı üçün yalvarır. Ümumiyyətlə, türkcülüyün də üç prinsipindən biri olan “islamlaşmaq” üçlü prinsip şəklində olmasa belə, XIX əsr istiqlal poeziya nümayəndələri tərəfindən də yaradıcılığında özünə yer tapır.

Vətənimdə qəribliyini ürək yanğısı, görməyən gözünün qanı ilə ifadə edən şair ona hökm edən yadlara, gördüyü zülmə, təzyiqlə qarşılıq qəribliyini dilə gətirirən Əbdürrəhman ağa Dilbazoglundu ilə eyni dövrdə yaşayan Mustafa ağa Arif də eyniadlı “Ağlaram” şeirində də yad qüvvələrin hökm etdiyi Azərbaycandakı mövcud vəziyyətin necə acınacaqlı olduğunu görə bilirik. Ad və mövzu bənzərliyi olsa da, iki şeiri bir-birindən əsaslı şəkildə fərqləndirən gözləri oyulmuş şairin tamamilə ümitsiz vəziyyəti, Mustafa ağa Arifin isə ömürlük sürgün həyatından doğan kədər və ümidinin ön plana olmasıdır. Ağa Kazım ağa Salikin nəslindən olan Mustafa ağa haqqında: “Biri Arif, ki ona cövr etdi dövrən, ki, qürbətdə şəhidii-mübtəladır”- deyə şairin nakam taleyindən bəhs edir. Mühacir həyatı yaşayan şairi Firudin bəy : “Fars, türk və hətta rus dilini yaxşı bilirmiş, özü də ziyadə dindar, qeyrətkeş, həqiqətdə arif şəxs imiş. Vəli bu biçərə dəxi öz qeyrət və millətpərəstliyi ucundan çox bəlalar və müsibətlər düçar olubdur”-deyə təsvir edir. [7,235]

Çar Rusiyasının işğalı zamanı əgər hər hansısa mahalın əhalisi könüllü şəkildə tabe olmurdusa, onun başçısı və ya ağsaqqalı məcburi şəkildə müxtəlif yerlərinə sürgün edilirdi. Mustafa ağa açıq-aydın apardığı mübarizəyə və müqavimətə görə Kazana, başqa bir məlumata görə Xarkova sürülmüş, öz şeirində nəinki vətən həsrətini, həmçinin rus istilasının ağır-acısını çarəsizcəsinə qələmə almışdır:

Bülbülümü qaçırmışam əlimdən,
Ayrılmışam gülşənimdən, gülümdən,
Cüda düşüb ulusumdan, elimdən,
İtirmişəm dadımanlar, ağılaram! [9, 78]

Bu mısralarda belə şairin Vətənə olan həsrətini görməmək mümkünsüzdür. “Hələ şair Arifin kəndisinin sürgün həyatında yazdığı şeirlər o qədər vətəni və millidir ki, şairin rus istilasına qarşı bəslədiyi nifrət haqqında qəiyyəən heç bir tərəddüdə yer qoymur. Zavallı şair, nəhayət vətən uzaqlığına tahammül edə bilməyərək ruh mənəfəlarında həsrətlə həsrətlə həyatından ayrılmğa məcbur olmuşdur. Arif sözün geniş mənası ilə qiymətli və süurlu bir milliyətpərvər və istiqlalpərvər bir mücahiddir”. [2, 43]

Məcburi şəkildə öz doğma yurd-yuvasından ayrı salınan Mustafa ağa Arif vətəndaşlıq sevgisindən heç bir çətinliyə baxmayaraq geri addım atmır. “Qarşısı alınmaz güclü bir həsrətlə çırpınan incə şair qəlbinin həyəcanları, iztirablı duyğu və düşüncələri dərhal oxucuya sirayət edir, onu da təlatümə gətirir”. [6,14]

Şeir boyu ayın, ilini sayır, nə zamanda Qazaxa , Şəmsəddilə -öz xoşbəxt günlərinə geri qayıdacağına ümidini üzür. Şeir boyu Qazaxın, Qarabağın təbiət mənzərələrini “sərçəşməli, nilufərli” bulaqlarını, “süsənli, sünbüllü, lələli dağları”, “dumanlı, çiskinli, qarlı yaylaqları, “əlvan” meşələri dərin həsrət və məhəbbət hissi ilə təsvir edir. “Arif öz ölümündən xovf və xəsarət etmir. Onun əndişə və xovfu din və imanın əcnəbilər içində bada getməsidir. Və bu fikir, əndişədə olduqda halı-dili elə bir ciyərsiz şeirlərlə izhar edilir ki, oxucuların da ürəyinə od salır”. [7,238] “Əsir oldum bəni-əfsər əlində, ağılaram, ey müsəlmanlar” və ya “Qorxuram ki, ölüm küfran(kafir) içində, bada gedər dini-iman, ağılaram” –deyəən şair elə qürbətdə də gözlərini yumur.

Bundan əlavə Cavad xanın və Gəncə əhalisinin başına gələn fəlakətlər o dövrdə hadisələrə şahidlik edən Gəncəli Həsən tərəfindən də mövzu olaraq ələ alınmış. “Gəncə qırğını” adlı şeir ilk dəfə Mirzə Abbas Abbaszadə tərəfindən əldə edilib, yayımlanmışdır. Müsəlmanlar üçün əhəmiyyətli gün sayılan Ramazan bayramı günü böyük, kiçik, yaşlı, cavan demədən, kimliyindən asılı olmadan ruslar tərəfindən hər kəsin qılıncdan keçirilməsi, gözəl şəhərin viranə, xaraba hala salınması sadə dillə ifadə edilir:

Gəncəli Həsənəm, ürəyim acı
Maskov fürsət tapıb, çaldı qılıncı,
Şəmsəddil, Qazax, Borçalı, gürcü.
Taladı qalmaqda malı Gəncənin! [9,51]

Açıq-aşkar törədilən qırğını ifadə edən şair Cavad xanı Gəncənin qoruyucusu, himayə edəni qəbul edir, onun öldürülməsini “Gəncənin belinin sınması” kimi dilləndirir. “Al-qana bulan Gəncə çöllərinin” heç kimdən kömək görmədiyini, müdafiəsiz insanların qaniçən təcavüzkar Sisianov və gürcü birləşmələrinə qarşı köməksiz olduğunu yanğı ilə dilləndirir. Ümumiyyətlə, Cavad xanla II İrakli arasında münasibətlərin kəskinləşməsi, çarın Rusiyanın tabeliyinə birləşmə istəyindən irəli gəlirdi. Bu yaxınlaşma nəinki rusların Azərbaycan xanlıqlarına, mövcud şəraitdə güc mərkəzlərindən olan Gəncəyə hücumə zəmin yaratmış, həm də ruslarla müharibəyə səbəb olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Barmanbay A. Abdürrahman ağa Dilbazoğlu ve Gence Hanlığının işğaline dair şiirler// Türk dünyası dil ve edebiyat dergisi ,53 ,-Ankara.- 01.01.22,- s 133-186
2. Cəfəroğlu Ə., Seçilmiş əsərləri/-Bakı: Mürtəcim,-2008,- 207 s.
3. Dilbazi M., Seçilmiş əsərləri /- Bakı: Lider nəşriyyat,- 2004,-279 s.
4. Əhmədov B., Azərbaycan Mühacirət ədəbiyyatı: təşəkkülü, problemləri, şəxsiyyətləri/- Bakı: Elm və Təhsil, -2017, -373 s.
5. Əhmədov B., XX yüzil Azərbaycan ədəbiyyatı: mərhələlər, istiqamətlər, problemlər/- Bakı: Elm və Təhsil,-2015.- 550 s.
6. İsmayılov Y., İsmayıl Şıxlı-həyatı, mühiti, sənəti/-Bakı: Ayna mətbuat evi,-1999,-221 s.

7. Köçərli F, Azərbaycan ədəbiyyatı :[2 cildə]/ - Bakı:Avrasiya press , - c. 1. -2005,-283 s.
8. Məmmədzadə M.B . Milli Azərbaycan hərəkəti/- Ankara: Azərbaycan kultür dərnəyi , - 1991,- 239 s.
9. Mümtaz S., El şairlər:[2 cildə]/ - Bakı: Nurlan , - c. 1. -2005,- 482 s.
10. Pirsultanı S. , Azərbaycan ağız ədəbiyyatında bayatılar /- Bakı: Yazıçı, -1985 , - 200 s.
11. Sultanlı V., Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatı /- Bakı: Şirvan nəşriyyatı,- 1998,-83 s.

**Xəzər Universiteti, Dillər və ədəbiyyatlar
departamentinin müəllimi, dissertant
E-mail: ulviyyahmadova@gmail.com*

Ulviya Ahmadova

**SOURCES CITED BY TWENTIETH-CENTURY INDEPENDENCE POETRY:
IN THE CONTEXT OF THE WORK OF NINETEENTH-CENTURY POETS**

Although the 20th century comes to mind when we think of independence struggle, protest against injustice, emigration in our literature, the creativity of poets such as Mustafa Agha Arif, Abdürrahman Agha Dilbazoğlu, Ganjali Hasan showed itself sufficiently in the 19th century. It is true that this centenary is distinguished by its diversity and different approaches to the topic. Even if it does not become current, the idea of playing the starting role of the independence struggle of the 19th century is undeniable. Even if it does not become a unified program, it should not question its existence. In the article, the poets and examples of poetry that were mediators in the formation of the independence movement in the 19th century, which manifested itself as the main stream at the beginning of the 20th century, were discussed.

***Keywords:** Abdurrahman agha Dilbazoglu, Mustafa agha Arif, Ganjali Hasan, independence poetry*

Ульвия Ахмадова

**ИСТОЧНИКИ, ЦИТИРУЕМЫЕ ПОЭЗИЕЙ НЕЗАВИСИМОСТИ XX ВЕКА:
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТОВ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА**

Хотя 20 век приходит на ум, когда мы думаем о борьбе за независимость, протесте против несправедливости, эмиграции в нашей литературе, творчество таких поэтов, как Мустафа Ага Ариф, Абдурахман Ага Дилбазоглу, Гянджали Хасан достаточно проявило себя в 19 веке. Правда, это столетие отличается разнообразием и разными подходами к теме. Даже если она не станет актуальной, идея сыграть исходную роль в борьбе за независимость XIX века бесспорна. Даже если она не станет единой программой, ее существование не должно подвергаться сомнению. В статье рассмотрены поэты и образцы поэзии, которые были посредниками в формировании движения за независимость в XIX веке, проявившего себя как основное течение в начале XX века

***Ключевые слова:** Абдурахман ага Дилбазоглу, Мустафа ага Ариф, Гянджали Хасан, поэзия независимости*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma: İlkin variant 12.10.2022
Son variant 11.12.2022**

SEVİNC MƏMMƏDOVA*

SƏMƏD VURĞUN YARADICILIĞINDA MİLLİLİK
VƏ ÜMUMBƏŞƏRİ VƏHDƏT

Məqalədə Səməd Vurğunun bədii ədəbiyyatda ümumbəşəri obrazların yaranması fonunda nəzəri bilikləri araşdırılmışdır. Burada həmçinin incəsənət sahəsində bəzi cavablandırılmamış suallar təhlil olunur, milli, ümumbəşəri ifadələrin mahiyyəti araşdırılmışdır. Bugünkü günümüzə çox aktual hesab olunan yekun nəticə öz ifadəsini tapmışdır: Hər millətin öz tarixi, öz dili, öz adəti, mənəvi aləmi və məişət tərzidir.

Açar sözlər: milli xüsusiyyətlər, məişət, təfəkkür, milli ruh, realizm, dünyagörüşü, milli forma

Azərbaycan xalq şairi Səməd Vurğun bütün həyatı boyu mənsub olduğu xalqın təəssübünü çəkmiş, onu hər hansı bir hücumdan cəsərlə qorumuş, sözün həqiqi mənasında alovlu bir vətənpərvər olmuşdur. Şair özünün müxtəlif çıxış və məqalələrində, məruzələrində yurdsevərliyini təbliğ etmiş, öz soydaşlarını bu müqəddəs hissi yüksək tutmağa çağırmışdır. Onun fikrincə, vətənpərvərlik insan hissləri içərisində ən müqəddəs, əbədi, tərəqqi və inkişafa təkan verən amillərdən bəlkə də ən mühümüdür. Şair belə hesab edir ki, xalq eşqi, Vətən məhəbbəti insanın həyat nəfəsidir desək biz ömrün məqsəd üçün yarandığını bir daha dərk edərək. «Öz arxasında xalqın, vətən torpağının qüdrətini, onun həyat və mübarizə qabiliyyətlərini dərk edən bir qəhrəman döyüş meydanında yorulmaz, odlar, alovlar içində yansa belə vətən torpağının gələcəyi, şərəf və şöhrəti ona böyük təsəlli olar, o, həyatın da ölümün də mənasından razı qalar». (4, 317)

S.Vurğun bu baxımdan sənət adamı qarşısında konkret vəzifələr olduğunu xatırladır, Vətən eşqindən ilham alan şairi bəxtiyar adlandırır. Şairə görə Vətən torpağı xalqımızın mənəvi həyatı tükənməz xəzinədir ki, onun bir çox inciləri hələ də kəşf edilməmişdir. Məhz buna görə də «hər hansı bir qələm sahibi kim üçün yazıram? - deyər özüne sual verdiyi zaman qarşısında kamala yetmiş, öz tarixinin, öz varlığının qədrini bilən bir xalq gördükdə qartal qanadları ilə uçar, onun vəqəndaşlıq vüqarı şer və sənət ilhamına yelkən taxar, içində əbədi olaraq «Yarat! Yarat!» - deyər bir səs gələr». (4,317)

Səməd Vurğun vətənpərvərlik deyərək onun əsas ruhunu milli vüqar hissini təşkil etdiyini xüsusi qeyd edirdi. Şairin fikrincə mənsub olduğu xalqın varlığı ilə fəxr etməyən, onun eşqini müqəddəs bir məşəl kimi öz qəlbində yandırmayan bir insan öz vətəndaşlıq haqqını dərk edə bilməz, ona vətənpərvər demək də gülünc olar. Danteni, Şekspiri yaradan xalqlar dünya mədəniyyəti bağçasında vüqarlı gəzdiyi kimi Nizamini, Füzulini yaradan bir xalq da dünya mədəniyyəti xəzinəsinə verdiyi bu solmaz incilərlə, öz dühası və istedadı ilə fəxr etməyə haqlıdır. Buna görə də şair hesab edir ki, bizim tarix və ədəbiyyat dərslərimiz, bütün təlim və tərbiyəmizin xalqımızın varlığını sadəcə ardıcıl bir şəkildə keçmək deyil, onun mənəvi həyatını böyük vüqar və ictimaiyyət hissi ilə tərənnüm etməlidir. Səməd Vurğuna görə bu o deməkdir ki, orta yaxud ali təhsilli bir gənc Vaqifi böyük bir şair, Cavanşiri böyük bir qəhrəman kimi öyrəndiyi zaman onlarla bir azərbaycanlı kimi fəxr etməlidir. Şair gənclərimizə bu müqəddəs hissi, idrak və mərifəti aşılamaq işində müəlliflərimizin rolunu, təşəbbüs və qayğısını xüsusi qeyd edirdi.

Səməd Vurğun deyirdi ki, «Yaşasın azadlıq, yaşasın vətən, məhv olsun zalımlar və qəsbkarlar!» kimi şüarlarla vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq hissləri yaratmaq olmaz bu üsulla yazılmış əsərlər uşaq təbiətini zorlamış olar, ona vətəni və xalqı sevdirmə bilməz. Şairin fikrincə bunların əvəzində vətən torpağının gözəl səhnələrini, onun günəşli səhərlərini, ulduzlu axşamlarını gözəl insanlarını həqiqi şer dili ilə təsvir etsək, uşaq vətənpərvərlik sözünü eşitməsə də öz vətəninə məftun olacaqdır.

Səməd Vurğunun 1953-cü ildə o zamanlar «Mərkəzi mətbuat» adlandırılan Moskva mətbuatında «Böyük sənət məsələləri» (9, 141-143) və «Şairin hüquqları» (10) adlı 2 məqaləsi dərc olunmuşdur.

Burada şair ədəbiyyatın bir sıra məsələləri, o cümlədən millilik və ümumbəşəriyyət barədə öz fikir və mülahizələrini bildirmişdir. Onun fikirləri dövr üçün bir növ yeni olduğundan birmənalı qarşılanmamış, müəyyən mübahisələrə hətta münaqişəyə səbəb olmuşdur.

Şair «Böyük sənət məsələləri» adlı məqaləsində öz mülahizələrini ədəbiyyat və incəsənəti gələcək inkişaf üçün həyati əhəmiyyətə malik olan tipiklik probleminin şərhində qurmuşdur. İndiyədək tipiklik haqqında aydın bir anlayışın olmadığı, indiki ictimai hadisələrin mahiyyətini ifadə edən şeylərin deyil, çox yayılmış, məişətdə kök salmış şeylərin tipik sayıldığı S.Vurğunu razı salmırdı. Buna görə də o, tipiklik haqqında, obrazların və hadisələrin şüurlu surətdə şişirdilməsi haqqında söhbətin meydana çıxmasını bədii yaradıcılıq praktikasının irəli sürdüyünü tamamilə təbii bir hal hesab edirdi.

Şair obrazları şüurlu surətdə böyüdülməsini böyük incəsənətin mahiyyətini təşkil edən bir məsələ kimi səciyyələndirir və bunu çoxdan məlum olan, lakin az qala hamı tərəfindən unudulan belə bir həqiqətə doğru geri qayıtmaq sayırdı ki, böyük incəsənət heç bir zaman böyük bədii ümumiləşdirmələr olmadan, yüksək bədii idealsız yaşayar bilməz. S.Vurğun dünya ədəbiyyatı tarixinə istinad edərək göstərirdi ki, bəzən tam bir dövrün və ya bütün bir xalqın ruhu və qəlbi hər hansı bir şairin yüksək fikir və hisslərində öz ifadəsini tapmışdır. O bu baxımdan XVII əsrdə yaşamış böyük Azərbaycan şairi M.P.Vaqifin əsrin əvvəllərində yaşamış dahi satirik M.Ə.Sabirin yaradıcılığını nümunə hesab edirdi.

Şair bu məqalədə bədii surətləri yaradarkən münasib təsvir vasitələrinin, o cümlədən münasib bədii dilin tapılmasını bir tələb kimi qarşıya qoyurdu. Onun fikrincə, bu təsvirin sənətkarın parlaq boyalarına, yüksək poetik bədii dilinə ehtiyacı vardır. S. Vurğun yazıçı öz qəhrəmanın dili ilə yüksək və alovlu sözlər deyəndə, yüksək fikirləri və arzuları ifadə edəndə bəzi tənqidçilərin müəllifi qeyritəbiilikdə, sünilikdə, bəzən isə mücərrədlikdə təqsirləndirməsi ilə heç cür razılaşmırdı. O, belə hesab edirdi ki, bu cür tənqidçilər yazıçının təsvir etdiyi adamların dilini onların gündəlik və adi məişət dili ilə məhdudlaşdırır, böyük mənəvi aləmin dilini, yüksək fikirlərin, arzuların, nurlu hisslərin və duyğuların dilini inkar edirlər. Şair yazırdı: «Əgər biz böyük və güclü insan obrazları yaratmaq istəyiriksə görə həmin insanlar üçün ifadəli, həmin adamların həyatını və mübarizəsini, onların mürəkkəb daxili aləmini açıb göstərməyi bacaran zəngin bədii dil də yaradaq». (5, 250)

S.Vurğun «Böyük sənət məsələləri»də tipiklik məsələsi ilə əlaqədar olaraq milli xarakter probleminin də yeni bir şəkildə meydana çıxdığını xüsusi qeyd etmiş, bu barədə öz mülahizələrini söyləmişdir. O vaxtlar bir sıra tədqiqatçılar təsdiq edirdilər ki, SSRİ-də yaşayan bütün xalqlar bir-birindən dildən başqa heç bir şeylə fərqlənə bilməzlər. Filologiya elmləri doktoru, şair Qasım Qasımzadə göstərir ki, bu barədə aparılan müzakirə və mübahisələrdə bir vaxt milli xarakteri inkar halları epidemik hal almışdı. Yeni tarixi mərhələdə ərəzi, iqtisadi və dil birliyi şəraitində millətin mövcudluğu marksist təlim əsasında təsdiq edilsə də, mübahisə «mədəniyyət ümumiliyində özünü göstərən ruhi («mənəvi») xüsusiyyət ümumiliyi» müddəası üzərində gedirdi. «Bu anlayışı «milli xarakter»dən ayırmaq, yaxud bütün insanlar üçün süni surətdə eyniləşdirmək tərəfdarları meydana gəldi. Deyənlər oldu ki, «söhbət hər hansı» «milli xarakterin» «mənəvi xüsusiyyət ümumiliyindən yox, milləti təşkil edən ayrı-ayrı adamlar qrupunun (sınıfı və peşə, etnoqrafik və b.) tarixən meydana gələn bəzi mənəvi (ruhi) xüsusiyyətlərindən getməlidir». (2, 113) Bütün bunlar isə milli xüsusiyyətləri inkar etməkdən başqa bir şey deyildi. S.Vurğun hər bir xalqın milli xüsusiyyətlərinin yalnız milli dillər arasındakı fərqlərlə məhdudlaşdırılmasını heç cür qəbul etmir və bu fikri qətiyyətlə rədd edirdi. O, «formaca milli, məzmunca sosialist» mədəniyyətində formanın yalnız dillə məhdudlaşdırılmasının əleyhinə idi. S.Vurğun xatırladırdı ki, dünyada eyni bir dildə danışan, lakin müxtəlif milli xarakterlərə malik xalqlar yaşayırlar. Şair yazırdı: «Hər bir xalqın özünün xüsusiyyətləri: öz məişəti, öz ənənələri və zövqü, adətləri və vərdişləri vardır ki, bütün bunlar da əsrlər boyunca yaranıb inkişaf etmişdir, hər bir xalqın öz təfəkkür tərzini və dünyanı dərk etmək tərzini vardır». (5, 251)

S.Vurğun müxtəlif milli mədəniyyətlərin bir-birindən keçilməz sədlərlə ayrılmadığını, onların arasında hətta forma cəhətdən bir çox ümumi cəhətlərin olduğunu da istisna etmirdi. O, sənətkarın vəzifəsini onda görürdü ki, həm xalqları birləşdirən, onları bir-birinə yaxınlaşdırən, bir-birini anlamağa vasitə olan cəhətləri, həm də dünya mədəniyyətini zənginləşdirən və ümumiləşdirən milli xüsusiyyətləri görüb duya bilsin.

Şair insandakı milli xüsusiyyətləri düzgün və bütün rəngarəngliyi ilə təsvir etməyi böyük və parlaq xarakterlər yaratmaq üçün zəruri şərt sayırdı. S.Vurğun bu barədə fikir və mülahizələrini «Şairin hüquqları» məqaləsində daha da dərinləşdirmiş və genişləndirmişdir.

Əlbəttə, S.Vurğun sosializm realizmini özünün mənsub olduğu ədəbiyyatın əsas yaradıcılıq metodu kimi qəbul edirdi. Bununla yanaşı, şairin fikrincə, bu metod müxtəlif millətlərdən olan yazıçıları heç də məcbur etmir ki, onlar həyatın bütün proseslərini və hadisələrini yalnız müəyyən bir çərçivə daxilində, bütün milli ədəbiyyatlar üçün yeganə olan bir formada açıb göstərsinlər və ümumiləşdirdir. Sosializm realizmi metodunun mahiyyətini belə başa düşmək - onu ehkam halında, məhdud şəkildə başa düşmək və həyat həqiqəti ilə ziddiyyətə girmək deməkdir. Həyat özü müxtəlif şəkillərdə təzahür edir, bu isə incəsənətdə formaların, o cümlədən milli formanın rəngarəng və müxtəlif olmasını şərtləndirir. Şair «Böyük sənət məsələləri»ində söylədiyi fikri təkrar edir ki, hər millətin öz tarixi inkişaf yolu, məişət tərz, əsrlər boyunca yaranıb təkmilləşmiş ənənələri, dili, adətləri, vərdisləri, düşüncə tərz və ruhi aləmi vardır. Bunlar isə hər bir millətin təkraredilməz və xüsusi keyfiyyətini təşkil edir. S.Vurğunun fikrincə, azərbaycanlı Süleyman Rüstəm və belarus Arkadi Kuleşov, rus Mixail İsakovski və gürcü Georgi Leonidze kimi bir-birinə oxşamayan şairlərin istedadları yalnız milli zəmində inkişaf edib ərsəyə çata bilməmişdir.

Şair bu məqalədə milli formalar arasındakı fərqləri yalnız dil fərqləri ilə məhdudlaşdıran ədəbiyyatşünas və tənqidçilərə qarşı daha kəskin mövqe tutmuşdur. Milli formanın dildən başqa bütün üsurlərini inkar edən tənqidçilər mahiyyət etibarını ilə əslində hər bir millətin özünəməxsus oricinallığını, milli xarakterini, zəngin xüsusiyyətlərini inkar edirdilər. Həmin «nəzəriyyənin» tərəfdarları təsdiq edirdilər ki, bir halda ki, SSRİ-də yaşayan bütün xalqlar kommunizm qurucularıdır, kommunist ideyalarını təcəssüm etdirirlər, bütün ölkə üçün ümumi olan fikir və arzularla yaşayırlar, həmin xalqların arasında müəyyən fərqin olması haqqında danışmağa əsas yoxdur. Azərbaycanlı da sovet adamıdır, ukraynalı da. Guya, onlar yalnız dillərinə görə bir-birindən fərqlənirlər.

Əlbəttə, təpədən dırnağadək milli ruhda köklənmiş S.Vurğun kimi yaradıcı şəxsiyyət bu fikirlə razılaşmazdı. Məhz buna görə də o yazırdı: «...bu doğrudur: biz hamımız kommunizm qururuq. Lakin kommunizm ideyalarından ruhlanan hər hansı bir rus məgər öz rusluğundan çıxırmı?.. Gələcəyin yolu millətlərin, milli dillərin və milli mədəniyyətlərin çiçəklənməsi yoludur».(5, 262)

Bununla birlikdə Səməd Vurğun onu da qeyd edirdi ki, bu günkü milli forma öz dünənki şəkildə deyildir. Milli forma arasıkəsilməz dialektik inkişafdadır; milli formaya dəyişməyən, donmuş, həmişəlik və əbədi kateqoriya kimi baxmaq olmaz. Onun müəyyən keyfiyyətləri ölüb aradan çıxır, müəyyən yeni keyfiyyətləri isə yaranır; beləliklə, milli formanın bütün keyfiyyətləri arasıkəsilməz bir halda, xüsusilə indi daha çoxşün zənginləşmə prosesi keçirir.

Şairin fikrincə, milli formaların zənginləşməsinin mənbəyi həyatın özündədir, müxtəlif xalqların ədəbiyyatları arasındakı sıx və möhkəm qarşılıqlı yaradıcılıq əlaqəsində və təsirindədir. S.Vurğun ədəbiyyatlar arasındakı qarşılıqlı əlaqə və təsiri nəzərə almamağı açıq-aşkar olan faktlara göz yummaq kimi qiymətləndirirdi. Eyni zamanda o, belə hesab edirdi ki, hər hansı bir milli ədəbiyyatın ənənələrinin başqa bir milli ədəbiyyatda özünəməxsus şəkildə inikası haqqında sükut edənələr də, ədəbiyyatlar arasındakı qarşılıqlı əlaqəni və təsiri əsas götürərək, milli formaların özünəməxsus bütün xüsusiyyətlərini və zənginliyini inkar etməyə təşəbbüs göstərnlər də səhvə yol verirlər. Şair yazırdı: «Sosializm realizmi metodu bizim üçün vahid metoddur, lakin sosializm realizminin dünyada hər şeyi əhatə edən, hamı üçün vahid və məcburi olan yeganə «formasını» yoxdur». (5, 264)

Qeyd etdiyimiz kimi, S. Vurğunun hər iki məqalədə irəli sürdüyü fikir və mülahizələr bir çoxlarının xoşuna gəlməmiş, şairin söylədiklərinə qarşı çıxan, hətta onu ittiham edən məqalələr yazılmışdır.

S.Vurğunun 1953-cü ildə «Oktyabr» jurnalının 2-ci sayında dərc olunmuş üç səhifəlik «Böyük sənət məsələləri» adlı məqaləsinə qarşı Y.Qorbunovanın on iki səhifədən ibarət «Sosializm realizminin bəzi nəzəri məsələləri haqqında» adlı məqaləsi elə həmin jurnalın 4-cü sayında dərc edilmişdir.

Y.Qorbunova yazının əvvəlində etiraf etmişdir ki, S.Vurğunun məqaləsində bir sıra düzgün fikir və mülahizələr vardır. Şairin zəif, «xaltura»lı əsərlərə qarşı çıxması, müasirlərimizin parlaq obrazlarının yaradılması, dərin və çoxcəhətli ümumiləşdirmələrin aparılması barədə fikirləri də təqdir olunur. Bununla yanaşı, Y.Qorbunova S.Vurğunun müsbət qəhrəman problemi ilə bağlı fikirləri ilə razılaşmır, şairin mülahizələrini sosializm realizmi metodundan uzaqlaşmaq kimi izah edirdi.

Tənqidçinin fikrincə, şair ədəbiyyatda müsbət qəhrəman obrazını yaratmaq üçün adi adamlara, adi görünən hadisələrə deyil, sənətdə yalnız müstəsna sücət və motivlərə, qüvvətli, ehtiraslı təbiətlərə müraciət etməyi təbliğ edir. Beləliklə də Y.Qorbunovanın dediklərindən belə çıxırdı ki, S.Vurğun sosializm metodunun mahiyyətini düzgün dərk etməmişdir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, S.Vurğun sosializm realizmini inkar etmirdi. Lakin şair bu

realizmə bir ehkam, donuq bir metod kimi baxmır, onu daim inkişafda və geniş planda başa düşür, bu metodun ehkam halında qəbul edilməsini həyat həqiqəti ilə ziddiyyətə girmək hesab edirdi. O, fikrini belə əsaslandırır ki, həyat özü müxtəlif şəkillərdə təzahür edir, bu isə incəsənətdə formaların, o cümlədən milli formanın rəngarəng və müxtəlif olmasını şərtləndirir. Həmin dövrdə isə bu cür mülahizələr əslində qəbul edilmir, «qeyri marksist-leninçi təlim» kimi qiymətləndirilirdi. Məhz məsələyə dövrün tələblərinə uyğun yanaşan Y.Qorbunova şairin digər mülahizələri ilə də razılaşırdı.

Müəllif S.Vurğunun milli xarakter problemi ilə bağlı mülahizələrinə də öz münasibətini bildirmişdir. O göstərir ki, S.Vurğun ədəbiyyatda xəlqilik problemini milli xarakter problemi ilə əlaqələndirdiyi zaman düzgün hərəkət edir, çünki tipik bədii obraz milli olmaya bilməz. O, mənsub olduğu xalqın bir milləti digərindən ayıran milli xüsusiyyətlərini, xarakterinin özünəməxsusluğunu əks etdirməlidir. Bu, bədii obrazın həqiqi mənada tipik və eyni zamanda fərdi olmasına səbəb olur. S.Vurğunun bu mülahizələri söyləyərkən haqlı olduğunu bildirən Y.Qorbunova bununla yanaşı onu da qeyd edir ki, bu zaman şairin gətirdiyi dəlillər anlaşılmaz və birtərəflidir. Tənqidçi yazır: «Böyük sənət məsələləri» məqaləsinin müəllifi belə hesab edir ki, bizim ədəbiyyatımızda milli xarakter problemi tipiklik məsələsi ilə əlaqədar olaraq yeni şəkildə qoyulmalıdır. S.Vurğun məsələnin mövcud marksist həllinin onu nə üçün qane etmədiyini lazımi şəkildə izah etmir». (7, 174) Tənqidçinin fikrincə, şairin gətirdiyi bütün dəlillər daha çox millətlər arasında fərqli cəhətlərin əsaslandırılmasına xidmət edir, millətlərin kommunizm quruculuğu prosesində bir-birinə yaxınlaşması isə göstərilir.

S.Vurğunun «Hər bir xalqın özünün xüsusiyyətləri: öz məişəti, öz ənənələri və zövqü, adətləri və vərdisləri vardır ki, bütün bunlar da əsrlər boyunca yaranıb inkişaf etmişdir. Hər bir xalqın öz təfəkkür tərzini və dünyanı dərk etmək tərzini vardır» – fikri barədə Y.Qorbunovanın mülahizələri də özünün qeyri-adiliyi ilə məhz dövrünün tələblərinə uyğundur. O, şairin qeyd etdiyimiz sözlərini sitat gətirir və onun ardınca belə yazır: «Bu, əlbəttə, ümumən belədir. Lakin sovet xalqları üçün hər halda əsas deyil». (7, 174) Deməli, ədəbiyyatşünas hər bir xalqın özünəməxsus milli xüsusiyyətlərinin mövcudluğunu qəbul edir, lakin bu xüsusiyyətləri ikinci dərəcəli sayır. Onun fikrincə, milli özünəməxsusluq sovet xalqları üçün əsas amil ola bilməz. Tənqidçi S.Vurğunun milli özünəməxsusluq barədə fikirlərinə münasibətini bu cür bildirmişdir: «Əgər biz onu düzgün başa düşürüksə, Səməd Vurğun burada iki səhvə yol vermişdir. O, «öz təfəkkür tərzini və dünyanı dərk etmə tərzini» olan «milli xarakterin» mahiyyətini səhv başa düşür. Onun bu fikri milli xarakter barədə marksist anlayışına uyğun gəlmir. Bundan başqa, o, «millət» və «milli xarakter» anlayışlarının dəyişən olduğunu nəzərə almır. Zaman dəyişdikcə, millətlər də dəyişir. SSRİ xalqları ailəsini təşkil edən sosialist millətləri Rusiya imperiyasına daxil olan millətlərdən köklü surətdə fərqlənirlər». (7, 174)

Bu sözlər bu gün deyil, heç yazıldığı 1953-cü ildə də təbii səslənə bilməzdi. Axı, sosializm quruluşunun özü də ayrı-ayrı millətlərin inkişafını inkar etmirdi. Çünki S.Vurğunun qeyd etdiyi kimi, «bir rus kommunist olmuşsa, bu halda öz rusluğundan çıxmırdı».

S.Vurğunun milli özünəməxsusluq barədə fikirlərinə qarşı çıxanlardan biri də görkəmli tacik şairi Mirzo Tursunzadə olmuşdur. O da şairin işlətdiyi məlum ifadələrə iradını bildirərkən belə yazmışdır: «Səməd Vurğun hər bir sosialist millətinin xarakterində hansı xüsusi təfəkkür və dünyanı dərk etmə» tərzini görür? Axı, ölkəmizin bütün xalqları vahid dünyagörüşündə birləşmişdir. Sosialist birgəyaşayış tərzini, əlbir mübarizə illəri sovet adamları və sovet xalqlarında ümumi, vahid vərdislər, ümumi təfəkkür və dünyagörüşü sistemi yaratmışdır». (2, 29) M.Tursunzadənin bu fikrinə münasibətini bildirən Qasım Qasımzadə yazır ki, burada S.Vurğunun işlətdiyi «dünyanı dərk etmə» («mirovospriəti») ilə M.Tursunzadənin işlətdiyi «dünyagörüşü» («mirovozrenie») sözlərinin mənası tam eyniyyət təşkil etmir. Dünyagörüşü insanı əhatə edən mühit haqqında baxış, anlayış və təsəvvür sistemidir. «...S.Vurğun hər bir xalqın özünəməxsus dünyagörüşündən deyil, «xüsusi təfəkkür və dünyanı dərk etmə tərzindən» söhbət açmışdır». (2, 29)

S.Vurğunun şəxsi arxivində onun «Mənim Qorbunovaya cavabım» adlı məqaləsinin əlyazması mühafizə olunur. (11) Şair belə bir cavabı yazsa da, dərc etdirməmişdir.

Həmin cavabdan görünür ki, S.Vurğun Y.Qorbunovanın məqaləsi ilə çox diqqətlə tanış olduqdan sonra öz fikir və mülahizələrini bir daha şərh etməli olmuşdur. Şair belə bir qənaətə gəlmişdir ki, Qorbunova onun fikirlərini ya düzgün başa düşməmiş, yaxud da təhrif etmişdir. S.Vurğunun fikrincə, Qorbunova sənətdə milli formanı inkar etmir və bununla yanaşı belə düşünür ki, dillərin müxtəlifliyi xalqların birləşməsinə deyil, ayrılmasına aparır. S.Vurğun tənqidçinin bu fikrini qeyri-elmi, tamamilə səhv və zərərli hesab edir. Şair göstərir ki, mədəniyyət konkret milli formada doğulur və inkişaf edir; mədəniyyətin hamı üçün hazır və standart forması yoxdur. Canlı insan konkret tarixi və milli şəraitdə

doğulduğu kimi, mədəniyyət də ilk dəfə müxtəlif formalarda meydana gəlir.

S.Vurğun Y.Qorbunovanın fikir və mülahizələrinin kökündən əsassız və yanlış olduğunu öz dövrünün dialektik təliminə uyğun əsaslandırılmışdır. Y.Qorbunovanın məqaləsi ilə təxminən eyni vaxtda «Literaturnaya qazeta»da dərc olunmuş «Şairin hüquqları» adlı məqaləsində S.Vurğun bir sıra məsələlərlə yanaşı, milli özünəməxsusluq barədə fikirlərini daha dərinlən əsaslandırmağa səy göstərmişdir. Qeyd edək ki, şairin bu məqaləsinə qarşı çıxışlar da «dərinləşdirilmiş» və artıq müəllifi ittiham etmək səviyyəsinə çatmışdır. Bu baxımdan «Literaturnaya qazeta» da dərc olunmaq üçün hazırlanmış «Sovet şairinin borcu» sərlövhəli məqalə xarakterikdir.

Azərbaycan şairlərindən R.Rza, S.Rüstəm və M.Rahimin imzaladığı bu yazının müəlliflərinin fikrincə, yazılışında bəzi fərqlərə baxmayaraq hər iki məqalə - həm «Böyük sənət məsələləri», həm də «Şairin hüquqları» eyni dərəcədə səhvdir və S.Vurğunun vaxtilə Azərbaycanın partiya mətbuatı və ədəbi ictimaiyyəti tərəfindən haqlı tənqid olunmuş ideya-bədii nöqsanlarına haqq qazandırmamağa xidmət edir. Müəlliflər «Böyük sənət məsələləri»nin Y.Qorbunova tərəfindən geniş təhlil edildiyinə əsaslanaraq «Şairin hüquqları» üzərində dayanmışlar.

Müəlliflərin fikrincə, S.Vurğun «milli xarakter» barədə düzgün olmayan, qeyrimarksist mülahizə yürütmüşdür. Şairin «hər bir millətin öz tarixi inkişaf yolu, öz məişət tərzi, əsrlər boyunca yaranıb təkmilləşmiş öz ənənələri vardır, öz dili, öz adətləri, vərdisləri, öz düşüncə tərzi və ruhi aləmi vardır» yazması həmin müəllifləri də razı salmır və onlar şairi günahlandırır ki, S.Vurğun bu mülahizələrini təkidlə irəli sürərkən cəmiyyətdə sosialist millətlərinin birliyi barədə bir kəlmə də söyləməmişdir. Müəlliflər ona əsaslanırlar ki, «əsrlər boyunca yaranıb təkmilləşmiş» bu ənənələr, adətlər və vərdislər içərisində elələri də vardır ki, onlar feodal-patriarxal həyatı və dünyagörüşünün qalıqlarıdır, bu gün bizim xalqın mənəviyyatına yaddır. Şairin öz vaxtını ötmüş adət-ənənələri tənqid etməməsini müəlliflər S.Vurğunun «Azərbaycan xalqının mənəvi dünyasını ölkəmizin (SSRİ nəzərdə tutulur - A.B.) digər xalqları üçün anlaşılıq və doğma edən xüsusiyyətləri» müdafiə etməməsi kimi başa düşmüşlər. Onlar yazırlar: «Səməd Vurğun «milli xarakter» termini altında əsasən öz xalqının xarakterik cəhətlərini deyil, keçici, təsadüfi, bəzi hallarda vaxtı ötmüş cəhətlərini başa düşür». (8)

Əlbəttə, opponentlərin bu iradları ilə razılaşmaq olmaz. Axı, S.Vurğun birmənalı şəkildə qəbul edirdi ki, bu günkü milli forma öz dənəki şəkildə deyildir. Şair yazırdı: «Milli forma arasıkəsilməz dialektik inkişafdadır; milli formaya dəyişməyən, donmuş, həmişəlik və əbədi bir kateqoriya kimi baxmaq olmaz. Onun müəyyən keyfiyyətləri ölüb aradan çıxır, müəyyən yeni keyfiyyətləri isə yaranır; beləliklə, milli formanın bütün keyfiyyətləri arasıkəsilməz bir halda, xüsusilə indi daha çoxğun şəkildə zənginləşmə prosesi keçirir». (5, 262) S.Vurğunun opponentləri Y.Qorbunovanın belə bir fikri ilə yekdildirlər ki, şair hər iki məqalədə «milli xarakter» barədə fikir söyləyərkən ədəbiyyatda konkret faktlara müraciət etməmişdir. Onlar S.Vurğuna «xatırladırdılar» ki, bizim bir sıra əsərlərimizin əsas çatışmazlığı qəhrəmanların «milli xarakterinin» unudulmasında yox (hərçənd ki, belə əsərlərin olduğunu da opponentlər qəbul edirlər), kommunizm quran müasir sovet adamının obrazının, onun zəngin mənəvi aləminin və səciyyəvi xüsusiyyətlərinin tam göstərilməməsindədir. (11)

Şübhəsiz ki, S.Vurğun «Şairin hüquqları»nı (həm də «Böyük sənət məsələləri»ni) qələmə alarkən bu və ya digər xüsusiyyətin, hansı xalqın ədəbiyyatında, hansı yazıçının əsərində zəif, yaxud güclü verildiyini göstərməyi öz qarşısına bir məqsəd kimi qoymamışdı. O, çox doğru olaraq deyirdi ki, yazıçı yeni bədii vasitələrin gücü ilə öz xalqının başqa xalqlarla birliyindəki çoxğunluğu əks etdirməyə öz vəzifəsini yerinə yetirə bilməz. «Yazıçı əgər öz xalqının həyatına möhkəm daxil olmuş yeniliyin təzahür etdiyi xüsusi formaları nəzərdən qaçırırsa, o, yenə də müvəffəqiyyətsizliyə uğrayacaqdır. Əgər yazıçı nə isə universal, həmişə və hər şey üçün ümumi ola biləcək mücərrəd formalar axtarmaqla məşğul olsa, yenə də səhv edəcəkdir». (5, 263)

S.Vurğunun Azərbaycan, Gürcüstan və Belorusiyanın bir sıra görkəmli şairlərinin istedadının «yalnız milli zəmində inkişaf edib ərsəyə çata bilməsi barədə mülahizələri də «Sovet şairinin borcu» məqaləsinin müəllifləri üçün «qəribə səslənir». (5, 261)

Onlar yazırlar: «S.Vurğun burada da öz əqidəsinə sadıq qalaraq unudur ki, müxtəlif millətləri təmsil edən bu şairlər yalnız «milli zəmində» ayrıldıqlarına və bununla məhdudlaşdırıldıqlarına, «milli formanın özünəməxsus cəhətlərinə» bağlı olduqlarına görə deyil, öz xalqının ədəbiyyatını digər sovet xalqları ədəbiyyatları ilə qarşılıqlı təsir və əlaqədə zənginləşdirdiklərinə görə yetişib ərsəyə çatmışlar». (11)

Deməli, opponentlər sənətkarın uğurlarında milli zəminin əhəmiyyətini qəbul etməmiş,

S.Vurğunun «Şairin hüquqları»nda yazdığı bu sözləri ilə «görməmişlər»: «Milli formaların zənginləşməsinin mənbəyi həyatın özündədir, müxtəlif xalqların ədəbiyyatları arasındakı sıx və möhkəm qarşılıqlı əlaqəsində və təsirdədir». (5, 263)

Məqalənin müəllifləri S.Vurğunun «Şairin hüquqları»ndakı «səhv fikirlərini» onun sosialist realizmi ilə razılaşmadığı, realizm yaradıcılıq metoduna inamsızlığı ilə əlaqələndirirlər. Onların fikrincə, son on ildə S.Vurğunun yaradıcılığında özünü göstərən bir sıra «ideya-bədii səhvlər» də məhz bununla bağlıdır. «S.Vurğun məhz sənətdə realizm metodu ilə razılaşmadığına görə bizim ədəbiyyatımızda elə əsərləri pisləyir ki, orada həyatın fonunda ruhlar və alleqorik fiqurlar əvəzinə real adamlardülgərlər, kolxozçular, mühəndislər, partiya işçiləri iştirak edirlər». (11)

S.Vurğunun sosialist realizmi barədə bu fikri təkzib edən mülahizələrini yuxarıda şərh etdiyimizdən təkrara ehtiyac duymuruq.

Məqalədə S.Vurğunun romantik poeziya və şerin dili barədə fikir və mülahizələri də kəskin tənqid edilmişdir.

Məqalə müəllifləri belə bir hökm vermişlər ki, S.Vurğunun ədəbiyyata baxışındakı səhvlər onun həm nəzəri mülahizələri, həm də bədii yaradıcılığı üçün xarakterikdir. Elə burada şairin «Hürmüz və Əhrimən» dramatik poeması, «İnsan» pyesi, bir sıra şerləri kəskin hücumlara məruz qalmışdır.

«Hürmüz və Əhrimən» dramatik poemasında Xeyirlə Şərin mübarizəsini Hürmüzlə Əhrimənin mübarizəsi fonunda ümumiləşdirilməsi, obrazların rəmzlərlə verilməsi və onların adları (Zülmət, Dağlar Sultanı, Küskün və s.) opponentləri razı salmamış, əsərdə müəllifin dilindən verilmiş «bu gün matəm, sabah bayram, əzəldən böylədir aləm...» misrasında isə onlar orta əsrlər sxolastikasını, habelə subyektiv idealizmi görmüşlər. «İnsan» pyesi isə «mücərrəd əsər» kimi bir daha damğalanmışdır. Məqalənin ilk variantında şairin «Aslan qayası» poeması da «nəzərdən keçirilmiş» və yəqin ki, «tarixi təhrif edən zərərli bir əsər» kimi yenidən yada düşmüşdür.

«Sovet şairinin borcu» məqaləsində irəli sürülən ittihamlar göstərir ki, bu yazı S.Vurğuna qarşı xüsusi tapşırıqla hazırlanmış növbəti aksiya olmuşdur.

Azərbaycan Yazıçılar İttifaqı Rəyasət Heyətinin 28 may 1953-cü il tarixli iclasında məqalənin müzakirəsi olmuşdur. İclasda məqalənin müəlliflərindən biri - S.Rüstəm iştirak etməmişdir.

Müzakirədə çıxış edənlər məqalənin tonunun yumşaldılmasını, bir sıra sərt söz və ifadələrin dəyişdirilməsini, Mirzə İbrahimov və Süleyman Rəhimov isə «Aslan qayası» poeması ilə bağlı hissənin oradan çıxarılmasını təklif etmişlər. Müəlliflərdən biri – Məmməd Rahim isə «Aslan qayası»na aid hissənin saxlanılmasını israrla tələb etmişdir. (6)

İclasda məqalə müəyyən dəyişiklik və əlavələr nəzərə alınmaqla təsdiq olunmuş və «Literaturnaya qazeta»nın redaksiyasına göndərilməsi barədə qərar qəbul edilmişdir. (6)

Məqalə M.İbrahimovun imzaladığı müşayiətedici məktubla redaksiyaya göndərilmiş, lakin orada birmənalı qarşılanmamış, hətta etiraz doğurmuş, yazıdakı qərəzçilik ruhunu, məqsədi bəzi əməkdaşlar, habelə qəzetin baş redaktoru K.Simonov hiss etmişlər. «Literaturnaya qazeta»nın tənqid şöbəsinin əməkdaşı, tənqidçi Yuri Karasyov şairə göndərdiyi 2 iyul 1953-cü il tarixli məktubunda redaksiyanın mövqeyi barədə məlumat vermişdir. (1, 334-336) Tənqidçi həmçinin məqalədə qaldırılan bir sıra məsələlərə öz münasibətini bildirmişdir. Y.Karasyov şairə yazmışdır: «Məsələ yalnız Sizə edilən hücumlarda deyil. Məktubda* milli məsələ sahəsində ciddi səhvlər vardır. Rəqibləriniz deyil, məhz Siz haqlısınız. İndi, yerli dillərin inkişafına, milli özünüdərkini meydana gəlməsinə xüsusi diqqət yetirildiyi bir vaxtda Sizin rəqibləriniz birdən-birə milli özünəməxsusluğu inkar etmək fikrinə düşmüşlər. Bu, yas yerində meyxana deməyə bənzəyir... Onların məktubunu hətta polemik məqalə də saymaq olmaz». (1, 335)

Sonradan məlum olmuşdur ki, həmin məqalə respublikanın o vaxtkı rəhbərliyinin tapşırığı ilə yazılmış və üç nəfər şairin imzası qoyulmuşdur. Bu üç nəfər isə bir qədər sonra ayrı-ayrılıqda «Literaturnaya qazeta»nın baş redaktoru K.Simonova teleqram göndərərək öz imzalarından imtina etdiklərini bildirmişlər. (3)

«Böyük sənət məsələləri» və «Şairin hüquqları» məqalələrində söylədiklərinin, o cümlədən millilik barədə dediklərinin doğruluğuna əmin olan S.Vurğun 1954-cü ildə Yazıçıların İkinci Ümumittifaq qurultayında etdiyi məruzədə bir daha bu mülahizələrinə qayıtmış, onları əsaslandırmışdır. O, yenidən «hər bir millətin öz tarixi, inkişaf yolu, öz məişət tərzini, əsrlər boyunca yaranmış öz ənənələri, öz dili,

öz adətləri və vərdişləri, öz təfəkkür tərzı və mənəvi aləmi vardır» (5, 370) deməklə «gələcəyə gedən yolun – millətlərin çiçəklənməsi yolu» olmasına inamını ifadə etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ellər Vurğunu, Vurğun ömrü məktublarda / Tərtib edəni Ş.Nəzirli. B.: AAMM nəşriyyatı 1996, 308 s.
2. Q.Qasımzadə Ədəbiyyatda millilik və beynəmiləllik. B.: Elm, 1982, 274 s.
3. Nəcəfov M. O illəri xatırlarkən. “Ədəbiyyat qəzeti”, 1991, 24 aprel
4. Səməd Vurğun Əsərləri: Altı cildə. V c., B.: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1972, 426 s.
5. Səməd Vurğun Əsərləri: Altı cildə. VI c., B.: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1972, 461 s.
6. Выписка из протокола №14 заседания Президиума Союза советских писателей Азербайджана: ЦГАЛИ. Ф.340, опись I, д. 357 л. 5-7
7. Горбунова Е. О некоторых вопросах теории социалистического реализма // “Октябрь”, 1953, № 4, с. 164-176
8. Р.Рза, С.Рустам, М. Рагим. Долг советского поэта. ЦГАЛИ: ф.340, опись, I, д. 357, л. 8-22
9. Самед Вургун. Вопросы большого искусства // «Октябрь», 1953, №2, с.142-144
10. Самед Вургун. Права поэта. «Литературная газета», 1953, 5 мая
11. Самед Вургун. Мой ответ Горбуновой/рукопись/. Институт рукописей НАНАзербайджанской Республики: Арх. 46/240/ инв. №27270

*Azərbaycan Texniki Universiteti
Baş müəllim
E-mail:sevinc.m5@gmail.com

Sevinj Mammadova

NATIONALITY AND HUMAN UNITY IN THE WORKS OF SAMEDE VURGUN

The article deals with the theoretical knowledge of S. Vurgun against the background of the creation of universal images in fiction. Some unresolved issues in the field of art are also analyzed, the essence of national and universal expressions is explored. The final result, which is considered very relevant today, is reflected: Every nation has its own history, its own language, its own custom, spiritual world and way of life.

Keywords: national character, way of life, thinking, national spirit, realism, worldview, national form

Севиндж Мамедова

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ САМЕДА ВУРГУНА

В статье рассматриваются теоретические знания С. Вургуна на фоне создания общечеловеческих образов в художественной литературе. Анализируются также некоторые нерешенные вопросы в области искусства, исследуется сущность национальных и

общечеловеческих выражений. Итоговый результат, считающийся сегодня весьма актуальным, нашел свое отражение: Каждый народ имеет свою историю, свой язык, свой обычай, духовный мир и образ жизни.

Ключевые слова: национальный характер, быт, мышление, национальный дух, реализм, мировоззрение, национальная форма

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma: İlkin variant 12.10.2022

Son variant 10.12.2022

UOT: 82:801.6; 82-1/-9; 82-1; 82.08: 159.9; 808.1:159.9

NURAY MƏMMƏDOVA*

HƏYAT, VƏTƏN VƏ MİLLƏT AŞIĞI: ELXAN YURDOĞLU

Müasir dövrdə Naxçıvan ədəbi mühitinin yetirdiyi istedadlı qələm sahiblərindən biri də Elxan Yurdoğludur. Özündən əvvəlki ədəbi ənənələrə söykənərək yeni ədəbi cərəyanlar işığında maraqlı nümunələr ortaya qoyan Elxan Yurdoğlu şeirlərindəki səmimiyyəti ilə daha çox diqqəti cəlb edir. Bu səmimiyyət onun xarakterindən irəli gəlsə də, şeirlərində də bariz şəkildə özünü göstərir.

Həyat dolu olan şair həm də vətən və millət aşığı kimi xarakterizə edilə bilər. Bu fikri onun ortaya qoyduğu ədəbi nümunələr də təsdiq edir. İstər yaradıcılığa başladığı ilk dövrlərdən, istərsə də son illərdə qələmə aldığı əsərlərində Elxan Yurdoğlunun şeirlərində həyat dolu vətən, millət aşığının obrazı oxucunun gözləri önündə canlanır. Bundan əvvəl şair haqqında qələmə alınmış istər publisistik məqalələrdə, istərsə də elmi araşdırmalarda onun bu cəhəti xüsusilə vurğulanır.

Biz də məqaləmizdə şairin son kitabından yola çıxaraq şeirlərini təhlil etməyə, onun səmimi ruhlu əsərlərindəki həyat eşqini, vətən sevdasını, millət aşılığını ortaya qoymağa çalışdıq.

Açar sözlər: Elxan Yurdoğlu, şair, şeir, Naxçıvan, həyat, vətən.

Səni dəli kimi sevdiyim üçün,

Sən sevən dünyanı candərdi sevdim.

Elxan Yurdoğlu yaradıcılığı ilə ilk tanışlığım bu iki misra ilə başlamışdı. Şair özü dəyərli ədəbiyyatşünas Hüseyn Həşimlinin vəfatından sonra yazdığı “Sözümüzün, elmimizin Hüseyn Həşimli itkisi” (5, s.11) adlı məqaləsində tələbə vaxtlarında yazdığı şeirdən həm də bu iki misranı qeyd etmişdi.

Sonralar tez-tez eşitdiyim müxtəlif məzmunlu şeirləri Elxan Yurdoğlu yaradıcılığı ilə daha əhatəli maraqlanmağıma səbəb oldu. Onun şeirlərinə xas olan xüsusi bir üslub və ahəngdarlıq var. Təbiət mövzulu şeirlərində fəsillərin ruhunu, vətən mövzulu şeirlərində həsrəti, nifrəti, qürur hissini, məhəbbət məzmunlu şeirlərində isə duyğuların zərifliyini duya bilirik.

Şairin son şeirlər kitabının da maraqlı adı var: “Payızda gilənar dadı”... Payız və gilənar. Düşünürəm ki, kitabı əlinə alan bir çox insan əvvəlcə bu iki məfhum arasındakı mənə bağlılığını aydınlaşdırmağa çalışmışdır. Jurnalist Məmməd Babayev də “Elxan Yurdoğlunun “İsmi-pünhan”ı – gilənar” adlı məqaləsində öz baxış bucağından yanaşaraq bunu belə izah edir: “Yazda doğulan şairin payız sevdası var. Deyirlər ki, payız təbiətin çiçək olduğu ikinci bahardır. Payız əhvali-ruhiyyədir. Ona sevgi ilə baxmaq lazımdır. Elə şair də payıza həmişə sevgi ilə baxır. Yəqin buna görədir ki, yay meyvəsi gilənarın dadını payızda da hiss etmək istəyir...” (1, s.15).

Doğrudan da, onun bir çox şeirlərində payızın vəsf edilməsinin şahidi oluruq. Belə şeirləri oxuyarkən hansı fəsildə olmağımızdan asılı olmayaraq, sanki payız ab-havasına bürünürük:

Mənim təkliyimdə xəzəl rəngi var,

Səni payız kimi sevirəm, qadın.

Sən sevda bağçamda tənha gilənar,

Səni payız kimi sevirəm, qadın (6, s. 66).

Son şeirlər kitabında Elxan Yurdoğlunu həm vətənpərvər bir türk övladı, həm zəfər hissiylə coşan bir azərbaycanlı, həm də sözə tutunub qələmindən güc alan bir şair kimi görürük. Yeri gəldikdə özünü lirik qəhrəmanın yerinə qoyub sevginin söyləmə biləcəyi ən duyğulu misraları pıçıldayır onun

dilindən. Deyə bilərik ki, bir şair kimi bu tipli şeirləri ilə kitabın girişində Hüseyn Bağiroğlunun da qeyd etdiyi kimi “yeni mənəvi ucalıqlara qovuşduğunun şahidi oluruq” (4, s.6).

“Vətən iman yerim” başlığı altında topladığı şeirlərində şairin milli ruhu aydın şəkildə özünü biruzə verir. Onu bəzən dar gündə vətənə xidmətə hazır duran bir əsgər, bəzən zəfərdən ilhama gələn bir şair, bəzən də minlərlə şəhidin yasını tutan, ailələri ilə birgə bu matəmə şerik olan bir doğma kimi görürük.

Zəfər və azadlıq amalından bir an belə dönməyən E.Yurdoğlu şeirlərində ilk misralardan etibarən kəskin və qətiyyətli ifadələri, məharətli bənzətmələri və xitab şəkli ilə oxucunu heyretə gətirir, eyni zamanda ondakı mübarizə əzmini alovlandırır:

İki min yeddi yüz səksən üç şəhid,
Xudayar səsində Vətən sözsüz.
Qarabağ uğrunda təkcə şəhid yox,
Həm də Qarabağın artıq özsüz (4, s.10).

Ədəbiyyatımızda XX əsrin əvvəllərində yaranıb zamanla təşəkkül tapmış himn janrına da müraciət edən E.Yurdoğlu hələ 44 günlük II Qarabağ müharibəsinin ilk günlərindən “Zəfər himni”ni (29 sentyabr 2020-ci il) qələmə almışdır. Qeyd etməliyik ki, bu ərəfədə, xüsusilə müharibənin davam etdiyi bir zamanda bu janra müraciət etməklə şair oxucuları daha da ruhlandırmaq, onların içindəki vətən sevgisini daha da alovlandırmaq istəmişdir. Çünki ədəbiyyatda himn janrı elə əsl vətənpərvərliyə, mübarizəyə, müstəqilliyə və qələbəyə olan inamın simvoludur. Əməkdar elm xadimi professor Hüseyn Həşimlinin sözləri ilə desək: “...XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında siyasi lirika janrı olmaq etibarını ilə himn özünəməxsus təkamül yolu keçmiş, xalqın milli mənlilik duyğusunun qüvvətlənməsində mühim rol oynamışdır” (3, s.18). Sitatdan da görüldüyü kimi, bu janr xalqın, oxucunun milli şüurunun dirçəlişi və mübarizə əzminin qüvvətlənməsi üçün ən təsirli üsullardan biridir. E.Yurdoğlu da bu janrdan məharətlə istifadə edərək “Zəfər himni”ni ərsəyə gətirmişdir. Daha çox klassik Azərbaycan şeiri formasında yazılan və müəyyən mənada təntənəli marş təsiri bağışlayan 14 hecalı bu şeirin həm də maraqlı qafiyələnmə üslubu vardır ki, bu da şairin yaradıcılığının bir üstünlüyüdür:

Mübarizin yazdığı məktuba cavabam mən
Öldürmək günah, amma bu yolda savabam mən.
Yaramdan qan axsa da sanmayın bitabam mən,
Gücüm yetər can üstə dirçəlib can almağa,
Tökülən qana qarşı qanmazdan qan almağa (4, s.8).

– deyən şair sanki lirik qəhrəmanın timsalında bütün Azərbaycanın səsi olub, millətimizin, əsgərlərimizin qəlbindən keçən duyğuları misralarda canlandırır. Bu yerdə onu da vurğulamağa ehtiyac var ki, bu üslubu şairin digər şeirlərində də görə bilərik.

Şairin “Şəhid -şəhid böyüyürük”, “Şuşa və əsgər”, “Duruşu heykəl əsgər” və s. kimi şeirlərində II Qarabağ müharibəsinin gətirdiyi hüzn, ürək yangısı, kədər, eyni zamanda, zəfərin doğurduğu qürur hissi və qələbə coşqusu o qədər dərinləndirən ifadə olunub ki, oxuyarkən yaşananlar, gördüklərimiz zehnimizdə yenidən canlanır:

Heykəl əsgər, duruşunda bir nəslin ruhu kişnər,
Heykəl əsgər, kişnərtindən yüzlərlə düşmən titrər.
Heykəl əsgər, savaş – sərgi, sən isə canlı əsər,

Toz-dumanın arasında əzminə heyranıq biz,
Sənə baxıb sənini kimi başı dik duranıq biz (4, s.15).

Fikrimizcə, E.Yurdoğlunun “Vətən iman yerim” başlığı ilə yaratdığı şeirlər içərisində ən çox diqqətimizi çəkən məhz “Nə yaxşı ki, türk olmuşam” şeiridir. Türklərin yaradılışlarından bəri keçdiyi tarixi-mədəni mərhələləri şeirin, demək olar ki, hər misrasında görmək mümkündür. Şair bu şeiri ilə türklərin tarixinə, mədəniyyətinə kölgə salıb əl uzatmağa cürət edənlərə çox qətiyyətli bir cavab və dərin mənalı bir mesajla “xain kafirə yumruğunu, toqatını” göstərmişdir. “Tarix ilə həmyaşdam” deyən şair eyni zamanda türkü dünyanın yaradılışında bəri zamanla yol gələn yolçu sayaraq türklərin tarixinin nə qədər qədimlərə dayandığını qeyd etmək istəyir:

Budur gəlir Turan ordum – milyon-milyon əsgərim var,
Doğuya bax, Batıya bax – hara baxsan əsərim var.
Sözüm anddır, andım sözdür, hər sözümün kəsəri var,
Ona görə alını açıq, həm də başı dik olmuşam.
Na yaxşı ki, türk doğulmuş, türk gəlmişəm, türk olmuşam (4, s.21).

Həyat, vətən və millət aşığı kimi gördüyümüz şair bu günə qədər zaman-zaman təəssüf, habelə tənhalıq hissi ilə qarşılaşır. Daim həyata müsbət düşüncələrlə baxan, dostcanlı olan şair yaxşılıqlarının əvəzini xəyanət və riyakarlıqla aldıqda dost, həmdəm dediyi insanlar “hər gün bir az daha düşür gözümdən”. Belə bir anda o, qəlbindən keçənləri misralara düzməkdən də çəkinmir:

Yeriş öyrətdiyim, yol göstərdiyim
Yolumun üstündə kola döndülər.
Sol yanımda yer verdiyim adamlar
Məni görənlər kimi sola döndülər (4, s.37).

Qarşılaşdığı belə həyat təcrübələri onu təklilyə, səssizliyə, eyni zamanda özü ilə hesablaşmağa səsəyir. Bunun nəticəsində isə şairin lirik “mən”i təklildən güc alıb qüvvətlənərək daha da vüqarla durmağı öyrənir:

Təklilik səssizliyi ürkdərimi heç
Təklilik qarşısında dimdik adamı? (4, s.37).

Şairin şeirlərinə nəzəri cəhətdən yanaşsaq, yaradıcılığının necə rəngarəng olduğunu görürük. Şeirlərində ustalıqla istifadə etdiyi bədii təsvir və ifadə vasitələri: metafora, təşbeh, epitet və s. onlara xüsusi ahəngdarlıq, məna çalarlığı qatır. Xüsusən bir aşıqın səsi olub onun duyğu və düşüncələrini, qəlb çırpıntılarını qələmə aldığı şeirlərində elə bənzətmələr, ifadələr işlədir ki, bu şeirləri oxuyarkən duyğunu dərinlən hiss etməmək mümkün deyil. Bunun kimi bir çox xüsusiyyətləri ilə Elxan Yurdoğlu yaradıcılığı oxucuda xüsusi heyranlıq hissi oyadır.

Yekunda isə şairin qəzəl janrında yazdığı şeirdən iki misranı qeyd etmək istərdim:

Canımı sevdiyinə hər insan qurban aparar,
Şair öz şeiri ilə ruhuna ehsan aparar (4, s.105).

Doğrudur, şairlər varlığında şeirləri ilə tanınar, yoxluğunda isə yenə onlarla xatırlanar. Çünki şairin ruhu şeirində gizlidir.

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, Elxan Yurdoğlu şeirləri oxucunu öz daxili dünyasındakı həyat eşiqinə kökləyərək ona mənəvi güc verir. Həmçinin müəllifin vətən və millət aşığı, vətənpərvər ruhu oxucuya da təsirsiz ötürmür. Bununla da müəllif-oxucu arasından görünməz bir mənəvi bağ yaranır.

Bu bağ şairi yeni əsərlərə köklədiyi kimi oxucunu da həyatdan zövq alaraq yaşamağa həvəsləndirir və onun daxili dünyasındakı vətən, millət eşqini alovlandırır.

ƏDƏBİYYAT

1. Babayev Məmməd. Elxan Yurdoğlunun “İsmi-pünhan”ı – gilənar / “525-ci qəzet”, 2022, 11 mart, s.15.
2. Bağıroğlu Hüseyn. Sözü cazibə qüvvəsi / Ön söz. Elxan Yurdoğlu. Payızda gilənar dadı. Naxçıvan: Əcəmi, 2022, s. 3-6.
3. Həşimli Hüseyn. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında yeni lirik janrlar. Bakı: Elm, 2002, 80 s.
4. Yurdoğlu Elxan. Payızda gilənar dadı. Naxçıvan: Əcəmi, 2022, 136 s.
5. Yurdoğlu Elxan. Sözü müzün, elmimizin Hüseyn Həşimli itkisi / “525-ci qəzet”, 2020, 03 iyul, s.11.
6. Yurdoğlu Elxan. Ulduz çoxluğu qədər təklik. Naxçıvan: Əcəmi, 2022, 96 s.

**Nuray MƏMMƏDOVA,
Naxçıvan Dövlət Universitetinin
“Azərbaycan ədəbiyyatı” ixtisası üzrə
I kurs magistr
E-mail: nuraymemmedofa@gmail.com*

Nuray Mammadova

LOVER OF LIFE, COUNTRY AND NATION: ELXAN YURDOĞLU

Elkhan Yurdoglu is one of the talented writers of Nakhchivan literary environment in modern times. Depending on himself, Elkhan Yurdoğlu, who relies on literary traditions and reveals interesting examples in the light of new literary trends, attracts more attention with his sincerity in his poems. Although this sincerity comes from his character, it shows clearly.

A poet who is full of life can also be used as a lover of country and nation. This is also done in the examples of his literary ideas. Whether from the early days of his work or in his recent works, in Elkhan Yurdoglu’s poems, the image of a lover of the homeland and the nation comes alive before the eyes of the reader. This action of his is mentioned in journalistic articles, researches and scientific researches, where information about the poet has been obtained before.

In our article, we tried to analyze the poems of the poet based on his last book, to reveal the love of life, love of the country, and love of the nation in his sincere works.

Keywords: *Elkhan Yurdoglu, poet, poetry, Nakhchivan, autumn, life, homeland.*

ЛЮБИТЕЛЬ ЖИЗНИ, СТРАНЫ И НАРОДА: ЭЛХАН ЮРДОГЛУ

Эльхан Юрдоглу – один из талантливых писателей современной литературной среды Нахчывана. В зависимости от самого себя Эльхан Юрдоглу, который опирается на литературные традиции и выявляет интересные образцы в свете новых литературных течений, привлекает больше внимания своей искренностью в своих стихах. Хотя эта искренность исходит из его характера, это ясно видно.

Поэта, полного жизни, можно использовать и как любителя страны и нации. Это делается и на примерах его литературных идей. Будь то в первые дни его творчества или в последних произведениях, в стихах Эльхана Юрдоглу перед глазами читателя оживает образ любящего родину и народ. Этот его поступок упоминается в публицистических статьях, исследованиях и научных изысканиях, где ранее были получены сведения о поэте.

В нашей статье мы попытались проанализировать стихи поэта по мотивам его последней книги, выявить в его искренних произведениях любовь к жизни, любовь к родине, любовь к нации.

Ключевые слова: Эльхан Юрдоглу, поэт, поэзия, Нахчыван, осень, жизнь, родина.

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma: İlkin variant 16.09.2022

Son variant 25.11.2022

MURAD ƏMİRASLANOV*

60-CI İLLƏRDƏ LİRİK -PSIXOLOJİ XARAKTERİN TƏŞƏKKÜLÜ
VƏ İNSAN AMİLİNİN ÖN PLANA KEÇMƏSİ

Məlum olduğu kimi sovet rejimində siyasətin humanitariya üzərində hegemonluğunun acınacaqlı nəticəsi alimlərin millətimizin tarixini, zəngin ədəbiyyat və mədəniyyətini obyektiv tədqiq edib dəyərləndirmək imkanından məhrum olmaları idi. Bu sahədə marksizm-leninizm təliminə kommunist partiyasının proqram sənədlərində müəyyənləşdirilmiş “ustanovka”lara ciddi riayət etmək məcburiyyəti Azərbaycan tarixi, ədəbiyyatı, mədəniyyəti haqqında tədqiqatlarda bir çox hallarda qeyri-obyektiv, birtərəfli mülahizələrin irəli sürülməsinə, təhriflərə və yanlışlıqlara gətirib çıxarırdı. Milli tariximizin və mənəvi irsimizin obyektiv araşdırılması üçün nisbətən əlverişli şərait Azərbaycanda yalnız 1970-ci illərdə yaranmağa başladı. Məqalə XX əsr ədəbiyyat tariximizdə mühüm bir mərhələ olan 60-cı illərdəki poetik prosesin daha geniş kontekstdə araşdırılmasına həsr edilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan ədəbiyyatı, 60-cı illər, xarakter, lirika, insan amili

Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı özünün bir sıra ziddiyyətlərinə baxmayaraq, bütövlükdə götürdükdə mədəniyyətimizin ayrılmaz bir hissəsi olub, XX əsr ədəbiyyat tariximizdə mühüm bir mərhələ təşkil edir. Həmin dövrün bütün təzyiq və təqiblərinə, ideoloji təsirlərinə rəğmən ədəbiyyatımız yaşamış və bir çox qiymətli sənət nümunələri yaranmışdır. Sovet ideologiyasının yetmiş illik totalitar rejimi bir çox xalqlara, o cümlədən, Azərbaycan xalqına bütün dünyaya yalnız “çəhrayə eynək” altından – bolşevik ideologiyasının gözü ilə baxmağa məcbur etdi. Xüsusilə, doğma Şərq mədəniyyətinə adicə meyl 20-30-cu illərdə sosializmə xəyanət kimi qiymətləndirilərək minlərlə ziyalılar “pantürkizm” yarlığı ilə 37-ci ilin repressiyalarına məruz qalmışdır. *“Bununla belə, yüksəlişə olan milli hisslər, ideyalar boğulmuş, repressiya illərində Azərbaycanın 50 mindən artıq övladı güllələnmiş, 100 mindən çox insan Qazaxıstana, Sibirə sürgün edilmişdir.”* [4, s. 240]

60-cı illər ədəbiyyatının ənənəvi mövzulara tamam fərqli bədii təfəkkür işığında nəzər salması, öncə özünü onda göstərirdi ki, bu nəsrin və dramaturgiyanın yaradıcıları sənətin estetik qayəsini əvvəlkindən daha geniş təsvir edirdilər. Sosialist realizminin nümunələrindən fərqli olaraq, onların əsərlərində “yeni insanı tərbiyə etmək”, “vətənpərvərlik ruhu oyatmaq”, “sovet adamlarının mənəvi yetkinliyini artırmaq”, kimi məqsədlər qoyulmurdu. Bu dövr ədəbiyyatının estetik qayəsi süni didaktika, pafos və ritorikadan uzaq lirik-psixoloji canlı insan obrazları yaratmaq, gerçək həyatı bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə əks etdirməkdən ibarət olduğu üçün burada dolğun xarakterli obrazlar qalereyasına rast gəlirik. 60-cı illərdə lirik-psixoloji xarakterin təşəkkülü və insan amilinin ön plana keçməsi bədii ədəbiyyatda böyük əhəmiyyət kəsb etdi. Bildiyimiz kimi, lirik-psixoloji xarakter məsələsi hər bir dövrdə ədəbiyyatı, o cümlədən sənətsünaşlığı məşğul edən ən ümdə problemlərdən biri olmuşdur. Ənənəvi sovet ədəbiyyatından fərqli olaraq yeni Azərbaycan ədəbiyyatı (istər nəsrə, istər də dramaturgiyada) həyatı gerçəkliyi bədii gerçəkliyə çevirmək üçün çox böyük üstünlüklərə malik oldu. İstər tarixi, istərsə də mənəviyyat problemlərindən bəhs edən əsərlərdə yazıçının əsas məqsədi şəxsiyyətin daxili aləminin mübhəm çalarlarını, psixoloji xarakterini, insan taleyinin zaman axarında başqalaşmasını, başqa sözlə, zaman-insan-tale problemlərini aydınlatmaqdan, mənəvi suverenliyi ifadə etməkdən ibarət olub. Çünki, *“Yazıçının predmeti xislətdir və onun istedadı xislətin dərinliklərinə nə dərəcədə enə bilməsi ilə müəyyənləşir.”* [7, s. 334] Sözügedən illərdə yazılan əsərlərdə lirik-psixoloji xarakterin və insan amilinin ön plana keçməsi əslində sovet siyasi rejiminə qarşı etirazın bədii təcəssümü idi. Başqa sözlə, yazıçılar birbaşa onları əhatə edən insanları bədii qəhrəman səviyyəsinə qaldırmaq imkanı əldə etdilər. Akademik Məmməd Cəfər yazırdı: *“Hər bir xalqın ədəbiyyatının müsbət qəhrəmanları o xalqın həyatının ən qabaqcıl meyllərini, xalqın içərisindən doğan böyük ideyaları, xalq tarixinin ən parlaq səhifələrini, xalqın qüdrətini, ləyaqətini, istedadını, yaşamağa qabil olması hüquqlarını əks etdirir. Müsbət qəhrəmansız böyük ədəbiyyat təsəvvür etmək çox çətinidir.”* [14]

Lirik – psixoloji üslubun dramaturgiyada geniş vüsət alması həm də milli xarakterin təşəkkülünə

və insan mənəviyyatının bütün çalarlarının ön plana keçməsinə meydan açdı. Dramaturgiyamızda bu bədii təmayülə olan zəruri ehtiyacı xalq yazıçısı İlyas Əfəndiyev belə açıqlayır: *“İnsanın mənəvi aləmini-hissini, həyəcanını, arzularını, yaşadığı sevgini, çəkdiyi iztirabı açib göstərən lirik-psixoloji dram əsərlərinə böyük ehtiyac vardı. Əsasən, insanın daxili aləmini hədəfə alan bu cür əsərlər heç şübhəsiz ki, dövrümüzün ən aktual, ictimai –sosial məsələlərini də əhatə eləyirdi.”* [6, s. 109]

Azərbaycan ədəbiyyatında milli xarakterin Vaqif (“Vaqif”-S.Vurğun), Cahandar ağa (“Dəli Kür”-İ.Şıxlı), Bayram bəy (“Geriyə baxma, qoca”- İ.Əfəndiyev), Böyük bəy (“Mahnı dağlarda qaldı”- İ.Əfəndiyev), Kərbəlayı İsmayıl (“Qarlı aşırım” -F.Kərimzadə), Rüstəm kişi (“Böyük dayaq”-M.İbrahimov) kimi klassik nümunələri vardır. Səciyyəvi bir neçə nəsr əsərinə - “Dəli Kür”, “Böyük dayaq” və “Söyüdlü arx” romanlarına nəzər salaq: Xalq yazıçısı İsmayıl Şıxlının “Dəli Kür” romanında Cahandar ağa obrazı kişilik, cəngavərlik, ipə-sapa yatmayan, özünəməxsus daxili “məni” olan milli xarakterdir. Cahandar ağa igiddir, cəsurdur, gözünə tuşlanan güllədən belə qorxub geri çəkilməyi ağına gətirmir. Cahandar ağanın xarakterində bir böyüklük var, müdriklik və təklik var. Cahandar ağa deyir: *“Mənim öz aqlım var, istədiyim kimi yaşamışam, istədiyim kimi də öləcəm.”* [17, s. 25]

Əslində milli xarakter xalq təşəkkül tapdığı dövrdən onun həyatının, özünüdərkinin, fərdi özünüifadəsi və özünüdərkinin əsas əlaməti olaraq təşəkkülə başlayıb. Böyük rus yazıçısı N.V.Qoqol yazmışdır: *“Həqiqi millilik sarafanı təsvir etməkdə deyil, xalq ruhunu ifadə etməkdədir”.* [18, s. 34] Hər bir sənətdə olduğu kimi ədəbiyyatda da milli xarakter sənətkarın xalq həyatı ilə yaxınlığından, onun istedadının xalq ruhuna bağlılığından və bu ruhu əks etdirmək imkanından meydana çıxır.

Cahandar ağanın xarakterini səciyyələndirən başqa cəhətlər də var. O, ailəsinin təəssübünü çəkdiyi kimi, elinin-obasının da təəssübünü çəkir. Molla Sadiq tərəfindən qızısdırılan camaatın seminariyaya uşaq yığmaq üçün gələn Çernyayevski və rus Əhməd qarşı düşünlənməmiş münasibət və hərəkətinə Cahandar ağanın reaksiyası təkcə qonağı müdafiə və qonağa hörmət və yaxud oxumağa, təhsilə müəyyən mənada “loyal” münasibəti ilə yadda qalmır. Bu təsvirlərdə qəhrəmanın xarakterinin daha əhəmiyyətli cəhətlərini önə çəkən məqamlar var. Burada baş verənlərə Cahandar ağanın münasibəti göstərir ki, o, geniş düşünməyi bacaran, sözüdə və hərəkətlərində özündən çox el-obanın mənafeyini nəzərə alan bir insandır. Onun el-obaya, camaata sonsuz bir məhəbbəti var. Ona görə də o, milli xarakter səviyyəsinə yüksəlir. O həm də mənsub olduğu millətin xarakterini öz varlığında daşıyan bir obrazdır. Akademik Bəkir Nəbiyevin qeyd etdiyi kimi, *“ “Dəli Kür” gərgin dramatik toqquşmalar, qüvvətli xarakterlər romanıdır. “Dəli Kür” yazıçının kəskin konflikt, dərin psixoloji təhlil əsasında güclü xarakter yaratmaq bacarığını nümayiş etdirən yüksək bədii keyfiyyətlərlə zəngindir.”* [15]

Xalq yazıçısı Mirzə İbrahimovun “Böyük dayaq” romanı da milli xarakter yaradıcılığı baxımından diqqəti cəlb edən bədii örnəklərdən biridir. Bu romanda xalq və kolxoz həyatında cərəyan edən ictimai-siyasi hadisələr fonunda milli xarakterin maraqlı, yaddaqalan örnəkləri yaradılmışdır. Xüsusilə, yazıçının yaratmış olduğu Rüstəm kişi obrazı özünəməxsusluğu, daxili-mənəvi dünyasının hərtərəfli, dolğun canlandırılması ilə diqqəti cəlb edir. Romanın süjet xəttinin inkişafında, konfliktin yaranmasında, bir sıra surətin xarakterinin açılmasında əsas rol oynayır. Mükafatlar, təriflər, inam və hörmət, mötəbər iclaslarda adının tez-tez çəkilməsi Rüstəm kişini çaşdırır, “misilsiz sədr, nümunəvi sədr” kimi sözlər faciəsini dərinləşdirir. Rüstəm kişi gəncliklə ayaqlaşmış, ailə üzvləri ilə tez-tez üz-üzə gəlir. Xalqın səsini, haqlı tələbi eşitmir. Sözüünü açıq deyənləri adam yerinə qoymur. Yazıçı Rüstəm kişinin bütün situasiyalarda xarakterinin təsvirini önə çəkmişdir. Bütün bunlar onun təzadlı və mürəkkəb xarakterə malik olmasını göstərir. Digər tərəfdən Rüstəm kişi özünün xarakter və təbiətinə uyğun danışır. Romanın bütün xətlərində Səkinə xanım əri Rüstəm kişiylə qarşı durur. O, görür ki, Rüstəm kişi xalqdan ayrıldıqca dayağını itirir. *“Qaya kimi camaatı, xalqı qoyub quru kəsəklərdən yapışma”* [11, s. 68] deyir.

V.Q.Belinski yazmışdır ki, bədii əsərdə surətlər və şəxslər, xarakterlər tipik olmasa, yazıçı nağıl etdiyi əhvalatları naturadan nə qədər bacarıqla köçürmüş olsa da, oxucu burada heç bir naturalılıq tapmır, düzgün, duyulub canlandırılmış, məharətlə verilmiş heç bir cəhət görməz. [3, s. 47] Ona görə də bədii forma seçərkən, süjet qurarkən, konflikt yaradarkən elə tipik həyatı hadisə və məqamlar seçilir, elə xarakterik cizgi və detallardan istifadə edilir ki, bununla təsvir obyektinə haqqında tam təsəvvür oyanır. Öncə qeyd etdiyimiz kimi, İsmayıl Şıxlının “Dəli Kür” və Fərman Kərimzadənin “Qarlı aşırım” romanları yaxın keçmişimizə, milli xarakterin inkişafına yeni münasibətin, tarixə müasir baxışın ifadəsi kimi müvəffəqiyyət qazandı. “Qarlı aşırım” romanında yazıçı Kərbəlayı İsmayılı kişiliyin, insanlığın bədii heykəli səviyyəsinə qaldırır, oxucular onun simasında həqiqi

milli xarakterin ən gözəl xüsusiyyətlərini görürlər. Sovetlər dönəmində milli xarakter yaratmaq çox çətin problem, əslində mövcud ideologiyaya qarşı çıxmaq demək idi. Belə qəhrəmanlar təkcə yaşadıkları dövrün tarixi olaylarını, psixologiyasını deyil, həm də yüz illərlə formalaşmış xəlqi və milli ənənələri mürəkkəb bir şəkildə özlərində əks etdirən insan xarakterləri idi. Şura hökumətinin bayrağının Qarabağlarda endirilməsi, törədilən faciə və həbslər partiyani hərəkətə gətirməyə məcbur edir. Kərbəlayinin bir qrup kənd bolşeviki ilə ziddiyyətləri dərinləşərək dövlət və şəxsiyyət arasında konfliktə çevrilir. Dövlətin dalında top, topxana, şəxsiyyətin arxasında isə milli mənlük, qürur, qeyrət, namus dayanır. Həm Kərbəlayinin, həm də Abbasqulu bəyin xarakterini açmaq üçün nümunə gətirdiyimiz epizodlar xüsusi maraq doğurur. Bu epizodlar “Axırıncı aşırım” filmində də əksini tapıb.

Səmədin evinə gecə basqın edib, İmanın arvadını axtaran Qəmlo gözləmədiyi halda Abbasqulu bəylə üz-üzə gəlir. Abbasqulu bəyin sözləri Qəmləyə güllə kimi təsir edir. Abbasqulu bəyin “*Səni kişi bilirdim, kişinin heyfni arvadından çıxmazlar. Bu biqeyrətlə, namussuzluqdu*” [12, s.54] sözlərindən sonra Qəmlo sarsılır.

Xalq yazıçısı İlyas Əfəndiyevin 1960-cı ildə lirik-psixoloji üslubda qələmə aldığı “Körpüsəlanlar” romanında yaratmış olduğu Səriyyə obrazı yalnız onun yaradıcılığında deyil, bütövlükdə Azərbaycan nəsrində ən çox mübahisə obyektinə çevrilən xarakterlərdən biridir. Romanda bir sıra yadda qalan obrazlar yaradılsa da, əsas diqqət Səriyyənin xarakterinə yönəldilmişdir. Romanda əsas mübahisə doğuran Səriyyənin ərli qadın olduğu halda özünü sərbəst aparması, ailədə ənənəvi ər-arvad münasibətlərinə məhəl qoymamasıdır. Vaxtilə Səriyyə obrazını tənqid edənlər məhz onun xarakterindəki bu cəhətlərdən çıxış etmişlər. Səriyyənin Adillə münasibətlərinin mənəvi əsaslar üzərində qurulmadığı onun etiraflarında əksini tapmışdır. Xasiyyətcə sərbəstliyi və daxili azadlığı sevən Səriyyənin xarakter, hərəkət və davranışlarındakı dəyişikliklər onun tale yoluna Qəribcanın çıxmasından sonra daha aşkar şəkildə başlayır. Romanda Səriyyənin xarakteri milli – mənəvi dəyərlərə söykənən əxlaq kodeksi ilə şəxsi səadəti arasındakı təzad fonunda aşkarlanır. “*Mən duyğuların əsarətinə, köləliyinə nifrət edirəm*” – deyən Səriyyə daxilən azaddır. ər-arvad arasındakı münasibətlər gərgin həddə çatdıqda və öz gələcəyini görə bilməməkdə suçlanan Səriyyə qəti fikrini bildirərək deyir: “*Bizdən hər birimiz gələcəyi ayrı cür görürük. Mən hiss edirəm ki, biz heç bir zaman gələcəyə eyni gözlə baxa bilməyəcəyik. Gələcək isə həyat deməkdir. Ona görə də biz ayrılmalıyıq. Sağ ol*” [8, s. 555] Beləliklə, Səriyyə bir xarakter kimi azad, sərbəst olduğu adət-ənənələrin sərt qəliblərini uçura bildiyi üçün diqqəti cəlb edir. Səriyyə cəmiyyətdə özünü təsdiqinə öz mübarizəsi və ciddi xarakteri ilə nail olur. Yazıçı obrazın xarakterini bütün incəliyi və dolğunluğu ilə təqdim edir. Ona görə də bu obrazlar təbii görünür. Bu barədə yazıçı özü yazırdı: “*... Mən qadınları qadın kimi təqdim etməyə çalışıram, yəni, onların istəklərini və hərəkətlərini qadın ürəyinin hökmü, qadın məntiqi, psixologiyası, dünyagörüşü baxımından təsvirə cəhd göstərirəm. Bu məqsədlə də onların həyatını və daxili dünyasının zənginliklərini bir sıra hallarda buxova çevrilən milli adət-ənənələrin və kişi heysiyyətinin, qürurunun alçalmamasının tələbi ilə məqsədli şəkildə nizamlamıram, müdaxilə etmirəm. Belə olsaydı, mən qadın obrazlarını süniləşdirməliydim (ərli qadın subay kişinin paltarını yumamalıydı, cavan bir qız uşağı babası yerində olan bir kişini sevməməliydi və s.). Mənim qadın obrazlarımla böyük əksəriyyəti yol açma-çaxa gedən insanlardır. Buna görə də əksər hallarda onları məhz tipik, ümumiləşdirilmiş olmadıqlarına görə tənqid ediblər. “Körpüsəlanlar” əsəri haqqında vaxtilə deyilmiş ittihamların məğzini xatırlayaq: belə azərbaycanlı qızı olmur, azərbaycanlı qadın belə eləmir və s. Yol açma-çaxa gedən qadın obrazlarımla açılmış yolla gedən qadın obrazları kimi təqdim və təsvir etsəydim, onların kədəri də, sevinci də, səadəti də saxta, qeyri-səmimi olardı.*” [9, s. 519]

Beləliklə, Azərbaycan nəsrində insan amilinin ön plana keçməsi adi insanların mənəvi dünyasına ciddi nüfuz etmə bu nəsrin bütün fenomenal xüsusiyyətlərini, mahiyyət səciyyəli cəhətlərini müəyyən edən başlıca cəhət oldu. Azərbaycan ədəbiyyat və mədəniyyətində milli mənlük şüuru XX əsrin önlərində xüsusi bir intensivliklə formalaşdı və milli xarakter qabarıq bir şəkildə ön plana keçdi.

Akademik Milli Dram Teatrında iyirmi iki il bədii rəhbər olduğu bir müddətdə görkəmli rejissor Ədil İskəndərov özünün “Ədil İskəndərov-teatr məktəbi”ni yaratdı. Belə ki, Ə.İskəndərov Azərbaycan teatr mədəniyyətinin uğurlarına imza atmış, onun keçmiş ittifaq məkanında uğurunu təmin etmiş, bu teatrı öz rejissor istedadı və rəhbərlik qabiliyyətilə sənət zirvəsinə doğru aparmışdır. Onun rəhbərliyi altında Azərbaycan teatrı başdan-başa siyasiləşir, dövlətin Kommunist Partiyasının ideoloji silahına, güclü təbliğat vasitəsinə çevrilir. Eyni zamanda Ədil İskəndərov sovet ideologiyasına tam səmimiyyətlə xidmət edə-edə, həm də Azərbaycan teatrının milliliyini, xalq ənənələri müstəvisində

formalaşmış özəl cəhətləri hər zaman ön planda saxlamışdır. [16, s. 14] Ədil İskəndərovun rejissorluq fəaliyyətini qabartmaqla biz bir həqiqəti təsdiqləmək istəyirik ki, onun teatr məktəbi rejissorlardan ötrü həmişə açıq olub. Hətta Mehdi Məmmədov və Tofiq Kazımov kimi görkəmli rejissorlar da Ədil İskəndərovun rəhbərliyi altında işləmiş, onun təcrübəsindən bəhrələnmişlər.

60-cı illərdə Azərbaycan ədəbiyyatında, musiqisində, baletində, teatrında, təsviri sənətində, kinematoqrafiyasında köklü dəyişikliklər baş verdi. Fikrimizcə, 60-cı illər milli mədəniyyətində etik-estetik, ədəbi-bədii mündəricənin mahiyyətə başqalaşdığı mərhələdir. Ən əsası 60-cı illərdə insanların düşüncə tərzini, qavrayışı idealları, arzuları dünyaduyumu və qəhrəmanları dəyişir. Bu qəhrəmanlar ideallardan, arzulardan və nəhayət, gerçəkliyin özündən ədəbiyyata, teatra, kinematoqrafiyaya, televizor ekranına adlandılar.

Rejissor Tofiq Kazımov “Sən həmişə mənimləsən” pyesinin lirik-psixoloji drammatizmini, xarakterlərin zənginliyini gözəl duyduğundan əsərin bədii-estetik özəlliyini orijinal səhnə həlli ilə təcəssüm etdirə bilmişdir. İlyas Əfəndiyevin mövzu dairəsi olan insanın mənəvi dünyası milli mənafə ilə bağlı düşüncələri, sevinc və iztirabları Tofiq Kazımovun rejissor yozumunda təbii və canlı təsvir olunmuşdur. [1, s. 204] “Sən həmişə mənimləsən” əxlaqi-etik problemə, mənəvi gözəlliyə və məhəbbətə həsr olunsada onun ideya məzmunu həyatın və cəmiyyətin mühüm məsələlərini əhatələyir. Böyük bir zavoda rəhbərlik edən, kollektivin qayğısını çəkən Həsənzadə təmiz vicdanlı, ciddi milli xarakter etibarilə diqqəti cəlb edir. Əsərdə Həsənzadə obrazı xalqımıza məxsus milli-mənəvi dəyərlərin ən mühüm xüsusiyyətlərini öz xarakterində daşıyır. Pyesdə sadə bir süjet xətti ətrafında cəmləşən ağır psixoloji yük səhnədə əsas etibarilə iki aktyorun ifasında- Həsənzadə və Nargilənin ifasında öz səhnə həllini tapır. Həsənzadə erkən vaxtlarından sevimli xanımını itirsə də onun xəyalı ilə yaşayır. Nargilə isə anası, bacı-qardaşı və rəfiqələri ilə birlikdə olsa da həyatda özünə yer tapa bilmir, tənhalıq onu sıxır. Nargiləyə ən çətin anlarda Həsənzadə dayaqla durur. Xoşbəxtliyin əsl mənasını insanlara, xalqa və cəmiyyətə xidmətdə görən Həsənzadə Nargiləni fərəclər mühitindən ayıraraq başqa bir dünyaya – “öz namuslu zəhmətkeşləri ilə hər şeyə qalib gələn” insanların cərgəsinə çıxarır. Nargilə onu dünyada ən çox istədiyi adam, milli xarakterli mərdlik rəmzi hesab edir. Güclü xarakter, xeyrixahlıq və fədakarlıq mücəssəməsi olan Həsənzadə əsərdə, həm də tamaşada ideal qəhrəman səviyyəsində təqdim olunur. Yaş fərqi baxmayaraq, (19-46) Nargilə onu odlu məhəbbətlə sevir. Get-gedə Həsənzadənin mənəviyyatında yeni duyğular baş qaldırır. Nargilə onun evini tərk edib gedəndə öz-özünə o, “Nə üçün həmişə o gedəndən sonra mən özümü bu qədər yalqız, bu qədər qəmgin hiss edirəm? Elə bil ki, o bir də qayıtmayacaq... Əgər, bütün bunlar belədirsə, nə üçün mən qəti qərara gələ bilmirəm? Yoxsa, qarşımda açılan bu yeni bahar səhərinin qeyri-adi gözəlliyi mənə qorxudur? Yoxsa, mən böyük insan məhəbbətinin qüdrətinə inanmağı yadırgamışam? Bəlkə mən işıqdan qorxub, qaranlığa çəkilirəm?” [10, s. 262] –deyə düşünür. Fəqət nə qədər mənəvi sarsıntı və iztirab keçirsə də o, xarakterini, təmkinini və vüqarını qoruyub saxlamağı bacarır. Vicdanının səsinə qulaq asaraq, milli mənəvi dəyərlərlə və cəmiyyətin əxlaq normaları ilə hesablaşmağı üstün tutur. Dünyasını dəyişmiş arvadı Xurşid xanımın xəyalı ilə dialoqunda onun mənəvi aləmi, bütöv şəxsiyyəti və xarakteri bir daha görünür.

“Xurşid: Sən gedirsən, bəs, o yazıq qızın halı necə olacaq? Məgər, bu, sənənin tərəfindən xudpəsəndlik deyil?”

Həsənzadə: “Yox! Mənim getməyim ədalətin hökmüdür. Dünyada ata-ana nəvəsi görməyən o gənc qız mənə göydəndüşmə bir məxluq, bir Allah kimi baxır. İndi, əgər, bu “Allah” öz qüdrətindən sui-istifadə eləyib onun səadətini oğurlasa, bəs, insafı harda qaldı?”

Xurşid: Axı, o öz xoşbəxtliyini səndə görür.

Həsənzadə: Doğrudur... lakin bu duyğunun ömrü o qədər qısa ki... Yox, sonrakı peşmançılıqdan indiki əzab min dəfə yaxşıdır! Bir vətəndaş olaraq, mənim üçün əsas məsələ onun həyatı, insanları düzgün dərk etməsidir.” [10, s. 271] Həsənzadənin dilindən səslənən Allah, insaf, vətəndaş anlayışları yalnız pyesin ideya istiqamətini deyil, həmçinin, qəhrəmanın milli xarakter kimi özünəməxsus keyfiyyətlərini aşkarlayır. Xoşbəxtliyin əsl mənasını insanlara və xalqa xidmətdə görən Həsənzadə Nargiləni bütün çətinliklərdən və insanlıq simasını itirmiş Fərəcin əlindən qurtarır. Onu işıqlı həyat yoluna çıxarır. Küsülü dolanan ana ilə bala arasındakı səddi uçurur, onları barışdırır. Anası Nəzakətlə qızı arasında əvvəllərdə olduğu kimi mehriban ana-bala münasibətləri yenidən bərpa olunur. Həsənzadə Nargilədən uzaqlaşmaq üçün alicənab hərəkət edir, iş yerini dəyişdirib başqa şəhərə köçür. O, təzə iş yerinə işləməyə gedəndə Nargilənin “bəs mən?” sualına onu şəhərdə yaxşı insanların arasında qoyub gedəcəyini bildirir. Məlum olduğu kimi, pyesin ikinci adı “Boy çiçəyi”dir.

Təbii ki, bu ad rəmzi mənə daşıyır və əsərin bədii fəlsəfi məzmun qatını daha aydın ifadə edir. Dağ yerində bitən bu ətirli çiçək quruduqdan sonra da öz ətrini və rəyihəsini itirmədiyi kimi möhkəm xarakterli, xeyirxah və humanist insanlar da heç vaxt unudulmur, “özləri məhv olsalar da, xatirələri həmişə bizim ləyaqətlə yaşamağımıza kömək edir. Bizim üçün təsəlli olur” [10, s. 240] Fikrimizcə, Həsənzadə təkə Nərgilə üçün yox, kimsəsizlər, arxasızlar, darda qalanlar, çətinliyə düşənlər üçün də ilə “boy çiçəyi”dir. Çünki, “*boy çiçəysiz yaşamaq çətindir. Onsuz insan daxilən cırlaşır, mənən kiçilir və eybəcər olur. Lakin boy çiçəyi yalnız könlüdə qorunan xəyal, təkə mənəvi bir ətir və xatirə demək deyildir. Bizim ən sadə, sıradan adamların mənəvi gözəlliyi hər yerdə-gündəlik həyatda, işdə və əməllərdə, qayğı və rəftar gözəlliyində təzahür edir.*” [13, s. 421] Həsənzadə iş yerini dəyişib başqa yerə gedəndə də Nərgilənin xoşbəxt taleyini düşünür. Təsədüfi deyil ki, Nərgilə Həsənzadəyə “*siz mənim həyatımda çox şey qoyub gedirsiniz*” və “*sən həmişə mənimləsən*” - deyir. [10, s.291]

“Sən həmişə mənimləsən” tamaşasında aktyorların danışıqında müşahidə olunan incə, teatral lirizm tamaşanın təbiiliyinə heç bir xələl gətirmir, əksinə, ona romantik çalarlar əlavə edirdi. Həsənzadənin- Ə.Zeynalovun həzin, incə, nəvazişli, nəcib danışıqı Nərgilənin – A.Pənahovanın cəlqin, ehtiraslı danışıqı ilə qovuşaraq səhnədə harmoniya yaradırdı. [2, s. 95]

O illərdə tamaşa haqqında yazılmış resenziyalarda həm dramaturq və rejissorun, həm də Əli Zeynalovla Amaliya Pənahovanın ifalarına yüksək qiymət verildi. Görkəmli teatr tənqidçisi Cəfər Cəfərov tamaşa haqqında yazmışdır: “*Fikircə çox əhatəli olan bu tamaşada hadisələr kiçik bir çərçivədə, sahəsi çox dar olan “güşələrdə” cərəyan edir: hətta demək olar ki, tamaşa iki personajın psixoloji dialoqundan ibarətdir. Bu dialoqdan doğan işıq başqa personajlarında taleyində əks edərək öz ümumiləşdirici keyfiyyətini daha bariz bir şəkildə meydana çıxarır. Odur ki, tamaşanın müvəffəqiyyəti hər şeydən əvvəl, bu iki adamın-Həsənzadənin və Nərgilənin dialoqunu aparən aktyorlardan asılıdır. Ürəklə deyə bilərəm ki, Əli Zeynalov və Amaliya Pənahova bu dialoqu ustalıqla aparır, tamaşaçının rəğbətini qazanırlar. Əli Zeynalov təcrübəli və tanınmış bir aktyordur, onun qələbəsi gözlənilməz deyildir. Lakin Amaliya Pənahova hələ Teatr İnstitutunun III kursunda oxuyur. O, ilk dəfədir ki, səhnəyə çıxır, böyük aktyor mühitinə daxil olur, qocaman bir səhnədən səslənir. Odur ki, onun qələbəsi gözlənilməz olduğu qədər də xoşdur, sevindiricidir, fərəhlidir. Səhnəmizdə gənc bir istedad, öz sənətinin aşiqi olan bir aktrisa gəlmişdir. Biz onu ürəkdən alqışlayırıq.*” [5]

Ümumiyyətlə, 60-cı illər dramaturgiyasında özünəməxsus üslubları ilə seçilən dramaturqların əsərlərində milli xarakterin bir sıra maraqlı, yaddaqalan örnəkləri yaradılmışdır. Tədqiqatımız növbəti bölümündə onları araşdırmağa səy göstərəcəyik.

ƏDƏBİYYAT

1. Atakişiyev R. Dialoqlar... Monoloqlar... Portret cizgiləri...B.: Azərbaycan nəşriyyatı, 1997, 286 s.
2. Atakişiyeva F. Aktyor yaradıcılığının formalaşmasında səhnə danışıqının əhəmiyyəti. Sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı, 2007, s. 95.
3. Belinski V.Q. Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. Bakı 1954, s. 47
4. Cəfərov N. Azərbaycanşünaslığın əsasları. B.: BDU, 2005. 241 s.
5. Cəfərov C. Təklif faciədir. “Kommunist” qəz., 4 dekabr, 1964.
6. Dilsuz. Həqiqi sənət yollarında. (İ.Əfəndiyevlə müsahibə), “Azərbaycan” jurnalı, 1984 №5, s. 109.
7. Elçin. Seçilmiş əsərləri. 10 cildə, 10-cu cild, Bakı, “Çinar-çap”, 2005, səh. 334.
8. Əfəndiyev İ. Körpüsəlanlar. Seçilmiş əsərləri yeddi cildə, dördüncü cild, Bakı 2002, s. 555
9. Əfəndiyev İ. Hər bir əsərim ömrümün bir parçasıdır. Seçilmiş əsərləri, yeddi cildə, yeddinci cild, Bakı, “Çinar-çap”, 2002, s. 624
10. Əfəndiyev İ. Sən həmişə mənimləsən, Seçilmiş əsərləri, yeddi cildə, ikinci cild, Bakı, “Çinar – çap” 2002 s. 290.
11. İbrahimov M. Böyük dayaq. Seçilmiş əsərləri: iki cildə. II cild, Bakı, “Şərq – Qərb”, 2005
12. Kərimzadə F. Qarlı aşırım. Bakı, 1971

13. Qarayev Y. Əsrə sığmayan nəsr, yaxud zirvədə teatrı, səhnəni saxlayan lirika. 14. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, yeddi cildə, birinci cild. Bakı, "Çinar-Çap" 2002. s.421.
15. Məmməd Cəfər. Ədəbiyyatda müsbət qəhrəman. "Kommunist" qəz., 1954, 1 dekabr.
16. Nəbiyev B. "Vüqarlı, əzəmətli". Ədəbiyyat qəzeti. 20 mart 2008
17. Salamoglu T. İsmayıl Şıxlının bədii nəsr. Bakı, 2014. S. 109-110
18. Şıxlı İ. Dəli Kür. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı, "Şərq Qərb", 2005
19. Горбунова Е. Идеи, конфликты, характеры. М. Советский писатель, 1960, стр. 131

Murad Amiraslanov

IN THE 60S, THE FORMATION OF THE LYRICAL-PSYCHOLOGICAL CHARACTER AND THE HUMAN FACTOR COMING TO THE FORE

As is known, the sad result of the hegemony of politics over humanitarianism in the Soviet regime was that scientists were deprived of the opportunity to objectively study and evaluate the history, rich literature and culture of our nation. In this field, the obligation to strictly adhere to the «ustanovka» defined in the program documents of the communist party to the teaching of Marxism-Leninism in many cases led to non-objective, one-sided opinions, distortions and mistakes in researches about the history, literature, and culture of Azerbaijan. Relatively favorable conditions for the objective investigation of our national history and spiritual heritage began to emerge in Azerbaijan only in the 1970s. The article is devoted to the investigation of the poetic process in the 60s, which is an important stage in our 20th century literary history, in a wider context.

Keywords: Azerbaijani literature, 60s, character, lyrics, human factor

Мурад Амирасланов

В 60-Е ГОДЫ НА ПЕРВЫЙ ПЛАН ВЫХОДИТ ФОРМИРОВАНИЕ ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА И ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ФАКТОР

Как известно, печальным итогом гегемонии политики над гуманитаризмом при советском режиме стало то, что ученые были лишены возможности объективно изучать и оценивать историю, богатую литературу и культуру нашего народа. В этой области обязанность строго придерживаться определенной в программных документах коммунистической партии «установки» преподавания марксизма-ленинизма во многих случаях приводила к необъективным, односторонним суждениям, искажениям и ошибкам в исследованиях о истории, литературе и культуре Азербайджана. Относительно благоприятные условия для объективного изучения нашей национальной истории и духовного наследия стали создаваться в Азербайджане лишь в 1970-е годы. Статья посвящена исследованию поэтического процесса 60-х годов, являющегося важным этапом в нашей литературной истории XX века, в более широком контексте.

Ключевые слова: азербайджанская литература, 60-е годы, персонаж, лирика, человеческий фактор

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim olunub)

Daxilolma: İlk variant 16.09.2022

Son variant 25.11.2022

FOLKLORŞÜNASLIQ

UOT 47.71.07

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. “Xoranatsinin 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 illərdə 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 şərəfi 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 iş 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 qayıtmışdıq və bu torpaq, bu səma bunu görür. Görür ki, hər gün inkişafıla 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 Şuşada, 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 gedisinə, 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 qayıtmışdıq! 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 obyektidir. 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 Ümummillî 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 - XALQAZETI.COM
6. Şuşa: a1.pdf (preslib.az)

**Naxçıvan Dövlət Universiteti,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: ekrem.h@hotmail.com*

Əkrəm Hüseynzadə

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.*

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.

(AMEA-nın həqiqi üzvü Muxtar İmanov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 19.10.2022

Son variant 24.11.2022

AYTƏN CƏFƏROVA*

NAXÇIVAN FOLKLORUNA UYGUN MİFOLOJİ MƏTNLƏRDƏ ZOOMORFİK
OBRAZLAR VƏ ONLARIN XARAKTERİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Qədim Azərbaycan türklərinin dünya ilə bağlı mifoloji düşüncələrində zoomorfik obrazların da yer aldığı mətnlər zəngindir. Bu mətnləri incələyərkən onlardakı zoomorfik görüşlərin əski təsəvvürlərə dayandığının şahidi oluruq. Mətnlərdəki müxtəlif mifoloji motivlər də həmin örnəklərdəki əsas cəhət kimi diqqət cəlb edir. Belə mətnlərdə digər folklor örnəklərində olduğu kimi əxlaqi dəyərlər aşılır. Bəzən də bu mətnlərdə hansısa detal, predmet və ya etnoqrafik maddi dəyər simvolik xarakter daşıyır. Məsələn, “Şanapipik” əfsanəsindəki quşa çevrilməsini Tanrıdan diləyən gəlinin başındakı daraq zaman-zaman digər folklor mətnlərində də təsvir edilmiş, tədricən müəyyən qədər sakrallıq qazanmışdır. Yəni, elə sözügedən əfsanədə quşa çevrilən gəlinin başındakı daraq da onunla birgə çevrilməyə məruz qalaraq sakral aləmə “yollanır”. Və ya evindən gizlincə çıxaraq çöldə maralın südünü sağıb ailəsinə gətirən qadınla bərabər südün də sakral cəhətləri meydana çıxır. Biz qədim qəhrəmanlıq dastanımız olan “Kitabı-Dədə Qorqud”da yeni həyat, dirilik, sağlamlıq rəmzi hesab edilən südün sakral məzmun ifadə etməsini müşahidə edirik. “Ana südü, bir də dağ çiçəyi Buğacın yarasının məlhəmidir” ifadəsi də qədim türklərdə südə uğur və dirilik, xilaskarlıq mənbəyi kimi baxılması fikrini təsdiq edir. Bütünlükdə bu və digər detallar zoomorfik obrazların əsasını təşkil etdiyi mifoloji örnəklərdə, adətən, mövcud olur. Və ümumilikdə, zoomorfik obrazların yer aldığı mətnlərin hər biri əxlaqi dəyərlərin pozulmazlığını təmin edən fikirlərlə zəngindir.

Açar sözlər: əfsanə, mifoloji mətnlər, çevrilmə, zoomorfik, heyvan və quş, obraz

Türk mifologiyasında totemistik-zoomorfik təsəvvürlərlə bağlı obrazlaşma prosesi güclüdür. Bir sıra tədqiqatların totemizmin mövcudluğunu inkar etməsinə, onun türk yaradıcılıq ənənələri ilə bağlı olmadığını iddia etmələrinə baxmayaraq, türk mifoloji modelində totemistik təfəkkürün yetirməsi olan qurd, maral, keyik, at kimi mifoloji obrazların iştirakı fəaldır. Türk mifologiyasında tanrıçılığın totemizmi üstələməyini iddia edən araşdırıcıların qəti qənaətlərinə baxmayaraq, estetik düşüncənin alt qatında, daha qədim mifik sistemdə mövcud totemə tapınmaları inkar etmək qeyri-mümkündür. Çünki istər qurd, maral, istərsə də keyik və ya at türk mifoloji modelində hami, yaxud tanrıçılıq funksiyaları daşıyır. Bu obrazlar totemist modelin qütblərini və qəlibini yaradır, əski türk estetik düşüncəsinin erkən laylarından, qatlarından birini təşkil edir [5, s.173].

“Maral bulağı” əfsanəsində heyvan ovuna çıxan ovçunun yaraladığı və başını kəsmək istədiyi maralın göz yaşları onu tutduğu əmələ peşman edir. Ovçu ana marala baxaraq göz yaş tökən bir cüt bala maralları görüb öz işindən-peşəsindən imtina edir. Mətnin əsas məramı insandakı rəhm duyğusunun formalaşmasıdır. Belə mətnlərin yaranmasında məqsəd kodlaşmış əxlaqi dəyərlərin peşə-sənət vasitəsilə açılaraq təqdim olunmasıdır. Ovçu maralın başını kəsmək istəyərkən bala maralları görüb fikrindən daşınması və maralı basdırması məqamları ilə bərabər diqqət çəkən daha bir məqam da var: o basdırdığı maralın üstündə bir ağac əkir. Məqsədi maralı basdırdığı yerin itməməsi

idi. Əski mif mətnlərindən də görüldüyü kimi, bir çox zoomorfik obrazlar kimi maral da qutsal obrazdır. Mif mətnlərində verilən bu obraz ancaq hadisənin humanizmlə bitəcəyi məqamı əvvəldən proqnozlaşdırmaq xarakterini ifadə edir. Bu mifoloji təsəvvürdə ovçu və maral qarşılaşması, eləcə də bir cüt bala maralların ovçunun vicdan hissələrinin oyatması, əslində, real dünya faktıdır. Hətta buradan mətnin yarandığı dövrü müəyyənləşdirmək də mümkündür. Belə ki, maralın göz yaşlarından rəhmə gələn ovçu, əslində, bir dərs nümunəsidir. Görünür, həmin dövrdə zülmü ilə cövlan edən şahlara, hakimlərə qarşı xalqın ibrətidir. Xalq yaratdığı mifində həmin qaniçənlərə göstərmək istəyir ki, sənəti, peşəsi ovçuluq olan insan bir heyvanın – maralın göz yaşından utanır, törətdiyi əmələ peşman olur. Bəs xalqa, insanlara zülm edən şahlar, xanlar niyə tökülən qanlardan, axan göz yaşlarından utanmırlar?! Ovçuya rast gələn maralla onun baxışması, yaralı maralın gözlərinin yaşı zalımla məzlumun qarşılaşmasında, bu qarşılaşmadan zalımın qəlbində yaranan rəhmə işarədir. Yəni insanlar arasındakı uçurum, güclünün, zalımın gücsüz, məzlum üzərindəki hökmü, zülmü meşədəki ovçu-maral qarşılaşmasına transfer edilmişdir. Etnosun mifik düşüncəsində maral bir vaxtlar qutsal hesab edilən heyvan olaraq sonradan da obrazlaşdırılaraq miflərə, əfsanə və rəvayətlərə qədər gətirilib çıxarılmışdır. Burada qeyd etmək yerinə düşər ki, zaman ötdükcə maral zülmə məruz qalan, haqqını arayan, yalnız Tanrı tərəfindən qurtulması təmin edilən, daim ovçu-zalım ovuna çevrilən, bəzən də aldığı yarasının ona zərbə vuranın qəlbində heç vaxt olmayan rəhm hissəsinin oyanmasına səbəb olan simvolik obraza çevrilmişdir. Maralı basdırandan sonra ovçunun onun yerinin itməməsi üçün işarələməsi də maraqlıdır. Bir heyvanın basdırıldığı yerin itib və ya itməməsi, əslində elə də əhəmiyyəti olan bir məsələ deyil. Lakin ovçunun bu düşüncəsi, onun ürəyində, “ovçu” xislətində yaranmış gözlənilməyən rəhmin, əslində bir kökü vardır. Ovçu bir insandır. Onun xislətində yaranmış rəhm duyğusu itmiş ruhdur. İtmiş ruhu geri qaytaran da maraldır. Ona görə də maralın basdırıldığı yerin qorunması mütləqdir. Həm də həmin yerə ağac basdırılaraq o yeri qorumaq ənənəsi də, əslində türkün mifik düşüncəsindəki ağacla bağlı mifoloji baxışların, qədim təsəvvürlərin məcmusudur.

Mənşə miflərində ağacın rolu ölənlərin yanında ağac əkmək və bitən ağacların ölünün ruhunu simvolizə etməsi bir daha ağacdan törəmə paradigmasının geniş olduğunu göstərir. Altay-Sayan türkləri məzarlıqlarındakı qəbirlərin ətrafında yetişən ağacalara baxıb ölənlərin xoşbəxt olduğuna və ağacların insan sümüklərindən yetişdiyinə inanırlarmış. Bundan əlavə, qədim Türk Moğol ənənəsindən biri də ağacların altında dəfn edilməkdir. Bu adət hər şeydən öncə, ağacdan yaradılanların ağaca dönməsi kimi izah edilə bilər. İndiki Telengitlər arasında belə inanc hökm sürür ki, ağacın dəfn sırasındakı iştirakı ailəyə hüzur verən ünsürlərdəndir. Əgər qəbir üzərinə əkilən ağac qurudusa, yeni bir ölüm hadisəsi (ailə üzvləri üçün) gözlənilirdi. Tıva türklərinə görə, qara şam ağacı altında dəfn edilən valideynlərin oğlanları xoşbəxt olar. Əgər qadın ölsə, onu ağacın gənc qolları arasında dəfn edərlər ki, qızları xoşbəxt yaşaya bilsin. Əcdad şaman ağaclarının Şamanlıqda geniş yayılması da mənşə miflərinin təsiri ilə yaranmışdır [3, s.182]. Sözügedən əfsanə mətnində də ovçunun maralın qəbrinin itməməsi və xatırlanması məqsədilə onun üstündə əkdirdiyi ağac da həmin qədim düşüncədən qaynaqlanan məqamdır. Ağacın sürətlə böyüyüb qol-qanad açması da ovçunun qəlbində yaranmış rəhm duyğusuna işarədir. Əgər biz məsələyə F.Bayatın fikirlərinə əsasən yanaşsaq, belə qənaət əldə etmiş olarıq: maralın balalarının sağ qalması ovçunun qəlbindəki rəhmin nəticəsindədir. Əgər ovçu “ovçuluğuna” davam etsə idi, maralın balalarını da vuracaqdı. Ağacın tezliklə qol-budaq açaraq böyüməsi də maralın ruhunun bu rəhm duyğusundan, balalarının sağ qalmasından ötrü sevinməsinə

ifadə edə bilər.

Və ovçunun qəlbində yaranmış rəhm duyğusu onun xislətində itmiş olan hami ruhun geri qayıtmasıdır. Ümumiyyətlə, qədim türk miflərinin əsas xüsusiyyətlərindən biri də xilasedicilikdir. Əgər insan yaxşılıqdan məhrumdursa, o, şeytanın, Erlikin tabeçiliyindədir. Onun qəlbinə yenidən qayıdan hami-yaxşı ruhun – rəhm duyğusunun sayəsində o, Erlikdən xilas olacaqdır. Və maralın göz yaşları, əslində itirilmiş yaxşılıq ruhunu dirildən xilasedicilik simvoludur.

Oğuznamə motivlərinin arxaik qatında duran bozqurd (göy bürü) Türk mifoloji sistemində əsas anlayışdır. Bozqurd varlığı, müsəlman ideologiyasının təsirinə məruz qalmış salnamələrdə yoxdur. Oğuznamələrdəki bozqurd ilə əlaqəli aparılan araşdırmalarda bu varlığın əski bozqurd mifinin bir parçası olduğu görünür. Türk mədəniyyətində bozqurdun bir çox funksiyaları yerinə yetirdiyini qeyd etmək lazımdır: xilasedici, əcdad, himayəçi, yol göstərən və s. Oğuz Kağana yol göstərən bozqurd Ergenekon mifində də dağları əridib Ərgənəkondan çıxan türklərin önündə getməklə yol göstərir. Ayrıca Ərgənəkön türklərinin liderinin adı da Börtəçinədir. Kəlimənin anlamı da qurd adam deməkdir. Əslində dəmirçi olan bu mifoloji qəhrəman, eyni zamanda Türklərə öndərlik edən, dəmir dağları əridərək onları xilas edən xilasedicidir. O halda Oğuz dastanındakı yol göstərən bozqurdla Börtəçinə eyni funksiyaları paylaşmış vəziyyətdədirlər [3, s.169].

Maral etnosun totemçilik dövrü mifik düşüncəsində bəlli yerə malikdir. Maral kultu neolit dövrü insanların təfəkküründə mövcuddur, hansı ki, bu özünü Mərkəzi Asiyada, Qafqaz və Avropa xalqlarının bir çoxunun hərf və işarələri vasitəsilə ifadə olunmuşdu. Bir çox tədqiqatçıların fikrincə, məhz bu kult bir çox dünya xalqlarının incəsənətinə transformasiya olmuşdur.

Bəzi miflərdə isə maral günəş kultu ilə paralel təqdim olunur. Belə ki, Mərkəzi Asiya xalqlarının mədəni abidələrinin bir çoxunda günəş təsvirləri ilə yanaşı maral dəstəsi də təsvir olunur. Cənubi Sibir türklərinin rəsm təsvirlərində isə qaçan üç maral və onları qovan ovçu təsvirlərinə də rast gəlmək olur. Bəzi tədqiqatçıların fikirlərinə görə isə, maral kultu rəsmi miflərdən də yan keçməyib. Altay rəsmlərində iki skif süjeti var: maral ağacabənzər buynuzlarla və insan başında maral buynuzları ilə. Hər iki rəsm dünya ağacı haqqındakı erkən təsəvvürləri qoruyur, hansı ki, bu təsəvvürlər skiflərin mif mətnlərinin süjetlərində qorunur. Və həmçinin skif mətnlərində səma və günəş haqqında, yeraltı, yerüstü və səmavi yolları birləşdirən dünya haqqındakı mətnlərdə də bu özünü göstərir.

Maral kultu ilə bağlı düşüncələr türk xalqlarının mifologiyasında daha zəngindir. Belə mətnlərdə erkək maral yol göstərən, hami kimi, dişi maral isə - yeni həyat, artan həyatı simvolizə edir. Möcüzəvi maral – rəhbər, yol göstərən obraz bir çox türk xalqlarının mifoloji düşüncəsində mövcuddur.

“Ərgənəkön” dastanında da iki ənənəvi motiv var – rəhbər, yol göstərən maral və qurd. Əfsanəyə görə, göytürklər düşmənin zülmündən qurtulmaq üçün maralın və qurdun göstərdiyi yollardan istifadə edir və qurtulurlar.

Xalq arasında maral və ceyran haqqında çoxlu əfsanələr dolaşır. Bu əfsanələrdə ovçu insafsız və zalım kimi təsvir olunur. Xalq “zalım” ovçuları çöllərimizin, düzlərimizin bəzəyi oanmaral və ceyrana güllə atmamağa çağırmışdır. Şair S.Vurğunun aşağıdakı misraları xalqın arzusunun ifadəsi kimi səslənir:

Ovçu, insaf eylə, keçmə bu düzdən,

O çöllər qızını ayırma bizdən.

Folklorşünas Sədnik Paşayevin marallar haqqında topladığı əfsanələr maraqlı doğurur. Məsələn,

“Hərşənin maralları” adlı əfsanədə təsvir olunur ki, ömrü boyu maral ovlayan, ailəsini ovçuluqla dolandıran Əhməd kişi, necə deyirlər, qan tökməkdən əl çəkir, özünə başqa bir peşə seçir, özü də maralların daimi keşikçisinə çevrilir [4, s.132].

Naxçıvan MR Ordubad rayonundan topladığımız “Ziyarətqah” adlı mətdə ceyranlarla bağlı qədim təfəkkürdən qaynaqlanan məqamları izləyirik:

“Bist kəndində Hüsniyyə adlı bir arvad olub. Onun bir oğlu, bir gəlini olub. Hər gün oğlu işə gedəndən sonra bu arvad nəvəsini, gəlinini evdə qoyub harasa gedir, süd götürüb gəlir. Bir neçə gün belə təkrar olunur. Bir gün gəlin deyir ki, bu arvadın arxasınca gedib baxacağam, görüm o neyləyir. Gəlin gedib görür ki, qaynanası bağda bir cüt ana ceyranı sağır. Bu dəm qaynana çevrilib dala baxır. Elə orada da quş olub ceyranlarla bərabər çıxıb gedir. Həmin yer indi ziyarətqahdır. Hamı gedib oranı ziyarət edir” [1, s.87].

Bu mətdə də qədim türkün kultçuluq düşüncəsində ceyran haqqında mövcud olan məqamlar aşkarlanır. Ceyrandan süd sağan qaynananı, əslində, kimsə görməməli idi. Sakral dünya ilə əlaqəli olan bu qadın əks halda özü də real dünyada qala bilməzdi. Amma gəlinin marağına görə qadın – qaynana quşa çevrilir. Deməli, ceyrandan alınan südün sakrallığı, müqəddəsliyini mühafizə etmək üçün qadın real dünyada qala bilmir. Çünki insan övladı nəfsinə hakim ola bilməyib bu südün azlığı ilə qane olmayacaqdı. Halbuki qadın ailəsinin sağlamlığını təmin etmək üçün ceyranların südündən istifadə edir. Bu, Tanrının qadına hədiyyəsi idi. Qadının özünün də inanılmış xislətə malik olması da onun Tanrı tərəfindən mükafatlandırılması demək idi. Bu mükafat da ceyranların südü idi. Qəbul etsək ki, həqiqətən də ceyran südündə insan üçün çox faydalı olan vitaminlər var, onda, həqiqətən də bunu, əsl mükafat hesab etmək olar. Lakin bunun digər insanlar tərəfindən bilinməməsi mütləq idi. Və mətdə bir kəsilmə, qırılma, natamamlıq duyulur. Görünür, burada Tanrı ilə qadının arasında səmavi bir “müqavilə” var imi.: Ceyranların südünü sağmağını kimsə görməməli imiş!

Zoomorfik əfsanə mətnləri içərisində quşlarla bağlı əfsanə mətnləri də öncül yerdədir. “Yusif, dur, su iç”, “Xınalı kəklik”, “Şanapipik - Daraqçın”, “Alabaxta” və s. kimi mətnlərdə quşlar haqqında etnik təfəkkürdəki düşüncələr öz əksini tapır. Bu mətnlərdə dönərgələrin xüsusi yeri vardır. Yəni daşa, əsasən də quşa dönmə motivləri üstün mövqedədir. Bəzən də quşun daşa dönərək formalaşması da müşahidə olunur. Dönərgələr, əsasən, insanın və ya heyvanın, quşun baş verən hadisəyə etirazını ifadə edir. Qarşılaşdığı hadisəni heç cür qəbul etməyib Tanrıdan onu quşa çevirməsini istəyən insan da daşa çevrilməsini istəyir. Baş verənlərə etiraz bu mətnlərin əsasını təşkil edir və əsas şüara çevrilir. Lakin bu etirazı onlar başqa fiziki qarşıdurma ilə deyil, Tanrıya dua etməklə ifadə edirlər. Və Tanrının duaları eşitməsi obrazın çevrilməsi ilə nəticələnir: daşa və ya quşa çevrilmə bu əfsanələrdə həlledici mövqə qazanır. Bu barədə folklorşünas alim, professor Füzuli Bayat yazır: “Əfsanə qəhrəmanının çətin anda quşa, heyvana, cansız əşyalara, məsələn, daşa, dağa, qayaya, gölə, ağaca çevrilməsi, bir sözlə, don dəyişməsi onun şər qüvvələrlə mübarizəsinin son nöqtəsidir. Bu çevrilmə nağıllardakı çevrilmədən fərqli olaraq geri dönüşü olmayan bir çevrilmədir və qəhrəman bununla yurdun qoruyucusu funksiyasını yerinə yetirmiş olur” [2, s.194].

“Yusif, dur su iç” əfsanə mətnində də balasını itirən ananın qəlb yangısını eşidən Tanrı onu quşa çevirir:

“Bir arvadın Yusif adında oğlu var imiş. Bir gün arvad bu Yusifi çimizdirir. Çiməndən sonra oğlan su istəyir. Anası vermir. Uşaq ağlayır, özün öldürür, ancaq anası xəstələnməsindən qorxduğu

üçün su vermir ki, içsin. Axırda arvad görür ki, uşaq dözə bilmir, gedir su gətirməyə. Ancaq arvad gələnə kimi uşaq ölür. Avad bunu görəndə özünü didib tökür. Allaha yalvarır ki, Allah, məni quş elə. Allah onu quş eləyir. Başlayır oxumağa. Həmişə də oxuyanda deyir: “Yusif, dur, su iç!” [1, s.88].

Örnək verdiyimiz mətndə qəhrəman qarşılaşdığı bədbəxtliyi heç cür qəbul edə bilmədiyindən Tanrıdan onu quşa çevirməsini bütün varlığı ilə diləyir. Tanrı da onu eşidir, duasını qəbul edərək onu quşa çevirir. Belə mətndlərdə qəhrəmanın quşa çevrilmə istəyi daha çox təsadüf ediləndir, yəni, o daşa, ağaca deyil, məhz quşa çevrilməsini istəyir. Qəhrəman hadisəni heç cür qəbul etmir, buna görə də balasının ölümünə inanmır. İnanmadığından da daşa, ağaca və s. yə deyil, məhz quşa çevrilməsini istəyir. Sual yaranır: Niyə məhz quşa? Çünki quşa çevrilərək balasını axtaracağına, tapacağına inanır. Daşa, ağaca və digər cansızlara çevrilib stabil şəkildə qalması istəmir. Balasını, doğmasını itirən qəhrəmanların quşa çevrilmə istəyi bu qəbildən olan əfsanələrdə daha əsasdır. Fərqi yoxdur, hansı quşa. Əsas olaraq quşa çevrilib balasını, əzizini axtarmaq obrazın istəyinin lap əsasını təşkil edir. Lakin biz Naxçıvandan toplanan əfsanə mətnlərinin içərisində biz konkret olaraq hər hansı quşa çevrilməni daha çox müşahidə edirik. Alabaxta, şanapipik, kəkliyə çevrilmədə də qəhrəman “səbəbkar” deyil. Onların çevrilmə anında mövcud olduqları vəziyyət, o cümlədən, xarici görünüşləri uyğun obraza – quşa çevrilmələrini şərtləndirir. Fikrimizin aydınlaşması üçün mətnlərə diqqət edək. “Xınalı kəklik” adlı mətn maraqlıdır:

“Qədimlərdə çox gözəl, ağıllı, namuslu bir qız varmış. Bu qız öz əmisi oğluna adaxlı imiş. Qızın toy günü olur. Onun əl-ayağına xına qoyurlar. Hamının başı həyəət-bacada toya qarışır. Qız tək-cə yengə ilə evdə oturubmuş. Bu vaxt çoxdan bəri qızı izləyən, onu ələ gətirməyə çalışan başqa bir oğlan başının dəstəsi ilə içəri girir. Yengənin əl-ayağını, ağızını bağlayıb yerə yığırlar. Qız nə qədər dartınır, qışqırır, yalvarır, ona qulaq asan olmur. Hər yerdən əlacı kəsilən, əli üzülən qız üzünü göyə tutub deyir:

Tanrı, məni quş elə,
Qanadı gümüş elə.
Eldə rüsvay eləmə,
Dağda günüm xoş elə,
Daşlara yoldaş elə.

Qız bunu deyən kimi dönüb kəklik olur, pırıltı ilə uçub çəmənliyə düşür. Qızın əl-ayağı xınalı olduğu üçün kəkliyin də ayağı xınalı olur. O gündən də bu kəklik xınalı kəklik adlanır” [1, s.88].

Mətndən görüldüyü kimi, xeyirlə başlayan hadisənin şəərə doğru inkişafında nəticə gözlənilməz olur: hər şey Tanrıya yönəlməklə bitir. Yəni qütsallığın azalması və ya itməsi ilə xeyirlə qurulacaq dünyanı şəer qüvvələr bürüyür. Şəerin vücuda bulaşmaması, onu bürüməməsi üçün qəhrəman bütün varlığı ilə Tanrıya yönəlir. Bu da əxlaqi dəyərlərin mənbəyinin qütsallıqla bağlı olduğunu aşkarlayır. Şəer qüvvələrdən gələn mənfiliklərə bulaşmamaq üçün real dünyadan uzaqlaşmağı qəhrəman yeganə vasitə bilir. Belə olduqda Tanrıya üz tutaraq onu olduğu vəziyyətdən – insanlıqdan çıxarıb quşa çevirməyini diləyir. Tanrı onu eşidir. Kəkliyə çevirir. Əli-ayağı xınalı olan gəlinin xınası da özü ilə digər həyata – səma dünyasına ucalır. Əl-ayağı xınalı kəkliyə çevrilir. Qəhrəman öz insani funksiyasını dəyişib quşa çevrilməyinə baxmayaraq reallıqla bağlı elementləri də özü ilə növbəti həyatına daşıyır. Təmizlik, paklıq, saflıq, gözəllik rəmzi olan xına şəerin bulaşdığı məkandan çıxaraq səmanın paklığına qovuşan kəkliyin vücudunda növbəti sakrallıq qazanır. Güc, hiylə, bəd niyyət təmiz olana öz təsirini

bulaşdırı bilmir.

“Şanapipik-daraqçin” mətnində də etnoqrafik dəyərlərin gələcəyə daşınması prinsipi izlənilir. Darağı başında qalan gəlinin gözəlliyini qoruyan, yeniləyən etnoqrafik dəyər – daraq da yeni həyata – səma saflığına qovuşan quşun başında qalır:

“Qoca bir kişinin gözəl, həyalı bir gəlini var imiş. Bir neçə vaxt keçir, gəlin boylu olur. Qaynata evdə olmayanda gəlin su gətirib uzun qara saçlarını yumağa başlayır. Saçını daradığı vaxt qaynatası evə gəlir. Gəlin darağı saçına taxır, əllərini göyə qaldırır deyir:

– İlahi, məni ya daş, ya da quş elə.

Söz gəlinin ağzından çıxar-çıxmaz quş olub göyə uçar. O həmin quşdur ki, indi də darağını başında gəzdirir. Ona şananpipik, daraqçin deyirlər” [1, s.89]. Dəyərlərin qorunmasını ehtiva edən bu mətnə şanapipik doğruluq, düzgünlük, saflıq simvolu olaraq təqdim olunur. Gəlinin abır-həyalı olduğunu ifadə etmək məqsədilə etnik təfəkkür onu şanapipik quşu ilə müqayisə edir. Qarşılaşdığı hadisədən təmiz çıxmaq, mənəviyyatının təmizliyini qorumaq üçün o, Tanrıya üz tutur. Daşa, ya da quşa çevrilməsini diləyir. Tanrı onu eşidir. Onu səmaya ucaldır, quşa çevirir. Ulu əcdadın təfəkküründə səma saflıq anlamındadır. Onda görünən və görünməyənlər isə bu saflığın icraçısı və qoruyucularıdır.

Diqqət etdiyimiz mifoloji mətnlərdə heyvanlar və quşlar haqqındakı qədim təsəvvürlərdə yaşayan məqamlar mətnə qatda özünü qorumaqdadır. Onları təhlil süzgecindən keçirmək qədim türk etnosunun milli kökə bağlı olan düşüncələrini tədqiq etmək anlamı daşıyır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. XXIII kitab (Naxçıvan örnəkləri), II cild, Bakı: Elm və təhsil, 2012, 332 s.
2. Bayat F. Folklor dərsləri. Bakı: Elm və Təhsil, 2012, 424 s.
3. Bayat F. Mitolojiyə giriş. İstanbul: Ötükən, 2013, 148 s.
4. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1981, 401 s.
5. Nəbiyev A. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Turan, 2002. 678 s.

*AMEA Naxçıvan Bölməsi
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: ceferli_ayten@mail.ri*

Aytan Jafarova

ZOOMORPHIC IMAGES AND THEIR CHARACTERISTIC FEATURES IN MYTHOLOGICAL TEXTS CORRESPONDING TO NAKHCHIVAN FOLKLORE

The texts, which include zoomorphic images in the mythological thoughts of the ancient Azerbaijani Turks about the world, are rich. When we delve into these texts, we are witnessing zoomorphic meetings in them resting on old imaginations. Various mythological motifs in the texts also attract attention as the main aspect in those examples. In such texts, as in other folklore examples, moral values are inculcated. Sometimes, in these texts, some detail, subject or ethnographic material value has a symbolic character. For example, the comb on the head of the bride, who asked God to turn into a bird in the legend” Shanapipik”, from time to time was also described in other folklore

texts, gradually gaining some sacrality. That is, the comb on the bride's head, which turns into a bird in the aforementioned legend, undergoes transformation along with her and "goes" to the sacral world. Or the sacral aspects of milk appear along with the woman who sneaks out of her house and milking the deer's milk outside and brings it to her family. In our ancient heroic epic "Kitabi-Dede Gorgud", we observe the sacral expression of milk, which is considered a symbol of new life, vitality and health. The expression "Mother's milk and a mountain flower is a ointment for the wound of Bugac" also confirms the idea that milk was viewed as a source of success, vitality, and salvation in the ancient Turks. All these and other details are usually present in mythological examples, where zoomorphic images form the basis. And in general, each of the texts containing zoomorphic images is rich in ideas that ensure the inviolability of moral values.

Key words: legend, mythological texts, transformation, zoomorphic, animal and bird, image

Айтен Джафарова

ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ И ИХ ХАРАКТЕРИСТИКИ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ НАХЧЫВАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

В мифологических представлениях древних азербайджанских тюрков о мире богаты тексты, в которых присутствуют и зооморфные образы. По мере того, как мы уточняем эти тексты, мы становимся свидетелями того, как зооморфные взгляды в них опираются на старые представления. Различные мифологические мотивы в текстах также привлекают внимание в качестве основного аспекта в этих примерах. В таких текстах, как и в других фольклорных образцах, прививаются нравственные ценности. Иногда в этих текстах какая-либо деталь, предметное или этнографическое значение материала носит символический характер. Например, гребешок на голове невесты, просившей Бога превратиться в птицу в легенде «Шанапипик», время от времени изображался и в других фольклорных текстах, постепенно приобретая известную степень сакральности. То есть расческа на голове невесты, которая в вышеупомянутой легенде превращается в птицу, также "уходит" в сакральное царство, претерпевая вместе с ней трансформацию. Или сакральные аспекты молока проявляются наравне с женщиной, которая крадется из своего дома, доит оленье молоко на улице и приносит его своей семье. В нашем древнем героическом эпосе "Китаби-Деде Горгуд" мы наблюдаем выражение сакрального содержания молока, которое считается символом новой жизни, жизненной силы, здоровья. Выражение «Материнское молоко и горный цветок - лекарство от ран Бухача» также подтверждает мысль о том, что молоко рассматривалось у древних тюрков как источник успеха, жизненной силы и спасения. Все эти и другие детали обычно присутствуют в мифологических образцах, в основе которых лежат зооморфные образы. И вообще, каждый из текстов, содержащих зооморфные образы, богат идеями, обеспечивающими нерушимость нравственных ценностей.

Ключевые слова: легенда, мифологические тексты, превращение, зооморфный, животное и птица, образ

(AMEA-nın həqiqi üzvü Muxtar İmanov tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İkkin variant 18.09.2022
Son variant 05.11.2022**

UOT: 82.1.152.162.

RUZİYƏ QULİYEVƏ*

NİZAMİ GƏNCƏVİ “XƏMSƏ”SİNDƏKİ HAŞİYƏLƏRDƏ XALQ HİKMƏTİ

Dünya, aləm, kainat haqqında hər bir xalqın özünəməxsus düşüncə tərzini, yanaşma üsulu, milli təfəkkürün alt laylarında gizlənmiş və çox sadə şəkildə ifadə olunmuş fikirləri mövcuddur. Məhz bu toplum vasitəsi ilə hansı sənətkarın hansı xalqa mənsub olduğunu müəyyənləşdirmək olduqca sadə və asandır. Burada ən etibarlı və sərfəli üsul folklor materialları əsasında təhlillər aparmaqdır.

Müəllif bu məqalədə Nizami Gəncəvi “Xəmsə”sindəki folklor materiallarını müxtəlif aspektlərdən araşdıraraq qiymətli elmi nəticələr əldə etməyə çalışmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycan ədəbiyyatı, Nizami Gəncəvi, “Xəmsə”, xalq hikməti, folklor

Xalq fəlsəfəsinin bədii ifadəsi olan Nizami Gəncəvi yaradıcılığı dünya həyatı ilə bağlı bir çox qaranlıq mətləblərə aydınlıq gətirir. Bunlardan biri də insan taleyi, onun yaşam tərzini haqqda söylənilən fikirlərdir:

Bədxislət doğulub hər kim anadan,

Ölər o xislətlə, gedər dünyadan.

(6, 45)

Eyni fikri xalq fəlsəfəsi də təsdiqləyir: “Qozbeli qəbir düzəldər”, “Südnən girən sümüknən çıxar”, “Əslində olan dırnağında bildirər”, “Əslə hu ...”, “Quyuya su tökməklə sulu olmaz” və s.

Başdan-başa əzablarla, məşəqqətlərlə dolu dünya həyatı ruhun sıxıldığı dar məkandır. Bu məkən müvəqqəti, fani məkandır. Xoşbəxtlik arzusu ilə bütün ağrı-acılara dözən insan bu sınaqlardan çıxmaqla sonda ruhunu xilas edir:

Bir can dərmanına çatmaqçün əlbət,

İçilir min kərə zəhərli şərbət.

(6, 48)

Xalq hikməti isə: “Yüz acını bir şirinin xətrinə udarlar”, - deyir.

Zamanın tufanları insanı çalxaladıqca çalxalayır. Nehrədəki yağ ayrandan ayrıldığı kimi yaxşıqla pislik də bir-birindən ayrılır. Bəsirət gözü bağlı olanlar öz əməllərini yenə görmür:

Bəhanəyə baxar hər kəs yanına,

Heç kəs turş söyləməz öz ayanına.

(6, 43)

Zülmət dünyasında özünü görənlər çox azdır. Xalq hikmətində deyildiyi kimi “Heç kəs öz ayanına turş deməz”, “Öz gözündə tiri seçmir, özgə gözündə qıl axtarır”, “Hərənin qarğası özünə qırğıdır”.

Xalq hikməti elə bir elmdir ki, təbii şəkildə nəslədən-nəslə, dildən-dilə keçərək ölümsüzlük qazanır. Nizami Gəncəvi də xalq hikmətindən bəhrələnərək özünəməxsus söz inciləri yaradır. Zahirən

olduqca adi və sadə görünən hər kəlmə Nizami qələmində hikmətə çevrilir:

Hər kim öyrənməyi bilməyirsə ar,
Sudan dürr, daşdansa cövhər çıxarar.

(6, 53)

Həyatın elə bir məqamı yoxdur ki, folklorda öz əksini tapmasın. Xalq hikmətində öyrənməyə münasibət belədir: "Bilməmək eyib deyil, öyrənməmək eyibdir", "Axtaran tapar", "Nə qədər çox bilsən, yenə bir az biləndən soruş".

Diqqət yetirsək aydınca görürük ki, Nizami Gəncəvinin fəlsəfi qənaətlərinin kökündə dayanan xalq hikməti daha sonra söyləniləcək fikir üçün dayaq rolunu oynayır. Ona görə də Nizami fəlsəfəsi xalq ruhunun aynasına çevrilərək yadda qalır:

Zatı pis uzatsa yaxşılıq əli,
"İtirməz əslini kimsə" məsəli.
Yadımdan çıxmasın görsən bədgövhər,
Əqrəbi öldür ki, zərər yetirər.

(6, 53)

Bu misallarda Azərbaycan xalq hikmətindən boy verən fəlsəfi hökmlər nəsihətə çevrilir. Birinci misraya nəzər salaq: "Zatı pis uzatsa yaxşılıq əli". Burada zatı pisdən söhbət gedir. Zatı pis əvəzinə xalq arasında zatıqırıq sözü də işlənir. Zatıqırıq etibarsız, namərd mənasını ifadə edir. Bu, məcazi mənadır. Həqiqi mənada isə zatın qırıqlığı, Gəncədə geniş yayılmış dulusçuluq sənətindən soraq verən bir ifadədir. Eyni zamanda Gəncədə keçirilən Novruz ayinlərindən bir işartıdır, izdir.

İlaxır çərşənbələrin sonuncusunda gəncəlilər çay kənarına gedib köhnə qabları sındıraramış. "Zatıqırıq" ifadəsi buradan yaranıb.

"Zatı pis uzatsa yaxşılıq əli". Bu deyimdə daha nələr gizlənilib? Yenə də folkloru üz tutaq:

Keçmə namərd körpüsündən,
Qoy aparsın sel səni.
Yatma tülkü kölgəsində,
Qoy yesin aslan səni.

Azərbaycan folklorundakı Tülkü obrazı elə zatıqırıqlıqla eynidir. Göründüyü kimi zatıqırıq elə namərd deməkdir.

"İtirməz əslini kimsə" məsəlinə diqqət yetirək. Xalq hikmətində zat, əsil elə söykök, nəsil anlamını ifadə edir. Əgər əsil itşəydi, nəsilər arasındakı bağlılıq qırılardı. Ona görə də əsil itmir, genetik kodlar nəsilədən-nəsilə ötürülür. Nizami Gəncəvi bu məsəli elə məsəl şəklində verir. Həmin məna xalq hikmətində daha aydın şəkildə işlənir: "Əslində olan dırnağında bildirər", "Əslini danan haramzadə", "Südnən girən sümükən çıxar" və s.

Gövhərində, mayasında pislik gizlənənlər yaxşılıq etməkdən çox-çox uzaqdır. İlanlar, əqrəblər yalnız sancmaqdan həzz ala bilər. Nizami Gəncəvi əqrəbi görəndə öldürməyi tövsiyə edir, çünki sən onu öldürməsən, o sənə zərər yetirər. Azərbaycan atalar sözlərində əqrəb əvəzinə ilan adı çəkilir: "İlanın ağına da lənət, qarasına da", "İlanı görəndə lənət, görəndə öldürməyə lənət, öldürüb basdırmayana lənət", "İlan ulduz görməsə ölməz".

Hər bir dil materialı tarixin kodları, açarlarıdır. Bu kodların köməyi ilə gizlilər açılır, qaranlıq qatlar işıqlanır. Nizami Gəncəvi əsərlərində deyimlər, xalq ifadələri bəzən olduğu kimi, bəzən də bir

qədər fərqli şəkildə işlənir. Bu gün də canlı danışıq dilində yaşayan “Gözəlağa çox gözəldi, vurdu çiçək çıxartdı”, -kimi ifadəyə Nizami Gəncəvi dilində də rast gəlirik:

Üzdən çox gözəldi bizim Əhmədək,

Üstəlik də vurub çıxartdı çiçək.

(6, 54).

Çox güman ki, Nizami Gəncəvinin işlətdiyi “Əhmədək” adı sonralar “Gözəlağa” ilə əvəzlənib.

Bu beytdə məcazi mənə lağ olsa da həqiqi mənə xalq arasında geniş yayılmış olan çiçək xəstəliyinə işarədir. Məlum olduğu kimi bu xəstəlik vaxtilə insanın üzünü çopurlaşdırdığına görə hamı ondan ehtiyat edərmiş. Nizami qələminin qüdrəti adi sözlərə bədi don geydirərək onu dəyişdirir.

Kainat sirləri qarşısında aciz olan insan gördüklərini özünün süür səviyyəsinə uyğun mənalandırır. Bütün bu yozumlar sözlərlə ifadə olunaraq dildən-dilə ötürülür və yaşayır. Səma cisimləri haqqında yaranan saysız-hesabsız folklor materialları dediklərimizi təsdiqləyir.

ƏDƏBİYYAT

1. Qurani-Kərim. Azərbaycan türkcəsinə tərcüməsi. Mütərcim: Ziya Bünyadov, Vasim Məmmədəliyev. Bakı, Azərneşr 1992
2. Kur`anı-ı Kerim meali. Hazırlayanlar: Doç.Dr. Halil Altıntaş, Dr.Muzaffer Şahin. 15. Baskı, Ankara – 2008
3. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi. Filoloji tərcümə. Çevirəni: Rüstəm Əliyev. Bakı, Qanun Nəşriyyatı, 2021
4. N. Gəncəvi. Xosrov və Şirin. Filoloji tərcümə. Bakı, Qanun Nəşriyyatı, 2021
5. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. Filoloji tərcümə. Çevirəni: Mübariz Əlizadə, Bakı, Qanun Nəşriyyatı, 2021
6. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Filoloji tərcümə. Çevirəni: Rüstəm Əliyev, Bakı, Qanun Nəşriyyatı, 2021
7. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə. Filoloji tərcümə. Çevirənlər: Qəzənfər Əliyev, Vaqif Aslanov. Bakı, Qanun Nəşriyyatı, 2021
8. Süleyman Uludağ. İslam düşüncəsinin yarıısı. İstanbul, 1985

**AMEA Gəncə Bölməsi Humanitar
Tədqiqatlar İnstitutu
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: ruziya.zaman.55@bk.ru*

Ruziya Gulieva

FOLK WISDOM IN NIZAMI GANJAVI'S "KHAMSA"

Each nation has its own way of thinking about the world, the universe, its approach, hidden in the layers of national thinking and expressed in a very simple to determine which artist belongs

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

to which nation through this collection. Here, the most reliable and helpful method is to conduct analyzes based on folklore materials. In this article, the author tried to obtain valuable scientific results by examining the folklore materials of Nizami Ganjavis "Khamisa" from various aspects.

Keywords: *Azerbaijani literature, Nizami Ganjavi, Khamisa, Folk wisdom, Folklore*

Рузия Куиева

**«НАРОДНОЕ ГЛУБОКОМЫСЛИЕ В МИРИЧЕСКИХ ОТСТУПЛЕНИЯХ В
«ХАМСЕ» НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ»**

Для каждого народа характерно приеущее только ему и скрытое в тольще мысли предствление о мире и вселенной что в то же время передаётся в простой и доступной форме. Именно благодаря этому не трудно опроделить принадлежность мастера к тому или иному народу. В таком случае наиболее верный путь - это анализ на базе фольклорного материала.

Автор статьи, анализируя фольклорный материал в разных аспектах в «Хамсе» Низами Гянджеви попытался прийти к значимым научным выводам.

Ключевые слова: *Азербайджанская литература, Низами Гянджеви, «Хамсе», народная мудрость, фольклор*

(Filologiya elmləri doktoru, professor Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.10.2022

Son variant 07.12.2022

GƏDƏBƏY AŞIQ MÜHİTİ ƏSASINDA NEMƏT QASIMLININ YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR

Təqdim olunan məqalədə Gədəbəy aşiq mühitinin peşəkar nümayəndəsi Nemət Qasımının yaradıcılığı öz əksini tapmışdır. Tədqiqat işində ilk öncə Aşiq mühitlərinə nəzər salınmış, əsasəndə Gədəbəy aşiq mühitinin özünəməxsus xüsusiyyətləri, nümayəndələri, o cümlədən onların timsalında Nemət Qasımının həyat və yaradıcılığı tədqiq edilmişdir. Son yüzillikdə Gədəbəy bölgəsində yaşayan aşıqlar tərəfindən müxtəlif xarakterli dastanlar və şeirlər; əhvalatlar; deyişmələr yaranmışdır. Bu baxımdan aşiq musiqisinin tədqiqi, qorunub saxlanması ilə yanaşı, bu mühitin ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi də mühüm məsələlərdəndir.

Açar sözlər: aşiq, ənənə, hava, Gədəbəy aşiq mühiti, Nemət Qasımlı

Araşdırmanın obyektı Gədəbəy aşiq mühiti və bu mühitin layiqli davamçısı Nemət Qasımının yaradıcılıq yolu ilə bağlıdır. Məqalənin əsas məqsədi Gədəbəy aşiq mühitinin yetirmələri kontekstində aşiq Nemət Qasımının yaradıcılığına nəzər salmaq, özünəməxsus cəhətləri aşkara çıxarmaqdan ibarətdir.

Aşiq mühitinə bir nəzər

Dünyanın ən unikal hadisələrindən biri olan aşiq sənəti 28 sentyabr-2 oktyabr 2009-cu il tarixində Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması Komitəsinin 4-cü sessiyasının yekun qərarına əsasən YUNESKO-nun Qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilmişdir. Azərbaycan, aşiq sənətinin mədəni irsin ən qədim nümunələrindən biri olduğunu dünyaya bir daha təsdiqlədi.

Sinkretik sənətin bariz nümunəsi olan Aşiq sənəti, söz, musiqi və hərəkəti harmonik şəkildə birləşdirir. Zəngin ənənəyə malik olan bu sənət çoxəsrlik tarixə malikdir. Aşiq musiqisi əsrlər keçdikcə nəsil-dən-nəslə ötürülərək bu günümüzdə gəlib çıxmış, xalqın ruhunu, zövqünü oxşayaraq dövrün ictimai-siyasi ab-havasını özündə əks etdirir

Aşiq sənətinin tədqiqində mühüm mərhələ XX əsrin əvvəllərində başlamışdır. Mənəvi irsin öyrənilməsində dahi Azərbaycan bəstəkarı və alimi Üzeyir Hacıbəylinin rolu çox mühümdür. “O, musiqi mədəniyyətinin inkişafının əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirmiş, musiqi elminin folklorşünaslıq, aşiqşünaslıq, muğamşünaslıq kimi sahələrinin inkişafına təkan vermişdir”. (1)

Üzeyir Hacıbəyli aşiq sənəti ilə bağlı müqayisəli təhlillərə «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində geniş yer verilmişdir. Məqalədə (2) alim aşiq sənətinə yüksək qiymət vermiş, dəyərli fikirlər söyləmişdir: “Aşiq sənəti ölməməlidir, bu sənət xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir.

Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəylinin tədqiqatları musiqi elmində aşiqşünaslığın inkişafına təkan vermişdir. Ü.Hacıbəyлідən sonra gələn musiqişünasların elmi yaradıcılığında aşiq sənəti müxtəlif aspektlərdən öyrənilmişdir. Aşiq yaradıcılığının öyrənilməsində not yazılarının toplanması və yazıya alınması işi 1930-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində görkəmli müğənni və

folklorşünas Bülbülün rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərən Elmi-tədqiqat musiqi kabineti tərəfindən genişləndirilmişdir.(1)

Azərbaycan aşığı sənəti geniş və fundamental araşdırması ilk dəfə Əminə Eldarovanın monoqrafiyasında öz əksini tapmışdır. O, burada bir çox problemlərə toxunmuşdur. Bu saz alətini kökü, pərdələri, musiqiylə-poetik terminlərlə və s. ilə bağlıdır. (3),(4),(5),(6).

Bir sıra rus musiqişünasları da aşığı mövzusuyla bağlı araşdırmalar aparmışlar. V.Belyayevin, V.Vinoqradovun, V.Krivososovun bir sıra elmi işləri də Azərbaycan aşığı mədəniyyətinə həsr olunmuşdur. (7),(8),(9).

Daha sonra bu işi davam etdirən aşığışünas tədqiqatçılardan Təriyel Məmmədov (1), Məhərrəm Qasımlı (10), İradə Köçərli (11), Azad Ozan Kərimlinin (12) adının qeyd etmək olar.

Müxtəlif bölgələrdə aşığı mühiti özünəməxsus repertuarı, ifaçılıq tərzilə seçilir. Bu baxımdan aşığıları əraziyə görə aşağıdakı kimi bölmək olar: Bunları aşığışünaslıqda “aşığı mühitləri” də adlandırılır . Qasımlı (10)

Aşığı sənəti, həm də regional ənənələr kontekstində öyrənilmişdir ki, burada Azərbaycanda əsasən 3 mühitləri mövcud olmuşdur.

Əminə Eldarova bu mühitləri kitabında belə qeyd edir: (13)

1. Göyçə-Kəlbəcər, Naxçıvan və Borçalı aşığıqları.
2. Gəncə, Şamxor, Tovuz və Qazax aşığıqları.
3. Şamaxı, Kürdəmir və Səlyan aşığıqları.

Gəncəbasar aşığı mühiti - Azərbaycanın Goranboy, Göygöl (keçmiş Xanlar), Daşkəsən, Gədəbəy, Şəmkir, Tovuz, Qazax və Ağstafa rayonlarında yayılmışdır. Gəncəbasar aşığıqları əsasən balabançıların müsəyiyyətilə və rəqsə yer verməklə çıxış edirlər. Ənənəvi aşığı havaları ilə yanaşı, “Dilqəmi”, “Azafli dübeyti”, “Vaqifi”, “İncəgülü” və s. havalar da onların özünəməxsus repertuarına daxildir.(1)

Gədəbəy aşığı mühiti

Gədəbəy aşığı mühitindən danışarkən onu qeyd edim ki, bu mühit Göyçə mahalı ilə daima əlaqəli olmuş və xeyr-şər mərasimlərində bu əlaqələr özünü daha qabarıq göstərmişdir. Gədəbəy bölgəsində bir çox ustad aşığıqlar yaşayıb, yaratmışlar. Bunlardan biri Miskinli şair Vəlidir. Demək olar ki, heç bir savadı olmamasına baxmayaraq 14 yaşından saz çalıb-oxuyub aşığıqlıq etmişdir. Digər ustad aşığıqlar Aşığı Məhəmməd, Aşığı Əsgər, Aşığı Oruc (əslən Göyçəlidir), Aşığı Hüseyn, Aşığı Sarı, Aşığı Məsim, Aşığı İsmayıl, Aşığı Ədil və digərləri burada yaşayıb yaratmışdır. Onu da qeyd edim ki, Aşığı İsmayıl XX əsrin 41-ci illərindən əvvəl aşığıqlıq etmiş, sonradan əli şikəst olduğuna görə, zurna ifaçısı olmuşdur. (14)

Borçalı aşığı ifaçılıq ənənələrindən fərqli olaraq Gədəbəy aşığıqları ucadan zil səslə oxumağa daha şox üstünlük verirlər. Bu da onların Göyçə, Tovuz, Gəncə, Qazax, Şəmkir, Kəlbəcər ifaçılıq ənənələrinə yaxın olmaları ilə bağlıdır. Gədəbəy aşığıqları sazın peşəkar ifaçıları olmaqla bərabər klassik aşığı sənətini nəsil-dən-nəslə ötürmək baxımından da diqqəti cəlb edirlər.

Həmin aşığıqlardan İsfəndiyar Rüstəmov, Sədaqət Rəsulov, Məlik Məmmədov, Səyyad Pənahov, İslam Əkbərov, Qədir Əkbərov, Məhəmməd Əkbərov, Aşığı Musa, Aşığı İmamverdi, bu aşığıqların Göyçə, Tovuz, Qazax, Gəncə, Şəmkir, Kəlbəcər ifaçılıq ənənələrinə yaxın olmaları ilə bağlıdır.

Sazda solo ifa edən peşəkar ifaçılardan Zahid Aslanov (Daryurd kəndi), Dəmir Həsənoğlu (Əli-İsmayıl kəndi), İlqar İmanverdiyev (Səbətkeçməz kəndi), Seyfəddin Əhmədov (Qızıltorpaq

Kəndi), Mübariz Cəfərov (Para kəndi), Mübariz Əliyev (), Fəzail Miskinli (Çaldaş kəndi), Nemət Qasımlı (Qaramurad kəndi) saz ifaçılarını qeyd etmək olar. Onuda qeyd edim ki, Azərbaycan Dövlət Televiziya və radio verlişləri Şirkətində Gədəbəy aşıqlarının vaxtilə lentə yazılmış havaları, qramafon valları qorunub saxlanır. Adları çəkilən hər bir aşığın yaradıcılığı nəsildən-nəsilə ötürülən zəngin mirasımızdır. (14)

Gədəbəy aşıq mühitində dissertasiya yazan Mübariz Əliyev fundamental iş ortaya çıxarmışdır.

Nemət Qasımlının həyat və yaradıcılığı

Gədəbəy aşıq mühitinin parlaq istedadı ilə seçilən nümayəndələrindən biri də aşıq Nemət Qasımlıdır. O, ömrünü elmə, yaradıcılıq işlərinə həsr etmiş və milli musiqi mədəniyyətimizdə saz ifaçılığı ilə öz sözünü demişdir. Təbiətən ziyalı, yaradıcı, tələbələrinə xüsusi qayğı ilə yanaşan, səmimi, təvazökar insan olan Nemət Qasımlı zəhmətkeş bir alim və dəyərli müəllimdir.



Qasımov Nemət Yusif oğlu 1972-ci il iyulun 27-də Gədəbəy rayonunun Kiçik Qaramurad kəndində ziyalı ailəsində anadan olmuşdur. 1979-cu ildə həmin kənddə orta məktəbin 1-ci sinfinə daxil olmuşdur. Hələ kiçik yaşlarından saza olan marağı valideynlərinin və yaxınlarının diqqətini çəkir. Nemət 1984-cü ildə “Telli saz” müsabiqəsinin qalibi olmuş, 1989-cu ildə isə orta məktəbi əla qiymətlərlə bitirmişdir. Bütün bölgələrə məxsus aşıq havalarını (Təbriz, Göyçə, Borçalı, Şirvan mühitləri) öyrənmişdir. 1990-cı ildə Azərbaycan Dövlət və Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinə daxil olur və 1995-ci ildə “Rejissorluq” ixtisası üzrə buranı bitirir. 1990-cı ildə Gənc tamaşaçılar teatrında aktyor, 1992-ci ildən 1994-cü ilə qədər ADMİUnun “Tədris teatri” da musiqi rejissoru işləmişdir. 1991-ci ildə Azərbaycanda ilk dəfə olaraq aşıqsənətini, sazı təhsilə gətirir. Ondan əvvəlki illərdə saz ustad şagird ənənəsiylə öyrədilirdi. İlk əvvəl Q.Qarayev adına 8 saylı musiqi məktəbində saz sinfində tələbələrdə bu sənətə böyük həvəs və maraq yaradaraq müəllim kimi özünü təsdiqləməyi bacarır. İşlədiyi gündən bu günə qədər keçirilən bütün müsabiqələrdə onun şagirdləri I yerə layiq görülür. Həmin illərdə N.Qasımlı ilk saz proqramını yazır. Onu da qeyd edim ki, bu proqram saz öyrənənlər üçün dəyərli vəsaitdir. Saz-söz ustası Nemət Qasımov 1995-ci ildə sonundan AMEA-nın “Folklor” İnstitutunda elmi işçi kimi fəaliyyətə başlayır. 1996-cı ildə “İstedad axtarırlıq” müsabiqəsinin

2002-ci ildə Türkiyədə keçirilən (20-26 may) “Uluslararası Silifke kültür həftəsi” aşığı müsabiqəsinin 2004-cü il 28 may “I aşığılar müsabiqəsi”nin 21.09.2005-ci il Türkiyənin Tarsus şəhərində keçirilən “Şəlalə şeir axşamları” müsabiqəsinin qalibi (I yer) olmuşdur. 2010-cu ildə əməkdar mədəniyyət işçisi adına layiq görülmüşdür. 29 mart 2009-cu il tarixində YUNESKO-da aşığı sənətini təmsil edən Nemət Qasımlıya 8 sentyabr 2009-cu ildə YUNESKO tərəfindən yaradıcılığıyla bağlı sənədli film çəkilmişdir. (Rejissor Nikls) . 2011-ci ildə Göyçə aşığı mühitinin nümayəndəsi “Zodlu Abdullanın yaradıcılığına həsr edilmiş dissertasiya işini müdafiə edərək Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə yüksəlmişdir. WORLD MASTERS FESTIVAL-ında (Koreyanın Yeosu şəhəri) Dünya İncəsənət və Musiqi ustası adına layiq görülərək, kubok və diplomla təltif olunmuşdur (I yer).

2011-ci ildə YUNESKO-nun Azərbaycan haqqında çəkdiyi sənədli filmə baş rolda çəkilən Nemət Qasımlının 22.11.2012-ci il tarixində YUNESKO-da çıxışı olmuşdur. O, 04. iyul 2016-cı il tarixində Azərbaycan Bayrağı diplomu ilə təltif olunmuşdur. 20 sentyabr 2011-ci ildən ADMİU-nun “Aşığı sənəti” kafedrasında müəllim, 02 dekabr 2016-cı ildən baş müəllim vəzifəsində işləməyə başlayan N.Qasımlının 2015-ci ildə “Zodlu ustad Abdullanın poetikası” kitabı (-Yazıçı -2015.), 2019-cu ildə isə “Göyçə aşığı mühiti” dərs vəsaiti çap olunmuşdur. (Bakı-2019).

Nemət Qasımlının kitabında (15) Azərbaycan aşığı poeziyasının görkəmli nümayəndəsi Zodlu Usta Abdullanın həyatı, mühiti və zəngin yaradıcılığı araşdırılmış və digər ustad sənətkarlarla müqayisə olunmuşdur.

O, həm də bir çox elmi məqalələrin (16) və proqramların müəllifidir. Dəyərli aşığı və peşəkar pedaqoq N.Qasımlı hal-hazırda ADMİU-nun Musiqi sənəti fakültəsinin “Aşığı sənəti” kafedrasında dosent vəzifəsində işləyir.

Məqaləni yazarkən ustadım Nemət Qasımlının dəyərli fikirlərinə də istinad etmişik: “Göyçə, Təbriz və Gədəbəydə qəhrəmanlıq ruhlu musiqiyə önəm verilir. Onu da qeyd edirəm ki, Borçalıda daha çox lirik musiqi üstünlük təşkil edir. Gədəbəy aşığı mühitində zil səs daha çox tələb olunur. Balaban alətinə yer çox verilir”. Biz ona “hansı havanı daha çox sevirsiz ?” deyərək soruşanda, o belə cavablandırdı: “Ən çox sevdiyim havalar bunlardır: “Dilqəmi”, “Naxçıvani”, “Qaraçı havası”, “Baş Sarıtel”, “Orta Sarıtel”. Çünki, bizim ailədə bu havaları ifa edirdirlər. Hal –hazırda bu havaları ifa edəndə çox kövrəlirəm sanki, valideynlərim sağdı, onlara oxuyuram, deyərək düşünürəm. Bizim ailədə hamı sazda ifa edirdi. Hətta, bacım Mələhət Yusif qızı Azərbaycanda qızlardan ilk aşığı qızlar ansamblını yaradan ilk qadındır. Ümumiyyətlə, Gədəbəy aşığıları ifa texnikası, zil oxuması ilə həmişə seçiliblər”. (N.Qasımlı ilə söhbətlərdən).

Nemət Qasımlıdan danışarkən onuda qeyd etməliyəm ki, aşığın istedadı bununla kifayətlənmir. Belə ki, o, bir çox şeirlərin müəllifidir. Onun şeirlərdən birini sizə təqdim edirik:

Mən oyaq idim (məcazi şeir)

Elə bir xoş anda gəldim dünyaya
Dünya yatmış idi, mən oyaq idim.
Ələst aləmində gəzirdi ruhum
Bəxtim yatmış idi, mən oyaq idim.

Beləcə xoş anlar artdı, çoxaldı
Başımın üstünü şən-şöhrət aldı.
Ömür cavanlaşdı, zaman qocaldı
Zaman yatmış idi, mən oyaq idim.

Nəticə:

Tədqiqat işi Gədəbəy aşığı mühitində bu gün də yaşamaqda olan aşığı sənəti davamlı bir ənənəyə malik olduğunu göstərir. Bu araşdırmaya qədər Gədəbəy aşığı mühit baxımdan tədqiq edilsə də, mühitin istedadlı aşığı Nemət Qasımlının yaradıcılığı fərdi olaraq tədqiq edilməmişdir. Tədqiqat göstərdi ki, burada indiyədək yaşayıb-yaradan yetmişdən çox aşığın, onların özünəməxsus ifa tərzini və yaradıcılıq üslubu vardır. Araşdırmada ta qədimdən başlayaraq dövrümüzdə qədər yaşayıb-yaratmış bir çox Gədəbəy aşığına, el şairlərinin sənət şəcərəsi tədqiqata cəlb olunmuş və mühitin səciyyəvi xüsusiyyətləri müəyyən edilmişdir. Əsasən də Nemət Qasımlının həyat və yaradıcılığı tədqiqata cəlb olunmuşdur.

Beləliklə, tədqiqat işi göstərir ki, Gədəbəy aşığı mühiti öz ustad və ifaçı aşığına həyat və yaradıcılıq irsləri ilə müəyyən bir ənənəyə malik olmuşdur. Bu mühitin Azərbaycan aşığı sənətində hər zaman mühüm yeri olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Məmmədov Təriyel Aydın oğlu. Azərbaycan aşığı yaradıcılığı. Ali musiqi məktəbləri üçün dərslik. Bakı, "Apostrof" çap evi, 2011. 648 s
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s, s. 192
3. Эльдарова Э. Некоторые вопросы музыкального творчества ашугов. // В сб.: «Азербайджанская музыка». М., 1961;
4. Эльдарова Э. «Музыкальный терминологический словарь азербайджанских ашугов». // В кн.: «Искусство Азербайджана», вып. XII, Б., 1968;
5. Эльдарова Э. «Саз музыкальный инструмент азербайджанских ашугов» // в сб.: Музыка народов Азии и Африки. М. 1969;
6. Эльдарова Э. Искусство ашугов Азербайджана. Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Б.. 1975;
7. Беляев В.М. Музыкальная культура Азербайджана // Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.2. М.: Музгиз, 1963, с.5-81.;
8. Беляев В.М Азербайджанская народная песня. I/O музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Советский композитор, 1971, с.108-162.;
9. Беляев В.М Кривоносое В. Материалы для изучения истории Азербайджанской народной музыки, (рукопись); Ашуги Азербайджана. «Советская музыка», 1958, № 4, с. 25-30.
10. Qasımlı M. Aşığı sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). B. Ozan, 1996.
11. Köçərli İ. Aşığı sənəti: musiqili-poetik janrlar. B., 2010.
12. Azad Ozan (Kərimli). Çildir aşığı məktəbi haqqında bilgilər. "Azərbaycan musiqisi" məcmuəsi. B., 1994, s. 129-131.
13. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşığı sənəti. B., Elm, 1986
14. <http://www.musigi-dunya.az/Magazine3/articles/19/19.html>
15. Qasımov N.Y. Zödlü Usta Abdulanın poetikası. Mahmu Allahmanlı- Bakı: Yazıçı, 2015-184s.

16. Qasımlı N.Y. Gədəbəy aşığı mühitində miskin Vəlinin mövqeyinə dair, “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqii problemləri XVII Beynəlxalq Elmi-prakriki konframsın materialları. Bakı 2018. s. 272-276

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

Elvin Mehmanli

**BLESS YOURSELF IN GADABEY ASHIQ ENVIRONMENT
A GLANCE AT HIS CREATIVITY**

The creativity of Nemat Gasimli, a professional representative of the Gadabay ashik milieu, is reflected in the presented article. In the research work, first of all, the unique characteristics and representatives of the Gadabay ashik environment, including the life and creativity of Nemet Gasimli, were studied in their example. In the last century, poets living in the Gadabay region created epics and poems, stories, dialogues of various nature. From this point of view, in addition to the study and preservation of Ashiq music, it is an important issue in studying the performance of the representative of this environment.

Keywords: *ashik, tradition, song, Gadabay environment, Nemet Gasimli,*

Елвин Мехманли

**БЛАГОСЛОВИТЕ СЕБЯ В ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЕ КАДАБЕЙ АШИК
ВЗГЛЯД НА ЕГО ТВОРЧЕСТВО**

В представленной статье отражено творчество профессионального представителя кедабекской ашугской среды Немата Гасымлы. В исследовательской работе, в первую очередь, на их примере были изучены уникальные характеристики и представители среды Гедабекского ашуга, в том числе жизнь и творчество Немета Гасымлы. В прошлом веке поэты, проживающие в Кедабекском районе, создавали былины и поэмы, рассказы, диалоги различного характера. С этой точки зрения, помимо изучения и сохранения ашугской музыки, важным вопросом является изучение исполнительского мастерства представителя этой среды.

Ключевые слова: *ашыг, традиция, напев, Гедабекская среда, Намет Гасымлы,*

(Filologiya elmləri doktoru, professor Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

**Daxilolma tarixi: İlk variant 05.10.2022
Son variant 07.12.2022**

MALAHAT BABAYEVA***INTEGRATION OF MUSICAL FOLKLORE WITH
MODERN GENRES**

The research is relevant and allows us to confirm that the preservation and development of folklore forms in the conditions of social differentiation of society is possible not only by preserving traditional forms, but also by transforming them and filling them with new content. The latter is related to the creation of new forms and genres of folklore, the change and formation of its new socio-cultural functions. The development of not only the press, but also new media, the globalization of cultural relations between peoples leads to the adoption of certain new artistic tools related to the change in the aesthetic taste of a specific people. The songs received and analyzed during such musical expeditions will enrich the musical folklore of Azerbaijan and form an important basis for future researchers.

Keywords: Azerbaijan, folklore, literature, globalization, aesthetic taste

Modern Azerbaijani folklore studies is one of the fields of science that is dynamically developing and responds most flexibly to the new theoretical and methodological trends of modern world science on the one hand, and to the national interests of the state and society regarding the protection of moral values in the globalized and virtualized world on the other hand.

The current state of instrumental folk musical culture today is alarming for its preservation, continuation and development, since musical art, due to the active influence of all available mass media, takes the path of primitivization, which means that it becomes one-sided, simplified and easy to manage.

At present, new instrumental genres of folk performance have appeared, which are quite popular, but they do not solve the main task - the promotion of folk instrumental music and folk traditions, the preservation and increase of its wealth.

However, this can be avoided - there should be a support for modern musical education on folk musical traditions in general and performance on folk instruments in particular.

Traditions, traditional culture in conditions when mass culture is spreading, attract the attention of scientists from various fields of knowledge. It is no longer some object from the past, but a reality; not only an appeal to the past, but to the present and future, which allows you to objectively assess reality and the world as a whole, and you can find a lot of important things in it, something that will help solve the problems of modern life, since the culture of the people, without changing its ethno-cultural and traditional roots, displaying the processes that once took place, makes life lively and mobile.

The course of historical development changed the significance of phenomena and objects necessary for the existence of the spiritual culture of the people, as the social conditions and value orientations of society and each individual person changed. But at the same time, following the best examples of culture, we preserve its originality and spirituality.

Folk instrumental performance is not only an important part of the spiritual, musical culture of the people, but it is also a connection with everyday life, its way of life, traditions, and the centuries-old practice of using musical instruments in folklore, namely -in the art of auditory, non-written tradition, which can be traced from ancient times to the present day, organically connecting with the folk-instrumental music culture. With folklore, it is related by a contact, non-written way of transmitting tradition. And folk instrumental art, being primarily the art of a non-literate tradition, has become professional, the evolution of folk art culture, its performing traditions on folk musical instruments demonstrates the process of creative transformation of folk art, which is combined with an appeal to primary sources [3, p. 14], and in the process of historical and social changes, folk instrumental art absorbed the skill of creation and improvement of musical instruments. In addition, there is an important feature - interethnic connection and historical conditioning. Therefore, folk instrumental art in this case should be considered as a way of transferring musical information from one generation to another. The sounds of music allow a person to gain knowledge through musical experience.

Performance on folk instruments presupposes the presence of certain knowledge, skills, and

this is possible under the condition of constant training, self-improvement, which takes into account the characteristics of different nationalities and eras. The totality of various structural and functional parameters also changed depending on the era, historical and cultural situation. In addition, the development of folk instrumental music took place simultaneously and in contact with other types of folk art, which in turn was reflected in the diversity of existence and development of the culture of different peoples.

The features of folk instrumental creativity are, first of all, the study of the functional and structural specifics of folk musical instruments, the history of the appearance, creation and development of which is associated with changes in the musical culture of the people as a whole.

Folk instrumental art in the early stages of development existed in all countries, but now it has fallen into oblivion. An analysis of the features of some instruments shows that they were similar among a number of peoples, so it is difficult for researchers to determine their originality. At it does not matter whether identical instruments appeared among different peoples independently of each other or were introduced from one people to another. It is more logical to base the instrument as a folk instrument not on the ethnic "originality" of the prototype, not on the factor of "creation by the people", "manufactured by the people", as is defined in many authoritative modern reference books and scientific publications, but on the criterion of traditional existence" [2].

Any phenomenon of culture involves not only careful study, but also popularization and integration, and this is the basis of folklore and academic traditions. Their relationship is visible in the formation and development of styles and genres.

Tradition is a fundamental, generic concept of philosophy, having the position of a category denoting not a separate dimension of culture, but the main, defining one [4], i.e. in the center of the science of culture is the concept of tradition, which involves the transmission from generation to generation of forms of behavior, skills, concepts, and this forms the basis of culture [1].

Tradition helps the world to survive, ensuring its ability to self-preserve, to bring itself into line with the environment [2]. Traditions are especially clearly visible in ethnic culture at the moment when it passes to national culture, although they lose some of their authenticity and purity. When combining national forms, tradition adapts, adapts to new conditions and requirements.

Tradition, being a mechanism for the transfer of significant social experience, is universal, but at the same time, some of its parts may disappear, and some pass from century to century, are passed on from one generation to another, losing or retaining to varying degrees their authenticity - authenticity.

The meaning of the language of music of the academic tradition in folk instrumental performance is revealed, but it is symbolic and therefore artistically expressive. The language of the folklore tradition is vital and quite real and definite. It is mixed and uses the techniques of expressiveness, figurativeness and visualization, and the "non-written" method in folklore, especially in instrumental, allows you to improvise.

Of course, such music has its own rules, which are passed down from generation to generation. In the art of folklore, for example, there is no fundamental division into the performer and listeners - everyone can take part in creativity [5].

A small number of peoples, which is an important field of ethnomusicology

the uniqueness and presence of genre features in musical folklore guides the subject of the textbook. The research object of the textbook is available in the talish folklore of Azerbaijan "Halay" dance songs from historical and theoretical point of view.

From this point of view, our research combines the most important aspects and the important features that appear in the general folklore of the few peoples living in Azerbaijan reflects. In addition to preserving their traditional national culture, these peoples have also included the special features found in the life and everyday life of the Azerbaijani people into their national and spiritual values. At the same time, these nations have included their national-cultural qualities in the national culture of the Azerbaijani people. Lezgi, Tat, etc. living in Azerbaijan. Folklore of peoples is one of the aspects that attract attention. However, our research is related to the folk music of Talysh living in the southern region. One as a researcher, the music of this people is interesting and attracts attentionfolklore reflects the lifestyle of the southern region of Azerbaijan.

Geographically, on the border of the European and Asian continents the history of modern Azerbaijan, which is located in the past, was at the intersection of different civilizations: Achaemenid-Sasanian, Roman-Byzantine, Scythian-Khazarian, Turkic-Oghuz cultures. However, in addition to all

these cultural symbiosis and colorful traditions embodied in historical monuments as material and spiritual evidence, the phenomenon of the prosperity of Azerbaijan is connected with its ethnogenesis, with the people who created wonderful pearls in the most diverse fields of artistic creativity.

If we review the history of the Azerbaijani ethnos, we will see that, apart from the Azerbaijanis, who make up 90% of the population of our republic, this ethnos has included various minority nations and ethnic groups for centuries. Belonging to the geographical territory of Azerbaijan (Azerbaijani, Tatars, Meskhetian Turks), as well as Indo-European (Tats, Talysh, Mountain Jews, Kurds), Caucasian (Udis, Lezgi, Avars, Sakhurs, Budugs, Ingiloi, Griz, Khinalyks), Slavic (Russians, Molokans, Ukrainians) have representatives of language groups.

When talking about the musical culture of Talysh people, first of all, it is necessary to take a look at the history of the people they belong to. The musical tradition of the Sumerian and Midian tribes played a huge role in the development of world music culture.

The musical culture of the Midian tribes was rooted in cosmological myths, traditional - ritual practice, epic heroic traditions and religious thinking. If we take into account the settlement of the Talysh living in the southern region in the territory of the Median state, this idea can also be attributed to the musical culture of the Talysh, one of the tribes of that time.

In the Midian musical tradition, there was also the *ashiq* music tradition (*gosan-ozan*), which is closely related to vocal-instrumental creativity [5.p.200-204]. The fact of using bowed instruments in vocal-instrumental music was confirmed by N. Hakimov. Researching the directions of development of Midian music culture includes their palace vocal and instrumental music, religious and ritual music genres, household music genres, related to agriculture, animal husbandry, etc. folklore music genres have found their own development.

The social component of folk instrumental performance is enhanced if we consider a musical instrument as a folklore and academic at the same time. It is well known that the musical culture of the people is associated with the mass musical consciousness, which is created primarily by the education system, and the role of folk instrumental performance in this system is very important.

- a) oral folk literature should be studied in relation to history. "...It is possible to learn the history of a nation without knowing its folklore as it is not" (M. Gorky), one cannot study folk literature without knowing the history of the nation to which it belongs.
- b) oral literature is inextricably linked with people's life and everyday life, customs and traditions.
- c) folklore is, first of all, a precious treasure that contains all the intricacies of the living spoken language of the people to which it belongs. Therefore, a person who studies and studies Azerbaijani folklore should know ethnography and its main features." [5. pp. 3-4]
- d) musical folklore is related to both oral literature and ethnography.

In this regard, we study the musical folklore of the Talysh ethnos, and the study of the musical culture and musical ethnography of minority peoples in Azerbaijan is of great relevance in terms of historical and scientific interests in modern times. On the other hand, the state cultural measures carried out in the direction of protection, preservation, promotion and study of the culture, language, and folklore of the minority peoples in independent Azerbaijan justify the relevance of the topic we are studying.

The heuristic possibilities of the systematic-structural approach to the study of folklore as the integrity of the phenomenon of folk life at all stages of historical development are shown. It has been proven that folklore is an attribute of any folk culture. Based on the author's understanding of the essence and content of folklore, the category-methodological framework of the development of the folklore phenomenon and the determination of its genetic (substantial) bases has been clarified. It is shown that the living existence of folklore is possible only within the framework of the ethnic organism and its unique cultural world.

As a result of the analysis of the genre diversity of folklore in the research literature and attempts to systematize it, we come to the conclusion that folklore has a multifaceted character, the emergence of new genres of folklore and the disappearance of old genres. The development process of folklore artistic consciousness can be considered as an evolutionary process through the gradual separation from the mythological social consciousness of the collective tribe (myth, ritual, fairy tale, etc.) on the examples of the development of the genre content of folklore. to the manifestation of the collective national-historical consciousness of reality (epic, saga, historical song, etc.), the manifestation of individual folkloric consciousness (ballads, lyrical song, etc.) and the manifestation of consciousness

related to the social environment (ditty) characteristic of modern civilization, city, self-made author's song, daily anecdote).

Each nation goes through a number of stages of its socio-cultural development, and each of the stages leaves its own "mark" in folklore, which constitutes its characteristic feature of "polystadiality". At the same time, in folklore, the new is seen as a "remake" of the old material. At the same time, the coexistence of folklore with other forms of social consciousness (myth, religion, art) using the method of aesthetic reflection of the surrounding world leads to their mutual influence. At the same time, not only specialized cultural forms (art, religion) receive their evolutionary motives from folklore, but folklore is filled with the material of these forms, assimilated and processed in accordance with the laws of existence and existence. of folk (folklore) consciousness. In our opinion, the main characteristic aspect of folklore of this or that work - its folk-psychological assimilation, naturalization "is directly in the element of folk consciousness.

On the basis of extensive empirical material, it is shown that the historical development of folklore genres leads to the transformation of non-aesthetic content of public consciousness into specifically folklore content. As with myths that turn into fairy tales over time, with the loss of the epic, some plots turn into legends, historical traditions, etc. Riddles once tried and tested in initiation rites become children's folklore; the songs that accompany a certain ceremony are separated from it. Ditties, Anecdotes, &c. as can be seen from the example, new genres are born as a dialectical leap in the development of folklore, which is related to important changes in the social psychology of the masses.

Throughout the history of development, folklore continues to be closely connected with the manifestations of other forms of social consciousness. The emergence of certain genres of folklore, in our opinion, is related to folk-aesthetic rethinking of religious, household, worldview forms, as well as professional art forms. At the same time, along with the increase in the genre diversity of folklore, the expansion of its thematic area and enrichment of its content is also observed. Due to its polystructure, folklore is able to actively absorb other cultural events through everyday consciousness, creatively transform them in the historical-artistic process. The meaning of sacral-magical laughter, which is characteristic of the original oral genres of folklore, gradually acquires the features of a comic-social order, condemning conservative social foundations. Parables, anecdotes, tales, fairy tales, etc., which are especially characteristic in this sense.

The songs obtained and analyzed in such musical expeditions will enrich the musical folklore of Azerbaijan and create an important foundation for future researchers.

It is shown here that the transformation of song genres from ritual, epic and other forms to lyrical and self-authored songs is a natural historical process of the development of artistic imagery in folklore.

The folk song as a whole reflects the national structure of thoughts and feelings, and it is precisely by this that we explain the flourishing of song and choral creativity among the peoples living the periods of the rise of national consciousness.

National cultural and artistic heritage consists not only of written culture, but also of oral culture. Traditional folklore is a valuable and highly artistic heritage for every national culture. Such classic examples of folklore, epics, etc. by being recorded in writing, it will preserve its aesthetic value forever and contribute to the world's important common cultural heritage.

The conducted research is vital and allows to confirm that the preservation and development of folklore forms in the conditions of social differentiation of the society is possible not only by preserving traditional forms, but also by transforming them and filling them with new content. The last one is related to the creation of new forms and genres of folklore, the change and formation of its new socio-cultural functions. The development of not only the press, but also new media, the globalization of cultural relations between peoples leads to the borrowing of certain new artistic tools related to the change in the aesthetic taste of a specific people.

BIBLIOGRAPHY

1. Vakaev, V. A. Moral education of the young generation by means of ethnopedagogics / V. A. Vakaev // Pedagogical University Bulletin of Altai. - 2000. - No. 2. - URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21502441>.

2. Imkhanitsky, M. I. History of performance on Russian folk instruments / M. I. Imkhanitsky. - Moscow: Publishing House of the Russian Academy of Sciences. Gnesinykh, 2002.
3. Bolodurina, E. A. Formation and development of performance on Russian folk instruments: textbook allowance / E. A. Bolodurina, V. N. Shulga. - Chelyabinsk, 2013. - P. 14.
4. Matsievsky, I. V. The main problems and aspects of the study of folk musical instruments and instrumental music / I. V. Matsievsky // Folk musical instruments and instrumental music: Sat. Art. Part 1. - Moscow: Council. composer, 1987. - S. 6-38.
5. Matsievsky, I. V. Modernity and instrumental music of the non-written tradition / I. V. Matsievsky // Modernity and folklore. - Moscow, 1977.

Phd, dos., Babayeva Malahat Ramiz gizi
**ASPU, Department of Literatura*
E-mail: milababayeva@mail.ru

Mələhət Babayeva

MUSİQİ FOLKLORUNUN MÜASİR JANRLARLA İNTEQRASİYASI

Tədqiqat aktualdır və təsdiq etməyə imkan verir ki, cəmiyyətin sosial diferensiasiyası şəraitində folklor formalarının qorunub saxlanması və inkişafı tək-cə ənənəvi formaları qorumaqla deyil, həm də onları transformasiya edərək yeni məzmunla doldurmaqla mümkündür. Sonuncu folklorun yeni forma və janrlarının yaradılması, onun yeni sosial-mədəni funksiyalarının dəyişməsi və formalaşması ilə bağlıdır. Tək-cə mətbuatın deyil, həm də yeni medianın inkişafı, xalqlar arasında mədəni əlaqələrin qloballaşması konkret xalqın estetik zövqünün dəyişməsi ilə bağlı müəyyən yeni bədii vasitələrin mənimsənilməsinə gətirib çıxarır. Belə musiqi ekspedisiyalarında alınan və təhlil edilən mahnılar Azərbaycanın musiqi folklorunu zənginləşdirəcək, gələcək tədqiqatçılar üçün mühüm əsas təşkil edəcəkdir.

Açar sözlər: Azərbaycan, folklor, ədəbiyyat, qloballaşma, estetik zövq

Малахат Бабаева

ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА С СОВРЕМЕННЫМИ ЖАНРАМИ

Проведенное исследование является актуальным и позволяет подтвердить, что сохранение и развитие фольклорных форм в условиях социальной дифференциации общества возможно не только путем сохранения традиционных форм, но и путем их преобразования и наполнения новым содержанием. Последнее связано с созданием новых форм и жанров фольклора, изменением и формированием его новых социокультурных функций. Развитие не только прессы, но и новых медиа, глобализация культурных отношений между народами приводит к заимствованию тех или иных новых художественных средств, связанных с изменением эстетического вкуса конкретного народа. Песни, полученные и проанализированные в таких музыкальных экспедициях, обогатят музыкальный фольклор Азербайджана и создадут важную основу для будущих исследователей.

Ключевые слова: Азербайджан, фольклор, литература, глобализация, эстетический вкус.

(Filologiya elmləri doktoru, professor Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 05.10.2022
Son variant 07.12.2022

DİLÇİLİK

UOT 81 41; 801. 7

FİRUDİN RZAYEV*

NAXÇIVAN TOPONİMİK ADLARINDA
TEONİM-MÜQƏDDƏS YER ADLARI

Məqalədə Naxçıvan ərazisində mövcud olan toponimlərdə prototürk tayfalarının mifik inancı ilə bağlı teonim-müqəddəs yer adlarından bəhs olunur. Bu mövzu indiyədək Azərbaycan alimləri tərəfindən sistemli araşdırılmamışdır. Bu yazıda qədim Naxçıvan ərazilərində yaşamış As, Kassi, Naxər, Sak və s. tayfaların inanclarındakı tanrı adlarının teonim-müqəddəs adlarda yeri mənbə və mifik məlumatlara əsasən araşdırılmışdır.

Tədqiqat zamanı eyni zamanda Naxçıvan coğrafi arealında yer alan oronim və hidronimik adlardakı teonimik adların izahları verilir. Linqvistik təhlillər zamanı bu mifoloji adları daşıyan oronim və hidronimlərin həm də prototürk tayfa adları olması və m.ö. VI-I minilliklərdə mövcudluğu elmi dəlillərlə sübut edilir.

Açar sözlər: Asafkəf, Asni, Aza, Kas, Niseya, Şıx, Ərəfsə, oronim, hidronim

Naxçıvan Muxtar respublikası ərazisi öz tarixi qədimliyi, dünya sivilizasiyası mərkəzlərindən biri kimi, bəşər sivilizasiya mərkəzləri arasında xüsusi yeri olması ərazinin arxeoloji mədəniyyət nümunələri ilə yanaşı həm də toponimik adlarda mövcud olan teonimik-müqəddəs yer adları ilə də təsdiqlənir. Biz tədqiqatlarda bu qədim ərazinin Plutarx, Strabon, Klavdi Ptolomey, Kvint Krutiy Ruf, Ammian Marseli kimi xeyli antik müəlliflərin əsərlərində də yer aldığına dair yetərli tarixi faktlar göstərərək ərazidə türk xalqlarının avtohton-yerli sakinlər olduğunu qeyd etmişik (Ətraflı bax, 9; 10). Ərazi arxeoloji nümunələrindən əldə edilmiş elmi nəticələr burada şəhər mədəniyyətinin m.ö. VIII minilliklərdən formalaşdığını da tam təsdiq edir. Bu haqda yazılan elmi məqalələr müxtəlif dillərdə dünya ictimaiyyətinə də çatdırılmışdır (11, s. 132-136).

Bütün bunlarla yanaşı hər bir xalqın adət və ənənəsində yer alan mifik inanclar o xalqların düşüm tərzinin məhsulu olduğu kimi, Azərbaycan, o cümlədən də Naxçıvan əhalisinin mifik təfəkküründə də tarixi m.ö. minilliklərə söykənən qədim türk inancları xüsusi yer alır ki, bunlar bir çox hallarda dini ibadətqahlara da çevrilir. Naxçıvan ərazisi toponimik sistemində biz bu cür 40-dan yuxarı müqəddəs yer adlarına-pirlərə təsadüf edirik ki, bunların bir qismi m.ö. VI-III minilliklər bu ərazidə yerli tayfalar olmuşdur. Biz m.ö. VI-III minilliklər ərazidə yaşamış **As, Kassi, Naxər, Sak** tayfalarının adını daşıyan müqəddəs pirlər-ziyaretqahlar haqqında məlumat vermək istərdik. Bu pir adlarının bir qismi “Naxçıvan abidələri ensiklopediyası” kitabında **Asafkəf Piri, Asni Piri, Aza Piri, Nisa piri, Qaş Piri, Şıx Piri** kimi adlarda yer alır. Əgər adların yerləşdiyi ərazilərə diqqət etsək, əsasən dağ, qaya, düz, təpə, mağara və s. kimi oronimik xarakterli yerlərdə yerləşir (6, s. 27, 32, 182, 221, 260, 444).

Xüsusi olaraq qeyd edək ki, Naxçıvan ərazisi toponimik sistemi, əsasən də oronim və hidronimik adlarda qeyd alınan müqəddəs pir adlarının m.ö. VI-III minilliklərə aid olması məsələləri tədqiqatlarda yer almamış və bu adların daşdığı mənalar da tədqiqat və müqayisəli təhlillərdən kənar qalmışdır. Məhz bu ərazinin qədim dövrlərə söykənən toponimik sistemində müqayisəli yanaşarkən buradakı mifik inancların hansı xalqa, hansı dildə necə yaranması tam olaraq ortalığa çıxır. Məhz bu baxımdan da bu adların tədqiqi ərazinin etnogenezi mifoloji baxışları, tarixi və dili baxımdan xüsusi elmi əhəmiyyət kəsb edir.

Biz mənbələrə diqqət etdikdə dünyanın qədim çarlıq, dövlət qurumlarında mövcud olan bəzi xalqların da mifologiyasında bu mifik əlamətlərin yer aldığını görürük. Bu faktlar Naxçıvan toponimik sistemində hələ də izləri qalan adların digər dövlətlərin mifindən öz qədimliyi ilə seçilməsi, bu ərazidə

tədqiqat aparən əcnəbi alimlərin də marağına səbəb olmuşdur. Məhz bu amillərə istinadən demək olar ki, Naxçıvan MR-nın ərazisində yaşamış tayfaların m.ö. VI-III minilliklərin tarixinə söykənən inanclarındakı mifoloji-teofor adların pir adları-teonimlərdə yer alması, təbii ki, bir təsadüf deyil ərazinin qədim tarixə və mədəniyyətə sahibliyinin də danılmaz sübutlarıdır. Naxçıvan toponimik sistemində yer alan teonimlər-müqəddəs yer adları prototürk mifik inanclarının tədqiqi istiqamətində mühüm elmi əhəmiyyət daşıyan əsl elmi mənbə yerində öz qiymətini itirməmişdir.

Ərazidəki pir adlarının xüsusi tədqiq olunması istər tariximiz və dilimiz, istərsə də etnogenezimiz və etnoqrafiyamızın bu adlarda yer alan mifoloji fəlsəfi düşüncəmizin də qədim dövrlərlə səsleşdiyini aydınlaşdırmaq baxımından aktual məsələlərdən biridir. Bəs bu pir adları hansı mənaları dili və tarixi özündə cəmləşdirir? Bunun üçün bir qrup pir adlarının etimoloji izahına diqqət etməyi də elmi baxımdan əhəmiyyətli hesab edirik ki, bu həm də adların hansı tayfa birliyindən gəlməsini və tarixi qədimliyimizi özündə əks etdirən amillərdəndir.

Asafkəf piri. Mənbələrdə Culfa rayonu ərazisində göstərilən bu ziyarətqah geniş bir arealda tanınmaqla bərabər dini kitabı Qurani-Kərimdə Əshabi-Kəhf kimi göstərilir. Bu pirlə bağlı əfsanədə 7 gəncin Allahdan başqa özgəsinə sığınmışlardan qaçıb bu mağarada 300 ildən artıq yatıqları göstərilir (6, s. 115-116,). Pir bu gün də müqəddəs ziyarətqahdır və digər ölkələrdən də bura ziyarətə gəlirlər.

Əshabi-Kəhf sözünün mənasına gəldikdə isə, biz bu adın qədim As türkləri ilə bağlı olduğunu düşünürük. Belə ki, adın deyim qaydası bütünlükdə türk dilində olmaqla, tarixi İslam dinindən qabağa gedir. Bu adda **As** tərkibi qədim türk tayfasının adıdır. Ona birləşmiş **f=v** səs əvəzlənməsi ilə işlənən **əf/ev** komponenti **oy, əf, əv, öy** və s. yazılışlarında başqırd, tatar, qazax, qırğız, türkmən və b. türk xalqlarının dillərində, eləcə də xalqımızın dialekt və şivələrində bu gün də **ev** mənasında geniş arealda işlənməkdədir (4, s. 229). Bu mifoloji baxışla bağlı Ərəb mifində də müəyyən fikirlər yer alır ki, bu **Qurani-Kərimdə** mifin səslənməsi ilə bağlıdır və bu addakı **kəf** sözü səhvən ərəb-fars dillərinə aid edilmiş, “mağara” kimi göstərilmişdir ki, ərəb dilində bu söz adı izah etmir, onun mənası “əlin içi”, “köpük” mənalarını daşıyır (9, s. 70). Bununla bərabər bu ziyarətqahın bir neçə yerdə olduğu da mənbələrdə göstərilmişdir. Buna etirazını bildirən prof. F.Səfərli, doğru olaraq Azərbaycan dilindəki tərcümələrdə Asafkəf mağarasının yerini Efes və Tərsus şəhərlərində də hallandırılmasını elmi cəhətdən təkzib etmiş, bu Asafkəfin Qurqni-Kədimdə adı keçən mağara olduğuna faktlar göstərmişdir (12, s. 47-55; 13, s. 23-37).

Ərəblərin Azərbaycanda islamı yayma tarixini VIII əsrin əvvəllərinə belə aid etsək, adın ərəb dili ilə heç bir bağlılığı olmadığı göz önündədir. Asafkəf sözünün mənasının türk dilində olduğunu sübut edən bir maraqlı fakta da nəzər salmaq istərdik. Tarixi qaynaqlara diqqət etdikdə, m.ö. VI əsrdə K.Miletski tərəfindən “Kap akas”ın “Kavkaz” şəklinə salındığı versiyası ilə rastlaşırıq. Bu baxımdan Kafqaz sözünün mənasına diqqət etdikdə, sözün türk dilində **kap-yurd, vətən, beşik** mənaları daşdığı sübut edilmişdir. Müəllifin bu etimoloji izahına diqqət etsək Qafqaz sözü “Kap ak+as”- “Uca As yurdu” mənasında açıqlanır. Onu da qeyd edək ki, bu istiqamətdə ilk elmi uğur S.Əlizadəyə məxsus olmuşdur. O, **kap** tərkibinin **yurd, vətən, beşik** mənaları üzərində ilk dəfə geniş tədqiqat aparmış, sözün İran-fars, slavyan, german və s. dillərə türk dilindən adlamasını elmi dəlillərlə sübuta yetirmişdir. Beləliklə **Asafkəf** sözündəki hər üç komponenti formalaşdırən tərkiblər ilkin tərkiblər kim tamamilə qədim türklərə aiddir və ən azı m.ö. V minilliklərdən söz **As yurdunun evi** mənasını daşmışdır (9, s. 69-71). Tarixi mənbələrə diqqət etdikdə bu İslam dinindən 4200 il əvvələ gedir və ola bilsin ki, Naxçıvan ərazisində yer alan ibtidai, daş dövrünə aid ilkin insan məskənləri olan Hadiqəib, Qazma, Pisdər, Şoralı kimi mağaralardan biri olmuşdur.

Ərazidə qədim dövr inancı ilə səsleşən pirlərdən biri də **Aza piri**dir. Bu adda Ordubad 1747-1833-cü illərin məlumatlarında həm də iki kənd olaraq Yuxarı və Aşağı Aza adlarında Ordubad əyalətində rast gəlinir (3, s. 63-89). Qeyd edək ki, qədim As türklərinin mifində m.ö. VI minillikdə yer alan **Aza** mifi günəş Tanrısının qızıdır və o, günəş şüalarını nizamlayır, bir çox türklərdə isə o, **Günəş** Tanrısının özüdür (7, s. 50). Bu mifoloji inanc Naxçıvan ərazisi toponimik sistemində təkcə Aza, Azad, Azərku, Azadək, Azadkaha, Azadkənd, Azadcirən adda 14 məntəqə adı, oykonimə təsadüf edilir (3, 36-182). Bununla bərabər toponimik sistemində yüzə yaxın Aza təpə, Aza düzü, bulağı, Azadkaha qayası, Azadkaha dərəsi, Asqəmər yarğanı, güneyi kimi oronimik, hidronimik adlara da

təsadüf edirik. Bu kəndlərin adını daşıyan oronimik, hidronimik adlar ərazi toponimik sistemində aktiv fonda daxildir Etnooykonimlərdən ikisi hazırda məntəqə adı kimi fəaliyyət göstərir. Epigrafiq abidələri araşdıran F.Y. Səfərli Aşağı Aza (Azadkənd) kəndində XV əsrlərə aid kitabələr aşkar etmişdir ki, bu da məntəqənin əskilərdən mədəniyyət ocağı olduğuna bir sübutdur (12, s. 47-55). Biz bu ziyarətgahın qədim tarixi dövrlərə As türklərindən gəlmə səcdəgah olduğunu düşünürük.

Naxçıvan ərazisində Kəngərli rayonunun Qarabağlar kəndində qeyd alınan **Asni piri** də As türklərindən gəlməklə “Asların verdiyi” mənasında olmaqla, həm də ərazidəki Asni çayı adında təkrarlanır. Bu pir haqqında əfsanədə iki sevgilidən bəhs edilir və qızın adı Asnidir. O sevgilisindən yana ağlayarkən yerə tökülən göz yaşından Asni çayı yaranır. Burada bitən ağaclara parça bağlanır və onun yanında qədim bir memalığ abidəsinin qalıqları da durur ki, mənbələr bu tarix m.ö. I minilliyə aid edir (6, s. 28)

Bununla bərabər biz Naxçıvan ərazisində qədim Kas türklərinin adını daşıyan, Babək rayonunun Cəhri kəndindən qərbdə **Qaş/Kaş** ziyarətgahı piri ilə də qarşılaşırıq. Diqqət etsək, Kas türklərində 10-a qədər Tanrı adı mövcud idi ki, onlardan biri də **Kaş** tanrısı idi (5, s. 61-70). Q.Qədirzadə və Y.Səfərli Qaş piri üçün əhatə edən mağaranın uzunluğunun 34, eninin isə 1,2 metr olduğunu, bu mağaradakı daş üzərində arzuya çatmaq üçün şam yandırıldığını qeyd edirlər. Bu piri tarixini mənbələr m.ö. I minilliyə aid edir (6, s. 260). Xüsusilə qeyd edək ki, bu ziyarətgah adı həm də **Qaş Kaş**, yazılışlarında hikmət tanrısı kimi, atalar sözü, poeziyaları, epik nağılları insanlara yetirən və salor, altay, monqol, tuvin, uyqur, buryat, Tibet ərazisi türklərində isə **Tufan** tanrısıdır. Rus mənbələrində onun şamançılıqda yayıldığı qeyd edilməklə, Zərdüştlükdə yer aldığı göstərilmiş, rus siyasəti ilə bu inanc İran mifinə aid edilmişdir. O hiylə, fitnə, şərdən uzaq Tanrıdır, mənbədə **Kaser** yazılışında göstərilir (7, s. 298) ki, bu birbaşa **Kas əri** mənasında Kas/Kassi türkləridir və bunların farslarla heç bir əlaqəsi yoxdur (-F.R.).

Naxçıvan abidələri ensiklopediyasına düşməyən qədim pir-ziyarətgahlardan biri də **Nisa** piri. Öncə onu qeyd edək ki, bu ziyarətgah adı eyni adda **Naxər** türklərinin mifində **Nisi** Tanrı adı kimi də yer almışdır. Biz bu mifoloji inancdan da qısaca bəhs etmək istərdik. Qeyd edək ki, Strabonun yazılarında biz Araz çay adı ilə yanaşı Albaniyadan cənubda Sakasena və **Niseya** vilayət adlarına təsadüf edirik ki, bu ərazi qədim Naxçıvan-Naxər ölkəsi ərazisi idi və buradakı **Niseya** vilayəti **Nisi** Tanrısının adını daşıyırdı (14, s. 837-941). Bu mifik inancla bərabər qədim Naxçıvan ərazisində biz digər bir mifik əlamətləri kimi özünü təqdim edən **Nisaba**-əşq Tanrısı ilə də rastlaşırıq. Qədim türk dillərində bu söz **Naşi** şəklində (diqqət et arxiv-arşiv x=ş paralelliyi-F.R.) insanların xeyrinə məsləhət verən xeyrixah Tanrı kimi təqdim olunur, lakin, qədim Midiyada “**Nasu**” yazılışında göstərilir (1, s. 355; 8, s. 203).

Xüsusi olaraq qeyd edək ki, Naxçıvan ərazisinin İlan dağı ətəyində **Nisa** piri bu gün də mövcuddur ki, onun **Nisa** adlı bulağı müqəddəs bulaqlardan biri olaraq, əhalinin diqqətindədir. Bu bulaq suyu sonsuzlar üçün ən müqəddəs su sayılır və bu sudan içən sonsuzlar övlad sahibi olurlar. Dağın ətəyində yerləşən Xoşkeşin kəndinə Baş Anzır və Koreymər kəndlərindən köçüb gəlmiş, hər ikisi 119 yaşında biri-birindən 2 il sonra dünyasını dəyişmiş İmanova Telli Hətəmxan qızı, Hacıyeva Səkinə Abdulla qızı demək olar ki, Naxçıvan ərazisində yaşayan əksər sonsuzların bu bulaqdan istifadə edib, övlad sahibləri olduqlarını söyləyirdilər (ərəziyə ekspedisiya zamanı topladığımız məlumat.-F.R.). Bu gündə bulaq ziyarətgah kimi mövcuddur, yanında əski quruluşu əks etdirən divar qalıqları durur.++++HAZIR

Qədim Naxçıvan ziyarətgahlarından biri də **Şıxbaba ocağı**, **Şıx piri** adlanır. **Şıxbaba ocağı** ziyarətgahı Şərur rayonu, Təzəkəndin cənubunda yerləşir. Pir əski formasında yenidən bərpa olunmuş, lakin Araz çayının daşması ilə dağıntıya məruz qalmışdır. Qeyd edək ki, Naxər-Naxçıvan ərazisində m.ö. III minilliklərdən tarix səhnəsində yer alan və ərazidə məskun olan, tayfalardan bir də **Sak** türkləri olmuşdur ki, onların mifində **Sax** tanrısı mifoloji baxışları əcdadları Kassi türklərindən onlara adlanmışdır. **Sax** tanrısı (Şurias da adlanmışdır) həm günəşlə bağlı, **Şixu** kimi isə, həm də **Ay** tanrısı kimi tanınırdı. Biz Mifə dair yazılarda bu Tanrının həm də **Sax** tanrısı kimi Misir mifində ulduzları idarə edən Tanrı kimi də göstərildiyini görürük (2, s. 130-131; 7, s. 627; 8, s.419).

Naxçıvan ərazisi coğrafi adlarına diqqət etdikdə burada Ərsaq, Disak, Saki, Sakat, Ağsax, Ərəfsaq kimi təkcə 45 məntəqə adında bu mifi müşahidə edirik ki, mənbələrdə bu piri tarixi də

m.ö. III minilliyə aid edilmişdir (6, s. 444). Sak türklərinin tarixi ilə eyni dövrə təsadüf edilir ki, Bu fikrimizin doğruluğunu bir daha təsdiq edir.

Şıx Piri ziyarətqah adı isə Ordubad bölgəsinin Biləv kəndində yerləşməklə, dördkünc formada daşdan tikilmiş binadır və içində iki müsəlman qəbri yer alır. Bu pirin içində həm də iki Sumax ağacı var ki, pirdəki bu ağaclar da müqəddəs sayılmaqla ağaclara arzuları, diləkləri yerinə yetsin deyə müxtəlif rəngli parçalar bağlayırlar. Bu pirin tarixini isə mənbələr XVI-XV əsrlərə aid etsələr də (6, s. 444), biz bunun Sax mifi ilə bağlı olmaqla m.ö. III minilliyə aid olduğu qənaətindəyik (10, s.140-145).

Bütün bu tarixi faktları və ziyarətqah adlarının qədim türk tayfa adlarını özlərində təkrarlamasını əsas götürərək nəticə kimi aşağıdakıları qeyd edə bilərik:

1. İstənilən bir tayfa birliyi tayfa şəklinə düşənə qədər təbiət hadisələri və varlıqların təzahür forması əsasında özlərində mifoloji baxılar formalaşdırmış, bundan sonra inanclar müxtəlif əlamətlər daşımaqla bu inancla bağlı müəyyən yerlərdə ziyarətqaha çevrilmişdir.

2. Tayfa birlikləri xalq şəklində formalaşdığı dövrlərdə də öz inancında bu amilləri qorumaqla günümüzə qədər daşıya bilmişdir ki, bu da günümüzdə Xuda, Tanrı, Tək əl, kimi mifoloji baxışların təkrarı ilə tam olaraq özünü təsdiq edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Дрвнетюркский словарь. Ленинград: Наука.1969, 676 с.
2. Дьяконов И.М. История Мидии от древнейших времен до конца IV в. до н.э. Москва: Наука, 1956, 485 с.
3. İrəvan əyalətinin icmal dəftəri. Bakı: Elm, 1996, 184 s.
4. Karşılaştırmalı Türk Lehceleri Sözlüğü I cild, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1992, 1183 s.
5. Qeybullayev Q.A. Azərbaycan türklərinin təşəkkülü tarixindən. Bakı: Azər nəşr, 1994, 278 s.
6. Naхçıvan abidələri ensiklopediyası. İstanbul: Çamlıca-Üsküdar, 2008, 521 s.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. I, Москва: Советская энциклопедия. 1987, 671 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. II, Москва: Советская энциклопедия. 1988, 719 с.
9. Rzayev F.H. Naхçıvan əhalisinin etnogenezi tarixindən I c., (m.ö. VI-III minilliklər). Bakı: ADPU, 2013, 528 s.
10. Rzayev F.H. Naхçıvan əhalisinin etnogenezi tarixindən II c., (m.ö. II-I minilliklər). Bakı: ADPU, 2017, 588 s.
11. Рзаев Ф.Г. Прэтносы Асы в этногенезе Нахчыванцев (на основе Нахчыванских этноойконимов).//Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. ISSN 2073-0071. Москва: «Литера», 2012 с. 132-136, 279 с.
12. Səfərli F.Y., Cəfərli M.A. Əshabi-kəhv//Folklor və etnoqrafiya №2, Bakı: Uğur, 2004, s. 47-55.
13. Səfərli F.Y. Epiqrafika. Bakı: MBM, 2010, 144 s.
14. Страбон. География в 17 книгах. Пер. статья и комментарий Г. А. Стратановского. Москва: Наука, 1964, 941 с

**AMEA Naхçıvan Bölməsi
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: frudinrzayev@gmail.com*

Firudin Rzayev

PROTOTURKS IN NAKHCHIVAND THE ANCIENT TURKIC MYTH IN THEIR NAMED

The article deals with the tradition of to be called of the prototurk tribes lived in all Azerbaijan and the same in Nakhchivan territories. Till today this topic had not been invested by Azerbaijan and

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

Turkish scientists. In this article the believes of As, Turuk, Nakhar, Kassi, Kuti, Hurri and etc. tribes who lived in ancient Nakhchivan territories had been investigated according to the place of their be called, sources and mythical information.

During the investigation the author also explains the mythical God names which are reflected in the place names of Nakhchivan geographical territory. During the linguistic investigations the author by scientific facts proves that in the oykonoms which reflects turk God names also shows the prototurk tribe names which exist in VI-I millennium B.C.

Keywords: *Asafkaf, Asni, Aza, Kas, Niseya, Shikh, Arafsa, oronym, hydronym*

Фирудин Рзаев

ТЕОНИМЫ-СВЯТЫЕ МЕСТА В НАЗВАНИЯХ ОРОНИМОВ И ГИДРОНИМОВ НАХЧЫВАНА

В статье исследуются теонимы-святыя места связанными с мифическими верованиями прототюркских племен в названиях оронимов и гидронимов на территории Нахчывана. Эта тема до тех пор не была исследована азербайджанскими учеными. В этой статье, на основе мифических сведений и источников исследуется путь мифических наименований, название теонимы-святыя места связанные богинями племени Ас, Кассии, Нахар, Сак живущих на территории Нахчывана .

При исследовании также выяснены мифические названия теонимов и их места в оронимах и гидронимах на географическом ареале Нахчывана. Путём лингвистического анализа эти мифические имена названия всевышних подтверждены оронимами и гидронимами, которые были и названия имени прототюрков живущие в VI-I тысячелетиях до н.э.

Ключевые слова: *Асафкеф, Асни, Аза, Кас, Нисея, Шых, Арафса, ороним, гидроним.*

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

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.10.2022
Son variant 07.12.2022**

NİGAR BABAYEVA*

DİSKURS ANLAYIŞI VƏ NÖVLƏRİ

XX əsrin sonlarında Avropa dilçiləri tərəfindən əsaslandırılmış diskurs termini müasir dilçilikdə aktualıq qazanmış, daha geniş tədqiqatlara rəvac vermişdir. Azərbaycan dilçiliyində isə bu mövzu daha gənc elm sahəsi sayılır. Bu baxımdan qeyd edilən istiqamətdə araşdırma aparmağı qərara aldım. Məqalədə diskursun həm struktur, həm də funksionallıq baxımdan növləri, onun mətnlə müqayisəsi problemlərinə nəzər salınmışdır.

Açar sözlər: diskurs, mətn, makrostruktur, mikrostruktur

DİSKURS - (fransızca discours “diskurslar”, ingiliscə discourse “diskurs”, latın dilindən discursus “irəli-geri qaçış; hərəkət, dövrüyyə; söhbət, danışq”) nitq, linqvistik fəaliyyət prosesi; danışq tərzidir. Bir sıra humanitar elmlərdə (dilçilik, ədəbiyyatşünaslıq, semiotika, sosiologiya, fəlsəfə, etnologiya və antropologiya) çoxmənalı bir termdir, mövzusu birbaşa və ya dolayısı ilə dilin fəaliyyətinin öyrənilməsinə əhatə edir.

İlk dəfə bu termindən Z.Harrisin 1952-ci ildə çap olunmuş “Diskurs-analiz” “Discourse Analysis”(2) məqaləsində istifadə olunmuşdur. Burada diskurs cümlədənəknar vahid kimi təsəvvür olunur. Əslində diskursun tam, əhatəli, aydın izahı verilmir. Təxminən iyirmi ildən sonra dilçilikdə bu terminə tam tələbat yaranmış və bu sahədə tədqiqatlar genişlənməmişdir. Müşahidələr göstərir ki, elmi ədəbiyyatda bu anlayışa müxtəlif yanaşmalar olmuşdur. Həmin dövrdə eyni anlamda ingilisdilli tədqiqatçılar “diskurs”, alman və rusdilli tədqiqatçılar isə “mətn” terminlərindən istifadə etmişdilər. Məsələn, M.A.K.Hallidey, R.Vaqner və s. kimi dilçilər diskursu mətn anlamında işlədirlər. “Diskurs” termini linqvistik baxımdan ənənəvi “nitq, mətn və dialoq” anlayışlarını aydınlaşdırmaq və inkişaf etdirmək cəhdləri kimi də işlədilir. 1999-cu ildə P.Serio fransız ənənəsi çərçivəsində 8 fərqli izahlar vermişdir.

V.Z.Demyankov bir qədər fərqli izahlar verərək mətni daha maddi hesab edir və qeyd edir ki, “diskurs hərəkətin adıdır, mətn isə predmetin adı, hərəkətin nəticəsi” (8, 34).

Dilçilik araşdırmalarının müasir mərhələsində diskursla mətni əvvəlki qədər eyniləşdirmirlər. Bu əsərlərdə dilçilər şərti olaraq iki fərqli qrup müəyyənləşdirirlər. Bir tərəfdən diskurs və mətn anlayışını ünsiyyətin dinamikasının parametrinə görə (diskurs) və obyektin sükunət halı kimi (mətn) qruplaşdırırlar. Digər tərəfdən mətn və diskurs münasibətlərini tam və hissənin əlaqəsi kimi şərh edirlər (9).

Mətn və diskurs qarşılıqlı şəkildə əlaqəlidir. Onlar arasında incə sərhədi fransız diskurs məktəbinin nümayəndələri müəyyənləşdirmişdir. Ümumiyyətlə, diskurs anlayışı haqqında əhatəli təhlillərə əsasən ingilisdilli elmi əsərlərdə, daha doğrusu Avropa alimlərinin tədqiqatlarında rast gəlmək mümkündür. İlk dəfə fransız dilçi alimi E.Benvenist diskurs sözünə terminoloji dəyər vermiş və onu “danışana məxsus nitq” kimi müəyyənləşdirmişdir (6, 296). Göründüyü kimi, E.Benvenist diskursa şifahi ünsiyyət vasitəsi kimi dəyər verir. E.Benvenist “nitq” termini əvəzinə “diskurs” terminini işlədir. Bundan sonra fransız strukturalist və poststrukturalistləri: fransız semiotiki Alqirdas Jülyen Qreymas, fəlsəfi dekonstruktivizmin banisi Jak Derrida, inqilabi linqvopsixikoanalizin banisi Yuliya Kristeva, Mişel Peşo və b. diskursun əsaslandırılmasında mühüm rol oynamışlar.

Diskurs müasir dövrün tədqiqatlarından, daha doğrusu, onun yaranması və inkişafı yollarını izləyərkən, onun təhlilində bütün sosial, kulturoloji və pragmatik faktorları nəzərə almaq lazımdır. Buna görə də tədqiqatçılar diskurs terminini mətn terminindən fərqli olaraq qədim canlı həyatla bağlı bilavasitə bərpa edilməyən mətnlərə aid etmirlər.

Nitq anlayışından diskurs anlayışına keçid, dil ilə nitqin qarşılaşdırılması cəhdi isə F.de Sössürün adı ilə bağlıdır. Onun yaradıcılığında diskurs kommunikasiya prosesində fərdin nitq fəaliyyəti ilə müqayisədə daha aydın ifadə olunmuş sosial məzmunlu kateqoriya kimi təsəvvür edilir.

E.S.Kubryakova və O.V.Aleksandrova diskursu nitq yaradıcılığı əlaqəli, nitq yaradıcılığında yaranmış koqnitiv proses kimi şərh edirlər (10).

Diskursdan bəhs edən ikinci qrupun nümayəndəsi elmin sərhədlərindən kənara çıxıb publisistikada məşhurluq qazanan Mişel Fukodur. O, mədəniyyət tarixində yazılmayanları yazmaq,

mədəniyyətə yeni aspektdən yanaşmağı qarşısına məqsəd qoymuşdur. 1970-ci illərdə “Diskursun nizamı”(«Порядок дискурса») əsərində onun mədəniyyətə yanaşma tərzini əks olunmuşdur. O, qeyd edir ki, bilik, hakimiyyət, praktika və diskurs bir-biri ilə əlaqədardır. Bunların sayəsində mədəniyyət inkişaf edir. Bu tədqiqatçılar öz şərhlərində bəzən bir-birinə çox yaxınlaşır, bəzən də uzaqlaşır.

Diskurs elə bir nitqdır ki, bunun sayəsində insan özü olur. Bu söz önə çıxır və həlledici olur. Fuko diskursivlik ideyasından ayrılmır. Onun fikrincə, mədəniyyətin mahiyyətini başqa cür - diskursların məcmusu ilə müəyyən etmək olar. “Diskursun nizamı” əsərinin əsas problemi də budur. Diskurs nitqdır, onun sözlü olması vacib deyil. Fuko üçün, əlbəttə ki, ilk növbədə dil diskursudur. Geniş mənada isə sonradan bəlli olacaq, təsirli söz ola biləcək istənilən bir hərəkət, iş, nitq diskurs ola bilər. Biz diskursu lingvistik baxımdan məhdudlaşdırma bilirik. M.Fuko mədəniyyəti də diskursun məkanı hesab edir. O, həmçinin bilik, güc (hakimiyyət) və təcrübə üçün məkandır (11). Əslində diqqətlə fikir versək, M.Fukonun diskurs anlayışına necə geniş planda yanaşması bəlli olur. Göründüyü kimi, o, həm dil, həm də nitqi diskurs kimi dəyərləndirir.

XIX əsrdə psixozanilizin meydana gəlməsinə gədər psixi xəstələr xüsusi təcridxanalarda saxlanılmış, diskursdan uzaq tutulmuşdu. Mədəniyyətin əsas problemlərindən biri diskursun idarə edilməsidir. İnsan bəzən diskursu idarə edənə monipulyasiya obyektinə çevrilə bilər. Düzgün diskurs zamanı həm psixi xəstələr, həm də həbsdə yatanları idarə etmək, doğru yönəltmək mümkündür. Qeyd edilən məsələlər Mişel Fukonun diskursun nizamı ilə bağlı fikirlərində ətraflı şərh olunmuşdur.

Sonrakı tədqiqatlarda, yəni daha müasir elmi ədəbiyyatda diskurs termini “üslub”, “dil” terminlərini əvəz edir. Məsələn, əgər əvvəllər daha çox Şekspir üslubu, və ya Şekspirin dili ifadələri işlənirdisə, indi siyasi diskurs, Ronaldo Reyqanın diskursu ifadələri daha populyardır. Tədqiqat əsərlərində *kimin diskursu?*, *necə diskurs?* kimi sualların təhlilinə yer verilir, o cümlədən diskurs təcrübəsi öyrənilir.

Diskurs - arxasında müəyyən ideologiya dayanan üslubi xüsusiyyətlərə malikdir. Burada müzakirənin mövzusu, üsulları, təsir dairəsi və s. mühüm rol oynayır.

Diskurs termini ilə bağlı daha bir qol da mövcuddur. Bu, alman filosofu və sosioloqu Y.Xabermasa məxsusdur. Bu zaman sosial reallıqlardan, ənənədən, avtoritetdən, mühafizəkarlıqdan uzaq reallaşan, kəskin müzakirələri qarşısına məqsəd qoyan ideal kommunikasiya növü diskurs kimi nəzərdə tutulur.

Elmi ədəbiyyatda diskursla bağlı yaranmış fikirlər bir-birinə təkan vermiş, bu terminin daha geniş təhlilinə rəvac vermişdir. Müasir dilçilikdə diskurs “mətn” anlayışına yaxındır. Çünki diskursun istənilən kommunikativ akt kimi 2 tərəfi olur: danışan tərəf və müraciət olunan şəxs –adresat (ünvanlanan).

Bu məqam bizə dialoqu xatırladır. Lakin bəzən diskurs monoloq şəklində də ola bilər. Burada zahirən bir tərəf görünsə də, əslində adresat, yəni qarşı tərəf mövcuddur. Çünki diskurs, əslində diskusiyadır. Maraqlıdır ki, diskusiya anlayışı geniş yayılsa da, “diskurs” bir termin olaraq çox az istifadə olunub. Daha çox son illər vüsət almağa başlayıb.

Müasir tədqiqatlarda diskursun quruluşu, yaranma yolları, həmçinin onun formaları araşdırılır. Azərbaycanda bu sahədə tədqiqatlar bir qədər gec başlanılmışdır. Məsələn, Əfqan Abdullayevin “Aktual üzvlənmə, mətn və diskurs” (Bakı, 2011) kitabında “Mətn və diskurs” bölməsində (s.180-182) hər iki terminlə bağlı elmi fikirlər müqayisə edilmişdir. Müəllif yazır ki, “Mətn diskursun təzahürünün (ünsiyyət fəaliyyətinin) müşahidəsi və qeydə alınmasında yeganə imkandır. Bununla yanaşı o, kommunikanların beynindən keçən və nəticə etibarilə müəyyən sosial dəyişikliklərə gətirib çıxardan informasiya hasilatının müşahidə olunmayan koqnitiv prosesləri də özündə ehtiva edir. “Diskurs” termininin belə işlənməsi əslində bir məfhum kimi onun bir qədər yüksəlməsinə gətirib çıxardır” (1, 182).

Dilçilikdə diskurs əsasən iki aspektdən tədqiq olunub.1. Diskursun quruluşunu öyrənənlər; 2.Diskursun adresat tərəfindən qəbul olunmasını öyrənənlər.

Diskurs söz, morfem, cümlə və s. dil vahidləri kimi aid olduğu dilin qaydaları əsasında düzəlir. Məsələn, hər hansı bir mətn parçasına nəzər salaq.

L.Tolstoyun “Şir və it” hekayəsi böyük uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada diskursun əsasını yırtıcı heyvan – şir və it arasında gedən səmimi dostluq tutur. Bu nağıl uşaq qəlbinə səslənir. Əsl dostluqdan, qayğı, həsrət və sədaqətdən danışır.

“Так прожили лев и собачка целый год в одной клетке. Через год собачка заболела и умерла. Лев перестал есть, а всё нюхал, лизал собачку и трогал её лапой. Когда он понял, что она умерла, он вдруг вспрыгнул, оцетинился, стал хлестать себя хвостом по бокам, бросился

на стену клетки и стал грызть засовы и пол. Целый день он бился, метался в клетке и ревел, потом лёг подле мёртвой собачки и затих. Хозяин хотел унести мёртвую собачку, но лев никого не подпускал к ней” (Л. Толстой. Лев и собачка).

Biz bu halda diskursun formalaşmasına fikir verməliyik. Mətn bədii üslubda, hekayə janrında yazılıb.

Ümumiyyətlə, bədii üslubda diskursu təhlil edərkən, onun hansı janrdə olması, süjet xəttinin necə qurulması nəzərə alınmalıdır. Cümlələrdə fikir necə ifadə olunur? Obrazların iştirakı, müəllif hansı məqsədə nail oldu.- Bütün qeyd olunanlar diskurs təhlilinin əsas məqsədidir.

Bir qədər irəlidə qeyd etdiyimiz kimi, diskurs təhlili (discourse analysis) terminini ilk dəfə 1952-ci ildə Zelliq Harzis işləmişdir. Lakin diskursiv təhlilin geniş şəkildə təhlil olunması 1970-ci illərdən başlayır. Bu illərdə Avropa dilçilik məktəbinin nümayəndələri Tyan Deyk, V.Dressler, Y.Petefi və s. amerikan dilçiləri U. Labov, C.Qrayms, R. Lonqeykr, T. Qivon, U. Çeyf və s. tərəfindən 1980-90-cı illərdə artıq dərsliklər, sorğu kitabçaları, sanballı tədqiqatlar ərsəyə gəlmişdir.

Diskurs təhlilində, xüsusilə tənqidi diskurs təhlilində presuppozisiyaların təhlili adətən elə bir ifadələrin üzərində qurulur ki, bu ifadələrin əslində tam həqiqət olmadığı, yaxud ziddiyyətli olması əsas götürülür (1, 247).

Məsələn, müasir mətbuatda belə hallarla çox sıx rastlaşmaq mümkündür. Xüsusən xəbər başlığı ilə xəbərin özü arasında ziddiyyətli, yaxud sual doğuracaq məqamlar çox olur.

Diskurs bir çox elm sahələri ilə bağlıdır. Nəzəri dilçiliklə yanaşı, kompüter dilçiliyi, psixologiya, fəlsəfə, sosiologiya, antropologiya, etnoqrafiya, pedaqogika və s. sahələrin obyektidir. Bu elm sahələrinin hər biri özünəməxsus şəkildə axtardığı suallara cavab tapır.

Diskurs iki cür olur: şifahi və yazılı. Bu sərhəd informasiyanın ötürülməsi kanalları ilə əlaqədardır: şifahi diskursda kanal –akustik, yazılıda isə vizual olur. Bəzən bu şifahi və yazılı formalar arasındakı fərq diskurs və mətnlə arasında fərqlə müqayisə olunur, lakin iki fərqli əksliklərin bu cür qarışdırılması özünü doğrultmayıb (12, 9).

İnformasiyanın ötürülmə kanalındakı fərq, yaradılış və qavrayış prosesindəki fərq, onlardakı sinxronlaşma, söyləyici ilə adresat arasındakı əlaqə, spontanlıq və öncədən hazırlıq və s. kimi əksliklər şifahi və yazılı diskursu şərtləndirir.

İnformasiyanın ötürülməsi şifahi diskursda daha sürətli olur. Çünki burda proses sinxron gedir. Şifahi diskursda, həmçinin fərdlərdən asılı olaraq intonasiya, akustika, mətnin məzmunu, strukturu fərqlənir. Şifahi diskursda elliptik cümlələr üstünlük təşkil edir, norma aşağı həddə olur. Cümlələr sintaktik quruluşuna görə daha çox müxtəsər, daha çox təktərkiibli olur. Yazılı diskursda isə əksinə, cümlələr daha normativ, daha çox geniş, daha çox cümləkiibli olur. Yazılı diskursda isə adresat adətən bəlli olur. Şifahi diskurda normaların pozulmasına çox təsadüf olunur. Yazılı diskursda isə əsasən normalara əməl olunur. Üslubdan asılı olaraq yazılı diskursda cümlələrin strukturu fərqlənir. Daha çox fərqlər bədii üslubun janrlarında özünü göstərir. Şifahi diskursda isə informatorların nitqləri bənzər cümlə quruluşuna malik olur.

Elektron kommunikasiya yazılı diskurs olsa da, şifahi diskursa bənzəyir. Çünki burda tərəflər bir-birinin yazısını görür, həm informator, həm də adresat bəllidir. Bu baxımdan elektron ünsiyyətin öyrənilməsi müasir diskurs təhlilində aktualıq təşkil edir.

Diskursun digər bir növü daxili nitqdır. Burada eyni bir şəxs həm danışan-informator, həm də adresat olur.

Qoru məni talismanım

Qoru məni savaş günü,

Təqib, tövbə, təlaş günü

Qoru məni ərməğanım (A.Puşkin.Yevgeni Onegin).

A.S.Puşkin dilindən verilmiş bu tərcümədə daxili diskursdakı həyəcan, inamın şahidi oluruq. Diskursun ifadəsində söz sırası pozulmuşdur. Bununla yanaşı, yüksək səviyyədə bədiilik, obrazlılıq müşahidə olunur.

Dilçilikdə bu istiqamətdə tədqiqatlar L.S.Viqotskiyə məxsusdur. Tədqiqatlarda *daxili nitq* termini əvəzinə *fikri diskurs* termini də işlənir.

G.Paşayeva haqlı olaraq göstərir ki, “yeni informasiya texnologiyalarının inkişafı nəticəsində yaranan ünsiyyət mühiti ünsiyyətin bütün aspektlərində böyük iz buraxır, nəticədə, bununla əlaqədar bir neçə yeni terminlə rastlaşmalı oluruq. Məsələn, elektron diskurs, internet diskursu, onlayn diskurs, virtual diskurs və s. Sadalanan diskurs növləri fərqli bir xüsusiyyət olaraq, müəyyən bir

ünsiyyət vasitəsi və ya yaradılan ünsiyyət mühitini təyin edən qarşılıqlı əlaqənin təbiətini göstərir. Virtual diskurs, virtual reallıqda baş verən bir ünsiyyət forması olan məndir və onu diskursun digər növlərindən fərqləndirir (4, 10).

Diskursun strukturu.

Diskursa struktur-sintaktik rakusdan baxan dilçilər onun məna baxımından əlaqələndən iki və yaxud çox cümlədən ibarət olduğunu iddia edirlər. Ümumiyyətlə

diskursun strukturundan bəhs edən tədqiqatçılar makro və mikrostrukturunu ayırırlar. Makrostruktur – bu böyük tərkibdə üzvlənmədir, onun böyük komponentlərə bölünməsidir. Bura hekayədəki epizodlar, qəzet məqaləsindəki abzaslar, şifahi dialoqda qruplar və s. daxildir. Diskursun iri hissələri arasında müəyyən sərhədlər mövcuddur, bunlar şifahi nitqdə daha uzun fasilələrlə, yazılı nitqdə isə qrafik vurğulama, həmçinin xüsusi leksik vasitələrlə (funksional sözlər və ya ifadələr, köməkçi nitq hissələri, yaxud söz birləşmələri ilə ayrılır. Böyük diskurs fraqmentləri daxilində tematik, istinad (təsvir olunan situasiyalarda iştirakçıların birliyi), hadisə, zaman, məkan və s. baxımdan ümumilik var.

Makrostruktur termini niderlandlı tədqiqatçı T.van Deykin əsərlərində işlədilmişdir. Onun fikrincə, makrostruktur – adresatın dərk etmə prosesində qurduğu diskursun əsas məzmununun ümumiləşdirilmiş təsviridir (7).

T.van Deyk həmçinin əsasında müəyyən diskurs duran “superstruktur”, yaxud standart alqoritm terminini də işlədir. Superstruktur onun fikrincə, diskursun janrı ilə bağlıdır.

Makrostruktur uzunmüddətli yaddaşın strukturlarına uyğun gəlir - onlar hansısa nitqi eşitmiş və ya oxumuş insanların yaddaşında kifayət qədər uzun müddət saxlanılan məlumatları ümumiləşdirir.

Makrostrukturdan fərqli olaraq, diskursun mikrostrukturunu onun minimal komponentlərə bölünməsidir. Müasir yanaşmaların əksəriyyətində təxminlər və ya bəndlər belə minimal vahidlər hesab olunur. Şifahi nitqdə bu fikir əksər intonasiya vahidlərinin bəndlərə yaxınlığı ilə təsdiqlənir.

Beləliklə, diskurs bir-birinə zəncirvarişəkilə bağlanmış cümlələrdən ibarətdir. Əvvəllər qəbul edilmiş şifahi məlumatların təkrar istehsalı üzrə psixolinqvistik təcrübələrdə, adətən, məlumatın bəndlər üzrə paylanmasının nisbətən dəyişməz olduğu və bəndlərin mürəkkəb cümlələrə birləşməsi son dərəcə dəyişkən olduğu ortaya çıxır. Buna görə də cümlə anlayışı müddəa anlayışına nisbətən diskursun strukturu üçün daha az əhəmiyyət kəsb edir.

1980-ci illərdə U.Mann və S.Tompson tərəfindən yaradılmış ritorik quruluş nəzəriyyəsinə diskursun makro və mikrostrukturunu təsvir etmək üçün vahid yanaşma təklif edilmişdir. Ritorik quruluş nəzəriyyəsi istənilən diskurs vahidinin hansısa mənalı əlaqə vasitəsilə bu diskursun ən azı bir başqa vahidi ilə bağlı olduğu fərziyyəsinə əsaslanır. Belə əlaqələrə ritorik münasibətlər deyilir (5).

Diskursun həcmi onun əhatə dairəsinə görə dəyişir. Diskurs bəzən bir cümlədən də düzələ bilər. Bəzən diskursun növləri bir-birini tamamlaya, daha doğrusu bir-birinə keçid edə bilər. Məsələn, qəbirüstünə gedən bir şəxs ölüyə xitabən: “Salam, ana”, - deyir və ardınca daxili nitq başlayır. Burada şifahi diskurs daxili diskursla əvəzlənir.

Luis Kerollbun “Alisa möcüzələr ölkəsində” romanı (tərc. Aydın İbrahimov) “Dovşan balaca Billi evə yollayır”, “Tırtılın məsləhəti” və s. bölümlərdən ibarətdir. Bu zaman bir romanın daxilindəki bölümləri makromətn hesab etmiş olduq.

Yaxud ingilis ədəbiyyatından digər bir nümunəyə nəzər salaq: *“Milyonçunun üzünü bürüyən təbəssüm bir anda yoxa çıxdı. Bayaقدan əlində tutduğu zərfi cırdı. İki qatlanmış kağızı açdı. Məktubu oxuduqca sifəti tutqunlaşırdı. Dodaqlarını gəmirməyə başladı. Qaşları elə çatıldı ki, elə bil nəşə bəd xəbər verəcəkdi. Onun bu halını Uoll-Stritdə yaxşı anlayırdılara ”* (Aqata Kristi. Mavi qatarın sirri.). – Qəzənfər Paşayevin tərcüməsinə istinad etdiyimiz bu parçada diskurs mürəkkəb sintaktik bütövlərdən ibarətdir. Bu mikromətnə informatorun adresata təsiri əhatəli təsvir olunmuşdur. Əslində yazılı diskurs olsa da, burada oppozisiya təşkil edən iki tərəf aydın hiss olunur. Tərcüməçi milli dilin xüsusiyyətlərini tərcümə mətninə gətirmişdir. Belə ki, *qaşları çatılmaq, xəbər vermək, üzünü bürüyən təbəssüm, yoxa çıxan təbəssüm* kimi frazeologizmlər işlənmişdir. Tərcümə prosesində bir dildə yaranmış diskurs digər dilə keçir. Bu, bir yaradıcılıq prosesidir. Buna görə də tərcümə xarici dilin orijinallığına yönəlmiş vasitəçi dil növüdür.

Bədii diskurs obrazlı diskursdur və onun ən mühüm xüsusiyyətlərindən biri əsər müəllifinin mətni göndərən olmasıdır. Mətni qəbul edən isə oxucudur. Beləliklə, bədii diskurs mətni göndərənə – müəlliflə mətni qəbul edən – oxucu arasındakı dialoqa əsaslanır (3,8). Bədii diskursun mühüm xüsusiyyətlərindən biri onun ritorik baxımdan bəzədilmiş nitq olmasıdır.

Diskursda mentalitet və mədəniyyət həm milli, ümumi, həm də fərdi, xüsusi şəkildə əks olunur. Buna görə də “diskurs -mətnən əlavə, mətni başa düşmək üçün ekstralingvistik faktorları (dünya, fikir, yaranma, adresantın məqsədi və s) əhatə edən mürəkkəb kommunikativ təzahürdür. Araşdırma zamanı məlum oldu ki, dünya dilçiliyində XX əsrin 70-ci illərində vüsət alan diskurs Azərbaycanda əsasən son illər gündəmə gəlmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayev Ə. Aktual üzvlənmə, mətn və diskurs. Bakı, 2011.
2. Harris Z. Discourse analysis. İn. "Language", 1956, pp.1-30
3. Məmmədbəyli. A. Bədii diskursun koqnitiv strukturunda mədəni freymlərin rolu (ingilis dili materialı əsasında) Bakı – 2015.
4. Paşayeva G. Virtual diskursun lingvistik xüsusiyyətləri. Sumqayıt Dövlət Universiteti. Elmi xəbərlər. Sosial və humanitar elmlər bölməsi. C.17, №4, 2021.
5. <https://studfile.net/preview/7158929/page:4/>
6. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – 3-е изд. – М. : Эдиториал УРСС, 2009. – 448 с.
7. Бетеева. М.А. О структуре дискурса. <https://upload.pgu.ru/iblock/564/3.pdf>
8. Демьянков, В.З. Текст и дискурс как термины и как слова быденного языка / В.З. Демьянков // Язык. Личность. Текст : сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой / Ин-т славяноведения РАН; отв. ред. В.Н. Топоров. – М. : Языки славянских культур, 2005. – С. 34–55.
9. Каменская Т.Н. Понятие дискурса в лингвистике. Филологические науки / 3. Теоретические и методологические проблемы исследования языка. s.3/ http://www.rusnauka.com/8_NND_2010/Philologia/60574.doc.htm
10. Кубрякова, Е.С. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Структура и семантика художественного текста : доклады VII междунар. конф. – М., 1999. – С. 186–197.
11. Порядок дискурса» Мишеля Фуко: кто управляет знаниями, управляет всем/<https://monocler.ru/poryadok-diskursa-fuko/>
12. ТИПОЛОГИЯ ДИСКУРСА https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html

Nigar Babayeva

CONCEPT AND TYPES OF DISCOURSE

At the end of the 20th century, the term discourse, which was justified by European linguists, gained relevance in modern linguistics and gave rise to wider research. In Azerbaijani linguistics, this topic is considered a younger field of science. From this point of view, we decided to conduct research in the mentioned direction.

In the article, the types of discourse from the point of view of both structure and functionality, and the problems of its comparison with the text are considered.

Keywords: *discourse, text, macrostructure, microstructure*

Игар Бабаева

ПОНЯТИЕ И ВИДЫ ДИСКУРСА

В конце 20 века термин «дискурс», обоснованный европейскими лингвистами, приобрел актуальность в современной лингвистике и дал повод для более широких исследований. В азербайджанском языкознании эта тема считается более молодой областью науки. С этой точки зрения мы решили провести исследования в указанном направлении.

В статье рассматриваются виды дискурса с точки зрения как структуры, так и функциональности, а также проблемы его сопоставления с текстом.

Ключевые слова: дискурс, текст, макроструктура, микроструктура.

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.09.2022

Son variant 10.11.2022

İRADƏ QASIMOVA*

SADƏ CÜMLƏ AZƏRBAYCAN VƏ FRANSIZ TƏDQIQATÇILARININ
ARAŞDIRMALARINDA

Məqalədə əsas olaraq sadə cümlə sintaksisindən bəhs edilir. Dilçi alimlərin sadə cümləyə verdiyi müxtəlif təriflərdəndə söhbət açılır. Eyni zamanda məqalədə sadə cümlənin Azərbaycanda tədqiqi tarixindən danışılır. Ümumiyyətlə cümlə və sadə cümlə haqqında araşdırmalar aparmış Azərbaycan dilçi alimlərinin sintaksis və cümlə haqqında yazdığı əsərlərin adə çəkilir. Azərbaycan dili ilə yanaşı fransız dilçilərinin sintaksis və cümlə haqqında söylənilən əhəmiyyətli fikirlərindən və tədqiqat əsərlərindən də danışılır.

Açar sözlər: Sintaksis, cümlə, sadə cümlə, problem, qrammatik kateqoriya, cümlənin növləri, cümlənin bütövləri, söz cümlə, kommunikatif sintaksis, intonasiya, modal münasibət, söz birləşməsi, müqayisəli araşdırma, yarıciq cümlə, bütöv cümlə, mübahisəli fikirlər

Mübahisəli məsələləri, mövzu genişliyi, predmet bolluğu baxımından sadə cümlə sintaksisi qrammatika elminin maraqlı və diqqətə dəyər sahələrindəndir. “Sintaksisdə sadə cümlə probleminin izahında hələ həllini gözləyən xeyli qaranlıq məqamların olduğu da bir sıra araşdırmaçılar tərəfindən dəfələrlə göstərilmişdir” [6, 3]. Cümlə üzvlərinin sıralanması, mövqeyi, quruluşu, ifadə vasitələri, sadə cümlənin növləri, onların bir-birindən fərqi, cümlənin tərkibində üzvlərin formal baxımdan işlənilməsi, baş üzvlərin hər ikisi və yalnız biri əsasında formalaşan cümlə tipləri və s. sözügedən sintaksisin müasir prizmadan baxılmağa layiq olan problemləri kimi diqqəti çəkir. Bundan başqa, hər bir cümlə və ya birləşmənin qrammatik baxımdan başqa, üslub keyfiyyətləri də vardır ki, bu, sadə cümlənin stilistik cəhətlərini də əsaslandırır.

Dilçilik elmində cümləyə müxtəlif təriflər verilmiş və həmin təriflər bu sahədəki fərqli baxışları üzə çıxarmışdır. Cümlənin izahında psixoloji xüsusiyyətin olması, onun danışan və dinləyənlə əlaqəli, nitq vahidi olaraq qrammatik faktor kimi dərk edilməsi, bununla bərabər, təfəkkürün ifadəçisi olması, demək olar ki, dilçi alimlərin əksəriyyəti tərəfindən qəbul edilmişdir. Cümlədən danışarkən bəzən məna, bəzən isə qrammatik forma əsas hesab edilir. Z.Budaqova isə hər iki cəhəti nəzərə alaraq yazır: “Cümlə bir qrammatik kateqoriya olduğu üçün ona həm məna, həm də quruluş cəhətdən yanaşmaq lazımdır” [1, 9].

Cümlənin dilin daxili qrammatik qanunları ilə yaranması, tamamlanmış fikir ifadə etməsi bir sintaktik vahid kimi özəl keyfiyyətidir. Fikrin çatdırılması və ünsiyyətin qurulmasında cümlənin böyük rolu vardır. Dillərin özünəxas qrammatik qanunları hesabına meydana çıxan cümlə fikir və düşüncənin ifadə ehtiyacını ödəyir. Bu, cümlənin meydana çıxmasının müəyyən zərurətlə bağlı olduğunu göstərir. İltisqa dillərdə, o cümlədən Azərbaycan dilində cümlənin qurulmasında hal kateqoriyasının morfoloji əlamətləri, şəxs-xəbərlilik şəkilçiləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. “Dilin daxili qanunları dedikdə, cümlədə ifadə olunan modal münasibət, xəbərdə özünü göstərən predaktivlik əlamətləri və şifahi nitqdə dilin özünəməxsus səciyyəvi intonasiya əhatə olunur” [7, 210].

Sadə cümlə və onun sintaktik, struktur semantik, eyni zamanda kommunikativ- funksional və üslubi səpgidə tədqiqi sahəsində türk dillərində müəyyən nailiyyətlər əldə edilmişdir. Digər türk dilləri ilə müqayisədə Azərbaycan dilinin materialları əsasında bu məsələ daha ətraflı öyrənilmişdir.

Müasir Azərbaycan dilində sadə cümlənin tədqiqi 50-ci illərdən başlamışdır. Ə.Dəmirçizadə ilk dəfə olaraq sadə cümləni təşkil edən üzvləri ətraflı izah etmişdir. (Ə.Dəmirçizadə,1947). Görkəmli dilçi alim Ə.Dəmirçizadə cümləni təşkil edən, quran, sintaktik əlaqə yaradan, predikativliyi təmin edən mübtədanı baş üzv sırasına daxil etməmişdir. Digər azərbaycan dilçilərinin tədqiqatlarında da sadə cümlədə üzvlərin rol və əhəmiyyəti ,funksiyası ,ifadə vasitələri geniş və hərtərəfli araşdırılmışdır. (Qasanov,1964).

Müasir Azərbaycan dilində sadə cümlənin cüttərkibli (Budaqova,1963; Abdullayeva,1965, Abdullayeva, 1979) və təktərkibli (Djavadov,1956; Cavadov, 1963;Sadıqova,1952; Maşadiyev,1974; Budaqova,1963;) növlərinin struktur semantik xüsusiyyətləri də öyrənilmişdir.

Azərbaycan dilçiləri təktərkibli cümlələrin sərhədlərini, miqdarını bir-birindən fərqli şəkildə şərh etmiş, mübahisəli fikirlər irəli sürmüşlər. Müəyyən şəxslə və söz-cümlə adlanan sintaktik vahidlərin təktərkibli hesab edilməsi də etiraz doğurur. (Qasanov,1964).

Müasir Azərbaycan dilinin materialları əsasında sadə cümlənin xüsusi bir növü olan yarımçıq cümlənin struktur-semantik tipləri dəqiqləşdirilmiş, yarımçıqlıq və bütövlük məfhumlarının mahiyyəti açıqlanmışdır. Belə cümlələrin maraqlı bir növü olan elliptik cümlələr dilçilərin nəzərdiqqətini xüsusi olaraq özünə cəlb etmişdir (Aslanov,1960,152-165; Budaqova,1961,91-98).

Azərbaycan dilinin materialları əsasında sadə cümlənin bir çox konkret *nəzəri* problemləri də araşdırılmışdır. Sadə cümlədən bəhs edərkən cümlə və söz birləşməsinin bir-birinə münasibəti ,cümlənin əsas əlamətləri olan predikativlik, intonasiya bitkinliyi və modallıq, bunların müasir Azərbaycan dilində(o cümlədən digər türk dillərində) təzahür formaları və s. kimi bir sıra maraqlı ümumnəzəri məsələlər də təhlil edilmişdir (Cavadov,1959; Budaqova,1963).

Müasir Azərbaycan dilinin sadə cümlələrində sözlərin sırası *inversiya* (Yusifli,1965; Cavadov,1977; Bayramov,1987) sadə cümlənin həmcins üzvlər hesabına genişlənməsi məsələləri də monoqrafik şəkildə tədqiq edilmişdir.

K.M.Abdullayev ilk dəfə olaraq Azərbaycan dilinin sadə cümlələrinin semantikasına, aktual üzvlənmədə rolu məsələsinə dair doktorluq dissertasiyası yazmışdır (Abdullayev,1983).

Bir sıra türk dillərində olduğu kimi Azərbaycan dilində də sadə cümlənin məqsəd və intonasiyaya görə növləri təcrübi-eksperimenyal şəkildə araşdırma mənbəyi olmuşdur(Mextiev,1973).

Nəhayət, sadə cümlənin *üslubi* imkanları da Azərbaycan dilçiliyində tədqiqat obyektinə olmuşdur (Bağirov,1975).[4 27-28]

Azərbaycan və fransız dillərində sintaksis dilçilik elminin maraqlı sahələrindən biri kimi diqqəti çəkir. Söz birləşmələri və cümlələri öyrənən elm olaraq sintaksisin həm qrammatikada, həm də üslubiyyat elmində çox böyük əhəmiyyəti vardır. Cümlə dildə elə bir əsas faktordur ki, heç bir dil vahidi fikirləri ifadə etməkdə onun vəzifəsini yerinə yetirə bilmir. Fikir ifadəsinə xidmət edən bu sintaktik vahidin anlamı, müstəqilliyi bir sıra qrammatik əlamətlərlə bağlıdır. Həm məlumatın verilmə və intonasiyası, həm də ifadə olunmuş fikrin real varlığa uyğunluğu cümlənin ümumi səciyyəsinə əhatə edə bilir ki, bu xüsusiyyəti bütün dillərdəki cümlə haqqında söyləmək mümkündür. Doğrudan da, cümlə anlayışına aid olan bütün fikirləri dünya dillərinin hamısına şamil etmək olar. Lakin belə

bir gerçəklik də nəzərə alınmalıdır ki, dillərdəki sintaktik faktlara eyni tərif verilsə də, burada dillərin spesifik xüsusiyyətləri deyil, ümumi qrammatik qanunauyğunluqlar nəzərdə tutulur. Çünki müxtəlif dillərdə sintaktik vahidlərin ifadə üsullarında və vasitələrində bir sıra seçkinliklər özünü göstərir. Lakin cümlənin əsas əlamətləri olan intonasiya, predikativlik və modallıq bütün dillərin cümlə sintaksisinə aiddir. R.Bekon (1214-1294) yazırdı ki, qrammatika təsadüfi çalarlıqları çıxmaq şərtilə bütün dillər üçün eynidir” [8, 26].

Azərbaycan və fransız dillərinin müqayisəsi sahəsindəki araşdırmalarda Ə.Musayevin xüsusi əməyi olmuşdur ki, onun “Sintaktik səviyyədə şəxssizliyin təyin olunması məsələlərinə dair (məsələnin qoyuluşu)”, “Şəxssizlik və şəxssizlik kateqoriyasına dair”, “Məntiqi mühakimənin cümlənin əsas invariant strukturasının və şəxssiz cümlənin qarşılıqlı münasibəti”, “Şəxssiz cümlələrin məntiqi təbiətinin öyrənilməsinə dair” və s. məqalələri elmi-nəzəri baxımdan əhəmiyyətə malikdir. “Sintaktik səviyyədə şəxssizliyin təyin olunması məsələlərinə dair (məsələnin qoyuluşu)” əsərində dilçilik elmi baxımından maraqlı bir problemə toxunulmuşdur.

Fransız dilində sintaksis sahəsinin araşdırılmasında və elmi-nəzəri əsərlərin yazılmasında professor Bilal İsmayılovun böyük əməyi vardır. O, ölkəmizdə roman dilçiliyi üzrə doktorluq dissertasiyası müdafiə edən ilk alim olaraq “Fransız dilinin kommunikativ sintaksisi”, “Fransız dilinin aktual sintaksisi və onun tədrisi problemləri” kimi maraqlı elmi kitabların müəllifidir.

Dünya dilləri tarixində sadə cümlə sintaksisi müəyyən mərhələlərdən keçmiş, bu prosesdə təkmilləşərək yeni xüsusiyyətlər qazanmışdır. Ümumiyyətlə, dilçilik elmində sintaksis bir neçə prizmadan araşdırılmışdır. Sintaksisə marağın tarixi çox qədimdir. Hələ eramızdan əvvəl ikinci yüzillikdə frakiyalı Dionisinin cümlə haqqındakı fikirləri sintaktik görüşlərin dərin tarixə malik olduğunu təsdiq edir. Nitqin təfəkkürlə bağlılığı, fəlsəfi xüsusiyyəti müxtəlif dünya ölkələrində dilçi alimlərin diqqətini cəlb etmiş, nitqin hansı proseslərdən keçməsi haqqında maraqlı və orijinal fikirlər formalaşmışdır. Məsələn, V.P.Danilenkonun danışan adamın öz fəaliyyətində ekstralinqvistik məzmunundan çıxış etməsi, onu dil formasına çevirməsi, həmin formanı nitqə döndərməsi haqqında fikirləri vardır [12, 108]. XVII yüzillikdə Fransanın Por Royal monastrının monarxları Anton Arno və Klod Lanslonun yardımı ilə spekulativ qrammatikanın yenidən yüksək inkişaf əldə etməsi məlumdur. Sözügedən şəxslər 1660-cı ildə Fransanın mərkəzi Paris şəhərində ümumi və rəşional qrammatika mövzusunda çap etdirdikləri əsərlə dilin quruluşunu ağılın nəticəsi hesab edir və göstərirdilər ki, ayrı-ayrı xalqların dilləri ümumi məntiqi və rəşional sistemlə bağlıdır. Ümumiyyətlə, həmin dövrdə qrammatikanın mütləq məntiqə əsaslanmalı olması haqqında fikirlər möhkəmlənmişdir. “Məntiq bir olduğu üçün qrammatika da bir olmalıdır. Bir dilin ayrılıqda qrammatikası olmaz, qrammatika ümumi olmalıdır” [5, 28].

1635-ci ildə Kardinal Rişelyü fransız dilinin təmizliyi uğrunda mübarizə məqsədi ilə akademiya yaratmışdır. XIX yüzilliyə qədər qrammatika baxışlarını əks etdirən əsərlərin, demək olar ki, hamısı ənənəvi xarakter daşıyaraq yeni nəzəri fikirlərdən kənarda qalırdı. “Lakin bütün bunlarla yanaşı, birmənalı şəkildə qeyd edilməlidir ki, romantizmin çiçəklənməsi dilçiliyi başqa elmlərin təsirindən xilas etdi və dilin müstəqil elmi araşdırmaların obyektinə çevrilməsi prosesi başladı” [5, 28].

Məşhur fransız dilçisi E.Benvenist (1902-1976) dilçiliyin obyektini, onun təsviri, dilin daxili mənasını müəyyənləşdirmək üçün vasitə və üsulların tapılması, dilin deyilənə cavab vermək funksiyası, həmin deyilənin nədən ibarət olmasının aydınlaşdırılması və s. kimi məsələlərin izahını

dilçilər qarşısında duran əsas vəzifə hesab edirdi. Onun fikrincə, "...dil vasitəsilə ifadə olunan mənanı müəyyənləşdirmək tələb olunur" [5, 16].

E.Benvenist cümləyə belə tərif verərək yazırdı „ Cümlə qeyri- müəyyən, qeyri- məhdud olaraq dəyişən törəmədir; bu, dilin öz həyatının hərəkətdə olmasıdır. Cümlə ilə biz işarələr sistemi olan dil sahəsini tərk edir, və başqa dünyaya, ünsiyyət vasitəsi kimi dil dünyasına daxil oluruq ki, onun ifadəsi danışqdır (nitq) (le discours).”[2.167]

Bu mənada, həm Azərbaycanda, həm də Fransada sintaksis mövzularında bir sıra elmi tədqiqatlar mövcuddur. CH. Du Marsais, Michèl Boularès, Jean-Louis, N. Steinberg, M. Cahangirov, Əli Musayev, M. Mövliyarova, M. Quliyeva, L. Gözəlova, V Bağırzadə və b. əsərləri bu sahədə aparılmış araşdırmaların nəticəsini əks etdirir. Naxçıvan Dövlət Universitetinin professoru Sevindik Vəliyev „ Oğuz qrupu türk dillərində sadə cümlə“ mövzusunda doktorluq işi yazmış, geniş tədqiqat işi ortaya qoymuşdur.

Azərbaycan tədqiqatçılarından Y.Seyidov, F.Veysəlli, Z. Budaqova sintaksis və cümlə haqqında araşdırmalar aparmışlar. Müqayisəli şəkildə araşdırma apardıqından sonra belə bir qənaətə gəlmişdi ki, cümlə anlayışına aid olan bütün fikirləri dünya dillərinin hamısına şamil etmək olar. Lakin belə bir gerçəklik də nəzərə alınmalıdır ki, dillərdəki sintaktik faktlara eyni tərif verilsə də, burada dillərin spesifik xüsusiyyətləri deyil, ümumi qrammatik qanunauyğunluqlar nəzərdə tutulur. Çünki müxtəlif dillərdə sintaktik vahidlərin ifadə üsullarında və vasitələrində bir sıra seçkinliklər özünü göstərir.

ƏDƏBİYYAT

1. Budaqova Z. Müasir Azərbaycan dilində sadə cümlə. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasını Nəşriyyatı, 1963, 223 s.
2. Emil Benvenist Ümumi dilçilik problemləri, Bakı 2014, 190 s.
3. Musayev Ə.M. Müasir fransız dili leksikasının inkişafı. Bakı: Maarif,1987,175 s.
4. Sevindik Vəliyev Sadə cümlə, Bakı-Elm-1997, 80s
5. Verdiyeva Z., Ağayeva F., Adilov M. Dilçilik problemləri (I). Bakı, Maarif, 1982.
6. Veysəlli F. Y. German dilçiliyinə giriş. Bakı: Mütərcim, 2011, 408 s.
7. Veysəlli F. Dilçiliyin əsasları. Bakı: Mütərcim, 2013, 420 s.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*

Baş müəllim

E-mail: irade.gasimova1969@gmail.com

Irada Gasimova

SIMPLE SENTENCE OF AZERBAIJAN AND FRENCH RESEARCHERS IN THEIR RESEARCH

The article mainly deals with the syntax of simple sentences. The conversation opens on the various definitions given by linguists to a simple sentence. At the same time, the article talks about the history of the study of the simple sentence in Azerbaijan. In general, the works written by Azerbaijani

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

linguists who conducted research on sentences and simple sentences on syntax and sentences are mentioned. In addition to the Azerbaijani language, important ideas and research works of French linguists about syntax and sentences are also discussed.

Keywords: *Syntax, sentence, simple sentence, problem, grammatical category, types of sentence, compound sentences, word sentence, communicative syntax, intonation, modal relation, word combination, comparative study, partial sentence, whole sentence, controversial ideas*

Ирада Гасимова

ПРОСТОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ В СВОИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

В статье в основном рассматривается синтаксис простых предложений. Разговор начинается с различных определений, данных лингвистами простому предложению. В то же время в статье рассказывается об истории изучения простого предложения в Азербайджане. В целом упоминаются работы, написанные азербайджанскими лингвистами, которые проводили исследования предложений и простых предложений по синтаксису и предложениям. Помимо азербайджанского языка, также обсуждаются важные идеи и исследования французских лингвистов о синтаксисе и предложениях.

Ключевые слова: *синтаксис, предложение, простое предложение, задача, грамматическая категория, виды предложения, сложносочиненное предложение, словесное предложение, коммуникативный синтаксис, интонация, модальное отношение, словосочетание, сопоставительное исследование, часть предложения, целое предложение, спорные идеи.*

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

Daxilolma tarixi: İlk variant 16.09.2022

Son variant 29.10.2022

KÖNÜL HƏSƏNOVA*

LEKSİKANIN ETNOMƏDƏNİYYƏT MÜSTƏVİDƏ
KONNOTATİV KOMPONENTİ

Məqalədə sözün leksik mənasındakı mədəni konnotativ komponentin səciyyəvi xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Leksikanın mədəni konnotativ komponenti sözün mənasının bir hissəsidir. O, xalq şüurunda hər hansı bir təsəvvürlə, anlayışla möhkəm bağlıdır və ümumilikdə, danışanın nitq predmetinə münasibətini əks etdirir. Dil vahidlərinin mədəni konnotasiyalarına bələd olmaq həmin dilə daha üstün səviyyədə yiyələnməyin əlamətlərindən və mədəniyyətlərarası kommunikasiyanın şərtlərindən biridir. Belə ki, tədqiq edilən, öyrənilən dilin mədəni konnotasiyalarını müvəffəqiyyətlə üzə çıxarmaq yalnız öyrənilən dilin mədəniyyətinə deyil, həm də öz doğma mədəniyyətinə bələd olmaqla mümkündür. Mədəni konnotasiyaların ikili xarakterini vurğulamaq lazımdır. Bu özünü o zaman göstərir ki, bir sözdə eyni zamanda iki zidd çalar olur: müsbət və mənfi.

Açar sözlər: konnotativ, denotativ, nominativ, assosiasiya, metaforik

Giriş.Sözün leksik mənası denotativ və konnotativ komponentlərdən ibarətdir. Mənanın konnotativ komponenti sözün əlavə məna çalarlarıdır. Leksik mənanın konnotativ komponenti – semiozin semantik və pragmatik aspektlərinin birbaşa təmas nöqtəsidir. Konnotasiyanın pragmatik asılılığı onun əsas xüsusiyyətidir. Sözün məna strukturunun konnotativ komponenti gündəlik nitq kommunikasiyası prosesində iştirak edir (tez-tez implisit şəkildə), sözün işlənməsində obyektiv olaraq nəzərə alınır. Belə ki, söz təkə gündəlik ünsiyyət zamanı ötürülən aktual informasiyanın daşıyıcısı deyil, o, eyni zamanda, sosial-tarixi, intellektual və ekspressiv-emosional, qiymətləndirici, ümumi səciyyəvi və konkret milli xarakterli məlumatın toplusudur. Məhz belə məlumat sözün mənasındakı sosial-tarixi, milli-mədəni komponenti təşkil edir. Bu, obyektiv şəkildə mövcud olan anlayışdır və bəzi hallarda dövrlə əlaqədar fərqli səciyyəyə malik olur. K.Çukovski yazır: “Hər bir dövrün öz üslubu vardır və yolverilməzdir ki, məsələn, ötən əsrin otuzuncu illərinə aid olan povestdə dekadent doxsanıncı illərin əhval-ruhiyyə, narahatlıq, arama, fövqəlbəşər kimi səciyyəvi sözlərinə rast gəlinsin... Psixeyaya ünvanlanmış təntənəli şeirlərin tərcüməsində bacı sözünün işlədilməsi yersizdir... Psixeyanı bacı adlandırmaq – Prometeyi qardaş, Yunonanı isə ana adlandırmağa bərabərdir” [14].

Sözün mənasının mədəni komponenti – mədəni konnotasiya sözün məna çalarlarından biridir və konkret dilin daşıyıcıları üçün bilavasitə mətnlərdə aşkara çıxır. Həmin mətnlərdə sosial-tarixi dövrlərin mərhələləri, düşüncənin, cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrinə aid insanların nitq davranışının, peşələrin, siyasi qrupların və sairənin stereotipləri bu və ya digər səbəbdən müqayisə edilir. Adətən, bu, nitqin qiymətləndirilməsində, izahedici kontekstlərdə, sözlərin ətraflı şərhində daha əhatəli şəkildə öz əksini tapır. Sözün mənasının mədəni komponenti müqayisə zamanı, bədii əsərin müəllifi ilə personajların ictimai-nitq xarakteristikalarının toqquşması nəticəsində də meydana çıxır.

N.Y.Şvedova sözün çoxaspektli təsvirinin ən mühüm (sözün daxili xüsusiyyətləri ilə yanaşı) amillərindən biri kimi, onun mövcud olduğu dil şəraiti haqqında fikir irəli sürmüş və əsaslandırılmışdır: “... leksik vahid hər zaman sinif kontekstində, mətn ardıcılığı kontekstində və nitq situasiyasının məzmunlu (“bədii surətdə tərtib edilmiş”) kontekstində eyni zamanda mövcud olur” [15, 143-144]. Görünür ki (N.Y.Şvedovanın həmin məsələnin izahı da bunu təsdiq edir), sözün mənasının mədəni komponentinin müəyyən edilməsi və təsviri üçün məhz “bədii surətdə tərtib edilmiş” (məzmunlu) kontekstlər aktualdır. Belə kontekst sözlərin mənasında assosiasiyalarla bağlı olan mədəni komponentin xarakteristikası, təsviri zamanı mənbə, istinad nöqtəsi kimi çıxış edir. N.Y.Şvedova qeyd edir: “Sözdə öz əksini tapan və onun məna komponentlərində cəmləşən məzmunlu situasiyalara, “şərait kontekstləri”nə əsasən, haqsız yerə sıxışdırılan, sevilməyən, incidilən insanlar haqqında Zoluşka kimi sözlərin təsviri yaranır” [15, 153].

Sözün mənasının mədəni komponenti vahid deyil. Bu komponentin intellektual və emosional-ekspressiv məzmunu, rəşional və emosional qiyməti ola bilər. Onun belə xarakteri daha çox situativ kontekstlərdə, konkret sözün birbaşa izahlarında, daha doğrusu, sözün işlədilməsi zamanı üzə çıxır. Bu daha çox ictimai-siyasi və fəlsəfi sahələrə dair, mənasının mədəni komponentində intellektual

məzmun olan sözlərə aid edilir. Y.A.Belçikov yazır: “Sosiologiyanın, siyasətin, etikanın, fəlsəfinin mühüm, əsas anlayışlarını ifadə edən sözlərin semantik məzmununun dəqiqləşdirilməsi daha çox siyasi mübarizə zamanı baş verir” [9]. Deməli, konkret bir dövr, mühit, konsituasiya müəyyən sözlərin konnotativ mənasını dəqiqləşdirməyə və daha yaxşı anlamağa imkan verir.

Dil vahidinin mədəni konnotasiyası xalq şüurunda hər hansı bir təsəvvürlə, anlayışla möhkəm bağlıdır və ümumilikdə, danışanın nitq predmetinə münasibətini əks etdirir. Hər bir xalq dünyaya özünəməxsus baxışı ilə fərqlənir: başqa din, başqa mentalitet, başqa adət və ənənələr, başqa mədəniyyət. Məhz bu səbəbdən də nominativ vahidlərin mədəni konnotasiyalarında fərqlilik, özünəməxsusluq və millilik nəzərə çarpır. Mədəni konnotativ komponent müxtəlif sözlərin semantik strukturunda fərqli status qazanır. Bundan asılı olaraq, onu təsvir etmək üçün qeyri-bərabər həcmli və strukturlu situativ kontekstlər və ya birbaşa izah tələb olunur. Bununla yanaşı qeyd etmək lazımdır ki, belə kontekstlərə və izahlara ehtiyac, hər şeydən əvvəl, tərcüməçilik fəaliyyətində ikinci dilin öyrədilməsi zamanı iki milli mədəniyyətin müqayisəsində yaranır. Dil vahidlərinin mədəni konnotasiyalarına bələd olmaq həmin dilə daha üstün səviyyədə yiyələnməyin əlamətlərindən və mədəniyyətlərarası kommunikasiyanın şərtlərindən biridir. Belə ki, tədqiq edilən, öyrənilən dilin mədəni konnotasiyalarını müvəffəqiyyətlə üzə çıxarmaq yalnız öyrənilən dilin mədəniyyətinə deyil, həm də öz doğma mədəniyyətinə bələd olmaqla mümkündür.

A.S.Mamontov mədəni konnotasiyanı belə şərh edir: “Mədəni konnotasiya” anlayışı bu və ya digər linqvomədəni birlik üçün dil işarəsinin ictimai, emosional, emosional-obrazlı mənası kimi başa düşülür, eyni zamanda, o: a) əsasən, ekstralingvistik amillərlə bağlı olan assosiativ potensial, düşüncə hadisəsi kimi (məs., ağcaqayın – Rusiyanın simvoludur, ruslar üçün vətən simvoludur; b) lingvistikaya daxil olan və sözün daxili forması kimi özünü göstərən, ekspressiv – emosional, qiymətləndirici və üslubi çalarların əsasında dayanan assosiasiyalar kimi nəzərdən keçirilir (ruslar üçün qurd qəzəb və qəddarlıqla, çəçənlər üçün isə – mərdliklə assosiasiya edilir)” [11, 24].

Sözün mənasında assosiativ əlamətlərin sabitləşməsi, yəni konnotasiyanın əmələ gəlməsi milli-mədəni prosesdir, çox zaman o, sağlam düşüncə məntiqinə tabe olmur, buna görə də ayrı-ayrı millətlərdə reallıqların fərqli xüsusiyyətləri əsasında yaranır. Çox vaxt konnotasiya qiymətləndirmə, dəyərləndirmə xarakteristikası kimi qəbul olunur, bu zaman dildə dünyanın dil mənzərəsini təcəssüm etdirən milli xüsusiyyətlər meydana çıxır. Məsələn, zoonimlərə nəzər yetirək. Belə ki, eyni bir heyvanın (məsələn, meymunun) ayrı-ayrı dillərdə müxtəlif konnotasiyaları vardır: Azərbaycan dilində meymun sözü həm çox çirkin olan, həm də yüngül hərəkətlər edən adam haqqında işlədilir; rus mədəniyyətində çeviklik və ya başqalarını yamsılamağa, təqlidini çıxarmağa meyllilik rəmzi kimi; alman dilində axmaqlıq, səfehlik mənasında; ispan dilində komiklik; Vyetnam dilində adamdanqaçma, adamsevməzlik, çirkinlik mənasında işlədilir.

Daha bir neçə nümunəyə nəzər salaq. İnsanların itə münasibətindən asılı olaraq, hətta ümumişlək it kimi sadıq ifadəsi ayrı-ayrı dillərdə müxtəlif cür başa düşülür. Məsələn, Azərbaycan və rus dillərində it sözü həm müsbət (it kimi bağlılıq; it kimi iy bilmək; it sədaqəti), həm də mənfi konnotasiyaya (it həyatı; it kimi ölmək; it ürəyi) malikdir. Vyetnam dilində isə it sözü əksər hallarda mənfi mənaya malik ədəbsiz, nalayiq söz kimi işlədilir.

Xoruz sözünün əsas mənası dilimizin izahlı lüğətində “toyuğun erkəyi” kimi izah olunur [1, 473], əlavə, ikinci dərəcəli mənaları isə tez yatıb erkən oyanması, dalaşqan olmasıdır. Bu əlamətlər digər ikinci dərəcəli – pipiyin böyüklüyü, quyruğun forması və ya rəngi kimi əlamətlərdən fərqlənir. Birinci əlamətlər Azərbaycan dilində danışanların şüurunda daşlaşmış, sabit xarakter almışdır. Bunlar xoruz sözünün əsas mənası üçün assosiativ və ikinci dərəcəli olmaqla, onun məcazi mənalarının, düzəltmə sözlərin, frazeoloji vahidlərin semantik nüvəsini təşkil edir. Dalaşqanlıq əlaməti xoruz sözünün məcazi – “dalaşqan, davakar, savaşqan adam” [1, 473] mənasının, eyni zamanda, xoruzlanmaq (“acıqlanmaq, özünü davakar aparmaq, özündən çıxmaq, şeşələnmək”) sözünün mənasının əsasında dayanır. Müqayisə edək: – Bu camaat da qərībədir e... Avtobusa girmişəm hamısı burnunu tutub. Axırda bir kişi xoruzlandı üstümə ki, bu nədir e, səndən iy gəlir. Dedim ki, ay qardaş, məndən yox – sumkamdan gəlir. Çirkli əskilərdir, yuyub əlavə çörəkpuşu qazanıram [5]. Bundan başqa, həm sifəti qırmızı, sağlam adam, həm də davakar, dalaşqan insan haqqında xoruz kimi, xoruz kimidir ifadələri işlənir [1, 473]. Ruslarda da xoruz obrazı öz lovğalığına və dalaşqan xarakterinə görə tez-tez müqayisə üçün istifadə olunur: важный, как петух (xoruz kimi lovğa); задиристый, как петух; (xoruz kimi davakar); ходить петухом (xoruz kimi yerimək, yəni lovğa-lovğa, təkəbbürlə) və s. Xoruzun lovğalıq və davakarlığı bu ev quşunun eyni xüsusiyyətlərə malik insanla müqayisəsinə səbəb olmuşdur. Hirsli, davakar,

mübahisə və dava başlayan insanı xoruz adlandırmağa başlamışlar. Rus dilində ходить петухом ifadəsinin bildirdiyi mənanı павлиниться sözündə də görmək olar. Belə ki, rus mədəni mühitində dişi tovuz quşunun adı məğrur, vüqarlı görkəmə malik və yüngül yerişli qadın haqqında təsəvvür yaradır. Lakin bu quşun digər fərqləndirici əlamətləri – onun lələklərinin əlvanlığı və ümumi bəzəkliyi mənfi məna yaratmışdır: разодеться павою (tovuz quşu kimi bəzənib-düzənmək), разрядиться как паво (tovuz quşu kimi bəzənmək – həddən artıq ala-bəzək, rəngbərəng geyinmiş insan barəsində). Mənfi çalar павлиниться (təkəbbürlü, məğrur görkəm almaq, qürrələnmək, təkəbbürlənmək, özünü öymək) feilində də ifadə olunmuşdur. Bundan əlavə, rusların şüurunda “qırmızı xoruz” ötən əsrlərdə kəndli qiyamları ilə, kəndlilərin mülkədarlara qarşı mübarizəsi ilə assosiasiya edilir. Vyetnam dilində isə “xoruz” sözünün fərqli rəmzi mənası vardır. O, Vyetnam mədəniyyətinin nümayəndələrinin şüurunda kişi, ailədəki qayğıkeş ata obrazı ilə əlaqələndirilir.

Qoç, qoyun, keçi zoonimlərinə nəzər salmaq. Məlumdur ki, qədim dövrlərdə Azərbaycanda qoyunçuluq inkişaf edərək gəlir mənbəyi olmuş və ona xüsusi münasibətin, etiqadın artmasına səbəb olmuşdur. Arxeoloji materiallar sübut edir ki, qoyunçuluq təsərrüfatı daha çox Cənubi Qafqaz xalqları arasında yayılmış və onlarda qoyun inancı güclü olmuşdur. Bunu Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində rast gəlinən daş qoç, qoyun, keçi fiqurlu heykəllər də göstərir. “Erkən tunc dövründə qoç (qoyun) məhsuldarlıq rəmzinə çevrilmiş, sonrakı dövrlərdə bu heyvana bəslənilən inanc və münasibət yeni forma və məzmun qazanmışdır. Müxtəlif mifopoetik sistemlərdə qoç (qoyun) özünün böyük sabitlik, dözümlülük keyfiyyətlərinin daşıyıcısı kimi diqqəti cəlb etmişdir. Mifoloji görüşlərdə qoyun özündə daha çox utancaqlıq, cəsarətsizlik, mülayimlik, yazıqlıq, passivlik, səbirlilik, sadəlik, günahsızlıq, üzüyolalıq, zəriflik, qurbanlıq kimi keyfiyyətləri əks etdirmişdir. Lakin sərsərilik, təşəbbüslüzlük, təqlidçilik, tərslik, axmaqlıq və s. bu kimi cəhətlərin də qoçun (qoyunun) səciyyəvi keyfiyyətlərindən hesab edildiyi göstərilir” [4, 162]. Hər hansı bir zoonimin adlandırdığı heyvana müqəddəs varlıq kimi baxılaraq inanc obyektinə olması, ona pərəstiş edilməsi nəticəsində həmin zoonim zoomifonimə çevrilir. Fikrimizcə, bu zoomifonimlərin hər biri dilimizdə fərqli konnotasiyaya malikdir. Belə ki, keçi daha çox inadkarlıq, tərslik, dəcəllik, tələskənlik, qoç döyüşkənlik, məğrurluq, igidlik, qoçaqlıq (qoç igidlər, Qoç Koroğlu ifadələrindən, qoç döyüşünə qoç dayanar atalar sözündən göründüyü kimi), qoyun isə dözümlülük, günahsızlıq, fağırılıq, yazıqlıq, sakitlik, qurbanlıq, həlim xasiyyətlilik, laldinməzlik, zəif hissiyyatlılıq, kütlük, müasir dövrdə, həmçinin savadsızlıq rəmzi hesab edilir. Heç nə anlamadığı üçün maddım-maddım baxan insan haqqında qoyun kimi gözüni döyür ifadəsi işlənir.

Digər dillərdə də qoyun zooleksemnin oxşar və fərqli metaforik-konnotativ mənada, daha çox mənfi konnotasiyada işləndiyini müşahidə edirik. Rus dilində qoyuna münasibət “qoyun təzə darvazaya baxan kimi” frazeologizmində özünü göstərir. Belə izah olunur ki, Rusiya kəndlilərində bütün gününü otlaqlarda keçirən heyvanlar axşamlar evə qayıdır, qoyun isə o dərəcədə axmaq heyvan hesab edilir ki, evə yeni darvaza qoyulduqda qoyun öz həyatını tanımır və içəri girməyə cəsarət etməyərək uzun müddət darvazaya baxır. Məna köçürülməsi yolu ilə müqayisə əsasında qoyunun axmaq heyvan olması göstərilir. Buna görə qoyun axmaq, dayaz düşüncəli, key insanı təmsil edir, çünki qoyun sözündə təhqiredici, alçalıcı məna – mənfi konnotasiya vardır. Azərbaycan dilində “qoyun təzə darvazaya baxan kimi” frazeologizmi ilə eyni quruluşda olub yaxın və ya fərqli mənələrdə işlənən “dəvə nalbəndə baxan kimi”, “ayı kal armuda baxan kimi”, “toyuq fala baxan kimi”, “pişik ətə baxan kimi” zoofrazeologizm variantları işlənir. M.M.Mirzəliyeva yazır: “Frazeoloji vahidlərin variantları komponentlərdən birinin başqa bir sözlə əvəz edilməsi nəticəsində daxili formaya (məzmunu) heç bir xələl gəlmədiyi zamanda mövcud olur [7, 121]. Sinonimliklə variantlılığın yaxın proses olduğu qeyd olunur. Onların fərqi H.Ə.Həsənov belə izah etmişdir: “Mənaları olduğu kimi qalan, tərkiblərində leksik, leksik-qrammatik və qrammatik dəyişiklik aparılan ifadələr sinonim yox, variant frazeoloji birləşmələr hesab olunur” [3, 234]. Aşağıdakı zoofrazeologizm variantlarında məzmun, məna baxımından həm oxşarlıq, həm də fərqlilik olduğunu görürük:

“Dəvə nalbəndə baxan kimi baxmaq”, “ayı kal armuda baxan kimi baxmaq” frazeologizmləri həm çox təəccüblə, heyrətlə, gözlərini bərəldərək baxmaq, həm də nifrətlə baxmaq, gərgin, pis, xoşagəlməz münasibətdə olmaq [6, 87] mənələrində işlənir. “Toyuq fala baxan kimi baxmaq” frazeologizmi heç bir reaksiya vermədən, təəccüblə, laldinməz baxan adam haqqında deyilir. “Pişik ətə baxan kimi baxmaq” frazeoloji birləşməsi isə acgözlüklə, tamahkarcasına baxmaq, kimisə, nəyisə gözləri ilə yemək mənasında işlədilir. Koreya dilində belə bir atalar sözü işlənir: “Duz yalamış inək quyuya baxan kimi baxır”. Susuzluqdan yanan heyvanın su quyusuna acgözlüklə baxdığını nəzərə alaraq, bu frazeologizmin “pişik ətə baxan kimi baxmaq” frazeologizmi ilə variantlılıq təşkil etdiyini

görmək olar.

Bu tip frazeoloji variantlılığı M.M.Mirzəliyeva struktur dubletlər adlandırmışdır [7, 126].

“Qoyun” zooleksemin Ukrayna dilində həm avam, cahil adamları, həm də əslində, günahsız, dinc, sakit olan, ancaq şəraitdən asılı olaraq qəddarlaşan, hirsli və zalım ola bilən adamları səciyyələndirir. Vyetnamda isə qoyun olmadığı üçün vyetnamlılar üçün qoyun, sadəcə, heyvandır və heç bir konnotativ mənası yoxdur.

Donuz sözü Azərbaycan dilində həm pinti, səliqəsiz, çirkli, həm də qanmaz, kobud adam haqqında işlədilir. “Böyük türkcə sözlük”də bu sözün xain, tərs, inadçı kimi mənalarda işləndiyi qeyd olunmuşdur. “Donuz kimi” ifadəsinin isə həm mənfi (pis xasiyyətli, xain), həm də müsbət (əməlli-başlı, yaxşıca) mənalara verilmişdir [2, 1013]. Rus dilində “donuz” çirk, natəmizlik, Vyetnam dilində isə axmaqlıq, səfehlik rəmzidir.

Göründüyü kimi, zooleksəmlərin semantik modelləri bəzən ayrı-ayrı dillərdə bir-birinə uyğun gələrək universal səciyyə daşıyır, bəzən isə tamamilə fərqli konnotasiyaya malik olur.

Mifik varlıqlara aid konnotasiyalar da müxtəlif dillərdə oxşar və ya fərqli şəkildə təzahür edir. Əcaib ilanabənzər heyvan kimi təsvir olunan əjdaha Azərbaycan xalq nağılları və dastanlarında suda yaşayan, suyun qoruyucusu, bələlərin, quraqlığın, aclığın, xəstəliklərin səbəbkarı kimi göstərilir. Onu da qeyd etmək ki, xalçalarımızda da əjdaha motivinə geniş yer verilmişdir. “Çünki o, uzaq keçmişlərdən türkdilli xalqların həyatı, məişəti, folkloru, mifologiyasında görkəmli yer tutmuşdur. Məsələn, Azərbaycanın bir sıra yerlərində bu günədək ilan və əjdaha totemi ilə əlaqədar yer adları vardır. Naxçıvanda “İlan dağı”, Qazaxda “Əjdaha qayası” və s. Belə adlara biz hazırda Ermənistanda Göyçə gölü ətrafında azərbaycanlılar yaşamış yerlərdə də təsadüf edirik. İcevan (keçmiş Karvansaray) rayonunun Çaylı kəndində “Əjdaha yurdu” adlanan yer buna misal ola bilər. Əjdaha obrazı Azərbaycan xalq nağıllarında aparıcı mövzu ilə üzvi surətdə bağlı olubdur. Məsələn, «Məlikməmməd», «Tapdıq», «Qara at» nağıllarında əjdahaya geniş yer verilmişdir.

Araşdırmalar göstərir ki, xalı sənəti üzərində əjdaha həmişə müsbət totem olmamışdır. Vaxt olub ki, o, xalçada bir şər obrazı kimi çıxış etməyə başlayıb. Həm də bu zaman o, tək deyil, xeyirxah obraz sayılan simurq quşu ilə mübarizədə təsvir ediləndir. Bu tip kompozisiyalı təsvirlər Azərbaycan xalçaçılığında XV yüzildən izlənməyə başlayıb və XVI-XVII yüzildə Təbriz xalçalarında ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatıbdir” [8].

Əjdaha quraqlığın və ölümün simvoludur. “Çox qüvvətli, iri, heybətli, qorxmaq bilməyən adam haqqında; pəhləvan” [1, 76] mənasında əjdaha sözündən istifadə olunur.

Mifik canlı olan əjdaha rusa, qanadlı, odpüskürən sürünən heyvan, şahzadələr oğrusu və xəzinələr keşikçisidir, şər qədim mücəssəməsidir, şər qüvvələr, düşmən, pislik, fəlakət rəmzidir. “O, qanadlı, odpüskürən ilan şəklində əfsanəvi yırtıcıdır” [12].

Çinlilərdə isə əjdaha imperatorun, hökmdarın hakimiyyətini və uzunömürlülüüyü təmsil edir, simvollaşdırır, əjdaha obrazı ədəbiyyatın fantastika janrında, həmçinin fen-şuy təlimlərində və astrologiyada (Əjdaha ili) təcəssüm edilmişdir. Belə demək olar ki, Çin əjdahası əlahiddə, çox özünəməxsus bir anlayışdır. O, Çin xalqının ulu əcdadlarının totemi, Çin millətinin qədim rəmzi və onun mədəni inkişafının başlanğıcı hesab edilir. Çində əjdahaya Lu (luu) və ya Uluğ (uluu) deyilir və bu söz bəzi türk dillərinə də keçmişdir. Çin mifologiyasına görə, su ünsürünün hamisi olan əjdaha insanlara su verir, ona sadıq xidmət edənlərin tarlasını boluca suvarır, kəndliləri saysız-hesabsız fəlakətlərdən qoruyurdu. Çin allahları iyerarxiyasında əjdaha Səma və Yerdən sonra üçüncü yerdə gəlir.

Vyetnamlılar üçün isə əjdaha hakimiyyət, qüdrət, var-dövlət, rifah rəmzidir.

Yaxud rənglərin konnotasiyalarına diqqət yetirək. Azərbaycan dilində sarı həm “qızıl” mənasında işlənir, həm də xəstəlik rəmzi hesab edilir. Rus mədəniyyətində sarı rəng, adətən, kədər, ayrılıq, xəyanət ilə assosiasiya edilir, həmçinin xəstəlik simvolu kimi qəbul edilir. A.A.Bragina hesab edir ki, sarı rəng payızın, kədərin, sonun və təhlükənin rəngidir [10, 111-112]. Vyetnam mədəniyyətində sarı rəng var-dövlət, istilik və toxluğu təmsil edir. Bu, yetişən düyü tarlasının rəngidir [13, 128].

Azərbaycan dilində ağ sözü həqiqi mənada işləndikdə müsbət (ağ gün – firavanlıq, səadət, xoşbəxtlik), məcazi mənada isə həm müsbət, həm də mənfi konnotativ semantikaya malik olur:

üzünü ağ etmək/eləmək – müsbət konnotasiya; ağ etmək/eləmək – şişirtmək, həddi keçmək; həddini aşmaq, əndazədən çıxmaq, cızığından çıxmaq – mənfi konnotasiya; ağ olmaq – həddi keçmək, ifrat dərəcədə olmaq – mənfi konnotasiya; üzünə ağ olmaq – kobud cavab vermək, etiraz etmək; nankorluq etmək, tabe olmamaq; söz/cavab qaytarmaq, üzünə qayıtmaq – mənfi konnotasiya.

Hindlilərdə və çinlilərdə isə ağ rəng ənənəvi olaraq bədbəxtlik, ölüm, matəm rəmzini ifadə edir. Buna görə də dəfn mərasimində hər şey ağ rəngdə olur, insanlar ağ rəngli paltar geyinirlər. Lakin tədricən digər mədəniyyətlərin təsiri altında ağ sözü fərqli bir mənə kəsb etmiş və təmizlik, xoşbəxtlik rəmzi olmuşdur. Məsələn, gəlinin toy paltarını ağ rəngdədir. Nəticədə, Çin dilində ağ sözü iki mənə qazanmışdır: bədbəxtlik və xoşbəxtlik. Rus dilində ağ sözünün mənası yalnız ikinci mənə (xoşbəxtlik) ilə üst-üstə düşür.

Dilimizdə göy adam ifadəsi simic adam mənasında, qırmızı adam sözü üzə deyən; həyasız, sırtıq mənasında, boz adam utanmaz, nəzakətsiz, həyasız, çəkinməyən, sərt, qaba danışan adam mənasında, boz sifət göstərmək üzə bozarmaq, nəzakətsizlik etmək, özünü ədəbsiz, qaba aparmaq mənasında işlədilir.

Göründüyü kimi, mədəni konnotasiyalar ikili xarakterə malikdir. Bu özünü o zaman göstərir ki, bir sözdə eyni zamanda iki zidd çalar olur: müsbət və mənfi.

Nəticə olaraq qeyd edək ki, nominativ vahidlərin mədəni konnotasiyası mədəniyyətin dil vahidlərində ifadəsidir. Sözün mənasının mədəni komponenti milli mədəniyyətlərin müqayisəsi zamanı, xüsusilə yad dilin öyrənilməsində daha aydın şəkildə özünü göstərir. Buna görə də sözün mənasının mədəni komponenti problemi sosiolingvistik problemlərə daxil edilməklə tərcümənin lingvodidaktikası, nəzəriyyəsi və təcrübəsi üçün, kontrastiv-tipoloji lingvistik tədqiqatlarda çox əhəmiyyətlidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: 4 cildə, II c., Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 792 s.
2. Büyük Türkçe Sözlük. Ankara, Türk Dil Kurumu yayınları, 4041 s.
3. Həsənov H.Ə. Müasir Azərbaycan dilinin leksikası. Bakı: Maarif, 1988, 306 s.
4. Qarayeva A.V. İnanclarla bağlı zoomifonimlərin yaranması // Terminologiya məsələləri, 2014, № 2, s.162-172.
5. Mahir Qaliboğlu. İtin qız sevgilisi, <http://modern.az/az/news/51646#gsc.tab=0>
6. Məhərrəmli Q.M., İsmayılov R.Ə. Azərbaycan dilinin frazeologiya lüğəti. Bakı: Altun kitab, 2015, 288 s.
7. Mirzəliyeva M.M. Türk dillərinin frazeologiyası: 2 cildə, I c., Bakı: Nurlan, 2009, 219 s.
8. Rasim Əfəndi, Toğrul Əfəndi. Tarix, folklor və mifologiya mənbəyi, <http://azerilme.az/Azerbaijan-xalcalari/N6/files/assets/basic-html/page131.html>
9. Бельчиков Ю.А. О культурном коннотативном компоненте лексики, <http://www.philology.ru/linguistics2/belchikov-88.htm>
10. Брагина А.А. Лексика языка и культура страны: Изучение лексики в лингвострановедческом аспекте. М.: Русский язык, 1981, 176 с.
11. Мамонтов А.С. Язык и культура: Основы сопоставительного лингво-страноведения: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2000, 53 с.
12. Ожегов С.И. Словарь русского языка, <http://www.ozhegov.org/words/7755.shtml>
13. Чинг Тхи Ким Нгок. Лингвострановедческий подход к слову как средству отражения национальной языковой картины мира // Сб. ст. «Русистика – 98». М., 1998, с.121-134.
14. Чуковский К. Высокое искусство. М 1961, с. 118-119., https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/chuk/04.php
15. Шведова Н.Ю. Типы контекстов, конструирующих многоаспектное описание слова // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста: Виноградовские чтения XI. М., 1982, с. 143-144.

**ADPU-nun Müasir Azərbaycan dili kafedrasının müəllimi*

Konul Hasanov

**THE CONNOTATIVE COMPONENT OF THE LEXICON
AT THE ETHNOCULTURAL LEVEL**

The article describes the characteristic features of the cultural connotative component in the lexical meaning of the word. The cultural connotative component of lexis is a part of the meaning of the word. It is stably connected in the popular consciousness with any representation, concept and reflects the speaker's attitude to the subject of speech. Owning cultural connotations of nominative units is one of the criteria for the preferred level of language proficiency and one of the conditions for intercultural communication. Successful revealing of cultural connotations of the words of the studied language is possible with the appropriate knowledge of not only the culture of the language being studied, but also of the native culture. It is necessary to emphasize the duality of cultural connotations. It manifests itself in the fact that in one word, realities can simultaneously contain two opposite colors: affirmative and negative.

Keywords: *connotative, denotative, nominative, association, metaphorical*

Конул Гасанов

**КОННОТАТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ ЛЕКСИКИ НА
ЭТНОКУЛЬТУРНОМ УРОВНЕ**

В статье рассматриваются характерные особенности культурного коннотативного компонента в лексическом значении слова. Культурный коннотативный компонент лексики является частью значения слова. Она устойчиво связана в народном сознании с каким-либо представлением, понятием и отражает отношение говорящего к предмету речи. Владение культурными коннотациями номинативных единиц является одним из критериев предпочтительного уровня владения языком и одним из условий межкультурной коммуникации. Успешное выявление культурных коннотаций слов изучаемого языка возможно при соответствующем знании не только культуры изучаемого языка, но и родной культуры. Необходимо подчеркнуть двойственность культурных коннотаций. Она проявляется в том, что в одном слове-реалии могут одновременно содержаться две противоположные окраски: утвердительная и отрицательная.

Ключевые слова: *коннотативный, денотативный, номинативный, ассоциация, метафорический*

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

**Daxilolma tarixi: İlkin variant 16.09.2022
Son variant 29.10.2022**

BƏNÖVŞƏ İBRAHİMOVA*

AZƏRBAYCAN VƏ İNGİLİSDİLLİ QƏZET MƏTNLƏRİNDƏ ŞƏXS ADLARI

Medianın əsas funksiyası məlumat ötürməkdir. Bu ünsiyyət niyyətinin müvəffəqiyyətlə həyata keçirilməsi üçün, ötürülən mesajın, çatdırılan məlumatın növü və bu zaman uyğun dil qaydalarının tətbiqi aydın şəkildə həll edilməlidir. Bu o deməkdir ki, məlumat müəyyən bir alıcı üçün əlçatan, başa düşülən və asanlıqla anlaşılacaq şəkildə tərtib olunmalıdır.

İngilis antroponimləri Azərbaycan dilinə nisbətən daha sabitdir. Qəzet mətnindəki müxtəlif antroponomik modelləri araşdıraraq, təsnifatlandıraraq, onların çevrilməsini müşahidə edərək belə nəticəyə gəlmək olar ki, mətn təsvir olunan hadisələrlə bağlı kommunikativ situasiyanın onlar üçün "proqnozlaşdırdığı" və bilavasitə kommunikantların iştirak etdiyi qəzet janrında yerləşdirilir, bunun arxasında müəyyən antroponimlər durur.

Məqalədə Azərbaycan və ingilisdilli qəzet materiallarındakı şəxs adlarının-antroponimlərin leksik –semantik xüsusiyyətləri təhlil olunmuşdur.

Açar sözlər: qəzet, media, şəxs, ad, ingilis, Azərbaycan.

XX əsrin sonu-XXI əsrin əvvəllərində Azərbaycan və ingilis dillərinin aktiv proseslərinin öyrənilməsinə həsr olunmuş son əsərlərdə müasir medianın dilini xarakterizə edən - praqmatik, konseptual, leksik-semantik cəhətlərinə xüsusi fəsilələr həsr edilməsi müşahidə olunur. Tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, medianın dili eyni zamanda dinamizm və mühafizəkarlıq, standart və zamanın nitq prioritetlərindən asılılıq kimi müxtəlif xüsusiyyətləri özündə birləşdirir. Ziddiyyətli meyillərin toqquşması, bir tərəfdən, medianın istifadəsində müəyyən qeyri-sabitliyə səbəb olur, digər tərəfdən, bu tip ümumi etnik ünsiyyət üçün dilin inkişafına güclü bir təkan verir [2, s.65]. Beləliklə, hazırda müasir jurnalistikada əsas cəhətlər normativ funksional üslubiyyətdir. Son illərdə bunlara koqnitivlik və praqmatika əlavə edilmişdir.

XXI əsrin əvvəllərində informasiya və media kütlənin şüuruna təsir edən ən güclü vasitəyə çevrildi. Deyə bilərik ki, mediada təsir, inandırma funksiyası digər linqvistik funksiyaları sıxışdırmağa başladı. Müəyyən sosial-iqtisadi və siyasi şəraitdə medianın cəmiyyətimizin bütün üzvlərinə təsiri var. Kütləvi informasiya vasitələrinin dilinin araşdırılması qrammatika, fonetika, üslub, söz ehtiyatı, frazeologiya ilə bağlı olan bəzi yenilikləri ortaya çıxarır [1, s.35].

Son zamanlar neologizmlər qəzetlərin dilində çox təmsil olunur. Bunun səbəbi qəzetlərin media növlərindən biri olaraq hər yeni günün hadisələrini tez və əhatəli şəkildə əks etdirməsidir.

Jurnalistlərin hadisələrə münasibəti ilə əlaqədar olaraq, kütləvi ünsiyyət dili ilk növbədə kütlələrin ideoloji tərbiyə aləti olaraq qəbul edildiyinə görə cəmiyyətin canlı nitq ünsürü olan müasir mətbuat dilin ən müxtəlif nitq formalarını mənimsəyir. Müasir qəzet üslubu parlaq polemikalar, inandırıcılıq və neologizmlərin yüksək dərəcədə istifadəsi ilə xarakterizə olunur.

Qəzet-publisistik üslubun əsas xüsusiyyətlərindən biri ekspressivlik və standarta meyillilik

tendensiyanın birləşməsidir. Bu, jurnalistikanın yerinə yetirdiyi funksiyalarla – informasiya, məzmun və inandırma funksiyaları ilə əlaqədardır. Ümumi oxucuya təsir etmək funksiyası qəzetlərdə publisistik üslubun emosional və ifadəli xarakter olma xüsusiyyəti ilə əlaqələndirilir. Bu üslubun standartı ictimai əhəmiyyətli məlumatların ötürülmə sürəti ilə əlaqələndirilir [5, s.13].

Şəxsi adları bir insana doğulduqda verilir və bir qayda olaraq həyatı boyu dəyişmir. Şəxsi adlarının bir xüsusiyyəti, variantlar və ya növlər yaratmaq üçün böyük bir qabiliyyətə sahib olmalarıdır. Bu hal şəkilçi və ya suffikslər vasitəsi ilə baş verir, bütün çıxarılan adları birləşdirir: qısa formalar, ev heyvanları adları, azaldıcılar, açıq şəkildə fərqlənə bilməyən tanış formalar [4,s.221].

Qəzet başlıqlarında şəxs adları həm obyekt adlandırmaq, həm də verilmiş obyektə xarakterizə etmək və ya qiymətləndirmək üçün istifadə olunur. Şəxs adları denotativ və konnotativ olaraq fəaliyyət göstərə bilər. Başqa bir xüsusiyyət ondan ibarətdir ki, şəxs adları ana dilində danışanlara geniş məlumdur və müxtəlif kontekstlərdə kifayət qədər yüksək reproduksiya tezliyi ilə xarakterizə olunur. Ola bilər ki, bəzi şəxs adlarının xüsusiyyətləri onların publisistik üslub mətnlərində işlənməsinin izahını tələb edir.

Antroponimlərə fərdi və xüsusi adların bütün növləri daxildir. Fərqli ölkələrdə, bunlardan adlar toplusu-bir insanın rəsmi ad verməsi eyni deyil. İngilis dilində danışan ölkələrdə adlandırma sistemi asan deyil: hər kəsin öz adı var [ad, ləqəb və soyad [first name, given name and surname [last name, family name, surname]; lakin ikili şəxs adları və cüt soyadlar da var. Lakin, bütün fərqliliklərə baxmayaraq, istənilən ölkədə hər bir insanın şəxsi adı və soyadında ümumi məqamların olduğu ortaya çıxır, məs: “*Foget Keane, Warburton is the right man to reive Hibs*” (Sunday Times, 05.10.2019. , s.7). “*Con Enannçenin rəhbərlik “Boko Haram” hərbi qruplaşması 2000-ci illərin əvvəllərindən Nigeriyada və Çadda fəaliyyət göstərir*” (“Respublika”qəzeti, 10.05.2018. , s.8)

Amerikalı dilçi alim E.Smit oxşar adlar arasındakı fərqi obrazlı şəkildə belə xarakterizə edir: “Tam pasport adı ilə tanınan insan ciddi, istedadlıdır, uğur və hörmətə malikdir. Bu, idarə heyətinin sədri, bir çox şirkətin direktoru, Nobel mükafatı laureatı, kilsənin nüfuzlu bir şəxsiyyətidir, yüksək dərəcədə ödəmə qabiliyyətinə malikdir – bir sözlə, ön planda görkəmli bir yer tutur. Məsələn, sənayeçi Henry Ford və prezident Harry Trumanın eyni şəxsi adları var idi, lakin fərqli soyadları vardı;

Azərbaycan dilli qəzetlərdə ad qısaltmalarından daha çox titul, ləqəb və sosial status bildirən adlara daha çox üstünlük verilir: “sənəti sənətkar qiymətləndirə bilər: “*Xalq şairi Səməd Vurğunun “Segah İslam” haqqında vaxtı ilə söylədiyi fikirlər kimi...*” (“Respublika”qəzeti, 10.05.2018. ,s.5)

Müəyyən dərəcədə, bu, eyni zamanda adın formasının da populyar və “demokratik” birliyin yaradılmasına kömək etdiyini unutmayan siyasətçilər arasında standart adlandırma ənənəvi şəkilləri seçmə meyilinin əsasını təşkil edir. Buna misal olaraq *Mamie Eisenhower, Tony Blair, Bobby Kennedy, Jimmy Carter* adlandırma ənənələrini göstərmək olar [6, s.309]. Belə ki, tam formalı ad verməkdənsə, amerikalılara və ingilislərdə qısa adlarla müraciət daha geniş yayılmışdır:

Republican voters will today kick off the biggest test of Trump’s grip on the party by passing judgment on the first of a series of controversial candidates he has endorsed in races kay to regaining control of Congress (The Times, 13.02. 2018. , s.8).

Azərbaycan dilli qəzetlərdə isə şəxsin titul, vəzifə və ya ad-soyad göstəriciləri ilə birgə işlənməsi qeydə alınmışdır: ...*Yeri gəlmişkən, bu il yanvarın 29-da Heydər Əliyev Mərkəzində “Azərbaycan Respublikası regionlarının 2014- 2018-ci illərdə sosial-iqtisadi inkişafı Dövlət Proqramı”nın*

icrasının dördüncü ilinin yekunlarına həsr olunan konfransda dərin məzmunlu nitq söyləyən Prezident İlham Əliyev məxsusi olaraq xatırlatmışdı ki, birinci proqramın qəbul edilməsi tarixi hadisə idi (*Respublika qəzeti*, 25.12.2018, s. 6).

İngilis şəxs adlarının fərqli bir xüsusiyyəti, funksional üslub daxilində nisbi sabitliyidir. Rus dilində ya tam addan istifadə edə bilərsiniz – Nikolay, daha sonra neytral, lakin səmimi versiya – Kolya, sonra aydın qiymətləndirmə mənası olan türev – Kolka, Kolenka və s. İngilis dilində bir insana əsasən bu növ halların böyük əksəriyyətində istifadə olunan forma təqdim olunur. İngilis dilində bir funksional üslubda ad dəyişmə ehtimalı son dərəcə azdır. Məsələn, kitab boyunca T.Kapotenin “Tiffani-də səhər yeməyi” hekayəsinin qəhrəmanları aşağıdakı adlarla adlanır: *Holly, Rusty (Rutherford), Fred, Mag*. Azərbaycan şəxs adları da oxşar xüsusiyyətə malik olub mətn boyunca qısaldılmış formalara demək olar ki rasrıt gəlinmir:

AZƏRTAC-ın bölgə müxbiri xəbər verir ki, Yay Məktəbinin iştirakçıları Heydər Əliyev Mərkəzində BBMM-in Himayəçilər Şurasının sədri, akademik Kamal Abdullayev, Amerika Birləşmiş Ştatlarının Azərbaycandakı müvəqqəti işlər vəkili Uilyam Gil və rayon icra hakimiyyətinin başçısı Mirdaməd Sadiqovla görüşüblər (*“Xalq” qəzeti*, 17.12.18. ,s.3).

İngilisdilli mətnlərdə rəsmi bir məktubun zərfində və ya qəzetdəki hadisələrdəki xəbərlərdən başqa onları tam adları ilə çağırın birini təsəvvür etmək çətindir. *Magın Maggie* və hətta daha az *May, Madge* və s.ə çevrilməməsi və Fredin Freddie olmaması da diqqət çəkir. Fredin tam adı sirr olaraq qalır – istər *Alfred*, istər *Frederik*. Digər tərəfdən, B.Şounun “Pygmalion”da Fred adlı olmayan bir Freddisi var. M.Tvenin Tom Soyerin Sərgüzəştləri əsərində birbaşa nitqdəki Tot adı kitab boyu 185 dəfə işlənmişdir və Tommy heç istifadə edilməmişdir; Huck 111 dəfə və yalnız 6 dəfə işlədilmişdir– *Nisku*.

Beləliklə, ingilis şəxs adının paradigmasında aşağıdakı mənzərə ortaya çıxır. Bir tərəfdən, qısaldılmış və azaldılmış adların qəbul edilməsinin sosial stereotipindəki dəyişikliklər onların antroponimik adların əhəmiyyətli bir hissəsində əsas, standart formalar kimi təbliğinə kömək edir. Bu cür formalar rəsmi status qazanaraq ənənəvi olaraq onlara aid edilən kiçiltmə, mehribanlıq və səmimi münasibətləri itirir. Azərbaycan dilli publisistik mətnlərdə isə şəxs adlarının qısaldılması və ya dəyişik formada verilməsi tendensiyası yayılmamışdır.

Bu mənalı ilk növbədə bir adın törəməsinin istifadəsi, müəyyən bir ünsiyyət sferası üçün standart olan bir şəxsin adlandırma metodundan çıxma olduğu yerlərdə ifadə edilir: *Cheney encouraged Bush to bomb Syria nuclear site* (Çeyni Buşı Suriyanın nüvə obyektini bombalamağa təşviq etdi) [*The World News*, 26.08.2011.]. İstifadə olunan suffikslər, ən çox *Cheney* və *Bush* səsləndirən standart adlar üçün tipik olmadığından, bu vəziyyətdə duyğusal olaraq müsbət bir qiymətləndirmə edərək, spikerin bu şəxslərə münasibətini vurğulayır.

Digər tərəfdən *Jimmy Carter, Tony Blair* adının verilməsi belə bir ittiham daşımır, çünki onlar tamamilə qəbul olunurlar.

Beləliklə, qısaldılmış və ya azaldıcı forma, əsasən standart adlandırma üsulundan çıxdıqda, emosional və qiymətləndirici yük daşıyır. Bununla birlikdə qeyd etmək lazımdır ki, bu emosional və qiymətləndirici yük mütləq müsbət deyil. Adların kiçik və qısaldılmış variantları mətnə də ironik intonasiya ilə üzvi surətdə bağlanmış olur. Prezident *Kennedy Jack, Nixon - Dicky*, Baş nazirlər *Callaghan və Thatcher - Jim və Maggie* adını verməklə, mətbuat onlara qarşı istehzal və hətta bəzən

ironiyalı münasibət göstərir.

Azərbaycandilli mətbuatda xarici antroponomik adlardan istifadə edildiyi halda həmin adların praqmatikası dilimizə uyğunlaşdırılır: “1999-cu ildə rejissor Ceremi Cilli cəmiyyətin əsas problemləri və nisbətən təcili həll olunmalı məsələlər barədə “Pease one day” i yaratmağa məcbur oldu” (“Respublika” qəzeti, 10.05.2018., s.4). Qeyd edək ki, belə tipli yazılarda obrazlığı qorumaq məqsədilə mürəkkəb xüsusi adların tərcüməsi verilir.

Əsasən, ingilis və Azərbaycan dillərindəki şəxs adları paradigmatik baxımdan ümumi cəhətlərə malikdir və oxucu, prinsipcə, birincisinin daha formal bir vəziyyətə uyğun gəldiyi hallarda tam forma və qısaltmaların istifadəsindəki fərqi başa düşür və sonuncusu, adın daşıyıcısı arasında daha səmimi, mehriban münasibətləri əks etdirir. Lakin, informativlik baxımından azərbaycandilli publisistika daha əhatəlidir.

Bu baxımdan xüsusi adların köçürülməsi mürəkkəb tərcümə problemidir, köçürülmə zamanı tez-tez səhvlər, anlaşılmazlıqlar baş verir, bu isə müəllifin çıxış etdiyi maraqlarla əlaqələndirilir və xüsusi diqqət tələb edir, çünki adların tərcüməsindəki səhvlər qeyri-dəqiqliklərə və hətta dezinformasiyaya səbəb ola bilər.

Bununla yanaşı, ingilis antroponimləri müxtəlif vəziyyətlərdə Azərbaycan dilinə nisbətən daha sabit baxıla bilər. Bu səbəbdən ad, adı şəklində fərq, söz sahibinin vəziyyətindəki və ya fərdi niyyətlərindəki bir fərqi deyil, əksinə eyni adda fərqli versiyalara sahib insanların daxil olduğu sosial qavrayış stereotiplərindəki fərqi və yaxud uyğunluğu göstərə bilər.

Kiçik adları ingilis dilindən Azərbaycan dilinə köçürərkən, demək olar ki, həmişə orijinal mətdəki bütün formaların praktik transkripsiyasına müraciət etmək olar, çünki ingilis şəxs adlarının dəyişmə qabiliyyəti çox sayda variantın yaranmasına səbəb olur. İstisna, tək bir antroponimli şəxs adlarıdır, bu da verilmiş bir adın adı adlanmasından kəskin şəkildə ayrılmasını təmsil edir. Bu hallarda kiçik adın tam adla əvəzlənməsi daha düzgün ola bilər.

Qəzetin mətnlərində antroponomik sözlərdən istifadənin xüsusiyyətlərinə aşağıdakılar daxildir:

- 1) dilin yığcamlığı və qənaətcilliyi, məlumat zənginliyi ilə təqdimatın çoxluğu;
- 2) onların aydın başa düşülməsi üçün dil vasitələrinin seçilməsi (qəzet ən populyar kütləvi informasiya vasitələrindən biridir);
- 3) ictimai-siyasi leksikadan və frazeologiyadan istifadə, onun başa düşülməsi üçün terminoloji lüğətin dəyişdirilməsi;
- 4) müəyyən bir üslub, sabit birləşmələr üçün tipik nitq stereotiplərinin istifadəsi;
- 5) janrların rəngarəngliyi və bununla əlaqədar olaraq linqvistik vasitələrin üslubi istifadəsi: sözün çoxmənalılıq, sözyaradıcı resurslar (müəllif neologizmləri), emosional ekspressiv lüğət;
- 6) müxtəlif mövzu və janrlara görə başqa üslubların (elmi, rəsmi-işgüzar, ədəbi-bədii, danışıq) xüsusiyyətləri ilə publisistik üslubun əlamətlərindən istifadə;
- 7) dilin şəkilli və ifadəli vasitələrindən, məsələn, üslubi sintaksis vasitələrindən istifadə (ritorik suallar və nidalar, konstruksiya paralelliyi, təkrarlar, inversiya və s.) [6, s.357]. Məsələn, “*Saudi reach extends to F1 and Newcastle so why should its riches be off limits to golf?*” (Sunday Times, 05.10.2019.,s.2). “*Oxucuların nəzərinə! “RESPUBLİKA” qəzetinə abunə yazılışı kampaniyası davam edir!*” (“Respublika”, qəzeti, 25.12.2018. , s.8). “*2783 dəfə “Şair, sorma nədən Vətən yaxşıdır?” sualı verildi. Sonsuza qədər səslənən ritorik sual*” [https://oxu.az/society/445958].

Bu kimi mətnlər sadəcə elan və ya bildiriş formasında bir və ya iki cümlədən ibarət mətn şəklindədir, bəzi hallarda izahedici vasitə kimi şəkillərdən istifadə olunur.

Qəzetdə və publisistik mətnlərdə şəxs adlarından istifadə edərkən müəlliflər nəzərə almalıdırlar ki, bu xüsusi adların populyarlığı ümummillə xarakter daşmalıdır. Şəxs adlarının ümumi istifadəsinin əsas meyarı onların ilkin mənbə haqqında əlavə izahat verilmədən qəzet mətnlərində mütəmadi olaraq həqiqi mənada işlənməsi olmalıdır [3, s.134].

Onomastik köçürmələr bir tərəfdən koqnitiv prosesdir, digər tərəfdən isə dilin inkişafını əks etdirən prosesdir. Bu cür köçürmələr dilin əsas tendensiyasını - xüsusi adlar və fərdi obyektlərdən apelyativ adlara və obyekt siniflərinə keçidi əks etdirir. Bu cür transformasiya adresanta resipiyentə müəyyən təsir edən effekt göstərməyə, bununla da hər iki dildə qəzet mətninin pragmatik məqsədini reallaşdırmağa imkan verir.

ƏDƏBİYYAT

1. Allahverdiyeva, A.M. İngilis dilli televiziya mətnlərinin koqnitiv xüsusiyyətləri. – Bakı: BDU nəşri, – 2014.– 264 s.
2. Atilla Gilgin. Xəbər yazmaq. – İstanbul: DER Yayınları, – 2002. – 309 s.
3. Xamahani Qafar Həşem oğlu Azərbaycanda və İranda nəşr olunan ingilisdilli qəzetlərin müqayisəli linqvistik təhlili. – Bakı: AMEA, – 2016. – 314 s.
4. Kubanova, A.Z. Modern qəzet mətbuatının qəzet başlığı. – Moskva, – 2004. – 431 s.
5. Костомаров, В.Г. Философия, семантика, прагматика. – Москва, – 1992. – 334 с.
6. Ученлова, В.В. У истоков публикатыся. – Москва: Наук, – 2007. – 405 с.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ QƏZETLƏR:

1. The World News, 26.08.2011.
2. The Times, 13.02. 2018.
3. “Respublika” qəzeti, 10.05.2018.
4. “Xalq” qəzeti, 17.12.18.
5. “Respublika”, qəzeti, 25.12.2018.
6. Sunday Times, 05.10.2019.

**Bakı Slavyan Universiteti, baş müəllim*

Banovsha Ibrahimova

PERSONAL NAMES IN AZERBAIJAN AND ENGLISH NEWSPAPER TEXTS

The main function of media is to transmit information. In order to successfully implement this communication intention, the message to be conveyed, the type of information to be conveyed and the application of appropriate language rules at this time must be clearly resolved. This means that the information should be presented in a form that is accessible, understandable and easily understood by a specific recipient.

English anthroponyms can be considered more stable than Azerbaijani language in different

situations. By examining and classifying various anthroponomic models in the newspaper text, observing their transformation, we can come to the conclusion that the text is placed in the newspaper genre where the communicative situation «predicts» for them the communicative situation related to the described events and where the communicators participate directly, behind which there are certain anthroponyms.

The article analyzed the lexical-semantic features of personal names-anthroponyms in Azerbaijani and English-language newspaper materials.

Keywords: *newspaper, media, person, name, English, Azerbaijan.*

Бановша Ибрагимова

ЛИЧНЫЕ ИМЕНА В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ И АНГЛИЙСКИХ ГАЗЕТНЫХ ТЕКСТАХ

Основная функция СМИ – передача информации. Чтобы успешно реализовать это коммуникативное намерение, необходимо четко определить сообщение, которое необходимо передать, тип информации, которую необходимо передать, и применение соответствующих языковых правил в настоящее время. Это означает, что информация должна быть представлена в форме, доступной, понятной и легко воспринимаемой конкретным получателем.

Английские антропонимы можно считать более устойчивыми, чем азербайджанский язык в различных ситуациях. Рассматривая и классифицируя различные антропономические модели в газетном тексте, наблюдая за их трансформацией, можно прийти к выводу, что текст помещается в газетный жанр, где коммуникативная ситуация «предсказывает» им коммуникативную ситуацию, связанную с описываемыми событиями и где непосредственно участвуют коммуникаторы, за которыми стоят определенные антропонимы.

В статье проанализированы лексико-семантические особенности личных имен-антропонимов в азербайджанских и англоязычных газетных материалах.

Ключевые слова: *газета, СМИ, лицо, имя, английский язык, Азербайджан.*

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

**Daxilolma tarixi: İlk variant 02.10.2022
Son variant 27.11.2022**

İLKİN ƏSGƏROV*

ORXON–YENİSEY ABİDƏLƏRİNDƏ FEİL DÜZƏLDƏN BƏZİ QEYRİ-MƏHSULDAR ŞƏKİLÇİLƏR VƏ ONLARIN MÜASİR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİ DİLİNDƏ İZLƏRİ

Məlumdur ki, söz yaradıcılığında üç əsas yol həmişə aparıcı rol oynayır. Bunlar da leksik, morfoloji və sintaktik olmaqla üç müxtəlif qrupda qruplaşdırılır. Bu məqalədə müasir Azərbaycan ədəbi dilində sözlərin morfoloji cəhətdən yaradılması imkanlarından bəhs edilir. Burada Azərbaycan dilinin morfoloji quruluşunda iştirak edən şəkilçilərin hamısı deyil, onların bəziləri dilçilik baxımından öyrənilir. Bundan əlavə, məqalədə müasir Azərbaycan ədəbi dilində fel əmələ gətirən bəzi qeyri-məhsuldar şəkilçilərin işlənmə xüsusiyyətləri araşdırılır, Orxon-Yenisey abidələrində onların məhsuldarlıq səviyyəsinə nəzər salınır. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, Orxon-Yenisey abidələrində işlənən, müasir Azərbaycan ədəbi dilində funksionallığını tamamilə itirmiş bəzi məhsulsuz fel əmələ gətirən şəkilçilər də vardır. Ona görə də burada yalnız həm Orxon-Yenisey abidələrində, həm də müasir Azərbaycan ədəbi dilində funksional olan qeyri-məhsuldar tabe fel yaradan morfemlərdən bəhs edilir. Bu tabe morfemlərin böyük əksəriyyətinə Orxon-Yenisey abidələrindən başlayaraq əsərlərdə və qədim mətnlərdə rast gəlinir. Bu, həmin tabe morfemlərin öyrənilməsində mühüm faktlardan biridir. Eyni zamanda, Orxon-Yenisey abidələrində fel əmələ gətirən bəzi qeyri-məhsuldar şəkilçilərin işlənməsini göstərmək, onun dərəcəsini göstərmək üçün ayrı-ayrı mənbələrdən, xüsusən M.Kaşqarının “Divani-lüğət it türk” əsərindən müvafiq faktlar verilmişdir: məhsuldarlıq. Məqalə daha çox müasir Azərbaycan ədəbi dilinin morfoloji quruluşu ilə bağlıdır. Ona görə də burada verilən şəkilçilərin funksional xüsusiyyətləri əsasən təsvir törəmə səviyyəsində nəzərdən keçirilir. Onu da qeyd edək ki, bu qrupa daxil olan tabe morfemlər bu gün də əksər türk dillərində müəyyən fonetik fərqlərlə işlənilir. Məqalədə qeyd olunan şəkilçilərin əksəriyyəti müasir Azərbaycan ədəbi dilində omonim xüsusiyyətə malik olmaqla həm leksik, həm də qrammatik şəkilçi kimi işlənə bilər. Feil əmələ gətirən məhsulsuz şəkilçilər bir, iki, dörd cür yazılır və yazı formasından asılı olmayaraq, birləşdikləri sözlərdə əsasən ahəng qanununa əməl edirlər. Bu, fel əmələ gətirən şəkilçilərin məhsuldarlığından asılı olmayaraq türk mənşəli olmasından irəli gəlir. Onların arasında tarixən olduğu kimi, törəmə kök morfemi yoxdur. Bu mənada fel əmələ gətirən şəkilçilərin tədqiqi, funksional xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsi, inkişaf yolunu izləmək, qədim yazılı abidələrdə fonetik variantlarının üzə çıxarılması, eləcə də türk dilləri ilə müqayisə müstəvisində tədqiqi həm ədəbi-bədii dillər üçün zəngin material verəcəkdir. Azərbaycan dili və türkoloji dilçilik üçün.

Açar sözlər: *şəkilçi, düzəltmə, feillər, qeyri-məhsuldar şəkilçi, söz yaradıcılığı, qədim yazılı abidələr, müasir Azərbaycan ədəbi dili.*

Məlumdur ki, söz yaradıcılığında üç əsas yol həmişə aparıcı funksiya daşıyır. Bunlar da leksik, morfoloji və sintaktik yol olmaqla üç müxtəlif qrupda qruplaşdırılır. Bu məqalədə isə müasir Azərbaycan ədəbi dilində morfoloji yolla söz yaratma imkanlarından bəhs edilir. Burada Azərbaycan dilinin morfoloji quruluşunda iştirak edən bütün şəkilçilər deyil, onların bir neçəsi linqvistik tədqiq olunur. Bundan başqa, məqalədə müasir Azərbaycan ədəbi dilində feil düzəldən bəzi qeyri-məhsuldar şəkilçilərin işlənmə xüsusiyyətlərinə nəzər salınır və onların Orxon-Yenisey abidələrindəki məhsuldarlıq səviyyəsi nəzərdən keçirilir. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, Orxon-Yenisey abidələrində işlənməmiş bəzi feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçilər var ki, onlar bu gün müasir Azərbaycan ədəbi dilində işləkliyini tamamilə itirmişdir. Ona görə də burada yalnız həm Orxon-Yenisey abidələrində, həm də müasir Azərbaycan ədəbi dilində işlək olan və feil düzəldən qeyri-məhsuldar budaq morfemlərdən bəhs olunur. Bu budaq morfemlərin böyük əksəriyyətinə Orxon-Yenisey abidələrindən başlayaraq ondan sonrakı əsər və qədim mətnlərdə rast gəlinir. Bu da həmin

budaq morfemlərinin tədqiq olunmasında mühüm faktlardan biridir. Eyni zamanda Orxon-Yenisey abidələrində feil düzəldən bəzi qeyri-məhsuldar şəkilçilərin inkişafını, məhsuldarlıq dərəcəsini göstərmək üçün ayrı-ayrı mənbələrdən, xüsusən də M.Kaşğarının “Divani-lügət it türk” əsərindən uyğun faktlar verilir. Məqalə daha çox müasir Azərbaycan ədəbi dilinin morfoloji quruluşu ilə bağlıdır. Ona görə də burada verilmiş şəkilçilərin funksional xüsusiyyətləri əsasən təsviri derivatologiya müstəvisində nəzərdən keçirilir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu qrupa daxil olan budaq morfemlər əksər türk dillərində bu gün də müəyyən fonetik fərqlərlə işlənir. Məqalədə qeyd olunan şəkilçilərin böyük əksəriyyəti müasir Azərbaycan ədəbi dilində omonimlik xüsusiyyəti daşımaqla həm leksik, həm də qrammatik şəkilçi kimi işləyə bilər. Feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçilər bir, iki və dörd cür yazılır və yazılış şəkildən asılı olmayaraq, qoşulduğu sözlərdə əsasən ahəng qanununa tabe olur. Bu da ondan irəli gəlir ki, feil düzəldən şəkilçilər məhsuldarlığından asılı olmayaraq türk mənşəlidir. Onların arasında tarixən olduğu kimi, indi də alınma budaq morfem yoxdur. Bu mənada feil düzəldən şəkilçiləri öyrənmək, onların funksional xüsusiyyətlərini müəyyən etmək, onların keçdiyi inkişaf yolunu izləmək, qədim yazılı abidələrdəki fonetik variantlarını üzə çıxarmaq, eləcə də onları türk dilləri ilə müqayisə müstəvisində tədqiq etmək həm Azərbaycan dili üçün, həm də türkoloji dilçilik üçün zəngin material verə bilər. Üstəlik, feillər dilin milliliyinin qorunmasında, qrammatik quruluşun mühafizə olunmasında olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Qədim yazılı mətnlərin, abidələrin dili göstərir ki, bu gün müasir Azərbaycan ədəbi dilində işlənən şəkilçilərin, o cümlədən də qeyri-məhsuldar şəkilçilərin mühüm bir hissəsi tarixən də dildə mövcud olmuş, eyni zamanda ayrı-ayrı türk dillərində müəyyən fonetik fərqlərlə işlənmişdir. Tədqiqat göstərir ki, dilin tarixi və təsviri derivatologiyasında, eləcə də türk dillərində öz işləkliyini qoruyub saxlayan budaq morfemlərinin əksəriyyəti milli mənsubiyyət baxımından türk mənşəlidir, türk kökənlidir. Qeyd edək ki, Azərbaycan dilinin şəkilçilər sistemində məhsuldarlığından asılı olmayaraq, sözdüzəldici şəkilçilər milli və alınma mənşəli ola bilər. Lakin bu, şəkilçilərin bütün növləri üzrə eyni deyildir. Belə ki, həm Azərbaycan, həm də digər türk dillərindəki ad düzəldən şəkilçilər arasında türk mənşəli şəkilçilərlə yanaşı, alınma mənşəli şəkilçilərə də təsadüf edilir. Lakin feil düzəldən şəkilçilərin arasında alınma mənşəli heç bir formant yoxdur. Feillərlə bağlı olan bu hal bu gün də özünü göstərir.

Ad düzəldən şəkilçilərlə müqayisədə feil düzəldən şəkilçilər, demək olar ki, əksər türk dillərində cüzi fonetik fərqlərlə bu gün də işlənir. Əlavə edək ki, bu qrupa daxil olan şəkilçiləri digərlərindən fərqləndirən bir cəhət də ondan ibarətdir ki, feil düzəldən şəkilçilərin böyük əksəriyyəti “Orxon-Yenisey” abidələri, “Divani-hikmət”, “Kutdqu Bilik”, “Oğuznamə”, “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Divani-lügət it türk”, “Dastani-Əhməd Hərəmi”, “Dəhnamə”, “Nəsihətnamə”, “Koroğlu” kimi sanballı mətnlərdə işlək olmuşdur. Bu mənada müasir Azərbaycan ədəbi dilindəki feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçilərin mühüm bir qismi tarixi işlənmə xüsusiyyətlərini bu gün qoruyub saxlayır. Bir məqamı da qeyd edək ki, bu qrupa daxil olan şəkilçilər bir, iki və dörd cür yazılır. Eyni zamanda türk dillərinin dəmir qanunu olan ahəng qanununa tabe olur.

Orxon-Yenisey abidələrində təsadüf olunan və bu gün müasir Azərbaycan ədəbi dilində feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçi kimi işlənən budaq morfemlər, əsasən aşağıdakılardan ibarətdir:

-a,-ə. Bu budaq morfem müasir Azərbaycan ədəbi dilində omonimlik xüsusiyyəti daşıyır. Feil düzəldən şəkilçi kimi türk dillərində də işlənir. Adların sonuna əlavə olunmaqla təsirli və təsirsiz feillər əmələ gətirir. Qeyri-məhsuldar olsa da, Azərbaycan dilində işlənmə tarixi çox qədimdir. -a,-ə şəkilçisinin qədim türk yazılı abidələrindən başlayaraq dilin bütün inkişaf dövrlərində işləkliyi nəzərə çarpır. Qoşulduğu sözdə daha çox hal-vəziyyət çaları yaradır. Müasir Azərbaycan ədəbi dilindəki “qanamaq”, “boşamaq”, “bənzmək”, “yaşamaq”, “dilmək”, “ələmək”, “oynamaq”, “gözəmək”, “dişəmək”, “sanamaq”, “çiləmək”, “tuxamaq” kimi sözlər bu şəkilçi vasitəsilə əmələ gəlmişdir. “Qınamaq” sözündə isə şəkilçi daşlaşmışdır. -a,-ə şəkilçisi “oyun”, “bəniz” sözlərinə əlavə edildikdə söz kökünün ikinci hecasında səs düşümü hadisəsi baş verir: oyun-oy(u)namaq, bən(i)zəmək.

Qeyd etdiyimiz kimi, şəkilçi qədim türk yazılı abidələrində də işlənmişdir. -a,-ə şəkilçili sözlər Orxon-Yenisey abidələrinin arasında daha çox “Kültigin” (“yarlıka”, “yaşa”, “sığıta”), “Tonyukuk” (“tilə, sana”), “Moyon Çor” (“ata”, “boşa”) abidələrində işlənmişdir. Ə.Rəcəbli göytürk dilinin

morfologiyasında şəkilçinin ifadə etdiyi mənalara aşağıdakı kimi qruplaşdırmışdır:

“1. Hərəkətin, vəziyyətin və prosesin adını bildirən təsirsiz fellər yaradır: yaşa «yaşa», sığıt «sıtqa».

2. Hərəkətin, prosesin əlamətini ifadə edən təsirli fellər düzəldir: boşa «boşa».

3. Hərəkətin, prosesin predmetini ifadə edən təsirli feillər əmələ gətirir: ata «adlandır», yarlıka «əmr ver».

4. Hərəkətin aləti, materialı mənasını ifadə edən təsirli fellər yaradır: tilə «dilə», sana «say» [12, s.240]

A.von Qaben və B.Serebrennikov da -a,-ə şəkilçisinin göstərilən məqamda işlənməsini həm -a,-ə, həm də -ı,-i,-u,-ü şəkilçiləri ilə vermişdir. [1] M.Ergin bu şəkilçi haqqında yazır ki, bu şəkilçi türk dilində əvvəldən mövcud olmuşdur, indi də işləkdir. Lakin zaman keçdikcə şəkilçinin qeyri-məhsuldar funksiya daşdığını, nümunələrin azaldığını da qeyd etmişdir. [11,s.172] T.Tekin də şəkilçinin Orxon abidələrində adlardan feil düzəldən şəkilçi kimi tədqiq etmiş və daha çox təsirsiz feil düzəltdiyini qeyd etmişdir. [19,85–86] S.Cəfərov [2] şəkilçinin qədim olduğunu göstərməklə yanaşı, onun feil düzəltmək funksiyasından da bəhs etmiş, nümunə kimi “tuxamaq” və “eşmək” sözlərini göstərmişdir. Lakin o, “tuxamaq”, “eşmək” sözlərindəki şəkilçini “qanamaq”, “boşamaq”, “yaşamaq” kimi sözlərdəki şəkilçidən fərqləndirmiş, onların eyni mənbədən olduqlarına şübhə ilə yanaşmışdır. Müqayisə üçün qeyd edək ki, “tuxamaq” sözünün kökü “tux” “Divani-lügət-it türk”də “tık” [4,s. 44]şəklində (tuxmaq, sıxmaq, doldurmaq mənasında), “eşmək” sözünün kökü isə “üş” [4,s. 219] şəklində (dəlgic ilə dəlmək mənasında) işlənmişdir. “Üşmək” [6,s. 238] isə “yer və buna bənzər şeyləri nəyi isə axtarmaq üçün eşmək” mənasında izah olunmuşdur. Bu məqamda “üşmək” sözü “eşləmək” sözünün sinonimi kimi çıxış edir. Göytürk dilinin morfoloji quruluşunda -a,-ə şəkilçisi qeyri-məhsuldar olmağına baxmayaraq, zaman keçdikcə bu şəkilçinin sözdüzəldicilik qabiliyyəti nəzərə çarpacaq dərəcədə artmışdır. Təkcə onu vurğulamaq kifayətdir ki, əsasən V—VII əsrləri əhatə edən Orxon—Yenisey abidələrindəki mətnlərin yazıya alınmasından təqribən 500 il sonra bu şəkilçi vasitəsilə düzəlmiş onlarla yeni sözə təsadüf edilir. M.Kaşğarının “Divani-lügət it türk” əsərində “atadı” [6,s. 235], “ötədi” [6,s. 235], “aşadı” [6,s. 237], “tirə” [6,s. 243], “tuzadı” [6,s. 244], “közədi” [6,s. 245], “küzədi” [6,s. 245], “tüşədi” [6,s. 246], “töşədi” [6,s. 246] kimi -a,-ə şəkilçili sözləri buna nümunə göstərmək olar.

-al,-əl,-l. Azərbaycan dilində nisbətən məhsuldarlığı ilə seçilən bu şəkilçi daha çox sifət və sayların sonuna artırılmaqla təsirsiz feil əmələ gətirir. Məsələn: ucalmaq, qaralmaq, dincəlmək, incəlmək, köhnəlmək, durulmaq, qısalmaq, çoxalmaq, azalmaq, sağalmaq və s. Çox güman ki, -al,- əl,-l şəkilçisi “ol” köməkçi felindən törəmişdir. –al,-əl şəkilçisinin qoşulduğu sözdə yaratdığı semantik çaları “ol” feili də ifadə də bilir. Məsələn: Ucalmaq-uca olmaq, qısalmaq-qısa olmaq, azalmaq-az olmaq,sağalmaq-sağ olmaq, çoxalmaq-çox olmaq, incəlmək-incə olmaq, qaralmaq-qara olmaq, durulmaq-duru olmaq, köhnəlmək-köhnə olmaq və s.

Bu şəkilçi Orxon-Yenisey abidələrində qeyri-məhsuldar şəkilçi kimi işlənilib “tüzəl” (“düzəl”), “tiril” (“diril”), “arıl” (“arıqla”), “ükül” (“çoxal”) sözlərində təsadüf olunur.[12] Məsələn: Kəbir ersər, kü ər ükülür (T 32). (Gələrlərsə, səs-küydən döyüşçülər çoxalar); Üküş öltəçi onta tirilti (BKş31). (Bütün öləsi olanlar orada dirildi.); Bu yirdə olurıp tabğaç bodun birlə түzəltim (KTş4-5). (Bu yerdə oturub Tabğac xalqı ilə düzəlişdim.)

-ar,-ər. Bu şəkilçi müasir Azərbaycan ədəbi dilində həm təsirli, həm də təsirsiz feillər düzəldir. Nisbətən məhsuldardır. Daha çox birhəcalı sözlərə əlavə olunur. Azərbaycan dilində “otar”maq, “bozar”maq, “közər”mək, “göyər”mək, “ağar”maq, “sarar”maq və s. kimi sözlərin tərkibində işlənmişdir. “Qopar”maq, “apar”maq, “qızar”maq sözlərində isə şəkilçi statusunu itirərək asemantikləşmişdir. “Suvar”maq sözün də isə söz kökündəki “v” samiti şəkilçinin tərkibində daşlaşmış vəziyyətdədir. Ona görə də “suv” sözü “su” şəklində sabitləşmiş, -var morfemi isə -ar,-ər şəkilçisinin bir fonetik variantı kimi işlənilir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının dilindəki “evar”maq sözü də bu şəkilçi vasitəsilə düzəlmişdir. Şəkilçi Azərbaycan dili ilə müqayisədə Orxon-Yenisey abidələrində qeyri-məhsuldardır. Abidələrin dilində isim, sifət və saylara qoşulub feillər əmələ gətirir. Bundan başqa, Orxon-Yenisey abidələrində bu şəkilçinin –ır,-ir,ur,-ür derivatına da rast gəlinir.

Məsələn: “ögir”(BKŞ2)-“fəxr etmək”, “ebir”(T26, 28) –“dolanmaq”, “ulğar”(T53) – “yüksəltmək”, “kopar”(KTc10) – “çoxaltmaq” və s. T.Tekin abidələrin dilindəki “tanlar” sözünü (şafak sökmək, tan ağarmak) də bu şəkilçi vasitəsilə əmələ gəlmiş söz kimi vermişdir.[19]

-ran,-rən. Müasir Azərbaycan ədəbi dilində bir variantlı qeyri-məhsuldar şəkilçi funksiyasında çıxış edən -rən şəkilçisi isimdən təsirsiz feil düzəldir. Türk dillərinin tarixi qrammatikasına nəzər saldıqda məlum olur ki, tarixən bu şəkilçi -ran,-rən şəklində olmaqla iki variantda işlənmişdir. Lakin bədii mətnlərin dilinin linqvistik tədqiqi onu göstərir ki, şəkilçinin -rən forması həmişə daha işlək olmuşdur. Hətta müasir Azərbaycan ədəbi dilində -ran formasına, ümumiyyətlə, rast gəlinmir. İstər tarixi, istərsə də təsviri qrammatikada bir şəkilçi kimi söz yaratma prosesində zəif iştirak etmişdir. Bunu qədim dövr yazılı abidələrindən başlayaraq bugünə kimi rast gəlinən misalların da eyni olması faktı da təsdiq edir. Onu da qeyd edək ki, -ran, -rən şəkilçisi, əslində, -ra,-rə və qayıdış növün morfoloji əlamətlərindən biri olan -n şəkilçisinin birləşməsi əsasında əmələ gəlmişdir. Hazırda ədəbi dilimizdə “iyrənmək” feilinin tərkibində işlənsə də, tarixən “kobranmaq”, “öyrənmək”, “çiyrənmək”, “çiyr(ə)inmək”, “tərpənmək”// “təprənmək” sözlərinin yaranmasında da iştirak etmişdir. Bugün “kopranmaq” sözü dilimizdə, ümumiyyətlə, işlənmir, “öyrənmək” və “tərpənmək” sözlərində isə şəkilçi çoxdan daşlaşmışdır. Bu sözlərin dilimizdə həm də daşlaşmış, sabitlənmiş “öyrəşmək”, “öyrətmək”, “tərpəşmək”, “tərpətmək” formaları da mövcuddur. Fikrimizi faktlar əsasında izah edək: “Kob(p)ranmaq” sözünün kökü “kob/p” qədim türk dilində “çox” deməkdir. Orxon-Yenisey abidələrində “kob/pranmaq” sözü “birləşmək”, “çoxalmaq”, “toplaşmaq” mənalarında işlənmişdir. Bu sözə Tonyukuk abidəsində təsadüf olunmuşdur. “Tərpənmək” feilinin kökü isə “təp” feilidir. Metateza hadisəsi nəticəsində söz kökünün son samiti ilə şəkilçinin ilk samiti yerini dəyişmişdir: təp+rə+n(mək)—tərpənmək. M.Kaşğari “təp” sözünün mənasını qədim türk sözü kimi “təpmək”, “doymaq”, “vurmaq” şəklində izah etmişdir. [7,s.529] “Divani-lügət it türk”də bu sözlə bağlı yaranmış “təpik” [4,s.76], “təpil” [5,s. 145], “təpin” [5,s. 162], “təpiş” [5,s. 121], “təprə” [6,s. 254], “təprən” [5,s. 242], “təprəş” [5,s. 213], “təprət” [5,s. 316] kimi leksik vahidlər də öz əksini tapmışdır. “Təp” sözü müasir Azərbaycan ədəbi dilində az da olsa, öz işləkliyini qoruyub saxlaya bilmişdir. Həm ayrıca “təpmək” feili kimi, həm də “başına at təpmək” frazeoloji birləşməsinin tərkibində işlənir.

“Ö(g)yrənmək” sözünün də kökü etimoloji cəhətdən omonimlik xüsusiyyəti daşıyan “ög” sözüdür. Bu söz qədim türk dilində işlək olmuşdur. Müstəqil bir söz kimi Kültigin (ş11, 23, 25, 31, şm 9), Yenisey (28, 29, 47) abidələrində “zəka”, “ağıl”, “öyüd”, “tövsiyə”, “ana” mənalarını ifadə etmişdir. [12] Söz bəzən “tərpənmək” sözündə olduğu kimi metateza hadisəsinə uğramış, “örgənmək” şəklində işlənmişdir. Ədəbi dildə “öyrən” forması qəbul olunsada, danışiq dilində “örgən” formasından da istifadə edilir. Digər feillərdən fərqli olaraq, “öyrənmək” feili təsirlidir.

“İyrənmək” sözünün kökü də qədim türk sözüdür. Tarixən “yig”, “ig”, “yik” formasında işlənmişdir. Sözü mənalarını M.Kaşğari də izah etmişdir. [7,s.211] Qədim türk dilinin materialları, orta dövr Azərbaycan ədəbiyyatına aid bədii mətnlərin dili göstərir ki, söz tarixən “iyrənmək”, “igrənmək”, “irgənmək” şəkillərində paralel işlənmişdir. Bu söz “Oğuznamə”də “igrən” şəklindədir.

Yuxarıda vurğuladığımız kimi, -rən şəkilçisi təsviri morfolojiyada bir şəkilçi kimi verilsə də, tarixən, söz yaradıcılığında iki müxtəlif şəkilçi kimi iştirak etmişdir. B.Serebrrennikov və N.Hacıyeva -ra,-rə şəkilçisini təkrar mənası bildirən affikslərin birləşməsi kimi nəzərdən keçirmişdir. Onların fikrincə, -r şəkilçisi ilkin olaraq təkrar hərəkəti ifadə etmiş və adətən başqa şəkilçilərlə birlikdə işlənmişdir. [18] M.Ergin, N.Hacıeminoğlu isə -r şəkilçisini daha çox fuziallaşmış sözlər üzərində izah etmiş, onu feildən feil düzəldən dördvariantlı -ır şəkilçisindən fərqləndirmişlər. [11; 10] M.Erdal qədim türk dilində -ra,-rə şəkilçisinin işləndiyi sözləri əsasən ikihecalı olduğunu qeyd etmiş və həmin budaq morfemin daha çox sonu “n”, “k”, “g”, “l”, “ç” samitləri ilə bitən sözlərə qoşulmasını “çıkra”, “kükra”, “tigre”, “kaldıra” kimi sözlər əsasında izah etmişdir. [23,s.469—474] Şəkilçini Orxon abidələrinin dili əsasında şərh edən T.Tekin də onu bənzərlik bildirən şəkilçi kimi izah etmişdir. [19] Q.Kazımov -rə şəkilçisini təsirli feil düzəldən şəkilçi kimi təqdim etmişdir. [8] Ümumiyyətlə, -r ünsürlü şəkilçilər lap ilkin dövrlərdə morfoloji yolla söz yaradıcılığında daha məhsuldar iştirak etmişdir. Bunu qədim mətnlərin və danışiq dilindən seçdiyimiz quruluşca sadə olan bir və iki hecalı sözlərin çoxluğu da təsdiq edir. Məsələn: “qırmaq”, “qurmaq”, “sormaq”, “sarmaq”, “yormaq”, “aramaq”, “qarımaq”,

“sarımaq”, “kövrəlmək”, “ağramaq”, “ağırmaq”, “varmaq”, “girmək”, “səkrəmək”, “sıçramaq”, “çiyrəmək”, “iyrəmək”, “sırmaq”, “dirəmək”, “kürümək”, “kirimək”, “kükürmək”, “titrəmək”, “yaramaq”, “büdrəmək”, “daramaq”, “türəmək”, “törəmək”, “sivirmək”, “səyirmək”, “səyrəmək”, “doğramaq”, “qayıрмаq”, “ayırmaq” və s.

Çox güman ki, bu proses bizim eradan əvvəl başlayıb yekunlaşmışdır. Ona görə ki, etimoloji cəhətdən kök və şəkilçiyə ayrılma bilən sözlərin böyük əksəriyyəti artıq Orxon—Yenisey abidələrində və “Divani-lügət it türk” əsərində hazır sadə söz şəklində verilmişdir.

“Ögrənmək” sözü “Kutadqu Bilik” əsərində azı on dəfə işlənmişdir. Bu sözün kökü də “Kutadqu Bilik”də həm ayrıca “ög”, həm şəkilçi ilə birgə “ögsüz”, həm də “ögey” şəklində işlənmişdir.

-lat,-lət. Bu şəkilçi –la,-lə və t şəkilçisinin sintezindən əmələ gəlmiş qeyri-məhsuldar şəkilçidir. Müasir Azərbaycan ədəbi dilində “aydınlatmaq”, “bahalatmaq”, “cinlətmək” kimi sözlərin tərkibində işlənir. Şəkilçinin tərkibindəki –t formantı onun yaratdığı sözlərin təsirli feil olmasına səbəb olur. Belə ki, -lat,-lət şəkilçisinin tərkibindəki –t elementi icbar növün daşlaşmış qalığı olduğu üçün təsirlilik çaları daha da aktuallaşmış olur. Buna görə də B.Serebrennikov və N.Hacıyeva –lat,-lət şəkilçili feilləri kazuativ mənalı feillər adlandırmışdır.[18,s.305] Müasir Azərbaycan ədəbi dilində olduğu kimi, Orxon-Yenisey abidələrində də bu şəkilçi söz yaradıcılığında zəif iştirak etmişdir. Abidələrin dilindəki “atlat” (T25), “oğraklat” (T25), “yazuklat” (BKş36) sözləri bu şəkilçi vasitəsilə əmələ gəlmişdir. [12]

-ın,-in,-un,-ün. Bu şəkilçi müasir Azərbaycan dilində omonim şəkilçilərdən hesab olunur. Həm qrammatik, həm də leksik şəkilçi kimi işləyə bilər. Sözdüzəldici şəkilçi kimi təsirli feillərdən təsirsiz feillər əmələ gətirir. Eyni zamanda qayıdış və məchul növ feillərin morfoloji əlaməti funksiyasında çıxış edir. Qoşulduğu sözdə daha çox, hal-vəziyyət çaları yaradır. Məsələn: “soyunmaq”, “geyinmək”, “döyünmək”, “çırpınmaq”, “yuyunmaq”, “deyinmək” və s.

Göründüyü kimi, müasir Azərbaycan dilində zəngin işlənmə xüsusiyyətlərinə malikdir. Ancaq Orxon-Yenisey abidələrində bu budaq morfem qeyri-məhsuldar xarakterə malikdir və qoşulduğu sözdə əsasən, qayıdıqlıq çaları yaradır. Məsələn: “ötün”(T12, O8) –“xahiş etmək”, “öyüd vermək”, “təlin”(KTş22) –“dəlinmək”, “seb”(BKş2) –“sevinmək” .

-ıx,-ix,-ux,-üx,-ik,-ük,-k,-x. Müasir Azərbaycan ədəbi dilində nisbətən məhsuldarlığı ilə seçilən bu şəkilçi həm adlardan, həm feillərdən düzəltmə feil əmələ gətirir. Həm təsirli, həm təsirsiz feillərin, həm də ki adların sonuna əlavə edilməklə təsirsiz feil yaradır. Qoşulduğu sözlərdə əsasən hal-vəziyyət çaları yaradır. Məs.: “Donuxmaq”, “sürükmək”, “keyikmək”, “görükmək”, “gözükmək”, “bezikmək”, “sınıxmaq”, “soluxmaq”, “buruxmaq”, “cumuxmaq”, “duruxmaq” və s. Adlardan feil düzəldən şəkilçi kimi daha çox aşağıdakı sözlərdə rast gəlinir: “darıxmaq”, “yoluxmaq”, “otuxmaq”, “gecikmək”, “birikmək”, “şirnikmək”, “tərsikmək”, “pisikmək”, “acıxmaq” və s. “Tərsik”

sözü “Divani-lügət it türk əsərində “tərsin” kimi verilmişdir. “Qarıxmaq”, “karıxmaq”, “qalxmaq”, “qırmaq”, “qorxmaq”, “ürkmək”, “hürkmək”, “devikmək”, “tuncıxmaq” kimi sözlərdə şəkilçi artıq daşlaşmış vəziyyətdədir. Lakin Orxon-Yenisey abidələrində “qorxmaq”, “ürkmək”, “hürkmək” kimi sözlər düzəltmə söz kimi çıxış edir. Çünki müasir Azərbaycan dilindən fərqli olaraq, Orxon-Yenisey abidələrində şəkilçinin -k derivatı da söz yaradıcılığında müstəqil şəkilçi kimi işlənmişdir.

Ümumiyyətlə, bu şəkilçi abidələrin dilində müəyyən fonetik fərqlə işlək olmuşdur. Bu gün Azərbaycan dilində işlənməyən “tağık”(KTş12), “içik”(KTş38), “taşık” sözlərinə də qədim türk yazılı abidələrinin dilində rast gəlinir. Şəkilçini Orxon-Yenisey abidələrinin dili əsasında tədqiq edən Ə.Şükürlü –ık,-ik,-uk,-ük şəkilçisi haqqında yazır: “Həmin şəkilçi vasitəsilə düzələn feillərdə iş, hərəkətin sözün kökü ilə ifadə olunan obyektə doğru yönəldiyi ifadə olunur”. [17,s.114]

Bu çalar yuxarıdakı sözlərin semantikasındakı özünü göstərir. Məsələn: “tağık” –“dağa, yüksəkliyə çıxmaq”, “taşık” –“kənara şəkilmək, bayıra çıxmaq” və s. Qeyd edək ki, bəzi qaynaqlarda -ıx,-ix,-ux,-üx şəkilçisindəki “x” samiti “h” kimi verilir. N.Hacıeminoğlu Azərbaycan dilində bu şəkilçinin işlənmə xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən yazır: “isimlərdən təsdiq bildirən təsirsiz feillər əmələ gətirir. Qədim türkcədən bəri bütün şivələrdə işləkliyi qoruyub saxlamışdır. Ancaq Azərbaycan dilində k səsi h olmuşdur”. [10,s.275] Görünür, türk dilində “x” səsi olmadığı üçün və Azərbaycan dilindəki “x” səsi türk dilində müvafiq olaraq “h” səsi ilə əvəz olunduğundan N.Hacıeminoğlu belə

bir qənaətə gəlmişdir.

Nümunələrdən də məlum olduğu kimi, bu şəkilçi qoşulduğu sözlərdə qayıdış növ çaları yaradır. Məhz bu xüsusiyyəti nəzərə alaraq S.Cəfərov Dimitriyevə istinadən yazır: “-ix,-ik,ux,-ük şəkilçisi ilə düzələn fellər doğrudan da qayıdış mənasını ifadə etdiyindən (məsələn, darıxmaq, gecikmək) belə bir fikrə gəlmək olar ki, onların əlavə edildiyi indi isim və ya sifət olaraq işlədilən söz kökləri vaxtilə, eyni zamanda fel mənasında işlənmişdir. Bu şəkilçilər də o zaman felin qayıdış növünü əmələ gətirməyə xidmət etmişdir. Lakin bizim dövrümüzə doğru söz köklərinin adlıq mənası sabitləşdiyindən şəkilçi də adlardan fel düzəldən şəkilçi kimi formalaşmışdır”. [2,s. 112]

-ala,-ələ. Müasir Azərbaycan dilində əsasən, sonu samitlə bitən birhecalı feillərə artırılaraq təsirli feillər əmələ gətirir. -a,-ə+la,-lə şəkilçilərinin birləşməsindən yaranıb, qoşulduğu sözdə sürəklilik, intensivlik, hərəkətin təkrarlılığı çaları yaradır. Məsələn: “qovalamaq”, “sevələmək”, “çözələmək”, “səpələmək”, “eşələmək”, “girələmək”, “didələmək”, “ovalamaq” və s. Nümunələrdən də görüldüyü kimi, şəkilçi qoşulduğu sözdə intensivlik, hərəkəti sürətləndirmək, təkrarlamaq kimi çalarlar ifadə edir. Abidələrin dilində isə olduqca qeyri-məhsuldar şəkilçi kimi kimi çıxış edir. Belə ki, -ala budaq morfeminə qədim türk yazısı abidələrinin dilində, Moyon Çur abidəsində “azad olmaq” mənasını verən “boşanala” təsirsiz feilində işlənmişdir: “Yağıda boşana boşanaldım”. (MÇ, 19) = “Düşməndən xilas olub tamamilə azad oldum”. [12, s.246]

Müasir Azərbaycan dilində bu şəkilçi “itələmək”, “gəvələmək”, “hövkələmək” kimi sözlərdə artıq çoxdan arxaikləşmişdir. Onu da qeyd edək ki, Orxon-Yenisey abidələrindən fərqli olaraq, bu şəkilçi adlardan da həm təsirli, həm də təsirsiz feil əmələ gətirir. Məsələn: “üstələ”(mək), “çisələ”(mək), “qomala”(maq).

B.Serebrennikov və N.Hacıyeva şəkilçinin quruluşunu “a” və “la” elementlərinin birləşməsi modelində izah etmişdir. [18] M.Ergin isə şəkilçini qüvvətləndirmə şəkilçisi kimi dəyərləndirmiş və türk dilində işlək olduğunu qeyd etmişdir. T.Banguoğlu isə bu şəkilçiyə tamamilə başqa cür yanaşmış, -ala,-ələ şəkilçisini “ötələ” və “otagla” sözlərinin strukturunun analizi əsasında izah etmişdir. [21] Onun fikrincə, şəkilçi bu sözlərin əsasında yaranmışdır. Lakin bu fikir bizə inandırıcı və məntiqli gəlmir. N.Hacıeminoğlu da T.Banguoğlunun fikirlərini qəbul etməmişdir. O, türk dilindəki “oyala” və “tepele” sözlərini -ala,-ələ şəkilçisi ilə yarandığını qeyd etmişdir. [10] S.Cəfərov da bu şəkilçini a+la/lə modeli əsasında izah etmişdir. [2]

Nəticə olaraq qeyd edə bilərik ki, müasir Azərbaycan ədəbi dilindəki feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçilərin bir hissəsi Orxon-Yenisey abidələrində işlək olmuşdur. Eyni zamanda Orxon-Yenisey abidələrinin dilində feil düzəldən qeyri-məhsuldar şəkilçilərin böyük bir hissəsi hazırda Azərbaycan dilində məhsuldar şəkilçi kimi çıxış edir. Demək olar ki, belə şəkilçilərin funksional xüsusiyyətlərində də ciddi bir fərq müşahidə edilmir.

ƏDƏBİYYAT

1. A.Von Qabain. Eski türkçenin qrameri. Ankara: 1988.
2. Cəfərov, S. Azərbaycan dilində söz yaradıcılığı. Bakı: ADU nəşriyyatı, 1960, 204 s.
3. Hüseyinzadə M. Müasir Azərbaycan dili. III hissə. Morfologiya. Bakı: Şərq-Qərb, 2007,280 s.
4. Kaşğari M. Divanü lüğət-it-türk. (tərcümə edən və nəşrə hazırlayan R. Əsgər). 4 cildə, I c., Bakı: Ozan, 2006, 512 s.
5. Kaşğari M. Divanü lüğət-it-türk. (tərcümə edən və nəşrə hazırlayan R. Əsgər). 4 cildə, II c., Bakı: Ozan, 2006, 400s.
6. Kaşğari M. Divanü lüğət-it-türk. (tərcümə edən və nəşrə hazırlayan R. Əsgər). 4 cildə, III c., Bakı: Ozan, 2006, 400 s.
7. Kaşğari M. Divanü lüğət-it-türk. (tərcümə edən və nəşrə hazırlayan R. Əsgər). 4 cildə, IV c., Bakı: Ozan, 2006, 752 s.
8. Kazımov Q. Azərbaycan dilində ikihecalı sadə feillər. Bakı: Avrora nəşriyyatı, 2018, 192 s.
9. Kazımov Q. Müasir Azərbaycan dili. Morfologiya. Bakı: Elm və təhsil, 2010,400 s.
10. Necmettin Hacıeminoğlu. Türk dilində yapı bakımından fiiller. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2016, 320 s.

11. Muharrem Ergin. Türk dil bilgisi. Sofya: Narodna prosveta, 1967, 388 s.
12. Rəcəbli Ə. Göytürk dilinin morfoloqiyası. Bakı: Bakı universiteti nəşriyyatı, 2002, 475 s.
13. Rəcəbli Ə. Qədim türk yazısı abidələri. 4 cildə, I hissə, Bakı: Nurlan, 2009, 568 s.
14. Rəcəbli Ə. Qədim türk yazısı abidələri. 4 cildə, II hissə, Bakı: Nurlan nəşriyyatı, 2009, 464 s.
15. Mirzəyev H. Azərbaycan dilində fel. Bakı: Maarif, 1986, 320 s.
16. Xudiyev N. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. Bakı: Elm və təhsil, 2015, 596 s.
17. Şükürlü Ə. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. Bakı: Maarif, 1993, 336 s.
18. Serebrennikov B.A., Hacıyeva N.Z. Türk dillərinin müqayisəli tarixi qrammatikası. Bakı: Səda, 2002, 380 s.
19. Talat Tekin. Orhon türkçesi qrameri. İstanbul: 2003, 272 s.
20. Zeynep Korkmaz. Türkiyə türkçesi qrameri (Şəkil bilgisi). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009, 1224 s.
21. Tahsin Banguoğlu. Türçenin qrameri. Ankara: 1986, 272 s.
22. Yusif has Hacib. Kutadgu bilig. I metin, 6. Baskı. Ankara: Türk dil kurumu yayınları, 2007, 656 s.
23. Marcel Erdal. A grammar of old turkic. 2004, 575 p.

**Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti*
E-mail: ilkin-esger@mail.ru

İlkin Asgarov

SOME UNPRODUCTIVE VERB FORMING SUFFIXES IN THE ORKHON–YENISEY MONUMENTS AND THEIR TRACES IN MODERN AZERBAIJAN LITERARY LANGUAGE

It is known that three main ways always play a leading role in word creation. These are also grouped into three different groups, lexical, morphological and syntactic. This article talks about the possibilities of creating words morphologically in the modern Azerbaijani literary language. Here, not all the suffixes involved in the morphological structure of the Azerbaijani language, but some of them are linguistically studied. In addition, the article examines the processing characteristics of some non-productive suffixes forming verbs in the modern literary language of Azerbaijan, and their level of productivity in the Orkhon-Yenisei monuments is reviewed. It should also be emphasized that there are some unproductive verb-forming suffixes used in the Orkhon-Yenisei monuments, which have completely lost their functionality in modern Azerbaijani literary language. Therefore, here only unproductive subordinate verb-forming morphemes are mentioned, which are functional both in the Orkhon-Yenisei monuments and in the modern literary language of Azerbaijan. The vast majority of these subordinate morphemes are found in works and ancient texts, starting from the Orkhon-Yenisei monuments. This is one of the important facts in the study of those subordinate morphemes. At the same time, relevant facts are given from separate sources, especially from M. Kashgari's «Divani-luğat it turk», to show the development of some non-productive suffixes forming verbs in the Orkhon-Yenisei monuments, to show the degree of productivity. The article is mostly related to the morphological structure of the modern Azerbaijani literary language. Therefore, the functional characteristics of the suffixes given here are mainly considered at the level of descriptive derivation. It should also be noted that subordinate morphemes included in this group are still used in most Turkish languages today with certain phonetic differences. Most of the suffixes mentioned in the article can be used as both lexical and grammatical suffixes in the modern Azerbaijani literary language, having the homonym feature. Unproductive suffixes forming verbs are written in one, two, and four ways, and regardless of the form of writing, they mainly follow the law of harmony in the words they join. This

follows from the fact that verb-forming suffixes are of Turkish origin, regardless of their productivity. Among them, as historically, there is no derivational stem morpheme. In this sense, studying the suffixes that form verbs, determining their functional characteristics, following their development path, uncovering their phonetic variants in ancient written monuments, as well as studying them on the level of comparison with Turkic languages will provide rich material both for the Azerbaijani language and for Turkological linguistics.

Keywords: *suffix, derivative, verbs, unproductive suffix, word creation, ancient written monuments, modern Azerbaijani literary language.*

Илькин Аскеров

НЕКОТОРЫЕ НЕПРОДУКТИВНЫЕ ГЛАГООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СУФФИКСЫ В ОРХОН-ЕНИСЕЙСКИХ ПАМЯТНИКАХ И ИХ СЛЕДЫ В СОВРЕМЕННОМ АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ

Известно, что ведущую роль в словотворчестве всегда играют три основных способа. Они также сгруппированы в три разные группы: лексические, морфологические и синтаксические. В данной статье говорится о возможностях морфологического создания слов в современном азербайджанском литературном языке. Здесь не все суффиксы, вовлеченные в морфологический строй азербайджанского языка, но некоторые из них изучены лингвистически. Кроме того, в статье исследуются особенности обработки некоторых непродуктивных суффиксов, образующих глаголы в современном литературном языке Азербайджана, и анализируется уровень их продуктивности в орхоно-енисейских памятниках. Следует также подчеркнуть, что в орхоно-енисейских памятниках используются некоторые непродуктивные глаголообразующие суффиксы, которые полностью утратили свою функциональность в современном азербайджанском литературном языке. Поэтому здесь упоминаются только непродуктивные придаточные глаголообразующие морфемы, функционирующие как в орхоно-енисейских памятниках, так и в современном литературном языке Азербайджана. Подавляющее большинство этих подчиненных морфем встречается в произведениях и древних текстах, начиная с орхоно-енисейских памятников. Это один из важных фактов в изучении этих подчиненных морфем. В то же время приводятся соответствующие факты из отдельных источников, особенно из «Дивани-лугат ит турк» М. Кашгари, чтобы показать развитие некоторых непродуктивных суффиксов, образующих глаголы, в орхоно-енисейских памятниках, показать степень производительности. Статья в большей степени связана с морфологической структурой современного азербайджанского литературного языка. Поэтому функциональные характеристики приведенных здесь суффиксов в основном рассматриваются на уровне описательной деривации. Следует также отметить, что подчиненные морфемы, входящие в эту группу, до сих пор используются в большинстве турецких языков с некоторыми фонетическими отличиями. Большинство суффиксов, упомянутых в статье, могут использоваться как лексические, так и грамматические суффиксы в современном азербайджанском литературном языке, обладая признаком омонимии. Непродуктивные суффиксы, образующие глаголы, пишутся одно-, двух- и четырехобразно и независимо от формы написания в основном подчиняются закону гармонии в присоединяемых словах. Это следует из того, что глаголообразующие суффиксы имеют тюркское происхождение независимо от их продуктивности. Среди них, как исторически сложилось, нет словообразовательной корневой морфемы. В этом смысле изучение суффиксов, образующих глаголы, определение их функциональных характеристик, прослеживание пути их развития, выявление их

фонетических вариантов в древних письменных памятниках, а также изучение их на уровне сопоставления с тюркскими языками даст богатый материал как для Азербайджанского языка и для тюркологического языкознания.

Ключевые слова: суффикс, производная, глаголы, непродуктивный суффикс, словотворчество, древние письменные памятники, современный азербайджанский литературный язык.

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 16.09.2022

Son variant 29.10.2022

UOT 81 41; 801.7

BƏNÖVŞƏ MƏMMƏDOVA***QAVRAYIŞ TƏRZİNİN DİL KİMLİYİ FORMATININ
YÖNLƏNDİRİLMƏSİNƏ DAİR****(Ə.Babayevanın audial qavrayışının sinestezial planda həlli kontekstində)**

Məlumdur ki, bədii mətnin struktur-semantik təşkilində müəllifin dil kimliyinin audial, vizual, kinestetik və ya diqital qavrayış aspektlərinin “məhürü” əksini tapır. Belə ki, neyrofizioloji araşdırmalar insan qavrayışının iki bir-birindən asılı və əlaqəli olan sistemlər əsasında mümkün olduğunu və bunun isə son nəticədə bu və ya digər fərdin “subyektiv qiymətləndirmələrinin, individual qərarlarının” verilməsinin əsasını təşkil etdiyini ortaya qoymuşlar.

Açar sözlər: Ə.Babayeva, dil kimliyi, audial qavrayış, təqlidi sözlər və miməmlər.

Müasir dilçilikdə qavrayışın vizual, audial, kinestetik növlərə görə fərqləndirməsinin dil mənimsənilməsi prosesindəki rolu, bu fərqləndirmənin həmin prosesin müvəffəqiyyət səviyyəsini tənzim etməsi məsələsi geniş şəkildə araşdırılır və bu zaman dilçilər konkret təcütübi faktlara istinad edirlər [3]; [4]. Belə ki, təcrübi araşdırmaların ortaya qoyduğu real faktoloji baza audillərin, vizualların və kinestetiklərin informasiya modallığının fərqliliyinin əsaslarını müəyyənləşdirməyə və təzahür formalarının qarşılaşdırmaqla sistemləşdirməyə imkan verir. Lakin heç şübhəsiz ki, ən geniş aspektdə audialların, vizualların, kinestetiklərin ətraf aləmdən gələn informasiyanın “emalındakı” və verbal reprezentasiyası formatındakı fərqləri problemilə məhz, koqnitivistika və koqnitiv dilçilik, habelə psixolinqvistika maraqlanır.

Müasir koqnitivistika idrak prosesində qavrayış “kanallarının” hansının öncüllük kəsb etməsini və əldə etdilər informasiyanın xarakterini və formatını müəyyənləşdirilməsində hansı sensor orqanının həlledici rol oynadığını ortaya qoyur. Belə ki, vizuallar üçün görmə orqanından gələn informasiyanın yaddaşa ötürülməsinə, ətraf kerçəklikdən əldə edilən informasiyanın təbii seleksiyasında, yəni konkret fərd tərəfindən qavranılmasında məhz, “görüntülü” məlumatların – obyektlər haqında rəng, forma və s. informasiyası ön plana çıxır. Vizual öz nitqində təsvirə, vizual canlandırmaya daha çox üstünlük verirlər. Kinestetiklər isə daktilo informasiyanın, yəni dəri örtüyündən əldə edilən informasiyanın verbal plana ötürülməsinin aktivliyi ilə seçilir və onların nitqində məhz, komfort, dinamika ilə bağlı informasiya daha yüksək işlənmə tezliyinə malik olur. Digər qavrayış tiplərindən fərqli olaraq, yalnız qıqitillər ətraf aləmi sensor orqanların öncüllüyü ilə deyil, məntiqi kateqoriyalar prizmasından qavrayırlar. Belə ki, bu qavrayış növündə “məcazi-məntiqi obrazlara konsentrasiya, köklənmə vasitəsilə informasiyanın qəbulu”, hər bir mənimsənilmiş informasiyada mənanın axtarılması, informasiyanın “rəflərə” düzülməsi” mühüm rol oynayır [5;8-16]. Tədqiqatın bu məqamında bizim diqqətimizi daha çox cəlb edən audial qavrayış tərzinin təhlilinə keçmədən öncə onu qeyd edək ki,

sosial psixologiya sayəsində bəzi araşdırmalar son qavrayış tərzini təbii qavrayış növləri sırasına aid etmir, yalnız vizual, audial və kinestetik qavrayış növünü fərqləndirirlər (məsələn, [6; 46-47]).

Nəhayət audiallara gəlicə, dünya əhalisinin yalnız 5-7%-ni təşkil etdiyi ehtimal edilən bu qavrayış növü insanlar informasiyanı daha yaxşı dinləyərək mənimsəyib “yaddaşa salırlar”. “Onlar hətta digər insanları, onların xarakterini onların səslərinə görə yadda saxlayırlar. ...Əgər hər hansı bir şəxsin nitqində “orda elə sakit idi ki, hətta quşların səsi eşidilirdi”, “döşəmə cırıldayırdı” və s. : əmin ola bilərsiniz ki, bu şəxs audialdır [7]. Analoji formatda informasiyanın Ələviyyə Babayevanın yaradıcılığı üçün xarakterikliyi onun məhz audial qavrayış tərzinə malik olmasına şübhə yeri qoymur. Nümunələrə diqqət edək: *Bir az sonra Mirzəhəsən əminin ulağa qoşulmuş ikitəkərli arabası cırıldaya-cırıldaya həyatə girərdi* [8;8]; ... *uşaqlar Qulamhüseynin cır-cır arabasının səsinə eşidəndə həm sevindilər, həm təəcüb etdilər* [9; 11]; *Bu vaxt Elxan Arzunun başı üstündən kağız gəmini nişan aldı. “Bulluq-bulluq” səs eşidildi...* [9;165]. Maraqlıdır ki, Ə.Babayeva tam susqun orqan olan insan beynini də “danışdırmağı” bacarır: “*Bəs bu şırıltı haradandır?*” *Sən demə, şırıltı beynində imiş.* [9; 398]. Burada da müəllif təqlidi səs kompleksindən yararlanır.

Ə.Babayeva təsvirdə məhz audial aspektli informasiyanı ilk olaraq “eşitdiyi” kimi, digər xarakterli informasiyanın (məsələn, xoşbəxtliyin) səciyyələndirməsində də audial planlı dəyərləndirməyə üstünlük verirdi. Məsələn: “*mərca ilə keçirdiyi bu üç ildə arvadını hələ bu axşamki kimi şən – xoşbəxt görməmişdi. Qapının arasından süzülən şaqraq nəğmə, baharı səsləyən torağay kimi pərvaz edir, tül pərdələri qabardaraq pəncərədən çölə qanadlanırdı*” [9; 203].

Ə.Babayevanın metaforikləşmələrində də audiallıq məqamı həlledici rol oynayır. Belə ki, Ə. Babayeva özünün dominant qavrayış üsuluna uyğun olaraq, yarpaqları, küləyi, dənizi “danışdırır”. Nümunələrə diqqət edək: *Külək tənəkləri, yastıyarpaq əncir kollarını yerə qısır, təpə-təpə qalxan qumlara daraq çəkib əylənir, İlqarın yanından ötərək “tut məni” deyər pıçıldayır, sonra isə dəcəlləşir, ağacların zirvəsindəki yarpaqlar arasında gizlənir, “axtar məni” deyib uğuldayırdı.* [9; 290]. Maraqlıdır ki, Ə.Babayeva *pıçıldamaq* və *uğuldamaq* feillərini eyni “sınıf” çərçivəsində nəzərdən keçirərək intensivliyə görə qradasiya əsasında qarşılaşdırır. Halbuki *pıçıldamaq* feili bilavasitə insana aid nitq-danışq ifadə edən feil olduğu halda, *uğuldamaq* feili məndəki obyektə uyğun, yəni küləyə aid edilə bilən feildir. Müəllif təsviri öz audiallığı prizmasından aparır. Bu mənada “informasiyanın təqdimatının perseptiv kanalının və sözün semantik modallığının qarşılıqlı asılılığı” problemini tədqiq etmiş dilçilərin gəldiyi qənaəti xatırlatmaq yerinə düşərdi. Belə ki, eyni bir obyektion səciyyələndirməsi zamanı kinestetiklər, vizuallar və audiallar tam fərqli aspektdən yanaşma ortaya qoyurlar. Məsələn, “velosiped” obyektini səciyyələndirən *vizual* onun haqqında “*yaşıl velosiped*” informasiyasını səsləndirdiyi halda, *audial* eyni obyektə nəzərən “*velosiped səki üstündən səslə şütüdü*” – izahatını verir [10; 12]. Sonuncu növ səciyyələndirmələr Ə.Babayevanın dil kimliyi üçün səciyyəvidir. Nümunələrə diqqət edək. Sınıf otağını, baş verən hadisələri, qəhrəmanlarının emosional durumunu səslər vasitəsilə oxucunun təxəyyülündə canlandırılır: *Sakit sinif otağında...* [9; 7]; *Kağız üzərində sürüşən qələmlərin xışıltısı...* [9; 8], ...*cavan müəlliminin səsi qırıq-qırıq çıxır* [9;9]; *qoca müəlliminin*

səsi titrəyir..[9; 9]; *Yenə səs qırılır ...Xəttin o üzündəki həyəcanlı səs yenə təşvişlə soruşur* [9; 9]; *Zülmət lal-dinməzdir* [9;10]. Nümunələrdən də aydın şəkildə görünürdü kimi, müəllif obyektin, hadisənin, prosesin təsvirində məhz perseptiv kanaldan gələn informasiyanı ön plana alır: Ə.Babayeva obyekti onun səsi vasitəsilə “görür”, duyur. Ə.Babayeva özünün “Yubiley” hekayəsində də audiallara xas özəlliyi ilə bu və ya digər obrazın, kütlənin və ya məkanın səciyyələndirməsində ilk vurğunu akustik informasiya üzərinə qoyur: “*Gürcüstandan gələn qonaq yaman odu danışır. Salonda milçək uçsaydı eşidilirdi... Qonaq isə şirin gürcü ləhçəsilə ilə kükrəyə-kükrəyə deyirdi..*” [9;26]; *...rəssam rus dilində çətin tələffüz etdiyi sözləri aram-aram söyləməyə başladı* [9; 23]; *Səslərin hər ikisi mənə tanış gəldi. Qulaq asdım. Səs kəsildi.* [9;32]. Maraqlıdır ki, hekayə boyu obrazların xarici görünüşünün səciyyələndirməsində tələb olunan formatı aşmayan, yəni minimal informasiya ilə kifayətlənən müəllif onların aksentinə, danışmaq tərzinə, habelə situasiyanın “səsləndirməsinə” xüsusi həssaslıq nümayiş etdirir. *Məruzəçinin səsi kəsildi* (Ə.B; 21); *Bayaqdan bəri uğuldayan səs mikrofondan uzaqlaşdır* [9;22]; *...hənirtisindən uğuldayan salonu nəzərdən keçirdi* [9; 20]; *Məruzəçinin səsi qırıldı. Mikrofonu yaxın kağızların xışıltısı eşidildi. Bir an sükut içində keçdi.* [9;21]; *...xəzri kimi qanadlı yola səsləyirdilər* [9;27] ; *.. bircə alqışlar tez susaydı* [9; 27]; *Ay da o yandan çağırırdı. Hey çağırırdı ki, gəl, ...*[9;26]. Göründüyü kimi, Ə.Babayeva ayı, yolu, salonu “dinləndirir”. O da maraqlıdır ki, bir audial kimi, Ə.Babayeva onomatoplara qarşı laqeyd deyil. Təqlidi sözlərə, imitativlərə qarşı həssaslığı onun bütün yaradıcılığından “qırmızı xəttlə” keçir. Özünün audial dil kimliyi ilə Ə.Babayeva neytral şəkildə “qapı döyüldü”, “zəng vuruldu”, “telefon zəng çaldı” deməklə kifayətlənə bilmir. O, əksər halda həmin səsin fonetik “illyustrasiyasını” da təqdim edir. Məsələn: “Axtar, səsle məni...” hekayəsində: *Yenə məni axtarırsan...Telefon aramsız səslənir: zınc...zınc...zınc...Qapı döyülür: taq-taq...taq ...* [9;5]; “Bir müəllimə vardı” hekayəsində: *Hər qırx beş dəqiqədən bir səslənən məktəb zəngləri uşaqları çağırır...hey zaranqu-zuranq!...*[9;10]; “Zəhra” hekayəsində: *Zınc...zınc...zınc... Yəqin yenə həmin adamdır. Rəqəmləri səhv yığıb. (telefon haqqında – B.M.) Zınc...zınc...zınc...Ay aman! Bu ki, telefon deyil, qapının zəngidir çalınan.* [9; 154]; “Vaxtdır və ya küçə saati” hekayəsində: “*Danq ...danq...danq...*” səslənər, məni xəyalından ayırdı, “Vaxtdır!” – deyirdi. “*Danq ...danq...danq...*” yatanları oyadardı. [9; 14] ; “Yubiley” hekayəsində: *Salon nəhəng ürəyə bənəyirdi: gup-gup-gup vururdu.* [9; 22]; “İnsana insan gərəkdir” hekayəsində: *Çöldə saxta sax-sax şaqıldayanda Fəxri pəncərədən çölə işarə edərək deyirdi:..* [9; 35]; “Leyla” hekayəsində *...yerdəki mərcanqulular gümüşü ay işığında par-par parıldayırdı...* [9;58]; “Yol yoldaşım - Zaman” hekayəsində *Çıq-çıq...çıq-çıq... Dur, qalx! Fəcrdir, dünyaya günəş doğur.Çıq-çıq...çıq-çıq...tələs-tələs...*[9; 161, 162]; “Sızaq adam” hekayəsində: *Xəlvət küçədə, ancaq dabanlarının səsi eşidilirdi. Taq-tuq, taq-tuq.*[9; 175]; “Hardasan, dost, harada?” romanında: *...sonra da öz əməlinə xoşlanmış kimi qah-qah çəkib gülürdü* [9; 398], “Yenə bahardır” povestində: *Göz yaşu yuvarlanıb önlüyünə düşür: — Tap, tap, tap...* [8; 3]; *Yarpaqların nəqəratı ...quşların, böcəklərin cəh-cəhinə qarışıdır* [8; 17-18]; *Lokhalokla qapağın içərisinə tökülən su, qumluq səhradakı sərab kimi ətrafda duranların nəzərini cəlb etdi.* [8; 238] və s. Müqayisə üçün qeyd edək ki, dil kimliklərini tədqiq

etdiyimiz heç bir digər Azərbaycan qadın yazarının əsərlərində imitativlərdən istifadə bu səviyyədə kütləviliklə seçilməmişdir. Bu faktın özü də informasiya mənimsənilməsindəki modallıq fərqliliyinin bilavasitə dil şəxsiyyətini formalaşdıran baza sütunlarından biri olduğunu əyani şəkildə ortaya qoyur. Eləcə də o müəyyənləşir ki, (audial, kinestetik və ya vizual olmaqla) həmin qavrayış növü fərqliliyi dil kimliklərinin spesifikliyini, özünəməxsusluğunu (və digər faktorlarla sintez şəraitində isə ümumiyyətlə, təkrarsızlığını) təmin edir. Onu qeyd edək ki, türkologiyada “imitativlər”, “təqlidi sözlər”, “mimemlər” və s. terminlər altında bu qrup sözlərin 1) səs imitasiyasına; 2) işıq imitasiyasına; 3) hərəkət imitasiyasına əsaslanan növlərində; habelə 4) psixo-imitativlər ; 5) imitativ mimemlər (yəni, nidalara əsaslanan imitativlər növü – B.M.)¹ növlərində fərqləndirilir [11; 353]. Bu zaman dilçilər xüsusilə onu vurğulayırlar ki, imitativlərlə təqlidi sözləri eyniləşdirmək olmaz [12; 40]. Məsələn, **pap-par** imitativ kimi dəyərləndirildiyi halda, **parıldamaq** feili artıq təqlidi əsaslı sözdür. Ə.Babayevarın audial qavrayış tərzinin onun imitativlərlə yanaşı, onomatoplardan da geniş şəkildə yararlanmasına yol açmışdır. *Bütün gecəni mürgü döyüb pıçıldayan yarapaqları Xəzəri üzərindən keçən sabah mehi yuxudan oyatdı.. Yarpaqlar xışıldadırlar.* [9; 17];- *Bu nə haray-həşirdir?!* [9;18], *Gözlərini şappıltı kəsildəndən sonra araladı* [9; 332]; *Qapılar xırıltı ilə örtüldü* [9;339]; *Yanımdan ötəndə tuqqıltısında (saat haqqında - B.M.) anamın narahat ürəyinin döyüntüsünü eşidərdim.* [9; 14]. Haşiyəyə çıxıb bir daha ona diqqət çəkmək istərdik ki, istənilən audial kimi Ə. Babayevar hətta səssiz olan əşyaları “danışdırır”. Dilçilər imitativləri “ibtidai insanın primitiv nitqin labüd tərkib hissəsi” kimi dəyərləndirməklə yanaşı, onu da qeyd edirlər ki, “təqlid-imitativlər əşyanın və ya ətraf gerçəklik hadisəsinin bədii-musiqili obrazıdır. Bu musiqili bədii obraz şüurlu şəkildə qarşı tərəfin bu və ya digər assosiasiyalarına istinadən və qarşı tərəfin psixofizioloji reaksiyalarına əsasən yaradılır” [13]. Nümunəyə diqqət edək: *Çıq-çıq ...çıq-çıq... Zaman...Yol yoldaşım Zaman yaxamdan əl çəkir, yeknəsək, darıxdırıcı yoluna davam edir* [9; 163]. Göründüyü kimi, burada müəllif bilərəktən, yəni şüurlu şəkildə saat əqrəblərinin hərəkətinin imitasiyasını (akustik representasiyasını) təqdim edir. Bu növ imitativlər isə müasir fonosemantika nəzəriyyəsinin banisi S.V.Voroninin bölgüsünə görə, instant-kontinuantlara uyğun gəlir [14; 78]. Xatırladaq ki, S.V Voronin əsasən ingilis dilinin və eləcə də paralel olaraq, bir çox digər qohum və qeyri-qohum dillərin leksik materialına əsasən aşağıdakı qrup imitativləri fərqləndirmişdir: 1) **instantlar**: zərbənin imitasiyasına istinad edən səs birləşmələri (məsələn, Ə.Babayevarın əsərlərindən nümunələrdəki instantlara diqqət edək: *Taxtapuşun üstündə əvvəl “tap-tap-tap-tap”, sonra da “tappa-turup...tappa-turup” səslər eşidildi.Arabir də pəncəsini atıb böyründən keçən qarışqaların sərrast cərgəsini pozurdu. Tappa-turup...tappa-turup...* [9; 246]; *Əllər hərərətlə şappıldadı.*[9;27] və s.); 2) **kontinuantlar**: qeyri-zərbə xarakterli və davamediciliyi ilə seçilən səslərin imitasiyası. Bu növ imitativlər yekcins olmayıb fərqli altqruplarına bölünür Məsələn, küylü kontinuantlara emosiyaların imitasiyasını ifadə edən səs komplekslərini daxil etmək olar. Ə.Babayevarın əsərlərindən nümunələrdəki küylü kontinuantlara diqqət edək: Küylü

1 Məsələn, “...gündüzün qayğılarını unudub rahatlamaq istəyirdi, tez-tez də “uf...uf...uf...” deyib sinə dolusu əsnəyirdi” [6;334].

(Ə.Babayevanın əsərlərindəki nümunəyə diqqət edək: **Hi, hi, hi!**...*Güldü, iti dişləri ağardı...*[9;276]; *Həyat-bacaya kölgə düşdü. Bayaqdan budaqlarda atılıb-düşən sərçələr xısın-xısın pıçıldadılar: cik-çirik... cik-çirik...*[9; 246]. Sonucu nümunədəki xısın-xısın və pıçıldı sözləri tonlu kontinuantlara, cik-çirik təqlidi səs kompleksi isə küylü kontinuantlara aiddirlər. 3) Frekventativlər isə ayrı-ayrı hissəsi ayrılıqda qavranılmayan imitativ çoxtərkipli səs komplekslərindən ibarətdir. Biz, Ə. Babayevanın əsərlərinin dilində “təmiz” frekventativlərə nadirən təsadüf etmək olar. Bu da əslində heç də təsadüfi deyil. Belə ki, nəinki ayrılıqda bir dil kimliyinin nitqində, hətta bütövlükdə bu və ya digər dildə bu növ imitativlər yer almaya bilər. Belə ki, ingilis dilinin səs təqlidi leksiaksını həm sinxronik, həm də diaxronik müstəvidə araşdırmış M.Flaksman bu dilin Britaniya variantında ümumiyyətlə frekventativlərə rast gəlinmədiyini vurğulamışdır. [15;59]. Nümunəyə diqqət edək: *Nə yarpaqların pıçılması, nə səkilərin kənarı ilə axıb gedən şırıltısı, nə ilbizlərin cırlıtısı eşidilirdi.* [9; 134]; *Xırda dağ bulağının şırıltısını xatırladan səslər **axdı, axdı, axdı...***[9;118]. Sonuncu nümunədə Ə.Babayeva frekventali səs kompleksində (**şırıltı**) ifadə tapan hərəkətin iterativliyini axdı feilinin dəfələrlə təkrarlanması vasitəsilə daha da “möhkəmləndirir”. 4) Sonuncu növ təqlidi komplekslər isə instant-kontinuantlar adlanır. Adından da məlum olduğu kimi, burada iki müstəqil növün sintezi əks olunur. Yəni bu kimi səs komplekslərinin şəkilləndirməsində həm zərbə effekti, həm də davaedicilik semantikasını rol oynayır. Ə.Babayevanın əsərlərinin dilində analogi səs komplekslərindən istifadə edilir: **Çıq-çiq...çiq-çiq...Bəsdir əyləndin! ...Çıq-çiq... çiq-çiq..Bil, tanı...Ayağımın altındakı qar təpələri məni lap taqətdən salır.** [9; 162-163].

Ə.Babayevanın audial qavrayışı onun müəllifi olduğu bədii mətnlərdəki intermediallıq məqamında da aydın şəkildə təzahür tapır. Xatırladaq ki, intertekstuallıq nəzəriyyəsinin genişləndirilmiş formatda dəyərləndirilməsi semiotik sistemin həm musiqi əsərinin, rəssamlıq əsərinin və s. incəsənət formaları məhsullarının təzahür tapması ilə səciyyələnə biləcəyini ortaya qoymuşdur [16; 8]. Məhz bu səbəbdəndir ki, intermediallıq anlayışı dilçilər tərəfindən “**sinkretik intertekstuallıq**” (İ.V.Arnold), “**intersemiotiklik**” (L.P.Proxorov) kimi dəyərləndirilir ki, bu da mahiyyət etibarilə intermedial pərçimlənmələrin semiotik sistemin tərib hissəsi kimi nəzərdən keçirildiyini ortaya qoyur. [17; 211]. Müasir dünya ədəbiyyatı və bellestristikasında intertekst pərçimlənmələrinin tipologiyasını araşdırmış tədqiqatçılar “Din”, “Mifologiya”, “Folklor”, “Kino sənəti” ilə yanaşı “Musiqi” tematik qrupuna daxil olan intertekstlərin xüsusi aktuallıq kəsb etdiyini vurğulayırlar [18; 11-12]. Ə.Babayevanın əsərlərinin dilində məhz, “Musiqi” tematik qrupuna daxil olan intermediallıq faktlarına təsadüf etmək mümkündür. Müəllifin audial qavrayış tərzinə malik olması onun yaratdığı bədii mətnlərində musiqi əsərlərinin təsirini daha da gücləndirmiş olur.

Yenə musiqi başladı. Gitara çalan oğlan irəli çıxdı, ağzını mikrofona yaxınlaşdırıb oxumağa başladı. Kədərli, süzgün bir nəغمə axdı, axdı.... [9; 346]. Görünüdü kimi, Ə.Babayeva “axdı” feilinin təkrarı ilə iterativlik, davamedicilik semantikasının yaradılmasına nail olur, bununla da musiqi ilə “paralelliyə”, yəni intermedial əlaqələndirməsinə nail olur. Müqayisə üçün deyək ki, Toni Morrisonun “Jazz” romanında verbal musiqi vasitəçiliyi ilə jazz atmosferinin yaradılmasını araş-

dırmış L.V.Belonojko məhz analoji məqamları diqqətə alır. Belə ki, Nobel ödüllü yazar da məhz mətnin ona xas olan təşkili üsulu ilə (Toni Morrisonun üslubunu səciyyələndirən təkarasız verbal musiqi formatı ilə – B.M.) jazz musiqisinin imitasiyasının yaradılmasına nail olur.

«Philly! Philly's gone! She took Philly!»

«She who? somebody asked. —Who took him?»

«A woman! I said...I said...and she said okay...!»

– «Ain't got the sense of a gnat.»

– «Who misraised you?»

– «Call the cops.»

– «What for?»

– «They can at least look.»

– «Will you just look at what she left that baby for?»

– «What is it?»

– «The Trombone Blues.»

– «Have mercy.» [19 ; 25].

Ə.Babayevarın yaratdığı bədii mətn parçalarında da “verbal musiqi” eşidir: mətnin oxunuşu zamanı oxucunun təkcə gözü önündə müvafiq obraz və süjetlər canlanmır. Oxucu eləcə də aşağıdakı növ mətn parçalarında canlandırılan verbal musiqini “dinləyə” bilir. *Səs-küy, vay-həşir qopdu. Saksafonun səsi şeypurun uğultusuna züü tutdu. Saqqallı təbilçi iki əlli təbilin üstünə düşdü. Elə zərblə vururdu ki, şir başına oxşar nazik boynundan az qalırdı üzülsün....* [9; 347]. *Şeypur susdu, şirəoxşar təbilçi təbili aram-aram döyəcləməyə başladı, skripkanın zəif iniltisi pianonun müşayəti ilə bütün başqa səsləri susdurdu* [9 ; 348].

Nəticə

Göründüyü kimi, audial qavrayış tərzi yazarın dil kimliyinə əsaslı şəkildə təsir etməklə istər onun leksik inventar seçimində (məsələn, təqlidi söz və imitativlərin yüksək işlənmə tezliyində), istər onun gerçəkliyi reprezentasiya mexanizmlərində (məsələn, verbal musiqi kimi) özünü əyani şəkildə biruzə verir.

ƏDƏBİYYAT

1. Что такое тип восприятия и как его определить <https://wikigrowth.ru/psychologiya/tip-vospriyatija/>
2. Величковский Б.М. Когнитивная наука : Основы психологии познания : в 2 т., Т. 1, М. : Смысл : Издательский центр «Академия», 2006. 448 с.
3. Visual, Auditory, and Kinesthetic Learning Styles (VAK), 2019 <http://www.nwlink.com/~donclark/hrd/styles/vakt.html>
4. Constantinidou, F. and Baker, S. Stimulus modality and verbal learning performance in normal aging. // Brain and Language, 2002, 82(3), 296–311
5. Денишова Д. А.Репрезентативная система, каналы восприятия и синестезия в рамках

- вопроса о восприятии человека // Гуманитарный научный вестник. 2017. №5., с.8-16. <http://naukavestnik.ru/doc/gv-2017-%E2%84%965-Denishova.pdf>
6. Дроздова, Н. В. Социальная психология: учеб.-метод. пособие. Минск: МГЭУ им. А. Д. Сахарова, 2012, 120 с.
 7. Кто такой аудиал: описание типа восприятия, 2019, <https://wikigrowth.ru/psychologiya/audial/>
 8. Babayeva Ə. Sehrli pillələr (hekarələr), Bakı : Gənclik, 1974, 166 s
 9. Babayeva Ə. Haradasan dost, harada... Bakı: Gənclik, 1977, 408 s.
 10. Некрасова Е. Д. Взаимозависимость модальной семантики слова и перцептивного канала предъявления информации // Вестник ТГУ, 2016, № 402, с.10-17 <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimozavisimost-modalnoy-semantiki-slova-i-pertseptivnogo-kanala-predyavleniya-informatsii>
 11. Кожоева Г.Ж. Об имитативах в киргизском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2018. № 9(87). Ч. 2. С. 352-356. http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2018_9-2_30.pdf
 12. Червинский П. Фольклор и этимология: Лингвоконцептологические аспекты этносемантики, Тернополь: Крок, 2010, <https://books.google.az/books?id=JrfpCAAAQBAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D1%8B->
 13. Корнилов Г.Е. Имитативы в чувашском языке, автореферат дис. ... доктора филологических наук, Баку, 1989. 33 с. . <http://cheloveknauka.com/imitativy-v-chuvashskom-yazyke>
 14. Воронин С. В. Основы фоносемантики – М.: ЛЕНАНД, 2006. 248 с.
 15. Флакман М. А. Звукоизобразительная лексика английского языка в синхронии и диахронии. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2015. 199 с.
 16. Лунькова Л. Н. Интертекстуальность художественного текст: оригинал и перевод. автореферат диссер.... доктора филол. наук., Москва, 2011 г., 38 с. <http://www.rad.pfu.edu.ru:8080/tmp/avtoref1565.pdf>
 17. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета Сер. 9. 2008. Вып. 3. Ч. II, с. 210-214 <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-intermedialnosti>
 18. Зубакова Н. В. Типологические и функциональные характеристики интертекстем в произведениях современной массовой литературы и беллетристики, диссертация ... канд. филол.наук., Липецк, 2016, 240 с.
 19. Белоношко Л. В. Отображение музыкальной атмосферы джаза в романе Т.Моррисон «Джаз» средствами вербальной музыки // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 24-27. http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2014_6-1_05.pdf

**Azərbaycan Dillər Universiteti
E-mail: benovshem.m@gmail.com*

Banovsha Mammadova

**ABOUT THE WAY OF PERCEPTION DIRECTING LANGUAGE IDENTITY
(IN THE CONTEXT OF SOLVING A.BABAYEVA'S AUDIO PERCEPTION IN A
SYNESTHETIC PLAN)**

In this article one of the outstanding representatives of Azerbaijan literature Alaviyya Babayeva's language identity is studied. It becomes clear that A. Babayeva being audial according to her way of perception in her works the acoustic effect of the objects, associations connecting with sounding

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

just at the moment of figurativeness are mostly preferred. So, unlike the visuals and kinesthetic the audials just foreground the moment of sounding. From this point of view it is not accidental that in the works of A. Babayeva who differs for her audial way of perception imitative words, mimes are frequently used, as well as, the moments of the “verbal music” acquires actuality. It is interesting that this situation is clearly observed almost not only in her particular work but also in all her creative activity. “Chig-chig...chig-chig... Stop amusing!” (the story of “My travelling companion – Time”), Dang...dang... dang... he used to wake up the sleepings.” (“It is time or street clock”); Zing...zing... zing... Perhaps again the same man. (“Zahra”); You are looking for me again... The telephone is continuously ringing: zing...zing...zing...; The door is being knocked: Tag-tag...tag... (“Look for, call me...”); The hall looked like a giant heart: it is beating: gup-gup-gup (“The Jubilee”); ...then he burst into laughter: “gah- gah” as if he was pleased with his behavior (the novel of “Where are you, my friend, where?”); Tears roll fall down his cheeks:- Tap, tap, tap... (the novella of “It is again spring”) and so on. In the language of A. Babayeva’s works various kinds of continuants, instant- continuants, instants, frequentatives differentiating in the theory of phonosemantics are widely observed.

Keywords: *A. Babayeva, language identity, audial perception, imitative words and mimes.*

Бановша Мамедова

ОБ УСТАНОВКИ ФОРМАТА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ПОСРЕДСТВОМ ФОРМЫ ВОСПРИЯТИЯ (В КОНТЕКСТЕ РЕАЛИЗАЦИИ АУДИАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ А.БАБАЕВОЙ ПУТЁМ СИНЕСТЕЗИИ)

В статье исследуется языковая личность одной из самых выдающихся представителей современной азербайджанской литературы Алави Бабаевой. Становится известным то, что А. Бабаева будучи носителем аудиального восприятия придавала особенное значение акустическим образам объектов, отдавала предпочтение описанию акустических эффектов объектов и действий. Так как, в отличие от визуалов и кинестетиков, люди с аудиальным типом восприятия отдают предпочтения именно плану звукового оформления. Исходя из этого, вполне закономерно что, в произведениях А.Бабаевой особой частотностью используется подражательные слова и мимемы, а также имеют место факты «вербальной музыки». Немаловажно учитывать что, данного рода языковые явления не используются только в отдельно взятом произведении автора, наоборот они являются своего рода знаковым элементом всего творчества и языковой личности А.Бабаевой. *Чыг-чыг..чыг-чыг...Хватить играть.* (рассказ «Время – мой путеводный товарищ»), «*Данг...данг...данг...*» - он будил спящих. («Время или же уличные часы»); *Зынг...зынг...зынг...Наверное тот самый человек («Захра»); Опять же ты ищешь меня. Телефон безостановочно звонит: зынг...зынг...зынг...Стук двери: таг-таг... таг...* («Ищи меня, зови меня»), *Салон был похож на большое стучащее сердце: гюн-гюн-гюн – стучало оно («Юбилей»), ...потом как бы от наслаждения своим поступком засмеялся ха-ха-ха.* (роман «Где же ты, друг, где?»); Слезы покатались и упали прямо на фартук: - тап, тап,

тап... (повесть «Опять весна»). В произведениях А.Бабаевой (согласно теории фоносемантики) используются континуанты, инстанты, инстанты-континуанты, фреквентативы.

Ключевые слова: Алавия Бабаева, языковая личность, Тони Моррисон, аудиальный способ восприятия, подражательные слова и мимемы.

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 16.09.2022

Son variant 29.10.2022

İLAHƏ ƏŞRƏFOVA*

FRANSIZ DİLİNİN LÜĞƏT TƏRKİBİNDƏ İSTİFADƏ OLUNAN İNGİLİS MƏNŞƏLİ ALINMA SÖZLƏR VƏ ONLARIN İSTİFADƏ OLUNMASINA DAİR

Müasir dövrdə elə bir dil yoxdur ki, onun lüğət tərkibi yalnız öz sözlərindən ibarət olsun. Əgər belə bir dil olarsa, deməli o, inkişaf etməmişdir. Məqalədə fransız dilinin lüğət tərkibindəki ingilis mənşəli alınma sözlər araşdırılır. Alınma sözlərin tarixi göstərir ki, fransız xalqının həmişə digər xarici ölkələrlə mədəni, siyasi və iqtisadi əlaqələri olmuşdur. Bununla yanaşı, müharibələr, ticarət və müstəmləkəçilik linqvistik söz alımlarının əsas səbəbləridir. Dilin lüğət tərkibinə yeni söz və ifadələrin daxil olması, sözlərin yeni məna kəsb etməsi və s. dil hadisələri fransız xalqının tarixi izlərini lüğət tərkibində həkk etmiş və möhkəmləndirmişdir. Alınma sözlər dilin lüğət tərkibinə həm yazılı, həm də şifahi formada keçmişdir. Bu sözlər dilin orijinallığına, müstəqilliyinə heç bir əngəl törətməmiş, əksinə, onun inkişafına və zənginləşməsinə səbəb olmuşdur. Alınma sözlər fransız dilinin inkişafında çox böyük rol oynayır.

Təqdim edilən məqalənin yazılmasında müxtəlif elmi mənbələrdən istifadə edilmişdir.

Açar sözlər: *Lüğət tərkibi, söz mübadiləsi, mədəniyyətlər, alınma sözlər, aktualıq.*

Məlumdur ki, fransız dili dünya dilləri içərisində zəngin lüğət ehtiyatı olan dillərdən biridir. Dilin lüğət tərkibinin inkişafı prosesi xalqın tarixi inkişafı ilə vəhdət təşkil edir. Xalqın tarixini izləmədən lüğət tərkibindəki inkişaf meyillərini aşkar etmək mümkün deyildir. Bu dil nəsil-dən-nəslə keçərək öz daxili inkişaf qanunlarına əsasən dəyişmiş və təkmilləşmişdir. Elmi araşdırmalara əsasən məlum olmuşdur ki, hal-hazırda fransız dili (le français, la langue française) —fransızların, Belçikanın, İsveçrənin (əsasən Romandiyanın fransızdilli hissəsində), Kanadanın fransızdilli əhalisinin danışdığı dilidir. Fransanın və bir sıra ölkələrin rəsmi dili olaraq qəbul edilən fransız dili Birləşmiş Millətlər Təşkilatında istifadə olunan altı rəsmi dildən biridir. Digər dillərdə yerli olaraq danışan avropalıların təxminən beşdə-biri ikinci bir dil olaraq Fransızca danışır. Fransızca (français, /fʁɑ̃sɛ/), Hint-Avropa dil ailəsinin Roman dilləri altqrupundan, Fransa və Fransız sivilizasiyasını mənimsəmiş və keçmiş Fransız müstəmləkəsi ölkələrdə istifadə olunan bir dildir. Göstərilən statistikalara əsasən müəyyən olunmuşdur ki, dünyada 200 milyon insan Fransızca bilməkdədir. 128 milyon insan bu dili anadili və ya ikinci dil olaraq danışmaqda, 54 ölkədə isə 72 milyon insan tərəfindən də bilinməkdə və danışılmaqdadır [11]. Fransız dili Başda Fransa olmaqla,

Kanadada Belçikada, İsveçrədə, Afrikada, Lüksemburqda, Monako və daha bir çox ölkələrdə danışılır. Fransızca-Portuqalca, İspanca, İtalyanca, Katalanca və Rum dili kimi Roma İmperatorluğunun dili olan Latıncanın davam dillərindəndir. Fransız dili tarixdə Roma Galliyalıların kelt dillərindən və Roma sonrası Frank köçmənlərinin Cermen dillərindən təsirlənmişdir. La Francophonie deyilən Frankofon Fransızca danışan milli birlikdir. Avropa xəritəsinə baxdıqımızda Fransanın qonşu ölkələrinin arasında İngiltərə, Almaniya, İspaniya, Hollandiya və İtaliyadan digər ölkələrə nisbətən fransız dilinə daha çox alınma söz keçdiyini görə bilərik. Fransız dilinə verilən alınma sözlərdən 1198 söz italyan dilindən, 546 söz alman dilindən, 476 söz ispan dilindən, 249 söz holland dilindən, 117 söz portuqal dilindən, 97 söz rus dilindən. 20 söz isə norveç dilindən keçmişdir. Aparılan tədqiqatın nəticələri göstərir ki, fransız dilində olan ingilis mənşəli sözlərin sayı 2000 leksik vahiddən çoxdur. Bəzi tədqiqatçılar bu rəqəmin 700 olduğunu qeyd edir, digər alimlər iddia edirlər ki, bu rəqəm daha böyükdür. İngilis alınmaların fransız dilində daha çox olduğunu nəzərə alaraq, ingilis

sözlərinin fransız dilinə keçməsinə şərtləndirən tarixi amillər aşkarlanır və ingilis leksik vahidlərinin fransız dili leksikasını zənginləşdirməsi məsələsi öyrənilir. Pyer Gironun tədqiqatları göstərir ki, fransız dilinə gəlmiş ilk ingilis alınmaları XII əsrə aiddir. Bu sözlər əsasən dənizçilik terminləri idi və fransız dilinə onlar niderland və normand dillərinin vasitəsilə (yəni dolayı yolla) gəlmişdir: l'est, l'ouest, le nord, le sud, varech və s. Bu terminlərin miqdarı o qədər də çox deyildi. Anqlomaniyanın ilk əlamətləri XVII əsrin ortalarından özünü büruzə verməyə başlayır və gigue-ucaboy, boulingrin-çəmənlik kimi sözlərin fransız dilinə axını başlayır. Məsələn: Dəniz ticarəti - yacht m- az.yaxta, paquebot m- az. sənişin gəmisi və s. Ekzotik səyahətlə bağlı - pingouin m- az. pinqvin, calicot m-az. çit (pambıq parça növü), geysər m- az. qeyzər, jungle m- az. cəngəllik və s. Britaniya adət-ənənələri ilə bağlı - mastiff m-az. mastif; ingilis doqu, contredanse f.- az. kadril (rəqs adı) və s. XIX əsrdə ingilis dili öz təsirini fransız dili üzərində gücləndirir və bu dövrdə alınma sözlərin miqdarı 400-500 leksik vahidə çatır : tendem-tendem, handicap - əngəlli, poney-poni, steeplechase-maneəli at yarışı, drag- müqavimət, outsider-yad, starter-start verən və s [5].

Aydın məsələdir ki, dünya dillərinin müxtəlif daşıyıcıları öz aralarında mütəmadi olaraq təmasda olurlar və bu əlaqələr bəzi dillər üçün birbaşa və aktiv xarakter daşıyarsa, digərləri üçün bu əlaqələr dolayı yolla və qeyri-fəal səciyyəli olur. Bu tipli alınmalar başqa dilə keçdikdə özlərinin fonetik və leksik xüsusiyyətlərini qoruyub saxlayır və bununla da, beynəlmiləl xarakter alır. Bu baxımdan XX əsr ingilis alınmaları içərisində diplomatik terminlər xüsusi və əhəmiyyətli yerlərdən birini tutur. Bu sözlərin bəzilərinə nəzər yetirək: briefing [brifiŋ] m.-brifinq, interview [Tɛrvju] f.- intervyu, lobby m. [lobi]-lobbi, Downing Street n. m., round m.-raund və s [10].

Pyer Gironun mülahizələrini qəbul edərək fransız dilinin aldığı ingilis sözlərini dörd əsas qrupa bölürük:

- * anqlo-sakson mənşəli sözlər: standard-standart, spleen-dalaq, cake-tort və s.
- * anqlo-normand: sport-idman, tennis-tenis, budget-büdcə və s.
- * ekzotik sözlər: pyjama, véranda, mocassin və s.
- * latın və yunan mənşəli sözlər: importer-idxalçı, photographie - fotoqrafiya və s.

Bu hissədə müasir dilçilik elmində alınma söz anlayışı, alınmanın səbəbləri və onların bəzi ümumlinqvistik nəzəri problemləri də araşdırılmışdır.

Müasir dövrdə elə bir dil yoxdur ki, onun lüğət tərkibi yalnız öz sözlərindən ibarət olsun. Əgər belə bir dil olarsa, deməli o, inkişaf etməmişdir. Müasir inkişaf əlaqədar olaraq xalqlar bir-biri ilə elmi, mədəni, iqtisadi, siyasi cəhətdən sıx əlaqədardır. Bu isə dillərin yaxınlaşması, birinin digərindən söz alması üçün zəmin yaradır. Başqa dildən söz alınmasının iki üsulu vardır. Birinci üsul: vasitəsiz keçmə. Alınma sözlər bir dildən başqasına üçüncü dilin köməyi olmadan (birbaşa) gəlir. İkinci üsul: üçüncü dilin vasitəsilə sözlərin keçməsidir. Belə sözlərə qısaca olaraq gəlmə sözlər demək olar. Çünki onlar bir dildən başqasına keçib sonra üçüncü dilə gəlir [6].

Fransız dilində ekvivalentlərin olmasına baxmayaraq, günün dəbinə uyğun olan ingilis alınmalarına aşağıdakı sözləri misal gətirmək olar: ing.: starting-block –fr. bloc de départ ; ing. : stripper - fr.: tire- veine ; ing.: check-list – fr. liste de vérification; ing. : briefing - fr.: réunion; ing. : crash - fr.: écrasement au sol (d'un avion) ; ing. : making-up - fr.: grimage və s.

Elmi araşdırmalara əsasən, fransız dilində istifadə olunan ingilis sözlər və Frenglish adlı qəribə ikibaşlı dil müəyyən olunmuşdur. Buna verilən tərifə görə, Frenglish həddindən artıq İngilisləşdirilmiş

Fransız dilidir. Fransız dilində istifadə olunan və dilin rəsmi hissəsinə çevrilmiş çoxlu ümumi ingilis sözləri olduğunu bilirik. Ancaq fransızca danışanlar bu ingilis terminlərini, ifadələrini və strukturlarını həddindən artıq istifadə etməyə başlayanda, bu Frenglish olur.

Başqa sözlə desək, fransızlar terminoloji elementlərin alınması baxımından öz dilinin lüğət tərkibinə ingilis dilindən bir çox söz-termin daxil etmişlər ki, bunların da böyük bir hissəsi fransız-ingilis sözlərinin calağı (hibridi) ilə bağlıdır. Tamamilə olmasa da, bu calağ sözlər, şübhəsiz, öz əksini fransız dilinin lüğət tərkibində tapıb vətəndaşlıq hüququ qazanmasa da, mətbuat, radio, televiziya, idman və s. sahələrdə geniş işlənir. Franqlə adlanan calağ leksika fransız dilinin leksik layımı hərəkətə gətirir və dilin rəngarəngliyini artıraraq onu zənginləşdirir. Franqlə, bəzən ingilis dilində Frenglish sözləri kateqoriyasına daxil olaraq «français» və «anglais» sözlərindən ibarətdir. Franqlə yazılı və şifahi ifadədə çox güclü ingilis təsirinə məruz qalmış fransız dili deməkdir. Daha konkret desək, burada söhbət bir qrup ingilis sözünün və sintaktik ifadəsinin fransız dilində ingilis dili üzərində kalkalaşmasından gedir. Araşdırmalar göstərir ki, «Franglais» termini ilk dəfə 1959-cu ildə “France-Soir” qəzetində məqalələrin birində verilmişdir. Sonralar Röne Etyabl “Parlez-vous franglais” əsərini çap etdirmiş və 1999-cu ildə 8.000-dən çox sözü birləşdirən «Dictionnaire franglais-français» adlı lüğət nəşr olunmuşdur. İngilis dilindən olan bəzi sözlər fransız dilində leksik alınmalara çevrilir, digərləri isə silinib gedir. Məsələn, tramway (tram formasında) ümumişlək sözə çevrilib, software sözü isə dəbdən düşüb sifət və isim kimi işlədilən «logiciel» - proqram təminatı sözünə öz yerini vermişdir [11].

Dilçilər fransız dilində işlədilən ingilis alınmalarının tematik təsnifatı bölməsində fransız dilinin lüğət tərkibində özünə kifayət qədər möhkəm yer tutan ingilis alınmalarının lüğət müxtəlifliyini bir sıra nöqtəyi-nəzərdən və səbəbdən izah edirlər [1]:

1) İngilislərin həyatı və etnoqrafiyası ilə bağlı olanlar: flora, fauna, astronomiyaya və s. aid sözlər: chromatide n.f. - xromatid.; scrub n.m. - sıx kolluq, booster n. m. – buster, kiwi n. m. - kivi və s.

2) Xüsusi olmuş alınmalar: kino və televidiyaya aid terminlər, musiqi və hərbi leksikaya aid terminlər və s.: moviola n. f. - səs montajı break n. m. - fasilə, asdic n. m. - hidrolokator, drone n. m. - pilotsuz və s.

İngilis dilindən fransız dilinə keçmiş sözlər bu dilin qanunları ilə yaşamağa başlayır. Buna sübut olaraq onu da qeyd edək ki, alınma sözlərdə baş verən 13 unifikasiya (mənimsəmə) prosesi var. İngilis alınmalarını tədqiq edən V.M. Aristova alınmaların adaptasiyasında üç əsas mərhələnin birincisini sözün “daxil olma” mərhələsi adlandırır. Bu vaxt sözlərin bir çoxu hələ mənbə dildəki yazılış formalarını qoruyub saxlayır. Sözlərin alan dilə daxil olmasının ikinci mərhələsi xüsusi mərhələ adlandırılır. Bu mərhələdə alınmış sözün forması stabilləşərək sözünün ingilis etimonundan ayrılır və alan dilin normalarına yaxınlaşır. Üçüncü mərhələ əcnəbi sözün alan dildə “köksalma” mərhələsidir ki, bu vaxt alınmış söz alan dilin normalarına tam tabe olur, onun daxili inkişaf imkanlarına geniş şəkildə qoşulur. Dil borcları məsələsi, insan qruplarının qoruduğu və davam etdirdiyi müxtəlif münasibətlərin gözəl bir əksidir. Borclar bir xalqın tarixinin bir hissəsini və keçmiş və ya indiki güc münasibətlərini, eləcə də dil tarixini əks etdirir. İki mədəniyyət toqquşarsa, fikir, məlumat, məhsul və ümumilikdə söz elementləri mübadiləsi olur. Etiraf etmək lazımdır ki, alınmalar ümumiyyətlə boşluğu doldurmaq və yeni reallıqlar yaratmaq üçün istifadə olunur.

Leksik borc alma dilçilər tərəfindən bir sıra amillərlə izah olunur. Termini götürən dildə təzə

görünən bir sözün qarşılığının olmaması da alınmaların əsas səbəblərindən biri kimi göstərilir. Qloballaşmanın tam sürətlə getdiyi bir vaxtda dillərin bir-birinə necə təsir etdiyi barədə çox şey vurğulanır. Əksinə, ingilis dili uzun müddət fransız dilinin təkamülündə təsirli olmuşdur, lakin internetin yüksəlişi, yeni texnologiyalar və Hollivudun mübahisəsiz gücü ilə ingiliscə terminlər və ifadələr son illərdə fransız dilinə hərfi mənada tökülür.

Biznesdə fransız dili- Araşdırmalar göstərir ki, ingilis sözlərindən həddən artıq istifadə etmək tendensiyası xüsusilə iş dünyasında özünü büruzə verir. Hər hansı bir böyük Fransız şirkətində, xüsusən də texnologiya və ya əyləncə ilə əlaqəli hər hansı bir işdə işləmişinizsə, fransız və ingilis sözlərinin bu qərribə qarışığını eşitmiş ola bilərsiniz. Hətta fransızların özləri üçün də çaşqınlıq yarada bilər.

Fransızlar tərəfindən işgüzar şəraitdə istifadə olunan bir neçə ingilis sözü var:

Yandırmaq, korporativ, beyin fırtınası, əsas, proses, menecer, marketinq, biznes, korporativ görüş və s.

Semantik Fransız dili- Daha məkrli, semantik Frənglish dili, fransız sözlərinə bənzəyən ingilis sözlərindən istifadə edərək ingilis ifadələrini təqlid etməyimizdir. Məsələn, fransızca aqressiv sözü (aqressiv sözünün qadın forması) həqiqətən də ingiliscə “aqressiv” sözünə bənzəyir. Bununla belə, fransız dilində bu, “hücum etməyə meyilli olan” və ya “münaqişə axtaran” deməkdir və ingilis dilində bu, “qətiyyətli və güclü şəkildə davranmaq” mənasını verə bilər.

Sintaktik fransız dili- Araşdırmalara əsasən müəyyən olunmuşdur ki, İngilis dilinin fransız dilinə təsirinin başqa bir incə təsiri onun sintaksis qaydalarını necə dəyişdirməsidir. Bu, müxtəlif yollarla baş verir və çox vaxt kifayət qədər gizli olur ki, insanların çoxu bunu dərk etmir. Budur bir neçə nümunə: Fransız sifətləri isimdən əvvəl və ya sonra gələ bilər, lakin ingilislərin təsiri altında biz indi onları səhv yerləşdirməyə meyilli oluruq. Məsələn: Actuel (“Cari”) isimdən sonra qoyulmalıdır. Bununla belə, le président actuel (indiki prezident) əvəzinə l’actuel président oxumaq adi haldır [1].

70-ci illərdən etibarən rəsmi fransız komitələri ingilis terminlərdən istifadə etməmək üçün xüsusilə müasir texnologiyalar üçün yeni sözlər yaratmaq üzərində işləyirlər. Nadir hallarda o, yaxşı işləyir və sözlər onilliklər ərzində dilin aktual hissəsinə çevrilir: Logiciel (“Proqram təminatı”), Informatique (“Kompüter elmləri”), Baladeur (“Walkman”).

Sonda, onu qeyd etmək istərdim ki, bu mövzunun aktuallığı ingilis dilindən olan alınmaların fransız dilçiliyində, həm də ümumi dilçilik baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır. Ona görə də fransız dilində rast gəlinən ingilis alınmalarının fransız dilinin leksik tərkibinin araşdırılması baxımından aktual hesab edilir.

Hər dildə olduğu kimi, fransız dilində də başqa dillərdən alınma sözlər aktiv istifadə olunur və fikrimcə bu dilin korlanması deyil, daha da gözəl və anlaşılın olmasına səbəb olur. Özünüzlüyündə bu proses qarşısı alınmaz və qaçınılmazdır, belə ki, insanlıq var olduqca, istənilən dil dəyişikliklərə məruz qalaraq zənginləşəcək.

ƏDƏBİYYAT

1. Emanuel K., Fransız Dilinin Əsasları., Paris, SKF: 2019, s. 35-68.
2. Thomas Y., Leksikanın Əsasları., NY, HNN: 2010, s. 112-115.
3. Cord H., Fransız Tarixinin İcmalı., Quebec, OL: 2011, s. 9-18.

4. David P., Qədim Dillər Lüğəti., London, OTF: 2004, s. 256.
5. Paul M, Etimologiya., Roma, VCB: 2012, s. 120-128.
6. Pyotr L., Leksikanın Zənginləşdirilməsi., Moskva, Krasny: s. 58-62.
7. <https://www.ethnologue.com/language/fra>
8. <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/etymologie>
9. <https://id.loc.gov/vocabulary/iso639-1/fr.html>
10. <https://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire>
11. az.wikipedia.org

Naxçıvan Dövlət Universiteti
E-mail: ilahaas459@gmail.com

İlahə Ashrafova

ENGLISH ORIGIN USED IN FRENCH VOCABULARY ADVERBS AND THEIR USE

In modern times, there is no language whose vocabulary consists only of its own words. If there is such a language, then it is not developed. The article examines loanwords of English origin in the vocabulary of the French language. The history of loanwords shows that the French people have always had cultural, political and economic relations with other foreign countries. In addition, wars, trade and colonization are the main causes of linguistic word acquisitions. The addition of new words and phrases to the vocabulary of the language, new meanings of words, etc. language events have engraved and strengthened the historical traces of the French people in the vocabulary. Borrowed words have entered the vocabulary of the language both in written and spoken form. These words did not hinder the originality and independence of the language, on the contrary, they led to its development and enrichment. Borrowing words play a very important role in the development of the French language. Various scientific sources were used in writing the presented article.

Keywords: *Vocabulary composition, exchange of words, cultures, loanwords, relevance.*

Илаха Ашрафова

АНГЛИЙСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛЕКСИКЕ НАРЕЧИ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ

В наше время нет языка, словарный запас которого состоит только из его собственных слов. Если такой язык и есть, то он не развит. В статье рассматриваются заимствования английского происхождения в лексике французского языка. История заимствований показывает, что у французов всегда были культурные, политические и экономические отношения с другими зарубежными странами. Кроме того, войны, торговля и колонизация являются основными причинами приобретения лингвистических слов. Пополнение словарного запаса языка новыми словами и словосочетаниями, новыми значениями слов и т. д. языковые события запечатлели и укрепили исторические следы французского народа в лексике. Заимствованные слова вошли в словарный запас языка как в письменной, так и в устной форме. Эти слова не препятствовали самобытности и самостоятельности языка, наоборот, они вели к его развитию и обогащению. Заимствование слов играет очень важную роль в развитии французского языка.

При написании представленной статьи использовались различные научные источники.

Ключевые слова: *словарный состав, обмен словами, культуры, заимствования, релевантность.*

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

Daxilolma tarixi: İlk variant 16.09.2022

Son variant 29.10.2022

ZEYNƏB İBRAHİMOVA***THE CONCEPT OF TERMINOLOGY**

The article states the importance of terms in different fields. It is stated that terminology has a large part in the vocabulary of languages. Also the characteristics of terms are mentioned in the article.

Words denoting any object or abstract concept related to various fields of science are called terms. Terms always have a precise meaning, a clear content. The scope of the terms is limited. Each field of science, technology, and art has its own terminology.

Closely related to lexicology and semantics terminology first meaning, a set of words pertaining to a branch of science or art, an author, or a social entity. Terminology, areas of expertise is a discipline that encompasses is not a new field of study, but in recent years its principles, foundations and its methodology has developed systematically". There are different opinions about whether it is an autonomous science or not. General terminology by admission assumed to be a branch of applied linguistics and is closely related to additional multidisciplinary. These include linguistics, lexicology, lexicology, and translation. Known for his work in terminology, the French science expert Daniel Gouadec definitions made by if is as follows: "*Terminology, terms is the discipline that examines the terms and examines the terms of use*" [5]. According to Cabre terminology word denotes at least three different concepts. A set of terms belonging to a particular custom field. Today, term studies are moving towards technical and scientific discourse studies. Also, translation and terminology cannot be separated from each other. However, the translation course and the terminology course should be evaluated from different perspectives. As a matter of fact, although it covers the naming of the concepts and the teaching of these concepts, its primary purpose is to provide translation training.

Terminology is the investigating process of specific concepts and the linguistic definitions of terms. These are specialized units of knowledge, the result of the development of cognitive processes and communication between specialists of a particular language community. Terminology is studied in the definition of domain-specific knowledge structures and how they are transferred in different communicative contexts. It also includes organization and registration. Terminology is often considered a translation issue. Terminology must be addressed and resolved in the translation process. This means that translators should also be confidential and be able to perform terminological operations. For this reason, they have extensive training in the use of translation technologies, computer tools and resources. In fact, the ability to do terminological work in the translation process is considered an integral part of translation proficiency. Terminological competence in translation refers to the translator's ability. Translators must therefore develop strategies to understand and represent terms and their meanings. Translation and terminology stem from practical activities [3]. The first level

is passive and keeps reference to the resurrections. Second-level translators make use of their own lexicology skills. Levels of translators solve problems by obtaining information from their self-given bases. One of the problems for translators is terminological variation. Choosing the best concept and term is important. Terminology is an important part of several university degrees and programs. For example, postgraduate courses (Translation, Applied Languages), is a major discipline in many countries. In addition, there are a variety of specialized training courses on terminology available outside of the official university programs, each of which is focused on a distinct application, such as teaching languages for specific reasons, language engineering with technology and expertise. Additionally, the use of terminology in specialized fields causes certain instructors in other fields of study (such as biology, physics, health sciences, and engineering) to consider how their students are taught this specialist vocabulary. After teaching this subject for many years at various levels and in various ways, we think it is time to think about what should be taught about terminology, how to teach it, how it is learned, what practical applications have been made and how they worked, and how to connect what is taught in universities and other institutions with the practical skills that professionals from various fields (translators, information scientists, and knowledge engineers).

The history of the origin and development of terms is an interesting and important issue to study. The lexicon of the language reflects the entire process of its development. That's why every new object, event and abstract concept finds its reflection in the form of words and terms. A term is a word or word combination that denotes the name of some concepts in any science, technique, technology, art and other fields. Logicians, philosophers, sociologists, various professions and linguists have different approaches to terms. Each of them explains and differentiates the term as they understand it.

Terminology is a system in itself, and the function, specificity and orientation of terms determine their systematization. Terminology is not only a more actively developing part of the vocabulary of any language, but also reflects progressive changes in society and science. The term terminology is derived from the combination of the Latin terminus (term) and the Greek word logos - science. To understand the essence of the term, it is important to first refer to the word, which has a general meaning [1]. A term, like a word, is itself a lexical category. It has a nominative character and expresses objects, events and certain concepts. But terms are not special words, but words with a special function. Therefore, according to the general rule, it is not about the lexical meaning of the term, but about its function and content. As is known, terms form a special layer in the lexical layer of the language and create a certain system as a special sign of scientific concepts. Terminology examines and studies the linguistic nature of this type of language units that cover a special field in the vocabulary of the language [2]. Terminology is a large part of the vocabulary of all languages and is the fastest growing part of vocabulary. The term issue has become an actual problem in all fields of science since the beginning of the 20th century. A term is also a word, it is included in the group of words that have an independent meaning. However, when distinguishing terms from other words, the terms themselves should be specified. Any word that exists in the lexical system of the language does not simply name the thing, but also indicates its connection with the concept. No scientific concept

can be expressed without words and terms. The term has been approached from different positions in linguistics, and its explanation has been given in different ways. However, in all positions, the term carries a definite function, expressing a scientific concept, etc. It is explained as an independent word with characteristics. Words denoting any object or abstract concept related to various fields of science are called terms. Terms always have a precise meaning, a clear content. The scope of the terms is limited. Each field of science, technology, and art has its own terminology. The term intellectualism appears in the language as an aspect of innovation, reflecting the elements of scientific thought.

Terminology is a large part of the vocabulary of all languages and is the fastest growing part of vocabulary. So, the ideal term should be monosemantic, should not be used figuratively, and should not express ambiguity, regardless of the scope of development. Sometimes, after being used for a long time, the term acquires a universal meaning and loses its characteristic of being a term. This is called the phenomenon of determination in the language and they are special words, but words with a special function.

REFERENCES

1. Alcina, A. (ed.) (2011). *Teaching and Learning Terminology: New Strategies and Methods*. Amsterdam: John Benjamin.
2. Cabré, M. T. (2009). *Terminology: Theory, Methods, and Applications (Vol. 1)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
3. Evans, S. & Morrison, B. (2011). "The first term at university: Implications for EAP", in *ELT Journal*, 65, 4: 387-397.
4. Gablasova, D. (2015). "Learning technical words through L1 and L2: Completeness and accuracy of word meanings", in *English for Specific Purposes*, 39: 62-74.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti, magistrant.*

Zeynəb İbrahimova

TERMINOLOGİYA KONSEPSİYASI

Məqalə müxtəlif sahələrdə mövcud olan terminlərin əhəmiyyətindən bəhs edir. Vurğulanır ki, bütün dillərdə terminlər lüğət fondunda mühüm yer tutur. Həmçinin terminlərin özünəxas xüsusiyyətləri də məqalədə əks olunur.

Зейнаб Ибраимова**ПОНЯТИЕ ТЕРМИНОЛОГИИ**

В статье говорится о важности терминов, существующих в разных областях. Подчеркивается, что термины во всех языках занимают важное место в лексике. В статье также отражены специфические характеристики терминов.

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

Daxilolma tarixi: İlkin variant 16.09.2022

Son variant 29.10.2022

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 792.03

ƏBÜLFƏZ QULİYEV*

NAXÇIVAN MEMARLIQ ABİDƏLƏRİNİN
TÜRKİYƏDƏ ÖYRƏNİLMƏSİ VƏ NƏŞRİ

Azərbaycan ölkəsi Şərqdə memarlığın geniş şəkildə inkişaf etdiyi qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biridir. Bu baxımdan Naxçıvan memarlıq abidələri, bu sənət ənənələrinin ardıcıl şəkildə davam etdirilməsi, burada Əcəmi memarlıq məktəbinin meydana çıxması, həmin məktəbin türk dünyasında, xüsusilə Anadoluda geniş təsir dairəsinə malik olması diqqəti cəlb edir. Ona görə də türk sənət tarixçiləri öz tədqiqatlarında Anadoludakı memarlıq abidələrində Naxçıvan məktəbinin izlərini tez-tez xatırlatmış, faydalı müqayisələr aparmışlar. Biz bu məqaləmizdə Türkiyədə nəşr olunmuş, Naxçıvan memarlıq abidələri ilə sıx bağlı olan, daha çox diqqəti cəlb edən bəzi tədqiqat əsərlərini tədqiq və təhlil etdik.

Açar sözlər: Naxçıvan, Türkiyə, memarlıq, abidələr, sənətşünaslıq.

Müstəqil Azərbaycan Respublikasının hər bir guşəsində dövlət və cəmiyyət quruculuğu istiqamətində həyata keçirilən bütün işlərdə sosial ədalət və humanizm prinsiplərinin ön planda tutulması, insan hüquq və azadlıqlarına verilən diqqət ölkəmizə təkcə İslam dünyasında deyil, eləcə də beynəlxalq aləmdə böyük nüfuz qazandırmışdır. Respublikamız İslam tarixində mühüm rol oynamış tarixi şəxsiyyətlərə, onların adını daşıyan ziyarətgahlara və digər müqəddəs yerlərə son dərəcə həssas münasibət göstərilən bir məkan kimi bütün müsəlmanlar tərəfindən sevilir.

Muxtar respublikamızın paytaxtı Naxçıvan da İslam dünyasının tanınmış şəhərlərindən biridir. 2009-cu ilin oktyabr ayında İslam Əməkdaşlıq Təşkilatına üzv dövlətlərin mədəniyyət nazirlərinin VI konfransında Naxçıvan şəhərinin 2018-ci il üçün İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan olunmasına dair qərar qəbul edilən zaman məhz Azərbaycanın bu qədim diyarının İslam mədəniyyətinin çoxəsrlik nailiyyətlərinin layiqincə qorunub yaşadılmasında özünəməxsus rolunu əsas götürülüb. Naxçıvan şəhərinin təkcə ölkəmizin deyil, bütün Şərq-İslam aləminin dövlətçilik və fəlsəfi düşüncə mərkəzi kimi qazandığı şöhrət də bu məsələdə öz həlledici rolunu oynayıb.

2018-ci ildə İslam mədəniyyətinin paytaxtı olacaq Naxçıvanda nəzərdə tutulan işlərin ən yüksək səviyyədə yerinə yetirilməsi üçün ölkə başçısı cənab İlham Əliyevin 2016-cı il 2 iyun tarixli Sərəncamı ilə Təşkilat Komitəsinin yaradılması, komitənin ilk iclasında Tədbirlər Planının layihəsinin müzakirə olunması bu mühüm tədbirin muxtar respublikamız, ölkəmiz və eləcə də bütün İslam aləmi üçün yadda qalan bir səviyyədə keçiriləcəyinə zəmanət verir. Bu istiqamətdə 7-8 iyul 2017-ci il tarixdə doğma şəhərimizdə keçirilmiş “Naxçıvanın türk-islam abidələri: tarixdə və günümüzdə” mövzusunda beynəlxalq konfrans da mühüm mədəni-kütləvi tədbirlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan ölkəsi Şərqdə memarlığın geniş şəkildə inkişaf etdiyi qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biridir. Bu baxımdan Naxçıvan memarlıq abidələri, bu sənət ənənələrinin ardıcıl şəkildə davam etdirilməsi, burada Əcəmi memarlıq məktəbinin meydana çıxması, həmin məktəbin türk dünyasında, xüsusilə Anadoluda geniş təsir dairəsinə malik olması diqqəti cəlb edir. Ulu öndərimiz Heydər Əliyev 1980-ci il 5 iyun tarixində Naxçıvanda səfərdə olarkən qeyd etmişdir: “Tarixi abidələr Naxçıvanın çoxəsrlik tarixinin əyani göstəricisidir. Bu abidələr həm də Naxçıvanın gözəlliyini, tarixi özəlliyini nümayiş etdirir”.

Bölgədəki məzar abidələri, türbələr, günbəzlərin kökü qədim türk mədəniyyətinə, qədim türk memarlığına dayanır. Bu memarlıq ənənəsinin qədim türk kurqanları, Qəznəvilər və Səlcuqlular dövründəki memarlığa əsaslanması açıq-aşkar gözə çarpmaqdadır. Xüsusilə Cənubi və Şimali Azərbaycan (Naxçıvan) və Anadolu memarlığında Səlcuqlular dövründə bir bütünlük diqqəti cəlb edir. Bu baxımdan Naxçıvanda meydana çıxan Əcəmi memarlıq məktəbinin nümunələri olan Yusif Kuseyir oğlu türbəsi, Möminə xatun türbəsi, eyni zamanda elxanlılar dövrünə aid olan Güllüstan türbəsi, Qarabağlar türbəsi bütöv Azərbaycan və Anadolu sahəsində geniş əks-səda vermişdir. Onu da qeyd edək ki, biz hələ 1997-ci ildə Ankaradakı məşhur Hacəttəpə Universitetində “Sənətdə etkiləşim” mövzusunda keçirilmiş beynəlxalq konfransda məruzə edərkən Naxçıvan memarlığının Anadolu

memarlıq abidələrinə təsiri üzərində geniş şəkildə dayanmışdıq(5).

Naxçıvandakı tarix-memarlıq abidələrinin tədqiqi bizdə belə bir qənaət yaradır ki, Naxçıvan bölgəsinin intibah dövrü XII-XIV əsrlərə təsadüf edir. Bu dövrdə bölgədə iqtisadiyyatın çiçəklənməsi, Naxçıvanın böyük bir dövlətin paytaxtına çevrilməsi, eləcə də bu inkişafın mərkəzi Təbriz şəhəri olan Elxanlılar dövləti zamanında da davam etməsi möhtəşəm tarixi-memarlıq abidələrinin meydana çıxmasına münbit şərait yaratmışdı. XV-XVI əsrlərdə Səfəvi və Osmanlı dövlətləri arasındakı uzun sürən müharibələr iqtisadiyyatı zəiflətməklə yanaşı, insanların maddi durumuna, mədəniyyətin inkişafına da mənfi təsir göstərmişdi. Belə ki, bu dövrdə Naxçıvanda möhtəşəm abidələrin inşa edilməsi, demək olar ki, gözə çarpmır. Səfəvi xanədanı hakimiyyətinin, xüsusən Şah Abbas dönəmində bölgənin vergidən azad edilməsi iqtisadiyyatı bir qədər canlandırırsa da, bu az bir müddət davam etmiş, Əfşar, Qacar dövrlərində isə yenidən həm iqtisadiyyat, həm mədəniyyət sahəsində tənəzzül davam etmişdir(8,s.18).

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, türk sənət tarixçiləri öz tədqiqatlarında Anadoludakı memarlıq abidələrində Naxçıvan məktəbinin izlərini tez-tez xatırlatmış, faydalı müqayisələr aparmışlar. Biz bu məqaləmizdə Türkiyədə nəşr olunmuş, mövzu ilə bağlı, daha çox diqqəti cəlb edən bəzi tədqiqat əsərlərindən bəhs etmək istəyirik. Belə araşdırmalardan biri 1996-cı ildə Ankarada nəşr olunmuş Haqqı Önkalin "Anadolu Səlcuqlu türbələri" adlı irihəcmli tədqiqat əsəridir. Əsərdə Anadoluda Səlcuqlu və eləcə də bəyliklər və Osmanlılar dönəmində inşa edilmiş məzarüstü türbələr sistemli şəkildə tədqiq edilmiş və türk dünyasındakı eynitipli memarlıq əsərləri ilə müqayisə olunmuşdur. Kitabda Anadoluda meydana çıxan türbə abidələrinin inşasında Əcəmi memarlıq məktəbinin təsiri və izləri dönə-dönə xatırlanmışdır. Alim 1162-ci ildə Əcəmi Əbubəkir oğlu Naxçıvani tərəfindən inşa edilmiş Yusif Küseyr oğlu türbəsinin memarlıq quruluşu haqqında ətraflı məlumat verdikdən sonra yazır: "Qərb kənarında düzənlənən giriş açıqlığı, künc sütunları, sivri kəmərlı geometrik alınlıq süsləməsi ilə Anadoludakı tuğla türbələrin ilham qaynağı olduğunu düşündürən özəllikləri açıq şəkildə gözə çarpmıqdadır"(6, s. 13).

Müəllif Əcəminin inşa etdiyi Möminə xatun türbəsini Səlcuqlu dövrü memarlığının zirvəsi adlandıraraq onu daha yüksək qiymətləndirir: "Təxminən yüz il əvvəl Harrekan günbəzlərində müvafiq yetkinliyi əldə etmiş olan Səlcuqlu türbə memarlığı bu abidə ilə daha da kamilləşmiş, kamala çatmışdır deyə bilərik"(6, s.16). O, daha sonra göstərir ki, Yusif Küseyr oğlu türbəsindən sonrakı 25 il ərzində "mühəndislərin şeyxi" ustad Əcəminin topladığı təcrübənin bəhrələri bu əsərdə açıq şəkildə öz əksini tapmış, onun müəllifinin nə qədər böyük dühaya sahib olduğunu nümayiş etdirmişdir. Alim bu əsəri onun kimi onbucaqlı quruluşa malik olan 1196-cı ildə Marağada inşa edilmiş Kümbədi-kəbudla müqayisə etmiş və burada Əcəmi üslubunun güclü təsiri olduğunu göstərmişdir. Haqqı Önkal daha sonra bu əsərin Anadolu abidələrinə təsirini də vurğulamışdır: "Daxildə dairəvi planlı olan və sivri bir qübbə ilə örtülmüş əsərin diqqəti cəlb edən bir də alt qatı vardır. Alt qat, Kümbədi- surxda olduğu kimi ortada bir ayaq ehtiva etməkdə və on kənarlı bu ayaq adətən bir çətir kimi açılaraq məkanı örtməkdədir. Buna çox bənzəyən Kemahdakı Mengücek Qazi türbəsinin alt qatının bu abidədən təsirləndiyini söyləməyin, iddialı bir fikir olmayacağı qənaətdindəyik"(6, s.16).

Türk sənətsünası professor Oktay Aslanapa türk memarlığındakı orta q xüsiyyətlərin, motivlərin öyrənilməsi istiqamətində geniş tədqiqatlar aparmış və mühüm nəticələr əldə etmişdir. Bir faktı da qeyd etmək lazımdır ki, o, Şimali Azərbaycan, o cümlədən Naxçıvan memarlığının tarixinə aid xüsusi tədqiqat əsəri yazmışdır (3). Türk alimi "Türk sənəti" monoqrafiyasında türk memarlığının orta q cizgilərini araşdırarkən burada Naxçıvan memarlıq abidələrinə xüsusi yer ayırmışdır. Məsələn, o, Əbubəkir Əcəmi Naxçıvanının bu bölgədə yaratdığı memarlıq əsərlərini ətraflı təhlil etdikdən sonra Möminə xatun türbəsinin baş tağını xüsusilə yüksək qiymətləndirir və yazır ki, bu abidəvi baş tağ uçub dağılıb, ancaq qədim fotosəkillərdə görünməkdədir. Belə qoşa minarəli baş tağlar, Anadolu səlcuqlu memarlığında çox istifadə edilmişdir (2.s.83). Alim daha sonra Elxanlılar dövrünün abidəsi olan Gülüstan türbəsinə geniş şəkildə bəhs edir, onun külahının yıxıldığını göstərir, həmin abidənin Səlcuqlu türbə, günbəz memarlığının davamı olduğunu vurğulayır. Alim bu abidəni Kayseridəki 1276-cı il tarixli Dönər Kümbət abidəsi ilə müqayisə edir (2,s.84), Qarabağlar türbəsinə (alim onu kümbət adlandırır-Ə.Q.) bəhs edir, onun çadırların tuğla ilə əbədiləşdirildiyi əsərlərdən biridir deyə adlandırdığı Radkan türbəsinin (1205-ci il Şərqi Xorasan) XIV əsrdə gec bir davamı olduğunu vurğulayır (2,s.84).

Əsərinin başqa bir yerində müəllif Anadoludakı Səlcuqlu dövrü abidələrindəki bəzək motivlərinin, Cənubi Azərbaycan Qəzvin məscidlərindəki eyni motivlərin Naxçıvan abidələri vasitəsi ilə Anadoluya

gəlib çıxdığını göstərir. Başqa bir yerdə o, 1218-ci il tarixli Sivasdakı Keykavus şəfəxanasındakı nümunələrdən bəhs edərkən “Burada daş portalın üst kənarında bir-birini kəsən altıbucaqlılarda Naxçıvan günbəzlərindəki (türbə) motivlərin yenidən dəyərləndirildiyi görülməkdədir”, -deyə yazır (2,s.307). Və ya Memar Sinanın İstanbulda 1545-ci ildə ucaldığı Xosrov paşa türbəsi bəhs edərkən “memarlıq təcəssümü Naxçıvanda tuğla günbəzlərin (türbə) sadələşmiş,daşdan bənzərləri halına gəlmiş kimidir” deyərək yazmışdır(2, s.270). Qeyd etmək lazımdır ki, Memar Sinanın Qanuni Sultan Süleymanın 1535-1536-cı il tarixdəki İrana qarşı səfərinə qatılması, Osmanlı ordusu ilə birlikdə Naxçıvana gəlməsi, burada Əcəmi əsərlərini görməsi qaynaqlarda göstərilmişdir (Dalokay 1968). Burada o, yeniçəri qoşununun mühəndisi sifəti ilə iştirak etmişdir. Bu səbəbdən memar Vədat Dalokayın Sinanın İstanbulda tikdiyi Xosrov Paşa türbəsi haqqında bəhs edərkən “burada Atabəylərdən qalma kümbətlərdən bir soluk gəlir” yazması da təsadüfi deyildir(4).

XX əsrin sonlarından etibarən, xüsusən dövlət müstəqilliyinə qovuşduğumuz dövrdə Türkiyədə Naxçıvan bölgəsi tarixi-memarlıq abidələrinin daha geniş və intensiv şəkildə öyrənilməsi işi həyata keçirilməyə başlanmışdır. Bu baxımdan türk sənətşünası Turqay Yazarı Naxçıvan abidələrini doktorluq dissertasiyası səviyyəsində tədqiq etməsi və sonra bu işi monoqrafiya şəkildə nəşr etdirməsi diqqəti cəlb edir. Onun 574 səhifəlik “Naxçıvanda Türk mimarisi(başlanğıcından 19.yüzyıl sonuna qədər)” adlı irihəcmli əsəri 2007-ci ildə Ankaradakı TTK nəşriyyatı tərəfindən nəşr edilmişdir. Kitabda ilk dəfə Naxçıvan Muxtar Respublikasının tarixi-memarlıq abidələri kompleks şəkildə tədqiq edilərək türk oxucusuna təqdim edilmişdir. Burada bölgədəki məscidlər, zaviyələr, türbələr, körpülər, mədrəsələr, iş mərkəzləri və bədəstanlar, karvansaralar, buzxanalar, hamamlar, xanəqahlar sənətşünaslıq baxımından ətraflı şəkildə tədqiq edilmiş, həmin sənət əsərlərinin arxitektura quruluşu, memarlıq xüsusiyyətləri, kitabələri təsvir edilmiş,eyni zamanda bu abidələrin sxemi, planı, forəşəkilləri kitaba əlavə edilmişdir. Müəllif kitabın “Dəyərləndirmə” bölməsində Naxçıvanın memarlıq abidələrinin türk dünyasında yeri məsələsini nəzərdən keçirir və bu abidələri geniş miqyasda müqayisə edir. O, türk memarlığında onbucaqlı türbələri təsnif edərkən Möminə xatun, Konya II Kılıç Arslan günbəzini və Marağa Kümbədi-kəbudu bir qrupa daxil edir və yazır: “Bu tikililərdən Möminə xatun və Konya Kılıç Arslan türbəsi xanədan mənsubları üçün inşa edilmişdir. Eldənizlilərin ən parlaq dövrlərində inşa edilən Möminə xatun türbəsinin bu tikililərə örnək olduğu söylənə bilər. Zənnimcə bu təsirin ən böyük səbəbi, Böyük Səlcuqlu dövləti içindəki ən böyük siyasi gücə sahib olan Eldənizlilərə bir xoş gəlmək,şirin(yaxın) görünmək məsələsidir və bu plan Anadolu Səlcuqlu sultanı tərəfindən məqsədli olaraq seçilmişdir” (8,s.150). Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, Turqay Yazar eyni zamanda “Türklər” adlı çoxcildlik ensiklopediyada “Naxçıvanda Türk mimarisi” adlı irihəcmli məqalə də nəşr etdirmişdir(9).

Müəllif haqqında bəhs etdiyimiz qiymətli əsərində türk türbə memarlığında abidənin alt mərtəbəsinin ortasında tək ayaq sütunu olan türbələri(I Gilan türbəsi də buraya daxildir-Ə.Q.) bir qrupda birləşdirərək yazır: “Bu tikililərin Cənubi Azərbaycandakı nümunələri Marağadakı Kümbəti- surx (1147-1148) və Anadoludakı örnəkləri isə Kemah Mengüçək Qazi və Niksar Qırxqızlar türbəsidir” (1220). Anadolu, Cənubi Azərbaycan və Naxçıvanda yer alan bu örnəklər, bu üç bölgə arasındakı mədəni əlaqələrin nə dərəcə güclü olduğunu göstərməkdədir. Anadoludakı iki türbənin sənətçisi Ömər bin İbrahim əl-Təbəri (Kemah) və Əhməd bin Əbubəkr əl-Mərəndinin (Niksar) də bu bölgədən Anadoluya gəlmiş olması, bu plan sxeminin qaynağının Azərbaycan olduğunu göstərməkdədir”(8,s.148).

Müəllifin Gülüstan türbəsinin bənzərləri haqqında da maraqlı fikirləri vardır: “Naxçıvanda bir nümunə ilə təmsil edilən və XIV əsrlə tarixlənən on iki guşəli və oniki dilimli tikililərin dəyərləndirilməsində, bu əsrin ən böyük siyasi hadisəsi olan Elxanilər hakimiyyətini və dövlətini nəzərə almaq gərəkdir. Anadolu və Azərbaycana təxminən eyni tarixlərdə hakim olan Elxanilərin Anadoluya gətirdikləri və burada inkişaf etdirdikləri bəzi eimarlıq forma və üslublarını təkrar Azərbaycan və İrana daşıdıqları görülməkdədir. Məsələyə bu şəkildə yanaşdığımız zaman, Gülüstan türbəsi kimi bütün örnəkləri Anadoluda olan bir türbə tipinin Naxçıvanda inşa edilməsinin səbəbi aydın olur”(8,s.168).

Naxçıvanda XIV əsrə aid edilən memarlıq abidələrindən biri də İmamzadə türbəsidir. Kərpic materialından inşa edilmiş bu abidə birmərtəbəlidir. Bu gün də ibadət yeri kimi istifadə edilir. Bu abidənin üslubunda, bəlkə də onun sxemi əsasında tikilmiş türbələrə Anadoluda da təsadüf edilir. Bunlardan biri Batman vilayətinin Hasankeyf rayonundakı Zeynal bəy türbəsidir. Bu türbə Ağqoyunlu dövlətinin zamanında, yəni XV əsrdə inşa edilmişdir. Abidənin üzərindəki kitabədə Zeynal bəy üçün inşa edildiyi göstərilir, ancaq tarix verilməmişdir. Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsənin oğlu

Osmanlılara qarşı Otluqbeli döyüşündə(1473)şəhid düşmüşdü. Abidənin ustası kitabədə Əbdürrəhman oğlu Pir Hüseyin olaraq qeyd edilmişdir ki, bu da onun Naxçıvan və ya Təbriz memarlıq məktəbinin nümayəndəsi olmasına işarə edir. Bu türbədə də Naxçıvan memarlıq məktəbinin üslubu açıqca görünməkdədir(7, s.53).

Əcəmi Əbubəkr oğlu Naxçıvanının memarlıq sənəti ölməz bir məktəbdir. Onun sənətində Orta Asiya türk memarlığından qaynaqlanan özəlliklər olduğu kimi, Anadolu memarlığı, xüsusilə Səlcuqlu və Osmanlı dövrü Anadolu memarlığı ilə uyğun gələn, səsləşən cəhətlər də çoxdur. Yuxarıdakı qeydlərə əlavə olaraq onu da göstərə bilərik ki, Anadolu Kemahda inşa edilmiş Mengücək Qazi, Yozqatdakı Şah Sultan xatun və Çərkəz bəy türbələrinin də Naxçıvan memarlıq məktəbi, memarlıq abidələri ilə genetik əlaqələri olduğu zamanında təsbit edilmişdir (1,s.68). Bunlar oğuz türklərinin memarlıq sənətində də qədim dövrlərdən başlayaraq orta q mədəni cizgilərə,dəyərlərə, xüsusiyyətlərə malik olduqlarını sübut edən faktorlardır.

Ali Məclis Sədrinin himayəsi və iştirakı ilə təşkil olunan“Naxçıvan türk-islam mədəniyyəti abidələri:tarixdə və günümüzdə” beynəlxalq konfransı doğma diyarımızın 2018-ci il dünya islam mədəniyyətinin paytaxtı elan edilməsi ərəfəsində həyata keçirilən mühüm mədəni tədbirlərdən biri kimi yadda qalacaqdır.

Naxçıvan diyarının tarixi-memarlıq abidələrinin Türkiyə alimlərinin diqqətini cəlb etməsi təsadüfi deyil. Çünki bu tarixi-memarlıq abidələri tək Azərbaycanın deyil,bütün türk dünyasının çox dəyərli orta q mədəni mirası kimi qiymətli və əhəmiyyətlidir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Arık, M. O. Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri, Anadolu (Anatolian) XI, İstanbul,1967,s. 57-100.
- 2.Oktay Aslanapa. Türk sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997
- 3.Oktay Aslanapa. Kırım ve Kuzey Azerbaycanda türk eserleri, İstanbul,1979
- 4.Dalokay Vedat. Toplumcu Sinan , İstanbul,1968
5. İmail Hacıyev.Ebülfəz Amanoğlu. XII. Yüzyıl mimarı Acemi Ebubekiroğlunun Sanatında Tasvir Motifleri//“Sanatta etkileşim” mövzusunda Ankara Hacəttəpə universitetində keçirilmiş beynəlxalq simpoziumun materialları, 25-27 noyabr 1998, Ankara, 2000, s.182-185
- 6.Hakkı Önkə. Anadolu Selçuklu türbeleri, Ankara:Atatürk Kültür Merkezi yayınları,1996
- 7.Salamzadə Ə., Məmmədzadə K. Azərbaycan memarlığının Naxçıvan məktəbi abidələri, Bakı,1985
- 8.Turgay Yazar. Nahçıvanda Türk mimarisi(Başlanğıcından 19.yüzyılın sonuna kadar), Ankara, TTK yayını, 2007, 576 s.
- 9.Turgay Yazar. Nahçıvanda Türk mimarisi. “Türklər” ensiklopediyası, 20 cildə,VIII c.Ankara,2012 s.174-184

**AMEA Naxçıvan Bölməsi
AMEA-nın müxbir üzvü,
E-mail: ebulfəz1950@mail.ru*

Abulfaz Guliyev

ARCHITECTURAL MONUMENTS OF Nakhchivan LEARNING AND PUBLISHING IN TURKEY

The country of Azerbaijan is one of the ancient cultural centers in the East where architecture is widely developed. From this point of view, the architectural monuments of Nakhchivan, the

consistent continuation of these art traditions, the emergence of the Ajami school of architecture, and the fact that this school has a wide influence in the Turkic world, especially in Anatolia, attract attention. That is why Turkish art historians often mentioned the traces of Nakhchivan school in the architectural monuments of Anatolia in their research and made useful comparisons. In this article, we have studied and analyzed some research works published in Turkey, which are closely related to the architectural monuments of Nakhchivan, and attract more attention.

Keywords: *Nakhchivan, Turkey, architecture, monuments, art studies.*

Абульфаз Гулиев*

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ Нахчывана ОБУЧЕНИЕ И ПУБЛИКАЦИЯ В ТУРЦИИ

Страна Азербайджан является одним из древнейших культурных центров Востока, где широко развита архитектура. С этой точки зрения привлекают внимание архитектурные памятники Нахчывана, последовательное продолжение этих художественных традиций, возникновение архитектурной школы Аджамии и то, что эта школа имеет широкое влияние в тюркском мире, особенно в Анатолии. . Вот почему турецкие искусствоведы часто упоминали в своих исследованиях следы нахчыванской школы в архитектурных памятниках Анатолии и проводили полезные сравнения. В данной статье мы изучили и проанализировали некоторые опубликованные в Турции исследовательские работы, которые тесно связаны с архитектурными памятниками Нахчывана и привлекают к себе большее внимание.

Ключевые слова: *Нахчыван, Турция, архитектура, памятники, искусствоведение.*

ƏLİ QƏHRƏMANOV*

NAXÇIVAN TEATRİNİN İNKİŞAF YOLU VƏ UĞURLARI

“Yaxın Şərqi ən qocaman sənət ocaqlarından biri olan Naxçıvan teatri çox şərəfli bir yol keçmişdir. Teatr bu gün də zəngin yaradıcılıq ənənəsini şərəflə davam etdirir”.

HEYDƏR ƏLİYEV

Məqalə “milli” statusu alan Naxçıvan teatrının keçdiyi şərəfli inkişaf yolundan bəhs olunur. Eləcə də teatrın mərhələlər üzrə göstərdiyi tamaşalar, teatrın qastrolları, Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının Naxçıvana işgüzar səfərləri izlənilir. Eyni zamanda teatrın yubileylərinin keçirilməsindən də söz açılır. Bunlarla yanaşı göstərilən tamaşaların rejissor, rəssam, bəstəkar, aktyorları haqqında məlumat verilir. Həmçinin dövrlər üzrə teatrın repertuar mənzərəsinə nəzər yetirilir. Qazanılan nailiyyətlər, teatr sənətinin inkişafına töhfə vermiş fədakar insanlar xatırlanır. Məqalə arxiv sənədləri, dövrü mətbuat materialları əsasında hazırlanmışdır.

Açar sözlər: Naxçıvan teatri, təşəkkül, inkişaf mərhələləri, yubiley, qastrol, rejissor, rəssam, bəstəkar, aktyor.

Naxçıvanın teatr-sənət ictimaiyyəti 2022-ci ilin aprelində fərəh və qürur doğuran bir xəbər aldı. Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrına milli mədəniyyətin təbliği sahəsində müstəsna xidmətlərinə, uzun illər səmərəli fəaliyyətinə, ölkə daxilində və xaricdə əldə etdiyi nailiyyətlərə görə Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 2022-ci il 26 aprel tarixli qərarı ilə “milli” statusu verildi. Bu qərar qocaman sənət ocağının uzunillik fəaliyyətinə (140 illik yubileyi ərəfəsində) göstərilən yüksək diqqətin, özünəməxsus ənənələri ilə Azərbaycan səhnə sənəti tarixində oynadığı rola verilən dəyərin təzahürüdür.

Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsi olan Naxçıvan Azərbaycan tarixinə, elminə, ədəbiyyat və ictimai fikrinə çoxsaylı görkəmli şəxsiyyətlər bəxş etmişdir. Bu görkəmli şəxsiyyətlərin mühüm, tarixi xidmətlərinin nəticəsidir ki, bu qədim diyarda elmi, ədəbi, mədəni fikrin inkişafı bir çox dövrlərdə nümunə rolunu oynamışdır. Orta əsrlərdən bəri Azərbaycan incəsənətinin, mədəniyyətinin inkişafında Naxçıvan məktəbi aparıcı mövqedə olmuşdur. Bu mənada XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq naxçıvanlı ziyalılar burada digər sahələrlə yanaşı incəsənət, teatr sahəsində də sürətli inkişafa nail olunmuşlar. Burada teatrın yaranması, təşəkkülü çətin, mübarizələrlə dolu bir şəraitdə gerçəkləşmişdir. “Bu işlərin gerçəkləşməsində maarifçilərin, teatr cəfəkeşlərinin – Eynəli bəy Sultanov, Paşa ağa Sultanov, Qurbanəli Şərifov, Fərəculla və Nəsrulla Şeyxov qardaşları, Mirzə Ələkbər Süleymanov, Məmmədqulu bəy Kəngərli, Mirzə Cəlil Şürbi, Mirzalı bəy Bəktaşlı və digərlərinin xidmətləri danılmazdır [4, s. 10]. Məhz belə mütərəqqi ziyalılar dövrün hadisələrinə, inkişaf və tərəqqisinə açıq gözlə baxdıqları üçün onlar Naxçıvanda maarif və mədəniyyətin inkişafı naminə xidmət göstərmək istəyirdilər.

Naxçıvanlı ziyalılar demokratik ideyaların xalq arasında yayılmasında Qori Müəllimlər Seminariyasında təhsil alan gənclərin – Mirzə Əliməmməd Xəlilov, Məmməd Xəlilov, Hüseyn Xəlilov, Ələsgər Şeyxov, Heydərqulubəy Muradəsiloğlu, Mirzə Ələkbər Süleymanov və Cəlil Məmmədquluzadə yay tətilində doğma şəhərdə olmalarından onların gücündən də istifadə edirdilər.

Naxçıvan ziyalıları içərisində öz biliyinə, bacarığına və təşkilatçılığına görə yazıçı, şair, dramaturq, publisist, tərcüməçi, pedaqoq, teatr xadimi, teatr tənqidçisi Eynəli bəy Sultanov 1882-ci ildə öz evində “Ziyalılar cəmiyyəti” təşkil edir [15, v. 1], qabaqcıl adamlarla, savadlı gənclərlə, məsləkdaşlarıyla: Məhəmməd ağa Şahtaxtı, Məhəmməd Tağı Sıdqi, Cəlil Məmmədquluzadə, Baxşəli ağa Şahtaxtı, Mirzə Əliməmməd Xəlilov, Paşa ağa Sultanov, Mirzə Cəlil Mirzəyev (Şürbi), Mirzə Ələkbər Bəyalı oğlu Süleymanov, Mirzə Ələkbər Xəlilov, Əsəd ağa Kəngərli, Qurbanəli Şərifov, Mirzə Məmməd Zamanbəyov, Nəsrulla və Fərəculla Şeyxov qardaşları ilə əlaqə saxlayır və onları cəmiyyətə cəlb edir. “Ziyalılar cəmiyyəti”ndə dövrün ictimai-siyasi, qadın azadlığı, milli dünyəvi teatrın yaradılması haqqında məsələlər müzakirə edilir, yeni məktəblər, kitabxanalar açmaq qərara alınır, elmi, ədəbi mübahisələr keçirilir, xalqı maarifləndirmək üçün hər cür səy göstərilir. Cəmiyyət üzvlərinin təşəbbüsü ilə 1883-cü ildə Naxçıvanda ilk olaraq “Naxçıvan Müsəlman İncəsənəti və Dram Cəmiyyəti” yaradılır [8, №-12]. Cəmiyyətin üzvləri M.F.Axundzadənin “Müsyö-Jordan və

Dərviş Məstəli şah” əsərini tamaşaya hazırlayır və tamaşanın göstərilməsinə icazə almaq üçün İrəvan Xalq Məktəbləri inspektoru U.V.Lovalnikova 1883-cü il aprel ayının 11-də teleqram göndərirlər [21, v. 1]. 140 il bundan öncə dini xurafatın fironluq etdiyi bir əyyamda qədim Naxçıvan şəhərinin “Zaviyyə” məhəlləsində, Hacı Nəcəf Zeynalovun evində Mirzə Fətəli Axundzadənin “Müsyö-Jordan və Dərviş Məstəli şah” komediyası 1883-cü il may ayının 11-də tamaşaya qoyulur və həmin gün Naxçıvan teatrının təvəllüd tarixinə çevrilir. Naxçıvan şəhərində göstərilən ilk tarixi teatr tamaşası o zaman burada yaşayan mürtəce ünsürləri, rus çinovniklərini, məmurları və bunların yardımı ilə başqa ölkələrdən gəlmiş erməniləri narahat etdiyindən şəhər rəisi guya, “xalqın şikayətlərini” nəzərə alaraq Azərbaycan dilində teatr tamaşaları göstərilməsini qadağan edir.

E.Sultanov ruhdan düşməyərək “Tatarka” (“Azərbaycan qadını”) əsərini rus dilində yazır və 1984-cü ilin fevral ayında Naxçıvan şəhər məktəbinin inspektoru Nikolayevin təşəbbüsü və yeniliyə can atan həvəskarların iştirakı ilə xeyriyyə məqsədilə tamaşaya qoyur [13]. Bundan sonra 1885-ci ildə yerli müəlliflərin “Kəl döyüşü” və “Üsuli-cədid” adlı vedovilləri [1, s. 54], 1886-cı ildə Mirzə Fətəli Axundzadənin “Müsyö-Jordan və Dərviş Məstəli şah” komediyası yoxsul şagirdlərin xeyrinə oynanılır [12]. “Naxçıvan Müsəlman İncəsənəti və Dram Cəmiyyəti” üzvlərinin təşəbbüsü ilə məktəbi yaşada bilmək və yoxsul uşaqları məktəbə cəlb etmək məqsədilə 1887-ci ilin sentyabr ayının 2-də Naxçıvan şəhər məktəbinin ana dili və şəriət müəllimi Mirzə Sadıq Qulubəyovun vasitəsilə M.F.Axundzadənin “Molla İbrahim Xəlil kimyəgər” komediyası yenidən oynanılır. Tamaşada Cəlil Məmmədquluzadə – Molla İbrahim Xəlil, Əkbər Bəyalı oğlu Süleymanov – Şeyx Saleh, Məhəmməd Tağı Səfərlibəyov (Sidqi) – Molla Həmid, Mirzə Əliməmməd Xəlilov – Hacı Kərim Zərgər, Mirzə Əhməd Hüseynov – həkim Ağazaman rollarını oynayırlar. Tamaşaya rejissorluğu Cəlil Məmmədquluzadə və Mirzə Əliməmməd Xəlilov, sufliyoru isə Mirzə Sadıq Qulubəyov edir [10, s. 252]. Əsərin tamaşaya qoyulması haqqında 2 sentyabr 1887-ci il tarixdə şəhər deputatı Starov tərəfindən Naxçıvan Qəza rəisinə raport göndərilir [7, s. 49].

Dövrünün tanınmış ziyalısı Mirzə Əliməmməd Xəlilovun evində 1889-cu il mart ayının 27-də isə tamaşaya qoyulan “Müsyö-Jordan və Dərviş Məstəli şah” komediyasında əsas rolları Müsyö Jordan – Cəlil Məmmədquluzadə, Hatəm xan ağa – Əliqulu Sultanov, Məstəli şah – Mirzə Ələkbər Süleymanov, Şahbaz bəy – Ələsgər Şeyxov, Şərəfnisə – Mirzə Sadıq Xəlilov ifa edirdilər. Tamaşanın rejissoru C.Məmmədquluzadə və E.Sultanov, sufliyoru isə M.S.Xəlilov idi [5, s. 181]. Bu tamaşadan sonra ziyalılar bir-birinin ardınca Mirzə Fətəlinin “Lənkəran xanının vəzirini”, “Xırs quldurbasan”, “Hacı Qara”, E.Sultanovun “Tatarka” (“Azərbaycan qadını”) pyeslərini də tamaşaçılara göstərirlər. Mirzə Fətəli Axundzadənin həmişəyaşar komediyalarının tamaşaya qoyulmasında Eynəli bəy Sultanov, Mirzə Sadıq Qulubəyov, Əbülqasım Sultanov, Mirzə Cəlil Şurbi, Paşa ağa Sultanov və başqa ziyalılar əsl mənada fədakarlıq göstərmişdilər. M.F.Axundzadənin xalq həyatını bütün canlılığı və təbiiliyi ilə göstərən, illərin sınağından çıxmış həmişəyaşar komediyaları həm Naxçıvan teatrının, həm də realist aktyor sənətinin formalaşmasında, yetkinləşməsində son dərəcə böyük əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Naxçıvan teatrının fədailəri qarşılıqlarına çıxan çətinliklərə və məhrumiyətlərə rast gəlsələr də gələcəyə inamla baxırdılar. Böyük dramaturq Ə.Haqverdiyevin müdrik bir kəlamında: “Artistliyin yolları ağır və tikan ilə doludur. Ayağa batan tikanların ağrılarına davam edib, mərdanə getməyin axırda işıqlı bir mənzilə yetməyi şübhəsizdir”. Ə.Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan”, “Dağılan tifaq”, “Pəri cadu” pyeslərinin tamaşaları Naxçıvan teatrına şöhrət gətirmişdir.

N.Vəzirovun “Müsubəti Fəxrəddin”, “Pəhlivanani zəmanə”, “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz”, “Daldan atılan daş topuğa dəyər”, “Yağışdan çıxdı yağmura düşdük”, “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” pyesləri də uzun illər Naxçıvan teatrının repertuarında əsas yer tutmuşdur. 1889-cu ildə böyük ziyalı Məhəmməd Tağı Sidqinin tamaşaya qoyduğu “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” (N.Vəzirov) pyesində Böyükxan Naxçıvanski, Yaqub Kəngərli, Ələsgər Şeyxov, Əbülqasım Sultanov iştirak etmişdilər.

XX əsrin ilk illərində Naxçıvan teatrının sənət iqlimində ciddi dönüş yarandı. Bakıda yaşayan teatr xadimləri ilə yaradıcılıq körpüsü salındı. Azərbaycan teatrının qüdrətli ustaları Sidqi Ruhulla, Zülfüqar Hacıbəyov, Cəlil Bağdadbəyov, Mirzağa Əliyev, Abbas Mirzə Şərifzadə, Mərziyə xanım Davudova və digərlərinin tez-tez Naxçıvana gəlməsi və yerli aktyorlarla birlikdə tamaşalarda oynamaları teatrın professional səviyyəsini artırır.

Naxçıvan teatrının yaranma tarixindən və onun bədii mənzərəsindən söhbət açanda böyük maarifçi Cəlil Məmmədquluzadənin adı iftixarla çəkilir. O, Naxçıvan teatrının banilərindəndir. Onun ölməz pyesləri: “Ölülər”, “Anamın kitabı”, “Dəli yığıncağı”, “Qurbanəli bəy” teatrın ən qiymətli tamaşalarından olmuş və bu gün də teatrın repertuarında yer almaqdadır.

1917-ci ildə dahi sənətkar Rza Təhmasibin rejissorluğu ilə “Ölülər” əsəri yenidən yaradılan “El güzgüsü” dram cəmiyyətində tamaşaya qoyuldu və görünməmiş uğur qazandı. Naxçıvanın

mədəni həyatda böyük sensasiyaya səbəb oldu. Tamaşada qüdrətli aktyor Rza Təhmasibin və molla nəsrəddinçi şair Əliqulu Qəmküsarin böyük məharətlə yaratdıqları İsgəndər və Şeyx Nəsrullah obrazları teatrın tarixinə qızıl hərfərlə yazıldı. Naxçıvan teatrının təşəkkülündə Rza Təhmasib böyük xidmətlər göstərmiş, “Ölümlər”, “Arşın mal alan”, “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan” kimi tamaşaların uğuru ilk növbədə onun adı ilə bağlıdır. Adları çəkilən bu tamaşaların rəssamı böyük istedad sahibi Bəhruz Kəngərli olmuşdur. Qüdrətli sənətkar Rza Təhmasibin əsas xidmətlərindən biri də Naxçıvan səhnəsinə qız və qadınların cəlb edilməsinə xüsusi səy göstərməsi idi. Məhz onun və görkəmli Azərbaycan yazıçısı Rəşid bəy Əfəndiyevin təşəbbüsü ilə 1917-ci ildə (12 noyabr, cümə günü) Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyası tamaşaya qoyulur. Ən yaddaqalan hadisə bu idi ki, tamaşada iştirak edən ifaçıların hamısı qız və qadınlar olmuşdur. Hətta kişi rollarını da məhz qadınlar oynamışlar. Bu hal Azərbaycan teatr tarixində ən qiymətli və unudulmaz səhifələrdən biridir. Məhz bu tamaşadan sonra naxçıvanlı qız və qadınların teatra marağı xeyli dərəcədə artmışdır.

1912-1917-ci illərdə Naxçıvan teatrının səhnəsində “Müsyö-Jordan və Dərviş Məstəli şah”, “Molla İbrahim Xəlil kimyagər”, “Hacı Qara”, “Pəri cadu”, “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan”, “Pəhləvanani-zəmanə”, “Qonşu qonşu olsa, kor qız ərə gedər”, “Nadir şah”, “Ölümlər”, “Qırt-qırt”, “Daşım-daşım”, “Molla Cəbi”, “Məşədi İbad”, “Ər və arvad”, “Arşın mal alan”, “Evliyə subay”, “50 yaşında cavan” və digər tamaşalar yerli dram həvəskarları və eləcə də Naxçıvana qastrola gələn Bakı və Tiflis teatrlarının aktyorları tərəfindən göstərilir.

Həmin illərdə çar xəfiyyə idarəsi bütün Zaqafqaziya, o cümlədən Naxçıvanda müsəlman ziyalılarını üzərində ciddi nəzarət qoyur, məktəbi, teatrı, maarif müəssisələrini bağlayır, bu sahədə göstərilən hər bir təşəbbüsü qadağan edirdi. Odur ki, həmin dövrdə naxçıvanlı ziyalılar məktəb, teatr binası tikdirməyə cəhd göstərsələr də, buna nail ola bilməmiş, xəfiyyə idarəsi isə “Naxçıvan Müsəlman İncəsənəti və Dram Cəmiyyəti”nin fəaliyyətini qadağan etmişdi. Lakin, həmin illərdə xəfiyyə idarəsinin qadağaları və təqibləri, həbslər, sürgünlər Naxçıvanda çox güclü olan ziyalılar dəstəsini və xüsusilə də teatr həvəskarlarının fəaliyyətlərini dayandıra bilmədi. Onlar inadla öz fəaliyyətlərini gah Naxçıvanda, gah da Təbrizdə davam etdirirlər.

Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə tarixi əhəmiyyətli çox işlər görülməyə başlandı, xalqın sosial iqtisadi, siyasi və mədəni həyatında əsaslı dəyişiklər baş verdi. Gənc respublikanın milli iqtisadiyyatı Avropa ölkələri tərəfindən tanındı, dağıdılmış iqtisadiyyat bərpa olunmağa, maliyyə işləri nizamla salınmağa, dövlət orqanlarının işi ana dilində qurulmağa başlandı. İctimai həyatın bütün sahələrində, xüsusilə xalq maarifi sahəsində əhəmiyyətli tədbirlər görüldü. Bu dövrdə Naxçıvan məsələsi həm daxildə, həm də beynəlxalq aləmdə müxtəlif mənafelərin toqquşduğu, ziddiyyətlərin kəskinləşdiyi duyğun nöqtələrindən biri idi. Ermənilərin cinayətkarlığı üzündən Naxçıvan bölgəsində baş verən ictimai-siyasi hadisələr elə dəhşətli, faciəli bir şəkildə almışdı ki, bunlar Zaqafqaziya sərhədləri çərçivəsindən çıxaraq beynəlxalq aləmi düşündürən mühüm problemə çevrilmişdi.

1918-ci il may ayının 28-də Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin qurulması, Azərbaycanın müstəqil dövlət elan edilməsi Naxçıvan diyarı əhalisində müəyyən ümidlər yaratdı... Naxçıvan bölgəsinin əhalisi dəfələrlə bu respublikaya birləşməyə hazır olduğunu bildirsə də yaranmış siyasi və beynəlxalq vəziyyət bu istəyin həyata keçirilməsinə imkan vermədi [2, s. 8-12]. Naxçıvanlılar misilsiz çətinliklərə, təqiblərə, müsibətlərə sinə gərərək milli ləyaqəti uca tutdular, erməni silahlı quldur dəstələrinə layiqli cavab verdilər.

1921-ci ilin axırlarında Naxçıvanın fəvqaladə komissarı B. Vəlibəyovun təşəbbüsü ilə Naxçıvanda həvəskar qadınlar tərəfindən Ü. Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyası yenidən tamaşaya qoyularaq qadınlara göstərildi. Tamaşada Süsən Sultanova – Soltan bəy, Dilbər Sultanova – Gülçöhrə, Gövhər Kəngərli – Xala, Günəş Kəngərli – Əsgər, Tovuz Nəcəfova – Süleyman, Xanım Əliyeva – Vəli, Xavər xanım (B. Vəlibəyovun həyat yoldaşı) – Asya və Qəməz Nəcəfova (Əliqulu Qəmküsarin qızı) – Telli rollarında iştirak edirlər [9, s. 53]. O zaman Ü. Hacıbəyovun “Arşın mal alan” musiqili komediyasının Naxçıvanda tamaşaya qoyulması qadın azadlığı və çadraya qarşı mübarizədə, qadınların maarif və mədəniyyətə cəlb edilməsində irəliyə atılan mühüm addım idi.

XX əsrin iyirminci illərində Naxçıvan teatrının ab-havasında, sənət iqlimində ciddi dönüş əmələ gəldi. Aktyorlar vahid truppada birləşdi. Naxçıvan Xalq Komissarlar Sovetinin 21 yanvar 1922-ci il tarixli qərarı ilə Milli teatrın qanun layihəsi təsdiq edildi [16, v. 2]. Naxçıvan Xalq Maarif Komissarlığının 8 fevral 1922-ci il tarixli 28 nömrəli əmri ilə Naxçıvan ölkəsində teatr işlərini idarə etmək üçün sənaye nəfsə (incəsənət) şöbəsi (Dövlət teatrolar direktoriyası) yaradılır. Həmin şöbəyə Həsən Səfərov (Səfərli) sədr, Həmid Mahmudov və Əli Xəlilov üzv təyin olunurlar [18, v. 4]. Naxçıvan MSSR Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin qərarı əsasında 1923-cü ildə Naxçıvanda teatrın yaranmasının 40 illiyi ilə əlaqədar teatrın binası əsaslı surətdə təmir edilir və Milli teatr Naxçıvan Dövlət Dram Teatrı adlandırılır. Həmin il teatrın repertuarına “Pəri cadu”, “Laçın yuvası”, “Pəhləvanani-zəmanə”,

“Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Arşın mal alan”, “Məşədi İbad”, “Əlli yaşında cavan” kimi əsərlər daxil edildi [17, v. 41]. Teatrın tərkibi Həsən Səfərov, Həmid Mahmudov, Rza İsfəndiyarlı, Əyyub Abbasov, Səməd Allahverdiyev, Mirhəsən Mirişli, Heydər Muradov, Heydər Məmmədov, Ə.Rzayev, M.Ə.Cəlilov, Rza Vəzirov, Cümşüd Zülfüqarlı, Əsəd Cəfərov (Cəfərzadə), Məşədi Abdulla Sultanov, Seyid Səbrı, Teymur Qasımov, M.Ə.Abuzərli [7, s. 92] kimi gənclərin hesabına daha da güclənir. Onlardan bir çoxu talelərini Naxçıvan teatrına bağlayırlar.

Naxçıvan teatrının tarixinə nəzər salanda Bakı və Tiflis aktyorlarının 1920-1930-cu illərdə qastrollarının mühüm rol oynadığının şahidi olursan. Abbas Mirzə Şərifzadə, Mərziyə Davudova, Panfila Tanailidi və İsmət xanım 1923-cü ilin iyun ayında Naxçıvana qastrola gəlirlər. Bir aydan artıq burada qalaraq yerli aktyorların iştirakı ilə C.Cabbarlının “Aydın”, H.Cavidin “İblis”, “Şeyx Sənan”, Ü.Hacıbəyovun “Arşın mal alan”, “Məşədi İbad” əsərlərini tamaşaya qoyurlar. Naxçıvanda ilk dəfə tamaşaya qoyulan “Şeyx Sənan”da Abbas Mirzə – Şeyx Sənan, Mərziyə Davudova – Xumar, Həsən Səfərli – Dərviş, Mirhəsən Mirişli – Platon, Teymur Qasımov – Kor ərəb, Rza İsfəndiyarlı – Şeyx Kəbir, Əli Xəlilov – Serqo, İsmət xanım – Zəhra, Panfila Tanailidi – Nina rollarında oynayırlar. Qastrol günlərində göstərdiyi məzmunlu tamaşalara və eyni zamanda Naxçıvan Dövlət Dram Teatrının bərpa və inkişafına sərf etdiyi əməyə görə Abbas Mirzə Şərifzadə 19 iyul 1923-cü il tarixdə Naxçıvan Ölkə İcraiyyə Komitəsinin qərarı ilə 2149807 nömrəli qızıl qol saati ilə mükafatlandırılır, Mərziyə xanıma və Panfila Tanailidiyə kostyumluq parça hədiyyə edilir [19, v. 2].

Naxçıvan teatri 1930-1940-cu illərdə iki istiqamətdə-həm romantik, həm də realist səpgidə formalaşmağa başlayırdı. Hüseyn Cavidin və Cəfər Cabbarlının pyesləri teatrının repertuarında xüsusi mərhələ təşkil edir. Bu dramaturqların əsərləri bir çox aktyor və rejissorların – Səməd Mövləvi, İbrahim Həmzəyev, İsa Musayev, Əyyub Haqverdiyev və Zəroş Həmzəyevanın bir sənətkar kimi ərsəyə gəlməsində mühüm rol oynadı. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Zəroş Həmzəyeva C.Cabbarlının bütün baş qadın qəhrəmanlarını: Solmaz, Almaz, Sevil, Gültəkin, Səriyyə, Sara, Sona, Yaqut, Sitarə səhnədə canlandırır. Zəroş xanımın xüsusi məhəbbətlə rəsm etdiyi “Şeyx Sənan” və “Səyavuş” mənzum pyeslərində Xumar və Südəbə obrazları da Naxçıvan teatrının salnaməsinə xüsusi cəzibədarlıq gətirən səhnə surətlərindəndir.

Müqtədir sənətkar Sidqi Ruhulla 1931-1933-cü illərdə Naxçıvan teatrının direktoru və baş rejissoru vəzifəsində çalışdığı zaman uğurla tamaşaya qoyduğu “Otello”, “Qaçaqqlar”, “Pəri cadu”, “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan”, “Hacı Qəmbər”, “Hacı Qara” tamaşaları özünün profesional həlli ilə diqqəti cəlb etmişdi. Ümumiyyətlə Sidqi Ruhulla Naxçıvan teatrının eləcə də, aktyorların mənəvi cəhətdən inkişafında danılmaz xidmətlər göstərmişdir.

Yusif Yulduzun quruluşunda Mirzə İbrahimovun “Həyat” pyesinin 1937-ci ildə tamaşaya qoyulması muxtar respublikanın mədəni həyatından əlamətdar hadisə oldu. Bu uğurlu tamaşadan sonra 1939-cu ildə Həsən Əliyevin quruluşunda Səməd Vurğunun “Vaqif” mənzum pyesinin tamaşası diqqəti cəlb etdi. İbrahim Həmzəyev, İsa Musayev, Səməd Mövləvi, Mirhəsən Mirişli, Xədicə Qaziyeva, Firuzə Əlixanova, Əyyub Haqverdiyev, Abbas Quliyev, Ruxsarə Ağayeva və Əyyub Abbasovun hər iki tamaşadakı qüsursuz ifaları teatrsevərlərdə xoş təsəvvür oyatdı.

Azərbaycan dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundzadənin anadan olmasının 125 illiyi münasibəti ilə 1938-ci ilin martında “Hacı Qara” komediyası İsa Musayevin quruluşunda tamaşaya qoyuldu. Tamaşada Sadiq Həsənov (Hacı Qara), Səməd Mövləvi (Heydər bəy), Əyyub Haqverdiyev (Kərəməli), Firuzə Əlixanova (Tükəz), Xədicə Qaziyeva (Sona), Rza Tumbullu (Naçalnik), Əyyub Abbasov (Həsən ağa, Ohan və Sərkis) yaratdıqları mükəmməl obrazları ilə diqqəti cəlb edirlər. “Naxçıvan MSSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin 26 dekabr 1938-ci il tarixli qərarı ilə Naxçıvan Dövlət Dram Teatrına Mirzə Fətəli Axundzadənin adı verildi” [20, v. 1]. Teatrın yaradıcı kollektivi bu şərəfli adı doğrultmaq üçün repertuarını orijinal əsərlərlə zənginləşdirir.

Müharibə illərində Naxçıvanın teatrının repertuarında qəhrəmanlıq və vətənpərvərlik ideyalı əsərlərə üstünlük verməklə tamaşaçılarda vətənə məhəbbət, düşmənlərə qarşı nifrət hissləri aşılır. İbrahim Həmzəyev, İsa Musayev və Səməd Mövləvinin quruluşlarında tamaşaya qoyulan Səməd Vurğunun “Fərhad və Şirin”, Rəsul Rzanın “Vəfa”, Zeynal Xəlilin “İntiqam”, Məmmədhüseyn Təhmasibin “Aslan yatağı”, Konstantin Simonovun “Vətən oğlu”, Şekspirin “Otello”, Abdulla Şaiqin “Vətən”, Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan”, “O olmasın, bu olsun” ... pyesləri bu illərin ən gözəl və yaddaqalan tamaşaları idi.

Klassik və çağdaş səhnə əsərlərinə quruluşlar verən İbrahim Həmzəyev uzun illər Naxçıvan teatrının direktoru və baş rejissoru vəzifələrində çalışdı. O, eyni zamanda baş rolların da mahir ifaçısı idi. Onun məhərrətlə yaratdığı Qaçaq Nəbi, Qatır Məmməd, Şeyx Sənan, Bəhram, Elxan, Vaqif, Fərhad, İmamyar, Seyran... kimi rollar yüksək səviyyəsi ilə seçilirdi. O, həm də böyük bir aktyor nəslinin: Azərbaycan Respublikasının Xalq artistləri – Zəroş Həmzəyeva, Məmməd Quliyev,

Sofiya Hüseynova, Əkbər Qardaşbəyov, Aydın Şahsuvarov, İbrahim Bənəniyarlı, Roza Cəfərhanova, Tofiq Mövləvi, əməkdar artistlər – Pakizə Məmmədova, Tamara Məmmədova, Müzəffər Səfərov və başqalarının bir aktyor kimi formalaşmasında mühüm rol oynamışdı.

Həqiqi sənət xalqları bir-birinə yaxınlaşdırmaqla, onların dostluq və qardaşlıq hisslərinə təsir etmək üçün qüvvətli vasitədir. Naxçıvan teatri da yarandığı gündən fəaliyyətini bu istiqamətdə qurmuş, dünya dramaturqları: V.Şekspir, F.Şiller, V.Hüqo, J.B.Molyer, K.Qoldoni, Sofokl, Lope de Veqa, N.Qoqol, M.Qorki, A.Çexov, A.Ostrovski, K.Simonov, A.Korneyçuk, L.Leonov, V.İvanov, B.Lavrenyev, N.Hikmət, Ə.Nesin, O.Kamal, O.Bokayev, A.Makayenok, G.Midvani, N.Dumbadze, R.Kauqver, Ç.Aytmatov, K.Məhəmmədcanov və digərlərinin zəngin məənəviyyatlı səhnə əsərlərinə vaxtaşırı müraciət etmiş və həmin tamaşalar ictimaiyyət tərəfindən ruh yüksəkliyi ilə qarşılanmışdır. Bu dramaturqların tamaşaya qoyulan əsərlərinə quruluşçu rejissorlar: Sidqi Ruhulla, İsmayıl Hüseynov, Həsən Ağayev, Yusif Yulduz, Səməd Mövləvi, İbrahim Həməzəyev, Baxşı Qələndərli, Vəli Babayev, Vaqif Əsədov, Əliqismət Lalayev, Kamran Quliyev və başqaları yaradıcı axtarışların fəvqündə dayanmışlar.

Cəlil Məmmədquluzadənin anadan olmasının 100 illik yubileyi münasibəri ilə (1964) teatr böyük dramaturqun adını daşımaqla Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatri adlandırılır. Teatrın repertuarına dramaturqun “Anamın kitabı” əsəri daxil edilir. Əsər 1965-ci ilin dekabr ayında tamaşaya qoyulur. Həmin ilin iyul ayında teatr Bakı şəhərində geniş və tələbəş tamaşaçı qəşısında K.Ağayevanın “Məhsəti”, H.Razinin “Odlu diyar”, C.Əmirovun “Sahil əməliyyatı” tamaşalarını müvəffəqiyyətlə nümayiş etdirir. Naxçıvan teatrında yeniliyə həmişə güclü meyl olmuş, xüsusən 1970-1980-ci illərdə teatrın bədii həyatında ciddi dönüş yaranmışdır. Repertuara daxil edilən əsərlərə qismən nəzər salsaq bunu aydınlığı ilə görə bilərik. Anarın “Adamın adamı”, Rüstəm İbrahimbəyovun “Yaşıl qapı arxasında”, “Kabinet əhvalatı”, İmran Qasimovun “Nağıl başlandı...”, Ramiz Rövşənin “Dərs”, Ramiz Heydərin “Bahar qız”, Loğman Rəşidzadənin “Toya bir gün, bir gunorta qalmış”, Cahən Əfruzun “Qanqın böyük dalğası”, Andrey Makayenokun “Tribunal”, Oralxan Bokayevin “Yetkinlər”, Georqi Midivaninin “Vətən namusu”, “Konsulu oğurladılar”, Nodar Dumbadzenin “Darıxma ana”, Georqi Xuqayevin “Arvadımın əri”, “Mənim qayınanam”, Raymond Kauqverin “Ağır cəza”, Çingiz Aytmatov və Kaltay Məhəmmədcanovun “Füdzü dağında qonaqlıq” və s. tamaşalar özünün əxlaqi-etik problemi, müasirlik duyğusu, ən başlıcası isə maraqlı rejissor-rəssam təsviri və yaddaqalan aktyor oyunu ilə diqqəti çəlb edir.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, istedadlı rejissor Vaqif Əsədovun quruluşunda hazırlanan yunan dramaturqu Sofoklun “Elektra” tamaşası (12 may 1987) Tiflisdə keçirilən Ümumittifaq Teatr Festivallarının baş mükafatına layiq görüldü və tamaşa Ümumittifaq Televiziyası ilə nümayiş etdirildi. Həmin illərdə diqqəti çəlb edən mühüm cəhətlərdən biri də teatrın türk dramaturgiyasına geniş meydan verməsi idi. Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti, rejissor Vəli Babayev 1968-ci ilin sonunda dünyaşöhrətli dramaturq Nazim Hikmət və Vera Tulyakovanın birlikdə yazdıqları “Kor padşah” pyesini tamaşaya qoyur. Bundan sonra o, Nazim Hikmətin “Bayramın birinci günü”, Rəşad Nuri Güntəkinin “Dodaqdan qəlbə”, Orxan Kamalın “Yad qızı”, İbrahim Ofilasoğlunun “Dəli İbrahim” tamaşalarına quruluş verir. Rejissor Əsgər Əsgərovun Nazim Hikmətin “Qəribə adam” və Əziz Nesinin “Ölən adam” tamaşaları da xüsusilə diqqətə layiq idi.

Teatrın 100 illik yubileyi 1987-ci il iyun ayının 13-də təntənə ilə qeyd edildi. Yubiley tədbirində Zaqafqaziyanın və eləcə də ittifaqın müxtəlif sənət adamları iştirak edir. Teatrın yubileyi münasibəti ilə respublikanın müxtəlif qəzet və jurnallarında yazılar dərc edilir. “Sovet Naxçıvanı” qəzeti 13 iyun 1987-ci il tarixli nömrəsini bütünlüklə teatrın yubileyinə həsr etdi. Orada xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə, professor Əziz Şərif, xalq yazıçılarından Mirzə İbrahimov, İlyas Əfəndiyev, dramaturqlardan Anar, Əliyar Yusifli, xalq artistlərindən Əyyub Haqverdiyev, Hüseyin Ərəblinski adına Sumqayıt Dövlət Dram Teatrının ədəbi hissə müdiri Sabir Adil, Sabit Rəhman adına Şəki Dövlət Dram Teatrının direktoru Nazim Bilalovun və bir çox sənət adamlarının yazıları, təbrikləri verilmişdi. Azərbaycan teatr sənətinin inkişafındakı xidmətlərinə və yaradılmasının 100 illiyi ilə əlaqədar Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatri Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin Fəxri Fərmanı ilə təltif edildi. Teatrın bir sıra əməkdaşları fəxri adlara layiq görüldü.

Naxçıvan teatr tarixinə diqqət yetirərkən sambalı rejissorlar nəslinin fəaliyyət göstərdiyi gözlərimiz önündə canlanır. Böyükxan Naxçıvanski, Rza Təhmasib, Həsən Səfərlı, Səməd Mövləvi, Kazım Ziya, Sidqi Ruhulla, Yusif Yulduz, İsa Musayev, İbrahim Həməzəyev, Əli Hüseyinov, Həsən Ağayev, Baxşı Qələndərli, Vəli Babayev, Nəsir Sadıqzadə, Vaqif Əsədov, Əliqismət Lalayev, Kamran Quliyevin maraqlı və yaddaqalın tamaşaları diqqəti çəlb edir.

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, Sankt-Peterburqda Ali rejissorluq təhsili alan Baxşı Qələndərli uzun illər İrəvan Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında baş rejissor

vəzifəsində işləmişdir. O, 1964-cü ildən ömrünün sonunadək Naxçıvan teatrında fəaliyyətini davam etdirir. Onun quruluşunda hazırlanan K.Ağayevanın “Məhsəti”, B.Lavryonovun “Hücum”, A.Sirvanzadənin “Nakam qız”, V.İvanovun “Zirehli qatar-14-19”, S.Vurğunun “Vaqif”, C.Cabbarlının “Solğun çiçəklər”, H.Cavidin “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, H.Razinin “Arxalı dağlar”, “Haray səsi”, Ə.Yusiflinin “Səadət naminə”, “Siz xoşbəxt yaşayın”, M.Tarverdiyevin “Qəmquşar”, H.Fətullayevin “Alınmaz qala”, H.Dumbadzenin “Darıxma ana”, N.Nehrəmlinin “Qəmli günlər”, S.S.Axundovun “Laçın yuvası”, Ə.Yusifovun “Məhəbbət abidəsi”, K.Qoldoninin “Məzəli hadisə”... tamaşaları zəngin rejissor yozumu ilə diqqət çəkməklə, onun yüksək peşəkarlığını uğurla nümayiş etdirirdi.

Qədim sənət məbədinin tarixini araşdırarkən burada fəaliyyət göstərən isedadlı rəssamlar nəslinə də rast gəlirsən. XX əsrin əvvəllərində Naxçıvan teatrında tamaşaya hazırlanan əsərlərin əksəriyyətinin quruluşçu rəssamı böyük Azərbaycan boyakarı, istedadlı realist rəssam Bəhrüz Kəngərli olmuşdur. Bəhrüz Kəngərli 1912-ci ildən ta ömrünün sonuna qədər göstərilən tamaşaların səhnə tərtibatını böyük ustalıqla yaratmış, səhnəyə lazım olan dekor və pərdələr hazırlamışdır. Onun bədii quruluş verdiyi tamaşalar sırasına “Ölülər”, “Pəri cadu”, “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan”, “Hacı Qara”, “Müsiqəti Fəxrəddin”... kimi klassik əsərlər daxildir. Sonrakı illərdə Adil Qazıyev, Şamil Qazıyev, Əyyub Hüseynov, Məmməd Qasimov, Yuran Məmmədov, Mircəlil Seyidov, Sabir Qədimov, Məmmədli İsmayılov, Hüseynqulu Əliyev, Əbülfəz Axundov, Səyyad Bayramov, Əli Səfərli Naxçıvan teatrında ayrı-ayrı vaxtlarda quruluşçu rəssam işləmişlər. Özünün yüksək peşəkarlığı ilə fərqlənən Naxçıvan Muxtar Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi Məmməd Qasimov sözün əsl mənasında görkəmli teatr rəssamı idi. O, 30 ildən artıq fasiləsiz Naxçıvan teatrının baş rəssamı işləmiş, 105 tamaşaya quruluş vermişdir. Naxçıvan teatrında bəstəkarlar da mühüm rol oynamışlar. Mənsur Sultanov, Tapdıq Hüseynov, Ənvər Hüseynov, Adil Kəngərli, Səfər Rəcəbli, Məmməd Cavadov, Məmməd Ələkbərov, Rəşid Məmmədov, Ramiz Mirişli, Nəriman Məmmədov, Yüsif Əsgərov, Şəmsəddin Qasimov, Əkrəm Məmmədov, Əqidə Ələkbərova, Yaşar Xəlilov, Kamal Əhmədov... tamaşaya qoyulan əsərlərə maraqlı musiqilər yazmışlar.

Teatrda yerli müəlliflərin pyeslərinə həmişə diqqət yetirilmişdir. 1929-cu ildə Müzəffər Nəsirlinin “Azadlıq günəşi” pyesinin tamaşaya qoyulması gələcək gənc yerli dramaturqların ərsəyə gəlməsinə xüsusi zəmin yaratdı. Sonrakı illərdə Qurban Qurbanovun “Ayrım”, “Xosrov və Şirin”, Əbülfəz Abbasquliyevin “Günəş doğur”, İslam Səfərlinin “Göz həkimi”, “Ana ürəyi”, Hüseyn İbrahimovun “Torpaq təslim olur”, “İtilən sağlıq”, Əliyar Yusiflinin “Vicdan əzabı”, “Səadət naminə”, “Gözüm yollarda qaldı”, “Siz xoşbəxt yaşayın”, Hüseyn Razinin “Günəş”, “Odlu diyar”, “Arxalı dağlar”, “Haray səsi”, Kəmalə Ağayevanın “Məhsəti”, “İsmət”, “Apardı sellər Saranı”, Süleyman Rəşidinin “İki ananın bir oğlu”, “Mən onu axtarıram”, “Canlı heykəl”, Həsən Elsevərin “Vüqarlı gözəl”, “Alınmaz qala”, “Koroğlu nəslı”, “Qorxulu oyun”, Məmmədli Tarverdiyevin “Kölgəli dağ”, “Qəmquşar”, Ramiq Muxtarın “Üfüqlər qızarıanda”, “Əgər sevirse”, “Şəhərli kürəkən”, Novruz Nehrəmlinin “Qəmli günlər”, Həmid Arzulunun “İnam”, “Əlincə qalası”, “İtilənən xəncər”, “Ərsizlər və arsızlar”, “Məhəbbət mərhəmət deyil”, Adil Qasimovun “Aylı gecənin qaranlığında”, Elman Həbibin “Sahilsiz çaylar”, Əliheydər Qəmbərovun “İlan yuvasında fırtına” səhnə əsərləri müxtəlif illərdə tamaşaya qoyulmuşdur.

Teatrının müstəqillik illərindəki qaynar fəaliyyətindən, yaradıcılıq uğurlarından bəhs edərkən kəmiyyət etibarını ilə keyfiyyət amilini də nəzərə alsaq gözlərimiz önündə böyük bir sənət panoramı canlanır. Bu illərdə teatr milli dramaturgiyanın klassik nümunələrinə geniş meydan verməklə, azərbaycançılıq ideyasının yayılmasına, milli mənəvi dəyərlərə üstünlük verir, atılan hər bir addım yalnız milli mənafeə xidmət etdiyinin şahidi olur. Bütün bu müsbət keyfiyyətlər Azərbaycanda yaranmış sağlam mənəvi iqlimin, sosial ictimai sabitliyin yaranmasında meydana gəlmişdir. Bu uğurlar Azərbaycan xalqının Ümummilli lideri Heydər Əliyevin apardığı prinsiplial, sağlam mənəviyyətli siyasi kursun bəhrələridir. Möhtərəm Heydər Əliyevin (3 sentyabr 1991) Muxtar Respublikanın Ali Məclisinə Sədr seçilməsi ilə Naxçıvanda bir çox sahələr kimi mədəni mühitdə də ciddi canlanma, dönüş yarandı. Bu qədim sənət məbədinə rəğbət bəsləyən ulu öndər Naxçıvan teatrını da düşdüüyü burulğandan xilas edib onun dirçəlməsi və inkişafı qayğısına qaldı. Məhz bunun nəticəsində Əsgər Əsgərovun hazırladığı Rza Səməndərin “Şəhidlər” pyesi (1991) dövrün diktəsindən irəli gələn mühüm amil idi. Tamaşanın ideya mərkəzində günahsız şəhidlərimizin faciəli taleyi təsvir olunurdu. Həmin rejissorun uğurla tamaşaya qoyduğu İslam Səfərlinin “Xeyir və Şər” pyesi (1991) ictimai, sosial mahiyyəti ilə fərqləndi [3, s. 23]. 1992-ci ildə tamaşaya qoyulan C.Məmmədquluzadənin “Ananın kitabı” özünün uğurlu səhnə həlli ilə xüsusi diqqət çəkdi. Gənc rejissor Vaqif Əhmədov müəllifin qarşıya qoyduğu ali məqsədi – azərbaycançılıq, bütöv Azərbaycan ideyasını ön plana çəkməklə tamaşanın təsir qüvvəsini, əxlaqi və etik dəyərlərini bir daha qüvvətləndirirdi. Tamaşanın finalında müstəqil Azərbaycanın üç rəngli bayrağının əzəmətlə dalğalanması birliyimizin sarsılmazlığına

xidmət edirdi.

Bu illərində tamaşaya qoyulan əsərlər içərisində Nəriman Nərimanovun “Nadir şah” pyesi özünün uğurlu həlli ilə xüsusi diqqət çəkdi. Bakıdan dəvət olunmuş gənc rejissor Elçin Mirzəbəyli dramaturgiyamızda ilk tarixi faciə olan “Nadir şah”ı (14 avqust 1997) tamaşaçılara təqdim etdi. Rejissor təqdimində milli dəyərlər uğrunda mübarizə aparan Nadir şahın arzu və düşüncələri, azadlıq ideyaları ön plana çəkilmişdi.

Azərbaycan Milli Akademik Dram Teatrının rejissoru Mərahim Fərzəlibəyovun müstəqillik illərində Naxçıvan teatri ilə yaradıcılıq əlaqəsi bu qədim sənət məbədində ciddi dönüş yaratdı. O, Nəriman Həsənzadənin “Atabəylər” (10 may 1999) və “Pompeyin Qafqaza yürüşü” (16 aprel 2002) pyeslərini tamaşaya qoydu və bu teatrın yaradıcılıq imkanlarını bir daha aşkarladı. “Atabəylər”, “Pompeyin Qafqaza yürüşü” tamaşalarında xalqımızın qəhrəmanlıq səhifəsi, yadellilərə qarşı apardığı mətin mübarizə təənnüm olunurdu [3, s. 68]. Bədii vüsətli şeiriyat, güclü drammatizm, zəngin və dolğun xarakterlər, hər iki pyesin ictimai-siyasi mahiyyətini bir daha qüvvətləndirirdi. Hər iki tamaşa quruluşçu rejissorun yozumunda özünün layiqli səhnə həllini tapdı. “Atabəylər” tamaşası 2014-cü ildə yenidən bərpa olunaraq Naxçıvan Muxtar Respublikası yaradılmasının 80 illiyi münasibəti ilə 14 mayda tamaşaya qoyuldu. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Cənab İlham Əliyev, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti Mehriban xanım Əliyeva, Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri Vasif Talıbov və yubiley iştirakçıları tamaşaya baxdılar.

Naxçıvan teatri əvvəlki dövərlərdə ancaq respublikanın rayonlarında və eləcə də qonşu respublikalarda qastrolda olmuşdusa, müstəqillik illərində isə Türkiyə Cümhuriyyətinin və İran İslam Respublikasının müxtəlif şəhərlərində dəfələrlə qastrolda olmuş, Azərbaycan mədəniyyətini, incəsənətini geniş şəkildə təənnüm və təbliğ etmişdir [11, s. 29].

Müstəqillik illərində Cavid dramaturgiyasına qayıdış milli oyanışın qələbəsi idi. Qədim sənət ocağında ölməz söz ustasının iki şedevr əsəri – “Topal Teymur” və “İblis” teatrın repertuarına daxil edildi. “Topal Teymur”un (29 dekabr 2002), “İblis”in (10 iyul 2003) tamaşaya qoyulması milli oyanışın dirçəlişinə xüsusi zəmin yaratdı. Hər iki tamaşanın quruluşçu rejissoru Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Kamran Quliyev zəngin mənəviyyatlı bir tamaşa yaratmağa nail oldu. Bu tamaşalar romantik pafosu, yadda qalımı rəssam, bəstəkar işi və ilhamlı aktyor oyunu ilə Cavid irsinə dərin məhəbbətin rəmzinə çevrildi. Teatrda milli ruh, milli düşüncə hökm sürdü. Fərəhli haldır ki, bütün bu müsbət addımlar yalnız müstəqilliğin, demokratiyanın sənətə gətirdiyi azadlıq və səadətin bəhrəsi idi.

Müstəqillik illərində Naxçıvan teatri öz yaradıcılıq istiqamətini kökündən dəyişdi, həm milli dramaturgiyanın klassik və müasir nümunələrinə, həm də dünya dramaturqlarının dəyərli problematik pyeslərinə müraciət etdi. Tamaşaya qoyulan “Ölən adam” (1992, Ə.Nesin), “Arvadımın əri” (1993, G.Xuqayev), “Nadir şah” (1997, N.Nərimanov), “Atabəylər” (1999), “Pompeyin Qafqaza yürüşü” (2002, N.Həsənzadə), “Dörd ekiz qardaş” (1999, P.Pançev, “Qurbanəli bəy” (2000), “Dəli yığıncağı” (2005, C.Məmmədquluzadə), “Mənim ərim dəlidir” (2001), “Dəlixanadan dəli qaçıb” (“Mənim sevimli dəlim”-2001)), “Ah, Paris, Paris” (2009, E.Əfəndiyev), “Şeirli yaylıq” (2001, A.Qubaryev), “Fərhad və Şirin” (2002, S.Vurğun), “Topal Teymur” (2002), “İblis” (2003), “Afət” (2005), “Səyavuş” (2007), “Şeyx Sənan” (2012, H.Cavid), “Mənim qayınanam” (2003, G.Xuqayev), “Lənkəran xanının vəzir” (2004, M.F.Axundzadə), “Hökmdar və qızı” (2004, İ.Əfəndiyev), “Atıllanın atlıları” (2005, N.Xəzri), “Sahilsiz çaylar” (2005, E.Həbib), “Dirilən adam” (2006, M.C.Paşayev), “Arşın mal alan” (2006, Ü.Hacıbəyov), “Məhsəti” (2007, K.Ağayeva), “Əlincə qalası” (2007, H.Arzu), “Kor padşah” (2007, N.Hikmət, V.Tulyakova), “Araz sahilində doğan günəş” (2008, H.Eyvazlı), “Koroğlunun Çənlibelə qayıdışı” (2008, A.Babayev), “Qana qan qarışdı” (2009, Ş.Sadiq), “Qönçəbəyim nəğməsi” (2010, M.Nəsirli), “Müdrük Natan” (2011, A.Lessinq), “Mirzə Fətəli” (2012, Ş.Mehdiyev), “Kəllə” (2012, N.Hikmət), “Göz həkimi” (2013, İ.Səfərli), “Rus sayığı evlənmə” (2013, “Ayı” və “Təklif” vedolilləri əsasında, A.Çexov), “Manqurt” (2013, Ç.Aytmatov), “Ağa Məhəmməd şah Qacar” (2014, Ə.Əmirli), “Kuklalar evi” (2014, H.İbsen), “Yəhya bəy Dilqəm” (2015, T.Həmid), “Qurtuluş dastanı” (2015, İxtiyar), “Rəhgsaz” (2015, T.Cücənoğlu), “Rəngsaz” (2015, T.Cücənoğlu), “Göy quş” (2017, M.Meterliq), “Ağıldan bəla” (2019, A.Qriboyedov), “Müfəttiş” (2021, N.Qoqol), “Ana” (2021, N.Çapek) kimi əsərlər qədim sənət ocağının müstəqillik illərindəki zəngin repertuar mənzərəsindən xəbər verir.

Teatr özünün 125-ci mövsümündə Kamran Quliyevin quruluşunda Həsənalı Eyvazlının “Araz sahilində doğan günəş” və Adil Babayevin “Koroğlunun Çənlibelə qayıdışı” əsərlərinə müraciət etdi. 2008-ci ilin aprel ayının 10-da tamaşaya qoyulan “Araz sahilində doğan günəş” əsəri mövzu aktuallığı baxımından diqqəti cəlb edir. Tarixi hadisələrdən götürülmüş mövzu bu günümüz üçün daha aktualdır. Mövzu düzgün seçilmiş, səhnə formalarından uğurla istifadə edilmişdir. Məharətli aktyor oyunu

da tamaşaya uğur qazandırır. Tamaşanın əsas qayəsi odur ki, torpaq bizə ata-baba əmanətidir. Onu qoruyub gələcək nəsillərə çatdırmaq isə hər kəsin vətəndaşlıq borcudur. Adil Babayevin Ümummilli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 85 illiyinə həsr olunmuş “Koroğlunun Çənlibelə qayıdışı” əsərinin ilk tamaşası-Ulu öndərin anadan olduğu gün, may ayının 10-da sənətsevərlərə təqdim olundu.

Vətənimiz müstəqilliyə qovuşduqdan sonra həyatımızın müxtəlif sahələrində olduğu kimi, mədəniyyət və incəsənət sahələrini öyrənmək, tədqiq etmək sahəsində də geniş şərait yaradıldı. Bu gün fəxrlə deyə bilərik ki, muxtar respublikanın tarixinin, mədəniyyətinin, ədəbiyyat və incəsənətinin öyrənilməsi elmi əsaslara söykənir. Bütün bu müsbət keyfiyyətlər ölkəmizdə bərqərar olan sağlam iqlimin, sosial ictimai sabitliyin nəticəsi kimi qiymətləndirilir. Bu uğurlar müstəqil Azərbaycan dövlətinin yaradıcısı, xalqımızın Ümummilli lideri, əvəzolunmaz dahi şəxsiyyət Heydər Əliyevin apardığı prinsiplial fəaliyyətin nəticəsidir. Heydər Əliyevin siyasi kursunun uğurlu davamçısı, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev teatr sənətinə böyük önəm verərək 2008-ci ilin yanvar ayının 31-də Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında özünəməxsus yeri olan, xalqımızın mədəni və ictimai həyatında mühüm rol oynayan Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının 125 illik yubileyinin geniş şəkildə qeyd olunması üçün sərəncam imzaladı. Ölkə Prezidentinin, eyni zamanda Muxtar Respublika Ali Məclisi Sədrinin imzaladıqları 25 sentyabr 2008-ci il tarixli Sərəncamlarla teatrın bir sıra aktyorları Prezident təqaüdü və mükafatına layiq görüldü, fəxri adlarla təltif olundu. Bu teatra göstərilən dövlət qayğısının növbəti bariz nümunəsi idi. Teatrın 125 illik yubileyi 2008-ci ilin sentyabr ayının 27-də təntənə ilə qeyd olundu.

Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri Vasif Talıbov teatrın yubileyindəki məzmunlu çıxışında demişdir: “Dünya ədəbi fikrinə qüdrətli təsir göstərən ölməz mütəfəkkirlərin zəngin ənənələri ilə bağlı olan Naxçıvan teatrı daim yeniliyə can atmış, mədəni inkişafın carçısı olmuş, geniş mənada maarifçilik işi görmüş, cəhalət və geriliyi damğalayaraq muxtar respublikada mədəni-ictimai fikrin formalaşmasına öz təsirini göstərmişdir. Bu teatr bir tərəfdən ədəbi mühiti canlandırmışsa, ikinci tərəfdən istedadlı aktyor, rejissor və teatr rəssamlarının yetişməsinə səbəb olmuş, ildən-ilə təkmilləşərək imzasını Azərbaycan səhnə yaradıcılığı tarixinə əbədi həkk edə bilmişdir”.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm İlham Əliyevin 2007-ci il 19 fevral tarixli “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” Sərəncamı teatrlarımıza göstərilən diqqət və qayğının bariz nümunəsi idi. Ölkə Prezidentinin teatr sənətinin inkişafı ilə bağlı 2009-cu il 18 may tarixli Sərəncamına əsasən “Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramı hazırlandı. Bu proqramda Azərbaycan xalqının ictimai-siyasi həyatında, milli mədəniyyətimizin inkişafında əhəmiyyətli rol oynayan Azərbaycan teatrlarının maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi və yaradıcılıq imkanlarının inkişaf etdirilməsi, habelə teatr sisteminin daha da yaxşılaşdırılması məqsədi ilə tədbirlərin hazırlanıb həyata keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdur. Dövlət Proqramı çərçivəsində Naxçıvan Muxtar Respublikasında fəaliyyət göstərən teatrlarda xeyli sayda layihələr gerçəkləşdirildi, əhəmiyyətli işlər görüldü. Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin ardıcıl qayğısı sayəsində Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının binası əsaslı surətdə yenidən qurularaq ictimaiyyətin ixtiyarına verildi.

Milli dramaturgiyamızın banisi Mirzə Fətəlinin anadan olmasının 200 illik yubileyinə respublikanın bütün teatrlarında olduğu kimi Naxçıvan teatrı da öz töhfəsini verərək dramaturqun “Xırs quldurbasan” komediyasını (2011) və böyük mütəfəkkirin həyatından bəhs edən Şəfaət Mehdiyevin “Mirzə Fətəli” dramını (10 mart 2012) tamaşaya qoydu. Hər iki tamaşaya xalq artisti Rövşən Hüseynov quruluş vermişdi. Tamaşada Mirzə Fətəli Axundzadənin parlaq obrazı yaradılmış, görkəmli dramaturqun təhsil illəri, üzləşdiyi çətinliklər əksini tapmış və böyük mütəfəkkirin xalqın maariflənməsi yolundakı yorulmaz fəaliyyəti ön plana çəkilmişdir.

Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin “İslam Səfərlinin 90 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 18 yanvar 2013-cü il tarixli Sərəncamı ilə dramaturqun yubileyi muxtar respublikada geniş qeyd olundu. “Göz həkimi” pyesi ilə teatr mövsümünü aprelin 2-də açdı. Tamaşaya quruluşu xalq artisti Rövşən Hüseynov (bədi tərtibatını Səyyad Bayramov, musiqi tərtibatını Elman Əliyev) vermişdi. Qeyd etmək lazımdır ki, “Göz həkimi” pyesi ilk dəfə 28 mart 1955-ci ildə Səftər Turabovun quruluşunda (rəssam Məmməd Qasımov) Naxçıvan teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdu. O zaman İslam Səfərli ilk tamaşaya baxmışdır.

Naxçıvan Muxtar Respublikasının 90 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında 14 yanvar 2014-cü il tarixdə Azərbaycan Respublikası Prezidenti Cənab İlham Əliyev Sərəncam imzaladı. Sərəncamda deyilir: “Azərbaycanın qədim bölgəsi Naxçıvan tarixən çətin sınaqlarla dolu mürəkkəb və eyni zamanda şərəfli bir yol qət etmişdir. Çoxəsrlik dövlətçilik ənənələri olan bu diyar həmişə xalqımızın zəngin mədəni irsini layiqincə yaşatmış, yetirdiyi çox sayda görkəmli elm xadimləri, sənətkarları, tarixi şəxsiyyətləri ilə ölkəmizin sosial-iqtisadi, ictimai-siyasi həyatında əvəzsiz rol oynamışdır.

Naxçıvan əhalisinin milli istiqlal ideyalarına bağlılıq nümayiş etdirərək dövlət müstəqilliyimizin bərpası, qorunub saxlanması və möhkəmləndirilməsində müstəsna xidmətləri vardır. Bu gün yüksək potensiala malik muxtar respublika bütün dövlət proqramlarını, infrastruktur layihələrini böyük uğurla həyata keçirməsi sayəsində ölkədə dinamik inkişaf xəttinə uyğun, fasiləsiz aparılan irimiqyaslı quruculuq, abadlıq işlərinin fəal iştirakçısıdır. Naxçıvan hazırda mötəbər beynəlxalq tədbirlərin təşkil olunduğu məkana çevrilmişdir”.

Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri isə 2014-cü ili Muxtariyyət ili elan etdi. Muxtariyyət ilinin ilk günlərində fevralın 18-də Naxçıvan teatrında ilk dəfə yazıçı-dramaturq Əli Əmirinin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi dramı Kamran Quliyevin quruluşunda (rəssam H.Əliyev, musiqi tərtibatçısı İ.Əhmədov, baletmeyster T.Bağirov) səhnəyə qoyuldu. Əsər gərgin dramatik səhnələr üzərində qurulmuşdu. Yazıçı təxəyyülünün süzgəcindən keçən Qacar obrazı bacarıqlı sərkərdə və dövlət başçısı kimi daha çox diqqəti cəlb edir. Tamaşada Qacar həm də tarixilikdən çıxaraq öz taleyinin girdabında əzab çəkən, bitib-tükənmək bilməyən suallara cavab axtaran bir insan obrazı kimi təsvir olunurdu. Qacar obrazı tamaşaçıya yalnız qəddar və zalım hökmdar deyil, həm də bütün fəaliyyətini xalqının xoşbəxt gələcəyinə həsr edən siyasi xadim kimi təqdim olundu. Azərbaycan Respublikasının Xalq artistləri Y.Ramazanova və R.Xudiyev, əməkdar artistlər Ə.Əliyev, Ə.İmanov, B.Haqverdiyev və X.Hüseynovun, Naxçıvan Muxtar Respublikasının Əməkdar artisti S.Canbaxşiyevin yaratdıqları obrazlar tamaşaçı alqısı ilə qarşılandı. Tamaşada diqqəti cəlb edən obrazlardan biri xalq artisti Yasəmən Ramazanovanın xüsusi təravətlə yaratdığı Ceyran xanım surətidir. Ceyran xanım oğlunun hökmranlıq taleyini və şəxsi əzablarını duyan, onu ruhdan düşməyə qoymayan mətin bir qadındır. Tamaşada hökmdarın anası ilə dialoqlarında, başqa obrazlarla söhbətlərində səsləndirilən fəlsəfi fikirlər, mükəllimələr, həyat və ölüm, hakimiyyət və qəddarlıq haqqındakı düşüncələr tamaşaçının diqqətini cəlb edən məqamlardan idi. Tamaşada iştirak edən müəllif tamaşa haqqında: “...baş rolu ifa edən Səməd Canbaxşiyev gənc olmasına baxmayaraq, bu rolun öhdəsindən bacarıqla gəldi. O, bu rolun özünəməxsusluqla ifa etdi. Səməd Canbaxşiyevin yaratdığı Qacar mənim Bakıda gördüyüm Qacardan xeyli fərqli idi. Mənim üçün maraqlı olan o oldu ki, bu tamaşalar bir-birindən fərqli idi. Naxçıvan teatrı təlqin etməmişdi, əsərə yeni bir baxış ortaya qoymuşdu” [14].

Şair-publisist Taleh Həmidin “Yəhya bəy Dilqəm” pyesi 2015-ci ilin 9 yanvarında tamaşaya qoyuldu. Aşıq Dilqəm kimi tanınan Yəhya bəyin həyat və yaradıcılığından bəhs edən bu tamaşada hadisələr XIX əsrdə Şəmkir mahalında baş verir. Tamaşada dövrün digər hadisələri—çar Rusiyası ağalığına qarşı mübarizə, milli dəyərlərin yaşadılması və xalqın bu uğurda mübarizəsi ön plana çəkilmişdir. Eyni zamanda həmin il İxtiyarın “Qurtuluş dastanı”, N.Nərimanovun “Nadanlıq və ya qəfil telefon zəngi”, Tuncər Cücənoğlunun “Rəhgsaz” əsərləri də teatrsevərlərə təqdim olunur.

Naxçıvan teatrının müstəqillik illərində əldə etdiyi nailiyyətlər böyükdür. Teatrın bu illərdəki fəaliyyəti, yaradıcılıq uğurları istər-istəməz tamaşaçılarda qürur hissi doğurur. Aparılan tədqiqatlardan məlum olur ki, 1991-2022-ci illərdə teatrda yüzdən artıq əsər (həmin tamaşalardan altmışa yaxını ilk dəfə) uğurla tamaşaya qoyulub, müsbət səhnə həllini tapıb. Məhz bu illərdə teatrı milli dramaturgiyanın klassik nümunələrinə geniş meydan verməklə, qan yaddaşımıza, soy kökümüzə, milli şüurun formalaşmasına qayğı ilə yanaşmış, atılan hər bir addım yalnız milli mənafeyə xidmət etmişdir. Görkəmli alim, sənətsünaslıq doktoru Cəfər Cəfərov Azərbaycan teatrının inkişafında Naxçıvan teatrının tutduğu mövqeyi qiymətləndirərək yazmışdı: “Müstəqil olaraq meydana gələn Naxçıvan teatrı Azərbaycanın başqa şəhərlərində yaranan teatr mərkəzlərindən daha güclü idi və Azərbaycan teatr sənətinin inkişafına daha səmərəli təsir göstərirdi. Naxçıvan Azərbaycan teatrina E.Sultanov, M.T.Sidqi, C.Məmmədquluzadə, B.Kəngərli, H.Cavid, Ə.Qəmküsar, K.Ziya, R.Təhmasib kimi görkəmli dramaturq, aktyor və teatr təşkilatçıları vermişdir [2, s. 312].

Milli statuslu Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı fəaliyyəti boyu qabaqcıl ideyaların carçısı olub. Tamaşalarını milli dirçəliş və azadlıq uğrunda mübarizəyə həsr edib, ictimai geriliyi və cəhaləti qamçılıyıb. Repertuarını daim zənginləşdirərək əsl sənət ocağına çevrilib, respublikanın görkəmli sənət ocaqları sırasında özünəməxsus yer tutub, yaradıcılıq uğurları ilə fərqlənib. İnamla deyə bilərik ki, “milli” statuslu Naxçıvan teatrı bundan sonra da maraqlı səhnə əsərləri ilə sənətsevərlərin görüşünə gələcək. Bu yolda doğma teatrimızın bütün kollektivinə yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan teatrının salnaməsi. 2 c-də, I c. Bakı: Azərneşr, 1975, 584 s.
2. Cəfərov C. Əsərləri. 2 c-də, I c. Bakı: Azərneşr, 1968, 364 s.
3. Hacıyev İ. Naxçıvan Muxtar Respublikasının təşkili və əhəmiyyəti. //“Qobustan” jurnalı, 1999, №-2.

4. Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadə. Bakı, 1987, 190 s.
5. Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri. Bakı: Azərneşr, 1997, 682 s.
6. Qəhrəmanov Ə. Naxçıvan teatri müstəqillik illərində. Bakı: MBM, 2008, 92 s.
7. Naxçıvan teatrının salnaməsi. Naxçıvan: 2010, 736 s.
8. Nəcəfov R. Uzun bir xatirə. // "Dan ulduzu" jurnalı, 1928, №-12.
9. Salamzadə Q. Kiçik pəncərədən görünən dünya. Bakı: Azərneşr, 1990, 78 s.
10. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərneşr, 1964, 303 s.
11. Везиrow Д., Гахраманов А. Окно в 125-летие Нахчыванского театра. //Москва: Наследие (Международный Азербайджанский журнал), 2007, №-3.
12. "Qafqaz" qəzeti, 23 avqust 1886-cı il.
13. "Novoye obozreniye" qəzeti, 10 noyabr 1884-cü il.
14. "Şərq qapısı" qəzeti, 21 fevral 2014-cü il.
15. Naxçıvan MR DA, F. 15, siy. 1, iş 38.
16. Naxçıvan MR DA. F. 40, siy. 1, iş 90.
17. Naxçıvan MR DA. F. 40, siy. 4, iş 7.
18. Naxçıvan MR DA. F. 41, siy. 2, iş 3.
19. Naxçıvan MR DA. F. 50, siy. 1, iş 92.
20. Naxçıvan MR DA. F. 613, siy. 1, iş 136.
21. Naxçıvan MR DA. F. S. - 26. siy. 1, iş 204/212.

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

Ali Gahramanov

DEVELOPMENT WAY AND SUCCESSES OF NAKHCHIVAN THEATER

The article deals with the honorable development path of the Nakhchivan theater, which received the "national" status. Also, the theater's stage performances, theater tours, business trips of the Azerbaijan State Drama Theater to Nakhchivan are followed. At the same time, there is talk of celebrating the jubilee of the theater. Along with these, information is provided about the director, artist, composer, and actors of the performances. Also, the repertoire landscape of the theater is considered by periods. Achievements, dedicated people who contributed to the development of theater art are remembered. The article was prepared on the basis of archival documents and periodical press materials.

Keywords: *Nakhchivan theater, formation, stages of development, anniversary, tour, director, artist, composer, actor.*

Али Гахраманов

ПУТИ РАЗВИТИИ И УСПЕХИ НАХЧЫВАНСКОГО ТЕАТРА

В статье обсуждается славные пути о развитии получившие «национального» статуса Нахчыванского театра. Кроме того, здесь обсуждается и по временам показанные спектакли этого театра, его гастроли, деловитые приезды Азербайджанского Драм Театра в Нахчывани. Одновременно здесь замечается и отмечены замечание юбилей этого театра. Вместе с этими, сообщается и сведения о режиссорах, художниках, композиторах и актёрах в этой статье. Одновременно по периодам осматривается и репертуарных панорамы театра. Здесь вспоминается и заработанные успехи, и роли в этом самоотверженные актёры театральные искусства. Статья приготовлена на основе архивных и периодных, прессовых материалов.

Ключевые слова: *Нахчыванский театр, становление, этапы развития, юбилей, гастроли, режиссер, художник, композитор, актер.*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 06.10.2022

Son variant 26.10.2022

AHTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

HƏBİBƏ ALLAHVERDİYEVƏ*

MÜASİR DÖVR XARİCİ ÖLKƏ RƏSSAMLARININ
YARADICILIĞINDA NAXÇIVAN

Məqalədə Azərbaycan Respublikasının ayrılmaz hissəsi olan Naxçıvan Muxtar Respublikasının tarixi, mədəniyyəti, təbiəti haqqında müasir dövr dünyə rəssamlarının çəkdiyi əsərlər araşdırılmış, təhlil olunmuşdur. Müasir dövrümüzdə dövlətlərarası əlaqələrin daha da genişlənməsi, müxtəlif ölkələrdən olan rəssamların Naxçıvana səfərləri, Naxçıvanın qədim tarixi, mədəniyyəti haqqındakı dərin təəssüratları bu qədim diyar haqqında əsərlərin yaranmasına səbəb olur. Məqalədə qeyd olunmuşdur ki, müasir dövrdə xarici ölkə rəssamlarının müraciət etdikləri belə əsərlərdə Naxçıvan qədim və müasirliyin vəhdəti kimi təsvir olunmasına daha çox rast gəlinir. XIX-XX əsrdə müraciət olunan Naxçıvan mövzulu əsərlər təkcə mənzərə janrında, realist üslubla çəkilmişdisə, müasir dövr xarici ölkə rəssamlarının yaradıcılığında bu mövzu eyni zamanda fərqli üslub texnikaları ilə müxtəlif tematik kompozisiyalarla bədii həllini tapır.

Açar sözlər: Naxçıvan mövzusu, müasir dövr rəssamları, xarici ölkə rəssamları, Naxçıvan abidələri, təsviri sənət, müasir, kompozisiya

Azərbaycanın, Naxçıvanın tarixi, təbiəti və mədəniyyəti bütün dövrlərdə xarici ölkə səyyahlarının, tacirlərinin və rəssamlarının, elm adamlarının diqqətini cəlb etmişdir. Müxtəlif zamanlarda Naxçıvanın diqqət çəkən tarixi-memarlıq abidələri, müxtəlif mənzərələri, mədəniyyət nümunələri, etnoqrafiyası və şəxsiyyətlərinin bədii təsviri də dünya rəssamlarının əsərlərində yer almışdır. Belə əsərlərin demək olar ki, çox hissəsi rəngkarlıq və qrafika janrında yaradılmışdır.

XIX –XX əsrdə “ilk öncə fransız naturalisti, səyyah, alimi F.D.Monperenin yaratdığı Naxçıvan abidələri, rus rəssamı İ.F.Şeblikin çəkdiyi Naxçıvanın qədim məhəlləri, şəhər görünüşləri, tarixi-memarlıq abidələri, təbiət mənzərələri, V.F.Qolovanovun yaratdığı tematik kompozisiyaları və s. başqa əsərlər buna bariz nümunədir” [8, 52].

XIX –XX əsrdən fərqli olaraq XXI əsr müasir dövr əcnəbi rəssamlarının yaradıcılığında bu mövzu daha çox yer alıb. Dövlətlərarası əlaqələrin daha da genişlənməsi, müxtəlif ölkələrdən olan rəssamların Naxçıvana çoxsaylı səfərləri, Naxçıvanın qədim tarixi, mədəniyyətinin zənginliyi, müasir gözəlliyindən alınan böyük təəssüratlar bu qədim diyar haqqında bir-birindən maraqlı, dərin mənalı, estetik tutumlu əsərlərin yaranmasına dəlalət edir.

Naxçıvanda 2012-ci il, 2014-cü il, 2016-cı il, 2018-ci, 2021-ci illərdə keçirilən “Naxçıvan-Bəşəriyyətin beşiyi” beynəlxalq rəsm festivalları keçirilmişdir ki, burada iştirak edən rəssamlar üstünlük verdikləri mövzu Naxçıvan abidələri, təbiət mənzərələri, tarixi, mədəniyyəti, etnoqrafiyası, müasir görünüşü və s. olmuşdur. Rəssamların yaradıcılığında bu mövzu fərqli fəlsəfi yanaşma ilə müxtəlif janr və üslubla ifadə olunmuşdur.

Yaradıcılığında bu mövzuya üstünlük verən rəssamlar daha çox Türkiyə Respublikasından olan rəssamlardır. Onlardan Ayfer Uzün (1968) “Sivilizasiya” (2012), Nurbiyə Uzün (1973) “Ritm” (2012), Hüseyin Özgür Sarpın (1969) “Qızıl qoç” (2012), Nilufer İnaltonqun (1957) “Haçadağ” (2012), “Əlincə qalası” (2016), “Möminə Xatun türbəsi” (2016), Nevin Aytəkinin (1959) “İnsanlığın gəmisini Naxçıvanda” (2016), Hülya Sezginin (1958) “Haça dağ” (2016), “Naxçıvanqala” (2014), “Naxçıvanda mən də varam” (2021), MİNƏ Sarmış Çaylakın (1970) “Oyanış”, “Çiçəkli Naxçıvan” (2021), Aysən Canın “Duzdan mağarası” (2021), Mehmet Sağ “Canım Naxçıvan” (2021), Aslı Özen “Əməkçi Naxçıvan qadınları” (2021), Birsən Çekenin (1962) “Qarabağlar türbəsi” (2018), “Nəiminin məqbərəsi” (2021), Gültekin Akınginin “Möminə Xatun türbəsi” (2021), Nilgün Çevikin (1956) “Firuzəyi rəng” (2021), Emine Kasapın “Naxçıvanda başlamış həyat” (2021), Hakan Sarıhanın (1959) “Nuh ilə yenidən başlanğıc” (2021), Sena Sengirin “Naxçıvan” (2021) və s. əsərlərində bu mövzu müxtəlif üslub və texnikalarla dərin ideya-mənalı, maraqlı kompozisiyalarla ifadə həllini tapmışdır.

Digər ölkələrdən isə İran İslam Respublikasından Vədut Müəzzinzadənin (1960) “Günəşli gün”, Kübra Radporun (1972) “Gözəl görüntü”, Səyid Əyyaminin (1978) “Cənubdan görüntü”, “Qədimlik”, “Cənubdan İlanlı dağ”, Cəlaləddin Piraninin (1968) “Naxçıvanqala”, Ruqayyə Pəhləvinin (1972) “Əzəmətli dağ”, Əkbər Mələkinin “Bəhruz diyarı”, Gürcüstan Respublikasından Gia Markozaşvilinin

(1949) “Naxçıvan dağları”, Mamuka Tsekladzenin (1960) “Dağlar mahnısı”, Lia Şvelidzenin (1959) “Naxçıvana gələn gəlin”, Rusiyadan Yulya Suxavetskayanın (1953) “Dağlar yağışdan sonra”, “Naxçıvandan xatirə”, Diana Arslanovanın “Naxçıvan”, Dağıstan Respublikasından Patimat Hüseynovanın (1972) “Təfsir”, “Qədimlik diyarı”, “Tarixin izləri”, Qazaxıstan Respublikasından Esenqali Sadirbayevinin (1965) “Naxçıvan dəyərləri”, Rufina Şaripovanın (1987) “Naxçıvanın ecazkar dağları”, Kosovadan Rəşid İsmətin (1953) “Qarabağlar türbəsi”, Türkmənistan Respublikasından Çar Yazmuradovun (1975) “Naxçıvan əfsanəsi”, Başqırdıstan Respublikasından Riyat Muhammetdinovun “Möminə Xatun türbəsi”, Alfia Sarginin “Naxçıvan dağlarında”, Özbəkistan Respublikasından Nafisa Gilmanovanın “Naxçıvan böyük ipək yolu üzərində” adlı əsərlərində Naxçıvan təbiət gözəllikləri ilə yanaşı, qədim və müasirliyin vəhdəti kimi təsvir olunmuşdur.



Şəkil 1. Nilufer İnaltonq. “Haçadağ”



Şəkil 2. Nevin Aytəkin. “İnsanlığın gəmisi Naxçıvanda”

Naxçıvana müxtəlif illərdə səfər edən türkiyəli rəssam Nilufer İnaltonqun (1957) yaradıcılığında Naxçıvan təbiət təsvirlərinə tez-tez rast gəlinir. Onun “Haçadağ”, “Əlincə qalası”, “Möminə xatun türbəsi” əsərləri buna misaldır [şəkil 1]. Özünəməxsus rəssamlıq texnikası, rəng duyumu olan rəssamın əsərlərindən də Naxçıvana olan sevgisi, vurğunluğu hiss olunur. Mənzərələrində saf rənglərin kontrastı ilə vurğulanan ifadə meyarları, realist – gerçəkçi baxışla özünəməxsus texniki meyillərin sintezi bu əsərlər üçün səciyyəvidir.



Şəkil 3. Ayfer Uz “Sivilizasiya”



Şəkil 4. Nurbiyə Uz. “Ritm”

Türkiyənin Takarya Universitetinin müəllimi Ayfer Uzün 2012-ci ildə yaratdığı “Sivilizasiya” kompozisiyası ideya – məna yükü baxımından diqqəti cəlb edir [şəkil 3]. Sarı, qırmızı rənglərin üstünlük təşkil etdiyi kompozisiyada ilk qədim qayaüstü rəsmlərdən olan Gəmiqaya rəsmləri, kompozisiyanın mərkəzdə isə Xudafərin körpüsü verilmişdir. Müasir texnikalarla, təsvir vasitələrinin vəhdəti ilə yaradılan kompozisiyalı əsərdə sivilizasiyanın təməlinin Naxçıvandan başladığı qədim

yolu bədii ifadə dili ilə nəql etmişdir.

Ayfer Uzün bacısı Nuriyə Uzün (1973) çəkdiyi “Ritm” adlı əsəri mənzərə janrında işləsə də realist formalarla, stilzə olunmuş fiqurların harmonik bir təsvirli kompozisiya xarakteri daşıyır [şəkil 4]. Sadə kompozisiyalı, iki rəngin müxtəlif çalarından istifadə olunan bu əsər dərin mənəifadə edir. Kompozisiya iki hissəyə ayrılır: İlan dağ və ondan yuxarı hissədə təsvir olunmuş atlar. Əsərdən sanki səmada təsvir olunmuş atların ayaq səsləri eşidilir. Sadəlik və dinamikliyi vəhdəti ilə çəkilən at təsvirlərindəki ritm Naxçıvanın qəhrəmanlıq tarixini yada salır. Bundan əlavə əsər qədim tarixdən gələcəyə doğru sürətlə irəliləməyi özündə əks etdirir.

Türkiyəli rəssam Hülya Sezginin (1958) yaradıcılığında da Naxçıvana həsr olunmuş bir neçə mövzu yer alır. Onun “Haça dağ”, “Naxçıvanqala”, “Naxçıvanda mən də varam” əsərləri buna nümunədir. 2014-cü ildə yağlıboya ilə çəkdiyi “Naxçıvanqala” əsərində şəhərin qala divarlarını, ön planda isə 2013-cü ildə Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclis Sədri Vasif Talıbovun müvafiq sərəncamı ilə yaradılmış, 2014-cü ildə isə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin iştirakı ilə yenidən istifadəyə verilmiş “Naxçıvanqala” Tarixi-Memarlıq Muzey Kompleksinin realist təsvirini vermişdir. [9]. “Naxçıvanqala” Tarixi-Memarlıq Muzey Kompleksinin realist təsvirini İran İslam Respublikasından olan Cəlaləddin Piraninin yaradıcılığında da rast gəlirik. İran İslam Respublikasından olan Səyid Əyyaminin iki əsərində Naxçıvan təbiəti və mədəniyyəti əks olunub. Naxçıvan təbiətinin əks olunduğu əsər yağlı boya ilə realist üslubda çəkdiyi “Cənubdan İlanlı dağ” əsəridir. Bu əsərdən fərqli olaraq digər əsəri – “Qədimlik” tablosu fərqli texnika və üslubla işlənib. İki daş qoc fiquru qırmızı rəngdə, qaranlıq fonda, lakin günəş təsviri ilə verilmişdir. Ərdəbil şəhərindən olan Səyid Əyyaminin bu kompozisiyasında tünd qara rəngi mastix aləti ilə cızaraq zərif bir tərzdə mübarizə simvolla qılinc təsviri çox da diqqət çəkməyən tərzdə işləmişdir. Simvolik kodlarla dərin fikif ifadə edən bu tablo onun digər realist mənzərələrində rəng və üslub baxımından çox fərqlənir.

Rusiyadan Yulya Suxavetskaya 2014-cü ildə Naxçıvanda olarkən öz təəssüratlarını kətan üzərində yağlıboya ilə üç ədəd əsəri vasitəsilə ifadə etmişdi. Əsərlərin hər üçü mənzərə janrında Naxçıvan dağlarının təsviridir. Lakin onun 60 x 80 sm ölçüsündə kətan üzərində yağlıboya ilə yaratdığı “Dağlar yağışdan sonra” əsərində İlandağ mənzərəsi və memarlıq nümunəsi yer alır. Yulya Suxavetskaya bu əsərində “XVII əsrin ortalarında mütəfəvvə istehkamı kimi mövcud olmuş”, 2010-cu ildə bərpasına başlanılan Naxçıvanqalanı öz əsərin ön planında təsvir etməsi mənzərəyə əlavə kompozisiya bitkinliyi və yeni rəng ahəngi qatmışdır [9]. Rəssam qalanın və Nuh türbəsinin üstündən, horizontal baxışla mənzərəni yaratmışdır. Onun bu əsərindən əlavə 2 ədəd “Naxçıvandan xatirə” adlı mənzərəsidə texnika və üslub baxımından maraqlıdır. Kiçik ölçülü – 20 x 20 sm kətan üzərində çəkilmiş mənzərənin birində İlan dağ, digərində Əshabi kəhf və Nəhəcir dağlarının yağlı boya ilə təsviri yer almışdır. Hər iki əsər etüd xarakterlidir.

Qazaxıstanlı rəssam Esenqali Sadirbayevinin yaradıcılığında bu mövzuya fərqli janr və mövzuda yanaşmışdı. Çoxfiqurlu kompozisiyalı natürmortda həm də mənzərə elementinə rast gəlinir. 2014-cü ildə çəkilmiş Naxçıvan qədim mədəniyyətinə həsr olunan “Naxçıvan dəyərləri” əsərinin arxa fonunda İlandağ təsvir olunmuşdur. İlandağın yan tərəfində sonsuzluğa uzanan işıq gələcəyə perspektivlənmiş inkişaf yolu kimi hiss olunur. Dağın təsviri ornamentlərlə zərif keçid formasında verilmişdir. İncə rəng lirizmi ilə verilmiş bu harmoniya, səma mavisindən tablonun mərkəzinə doğru süzülən ornamentlər xalça ilə tamamlanır. Həmin xalçanın üzərindəki qədim keramika nümunələri, milli musiqi aləti sazın, tablonun aşağı hissədə isə üstü zəngin ornamentlərlə işlənmiş xurcunun təsviri özlüyündə böyük ideya – mənə yükü daşıyır. Naxçıvanda tarixin və mədəniyyətin, incəsənətin sivilizasiyasının nə qədər qədim dövrlərə dayandığının və gələcəyə doğru inkişaf etdiyini forma və rəng dili ilə ifadə etmişdir.

Yuxarıda sadalanan əsərlərin adlarından da göründüyü kimi çəkilən tarixi mövzulu kompozisiyalı əsərlərdə Nuh əfsanəsi də mühüm yer tutur. Tarixi-mifoloji janrda Nevin Aytəkinin (1959) “İnsanlığın gəmisini Naxçıvanda” əsəri texnika və kompozisiya baxımından maraqlıdır [şəkil 2]. Dekorativ səpkidə işlənmiş bu əsərin mərkəzində İlandağ təsviri verilmişdir. Nuh peyğəmbərin gəmisinin Naxçıvanda olmasını işarə edən, onun içərisindən ucalan yaradılışı, yaşamı simvolizə edən lələ təsvirini vermişdir. Ebru üzərində çəkilmiş bu kompozisiya ideya-məzmunu aydın və səlisdir.

Tarixi janrda digər bir maraqlı kompozisiya Özbəkistanın Daşkənt şəhərində anadan olmuş Nafisa Gilmanovanın “Naxçıvan böyük ipəkyolu üzərində” adlı əsəridir. “2021-ci ildə Naxçıvan Muxtar Respublikasında ümummilli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 98-ci ildönümünə həsr olunmuş “Naxçıvan– bəşəriyyətin beşiyi” V Beynəlxalq Rəsm Festivalı keçirilmişdi” [7]. Rəssam

bu festivalda iştirakı üçün yaratdığı 60 x100 sm ölçülü, mürəkkəb kompozisiyalı bu əsərində Dədə Qorqud məskəni olan Naxçıvanı müxtəlif simvolik detalların dili ilə saflığın, təmizliyin, sülhsevərliyin, azadlığın bərqərar olduğu, qədim tarixin, zəngin mədəniyyətin beşiyi kimi göstərilməmişdir. İki rəngin – qara və ağ rənglərin üstünlük təşkil etdiyi bu kompozisiyanın ideyası həm predmetlərin, həm də rənglərin dili ilə ifadə olunmuşdur.

Dünya rəssamlarının əsərlərdə daha çox yer alan Naxçıvan daha çox tarixi-memarlıq abidələrimizin bədii əksi, təbiət təsvirləri və Naxçıvanın qədim tarixi, mədəniyyəti və müasir görünüşüdür. Verilən tarixi məqamlarda Nuh əfsanəsi, Naxçıvan abidələri də mühüm yer tutur ki, bu əsərlər həm bir-birindən fərqli müasir üslub xüsusiyyətləri və tarixilik baxımından diqqətəlayiqdir. Naxçıvan təsvirlərinin xarici ölkə rəssamlarının əsərlərində yer alması, qədim torpağın öyrənilməsi, tanınması, təbliği baxımından da böyük əhəmiyyət daşıyır.

Xarici ölkə rəssamlarının əsərlərində yer alan Naxçıvan daha çox tarixi-memarlıq abidələrimizin bədii əksi, təbiət təsvirləri və Naxçıvanın qədim tarixi, mədəniyyəti və müasir görünüşüdür. Övvəlki dövrlərdən fərqli olaraq müasir dövrdə yaradılan Naxçıvan mövzulu rəsm əsərlərinin bədii ifadə dili təkcə realist yanaşma ilə deyil həm də müxtəlif üslublarla öz əksini tapır. Mövzu, kompozisiyada isə daha çox Naxçıvanın həm qədim, həm də müasir inkişafının realist ifadəsi fərqli texnikalarda bədii həllinə nail olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Allahverdiyeva Həbibə. “Gözəlliklər diyarımız yarıməsrlik rənglər palitrasında tərənnüm olunur”. Şərq qapısı qəzeti.15.07.2021
2. Allahverdiyeva Həbibə. “Naxçıvan şəhəri rənglərin işığında”.Nuhyurdu qəzeti.16.10.2021
- 3.Əlincə qalası. Naxçıvan: Əcəmi, 2016. s.159.
4. “Naxçıvan-bəşəriyyətin beşiyi” I Beynəlxalq Rəsm Festivalı. Kataloq. Naxçıvan. 2012. “Əcəmi”, s.38
5. “Naxçıvan-bəşəriyyətin beşiyi” II Beynəlxalq Rəsm Festivalı. Kataloq. Naxçıvan. 2014. “Əcəmi”, s.48
- 6.“Naxçıvan-bəşəriyyətin beşiyi” III Beynəlxalq Rəsm Festivalı. Kataloq. Naxçıvan. 2016. “Əcəmi”, s.74
- 7.“Naxçıvan-bəşəriyyətin beşiyi”. V Beynəlxalq Rəsm Festivalı Kataloq. Naxçıvan. 2021. “Əcəmi”, s 50.
8. Аллахвердиева Габига. Древний и современный Нахчыван в творчестве художников мира. Проблемы науки. № 2 (61), Москва 2021 год. s.52-58
9. www.alimeclis.naxcvanqala-tarix-memarlıq-muzey-kompleksinin-yaradılması-haqqında

**Naxçıvan Müəllimlər İnstitutu,
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Naxçıvan Muxtar Respublikasının Əməkdar rəssamı
Email:habibe.allahverdiyeva@mail.ru*

Habiba Allahverdiyeva

NAKCHIVAN IN THE CREATION OF MODERN FOREIGN ARTISTS

The article examines and analyzes the works of contemporary world artists about the history, culture, and nature of the Nakhchivan Autonomous Republic, which is an integral part of the Republic of Azerbaijan. In modern times, the further expansion of interstate relations, the visits of artists from different countries to Nakhchivan, their impressions of the ancient history and culture of Nakhchivan lead to the creation of works about this ancient land. It is mentioned in the article that in the modern era, in such works addressed by foreign artists, Nakhchivan is often described as a unity of ancient

and modern. In the 19th and 20th centuries, the Nakhchivan-themed works were painted only in the landscape genre, in a realistic style, while in the works of foreign artists of the modern era, this theme was simultaneously artistically solved with different stylistic techniques and various thematic compositions.

Keywords: *Nakhchivan theme, contemporary artists, foreign artists, Nakhchivan monuments, fine art, modern, composition.*

Габиба Аллахвердиева

НАХЧЫВАН В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ

В статье рассматриваются и анализируются произведения современных мировых художников об истории, культуре и природе Нахчыванской Автономной Республики, являющейся неотъемлемой частью Азербайджанской Республики. В новое время дальнейшее расширение межгосударственных связей, приезды художников из разных стран в Нахчыван, их впечатления от древней истории и культуры Нахчывана приводят к созданию произведений об этой древней земле. В статье отмечается, что в современную эпоху в таких произведениях, к которым обращаются зарубежные художники, Нахчыван часто описывается как единство древнего и современного. В XIX и XX веках произведения нахчыванской тематики писались только в жанре пейзажа, в реалистической манере, тогда как в произведениях зарубежных художников эпохи модерна эта тема одновременно художественно решалась разными стилистическими приемами и разнообразной тематикой композиции.

Ключевые слова: *тематика Нахчывана, современные художники, иностранные художники, памятники Нахчывана, изобразительное искусство, модерн, композиция.*

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

Daxilolma: İlk variant: 23.10.2022

Son variant: 10.12.2022

SƏYYARƏ SADIXOVA*

NAXÇIVAN DUZUNUN QADIN BƏZƏK ƏŞYALARINDA TƏTBİQİ

Duz çox qədimdən insanlara məlumdur. Azərbaycanda ən böyük daş duz yatağı Naxçıvan şəhəri yaxınlığındadır. Bu yataqda daş duz saxta üsulu ilə çıxarılmaktadır. Naxçıvan duzu artıq incəsənətə də yol tapıb. Kristal-halit duzun Naxçıvan, çəhrayı Havay, çəhrayı və qəhvəyi Himalay, gilli qara, şəffaf və başqa növlərinin qadın bəzək əşyalarında boyunbağı, sırğa, üzük və bilərziklərdə ilk dəfə rəssam-sənətşünas Məmmədova Əzizə Akif qızı tətbiq etmişdir.

Açar sözlər: Qaya duzu, Naxçıvan duzu, Himalay duzu, halit, qadın bəzək əşyası, Əzizə Məmmədova, rəssam-sənətşünas, dekorativ-tətbiqi sənət

Duz çox qədimdən insanlara məlumdur. O, insan üçün ən vacib minerallardan biri sayılır və orqanizminin bütün sisteminin fəaliyyətində mühüm rol oyanayır.

AMEA-nın Neft Kimya Prosesləri İnstitutunun verdiyi məlumata görə təbiətdə daş duz halit mineralı şəklində əmələ gəlir. Qədim halit yataqları vaxtilə mövcud olmuş dəniz körfəzlərinin, laqunların və göllərin intensiv buxarlanması şəraitində əmələ gələn çöküntülərdir. Halit rəngsiz, tərkibindəki hissəciklərin hesabına, ağ, bozuntul, çəhrayı və qırmızı, yaşıl, mavi, göy, bənövşəyi rənglərdə ola bilər.

Əsas etibarilə yeyinti sənayesində və natrium və xlorun (NaCl) mənbəyi kimi kimya sənayesinin müxtəlif sahələrində istifadə edilir. Xörək duzunun istifadə istiqamətləri genişdir: o, qida məhsuludur, konservləşdirici vasitədir, 1500-dən çox maddələrin və materialların alınması üçün xammaldır, həmçinin, optik cihazqayırma və kvant elektronikasında da tətbiq edilir. Duz, gil və karbonat arasında keçid olan süxurlara duzlu gillər və duzlu marnlar deyilir.

.Azərbaycanda ən böyük daş duz yatağı Naxçıvan şəhəri yaxınlığındadır. Bu yataqda daş duz saxta üsulu ilə çıxarılmaktadır [3]. “Bəzi şaxtalar kalsium ionları ilə zəngin olur. Elə şaxtalar da var ki, orada natrium və xlorun ionları olan mikromühit üstünlük təşkil edir. Belə şaxtalardan biri Naxçıvan şəhəri yaxınlığında 1979-cu ildən fəaliyyət göstərir” [4]. Hazırda bu daş duz yatağında ümumi uzunluğu 40 km-dən çox olan tunellər mövcuddur. İndi həmin mədənin bir hissəsi nəfəs yolları xəstəliklərinin, xüsusən də bronxial astmanın müalicəsi üçün sanatoriya kimi fəaliyyət göstərir. Tunellərin daş duz divarlarında olan ionlar havada olan mikrobları öldürür və xəstəliyin müalicəsi asanlaşır [3].

Halit duzu Azərbaycanda “daş duz” adı ilə də tanınır.

“Qaya duzu (daş duz) əsasən müxtəlif xlorid və sulfat birləşmələrinin, gil hissəciklərinin, üzvi və qara birləşmələrin müəyyən qatqıları ilə halitdən (NaCl) ibarətdir. Qaya duzunda lent təbəqəsi tez-tez müşahidə olunur, bu da daha təmiz və çirklənmiş təbəqələrin növbələşməsini göstərir. Belə təbəqələşmənin baş verməsi adətən duzların çökmə şəraitində mövsümi dəyişikliklərlə izah olunur. Qaya duzunun ən təmiz forması şəffafdır. Təmizlənməmiş duz süxurların rəngi gilli qayaların, üzvi

maddələrin, dəmir oksidinin hissəciklərindən asılı olaraq ağ, boz, qırmızı və qəhvəyi hətta mavi olur” [5].

Hər zaman təbabətdə istifadə edilən, yeyinti və kimya sənayesi üçün xammal olan Naxçıvan duzu artıq incəsənətə də yol tapıb.

Gənc rəssam və dekorativ-tətbiqi sənət ustası Məmmədova Əzizə Akif qızı 1990-cı il mart ayının 10-da Naxçıvan şəhərində dünyaya göz açmışdır. “Naxçıvan Dövlət Universitetində (2007-2011) bakalavr təhsilini bitirdikdən sonra 2017-2019-cu illər ərzində təsviri incəsənət tarixi və nəzəriyyəsi ixtisası üzrə magistr pilləsində təhsilini davam etdirmişdir” [2, səh.112]. 2013-cü ildən Naxçıvan Rəssamlar Birliyinin üzvü olan Əzizə Məmmədova hələ tələbəlik illərindən öz yaradıcılıq qabiliyyəti ilə fərqlənir. Hal-hazırda Naxçıvan Dövlət Universitetində istedadlı müəllim kimi fəaliyyət göstərir.

Gips ilə səth üzərində qabartmalar, şüşə üzərində cızma və boyama, qiymətli və yarımqiymətli təbii daşlardan və təbii güllərdən müxtəlif incəsənət nümunələri hazırlayan Ə.Məmmədova daimi yaradıcılıq axtarışları sayəsində kristal-halit duzun qadın bəzək əşyalarında tətbiqinə də nail olmuşdur. Kobud duz süxurlarından zəriflik yaradan müəllif bir çox yonma, oyma, qırma üsullarla onları qadın bəzəyinə çevirməkdədir.

Gənc sənətkarın işlətdiyi əsas material Naxçıvan qaya duzu olmaqla bərabər, o, kristal-halit duzun müxtəlif növlərini də uğurla tətbiq edir. Bu növlərdən biri Çəhrayı Himalay duzudur.

Çəhrayı Himalay duzunun rəngi tərkibində kalium xlorid və dəmir oksidi dənəciklərinin olması ilə əlaqədardır. Çəhrayı Himalay duzu Pəncab bölgəsində, əsasən Himalay dağlarının çökəkliklərində, Pakistanda və Hindistanda böyük bloklarda çıxarılır. Bərk duz yataqlarına dünyanın bir çox bölgələrində rast gəlinir, burada onlar bir neçə yüzdən min metrə qədər dərinlikdə olur. Daş duz planetimizin anbarıdır. Çıxarılan duzun çox hissəsi kimya, dəri və qida sənayesində istifadə olunur. İnsan orqanizmi üçün qaya duzu vacib mineraldır. Himalay duzunun bu qədər faydalı olmasının əsas səbəbi təbii mənşəyi olduğuna görədir. Bu kristallaşmış duz yataqları vaxtilə lava içərisində Himalay dağlarında qar və buz şəraitində qalmışdı. Məhz bu mühit, Himalay duzunun müasir çirklənməyə məruz qalmadığını və insan sağlamlığına faydalarının təməlini qoyur.

Qeyd edək ki, kristal-halit duzdan müxtəlif fiqur, heykəlcik, qab, lampa və s. məmulatlar yerli və xarici ölkələrin sənət ustaları, eləcə də, Naxçıvan Rəssamlar Birliyinin üzvü, rəssam-sənətkarımız İsmayılov Ədalət Qadir oğlu tərəfindən hazırlansa da, kristal-halit duzun Naxçıvan, çəhrayı Havay, çəhrayı və qəhvəyi Himalay, gilli qara, şəffaf və başqa növlərinin qadın bəzək əşyalarında boyunbağı, sırğa, üzük və bilərəklərdə ilk dəfə tətbiqinin məhz, Məmmədova Əzizə Akif qızına məxsus olması təkcə Naxçıvan Dövlət Universiteti deyil, bütün Azərbaycan xalqı üçün qürurverici faktdır. Ə.Məmmədovanın bu uğuru 28 aprel 2022-ci il tarixdə Naxçıvan Rəssamlar Birliyində keçirilmiş “Dekorativ-tətbiqi sənət” sərgisində xüsusi qeyd olunmuş, yüksək dəyərləndirilmişdir. Gənc sənətkarın kütləvi marağa səbəb olan bu yeniliyi həmin tarixdə Naxçıvan televiziyasında yayımlanmışdır.

Əzizə Məmmədova qaya duzundan həm gözəl estetik görünüşü, həm də müalicəvi funksiyası olan lampalar da hazırlayır. Bunun üçün o, qaya duzunu diqqətli bir şəkildə oyaraq içərisinə lampa yerləşdirir. Olduqca xoş görünən belə duz lampaları, mühiti işıqlandırarkən eyni zamanda, istiliyin təsiri altında duzu buxarlandırır və otaqdakı havanı effektiv şəkildə ionlaşdırmağa imkan verir. Hal-hazırda bu məmulatlar astma və allergik narahatlıqların təbii müalicəsində istifadə edilməkdədir.

Həmçinin Naxçıvan torpağından faydalı qazıntı şəklində çıxarılan təbii kvars daşından da istifadə edir.

“Onu da bilmək lazımdır ki, bir sıra qiymətli və yarımqiymətli daşların kristallarının laboratoriya şəraitində süni yolla alınması da mümkündür” [1, səh.14]. Lakin Ə.Məmmədova dekorativ işlərində belə daşların təbii olanlarına üstünlük verir.

Yaradıcılıq fəaliyyətində öz üzərində gərgin çalışıb qabiliyyətini inkişaf etdirən gənc rəssam Əzizə Məmmədova təbii sərvətlərimizdən olan Naxçıvan qaya duzuna xüsusi dekorativlik bəxş edir. Düşünürük ki, o, bu sahədə qarşısına qoyduğu məqsədə nail olmağı bacarır.

ƏDƏBİYYAT

1. M.Ə.Qaşqay, Ə.İ.Mahmudov “Qiymətli və yarımqiymətli rəngli daşlar”, Bakı 1973, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, cəmi 135 səh.
2. Ü.T.Həmzəyeva, N.İ.Aliyev “Naxçıvan Rəssamları Ensiklopediyası”, Naxçıvan 2022 cəmi 157 səh.
3. <https://www.nkpi.az/?page=addread&id=726>
4. «Podrobno.uz» informasiya portalı, 21 aprel 2015-ci il, Özbəkistan
5. <https://podarilove.ru/az/chem-polezna-kamennaya-sol-dlya-zdorovya-kamennaya-sol/>

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail:seyyare.sadiqova@mail.ru*





Sayyara Sadikhova

APPLICATION OF NAKHCHIVAN SALT IN WOMEN'S JEWELRY

Salt has been known to people since ancient times. The largest rock salt deposit in Azerbaijan is near the city of Nakhchivan. In this deposit, rock salt is extracted by the mine method. Nakhchivan salt has already found its way into art. For the first time, painter-art-critic Mammadova Aziza Akif gizi used crystal-halite salt Nakhchivan, pink Hawaii, pink and brown Himalayan, clay black, transparent and other types in women's jewelry, in necklaces, earrings, rings and bracelets.

Key words: *Rock salt, Nakhchivan salt, Himalayan salt, halit, women's jewelry, Aziza Mammadova, artist-art critic, decorative-applied art*

ПРИМЕНЕНИЕ НАХЧЫВАНСКОЙ СОЛЬ В ЖЕНСКИХ УКРАШЕНИЯХ

Соль известна людям с древних времен. Крупнейшее месторождение каменной соли в Азербайджане находится недалеко от города Нахчыван. На этом месторождении каменная соль добывается шахтным способом. Нахчыванская соль уже нашла свое место в искусстве. Художница-искусствовед Мамедова Азиза Акиф кызы впервые применила в женских украшениях, в ожерельях, серьгах, кольцах и браслетах кристаллогалитовую соль нахчыванскую, розовую гавайскую, розовую и коричневую гималайскую, черноглиную, прозрачную и другие виды.

Ключевые слова: Каменная соль, Нахчыванская соль, Гималайская соль, галит, женские украшения, Азиза Мамедова, художник-искусствовед, декоративно-прикладное искусство.

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma: İlkin variant: 02.10.2022

Son variant: 04.12.2022

GÜLCƏNNƏT BAXŞIYEVA*

AZƏRBAYCAN FORTEPIANO MUSIQİSİ ELMİ TƏDQİQATLARDA

Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında mühüm məqamlardan biri də bu sənətin elmi araşdırılması ilə bağlıdır. Məqalə fortepiano sənəti ilə bağlı tədqiqatların istiqaməti və inkişaf tendensiyası ilə bağlı sualların araşdırılmasına həsr olunur. Məlumdur ki, fortepiano sənəti dedikdə burada bəstəkar yaradıcılığı, ifaçılıq və pedaqoji tədris istiqamətlər nəzərdə tutulur. Məqalədə nəzər salınan elmi işlərin məhz bu üç rəqursda araşdırılması həyata keçirilir. Azərbaycan fortepiano sənətinin öyrənilməsi hər üç istiqamətdə aparılmışdır. Bu baxımdan tanınmış pianoçuların yaradıcılığı ilə bağlı elmi işlərin yazılması, o cümlədən tədris-metodik yönlü tədqiqatlar bilavasitə pianoçuların özləri tərəfindən aparılmışdır. Bəstəkar yaradıcılığında fortepiano musiqisinin öyrənilməsi Azərbaycan musiqişünaslığının aktual mövzuları sırasında yer alır və bu sahədə aparılan araşdırmalar, elmi tədqiqatlar çoxluq təşkil edir. Pianoçu tədqiqatçılar piano sənəti ilə bağlı ayrı-ayrı janrların, eləcə də bəstəkarların yaradıcılığında yer tutan fortepiano musiqisinin öyrənilməsinə də geniş yer vermişdir. Bu tədqiqatların əsas məziyyəti isə aparılan təhlillərdə musiqi-nəzəri komponentlərlə yanaşı, ifaçılıq təfsirinin şərhinə geiş yer verilməsi ilə səciyyəvidir.

Açar sözlər: fortepiano musiqisi, ifaçılıq sənəti, elmi tədqiqat, Tərlan Seyidov, metodik tövsiyə.

Fortepiano musiqisinin zəngin tarixi və inkişaf mərhələləri öz başlanğıcını Avropa ölkələrindən götürsə də, Azərbaycanda bu sahənin təşəkkülü və əldə edilən uğurlar ifaçılarla yanaşı, musiqişünasların da diqqətini özünə cəlb edə bilmişdir. Bu mövzunun öyrənilməsi özündə bir neçə istiqaməti ehtiva edir. Burada bəstəkar yaradıcılığında yer alan fortepiano əsərləri, ayrı-ayrı pianoçuların yaradıcılığı, Azərbaycan pianoçuluq sənətinin tarixi-nəzəri və metodiki təhlili və s. yer alır. Hər bir sahədə dəyərli elmi işlərin ərsəyə gəlməsi fortepiano musiqisinin, eləcə də ifaçılıq sənətinin inkişafına öz töhfəsini verməklə yanaşı, bu sənətin peşəkarlıq mahiyyətini müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Məlumdur ki, Azərbaycan fortepiano musiqisinin təşəkkülü hələ XIX əsrin sonlarından başlamış, XX əsrin əvvəlində Dövlət Konservatoriyasının və musiqi təhsili müəssisələrinin yaranması ilə geniş vüsət almışdı. Bu proses bəstəkar yaradıcılığı ilə bilavasitə əlaqəli şəkildə inkişaf etdiyi üçün musiqi əsərlərinin də yazılması inkişafa təkan verən, onu şərtləndirən və peşəkarlıq meyarlarını formalaşdıran əsas amillərdən biri kimi çıxış edir. Məntiqi olaraq elmi tədqiqatların aparılması həm də bəstəkar yaradıcılığı kontekstində baş tutmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan fortepiano musiqisinin tədqiqi özündə rus musiqişünaslığının təsirini hiss etdirir. Belə ki, mövcud problemin qoyuluşu və həlli yollarına nəzər saldıqda görürük ki, rus alimlərinin tədqiqatları hər zaman Azərbaycan musiqişünasları üçün əsas istinad mənbələrindən biri kimi çıxış edir. Bu fikri musiqi tədqiqatlarının demək olar ki, bütün sahələrinə şamil etmək mümkündür. Lakin, bununla belə Azərbaycan musiqişünaslığının tədqiq etdiyi mövzularda prioritet məsələ diqqətin hər zaman bu sahədə milli təfəkkürün təzahür xüsusiyyətlərinin araşdırılmasına və üzə çıxarılmasına yönəlməsi ilə bağlıdır. Bu məqamın özünü büruzə verməsini hətta əksər elmi tədqiqatların, monoqrafiyaların, dissertasiyaların adında belə görmək mümkündür.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin öyrənilməsində əsas istiqamət mövzunun bəstəkar yaradıcılığı kontekstində araşdırılması ilə bağlıdır. Bəstəkarlıq və ifaçılıq sənətinin qarşılıqlı əlaqəsi bu məsələnin tədqiqində aparıcı və təkanverici amil kimi mühüm mövqeyə malikdir. Baxmayaraq ki, Azərbaycanda piano ifaçılığı bu alət üçün əsərlərin yazılmasından daha öncə formalaşmışdır, bu sahədə tədqiqatların aparılması XX əsrin ortalarına təsadüf edir. 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması fortepiano sənətinin inkişafında xüsusi rol oynamış, burada fəaliyyət göstərən G.G.Şaroyev, M.R.Brenner kimi tanınmış musiqiçilər məktəb meyarlarının formalaşmasında böyük əmək sərf etmişdilər. Nəticədə K.Səfərəliyeva, R.Atakişiyev, S.Quliyeva, E.Nəzirova, N.Usubova, F.Bədəlbəyli, Z.Adıgözəlzadə, E.Səfərova, T.Seyidov, O.Abasquliyev, R.Quliyev kimi

istedadlı pianoçular dünyanın mötəbər səhnələrində Azərbaycan pianoçuluğunun nailiyyətlərini nümayiş etdirməyə qadir olmuşlar. Adı çəkilən bu pianoçuların pedaqoji fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan fortepiano ifaçılığının yeni mərhələsi başlanmış və yeni-yeni istedadların üzə çıxması ilə yüksək peşəkar səviyyəsinə qaxılmışdır.

Bütün bu faktlar əlbəttə ki, tədqiqatçıların da diqqətindən yayınmamışdır. Azərbaycan fortepiano musiqisinin tədqiqi özündə iki əsas istiqaməti birləşdirir. Bunlardan biri ifaçılıq problemlərinin araşdırılmasına, digəri isə fortepiano əsərlərinin tədqiqi ilə bağlıdır. İfaçılıq problemlərinin araşdırılması öz yaradıcılığında metodik araşdırmalara yer verən istedadlı pianoçu-pedaqoqlar üçün xarakterikdir. Həm ifaçılıq, həm də pedaqoji fəaliyyətdən əldə edilən bilik və təcrübələr nəticəsində yaranan bu metodik vəsaitlər pianoçuluq sənətinin inkişafı və peşəkarlıq meyarlarının yüksəlməsi baxımından böyük dəyər kəsb edir. Müəlliflər öz araşdırmalarını xüsusi əsərlərin ifaçılıq problemlərinin şərhini ilə yanaşı, həm də bilavasitə pianoçuluqla bağlı müəyyən mövzuların tədqiqini həyat keçirir. Qeyd edək ki, belə tədqiqatların ərsəyə gəlməsində rus musiqişünaslığının mühüm rolu vardır. Fortepiano sənəti ilə bağlı tədqiqat aparan musiqişünaslar bu təsirin ifaçılıq və pedaqoji sahədə özünü büruzə verdiyini qeyd edir: “Azərbaycan fortepiano məktəbinin inkişafında rus ifaçılıq sənətinin istedadlı nümayəndələri, pedaqoqlar, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının aparıcı simaları, professorlar - M.Pressman, İ.Aysberq, G.Şaroyev, M.Brenner, A.Baron və başqaları müstəsna rol oynamışlar. Onlar yeni tarixi şəraitdə (keçmiş sovet dönəmi nəzərdə tutulur - G.B.) dünya fortepiano ifaçılığı ənənələrini qayğı ilə inkişaf etdirərək, Azərbaycan peşəkar musiqi təhsilinin təşəkkül tapmasında dərin iz qoymuşdular” (5, s.8).

Bu məktəbin formalaşması isə öz növbəsində böyük bir pianoçular nəslinin yetişməsinə gətirib çıxarmış oldu ki, onların yaradıcılığı praktik ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, həm də tədqiqat işlərinin obyektinə çevrilmiş oldu. Tanınmış pianoçuların həyat və yaradıcılığı ilə bağlı yaranan elmi əsərlər əsas etibarilə pianoçu tədqiqatçılar tərəfindən həyata keçirilir ki, bu da olduqca təbiidir. Belə işlərdən Azərbaycanın tanınmış pianoçuları K.Səfəraliyeva, F.Quliyeva, E.Əliyeva, E.Səfərova, F.Bədəlbəyli, R.Ataşiyev haqqında yazılmış dissertasiyalar, monoqrafiyalar və çoxsaylı elmi məqalələr diqqətəlayiqdir. Bu əsərlərdə müəlliflər əsas etibarilə pianoçunun həyat və yaradıcılığına, o cümlədən konsert və pedaqoji fəaliyyətinə nəzər salır, Azərbaycan mədəniyyətində mövqeyini işıqlandırır. Beləliklə də, həmin əsərlərdə həm Azərbaycan musiqi tarixinin mühüm hissəsi sayılan piano sənətinin, həm də bilavasitə praktik ifaçılığının tarixi-nəzəri əsasları tədqiq edilir.

Fortepiano sənətinin öyrənilməsində əsas istiqamətlərdən biri də bu alət üçün yazılmış əsərlərin tədqiqi ilə bağlıdır. Əhatə etibarilə daha geniş mövzuları cəlb edən bu istiqamət musiqişünaslıq elminin ən aktual sahələrindən biridir. Burada tədqiqat obyektini kimi həm ayrı-ayrı janrlar, həm də bəstəkarların fortepiano yaradıcılığı çıxış edir. Qeyd edək ki, belə tədqiqatların sayı çoxluq təşkil edir və toxunulan məsələlər daha geniş aspektləri əhatə edir. Bununla belə həmin araşdırmaları problemin qoyuluşu və aparılan təhlillərin metodları etibarilə bir neçə qrupda cəmləşdirmək mümkündür. Belə ki, bir sıra tədqiqatlarda seçilən janrın klassik və ya milli musiqi əməmələri, bəstəkar üslubu, müasir yazı texnikaları və s. çərçivəsində öyrənilməsi baş tutursa, digərində tədqiqatçı janrın ifaçılıq repertuarında mövqeyini araşdırır. Nəticə etibarilə birincidə əldə edilən nəticələr tarixi-nəzəri aspekti işıqlandırarsa, ikinci araşdırmada mövzunun bilavasitə təcrübi-metodik suallarına cavab axtarılır. Məsələn, A.Xəlilovanın “Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbinin ənənə və inkişaf təmayülləri” (5) monoqrafiyasında mövzu bilavasitə ifaçılıq ənənələri ilə bağlıdırsa, N.Abbasovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının ikili konsertlərinin janr üslub xüsusiyyətləri” adlı dissertasiyasında (1) müəllif bilavasitə ikili konsert janrının bəstəkar yaradıcılığında kəsb etdiyi səciyyəvi cəhətləri və üslub cizgilərini üzə çıxarmağa çalışmışdır. Məsələnin qoyuluşu janrın həm Avropa və rus, həm də Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığı kontekstində təcəssüm xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa imkan yaratmışdır.

Azərbaycan fortepiano musiqisinin öyrənilməsi istiqamətində aparılan araşdırmalarda bir sıra yeni tendensiyaların formalaşdığını da görmək mümkündür. Son illərdə elmi və təcrübi biliklərin tandemini təşkil edən fortepiano müsabiqələrinin təşkil olunması gənc pianoçuların öz ifa etdiyi əsərlərə həm də bir araşdırmaçı gözü ilə yanaşmanı, əsər haqqında tarixi-nəzəri biliklərin mənimsənilməsini

zəruri etmişdir. Eyni şəkildə geniş həcmli tədqiqatlarda da biz aparılan təhlillərdə musiqi-nəzəri araşdırmalarla yanaşı, ifaçılıqla bağlı metodik xarakterli şərhlərin də geniş yer tutduğunu görmək mümkündür. Bu fakt deməyə imkan verir ki, yeni tədqiqatlar öz mövqeyini həm tarixi-nəzəri aspektdə, həm də praktik baxımından ortaya qoyur və gələcək perspektivləri müəyyənləşdirmiş olur.

Beləliklə də, Azərbaycan fortepiano sənəti ilə bağlı yazılmış bütün elmi və metodik işlərin dəyərini nəzərə alaraq, bu sahədə xüsusi mövqeyi olan alim Tərən Seyidovun elmi fəaliyyətinin aparıcı rolunu vurğulamaq lazımdır.

Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Tərən Seyidov musiqi sənətinə pianoçu kimi gəlmiş, daha sonra həm elmi, həm də musiqi ictimai fəaliyyətini uğurla davam etdirmişdir. T.Seyidovun tədqiqatçı alim kimi elmi araşdırmalarının əsas mahiyyəti ilk növbədə ondan ibarətdir ki, o, fortepiano sənətinin ifaçılıq, pedaqogika və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqəsi kontesktində öyrənmiş, bu sahədə xeyli elmi əsərlər ərsəyə gətirmişdir. Bu əsərlərin əhəmiyyətini bir daha vurğulamaq məqsədilə bir qədər geniş nəzər salmağı məqsəduyğun hesab edirik.

Bütün həyat və yaradıcılığını Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına sərf etmiş Tərən Seyidovun elmi fəaliyyəti bir sıra monoqrafiyaların, metodik vəsaitlərin, 100-dən çox məqalənin, fortepiano sənətinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş tədqiqatların məcmusu kimi olduqca dəyərlidir.

Bu sırada yer alan “Из истории музыкальной культуры Азербайджана (фортепианная музыка 1960-1970)” (Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixindən (forteplano musiqisi 1960-1970)); “Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970)” (Azərbaycan sovet forteplano musiqisi (1930-1970)); “Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки” (Azərbaycan forteplano musiqi janrlarının inkişafı); “XX əsrin Azərbaycan forteplano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı” adlı elmi tədqiqatları nəinki forteplano, ümumiyyətlə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafına təkan verən və onun yeni inkişaf yollarını müəyyən edən əhəmiyyətli əsərlərdir. Adı çəkilən bu əsərlərdə Azərbaycanda forteplano sənəti ilə bağlı bütün vacib problemlər işıqlandırılır, pianoçu və pedaqoq nəslinin parlaq nümayəndələrinin yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verilir, ifaçılıq üslubu və pedaqoji fəaliyyəti araşdırılır. XX əsr boyunca böyük inkişaf yolu keçmiş və çox sayda istedadlı musiqiçi nəslinin yetişməsi ilə səciyyəvi olan Azərbaycan forteplano sənətinin bu qədər incəliklə və hərtərəfli öyrənilməsi məhz T.Seyidovun yaradıcılığında baş tutmuşdur. Qeyd edək ki, bir çox digər tədqiqatlarda məhz onun əsərlərinin, tədqiqatçı baxışlarının nəfəsi duyulur.

T.Seyidovun “Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки” (20) əsəri üzərində bir qədər geniş dayanacaq. Əsər 1992-ci ildə nəşr olunmuşdur. Müəllif XX əsrin əvvəllərində yaranan ilk əsərdən başlayaraq 90-cı illərə qədər bütün forteplano irsinin öyrənilməsinə qarşıya məqsəd qoyaraq A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Quliyeva, E.Nəzirova, F.Əmirov, C.Hacıyev forteplano musiqisinə müraciət etmiş digər bəstəkarların yaradıcılığında müraciət edərək mövcud əsərlərin musiqi-nəzəri təhlillərini aparmış, o cümlədən ifaçılıq problemləri bağlı şərhlər vermişdir. Müəllif bu əsərdə ilk dəfə olaraq təhlil zamanı janr, forma, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, o cümlədən metodik tövsiyələrin yer aldığı təhlillər apararaq forteplano ifaçılığı ilə bağlı tədqiqatlara yeni istiqamətin formalaşmasına təkan vermişdir. Bu əsərin daha bir əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, alim Azərbaycan forteplano musiqisində müraciət edilən bütün janrların milli bəstəkar yaradıcılığında əldə etdiyi yeni keyfiyyətləri üzə çıxarır, əsərlərin musiqi dilinin məqam-intonasiya və xalq yaradıcılığından bəhrələnən cəhətlərini üzə çıxarır. Bu mənada T.Seyidovun monoqrafiyası həm də musiqişünaslıq tədqiqatlarının digər sahələrinə də öz müsbət töhfəsini vermişdir.

Azərbaycanın görkəmli forteplano ifaçıları ilə bağlı tədqiqatlar digər istiqamətlərə nisbətən ayrı-ayrı pianoçuların yaradıcılığı kontekstində aparılmışdır. T.Seyidov bu məsələnin də həllində məhsuldar fəaliyyət göstərmişdir. Alimin Fərhad Bədəlbəyli, G.Q.Şaroyev, M.R.Brenner, R.Ataşiyev, F.Quliyeva və digər tanınmış pianoçulara həsr olunmuş elmi məqalələri bu istiqamətdə aparılan tədqiqatlar baxımından dəyərlidir və yeni araşdırmalar üçün elmi mənbə kimi mühüm rol oynayır.

T.Seyidovun mühüm əhəmiyyət daşıyan monoqrafiyalarından biri də 2016-cı ildə işıq üzü görmüş “XX əsrin Azərbaycan forteplano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı” (13) əsəridir. Burada Azərbaycan forteplano sənətinin tarixi inkişaf yolları həm bəstəkar, həm də ifaçılıq

kontekstində araşdırılmışdır. Belə demək olarsa, bu kitabda alimin çoxillik elmi fəaliyyətinin bəhrəsi kompleks şəkildə öz təcəssümünü tapmışdır. Qeyd edək ki, alimin yaradıcılığı, elmi, pedaqoji və ictimai fəaliyyəti yüksək qiymətləndirilmiş, o cümlədən, onun fəaliyyətini işıqlandıran miniatür kitab işıq üzü görmüşdür (21).

Azərbaycan fortepiano musiqisinin müxtəlif mövzuları üzrə yazılan dissertasiya işləri haqqında da qeyd etmək lazımdır. Bu baxımdan A.Xəlilovanın “Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri”, K.Hüseynovanın “Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Fərhad Bədəlbəyli yaradıcılığının yeri və rolu” (4), S.Xəlilovanın “Azərbaycan musiqi ifaçılığı sənətinin inkişafında pianoçu Elmira Əliyevanın rolu” (7), V.Məmmədovanın “Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında Simuzər Quliyevanın rolu” (8), S.Mirzəyevin “Fortepiano ədəbiyyatında müasir notasiya simvollarının şərh və ifaçılıq xüsusiyyətləri” (11), N.Abbasovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının ikili konsertlərinin janr üslub xüsusiyyətləri” (1), İ.Abdürrəhmanovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında sonata janrının təkamülü” (2), G.Baxşiyevanın “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri” (3), Ü.Kazımovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının iri həcmli fortepiano əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri” (9), N.Qədimovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, faktura, üslub və interpretasiya xüsusiyyətləri” (10) adlı dissertasiya işləri və daha neçə-neçə tədqiqat işlərinin adını çəkmək olar. Burada sadalanan mövzular bilavasitə fortepiano musiqi janrları və burada yer alan xarakterik cəhətlərin və təfsir xüsusiyyətlərinin öyrənilməsinə həsr olunur. Məsələn, N.Qədimova öz tədqiqatında məsələni bilavasitə konkret amillərin müəyyənlişməsi və təhlili üzərinə qurur. Bundan başqa, müəllif təhlilə cəlb etdiyi əsərlərin ifaçılıq təfsirini də diqqət mərkəzində saxlayır.

S.Mirzəyevin dissertasiyasında (11) isə seçilmiş tədqiqat obyektini bilavasitə termin və notasiya probleminin həllinə yönəlmişdir. Bu tədqiqat işində əsas məqsəd müasir fortepiano əsərlərinin ifası zamanı yaranan çətinliklərin, yeni işarə və yazı sistemlərinin şərhinə yönəlmişdir. Ü.Kazımovanın, N.Abbasovanın, İ.Əbdürrəhmanovanın dissertasiyaları isə fortepiano musiqisinin müəyyən janrlarına həsr olunaraq, onun təkamül yolları və milli musiqidə əldə etdiyi yeni keyfiyyətlərin üzə çıxarılmasına həsr olunur.

Özündə həm də pedaqoji və praktik fəaliyyət sahələrini birləşdirən fortepiano sənəti ilə bağlı Azərbaycan musiqişünaslığında xeyli sayda metodik səciyyəli işlər ərsəyə gəlmişdir. Bu işlərin böyük əksəriyyəti də məhz pianoçu-pedaqoqlar tərəfindən hazırlanmışdır. Bu baxımdan S.Aşumovanın, E.Kəbirlinskayanın, N.Quliyevanın, N.Rimazinin, A.Rüstəmovanın, M.Dilbazinin, N.Abbasovanın və digər pedaqoqların adlarını çəkmək olar.

Göründüyü kimi, tədqiqatçılar fortepiano sənətinin öz araşdırmalarında ən müxtəlif problemlərin həlli istiqamətində çalışaraq xeyli sayda dəyərli elmi işlər ərsəyə gətirmişlər ki, bu da birbaşa fortepiano sənətinin inkişafına xidmət edir. Hər bir tədqiqat özündə müəyyən nüansların işıqlandırılmasını, eləcə də müəllif baxışının orijinallığını daşımaqla yeni perspektivlər yaradır. Bu barədə pianoçu pedaqoq N.Zeynalovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri üzrə aparılan elmi-metodik araşdırmalarda fərqli yanaşmalar” məqaləsində məsələyə münasibət bildirərək bir sıra elmi-metodik işlərdə yer alan şərhələrin müqayisəsini aparır. Burada L.Abasquliyevanın, L.Rzayevanın, T.Seyidovun, E.Məmmədovanın, E.Dadaşovanın, Z.Şəfiyevanın, Z.Əliyevanın, L.Məmmədovanın və bir sıra digər tədqiqatçıların Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmalarına nəzər salınır. N.Zeynalova bu tədqiqatlarda yer alan eyni əsərlərlə bağlı müxtəlif məzmunlu fikirlərin müqayisəsini apararaq şəxsi müəllif mövqeyini şərh edir: “Əlbəttə, elmi araşdırmalar, dərsləklər, metodik vəsaitlər və elmi-metodik işlər əgər musiqi təcrübəsində tətbiq olunarsa, çox mühüm əhəmiyyətə malikdirlər. Hər hansı bir pianoçu müəyyən əsəri ifa etmədən əvvəl həmin əsərin bəstəkarı, yaşadığı zaman, dövr haqqında məlumat, yaradıcılığı haqqında müxtəlif fikirlərlə məlumatlanarsa və öz üzərində çalışaraq əsər haqqında yeni fikirləri, şəxsi münasibəti yaranarsa, bu, ifaçılığın inkişaf səviyyəsinin artırılması deməkdir” (14, s.20)

Beləliklə, Azərbaycan fortepiano sənətinin tədqiqi ilə bağlı aparılan elmi fəaliyyətin həcminə, tərtibinə və əhatə etdiyi mövzuların rəngarəngliyi və müxtəlifliyinə nəzər saldıqda, bir neçə meyarı müəyyənləşdirmək mümkündür. İlk növbədə bu işlərin say çoxluğu deməyə əsas verir ki, Azərbaycan

bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano üçün yazılan əsərlər geniş yer tutur və tarixi-mədəni əhəmiyyəti ilə yanaşı, ifaçılıq sənətinin inkişafında da mühüm rol oynayır. Bu fakt isə həmin əsərlərin həm musiqi-nəzəri, həm də ifaçılıq və təfsir məsələləri ilə bağlı təhlilinin aparılmasına zərurət yaradır. Nəticədə adlarını çəkdiyimiz və çəkmədiyimiz elmi işlərin çoxluğu bu əsərlərin təhlilinə və ifaçılıq şərhələrinin verilməsinə həsr olunmuşdur.

Bəstəkar yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmaların aparılmasında pianoçu tədqiqatçıların yanaşma üslubu digərlərindən fərqlənir. Bu fərqlər təhlilə cəlb edilən əsərlərin ilk növbədə fortepiano ifaçılığının inkişafında oynadığı rolu üzə çıxarmaqdan ibarətdir. Digər əsas fərq isə həmin tədqiqatlarda mütləq şəkildə ifaçılıq və təfsirlər bağlı şərhələrin də yer alması ilə səciyyəvidir. Qeyd edək ki, bu cəhət ifaçılıq sənətinin digər sahələrində də özünü göstərir və xüsusilə son illərdə yazılan elmi işlərdə mühüm tendensiya kimi müşahidə olunur. Pianoçu tədqiqatçıların bəstəkar yaradıcılığı ilə apardığı araşdırmalarda həmçinin müəyyən Azərbaycan fortepiano musiqisində yer alan janrları da maraqlandıran tədqiqat obyektini kimi göz önündədir. Buna misal olaraq, fortepiano üçün silsilələr, prelüdlər, konsertlər, ansambl əsərləri, sonata və s. janrlarla bağlı yazılmış dissertasiya işlərini qeyd etmək olar. Forteplano konsertləri isə həm jərn kontekstində, həm də ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığı fonunda öyrənilərək tədqiq edilmişdir. Məsələn, Z.Zalovanın Vasif Adıgözəlovun fortepiano konsertləri ilə bağlı tədqiqat işi, A.Mustafayevanın S.İbrahimovanın yaradıcılığı, H.Yusifovanın isə bəstəkarın bilavasitə kamera-instrumental yaradıcılığı, eləcə də F.Əmirovun yaradıcılığına həsr olunmuş elmi işlərdə fortepiano konsertlərinin təhlili misal ola bilər.

İfaçılıq problemlərinə həsr edilmiş işlərdə isə biz həm dissertasiyaları, həm də bilavasitə metodik tövsiyələri müşahidə edirik. Bu işlərdə həm bəstəkarlarının müəyyən əsərləri, həm də piano ifaçılığının problemləri tədqiqat obyektini kimi çıxış edir. Bu cür yanaşma tədqiqatların elmi-təcrübi əhəmiyyətini artırmaqla yanaşı, gənc musiqiçilər üçün vəsait kimi əhəmiyyətlidir. Burada verilən metodik tövsiyələr, ifaçılıq təfsirinin izahına yönələn təhlillər həm tədris prosesində, həm də yeni tədqiqatların aparılmasında istifadə edilə bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova N.M. Azərbaycan bəstəkarlarının ikili konsertlərinin janr üslub xüsusiyyətləri / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2006. 132 s.
2. Abdurrəhmanova İ.M. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında sonata janrının təkamülü / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2004. 140 s.
3. Baxşıyeva G.Ə. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri (1970-1990 illər) / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2013. 155 s.
4. Hüseynova K.Q. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Fərhad Bədəlbəyli yaradıcılığının yeri və rolu / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2008. 265 s.
5. Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığının məktəbinin ənənə və inkişaf təmayülləri / Bakı: Avropa, 2016. 104 s.
6. Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri / sənətşünaslıq dissertasiyası, Bakı 2011, 174 s.
7. Xəlilova S.H. Azərbaycan musiqi ifaçılığının sənətinin inkişafında pianoçu Elmira Əliyevanın rolu / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2014. 237 s.
8. Məmmədova V.C. Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında Simuzər Quliyevanın rolu / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2013. 161 s.
9. Kazımova Ü.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının iri həcmli fortepiano əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2018. 167 s.
10. Qədimova N.T. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, faktura, üslub və interpretasiya xüsusiyyətləri / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2007. 140 s.
11. Mirzəyev S.Ə. Forteplano ədəbiyyatında müasir notasiya simvollarının şərh və ifaçılıq xüsusiyyətləri / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2015. 149 s.
12. Seyidov T.M. Hüseynova A.A. Fərhad Bədəlbəyli. Məqalələr, materiallar. B.: QAPP-Poliqraf,

1997, 182 s.

13. Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. B.: Təhsil, 2016, 336 s.
14. Zeynalova N.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri üzrə aparılan elmi-metodik araşdırmalarda fərqli yanaşmalar / Bakı: Musiqi dünyası, 2021. № 4 (89), s.18-22.

rus dilində

15. Бадалбейли А.Б. Первая пианистка Азербайджана. // Литературный Азербайджан. Б.: 1966, № 9
16. Маилова А.И. Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой. Б.: Адильоглы, 2003, 465 с.
17. Мурадова В.Н. Эльмира Юсуфовна Сафарова. // Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. / сост.Т.А.Сеидов. Б.: Ишыг, 1988, 129-133 с.
18. Рзаева Л.А. Современная фортепианная музыка Азербайджана (проблемы творчества и исполнительства). Дис. канд. Л.: 1990
19. Сеидов Т.М. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (фортепианная музыка 1960-1970). // Ученые записки АГУ. Б.: 1972
20. Сеидов Т.М. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: 1992, 307 с.
21. <https://525.az/news/30621-musiqisunas-terlan-seyidov-haqda-miniatur-kitab-buraxilib>

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail:g.jannat@mail.ru*

Guljannet Bakhshiyeva

AZERBAIJANI PIANO MUSIC IN SCIENTIFIC RESEARCH

One of the important moments in the development of the Azerbaijani piano art is connected with the scientific research of this art. The article is devoted to the study of issues related to the direction and trend of development of research related to the piano art. It is known that, speaking of the piano art, we mean composer's creativity, performing and pedagogical directions. The scientific works considered in the article are analyzed from these three positions. The study of Azerbaijani piano art was carried out in all three directions. From this point of view, the writing of scientific works related to the work of famous pianists, including educational and methodological research, was carried out directly by the pianists themselves. The study of piano music in the composer's work is one of the topical topics of Azerbaijani musicology, and a lot of scientific research is being carried out in this area. Piano researchers allocate enough space to the study of individual genres associated with piano art, as well as piano music in the work of composers. The main merit of these studies lies in the fact that, along with the theoretical and musical components, in the ongoing analyzes there is enough space for performing interpretation.

Keywords: *piano music, performing arts, scientific research, Tarlan Seyidov, guidelines.*

Гульджаннет Бахшиева

AZƏRBAYDJANSKAJA FORTƏPIANNAJ MUZYKA V NAUČNYX ISSLEDOVANIJAX

Один из важных моментов в развитии азербайджанского фортепианного искусства связан с научными исследованиями этого искусства. Статья посвящена исследованию вопросов,

AHTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

связанных с направлением и тенденцией развития исследований, связанных с фортепианным искусством. Известно, что, говоря о фортепианном искусстве, мы имеем в виду композиторское творчество, исполнительское и педагогическое направления. Рассматриваемые в статье научные работы анализируются с этих трех позиций. Изучение азербайджанского фортепианного искусства велось по всем трем направлениям. С этой точки зрения написание научных работ, связанных с творчеством известных пианистов, в том числе учебно-методических исследований, велось непосредственно самими пианистами. Изучение фортепианной музыки в творчестве композитора является одной из актуальных тем азербайджанского музыковедения, и в этой области проводится множество научных исследований. Исследователи-пианисты отводят достаточно места изучению отдельных жанров, связанных с фортепианным искусством, а также фортепианной музыки в творчестве композиторов. Главная заслуга этих исследований состоит в том, что наряду с теоретико-музыкальными составляющими, в проводимых анализах отводится достаточно места исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: фортепианная музыка, исполнительское искусство, научное исследование, Тарлан Сеидов, методические рекомендации.

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlk variant 01.10.2022

Son variant 03.12.2022

MEHRİBAN CƏFƏROVA*

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARI MƏKTƏBLİLƏRİN MƏNƏVİ KEYFİYYƏTLƏRİNİN
FORMALAŞDIRILMASININ MÜHÜM VASİTƏSİ KİMİ

Məqalədə orta ümumtəhsil məktəblərinin musiqi məşğələlərində muğamların öyrədilməsi zamanı məktəblilərə mənəvi keyfiyyətlərin aşılınması işinin pedaqoji əsaslarından söhbət açılır. Məqalə müəllifi musiqi dərslərində, bədii yaradıcılıq dərnlərində, maraq kurslarında muğamların öyrədilməsi prosesində məktəblilərin mənəvi keyfiyyətlərinin formalaşdırılması işində pedaqoji yanaşmalara istinad etməyin elmi əsaslarını şərh etmişdir. Məqalədə muğamların öyrədilməsi zamanı fərdi-psixoloji fərqlərin nəzərə alınması ilə bağlı zəruri tövsiyələr verilir. Müəllif həmçinin qabiliyyətli şagirdlərin üzə çıxarılması, istedadlı uşaqlara muğam öyrətməyin pedaqoji əsaslarını da elmi təhlilə cəlb etmişdir.

Məqalə müəllifi musiqi məşğələlərində muğamların öyrədilməsi zamanı onların mənəvi keyfiyyətlərinin üzə çıxarılması, inkişaf etdirilərək formalaşdırılması üçün mövcud ümumpedaqoji prinsiplərə istinad olunmasına dair elmi ideaları və müddəaları irəli sürür. Həmin prinsiplərin isə tətbiqi, imkanları da lakonik şəkildə şərh edilir.

Müəllif muğamların timsalında yuxarı sinif şagirdlərinin həm estetik bədii zövqlərini, həm də mənəvi keyfiyyətlərini birgə inkişaf etdirməyin mümkünlüyünü sübuta yetirməyə çalışmışdır.

Məqalə müəllifi göstərir ki, istər musiqi dərslərində, istərsə də məktəbdənkənar tədbirlərdə məktəblilərin milli-mənəvi dəyərlərimizdən olan muğamlarla tanış edilməsi və ya öyrədilməsi zamanı onların mənəvi keyfiyyətlərinin formalaşdırılmasından ötürü müvafiq pedaqoji əsasların müəyyənləşdirilməsi vacibdir.

Məqalədə məktəblilərə bədii zövq elementlərinin aşılınması ilə yanaşı onların mənəvi keyfiyyətlərinin üzə çıxarılmasının elmi, pedaqoji, metodik imkanlarını müəllif ilk dəfə olaraq çox mühüm aktualıq kəsb edən bir tərzdə şərh edir.

Açar sözlər: *musiqi, dərslər, muğam, muğamların tədrisi, mənəvi keyfiyyətlər, pedaqoji əsaslar*

Ölkəmizdə həyata keçirilən Təhsil İslahatına dair direktiv sənədlərdə yetişən nəslin estetik tərbiyəsinin günün tələbləri səviyyəsində inkişaf etdirilməsi mühüm vəzifə kimi qarşıya qoyulur. bu vəzifələrin müvəffəqiyyətli icrası üçün məktəblilərə muğamların öyrədilməsinin əhəmiyyəti çox böyükdür. Məlum olduğu kimi Azərbaycan xalqının ən zəngin milli-mənəvi dəyərlərindən biri də muğamlardır. Ölkəmizin birinci xanımı Millət vəkili, professor Mehriban Xanım Əliyeva muğamlarımızı qeyri-maddi irs kimi YUNESKO-nun kataloquna daxil etdirdi. M.Əliyevanın təşəbbüsü ilə muğam müsabiqələri keçirildi. Ölkəmizdə və Şərqi ölkələrində ilk hadisə hesab olunan Beynəlxalq “Muğam Mərkəzi” inşa edildi. Orada beynəlxalq muğam tədbirləri keçirildi. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, unudulmaqda olan muğamlarımıza göstərilən dövlət qayğısına cavab olaraq ümumtəhsil məktəblərimizdə muğamlarımızın öyrədilməsinə, onların milli-mənəvi irsimiz kimi təbliğ olunmasına çalışmaq lazımdır. Muğamlarımızın təbliği işilə ilk növbədə musiqi müəllimləri

çalışmalıdırlar. Çünki muğamların yetişən nəsillərə çatdırılması musiqi müəllimlərinin qarşısında duran ən ümdə vəzifədir.

Ümumtəhsil məktəblərində musiqi fənnini tədris edən müəllimlər musiqi dərslərində proqram tələblərinə uyğun olaraq dərsin mərhələlərindən birini muğamların dinlənilməsinə həsr etməlidirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra tədqiqatçılar yanlış olaraq muğam ifaçılığını vokal imkanları ilə məhdudlaşdırırlar. Lakin unudurlar ki, muğamın daha kütləvi ifa formalarından biri də instrumental ifa hesab olunur. İstər simli, istər kamanlı, istər nəfəs, istərsə də dilçəkli musiqi alətlərində bütün muğamları istənilən səviyyədə təqdim etmək mümkündür. Əgər belədirsə təlim prosesinə adı çəkilən alətlərin nümunələrinin nəinki birisini, hətta bir neçəsini və ya hamısını gətirmək mümkündür. Belə olan təqdirdə əgər bir tərəfdən uşaqların estetik-bədii zövqlərinin inkişafına zəmin yaranırsa, digər tərəfdən şagirdlərin muğam ifaçılığı qabiliyyətlərini üzə çıxarıb, onlara bir sıra vərdişlərin qazandırılmasına da şərait yaranmış olur. Muğam ifaçılığı vərdişləri əsasən təxəyyülün gücü ilə yaranır. Təxəyyüldə yaranan kiçik qabiliyyətlər davamlı olduqda onlar kommunikasiya və informasiya vasitəsinə çevrilə bilirlər. Azərbaycan muğamlarına həm də informasiya və kommunikasiya vasitəsi kimi həm də psixoloji cəhətdən yanaşsaq, deməliyik ki, muğamlar ən güclü və ən təsirli informasiya ötürən bədii nümunədir.

Göstərilən bütün kommunikativ ünsiyyət normalarının böyük əksəriyyəti muğam ifaçılığı üçün ona görə səciyyəvi hesab olunur ki, bu normaların bir çox qismi muğam ifaçılığında cəmləşmişdir (2, səh. 48). Məhz bu baxımdan muğam ifaçılığının təlimi, tədrisi və təbliği ilə məşğul olan mütəxəssislər bu problemin həm psixoloji, həm də pedaqoji əsaslarını dərinlən öyrənməlidirlər. Bunları bilmədən uşaqların bədii zövqlərinin və mənəvi keyfiyyətlərinin hərtərəfli inkişaf etdirilməsindən söhbət açmaq əbəsdir. Bu fikri əsaslandırmaq üçün ilkin olaraq muğamlarımızın tərbiyə vasitəsi olması yada düşür. Ona görə ki, muğamlar uşaqlarda yüksək bədii zövq asılmaqla yanaşı, onları həm də tərbiyələndirir.

Orta ümumtəhsil məktəblərinin musiqi məşğələlərində şagirdlərə muğamların öyrədilməsi pedaqoji cəhətdən faydalı olduğu kimi psixoloji cəhətdən də mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Musiqi məşğələlərində muğamların öyrədilməsi zamanı yuxarı sinif şagirdlərinin mənəvi keyfiyyətlərinin formalaşdırılması üçün onların psixoloji cəhətdən öyrənilməsi də çox faydalıdır. Bu zaman ilk növbədə yuxarı sinif şagirdlərinin qabiliyyətlərinin səviyyəsini, onların istedadının olub-olmamasını öyrənmək lazım gəlir. Hər hansı bir fəaliyyət zamanı şagirdlərin qabiliyyətlərilə maraqlanmaq lazımdır. Ona görə ki, muğam ifaçılığı, muğamların duyulub qavranılması zamanı hər şeydən əvvəl genetik qabiliyyətlər özünü büruzə verir. Bu zaman fəaliyyətdə olan şagirdin muğam elementlərinin müvəffəqiyyətli icrası bilik, bacarıq və vərdişlərə yiyələnmə keyfiyyətləri özünü büruzə verir. Hansı ki, bu qabiliyyətlər hələ müvafiq biliklərin, bacarıq və vərdişlərin mövcud olması demək deyil.

Bütün bunlar onu göstərir ki, musiqi məşğələlərində muğamların öyrədilməsi zamanı məktəblilərin mənəvi keyfiyyətlərinin formalaşdırılması işində ümumpedagoji prinsiplərə istinad edilməsi çox vacibdir.

Musiqi məşğələlərində Azərbaycan muğamını dinləyən şagirdlərin tərbiyəlilik səviyyəsi iki istiqamətdə tənzimlənir. Birincisi, muğamın söz tərəffindəki qəzəlin tərbiyəvi təsiri, ikincisi isə muğamın melodiyasındakı həzinlik, şirinlik, cazibədarlıq, heyranedicilik kimi hissələrdən doğan tərbiyəvi təsir. Ona görə ümumtəhsil məktəblərində musiqi dərslərində muğamların dinlənilməsi

mərhələsində musiqi müəllimləri şagirdləri belə güclü, dinamik və bənzərsiz təsirlərdən məhrum etməməlidirlər.

Muğamın ərsəyə gəlməsi, formalaşması, inkişaf edərək təkmilləşməsi yalnız və yalnız pedaqoji prosesdə baş verir. Çünki muğamın yaranma mənbələri əgər qabiliyyət və istedad amilidirsə, həmin muğam qabiliyyətinin istedadla çevrilməsi pedaqoji prosesdə həyata keçirilir. Lap məktəbəqədər dövrdən başlayaraq uşaqlara lad-məqam anlayışlarının verilməsi, muğam rəngləri, təsnifləri, şöbələri, guşələri ilə onların tanış edilməsi çox faydalıdır. Məhz belə bir şəraitdə uşaqlarda ilkin muğam dünyagörüşü yaratmaq vacibdir.

Pedaqoji əsaslardan söhbət açarkən ilkin olaraq muğamlarımızın tərbiyə vasitəsi olması yada düşür. Ona görə ki, muğamlar uşaqlarda yüksək bədii zövq asılamaqla yanaşı, onları həm də tərbiyələndirir.

Muğamların mühüm tərbiyə vasitəsi olması barədə xüsusi danışmağı lazım bilirik. Bu barədə danışarkən qeyd etməliyik ki, muğamları estetik tərbiyə amilləri ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Doğrudur, muğamlar, əsasən estetik tərbiyə vasitəsi hesab olunur. İnsanların bədii zövqünü formalaşdırır, mədəni istirahətini təşkil edir, onları bədii yaradıcılığa sövq edir, estetik-bədii dünyagörüşlərini inkişaf etdirir. Muğamdan həzz alanların yorğunluğu çıxır. Muğam dinləyicilərin estetik-bədii hiss və duyğularını tənzimləyir. Lakin unutmamaq lazımdır ki, muğam həm də ideya-siyasi, fiziki, əmək, işgü-zarlıq, ekoloji, iqtisadi və əxlaq tərbiyəsinin də mühüm vasitəsi hesab olunur. İnsan əxlaqının saflaşmasında muğam əvəzsiz rol oynayır.

Əgər musiqi ədəbiyyatı nümunəsi kimi “Çahargah” muğamı dinlənirsə deməli şagirdlərə bu muğamın tərbiyəvi əhəmiyyəti barədə məlumat vermək lazım gəlir. Bu zaman musiqi müəllimi çox yığcam və lakonik məlumat verməlidir. Onun verəcəyi məlumatın aşağıdakı kimi olması daha məqsədəuyğundur:

Yeddi muğamdan dördüncüsü olan Çahargah Azərbaycan xalqının yaratdığı dördüncü muğamdır. Mənası “dörd hissəli muğam” kimi başa düşülür. “Çahaigah” dinləyicidə qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, igidlik, cəsarətlilik, dönməzlik, qələbə əzmi kimi əxlaqi-mənəvi keyfiyyətlər aşılır. “Maye”də mübarizənin başlanması, “Zəngi şütür” (dəvə zəngi) guşəsində döyüş dəvələrinin hücumu keçməsi, “Bəstəniqar” da əsir alınan gözəllərdən biri bəstəboy Nigar gözəl bir gəlin rəmzi kimi təsvir olunur. “Hisar” da düşmənə qarşı amansız döyüşlərin sərhədi genişlənir. “Müxalif” də düşmənə qarşı əks mövqe nümayiş etdirilir. “Mənsuriyyə”də qələbənin qazanılması ritmik ahəngin müşayiətilə təqdim olunur. Musiqi müəlliminin verdiyi belə məlumat şagirdlərin mənəvi cəhətdən zənginləşməsinə stimül yaradır, mübarizə əzmini artırır, düşmənə nifrəti yüksəldir, torpaqlarımızın yad nəzərlərdən qorunmasına olan istəyi alovlandırır.

Yaxud “Rast” və “Şur” muğamlarının dinlənilməsinin təşkilindən sonra “Rast”ın ana muğam adlandırılması, dinləyicidə xoş əhvalı- ruhiyyə yaratması, insanları qurmağa, yaratmağa həvəsləndirməsi, “Şur”un isə insanları şura gətirməsi barədə müəllimin şərhli şagirdlərdə bədii zövq elementləri ilə yanaşı, mənəvi keyfiyyətləri də üzə çıxarır.

Dərsin növbəti mərhələsində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq simalarından biri olan, Səbet hökuməti tərəfindən SSRİ Xalq Artisti fəxri adına layiq görülən, dünya şöhrətli Niyazinin “Rast Simfonik Muğamı”nın manitorla nümayiş etdirilməsi muğamın estetik-bədii zövq dairəsindən çıxaraq mənəvi tərbiyə məkanına doğru inkişafını təmin etmiş olur. Niyazinin partreti, dirijorluğunu

əks etdirən foto şəkilin fonunda Niyazinin öz dirijorluğu ilə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında 70-ci illərdə lentə alınan bu möhtəşəm simfonik muğamı manitorla seyr edən məktəblilər Azərbaycanın görkəmli və bənzərsiz şəxsiyyətlərindən olan Niyazi dühasına ehtiramlarını ifadə edir. “Rast”ın simfonik variantından zövq alqıdlarını və mənəvi cəhətdən zənginləşdiklərini büruzə verirlər.

Nəticə etibarlı ilə muğamlar Azərbaycan xalqının milli sərvəti və onun tarixini özündə ehtiva edən ən zəngin milli-mənəvi dəyərlərindən olmaqla yanaşı, məktəblilərin mənəvi keyfiyyətlərini formalaşdıran bənzərsiz bir mədəniyyət nümunəsidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Sadıqov F.B. Pedaqogika (dərs vəsaiti). Bakı, Adiloğlu, 2012.
2. Sadıqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti). Bakı, Adiloğlu, 2011.
3. Babayev E.B. Uşaqlarda istedadın müəyyənlişdirilməsi və inkişaf etdirilməsi. İstedaqın işçi konsepsiyası. Bakı, Təhsil, 2008.

** Naxçıvan Dövlət Universiteti
Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: ceferova.m@box.az*

Mehriban Jafarova

THE FORMATION OF SPIRITUAL QUALITIES OF AZERBAIJAN MUGHAM SCHOOLCHILDREN AS AN IMPORTANT TOOL

The article discusses the pedagogical basics of instilling moral qualities in schoolchildren during the teaching of mughams in music lessons of secondary schools. The author of the article commented on the scientific basis of referring to pedagogical approaches in the formation of moral qualities of schoolchildren in the process of teaching mughams in music lessons, artistic creative circles, interest courses. The article provides necessary recommendations regarding the consideration of individual-psychological differences when teaching mughams. The author also involved in the scientific analysis the pedagogical bases of identifying gifted students and teaching gifted children mugham.

The author of the article puts forward scientific ideas and propositions regarding the reference to existing general pedagogical principles in order to reveal, develop and shape the spiritual qualities of mughams during music classes. The application and possibilities of those principles are explained in a laconic manner.

The author tried to prove the possibility of jointly developing both aesthetic artistic tastes and spiritual qualities of high school students using the example of mughams.

The author of the article shows that it is important to define the appropriate pedagogical bases for the formation of their spiritual qualities when introducing or teaching schoolchildren about mughams from our national and moral values, both in music lessons and in extracurricular activities.

In the article, the author explains for the first time the scientific, pedagogical and methodical possibilities of instilling the elements of artistic taste in schoolchildren and revealing their spiritual qualities in a very important way.

Keywords: *music, lesson, mugam, teaching mugams, moral quality, pedagogical bases*

Мехрибан Джафарова

ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНЫХ КАЧЕСТВ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА ШКОЛЬНИКОВ КАК ВАЖНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

В статье рассматриваются педагогические основы воспитания нравственных качеств у школьников при обучении мугамам на уроках музыки общеобразовательных школ. Автор статьи прокомментировал научную основу обращения к педагогическим подходам в формировании нравственных качеств школьников в процессе обучения мугамам на уроках музыки, художественно-творческих кружках, курсах по интересам. В статье даны необходимые рекомендации по учету индивидуально-психологических различий при обучении мугамам. Автор также привлек к научному анализу педагогические основы выявления одаренных учащихся и обучения одаренных детей мугаму.

Автор статьи выдвигает научные идеи и предложения относительно обращения к существующим общепедагогическим принципам с целью выявления, развития и формирования духовных качеств мугамов на занятиях музыкой. Применение и возможности этих принципов объясняются лаконично.

Автор попытался доказать возможность совместного развития как эстетических художественных вкусов, так и духовных качеств старшеклассников на примере мугамов.

Автор статьи показывает, что важно определить соответствующие педагогические основы формирования их духовных качеств при приобщении или обучении школьников мугамам с нашими национальными и нравственными ценностями, как на уроках музыки, так и во внеурочной деятельности.

В статье автор впервые разъясняет научно-педагогические и методические возможности привития школьникам элементов художественного вкуса и раскрытия их духовных качеств очень важным образом.

Ключевые слова: *музыка, урок, мугам, обучение мугама, духовных качеств, педагогические основы*

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

Daxilolma: İlk variant: 01.10.2022
Son variant: 03.12.2022

XANIM ƏLİYEVƏ*

AŞIQ MUSIQINDƏ USTADNAMƏ VƏ ONUN SƏNƏTKARLIQ ƏNƏNƏLƏRİ

Aşiq sənətində geniş yayılan musiqili-poetik növlərdən biri də “ustadnamə” adlanır. Aşıqlar dastan və hava ifaçılığında “ustadnamə” adlı şeirlərə həmişə mürciət edirlər. Bu şeirlər ustad aşıqlar, el şairləri tərəfindən yaradılmışdır. Ustadnamələrin musiqili-poetik təqdimi aşiq ifaçılığının ənənəvi normalarından biridir. Aşiq musiqisinə dair tədqiqatlarda aşiq sənətində geniş yer alan bu musiqili-poetik növə, hətta dastanlardan bəhs edilən ədəbiyyatlarda da musiqişünaslar ustadnamələrə, xüsusilə onların ifaçılıq xüsusiyyətlərinə təəssüf ki, az diqqət vermişlər.

Əminik ki, aşiq sənətində mənəvi tərbiyə və insanın kamilləşməsi məqsədini daşıyan ustadnamələrdən tədris zamanı istifadə olunması gənc nəsillərin həm şəxsiyyət kimi tərbiyəsində, həm vətənpərvərlik təbiyəsində, həm də onların musiqi tariximizdəki aşiq-ifaçılıq ənənələrinə dərinlən bələd olmasında müsbət rol oynayacaqdır.

Açar sözlər: aşiq, musiqi, ustadnamə, dastan, havacat

Aşiq sənəti musiqi-poetik növ və janr baxımdan zəngin və rəngarəngdir. Min illər ərzində həmişə təkamül, inkişaf, kamilləşmə mərhələləri keçən aşiq sənətinin ustadları zəngin musiqi və poeziya irsi yaratmışlar. “Əzəl başdan pür-kamalı” (*Aşiq Ələsgər*) olan ustad aşıqların zəngin musiqili poetik irsi təkcə mövzu, ideya cəhətdən deyil, özünün forma, quruluş, janr xüsusiyyətlərinə görə də müxtəlifdir.

Aşıqların yaratdığı poeziya nümunələri bu sənətin tarixində musiqi ilə, aşıqların təbirincə desək, havacatla (yəni havalarla) qoşa addımlamış, birgə ifa olunmuşdur. Ustadların yaratdığı poeziya nümunələri öz dövrlərində də, sonra gələn aşiq nəsillərində də havalarla (musiqi ilə) oxunmuş, dastanların tərkibinə musiqi ilə birlikdə daxil edilmişdir.

Aşiq poeziyası kimi aşiq melodiyaları da gözəlliyi, mənəvi yüksəlişi, vətəni, insanı və onun yaxşı əməllərini vəsf etmişdir. Aşiq şeirinin poetik siqləti və mövzu rəngarəngliyi saz ilə çalınıb-oxunan zəngin melodik ifadə vasitələrinin sayəsində daha güclü bədii təsirə malik olmuşdur.

Aşiq poeziyasının növ və şəkillərini qeyd edək: bayatı, qoşma, gəraylı, tənçis, müəxəmməs, müsəddəs, gözəlləmə, vücudnamə, ustadnamə, təəssüfnamə, cahannamə, dodaqdəyməz, diltərpənməz (dildönməz), deyişmə, bağlama, hər bə-zorba və s.

Bu şeir növlərindən bəziləri özünəməxsus formaya, heca quruluşuna və janr xüsusiyyətlərinə malik olduğu halda, bəziləri daşdığı mövzu, ifa funksiyası və tərzinə görə adlanırlar. Məsələn, bayatı, qoşma, tənçis, gəraylı, divanı və müəxəmməs aşiq poeziyasında, yaradıcılığında və ifaçılığında həm şeir forması, heca sistemi, həm bənd quruluşu, həm də müstəqil janr kimi qərarlaşdığı halda, gözəlləmə, ustadnamə, vücudnamə və təəssüfnamə ayrıca şeir forması deyillər, yalnız daşdıqlar konkret məzmunu görə aşiq poeziyasının növü hesab edilirlər. Bu baxımdan, gözəlləmə, ustadnamə, vücudnamə məzmunu daşıyan şeirlər qoşma, tənçis, gəraylı, müəxəmməs formasında yazılır və oxunurlar. Dodaqdəyməz və diltərpənməz də eynilə hecaları nəzərə alınan xüsusi şeir forması deyillər. Bu şeir növləri yalnız Azərbaycan dilinin fonetik qaydalarına, ahəng qanunlarına istinad edirlər. Həmin şeirlərdə sözlər elə sait və samitlərdən ibarət olur ki, dodaq və dil tərpənmir. Belə şeirlər də qoşma, tənçis, gəraylı, divanı və s. bu kimi konkret heca quruluşlu şeirlər ilə yazıla və oxuna bilirlər. Deyişmə, bağlama və hər bə-zorba şeirləri də eynilə, müstəqil və konkret heca quruluşuna malik ayrıca şeir forması deyillər. Bu şeirlər, adından da göründüyü kimi, mövzu və ifaçılıq xüsusiyyəti ilə bağlıdırlar.

Aşiq şeirinin ən geniş yayılmış formaları bayatı, gəraylı, qoşma, divanı və müəxəmməsdir. İndi isə, ustadnamə üzərində dayanacaq. Ustadnamələr qoşma, tənçis və gəraylı kimi poetik formalarda yazılırlar, yəni daha çox 11, 8 hecalı quruluşa malik olurlar. Aşiq sənətinə dair mənbələrdə ustadnamənin bəzən janr, bəzən poetik forma, bəzən də şeir növü, şeir şəkli adlandırılmasına rast gəlirik. Lakin qeyd etməliyik ki, aşiq sənətində xüsusi olaraq “Ustadnamə” adını daşıyan ənənəvi hava yoxdur. Bəzən Şirvan aşıqlarının “Ustadnamə” adı ilə oxuduqları nümunələr isə yalnız poetik mətnin məzmununa görə belə adlanırlar.

Ustadnamə - “ustad sözü”, “ustad nəsihəti”, “ustad hikməti”, “ustad deyimi” anlamını daşıyır. Belə ki, bu anlayışın söz tərkibinə nəzər salsaq, iki sözün birləşməsindən yarandığını görürük: “ustad” və “namə”.

Ustad, məlum olduğu kimi, aşiq sənətində zəngin yaradıcı, ifaçı və öyrədici təcrübəsinə malik olan, aşıqlıq sənətinin qayda-qanunlarına kamil bələd olan və onlara yüksək peşəkarlıqla riayət edən, illər ərzində özünü mükəmməl sənətkar kimi tanıdan, el içində bir sənətkar kimi hörmət və nüfuz qazanan aşıqlara deyilir. Ustad - aşiq sənətkarına bu sənətin ustadları və peşəkarları tərəfindən verilən və xalqın dəstəyi ilə əldə olunan ən yüksək sənətkarlıq statusudur.

“Ustadnamə” anlayışının ikinci hissəsinə gəlincə, “namə” sözü burada “deyilən”, “bəyan olunan”

mənası ilə yanaşı, həm də ümumən söz, deyim, müraciət və şeir mənalərini daşıyır. Diqqət etsək görürük ki, aşıq sənətində geniş yer tutan digər aşıq şeiri növlərinin adında da “namə” vardır. Məsələn, vücutnamə, təəssüfnamə, cahannamə və s. “Namə” sözünə klassik yazılı ədəbiyyat növlərinin adında da rast gəlinir. Məsələn, “nəsihətnamə”, “saqınamə” və s.

“Ustadnamə”nin bu söz tərkibindəki mənalər, onun ümumi mənasını da açır. Beləliklə, qeyd etdiyimiz kimi “ustadnamə” sözünün mənası “ustad sözü”, “ustad deyimi”, “ustadın müraciəti” kimi başa düşülə bilər.

Aşıq ustadnamələrinin sənətdə, ifaçılıqda və yaradıcılıqda aşağıdakı məqsəd və vəzifələri daşması qənaətinə gəlirik:

1. Ustadnamələr vasitəsilə sənətin etik peşə qaydalarını öyrətmək, qorumaq, yaşatmaq, təbliğ etmək;

2. Ustadnamələr vasitəsilə aşıqlığın ulu sələflərinin – qam-şaman, sufi-dərviş, dədə və ozan sənətinin kamil insan konsepsiyasını, irfani dəyərlərini qorumaq, davam etdirmək və yaşatmaq;

3. Ustadnamələr vasitəsilə ustad aşıqların cəmiyyətdəki ustadlıq, böyüklük, ağsaqqallıq, müəllimlik statusunu önə çəkmək, qorumaq, ötürmək və təbliğ etmək;

4. Xalqın etik, mənəviyyat və əxlaq ənənələrini, mənəvi yaddaşını sözün-musiqinin, epik nəqlətmənin vəhdəti ilə, yəni sənətin bədii imkanları ilə qorumaq, yaşatmaq və ötürmək;

5. Ustadnamələr vasitəsilə aşığın və aşıq sənətinin etnopedaqoji rolunu həyata keçirmək;

6. Ustadnamələrin təsiri ilə adət-ənənə məclislərini şadyanalığa, yeyib-ıçməyə, dünyagirliyə deyil, sənətə, yaddaşa və mənəviyyata yönəltmək.

Bu məqsədləri ümumləşdirsək, ustadnamələr istər mövzu, istər məqsəd baxımdan iki istiqamətə ayrılır:

1. Aşıq sənətinin özünə, aşıqlara, bu sənəti öyrənənlərə ünvanlanan ustadnamələr;

2. Xalqa, geniş dinləyici auditoriyasına ünvanlanan ustadnamələr.

Aşığın xalq tərəfindən ağsaqqal kimi tanınması və qəbul edilməsi aşıq sənətinin ictimai-sosial və tərbiyəvi rolu ilə sıx bağlıdır. Aşığın ağsaqqallıq rolu, əsil insan nümunəsi olması bu sənətin etik peşə qaydalarına, mənəvi kodeksinə, irfanlılığına və mövzularına da zaman-zaman təsirini göstərmişdir. Ustad aşıqların xalq arasında həmişə böyük hörmətlə qarşılanmasında və aşıq sənətinin yaşarılıq qazanmasında bir amil də aşığın sözü yerə düşməyən, öyüdləri və nəsihətləri həmişə eşidilən el ağsaqqalı kimi çıxış etməsidir. “Haqq aşığı” ifadəsinin bir mənasını da bizcə, qeyd etdiyimiz bu aspektdən şərh etmək olar. Aşıqlığın İlahi Haqq tərəfindən bir vergi kimi verildiyinə olan inamı məhəbbət dastanlarında oxuyuruq. İstisna deyil ki, İlahi Haqq tərəfindən verilən bu xüsusi statusun daşıyıcılarına xalq tərəfindən “haqq aşığı” və buradan da “el ağsaqqalı” kimi yanaşılması tamamilə məntiqlidir. Görünür, dastan ifaçılığında ustadnamələrin çalınıb-oxunmasının bir səbəbi də məhz aşıq sənətinin, aşıqlığın daşdığı bu missiyalar ilə bağlıdır.

Bu məsələlər xalqımızın əsrlər boyu aşıq sənətinə və sənətkarına olan məniğin da, aşıq yaradıcılığının da həyatiliyi, həyat dərslərindən çıxış etməsi, inların mənəvi aləmini düzgün görə bilməsi öz əksini tapmışdır. Belə bir münasibət isə ustadnamələrin, yəni aşıq sənətində və ifaçılığında hikmətli öyüdlərin, nəsihətamiz və müdrik məsləhətlərin, yönləndirici mənəvi mövzuların yer aldığı şeir, yaxıd şeir növ və janrlarının meydana gəlməsinə səbəb ola bilməmişdir.

Ustadnamələr dastan və müstəqil olaraq hava ifaçılığında geniş tətbiq olunurlar.

Dastan aşıq yaradıcılığının ən mürəkkəb janrı və formasıdır. Aşıq dastanları mürəkkəb quruluşla malik olmaqla aşıqlar tərəfindən sintetik şəkildə ifa olunurlar. Belə bir ifa dastanının özünün sintetik quruluşu ilə bağlıdır. Belə ki, dastan poeziya ilə nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanan, musiqi və şeirin vəhdəti, peşəkar ifaçılıq və nəqlətmə ilə çalınıb-oxunan, digər tərəfdən hadisələri aşıq tərəfindən təsvir olunan, obrazları səsin tonu, hərəkətlər, aktyorluq ilə yaradılan mürəkkəb formalı musiqili-ədəbi janrdır. Aşıq sənətinin qaydalarına görə, ustad aşıq mütləq bir neçə dastan bilməli, məclis apararkən sifariş verilən hər hansı dastanı mütləq deməli, çalıb-oxumalıdır.

Aşıq sənəti özünəməxsus dastançılıq ənənələrinə malikdir. Bu ənənələrə dastanının növləri, quruluşu, süjeti, poetik mətni, havacatı, ifaçılığı, başlanğıc-yurd-sonluq qaydaları daxildir. Dastanın musiqi, yəni havalar ilə deyilməsi aşıq ifaçılığının əsas xüsusiyyətlərindən biridir.

Dastanlar folklorşünas alimlər tərəfindən 2 əsas növə bölünür: qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları. Qəhrəmanlıq dastanları eyni zamanda tarixi məzmun daşıyırlar və aşıq yaradıcılığının epik növünü təşkil edirlər. Bu növə “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunu, “Korğolu”, “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm” dastanlarını misal göstərmək olar. Məhəbbət dastanları isə say etibarilə daha çoxdur. Onlar aşıq yaradıcılığının lirik, bəzən də epik-lirik qolunu təşkil edirlər. Məhəbbət dastanlarının “Əsli və Kərəm”, “Aşıq Qərib”, “Şah İsmayıl və Gülzar”, “Novruz-Qəndab”, “Abbas və Gülgöz”, “Tahir və Zöhrə”, “Qurbani” və s. bu kimi nümunələri vardır.

Dastanın ifası 3 hissədən ibarət olur: **giriş, əsas hissə və sonluq**. Aşıqlar tərəfindən giriş “ustadnamə”, əsas hissə “yurd”, sonluq “duvaqqapma” adlanır.

Ustadnamə Azərbaycan aşıq sənətinin musiqi-poetik növlərindən biridir. Bu musiqili şeir növü bütün aşıq mühitlərində bilavasitə dastan yaradıcılığı və ifaçılığı ilə bağlı olaraq meydana gəlmişdir.

Ustadnamələr ənənəvi olaraq dastanın əvvəlində çalınıb-oxunur. Onun ifası dastançılıq ənənəsindən irəli gəlir və mütləqdir. Aşıqlar dastanı başlayarkən bir qayda olaraq əvvəldə **üç ustadnamə** deyirlər. Bununla həm məclisin diqqətini dastana və ifaya yönəldir, həm aşıq sənətinin mənəvi rolunu təbliğ edir, həm də insanlarda müsbət keyfiyyətlər aşılayır.

Dastanın ustadnamə ilə başlaması növbəli şəkildə baş verir. Ustadnamələrin hər birinə aşıq tərəfindən özünəməxsus “şərh”, “izah” verilir ki, bu da aşıq ifaçılığının xalq arasında ən sevilən cəhətlərindəndir. Məsələn:

1. “Bəli, ustadlar dastanı ustadnamə ilə başlayarlar. Biz də ustadların yolu ilə gedək, bir ustadnamə deyək, sizlərin könlü xoş olsun”.
2. “Ustadlar ustadnaməni bir deməz, iki deyər. Ustadnamə iki olsun, dostların başı həmişə dik olsun”.
3. “Bəli, hörmətli məclis əhli, atalar üçəcən deyib. Ustadnamə də bir olmaz, iki olmaz, üç olar. Biz də deyək üç olsun, düşmən ömrü puç olsun”.

Üç ustadnamə bir-birinin ardınca deyilib qurtarandan sonra dastanın əsas hissəsinə keçilir.

Beləliklə də, ustadnamə yalnız şeirin məzmunu ilə bağlı deyil, həm də aşıq ifaçılığının ənənələri ilə bağlıdır. Dastan yaradıcılığı və ifaçılığının qəlibləşmiş ənənəsində ustadnamənin deyilməsi vacib yer tutur. Bu mənada, “ustadnamə” adı şeirə tək cə nəsihatəmiz məzmununa görə deyil, həm də ifa olunduğu yerə görə, ustad sözünə verilən qiymətə görə verilmişdir.

Ustadnamələr vahid havaya, xüsusi melodiya malik deyil. Ustadnamə şeirlərinin dastanın əvvəlində hansı hava ilə oxunması bu dastanın məzmunundan, dastanın havalar toplumundan asılı olaraq aşığın özü tərəfindən seçilir. Məlumdur ki, məclis bir qayda olaraq, ustad aşıq tərəfindən “Baş divanı” havası ilə açılır. Lakin bundan sonra dastanın başlanması və ustadnamənin deyilməsi “Baş divanı” üzərində deyil, digər havalarla da ola bilər.

Şirvan aşıq mühitində isə ustad aşıqlar məclisi bir qayda olaraq bu mühitdə geniş yayılmış “Peşrov” havaları ilə açılır. Lakin burada da dastana başlayanda ustadnamələr tək cə peşrovlarla deyil, digər Şirvan havaları ilə deyilə bilər. Ustadnamə ifasının balabanda instrumental muğam gəzişmələrinin müşayiətilə aşıq tərəfindən deyilməsi Şirvan mühitində muğam və aşıq sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini göstərən amillərdən biridir.

Maraqlıdır ki, ustadnamə şeirlərinin dastanda ifası da ustad aşığın seçimindən asılıdır. Yəni hansı ustadnamənin seçilməsi bir qayda olaraq, dastan söyləyən aşığın özündən asılı olur. Lakin bu seçim bəzən sənətin ənənələrindən də irəli gələ bilər. Məsələn, konkret bir dastanın əvvəlində həmişə hansı ustadnamələr oxunubsa, aşıqlar da bu ənənəyə bəzən riayət edirlər.

Ustadnamənin dastanın əvvəlində ifası, şübhəsiz, müəyyən havalar ilə icra olunmuşdur. Yəni ustad aşıq üç ustadnaməni bir-birinin ardınca konkret havalar üzərində çalib-oxumuşdur. Bəzən də üç ustadnamə fərqli şeirlərlə növbəli qaydada eyni bir hava üzərində ifa olunmuşdur. Bu baxımdan, ustadnamə şeirlərinin dastan ifaçılığında hansı havalar ilə oxunması ustad aşığın öz seçimindən asılıdır. Lakin bu seçim dastançılıqdan gələn müəyyən ənənələrə də əsaslanı bilər. Məsələn, məşhur olan və neçə yüzillər ifa edilən dastanların əvvəlində hansı ustadnamə şeirlərinin hansı havalarla çalınıb-oxunması bir ənənə kimi dəyişməz olur.

Aşıq ifaçılığını araşdırdıqda məlum olur ki, ustadnamə məzmunlu şeirlər müstəqil olaraq hava kimi də çalınıb-oxunurlar. Yəni bu və digər ustadnamə şeiri ənənəvi melodiyalardan birinin mətnini təşkil edə bilər. Başqa sözlə, ustadnamə məzmunlu şeirlərin havacatda oxunması tam şəkildə mümkündür.

Ustadnamələr dastan ifaçılığına daxil olsalar da, onların dastankənar müstəqil ifası da mövcuddur. Aşıq poeziyasının qoşma növündə yazılan ustadnamə mətnlərinin ənənəvi havalar ilə ifa olunmasını mümkün sayılması qənaətindəyik. Çünki mövzu etibarilə mənəvi, etik-əxlaqi dəyərləri təbliğ və təlqin edən ustadnamə şeirləri nəsihatəmiz, öyüdverici əhəmiyyətə balıq olduqları üçün aşıqlığın yüksək sənət və sənətkarlıq roluna tam uyğundur. Bu baxımdan, ustadnamə şeirlərinin tək cə dastanın əvvəlində deyil, havalarla da müstəqil oxunurlar. Bunu aşıq ifaçılığı əyani sübut edir. Nümunələrə müraciət edək.

Aşağıdakı şeir nümunəsi qürdət eldə vətən haqqında deyilən ustadnamədir:

Elindən, günündən ayrılan könül,
Arabir vaxt tapıb, ağlasın gərək.
Əzizi, əzbəri qırılmış tək,
Çəkib ah, sinəsin dağlasın gərək.
Xəstə, bımaram bir qırıq kaman,
Görmədim dostları ürəkdən yanan,
Ellər Vurğun deyib, axtaran zaman,
Ah çəkib, qaralar bağlasın gərək.

Bu şeir aşıqlar tərəfindən ənənəvi “Mansırı” havasında çalınıb-oxunur. Havanın bir hissəsinin not nümunəsində təqdim edək²:

2. Təqdim olunan aşıq havaları sənətsünaslıq doktoru, prof. T. Məmmədov tərəfindən nota yazılmışdır. Göstərdiyimiz nümunələrdə not yazılarını ixtisar edərək, çox qısa şəkildə vermişlik.

Nümunə 1.

MANSIRI³

Həmin şeiri aşıqlar ənənəvi “Qaytarma” havasında da oxuyurlar:

Dy, ey,

ba - la, ay, ba - la, ay,

ba - la, ay,

[De-dim, ey], E - lin - dən [ey], gü - nün - dən [ey], ay - n - ian kö -

- nül, A - ra - [ey], bir vaxt ta - ptb ağ - la -

- sın gə - rək [ay, ağ - nın a - lım, ay, ağ - nın a -

- lım].

3. Məmmədov T. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. Dərslik. - B.: Apostrof, 2012. - s. 307-310.

Nümunə 2.

QAYTARMA⁴

[A be-lə]. Ye - rin - dan, yur - dun - dan [a ba - la].

[e - lə]. ay - rı - lan kö - nül.

A - ra - bir vaxt ta - pıb [ney - lim]. ağ - la - sın gə - rək.

Abbas Tufarqanlıya məxsus olan ustadnaməyə diqqət edək:

Bəd övladı əzəl başdan tanıram,
 Çor-çıp yığar, yad ocağın yandırar,
 Səhər durar ar-namusun gözləməz,
 Suyu tökər, öz ocağın söndürər.
 Abbas deyər, bu sözləri sərindən,
 Arxı vurun, suyu gəlsin dərindən,
 Söz bir olsa, dağ oynadar yerindən,
 El bir olsa, zərbi kərən sındırar.

Bu ustadnaməni aşığılar "Ovşarı" havası ilə çalıb-oxuyurlar:

Nümunə 3.

OVŞARI⁵

Bəd öv - la - dı [ey], ə - zəl be - şin - dan ta - nı - ram, çör - çöp yı - ğar [ey].

4. Yenə orada, s. 327-329.

5. Yenə orada, s. 311-312.

a tempo 35

yad o - ca - ğın yan - di - rar.

40

Sə - her du - rar ar - na - mu - sun göz - le - mez,

45

Su - yu tö - kər, öz o - ca - ğın sön - dü - rər [a, ay,

[De - din ey], Qul - lu - ğun - da pa - şam [ey], üç - cə kəl - me

40

“Əsli və Kərəm” dastanında Kərəm Ərzurum paşasına müraciətlə dediyi Aşiq Kərəmin şeiri hesab olunan ustadnamə şeiri hikmətamiz nəsihət məzmunludur. Ənənəvi “Məmmədbağırı” havası

sö - züm var, Bi - ri - ni e - şit bi - ri - ni din - lə,

25

bir - ni qan, [ba - la], Bi - ri - ni, qan



ilə çalınıb-oxunur.

Nümunə4.

Aşıq musiqisində çalınıb-oxunan ustadnamələri klassik yazılı ədəbiyyatın “nəsihətnamə” şeiri ilə müqayisə etmək olar. Əgər ustadnamə xalq-peşəkar sənət kimi aşıqların yaradıcılığıdır və əsasən, şifahi ifaçılıq yolu nəsil-dən-nəsillərə ötürülürsə, nəsihətnamələr, əksinə, yazılı poeziyanın bir janrı olub, yazı vasitəsilə oxuculara çatdırılır. Qeyd edək ki, ustadnamələr kimi nəsihətnamələr də əsasən tərbiyəvi, mənəvi-əxlaqi məzmununa malik olurlar.

Lakin ustadnamə ifasının Şirvan aşıq mühitində daha bir özünəməxsus ənənəsi mövcuddur. Belə ki, ustadnamələr digər aşıq mühitlərində dastanın əvvəlində söylənilirsə, Şirvan aşıq mühitində bu qayda ilə yanaşı, ustadnamələr havaların yaxud mahnıların əvvəlində də söylənilir. Məsələn, Aşıq Əhliman Rəhimov Orta Şeşəngi havasını ustadnamə ilə başlayır. Ustadnamə ifasının instrumental muğam gəzişmələrinin fonunda deyilməsi Şirvan aşıq mühitində muğam və aşıq sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini, Şirvan aşıq havalarının və aşıq oxumalarının muğam melodiyasının təsirinə məruz qaldığını deməyə əsas verir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti.- B.: “Qartal”, 1996.- 292 s.
2. Allahmanlı M. Ozan, Aşıq və Aşıq. – B.: “Ağrıdağ”, 1997.
3. Araslı H. Aşıq yaradıcılığı. – B., 1960.
4. Aşıq mahnı yaradıcılığı və onun musiqi tədrisi prosesində tətbiqi: Metodik tövsiyələr. Tərtib edən A. D. Rüstəmov. - B.: “Adiloğlu”, 2003. - 73 s.
5. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. - B.: “Elm”, 1969.
6. Bülbül. Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığı. // Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. – B.: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1968. – S. 17-21.
7. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası.-B.:“Elm”, 2000.
8. Əliyeva X. A. Şirvan aşıq havalarının məqam və melodiya xüsusiyyətləri. sənətsünaslıq üzrə f. d. dər.a.ü. təqdim olunan dis. avtoreferatı. – B., 2014.
9. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti. – B.: “Elm”, 1992. – 168 s.
10. Əfəndiyev P.Ş. Dastan yaradıcılığı. - B.: ADPU, 1999. - 166 s.
11. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan aşıq sənəti. // Ü. Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri, 2-ci cild. – – B.: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965. - S.
12. Həkimov M.İ. Aşıq sənətinin poetikası. – B.: “Səda”, 2004. – 608 s.
13. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşıq şeir şəklləri və qaynaqları. - B.: 1999.
14. Həsənova C. Azərbaycan musiqisinin məqamları: Dərs vəsaiti. – B.: “Elm və təhsil”, 2012. – 232 s.
15. Kərimi S., Quliyev A., Əliyev M. Saz məkəbi: Dərslik. – B.: “Qarabağ”, 2007. – 229 s.
15. Qasımlı M.P. Ozan-aşıq sənəti. – B.: Uğur, 2007. – 306 s.
16. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı: Dərslik. – B.: “Apostrof”, 2011. – 648 s.
17. Məmmədli E. Təcnis sənətkarlığı. - B.: Nafta-press, 1998.
18. Məmmədova A.R. Aşıq şeirində ustadnamə və təssüfnamələrin poetikası. – B.: Göytürk, 1997. – 101 s.
19. Namazov Q.M. Azərbaycan aşıq sənəti. – B.: Yazıçı, 1983. – 192 s.
6. Köçərli İ. Aşıq sənəti: musiqili-poetik janrlar. – B.: Elm, 2010. – 217 s.

20. Paşayev S. Azərbaycan folkloru və aşıq yaradıcılığı. – B.: 1989.
21. Rəhimov Ə.R. Şirvan aşıq mühiti üçün xarakterik olan özünəməxsus yaradıcılıq xüsusiyyətləri. – “Musiqi dünyası”, 2012, N 3. - s. 130-134.
22. Sayılov Q.Ə. Müasir Şirvan aşıqlarının yaradıcılığı: filol.ümrə f.d...dis. avto-ref. - B.: 2010. - 28 s.
23. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). - B.: Elm, 1967. - 379 c.
24. Vəliyev K. Dastan poetikası. – B.: Yazıçı, 1984.

**Azərbaycan Musiqi Kollecinin baş müəllimi
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
E-mail: aliyeva.81@mail.ru*

Khanim Aliyeva

THE MASTERY OF LOVE MUSIC AND ITS ARTISTIC TRADITIONS

One of the widely spread musical-poetic types in the art of love is called «masterpiece». Lovers always refer to poems called «masterpiece» in epic and air performance. These poems were created by master lovers, el poets. The musical-poetic presentation of the masters is one of the traditional norms of Ashiq performance. Unfortunately, musicologists have paid little attention to this musical-poetic genre, which is widely used in the art of Ashiq, in the researches on Ashiq music, and even in the literature that talks about epics, especially to their performance characteristics.

We are sure that the use of master's degrees aimed at spiritual education and human improvement in Ashiq art during teaching will play a positive role in both the education of young generations as a personality and the nature of patriotism, as well as in making them deeply familiar with Ashiq-performance traditions in our musical history.

Keywords: love, music, master's degree, epic, air

Ханым Алиева

МАСТЕРСТВО ЛЮБОВНОЙ МУЗЫКИ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

Один из широко распространенных музыкально-поэтических типов в искусстве любви называется «шедевром». Влюбленные всегда обращаются к стихотворениям под названием «шедевр» в эпическом и воздушном исполнении. Эти стихи были созданы мастерами-любовниками, эль-поэтами. Музыкально-поэтическая подача мастеров – одна из традиционных норм ашугского исполнительства. К сожалению, музыковеды мало внимания уделяли этому музыкально-поэтическому жанру, широко используемому в ашугском искусстве, в исследованиях ашугской музыки и даже в литературе, рассказывающей об эпосах, особенно об их исполнительских характеристиках.

Мы уверены, что использование в обучении магистерских степеней, направленных на духовное воспитание и совершенствование человека в ашугском искусстве, сыграет положительную роль как в воспитании подрастающего поколения как личности и характера патриотизма, так и в приобщении их к с традициями ашуг-исполнения в нашей музыкальной истории.

Ключевые слова: любовь, музыка, магистратура, эпонея, воздух.

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrətova tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlk variant 01.09.2022

Son variant 10.11.2022

RƏŞAD İBRAHİMOV*

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARI BƏSTƏKAR
YARADICILIĞINDA

Azərbaycan muğamının elmi və praktik öyrənilməsi və araşdırılması XX əsr musiqişünaslıq elminin aktual mövzularından biri olmuşdur. Bu məsələnin bəstəkar, ifaçı və tədqiqatçı yaradıcılığında prioritet təşkil etməsi isə bilavasitə Üzeyir bəyin elmi fəaliyyəti ilə əlaqədardır. Məqalədə Azərbaycan muğamının bəstəkar yaradıcılığına daxil olması və onlar üçün əsas ilham mənbəyinə çevrilməsi, bəhrələnmə üsulları ilə bağlı bəzi suallara aydınlıq gətirilmişdir. Bu mövzunun araşdırılmasında isə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı əsas istinad nöqtəsi kimi yer alır. Məqalədə bəstəkarların muğamdan bəhrələnmə üsullarına nəzər salınır. Burada əsas diqqət əsərlərin musiqi dilində məqam-intonasiya amilinin yeri və mövqeyi, o cümlədən muğamın bədii kompozisiya quruluşunun musiqi əsərinə təsiri, xalq musiqi janrlarının muğamdan irəli gələn janr xüsusiyyətlərinin tətbiqi və s. məsələlərə yönəlmişdir. Təhlil zamanı Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin, F.Əmirovun yaradıcılığına geniş nəzər salınmış, eləcə də bu mövzuda yazılmış elmi tədqiqatlara istinad edilmişdir.

Açar sözlər: muğam, bəstəkar, məmqa-intonasiya, Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov

XX əsrdə formalaşmış və inkişaf edərək özünün yüksək təkamül mərhələsinə çatmış Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığı əldə etdiyi nailiyyətlər və əsaslandığı əsas meyarlara görə ilk növbədə xalq musiqisinə borcludur. Hələ Qori seminariyasında təhlil aldığı illərdə dahi bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəyli öz silahdaşı və yaxın dostu Müslüm Maqomayevlə birgə xalq musiqi nümunələrinin toplanması ilə məşğul olarkən bu zəngin mədəniyyət xəzinəsinin mahiyyətini dərinlən anlamış və bu işin vüsət almasına bütün ömrünü sərf etmişdi. Xalq musiqisini dərinlən bilməsinə rəğmən Üzeyir bəy onu öyrənərək əsaslarını tədqiq edib üzə çıxarmaq üçün ömrünün 25 ilini sərf etmişdi. Nəticədə isə alimin Azərbaycan xalq musiqisinin məqam nəzəriyyəsini özündə əks etdirən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri ərsəyə gəlmişdir.

Xalq musiqi janrlarının tədqiqi və təhlili nəticələrinə əsaslanaraq Ü.Hacıbəyli öz məqam nəzəriyyəsini işləyib təqdim etmişdir. Bu əsərdə məqamların quruluşu və əmələ gəlmə qaydaları ilə yanaşı, kitabın ikinci hissəsində bəstəkarlar üçün metodik material da yer alır. Burada Ü.Hacıbəyli bəstəkarlara musiqi yazarkən xalq musiqisinə müraciət etməyin üsullarını göstərir və müxtəlif nümunələr verir. Bu fakt bəstəkarın xalq musiqisinə verdiyi qiymətin bariz nümunəsi olmaqla yanaşı, həm də klassik bəstəkar yaradıcılığının əsasını təşkil etməsi məsələsinə də diqqət çəkməsini göstərir. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan klassik musiqisinin banisi kimi Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılığı boyu dünya musiqisinin nailiyyətlərindən bəhrələnmən və milli köklərə əsaslanan əsərlər yaratmışdır. Bu səbəbdən onun musiqisi səsləndiyi ilk gündən xalqın qəlbində və yaddaşında özünə əbədi kök salmışdır. İlk dəfədən klassik musiqinin ən mürəkkəb janrına müraciət edən bəstəkar onu məhz muğam sənətinin incilərindən bəhrələnməkə yaratmağa üstünlük vermişdir. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki məhz muğam sənətinə olan məhəbbət Avropa musiqisinə məxsus bu musiqili-səhnə əsərinin asan qəbul edilməsinə səbəb olmuşdu.

Bəstəkar operanın süjet xəttini dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeməsindən götürməklə yenə də öz xalqının poetik sənətə məhəbbətindən, şeirə, qəzələ olan marağından ilhamlanmışdı.

Xalq musiqimizin şifahi ənənəli professional qolunu təşkil edən muğam sənətinin bəstəkar yaradıcılığına təsiri məsələsi olduqca böyük tədqiqat sahəsidir və artıq bu mövzuda xeyli işlər görülmüşdür. Belə ki, hələ Üzeyir bəydən başlayaraq tədqiq edilən muğam sənətinin bəstəkar musiqisində özünə yer tapması, onu formalaşdırıb milli zəmində təkmilləşdirməsinə yönələn addımlar XX əsrin əvvəllərindən həm elmi, həm də praktik şəkildə atılırdı. Məsələn, belə addımlardan biri

və birincisi 1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin yaradılması ilə bağlıdır. Bu kabinetin işində yaxından iştirak edən gənc bəstəkarlar xalq musiqisi ilə birbaşa təmas quraraq onu yerində və məkanında öyrənmək imkanı əldə etmiş, toplama və nota salma işində fəal iştirak etməklə bu zəngin mənbədən bəhrələnmək yollarını müəyyənləşdirmişdilər. Təsadüfi deyil ki, həmin ekspedisiyalarda iştirak edən Asəf Zeynallı, Müslüm Maqomayev, Niyazi, Qara Qarayev, Soltan Hacıbəyov, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Zakir Bağirov və digər bəstəkarların yaradıcılığı məhz xalq musiqisinin tükənməz qaynaqlarından yoğrulmuş, milli ənənələrin təzahürü bu əsərlərdə ən parlaq şəkildə özünü büruzə vermişdir. Bütün bu faktlar və daim inkişaf edən bəstəkar yaradıcılığı musiqişünaslıq elmi qarşısında bir sıra məsələlərin, o cümlədən muğam sənətinin tətbiqi üsullarının tədqiqini aktual etmişdir.

Təşəkkül tarixi qədim dövrlərə dayanan, Şərqi musiqi abidəsi hesab edilən muğam sənəti bu coğrafiyada yerləşən bir çox xalqların incəsənətində mövcuddur. Azərbaycan muğamının inkişafı və çiçəklənməsi yüzillər ərzində baş vermiş və müasir dövrdə bu proses öz dinamizmini qoruyub saxlayaraq yeni sərhədlər açmağa, dünya musiqi mədəniyyətinin bir parçası olmaqla milli dəyərlərimizi təmsil etməyə qadirdir. Tarixin hər dönəmində bu sənətin parlaq ifaçıları muğamı sevdirməyə nail olmuş, görkəmli alimlərin yaradıcılığında onun sirləri öyrənilərək tədqiq edilmişdir. *“Orta əsrlərdən bu günümüzdə qədər Şərqi musiqi elminin inkişafında Azərbaycan alimlərinin də böyük rolu və xidməti olmuşdur. Əbu Nəsr Fərabî, Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağalı, Əbülhəsən Bəhmənyar, Məhəmməd Şirvani, Rizvanşah Təbrizi, Fətullah Şirvani, Mirzə bəy, Mir Möhsün Nəvvab kimi alimlərin adını qeyd etmək olar”* (8, s.8).

Bəstəkar yaradıcılığında muğamın yer alması öz başlanğıcını Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərindən götürərək gələcək nəsillər bəstəkarlar tərəfindən inkişaf etdirilmiş və hər zaman yeni mahiyyət əldə edərək milli musiqi təfəkkürünün əsas ifadə vasitəsinə çevrilmişdir. Bu baxımdan hər bir bəstəkarın muğama fərdi yanaşma tərzini, onun klassik janrın daxilində tətbiqinin müxtəlif üsullarla həyata keçirilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. İlk olaraq bu barədə Üzeyir bəyin elmi məqalələrində fikirlər yer alır və *“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”* əsərində milli məqamlara əsaslanan melodiya bəstələnməsi ilə bağlı metodik göstərişlər verilir. Xalq musiqisinə xüsusi diqqət yetirən bəstəkar bu haqda *“Musiqidə xəlqilik”* məqaləsində qeyd edir: *“Xalq incəsənəti, folklor üslublu səslər və gözəllik cəhətdən tükənməz zənginliyə malikdir... İlk gözəl nəğmə və rəqs melodiya bəstəkarının yaradıcısı xalq özüdür. Bizə hər gün nümunə olan xalq nəğmələri əsrlərdən bəri işlənə-işlənə yaradılmış və yalnız bizim zamanımızda həqiqi bədii formalar almışdır. Bununla belə xalq yalnız yaradıcı, yalnız kompozitor deyildir; xalq eyni zamanda misilsiz tənqidçi və musiqi əsərlərinin ən yaxşı “istehsalçısıdır”, xalq musiqi əsərlərinə diqqətlə yanaşır, yaxşısını pisdən seçir və hər çeşidli saxta gözəllikləri və ideyasız dəbdəbələri amansızca rədd edir”* (12). Bu zəngin mədəniyyətin qiymətini dərinlən anlayan bəstəkar həm də onun yaradıcısına böyük məsuliyyətlə yanaşaraq, bir növ bəstəkarlara tövsiyyə edir ki, yaradılan əsərlər xalqın anladığı dildə olmalıdır. Yalnız belə olan halda o musiqi xalq tərəfindən sevilə bilər. Bu fikirlər onun öz yaradıcılığı ilə bir daha sübuta yetmişdir.

Bəstəkar yaradıcılığında muğamın təzahür formaları haqqında ilk dəfə onu demək lazımdır ki, burada müxtəlif amillər mühüm rol oynayır. Məlumdur ki, xalq musiqisinin bəstəkar tərəfindən dəyərləndirilməsi müxtəlif üsullarla həyata keçirilir. Rus folklorşünas alimi İ. Zemsovskinin fikirlərinə istinad edərək bu üsulları belə təsnif etmək olar: *“1) xalq musiqi nümunəsinin sitat kimi istifadə edilməsi; 2) ayrı-ayrı melodik və ya ritmik quruluşların tətbiqi; 3) xalq musiqi ruhunda bəstələnmiş orijinal əsər”* (10, s.8) Lakin bu qruplaşmanı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına tətbiq edərkən xalq musiqi yaradıcılığının müxtəlif qollarına fərdi yanaşma tələb olunur. Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisi özündə şifahi ənənəli professional musiqi sənəti - muğam; şifahi ənənəli xalq professional musiqi - aşıq sənəti və folklor janrlarını birləşdirir. Nəticə etibarilə, bu üç yaradıcılıq sahəsinin özünəməxsus meyarları mövcuddur və hər üç sənət nümunəsinin bəstəkar musiqisinə təsiri və tətbiqi də fərqlənir. Bu baxımdan muğam sənəti də səciyyəvidir. *“Məhz muğam sənəti Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının - yazılı ənənələrə əsaslanan professional sənətin formalaşmasına təkan verib. Artıq bir əsrə yaxındır ki, Azərbaycanda professional sənətin iki qütübü - şifahi (muğam) və yazılı (bəstəkar) - yanaşı inkişaf edərək, bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərməkdədir və “Leyli və Məcnun” bu iki qütübün*

ilk dəfə qovuşduğu müstəvidir” (5, s.195).

Muğamın bəstəkar musiqisində təzahürü ilk növbədə məqam-intonasiya əsası ilə bağlıdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin bütün janrlarının milli məqam əsasına malik olduğunu ortaya çıxarmışdır. Nəticədə, bu janrların bəstəkar musiqisinə təsiri də bilavasitə məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin tətbiqi ilə səciyyəvi olur. Bəstəkar özü bu əsər üzərində apardığı tədqiqatın ən böyük əhəmiyyətini də “Koroğlu” operasını bəstələyərkən hiss etdiyini vurğulamışdır: *“Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək sahəsindəki işimin, bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən “Koroğlu” operasını yazdım*” (5, s.15). Bu fikrə diqqət çəkərək qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı muğamın bəstəkar musiqisinə daxil olmasında ilk nümunə, həm də ilk mərhələdir. Bununla belə, Üzeyir bəy bu sənət incisindən çox iri miqyasda bəhrələnərək opera kimi mürəkkəb və geniş həcmli musiqi janrında tətbiq etmiş və onun yeni növünü yaratmağa nail olmuşdu. “Leyli və Məcnun” operası bu təcrübədə ilk nümunə kimi həm Azərbaycan, həm də Şərqi musiqisində ilk opera kimi tarixə düşmüş oldu. Bu operada muğam birbaşa obraz və formayaradıcı funksiya daşıyaraq əsas partiyaların təməlini təşkil etdi. Yəni bəstəkar operada səslənən muğamlara heç bir müdaxilə etmədən öz orijinal məzmununda əsərə daxil etdi. Bir-birinin ardınca yazılan digər muğam operalarında da eyni prinsipə riayət edən bəstəkar tədricən yeni üsulların axtarışında olmuş və nəticədə özünün də qeyd etdiyi kimi Azərbaycan klassik operasının ilk mükəmməl nümunəsi kimi “Koroğlu”nu yaratdı.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin əsərlərində muğam əvvəlcə orijinal şəkildə, heç bir fərdi yaradıcılıq müdaxiləsinə uğramadan özünü göstərmiş oldu. Bu ənənə muğam operalarında davam etsə də, eyni illərdə yazılan musiqili komediyalarda müşahidə edilmir. Bu əsərlərdə bəstəkar sitat prinsipini xalq mahnı və rəqslərinə tətbiq edir.

Muğamın təzahür formalarından biri və birincisi kimi özünü göstərən və milli musiqi təfəkkürünün təzahürü kimi çıxış edən məqam-intonasiya köklərinə əsaslanma üsulu öz inkişafını daha çox tapmış və demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin əsas üslub göstəricisinə çevrilmiş oldu. Ü.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin, Asəf Zeynallının, Ə.Bədəlbəylinin əsərlərində bu üslub meyarı ilk formalaşma mərhələsini yaşayaraq gələcək nəsillər üçün örnəyə çevrilirdi. Artıq Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov kimi bəstəkarların yaradıcılığında muğamın təzahürü yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu.

XX əsrin 30-40-cı illərində Azərbaycan musiqi incəsənətində parlayan simalardan biri də Qara Qarayevdir. Bu bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu bir şəxs kontekstindən çıxaraq özünəməxsus üslub və davamında məktəbə çevrilən böyük bir mərhələni özündə ehtiva edir. Q.Qarayevin adı ilə Azərbaycan bəstəkar musiqisində xüsusi məktəb formalaşmış, bu məktəbin də müxtəlif qolları inkişaf edərək şaxələnməmişdir. Böyük bir irs yaradan bəstəkar həm də Azərbaycan musiqi incəsənətində yeni səhifə açmış, onun əsas inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. Bu inkişaf xətti bu gün də müasir bəstəkarların yaradıcılığında izlənilir və yeni mərhələyə qədəm qoyur.

Xalq musiqi mənbəyinə xüsusi həssaslıq nümayiş etdirən Qara Qarayev bu zəngin irsin toplanmasında və nota yazılmasında da yaxından iştirak edərək bilavasitə mənəvi təmas hiss etmişdi. O özü də bu barədə məqaləsində qeyd etmişdi: *“Mən aşiq yaradıcılığını, xalq mahnılarını və rəqsləri fonografa yazır və işləyirdim. Beləliklə, xalq musiqisi ilə ciddi surətdə üz-üzə gəldim və xalq yaradıcılığına xas olan zənginliyə heyran qaldım*” (1, s.51). Qeyd edək ki, bəstəkar növbəti ekspedisiya zamanı görkəmli tarzən Qurban Pirimovun ifasında “Şur” muğamını nota yazmışdı. Bütün bu faktlar bəstəkarın xalq musiqi yaradıcılığına nə qədər dərinlən bələb olduğunu göstərərək əsərlərində əsas ilham mənbəyinə çevrildiyini ortaya çıxarır. Bəstəkarın musiqisində xalq musiqisinin tətbiqi üsullarını araşdıran musiqişünas alim C.Həsənovanın məqaləsində *“qeyd etmək lazımdır ki, məh milli lad-intonasiyalarının bəstəkarın yaradıcılıq məqsədlərinə tabe edilməsi nəticəsində yüksək səviyyəli əsərlər yaranmışdır*” (6, s.96) fikri dediklərimizi əsaslandırılmış olur: *“Q.Qarayevin əsərlərində xalq musiqisindən istifadənin yeni üsulları formalaşmış və bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun mühüm tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bu üsulların formalaşma prosesi bəstəkarın bütün yaradıcılığı boyu davam etmiş, hər bir yeni əsərdə təkmilləşərək, yüksək pilləyə qalxmışdır*” (6, s.98). Göründüyü kimi, musiqişünas alim burada yeni üsulların meydana gəldiyini, bəstəkarın fərdi üslubundan qaynaqlanan

və yaradıcılıq süzgecindən keçən yanaşma tərzini nəzərdə tutur.

Ümumiyyətlə, tədqiqatçılar Q. Qarayevin yaradıcılığını mərhələli şəkildə araşdıraraq, xalq musiqisinin hələ bəstəkarın gənclik illərində yazdığı əsərlərdə əsas ilham mənbəyi olduğunu vurğulayırlar: *“Qara Qarayevin ilkin mərhələsində milli musiqi incəsənətinin ənənələrinin sənətkara verdiyi münasibətdə Q. Qarayevin son dərəcə həssaslığı və yaradıcılıq müstəqilliyi, xalq musiqi təcrübəsini yaradıcılıq süzgecindən keçirməsi, onu müasir mühitin intonasiya atmosferinə daxil etməsi, mütərəqqi ənənələrlə əlaqələndirməsi özünü xüsusilə büruzə verdi”* (1, s.58) Q. Qarayev musiqisində muğamın təzahürü ilk növbədə özünü məqam-intonasiya əsasında nümayiş etdirir. Məsələn, bəstəkarın kantatalarında, I, II simfoniyalarda, “Yeddi gözəl” baletində və digər nümunələrdə musiqi dilinin əsas göstəricilərindən biri də məhz məqam əsası ilə bağlıdır. Baletə tədqiq edən musiqişünas S. Fərhadova əsərin xalq musiqi təfəkkürü ilə yaxınlığını göstərərək yazır: *“Yeddi gözəl” in musiqisi bir çox xüsusiyyətləri etibarilə Azərbaycan musiqisinin parlaqlığını ifadə edən milli musiqidir. Bəstəkar musiqi folklorundan demək olar ki, heç bir sitat götürməmişdir. Lakin Azərbaycan xalq musiqisinin təbii və orijinal intonasiyaları, ritmik quruluşu baletin bütün partiturasında dərin-dərinə duyulur. Xalqın mahnı və rəqs sənəti, aşıqların yaradıcılığı, muğam ənənələri ilə sıx və üzvi surətdə bağlılıq “Yeddi gözəl”də özünü göstərir”*. (4, s.11). III simfoniya da isə biz artıq məqam-intonasiya köklərinin müasir bəstəkar yazı texnikaları ilə sintezini izləyirik ki, bu da Azərbaycan simfonik musiqisində yeni mərhələnin başlanmasına təkan vermişdi. Bəstəkar özü xalq musiqisinə istinad etməsi ilə bağlı əsas məsələnin məhz onun milli musiqi təfəkküründən irəli gəldiyini hesab edir: *“Bəzən yaradıcılıqda milli ənənələr sövqi-təbii meydana çıxır. Mən ispan, bolqar, vyetnam mövzuları əsasında musiqi yazıram. Mənə isə deyirlər ki, bu əsərlərdə mənim milliyyətim, mənim Azərbaycan əllərimin izi qalır. Mən bunun necə baş verdiyini aydınlaşdırma bilmirəm və bu barədə heç düşünmürəm”* (11).

Azərbaycan musiqisində görkəmli sənətkarlardan biri olan bəstəkar Fikrət Əmirovun yaradıcılığı xalq musiqisinin təzahürü baxımdan parlaq nümunələrlə zəngindir. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, F. Əmirov muğamı yeni inkişaf mərhələsinə yüksəldərək onun əsasında yeni simfonik janr nümunəsi - simfonik muğamı yaratmışdır. Bu fakt artıq ikinci dəfə muğamın klassik musiqinin janr təsnifatını zənginləşdirməsinin bariz sübutu kimi çıxış edir. Azərbaycan muğamlarının geniş potensialı istedadlı bəstəkarların yaradıcılığında hər dəfə yeni üfəqlər açmış olur.

Fikrət Əmirov muğama müraciət edərək üç simfonik muğamını yaratmış oldu ki, bu ənənə daha sonra digər bəstəkarlar tərəfindən uğurla davam etdirilmişdir. Muğam dəstgahının simfonik orkestr üçün əsərə çevrilməsi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin daha bir uğuru kimi dünya musiqi mədəniyyətinə daxil olmuşdur. Onun ardınca Niyazi “Rast”, S. Ələsgərov “Bayatı-Şiraz”, V. Adıgözəlov “Segah”, Tofiq Bakıxanov “Nəva”, “Humayun”, “Rahab”, “Şahnaz”, “Dügah”, E. Mansurov “Mahur-Hindi” simfonik muğamlarını bəstələnmişlər.

Fikrət Əmirov Şur muğamını ilk dəfə xanəndə Bilal Yəhyanın ifasından, daha sonra isə Qurban Pirimov və Seyid Şuşinskinin ifasından nota salmışdır. Təbii ki, “Şur” simfonik muğamının yaranmasının əsas mənbəyini məhz ikinci təşkil etmişdir. Bəstəkar özü də bu barədə danışarkən məhz S. Şuşinski, Q. Pirimov və Bülbülün adını xüsusi qeyd edir: *“1948-ci ildə “Kürd-Ovşarı” və “Şur” simfonik muğamlarını işlədiyim zaman böyük sənətkarımız Bülbülün sayəsində mən Qurban Pirimov və Seyid Şuşinski ilə tez-tez görüşüb işləyirdim”*. (3, s.181) Onun ardınca yaranan “Kürd-Ovşarı” və ən əsası illər sonra bəstəkarın yenidən bu janra müraciət etməsi bir daha muğamın F. Əmirov yaradıcılığındakı rolunu üzə çıxarmış olur. Bəstəkar bu dərin musiqi mənbəyinin geniş və tükənməz imkanlarını görməyi bacarmış və onu dəyərləndirməyə çalışmışdı. Muğam, bəstəkarı sadəcə müstəqil əsər yaratmaq çərçivəsində deyil, digər əsərlərində əsas istinad mənbəyi kimi də cəlb etmişdir. *“Zənnimcə yaradıcılıq üslubunun, musiqi dilinin bir çox amillərinə görə Fikrət Əmirova Üzeyir bəyin birbaşa varisi adlandırmaq olar. Muğamlara və xalq musiqisinə yaradıcılıqla yanaşmağı və klassik musiqi ənənələrinə əsaslanmağı, özünün dediyi kimi, “milli musiqimizin incəliklərini” o, məhz Üzeyir bəydən öyrənmişdi”* (7, s.175).

Beləliklə, F. Əmirov yaradıcılığında muğamın təzahür üsulları həm onun orijinal mahiyyətini daha çox qruyub saxlayan, eyni zamanda yeni janr meyarları çərçivəsində işıqlandıran simfonik muğamlarda, həm də bəstəkarın bütünlüklə musiqi dilini əhatə edən milli məqam-intonasiya köklərində

özünü göstərmişdir. Məsələn, F.Əmirovun yaradıcılığında muğamın təzahürünə nəzər salan Aygun Bayramova bəstəkarın digər əsərlərində, o cümlədən “Azərbaycan süitəsi”, “Azərbaycan kapriççiosu”, “Nizami” simfoniyası, “Sevil” operası, “Min bir gecə” baletində muğamdan istifadənin üsullarına nəzər salır: “*Muğam elementlərinin istifadəsindən danışarkən Fikrət Əmirovun “Azərbaycan” simfonik süitəsi, “Nizami” simfoniyasının da üzərində dayanmaq yaxşı olar...Simli orkestr üçün yazılmış “Nizami” simfoniyasında isə Nizami obrazının təsvirində muğam intonasiyaları eşidilir*” (2, s.49) Fikrət Əmirovun yaradıcılığında muğam həm sitat şəklində, həm də məqam-intonasiya əsasında tətbiq edilir. Bundan başqa bəstəkarın musiqi dili bütünlüklə milli köklərə bağlılıq nümayiş etdirən cəhətlərlə zəngindir. Bu da təsadüfi deyil, çünki o, Azərbaycan muğam sənətinin bilicisi Məşədi Cəmil Əmirovun ailəsində yetişmiş, böyüdüüyü mühit muğam sənətinin ən kamil formada öz təsdiqini tapdığı musiqi məktəbi idi.

Muğam sənəti bəstəkarların yaradıcılığında həm də müstəqil əsərlərlə təmsil olunur. O cümlədən, V.Adıgözəlovun “Muğam-Poema”, A.Əlizadənin “Muğamvari simfoniya”, “Muğam sədalari”, F.Əlizadənin “Habilsayağı”, N.Məmmədovun “Muğam-sonata”, “Dəstgah”, “Muğam-rəng”, “Zərbi-muğam”. F.Qarayevin “Xütbə, muğam və surə”, M.Quliyevin “Muğam” adlanan IV simfoniyası və s. onlarca əsərlərin adını çəkmək olar. Bu adlar bir daha sübut edir ki, Azərbaycan simfoniyasının təşəkkülü və inkişafı milli musiqi ənənələri, ilk növbədə muğamla sıx təmasda baş verirdi. Bu əsərlərdə muğamın kompozisiya quruluşu, məqam-intonasiya xüsusiyyətləri, musiqi-poetik məzmunu, təfəkkür qaynaqları və s. bəstəkarların ilham mənbəyinə çevrilmişdir.

Azərbaycan müasir musiqisinin parlaq istedadlarına biri olan bəstəkar Fərəc Qarayevin “Muğam, xütbə və surə” əsəri muğamın bəstəkar əsərində təzahürünün yeni konsepsiyasını təqdim edir. Əsər Hollandiyanın mizrablı alətlərə həsr olunmuş festivalında səslənmək üçün sifariş edilmişdi. Üç hissəli kompozisiya instrumental ansambl, tar və maqnit lenti üçün yazılmışdır. Müəllif musiqisində tarixi-mədəni simvollar istifadə edilmişdir: II hissədə tarın ifasında Şüştər muğamı üzərində improvizasiyalar, finalda isə Quranın 75-ci surəsinin lentə yazılmış ifası.

Əsər barəsində bəstəkar öz müsahibəsində belə söyləmişdi: “Festivalın əsas məqsədi bəstəkarın öz vətəninə məxsus milli musiqi alətinin ansamblın tərkibində istifadəsi idi. Bu təklif mənim üçün o qədər də gözlənilməz olmasa da, ilk əvvəl bir qədər düşüncəli oldum. Çünki mən milli alətlərimizin imkanların bir qədər üzdən bələd idim. Bu düşüncələrdə ən asan əldə olunan isə alət seçimi oldu, mən milli alətlərimizin şahı olan tar alətinə üstünlük verdim” (9, s.168) Əsərin hissələrindən biri bütünlüklə muğamın səslənməsindən təşkil edilmişdir. Bu qeyri-adi yanaşma bəstəkarın fərdi yaradıcılıq fantaziyasının xalq musiqi təfəkkürü ilə ustalıqla vəhdət yaratmasından irəli gəlir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu mövzu olduqca böyük tədqiqat sahəsinin obyektidir. Çoxsaylı bəstəkar əsərləri, hansı ki, adında muğam sözü bilavasitə işlənir, daxilində muğama əsaslanan müxtəlif janrlı və həcmli əsərlər, bəstəkarların fərdi üslubunda məqam-intonasiya köklərinin təzahürü və s. hər biri ayrıca tədqiq edilmək üçün zəngin material təqdim edir. Musiqişünaslıq elmində bu mövzu ilə bağlı bir sıra tədqiqatlar həyata keçirilmiş, xeyli sayda elmi araşdırmalar aparılmışdır. Lakin musiqinin dinamik inkişaf prinsipini nəzərə alaraq hər zaman yeni perspektivlərin yaranması labüddür. Beləliklə, fikrimizi yekunlaşdıraraq onu deyə bilərik ki, muğam Azərbaycan bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasında iştirak etdiyi kimi onun gələcək inkişafını da şərtləndirir. Bu da hər bəstəkarın bu zəngin xalq mənbəyinə özünəməxsus yanaşması və yeni-yeni yaradıcılıq imkanlarının əldə edilməsinə şərait yaratmış olur. Müasir musiqinin mürəkkəb yazı texnikaları ilə zəngin üslub və təmayülləri fonunda muğamın bəstəkar yaradıcılığında öz mövqeyini qoruyub saxlaması və yeni inkişaf üsullarının yaranmasına təkan verməsi bu sənətin bədii dəyərini bir daha ortaya qoyur.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Azərbaycan musiqi tarixi / Tər.Z.Səfərova. Bakı: Elm, 2018. 752 s.
- 2.Bayramova A. Fikrət Əmirovun yaradıcılığında muğam janrının təzahürü // Bakı: Konservatoriya,

2015. № 3.

- 3.Əmirov F. Musiqi aləmində. Bakı: Gənclik, 1983.
- 4.Fərhadova S. Qara Qarayevin baletləri. Bakı: Elm, 1970.
- 5.Həsənova C. Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasında muğam və milli lad uyğunluğunun bəzi məsələləri // Musiqi dünyası, 2003. № 1-2(15), s.195-200.
- 6.Həsənova C. Qara Qarayev və xalq musiqisi // Musiqi dünyası, 2001. № 3-4 (9), s.96-98.
- 7.Həsənova C. Azərbaycan musiqişünaslığında və bəstəkar yaradıcılığında milli ladların təzahür aspektləri / sənətsünaslıq doktoru dissertasiyası / Bakı, 2011. 336 s.
- 8.Nəcəfzadə A., Məmmədəliyev M. Muğam. Dərs vəsaiti / Bakı: Ecoprint, 2017. 160 s.

Rus dilində

- 9.Земцовский, И.И Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И.И.Земцовский. – Ленинград: Советский композитор, – 1977. – 176 с., s.8
- 10.Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев / Москва, 2012. 634 с.

Saytoqrafiya

- 11.100 yaşlı Qara Qarayev- Zemfira Səfərova yazır / <https://525.az/news/94015-100-yasli-qara-qarayev-zemfira-seferova-yazir>
12. <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/article15.html>

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllim
E-mail:i.rashad0808@mail.ru*

Rashad Ibragimov

AZERBAIJANI MUGHAMS IN THE WORKS OF COMPOSERS

Scientific and practical study and research of the Azerbaijani mugham has become one of the topical topics of musicology of the 20th century. The fact that this issue is a priority in the work of the composer, performer and researcher is directly related to the scientific activity of Uzeyir Hajibeyov. The article clarifies some issues related to the entry of Azerbaijani mugham into the work of composers and becoming the main source of inspiration for them, as well as the methods of its use. In the study of this topic, the work of Uzeyir Hajibayli is the main reference point. The article discusses how composers use mugham in their works. Here, the main attention is paid to the place and position of the mode-intonation factor in the musical language of the works, including the influence of the artistic and compositional structure of mugham on a musical work, the use of genre features of folk music genres. In the course of the analysis, the works of U. Hajibeyov, G. Garayev, F. Amirov were widely reviewed, and references were made to scientific studies written on this topic.

***Keywords:** mugham, composer, mamga intonation, Uzeyir Hajibeyli, Gara Garayev, Fikret Amirov.*

Рашад Ибрагимов

AZƏRBAYDŽANSKIE MUGAMY V TVORČESTVE KOMPŌZITŌROV

Научно-практическое изучение и исследование азербайджанского мугама стало одной из актуальных тем музыковедения XX века. То, что этот вопрос является приоритетным в творчестве композитора, исполнителя и исследователя, напрямую связано с научной

деятельностью Узеира Гаджибекова. В статье уточняются некоторые вопросы, касающиеся вхождения азербайджанского мугама в творчество композиторов и становления для них главным источником вдохновения, а также методы его использования. В исследовании этой темы творчество Узеира Гаджибейли является основным ориентиром. В статье рассматривается, как композиторы используют мугам в своих произведениях. Здесь основное внимание уделяется месту и положению ладо-интонационного фактора в музыкальном языке произведений, в том числе влияние художественно-композиционного строя мугама на музыкальное произведение, применение жанровых особенностей народно-музыкальных жанров. В ходе анализа широко рецензировались работы У.Гаджибейлина, Г.Гараева, Ф.Амирова, а также приводились ссылки на научные исследования, написанные по данной теме.

Ключевые слова: мугам, композитор, мамга-интонация, Узеир Гаджибейли, Гара Гараев, Фикрет Амиров

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

Daxilolma: İlkin variant 01.09.2022

Son variant 10.11.2022

NƏRGİZ RZAYEVA*

1990-2000-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN HEYKƏLTƏRAŞLIĞINDA
QƏRB BƏDİİ TƏMAYÜLLƏRİNİN TƏTBİQİ

Məqalədə 1990-2000-ci illər Azərbaycan heykəltəraşlığında Qərb bədii təmayüllərinin tətbiqindən bəhs edilir. Qeyd olunur ki, bu dövrdə Azərbaycan heykəltəraşları öz yaradıcılıqlarında Qərb incəsənətinə üz tutaraq, yeni mövzu və yeni bədii ifadə tərzləri axtarmağa başlayırlar. Əsərlərində Qərb bədii təmayüllərinin tətbiqi müşahidə olunan müasir dövr Azərbaycan heykəltəraşları arasında Fuad Salayev, Natiq Əliyev, Fazil Nəcəfov, Hüseyn Haqverdiyev, Teymur Rüstəmov, Mahmud Rüstəmov, Teyyub Yusifov, Nurlan Məmmədov, Əhəd Məmmədov, Hikmət İsmayılov, Eldar Məmmədov, Zeynalabdin İsgəndərov, Altay Sadıqzadə, Əliyar Əlimirzəyev, Fərəc Rəhmanov və b. adlarını qeyd etmək olar.

Açar sözlər: Azərbaycan, heykəltəraşlıq, müasir, Qərb, bədii təmayül, incəsənət

Azərbaycan heykəltəraşlıq sənətinin müstəqillik illərində əldə etdiyi nailiyyətlərdən biri məhz onun ideoloji asılılıqdan azad olması, məna-məzmun cəhətdən müəyyən dəyişikliklərə məruz qalması və xüsusilə Qərb bədii təmayülləri kontekstində inkişaf etməsidir. Bu dövrdə Azərbaycan heykəltəraşları öz yaradıcılıqlarında Qərb incəsənətinə üz tutaraq, yeni mövzu və yeni bədii ifadə tərzləri axtarmağa başlayırlar.

Əsərlərində Qərb bədii təmayüllərinin tətbiqi müşahidə olunan müasir dövr Azərbaycan heykəltəraşları arasında Fuad Salayev, Natiq Əliyev, Fazil Nəcəfov, Hüseyn Haqverdiyev, Teymur Rüstəmov, Mahmud Rüstəmov, Teyyub Yusifov, Nurlan Məmmədov, Əhəd Məmmədov, Hikmət İsmayılov, Eldar Məmmədov, Zeynalabdin İsgəndərov, Altay Sadıqzadə, Əliyar Əlimirzəyev, Fərəc Rəhmanov və b. adlarını qeyd etmək olar.

Xalq rəssamı Fuad Salayevin janr və mövzu müxtəlifliyi ilə yadda qalan dəzgah əsərlərində plastik improvizərlə təcəssüm etdirilən müasirlik aydın şəkildə sezilir. Onun Qərbi Avropa bədii ənənələrini özündə əks etdirən əsərləri arasında “Meditasiya” (1991), “Apokalipsis-1” (1991), “Mütəfəkkir” (1992), “Qıl körpüsü” (1994), “Seyr edən 2” (2010) və s. əsərləri xüsusilə seçilir. Qeyd edək ki, görkəmli heykəltəraşın yaradıcılığında 1990-cı illərdən etibarən fəlsəfi baxış və müdriklik müşahidə olunur. Adlarından göründüyü kimi onun əsərləri insanın daha çox daxili aləmini, onun düşüncələrini təzahür etdirir. Bu mənada Fuad Salayevin “Meditasiya” əsəri xüsusi diqqətə layiqdir. Maraqlı kompozisiya quruluşuna malik olan heykəl beş pilləli kürsülük və onun üzərində - sonuncu pillədə əyləşən üzü səmaya doğru yönələn, əllərini dizinə qoyan insan fiqurundan ibarətdir. Heykəlin bədii plastik həlli onun məzmunu ilə əlaqəli şəkildə icra edilmişdir. Belə ki, müəllif heykəlin bədii həllini, xüsusilə təsvir edilmiş obrazın ümumiləşdirilmiş üzünü, onun geyiminin fakturasını elə tərzdə işləmişdir ki, ilk baxışdan elə meditasiya edən bir insan təəssüratını yaratmağa nail olmuşdur. Necə ki, insan gerçək həyatda meditasiya edərkən özünü rahat hiss edirsə, həmin rahatlıq təəssüratını biz bu obrazda da müşahidə edə bilirik. Başqa sözlə desək, heykəltəraş meditasiya edən insanın ümumiləşdirilmiş obrazını versə də, onun daxili aləmini təqdim edə bilmişdir. Konstruktiv kompozisiyada pillələrin olması və ən son pillədə insanın əyləşməsi bir növ aşağıdan yuxarıya doğru yüksəlişin, yüksəlişə çatmaqla isə rahatlığın əldə edilməsinə işarə edilmişdir.

Qeyd edək ki, bəhs edilən dövrdə heykəltəraşlarımız bəzən milli məzmunu Qərb təmayüllü

formalarla təqdim etməkdədirlər. Odur ki, bu günün özündə də “bədii inkişaf prosesləri davam edir və adi formalarda təcəssüm olunmuş daxili reallıq və məişətin mahiyyətini açmaq istəyən rəssamların çoxsaylı təcrübələri yenə də aparılır. Sənətkarlar əvvəlki kimi təsvir vasitələri ilə “təsvirolunmaz”, ətraf reallıqda gizli qalan mənəviyyat və təhrikedici motivləri göstərməyə çalışırlar. Avancard incəsənəti haqqında əksər alimlərin və mütəxəssislərin verdiyi qiymət və tənqidi fikirlər çox tendensiyalı olmuşdur. Belə ki, bu tendensiyalar birbaşa cəmiyyətdəki ideoloji mülahizələrdən asılı idi. Bununla belə bu çoxvariantlı inqilabi istiqamətləri bir sənət faktı, tarixi dövrün əlaməti və rəssamın yaşadığı mürəkkəb, dramatik zəmanəni, yaşayış şəraitini bədii şəkildə açıqlamaq, təhlil etmək istəyi kimi qəbul etmək lazımdır” (1, s.70).

Müasir dövrün görkəmli heykəltəraşlarından biri də Xalq rəssamı Natiq Əliyevdir. Onun bu dövrdə yaratdığı müxtəlif janrlı və özündə milli ənənələrlə yanaşı Qərbi Avropa bədii təmayüllərini əks etdirən dəzgah heykəltəraşlığı əsərləri heykəltəraşın zəngin yaradıcılıq potensialına malik olduğunun əyani göstəricisidir. Bu mənada Natiq Əliyevin “Tarazlıq” (1999), “Arfa çalan” (2001), “Nəsil” (2002) və b. əsərlərini qeyd etmək olar.

Natiq Əliyevin “Tarazlıq” (1999) və “Arfa çalan” əsəri ilk baxışdan kompozisiya quruluşu baxımından oxşarlıq təşkil etsə də mənə-məzmun tutumuna görə bir-birindən olduqca fərqli əsərlərdir. “Tarazlıq” (1999) heykəli özünün düşündürücü və ifadəliliyi ilə seçilir. Təbii ki, bunu şərtləndirən ilk amil təsvir edilən fiqurunun pozası və onun plastik həllidir. Yerdə əyləşmiş incə və zərif forması ilə seçilən qadın obrazı gənclik illərinin, digər tərəfdən isə gözəlliyin tərənnümünə yönəlmişdir. Kompozisiyanın dinamikliyi və cəlbediciliyi təbii ki, heykəlin materialından da asılı olaraq yüksək peşəkarlıqla verilmişdir. Kompozisiya nə qədər sadə biçimdə həll olursa da plastik həll baxımından olduqca yüksək bədii zövq və estetikliyə malikdir. Forma etibarilə Qərb bədii təmayüllərindən təsirlənən heykəl özünün fərqli forma-biçimi ilə də diqqət çəkir. Belə ki, yerdə əyləşmiş qadın kürəyini arxaya doğru maili əyərək əlləri ilə yuxarı qaldırılmış ayaqlarını, xüsusilə sol ayağını tutmaqla sanki heykəlin adını özündə əks etdirir. Ağırlığın mərkəzə doğru yönəlməsinə rəğmən kompozisiyanın forma baxımından orijinal həlli fiqurun daha yüngül – daha estetik baxılmasını əyaniləşdirir. Bu tarazlığın möhtəşəmliyini şərtləndirən amillərdən biri də qollar və ayaqların bir-birinə nisbətdə zidd verilməsidir ki, bu da öz növbəsində təqdim olunan fiquru daha baxımlı edir.

Yaradıcılığında daha çox milli ənənələrdən, xüsusilə qədim daş plastikası nümunələrimizdən bəhrələnən Fazil Nəcəfov elə yaratdığı heykəllərdə də daha çox daş materialından istifadə etmişdir. Başqa sözlə desək, “müxtəlif materiallarla – daş, mərmər, bürünc və qranitlə işləyən Fazil Nəcəfov daima onların təsir imkanlarının maksimal dərəcədə ifadəsinə can atır. Lakin məhz daş – isti, ustadın əlində asanlıqla yumşalan Abşeron əhəng daşı ona daha yaxın, plastik dili üçün daha təbiidir. Struktur quruluşu məsaməli olan bu daş ətraf mühitin vəziyyətinə, işıqlanmaya və baxış bucağına həssaslıqla reaksiya verərək öz tonallığını dəyişir. Faktura baxımından yumşaq olan bu daş rəssamın dəst-xətti üçün səciyyəvi olan dəyirmi xətlərə, təzəcə bişirilmiş çörəyi xatırladan qabarıq və yayabənzər formalara daha uyğundur” (6, s.32). Görünür bütün bunlar Fazil Nəcəfovun əsərlərində qorunan estetik dəyərlərin təbiiliyini hifz etmək istəyindən yaranmışdır. Bu xüsusiyyətləri onun “Gen” (1999) və “Kişi və qadın” (2001) əsərlərində görmək mümkündür.

“Kişi və qadın” əsərində bir-birinə olduqca yaxın, nəzərləri ön tərəfə yönəlmiş kişi və qadın

fiquru bədii görüntüyə gətirilmişdir. Onların gələcəyə doğru inamlı baxışı və bir-birinin əllərindən möhkəm tutmaları görünür gələcəkdə daha lirik – romantik həyatın olmasını göstərir. Özündə pak və ülvi hissləri tərənnüm edən bu əsərlə heykəltəraş sanki onların özündən sonrakı gələn gənc nəsə bir mesaj olduğunu vurğulamaq istəmişdir. Siluetin bədii həlli Qərb yönəli plastik həllə söykənmişdir. Zahiri oxşarlıqdan daha çox hər iki obrazın daxili aləminə nüfuz etməyi bacaran Fazil Nəcəfov buna xırda detallardan imtina edərək ümumiləşdirmə yolu ilə nail olmuşdur.

Nəticə etibarilə qeyd edək ki, 1990-2000-ci illərdə təsviri sənətin digər növlərində müşahidə olunan yeni meyillər – Qərb bədii təmayülləri heykəltəraşlıq sənətimizdə də açıq-aydın müşahidə olunmaqdadır. “Bu meyil realizm metodlarından nisbətən uzaqlaşaraq, daha çox ulu keçmişimizin sənət abidələrinə üz döndərməkdən ibarət olmuşdur. Yeni yaradılan əsərdə məqsəd tək gözəllik axtarmaq yox, dərin məzmun, xırdaşlıqdan qaçaraq ümumiləşdirilmiş obraz yaratmaq, bir sözlə, kiçik məkan dairəsində böyük ideyalar tələq etmək idi” (3, s.265). Bu mənada dövrün görkəmli yaşlı və orta nəsillə nümayəndələrinin, o cümlədən gənc nəsillə nümayəndələrinin Qərb təmayüllü əsərlərini qeyd edə bilərik. Mahmud Rüstəmovun “Qaçırılma” (1994) və “Yerə enmiş İkar” (2010), Teyyub Yusifovun “Qulluqçular” (1995), Nurlan Məmmədovun “Gimnast” (2006), Əhəd Məmmədovun “Balerina” (2007), Eldar Məmmədovun “Adəm və Həvva” (2008), Zeynalabdin İsgəndərovun “Azadlıq” (2008) və “Kompozisiya” (2012), Altay Sadıqzadənin “Həyat” 2009, Namiq Məmmədovun “Ailə” (2010), Əliyər Əlimirzəyevin “Yol” (2014), Fərəc Rəhmanovun “Gilqameş” (2015), Hüseyn Haqverdiyev “Tokkato” (2015) əsərləri məhz bu qəbildəndir.

ƏDƏBİYYAT

1. Axundzadə, L. XX əsr dünyası təsviri incəsənəti / L.Axundzadə. - Bakı: Azər nəşr, - 2011. - 224 s.
2. Daimi T. 012 Bakı Public Art festivalı – sərgisi. Yarat Müasir İncəsənət məkanı [İzomaterial] / T.Daimi. - Bakı: [n.y.], - 25 fevral – 1 sentyabr, 2012. – 92 s.
3. Əfəndi R. Azərbaycan incəsənəti / R.Əfəndi. - Bakı: Şərq-Qərb, - 2007. - 160 s. + 112 s. (illüst.)
4. Mahmudova A. Birləşən körpülər. Azərbaycan və Britaniya rəssamlarının birgə sərgisi. Yarat Müasir İncəsənət məkanı [İzomaterial] / A.Mahmudova. - Bakı: [n.y.], - 15 may – 15 iyun, 2012. – 62 s.
5. Səfərli-Ağasoy, H.A. Müstəqillik dövründə Azərbaycanın dəzgah heykəltəraşlığı: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / - Bakı, 2016. – 130 s.
6. Vahabova D. Fazil Nəcəfov. Heykəltəraşlıq, qrafika. “Sərvət” / D. Vahabova. - Bakı: Şərq-Qərb, - 2013. - 104 s.

Nərgiz Rzayeva

USAGE OF THE WESTERN ARTISTIC TENDENCIES IN AZERBAIJANI SCULPTURE DURING THE YEARS OF 1990-2000

The article deals with the usage of Western artistic trends in Azerbaijani sculpture during the years of 1990-2000th. It is noted that during this period, Azerbaijani sculptors turn to the Western art in their creations and start looking for new themes and new artistic expressions. The following mentioned names are the examples of Azerbaijani sculptors whose works are based on the mentioned application of Western artistic nuances: Fuad Salayev, Natig Aliyev, Fazil Najafov, Hüseyn Haqverdiyev, Teymur

Rustamov, Mahmud Rustamov, Teyyub Yusifov, Nurlan Mammadov, Ahad Mammadov, Hikmet Ismayilov, Eldar Mammadov, Zeynalabdin Iskandarov, Altay Sadygzade. , Aliyar Alimirzayev, Faraj Rahmanov and others.

Keywords: Azerbaijan, sculpture, modern, Western, artistic tendency, art

Наргиз Рзаева

ХУДОЖЕСТВ ПРИМЕНЕНИЕ ЗАПАДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ В 1990-2000 ГОДЫ

В статье рассматривается применение западных художественных тенденций в азербайджанской скульптуре в 1990-2000 гг. Отмечается, что в этот период азербайджанские скульпторы в своих творениях обращаются к западному искусству и начинают искать новые темы и новые художественные выражения. Среди современных азербайджанских скульпторов, в чьих работах применяются западные художественные тенденции, можно назвать имена Фуада Салаева, Натика Алиева, Фазиля Наджафова, Гусейна Хагвердиева, Теймура Рустамова, Махмуда Рустамова, Тейюба Юсифова, Нурлана Мамедова, Ахада Мамедова, Хикмета Исмайлова, Эльдара Мамедова, Зейналабдина Искендерова, Алтая Садыгзаде, Элияра Алимierzоева, Фараджа Рахманова и других.

Ключевые слова: Азербайджан, скульптура, модерн, западное, художественное течение, искусство.

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

Daxilolma: İlk variant 02.10.2022

Son variant 10.12.2022

**AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN MÜXTƏLİF İFAÇILIQ
VARIANTLARININ LAD YÖNÜMLÜ, MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİ**

Folklor xalq həyatının elə bir sahəsidir ki, orada xalqa aid bütün biliklər tam dolğunluğu ilə öz əksini tapmışdır. Məsələyə bu baxımdan yanaşsaq, folkloru toplayıb nəşr etdirmək, onları lad-məqam baxımından təhlil və tədqiq etmək xalqın özünü öyrənmək deməkdir. Azərbaycan folklorunun toplanılması, nəşr olunması, onların lad baxımından təhlil və tədqiq edilməsi son dərəcə əhəmiyyətli məsələdir.

Eləcə də xalq musiqi nümunələrimiz olan – rəqslərimizin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeri və əhəmiyyəti, müasir vəziyyəti, qorunub saxlanılması və onların lad baxımından təhlil və tədqiqi günümüzün ən aktual mövzularından biridir. Eyni zamanda bu sahədə böyük uğurlar qazanılmışdır. Məqalədə mərasim rəqslərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri, ifaçılıqla bağlı variantlılıq məsələləri, onların musiqi dilinin nəşri, lad baxımından təhlili öz əksini tapmışdır.

Açar sözlər: *xalq, rəqs, musiqi, Azərbaycan xalq rəqsləri, ifaçılıq, variantlılıq, lad, məqam, “Xançobanı”, “Qazağı”, “Tərəkəmə”, məqam-tonallıq.*

Azərbaycan xalqının uzun əsrlər boyu yaratdığı və tarixin sınağından keçib bu günümüzdə qədər gəlib çatan şifahi ənənəli musiqi irsinin böyük bir hissəsi **xalq rəqslərindən** ibarətdir.

Xalq ifaçılarının sənətkarlıqla yaratdığı rəqslər kütlələr arasında sevilib geniş yayılaraq, xalqın məhsuluna çevrilir. Bu nümunələr nəsildən-nəslə keçərək, nota yazılmadan, məhz səsdən, ifadan qavrama ilə öyrənilir. Beləliklə, Azərbaycan xalq musiqi istedadını əks etdirən çox zəngin musiqi irsi formalaşmışdır. Xalq rəqsləri öz janr müxtəlifliyi ilə seçilərək, xalqın həyat və məişətinin, mərasimlərinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

Xalq rəqslərimiz yarandığı dövrlərdən bu günə kimi öz tərəvətini itirməmiş, tarixin müəyyən mərhələlərində təkamülə uğramış, dövrə, mühitə uyğun dəyişmiş, zənginləşmişdir. Xalqın həyat və məişətinin hər bir sahəsində tətbiqini tapan xalq rəqsləri ifaçılıq sənətinin inkişafı ilə sıx bağlı olmuşdur. Xalq rəqslərinin bu günkü rəngarəngliyi və zənginliyi də musiqi mədəniyyətinin yüksək səviyyəsini nümayiş etdirir.

Müasir dövrdə Azərbaycan musiqisinin dünya miqyasında təbliğatının geniş vüsət aldığı bir zamanda, əlbəttə ki, xalqın musiqi irsinin ən zəngin sahəsi olan rəqslərimizin də bütün gözəlliyi ilə təqdim olunması, hərtərəfli tədqiqi musiqişünaslığımızın qarşısında duran ən aktual məsələlərdən biridir.

Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında Üzəyir Hacıbəylinin, Viktor Belyayevin, Məmmədsaleh İsmayılovun, Bayram Hüseynlinin, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Əhməd İsazadənin, Səadət Abdullayevanın, Kamal Həsənovun, Elnarə Dadaşovanın, Leyla Zöhrabovanın və başqalarının tədqiqatlarında bu janrın əsas xüsusiyyətləri, təsnifatı, inkişaf tarixi, etimologiyası, musiqi ifadə vasitələri ilə bağlı müxtəlif səciyyəvi araşdırmalar öz əksini tapmışdır.

Bizim elmi məqaləmizdə isə mərasim rəqslərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri, ifaçılıqla bağlı variantlılıq məsələləri, onların musiqi dilinin nəşri, lad baxımından təhlili öz əksini tapmışdır.

Xalq arasında geniş yayılmış rəqs melodiylarının müxtəlif ifaçılıq variantları ayrı-ayrı illərdə tərtib olunmuş not məcmuələrində özünü göstərir. Bunlardan rəqslərin birinci not yazılarının nəşri kimi Səid Rüstəmovun “Azərbaycan rəqs havaları” (Bakı, 1937; yeni nəşri-1950) qeyd olunmalıdır. Rəqslərlə bağlı bir çox nəşrlər var. Maraqlı nəşrlərdən biri kimi 2011-ci ildə çap olunmuş Arzu Quliyevanın “Azərbaycan xalq rəqs musiqisi” adlı dərs vəsaitini də qeyd edə bilərik (qarmon ifaçısı Aydın Əliyevin ifasından. Bakı, 2011).

Digər tərəfdən, rəqs sənətinin tədrisi də müxtəlif xalq çalğı alətləri üzrə şifahi ənənələr əsasında aparılır, yəni ifaçılıq praktikasnda rəqs melodiyları yaddaş vasitəsilə müəllimdən-şagirdə, bir

ifaçıdan-digərinə ötürülür. Bu prosesdə hər bir ifaçının öz çalğı üslubuna uyğun olaraq, rəqs melodiyası müəyyən cizgilər kəsb edir ki, bu da melodiyanın quruluşunda, lad-tonalı, intonasiya, metro-ritmik xüsusiyyətlərində özünü göstərir.

Əgər rəqs variantlarının meydana gəlməsinin səbəblərindən biri xalq ifaçılığı ilə bağlıdırsa, digər bir səbəb xalq rəqslərinə xoreoqrafik quruluş verilməsi ilə əlaqədardır. Bu halda səhnədə rəqqasın hərəkətlərindən irəli gələrək, rəqs melodiyasının quruluşu daha cılalanmış xarakter kəsb edir.

Azərbaycan xalq rəqslərinin ifaçılıq variantlarının təhlili onların musiqi dilinin zənginliyini üzə çıxarmaqla yanaşı, xalq musiqi ifaçılarının repertuarının genişliyini göstərir. Xalq rəqslərinin əsas cəhəti onların şifahi ənənələr əsasında yaranaraq, yaddaş vasitəsilə bir ifaçıdan digərinə və nəsil-dənəslə ötürülməsindən ibarətdir. Bu proses ifaçıların yaradıcılığı ilə bağlı olub, musiqi nümunələrinin çoxsaylı variantlarının meydana gəlməsinə təkan verir.

Xalq rəqslərinin variantlarını xarakterizə edərək, qeyd etməliyik ki, məqam əsasına görə eyni olan rəqs variantları lad-məqam əsasına görə fərqlənir; eyni bir ladın diatonik və alterasiyalı şəklinə əsaslanan nümunələr və məqam əsasına görə fərqlənən variantlar da mövcuddur.

Rəqslərdə bir məqamdan digərinə keçid yolları xalq musiqisinin qanunauyğun cəhətləri ilə bağlıdır. Rəqslərin melodik quruluşu əsasən məqamın istinad pillələri ilə sıx bağlı olur. Rəqs variantlarında melodik xüsusiyyətlərin dəyişilməsinə çox təsadüf olunur. Bu baxımdan mövzunun melodik-intonasiya variantlılığını, bəzən isə yeni mövzunun əmələ gəlməsini qeyd etməliyik.

Xalq rəqslərinin varinatları arasında forma quruluşunun fərqləri də üzə çıxır. Rəqslərdə əsasən ikihissəli və üçhissəli formalardan istifadə olunur. Variantlarda eyni bir rəqsin həm ikihissəli, həm də üçhissəli quruluşuna rast gəlirik ki, bu da çox zaman rəqsin məqam əsası, yönəlmə və modulyasiyalarla əlaqədar olur. Xalq rəqs variantları arasında metroritmik xüsusiyyətlər baxımından fərqli cəhətlər özünü göstərir. Məsələn, “Xançobanı” rəqsinin bir neçə variantı ifaçılıq təcrübəsində tanınır. Onlardan biri “Köhnə Xançobanı” – segah məqamına, ikinci “Xançobanı” isə çahargah məqamına əsaslanır. Bunların not yazıları məcmuələrdə də öz əksini tapmışdır.

“**Xançobanı**” rəqsinə diqqət edək. XVI-XVII əsrlərdə Şirvan ərazisində cənubdan gəlmiş bir qəbilə meydana çıxır. Bu yeni sakinlər özlərini Xançobanı qəbiləsi adlandırırlar. Təqribən XIX əsrin sonlarında yaranmış “Xançobanı” rəqsi də onların şərəfinə adlandırılmışdır. Bu rəqs sürətli tempdə, qızgın tərzdə son dərəcə cəld ahəngləşdirilmiş hərəkətlər düzümündə gedir. Onu yalnız kişilər oynayırlar. Solo rəqsdir.

Nümunə 12

Xançobanı rəqsi



“Xançobanı” rəqsinin çahargah variantında melodiya çahargah məqamının pillələri üzərində gəzişməklə istinaq pillələrinə dayaqlanır. Cümlələr variasiyalı inkişaf etdirilir, lakin hər cümlənin sonluğunda tonikada tam kadensiya olduğu kimi saxlanılır.

Rəqsin ikinci bölməsində melodiya sıçrayışla yüksək zirvədən başlanır və melodiya çahargah məqamı üçün səciyyəvi olan yönəlmə – “Müxalif” şöbəsinin intonasiyaları özünü qabarıq şəkildə göstərir. Sonra melodiya enən hərəkətlə mayəyə çatdırılır.

Rəqsin üçüncü bölməsi işləmə xarakterli olub, zirvədən enən variasiyalı melodik inkişafa əsaslanır. Burada melodiya sekvensiyalı hərəkətə əsaslanır. Variantlı sekvensiya halqaları məqamın müxtəlif pillələrindən başlayaraq, mayeyə doğru hərəkəti canlandırır və rəqsin mayədə yekunlaşmasına gətirib çıxarır.

Rəqsin “Köhnə Xançobanı” adlanan və seğah məqamına əsaslanan daha bir variantında melodiyanın ümumi cizgilərində, xüsusilə kadensiya dönmələrində birinci variantla yaxınlıq özünü büruzə verir. Lakin burada rəqsin ikinci bölməsi yeni musiqi materialına əsaslanır, kulminasiyada qurulur, daha sonra birinci bölmənin ikinci periodu variantlı şəkildə təkrarlanır.

Beləliklə, “Xançobanı” rəqsinin variantları arasında məqam-tonallıq və forma baxımından quruluş fərqləri ilə yanaşı, onların kadensiya dönmələrində oxşarlıq özünü göstərir. Bu variantlar tempinə görə bir-birindən fərqlənir.

“Qazağı” rəqsi

Rəqs “Bayatı-Şiraz” məqamında yazılmışdır. İki variantda mövcuddur: birinci variant S.Rüstəмова (4), ikinci variant Arzu Quliyevaya (9) məxsusdur. Bu iki variantın tematik, ritmik və quruluş baxımından hansı oxşar və fərqli cəhətləri olduğunu təhlil zamanı görəcəyik.

Nümunə 13.

53. QAZAĞI (I variant)
GAZAGI (I variant)

Moderato

“Qazağı” rəqsinin birinci variantında Bayatı-Şirazdan Rasta yönəlmə və yenidən Bayatı-Şiraza qayıdış baş verir. Rəqs üç hissəli formada qurulub.

Nümunə 14

54. QAZAĞI (II variant)
GAZAĞI (II variant)

Allegro

“Qazağı” rəqsinin ikinci variantı rast məqamında qurulan yeni mövzuya əsaslanır. Burada xalis kvinta diapazonunda qurulan rastın mayəsi ətrafında gəzişmə özünü göstərir, həmçinin, bayatı-şiraz məqamına keçid verilir.

Lakin Aydın Əliyev “Azərbaycan rəqs musiqisi: ifaçılıq xüsusiyyətləri və tədrisi” adlı dərs vəsaitində bu rəqsin daha bir – üçüncü variantını da qeyd edir. “Köhnə Qazağı” adlanan bu variant mövzusunə və melodik quruluşuna görə digərlərindən fərqlənir. “Bu variantda rəqsin məqam-tonallıq planı Rast – Bayatı-Şiraz” dəyişkənliyinə əsaslanır, başlangıçda Rast intonasiyaları melodik inkişafda Segah və Bayatı-Şirazla əvəz olunur (3, səh.95).

Nümunələrin müqayisəsindən görüldüyü kimi, “Qazağı” rəqsinin variantlarında həm məqam-tonallıq dəyişiklikləri, həm də melodik quruluş baxımından dəyişikliklər özünü göstərir.

“Tərəkəmə” rəqsi

“Tərəkəmə” xalqımız tərəfindən çox sevilən rəqslərdən biridir. Rəqsin adı heyvandarlıqla məşğul olmuş tayfalarla bağlıdır. Tərəkəmələr çox qədim zamanlarda Azərbaycanda məskən salmış bir qəbilə insanları olmuşlar. Yayda yaylaqda, qışda qışlaqda yaşayan tərəkəmələr bu rəqsi özləri yaradıb. Lakin nə vaxt yarandığı məlum deyil. Eyni melodiya malik olan Tərəkəmə üç variantda mövcuddur.

Birinci variant elə tərəkəmələrin özlərinin yaratdıqları aram, vüqarlı rəqsdır, onu yalnız, qadınlar oynayırlar. Bu variant Qarabağ və Bakıda daha geniş yayılmışdır. İkinci variant Naxçıvan və Şəkiddə yayılmış daha çevik, oynaq rəqsdır. Bunu həm kişilər, həm də qadınlar ifa edirlər. Hər iki variant Səid Rüstəmovə məxsusdur: birincisi onun nota yazdığı “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsində, ikincisi isə “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində işıq üzü görüb. Üçüncü variant isə Arzu Quliyeva tərəfindən nota alınıb (3, səh.84).

“Tərəkəmə” rəqsinin birinci variantında rəqsin melodiyaşında segahın mayəsinə istinad, “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə yönəlmə və yenidən mayəyə qayıdış özünü göstərir, lakin rəqsin üçüncü bölməsinin cümlələri musiqi baxımından yeni variantə əsaslanır. Bu oyun havasında sadə üç hissəli forma reprizanın lad əsasına görə təyin olunur. Reprizanın musiqi materialı nisbətən yeni olduğuna görə o, digər üç hissəli rəqs reprizalarından fərqlənir.

Nümunə 15

ТЭРЭКЭМЭ ТАРАКЯМА

Чалл. Омаровичи Р.М. 1-108

The image shows a musical score for two pieces, 'Tərəkəmə' and 'Tarakjama'. The score is written on ten staves. The first staff is labeled 'ТЭРЭКЭМЭ' and the second 'ТАРАКЯМА'. Below the first staff, there is a small note: 'Чалл. Омаровичи Р.М. 1-108'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Rəqsin həcmcə genişlənməsində cüt periodikliyin böyük əhəmiyyəti vardır. Melodik quruluşda maraqlı cəhətlərdən biri odur ki, burada əvvəlki xanə saxlanılmaqla kadansların dəyişilməsi prinsipinə rast gəlirik (elə rəqlər var ki, onlarda əvvəli dəyişilməklə, kadansların saxlanması prinsipi gözə çarpır).

Segah ladının mayəsindən VI pərdəyə keçməklə, yəni “Şikəsteyi-Fars” şöbəsinə formanın ikinci hissəsi başlayır. Birinci cümlə mayəni zəif nəzərə çatdırdığı üçün mükəmməl tam kadans yaratmır və buna görə də orta bölmə funksiyasını daşıyır.

Rəqsin 3-cü bölməsində yenidən “si segahın” mayəsinə qayıdış baş verir. Lakin mövzu bir qədər yeni variantda səslənir.

S.Rüstəmovun digər not yazısında, yəni 2-ci variantda melodiya mi mayəli segaha əsaslanır. Burada da keçid yenə Şikəsteyi-Farsda verilir. Sonda mayə ilə tamamlanır.

3-cü variantda bir qədər dəyişiklik özünü göstərir. Burada “Tərəkəmə” – mahnı və rəqs ansamblının ifası üçün işlənmiş, giriş və koda əlavə edilmiş, melodik xəttində müəyyən dəyişikliklər öz əksini tapmışdır. Rəqsin melodiyası ikinci variantı uyğundur. Lakin ikinci variantın melodiyası segah məqamının natural səssirasına əsaslandığı halda, üçüncü variant melodik hərəkətdə və melizmlərdə segahın pillələri üçün xarakterik olan alterasiyalara yol verilir (3, səh.86).

Buradan görünür ki, “Tərəkəmə” rəqsinin variantlarında məqam eynilə saxlanılır, sadəcə melodik inkişaf dəyişir.

Göründüyü kimi tədqiqat obyektinə çevrilmiş rəqs nümunələri xalq sənətkarlarının ifaçılıq təcrübəsində meydana gələrək, bu və ya başqa dərəcədə dəyişikliklərə uğramışdır. Müxtəlif dövrlərə məxsus variantların müqayisəli təhlili onların inkişaf dinamikasını açıqlayır. Bu müqayisələr, eyni zamanda, ifaçılıq sənətinin təkamülünü öyrənməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyli Ü. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”. Bakı, Yazıçı, 1985, 152 s.
2. Zöhrabov R.F. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi (Ali məktəb üçün dərs vəsaiti). B.:1996, 72 səh.

3. Əliyev A.Ə. Azərbaycan rəqs musiqisi: ifaçılıq xüsusiyyətləri və tədrisi. Dərs vəsaiti. B.: Ecoprint, 2019, 128 s.

NOTOQRAFİYA

4. Azərbaycan xalq rəqsləri (S.Rüstəmovun yazısında). B.: 1950
 5. Azərbaycan xalq rəqsi (M.Əhmədovun fortepiano üçün işləməsi). B.: 1955
 6. 15 Azərbaycan xalq rəqsləri (T.Quliyevin fortepiano üçün işləməsi). B.: Azqosmuzizdat, 1955
 7. Azərbaycan xalq rəqsləri. Not yazısı və f-no üçün işləyəni S.Hacıbəyov. B.: Az.Döv. Mus. Nəşriyyatı, 1957
 8. Azərbaycan xalq rəqsləri (T.Quliyev, Z.Bağirov, M.S.İsmayılovun yazısında). B.: 2002
 9. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Nota köçürəni A.Quliyeva, M.Quliyev. B.: 2011

**Naxçıvan Dövlət Universiteti,
E-mail: mammadova@mail.ru*

Aynur Mammadova

VARIOUS PERFORMANCES OF AZERBAIJANI FOLK DANCES IN TERMS OF MODES, COMPARATIVE ANALYSIS OF VARIANTS

Folklore is such a field of people's life that all the knowledge of the people is fully reflected in it. If we approach the issue from this point of view, collecting and publishing folklore, analyzing and researching them from the point of view of modes means studying the people themselves. Collecting, publishing, analyzing and researching Azerbaijani folklore is an extremely important issue.

Also, the place and importance of our dances, which are examples of folk music, in the musical culture of Azerbaijan, their modern modes, preservation, and their analysis and research in terms of tuning is one of the most relevant topics today. At the same time, great successes have been achieved in this field. The article reflects the characteristic features of ceremonial dances, issues of variation related to performance, publication of their musical language, analysis from the point of view of tuning.

Keywords: *folk, dance, music, Azerbaijani folk dances, performance, variation, scale, maqam, "Khanchobani", "Kazaghi", "Terakama", modes- tonality.*

Айнур Мамедова

РАЗЛИЧНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВАРИАНТЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ С ЛАДОВОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ.

Фольклор является такой областью народной жизни, что в ней в полной мере отражаются все знания народа. Если подходить к вопросу с этой точки зрения, то собирать и публиковать фольклор, анализировать и исследовать его с ладо-тональной точки зрения, означает изучать сам народ. Сбор, публикация, анализ и исследование с ладовой точки зрения Азербайджанского фольклора – чрезвычайно важное дело.

Также место и значение наших танцев, являющихся образцами народной музыки, в музыкальной культуре Азербайджана, их современная ситуация, сохранение, а также их анализ и исследование с ладовой точки зрения, является сегодня одной из самых актуальных

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

тем. В то же время в этой области были достигнуты большие успехи. В статье также отражены характерные черты церемониальных танцев, проблемы изменчивости, связанные с исполнением, издание их музыкального языка, анализ с ладовой точки зрения.

Ключевые слова: народ, танец, музыка, Азербайджанские народные танцы, исполнение, вариация, гамма, макам, «Ханчобани», «Казаги», «Таракама», макам-тональность.

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlkin variant 02.10.2022
Son variant 10.12.2022

İRADƏ KƏRİMOVA*

İOHANNES BRAMSIN SİMFONİK YARADICILIĞI

Məqalədə İohannes Bramsın simfoniyları və konsertləri təhlil edilmişdir. Bəstəkar bu simfonik əsərlərində klassik simfonizm ilə romantik simfonizmin üzvi vəhdətinə nail olmuşdur. Bramsın simfonik yaradıcılığının ən böyük nailiyyəti onun IV simfoniyasıdır (e-moll).

Açar sözlər: Simfoniya, klassik simfonizm, variasiya.

İohannes Brams XIX əsrin ən görkəmli alman bəstəkarlarından biridir. Onun musiqi tarixində çox böyük xidməti olmuşdur. İohannes Brams alman musiqisində Vaqner qədər böyük əhəmiyyət kəsb edir. İohannes Bramsın da yaradıcılığı alman musiqi incəsənətinin inkişafında çox mühüm rol oynamışdır.

İohannes Brams musiqi tarixində böyük simfonist kimi də şərəfli yer tutur. Bəstəkar özünün simfonik əsərlərində, o cümlədən dörd simfoniyasında klassik simfonizm ilə romantik simfonizmin üzvi vəhdətinə nail olmuşdur. Bütün simfonik əsərlərində bəstəkar parlaq fərdi üslub nümayiş etdirmişdir və əsl novator kimi özünü göstərə bilmişdir. İohannes Brams I simfoniyasını (c-moll) 1876-cı ildə yazıb. Bu əsərini yazarkən İohannes Bramsın 43 yaşı vardı. Bu onu göstərir ki, bəstəkar I simfoniyasını özünün yetkin yaradıcılıq dövründə yaratmışdır. Bəstəkar I simfoniyası üzərində 15 il işləmişdir. Bu fakt da göstərir ki, I simfoniyası bəstəkarın yaradıcılıq təkamülünü özündə cəmləyən əsərdir. Doğrudan da belədir. Əsərdə bəstəkarın gənclik illərinin romantik hiss və duyğuları ifadə olunmuşdur. Həmin illərdə İohannes Brams böyük ingilis şairi Bayronun yaratdığı məşhur “Manfred” obrazının güclü təsiri altındadır. Bütün bu təsir əsərdə bu və digər dərəcədə özünü göstərir.

İohannes Brams I simfoniyasını ənənəvi quruluşda, yəni 4 hissəli quruluşda yazmışdır. Əsərin I və IV hissələri Bethovenə II və III hissələri isə Şubert və Şumana yaxındır. Deməli, İohannes Brams I simfoniya klassik və romantik musiqini və bu iki yaradıcılıq cərəyanının ənənəvi xüsusiyyətlərini verməyə böyük səy göstərmişdir.⁶ Bütün sonrakı 3 simfoniyasında bu əlaqəni müntəzəm şəkildə dərinləşdirmişdir. I simfoniyadan İohannes Bramsın ruhlandırılmış, ona görə də dərhal II simfoniyasını (D-dur) yazmağa başlamışdır. Bu əsəri 1877-ci ildə Hans Rixterin rəhbərliyi altında Vyana filarmoniyasında ifa etdirmişdir. Bəstəkar burada yeni yaradıcılıq vəzifələri qarşısına qoymuş və həmin vəzifələrin öhdəsindən müvəffəqiyyətlə gəlmişdir. Buna görə də bəstəkarın I simfoniyası ilə II simfoniyası arasında böyük fərq vardır. Məsələn: I simfoniya faciəli xarakterdə idi, gərgin və sərt səslənirdi. II simfoniya isə pastoral və işıqlı xarakterdə idi. Bu əsəri bəstəkar qədim Vyana poeziyasının təsiri altında yazmışdır. İohannes Bramsın bu simfoniyası Bethovenin VI simfoniyasına yaxındır və heç də bu əsər qətiyyətlə proqramlı xarakter daşımır. I simfoniya ilə II simfoniya arasında orkestrləşdirmə cəhətdən ciddi fərq yoxdur. Lakin III simfoniya bəstəkar kontrfraqotdan və skripkanın koloritli solosundan imtina edib. İohannes Bramsın simfonik yaradıcılığında ən mühüm dövr bəstəkarın III simfoniyası ilə başlayır. Bu əsərini bəstəkar 1883-cü ildə yazıb. Həmin ilin dekabrında ifa etdirmişdir. Əsərə ilk dəfə dirijorluq edən Hans Rixter onu “qəhrəmanlıq” simfoniyası adlandırmışdır. Lakin İohannes Bramsın III simfoniyasında Bethovenin “Qəhrəmanlıq” simfoniyasında olan əzəmət, möhtəşəmlik, qüdrətli mübarizə yoxdur. Eyni zamanda İohannes Brams

III simfoniya qəhrəmanlığın, mübarizənin, ifadə qüvvəsinin yeni xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmişdir. Elə buna görə də İohannes Bramsın III simfoniyası Avropa musiqisinin dərin məzmunlu və dərin ideyalı nümunələrindən biri sayılır. Bəstəkar bu əsərini də ənənəvi 4 hissəli quruluşda yazmışdır. Əsərin I hissəsi sonata-allegro formasındadır. 3 xanədən ibarət akkordlu girişlə başlayır. Simli alətlərin ifasında səs-lənən əsas mövzu həyəcanlıdır. Bu mövzunun melodik və ritmik xüsusiyyəti Şumanın I simfoniyasını xatırladır. Əsas mövzuda major və minor tonallığı tez-tez bir-biri ilə əvəz olunur. Bu da onun patetikliyinə şərtləndirən əsas cəhətdir. III simfoniyanın I hissəsi yığcamdır. Bu cəhətdən onu Bethovenin V simfoniyasının I hissəsi ilə müqayisə edirlər. I hissənin köməkçi mövzusu əsil romantik səpgidə səslənir. Bu mövzu A-dur-da yazılıb. Özünün xəyalpərvər intonasiyaları ilə əsas mövzudan fərqlənir. Mövzuların xarakter və tonal cəhətdən belə bir fərqi (D-dur, A-dur) İohannes Bramsın klassik və romantik musiqiyə münasibətinin parlaq nümunəsidir.

6. Ş. Həsənova – “Musiqi tarixindən mühazirələr”, I hissə, Bakı-2008

Simfoniyanın II hissəsi C-dur-dadır, aramlı və axıcı musiqidir, 3 hissəli for-mada yazılıb. Orta hissəsi coşğun və həyəcanlıdır. Sanki faciənin baş verə biləcəyini ifadə edir. III hissə c-moll-da yazılıb. Bu hissə klassik skersoya uyğundur. Lakin bəs-təkar burada yumoristik və $\frac{3}{4}$ ölçülü skersodan imtina etmişdir. III hissə elegik inter-metso və ya romans kimi xarakterizə edilir.

III simfoniyanın f-moll tonallığına əsaslanan IV hissəsi ən yüksək dramatik gər-ginliyə malikdir. Bu hissə zəhmli, vahiməli intonasiya ilə başlayır. Onun köməkçi mövzusu kəskin xüsusiyyətə malikdir. Tamamlayıcı mövzu isə faciəni təsvir edir. Ümumiyyətlə final – simfoniyanın dramatik gərginliyə malik olan zirvəsidir.

İohannes Bramsın simfonik yaradıcılığının yekunu və ən böyük nailiyyəti onun IV simfoniyasıdır (e-moll). Bəstəkar bu əsərini 1884-1885-ci illərdə yazmışdır. Əsərin I və II hissələri olduqca həyəcanlı və ilhamlıdır. Simfoniya elegiya ruhunda başlayır, tədrici inkişafı faciəli yola gəlib çıxır. Əsərin I hissəsi sonata-allegro formasında yazılıb. Bəstəkar burada rəngarəng üslub xüsusiyyətləri nümayiş etdirmişdir. Əsər bir-başa əsas mövzu ilə başlayır. Mövzu sakit və kədərli. Əsas mövzuda variyasiyalı inkişaf hökm sürür. Əsas mövzudan sonra bağlayıcı mövzu nəfəsli ağac alətlərinin ifasında səslənir. Köməkçi mövzu h-moll tonallığındadır. Bu mövzu da ehtiraslı və həyəcanlı xarakterdədir. İlk dəfə violonçel və valtornaların ifasında keçir. Tamamlayıcı mövzu major tonallığında daha parlaq və daha əzəmətli səslənir. İşlənmə bölməsi əsas mövzu ilə başlayır. Bəstəkar burada çox maraqlı tonal plandan istifadə etmişdir. Həmin tonal plan vasitəsi ilə incə harmonik detallar yaratmışdır.



Simfoniyanın II hissəsi (E-dur) işlənməmiş sonata formasında yazılıb. Burada dərin, romantik xəyalpərvərlik hökm sürür. Bu hissə İohannes Bramsın fəlsəfi lirikası üçün ən qiymətli nümunədir.⁷ Simfoniyanın III hissəsi (C-dur) skersodur. Bu hissə şən və təntənəli səslənir. Bəstəkar həmin hissədə orkestrə kontrfaqot, fleyta-piccolo və üçbucaq (treuqolnik) daxil edib. Skersonun inkişafı karnaval şənliyi ruhundadır. Skerso rondo və 3 hissəli quruluşda yazılıb (qarışıq quruluş).



IV hissə simfoniyanın ən yüksək kuliminasiyasıdır. Bu hissə e-moll-da yazılıb. Burada çakoua forması əsas götürülüb. Həmin formada bəstəkar 32 variasiya yaradıb. IV hissədəki bu 32 variasiya İohannes Bramsın qüdrətli bəstəkarlıq isdedadını və bacarığını hər cəhətdən aşkara çıxarır. Burada əsas mövzu fasiləsiz olaraq ya basda və ya yuxarı səsdə verilir. Çox maraqlı haldır ki, simfoniyanın finalında 32 variasiya müəyyən qruplara ayrılıb. Hər qrup müəyyən əhval-ruhiyyəni əks etdirir və müəyyən vəzifə daşıyır. Məsələn: Birinci 10 variasiya faciənin əsasını təşkil edir. 11-12-13-14-15-ci variasiyalar elegiya xarakterlidir. 14-cü variasiya təntənəli xarakterdədir. Bu variasyada

7.E. Əfəndiyeva – “Musiqi tarixi”, Bakı-2014

çakoua və sarabanda ritmi hökm sürür. 16-cı variasiyadan başlayaraq finalın əsas tonallıqlarda olan variasiyalarının III inkişaf mərhələsi yaranır. Ümumiyyətlə IV simfoniyanın finalı fasiləsiz inkişafa malikdir. Burada dərin ehtiras və faciə əhval-ruhiyyəsi hökm sürür. IV simfoniyanın finalı romantik sənətkarın faciəvi hə-yatını və tənhalığını dahiyənə bir şəkildə ifadə edir.⁸



İohannes Bramsın simfonik yaradıcılığından danışarkən onun 2 fortepiano konsertini (d-moll və B-dur), 1 skripka və violonçel üçün ikilənmiş konsertini də xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bəstəkar konsertlərində də simfonik inkişaf üslubunu əsas götürmüşdür. Bu əsərlərində də romantik poema cizgiləri və klassik simfonizm formaları vasitəsi vardır. Konsertlərində solo partiyası ilə orkestr partiyası eyni səviyyə-dədir. Bəstəkar bəzən solo partiyasını orkestrə tabe edir. Bütün bunlar bəstəkarın I və II fortepiano konsertlərində öz əksini tapmışdır.

İohannes Brams I fortepiano konsertini əvvəl fortepiano sonatası kimi yazmışdır. Konsertin musiqisi dramatik və tənənəlidir. Onun I hissəsi özünün möhtəşəmliyinə görə Bethovenin IX simfoniyası ilə müqayisə edilir. Bəstəkarın II konserti bir çox cəhətdən I konsertdən fərqlənir. O bu əsərini 4 hissəli quruluşda yazmışdır. Onu 4 hissəli simfoniya kimi də səciyyələndirirlər. Əsər özünün koloriti epik genişliyi ilə fərqlənir. Əsər ifaçıdan xüsusi məharət tələb edir. Burada mürəkkəb passajlar,

8. Левик Б. "Музыкальная литература зарубежных стран", выпуск IV. Москва-1970.

akkord-lu texnika və rapsodiyaya bənzər ifadə vasitələri vardır. Məhz bunun üçün də konser-tin solo partiyası. Ümumi simfonik inkişafa tabedir.

İohannes Bramsin ən məşhur əsərlərindən biri də onun D-dur skripka konser-tidir. Bəstəkar bu əsərində də qüdrətli novator kimi çıxış edir. Əsərin I hissəsində rəngarəng musiqi obrazlarının müqayisəsi verilir. Burada əsas mövzu pastoral xa-rakterli köməkçi mövzu lirik dramatik coşğunluğa malikdir. Tamamlayıcı mövzu çox fəaldır. Konsertin I hissəsi klassik sonata formasının çərçivəsində yazılıb. Bəs-təkar hətta bu hissədə qədim ikiləşmiş ekspozisiya quruluşundan istifadə etmişdir.

Beləliklə, İohannes Brams simfonik yaradıcılığında son dərəcə orijinal bir bəs-təkar kimi özünü göstərmişdir. Bununla yanaşı klassik və romantik musiqinin ən tipik xüsusiyyətlərini üzvi şəkildə əlaqələndirməyi bacaran böyük novator kimi yaşayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Левик Б. “Музыкальная литература зарубежных стран”, выпуск IV. Москва- 1970.
2. Həsənova Ş. “Musiqi tarixindən mühazirələri”, I hissə. Bakı-2008
3. Əfəndiyeva E. “Musiqi tarixi”. Bakı-2014

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Fortepiano” kafedrasının baş müəllimi
E-mail: karimova.i@mail.ru*

İrada Karimova

THE SYMPHONIC CREATION OF JOHANNES BRAMS

The article analyzes the symphonies and concertos of Johannes Brahms. In these symphonic works, the composer achieved an organic unity of classical symphony and romantic symphony. The greatest achievement of Brahms' symphonic work is his IV symphony (e-moll).

Keywords: Symphony, classical symphony, variation.

Ирада Каримова

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЕНИЕ ЙОАННЕСА БРАМСА

В статье анализируются симфонии и концерты Иоганнеса Брамса. В этих симфонических произведениях композитор добился органичного сочетания классической симфонии и романтической симфонии. Величайшим достижением симфонического творчества Брамса является его IV симфония (ми минор).

Ключевые слова: Симфония, классическая симфония, вариация.

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma: İlkin variant 02.10.2022
Son variant 10.12.2022**

UOT 008:001.8

HUMAY FƏRƏCOVA-CABBAROVA*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA “DASTAN”
KONSEPSİYASININ ŞİFRƏLƏRDƏ İFADƏSİNƏ DAİR

«Kitabi - Dədə Qorqud» dastanının ideyası, bədii məzmunu bir çox ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin ilham mənbəyi olaraq müasir bəstəkar əsərlərin yaranmasına təkan vermişdir. Bu əsərlərdən biri də bəstəkar Sərdar Fərəcovun “Beyrək” operası və gənc bəstəkar İlahə İsrəfilovaya məxsus “Dədə Qorqud” baletidir. Məqalədə məhz həmin əsərlər empirik metodla təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, konsepsiya, konsept, koqnitiv musiqi, kodlaşdırılmış musiqi, bəstəkar.

Bəstəkar Sərdar Fərəcov 1998-ci ildə Kamal Abdullanın librettosu əsasında “Beyrək” operasını yazır, müəyyən səbəblərə görə əsər tamamlanmır və yalnız əlyazma şəklində qalır. Bəstəkar S.Fərəcov “Beyrək” operası əsasında “Baniçiçəyin həsrəti”, “Beyrəyin əsirlikdən qaçması” vokal simfonik balladalarını, “Baniçiçəyin qəmli rəqsi” simfonik əsərlərini yazmışdır. Eləcə də, bəstəkarın arxivində əlyazma şəklində “Baniçiçəyin toy günü qəmli rəqsi”, “Dayə ilə Baniçiçəyin dueti”, “Oğuzların xoru”, “Xaçın”, “Türkü”, “Xor-Oğuzlar”, “Oğuzların rəqsi”, “Dünya”, “Ləngərli” rəqsləri aiddir. Bu musiqi nömrələrinin bəzilərini sonradan bəstəkar S.Fərəcov “Dəli Domrul” teatr tamaşasına daxil edir.

Maraqlıdır ki, İlahə İsrəfilovanın yazdığı “Dədə Qorqud” baleti də sanki bəstəkar Sərdar Fərəcovun natamam qoyduğu işin davamı təəssüratını yaratmışdır. Çünki hər iki əsərdə ümumi cəhətlər çoxdur.

Gənc bəstəkar 2018-ci ildə “Dədə Qorqud” baletini tamamlayaraq müəlliflik hüququ qazanmışdır. Əsər Bəstəkarlar İttifaqının 30 aprel 2021-ci il tarixli seksiyasında səslənmiş və seksiyanın sədri Firəngiz Əlizadə, eləcə də bütün seksiya iştirakçıları tərəfindən Məmmədəğa Umudov, Cəmilə Həsənova, Cəlal Abbasov, Zəfira Qafarova və başqaları yüksək qiymətləndirilmişdir.

Baletin librettosu “Dədə Qorqud” filmi əsasında İltifat Hacıxanoğlu tərəfindən yazılmışdır. Əsərin əsas qəhrəmanları Beyrək və Baniçiçəkdir. Burada onların ayrılığı və yenidən bir-birinə qovuşması əsas götürülür. Lakin əsərin süjeti “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının motivləri əsasında götürüldüyü üçün bəstəkar və librettoçu baletə məhz “Dədə Qorqud” adının verilməsini vacib bilirlər.

Hətta İlahə İsrəfilovanın baletinin ilk versiya olaraq adı “Beyrək və Baniçiçək” adlanır, sonradan əsərin adını ulu ozan Dədə Qorqudun adı ilə bağlayır.

Əsəri Sərdar Fərəcovun operası ilə empirik metodlarla təhlillər etdikdə məlum olur ki, “Beyrək” operası 2 pərdə 5 şəkildən (I pərdə 2 şəkildən, II pərdə 3 şəkildən ibarətdir), “Dədə Qorqud” baleti isə 2 pərdə 6 şəkildən (I pərdə 3 şəkil, II 3 şəkil) ibarətdir. Hər iki əsəri pərdələr üzrə müqayisə edərək cədvəldə musiqi nömrələrinin ardıcılılaşmasını və dastan konsepsiyasının təzahür formalarını axtaraq:

Cədvəl 1.

	Sərdar Fərəcovun “Beyrək” operası		İlahə İsrəfilovanın “Dədə Qorqud” baleti
I pərdə I şəkil	“Üvertura”	I pərdə I şəkil	“İntroduksiya”
	“Xor” – Oğuz elinin şərəfinə tərənnüm mahnısı		“Üç çadır”
	“Muştuluq xəbəri” (“Beyrəklə Baniçiçəyin doğumu”)		“Tələş”
	“Xor”-“Təbrik” (“Əhdnamə”)		“Doğulmuş uşaqların leytmoyivi-Banuçiçək və Beyrək”
II pərdə II şəkil	“Ov” səhnəsi		“Türk Yallısı” (hər kəs rəqs edir, şadlanır)

	"Gənc Beyrək nişanlısını axtarır"		"Qavalla rəqs"
	"Beyrək – Dayə"		"Qəhrəmani rəqs"(oglanlar rəqs edir, qilinc oynadır)
	"Beyrək – Banıçıçək"		"Dədə Qorqud leytmotivi" (gəlişi, xeyir-dua)
	"Sevgi"		"Həmrəylik rəqsi və Aruz"
	"Toy tədarüki"		"Aruzun leytmotivi (çadıra giriş qadağandır, qara çadır leytmövzusu)".
	"Oğuz eli – Toy təntənəsi – Rəqs"		"Aruzun hirsli" rəqsi "And səhnəsi"
	"Cəsuslar"		"Zamanın keçməsi" (zaman obrazlı bələron)
	"Beyrək – Banıçıçək"		"Zaman" rəqsi
	"Beyrəyin 40 yoldaşı ilə səhnəsi"	I pərdə II şəkil	"Ov səhnəsi"
	"Banıçıçəyin fəryadı"		"Banıçıçək dəbilqədə"
	"Oğuz elinin kədəri"		"Banıçıçəklə Beyrəyin qılıncıla döyüş rəqsi"
	"Beyrəklə 40 yoldaşının - əsirlik xoru"		"Güləş" rəqsi (dəbilqə düşür musiqidə saçlara akksent)
II pərdə I şəkil	"Bayburd qalası" ("Müqəddimə")		Adajio "Banıçıçək və Beyrək"
	"Bayburd sarayında təntənə"		"Aruzun kənardan güdməsi" (heyecanlı musiqi) leytmotiv
	"Rəqslər"		"Beyrəyin oğurlanma səhnəsi"
	"Beyrək və 40 əsir dostunun imtahana çəkilməsi"	I pərdə III şəkil	"Beyrəyin zindan səhnəsi"
	"Beyrək – Kafir qızı"		"Zindan işçiləri"
	"Məhəbbət odunu"		"Aruzun gəlişi" (iddia rəqsi)
	"Beyrəyin xüsusi əsirlik statusu"		Aruzun qızı ilə Beyrəyin "Adajio"su
II pərdə II şəkil	"Beyrək" "Oğuz elindən xəbər – Vətən həsrəti"	II pərdə IV şəkil	"Banu və Qanlı köynək" (Ağı)
	"Beyrək və Kafir qızı"	II pərdə V şəkil	"Dədə Qorqud"
	"Beyrəyin əsirlikdən qaçması"		"Müharibə səhnəsi – Beyrəyin xilas"
II pərdə III şəkil	"Oğuz eli - Banıçıçəyin toy səhnəsi"	II pərdə VI şəkil	Toy səhnəsi- Qonaqların rəqsi- "Qazax" rəqsi və b.
	"Rəqslər" – "Kişi oyunları", "qadın rəqsləri"		"Tatar" rəqsi
	"Beyrəyin gəlişi"		"Macar" rəqsi

	“Qələbə”		“Dədə Qorqudun leytmotivi”
	“Baniçiçəklə Beyrəyin toyu – Final – Xor (“Oğuz elinin xoru”)		“Birlik rəqsi” - Son

Proloq və epiloqun olması epik əsərlərin tiploloji və xarakterik cəhətlərdir. Lakin opera və baletdə proloqla epiloqa rast gəlinmir.

Sərdar Fərəcovun fikrincə: *“Dədə Qorqud obrazı bütünlüklə əsərdə yer almır və baş qəhrəmanlar Beyrəklə Baniçiçəkdir. Əgər bütünlüklə hadisələr Dədə Qorqudun ətrafında cəmlənsəydi Proloqa ehtiyac duyulardı və Ulu Ozan səhnədə görünərək hadisələri bir növ şəhr edərdi. Həm də, operanın mövzusu “Koroğlu” operasındakı kimi epik mövzudan-dastandan qaynaqlansa da, klassik operadır. “Koroğlu” operasında məhz uvertüra ilə başlayır”.*

Ümumiyyətlə Proloq və Epiloqlar epik əsərlərin tiploloji xüsusiyyəti olsa da, bütün əsərlərə onları daxil etmək vacib deyil. Hər şey bəstəkarın yaradıcı təxəyyülünə və istəyinə bağlıdır. Bu fikirdən irəli gələrək İlahə İsrailova da Proloq və Epiloqla bağlı fikirlərini belə izah edir:

“Müasir dinləyicilər çox səbrsizdir və onları uzunmüddət davam edən musiqi nömrələri və böyük səhnələr ilə cəlb etmək çox çətinidir. Bu səbəbdən baletim qısa İntroduksiya ilə başlayır və şən toy rəqsləri ilə tamamlanır. Ümumiyyətlə baletdə son dərəcə yorucu, ağır musiqi nömrələri yoxdur”.

Digər qarşımızda duran vacib məsələ musiqi nömrələrində adlar arasında olan oxşarlıqdır. Burada hətta eyniadlı musiqi nömrələrində rast gəlmək olar. Çünki bəstəkarlar dastan konsepsiyasını düzgün duyublar və daha dəqiq desək dastanlara ümumi müraciət Azərbaycan bəstəkarlarına xas Lev Storssın [3] nəzəriyyəsi ilə desək “Keçmişə qayıdış” psixoloji prosesidir. Yəni insanlar daima keçmiş köklərə, ənənələrə qayıdış edirlər və bu onlarda ruhun tələbidir.

“Beyrək” operası ilə “Dədə Qorqud” baleti arasında 20 illik bir fasilə vardır. Lakin dastan konsepsiyasının düğün ifadəsi illər keçsə də Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi duyumunda, bilgilərində öz düzgün ifadəsini tapır. Çünki epiklik hər bir azərbaycalının genekodunda yaşayan əsas məfhumlardandır.

“Beyrək” operası ilə “Dədə Qorqud” baletini empirik metodla təhlil edək:

I. Hər iki əsər muştuluq xəbəri ilə (Beyrək və Baniçiçəyin doğumu ilə) başlayır və toy səhnəsi ilə tamamlanır.

II. Hər iki əsərin baş qəhrəmanı Beyrək və Baniçiçəkdir və onların ayrılıq səbəbi Beyrəyin əsirliyi. S. Fərəcovun operasında əsas dramaturji düyün Beyrəyin və onun 40 dostunun ovda olarkən kafir cəsuslar tərəfindən oğurlanaraq 16 il əsirlikdə saxlanmasıdır. İ. İsrailovanın yazdığı baletin librettosunda isə əsas dramaturji konflikt Alp Aruz yaradır. Çünki onun övladı olmadığı üçün Oğuz eli onu qara çadıra qonaq salır. Bu ağır təhqiri illərlə qəbul etməyən Aruzun quldur dəstəsi intiqam almaq üçün oğuz elinin ən sevilən igidini- yalnız Beyrəyi əsir alır. Əsərdə Dədə Qorqudun əmri ilə Oğuz igidləri toplanaraq döyüşə gedirlər. Hətta Baniçiçək Ərəb Zəngi kimi qəhrəmanı obrazı yaradaraq düşmənlərlə savaşı və nişanlısının xilas olunmasında iştirak edir.

III. Digər süjetdəki ciddi bir fərq budur ki, Beyrək əsirlikdə olarkən ona kafir qızı vurulur və əsirlikdən qaçmasına kömək edir. “Dədə Qorqud” baletində isə Alp Aruzun kənizi Beyrəyə vurulur, lakin o Beyrək tərəfindən rədd edilir və əsər boyu o da intiqam hissi ilə yaşayır.

IV. Hər iki əsərdə dastan konsepsiyası (dastan quruluşu) öz əksini tapır və bir çox musiqi nömrələri vardır ki, burada ayrı-ayrılıqda dastan konseptlərini görmək olar. “Dədə Qorqud” baletində demək olar ki, bütün vacib dastan konseptlərinə aid konseptlərə rast gəlinir. Opera və baletə aid bəzi konseptlərə nəzər yetirək:

1. Baletdəki “Qəhrəmani rəqs” (oğlanlar rəqs edir, qilinc oynadır) və operadakı “Rəqslər” – “Kişi oyunları”, “qadın rəqsləri” – öymə konsepti
2. Baletdəki “Dədə Qorqudun leytmotivi” (gəlişi, xeyir-dua) – alqış konsepti
3. Baletdəki “Zamanın keçməsi” (zaman obrazı-fövqəlbəşər qüvvə) – qudsallıq konsepti
4. Baletdəki “Baniçiçək və qanlı köynək” (“Baniçiçəyin ağısı”) və operadakı “Baniçiçəyin həsrəti” balladası – ağı konsepti
5. Baletdəki “Müharibə səhnəsi- Beyrəyin xilas” və operadakı “Qələbə” – savaş konsepti kimi qiymətləndirilə bilər.

Baletdə bir çox epik təhkiyə tərzli leytmotivlərdə yer verilir. Leytmotivlər sırasında Dədə Qorquda, uşaqların doğumuna, Aruza aid leytmotivlər xüsusilə diqqətəlayiqdir.

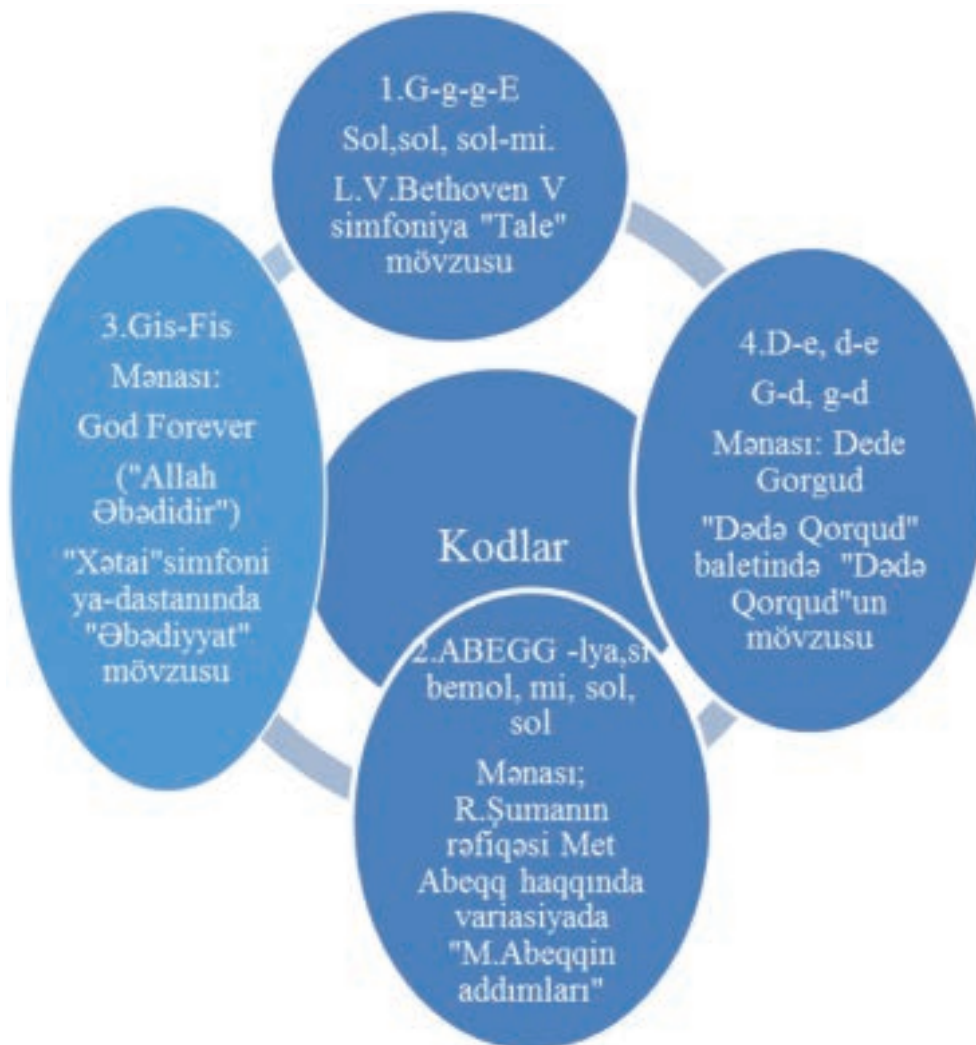
V. Leytmotivlər arasında Dədə Qorqudun leytmotivi çox maraqlıdır. Belə ki, iri həcmli leytmotiv üç mövzudan ibarətdir və hər bir mövzu epik-təhkiyyə xarakterlidir. Sanki Dədə Qorqudun ustadnaməsi, boylama və soylaması, öyüd nəsihətləri bu leytmotivlərdə öz əksini tapır. Maraqlı cəhət burasındadır ki, əsər boyu Dədə Qorqud obrazı göstərilir, lakin onun varlığı hiss edilir və leytmotivlərdə əks olunur. Qeyd edək ki, S.Fərəcovun da operasında Dədə Qorqud obrazı da ötürür.

Bu barədə bəstəkar İlahə İsrailova ilə canlı ünsiyyət zamanı belə qeyd edir: *"Məlumdur ki, Dədə Qorqud yarı real, yarı mifik obrazdır. Mən baletdə onun mifik və simvolik obraz kimi təsvir etmişəm. Əsərdə Dədə Qorqud bir dəfə də olsun real şəxs kimi göstərilir, lakin onun mifik obrazlı varlığı, xeyir-duası, öyüd-nəsihətləri leytmotivlərdə yer alır. Burada Dədə Qorqud sanki epik əsəri şəhr edən varlıq kimidir və onun Beyrək və Baniçiçəklə bağlı danışdığı əhvalatlar üç mövzulu leytmotivlər vasitəsilə əsərin əvvəli, ortası və yekununa doğru yer alır"*.

Bəstəkarın fikirlərinə əsaslanaraq "Dədə Qorqudun leytmotivi" nə nəzər salaq.

"Dədə Qorqud"un leytmotivi "kodlaşdırılmış musiqi"yə aid nümunədir desək yanlışdır. Çünki burada latın hərfləri ilə **"Dede Gorgud" sözü re-mi (d-e), re-mi (d-e), sol-re (g-d), sol-re (g-d)** notları ilə əlaqədardır. Doğrudur, kodlaşdırılmış mövzu və musiqiyə aid nümunə S.Fərəcovun da yaradıcılığında artıq rast gəlinib. Belə ki, "Xətai" simfoniya dastanında (1986) sol diyez (A1) – fa diyez (LAH) notları ilə başlayan simfoniya "Allah" adının çağırışı ilə bağlıdır. Daha irəli getsək R.Şumanın "ABEGG" variyasiyasında da kodlaşdırılmış musiqinin ilkin rüşeymlərini görürük. R.Şuman Met Abegg'in şərəfinə latın əlifbası ilə adlanan notlar əsasında mövzu quraraq variyasiya yazmışdır.

Ümumiyyətlə şifrələnmiş musiqi nümunələrini dərinlən təhlil etsək bu və ya digər qaydada hətta İ.S. Baxın, V.A.Motsartın, L.V.Bethovenin, D.D.Şostakoviçin yaradıcılığında da onların izlərini görə bilirik.



1. L.Bethoven V simfoniya “Tale” mövzusu



2. R.Şuman “ABEGG” variasiyasından “Abegg” mövzusu



3. S.Fərəcov “Xətai” simfoniya-dastanından “Allah”-“Əbədiyyət” mövzusu



4. İlahə İsrafilova “Dədə Qorqud” baletindən “Dədə Qorqud” mövzusu



A.Şönberqdən başlayaraq dodekofoniya sistemi, seriya texnikasında vardır ki, ilk baxışdan onlar da kodlaşdırılmış musiqi kimi başa düşülə bilər. Zənnimizcə dodekofoniya, seriya texnikası riyazi-məntiqi musiqi nümunəsidir və koqnitiv musiqi ilə bağlı deyil. Lakin “kodlaşdırılmış musiqi” koqnitiv musiqinin sanki bir qoludur. Çünki kodlar-ideoqrafıq yazıdır və hər hanıssı mətnin, fikrin, verbal sözün musiqi dili ilə ifadəsidir. “Dədə Qorqud”un leytmotivini koqnitiv musiqi ilə bağlasaq “individual müəllif metanomiya”sına da rast gəlirik. Yəni bir şəxsin adı və ya xarakteristikasının mətnaltı şəkildə başqa bir adı köçürülməkdir. Burada da Dədə Qorqudun xarakteristikası, onun adı notlar üzərinə köçürülərək mətnaltı gizlədilir və kodlarla verilir. D, E, və G, D şifrəsi həm hərfdir, həm də not. Onlar birləşərək alətlərin fonunda “Dədə Qorqud”u çağırır, onun gəlişindən xəbər verir. Bu faktlar bir daha sübut edir ki, Azərbaycanda musiqişünaslardan öncə koqnitiv musiqini bəstəkarlar özləri də fərqi nə varmadan yaradıcılıqlarına çoxdan tətbiq ediblər. Bizim fikrimizcə isə koqnitiv linqvistikadan törənən koqnitiv musiqi daha dərinidir və “kodlaşdırılmış musiqi” onun ancaq bir qolu kimi inkişaf etməkdədir.

Bəstəkarlar əsasən obrazların və hadisələrin təsviri üçün musiqidə (xüsusilə epik əsərlərdə) müxtəlif bədii ifadə vasitələrinə, dinamik işarələrə üz tutduğunu kimi “kodlaşdırılmış işarələr”dən geniş istifadə edə bilirlər. Kodlaşdırılmış işarələr bəstəkarlara öz məqsədlərinə daha rahat çatmaq üçün bir vasitədir. Çünki kodlar tək-cə musiqini deyil, həm də sözlərin, təhkiyənin şəhridir. “Kodlaşdırılmış musiqi” bəstəkar və dinləyici arasında diskurs yaradan vasitələrdən biridir. **“Dədə Qorqudun” leytmotivi** buna ən gözəl nümunədir.

“Dədə Qorqudun” leytmotivi əsən külək kimi gah yeyindir, gah da sakit. Əsər boyu gizli kodlaşdırılmış mövzu “Dədə Qorqu” kəlməsi *re-mi (d-e), re-mi (d-e), sol-re (g-d), sol-re (g-d)* notlarının gedişatı ilə polifoniya yaradır.

Baletdə iki bir-birinə təzad təşkil edən adajiolarada rast gəlinir. Beyrək və Aruzun kənizi, eləcə də Banıçiçəklə Beyrəyə aid adajiolar maraqlıdır. Beyrəklə Aruzun kənizi arasında olan Adajio ziddiyətli hislərlə zəngindir. Əgər *I adajio*-da Beyrəklə Banıçiçəyin ülvə hislərinin tərənnümü öz əksini tapırsa, artıq *II adajio*-da Aruzun kənizinin eşq, məhəbbət hisləri ilə Beyrəyin rədd və nifrət hislərinin qarşıdurması təzad yaradır. Hər iki adajio sanki iki mövzuludur. *I Adajio*da Banıçiçək və Beyrək, *II Adajio*da isə Aruzun kənizi ilə Beyrək qarşıdurması öz əksini tapır.

Baletdə bir sıra rəqslər vardır ki, klassik baletlərə bənzər dvirtismentlər kimidir. Rəqslər baletin tamlığını, bütövlüyünü əks etdirmək üçün sayca çox olsalar da, lakin ümumilikdə qəhrəmanların hiss və duyğularının bədii tərənnümüdür. Həmin rəqsləri təqdim edək:

1. "Türk Yallısı" (hər kəs rəqs edir, şadlanır- kişilər, qadınlar, birlikdə)
2. "Qavalla rəqs"
3. "Həmrəylik rəqs və Aruz"
4. Aruzun hirsli rəqs "And səhnəsi"
5. "Zamanın rəqs" (zaman obrazlı baleron)
6. Banuçiçəklə Beyrəyin qılıncla "Döyüş rəqs"
7. "Güləş rəqs" (dəbilqə düşür musiqidə saçlara akksent)
8. "Aruzun gəlişi" (iddia rəqs)
9. Toy səhnəsi - Qonaqların rəqs - qazax (Ак баян), tatar (бас, кызым эппиэ), macar rəqs.
10. "Son birlik rəqs"

Bu rəqslər arasında "Türk Yallısı", "Zamanın rəqs" və Toy səhnəsi ilə bağlı rəqslərdən danışmaq məqsəduyğundur.

"*Türk Yallısı*"-nı Borodinin "Knyaz İqor" operası ilə müqayisə etmək olar. "Knyaz İqor" operasında qırpaqların qəsrində ayrı-ayrılıqda kişi, qadın və onların ümumi rəqsləri yer alır. Çünki məhz bu rəqslər xalqların adət-ənənələrini daha zəngin formada özündə əks etdirir. "Türk Yallısı" da kişi və qadın rəqslərinin qarşılıqlı sintezidir

"*Zamanın rəqs*" baletə gətirilən mücərrəd bir obrazın təsviridir. Bəstəkarın fikrincə "Zaman rəqs" 16 illik bir dövrü əhatə edərək keçmişlə-gələcək arasında körpü yaradır. "Zaman" anlayışı "sakrallıq" ("qudsallıq") konseptinə aid ən maraqlı nümunələrdəndir. Zamanın obrazı xüsusi təbillərin ritmi ilə keçən illəri, günləri sanki geridə qoyaraq gələcəyə doğru addımlayır.

Toy səhnələri ilə bağlı rəqslər "*konsentrik prinsip*"ə uyğun bir əsərdir. Müəyyən qədər P.İ.Çaykovskinin "Şelkunçik" baletindəki "İspan" (Şokolad), "Ərəb" (kofe), "Çin" (Çay), "Rus" (Karamel çubuğu) rəqsləri ilə səsləşir. Çünki burada da müasir Azərbaycana dini etiqad və dostluq baxımdan yaxın olan müxtəlif türk xalqlarının rəqsləri baletdə göstərilib. Burada toya təşrif buyuran qonaqlar sırasında *Qazax ("Ак баян")*, *Tatar ("бас, кызым эппиэ")* və *Macar* xalq rəqsləri yer alır. Bəstəkar xalq mahnılarının mövzuları əsasında işləmələr edərək həmin mahnıların sanki yeni variantını yaratmışdır.

Baletdə həmçinin "*Banıçığək və qanlı köynək*" ("Banıçığəyin ağısı") adlı musiqi nömrəsi də verilir ki, bu da dastanlara xas "ağı" konsepti kimi yer alır. Musiqi nömrəsi iki hissədən ibarətdir. I hissə "qanlı köynək" mövzusu, həyəcanverici, kəskin musiqi kimidir. Bu mövzuya paralel lirik mövzu verilərək polifoniya yaradır və II hissədə "Ağı" konsepti öz əksini tapır. Burada artıq Banıçığək Beyrəyin qanlı köynəyini görərək onun ölümünə inanır və ah-nalə çəkir. Bu hissəni S.Fərəcovun "Beyrək" operası əsasında yazdığı "Banıçığəyin həsrəti" vokal-simfonik balladası ilə müqayisə etmək olar. Hər iki əsərdə ağı konsepti yer alır və eynilə Beyrək üçün tökülən göz yaşlarının simvoludur.

"Dədə Qorqud" baletindəki "*Zindan səhnəsi*"də "Beyrək" operasındakı onun əsirlik səhnəsinin təsviri ilə çox yaxındır.

Beləliklə, "Dədə Qorqud" baleti ilə "Beyrək" operasını təhlil edərək belə qənaətə gəlirik ki, Azərbaycan bəstəkarları öz əsərlərində dastan konsepsiyasını yetərincə dəqiq və düzgün qura bilirlər. Burada demək olar ki, bütün dastan konseptləri, koqnitiv və kodlaşdırılmış musiqi, dastan mövzusu, balet-dastan konsepsiyası öz təzahürünü tapır.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Насиханоğlu İ. "Dədə Qorqud" baletinin librettosu. Bakı, 2017, 6 s.
- 2.Гейлиг, М.Ф. Форма в русской классической опере / М.Ф.Гейлиг. – Москва: Музыка, – 1968. – 116 с.
- 3.Леви-Стросс К. Р.Мифологии. I-IV том. – Париж:.,Флюид Фри Флай.- 2007.-296с
- 4.Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д.Попова,
- 5.И.А.Стернин. – Воронеж: Воронежский Гос. Университет, – 2001. – 191 с.
- 6.Сандрин Б.А. Шуман, 1810-1856 . Париж. Жан-Поль Жиссеро ,1999 г., 127 с.

Notlar

- 7.Fərəcov S. F."Beyrək" operası [Notlar] / klavir. Bakı: – 1998. Əlyazma.
- 8.Fərəcov, S.F. Xətai Simfoniya – Dastan [Notlar] / Partitura. Bakı: – 1986. Əlyazma
- 9.İsrafilova İ.Q. "Dədə Qorqud" baleti [Notlar] / Partitura. Bakı: – 2018. Əlyazma

*Azərbaycan Musiqi Kollecinin doktorantı
E-mail:humay.j@gmail.com

Humay Farajova-Jabbarova**ON THE EXPRESSION OF THE «DASTAN» CONCEPT IN THE CREATIVITY OF AZERBAIJAN COMPOSERS.**

The idea and artistic content of the epic “Kitabi - Dede Gorgud” has been a source of inspiration for many literary and artistic figures, giving impetus to the creation of modern compositions. One of these works is the opera “Beyrek” by the composer Sardar Farajov and the ballet “Dade Gorgud” by the young composer Ilaha Israfilova. In the article, those works were analyzed using an empirical method.

Keywords: *Dede Gorgud, concept, concept, cognitive music, coded music, composer.*

Хумай Фарайова-Джаббарова**О ВЫРАЖЕНИИ КОНЦЕПЦИИ «ДАСТАН» В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Идея и художественное содержание эпоса «Китаби – Деде Горгуд» послужили источником вдохновения для многих литературных и художественных деятелей, дав толчок к созданию современных композиций. Одними из таких произведений являются опера «Бейрек» композитора Сардара Фараджова и балет «Деде Горгуд» молодого композитора Илахи Исрафиловой. В статье эти работы проанализированы эмпирическим методом.

Ключевые слова: *Деде Горгуд, концепт, концепция, когнитивная музыка, закодированная музыка, композитор.*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma: İlkin variant 01.09.2022
Son variant 10.11.2022**

ТРАКТОВКА СТИЛИСТИЧЕСКОГО СВОЕОБРАЗИЯ «ПАВАНЫ НА СМЕРТЬ ИНФАНТЫ» МОРИС РАВЕЛЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИМ ПИАНИСТОМ САВАЛАН МИРЗОЕВЫМ

Представленное исследование направлено на освещение вопроса трактовки стилистического своеобразия «Паваны на смерть инфанты» М.Равеля азербайджанским пианистом С.Мирзоевым. «Павана» - это произведение, в стилистике которого наблюдается множество тонких нюансов, очень значимых в выборе исполнителем своего интерпретационного решения. В этом и заключается главная сложность трактовки данного сочинения, несмотря на видимую лёгкость её технических характеристик. В трактовке «Паваны» С.Мирзоев исходит в первую очередь из художественного замысла его автора, не забывая при этом про жанровую основу пьесы. В результате слушатель совершенно точно понимает замысел композитора, эпоху, в которую оно написано, но также и ту эпоху, в которую хотел погрузить слушателя сам автор.

Ключевые слова: *стилистическое своеобразие, трактовка, исполнение*

Каждый музыкант, обращаясь в своей исполнительской практике к произведениям того или иного композитора, в вопросе трактовки выбранных сочинений исходит, в первую очередь, из художественного стиля, к которому принадлежит творчество данного конкретного автора. Поскольку хорошо известно, что стиль в музыке является одним из определяющих факторов формирования особенностей музыкального языка сочинения, его формы и даже содержания. Вместе с тем музыкальное наследие очень многих выдающихся композиторов на отдельных этапах творческого пути не может быть однозначно причислено к какому-то конкретному стилю. Точнее сказать, наличие одного стилистического направления, к которому принято относить творчество определённого музыканта, не исключает появление в отдельных его музыкальных сочинениях и иных стилистических влияний, подразумевающих более широкую трактовку понятия стиля в данном произведении. Как следствие, интерпретация таких опусов в исполнительской практике побуждает музыкантов привлекать более широкую палитру средств воплощения заданного автором художественного образа.

Одним из выдающихся композиторов, в чьем творческом наследии помимо главного магистрального стиля, охватывающего весь его творческий путь, мы можем наблюдать влияния и других стилистических направлений, является Морис Равель. Традиционно творчество Равеля относят к импрессионизму, что абсолютно справедливо. Вместе с тем в некоторых его сочинениях, созданных на разных этапах, исследователи определяют наличие элементов и особенностей, воспринятых автором от иных художественных стилей.

Примером такого рода может служить написанное ещё на заре творчества композитора программное фортепианное произведение «Павана на смерть инфанты». Появление данного сочинения датируется 1899 годом, в период, когда М.Равель обучался в классе Форе. Равель стал одним из тех авторов, кто возродил павану в композиторском творчестве (2). В данном произведении различные стилистические влияния наблюдаются во многих аспектах.

В первую очередь особенность данного сочинения проявляется в трактовке композитором жанра паваны. Павана – старинный испанский танец-шествие траурного характера, который исполнялся исключительно при дворе. Главной чертой в характере паваны считается её особая торжественность и даже величественность. Вместе с тем в паване Равеля на первый план выходят совсем иные черты: утончённость характера, а также лёгкость и прозрачность изложения. Появление столь нетипичных для паваны особенностей обусловлено художественным образом сочинения. Хорошо известно, что дав своему произведению подобное программное заглавие, автор не стремился воспроизвести торжественное траурное шествие в честь ухода из жизни реально существовавшей инфанты. Главная героиня пьесы – это некий собирательный образ, реально существовавший лишь в фантазии автора произведения. История сохранила сведения о том, что композитор признавался в том, что программный подзаголовок пьесы – это аллитерация. Музыкант в своём произведении как бы воссоздаёт или вспоминает старинную

павану, под музыку которой когда-то могла танцевать юная инфанта. Отсюда из общего замысла произведения исходит преобладание в характере пьесы лирического настроения, не присущего не только жанру паваны, но и в целом большинству музыкальных сочинений Равеля. Неслучайно, что «Павана на смерть инфанты» считается одним из самых лирически проникновенных опусов композитора. В этой особенности характера произведения проявляется влияние другого французского композитора Шабрие, о чём указывал сам автор, который был не очень высокого мнения о данном своем сочинении (3).

Авторитетный исследователь Берков в стилистике паваны выявляет интерес Равеля к музыке французских клавесинистов и, как следствие соединение в стилистике пьесы импрессионизма и неоклассицизма (1).

Еще одной отличительной особенностью данной пьесы можно считать соединение в её изложении выразительной мелодии, более характерной для сочинений эпохи романтизма с приёмами типичными для гармонического языка импрессионизма, такими как избытие септаккордовых и нонаккордовых последовательностей и параллелей.

Таким образом «Павана на смерть инфанты» - это произведение, в стилистике которого наблюдается множество тонких нюансов, очень значимых в выборе исполнителем своего интерпретационного решения. В этом и заключается главная сложность трактовки данного сочинения М.Равеля, несмотря на видимую лёгкость её технических характеристик, которые могли бы свидетельствовать о доступности и простоте в исполнении этой пьесы.

С этой точки зрения особый интерес для исследовательской мысли музыкального искусства представляет вопрос особенностей интерпретации фортепианной пьесы «Павана на смерть инфанты» М.Равеля в трактовке зрелых исполнителей.

Современное азербайджанское фортепианное исполнительское искусство богато на имена, получившие мировое признание. Среди таких имён выделяется имя Самира Мирзоева - выпускника Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли (класс профессора Октяя Абаскулиева), лауреата многочисленных республиканских и международных конкурсов, который уже на протяжении многих лет покоряет своим исполнительским мастерством слушателей по всему миру.

Богатый исполнительский репертуар Мирзоева включает в себя музыку композиторов разных стилей и направлений, среди которых сочинения импрессионистов занимают значимое место.

Одним из самых запоминающихся исполнений «Паваны на смерть инфанты» М.Равеля в творческой биографии С.Мирзоева можно считать выступление в г.Измир (Турция) 18 октября 2012 года.

В своей трактовке данного произведения С.Мирзоев исходит в первую очередь из художественного замысла его автора, не забывая при этом про жанровую основу пьесы. Павана в исполнении Мирзоева – это не шествие. Четкую поступь, заложенную в ритме паваны, исполнитель повсеместно нарушает микроцежурами, предваряющими вступление каждого выразительного звука или интонации. Музыкант любит красота мелодических линий и гармонических вертикалей, каждый раз давая возможность насладиться этой красотой и слушателю.

Вместе с тем, Мирзоев не забывает о жанровой природе пьесы. Отдалив своё исполнение паваны от шествия, он сохраняет заложенный в этом танце придворный характер. Павана в его интерпретации характеризуется степенностью, неторопливостью и даже величественностью.

Отдельного внимания заслуживает вопрос отношения исполнителя к фактуре произведения. Хорошо известно, что фактура «Паваны» Равеля на всех этапах развития отличается многослойностью. Выразительную мелодию верхнего голоса непременно сопровождают глубокие басы и ритмически развитые средние голоса. При этом в зависимости от части структуры степень ритмической индивидуализированности каждого пласта фактуры на разных этапах не одинакова. Однако это не становится для исполнителя поводом для изменения своего отношения к многосоставной фактуре. Во всех без исключения частях формы рондо, в которой написана павана, у С.Мирзоева над всеми остальными голосами парит выразительная мелодия. Но и остальные голоса также находят свой динамический облик в трактовке пианиста. Глубокие выдержанные басы становятся прочной опорой для всего верхнего каркаса. А деликатное, ненавязчивое, но вместе с тем проработанное в нюансах

развитие средних голосов, дополняют полнозвучную партитуру общего изложения.

Пример №1



С.Мирзоев с большим вниманием относится к каждому из пластов фактуры, напоминающей оркестровое письмо. Неслучайно, что М.Равель впоследствии оркестровал данную пьесу. Для С.Мирзоева заложенная в паване оркестровость, которая косвенно подтверждена самим автором, создавшим оркестровую версию произведения, становится своеобразным ответом на вопрос о возможностях тембрового богатства и разнообразия в трактовке этой пьесы. И исполнитель берёт во внимание эту особенность фортепианного сочинения, насыщая его доступными для фортепиано всевозможными тембровыми красками.

Не менее индивидуализированный подход к каждому из голосов фактуры исполнитель проявляет в отношении штрихов. Равель на протяжении многих тактов пьесы поручает партии правой руки изложение как минимум двух голосов. При этом композитор наделяет эти голоса различными штрихами. Гибкое, тягучее по вокальному выразительное legato верхнего голоса сочетается с исполнением на non legato поддерживающих голосов. Такой тип развития имеет место не только в рефрене (Пример №1), причём во всех трёх его варьированных проведений, но и в Первом эпизоде и, даже отчасти во Втором эпизоде.



Пример №2

С.Мирзоев и к этому аспекту относится с большим вниманием, наделяя каждый из голосов своим индивидуальным штрихом.

Нужно сказать, что второе проведение рефрена С.Мирзоев наделяет более яркими красками, как это предполагает усложнившаяся фактура, в которой на этот раз несколькими голосами наделяется партия не только правой, но и левой руки. Более ярким выступает на этом этапе и динамический контраст. Однако исполнитель, оставаясь в рамках стиля сочинения, максимально смягчает этот контраст, сохраняя единое настроение всего сочинения.

Пример №3

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Très lointain'. Each system consists of a piano (treble clef) and bass clef staff. The first system is marked with a piano dynamic (pp) and features a melodic line in the upper voice of the right hand. The second system includes a 'Très sostenuto' marking. The third system is marked with a pianissimo dynamic (ppp). The notation includes various chords, arpeggios, and articulations such as slurs and accents.

Несколько иные задачи по сравнению с предыдущим развитием ставит автор перед исполнителем на этапе Второго эпизода паваны.

Изменившаяся фактура изложения выводит на первый план органичность переходов из одного регистра в другой, которые в данном эпизоде становятся более ощутимыми. Отсутствие ярко выраженной мелодической линии, на этот раз будто бы замаскированной аккордовым изложением в верхнем голосе правой руки, тем не менее, не убеждает исполнителя в необходимости уменьшить значимость этого голоса. С.Мирзоев по-прежнему ведущее значение придаёт мелодике верхнего голоса. Именно она и на этом этапе в интерпретации С.Мирзоева играет первостепенную роль.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Très grave'. Each system consists of a piano (treble clef) and bass clef staff. The first system is marked with a piano dynamic (p) and features a melodic line in the upper voice of the right hand. The second system is marked with a pianissimo dynamic (pp). The notation includes various chords, arpeggios, and articulations such as slurs and accents.

Пример №4

Отдельного внимания в характеристике интерпретации «Паваны» М.Равеля С.Мирзоевым заслуживает также вопрос сравнения трёх проведений рефрена. Сам композитор всеми доступными традиционными средствами преобразует исходный музыкальный материал, следуя по пути его последовательного просветления. Такому эффекту способствуют и перемещение тематической линии в более высокий регистр, и постепенное учащение пульса сопровождения в изложении средних голосов, привлечение в развитие более ярких

динамических красок (Пример №1, 3, 5).

Пример №5



Будучи опытным и талантливым пианистом, Самир Мирзоев очень точно угадывает намерение автора и смело следует заложенным в особенностях музыкального языка рекомендациям Равеля. Каждое следующее проведение рефрена в исполнении С.Мирзоева отличается более светлыми, сочными красками, более открытым звучанием. Пройдя несколько этапов, развитие, наконец, достигает своего апогея в заключительных фразах.

В целом слушая исполнение красивой пьесы выдающегося французского композитора М.Равеля, написанной свыше сотни лет назад в исполнении азербайджанского музыканта, мы совершенно точно понимаем замысел композитора, эпоху, в которую оно написано, но также и ту эпоху, в которую хотел погрузить слушателя сам автор. При этом не менее очевидным является яркая эмоциональность натуры исполнителя, проявляющаяся в особо бережном подчёркивании каждой выразительной фразы, интонации или гармонического созвучия. Вместе с тем ощущая стилистическое своеобразие пьесы, С.Мирзоев сдерживает эмоции, оставаясь в рамках замысла автора. В совокупности, все детали и нюансы интерпретации «Паваны на смерть инфанты» Самиром Мирзоевым выводят его исполнение в категорию убедительных, талантливых и стилистически точных фортепианных трактовок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В.О. Формообразующие средства гармонии, М., 1971
2. Большая российская энциклопедия/<https://bigenc.ru/music/text/2311348>
3. Мартынов И. Равель. «Павана на смерть инфанты» (Pavane pour une infante défunte) https://www.belcanto.ru/ravel_pavane.html

**Докторант Бакинской Музыкальной Академии
им. У.Гаджибейли
E-mail:l.gurbanova@mail.ru*

Lalə Qurbanova

MORİS RAVELİN AZƏRBAYCAN PIANİNOÇU SAVALAN MİRZOYEVİN «İNFANTANIN ÖLÜMÜ ÜZRƏ PAVANE» ÜSTİLİSTİK XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN ŞƏRHİ

Təqdim olunan tədqiqat Azərbaycan pianoçusu S.Mirzəyevin M.Ravelin “Körpənin ölümü üçün Pavanes” əsərinin üslub orijinallığının şərh məsələsini işıqlandırmaq məqsədi daşıyır. «Pavane»

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

üslubunda bir çox incə nüansların olduğu bir əsərdir ki, onun təfsir qərarının ifaçı seçimində çox əhəmiyyətlidir. Texniki xüsusiyyətlərinin görünən asanlıqına baxmayaraq, bu əsərin təfsirində əsas çətinlik budur. S.Mirzəyev “Pavane”nin təfsirində ilk növbədə onun müəllifinin bədii konsepsiyasından çıxış edir, eyni zamanda tamaşanın janr əsasını da unutmaz. Nəticə etibarilə dinləyici bəstəkarın niyyətini, onun hansı dövrə yazıldığı ilə yanaşı, həm də müəllifin özünün dinləyicini batırmaq istədiyi dövrü dərk edir.

Açar sözlər: stilistik orijinallıq, şərh, icra.

Lala Gurbanova

**TRAKTOVKA STYLISTICHESKESKOHO SVOEOBRAZIYA “PAVANY NA SMERT’
INFANTY” BY MORIS RAVEL BY AZERBAIJAN PIANIST SAVALAN MIRZOEV**

The presented study is aimed at solving the question of interpretation of the stylistic originality of M. Ravel’s “Pavani na smert infancy” by the Azerbaijani pianist S. Mirzoev. “Pavana” is a work in the style of which there are many subtle nuances, which are very important in the choice of the performer of his interpretation decision. This is the main complexity of the interpretation of this composition, despite the apparent lightness of its technical characteristics. In the interpretation of “Pavani”, S. Mirzoev proceeds primarily from the artistic intention of its author, while not forgetting about the genre basis of the play. As a result, the listener perfectly understands the intention of the composer, the era in which it was written, but also the era in which the author himself wanted to immerse the listener.

Keywords: stylistic style, interpretation, execution.

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

**Daxilolma: İlkin variant: 01.10.2022
Son variant: 03.12.2022**

AYNURƏ MƏMMƏDOVA*

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN MAHNILARINDA SÖZ İLƏ MUSIQİNİN
QARŞILIQLI ƏLAQƏSİ HAQQINDA

Məqalədə bəstəkar S.Kəriminin mahnı yaradıcılığında söz ilə musiqinin vəhdəti məsələlərindən bəhs olunur. Mahnı janrı onun yaradıcılığının əsas sahəsi olub, fikir və düşüncələrini əsasən bu janr vasitəsi ilə ifadə etmişdir. Bəstəkarın mahnıları onun yaradıcılığının üslubyaradıcı komponentlərini parlaq şəkildə özündə əks etdirir.

Açar sözlər: bəstəkar, şair, mahnı, musiqi, dramatik, kuplet.

Siyavuş Kəriminin mahnıları müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutur. Mahnı janrı onun bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasında əsl yaradıcılıq laboratoriyası rolunu oynayır. Mahnılar bəstəkarın musiqi aləminin əsas göstəricisidir. Mahnı vasitəsilə o bütün daxili mənəvi aləmini, düşüncələrini, zərif və incə poetik hissələrini ifadə etməyə çalışmışdır. Bəstəkarın mahnılarının mövzu dairəsi çox genişdir. Məqalədə “Ömrümün istəyi”, “Gəl gözəlim” və “Gecikmiş məhəbbət” kimi sevgi-məhəbbət mövzulu lirik mahnılar təhlilə cəlb edilmişdir.

“Ömrümün istəyi” mahnısı obrazlı məzmunun genişliyi və müxtəlif ifadə vasitələrinin – xalq və müasir kütləvi mahnı janrının sintezinə nail olması ilə diqqəti cəlb edir. Mahnı instrumental girişlə başlayır və girişin mövzusu vokal partiyasının intonasiya mənbəyini təyin edir. İlk dəfə olaraq fortepianonun əvvəlcə melodik, sonra isə akkordlu fakturasında səslənən sekundalı intonasiyalar olduğu kimi vokal partiyaya köçürülür. Girişdə fortepiano ilə yanaşı kamançanın ifasında kədər hissini artıran improvizasiyalı muğam epizodunun səslənməsi də mahnının emosional gücünü daha da dərinləşdirir.

Mahnının həm melodik, həm də poetik mətnində xalq ağılama melodiyalarına oxşarlıq aydın ifadəsini tapmışdır. Kiçik şeir formasında (üçlük) yazılan poetik misralardan bütöv musiqi fikrini ifadə edən musiqi cümlələri təşkil olunur. Mahnının melodik həcmi oktava diapazonundadır (sol¹ – sol²).

Bütün mahnı 4/4 ölçülü, sinkopa ritmli sekundalı intonasiyaların ardıcıl hərəkətindən ibarət cümlələrdən əmələ gəlir. Dərin kədər və göz yaşlarını ifadə edən sekundalı intonasiyalar vasitəsilə lirik obrazın səmimi söhbəti, nitqi təqdim olunur. Cümlələrin təşkilində ladın dayaq pərdələrinin oxunması və sekvent inkişaf prinsipi mühüm rol oynayır. Belə ki, mayə pərdənin (do) oxunaraq melodik hərəkətin tamamlayıcı tona (sol) yönələrək orda qərarlaşması müşahidə olunur.

Moderato



Hə-zin bu-laq kə-mi. sür-məz çə-rağ kə-mi sev-gim gə-lər di-lə yar

Hic-ran gə-lib gət-məz, co-şan kön-lüm din-məz bu-mi heç kim bil-məz yar.

Sür-siz ya-nar ü-rək su-sar ar-zu di-lək dö-nər sol-ğun gü-lə yar

Göründüyü kimi, sonrakı təkrar prinsipli melodik cümlədə isə mayə pərdədən başlanan sekvent zəncirlərin aşağı hərəkət etməsinə baxmayaraq, əvvəlcə mayə, ikinci dəfə isə tamamlayıcı tonda bitməsi tam kadans yaradır. Bütövlükdə isə bəndin melodik strukturu mayə və tamamlayıcı ton arasında gedən dalğavari hərəkət üzərində qurulmuşdur.

Nəqarət mahnının ən yüksək tonundan başlayır. Burada da aşağı enən sekvent halqaların bir-birini tamamlaması prinsipi üzrə qurulan iki cümlə, əvvəlcə mayənin alt aparıcı tonunda (si) yarım kadansla, sonra isə tamamlayıcı tona (sol) istinad edərək tam kadansla bitir.

Har-da qal - dın har da? gö züm in - ti - zar - da, qa - yıt ba - ha - rım tez
Se - vim - li gül ya - rım şi - rin ar - zu - la - rım. yo - lu - nu göz - lə - rəm

gəl. Həs - rət qəl - bım do - lar, a - çan gü - lüm so - lar öm - rüm xə - zan o - lar gəl.
gəl.

Həs - rət qəl - bım do - lar, a - çan gü - lüm so - lar öm - rüm xə - zan o - lar gəl.

Bənd-nəqarət formasında bəstənilən mahnının strukturunda dəqiq periodluluq özünü göstərir.

“Ömrümün istəyi” mahnısı Səlim Həqqinin sölərinə yazılmışdır. Əsər Moderato tempində olub 4/4 ölçüdə səslənir. Mahnının introduksiyası bəstəkar tərəfindən asimmetrik period şəklində meydana gəlmişdir. Burada xüsusən “Şüştər” intonasiyaları eşidilir. Bu intonasiyalar “do” şüştərin səs sırası ilə uyğunluq təşkil edir. İntroduksiyanın başlanğıc hissəsində sual cümləsi beş xaneli şəkildə özünü göstərir, cavab cümlə isə variant şəklində təqdim edilərək on xanədə özünü biruzə verir. Bəstəkar melodik gedişata üstünlük versə də, daha sonra o, mahnını akkordlu faktura şəklində təqdim edir. Əsərdə xüsusən homofon harmonik quruluş geniş şəkildə istifadə edilir. Həm də bəstəkar ossinatolu akkord səslənmələrinə də üstünlük verir.

Bundan sonra mahnının səslənməsində bəstəkar tərəfindən sual və cavab cümlələrin verilməsi zamanı “do” şüştərə məxsus yarımkadans və tam kadans pərdələrinə istinad etmə aydın şəkildə eşidilir.

Mahnı kuplet-nəqarət formasındadır. Burada A bövlümündə istifadə edilən period iki dəfə variantlı şəkildə üzə çıxır. I melodik cümlənin istifadəsi zamanı sual cümləsi özünü biruzə verir. Cavab cümlədə period genişlənir. Bu zaman “do” şüştərə məxsus yarımkadans, daha sonra isə “sol” şüştərə məxsus tam kadansa istinad olunur. Bəstəkar nəqarət hissəsində senzuralara üstünlük verir. Ümumilikdə isə şüştər məqamintonasiyaları özünü göstərir. Mahnının ən spesifik xüsusiyyətlərindən biri də dəyişkən ölçülərin meydana gəlməsidir. Burada bəstəkar 4/4 və 3/4 ölçülərini ardıcılılaşdırır.

Mahnıda şairin üç bəndli şeirindən istifadə edilmişdir. Bəstəkar şeirin II bəndini nəqarət şəklində təqdim edir. Şeir altı hecalıdır. Bəstəkar misra sonluğuna “yar” tərkib sözünü əlavə edir. Mətnin işlənməsi zamanı uzun və adi hecalar səkkizlik və çərək notların istifadəsi ilə diqqət çəkir. Cümlə və ibarə sonluqlarında isə biz səkkizlik, nöqtəli yarım və bütöv notlardan istifadəni aydın şəkildə

görürük. Bəstəkar mətnin təsiretmə gücünü artırmaq məqsədi ilə əsərdə Moderato tempini və 4/4 ölçüsünü tətbiq edir.

I bənd**Nəqarət**

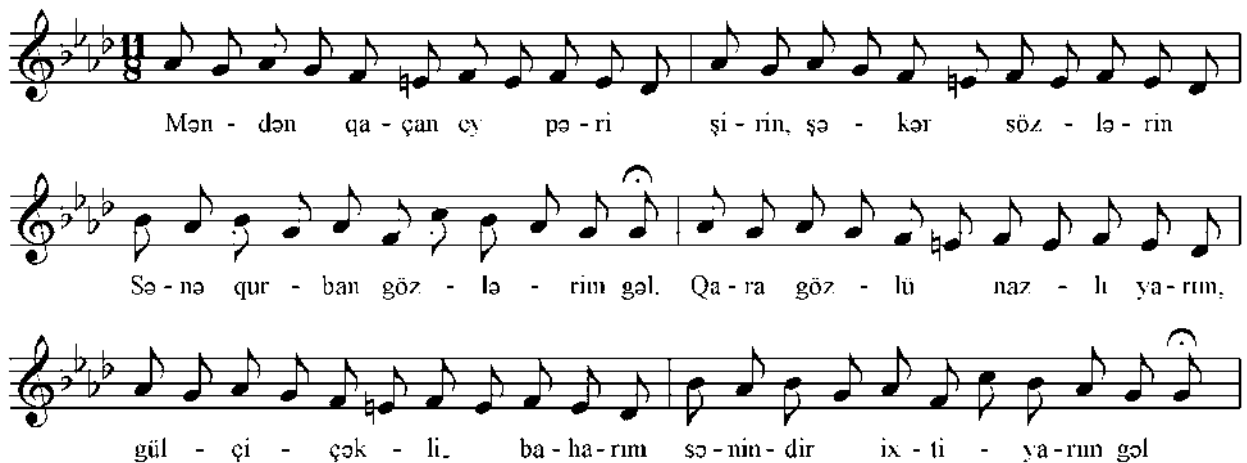
Həzin bulaq kimi,
Sönməz çırağ kimi,
Sevgim gələr dilə, yar.
Hicran gəlib getməz,
Coşan könlüm dinməz,
Bunu heç kim bilməz, yar.
Sənsiz yanar ürək,
Susar arzu, dilək,
Dönər solğun gülə, yar.

Harda qaldın, harda?
Gözüm intizarda.
Qayıt, baharım, tez gəl.
Sevimli gül yarım,
Şirin arzularım.
Yolunu gözlərəm, gəl.
Həsrət qəlbim dolar,
Açan gülüm solar,
Ömrüm xəzan olar, gəl.

Çox ifadəli və güclü təsir qüvvəsinə malik olan mahnı instrumental ifaçıların da diqqətini özünə cəlb etmişdir. Belə ki, mahnı Milli Konservatoriyanın müəllimi İlham Nəfcəfov tərəfindən xalq çalğı aləti olan balaban ilə fortepiano üçün işlənərək ifaçıların ixtiyarına verilmişdir. Mahnının melodiyası insan səsinə yaxın olan balabanın yanıqlı və ifadəli tembri vasitəsilə olduqca təsirli nüanslar qazanmışdır.

“Gəl, gözəlim” - şüştər məqamına əsaslanan lirik mahnılar qrupuna aid olub yarıdan ayırı düşən, onun həsrətini çəkən aşiqin kədəri, təəssüf hissi dolğun ifadəsini tapmışdır.

Mahnı kuplet-variant formasındadır: AB+A₁. A bölümündən bəstəkar əsasən humayun məqamintonasiyalarından istifadə etmişdir. Burada 6 xanelik sual cümləsi iki dəfə variantlı şəkildə təkrar edilir.



Mən - dən qa - çan ey pə - ri şi - rin, şə - kər söz - lə - rin
Sə - nə qur - ban göz - lə - rim gəl. Qa - ra göz - lü naz - lı ya - rım,
gül - çi - çək - li. ba - ha - rım sə - nin - dir ix - ti - ya - rım gəl

Mahnıda “fa” şüştərin tamamlayıcı tonu (do) aparıcı rol oynayır. Belə ki, mahnının təkrar prinsipli ilk cümlələri tərkib pərdəsində (sol) qərarlaşsa da, həmin pərdədən “Ey...” nidası ilə tamamlayıcı tona sıçrayışlı cəhdi məhz onun hakim mövqeyini vurğulayır.

Sual cümləsində biz əsasən humayun məqam intonasiyalarının “re” humayun səs sırası ilə uyğunluğunu görürük. Lakin ibarələrin variantlı təkrarı zamanı həm də “fa” şüştərə məxsus tərkib

pərdəsinə modulyasiyanın şahidi oluruq. Həmkinin cavab cümlədə “fa” şüştərin “do” tam kadansına bir oktava zildə istinad edilməsini də aydın şəkildə görürük.

Ta - le mə-nə qə-nim ol - du sən - siz - li-yim qə- mim ol - du gəl.
 Ə-sir et - mi-ş mə-ni hic - ran göz-lü- yüt - rəm - sə-nü hər an gəl.
 Gəl, gəl, gəl gö - zə - lim, mə - nim sev - gi ə - zə - lim
 sən - siz necə dö - zə - lim gəl... gəl.

İkinci cümlədən başlayaraq melodik hərəkətin yuxarı tonlara doğru cəhdli istiqaməti artıq mayənin zilindən tamamlayıcı tona pilləli yanaşmanı təmin edir. Mahnının nəqarətində məqamın mayə pərdəsinin vurğulanması ilə başlayan və onun ətrafında gəzişərək əmələ gələn musiqi cümləsinin son olaraq tamamlayıcı tonda bitməsi bir daha bu pərdənin əsas rolunu təsdiq edir. Maraqlıdır ki, mahnıda bu dayaq tonun hər dəfə “Gəl !” əmri ilə ifadəli səsləndirilməsi onun daşdığı mənə yükünü daha da qabardır.

Nəqarətdə “fa” şüştərə məxsus yarım kadansda mahnının səslənməsi və zildə “sol” tərkib pərdəsinə toxunma mahnının kulminasiyasını yaradır. “fa” şüştərə məxsus yarım kadansa periodun birinci dəfə istifadəsində, “do” tam kadansa isə periodun ikinci dəfə səslənməsi zamanı rast gəlinir. Bundan sonra yenə A və B bölümləri çıxış edir.

Ta - le mə-nə qə-nim ol - du sən - siz - li-yim qə- mim ol - du gəl.
 Ə-sir et - mi-ş mə-ni hic - ran göz-lü- yüt - rəm - sə-nü hər an gəl.
 Gəl, gəl, gəl gö - zə - lim, mə - nim sev - gi ə - zə - lim
 sən - siz necə dö - zə - lim gəl... gəl.

Kupletin istifadəsi zamanı 11/8 ölçüsündən, nəqarətində isə 9/8 ölçüsündən istifadə olunmuşdur.

Mahnının mətni Səlim Həqqinin sözlərinə yazılmışdır. Bu mahnı ilk dəfə xalq artisti Azər Zeynalov tərəfindən ifa edilmişdir. Mahnının mətninə nəzər salmaq.

I bənd

Məndən qaçan ey pərim,
 Sənə qurban gözlərim, gəl.
 Qara göz nazlı yarım,
 Gül çiçəkli baharım.
 Sənindir ixtiyarım, gəl.
 Ey... Tale mənə qənim oldu,

Şirin, şəkər sözlərim,
 Əsir etmiş məni hicran,
 Gözləyirəm səni hər an, gəl.

Nəqarət:

Gəl, gəl, gəl, gözəlim,
 Mənim sevgi əzəlim,
 Sənsiz necə dözəlim, gəl.

Şeirin I və II bəndlərinin hər biri on misradan, nəqarət isə üç misradan ibarətdir. Misralar yeddi hecalıdır. Bəndlərin III, VI, VIII və X misraları “gəl” rədifilə tamamlanır. Hər iki bəndin VI misrasında “gəl” rədifindən sonra “ey” nidasından da istifadə edilir. Bu bəndin istifadəsi zamanı bəstəkar səkkizlik notlara geniş yer vermişdir. Lakin nəqarət bölümündə daha çox çərək və səkkizliklərin ardıcılılaşması diqqəti çəkir. Burada mətnin sadə və həm də xalq mahnı mətnlərinə bənzər, bəndlərarası ənənəvi keçidlər əsas götürülmüşdür. S.Kəriminin xalq şairi Cabir Novruzun sözlərinə şüştər məqamında bəstələdiyi “Gecikmiş məhəbbət” mahnısı onun ən məşhur əsərləri sırasındadır. Lirik mahnılar qrupuna aid olan bu əsər bəstəkarın xalq artisti Nazpəri Dostəliyeva ilə birgə yerinə yetirdiyi layihələri sırasında özünəməxsus yer tutmuş və böyük uğur qazanmışdır. Bu mahnıda romantik duyğulu şairin “dünyada ən ağır yük” hesab etdiyi gecikmiş məhəbbət hissi həmkinin aşiqin qəlbinin ən gizli dərinliklərində daşdığı lirik iztirabları öz əksini tapmışdır. Bu hissələrin ifadəsi üçün bəstəkar şüştər və bayatı-şiraz məqamintonasiyalarının növbələşməsindən istifadə edərək zəngin musiqi dilinə malik olan mahnı nümunəsi yaratmışdır.

Əsər kuplet-nəqarət formasında yazılmışdır. Mahnı kiçik instrumental girişlə başlayır. Artıq girişin musiqili məzmununda “Şüştər” muğamının xarakter intonasiya dönmələri özünü göstərir. Basda “sol” - şüştərin mayə pərdəsi üzərində fiqurasiyalı müşayiət fonunda klarnetin muğam improvizasiyası qəmli, qüssəli əhval-ruhiyyə yaradır. Belə bir ovqatda vokal partiyanın təmkinli, danışq tərzli frazaları bu emosional vəziyyəti daha da dərinləşdirir. Mahnının giriş hissəsində verilən introduksiya şüştər məqamintonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Bu, 8 xaneli musiqi parçasında verilən təkrar xanələr “sol” şüştərə məxsus yarımkadans pərdələrə istinad etməklə özünü göstərir. Giriş xanələrin sonunda şüştərin üst aparıcı tonuna istinad olunur.

Bəstəkar şeir mətnindən çıxış edərək burada çox maraqlı modulyasiya bacarığını nümayiş etdirir. Burada istifadə olunan period A bölümünü təşkil edərək sual cümləsinin iki dəfə təkrar edilməsi ilə özünü göstərir. Mahnıda bayatı-şiraz məqam intonasiyaları “sol” “Bayatı-Şiraz”ın səs sırası ilə uyğunluq təşkil edir.



Melodiyada tersiya quruluşlu intonasiyaların sekvent hərəkətlə aşağı doğru enişi və şüştərin tərkib dayaq pərdəsinə (lya) istinad edərək uzun duruşu çox çətin və ağır bir halın izahına xidmət edir.

Bəndin təkrar prinsipli I cümləsi tamamilə danışq-deklomasiya tərzli melodik quruluşa malikdir.

Bu prinsip bəndin ikinci cümləsində daha da dərinləşərək kəskin şəkil alır. Burada artıq intonasiya məzmununda da yeni məqam boyası (bayatı-şiraz) yaranır. Belə ki, səs tessiturası yüksələrək dramatizmin artmasına gətirib çıxarır. Gərginlik vokal partiyada yüksək pillələrdən tədricən aşağı enən, təmkinlə, uzadılaraq, sanki çətinliklə ifadə olunan frazalarda daha aydın hiss edilir. Bu cümlə əvvəlkindən daha geniş və inkişaflıdır. Sanki poetik bəndin bütün ağırlığı məhz bu cümlənin üzərinə düşür və onun tamamlayıcı kadans formul dönməsində bayatı-şirazın mayə (sol) pərdəsi aydın ifadəsini tapır.

Sual cümləsinin sonu “sol” bayatı-şirazın üst aparıcı tonuna istinad etməklə özünü göstərir. Lakin dərhal cavab cümləsinə keçid zamanı biz “sol” bayatı-şiraza məxsus “re” üzzal pərdəsinə istinad etmənin şahidi oluruq. Bəstəkar daha sonra cavab cümlədə sekvensiyalı eniş edərək bayatı-şirazın “sol” mayə pərdəsinə qədər səslənməni davam etdirir.

Dün-ya - nın ən a - ğır yü-kü sa - yı - lan,
ge-cik - miş mə - hək - bət, ge-cik - miş mə-hək - bət da-şı - ya - ca - ğam.

Mahnının nəqarət bölməsi (“Səni rəyalarda axtaracağam”) şüştərin məqamintonasiya materialına əsaslanır və daha ehtiraslı, dramatik xarakteri ilə seçilir. Burada məqamın əvvəlcə mayə pərdəsi (sol) vurğulanaraq onun oxunması üstünlük təşkil edirsə, sonradan muğamın “Tərkib” şöbəsi üçün xarakter olan dayaq pərdənin ətrafında dolanaraq ona istinad edən melodik şəkil əmələ gəlir.

Sən mə - ni heç za - man gör - mə - yə - cək - sən,
mən sə - ni hər za - man göz - lə - yə - cə - yəm.

Mahnının nəqarət hissəsinin çox emosional- çətin, eyni zamanda, yüksək gərgin pafosa malik olması onun diapazonunun ($g^1 - c^2$) da genişlənməsinə gətirib çıxarır. Demək olar ki, nəqarət bütün mahnının dramatik kulminasiyası, hissələrin zirvəsi və duyğuların gərginlik sahəsidir.

Mahnının nəqarət hissəsində baş verən kulminasiya zamanı zil bayatı-şirazın istinad pərdələrinə keçid baş verir və burada tədricən bəstəkar “sol” bayatı-şiraza məxsus üst aparıcı tona (lya) eniş edir və əsərin sonunda verilən akkord bir daha “sol” bayatı-şirazi təsdiq edir.

Qeyd edək ki, mahnının məqamintonasiya təşkilində eyni dayaq mayə pərdəsinə malik olan şüştər və bayatı-şiraz məqamlarının çıxış etməsi tamamilə qanunauyğundur. Belə ki, əgər onların səssirasına nəzər salsaq görürük ki, hər iki məqam mayədən aşağı və yuxarı yaxın məsafədə yerləşən hissələri bir-birinə uyğundur. Yalnız şüştərdə mayənin alt tetraordu (mi-bemol) və bayatı-şirazda mayənin alt mediantası (mi) vasitəsilə bunları bir-birindən fərqləndirmək mümkündür.

Bəstəkar mahnıda şeirin I, V, VI və VII bəndlərindən istifadə etmişdir. Şeir özü orijinalda on bənddən ibarətdir. Şeir mətninin istifadəsi zamanı bəstəkar həm də V, VI və VII bəndlərin misralarında ixtisarlar aparmışdır. Burada V bəndin son iki misrası, VI bəndin ilk iki misrası bəstəkar tərəfindən bir bənd kimi formalaşmış şəkildə təqdim edilir. VII bənd bütövlükdə bəstəkar tərəfindən mahnıda istifadə olunmuşdur.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın bəndlərdə mətn seçimində apardığı ixtisarlar çox dəqiq şəkildə yerinə yetirilir və onun kompozisiya ustalığından irəli gələn belə ardıcılıqlar mahnının estetik təsir gücünü daha da yüksəldir. ,

Sən gizli gəlmisən ömrümə, inan,
 Bu gizli eşq ilə yaşayacağam.
 Dünyanın ən ağır yükü sayılan,
 Gecikmiş məhəbbət yaşayacağam.
 Sən mənim ömrümdə açan çiçəksən,
 Onu ürəyimdə bəsləyəcəyəm.
 Sən məni heç zaman görməyəcəksən,
 Mən səni hər zaman gözləyəcəyəm.

Burada istifadə olunan şeirin misraları 11 hecalıdır. Bəstəkar xüsusən bu şeirin təbii olaraq hər misrasını 6+5 daxili bölgü ilə tənzimləyir. Məhz, mahnının yaranma prinsipindən irəli gələrək melodiyalarda ibarə və cümlə sonluqlarının –uzadılması, bununla yanaşı sinkopaların hər zaman dəqiq və ritmik şəkllə uyğun formalaşması mahnının dinləyiciyə təsiretmə xüsusiyyətlərini daha da gücləndirir. Bəstəkar mahnıda heca vəzninə xas özəlliklərdən ustalıqla bəhrələnmişdir. Xüsusən

çərək, nöqtəli çərək, səkkizlik, nöqtəli yarım notların heca vəzninin uzun və adi saitlərinə tətbiq edilməsi şeir vəzninin metroritmik və melopoetik sisteminə təsirini aydın şəkildə meydana gətirir. Burada diqqət çəkən məsələlərdən biri də yarımmisra və misra sonluqlarda leqato nöqtəli yarım notların istifadəsidir.

Göründüyü kimi, təhlil edilən mahnıların çoxu özünün sevgi-məhəbbət mövzusunda, mülayim xarakterinə, həzin melodik-intonasiya quruluşuna görə silsilə təşkil edirlər. Ayrılıq, intizar, həsrət kimi qəmli, kədərli əhval-ruhiyyə mahnıların məqamının da təyin edilməsinə təkan verir. Siyavuş Kərimi öz mahnılarında poetik mətnin məzmununa xüsusi fikir ayırır, melodiya ilə şeirin üzvi vəhdətinə yüksək bədii səviyyədə nail olur.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan xalq mahnıları. I c. /Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 168 s.
2. Azərbaycan xalq mahnıları. II c. /Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 128 s.
3. İsmayılzadə, R. Azərbaycan xalq mahnıları // Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər – Bakı: Elm – 1981. – s. 52-85.
4. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik oçerklər // Bakı: Elm – 1991. – 120 s.
5. Novruz, C.M. Seçilmiş əsərləri // Bakı: Lider, – 2004. – 288 s.

**Azərbaycan Musiqi Kollecinin baş müəllimi, dissertant
E-mail: m.aynura@mail.ru*

Aynure Mammedova

THE PROBLEMS OF THE UNITY OF WORDS AND MUSIC IN THE SONGS OF SIYAVUSH KARIMI

The article examines the unity of words and music in the songwriting of the composer Siyavush Karimi. The song genre was the main direction of his work, he expressed his thoughts and ideas through the main genre. The songs of the composer vividly reflect his creative style components.

Keywords: *composer, poet, song, music, dramatic, couplet.*

Айнуре Маммедова

О ВЗАИМОСВЯЗИ МУЗЫКИ И СЛОВА В ПЕСНЯХ СИЯВУША КЕРИМИ

В статье говорится о вопросах единства слов с музыкой в песенном творчестве композитора Сиявуша Керими. Жанр песни являлся основной сферой в его творчестве, свои

мысли и размышления он в основном выражал посредством этого жанра. Песни композитора блестяще выражают стилевые творческие компоненты творчества.

Ключевые слова: композитор, поэт, песня, музыка, драматический, куплет.

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlkin variant 01.10.2022

Son variant 03.12.2022

RUHIYYƏ DÜNYAMALIYEVA*

SOLTAN HACIBƏYOVUN “ORKESTR KONSERTİ”NDƏ BİRHİSSƏLİ
KOMPOZİSİYANIN ÖZÜNƏMƏXSUS TƏFSİRİ

Məqalədə Ü.Hacıbəyli tərəfindən əsas qoyulmuş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında Avropa klassik musiqisindən bilinən bütün janrlara xas qanunauyğunluqların mənimsənilməsi, milli lad-məqam ünsürləri klassik musiqi prinsipləri ilə qovuşdurularaq, maraqlı əsərlərin yaradılmasından bəhs edilir. Azərbaycan bəstəkarları konsert janrında yazmış olduqları əsərlərdə forma və məzmunu yenilikçi cəhətlərlə zənginləşdirmiş, bu əsərlərdə Azərbaycan xalq musiqisi qanunauyğunluqları, muğam intonasiyalarını incəlikləri ilə işləmişlər. Milli konsert janrında yazılmış əsərlərdə hər bir bəstəkarın individual üslubu, canlandırmaq istədikləri obraz dairəsi, məzmunun orijinallığı özünəməxsusluğu ilə diqqət cəlb edir.

Qədim musiqi ənənələrinə sadiqliyini nümayiş etdirən S.Hacıbəyov müasir qanunauyğunluqlarla ənənəvi formatşkili problemləri özünün bəstəkarlıq təxəyyülü ilə həll edir və buna üzvi şəkildə nail olur. S.Hacıbəyov milli musiqiyə yeni ənənəli forma xüsusiyyətləri qazandırmışdır. Əsərdə milli lad-məqam əsasları isə təbii ki, bəstəkarın xalq musiqisi ilə bağlılığını gözlər önünə sərir. Məqalədə S.Hacıbəyovun konsert janrında etdiyi nailiyyətlər öz əksini tapmış və S.Hacıbəyovun yaradıcılığına xas olan xüsusiyyətlər araşdırılmışdır.

Açar sözlər: *Azərbaycan, kompozisiya, musiqi, mədəniyyət, janr,*

XX əsrin 40-60-cı illərinin yaradıcılıq mühitində, bəstəkarlıq üslubunun yeni formalaşdığı illərdə konsert janrının musiqi mədəniyyətində təşəkkül tapması böyük tarixi nailiyyət idi. Ən əsas isə konsert əsərlərində milli cəhətlərin təzahürü bəstəkarlarımızın yaradıcılıq təxəyyülünün sərhədlərinin hüdudsuzluğundan xəbər verirdi. Təsadüfi deyil ki, XX əsrin 40-60-cı illərində yazılan konsert əsərlərində klassik forma özünün tamamilə təsdiqini tapmış, Avropa musiqisində bilinən janr xüsusiyyətləri, qanunauyğunluqlar milli ənənələrlə üzvi şəkildə qovuşdurulmuşdur. Bəstəkarlarımızın konsert janrında yazdığı əsərlərdə də digər musiqili sənət nümunələri kimi klassik prinsiplər fərdi yaradıcılıq üslubu ilə dolğunlaşdırılmış, formatşkili problemlərdə, hissələrin ardıcılığı və sayında dəyişikliklər edilmiş, bəzən üçhissəli konsepsiyayı özündə birləşdirən konsertlər bir hissəli əsər kimi təqdim edilmiş və yaxud onun hissələrinin sayı artırılmışdır. Bütün bunlar bəstəkarlarımızın yaradıcılıq sahəsində daimi xarakter alan axtarışların nəticəsi kimi ortaya çıxaraq hər bir bəstəkarın fərdi yazı texnikası, orkestr alətləri ilə solo alətlərin duetində rəngarəng lövhələr yarada bilmək qabiliyyətindən xəbər verirdi. Bu mənada S.Hacıbəyovun orkestr üçün “konsert”i maraqlı əsərlərdəndir. 1960-cı ildə yazılmış bu əsər ilk əvvəl ona görə maraqlıdır ki, əsərdə orkestr imkanlarının rəngli çalarları on plana çəkilir və konsert qədim konsert nümunələrinin müasir təfsirlərindən biridir.

S.Hacıbəyov özünün orkestr üçün konsert əsərində xüsusilə Barokko dövrünün musiqi janrlarının özünəməxsus cəhətlərini yenidən dirçəltməyə çalışmış, bu zaman isə həmin konsepsiyayı milli zəmində gerçəkləşdirmişdir. Avropa klassik musiqisinin mürəkkəb forma, janr, üslub xüsusiyyətlərini dərinlən mənimsəyən S.Hacıbəyov konsertində maraqlı obrazlar dairəsi, ahəngdar inkişaf xətti nümayiş etdirir. S.Hacıbəyov orkestr konsertində insan mənəviyyətinin müxtəlif tərəfləri, psixoloji

amillərinə işıq tutaraq, şəxsiyyət problematikasını musiqili təfsirlə açmağa çalışır. Bütün bunlar əsərin qısa zaman içərisində geniş dinləyici kütləsinin rəğəbətini qazanmasına səbəb olmuşdur. Onun 1964-cü ildə Qriqori Rojdestvenskinin dirijorluğu ilə Moskvada Ümumittifaq Radiosunun Simfonik Orkestrinin ifasında səslənməsi bun ən bariz sübutdur.

Orkestr konserti parlaq xarakterli olub, işıqlı obrazlar aləminə malik əsərdir. Onun obrazlar dairəsini əhatə edən mövzular bəstəkarın şəxsiyyət, onun formalaşması, həyatda mövqeyi haqqında düşüncələrini ifadə edir. Konsertdə maraqlı cəhətlərdən biri budur ki, möhtəşəm miqyaslı fikirlər zənciri lakonik tematizmlə təcəssüm etdirilir. Bu bəstəkarın konkret musiqi dili ilə olduqca əhəmiyyətli düşüncələr canlandırmaq qabiliyyətini gözlər önünə sərir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına ümumilikdə xas olan xalq musiqisi, muğam intonasiyalarından qənat və planlı şəkildə istifadə edərək, bu ünsürləri klassik qanunauyğunluqlarla qovuşdurmaq prinsipi C.Hacıbəyovun orkestr konsertinə də şamil olunan mühüm cəhətlərdəndir. Belə ki, xalq musiqisinin ecazkarlığı bu əsərdə də bütün möhtəşəmliliyi ilə diqqət cəlb edir. Əsərdə orkestr alətlərinin tembr xüsusiyyətləri harmoniya və ritmik fiqurasiyalarla ecazkar uyğunluq yaradır.

S.Hacıbəyov orkestr konsertində digər əsərlərində, ən başlıcası isə "Karvan" simfonik lövhələrində təcəssüm etdirdiyi ideya məzmununun dərinliyinə nail olmağı bacarmışdır. Əsərin konsepsiyasında məişət janr xüsusiyyətlərini canlandırmaq üçün bəstəkarın folklor nümunələrindən bəhrələnməsi bunu izah edir. Bu haqda A.Tağızadə qeydi edir: "Janr-məişət mövzularında folklorun məqam-intonasiya xüsusiyyətləri mürəkkəb harmonik dil səviyyəsində gərginləşir. Burada səslərin kəskin paralelizmlərindən, çarpazlaşmalarından istifadə edilir. Bəstəkar tez-tez melodiya və harmoniyanın məqam-funksional çalarlarının qəsdən üst-üstə düşməsi üsulundan istifadə edir. Nəticədə, ənənəvi melodiya ibarələri çox vaxt qeyri-adi səslənir".(1. s245)

Əsərdə diqqət cəlb edən mühüm cəhətlərdən biri də bəstəkarın orkestr alətlərinin tembr xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə etməyidir. Belə ki, S.Hacıbəyovun orkestrləşdirmə sahəsində mükəmməl biliklərə malik olması bu əsərdə də qabarıq şəkildə hiss olunmaqdadır.

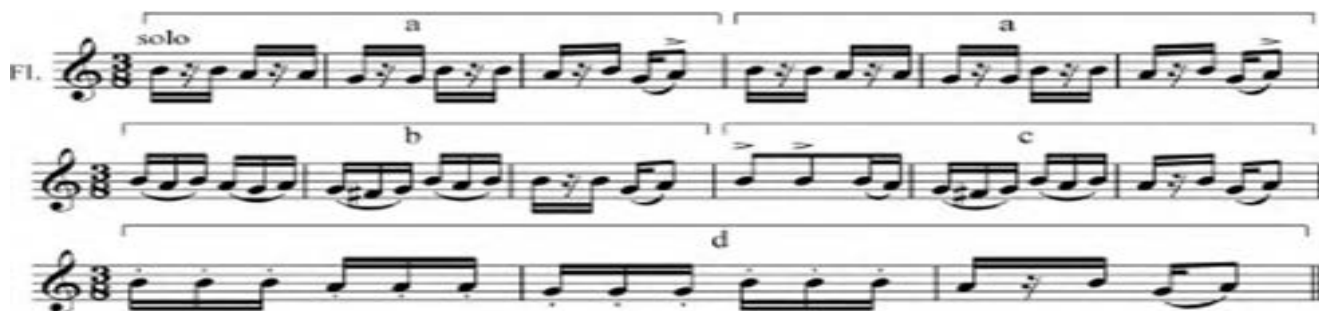
Orkestr konserti birhissəli kompozisiyadır. Lakin bütün inkişafı təmin edən mövzu əzəmətliliyi ona monumental xarakter aşılayır. Burada qədim musiqi ənənələrinə sadıqlığını nümayiş etdirən S.Hacıbəyov müasir qanunauyğunluqlarla ənənəvi formatəşkili problemləri özünün bəstəkarlıq təxəyyülü ilə həll edir və buna üzvi şəkildə nail olur. Lakin diqqətə alınsa ki, birhissəli kompozisiyada ideya məzmun dörd bölməni əhatə edir, bu zaman əsərin monumentallığının mahiyyətini başa düşmək heç də çətin olmaz. Bu isə əsərin orijinallığını təmin edən mühüm cəhətlərdən biridir.

S.Hacıbəyovun birhissəli vahid kompozisiyasının bütünlüyünü təmin edən dörd bölmənin hər birinin özünəməxsus xarakteri var. Bu da həmin bölmələrə sərbəst hissə siması qazandırır. Əsərin I və II bölmələri işıqlı, parlaq mövzulu olub, el şənliyini canlandırır. III bölmədə fərdi lirik duyğular seli yaradılır. Son bölmədə isə yeni həyat uğrunda mübarizə, təlatümlü fikirlər zənciri ifadə edilir. Əsərin dörd bölməsini sonata-simfonik silsilənin hissələri ilə müqayisə edən A.Tağızadə deyir: "“Konsert’in quruluşunu əmələ gətirən bu dörd bölmə sonata-simfonik silsilənin hissələrinə uyğun gəlir. Birinci bölmə-əsin ideya-məna mərkəzidir, ikinci bölmə əvvəlkinin obrazlı inkişafını davam etdirir, yeni cəhətlərini açır, üçüncü bölmə-əsas dramaturji xətti dərinləşdirir, dördüncü bölmə isə, silsiləni yekunlaşdırır".(1. s246)

Orkestr konsertinin I bölməsi girişlə başlayır. O, bütün əsərin ideya məzmununu dinləyiciyə

təqdim edir. Onun başlanğıcının özəyini tersiya məsafəli iki akkord təşkil edir. Nöbvəti xanələrdə valtornada eşidilən fiqurasıyalar xromatik inkişafdır. Tədricən rəqlər üçün xarakterik olan intonasiyalar eşidilir ki, bu intonasiyaların ifası da fleytaya tapşırılır. Registrlərin tez-tez dəyişməsi, anıdən ortaya çıxan fasilələr, müxtəli eniş və yüksəlmələr rəqlərlə müşayiət olunan bayram ehtışamı canlandırır. Fleytada səslənən rəqs melodiyası birinci mövzunun əsasında durur. Burada faqot, truba, fleyta-pikkolanın qısa müdaxilələri rəngarəng lövhələr yaradır. Müdaxilələr nəticəsində xarakter də dəyişir və o, bəzən kəskin xarakter alır ki, bu da ümumi ahəngdarlıqda fərqli, təzadlı intonasiyalar ortaya çıxarır.

Misal:



Orkestr konsertində sonrakı inkişafda simli alətlər qrupu əhəmiyyətli rol oynayır. Bölmənin ikinci mövzusu onlara tapşırılır. Bu mövzuda da rəqs elementləri üstünlük təşkil edir. Lakin bu rəqs melodiyası ilk mövzunun melodiyasından özünün cəsur obrazlılığı ilə seçilir. Belə ki, onu ilk mövzunun lirik xarakterinə zidd olan mövzu kimi də qiymətləndirmək olar. Mövzuda aşiq musiqisinin elementləri ilə yeni mərhələ hazırlanır. Məlum olduğu kimi aşiq musiqisində kvarta-kvinta əlaqəsi mühümdür və aşiq musiqisinin harmonik təsvirində bu əlaqə böyük ölçüdə yer alır. Konsertdə həmin əlaqə ilə harmonik inkişafın təmin olunması mövzunun aşiq musiqisi ilə bağlılığını sübut edir. Bu isə mövzuya mərd obrazlılıq qazandırılmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Birinci bölmənin “Aşıqsayağı” xüsusiyyəti daşıyan sonluqla yekunlaşması da bununla əlaqədardır. Baraban kimi zərb alətlərinin ifasında səslənən ritmik fiqurlar ilk bölməni bitirir.

Konsertdə xalq musiqisi, onun melodik inkişafı bəstəkar üslubunun ecəzkar elementləri ilə işlənib. Əsər ümumilikdə xalq musiqisindən bəhrələnmək sahəsində S.Hacıbəyovun əhəmiyyətli uğurlarından biridir. Xüsusilə aşiq musiqisi, xalq musiqisinin metro-ritmik cəhətləri konsertin partiturasında rəngarəng çalarların meydana gəlməsinə imkan yaratmışdır. Bütün bunlar əsəri musiqi mədəniyyəti tarixində orijinal inkişaf xəttinə malik milli əsərlər sırasına daxil edir.

II bölmə olan Andante-də truba və trombonlar özünün hökmran mövqeyini nümayiş etdirir. Onlar bütün əsərin leyntonasiyasını ifa edir. Bu bölmə lirik elementlərə malikdir. Bütün əhval-ruhiyyə məhz bu planda qurulmuşdur. Bu da ona əsərin lirik xəttində mərkəzi rol oynamaq imkanı qazandırır. Bölmə yüksək pafosla dərin düşüncələr ifadə edir. Ölçülərin dəyişkənliyi xarakterin mürəkkəbləşməsini yetişdirir. Bu sanki bir duyğu selinin digər daha dərin düşüncələrlə bir-birini əvəz etməsini ifadə edir. Pauzalarla, uzun notlar dinləyicini bölmədə təcəssüm olunan fikirlərin ciddiliyinə inandırır. Bölmə bir ifaçı üçün nəzərdə tutulan monoloq kimi səciyyələnilir. Bütün bölməni əhatə edən bu kimi aramsız, lakin dərin inkişaf sona doğru kodada sakitləşir. Koda pastoral elementlərinə malikdir. O, özündə doğma təbiətə xas lövhələri canlandırır. Bu, dinləyiciyə gərgin mübarizələr,

fəlsəvi düşüncələrlə dolu həyatın psixoloji mahiyyətini izah edir. Bu düşüncəli fikirlər isə trombon və trubaların nidası ilə anidən kəsilir. I bölmədəki rəqs elementli mövzu kəskin xarakter yaradır. Nəfəsli, simli alətlər və arfa rəqs mövzusuna fon rolunu icra edir. Bütün inkişaf I bölmənin rəqs mövzusunun daha da sərtləşməsinə, gərgin dönüşlərə bürünməsinə təmin edir.

Misal:



III bölmədə bütün konturlar finala doğru yön alır. Finala doğru bütün mövzular sərt, iradəli, dramatik obraza bürünür. Final isə iki element üzərində qurulur. Bütün melodik xətdə əhəmiyyətli rol oynayan nəfəs alətləri son bölmədə də əsas vəzifəni icra edirlər. Bu dəfə sərt elementləri meydana gətirən truba və valtornaların qarşıdurması ümumi ahəngdə zidd, təzadlarla dolu gərginlik yaradır. Mövzu geniş insan kütlələrini ifadə edən əzəməti ilə diqqət cəlb edir. Finalın inkişaf mərhələsində keçmiş mövzuların yenidən ehtişamı ortaya çıxır. İlk bölmənin ritmik fiqurasıyaları anidən sərt, kəskin xarakterin ortaya çıxmasına səbəb olur. I bölmədəki rəqs mövzusu son dəfə bütün təlatümü yetişdirərək, finalın möhtəşəm yekununu gətirir. Burada nəfəs alətlərinin əhəmiyyəti son dəfə vurğulanır. Sonra səslənmədə alətlər qrupu yavaş-yavaş susmağa başlayır. Son olaraq fleyta birsəsləli melodiyası ilə ifadə tək qalır. Qısa akkord isə bütün əsərin son nidasını qoyur.

S.Hacıbəyovun orkestr konsert janrı xüsusiyyətləri ilə milli musiqinin rəngarəng musiqi tablolarından biridir. Xüsusilə obrazın ziddiyyətli təfsiri, bayram əhval-ruhiyyəsinin kəskin dönüşlərlə müxtəlif xarakter alması, şəxsiyyət, həyat və mübarizənin ardıcılığı, insan mənəviyyətinə xas subyektiv düşüncələrin müxtəlif yönlərinin ifadəsi onun əhəmiyyətini bir daha artırır. Bu konserti fəlsəfi mahiyyətli dramaturgiyaya bürüyür. Ən mühümü isə bütün inkişafı əhatə edən qlobal fikirlər zənciri lakonik ifadə tərzini, musiqi elementlərindən qənaətlə istifadə olunması ilə gerçəkləşdirilir. Xüsusilə orkestr alətlərinin çalarlarından məharətlə istifadə olunması, metrik ahəngdarlığın bütün əsəri əhatə etməsi, registr dəyişkənlikləri, dəyişkən ölçülər bəstəkarın yazı texnikasının mükəmməliyindən xəbər verir.

S.Hacıbəyov özünün obraz zənginliyi ilə seçilən konsertini hər nə qədər birhissəli kompozisiya kimi təqdim etsə də, onun bölmələri klassik musiqidən bəlli olan forma xüsusiyyətləri ilə milli musiqidə orijinal konsert janrının hissələri kimi yeni konsert tipi formalaşdırır. Belə ki, konsertdə adətən klassik sonata-simfonik silsilələrdə əhəmiyyəti ilə diqqət çəkən formaların demək olar ki, bütün elementləri işlənir. Birinci bölmə sonata allegro, II bölmə skertso, III bölmə Andante, IV bölmə isə final rolunda çıxış edir. Klassik forma ardıcılığının bir qədər pozulması konsertdə özünü

bürüzə verən mühüm cəhətdir. Belə ki, klassik sonata-simfonik silsilələrdə adətən III hissə skertso olur, II hissə isə ağır xarakteri ilə diqqət çəkir. Burada isə II hissə ilə III hissənin yeri dəyişdirilib. Bu Q.Qarayevin məşhur III simfoniyası, eyni zamanda dahi L.V.Bethovenin IX simfoniyasında izlədiyi yaradıcılıq konsepsiyasının konsert janrında yazılmış bir əsərdə təzahürüdür. Eyni zamanda əsər adətən üçhissəli formada olan janrın digər nümunələrindən dördhissəli əsər kimi xarakterizə olunması ilə fərqlənir. Əsərdə müasir musiqiyə xas üslub xüsusiyyətlərindən də bəstəkarın məharətlə bəhrələnməsi özünü hiss etdirir, politonallıq, poliritmika mükəmməl şəkildə işlənir.

Ümumiyyətlə S.Hacıbəyovun orkestr konserti milli konsert janrının özünəməxsus xüsusiyyətlərlə dolu nümunələrindəndir. Bu əsərlə S.Hacıbəyov milli musiqiyə yeni ənənəli forma xüsusiyyətləri qazandırmışdır. Əsərdə milli lad-məqam əsasları isə təbii ki, bəstəkarın xalq musiqisi ilə bağlılığını gözlər önünə sərir. Bütün qeyd olunanların qısa şəkildə icmalını verən A.Tağızadə deyir: “Orkestr üçün Konsert”də mühüm cəhət budur ki, daha ifadəli və güclü yaradıcılıq vasitələrinin axtarışında bəstəkar milli köklərə əsaslanır. O, bu əsərində dünya musiqi mədəniyyətinin, müasir musiqi dilinin üsullarını öz xalqının musiqi ənənələri ilə sintezləşdirərək, milli simfonizmdə yeni bir dönüş yaradır”. (1.s 253)

ƏDƏBİYYAT

- 1.Azərbaycan musiqi tarixi III cild Bakı Elm nəşriyyatı-2018
- 2.Azərbaycan musiqi tarixi IV cild Bakı Elm nəşriyyatı -2019
- 3.Abdullayeva Z.“Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı” Bakı “Adiloğlu”-2009
- 4.Əliyeva F. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı-1996
5. “Qara Qarayev-Yubiley toplusu” Bakı-1978

Ruhyya Dünyamaliyeva

UNIQUE INTERPRETATION OF SINGLE-MOVE COMPOSITION IN “ORCHESTRA CONCERT” BY SOLTAN HAJIBAYOV

In the article, the creation of interesting works by the representatives of the Azerbaijani school of composition founded by U. Hajibeyli is discussed, assimilation of the rules specific to all genres known from European classical music, combining elements of national music with the principles of classical music. Azerbaijani composers have innovative form and content in the works they wrote in the concert genre. enriched with aspects, in these works they used the regularities of Azerbaijani folk music and mugham intonations with subtleties. In the works written in the national concert genre, the individual style of each composer, the range of images they want to revive, and the originality of the content attract attention with their uniqueness.

Showing his loyalty to ancient musical traditions, S. Hajibeyov solves the problems of traditional format with modern regularities with his compositional imagination and achieves this in an organic way. The basis of the national mood in the work, of course, shows the composer's attachment to folk music. In the article, the achievements of S. Hajibeyov in the concert genre were reflected and the features characteristic of S. Hajibeyov's creativity were investigated.

Keywords: Azerbaijan, composition, music, culture, genre

**УНИКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОДНОХОДОВОЙ КОМПОЗИЦИИ В
“ОРКЕСТР КОНЦЕРТ” СОЛТАН ГАДЖИБЕВА**

В статье рассматривается создание интересных произведений представителями азербайджанской композиторской школы, основанной У.Гаджибейли, усвоение правил, характерных для всех жанров, известных из европейской классической музыки, сочетающих элементы национальной музыки с принципами классической Музыка. Азербайджанские композиторы имеют новаторскую форму и содержание в произведениях, написанных ими в концертном жанре. Обогащенные аспектами, в этих произведениях они тонко использовали закономерности азербайджанской народной музыки и интонации мугама. В произведениях, написанных в национальном концертном жанре, индивидуальный стиль каждого композитора, спектр образов, которые они хотят оживить, оригинальность содержания привлекают внимание своей неповторимостью.

Показывая свою верность старинным музыкальным традициям, С.Гаджибеков своей композиционной фантазией решает проблемы традиционного формата с современными закономерностями и добивается этого органично. В основе национального настроения в произведении, безусловно, лежит привязанность композитора к народной музыке. В статье были отражены достижения С.Гаджибекова в концертном жанре и исследованы черты, характерные для творчества С.Гаджибекова.

Ключевые слова: *Азербайджан, композиция, музыка, культура, жанр*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma: İlkin variant 01.10.2022

Son variant 03.12.2022

UOT 7:001.8

AYGÜN MURADOVA*

MİLLİ FORTEPIANO REPERTUARININ FORMALAŞMASINDA XALQ MAHNI İŞLƏMƏLƏRİNİN ROLU

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq mahnı və rəqslərinin tətbiqi özünü milli ənənələrin təzahürü kimi göstərir. Bununla bağlı xalq musiqi janrlarına əsaslanan işləmələrin ərsəyə gəlməsi də səciyyəvidir. Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələrinin təhlilinə həsr olunur. Burada H.Nemətov, E.Nəzirova, S.İbrahimova və G.Aslanovanın işləmələrinə nəzər salınır. Araşdırmada hər müəllifin janrın səciyyəvi cəhətlərinə özünəməxsus yanaşma tərzinin üzə çıxarılması əsas məqsədlərdən biridir. Bəstəkarlar xalq mahnısının məzmununa münasibətdə fərqli üsullardan istifadə edir. Belə ki, işləmələrdə mahnının əsas melodiyasının qorunub saxlanması və onunun tətbiqi üsulları öz müxtəlifliyi ilə seçildiyi kimi, ümumi cəhətlərə də malikdir. Təhlil zamanı işləmələrdə piano ifaçılığının inkişafına yönələn cəhətlərin də üzə çıxarılması diqqət mərkəzində saxlanılmışdır. Burada müxtəlif faktura tiplərinin tətbiqi, klassik janrların xalq musiqi nümunəsinin əsas meyarları ilə vəhdəti və s. kimi məsələlərə aydınlıq gətirilir.

Açar sözlər: fortepiano, repertuar, işləmə, xalq mahnısı, üslub, milli ənənələr

Azərbaycan xalq musiqi janrlarının bəstəkar yaradıcılığında yer alması XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin tövsiyələri və şəxsi təcrübələri ilə vüsət almışdır. Dahi bəstəkar bütün ömrünü xalq musiqisinin tədqiqinə həsr edərək, bu zəngin yaradıcılıq xəzinəsinin əsas ilham mənbəyi olmasını dərk edərək, onun qorunub gələcək nəsillərə ötürülməsini tövsiyə etmişdir. Bununla yanaşı, Ü.Hacıbəyli öz əsərlərində xalq mahnı və rəqslərinə, aşıq və muğam sənətinə istinad edərək milli ənənələrin klassik bəstəkar yaradıcılığında əsas meyara çevrilməsinə zəmin yaratmışdır.

Xalq yaradıcılığının əsas hissəsini ehtiva edən xalq mahnılarının bəstəkar musiqisində tətbiqi özünü bir neçə istiqamətdə göstərmişdir. Bunlardan biri və birincisi isə xalq mahnılarının müxtəlif alətlər üçün işləmələrinin hazırlanması ilə bağlıdır. Hələ XX əsrin əvvəllərində bu iş bilavasitə xalq musiqisinin təbliğ və təmsil olunması ilə əlaqədar olaraq başlanmış və bəstəkarlar aktiv şəkildə cəlb edilmişdi. Buna təkan verən əsas səbəblərdən biri də xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığına daxil olması, opera və musiqili komediyalarda, simfonik janrlarda istifadəsi idi.

Xalq mahnılarının işləmələrinin hazırlanması həm də fortepiano alətində ifaçılıq sənətinin təşəkkülü ilə bağlı olmuşdur. Məlumdur ki, fortepiano ifaçılığı hələ XIX əsrin sonlarında Bakıda mədəni həyatın inkişaf etməsi, xarici musiqiçilərin konsert səfərləri ilə çıxışları Avropa musiqi alətlərinə marağın artması ilə müşahidə olunurdu. Nəticədə, fortepiano ifaçılığının kübar təbəqələrdə vüsət alması özünü göstərirdi. Lakin ifaçılıq repertuarı əsas etibarilə Avropa və rus bəstəkarlarının əsərlərinin ifası ilə təmin olunurdu. Çünki həmin dövrdə Azərbaycanda klassik bəstəkar yaradıcılığı formalaşmamışdı və milli zəmində fortepiano əsərlərinin yoxluğu ifaçıları xarici repertuara müraciət etmək ehtiyacı yaradırdı. Bununla yanaşı, yerli ifaçılar xalq musiqi nümunələrinin fortepiano alətində ifasına da yer verirdi. Nəticədə bir sıra xalq mahnı və rəqslərinin bu alətdə ifası dinləyicilərin maraq və rəğbətini qazanmışdı. XX əsrin əvvəllərində isə bu tendensiya bilavasitə bəstəkar yaradıcılığında təzahür edərək xeyli sayda xalq mahnı və rəqslərinin işləmələri meydana gəlməyə başladı.

Bu mənada ilk nümunələrin yaranması üçün təkan kimi hələ 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən hazırlanmış "Azərbaycan türk el nəğmələri" məcmuəsi də özünəməxsus rol oynamışdır. Çünki burada yer alan xalq mahnıları bilavasitə fortepiano üçün müşayiəti ilə təqdim olunmuşdu və bir növ fortepiano üçün işləmələrin yaranmasında müəyyən meyarları özündə cəmləşdirirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnılarının fortepiano işləmələrinin meydana gəlməsində bəstəkarlarla yanaşı pianoçular da mühüm rol oynamışlar. "Xalq mahnı işləməsinin əsasını qoyan Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevin "Azərbaycan türk el nəğmələri" məcmuəsindən başlayan bu iş illər boyu inkişaf edib" (1, s.6). Bu ənənəyə sadıq qalan E.Nəzirova, F.Quliyeva, L.Abbasova, Z.Bağirov, S.İbrahimova, M.Mirzəyev, E.Dadaşova və digər müəlliflər xalq mahnılarını fortepiano üçün işləyərək maraqlı nümunələr ərsəyə gətirmişlər.

Fortepiano üçün xalq mahnı və rəqs işləmələri bir janr kimi musiqişünaslıq tədqiqatlarında da araşdırılmışdır. Bu mənada S.Məmmədlinin "Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq

mahnılarından istifadə məsələləri (XX əsrin I yarısı)” (4), N.Mustafayevin “Azərbaycan xalq rəqs melodiylarının fortepiano üçün işləmələrinin musiqi fənlərinin tədrisində istifadə sistemi” (5), M.Zedanın “Misir və Azərbaycan xalq mahnıları və onların fortepiano işləmələri” (11) mövzusunda dissertasiya işləri bilavasitə janrın fortepiano işləmələrində kəsb etdiyi əsas xüsusiyyətlərin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Digər tərəfdən bəstəkar yaradıcılığında fortepiano musiqisinin tədqiqinə həsr olunmuş bir çox elmi işlərdə işləmələrin də təhlili aparılmışdır. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, fortepiano işləmələri bir janr kimi özünəməxsus meyarları əxz edərək bəstəkar və ifaçılıq sənətində mühüm yer tuta bilmişdir. Tədqiq edilən nümunələr isə janrın əsas inkişaf yollarını müəyyən etmək üçün əsas verir.

Təqdim etdiyimiz məqalədə əsas məqsəd bir sıra işləmələrə nəzər salaraq janrın əsas meyarlarını və ifaçılığın inkişafına göstərdiyi təsir xüsusiyyətlərini aşkara çıxarmaqdan ibarətdir. Məsələn, XX əsrin 40-cı illərində ərəsəyə gələn fortepiano işləmələri Hacıağa Nemətovun yaradıcılığında da yer almışdı. “Gül açıldı” xalq mahnısı əsasında hazırlanmış işləmədə (9, s.3) bəstəkar polifonik üsluba üstünlük vermişdir. İşləmədə xalq mahnısının melodiyası bütün məzmunu ilə qorunub saxlanmışdır.

Musiqi sənətinə pianoçu və bəstəkar kimi gələn Elmira Nəzirova bütün yaradıcılığı boyu ifaçılıq repertuarının zənginləşməsinə xidmət edən əsərlər yaratmışdır. Bununla belə, o hər bir azərbaycanlı musiqiçi kimi dərk edirdi ki, piano ifaçılığının bədii-estetik mahiyyəti ilk növbədə onun milli köklərdən qaynaqlanması ilə müəyyən edilir. Bu zəmində bəstəkarın Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinə əsaslanan işləmələri ərəsəyə gəlmişdir ki, məsələnin mahiyyətinə varmaq üçün onlardan bəzilərinə nəzər salmaq lazımdır.

1973-cü ildə nəşr olunmuş “8 uşaq pyesi” (6) məcmuəsində “Qadan alım ay qaragöz”, “Laçın”, “Bülbüllər oxur”, “Onu demə zalım yar”, “Güləbatın”, “Bağçada gül” kimi xalq mahnılarına istinad edən bəstəkar maraqlı fortepiano miniatürləri yaratmağa müyəssər olmuşdur. Burada diqqəti cəlb edən ilk məqam xalq mahnılarının əsas melodiyasının miniatürdə aydın şəkildə səslənməsidir ki, bəstəkarın xalq yaradıcılığı nümunəsinə mühafizəkar və həssas münasibətini əks etdirir. Qeyd edək ki, xalq musiqisinin işlənməsində bəstəkarlar yaradıcı münasibət nümayiş etdirərək, müxtəlif üsullardan istifadə edir, özünəməxsus şəkildə milli mənbədən bəhrələnir. Nəticədə janrın meyarları formalaşaraq inkişaf edir və səciyyəvi xüsusiyyətlərini əldə edir. Əsas mövzunun olduğu kimi verilməsində məqsəd həm də gənc pianoçunun xalq yaradıcılığına münasibətini formalaşdırmaq, onun bədii-estetik zövqünü milli zəmində köklənməsi ilə bağlıdır. XX əsrin əvvəllərində Üzeyir Hacıbəyli öz məqalələrində xalq musiqi janrlarının bəstəkar yaradıcılığında təcəssüm olunması məsələsini xüsusi olaraq vurğulayır, bunun hansı şəkildə mümkün olmasını həm əməli, həm də elmi şəkildə ortaya qoyurdu. Bu fikirlərə bəstəkarın “Vəzifəyi-musiqiyyəməzə aid məsələlər”, “Azərbaycanda musiqi tərəqqi” və bir sıra digər məqalələrində rast gəlirik. “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində bəstəkar yazır: “*Xalq incəsənəti, folklor üslublu səslər və gözəllik cəhətdən tükənməz zənginliyə malikdir... İlk gözəl nəğmə və rəqs melodiylarının yaradıcısı xalq özüdür. Bizə hər gün nümunə olan xalq nəğmələri əsrlərdən bəri işlənə-ışlənə yaradılmış və yalnız bizim zəmanəmizdə həqiqi bədii formalar almışdır*” (2).

Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəyli hər zaman çalışırdı ki, Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığı bilavasitə xalq musiqisinin əsas xüsusiyyətlərinə istinad edərək formalaşsın. Bunun üçün isə fəaliyyət prosesi həm elmi tədqiqatlarda, həm ekspedisiya səfərlərinin təşkili ilə folklor materialının toplanma və sənədləşdirilmə işində, həm də bilavasitə bəstəkar yaradıcılığında öz əksini tapmalıdır. Musiqi tarixinə nəzər saldıqda hər üç sahənin uğurlu nəticələrini görmək mümkündür. Bəstəkar yaradıcılığının xalq musiqi ənənələrinə əsaslanması məsələsini Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərində önə çəkərək birbaşa tövsiyə və metodik üsulları təqdim edir, eyni zamanda öz yaradıcılığı ilə gənc bəstəkarlar üçün bir örnəyə çevrilirdi. E.Nəzirovanın yaradıcılığı təhlilə cəlb etdiyimiz bu əsərlərin timsalında parlaq nümunə ola bilər. İşləmələrlə bağlı M.Yusifovanın məqaləsində yer alan fikirlər janrın E.Nəzirovanın yaradıcılığında kəsb etdiyi mühüm cəhətlərini işıqlandıraraq, tarixi və praktik mahiyyətini vurğulayır: “Xalq melodiylarının məqam intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlərinə əsaslanan bəstəkar E.Nəzirova öz qarşısına gənc ifaçıları Azərbaycan musiqi folkloru ilə tanış etmək məqsədi qoymuşdur” (10, s.32).

E.Nəzirovanın xalq mahnısına münasibəti həm də müraciət etdiyi hər nümunənin obraz-emosional məzmununun qorunub saxlanması ilə də səciyyəvidir. Pianoçu-bəstəkar miniatürlərdə metro-ritm dəyişiklikləri həyata keçirmiş olsa da, ümumi planda mahnının səciyyəvi vəznə və ritmik qruplaşma qəlibləri saxlanılır. E.Nəzirova bəzi mahnıların klassik miniatürlərdə yer alan digər janrlarla sintezini də yaratmağa cəhd etmişdir. Məsələn, bir sıra miniatürlərdə biz lirik vals əlamətlərini görə bilərik ki,

bu da bəstəkarın musiqi materialına fərdi yanaşmasının təzahürü kimi çıxış edir.

Xalq mahnılarının işlənməsi XX əsrin ikinci yarısında da öz aktuallığını itirməmişdir. Bu baxımdan Sevda İbrahimovanın, O.Rəcəbovun, L.Abbasovanın, G.Aslanovanın məcmuələri misal ola bilər.

Yaradıcılığında hər zaman xalq musiqisinə böyük önəm verən və bu zəngin xəzinədən ustalıqla bəhrələnən bəstəkar Sevda İbrahimovanın xalq mahnı işləmələrinə olan marağı “Azərbaycan təranələri” (3) adlı 15 miniatürdən ibarət məcmuədə öz əksini tapmışdır. Burada “Araxçının məndədir”, “Ay dili-dili”, “Yadıma sən düşəndə”, “Niyə balam”, “Bağa girdim üzümə”, “Get ay batandan sonra gəl” kimi xalq mahnılarına, o cümlədən “Yoruldu yola baxmaqdan”, “Ay qız mənim canımsan”, “Dağlarda quzu gəzər”, “Ey məhvəşim, mehparəsən”, “Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz”, “Bahar oldu yenə, güllər”, “Bülbüllər oxur”, “Qalada yatmış idim”, “Ola bilməz” kimi təsniflərə istinad edilir.

Miniatürlərə nəzər saldıqda bəstəkarın özünəməxsus üslub cizgilərini hiss etmək mümkündür. Bu baxımdan janra məxsus olan meyarları da qeyd etmək lazımdır. O cümlədən, mahnının melodiyasının qorunub saxlanması bu cəhətlər sırasında yer alır. Bundan başqa miniatürün polifonik fakturası, səsaltılar vokal musiqiyə yaxınlaşma özünü göstərir. S.İbrahimova musiqi sənətində həm də pianoçu-pedaqoq kimi tanınmışdır. Bu fakt işləmələrin piano fakturasına malik olması ilə özünü göstərir. Bəstəkar işləmələrdə müxtəlif faktura tiplərinə müraciət edərək pianoçu qarşısında müəyyən texniki tapşırıqların da həllini qoymuş olur. Buna misal olaraq oktavalı, akkordlu və ya arpejiolu müşayiət tipləri, səsaltı polifonik üsluba xas olan quruluşları göstərmək olar. “Yadıma sən düşəndə” işləməsində isə daha şəffaf faktura və səsaltılar harmonik fonun yaranmasına xidmət etməklə yanaşı, həm də miniatürə vokal janrın xüsusiyyətlərini gətirir. “Ay dili-dili” işləməsində isə bəstəkar ostinatolu müşayiət tipindən istifadə edir.

S.İbrahimova işləmələrdə xalq musiqi janrının əsas melodiyasını müxtəlif üsullarla təqdim edir. Məsələn, “Ay dili-dili” işləməsində melodik xətt yuxarı səsdə müşahidə olunur, “Yadıma sən düşəndə” işləməsində isə bu mövqe hər iki səsdə özünü göstərir. Mahnının kupletinə aid melosətir əvvəlcə soprano partiyasında sağ əldə, növbəti dəfə isə bas partiyasında sol əldə ifa olunur. Çoxsəsli fakturası olan bu işləmədə melodiyanın yeri müxtəlif qatlara təsadüf edir və polifonik pyeslərin ifa xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. “Niyə balam” işləməsində isə melodiyanın kadans motivləri yenidən bas partiyasında təkrar olunur.

Beşinci yerdə qərarlaşan “Bağa girdim üzümə” işləməsində bəstəkar pianoçu qarşısında bir sıra texniki tapşırıqların yerinə yetirilməsini qoyur. Burada oktava, kvinta və seksta ardıcılıqları ilə əsas melodiyanın ifa edilməsi tələb olunur və bu sağ əlin texniki imkanlarının artırılmasına xidmət edir. Bununla belə dörd səsli homofon-harmonik fakturada yuxarı səsin inkişafı hərəkəti növbəti parçalarda tenor və bas səslərinə keçidlə müşahidə olunur (bu səs xətləri bilavasitə sol əl tərəfindən ifa olunur). Maraqlıdır ki, “Get ay batandan sonra gəl” işləməsində bəstəkar melodiyanın oktavalı keçidini gah yuxarı səsə, gah da hər iki partiyada unison səslənmə ilə həyata keçirir. Bu işləmədə diqqəti cəlb edən maraqlı cəhətlərdən biri də tempin dəfələrlə dəyişməsi ilə əlaqədardır. Təsniflərə əsaslanan işləmələrdə isə melodik xəttin daha mürəkkəb ölçülərə bölünməsi, bəzək işarələrinin tətbiqi ilə zəngin olmasını görə bilərik.

Beləliklə, deyə bilərik ki, S.İbrahimovanın xalq musiqi nümunələri əsasında işləmələri ilk növbədə pianoçunun ifaçılıq bacarığının yüksəlməsinə yönələn məqsədi özündə ifadə edir. Bununla belə, bəstəkar müraciət etdiyi mahnı və təsniflərin əsas melodiyasını və metr-ritm xüsusiyyətlərini qoruyub saxlayaraq gənc pianoçunun bədii-estetik zövqünün milli zəmində formalaşmasına nail olur. İşləmələrin ifaçılıq repertuarına daxil edilməsi ilə pianoçular xalq yaradıcılığı ilə bilavasitə tanış olur və yaddaşında qalmasını təmin edir.

Bu mövzuda təhlil edəcəyimiz nümunələr Gülarə Aslanova tərəfindən hazırlanmış və 2020-ci ildə işıq üzü görmüş məcmuədə toplanmışdır. İlk növbədə bu məcmuəni digərlərindən fərqləndirən cəhətlərə nəzər salaq. Müəllif məcmuədə yer alan işləmələri təqdim etməzdən öncə janrın tarixi formalaşma mərhələləri və müxtəlif növləri, işıq üzü görmüş məcmuələr, müxtəlif bəstəkar yanaşmaları haqqında məlumat vermişdir. Məcmuədə “Alma”, “Ay bəri bax, bəri bax”, “Ay Laçın”, “Ay sallanıb gedən yar”, “Bülbülün geydiyi sarı”, “Dağlarda çiçək”, “Gül açdı”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Nə baxırsan yanı-yanı”, “Qaladan qalaya”, “Qubanın ağ alması”, “Sona xanım”, “Süsən sünbül”, “Evləri var xana-xana”, “Girdim yarın bağçasına”, “Gözəlim sənsən”, “Səndən mənə yar olmaz” və “Yar bizə qonaq gələcək” kimi xalq mahnılarına əsaslanan işləmələr yer almışdır.

Məcmuənin maraqlı cəhətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, müəllif fortepiano üçün işləmələr

hazırladığı halda, müraciət etdiyi xalq mahnılarının poetik mətnini də işləmənin sonunda təqdim edir. Bu fakt xalq musiqisinin təmsil olunmasında müsbət göstərici kimi məcmuənin dəyərini artırmış olur. Belə ki, təqdim edilən işləmələr həm peşəkar pianoçuların tədris repertuarında, həm də musiqisəvərlər tərəfindən dəyərləndirilə bilər. Bu baxımdan, mahnılarının mətninin verilməsi məlumat zənginliyi yaradır. Eyni zamanda, mündəricata nəzər yetirdikdə, müəllifin hər işləmənin hansı məqam əsasının olmasını da qeyd etdiyini görə bilərik (1, s.45). Bu yanaşma mövcud məcmuələrlə müqayisədə yenidir və müsbət cəhət kimi diqqəti cəlb edir. Son illər pianoçuların ifa etdikləri əsər haqqında tarixi-nəzəri məlumatlara yiyələnməsi məsələsi diqqət mərkəzindədir və respublika səviyyəsində təşkil edilən müsabiqələrdə geniş tətbiq olunur. G.Aslanovanın işləmələrinə müraciət edən hər bir pianoçu bu baxımdan ifa etdiyi miniatür haqqında lazımlı məlumatlara da yiyələnməlidir.

İşləmələrin forma və məzmununa nəzər saldıqda, pianoçu üçün maraq kəsb edən və ifaçılıq qabiliyyətinin yüksəlməsinə yönələn cəhətləri görmək mümkündür. Birinci işləmədə homofon-harmonik faktura tətbiq edilərək, akkord tərkiblərinin arpeciolu keçidində müşayiət xətti verilərək, yuxarı səsdə xalq mahnısının əsas melodiyası eşidilir. Ənənəvi səsaltılar da ara-sıra özünü göstərir. Bəzən harmonik tərkiblər iki partiya arasında paylaşır, bəzən də səslər arpecio şəklində səpələnir. İkinci işləmədə də eyni müşayiət tipinin tətbiqini görürük, lakin bu dəfə faktura daha şəffafdır.

Lirik xarakteri ilə seçilən “Laçın” mahnısına əsaslanan işləmədə melodiyanın keçidi daha aydın duyulur. Müşayiət xətti də nisbətən geniş leqatolu arpeciolardan əmələ gəlir. Kupletin üçüncü və dördüncü misralarına əsaslanan melosətirdə isə müəllif akkordlu quruluşa üstünlük vermiş, bununla da sanki musiqidə gərginliyin artmasını göstərməyə çalışmışdır. Cavab cümləsində sakitləşməyə meyl melodiyanın təksəsli keçidi ilə xarakterikdir. Nəqərat bölümündə hər iki üsul tətbiq olunur.

Bir qədər oynaq və hərəkətli “Ay sallanıb gedən yar” işləməsində akkordlu fakturanın tətbiqi hər iki partiyada müşahidə edilir. Bəzən müəllif kvarta, kvinta, seksta və oktava intervallarının paralel hərəkətini də tətbiq edir. İşləmədə pianoçunun barmaqlar arası məsafənin genişlənməsi və paralel intervalların ardıcılılaşması kimi texniki tapşırıqların həlli nəzərdə tutulur. “Bülbülün geydiyi sarı” işləməsində isə sol əlin partiyası diqqəti cəlb edir. Burada ilk səsi oktava ilə verilən arpecioların ifası və pedalın düzgün tətbiqi əsas şərtlərdən biridir. “Dağlarda çiçək” işləməsində biz klassik skersonun əlamətlərini aydın şəkildə hiss edirik ki, bu da maraqlı yanaşmadır. Harmonik fakturanın klassik ənənələr çərçivəsində tətbiqi diqqəti cəlb edən məqamlardandır.

“Gül açdı” işləməsində bəstəkar 2/4, 3/4 və 4/4 metr ölçülərinin stabil şəkildə növbələşməsini tətbiq edir. Burada mahnısının əsas melodiyası səlis şəkildə eşidilir. Ona əlavə edilən səsaltılar isə lirik xarakteri bir qədər də artırır və sanki xor səslənməsi yaradır. “Küçələrə su səpmişəm” miniatüründə isə müəllif daha çox instrumental pyeslərə yaxınlaşan faktura tipindən istifadə edir. Burada iştirak edən bütün səslər ümumi harmonik toxumanın yaranmasına xidmət edir. “Qaladan-qalaya” işləməsində sürətli tempdə onaltılıqlara verilən arpecioların ifası pianoçu qarşısında qoyulan texniki tapşırıq kimi çıxış edir. Melodiyanın punktir ritmə əsaslanan hərəkəti sanki rəvan onaltılıqlarla doldurulur və mahnıya xas olan marşvarilik aradan qaldırılır. Lirik əhval-ruhiyyəli “Qubanın ağ alması” işləməsində səkkizliklərlə keçən aramly arpeciolu müşayiət isə obraz-emosional məzmunla səsləşir.

Akkordlu fakturanın tətbiq edildiyi daha bir nümunə “Evləri var xana-xana” işləməsində qərarlaşmışdır. Burada yer alan akkord tərkibləri yuxarı səsdə harmonik, müşayiət partiyasında isə arpeciolarla verilmişdir. Burada müəllif orkestr səslənməsinə yaxınlaşan miniatür ərsəyə gətirmişdir. Bununla belə, işləmədə mahnının əsas melodiyası və instrumental müşayiətin parlaq təcəssümü öz əksini tapmışdır.

“Girdim yarın bağçasına” işləməsində yenidən klassik silsilədə yer alan skerso və trio bölməsinin janr səciyyəsinə müşahidə edirik. Müəllif işləməni akkordlu fakturaya əsaslanan skersoda mahnının nəqərat bölməsinin məzmununu təqdim edir. Kuplet hissə isə öz quruluşuna görə trio bölməsinə xatırladır. Klassik ənənələrə uyğun olaraq reprizli üçhissəliliyə riayət edən müəllif yenidən nəqərat bölməsinə verərək sanki skersoya qayıdış edir. Bəzi işləmələrdə müəllif giriş bölmələrinə də yer vermişdir. Bu baxımdan “Gözəlim sənsən”, “Yar bizə qonaq gələcək” və s. işləmələri səciyyəvidir. Qeyd edək ki, burada yer alan girişin musiqi məzmunu mahnının ilk xor işləməsini yaradan görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirova məxsusdur.

Beləliklə, G.Aslanovanın işləmələrinə nəzər saldıqda, deyə bilərik ki, müəllif burada janrın müxtəlif imkanlarını dəyərləndirərək maraqlı yanaşmalar nümayiş etdirmişdir. Məcmuənin bir sıra məziyyətli sırasında ilk növbədə geniş informasiya bölməsinə və işləmələrdə özünü göstərən məqam əsasının qeyd olunmasını vurğulamaq lazımdır. İşləmələrdə piano ifaçılığının inkişafına yönələn bədii-

texniki çalışmaları yer alması, o cümlədən xalq mahnısının məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin, əsas melodiyanın qorunması müqabilində bir sıra miniatürlərdə klassik sonata-simfonik silsilədə yer alan skerso - trio quruluşunun tətbiqi müəllifin maraqlı tapıntılarından biridir.

Təhlil etdiyimiz bütün bu nümunələr bir daha deməyə əsas verir ki, bəstəkar yaradıcılığında xalq mahnısına maraq və onun müxtəlif növlərinin ərsəyə gəlməsi həm də işləmə janrının inkişafına təkan verən faktor kimi çıxış edir. Bu baxımdan piano üçün işləmələr də səciyyəvidir. Bu janr gənc pianoçuların bədii-estetik zövqünün milli ənənələrə köklənməsi istiqamətində atılan ən uğurlu addımlardan biridir və gələcəyə yönələn potensialını bir daha ortaya qoyur.

ƏDƏBİYYAT

1. Aslanova G. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri / Bakı: ADPU, 2020. 46 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi / <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/article15.html>
3. İbrahimova S.M. Azərbaycan təranələri / Bakı: Mart Print, 2009, 44 s.
4. Məmmədli S.M. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq mahnılarından istifadə məsələləri (XX əsrin I yarısı) / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2018. 148 s.
5. Mustafayev N.K. Azərbaycan xalq rəqs melodiylarının fortepiano üçün işləmələrinin musiqi fənlərinin tədrisində istifadə sistemi / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2015. 132 s.
6. Nəzirova E.M. Səkkiz uşaq pyesi / Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1973, 13 s.
7. Nəzirova E.M. Pyeslər. Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələri-I dəftər / Bakı: Azərənşr, 1961. 14 s.
8. Nəzirova E.M. Pyeslər. Azərbaycan xalq melodiylarının fortepiano üçün işləmələri-II dəftər / Bakı: Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1962. 17 s.
9. Nəmetov H. "Gül açdı" xalq mahnı işləməsi / Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1944. 4 s.
10. Yusifova M. Elmira Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyları əsasında fortepiano işləmələri / Bakı: Konservatoriya, 2021. № 4 (53), s.31-40.
11. Zedan M.A. Misir və Azərbaycan xalq mahnıları və onların fortepiano işləmələri / sənətşünaslıq dissertasiyası / Bakı, 2016. 268 s.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi
E-mail: muradova.a@mail.ru*

Aygün Muradova

THE ROLE OF ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS IN THE FORMATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTOIRE

The use of folk songs and dances in the work of Azerbaijani composers manifests itself as a manifestation of national traditions. In this regard, the creation of arrangements based on the genres of folk music is also characteristic. The article is devoted to the analysis of arrangement of folk songs for piano in the works of Azerbaijani composers. The works of Kh. Nemetov, E. Nazirova, S. İbragimova and G. Aslanova are reviewed here. One of the main goals of the study is to identify the unique approach of each author to specific aspects of the genre. Composers use different techniques in relation to the content of a folk song. Thus, the preservation of the main melody of the song and the ways of its application differ in their diversity, but they also have common features. During the analysis, the main attention was paid to identifying aspects that are aimed at the development of playing the piano. Here, the use of various types of texture, the unity of classical genres with the main criteria for folk music samples, etc., such issues are clarified.

Keywords: pianoforte, repertoire, performance, folk song, style, national traditions.

Айгюн Мурадова

РОЛЬ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Использование народных песен и танцев в творчестве азербайджанских композиторов проявляется как проявление национальных традиций. В связи с этим характерно и создание обработок на основе жанров народной музыки. Статья посвящена анализу обработки народных песен для фортепиано в творчестве азербайджанских композиторов. Здесь рецензируются работы Х. Неметова, Э. Назировой, С. Ибрагимовой и Г. Аслановой. Одной из основных целей исследования является выявление уникального подхода каждого автора к конкретным аспектам жанра. Композиторы используют разные приемы по отношению к содержанию народной песни. Таким образом, сохранение основной мелодии песни и способы ее применения отличаются своим разнообразием, но имеют и общие черты. В ходе анализа основное внимание было уделено выявлению аспектов, которые направлены на развитие игры на фортепиано. Здесь применение различных видов фактуры, единство классических жанров с основными критериями образцов народной музыки и т. д. такие вопросы уточняются.

Ключевые слова: фортепиано, репертуар, исполнение, народная песня, стиль, национальные традиции.

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

**Daxilolma: İlkin variant 01.10.2022
Son variant 03.12.2022**

AFAG ZAMANOVA*

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ NAXÇIVAN BƏSTƏKARLARININ
YARADICILIĞINDA XOR MÜSİQİSİNİN İNKİŞAFI

Məqalədə Naxçıvan bəstəkarlarının fəaliyyəti, onların xor əsərlərinin musiqi məktəblərində şagirdlərə öyrədilməsi haqqında, Naxçıvanda Ali musiqi ocağının (İncəsənət fakültəsi nəzdində yaradılmış Naxçıvan Konservatoriyasının) açılmasında bəstəkar Nazim Quliyevin cəhdləri haqqında, Nazim Quliyevin həyat yolu, yaradıcılığı haqqında ümumi məlumat verilir. Bakıda Ali musiqi təhsili ocağının yaradılması 1922 - ci ilə təsadüf edir, belə ki, 1922 ilə qədər müəyyən mərhələlər nəticəsində bu hadisə baş verir. 1920 – ci ilin, may ayında isə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əlamətdar hadisə olur – Bakı Musiqi texnikumunun bazasında YRMO – nun Bakı şöbəsinin xalq Konservatoriyası yaradılır və az keçmədən oktyabr ayında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası adlandırılır. Bütün bu prosesləri diqqətlə analiz etdikdə bu qərara gəlinir ki, demək ki, bu hadisələr gələcəkdə bir çox musiqiçilərin, bəstəkarların, musiqişünasların, ifaçıların və s yetişməsi üçün çox vacib işlərdir. Bu xeyirxah işlərin davamçısı sayılan bəstəkarımız, gözəl insan Nazim Quliyev Naxçıvan regionu və Azərbaycan mədəniyyəti üçün əhəmiyyətli sayılan Naxçıvan Konservatoriyasının açılması və fəaliyyət göstərməsi üçün əziyyətlərə qatlaşaraq nəhayət 27 fevral 1998 – ci ildə buna nail olmuşdur və beləliklə Naxçıvan Konservatoriyası 1998 – ci il 27 fevral Naxçıvan Dövlət Universitetinin İncəsənət fakültəsinin nəzdində yaradılmışdır.

Açar sözlər: Gənc musiqiçi, xor, orkestr, kantata, konsert

Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra bütün sahələrdə olduğu kimi musiqi sahəsində də bir çox dəyişikliklər baş vermişdir. Bu dəyişikliklər yavaş - yavaş baş verərək Azərbaycanımızı çox dəyişdirdi. Mərhələ - mərhələ orta məktəblər, musiqi məktəbləri, Universitetlər və nəhayət musiqi texnikumu (indiki musiqi kolleci) və digər obyektlər müasir standartlara uyğun şəkildə təmir olunmuşdur. Dahi Heydər Əliyevin və onun davamçıları İlham Əliyev və Mehriban xanımın qayğısı və göstərişi nəticəsində bu dəyişikliklər yerinə yetirilmişdir. Qeyd etdiyim kimi Naxçıvanda ümumiyyətlə digər ölkələrdə, şəhərlərdə, rayonlarda xor uşaq baxçası, orta məktəbin nəğmə dərəsi, musiqi məktəbinin xor dərəsi, musiqi kollecinin xor dərəsindən başlayır, yəni uşaqlar xoru kiçik yaşlarından oxuyaraq yavaş - yavaş püxtələşir və ortaya professional xor çıxır. Hal hazırda musiqi məktəblərinin xor dərəsində bəstəkar Ramiz Mirişlinin, Yaşar Xəlilovun, Kamal Əhmədovun, Şəmsəddin Qasımovun əsərləri uşaqlara öyrədilir. Hətta son illər musiqi məktəbləri arasında müsabiqələr də keçirilir ki, bu da çox mühüm məsələdir, sanki məktəblər bir - biri ilə rəqabət aparır yaxşı mənada. Beləliklə dərslər də ciddi və məsuliyyətli keçirilir. Naxçıvan bəstəkarlarının xor əsərləri də mütləq proqram kimi repertuara daxil edilmişdir. Bütün musiqi məktəblərinin xorları dinlənir və müqayisə edilir və I, II, III - cü və digər yerlər təyin edilir. Bəstəkarlarımızın xor əsərləri həm tanınır, həm də artıq kiçik yaşlarından uşaqlar da öz doğma yurdunun bəstəkarlarını tanıyır və əsərləri ilə də tanış olurlar.

Bir məsələni də qeyd etmək istiyərdim: Bir neçə illər bundan öncə musiqi məktəbini bitirən şagirdlər musiqi texnikumunda təhsillərini davam etdirirdilər, ali təhsil üçün isə Bakıya getməli orada API - nin musiqi bölməsi və yaxud da Konservatoriyaya daxil olub orada təhsillərini davam etməli idilər, indi də buna görə var, amma elə ailələr var ki, imkan daxilində və yaxud ümumiyyətlə Naxçıvanda təhsil almaq istəyirlər bu problem həll olunmuşdur! əsasən mən elə bunu qeyd etmək istəyirəm ki, bəs bu problemi kim həll etmişdir? Mən fəxrə deyə bilərəm ki, uzun zəhmətlə, qayğıyla bu problem Nazim Paşa oğlu Quliyevin səyi nəticəsində Naxçıvan Dövlət Universitetinin nəzdində Musiqi təhsili bölməsi açılmışdır və inkişaf etmişdir (1994) mən özüm də 1995 - ci ildə həmin ixtisasa qəbul olundum və 1999 - cu ildə həmin ixtisası bitirdim , indi artıq incəsənət fakültəsində bir çox kafedralar fəaliyyət göstərir: Fortepiano, Xalq Çalğı Alətləri, Orkestr və dirijorluq, Musiqi müəllimliyi, Musiqişünaslıq və bəstəkarlıq, lakin Əvvəlcə Musiqişünaslıq ayrı, Bəstəkarlıq ayrı kafedra kimi fəaliyyət göstərirdi indi isə bu iki kafedra birlikdə fəaliyyət görür. İncəsənət fakültəsində artıq Aktyorluq, Rəssamlıq ixtisasları da vardır. Bütün bunları qeyd etmək lazımdır ki, ilkin zəhməti Nazim müəllim çəkmişdir, lakin sonradan Nazim müəllimə qarşı haqsızlıqlar olmuş bəzi «müəllimlər» onun zəhmətlə ərsəyə gətirdiyi işi mənimsəmək istəmiş və Nazim müəllim də

bundan çox incimiş və Bakı şəhərinə köçmüşdür. Hətta bildiyimə görə Naxçıvana gələndə heç bir dəfə də olsun incəsənət fakültəsinə, Naxçıvan Konservatoriyasına baş çəkmiş. 2020 - ci ildə Nazim müəllimin 70 yaşı tamam olacaqdır, mən istərdim ki, onun 70 illik yubileyi incəsənət fakültəsində də qeyd edilsin, amma inanmıram ki, Nazim müəllim gəlsin, çünki bir qəlb sınında artıq düzəlməz, elə burada Ramiz Mirişlinin «Bir könül sındırmışam» mahnısı yada düşür. Görəsən hansı insafsızlar Nazim müəllimin qəlbini sındırmışlar?! Nazim müəllim intelliqent insandır o, onu incidənlərə məhəl qoymasa da Allah bütün bu hadisələri görür və lazımı qərarı o verəcəkdir. Hamı bilməsə də lakin bilənlər xəbərdardır bu hadisələrdən. Hətta sənədi sübutu ilə neçə Musiqi təhsilinin açılması prosesi baş vermişdir, həmin sənədlər Nazim müəllimin özündə də var və yəqin ki, bir neçə müəllimdə də olmalıdır. Üzr istəyirəm bu məsələ bilirsinizmi hansı məsələyə bənzədi? Qarabağ məsələsinə; yersiz gəldi, yerli qaç məsələsinə. İşğalçı ermənilər də bilir ki, Qarabağ, İrəvan, Zəngilan və digər işğal olunmuş torpaqlar rəsmən Azərbaycan torpağıdır, amma ermənilər öz iyrənclikləri ilə bu torpaqlara sahib çıxıblar. Nazim müəllimin məsələsi də elə buna bənzəyir, əziyyətlə ərsə gətirdiyi iş az müddət rəhbərlik edə bildi, sonra bu hadisələr baş verdikdə o, başını tutub Bakıya getdi. Amma Nazim müəllimin bir sözü var idi hər bir şey öz yerini tapacaqdır, lakin təhsil insana hər zaman lazımdır. Bəli insana...

Nazim Paşa oğlu Quliyev - 1950 - ci ilin 20 sentyabr tarixində bir oğlan uşağı dünyaya gəlir. Paşa müəllim və Səkinə xanım bir neçə il oğlan övladı həsrəti ilə yaşayırdılar. Qız övladından sonra oğlan uşağının dünyaya gəlməsi bu ailəyə böyük sevinc gətirir, onlar istəklərinə çatdıqları üçün nəzir - niyaz paylayaraq Allaha dualar edirdilər. Yəqin ki, bu dualara görə də Allah – təala bu ailəyə körpə Nazimdən sonra daha iki oğlan uşağı nəsib etdi. Paşa müəllim ziyalı insan kimi övladlarına mükəmməl təhsil vermək, onları yaxşı tərbiyə etmək, vətənə layiqli vətəndaş yetirmək üçün əlindən gələni əsirgəməirdi. Paşa müəllim müxtəlif vəzifələrdə çalışmışdır, lakin buna baxmayaraq o, övladlarını səmimi, sadə xarakterli, işgüzar, məqsədlərinə çatmaq üçün prinsipial böyüdə bilmişdir. Paşa müəllim öz dövrünün qabaqcıl ziyalılarından idi, ana dili ilə yanaşı digər dilləri də bilməyi vacib saydığı üçün o, qızı Sevil xanımdan sonra oğlu Nazimin də sənədlərini Naxçıvan şəhərində yerləşən «Rus məktəbi» adlandırılan o vaxt A. S. Puşkin adına idi, indi Vəli Zeynalov adına şəhər №3 li orta məktəbin birinci sinfinə verir.. (1957 - ci ildə)

İki amil əsasında formalaşan balaca Nazimin musiqiyə və ümumiyyətlə yaradıcılığa olan həvəsi onun uşaqlıqdan nənəsi Tükəzban xanımın nəvəsi ilə böyüməsi, baba ocağında böyük yaradıcılıq mühiti ilə əhatə olunması və özü də hiss etmədən bu hissləri yaşamağa başlamasından irəli gəlirdi. Balaca Nazimin dayıları gözəl rəssam Abuzər Qardaşbəyov və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Əkbər Qardaşbəyovlar Nazimdə musiqiyə, incəsənətə böyük maraq yaratmışlar. Əkbər Qardaşbəyov uşaqlıq dostu olan Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Prezident təqaüdüçüsü, professor Nəriman Məmmədovla birlikdə musiqi ilə də məşğul olmuşdur. Nazimi orta məktəbdə əhatə edən digər bir musiqi dünyası var idi... Məmməd Məmmədov o zamanlar məktəbdə musiqi müəllimi işləyirdi, yaradıcı fəaliyyəti ilə yüzlərlə şagird kimi Nazimi də ovsunlamışdı. Nəgmə dərslərində və yaxud məktəbdə 60 - cı illərin əvvəllərindən başlayaraq keçirilən mahnı bayramlarında balaca Nazim həvəslə iştirak edərək tədricən sehirli musiqi dünyasını fəth edirdi. Naxçıvan şəhər Pioner və Məktəblilər Evinə (Heydər Əliyev Uşaq – Gənclər Yaradıcılıq Mərkəzi) fəaliyyət göstərən tar dərnişinə gəlməsi 13 yaşlı Nazimin musiqiyə olan həvəsindən, istəyindən irəli gəlirdi. Burada o, gözəl müəllim unudulmaz sənətkar Səfər Rəcəbovdan tar dərnişi almağa başlayır. Bir ildən sonra 14 yaşlı Nazim Naxçıvan şəhər Musiqi Məktəbinə daxil olur. Musiqi məktəbində o, ixtisasdan Sahib Axundov, Rəşid Məmmədov, muğamatdan Vahid Axundov, digər fənlərdən isə Məmməd Məmmədov, Məmməd Ələkbərov, Xəlil Cəfərovdan dərniş alır.

15 yaşlı musiqiçi Naxçıvan Pioner və Məktəblilər Evinin «Əlvan çiçəklər» mahnı və rəqs ansamblının konsertmeystri kimi instrumental heyətin ifasını yüksəltmək üçün kollektivi yorulmadan çalışdırırdı. 1966 - cı ildə ansamblın Krıma «Artek» beynəlxalq pioner düşərgəsinə səfəri zamanı bu gərgin məşqlərin nəticəsi özünü doğrultdu və «Artek» beynəlxalq pioner düşərgəsində keçirilən bütün tədbirlərin sevimli iştirakçısı olmaqla yanaşı, Naxçıvandan olan gənc musiqiçilər əksər müsabiqələrin qalibi olmuşlar. Bu uğurda bədii rəhbəri Məmməd Məmmədovla yanaşı xalq çalğı alətləri ansamblının konsertmeystri Nazim Quliyevin də böyük payı var idi.

Naxçıvan şəhər Musiqi Məktəbinin digər fəal və qabiliyyətli şagirdləri kimi Nazim Quliyev də heç bir ali təhsil almadan 1967 - ci ildə yenidən müstəqil musiqi məktəbi statusu almış Culfa şəhər Musiqi Məktəbinə müəllim təyin edilir. Gənc musiqiçi əmək fəaliyyətinə müəllimliklə başlamış və

işinə olan ciddi münasibəti, çalışqanlığı ilə tez bir zamanda məktəbin direktoru Səyavuş Əlizadənin, mədəniyyət şöbəsinin müdiri Ramazan Səmədovun rəğətini qazanır. Günü – gündən Nazim Quliyevin musiqiyə olan bağlılığı, vurğunu artaraq onun mənəvi həyatına çevrilirdi. Gənc musiqiçi ifaçılıqla yanaşı ilk musiqi əsərlərini də məhz orta məktəb illərində yaratmağa başlayır. Orta və musiqi məktəblərini bitirən Nazim 1968 - ci ildə Asəf Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar sinfinə qəbul olur. Verilən tapşırıqları ilk gündən artıqlaması ilə yerinə yetirən Nazim tezliklə müəllimlərin etibarını qazanır. Nazim Quliyevə orta ixtisas musiqi məktəbində bir sıra adlısanlı müəllimlər, gözəl muğam biliciləri dərs demişlər. Bu müəllimlərdən Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Prezident təqaüdçüsü Ceyran Haşımova, Adil Gəray (ixtisas), Azərbaycan Respublikasının əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əhmədov, Elxan Müzəffərov (muğam), Adil Babayev (orkestr) və başqalarını misal çəkmək olar. Bunu da qeyd etmək olar ki, Kamil Əhmədovun yetirməsi olan Elxan Müzəffərov gözəl muğam bilicisidir o, uzun illərdir ki, A. Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbində muğamın sirlərini gənc ifaçılara öyrədir. Hətta konservatoriyanı bitirdikdən sonra və ya orada oxuya - oxuya bir çox ifaçılar Elxan müəllimin yanına gəlir, ayrı - ayrı muğamların yaddan çıxmış şöbə və güşələrini, mizrabların belə hansı halda necə vurulmasına qədər (alt, üst, tərs, və s.) ondan öyrənirdilər. O zamanlar (1969 - 1974) Elxan müəllim cavan olmasına baxmayaraq böyük həvəslə tələbələrə yardım edirdi. Həmin tələbələrdən bu gün Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ağasəlim Abdullayev, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, pədaqoji elmlər namizədi, professor Nazim Kazımovu və başqalarını göstərmək olar. Elxan müəllim mehriban, səmimi insan olaraq pədaqoji fəaliyyəti ilə yanaşı uzun illər muğam ustaları Yaqub Məmmədov, Hacıbaba Hüseynovun siniflərində tarzən müşayiətçi kimi də dərs aparmışdır. Onlarla həmin sinifdə dərs alan xanəndə illər boyu Elxan müəllimin müşayiəti altında muğamın sirlərinə yiyələnmişlər.

Bu kimi gözəl sənətkarlardan dərs almaqla yanaşı Nazim Quliyev bəstəkarlıq fəaliyyətini də davam etdirirdi. Bəstəkar İbrahim Mirzəzadədən bəstəkarlıq biliyini təkmilləşdirmək məqədi ilə kompozisiya dərsi alır və çox həvəslə verilən tapşırıqlar üzərində işləyirdi. Gənc musiqiçi gecə - gündüzünü demək olar ki, məktəbdə keçirirdi. Gündüzlər dərsə gələr, axşamlar isə boş siniflərdə verilən tapşırıqları yerinə yetirirdi. Nazim Quliyev Bakı şəhərində keçirilən «Oxu tar « müsabiqəsinə təqdim etdiyi «Andiçmə» mahnısına görə birinci dərəcəli diploma layiq görülür, bununla gənc bəstəkar öz əməyinin ilk bəhrəsini görür (1971 - ci ildə). Bir müddət sonra həmin mahnı Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, münisflər heyətinin üzvü mərhum İslam Rzayevin ifasında (keçmiş SSRİ) Dövlət Səsyazmalar Evinə lentə alınmışdır. Gənc bəstəkar bəstələdiyi yeni mahnıları özü kimi gənc ifaçılara öyrətməkdən zövq alırdı, o, çox çalışqan və zəhmətkeş insan kimi daim məşq edir mahnılar bəstələyirdi. Nazim Quliyevin tələbəklik illərində bəstələdiyi mahnıların işlənilib ərsəyə gətirilməsində Sədi, Gülbəniz, Vilayət kimi xanəndə və müğənnilər xeyli əmək sərf etmişlər.

Gənc musiqiçi sanki qurub - yaratmaq eşqi ilə dünyaya gəlmişdi, onda yaradıcı şəxslərə xas olan «adətlər» özünü göstərirdi. Yeksənəklik onu tez yorur və o daima yeniliklər axtarışında olurdu. Nazim Quliyev 1972 - 1974 - cü illərdə təyinatla Ordubad şəhər Musiqi Məktəbində, 1974 - 78 - ci illərdə Naxçıvan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsində musiqi redaktoru vəzifəsində işləyir. Burada işlədiyi illər ərzində musiqi verilişləri redaksiyasına yeni bir abu - hava gətirmiş, naxçıvanlı musiqi xadimləri haqqında bir - birindən gözəl verilişlər hazırlayıb tamaşaçılara təqdim etmişdir. Bu zəhmətkeş müəllim Naxçıvan televiziyasında ilk dəfə olaraq rayon, şəhər mədəniyyət şöbələrinin bədii özfəaliyyət kollektivlərinin televiziya müsabiqələrini təşkil edir, həmin müsabiqələr televiziya tamaşaçılarının böyük marağına səbəb olmuş, rayonlar arasında güclü yaradıcılıq rəqabəti yaratmaqdır.

Musiqiyə olan vurğunu Nazim Quliyevi yenə də təhsilini davam etdirməyə vadar edir, o, yenidən Bakıya dönür və 1978 - ci ildə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur, gərgin təhsil illəri başlayır. Yaradıcılığa meyli olan Nazim Quliyev bəstəkar Afaq Cəfərovdan bəstəkarlıq dərsi almaqla yanaşı həmdə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Səid Rüstəmovun sinfində oxuyaraq təhsilini davam edir. Nazim Quliyev hər iki sahə üçün gərgin əmək fəaliyyəti sərf edir. Təhsilini 1983 - cü ildə başa vuran Nazim Quliyev təyinatı üzrə doğma Naxçıvana qayıdır və 1998 - ci ilədək (15 il) Naxçıvanda müxtəlif vəzifələrdə çalışır, burada o, böyük yaradıcılıq və quruculuq işləri həyata keçirir. Üzeyir Hacıbəyov adına Naxçıvan Orta İxtisas Musiqi Məktəbində müəllim (1983 - 1988 - ci illər ərzində), onun təşəbbüsü və böyük səyi nəticəsində yaradılmış Naxçıvan Xalq Konservatoriyasının rektoru (1986 - cı ildə), Naxçıvan Dövlət Universitetinin musiqi tədrisinin

metodikası kafedrasında kafedra müdiri (1988 - 1998 - ci illər ərzində), Azərbaycan Bəstəkarlar ittifaqı Naxçıvan Təşkilatının sədri vəzifəsində (1998 - ci ildə) bu təşkilatın da yaradılmasında Nazim Quliyevin müstəsna xidmətləri olmuşdur. Xeyirxah insan Nazim Quliyevin bundan əlavə, Naxçıvan musiqi məktəblərində səmərəli xidmətləri ilə fərqlənmiş Məmməd Məmmədov (1 saylı Naxçıvan şəhər UMM) və Səfər Rəcəbovun (3 saylı Naxçıvan şəhər UMM) adlarının göstərilən musiqi məktəblərinə verilməsi və bir sıra başqa xeyirxah işlərin həyata keçirilməsi Nazim Quliyevin adı ilə bağlıdır. Bu gözəl insan Bakı şəhərində də bir sıra mühüm vəzifələrdə, M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktor müavini (1999 - cu ildə), Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin direktoru, (2000 - 2004 - cü illərdə) Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərkibində Respublika İncəsənət Gimnaziyasının direktoru vəzifələrində (2004 - 2007 - ci illər ərzində) çalışmışdır.

Nazim Quliyevin gənclik illərindən ta indiyə qədər olan zəhmətli həyatı kimi uğurlu yaradıcılığı da diqqəti cəlb edir. Əsərlərindən: Simfonik orkestr üçün «Təntənəli» uvertüra, xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Nəqşi - cahan» süitəsi, tar və simfonik orkestr üçün «Nəqşi - cahan» konserti (qeyd etmək lazımdır ki, ilk ifaçısı Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Ramiz Quliyev olmuşdur), qarışıq xor və orkestr üçün «Naxçıvan» kantatası, fortepiano üçün «Naxçıvan eskizləri» süitəsi, kamera orkestri üçün «Cavidi düşünərkən», variasiyalar, prelüdlər və s. əsərləri buna misal ola bilər. Əsərlərin adından da göründüyü kimi əsl naxçıvanlı kimi Nazim Quliyevin də doğma yurdu Naxçıvana sonsuz məhəbbəti, vurğunluğu açıq - aşkar görünür.

Bəstəkarın uğurlu işlərindən biri də 2009 - cu ildə tamamladığı və 20 Yanvar şəhidləri eyni adlı operadır. Opera Azərbaycan xalqının qəhrəmanlarını, cəsur - luğunu əks etdirən bir sənət əsəridir, burada iki gəncin nakam sevgisindən bəhs edilir. Nazim Quliyevin 1 opera, 100 – dən artıq iri və kiçik həcmli musiqi əsərləri, 3 monoqrafiya, metodiki tövsiyələrin müəllifidir.

Dövlətimiz zəhmətkeş insan, musiqi vurğunu bəstəkar Nazim Quliyevin qayğı - sını, əməyini layiqincə qiymətləndirmişdir. 2000 - ci ildə bəstəkar «Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət Xadimi» fəxri adına layiq görülmüşdür.

Sevimli bəstəkarımız Nazim Quliyev bu gün də öz pedaqoji və yaradıcılıq işlərini uğurla davam etdirir, o, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti kimi gənc musiqiçi nəslin yetişdirilməsi işində səmərəli fəaliyyət göstərir. Ümidvarıq ki, Nazim müəllim musiqisevərləri, musiqi ictimaiyyətini daha neçə - neçə gözəl əsərləri və yetirmələri ilə heyran edəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Nazim Quliyev “Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən” (XX əsr) Bakı –Elm -1999
2. Rafael Kərimov “Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən” Musiqi təhsili” Bakı – 2012

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
E-mail: zamanova.afaq@bk.ru*

Afaq Zamanova

THE DEVELOPMENT OF CHORAL MUSIC IN THE WORK OF NAKHCHIVAN COMPOSERS DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE

The article provides general information about the life and work of Nazim Guliyev, the activities of Nakhchivan composers, teaching their choral works to students of music schools the efforts of composer Nazim Guliyev to open the Higher Music Center (Nakhchivan Conservatory at the Faculty of Arts)

The establishment of the Higher Music Education Center in Baku coincides with 1922, as this event took place as a result of certain stages until 1922. In May 1920 a significant event in the development of Azerbaijani musical culture took place the Peoples Conservatory of the Baku branch of YRMO was established on the basis of the technical school, of music, and soon after that it was named the Azerbaijan State Conservatory in October. After carefully analyzing all these processes, it

is decided, that these events are very important for the development of many musicians, composers, performers, etc in the future. Our composer Nazim Guliyev, who is considered to be the follower of these good, deeds, and a wonderful person, finally achieved this on February 27 1998, after suffering for the opening and operation of the Nakhchivan Conservatory, which is considered important for the Nakhchivan region and Azerbaijani culture. Nakhchivan Conservatory was established on February 27 1998 under the Faculty of Arts of Nakhchivan State University.

Keywords: *Young musician, choir, orchestra, cantata, concert*

Афаг Заманова

РАЗВИТИЕ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НАХЧЫВАНСКИХ КОМ - ПОЗИТОРОВ В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

В статье представлена общая информация о жизни и творчестве Назима Гулиева, деятельности нахчыванских композиторов, преподавании их хоровых произведений учащимся музыкальных школ, усилиях композитора Назима Гулиева по открытию Высшего музыкального центра (Нахчыванская консерватория при факультете искусств)

Создание Центра высшего музыкального образования в Баку совпадает с 1922 годом, так как это событие происходило в результате определенных этапов до 1922 года. В мае 1920 года произошло знаменательное событие в развитии Азербайджанской культуры на базе Бакинского музыкального техникума была создана народная консерватория Бакинского филиала ЕРМО, которая вскоре в октябре была переименована в Азербайджанскую государственную консерваторию. После тщательного анализа всех этих процессов можно принять решение, что эти события имеют большое значение для развития мрогих музыкантов, композиторов, музыковедов, исполнителей и. т. д в будущем. Наш композитор замечательный человек Назим Гулиев, который считается последователем этих добрых дел, наконец добился этого 27 февраля 1998 года для открытия и деятель – ности Нахчыванской консерваторией, которая считается важной для Нахчыванского региона и культуры Азербайджана. Нахчыванская Консерватория была создана 27 февраля 1998 года при факультете искусств Нахчыванского государственного университета.

Ключевые слова: *Юный музыкант, хор, оркестр, кантата, концерт*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma: İlkin variant: 02.10.2022

Son variant: 04.12.2022

ZÖHRƏ ZALOVA*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO VƏ ORKESTR ÜÇÜN
KONSERTLƏRİNDƏ MİLLİ ƏNƏNƏLƏRİN TƏZAHÜRÜ

Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında mühüm yer tutan fortepiano və orkestr üçün yazılmış konsertlərə həsr olunur. Burada əsas məqsəd konsertlərin musiqi dilində milli ənənələrin təzahür formalarını, təfsir üsullarını aşkara çıxarmaqdan ibarətdir. Bu məqsədlə məqalədə F.Əmirov, E.Nəzirova, Ə.Abbasov, N.Məmmədov, V.Adıgözəlov, A.Rzayev, A.Dadaşov, S.İbrahimova və digər bəstəkarlarının konsertlərinə nəzər salınır; qısa şəkildə bu konsertlərdə milli ənənələrin təzahür xüsusiyyətləri işıqlandırılır. Burada həmçinin konsert janrının müxtəlif tərkibli nümunələri, janrların sintezi, o cümlədən xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə yaranan əsərlərin musiqi dili bilavasitə işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: fortepiano, konsert, Azərbaycan bəstəkarları, muğam, folklor, orkestr.

XX əsrdə formalaşan və yüksək peşəkar səviyyədə inkişaf edən Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi klassik musiqinin bütün janrlarında milli irsin yaranmasını təmin etmişdir. Dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən bəhrələnən və milli köklərə dayaqlanan Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığı bu zəmində dəyərli sənət inciləri yaratmaqla öz sözünü demiş, yeni məktəb meyarlarının yaranmasında iştirak etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında klassik musiqinin demək olar ki, bütün janrları yer almağa müvəffəq olmuşdur. Təbii olaraq, hər janr eyni diqqətə sahib olmasa da, müasir dinləyicinin zövqünü oxşayan, bədii-estetik tələblərini ödəyən əsərlərin dünya musiqi səhnəsində təbliğ olunacaq səviyyədə ərsəyə gəlməsi bu sənətin tədqiqini də aktuallaşdırır.

İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlığı təməli dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulan dünya və milli musiqi ənənələrinin sintezindən doğan üslubun təmsilçisidir. Dünya musiqi mədəniyyətində bəstəkarlıq məktəbləri böyük tarixi prosesdə mürəkkəb şəkildə formalaşan və böyük sınaqlardan keçən bir gerçəkliyə sahibdir. Bu baxımdan əsərləri 200 il sonra dünyaya tanıtılan alman bəstəkarı İ.S.Baxın yaradıcılığında kamilləşən polifonik üslub, Vyana klassiklərinin musiqisində təkmilləşmiş klassisizm, böyük mənəvi təzyiqlərə məruz qalmış romantiklər və s. misal çəkmək olar. Bu baxımdan Azərbaycan bəstəkarlığı bir çox sınaqlardan keçərək öz milli mənsubiyyətini qorumağa və onu yaşadaraq klassik musiqinin kəskin tələblərinə, sərt hədudlarına sığdırmağa nail olmuşdu. Bu yolda Üzeyir bəyin əvəzsiz səyləri danılmazdır. Bütün bu səylərin nəticəsində Azərbaycanda milli üslub, o cümlədən bu üslubu inkişaf etdirməyə qadir olan Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Cövdət Hacıyev, Cahangir Cahangirov və daha neçə-neçə bəstəkar nəslini təmsil edən parlaq simalar musiqi tarixinə daxil oldu.

Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı həm də musiqi sənətinin bir sıra sahələrinin inkişafı ilə əlaqədardır. Belə sahələrdən biri də instrumental ifaçılıqdır. Avropa musiqi alətlərinin Azərbaycanda sevilməsi və öyrənilməsi hələ XIX əsrin sonlarından vüsət almışdı. Bu işdə Bakının çox impulsiv fəaliyyət göstərən mədəni həyatı xüsusi yol oynamışdı. “Göründüyü kimi, XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycan musiqisində milli ənənələrin və Azərbaycan mədəniyyəti üçün yeni olan musiqi ifaçılığı formalarının uzlaşması əsasında professional musiqinin yeni növlərinin meydana gəlməsi üçün zəmin hazırlanmışdı” (2, s.39).

Fortepiano ifaçılığının inkişafı bilavasitə bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə bağlıdır. Asəf Zeynallı, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Əşrəf Abbasov, Elmira Nəzirova və başqaları bu sahədə öz qələmini sınaqaraq milli fortepiano yaradıcılığını dəyərli nümunələrlə zənginləşdirmişlər. Bu nümunələr sırasında fortepiano və orkestr üçün yazılmış konsertlərin xüsusi yeri vardır.

Fortepiano və orkestr üçün konsert janrının təşəkkülü Avropa musiqisinin mühüm mərhələsinə təsadüf edir. Barokko dövründən başlayaraq bu janr növü müxtəlif inkişaf mərhələləri adlanmış, fərqli cərəyanların nümayəndələri tərəfindən formalaşdırılmış, yeni meyarlar əldə etmişdir. Fortepiano konsertləri polifonik üslub nümayəndələrinin yaradıcılığından başlayaraq inkişafa uğramış, Vyana klassiklərinin yaradıcılığında janr meyarlarını tamamilə müəyyənləşdirmişdir. Bununla belə romantizm dövründə fortepiano konsertləri də dəyişikliklərə uğramış, klassik üç hissəli quruluş bir, iki, beş və s. hissəli silsilələrlə əvəzlənmişdir.

XX əsr fortepiano konsert janrının inkişafında yeni mərhələni təşkil edir. Azərbaycan bəstəkarları

bu janra müraciət edərkən Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığından bəhrələnərək onu yeni cəhətlərlə zənginləşdirməyə nail olmuşlar.

Azərbaycan musiqisində fortepiano üçün konsertlərin simfonik, kamera və xalq çalğı alətləri orkestrlərinin müşayiəti ilə nümunələri, o cümlədən ikili konsertlər ərsəyə gəlmişdir. Bu baxımdan xüsusilə xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə yazılan konsertləri qeyd etmək lazımdır. Bu nümunələr Fikrət Əmirov və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında yer almışdır.

Konsert janrının əsas meyarı solo ifaçı ilə orkestr arasında münasibətlərin sanki yarışma tərzində qurulması ilə əlaqədardır. Musiqi tarixinin müxtəlif mərhələlərində bu münasibətlərin qurulması müxtəlif üslublar və ifadə vasitələri ilə əldə edilmişdir. XX əsr Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında konsert janrının əsas meyarları içərisində milli ənənələrin təzahürü xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bəstəkar yaradıcılığında milli ənənələr dedikdə, biz ilk növbədə musiqi dilinin xalq musiqisinə xas olan məqam-intonasiyalardan, metr-ritm quruluşundan bəhrələnməsi nəzərdə tutulur. Bu cəhətlər Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin demək olar ki, bütün nümayəndələri üçün səciyyəvidir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında formalaşan və gələcək nəsillər üçün örnəyə çevrilən milli üslub sonrakı nəsil bəstəkarlar tərəfindən inkişaf etdirilərək yeni keyfiyyətlər əldə etmişdir. Forteplano janrlarında bu cəhətlər özünü əsərlərin musiqi dilinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri ilə yanaşı, folklor janrlarının səciyyəvi xüsusiyyətlərinin tətbiqi, aşıq və muğam sənətindən bəhrələnmə ilə özünü büruzə verir. “Forteplano konsert janrına müraciət edən bəstəkarlar sırasında F.Əmirov, E.Nəzirova, N.Məmmədov, Z.Bağirov, A.Rzayev, V.Adıgözəlov, O.Rəcəbov, S.İbrahimova, F.Qarayev, F.Əlizadənin adlarını çəkmək olar. Bu bəstəkarlar ənənələrə istinad etməklə konsert janrının milli köklərə bağlı olan bəzi yeni cəhətlərini əlavə edərək onun maraqlı nümunələrini yaratmışlar” (5, s.8622).

Forteplano konsertinin ilk nümunəsi Azərbaycan musiqisində bəstəkar Əşrəf Abbasovun qələminə məxsusdur. 1944-cü ildə yazılmış bu əsər janrın təməl daşı olmaqla uğurlu taleyinin başlanğıcı rolunu oynamışdır. İki il sonra bəstəkar həmin tərkib üçün “Konsertino”-sunu təqdim etmiş və bu əsər də musiqi ictimaiyyəti tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdı. C.Həsənova bəstəkara həsr etdiyi məqaləsində bu əsərlərin XX əsrin görkəmli rus bəstəkara D.Şostakoviç tərəfindən yüksək qiymətləndirildiyini qeyd edir və konsertlərin musiqi dilində milli ənənələrin təzahürünü vurğulayır: “Öz melodik orijinallığı, musiqi inkişafı ilə fərqlənən əsərdə bəstəkar xalq musiqisinin dərinliyinə nüfuz edərək, onun ruhunu qabarıq verməyə nail olmuşdur” (4, s.62).

Fikrət Əmirov və Elmira Nəzirova tərəfindən bəstələnmiş ərəb mövzularına Konsert isə Azərbaycan bəstəkar musiqisinin yeni uğuru idi. 1957-ci ildə yazılmış bu əsər bir sıra peşəkar pianoçular tərəfindən ifa edilmiş, böyük şöhrət qazanmışdı.

“Konsertin tematizmi Azərbaycan musiqi ənənələri və onun səs-intonasiya leksikası əsasında formalaşan bu bəstəkarların obrazlı təfəkkürü prizmasından həyata keçirilir. Məhz bu səbəbdən ümumi səslənmə zamanı lad-intonasiya və ritmik təbiət etibarilə bir-birinə yaxın olan iki milli üslubun – ərəb və Azərbaycan üslubunun yüksək bədii sintezi gözə çarpır” (9, s.139). Azərbaycan forteplano musiqisinin tədqiqatçısı professor T.Seyidovun konsert haqqında fikirləri əsərin musiqi dilində özünü parlaq təzahür edən Şərqi intonasiyalarının məhz milli zəmində gerçəkləşdirildiyini söyləməyə əsas verir. Məlumdur ki, F.Əmirovun yaradıcılığında ərəb musiqi obrazları həm də “Min bir gecə” baletində geniş tərənnüm olunur. Hər bir halda bəstəkar Şərqi musiqi mədəniyyətini təmsil edən muğam sənətindən ustalıqla bəhrələnməklə öz əsərində sanki iki mədəniyyətin - ərəb və Azərbaycan musiqi ənənələrinin üzvi vəhdətinə nail olur. Əlbəttə ki, burada ritm amilini də unutmamaq olmaz. F.Əmirovun musiqisində ritm hər zaman xüsusi mövqeyə malik olmuşdur və bu fakt onun demək olar ki, bütün əsərlərində özünü büruzə verir. Ərəb mövzularına konsertdə də biz bunun parlaq nümunəsini izləyirik. Beləliklə, F.Əmirov və E.Nəzirovanın birgə ərsəyə gətirdiyi forteplano konsertində milli ənənələrin təzahürü məhz məqam-intonasiya və ritm amilinin ustalıqla tətbiqində özünü daha çox göstərmişdir. “Konsertin musiqisi mövzu baxımından çox rəngarəngdir. Burada ərəb və Azərbaycan musiqi intonasiyaları müasir musiqi texnikası ilə birləşərək əsərin özünəməxsus üslubunu təyin edir” (10, s.303).

F.Əmirovun A.Babayevlə birgə bəstələdiyi forteplano və xalq çalğı alətləri orkestri üçün Konsertində bəstəkarların bütün sadalanan elementlərlə birgə, həm də orkestr müşayiətinin bütünlüklə milli alətlərin tembr və bədii-texniki imkanlarına həvalə olunması maraqlı təcrübə olmuşdur. Bu təcrübə daha sonra istedadlı bəstəkar, Xalq artisti Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında da təkrarlanmışdır. “Qədim aşıq musiqisi və muğam incəsənəti, xalq mahnılarının heyvətəməz gözəlliyi, müəllif intonasiyaları ilə üzvi surətdə əlaqələndirilmiş məftunedici rəqslər Forteplano və Azərbaycan

xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Konsert”də daha aydın təcəssüm etdirilmişdir” (3, s.35).

Qeyd edək ki, V.Adıgözəlovun bu janra daha üç dəfə müraciət etmişdir. Hər dörd konsertində bəstəkarın musiqi dilinə xas olan milli üslub cizgiləri özünü parlaq təzahür etdirir. İlk konsertini V.Adıgözəlov öz müəllimi, Azərbaycanda bəstəkarlığında məktəb yaratmış görkəmli sənətkar Qara Qarayevə həsr etmişdir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə yazılmış ikinci konsertdən sonra, bəstəkar yenidən 1985-ci ildə bu janra müraciət edir. Əsərin özünəməxsus quruluş xüsusiyyətlərini vurğulayan İ.Əfəndiyeva bu cəhətləri bəstəkarın novator yanaşması kimi qiymətləndirmişdir. Birinci hissədə ənənəvi sonata deyil, variasiya formasından istifadə edən bəstəkarın musiqi dili də xüsusi məlahəti, əsrarəngiz melodiyaları, tembr boyaları ilə öz dinləyicisini məftun etməyə qadirdir. V.Adıgözəlovun Fortepiano konsertlərinin son nümunəsi 1994-cü ildə tanınmış pianoçu Murad Adıgözəlzadə tərəfindən dirijor Yalçın Adıgözəlzadənin rəhbərliyi ilə səsləndirilmişdi. Bu əsər öz təbiəti etibarilə bəstəkarın simfonik təfəkkürünü tərənnüm edir və o özü də onu “Konsert-simfoniya” adlandırmışdır. V.Adıgözəlovun konsertlərində milli ənənələrin təzahürü ilk növbədə əsərlərin musiqi dilində müşahidə etdiyimiz məqam-intonasiya elementləri ilə bağlıdır ki, burada Azərbaycan muğamlarının əks-sədasını duymamaq mümkün deyil. Qeyd edək ki, bəstəkar muğam musiqisindən bəhrələnmərkən fərdi üslub süzgəcindən keçirərək ustalılıqla təfsir edir ki, bu da onun musiqisini təkrarsız və doğma edir.

XX əsrin ikinci yarısında yaradıcılıq uğurları ilə diqqəti özünə cəlb etmiş bəstəkarlardan biri də Azər Rzayev olmuşdur. Bəstəkarın fortepiano və simfonik orkestr üçün yazdığı yeganə konsert isə nəinki Azərbaycanda, keçmiş sovet məkanında musiqi ictimaiyyətinin böyük marağına səbəb olmuşdu. L.Quliyeva konsertin dəfələrlə nəşr edildiyini və 1979-cu ildə Amerikada çap olunmuş “Sovet piano məktəbi ədəbiyyatı” silsiləsində yer alan ilk Azərbaycan əsəri olduğunu qeyd etmişdir (6, s.14).

Azərbaycan bəstəkarları içərisində fortepiano konsertinə müraciət edərək onun beş nümunəsini yaradan Sevda İbrahimovanın da bu sahədə əldə etdiyi nailiyyətlər diqqətəlayiqdir. İlk növbədə bu xüsusda bəstəkarın dördüncü və beşinci konsertlərini qeyd etmək lazımdır. Məlumdur ki, Azərbaycan bəstəkarları muğam musiqisinə müraciət edərkən onun zəngin imkanlarından ən müxtəlif üsullarla bəhrələnilir. Belə üsullardan biri də əsərin kompozisiya prinsipləri ilə bağlıdır. S.İbrahimovanın dördüncü konsertində məhz bu inkişaf prinsipi özünü göstərir. Əsərin quruluşunda muğam dəstgah silsiləsinin ardıcılıq prinsiplərinin əks olunması bunu deməyə əsas verir. Bu ənənələr Azərbaycan bəstəkarlarının digər janrlarda yazılmış əsərlərində də müşahidə olunur. Xüsusilə simfonik muğamlar, adında muğamın yer aldığı simfoniya, poemalar və s. misal ola bilər. Eyni şəkildə fortepiano əsərlərində də rast gəlinən bu yanaşma tərzini bir çox əsərlərin əsasını təşkil etmişdir. Bu baxımdan S.İbrahimovanın 5 sayılı konserti haqqında araşdırmada qeyd olunur: “5 sayılı konsertin musiqi məzmunu bütünlüklə (kadensiya istisna olmaqla) Rast muğamı üzərində qurulmuşdur. Lakin bəstəkar muğamın musiqi məzmunundan birbaşa istifadə etmir, onun intonasiya elementlərini, kadans formalarını tətbiq edir” (8, s.391). Müəllifin də qeyd etdiyi kimi, burada bəstəkar S.İbrahimova muğama xas olan ənənəvi kadans quruluşlarını tətbiq edərək Rast abu-havasını yaratmağa nail olmuşdur ki, bu üsul da bəstəkarlar tərəfindən olduqca geniş istifadə edilir.

Muğam və aşıq sənətinin zəngin qaynağından bəhrələnmən daha bir fortepiano konserti bəstəkar Nəriman Məmmədovun qələminə məxsusdur. Belə ki, bəstəkar fortepiano və orkestr üçün bəstələdiyi birinci konsertində məhz bu iki sənətə xas olan əsas cəhətləri parlaq təzahür etdirərək əsərin milli ənənələrə əsaslanan fərdi üslub cizgilərini müəyyən etmişdir. “...bəstəkar burada həm muğam, həm də aşıq yaradıcılığına istinad edir....Konsertin bütün tematizmi Azərbaycan xalq rəqslərinin səciyyəvi ritm-intonasiya formulları üzərində qurulmuşdur” (9, s.145). Alimin konsert haqqında təqdim etdiyimiz və etmədiyimiz bütün fikirləri demək olar ki, əsərin başdan-başa milli köklərə istinad etməsi ilə səciyyəvidir. Bəstəkarın 1973-cü ildə qələmə aldığı növbəti 2 sayılı konserti yenə də klassik formanın muğamla səsləşmə forma-quruluş təfsirinin parlaq nümunəsi kimi çıxış edir. Bu dəfə bəstəkar muğamı ilk növbədə solo ifaçının reçitativ-improvizasiyalı partiyasında təzahür etdirməyə nail olmuşdur. “Bu əsərdə klassik konsert janrının ənənələri (üçhissəli silsilə, birinci hissənin sonata forması, lirik ikinci hissə, finalın virtuozluğu) muğamın formayaradıcı prinsipləri ilə üzvi şəkildə birləşib” (1, s.110).

Xalq musiqisinə müraciət məqam-intonasiya əsasının tətbiqi ilə yanaşı, həm də folklor janrlarının səciyyəvi cəhətlərinin təzahürü ilə də özünü göstərir. Bu üsul hələ XX əsrin əvvəlində Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərində geniş tətbiq olunmuşdur. İlk əsəri - “Leyli və Məcnun” operasında bəstəkar

iki xalq mahnısını xor nömrələrində, musiqili komediyalarında isə rəqslərdən istifadə etmişdi. Bu ənənə daha sonra bir sıra bəstəkarlarımız tərəfindən də davam etdirilmişdir. Forteplano konsertlərində xalq mahnı və rəqslərinin sitat şəklində tətbiqinə biz müasirimiz olan bəstəkar Azər Dadaşovun birinci konsertində rast gəlirik. Yaradıcılıq yoluna XX əsrin 70-ci illərində qədəm qoyan bəstəkar, Qarayev sinfinin yetirməsi A.Dadaşovun bu janrda üç əsəri mövcuddur. Forteplano və kamera orkestri üçün nəzərdə tutulan birinci konsertdə bəstəkar “Qəmərim” xalq mahnısından sitat kimi istifadə etmiş və bir hissəli kompozisiya bilavasitə solistin ifasında bu mahnı ilə başlanır. Daha sonra konsertin müxtəlif mərhələlərində bəstəkar mahnının əsaslandığı məqam-intonasiyalara, xarakterik kadanslara da müraciət edir. “Azər Dadaşovun konsertində lad amili onun tematik planının əsasını daşımaqla yanaşı eyni adlı muğam faktoru ilə vəhdətdə təqdim edilir. Bəstəkar əvvəlcə həmin lada əsaslanan xalq mahnısını, daha sonra isə muğamın səciyyəvi kadans xüsusiyyətlərini istifadə edir” (5, s.8624).

Azərbaycan bəstəkarları fortepiano konsertlərinin təfsirində həm də janrların sintezi prinsipinə əməl edərək maraqlı nümunələr yaratmışlar. Məsələn, V.Adıgözəlovun “Poema-apofeoz”, Oqtay Kazımovun “Poema-konsert”, İ.Məmmədovun “Poema-tokkata”, Y.İmanovun “Konsert-ballada”, E.Dadaşovun “Konsert-simfoniya” və əsərlərin adlarını çəkmək olar.

Forteplano konserti bir janr kimi öz aktuallığını müasir bəstəkarların yaradıcılığında qoruyub saxlamaqda davam edir. Bu alət üçün musiqi yazmaqda həmişə maraqlı olan Azərbaycan bəstəkarlarının ənənələrini davam etdirən gənclər də konsert janrında öz sözünü deməyə çalışır. Müasir dövrdə C.Allahverdiyevin, P.Axundovanın, V.Namazlının, A.Qəmbərlinin və digər gənc bəstəkarların forteplano konsertlərində janrın klassik təcəssümü ilə yanaşı, müasir dövrün bədii-estetik tələbləri ilə uzlaşan yeni təfsir üsullarını görmək mümkündür. Forteplano konsertləri ilə bağlı tədqiqatlarda müasir bəstəkarların daha çox klassik ənənələrə mühafizəkar münasibəti hiss olunur. Bununla yanaşı, müasir yazı texnikasına xas olan üsul və ifadə vasitələri, eləcə də klassik formaların özünəməxsus təfsiri də müasir forteplano konsertləri üçün səciyyəvi cəhətlər kimi qeyd olunur.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano konsertlərində janrın təfsir xüsusiyyətləri içərisində milli ənənələrin təzahürü özünü bir neçə aspektdə əks etdirir. Burada klassik formanın daxilində xalq musiqi janrlarına xas olan cəhətlərin təzahür etməsi, əsərin musiqi dilində milli məqam-intonasiya, metro-ritmik xüsusiyyətlərin tətbiqi, folklor musiqisində sitat şəklində istifadə və s. özünü göstərir. Bir sıra bəstəkarlar hər hansı xalq mahnısını və ya rəqsini birbaşa sitat olaraq istifadə etdiyi halda, digərləri bu janrlara xas olan melodik, məqam, metro-ritmik elementlərdən bəhrələnir. Eyni fikirləri muğamla bağlı forteplano konsertlərinə də şamil etmək mümkündür. Bəstəkarlar muğama müraciət edərkən istinad edilən muğamın əsaslandığı məqamın əsərin musiqi dilinin təşkilində iştirakı tətbiq edilən üsullardan ən geniş yayılanıdır. Bu üsul nəinki forteplano konsertlərində, o cümlədən bütün Azərbaycan bəstəkar musiqisində öz təzahürünü tapmışdır. Belə demək olarsa, bəstəkarlarımızın musiqi təfəkkürü bilavasitə milli məqamlardan yoğrulmuşdur. Hətta milli mənsubiyyət ən müasir əsərlərdə belə özünü göstərməyə qadirdir. Bu baxımdan F.Əmirov və E.Nəzirovanın ərəb mövzularına konserti olduqca səciyyəvidir. Hətta başqa xalqın folkloruna müraciət edərkən belə, bəstəkarlarımızın musiqi təfəkkürünün milli zəmində köklənməsi özünü aydın büruzə verir.

Konsertlərin maraqlı nümunələri həm də orkestr tərkibi ilə bağlıdır. Bu xüsusda xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə yazılan forteplano konsertləri səciyyəvidir. Avropa musiqi alətinin milli çalğı alətlərinin tembr boyaları ilə üvzi şəkildə vəhdət təşkil etməsi başqa janrlarda da təcəssüm olunmuşdur. Forteplano konsertləri də bu baxımdan janrın maraqlı nümunəsi kimi çıxış edir. Bütün bu faktlar deməyə əsas verir ki, Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında forteplano konsert janrının təşəkkülü XX əsrin 40-cı illərindən başlayaraq bu günə qədər intensiv şəkildə getmişdir. Bu janr öz inkişafını yenə də yaşamaqdadır. Gənc bəstəkarların yaradıcılığında yaranan forteplano konsertləri deməyə əsas verir ki, bu janr yenə də öz aktuallığını qoruyub saxlayır və hələ yeni-yeni nümunələrin yaranması üçün yetərincə potensiala malikdir. O cümlədən, Azərbaycan bəstəkarlığının müasir musiqi mədəniyyəti ilə ayaqlaşan peşəkar nümayəndələri öz qələmini forteplano konsertlərinin yazılmasında sınaqaraq yeni nümunələrlə dinləyicilərini sevindirməyə davam edəcəklər.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildlik] / Tər.Z.Y.Səfərova. Bakı: Elm, IV cild, 2019. 823 s.
2. Dilbazi M. Bakının musiqi həyatı (XIX əsrin ikinci yarısı XX əsrin əvvəlləri). Bakı, "Mütərcim", 2007, 231 s
3. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri // Bakı: Musiqi dünyası, 2004. № 1-2 (19), s.33-40
4. Həsənova-İsmayılova C.İ. Əşrəf Abbasov - 80 // Bakı: Musiqi dünyası, 2000. № 2(3), s.61-63.
5. Xankişiyyəva İ.X. A.Dadaşovun fortepiano və orkestr üçün 1 saylı konsertində milli lad-intonasiya ənənələrinin təzahürü // Bakı: Musiqi dünyası, 2020. № 4(85), s.8620-8628.
6. Quliyeva L.Z. Azər Rzayev / Bakı: Şərq-Qərb, 2014. 32 s.
7. Məmmədova G.A. Bəstəkar Nəriman Məmmədov / Naxçıvan: Əcəmi, 2017. 218 s.
8. Rüstəmov P.A. Sevda İbrahimovanın 5 saylı fortepiano konsertində milli tonların təşhis edilməsi // 7.Uluslararası Müzik ve Dans Konqresinin materialları, 23-30 may, 2021. Türkiyə, Çeşmə, s.389-393.
9. Seyidov, T.M. XX əsr Azərbaycan Fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
10. Təhmirazqızı S.T. Fikrət Əmirov / Bakı: Aspoliqraf, 2012. 399 s.
11. Zöhrabov, R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz / R.F.Zöhrabov. –Bakı: Şur, – 1955. – 89 s.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi
E-mail:zalova.zohra1965@gmail.ru*

Zohra Zalova

MANIFESTATION OF NATIONAL TRADITION AT CONCERTS FOR PIANO AND ORCHESTRA OF MUSICAL COMPOSERS

The article is devoted to concertos written for piano and orchestra, which occupy an important place in the work of Azerbaijani composers. The main goal here is to reveal the forms of manifestation and ways of interpreting national traditions in the musical language of concerts. For this purpose, the article reviews the concerts of F. Amirov, E. Nazirova, A. Abbasov, N. Mamedov, V. Adigezelov, A. Rzaev, A. Dadashov, S. Ibragimova and other composers, briefly highlights the manifestations of national traditions in these concerts. It also highlights examples of various compositions of the concert genre, a synthesis of genres, including the musical language of works created with the accompaniment of an orchestra of folk instruments.

Keywords: piano, concert, Azerbaijani composers, mugham, folklore, orchestra.

Зохра Залова

ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена концертам, написанным для фортепиано с оркестром, которые занимают важное место в творчестве азербайджанских композиторов. Основная цель здесь - выявить формы проявления и способы интерпретации национальных традиций в музыкальном языке концертов. С этой целью в статье проводится обзор концертов Ф.Амирова, Э.Назировой, А.Аббасова, Н.Мамедова, В.Адигезелова, А.Рзаева, А.Дадашова, С.Ибрагимовой и других композиторов, кратко освещаются проявления национальных традиций в этих концертах. Здесь же выделены примеры различных композиций концертного жанра, синтеза жанров, в

том числе музыкального языка произведений, созданных в сопровождении оркестра народных инструментов.

Ключевые слова: фортепиано, концерт, азербайджанские композиторы, мугам, фольклор, оркестр.

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim olunmuşdur)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.09.2022

Son variant 12.11.2022

ZÜLFÜYYƏ İSMAYIL*

NAXÇIVANIN ÜÇ İNCISİNDƏN BİRİ - HALAY VƏ YALLILAR
HAQQINDA DƏYƏRLİ ƏSƏR

“Naxçıvanın üç incisi bizim üçün xüsusilə əzizdir: “Əshabi-Kəhf, Gəmiqaya və Şərur yallıları. Biz bu inciləri qoruyub saxlamalıyıq” – deyən Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri Vasif Talıbov “Şərur yallıları haqqında” 2018-ci il 24 dekabr tarixli Sərəncamı muxtar respublikamızda yallı sənətinin dərinəndən araşdırılması, təbliği, qorunması və yaşadılması istiqamətində göstərilən dövlət qayğısının əyani göstəricisidir. Ali Məclis Sədrinin daima diqqət və qayğısı ilə Naxçıvanda yallı sənətinin inkişafı sahəsində kompleks tədbirlər həyata keçirilib. Belə ki, “Yallı” festivallarının təşkil olunması, yallıların ilk dəfə nota köçürülməsi, “Naxçıvan-Şərur el yallıları” kitabının nəşr olunması və s. sərəncamdan irəli gələn vəzifələrin həyata keçirilməsində böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Yallılar xalqımızın tarixi, etnoqrafiyası, mərasimləri, mifoloji inancları, adət-ənənələri və ifaçılıq mədəniyyəti ilə sıx bağlı şəkildə inkişaf edib. Gəmiqayada daş üzərində həkk olunan kütləvi rəqs elementləri Naxçıvanda yallı sənətinin çox qədim tarixə malik olduğundan xəbər verir. Bu tarixi gərəkliliyə əsaslanaraq 2018-ci ilin 26 noyabr - 1 dekabr tarixlərində Mavriki Respublikasının paytaxtı Port Luis şəhərində UNESCO-nun Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin növbəti 13-cü sessiyasında qəbul edilən qərarla “Yallı (Köçəri, Tənzərə) Naxçıvanın ənənəvi qrup rəqsləri” UNESCO-nun Təcili Qorunma Siyahısına alınıb. Bu sənədin imzalanması çoxəsrlik xalq sənətinin qorunub yaşadılacağına, layiqli təbliğinə zəmanət verən ən böyük mədəniyyət hadisəsindən biridir.

Bu yaxınlarda AMEA Naxçıvan Bölməsi İncəsənət, Dil və Ədəbiyyat İnstitutunun Folklorşünaslıq şöbəsinin müdiri, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Aytən Cəfərovanın bu yaxınlarda “Əcəmi” Nəşriyyat Poliqrafiya Birliyində işıq üzü görən “Naxçıvan halay və yallıları: tarixi, mənşəyi və fəlsəfi anlamı” monoqrafiyası bu sahədəki ən sanballı material kimi oxucuların istifadəsinə verilmişdir. Zəngin etnomədəni materialının toplanması, tərtibi, təsnifi, tədqiqi, eləcə də elmi - nəzəri və praktiki işlərin reallaşması bu əsərdə öz əksini layiqincə tapır. Monoqrafiya Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri yanında Bilik Fondunun 2021-ci il üçün İş Planına əsasən nəşr olunub. Əsərin elmi redaktoru və ön sözün müəllifi: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əziz Ələkbərli, rəyçiləri: AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev, sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Rafiq İmrani, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elxan Məmmədov və filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rəşad Zülfüqarovdur.

Əsəri elmi cəhətdən təhlil edən dəyərli alimimiz Əziz Ələkbərli yazır: “Halay və yallılar kimi qədim mədəniyyət örnəklərinin mənşəyi, yaranma və yayılma arealı ilə bağlı zaman-zaman araşdırmalar aparılsa, fərqli fikirlər irəli sürülsə də, bunların məkanının Türk dünyası olması danılmazdır. Lakin məxsusi olaraq Azərbaycan, əsasən də Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsi olan Naxçıvan Muxtar Respublikası, o cümlədən Dərələyəz mahalı bu rəqslərin, demək olar ki, yarandığı, inkişaf etdiyi, rəngarəng adda və süjetdə formalaşdığı aktiv məkandır. Bu baxımdan – yallının yaranıb formalaşması nöqtəyi-nəzərindən Naxçıvanın Şərur rayonu daha qabarıq mövqedədir”.

İki fəsil və 8 paraqrafdan ibarət olan bu monoqrafiyanın ilk fəslə «Naxçıvanda milli mədəniyyətin formalaşmasında folklorun və xalq rəqslərinin rolu» adlanır. Bu fəsildə Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsi olan Naxçıvan folklor mühiti milli yaradıcılıq ənənələri zəngin fatlarla sübuta yetirilir və ümumazərbaycan folklorunun dərk olunmasında ayrı-ayrı bölgələrin və folklor mühitlərinin öyrənilməsi mühüm rola malik olduğu vurğulanır. Bu fəslin “Milli etnik mədəni sistemin təzahürü - Naxçıvan folkloru” adlı ilk paraqrafında Naxçıvan yallılarının mənşəyini, forma və ifa xüsusiyyətlərini dərinliklə araşdıran Aytən Cəfərova ən çox halay və yallı nümunələrinin Şərur və Ordubad rayonlarının payına düşdüyünü qeyd edir. Məlumdur ki, halay və yallılar geniş mənada sarsılmaz özlə malik olan mədəniyyətimizin bir parçası olmaqla yanaşı folklor və musiqi mədəniyyətimizin nüvəsində dayanır. Bu səbəbdən də “Naxçıvan folklorunun özəllikləri” başlıqlı paraqrafda Naxçıvan folklor mühitinin özünəxas xüsusiyyətləri tədqiqata cəlb olunmaqla yanaşı özünün qədim mədəniyyətini folklor janrlarında qoruyub saxlayan dünyanın mədəni mərkəzlərindən birinə çevrilən Naxçıvanın folklor janrları həm qədimliyi, həm də özünəməxsus ifa xüsusiyyətlərinə görə digər bölgələrin folklorundan fərqli xüsusiyyətləri nümunələrlə təhlil olunur. Həmçinin müəllif qeyd edir ki, Naxçıvanın coğrafi ərazisində yerləşən kənd və rayonların hər biri ortaqlıq folklor janrlarını yaşatsa da, onların üslub, forma xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqli folklor janrlarına aid nümunələri də vardır. Bu cür fərqlər Naxçıvan folklorunu unikal etməklə yanaşı, həm də onu bu regionda hansı növ və ya folklor janrının milli mədəni prosesin inkişafında xüsusi rol oynamasını göstərməsi ilə səciyyələnir. Müəllif belə rayonlar arasında Şərurun, Ordubadın, Şahbuzun və digərlərinin folklor mühitlərini xüsusi əhəmiyyətindən bəhs açır. Bu paraqrafdan dərk olunan nəticə odur ki, Naxçıvan folklorunun əsas özəlliyi, hər şeydən əvvəl, qədim protoazərbaycan mədəniyyətini – dilini, xalqın milli poetik tərəqqi sənətini, nəğmələrini, məişət və mövsüm mərasim ayinlərini, xalqın milli təfəkkürünün məhsulu olan mifik, aşıq, lirik və qəhrəmanlıq dastanlarını, hekayə, rəvayət, atalar sözləri, ağıları, poetik irsini, xalq mahnı və nəğmələrini, rəqs janrlarını qoruyaraq müasir nəsə çatdırmasıdır.

Əsərin ilk fəslinin sonuncu paraqrafı “Naxçıvan folklorunda mövsüm və məişət mərasim rəqs janrları” adlanır. Rəngarəng janrları ilə özünəməxsusluq qazanan Naxçıvan folkloru janrları milli mədəniyyətin inkişafında xüsusi rol oynamışdır. Tədqiqatçı mövsüm və məişət mərasimləri ilə sıx bağlı olan rəqs janrlarının aşağıdakı ardıcılıqda olması qənaətindədir:

1. Mövsüm-mərasim nəğmə və rəqsləri;
2. Məişət-mərasim nəğmə və rəqsləri;
3. Novruz bayramı öncəsi nəğmə və rəqsləri;
4. Novruz bayramı nəğmə və rəqsləri;
5. El bayramları nəğmə və rəqsləri.

Əsərin ikinci fəslə “Halay-yallı rəqslərinin tarixi, mənşəyi və fəlsəfi mahiyyəti» adlanır. Bu fəslin “Halay və yallı rəqs janrının tarixi” adlanan ilk paraqrafında yallı və halayların tarixi və mənşəyi haqqında dərin faktlara söykənən məlumatlar verir. “Halay və yallı rəqs janrının mənşəyi”, “Halay və yallıların janr və forma xüsusiyyətləri” və s. başlıqlı paraqraflar məntiqi cəhətdən bir digərinin davamıdır. Müəllif məsələnin tədqiqinə kompleks yanaşmış və uğurlu elmi nəticələr əldə etmişdir.

Əsərdə maraq doğuran paraqraflardan biri də “Halay və yallı rəqs janrının fəlsəfi mahiyyəti”dir. Bu paraqrafında müqayisəli təhlil aparan A.Cəfərova ən əsas halay və yallıların fəlsəfi mahiyyəti açmağa müvəffəq olur. O, tədqiqat zamanı halay və yallı sözlərinin etimoloji izahları vasitəsilə

araşdırma obyektinə çevirir. Məlum olur ki, halay və yallılar incəsənətin üç sahəsini: musiqi, rəqs və ədəbi janrın bünövrəsi olan söz sənətini sintez şəklində birləşdirən möhtəşəm sənət abidəsidir. Bu baxımdan hər üç sahənin – musiqinin, rəqsin və söz sənətinin vəhdətinin bu rəqs növündə nə dərəcədə mövcud olub və nə dərəcədə qorunduğu haqda məsələlər araşdırmanın əsas istiqaməti təşkil edir.

“Naxçıvanın halay və yallılarının yayılma arealı və bəşəri əhəmiyyəti” adlı paraqraf monoqrafiyanın sonucu hissəsidir. Bu paraqrafta halay və yallı rəqs janrlarının tarixi kökləri dərinlən araşdıran tədqiqatçı bu rəqs janrlarının türk dünyasının bir çox məkanları ilə yanaşı, digər Avropa ölkələrinə qədər də yayıldığını da qeyd edir. Bu faktın özü sübut edir ki, halay və yallı rəqs janrları türk dünyasının, xüsusilə də ilkin vətəni Azərbaycan və onun ayrılmaz tərkib hissəsi olan Naxçıvandır. Müəllif daha sonra onu da vurğulayır ki, halay və yallıların tarixinin öyrənilməsi onların ilkin olaraq sırf rəqs janrı olduğunu ortaya çıxarır.

Bu fundamental əsr haqqındakı fikirlərimizi ümumiləşdirərək deyə bilərik ki, tədqiqatçının 100-dən çox son dövrlərin nəşri olan ədəbiyyatdan istifadə etməsi də onun zəngin elmi bazaya sahib olmasının əyani göstəricisidir. Əsərin sonunda verilən nəticədən o qənaət hasil olur ki, həmrəylik rəmzi olan Yallı xalqı sülhə səsləyən musiqisi ilə, möhtəşəm ritmik ahəngi ilə çox böyük emosional təsirə malikdir. Bu musiqinin qüdrəti insan mənəviyyatının saflığını ön plana çəkir. Yallı təkcə musiqi və rəqs növü deyil, o qədim türk tarixinin başlıca möhürü, Azərbaycanın mənəvi emblemi və Azərbaycan xalqının azərbaycançılıq simvoludur.

Folklora milli sərməyəmiz kimi yanaşan və bu xalq qənimətinin gələcək nəsillərə mühafizəkar şəkildə qoruyaraq çatdırmaqda böyük şövqlə, həvəslə çalışan, zəngin və hərtərəfli elmi fəaliyyətilə həmkarları arasında qibtə hissi oyadan folklorşünas alim Aytən Cəfərovaya yeni-yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

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

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 göstərməlidir. “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: Аллахвердиева 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.

AMEA Naxçıvan Bölməsinin elmi nəşri

№ 4 (44)

Baş redaktor: Zülfiyyə Məmmədli
Redaktor: Sara Cəfərova
Korrektor: Yelena Muxtarova
Operatorlar: İlhamə Əliyeva,
Aynur Təhməzova,
Taleh Maxsudov

Yığılmağa verilmişdir: 30.11.2022

Çapa imzalanmışdır: 10.12.2022

Kağız formatı: 64x90 1/8

30,75 çap vərəqi. 246 səhifə

Sifariş № 174. Tiraj: 100