

ISSN 2336-2642
MK ČR E 22424



Paradigmata Poznání

№ 4, 2019



ZAKLADATELÉ
Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», s.r.o.
Academia Rerum Civilium –
Vysoká škola politických a společenských věd

Šéfredaktorka – doc. Ilona G. Dorošina,
CSc. (kandidát věd v oboru psychologie)

Mezinárodní redakční rada

prof. **V. Boicov**, DrSc. (profesor v oboru informační systémy – Riga, Lotyšsko)
M. Banasik, Ph.D. (doctor v oboru humanitní vědy – Varšava, Polsko)
B. Ivanovská, Ph.D. (doktor v oboru sociologie – Varšava, Polsko)
doc. PaedDr. **V. Hajkova**, (docent v oboru pedagogike – Praha, Česká republika)
doc. **M. Kamp**, Ph.D. (doktor v oboru historie – Wyoming, USA)
PhDr. **E. Kašparová** (doktor v oboru sociologie – Praha, Česká republika)
prof. **N. G. Khayrullina**, Ph.D. (profesor v oboru sociologie – Tjumeň, Rusko)
doc. **L. Krejčová**, Ph.D. (docent v oboru psychologie – Praha, Česká republika)
prof. **P. N. Kobets**, Ph.D. (profesor v oboru právo – Moskva, Rusko)
prof. **A. V. Korotayev**, Ph.D. (profesor v oboru historie – Moskva, Rusko)
U. R. Kušaeu, Ph.Dr., (doktor v oboru filosofie – Taškent, Uzbekistán)
prof. PhDr. **J. Lidřák**, CSc. (profesor v oboru mezinárodní vztahy – Kutná Hora, Česká republika)
prof. **N. V. Mit'jukov**, Ph.D. (profesor v oboru stavitelství – Iževsk, Rusko)
doc. PhDr. **M. Sapík**, Ph.D. (docent v oboru filosofie – Kolín, Česká republika)
T. Sigmund, Ph.D. (doktor v oboru filosofie – Praha, Česká republika)
doc. PhDr. **V. Srb**, Ph.D. (docent v oboru politologie – Kutná Hora, Česká republika)
M. Szuppe, Ph.D. (doktor v oboru historie – Ivry-sur-Seine, Francie)
S. N. Šumakova, Ph.D. v oboru uměnovědy (Charkov, Ukrajina)
prof. Ing. **J. Tancošová**, Ph.D. (profesor v oboru ekonomie – Bratislava, Slovensko)
doc. **A. N. Vernigora**, CSc. (docent v oboru biologie – Penza, Rusko)
prof. **G. Ts. Velkovska**, PhDr. (profesor v oboru ekonomie – Sofia, Bulharsko)
RNDr. **P. Zamarovský**, (doktor v oboru přírodní vědy – Praha, Česká republika)

Recenzenti

doc. **Diana V. Efimova**, CSc. (docent v oboru psychologie – Penza, Rusko)
prof. **Andrey V. Zatonsky**, Ph.Dr. (profesor v oboru stavitelství – Berezniki, Rusko)
doc. **Inessa O. Karelina**, CSc. (docent v oboru pedagogike – Rybinsk, Rusko)
prof. **Yuriy V. Mezdrikov**, Ph.Dr. (profesor v oboru ekonomie – Saratov, Rusko)
doc. **Nadežda V. Saratovceva**, CSc. (docent v oboru pedagogike – Penza, Rusko)
doc. **Olga Yu. Šimanskaya**, CSc. (docent v oboru filologie – Minsk, Bělorusko)
Svetlana N. Šumakova, CSc. (kandidát věd v oboru uměnovědy – Charkov, Ukrajina)

Interdisciplinární vědecký časopis «Paradigmata poznání» publikuje společensko-humanitární, technické a přírodní vědy

Časopis je indexována podle:

- Russian Science Index (Rusko)
- Global Impact Factor (Australia)
- Research Bible (China)
- Scientific Indexing Services (USA)
- Cite Factor (Canada)
- General Impact Factor (Indie)
- Scientific Journal Impact Factor (Indie)

Impact Factor:

- Global Impact Factor – 0,884

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», s.r.o., 2019.
© Academia Rerum Civilium –
Vysoká škola politických
a společenských věd, 2019.

ISSN 2336-2642
MK ČR E 22424



Paradigms of knowledge

№ 4, 2019



THE FOUNDERS
The science publishing center
«Sociosphere-CZ»,
Academia Rerum Civilium –
University of Political and Social Sciences

Editor-in-Chief – Ilona G. Doroshina,
candidate of psychological sciences, assistant professor

International editorial board

prof. **V. Boicov**, DrSc. (Information Systems – Riga, Latvia)
M. Banasik, Ph.D. (Humanities – Warsaw, Poland)
B. Ivanovska, Ph.D. (Sociology – Warsaw, Poland)
assistant professor PaedDr. **V. Hajkova**, (Education – Prague, Czech Republic)
associate professor **M. Kamp**, Ph.D. (History – Wyoming, USA)
PhDr. **E. Kashparova**, (Sociology – Prague, Czech Republic)
prof. **N. G. Khayrullina**, Doctor of Sociological Sciences, (Tyumen, Russia)
assistant professor **L. Krejcova**, Ph.D. (Psychology – Prague, Czech Republic)
prof. **P. N. Kobets**, Doctor of Law, (Moscow, Russia)
prof. **A. V. Korotayev**, Doctor of History, (Moscow, Russia)
U. R. Kushaev, DrSc. (Philosophy – Tashkent, Uzbekistan)
prof. PhDr. **J. Lidak**, CSc. (Political science – Kolin, Czech Republic)
prof. **N. V. Mityukov**, Doctor of Technical Sciences, (Izhevsk, Russia)
assistant professor PhDr. **M. Sapik**, Ph.D. (Philosophy – Kutná Hora, Czech Republic)
T. Sigmund, Ph.D. (Philosophy – Prague, Czech Republic)
assistant professor PhDr. **V. Srb**, Ph.D. (Politology – Kutná Hora, Czech Republic)
M. Szuppe, Ph.D. (History – Ivry-sur-Seine, France)
S. N. Shumakova, PhD in Arts (Kharkov, Ukraine)
prof. Ing. **J. Tancosova**, Ph.D. (Economics – Bratislava, Slovakia)
assistant professor **A. N. Vernigora**, Candidate of Biological Sciences (Penza, Russia)
prof. **G. Ts. Velkovska**, PhDr. (Economics – Sofia, Bulgaria)
RNDr. **P. Zamarovsky**, (Nature Sciences – Prague, Czech Republic)

Reviewers

Diana V. Efimova, Candidate of Psychological Sciences, assistant professor (Penza, Russia)
Andrey V. Zatonsky, Doctor of Technical Sciences, Professor (Berezniki, Russia)
Inessa O. Karelina, Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor (Rybinsk, Russia)
Yuriy V. Mezdrinov, Doctor of Economical Sciences, professor (Saratov, Russia)
Nadezhda V. Saratovtseva, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor (Penza, Russia)
Olga Yu. Shimanskaya, Candidate of Philological Sciences, assistant professor (Minsk, Belarus)
Svetlana N. Shumakova, Candidate of Art Studies (Kharkov, Ukraine)

Interdisciplinary scientific journal «Paradigmata poznání»
publishes articles socio-humanitarian, technical and natural sciences

The journal is indexed by:

- Russian Science Index (Russia)
- Global Impact Factor (Australia)
- Research Bible (China)
- Scientific Indexing Services (USA)
- Cite Factor (Canada)
- General Impact Factor (India)
- Scientific Journal Impact Factor (India)

Impact Factor:

- Global Impact Factor – 0,884

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», s.r.o., 2019.
© Academia Rerum Civilium –
Vysoká škola politických
a společenských věd, 2019.



FYZIKA A MATEMATIKA

- Kharkavyy A. V., Ashurova K. T.**
An investigation of silicon dioxide thin films modified with carbon 11
- Kharkavyy A. V., Ashurova K. T., Luzhaytsev D. A., Malinovskaya V. V.**
An investigation of niobium pentoxide thin films modified with carbon 14
- Касимова С. Р., Касимов Э. Р.**
Полное поглощение электромагнитной волны в двухслойной системе
магнитодиэлектрик-металл 18

EKONOMICKÉ VĚDY

- Tsvetkova G. S., Semenova I. V.**
Relevance of lean production concept implementation
(on the example of Volga Federal District`s regions) 21

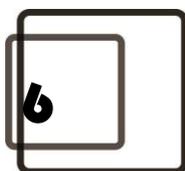
FILOLOGICKÉ VĚDY

- Амирасланов М. Р.**
Возникновение лирико-психологического характера в азербайджанской
драматургии 60-х годов XX века..... 26

PEDAGOGICKÉ VĚDY

- Snegireva L. V.**
Study of students' situational and personal anxiety levels throughout university
adaptation process 31
- Буркова Л. Л., Панеш Б. Х.**
Использование опыта народной педагогики в компетентностной модели
начальной школы 35
- Конистерова Е. А., Улитина К. А.**
Учимся учиться в сотрудничестве 40
- Улитина К. А., Конистерова Е. А.**
Использование активных и интерактивных методов обучения английскому языку
студентов неязыковых специальностей 43

Абдуллаева У. Р. Художественные образы в творчестве Джалала Гарягды	46
Агаев Т. Ю. Роль Народного художника, скульптора Арифа Газиева в изобразительном искусстве Азербайджана	51
Азимова К. Я. Танец в живописи Тогрула Нариманбекова	55
Велиева Н. Ф. Литературно-исторические образы в скульптурных работах народного художника Салхаба Мамедова	61
Гаджизаде Р. К. Поиски образного выражения в скульптуре Азербайджана советского периода	66
Искандерли Ф. А. Эмоциональная сила художественного изложения в творчестве Казыма Казымзаде	73
Медетова Г. О. Натюрморт в творчестве заслуженного художника Фармана Гуламова	78
Мамедзаде Н. А. Сравнительный анализ зооморфных изображений на петроглифах Азербайджана и центральной Азии эпохи железа	83
Мамедова Г. Г. Из истории использования скульптуры в архитектуре г. Баку (1920–1930-е годы)	91
Мамедова Т. Ш. Композиция ковра и её связи с художественной структурой интерьера	95
Мамедалиева А. М. Произведения с историческими образами из цикла «Азербайджан – страна древней культуры» Эльмира Шахтагинской	100
Рзаева Н. Х. Художественные свойства искусства пластики в творчестве скульптора Эльмиры Гусейновой	105
Тутаюк С. Д. Особая роль каллиграфического мастерства в мусульманском декорном оформлении зодчества	110
Эминбейли Н. А. Место исторического жанра в Азербайджанской портретной скульптуре XX века	115



Юзкеч Ф. С. Творчество художников «Группы D» Турции	120
Юсуфов Б. Р. Портрет на пленэре	126

PSYCHOLOGICKÉ VĚDY

Павленко А. В. Исследование показателей психологического благополучия и личностных диспозиций в контексте неопределённости	131
---	-----

KULTUROLOGIE

Кулиева С. Ш. Методологический потенциал культурологи и изучение Азербайджанского искусства	138
Правила для авторов.....	143
План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана, Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» в 2019 году	144
Информация о научных журналах	146
Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»	147

CONTENTS



PHYSICS AND MATHEMATICS

- Kharkavyy A. V., Ashurova K. T.**
An investigation of silicon dioxide thin films modified with carbon 11
- Kharkavyy A. V., Ashurova K. T., Luzhaytsev D. A., Malinovskaya V. V.**
An investigation of niobium pentoxide thin films modified with carbon 14
- Kasimova S. R., Kasimov E. R.**
Complete absorption of electromagnetic wave in a two-layer
magnetodielectric-metal system 18

ECONOMICS

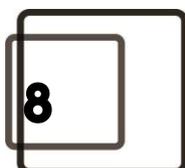
- Tsvetkova G. S., Semenova I. V.**
Relevance of lean production concept implementation
(on the example of Volga Federal District`s regions) 21

PHILOLOGICAL SCIENCES

- Amiraslanov M. R.**
The emergence of lyrical – psychological character in the Azerbaijani drama
of the 60s of the XX century 26

PEDAGOGICAL SCIENCES

- Snegireva L. V.**
Study of students' situational and personal anxiety levels throughout university
adaptation process 31
- Burkova L. L., Panesh B. H.**
Using the experience of folk pedagogy in the competence model of primary school..... 35
- Konisterova E. A., Ulitina K. A.**
Learn to learn cooperatively..... 40
- Ulitina K.A., Konisterova E.A.**
The use of active and interactive methods of teaching English for the students
of non-linguistic specialities 43



Abdullaeva U. R. Artistical images in the creativity of Jalal Garyagdi	46
Aghayev T. Y. Folk artist, sculptor Arif Gaziyeu's role in Azerbaijani fine art.....	51
Azimova K. Y. Dance Toghrul Narimanbayovs painting.....	55
Veliyeva N. F. The literary and historical images in the sculpture works in the people`s artist Salhab Mammadov.....	61
Hajizadeh R. K. Searches for figurative images in Azerbaijan's Sovietera sculpture	66
Iskenderli F. A. The emotional power of artistic impression in Kazim Kazimzade's creativity	73
Madatova G. O. Still life genre in creative work of Honored artist Farman Gulamov	78
Mammadzade N. A. Comparative analysis of zoomorphic images on petroglyphs of Azerbaijan and central Asia age of iron	83
Mammadova G. G. The history of the use of sculptures in Baku architecture (1920`s – 1930`s)	91
Mamedova T. S. Composition of carpet and its relationship with the artistic structure of the interior	95
Mamedaliev A. M. Works with historical images from the cycle “Azerbaijan –the country of ancient culture” by Elmira Shakhtakhtinskaya.....	100
Rzayeva N. K. Artistic features of art plastics in the creativity of Elmira Huseynova	105
Tutayuk S . J. The special role of calligraphic art in decorative design of Islamic (Muslim) architecture	110
Eminbeyli N. A. The role of the historical genre in the Azerbaijani portrait sculpture of the XX century	115
Yuzgec F. S. The artists work of group “D” of Turkey	120

Yusufov B. R. Plein air portrait Painting	126
---	-----

PSYCHOLOGICAL SCIENCE

Pavlenko H. V. Study of indicators of psychological well-being and personal dispositions in the context of uncertainty.....	131
--	-----

CULTUROLOGY

Guliyeva S. S. Methodological potential of culturology and study of art of Azerbaijan	138
Rules for authors.....	143
Plan of the international conferences organized by Universities of Russia, Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bulgaria, Kazakhstan, Uzbekistan, and Czech Republic on the basis of the SPC «Sociosphere» in 2019	144
Information about scientific journals.....	146
Publishing services of the science publishing centre «Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»	147





UDC 539.2

AN INVESTIGATION OF SILICON DIOXIDE THIN FILMS MODIFIED WITH CARBON

A. V. Kharkavyy

*Undergraduate, ORCID 0000-0002-5712-3357,
e-mail: neitsmarr@gmail.com,*

K. T. Ashurova

*undergraduate, ORCID 0000-0001-8853-3781,
e-mail: 11k.ashurovak@gmail.com,
Tomsk State University of Control Systems
and Radioelectronics,
Tomsk, Russia*

Abstract. This paper represents the relevance of obtaining porous materials and modes of their application. Also, the data about the preparation of silicon dioxide thin films in different modifications are shown. The effect of carbon on the porosity of the structure is assessed. A statistical analysis of the obtained samples is carried out. The relation between the modification of silicon dioxide thin films and their electrical properties is described.

Keywords: silicon dioxide; porous films; modified films; porometry; permittivity; sputter deposition.

Introduction

Porous dielectric thin films of silicon dioxide have become widely used as a base for creating gas detectors. The main advantage of sensors based on porous silicon dioxide is low power usage compared with gas detectors based on metal oxides. Moreover, it can be used in optoelectronics, biology, and medicine as material for sensors for diagnostics and treatment of diseases and drugs screening because of specific optical and electrical properties. Isolation layers made of porous silicon dioxide allow decreasing permittivity and signals' passing time in a microcircuit [4].

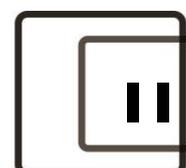
Sample preparation

During the formation of metal-insulator-metal (M-I-M) structure, silicon dioxide in different modifications took the role of an insulator. By using thermal evaporation, aluminum electrodes with a thickness of 100 nm were formed. Silicon dioxide (SiO_2) layer was made by sputter deposition of a silicon target in the environment of oxygen (operating pressure $(4-6) \cdot 10^{-3}$ Torr, discharge cur-

rent 200 mA, accelerating potential difference 400 V). The film of modified silicon dioxide (SiO_2^M) was formed by sputter deposition of composite target silicon-carbon (Si+C) with materials' ratio 70/30 in an oxygen environment under the same conditions. In order to get a holistic layer of both insulators the thickness 100 nm was chosen [1].

Research results

During the experiment, it was found that average capacity decreased by 23 % which might be related to the presence of a low permittivity gas phase in the SiO_2^M film. Consequently, it could be suggested that there is a porous structure in the SiO_2^M film. The loss tangent reduction by a half is the evidence of this. As the loss tangent is the ratio of active to reactive current parts, it means the decrease of the active current part leading the increasing of film resistance. The high electrical resistance of modified silicon dioxide film is due to catching charge carriers on the border of pores [3].





A number of pores in the structure can be defined by using capacitive porometry method [2]:

$$\varepsilon_{eff} = \varepsilon_{SiO_2} (1 - P) + \varepsilon_{air} \cdot P \quad (1)$$

The parameter showing porosity of the film is 0,296, that is why pore volume fraction in SiO_2^M structure is approximately 30 %.

The results obtained during the investigation of M-I-M structures with different modifications were statistically processed (table 1).

Table 1

Statistical analysis results

Statistical parameters	SiO ₂		SiO ₂ ^M	
	C, pF	tanδ	C, pF	tanδ
Average	397	0,031	305	0,016
Standard error	7,58	4,56 · 10 ⁻³	8,84	2,15 · 10 ⁻³
Standard deviation	49	0,029	59	0,014
Excess	0,313	-0,305	-0,777	5,00
Asymmetry	0,602	0,878	-0,233	2,32
Sample variance	2358	8,5 · 10 ⁻⁴	3514	2,07 · 10 ⁻⁴
General variance	2300	8,31 · 10 ⁻⁴	3435	2,02 · 10 ⁻⁴
Quantity	41	41	45	45

In order to make sure that distribution matches to the normal distribution was used Pearson's chi-squared test (Table 2).

Table 2

Pearson's chi-squared test

	SiO ₂		SiO ₂ ^M		Critical value of χ^2
	C, pF	tanδ	C, pF	tanδ	
χ^2	9	31	10	163	14

From the data shown in Table 2 follows that distribution of capacities of both films is near to normal distribution, which means the results are relevant and reproducible. It's clearly seen from Table 1 that the difference between a sample and general variances is lower than 5 % which makes possible the

mass-production of the structures with the given parameters.

Conclusion

By modification of a silicon dioxide film with carbon, its structure becomes porous. Thus, the research results represent that the



silicon dioxide films modified by carbon can be used as gas detectors.

Bibliography

1. Сахаров Ю. В., Троян П. Е. Исследование пористых пленок диоксида кремния // Доклады Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники. – 2011, декабрь. – № 2 (24). – С. 77–80.
2. Тутов Е. А., Андрюков А. Ю., Бормонтов Е. Н. Адсорбционно-емкостная порометрия // Физика и техника полупроводников. – 2001. – Т. 35. – С. 850–853.
3. Algun G., Arikian M. C. An investigation of the electrical properties of porous silicon // Tr. J. of Physics. – 1999. – P. 789–797.
4. Shamiryan D., Abell T., Iacopi F., Maex K. Low-k dielectric materials / D. Shamiryan // Journal Materialstoday. – 2004. – Vol. 7. – P. 34–39.

Bibliography

1. Saxarov Yu. V., Troyan P. E. Issledovanie poristy`x plenok dioksida kremniya // Doklady` Tomskogo gosudarstvennogo universiteta sistem upravleniya i radioe`lektroniki. – 2011, dekabr`. – № 2 (24). – S. 77–80.
2. Tutov E. A., Andryukov A. Yu., Bormontov E. N. Adsorbcionno-emkostnaya porometriya // Fizika i tehnika poluprovodnikov. – 2001. – T. 35. – S. 850–853.
3. Algun G., Arikian M. C. An investigation of the electrical properties of porous silicon // Tr. J. of Physics. – 1999. – P. 789–797.
4. Shamiryan D., Abell T., Iacopi F., Maex K. Low-k dielectric materials / D. Shamiryan // Journal Materialstoday. – 2004. – Vol. 7. – P. 34–39.

© *Kharkavyy A. V.,
Ashurova K. T., 2019.*



AN INVESTIGATION OF NIOBIUM PENTOXIDE THIN FILMS MODIFIED WITH CARBON

A. V. Kharkavyy

*Undergraduate, ORCID 0000-0002-5712-3357,
e-mail: neitsmarr@gmail.com,*

K. T. Ashurova

*undergraduate, ORCID 0000-0001-8853-3781,
e-mail: 11k.ashurovak@gmail.com,*

D. A. Luzhaytsev

*undergraduate,
e-mail: danil.wow67@gmail.com,*

V. V. Malinovskaya

*undergraduate,
e-mail: valerija_malinovskaja@mail.ru,
Tomsk State University of Control Systems
and Radioelectronics,
Tomsk, Russia*

Abstract. This paper represents the method of obtaining niobium pentoxide thin films in various modifications. The comparative analysis of produced structures is carried out. The effect of carbon on the porosity of the structure is assessed, as well as the amount of pores in modified structure is defined. The relation between the modification of silicon dioxide thin films and their electrical properties is described.

Keywords: niobium pentoxide; porous films; modified films; permittivity; sputter deposition.

Introduction

Nowadays thin dielectric films is widely used as an isolating material in micro- and nanoelectronics. Because of that, there is a necessity of getting new structures with better characteristics such as low permittivity and small loss tangent. One of those materials is niobium pentoxide (Nb_2O_5) modified with carbon [1].

Sample preparation

By using thermal evaporation, aluminium electrodes with a thickness of 100 nm were formed. Niobium pentoxide was made by

sputter deposition of niobium target in the environment of oxygen (operating pressure $(4-6) \cdot 10^{-3}$ Torr, discharge current 200 mA, accelerating potential difference 400 V). The capacity and loss tangent of the obtained structures were measured. The film of modified niobium pentoxide (Nb_2O_5^M) was formed by sputter deposition of composite target niobium-carbon (Nb+C) with materials' ratio 60/40 in an oxygen environment under the same conditions [2].

After what the measurements were statistically analyzed and entertained in Table 1.



Table 1

Statistical analysis of structure AL-Nb₂O₅-Al

Statistical parameters	Nb ₂ O ₅		Nb ₂ O ₅ ^M	
	C, nF	tanδ	C, nF	tanδ
Average	3,9	0,018	3,75	0,019
Standard error	0,078	0,0027	0,109	0,0026
Standard deviation	0,51	0,017	0,463	0,017
Minimum	2175	0,0111	2451	0,009
Maximum	6431	0,044	5634	0,044
General variance	0,25	$2,79 \cdot 10^{-4}$	0,205	$2,77 \cdot 10^{-4}$
Sample variance	0,26	$2,89 \cdot 10^{-4}$	0,214	$2,89 \cdot 10^{-4}$
Quantity	28		24	

From the results shown in Table 1, it's seen, that after modification the capacity of structures decrease nearly about 4 %, due to appearance of air gaps. At the same time loss tangent raised for 4 %, what it might be related to leakage current in obtained air gaps.

By using porometry method [3], the amount of pores could be defined:

$$\varepsilon_{eff} = \varepsilon_{Nb_2O_5}(1 - P) + \varepsilon_{air} \cdot P \quad (1)$$

The parameter showing porosity of the film is 0,039, that is why pore volume fraction in Nb₂O₅^M structure is approximately 4 %.

Also, the frequency characteristics of capacity and loss tangent were taken and shown in Figure 1 and 2.

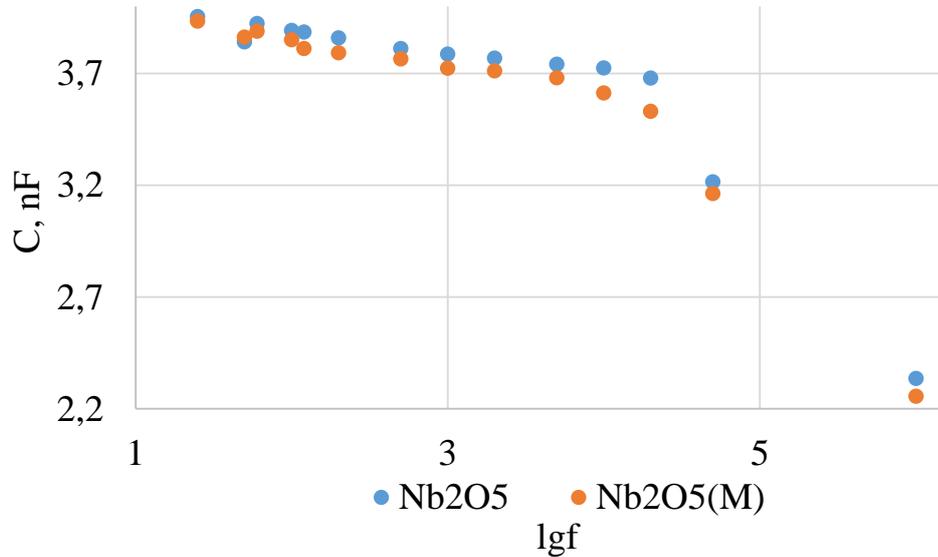


Figure 1. Capacity dependence of frequency for Al-Nb₂O₅-Al and Al-Nb₂O₅^M-Al structures

From the graph it is seen, that by increasing frequency the capacity of both structures goes down due to decrease of permittivity.

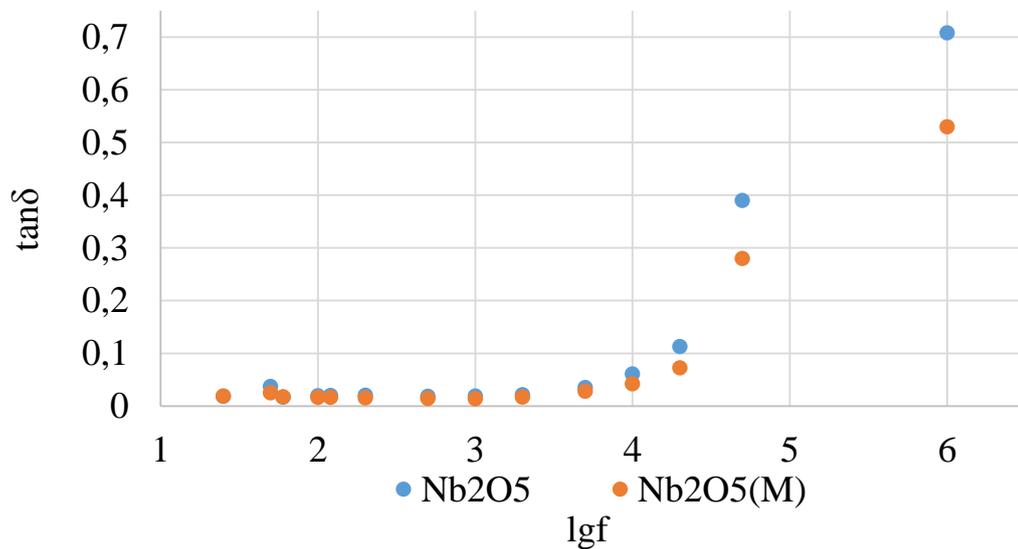


Figure 2. Loss tangent dependence of frequency for Al-Nb₂O₅-Al and Al-Nb₂O₅^M-Al structures



According to the Figure 2, the loss tangent in both structures increases significantly.

Conclusion

The thin film of niobium pentoxide modified with carbon has more stable frequency characteristics compared with the film without modification. Consequently, the modified film is more acceptable to use in a wide frequency range.

Bibliography

1. Сахаров Ю. В., Троян П. Е. Исследование пористых пленок диоксида кремния // Доклады Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники. – 2011, декабрь. – № 2 (24). – С. 77–80.
2. Ашурова К. Т., Харкавый А. В. Исследование пленок диоксида кремния модифицированных углеродом // Материалы докладов международной научно-практической конференции «Вопросы современных научных исследований», – 2018 г. – Омск : Из-во «Орка», 2018. Ч. 1 – С. 467–469.
3. Тутов Е. А., Андрюков А. Ю., Бормонтов Е. Н. Адсорбционно-емкостная порометрия // Физи-

ка и техника полупроводников. – 2001. – Т. 35. – С. 850–853.

Bibliography

1. Сахаров Ю. В., Троян П. Е. Исследование пористых пленок диоксида кремния // Доклады Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники. – 2011, декабрь. – № 2 (24). – С. 77–80.
2. Ашурова К. Т., Харкавый А. В. Исследование пленок диоксида кремния модифицированных углеродом // Материалы докладов международной научно-практической конференции «Вопросы современных научных исследований», – 2018 г. – Омск : Из-во «Орка», 2018. Ч. 1 – С. 467–469.
3. Тутов Е. А., Андрюков А. Ю., Бормонтов Е. Н. Адсорбционно-емкостная порометрия // Физика и техника полупроводников. – 2001. – Т. 35. – С. 850–853.

© *Kharkavyu A. V.,
Ashurova K. T.,
Luzhaytsev D. A.,
Malinovskaya V. V., 2019.*



УДК 621.3.035.222.7

ПОЛНОЕ ПОГЛОЩЕНИЕ ЭЛЕКТРОМАГНИТНОЙ ВОЛНЫ В ДВУХСЛОЙНОЙ СИСТЕМЕ МАГНИТОДИЭЛЕКТРИК-МЕТАЛЛ

С. Р. Касимова
Э. Р. Касимов

*Кандидат физико-математических наук, доцент,
доктор физико-математических наук,
e-mail: sevda.gasimova@yahoo.com,
Азербайджанский технический университет,
г. Баку, Азербайджан.*

COMPLETE ABSORPTION OF ELECTROMAGNETIC WAVE IN A TWO-LAYER MAGNETODIELECTRIC-METAL SYSTEM

S. R. Kasimova
E. R. Kasimov

*Candidate of Physical and Mathematical Sciences,
assistantte professor,
doctor of Physical and Mathematical Sciences,
e-mail: sevda.gasimova@yahoo.com,
Azerbaijan Technical University,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The conditions and frequency band of the total absorption of the electromagnetic wave are found during its normal incidence on a flat coating layer deposited on a metal substrate. The coating is a matrix dielectric non-absorbent material in which finely dispersed particles of absorbing magnetic substance are uniformly distributed. Their dependences on the layer thickness, magnetic and dielectric properties of the coating material are investigated.

Keywords: electromagnetic wave absorption; magnetodielectric coating.

Введение. В работе [1] были определены условия возникновения полного безотражательного поглощения электромагнитных волн в слое магнитного материала, нанесенного на металлическую подложку. Однако, используемые в практических задачах магнитные материалы, например, ферриты, как правило, представляют собой композиции из дисперсного магнитного порошка и диэлектрического связующего вещества. В этой связи представляет научный интерес исследовать отмеченный эффект в веществе покрытия, являющимся механической смесью поглощающего магнетика и непоглощающего диэлектрика.

Физическая модель. Рассмотрим отражение плоскополяризованной элек-

тромагнитной волны, падающей нормально на регулируемый по толщине l плоский слой магнетодиэлектрика, расположенного на идеально проводящей металлической подложке. При заданном содержании магнитного материала в диэлектрической матрице вещества покрытия имеет комплексное значение магнитной проницаемости $\hat{\mu} = \mu' - i\mu''$ и наряду с ним значение диэлектрической проницаемости ϵ_1 . Их величины определяются свойствами чистых компонентов смеси при допущении аддитивной связи их оптических параметров. Для такой двухслойной системы магнетодиэлектрик-металл комплексное значение коэффициента отражения электромагнитной волны $\hat{\rho}$ равно:



$$\hat{\rho} = \frac{Z_{th}\gamma - Z_0}{Z_{th}\gamma + Z_0} \quad (1)$$

Из уравнения (1) следует выражение для модуля коэффициента отражения волны ρ рассматриваемой системы:

$$\rho = \sqrt{\frac{(E-1)^2 + F^2}{(E+1)^2 + F^2}} \quad (2)$$

$$\mu' = n^2(1 - y^2); \quad \mu'' = 2n^2y; \quad \varepsilon_1 = n_1^2 \quad (3)$$

Как и в случае вещества покрытия из чистого магнетика, экстремумы функции $\rho(x)$ реализуются при толщине слоя вещества, большей значения, кратного $\lambda_M/4$, при этом в отличие от аналогичных зависимостей у покрытий из диэлектрических материалов ее минимумы располагаются вблизи значений, кратных $\lambda_M/2$. Подобное поведение функции $\rho(x)$ отмечается и у магнитодиэлектрического материала; наличие диэлектрической составляющей, хотя и изменяет численные величины экстремумов функции $\rho(x)$, но не меняет общей картины с их расположением. Также как и в чистых магнетиках и диэлектриках, у магнитодиэлектрического материала покрытия существуют две области, отличающихся характером изменения ее экстремальных величин ρ . В ее нормальной области, расположенной при больших значениях x , функция $\rho(x)$ имеет традиционный вид, при котором уменьшение ее максимальных значений ρ с ростом номера экстремума сопровождается соответствующим ростом минимальных значений ρ до их полного совпадения при больших x с предельной величиной ρ_∞ . В отличие от этого случая, в остальной области изменения ρ , названной аномальной, у функций $\rho(x)$ при малых значениях x наблюдается синхронный спад как максимальных, так и минимальных значений ρ . За исключением начального минимума

функций $\rho(x)$, реализуемого вблизи $x = 0$, при определенном выборе магнитных и диэлектрических свойств вещества границей этих областей может оказаться один из остальных минимумов функции $\rho(x)$, достигающий по своей величине нулевого значения. Из этого следует, что условия существования так называемого нулевого минимума должны определять условия возникновения в веществе безотражательного поглощения падающего на него электромагнитного излучения.

Наличие диэлектрической составляющей у магнитодиэлектрического покрытия в целом не изменяет характер отражения волны от него.

Заключение. Теоретически обоснована возможность и определены условия возникновения эффекта полного поглощения электромагнитного излучения в слое магнетитного материала, нанесенного на металлическую подложку. Проведена оценка полосы частот избирательного поглощения в зависимости от магнитных свойств и толщины покрытия. Полученные результаты позволяют осуществить целенаправленный поиск композиционных материалов для поглотителей излучения не только в диапазоне сверхвысоких частот, но и фактически в любом участке электромагнитного излучения.



Библиографический список

1. Касимов Р. М. Безотражательное поглощение электромагнитного излучения в слое магнетика // ИФЖ. – 1994. – Т. 80. – № 5. – С. 19–22.
2. Бреховских Л. М. Волны в слоистых средах. – М. : Изд. АН СССР, 1967.
3. Касимов Р. М. Поглощение электромагнитного излучения в слое полярного диэлектрика // ИФЖ. – 1994. – Т. 67. – № 5–6. – С. 489–492.
4. Касимов Э. Р. Безотражательное поглощение электромагнитного излучения при его падении под углом на двухслойную систему диэлектрик-металл // ИФЖ. – 2003. – Т. 76. № 1. С. 105–109.
5. Касимова С. Р. Метод измерения магнитных свойств сильно поглощающих веществ на сверхвысоких частотах // Paradigmata Poznání. 2018. – № 3. – С. 61–65.

Bibliografickij spisok

1. Kasimov R. M. Bezotrazhatel'noe pogloshhenie e'lektromagnitnogo izlucheniya v sloe magnetika // IFZh. – 1994. – Т. 80. – № 5. – S. 19–22.
2. Brexovskix L. M. Volny` v sloisty`x sredax. – M. : Izd.AN SSSR, 1967.
3. Kasimov R. M. Pogloshhenie e'lektromagnitnogo izlucheniya v sloe polyarnogo die'lektrika // IFZh. – 1994. – Т. 67. – № 5–6. – S. 489–492.
4. Kasimov E`. R. Bezotrazhatel'noe pogloshhenie e'lektromagnitnogo izlucheniya pri ego padenii pod uglom na dvuxslojnuyu sistemu die'lektrik-metalall // IFZh. – 2003. – Т. 76. № 1. S. 105–109.
5. Kasimova S. R. Metod izmereniya magnitny`x svoystv sil'no pogloshhayushhix veshhestv na sverxvy`sokix chastotax // Paradigmata Poznání. 2018. – № 3. – S. 61–65.

© Касимова С. Р.,
Касимов Э. Р., 2019.



RELEVANCE OF LEAN PRODUCTION CONCEPT IMPLEMENTATION (on the example of Volga Federal District's regions)

G. S. Tsvetkova

I. V. Semenova

*Candidate of Economics, assistant professor,
ORCID 000-0001-7701-090X,
e-mail: cvetkova_gs@marsu.ru,
Masters in International Relations,
ORCID 0000-0002-3033-6424,
e-mail: iuliia.semenova93@gmail.com,
Mari State University,
Yoshkar-Ola, Republic of Mari El, Russia*

Abstract. The paper studies the relevance of lean production concept implementation at the enterprises of regions of the Russian Federation. It was found out that today the competitiveness of enterprises in Volga Federal District regions is impossible without optimization of production process, a lean approach to resource usage at the enterprise is necessary. The environmental indicators of Volga Federal District's republics (Udmurtia, Mari El, Chuvashia) are studied. As a result it is assumed that the research and use of foreign enterprises' experience in the implementation of lean technologies in these regions are crucial. The necessity of system structure of work on implementation of lean technologies in regions of the Russian Federation is emphasized.

Keywords: lean production; lean technologies; region; environmental indicators.

The world community has long recognized the interrelation of solving environmental issues and economic and social problems. The increasing risk to people's life and health due to the decline in environmental quality as a result of the growth of manufacturing and degradation of natural ecosystems, the exorbitant load of waste determine the relevance of the study of Russian regions in the context of the philosophy of green economy and environmental security [6].

Today, the lean production concept has become especially popular around the world. In general, lean production is a systematic approach to optimizing the production process by reducing costs and losses. A significant advantage of lean technologies (from lean production) is that their implementation does not require large investments. However it quickly gives a noticeable result that can be seen in specific cost savings [5]. The essence of the "lean production" concept is aimed at

combating losses of all kinds and in all spheres; that implies a fundamentally new management style.

The idea of lean production was first introduced by Henry Ford in 1922. He pointed out that it is necessary to eliminate actions that do not create added value of the goods in the production process. However, the lean production concept was fully developed in Japan, when the idea of eliminating the losses of G. Ford was implemented. This idea also formed the basis of Toyota's "Thinking Production System" concept. Thus, the Japanese engineer Taiichi Ohno is considered the founder of the lean production concept [7].

In 1988 American researcher J. Krafchic introduced the term "Lean production". Lean production concept became especially popular after publishing manuscripts "The machine that changed the world" and "Lean mindset" D. Johns, D. Ross, J. Vumek [4].



The concept of lean production has spread in Russia relatively recently in 2004. Lately, Russian specialists in production optimization discuss such systems as TQM (Total quality management), TPM (Total Productive Maintenance), “5S”, “six sigma”, JIT (just in time). All these instruments represent elements of global management system called “kaizen” (Japanese word for “constant improvement”) [3].

Despite of the fact that the implementation of the concept into life is not as easy as it seems, Russian enterprises already do this and they are quite happy with the results. The list of first Russian enterprises that started to implement lean technologies includes industrial giants KamAZ, “Eurochem”, “Group

GAZ”, “EuroHolding” and others [1]. However, not only big-size enterprises should implement lean production concept, but so do other companies in Volga Federal District, regardless of the scope and amount of assets.

Undoubtedly, the relevance of studying and implementing the lean production concept at the enterprises of Volga Federal District’s regions, as well as in other regions of the Russian Federation, is increasing dramatically now. One of the example is a significant gap between the amount of pollutants` emissions into the atmosphere and the one of caught and neutralized polluting substances not in favor of the last indicator in three republics of Volga Federal District – Udmurtia, Mari El, Chuvachia (figures 1, 2).

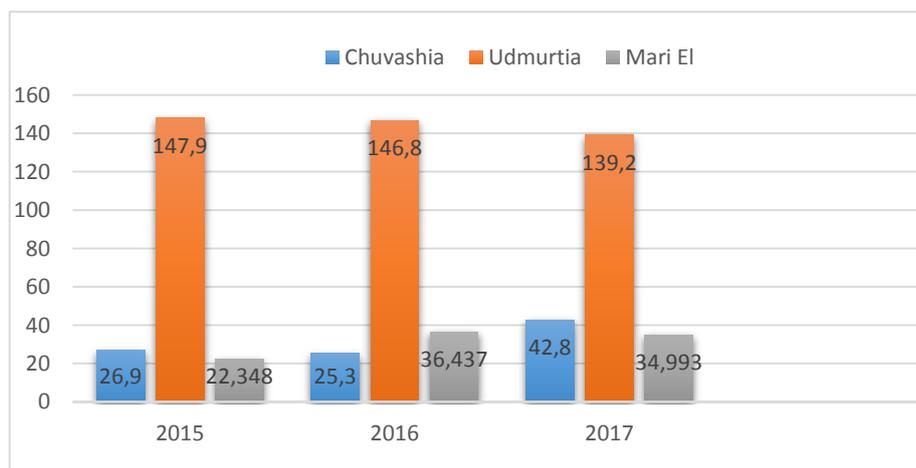


Figure 1. Emissions of pollutants into the atmosphere, thousand tons.

Compiled by the author on the basis of sources: <https://maristat.gks.ru>; <https://udmstat.gks.ru>; <https://chuvash.gks.ru>.

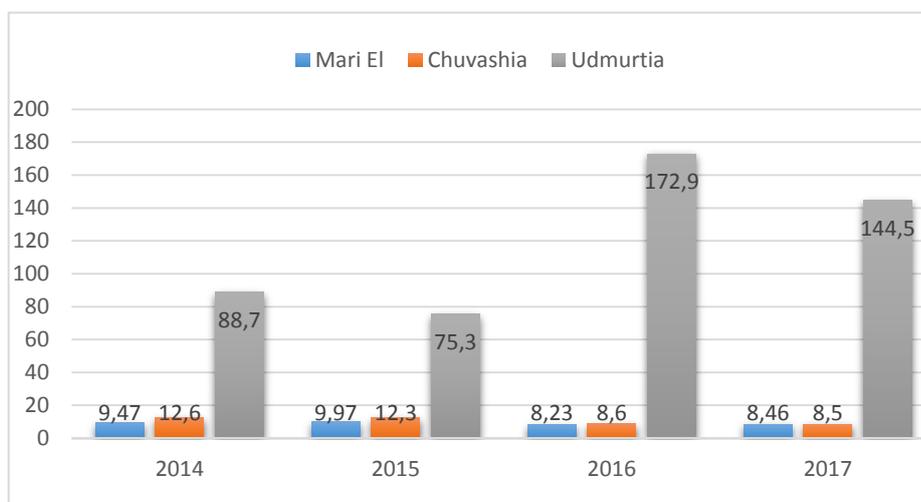


Figure 2. Caught and neutralized polluting substances, thousand tons.
Compiled by the author on the basis of sources: <https://maristat.gks.ru>; <https://udmstat.gks.ru>;
<https://chuvash.gks.ru>.

Nevertheless, all enterprises and companies of different regions of Russia, including the Republic of Mari El and the neighboring Republic of Tatarstan, are trying to optimize their production and business processes. The study of foreign experience in the implementing lean technologies by Russian regions is becoming increasingly popular. One of such open platforms for the exchange of experience is the international lean forums, which are gaining momentum. The effectiveness of this format of meetings was demonstrated at the VI International Lean Forum "Effective processes – high productivity" that took place in the Republic of Tatarstan [2].

The VI International Lean Forum was attended by representatives of Britain, Germany, Moscow, as well as the Volga Federal District's regions, including Tatarstan, Mari El, Udmurtia, etc. [2]. Participation of international lean-coaches in this forum gave chance to the authorities and business representatives of the Volga Federal District's regions to evaluate all the advantages of the implementation of lean production technolo-

gies in their regions and at their enterprises; to realize that the competitiveness of enterprises in the regions of Russia is impossible without systematic work on improving productivity, implementation of new technologies.

Holding international lean forums is one of the most effective forms of experience exchange, demonstration of advanced achievements of lean production concept. It is extremely important for regions of the Russian Federation to study the European experience of lean production implementation.

However, it's important to organize a purposeful and constant work flow of staff in all divisions of the enterprise at all production stages to use the tools and methods of lean production at enterprises of the Volga Federal District for a reasonable and effective resource management.

Obviously, this will require appropriate costs. The current costs on environmental protection in the Republic of Mari El and Udmurtia today can hardly be considered as sufficient (Fig. 3). However, one should not



eliminate the need for proper financing the projects of lean production implementation in the republics.

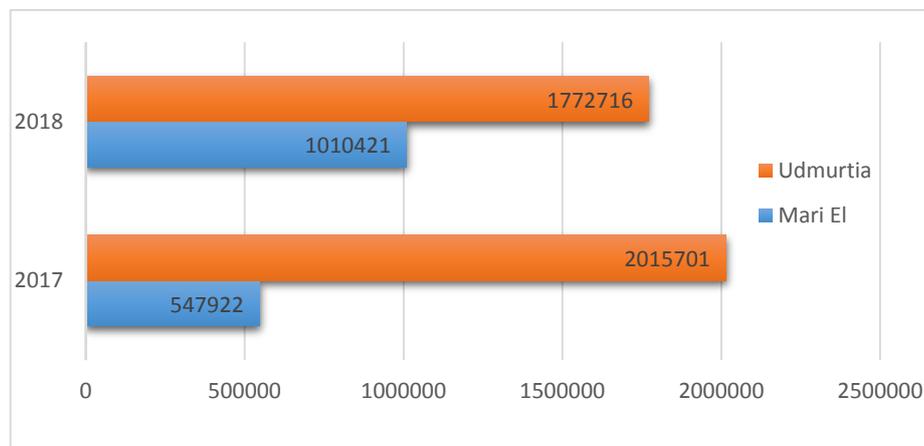


Figure 3. An overview of current costs for environmental protection, thousand rubles. Compiled by the author on the basis of sources: <https://maristat.gks.ru>; <https://udmstat.gks.ru>

The implementation of the popular lean production concept at the enterprises of the Volga Federal district can become one of the ways to turn the idea of sustainable development into action; it will make it possible to rationalize all the resources of Russian regions, without endangering the environment.

Without saying, the task of switching enterprises to lean technology is not as simple as it may seem. However, the experience of many European enterprises clearly demonstrates that all investments in lean production projects successfully pay off, creating a lower resource cost, and therefore much more efficient organization of production and business processes. Hence, the program of loss elimination and cost-cutting will gain momentum more rapidly at the enterprises of Russian regions; that will require a systematic and competent organization of work flow on the implementation of lean production in the Volga Federal district's regions.

Bibliography

1. Levyakov O. Lean system (Lean production). Available at <https://www.src-master.ru/article25952.html> [Accessed 6 October 2019].
2. Ministry of industry and trade of the Republic of Tatarstan. Available at <http://mpt.tatarstan.ru> [Accessed 13 October 2019].
3. H.T.S. Caldera, C. Desha, L. Dawes. Evaluating the enablers and barriers for successful implementation of sustainable business practice in 'lean' SMEs. *Journal of Cleaner Production*. Available at www.elsevier.com/locate/jclepro [Accessed 3 October 2019].
4. Jostein Pettersen. Defining Lean Production: Some conceptual and practical issues. Division of Quality Technology and Management & Helix VINN Excellence Centre Linköping University, Sweden. Available at <https://www.ep.liu.se/ecp> [Accessed 16 October 2019].
5. Overall labor effectiveness (OLE): The business case for labor productivity. Available at <https://www.lean.org> [Accessed 4 October 2019].
6. Strategy of ecological safety of the Russian Federation for the period until 2025. Available at <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71559074/> [Accessed 18 October 2019].



7. Womack J.P., Jones Daniel T. Lean Production: How to get rid of losses and to achieve prosperity of your company: translated from English / Moscow, Alpina Business Books, 2015, 473 p.

© *Tsvetkova G. S.,
Semenova I. V., 2019.*



УДК 5527

**ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

М. Р. Амирасланов

*Диссертант,
e-mail: rafiqoglu89@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

**THE EMERGENCE OF LYRICAL – PSYCHOLOGICAL CHARACTER
IN THE AZERBAIJANI DRAMA OF THE 60S OF THE XX CENTURY**

M. R. Amiraslanov

*Doctoral applicant,
e-mail: rafiqoglu89@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. In contrast to the traditional Soviet drama (literature of socialist realism), the modern Azerbaijani drama of the 1960s and 1990s had great advantages in the artistic reflection of reality. In other words, during this period of development of literature, the artistic heroes of playwrights were people from real everyday life. The dramaturgy of modern Azerbaijan introduced the concept of the image and character of a new hero into the history of the National Drama Theatre.

Keywords: theatre; skill; performance; director; play.

С эстетической точки зрения целью спектаклей поставленных на сцене Национального Академического Театра 1960–1990-х годов стало создание свободных от искусственной дидактики богатой галереи характерных образов во всей их противоречивости и разнообразии. Национальный Академический Театр смог доказать, что способен создавать спектакли, отражающий духовный мир человека без влияния какой-либо идеологической догмы. Подлинное искусство призывает людей мыслить по новому, жить в гармонии с окружающими миром, служить человечеству во имя процветания. Такое искусство не знает границ, ни национальных, ни географических. В произведениях Ильяса Эфендиева «Песня осталась в горах»,

«Хуршуд Бану Натаван», «Шейх Хиябани», Наримана Гасанзаде «Атабеки», Наби Хазри «Меч, вонзенный в землю», Бахтияра Вагабзаде «Меч, разящий нас самих» социальная среда, в первую очередь отражается в свете духовных идеалов героя, кроме того выявляется внешнее ханжество нравственных норм современного героя общества. В спектаклях данного периода образ борца за справедливость в отличие от советских драматических произведений демонстрирует такие человеческие качества, как гуманность, самоотверженность, добродетель не в каких-то чрезвычайных ситуациях, а в рамках повседневной жизни героев.

Известно, что в художественном произведении образ является проводником



человеческих чаяний, общественных идей. Кроме того, художественное произведение является выражением мыслей самого автора, связующим звеном между реальной жизнью. Характер образа напрямую зависит от мировоззрения и идеалов автора. В этом смысле идеальный художественный образ есть не что иное, как выражение идей автора.

Подводя итоги можно сказать, что в 1960–1990-х годах в национальном театре спектакли отличались своим духовным содержанием. Они ни как не мирились с господствующим тотальным режимом. Это ярко отражено в национальной идее, которая будучи оппозиционным, участвовала в подготовке почвы для национально-демократического движения. Кроме того, произведения на историческую тему раскрывали актуальные проблемы современности, мысли и чувства современного человека. Поиски национальной идеи и проблема характера в Национально-Драматическом Театре были связаны, также и с возрождением национального самосознания деятелей искусства и их желанием пробудить духовную память народа. В 60-е годы XX века возникновение психологического характера и переход человеческого фактора на первый план имело огромное влияние на становление новой театральной школы.

Доктор искусствоведения, профессор Ильхам Рагимли в связи с возникновением лирико-психологического стиля пишет: «В 1960–1985-е годы театр смог создать великолепные спектакли не только в лирико-психологическом стиле. Одновременно, исходя из философско-монументальной театральной поэтики, были поставлены спектакли в бытовом жанре реалистическо-драматического характера» [6]. Естественно, что возникновение и развитие лирико-психологического стиля в первую очередь было направлено на описание сложного

внутреннего мира человека и с необходимостью отражения духовного развития человека в драматургическом конфликте. Сценическое воплощение лирико-психологического стиля в Национальном Драматическом Театре в 60-е годы повлияло на возникновение лирико-психологического характера и выдвинуло человеческий фактор на первый план.

Известно, что идеология и гуманитарная политика советского режима не допускала объективные научные исследования в области национальной истории, богатой литературы и культуры. Согласно «установкам» изложенным в программных документах коммунистической партии отечественная история, литература и культура интерпретировалась в контексте марксизма-ленинизма, что, в конечном счете, приводило к необъективным, далеким от истины, искаженным исследованиям. Относительно благоприятная почва для исследований в области отечественной истории и национального наследия Азербайджана возникла только в 70-е годы XX века.

Литература Азербайджана советского периода, не смотря на противоречивость, все-таки является не делимой частью национальной культуры, и в целом можно сказать, что XX век является важной вехой в истории литературы.

Не смотря на давления и преследования, идеологическое влияние этого периода литература Азербайджана продолжала жить и создавать бесценные произведения. Тоталитарный режим советской идеологии на протяжении 70-ти лет заставила многие народы, в том числе и азербайджанский народ, смотреть на мир через «розовые очки большевистской идеологии».

Следует отметить, что только лишь приверженность к восточной культуре в 1920–1930-е годы приравнялось измене социализму. Стоит вспомнить тот факт, что тысячи представителей интеллиген-



ции, которые были обвинены в «пантюркизме» стали жертвами репрессий 1937 года. «Таким образом, подавлялась идея национального самосознания, в годы репрессий было расстреляно более 50 тысяч сыновей Азербайджана, более 100 тысяч людей были сосланы в Казахстан, Сибирь» [3].

60-е годы XX века знаменуются кардинально новым художественным взглядом на традиционные темы. Это в первую очередь, проявило себя в том, что писатели и драматурги этого периода осознали более широкие эстетические возможности искусства. В отличие от представителей соцреализма в их произведениях ставились цели «воспитание нового человека», «пробуждение патриотизма», «развитие духовного совершенства советского человека». Эстетическая миссия литературы этого периода была далека от искусственной дидактики, пафоса и риторики. Главной целью являлось создание лирико-психологического образа реального человека, отражение реальности во всем многообразии и противоречивости. Литература 60-х годов создала целую галерею характерных образов.

В 60-е годы возникновение лирико-психологического характера и переход на первый план человеческого фактора сыграло огромное значение в литературе. Известно, что проблема лирико-психологического характера всегда являлась актуальным вопросом не только литературы, но и искусствоведения. В отличие от советской литературы новая Азербайджанская литература (проза и драматургия) имела более широкие возможности для отражения реальности художественным языком. В произведениях посвященных, историческим и духовным проблемам основной целью было раскрыть внутренний мир личности во всех его проявлениях, его психологический ха-

актер, судьбу в потоке времени, другими словами раскрытие триады «время-человек-судьба». Потому что, «предметом исканий писателя является характер личности и талант автора произведения проявляется в способности полноценного раскрытия характера» [8]. В произведениях исследуемого периода переход лирико-психологического характера и человеческого фактора на первый план на самом деле было своеобразным художественным выражением протеста против советского политического режима. Другими словами, писатели обрели возможность передать жизнь обычных людей посредством художественных героев. Академик Мамед Джафар писал: «В литературе каждого народа образ положительного героя отражал жизнь народа, великие идеи, рожденные в народе, самые яркие страницы истории народа, силу народа, его честь и гордость, талант, право на жизнь. Сложно представить великую литературу без положительного героя» [5].

Широкое распространение в драматургии лирико-психологического стиля влияло на возникновение национального характера и полного раскрытия человеческой духовности. Народный писатель Азербайджана Ильяс Эфендиев необходимость этого стиля обосновывает следующим образом: «Есть огромная необходимость в лирико-психологическом жанре, которая в полной мере раскрывает духовный мир человека, а именно его чувства, переживания, любовь и страдания. Произведения, которые в основном нацелены на раскрытие внутреннего мира человека» [4].

В Азербайджанской литературе классическими примерами национального характера являются образы Вагиф («Вагиф» – С. Вургун), Джахандар ага («Буйная Кура» – И. Шихлы), Байрам бек («Не оглядывайся, старик» – И. Эфенди-



ев), Боюк бек («Песня осталась в горах» – И. Эфендиев), Кербелаи Исмаил («Снежный перевал» – Ф. Керимзаде), Рустам киши – («Великая опора» – М. Ибрагимов). Эти образы являются яркими примерами национального характера. Авторы посредством этих образов смогли раскрыть и ментально обобщить такие духовно-нравственные качества Азербайджанского народа, как мужество, стойкость, честь, мужество, верность нравственным ценностям и др.

Национальный характер способен раскрыть самобытность любой литературы. Национальная литература в широком понимании этого слова является отражением национального характера. Поэтому, произведения посвященные проблемам национальной действительности являются обобщением национального характера, другими словами духовно-нравственного образа народа, его психологии, представлений [1].

Рассмотрим такие романы как «Буйная Кура», «Великая опора» и «Ивы над арыком». Народный писатель Исмаил Шыхлы в романе «Бурная Кура» создал собирательный образ Джахандара ага, который является воплощением национального характера. Джахандара ага мужественен, бесстрашен даже перед свинцовой пулей. В характере Джахандара ага собраны такие качества, как величие, мудрость и сдержанность. Устами Джахандар ага автор гласит: «У меня есть свой ум, я жил как хотел, и умру, как хотел». Он прекрасно знает законы общества, в котором живет и не нарушает их. Он преклоняется перед современными ему законами чести. Он ничего не боится как запятнанного доброго имени. Роман «Буйная Кура» начинается именно со сцены резкой реакции негодования семьи, в особенности законной жены Зернигяра. Семья недовольна тем, что Джахандар ага выкрал и женился вторично по законам шарията на

Мелек. Автор излагает все переживания главного героя и чувство глубокого сожаления о содеянном поступке. Уход из семьи жены и сына, которым он гордился, становится для него настоящим горем. Он буквально убит горем. Чувство сожаления перед женой и сыном раскрывает подлинный характер бдительного и временами жестокого человека. Чувство сожаления выдают его обнадеживающие себя слова: «Что на самом деле ведь случилось, что мы сделали такого не дозволенного? Испокон веков, не положено ли нам иметь двух жен?» Джахандар ага жесток в поступках и в словах. Он не сойдет с намеченного пути. И не любит, когда ему перечат [7].

На самом деле национальный характер является основным показателем жизни, самопознания, индивидуального самовыражения народа, начиная со времен его возникновения. Великий русский писатель Н. В. Гоголь писал: «Подлинное выражение национального не описание сарафана, а в умении выразить дух народа». Как и в любом виде искусства так и в литературе национальный характер зависит от того на сколько писатель близок к народу, на сколько он крепко связан с ним и на сколько он способен раскрыть духовный мир своего народа.

Библиографический список

1. Гусейнли А. Истины жизни и искусства. – Баку: «Г» Центр Типографии-Полиграфии», 2001. – С. 164.
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т.6. – М. : ТИХЛ, 1953. – С. 34.
3. Джафаров Н. Основы азербайджановедения. – Баку, 2005. – С. 240.
4. Дилсуз. На путях подлинного искусства (интервью с И. Эфендиевым) // Азербайджан. – № 5. – 1984. – С. 109.
5. Мамед Джафар. Положительный образ в литературе // Коммунист. – 1954. – 1 декабря.
6. Рагимли И. История азербайджанского театра. – Баку : Чашыюглы. – 2005. – С. 301.



7. Саламоглы Т. Художественная проза Исмаила Шихлы. – Баку, 2014. – С. 109–110.
8. Эльчин. Избранные сочинения. В 10-ти томах. Т. 10. – Баку : Чинар-чап, 2005. – С. 334.
4. Dilsuz. Na putyax podlinnogo iskusstva (interv`yu s I. E`fendievym) // Azerbajdzhan. – № 5. – 1984. – S. 109.
5. Mamed Dzhafar. Polozhitel`nyj obraz v literature // Kommunist. – 1954. – 1 dekabrya.
6. Ragimli I. Istoriya azerbajdzhanskogo teatra. – Baku : Chashy`ogly`. – 2005. – S. 301.
7. Salamogly` T. Xudozhestvennaya proza Ismaila Shixly`. – Baku, 2014. – S. 109–110.
8. E`l`chin. Izbranny`e sochineniya. V 10-ti tomax. T. 10. – Baku : Chinar-chap, 2005. – S. 334.

Bibliograficheskij spisok

1. Gusejnli A. Istiny` zhizni i iskusstva. – Baku: «T» Centr Tipografii-Poligrafii», 2001. – S. 164.
2. Gogol` N. V. Sobranie sochinenij v 6-ti tomax. T. 6. – M. : TIXL, 1953. – S. 34.
3. Dzhafarov N. Osnovy` azerbajdzhanovedeniya. – Baku, 2005. – S. 240.

© *Амирасланов М. Р.*, 2019.



**STUDY OF STUDENTS' SITUATIONAL AND PERSONAL ANXIETY LEVELS
THROUGHOUT UNIVERSITY ADAPTATION PROCESS**

L. V. Snegireva

*Candidate of Biological Sciences, assistant professor,
ORCID 0000-0002-8935-0511,
e-mail: sneglv1@gmail.com,
Kursk State Medical University,
Kursk., Russia*

Abstract. The author has studied medical students' situational and personal anxiety levels throughout university adaptation process. Statistically significant differences were revealed in the indicators of students' situational anxiety during process of adaptation, that allows to consider the anxiety situational level as a subjective adaptation process criteria. It is found that the adaptation process affects mostly a fifth of first-year medical university students. High personal anxiety students experience the greatest difficulties in university adaptation process. The end of adaptation process (according to six-year students' results) means for examinees psychological comfort, resulting to normal level of situational anxiety.

Keywords: adaptation process; professional education; personal anxiety; situational anxiety; relationship.

First-year university students' adaptation process is known as a complicated procedure of human' intellectual, emotional and physical resources application [3, 5]. Psychological discomfort in adaptation process, resulting to increased anxiety, affects students' educational activity negatively [2, 4]. In this regard, the purpose of the study was to determine students' situational and personal anxiety levels throughout university students' adaptation process.

The following research tasks were formulated:

1. To grade first-year students' situational and personal anxiety levels
2. To determine six-year students' situational and personal anxiety levels
3. To compare anxiety levels at the different stages of university adaptation process.

Materials and methods. 87 medical faculty students were examined: 54 first-year students and 33 sixth-year students. Examinees study General Medicine in Kursk State Medical University.

1) The anxiety level was evaluated by Spilberg-Hanin's scale. Situational (or reactive) anxiety was determined as actual respond to a stress and discomfort. It's considered as an indicator of stress intensity. Personal anxiety was considered as constitutional trait (feature), examinee's tendency to be stressed from a wide range of situations.

To interpret the results, the following scale was used [1]:

- up to 30 points – low anxiety level;
- from 31 to 44 points – moderate anxiety level;
- from 45 points and more – high anxiety level.

2) Statistical analysis was performed with:

- A descriptive statistic that quantitatively describes or summarizes features of a collection of information,

- the Mann-Whitney U test (also called the Mann-Whitney-Wilcoxon (MWW), Wilcoxon rank-sum test, or Wilcoxon-Mann-Whitney test) is a nonparametric test of the null hypothesis that it is equally likely that a



randomly selected value from one sample will be less than or greater than a randomly selected value from a second sample.

This test can be used to investigate whether two independent samples were selected from populations having the same distribution. A similar nonparametric test used

on dependent samples is the Wilcoxon signed-rank test.

Situational (reactive) anxiety level was determined for the first-year students (Figure 1). Further, this level was considered as subjective manifestation of university adaptation process.

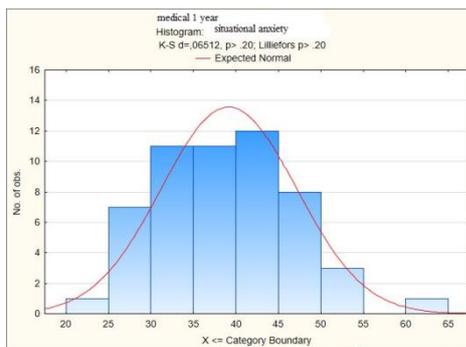


Figure 1. Medical faculty first-year students distribution according to their situational anxiety level (compiled by the author)

In accordance with situational anxiety level, the examinees were distributed into between three groups: students with high, moderate and low reactive anxiety (table 1).

Table 1

Medical faculty first-year students distribution according to their situational anxiety level in %

1 year	situational anxiety level		
	high	moderate	low
Number of students (%)	22	63	15

About a fifth of the first year students were in the high reactive anxiety level group. 83 % of high reactive anxiety students had high level of personal anxiety at the same time that caused extreme emotional reaction of examinees to university educational sys-

tem. A wide range of situations was considered by such students as dangerous to their authority, image, health, etc. Only 17 % of high reactive anxiety examinees were characterized by moderate personal anxiety level. Stress of university adaptation process was



extremely high, because of students' attempts to take the leader position equal to secondary school leader position.

Studying gender aspects of university adaptation process didn't show significant difference between anxiety level of males and females. Thus, general sample was represented by 74 % of females and 26 % of males. The high reactive anxiety level sample consisted of 75 % of females and 24 % of males.

Next, we analyzed medical school graduates personal and situational anxiety levels. The Mann–Whitney *U* test revealed high level statistical significant difference on the scales “Personal anxiety” and “Situational anxiety” between medical faculty the first and sixth year students (table 2). It means, that after adaptation process examinees don't experience anymore psychological discomfort, resulting to increased anxiety.

Table 2

Mann–Whitney *U* test. Scales “Personal anxiety” and “Situational anxiety” for first and sixth year medical students

Mann-Whitney U Test (w/ continuity correction)										
By variable Факультет, курс										
Marked tests are significant at p < .05000										
variable	Rank Sum	Rank Sum	U	Z	p-value	Z adjusted	p-value	Valid N	Valid N	2*1sided exact p
	medical 1 year	medical 6 year								
situational anxiety	1961.500	1866.500	476.5000	-3.62156	0.000293	-3.62753	0.000286	54	33	0.000214
personal anxiety	2065.000	1763.000	580.0000	-2.71617	0.006605	-2.71870	0.006554	54	33	0.006149

It was found, that adaptation process affects more than a fifth of first-year medical university students, giving strong influence on examinees' situational anxiety. High personal anxiety students experience the greatest difficulties in university adaptation process, and good academic results become harder to achieve for first-year medical students because of strong emotional stresses. At the same time, no gender aspects were found in university adaptation process. The end of adaptation process (according to six-year students' results) means for examinees psychological comfort, resulting to normal level of situational anxiety.

Bibliography

1. Батаршев А. В. Базовые психологические свойства и самоопределение личности: Практическое руководство по психологической диагностике. – СПб. : Речь, 2005. – С. 44–49.
2. Снегирева Л. В. Возможности электронного обучения в решении задачи индивидуализации учебного процесса в медицинском вузе // Балтийский гуманитарный журнал. – 2016. – Т. 5. – № 3(16). – С. 190–192.

3. Снегирева Л. В. Электронное обучение как инструмент развития способностей студентов к обобщению // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 6-2. – С. 416–420.
4. Созаев К. Г. Особенности социально-педагогической адаптации первокурсников в условиях высшего образования // Балтийский гуманитарный журнал. – 2017. – Т. 6. – № 4 (21). – С. 402–405.
5. Татаринцева А. Ю., Кузнецова В. В. Адаптация студентов-первокурсников педагогического вуза с использованием арт-технологий // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1 (274). – С. 29–31.

Bibliography

1. Batarshev A. V. Bazovy'e psixologicheskie svoystva i samoopredelenie lichnosti: Prakticheskoe rukovodstvo po psixologicheskoy diagnostike. – SPb. : Rech', 2005. – S. 44–49.
2. Snegireva L. V. Vozmozhnosti e'lektronnogo obucheniya v reshenii zadachi individualizacii uchebnogo processa v medicinskom vuze // Baltijskij gumanitarnyj zhurnal. – 2016. – Т. 5. – № 3(16). – S. 190–192.
3. Snegireva L. V. E'lektronnnoe obuchenie kak instrument razvitiya sposobnostej studentov k



- obobshheniyu // *Sovremennyye naukoemkie tehnologii*. – 2016. – № 6-2. – S. 416–420.
4. Sozaev K. G. Osobnosti social'no-pedagogicheskoy adaptacii pervokursnikov v usloviyax vysshogo obrazovaniya // *Baltiyskij gumanitarnyj zhurnal*. – 2017. – T. 6. – № 4 (21). – S. 402–405.
5. Tatarinceva A. Yu., Kuzneczova V. V. Adaptaciya studentov-pervokursnikov pedagogicheskogo vuza s ispol'zovaniem art-texnologij // *Izvestiya Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. – 2017. – № 1 (274). – S. 29–31.

© *Snegireva L. V.*, 2019.



УДК 371. 33

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОПЫТА НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ В КОМПЕТЕНТНОСТНОЙ МОДЕЛИ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Л. Л. Буркова

*Кандидат педагогических наук, доцент,
ORCID 0000-0001-8552-6412,
e-mail: Lubasha-agu@yandex.ru,*

Б. Х. Панеш

*кандидат педагогических наук, доцент,
ORCID 0000-0002-6339-8955,
e-mail: belapanesh1@yandex.ru,
Адыгейский государственный университет,
г. Майкоп, Республика Адыгея, Россия*

USING THE EXPERIENCE OF FOLK PEDAGOGY IN THE COMPETENCE MODEL OF PRIMARY SCHOOL

L. L. Burkova

*Candidate of Pedagogical Sciences,
assistant professor,
ORCID 0000-0001-8552-6412,
e-mail: Lubasha-agu@yandex.ru,*

B. H. Panesh

*candidate of Pedagogical Sciences,
assistant professor,
ORCID-0000-0002-6339-8955,
e-mail: belapanesh1@yandex.ru,
Adyghe State University,
Maikop, Republic of Adygea, Russia*

Abstract. The article reveals the General pedagogical aspects of using the experience of folk pedagogy in teaching younger students. Various genres of folklore are considered as an element of folk pedagogy when teaching younger students. In the competence model of primary school education, value-semantic, general cultural, educational and cognitive competences are distinguished, the formation of which is facilitated by the use of elements of folklore in the lessons. The authors address the problem of selection of the content of education in the implementation of the FGOS NOO, describing the aesthetic, educational and didactic value of folklore.

Keywords: primary school; competence; folk pedagogy; elements of folklore; younger students.

В условиях модернизации российского образования одним из приоритетных направлений современной образовательной политики является выявление внутренних резервов познавательной активности школьников. Формирование духовной личности ребенка происходит с помощью усвоения им общественно-исторического опыта человечества в процессе предметно-практической деятельности и познания норм социально-этнических отношений в целом. Эти нормы зафиксированы в народных традициях и выступают как об-

разцы, где сосредоточены лучшие черты качества личности, нравственные эталоны, принятые в обществе.

До недавнего времени общеобразовательная государственная система практически не учитывала опыт народной педагогики, национальные особенности, традиции, обычаи. Наиболее полно и всесторонне проблему народной педагогики исследовал Г. Н. Волков [1]. В это же время было проведено несколько интересных социологических исследований, рассматривающих проблемы народной педагоги-



ки в этнокультурном плане. Но все эти исследования и работы не находили применения в советской школе. Общеобразовательная государственная система практически не учитывала опыт народных педагогов, культуру отдельных этносов. Происходил разрыв между поколениями, между школой и жизнью. В современной образовательной системе произошло переосмысление роли социальных и национальных структур.

Говоря о преподавании в начальной школе, наиболее эффективно использование устного народного творчества как элемента народной педагогики. Для обозначения устного народного творчества в науке чаще всего употребляется термин «фольклор» (folk – народ и lore – знание, мудрость), который ввёл англичанин Вильям Томсон в 1846 году. В 1890 г. впервые в более широком аспекте Д. Булгаковский и Г. Пинчук обращаются непосредственно к фольклорным элементам – пословицам, загадкам, обрядам, отмечая их воспитательное значение для обучения [1]. Эстетическое, воспитательное и дидактическое значение фольклора рассматривали Г. Ф. Массова, С. И. Тарасова, Г. Н. Волков [1; 3; 4].

Воспитательная направленность фольклора выражается в том, что многие произведения в нем создавались специально для детей, окружая ребенка с самого рождения. С незапамятных времен живут колыбельные песни и детские потешки. Обязательным спутником раннего детства являются сказки. От поколения к поколению переходят считалки, скороговорки, народные игры. Обращаясь к детскому игровому фольклору, педагог учит младших школьников соотносить в игре интонации, ритмику, эмоциональность музыкально-поэтического образа, пластику, согласовывать движения и заключенный в них смысл.

Эстетическое значение фольклорных произведений состоит в том, что они отличаются большим поэтическим мастерством, что отражается и в их построении, и в языке. Фольклор искусно пользуется вымыслом, иносказательной передачей и характеристикой явлений, их поэтизацией. Поэтому фольклор развивает у детей эстетическое чувство, чувство прекрасного, чувство ритма, формы и языка.

Дидактическое значение фольклора состоит в том, что он способствует развитию мышления, речи учащихся и пополнению их словарного запаса. В результате работы с фольклорным материалом разговорная речь учеников становится не только правильной, точной, но и живой, выразительной. Дети могут прочувствовать красоту родного языка и через образный строй фольклорных произведений учатся пользоваться его богатством.

Фольклорный материал очень обширен, многообразен. Устное поэтическое творчество русского народа включает в себя различные жанры. При обучении младших школьников целесообразно в учебный материал по различным дисциплинам включать следующие элементы фольклора: сказки, загадки, считалки, пословицы, поговорки.

Сказка для ребенка – это не просто вымысел, это особая реальность мира чувств. Учащиеся в сказочной форме сталкиваются с такими сложнейшими явлениями и чувствами, как жизнь и смерть, гнев и сострадание, коварство и т.п. Дети глубоко сопереживают персонажам, у них появляется внутренний импульс к содействию. Желание разобраться в сказочной ситуации и помочь герою, попавшему в беду, развивает интерес, эмоциональную и образную память, воссоздающее воображение, формирует умение владеть оценочной терминологией.



Загадка представляет собой иносказательное изображение какого-либо предмета или явления на основании сходства между скрытым предметом и тем, который его заменяет в загадке. Термин «загадка» происходит от слова «гадати» (думать, рассуждать), отсюда «гадание» – толкование чего-то со скрытым смыслом. В загадках содержится ценный для ребенка познавательный материал о назначении различных предметов, их происхождении, об их свойствах. Загадки расширяют кругозор ребенка, пополняют его знания, заставляют глубже осмыслить окружающую действительность.

Считалки – распространенный жанр детского фольклора. Это короткие рифмовки, в основе которых лежит счет, для определения ведущего или ролей в игре. В древности люди пользовались «тайным счетом» вследствие существующих запретов: запрещалось, например, считать убитую дичь из-за опасения неудач в охоте. Особенно органично считалки включаются в программный материал по разделам «Нумерации» на уроках математики и во внеурочной деятельности.

Пословица, по определению В. И. Даля, автора словаря русских пословиц – «это краткое изречение, поучение, более в виде притчи иносказания, или в виде житейского приговора: пословица есть собь», т. е. по Далю «все свое богатство: свойства нравственные и духовные» [2]. Говоря о содержательной стороне пословиц, отметим, что это самый мудрый фольклорный жанр. В пословицах выражается не мнение отдельных лиц, а массовая народная оценка, прослеживается четкая народная позиция (иногда категоричная, с иронией или с издевкой). По мнению В. Даля, это «...свод народной премудрости, ... это житейская и народная правда, своего рода судебник, никем не судимый» [2, с. 3].

Пословицы имеют ярко выраженную дидактическую направленность. Они обращены в первую очередь к младшим поколениям и прямо или косвенно поучают, дают полезные советы, предостерегают от необдуманных поступков. В пословицах заложен мощный воспитательный потенциал. Сила воздействия метких народных изречений, сказанных в нужный момент, иногда сильнее, чем от целенаправленных бесед. Они дают яркую эмоциональную оценку человеческим качествам, поступкам, самым разнообразным сторонам действительности. По меткому замечанию К. Д. Ушинского, «пословица тем и хороша, что в ней почти всегда, несмотря на то, что она короче птичьего носа, есть нечто, что ребенку следует понять: представляет маленькую умственную задачу, совершенно по детским силам ...» [5, с. 351].

От пословиц отличаются поговорки. **Поговорка** – это общепринятое образное выражение, которое существует в речи для эмоциональных оттенков и применяется по принципу аналогии к ряду сходных жизненных явлений. Типичные поговорки: «надоел как горькая редька» – выражение досады, «свалился как снег на голову» – выражение неодобрения или недоумения по поводу какой-либо внезапности. При сходстве с пословицей поговорка имеет свои отличия. Народная педагогика видит их в том, что поговорка – это украшение речи («цветок»), а пословица – суждение полное, завершённое, зрелое («ягодка»).

Обращение к культурному наследию народа, к устному народному творчеству создаёт условия для формирования в современном образовательном учреждении ключевых компетенций. Ключевые образовательные компетенции конкретизируются для каждой ступени обучения на уровне образовательных областей и учебных предметов. По мнению А. В. Хуторского, выделяется шесть основных ключе-



вых компетенций: ценностно-смысловые; общекультурные; учебно-познавательные; информационные; коммуникативные; социально-трудовые; компетенции личностного самосовершенствования [6].

Компетентностная модель обучения предполагает совершенствование педагогического мастерства учителя на основе овладения теорией и технологией структурирования учебного материала с учетом прогнозирования структур учебной деятельности младшего школьника как субъекта учения на занятии. Частью проблемы системности обучения выступает идея интеграции учебных дисциплин и связи предметных знаний с жизнью.

На наш взгляд, обогащение предметного содержания элементами фольклора при обучении младших школьников способствует успешному формированию ценностно-смысловых, общекультурных и учебно-познавательных компетенций. *Ценностно-смысловые компетенции* связаны с ценностными ориентирами в сфере мировоззрения. Это способность ученика осознавать свою роль в окружающем мире уметь выбирать целевые и смысловые установки для своих действий и поступков. *Общекультурные компетенции* – это культурологическое и всечеловеческое понимание мира. Осведомлённость ученика в области особенностей национальной и общечеловеческой культуры, духовно-нравственных основ жизни человека, отдельных народов, культурологических основ семейных, социальных, общественных явлений и традиций. *Учебно-познавательные компетенции* характеризуют сферу познавательной самостоятельной деятельности ученика. Они включают элементы общеучебной, логической деятельности, самооценки учебно-познавательной деятельности, рефлексии. Более успешному формированию выделенных компетенций в начальной школе

способствует интеграция содержания учебных предметов и устного народного творчества на основе дидактического синтеза и системного подхода.

Проектируемое на данной основе образование будет обеспечивать не только предметное, но и целостное компетентностное образование. Образовательные компетенции ученика в этом случае играют многофункциональную метапредметную роль, проявляющуюся не только в школе, но и в семье, в кругу друзей, в будущих производственных отношениях. Проектируется не только индивидуальная образовательная траектория ученика, но и программа его жизнедеятельности в целом в бытовой и культурно-досуговой сфере.

Национальная культура, традиции, фольклор должны лечь в основу современного школьного обучения и воспитания. Насыщенное духовными вековыми ценностями воспитание и обучение, помогут решению таких актуальных современных проблем, как поиск нравственных идеалов, обогащение внутреннего мира личности, саморазвития и самовоспитания.

Библиографический список

1. Волков Г. Н. Этнопедагогика. – М. : Издательский центр «Академия», 1999.
2. Даль В. Пословицы русского народа: сборник в 2-х томах. Том 1. – М. : Художественная литература, 1989.
3. Массова Г. Ф. Использование традиций народной педагогики в воспитательной системе образовательного учреждения: диссертация кандидата педагогических наук. – Киров, 2006.
4. Тарасова С. И. Духовное воспитание детей в русской народной педагогике: диссертация кандидата педагогических наук. URL: <http://www.dissercat.com/content/dukhovnoe-vospitanie-detei-v-russkoi-narodnoi-pedagogike#ixzz49ScTyut0> (дата обращения: 2.07.2019).
5. Ушинский К. Д. Педагогические сочинения: в 6 т. Том 4. – М. : Педагогика, 1989.



6. Хуторской А. В. Компетентностный подход в обучении. – М. : Эйдос, 2013.
4. Tarasova S. I. Dухovnoe vospitanie detej v russkoj narodnoj pedagogike: dissertaciya kandidata pedagogicheskix nauk. URL: <http://www.dissercat.com/content/dukhovnoe-vospitanie-detei-v-russkoi-narodnoi-pedagogike#ixzz49ScTyty0> (data obrashheniya: 2.07.2019)

Bibliograficheskij spisok

1. Volkov G. N. E`tnopedagogika. – М. : Izdatel'skij centr «Akademiya», 1999.
2. Dal` V. Posloviцы russkogo naroda: sbornik v 2-x tomax. Tom 1. – М. : Хudozhestvennaya literatura, 1989.
3. Massova G. F. Ispol`zovanie tradicij narodnoj pedagogiki v vospitateľnoj sisteme obrazovatel'nogo uchrezhdeniya: dissertaciya kandidata pedagogicheskix nauk. – Kirov, 2006.
5. Ushinskij K. D. Pedagogicheskie sochineniya: v 6 t. Tom 4. – М. : Pedagogika, 1989.
6. Хutorskoj А. V. Kompetentnostny`j podxod v obuchenii. – М. : E`jdos, 2013.

© Буркова Л. Л.,
Панеш Б. Х., 2019.



УДК 378.147:811:111

УЧИМСЯ УЧИТЬСЯ В СОТРУДНИЧЕСТВЕ

Е. А. Конистерова

*Старший преподаватель,
ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: konisterova@mail.ru,*

К. А. Улитина

*ассистент,
ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: gersy777happy@mail.ru,
Тульский государственный педагогический
университет им. Л. Н. Толстого,
г. Тула, Россия*

LEARN TO LEARN COOPERATIVELY

E. A. Konisterova

*Senior teacher,
ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: konisterova@mail.ru,*

K. A. Ulitina

*assistant, ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: gersy777happy@mail.ru,
Tula State Pedagogical University
named after L. N. Tolstoy,
Tula, Russia*

Abstract. This article touches upon some practical observations of the English teacher to learn students to work cooperatively in class, comments on the structure of learning cooperatively, pointing out to the most important steps to take to teach students to collaborate, namely making students aware of purpose and benefits of learning cooperatively, establishing rules for cooperative activities, providing students with opportunities to practice communication within nonacademic activities, etc.

Keywords: teaching English; learn cooperatively; higher education.

Обучение в сотрудничестве это технология обучения, которая предполагает работу студентов в маленьких группах в целях достижения общей цели. Данная технология стала довольно популярной в рамках коммуникативного подхода к обучению иностранным языкам, так как повышает мотивированность студентов, формирует способность к критическому мышлению, предоставляет возможность совершенствоваться как продуктивные, так и рецептивные умения в ситуациях близких к естественным ситуациям общения. Кроме того, обучение в сотрудничестве позволяет повысить уверенность в своих

силах и терпимость к противоположным точкам зрения.

Хотя обучение в сотрудничестве имеет ряд разновидностей, можно выделить пять принципов, которые характеризуют успешную работу в группе: студенты осознают, что их успех зависит от способности к коллаборации; вклад каждого студента значим в достижении общей цели; студенты помогают друг другу посредством непосредственного взаимодействия; студенты развивают умения общаться, работая вместе и эффективно сотрудничая; студенты как группа имеют возможность оценить эффективность совместной рабо-



ты. Когда эти принципы реализованы, обучение в сотрудничестве создает оптимальную среду для изучения иностранного языка, и позволяет студентам развивать свои способности взаимодействия, общения и совместного решения проблем.

Однако на пути создания атмосферы сотрудничества преподавателю необходимо научить своих студентов взаимодействовать в рамках решения коммуникативной задачи, принимая во внимание их психологические особенности и индивидуальные стратегии общения.

Структура технологии обучения в сотрудничестве предполагает реализацию ряда методических рекомендаций, а именно (1) доведите до сведения студентов цель и преимущества обучения в сотрудничестве; (2) формируйте умения взаимодействия в процессе неакадемических игр; (3) моделируйте культуру общения на занятии; (4) установите основные правила для выполнения всех групповых заданий; (5) уравнивайте статус студентов; (6) распределяйте роли; (7) предлагайте сложные задания.

Остановимся на каждом пункте подробнее.

1. В дополнение к академическим преимуществам, обучения в сотрудничестве создает ситуацию, позволяющую студентам использовать иностранный язык в ходе естественного общения. Эффективно начать разговор со студентами о возможности использовать обучение в сотрудничестве на занятиях по иностранному языку, задавая им ряд вопросов: Какие задания вы выполняете лучше самостоятельно, а какие при помощи других? Какие умения мы должны использовать, работая в группе? Как мы сможем использовать эти умения в будущем? Кроме этих вопросов необходимо обсудить важность темы задания и ее возможную связь с реальной жизнью. Таким образом, когда групповая работа начинается, студенты

уже вовлечены во взаимодействие друг с другом. Определена цель и создана среда, благоприятная для групповой работы. Это помогает студентам осознать ценность работы в сотрудничестве для изучения иностранного языка и академического успеха целом. Если студенты видят смысл и понимают преимущества обучения в сотрудничестве, они будут более открытыми, гибкими, ради успешного выполнения заданий.

2. Прежде чем приступить к обучению в сотрудничестве для выполнения конкретного академического задания, создавайте ситуации, мотивирующие студентов общаться в маленьких группах в неакадемических целях. Существует ряд методов, позволяющих инициировать подобное взаимодействие. Один из простейших это головоломка. Студентов нужно разделить на группы по 4 человека. Каждая группа получает законченную мозаику, а каждый член группы получает одну четвертую ее частей. Задача сложить мозаику, не трогая и не двигая части друг друга. Они могут обсуждать друг с другом местоположение каждой части мозаики, но каждый может менять положение только своих частей мозаики. Преподаватель может использовать готовые мозаики или попросить студентов сделать иллюстрации в рамках изучаемой темы, а затем разрезать их на части мозаики.

3. Давайте студентам возможность практиковать общение в группе, не вмешиваясь в беседы, возникающие спонтанно. Создавая атмосферу, которая способствует взаимодействию, преподаватель знакомит студентов со структурой технологии обучения в сотрудничестве, отличительная черта которой – свобода выражать свои идеи, не поднимая руки и не спрашивая разрешения высказаться.

Преподаватель может начинать обсуждения, стимулируя студентов обмениваться идеями, с помощью простого



вопроса “What if ...” (Что если ...). Студенты совершенствуют навык устной речи и критического мышления, принимая участие в обмене идеями и, что более важно, в обсуждении идей друг друга. У студентов появляется возможность развивать навык многостороннего взаимодействия и воспитывать толерантность к чужим идеям, что очень важно для обучения в сотрудничестве.

4. Необходимо сформулировать четкие и понятные правила поведения во время выполнения групповых заданий. 1) Всегда обращай за помощью, если что-то не понятно. 2) Всегда помогай, когда кто-то просит помощи. 3) Идеи каждого должны быть услышаны. Так как эти правила значительно отличаются от традиционной модели поведения на занятиях, студентам нужно время, чтобы адаптироваться к ним. Имеет смысл на начальном этапе перед выполнением заданий в группе повторять данные правила.

5. На занятиях мы все замечаем, что более активные студенты стремятся к лидерству и доминируют при выполнении групповых заданий, в то время как «тихие» студенты предпочитают максимально отстраниться от работы в группе, с готовностью делегируя полномочия «лидерам». Преподаватель должен моделировать ситуацию таким образом, чтобы статус всех студентов группы находился на одном уровне. Преподаватель может помочь студентам понять, что у каждого есть важные качества, которые необходимы для успешного выполнения задания, помимо уровня языковой подготовки студента.

6. Предложите студентам модель работы в сотрудничестве в рамках, которой возможно изменять роли студентов при работе в группе. Например, диспетчер,

переводчик, администратор группы или организатор.

На первом этапе выполнения задания предполагается, что диспетчер должен схематично зафиксировать все предложенные идеи. Далее студент, в распоряжение которого есть словарь, ищет слова для всех членов группы. Обязанностью переводчика является помогать всем студентам освоить академический вокабуляр. Студент-администратор следит за соблюдением правил работы в группе, а самое главное гарантирует, что все идеи студентов услышаны. Организатор собирает необходимый материал для выполнения задания.

7. Давайте студентам задания, выполнить которые возможно только, работая в группе, или из-за задачи самой работы, или из-за времени, которое необходимо затратить на ее выполнение.

Как мы видим, структура обучения в сотрудничестве достаточно время затратная технология, требующая от преподавателя большой отдачи особенно на начальном этапе обучения студентов академическому взаимодействию. Тем не менее, преимущества использования этой технологии в современных условиях преподавания иностранных языков не вызывают сомнений. Студенты получают возможность одновременно совершенствовать свои навыки межличностного взаимодействия и уровень владения иностранным языком. Обучения в сотрудничестве социально ориентированная технология, помогающая студентам не только формировать коммуникативную компетенцию на иностранном языке, но и научиться взаимодействовать в различных ситуациях.

© Конистерова Е. А.,
Улитина К. А., 2019.



УДК 378.147:811:111

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКТИВНЫХ И ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

К. А. Улитина

Е. А. Конистерова

*Ассистент,
ORCID 0000-0003-1985-827X,
e-mail: gersy777happy@mail.ru,
старший преподаватель,
ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: konisterova@mail.ru
Тульский государственный педагогический
университет им. Л. Н. Толстого,
г. Тула, Россия*

THE USE OF ACTIVE AND INTERACTIVE METHODS OF TEACHING ENGLISH FOR THE STUDENTS OF NON-LINGUISTIC SPECIALITIES

К. А. Ulitina

Е. А. Konisterova

*Assistant,
ORCID 0000-0003-1985-827X,
e-mail: gersy777happy@mail.ru,
senior teacher,
ORCID 0000-0001-8583-6269,
e-mail: konisterova@mail.ru,
Tula State Pedagogical University
named after L. N. Tolstoy,
Tula, Russia*

Abstract. This article is devoted to the usage of active and interactive methods of teaching students at non-linguistic specialties. The article also touches upon the importance of education through practical conferences, discussions and role-plays which are aimed at increasing students' motivation and interest in the process of acquiring new linguistic aspects.

Keywords: linguistic preparation; cognitive process; analytical abilities; role-play; discussion; practical conference.

На сегодняшний день высшее образование претерпевает много изменений, которые, прежде всего, касаются высшего образования и подготовки выпускников. Важным этапом в процессе реформирования образовательной структуры является преподавание иностранного языка студентам неязыковых специальностей. Особенность такой деятельности заключается в подборе новых и эффективных методов обучения, в результате которых студенты смогли бы проявить интерес к овладению лингвистическими навыками. Также важ-

но отметить, что новые способы необходимо подбирать с учетом индивидуальных особенностей студентов-нелингвистов, которые в процессе обучения будут иметь возможность использовать языковые средства для общения.

Для достижения вышеизложенных задач, следует отметить, что планируемые новые способы обучения должны, прежде всего, стимулировать мотивационные процессы у студентов, так как именно интерес является движущей силой осваивания иностранного языка. В данном кон-

Paradigmata poznání. 4. 2019



тексте повышение качества и эффективности образовательного процесса зависят еще и от преподавателя, который играет важную мотивирующую роль. При помощи современных средств, форм и технологий обучения, учитель формирует новые эффективные подходы к развитию заинтересованности студентов, в результате чего повышается эффективность образовательного процесса в целом.

Использования активных и интерактивных методов играет важную роль в процессе освоения иностранного языка. Говоря об активных методах обучения, следует отметить, что они наиболее эффективно используются в образовательном процессе и способствуют саморазвитию студентов. Такая деятельность становится возможной благодаря тому, что описываемые методы предполагают совместную творческую деятельность студента и преподавателя, в рамках которой они могут эффективно обмениваться опытом, корректировать свои знания под руководством преподавателя. Под активными методами понимают проблемное обучение, элементы исследовательской и творческой деятельности, подготовку проектов, идеи «мозгового штурма», организацию дискуссионных бесед в рамках изучаемого материала, участие в ролевых и деловых играх. Внедряя активные методы в образовательный процесс, следует отметить, что их использование предполагает самостоятельную работу студента в целях освоения нового материала.

Исходя из этого, можно отметить, что использование активных методов направлено не только на получение конкретных знаний, но и способствует совершенствованию определенных навыков специалистов: росту аналитических способностей, принятию решений в условиях повышенной сложности, а также студенты учатся принимать быстрые решения.

Говоря про интерактивные методы обучения, то они предполагают личностно-ориентированный подход, в рамках которого реализуется процесс обучения в сотрудничестве, при котором обучаемый и обучающий одновременно выполняют функции субъектов. В данном случае функция преподавателя ограничивается организаторской функцией.

Примером подобной формы интерактивной работы могут служить студенческие научно-практические конференции. В рамках такой деятельности студент самостоятельно подготавливает проекты на английском языке, в результате которых приобретает навыки публичного выступления, развивает свои интеллектуальные и творческие способности, а также формирует интерес к научно-исследовательской деятельности. Особенность такой формы работы состоит в том, что студент самостоятельно ищет и подготавливает материал, при этом функция преподавателя носит контролирующий и наставнический характер. В свою очередь преподаватель-наставник может ознакомить студентов с лучшими работами предыдущих конференций, чтобы студенты могли иметь представление о происходящей работе и конечной цели. Такая работа мотивирует новых участников к деятельности. В ходе подготовки и участия в конференции студенты накапливают опыт исследовательской работы и публичных выступлений на английском языке. В рамках студенческих конференций создаются необходимые условия для обмена мнениями и идеями, что способствует повышению учебной мотивации, как выступающих студентов, так и слушателей.

В качестве еще одного способа использования активных методов обучения на иностранном языке со студентами неязыковых факультетов являются занятия-дискуссии, которые представляют собой



коллективное обсуждение вопросов и проблем, связанных с предложенной темой. На подобного рода занятиях, учитывая обширность обсуждаемой темы, студенты могут применять свои иноязычные речевые навыки [1, с. 58]. Актуальность таких занятий заключается в том, что готовясь к встрече-дискуссии, а также на самом мероприятии студенты могут проявить свою интеллектуальную активность на более высоком уровне. Такие занятия наиболее соответствуют личностно-ориентированному подходу, так как субъектами и объектами (слушателями) являются сами студенты. Таким образом, занятия-дискуссии увеличивают эффективность образовательного процесса в целом.

В качестве примера еще одного интерактивного метода можно считать ролевою игру на иностранном языке. В рамках такого метода участники получают возможность осуществления коммуникации на иностранном языке в рамках предложенных ситуаций. С помощью игры процесс обучения перестает быть скучным и неинтересным. Игровой метод заставляет студентов волноваться, переживать, соперничать, осуществляя при этом языковое взаимодействие. Под игрой понимают такой вид деятельности, в рамках которой человек получает возможность, как психологически развиваться, так и физически отдыхать. В полной мере мы согласимся с мнением А. М. Князева о ценности игры,

поскольку «в игре, как и в реальности, действию учатся путем его выполнения» [2, с. 25].

В завершение следует отметить, что использование в образовательном процессе активных и интерактивных методов, а также таких форм работы, как студенческие конференции, встречи-дискуссии и ролевые игры, будет способствовать индивидуально-ориентированному подходу в образовании, а также совершенствованию лингвистической подготовки студентов.

Библиографический список

1. Князев А. М., Одинцова О. И. Режиссура и менеджмент технологий активно-игрового обучения. – М. : Изд-во РАГС, 2008. – 233 с.
2. Прокудина Ю. Б., Суркова Е. А., Шаханова Н. А. Дискуссионный клуб как способ реализации предметно-языковой интеграции в неязыковом вузе // Молодой ученый. – 2015. – № 6-4. – С. 57–60.

Bibliograficheskiy spisok

1. Knyazev A. M., Odinczova O. I. Rezhissura i menedzhment texnologij aktivno-igrovogo obucheniya. – M. : Izd-vo RAGS, 2008. – 233 s.
2. Prokudina Yu. B., Surkova E. A., Shaxanova N. A. Diskussionny`j klub kak sposob realizacii predmetno-yazy`kovej integracii v neyazy`kovom vuze // Molodoj uchenyj. – 2015. – № 6-4. – S. 57–60.

© Улитина К. А.,
Конистерова Е. А., 2019.



УДК 5527

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАЛАЛА ГАРЯГДЫ

У. Р. Абдуллаева

*Диссертант,
e-mail: ulya.abdullayeva@yahoo.com,
Азербайджанская государственная
академия художеств,
г. Баку, Азербайджан*

ARTISTICAL IMAGES IN THE CREATIVITY OF JALAL GARYAGDI

U. R. Abdullaeva

*Doctoral applicant,
e-mail: ulya.abdullayeva@yahoo.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. In the rich and multifaceted work of one of the creators of Azerbaijani monumental sculpture, artistic images of outstanding masters of the word of Azerbaijan are very successfully developed. The viewer who watches the monuments clearly senses the appreciation of the artistic word by the sculptor, the role of the word in society. As each artistic image, passing through the filter of the imagination of J. Garyagdi, was displayed, it was impossible not to be surprised by the genius of the masters of verbal art. If a sensitive sculptor, inspired by even one line of the poet, can create a monumental work, it speaks of his patriotism, national pride, and his knowledge of verbal art. The life of the statues of Vagif, Natavan, Sabir, Nariman Narimanov, Jafar Jabbarli, grave monument to Samed Vurgun, and other works created by J. Garyagdi are as eternal as the life of the word art.

Keywords: Azerbaijan; sculpture; monumental; image; artistic.

Как чувства и эстетические требования человека различны, так же различны виды искусств, дающие пищу этим требованиям. У каждого вида искусства существует своеобразный язык выражения, система образов.

Являющаяся одним из самых древних, сложных и интересных видов изобразительного искусства – скульптура оказывает сильное влияние на духовную жизнь, нравственное воспитание человека, формирование его художественного и эстетического вкуса, обладает богатыми художественно-эмоциональными возможностями, демонстрирующими человеческую

красоту, его духовную и физическую мощь, величие.

Как в живописи, и в скульптуре действительность жизни, в частности человеческий образ, воспроизводится наглядно, воспринимаемыми глазом изображениями. Содержание скульптурной работы мы воспринимаем посредством зрения и чувствуем [2, с. 39].

В возникновении и развитии азербайджанского скульптурного искусства непреложна роль богатого культурного наследия народа, самобытных обычаев и традиций, древних орнаментов и узоров на камнях, узоров на бытовых изделиях, надгробных памятников, эпиграфики,



древних статуй животным (особенно овнам), мировоззрения наших предков, неповторимой красоты нашей Родины. Изображение в средние века вооруженного всадника на надгробных памятниках очень заинтересовало приезжавших в Азербайджан путешественников, этнографов и археологов. Наскальные изображения в Гобустане изумили знаменитого норвежского путешественника Тура Хейердала. Можно прийти к выводу о том, что скульптура на территории Азербайджана является сверстником дитю цивилизации.

Художественность, красота являются главными функциями искусства. Познавательная и воспитательная роль искусства никогда не может быть изолирована от художественности, красоты. Искусство осознает действительность законами красоты, могуществом красоты воспитывает людей. Если не будет прекрасной и завершенной формы, высокого мастерства, у произведения искусства не будет воспитательного значения [2, с. 6].

Жемчужины сознания, воображения представителя азербайджанской монументальной скульптуры XX века, оставившего несмываемый след и наследие в искусстве Джалала Гарягды – установленные в Баку скульптуры выдающихся азербайджанских поэтов Моллы Панаха Вагифа, Мирзы Алекпера Сабира, политического деятеля, просветителя, писателя Наримана Нариманова в Баку, великого драматурга Джафара Джаббарлы в Хызы, бюст поэтессы «Ханской дочери» Хуршудбану Натаван, надгробный памятник народного поэта Самеда Вургуня в Аллее почетного захоронения, одна из первых его работ барельеф русского поэта А. С. Пушкина, барельеф грузинского поэта Ш. Руставели, созданный по мотивам поэмы Низами «Фархад и Ширин» барельеф «Когда Фархад прорубал гору Бисутун» – и по сей день не утратили свою ценности в качестве истин-

ных произведений искусства. Художественная литература, в частности поэзия, представляет собой динамичный, то есть отображающий события в движении вид искусства. Восприятие художественного образа слухом является важным признаком, сближающим друг с другом культуры веков. В культуре времен художественные образы происходят во временных рамках [2, с. 8]. Поэзия обладает силой оказывать рациональное воздействие на все виды искусства. Нет такой сферы жизненной действительности, которую было бы невозможно отобразить с помощью художественных слов и суждений. Как человеческое мышление по силе своего познания безгранично, так и отражение и сила воздействия поэзии безграничны.

Из истории нам известно, что живший и творивший в какую-либо эпоху мастер-скульптор воплощает характерного для своего периода идеального человека [6, с. 11]. Основной причиной, побуждавшей Джалала Гарягды к созданию монументальных скульптур корифеев азербайджанской поэзии, была его влюбленность в поэзию. Скульптор мог создать произведение искусства, даже вдохновившись одной-единственной строчкой поэта. Одним из самых совершенных произведений искусства скульптора является украшающая фасад музея азербайджанской литературы имени Н. Гянджеви статуя Моллы Панаха Вагифа, выдающегося поэта, общественного деятеля своего времени, посвятившего свою жизнь родине, служению народу. Мастер резца до работы над статуей побывал на родине поэта в Казахе, в Карабахе, где он проводил эффективную политику, глубоко исследовал наследие Вагифа, собрал информацию о его личности.

Творчеством Вагифа в истории азербайджанской поэзии начинается новый период. Лирикой Вагифа в поэзии открывается новая страница, оптимистический настрой в Азербайджанской поэзии и



взявший все эти признаки за основу скульптор успешно создал прекрасный образ, отображающий большой воздействующий облик, задумчивые взоры поэта.

Созданные в годы войны работы должны были поднять патриотический дух в тылу, увеличить веру в победу. Созданная в те годы рельефная композиция «Когда Фархад прорубал гору Бисутун» (1945) выделяется своей динамичностью. Самоотверженность, вера в достижение успеха и трудолюбие Фархада были выражены пластичными средствами. Фигура Фархада в различных ракурсах и в резком движении составляет контраст характеризующимися апатичностью фигурами Ширин и её подруг [3, с. 22]. В произведении воспевающий великую волю народа Фархад прорубает гору и пролагает дорогу ради своего счастья. При взгляде на эту сцену народный герой Низами Фархад оживает перед глазами зрителей как мужественный человек [7, с. 8]. Этот барельеф в целом представляет собой художественный образ, созданный в соответствии с духом поэзии Низами.

Хуршудбану Натаван, собрав вокруг себя живущих в Шуше обладателей поэтического вдохновения, создала общество поэтов под названием «Меджлиси унс», оказывала материальную и моральную поддержку этому обществу [9, с. 7]. Она была щедрой благотворительницей. Статуя Хуршудбану Натаван (1949), наделенной ярким талантом, передовыми идеями, занимавшей важное место в азербайджанской культуре, поэзии и общественной жизни, проявляет положительные стороны таланта Дж. Гарягды. В статуе внутреннее беспокойство поэтессы было отображено с помощью категоричных выражений, задумчивых резких взглядов. Скульптор добился изображения в этом образце искусства не просто женского образа, а образа мужественной, обладающей

широким кругозором поэтессы, мыслителя, самое главное, типичной прогрессивной азербайджанской женщины. Это национальная особенность заключается в передаче не в костюмах, головном уборе и внешнем облике в целом, а прежде всего в передаче в лиричном плане внутренней сущности [7, с. 10].

Будет уместно сказать, что в формировании подобного феноменального человека есть несколько основных факторов. Один из них – происхождение Натаван. В ханской дочери есть кровь двух великих родов – Джаванширов и Зияд-оглу Гаджаров. Натаван была дочерью последнего правителя Карабаха Мехтигулу-хана Джаваншира, внучкой Ибрагимхалил-хана. С материнской стороны она из рода правителя Гянджи Джавад-хана. А мать Бадирджахан-бейим была дочерью внучки Зия-хана Угур-бека. Исследовавший все это, знавший родословную поэтессы Дж. Гарягды сумел добиться передачи «Ханской дочери» как обобщенного символа интеллигентного и обладающего богатым духовным миром аристократичного женского образа. Русский поэт В. В. Маяковский сравнил песню, стихотворение с бомбой и флагом, певца и поэта уподобил глашатаю борьбы. Одним из подобных глашатаев был Мирза Алекпер Сабир. Сабир яркими особенностями своего творчества, не похожими ни на кого, не напоминающими никого полностью новаторскими качествами очень отличается от остальных [4, с. 15]. Сабир отобразил свою эпоху как боевой и сражающийся поэт.

Созданный русским скульптором Я. И. Кейхлисом в 1922 году и установленный на нынешнем своем месте памятник стал первым скульптурным памятником в Азербайджане. Самым большим недостатком статуи, с творческой точки зрения не считающейся особо удачной рабо-



той, стало неумение отразить страсть внутри Сабира, общественно-социальные терзания. В каждом произведении должен быть национальный колорит. А это в работе русского скульптора не ощущалось. Основная задача, стоявшая перед скульптором, заключалась в органичной увязке скульптуры с архитектурой, создании пластичной связи между отдельными статуями [8, с. 13]. Памятник Сабиру, постамент которого не соответствовал размерам фигуры, который не сумел создать гармонии с толстыми крепостными стенами, пробыл там ровно 36 лет. Наконец, Дж. Гарягды, воодушевившийся от фразы Сабира «Подобен я старой горе, что стоит в пропасти», глубоко изучив наследие Сабира, в 1958-ом году создает нынешний памятник поэта. Специалисты это произведение полагают одним из самых величественных памятников в Баку. С задумчивого лица поэта, изображенного сидящим, с бухарской папахой на голове, держащим ставшим притчей во языцех в правой руке «Хоп-хоп-наме», словно читаются следующие строки:

Расспрашивает нас век – не отвечаем,
Не пугаемся пушечных выстрелов,
Иностранец на прогулку выходит на
баллонах,

А мы еще на автомобиле не садимся.

Поскольку памятник Сабиру составляет органичное единство с территорией, на которой находится, создает величественное представление. Из глубококоммысленных взглядов, отображенных на лице поэта, можно увидеть раздумья о своем народе, все еще не сумевшем спастись от невежества и необразованности. Лицо поэта, не оставшегося равнодушным к горькой судьбе народа и считающего его горе и беды своими личными бедами, было разработано как очень хорошо известный образ [3, с. 37].

Привлекающим внимание к памятнику моментом является сидячее положение

Сабира. Однако группа людей и специалистов подчеркивает несоответствие установленного в сидячем положении памятника борьбе, которую вел Сабир всю жизнь. Посадка статуи, находящейся в единстве с постаментом с точки зрения размеров, на самом деле не столь противоречит элементу борьбы. На самом деле это показывает величие борьбы. Здесь общественные терзания словно умудряют бунтующего поэта. Он смотрит вдаль, то есть в наши дни, продолжает эту борьбу не в этих своих взглядах. Сабир как чуткий глаз нашего народа, видит все уродства дня нынешнего. И сегодня продолжает эту борьбу. Скульптура, находящаяся в органичном единстве с окружающими строениями, крепостными стенами, еще и национальна от книги, что держит в руках, до штрихов наряда на нем. В первом памятнике не хватало именно этого. Образ Сабира, созданный мастером резца, представляет собой образ глубоко умного, непримиримого к общественной несправедливости, сражающегося, патриотичного поэта.

Использованную в работе над скульптурой М. А. Сабира творческий метод Дж. Гарягды применил и в работе над надгробным памятником народного поэта Самеда Вургуну (1957). Соответствующая месту погребения и архитектурно приведенная в определенный порядок большая площадка была окружена различными цветами. За пределами площадки гордо и спокойно стоит символический образ матери. У неё в руках большой венок. Чуть спереди этой статуи матери изображен Самед Вургун сидящим на кресле с книгой в руках [7, с. 13]. Образ поэта в надгробном памятнике был найден очень серьезно и точно [5, с. 57].

Установленная скульптором перед домом-музеем поэта в Казахе статуя (1966) также представляет собой удачную работу.

Наследие Джафара Джаббарлы также занимает особое место в творчестве ма-



стера стеки. Несмотря на победу представленного скульптором проекта на конкурс по установлению статуи драматурга в 1960 году, в силу некоторых идейных разногласий создание статуи не состоялось. Однако в 1999 году Дж. Гарягды вновь обратился к образу Джаббарлы. Это была последняя его монументальная работа. Статуя была установлена в Хызинском районе, где родился драматург. Скульптор отобразил в реальном виде отличающуюся искренностью артистичную позу и движения стоящего на ногах и словно перед зрителями читающего отрывок из своей пьесы Джафара Джаббарлы [3, с. 52].

Как писал М. Ф. Ахундов, какого читателя, какого зрителя могут заинтересовать не объединяющие гармонично «содержательную красоту с выразительной красотой», созданные без вдохновения произведения? [2, с. 6]. Созданные Джалалом Гарягды художественные образы – монументальные памятники – являются возникшими из единства содержательной и выразительной красоты жемчужинами искусства, которые будут жить тысячелетиями.

Библиографический список

1. Вагиф М. П. Произведения. – Баку : Азернешр, 1968.
2. Габиров Н. Об изобразительном искусстве. – Баку : Гянджлик, 1967.
3. Ибрагимов Т. Джалал Гарягды. Из серии альбомов «Достяние». – Баку : Восток-Запад, 2013.
4. Ибрагимов М. Наш великий поэт Сабир. – Баку : Издательство АН Азербайджанской ССР, 1962.
5. Новрузова Дж. О некоторых вопросах мемуарной скульптуры в Азербайджане // Известия АН Азербайджана. – 1970. – № 4.
6. Наджафов М., Новрузова Дж. О скульптуре. – Баку, 1960.
7. Тарланов М. Джалал Гаряглы. – Баку : Азернешр, 1958.
8. Тарланов М., Эфендиев Р. Азербайджанская Советская скульптура. – Баку : Азернешр, 1958.
9. Хуршидбану Натаван. Стихи. – Баку : Азернешр, 1956.

Bibliograficheskiy spisok

1. Vagif M. P. Proizvedeniya. – Baku : Azerneshr, 1968.
2. Gabibov N. Ob izobrazitel'nom iskusstve. – Baku : Gyandzhlik, 1967.
3. Ibragimov T. Dzhahal Garyagdy`. Iz serii al'bomov «Dostyanie». – Baku : Vostok-Zapad, 2013.
4. Ibragimov M. Nash velikij poe`t Sabir. – Baku : Izdatel'stvo AN Azerbajdzhanskoj SSR, 1962.
5. Novruzova Dzh. O nekotory`x voprosax memuarnoj skul'ptury` v Azerbajdzhane // Izvestiya AN Azerbajdzhana. – 1970. – № 4.
6. Nadzhafov M., Novruzova Dzh. O skul'pture. – Baku, 1960.
7. Tarlanov M. Dzhahal Garyagly`. – Baku : Azerneshr, 1958.
8. Tarlanov M., E`fendiev R. Azerbajdzhanskaya Sovetskaya skul'ptura. – Baku : Azerneshr, 1958.
9. Xurshidbanu Natavan. Stixi. – Baku : Azerneshr, 1956.

© Абдуллаева У. Р., 2019.



УДК 5527

РОЛЬ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА, СКУЛЬПТОРА АРИФА ГАЗИЕВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Т. Ю. Агаев

*Докторант,
e-mail: tural.agayev.94@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

FOLK ARTIST, SCULPTOR ARIF GAZIYEV'S ROLE IN AZERBAIJANI FINE ART

T. Y. Aghayev

*Doctoral applicant,
e-mail: tural.agayev.94@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. In this article People's Artist of the Azerbaijan, professor Arif Gaziyeu's life and work has been investigated. His trace, roles and efforts in the fine arts of Azerbaijan were widely reported. Also, the peculiarities of Arif's art were analyzed and detailed.

Keywords: sculptor; monumental sculpture; fine art; character; exhibition; material; creativity; work; subject; composition; form.

Скульптура – один из важнейших видов изобразительного искусства, на протяжении всей истории человечества был запечатлён в воспоминаниях благодаря своему уникальному влиянию на художественно-эстетическую и психологическую жизнь людей. Скульптуры, которые использовались в древние времена как тотем, спустя некоторое время отображали историю и передавали ее будущим поколениям, а позже в процессе эволюции, стали отражать эстетический вкус, чувства и эмоции жизни людей.

В изобразительном искусстве скульптура во время своего зарождения сформировалась для удовлетворения духовных потребностей людей, т.е. для поклонения невидимым силам, богам. По мере развития человеческого мышления этот процесс меняется, таким образом, люди начали создавать не статуи невидимых сил, а личностей, которые сыграли важную роль

в жизни людей. Позже, скульптура начинает отображать не только саму историю, но и чувства и эмоции. Эта область искусства также играла особую роль в градостроительстве. Таким образом, в больших городах выделяется особое внимание монументальной скульптуре. Этот процесс остается неизменным на протяжении всей истории его существования. В Азербайджане также начинает формироваться профессиональная скульптура. Профессиональная скульптура начинает свой расцвет в XX веке.

После 50-х годов XX века число скульпторов стало быстро расти. В 1960 году Ариф Газиев так же, присоединяется к азербайджанской скульптурной школе. Он родился в Нахичеванской Автономной Республике в семье заслуженного деятеля искусства, художника Шамиля Газиева. Это говорит о том, что талант Арифа Газиева не случаен, он унаследован от отца.



В детстве у них всегда были интересные беседы об изобразительном искусстве, он часто общался с художниками того времени и в связи с тем, что творческая жизнь его отца проходила непосредственно перед его глазами, взрослея интерес к изобразительному искусству у Арифа Газиева увеличивался. Дойдя до подросткового возраста, он решает стать скульптором.

Ариф Газиев начинает свою деятельность в изобразительном искусстве ещё в школьные годы. Сначала он занимается в кружке изобразительного искусства при Бакинском Дворце Пионеров. Занимаясь здесь, своими поделками из пластилина, он привлекает к себе внимание заведующего кружком. Кружковод начинает задавать ему новые задания. Таким образом, он задаёт Арифу Газиеву слепить статуэтки иллюстративного характера на основе произведений М. Ф. Ахундова и Н. В. Гоголя. Его работы в этой области не только привлекают к себе внимание, но так же принесли ему диплом.

Успехи Арифа Газиева в период занятий в кружке Дворца пионеров, послужили трамплином и направили его стать скульптором. По окончании школы в 1953 году, А. Газиев собрав документы, поступает в Бакинское художественное училище им. А. Азимзаде по специальности скульптор. На ранних этапах скульптурной деятельности находился под влиянием скульптора П. Сабая. Уже начиная с первого курса, благодаря своему трудолюбию завоевал любовь и уважение педагогов и учеников. Скульптуры, созданные им в ученические годы, отличались от работ других студентов своеобразным подчёрком и оригинальным построением. С 1957-го года Ариф Газиев начинает участвовать в выставках.

В 1957 году на Республиканской и Всесоюзной выставке Газиев Ариф участ-

вует с композицией «Рыбы». Это произведение сильно привлекает внимание жюри, и именно поэтому, его произведение «Рыбы» до сих пор хранится в музее искусства в Барнауле.

В 1958 году Ариф Газиев окончил Бакинское художественное училище. Его самая запоминающаяся работа за годы учёбы в училище – это дипломная работа «Отдых». В этом произведении композиция изображает перерыв, отдых одного рабочего, а точнее сказать сварщика. Затем, для того, чтобы продолжить свое образование скульптура, он отправился в Тбилиси. Поступив по специальности скульптура, три года проучился в Тбилисской Академии художеств. За годы учебы Газиев занимается в мастерской Микае Шото Владимировича. После окончания поступает в Московский художественный институт имени Сурикова, где занимается у таких выдающихся скульпторов, как М. К. Монизер, Д. Д. Жленский, Бабурин, Томский. Ариф Газиев, вернувшись домой, после завершения образования, профессионально продолжает свою творческую деятельность. Он уже участвовал в 14 выставках в России и Грузии, прежде чем вернуться в Азербайджан.

Рассматривая творчество Арифа Газиева, можно заметить, что он всё больше выбирает в основу для создания композиций своих произведений жизнь своего народа, народное творчество, исторических героев и национальные особенности. Если учитывать то, что скульптор обращается к этим темам в то время, когда СССР еще силен, то это также показывает его как смелого патриота.

Среди своих произведений скульптор уделял большое внимание созданию образов исторических личностей. Создавая силуэт исторических личностей, он предпочитал монументальность. В пример можно привести такие скульптуры как: «Ба-



бек», «Атропат», «Ататюрк» и др. Скульптор постоянно работал над собой. В то время, когда он не работал над скульптурой, он постоянно делал наброски. Постоянно работал над поиском новых композиций. Если мы обратим внимание на материал, из которого обычно изготавливались произведения скульптора, то мы можем заметить, что это камень (мрамор гранит) и бронза. Ариф Газиев, более известный как скульптор-монументалист, уделяет особое место в своём творчестве так же и станковой скульптуре. Рассматривая станковые скульптуры автора, привлекают внимание зрителя так же и декоративные скульптуры. В то время как композиционные темы монументальных и станковых портретов являются историческими личностями, композиционные темы декоративных станковых скульптур носят более философский и эмоциональный характер. Можно привести в пример такие произведения автора, как: «Бумеранг», «Поцелуй», «Любовь», «Живой Замок» и другие. В общем, творчество скульптора Арифа Газиева очень широко. Он использовал почти весь материал в скульптуре. В качестве примера он использовал не только камень и металл, но также дерево и искусственные материалы. Одна из самых красивых его работ из дерева – статуя Насреддина Туси. Этот портрет отличается своей оригинальностью, легко ощущается манера скульптора в этом произведении. Скульптура «Плач Камана» является примером его работы из пластика. Эта скульптура отличается от других не декоративностью, а своим философским характером. Скульптура имеет очень оригинальную структуру. Если не обращать внимания на материал, по своему типу работы больше напоминает произведение «Плач Камана».

В связи с тем, что творчестве Арифа Газиева занимали важное место исторические личности, он много работал с нату-

ры. Среди них он создал скульптуры и рельефа, и портрета, и торса и фигуры в целом.

Среди созданных им портретов можно отметить «Насреддин Туси», «Яченка», «Фаиг Тагиев» и другие. Среди рельефов мы можем показать рельефы мемориальной доски «Аслана Асланова», «Сабита Рахмана» и других. Манера скульптора чувствуется и в его рельефах. Одной из примечательных личностей, к которой обратился Ариф Газиев в своём творчестве, был памятник общенациональному лидеру Гейдару Алиеву. Торс Гейдара Алиева сделан из гранита.

Иногда работая над созданием исторических деятелей, Ариф Газиев применял анималистический жанр. Примером этому является его произведение «Бабек». Здесь по построению композиции Бабек и его конь дополняют друг друга. В отличие от этого произведения, в его скульптуре «Кероглу», лошадь Кероглу ощущается такой же бесстрашной и мужественной, как и её всадник. Рассматривая произведение, кажется убедительной иллюзия словно ржание лошади вставшей на дыбы. Помимо исторических фигур, скульптор мог выбрать целью своих композиций и простых людей. Можно привести в пример тематическое произведение станковую скульптуру «Птицелов». В этом произведении, автор в полной степени смог создать образ Бакинского птицелова. По своей особенности формы можно считать это произведение символом Бакинского мужчины.

Как и любой художник, Ариф Газиев, сделавший свой выбор в искусстве, его национальные чувства, вытекающие из его патриотизма, были четко отражены в его творчестве. Не смотря на то, что на протяжении своего творчества он работал над созданием портретов, рельефов, анималистических, а так же декоративных скульптур, Ариф Газиев известен как



монументальный художник. В то же время его станковые скульптуры принадлежат группе скульптур, которые любят, знают и охраняют коллекционеры не только в Азербайджане, но и в Европе.

После создания в 2000-о году Азербайджанской Государственной Академии Художеств, художник продолжил здесь свою деятельность. В данный момент он является профессором кафедры «Рисунка» Академии Художеств. Народный художник, профессор Ариф Шамиль оглы Газиев – один из выдающихся азербайджанских художников, завоевавший любовь людей своими произведениями.

Библиографический список

1. Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. – Баку, 1971.

2. В. И. Ленин о литературе и искусстве. – М., 1969.
3. Габиров Р. Д., Керимов К. Ч., Эфендиев Р. С., Рзаев Н. И. Искусство Азербайджана. – Баку, 1992.
4. Маркс и Энгельс об искусстве. – М., 1996.
5. Саламзаде А. Р., Керимов К. Ч., Эфендиев Р. С., Рзаев Н. И., Габиров Н. Д. Искусство Азербайджана. – Баку, 1977.

Bibliograficheskiy spisok

1. Abdullaeva N. Kovrovoye iskusstvo Azerbajdzhana. – Baku, 1971.
2. V. I. Lenin o literature i iskusstve. – M., 1969.
3. Gabibov R. D., Kerimov K. Ch., E`fendiev R. S., Rzaev N. I. Iskusstvo Azerbajdzhana. – Baku, 1992.
4. Marks i E`ngel`s ob iskusstve. – M., 1996.
5. Salamzade A. R., Kerimov K. Ch., E`fendiev R. S., Rzaev N. I., Gabibov N. D. Iskusstvo Azerbajdzhana. – Baku, 1977.

© Агаев Т. Ю., 2019.



УДК 5527

ТАНЕЦ В ЖИВОПИСИ ТОГРУЛА НАРИМАНБЕКОВА

К. Я. Азимова

*Диссертант,
e-mail: konul-xfn@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академия художеств,
г. Баку, Азербайджан*

DANCE TOGHRUL NARIMANBAYOV'S PAINTING

К. У. Azimova

*Doctoral applicant,
e-mail: konul-xfn@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The subject of the research is dance in the creativity of the People's Artist of Azerbaijan Toghrul Narimanbayov. The author mentions that the artist never dedicated individual paintings to this topic, did not create dancers' images. Nevertheless in Narimanbayov's a number of multi-figured works we can see local dance motifs, which fit well into the composition, reflecting its ideological and aesthetic peculiarities. These are mostly plots connected to national holidays that together with the musicians, the artist portrays dancing people along with children. It's feasible to say that, dance in Narimanbayov's compositions is significant subsidiary element, emphasizing the meaning life sense of the painting. Such as specifically the compositions like "Holiday in Buzovna village", "Holiday" and others. In some cases, dance serves as the symbolic basis of the lyrical and romantic content of the works created by the artist. Such can be considered the compositions like "Breath of Spring", "Ashuk in love" and some others.

Keywords: art of Azerbaijan; Toghrul Narimanbayov; dance; painting; artist.

Тогрул Нариманбеков (1930–2013) – одна из ярких фигур в изобразительном искусстве Азербайджана второй половины XX и начала XXI веков. Он оставил яркий след в истории азербайджанской живописи. Тогрул Нариманбеков – художник своеобразный, неповторимый, имеющий свой творческий путь, свой художественный почерк. У него богатая палитра, в которой отражены ярко-красочные цвета родного края. Его интересные, захватывающие сюжеты созданы в духе средневекового миниатюрного искусства. Яркий национальный колорит, изображение историко-архитектурных памятников города Баку, особенно его исторической части – Ичери шехер являются традиционными особенностями творчества художника. «Лейтмотивом творче-

ства Тогрула Нариманбекова стала его самая большая и незабвенная любовь к родной стране, родному городу. С особой нежностью и трепетом он пишет Старый Город, Девичью Башню, кружевные минареты древних мечетей» [8].

Одной из характерных особенностей его творчества является танец. Изображая будни простых соотечественников, художник нередко создает образы танцующих людей. При этом он почти никогда не изображает профессиональных танцоров, не показывает их крупным планом. В большинстве работ Нариманбекова танец не является ведущим компонентом. Но при этом он удачно вписывается в общую тематику, подчеркивает веселое настроение изображенных людей, придает картинам праздничное жизнеощущение. По-



этому танец имеет большое значение для многих произведений художника, хотя и является вспомогательным элементом. Иногда художник изображает танцующих крупным планом. При этом танцующие образы зачастую получают символическое обозначение, олицетворяя собой, например, приход весны, или признание в любви. Таким образом, видно, что помимо внесения в композицию праздничного настроения, танец может иметь и символическое значение, что также характерно для творческого мировоззрения Тогрула Нариманбекова.

Творчество Тогрула Нариманбекова исследовано достаточно широко. Начиная с 60-х годов прошлого века его творчество оказалось в центре внимания азербайджанских и российских искусствоведов. В тот период было издано много книг, посвященных современному изобразительному искусству Азербайджана, где творчество Тогрула Нариманбекова [2, с. 133], наряду с такими известными представителями отечественной живописи, как Таир Салахов, Михаил Абдуллаев, Беюкага Мирзазаде и другие, достаточно широко освещается.

В наше время интерес к творческому наследию великого азербайджанского художника по-прежнему велик. Без преувеличения можно сказать, что Тогрул Нариманбеков является одним из тех немногочисленных художников, в творчестве которых национальный характер проявляет себя весьма наглядно и красочно. Это отмечено, в частности, в монографии Ф. Мир-Багировой, исследовавшей творчество выдающегося художника современности [4], а также в некоторых ее статьях [3, с. 78–80]. Творчеству художника посвящена книга, увидевшая свет в 2013 году [6]. Отдельные выдержки можно найти в некоторых статьях и докладах Г. Мирза [5], Т. Байрамова [1, с. 69] и ряда других

специалистов. В статье Г. Мирзы «Искусство сотворения праздника», опубликованной в третьем номере журнала «Палитра» за 2010 год, дается обширная панорама творчества художника в контексте национальной тематики [7].

Тогрул Нариманбеков пользовался широкой популярностью не только в пределах бывшего Советского Союза, но и за рубежом. Это означает, что творчество художника исследовано достаточно широко. При этом заметим, что танец, занимающий определенное место в его творчестве, практически никогда не стал объектом отдельного исследования. Поэтому, можно сказать, что эта сторона рассматриваемой темы исследована не была.

Цель статьи заключается в исследовании мотивов танца в творчестве Тогрула Нариманбекова. Это довольно интересная тема, поскольку танец для Нариманбекова служит своеобразным символом, с помощью которого художник передает настроение, общий смысл произведения.

Тогрул Нариманбеков является одним из известных художников современности. Его своеобразное творчество, богатое национальным колоритом, открыло новую веху в азербайджанской живописи второй половины XX – начала XXI веков. «Нарисованные Тогрулом Нариманбековым картины в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта, бытовом жанре, являясь ценными произведениями современной азербайджанской живописи, успешно демонстрируются в престижных выставочных залах, художественных галереях и музеях искусств, хранятся в музеях различных государств и частных коллекциях» [9].

Жанровая тематика художника широка и многогранна. Он писал тематические композиции, городские пейзажи, портреты, бытовые сцены. Характерной чертой творчества художника является красочность полотен, тяга к канонам миниатюр-



ной живописи, типичной для средневекового азербайджанского искусства, тематика, связанная с его родным городом Баку. Его ярко-красочные картины сравнимы с творчеством импрессионистов, в творчестве которых преобладали светлые тона, залитые лучами солнца. «Произведения Тогрула Нариманбекова – декоративно-праздничные, построенные на напряженном, восходящем к национальным традициям азербайджанского искусства цветовом ритме, отличаются энергичностью мазка и звучностью колорита. Мастер кисти всегда считал, что необходимым для искусства (в частности, живописи) возвращение к истокам национальной культуры. Свое творчество описывал как сочетание абстрактного и фигуративного искусства» [8].

Одной из характерных особенностей творчества художника являются мотивы танца. При этом художник практически не изображал танцоров, не посвящал этой теме картины. Тем не менее, мотивы танца часто присутствуют в картинах, где изображены народные праздники, веселье, бытовые сцены. «Картины его буквально «поют» нашу родную музыку в праздничный день. Многие из них посвящены нашему родному городу – будто чувствуешь орлиный взгляд художника с высоты птичьего полета» [7].

Художник часто изображает народные праздники, где помещает в картинах танцующих людей. Это простые люди, жители города Баку или его пригородов, которые собрались в одном из домов отметить праздник. Тяга к изображению народных праздников проявила себя в творчестве художника в середине 60-х годов. К этому времени сформировался творческий стиль художника.

В одной из ранних работ изображена характерная картина народного праздника. Жители пригородного селения Бузовна, что расположено неподалеку от Баку,

отмечают народный праздник. Картина так и называется: «Праздник в селении Бузовна» (1965). Взору зрителя открывается панорама, в композиционном и колористическом плане напоминающая миниатюру. Художник построил картину не столько спереди назад, сколько сверху вниз, что характерно для средневековых восточных миниатюр. Характерные жаркие тона усиливают праздничное настроение. В верхней части работы изображен небольшой двухэтажный деревенский дом, окрашенный в синий цвет. Это практически единственный холодный цвет, видимый в картине. Перед домом открытый балкон-веранда, характерный для сельских домов. На балконе сидят люди, пьют чай, веселятся. Нижнюю часть картины, а это нечто вроде первого плана, изображен двор, расположенный перед домом. Можно сказать, что основные события, связанные с праздником, происходят именно здесь. По центру сидят три музыканта, играющие на национальных музыкальных инструментах. Земля перед ними устлана небольшим ковром, на котором играют дети – мальчик и девочка. Это, пожалуй, единственный танцевальный эпизод, включенный в композицию. Игра музыкантов и танец детей под их музыку – главный мотив, вокруг которого построена вся остальная композиция, в которой много вспомогательных, локальных деталей. Это женщины, готовящие плов, мужчина, разделяющий тушу только что зарезанного барана. В верхней части композиции, за воротами стоит машина – роскошь по тем временам.

Тема народных празднеств притягивала художника и позже. Он создает полотна, полные радости, народного веселья, праздничного настроения. И обязательно помещает в эти многофигурные композиции танцующих людей, чаще детей, а также их родителей. Одним из таких полотен художника является картина



«Праздник», написанная в середине 70-х годов. Ее можно оценить как продолжение начатой в середине 60-х серии народных праздников. Однако в композиционном и колористическом отношении эта работа выглядит более совершенной; в ней больше колоритного контраста, основанного на более широком применении синего – любимого холодного тона Т. Нариманбекова. По сравнению с 60-ми, в 70-х в его палитре увеличивается доля синего, с разнообразными оттенками, что увеличивает цветовую контрастность картин, делая их более затейливыми, замысловатыми. Если в картине «Праздник в Бузовна» все синее сосредоточено на небольшом двухэтажном сельском доме, то в «Празднике» синее составляет цветовую основу композиции, а доля красно-желтого заметно снижается. Таким образом, наступает новый этап в творчестве художника, характеризующийся увеличением синих цветовых тонов. Характерная (в колористическом отношении) картина этого периода – «Праздник». Это также многофигурное произведение (как и большинство других «праздничных» картин), в котором изображен большой двухэтажный дом с внутренним двором. Если в предыдущей картине двухэтажный дом стоит во дворе, то здесь построение композиции обратное. Небольшой двор находится посередине большого двухэтажного дома, как бы опоясывающего его. Автор в присущей его творчеству манере изображает людей, находящихся как на балконе второго этажа, так и во дворе. В композиции нет единой сюжетной линии; она состоит из отдельных, локальных групп празднично настроенных людей. Это простые люди, жители пригородного Бакинского поселка, собравшихся в одном из домов отметить праздник. Люди сидят за столом, разговаривая друг с другом, веселятся. Кто-то пьет чай, кто-то ест шаш-

лык. Сбоку в довольно крупном плане изображена молодая женщина с подносом в руках, которая несет чай для гостей. В левой части композиции художник разместил музыкантов, играющих на национальных инструментах.

Мотивы танца сосредоточены в нижней части композиции, где под звуки национальной музыки танцуют люди. Главной танцующей фигурой является мужчина средних лет, отличающийся типичной для жителей Баку и окрестностей одеждой; на нем черный костюм, белая рубашка, на голове характерная большая кепка. Вокруг его танцуют дети.

Мотивы танца обнаруживают себя и в зарубежной тематике Нариманбекова. В частности, в его индийской серии, много интересных житейских сцен и яркого восточного колорита. Известно, что художник в середине 70-х годов побывал в этой сказочной, колоритной восточной стране, создал на индийскую тему немало интересных полотен. Одна из картин, входящих в индийскую серию художника, называется «Ярмарка в Шантиникетане». В картине изображен типичный восточный базар, шумный, пестрый, многолюдный. Художник изобразил группы людей, которые пришли на базар с окрестных сел. В центре зритель видит группу индийских женщин в изящных желтых сари. Верхнюю часть композиции занимает небольшая площадка, на которой выступают артисты – типичная сцена для шумных и пестрых восточных базаров. Это бродячие актеры, танцоры и певцы, развлекающие местную публику и зарабатывая себе на хлеб. Надо сказать, что картина «Ярмарка в Шантиникетане» по композиционному строению сходна с произведением «Праздник в селении Бузовна». Обе эти картины написаны в миниатюрном стиле, где верхняя часть композиции как бы означает задний план. Таким образом, му-



зыканы (они же танцоры) расположены на заднем плане. Но ввиду того, что они изображены наверху, зритель их видит так же хорошо, что и других персонажей, например, тех же самых женщин в желтых сари.

На площадке видны два актера, которые плещут под звуки темпераментной восточной музыки. В левой части композиции художник изобразил множество людей, собравшихся вместе и следящих за выступлением артистов. Среди них заметны и женщины, с большим интересом наблюдающие танец и аплодирующие артистам. В целом в композиции, созданной в ярко-красных тонах, преобладает веселое, повышенное настроение. В колористическом отношении здесь преобладают красные и синие тона, что характерно для большинства работ художника этого периода.

Мотивы танца встречаются и в картине «Дыхание весны», созданной им в 1982 году. Мы уже говорили о том, что у Нариманбекова практически отсутствуют композиции, целиком посвященные танцу. Танец никогда не выступал ведущим мотивом работ художника. Но при этом во многих работах Нариманбекова можно увидеть танцующих людей, хотя их доля в композиции невелика. Можно сделать вывод, что танец удачный вспомогательный элемент, подчеркивающий жизнеощущение публики, людей, изображенных в композиции. Несмотря на вспомогательный характер, мотивы танца удачно вписываются в картину, вносят в нее веселые штрихи, делая ее краше и интереснее.

Несколько иную картину мы видим в вышеупомянутой композиции художника. Здесь в довольно крупном плане изображены две фигуры – мальчик и девочка. Мальчик, изображенный рядом с девочкой, держит ее за талию. Девочка же, подняв руки вверх, нежно танцует. При этом художник изобразил их как бы в пути. Кругом изображены символические эле-

менты – волны, воздушные вихри, причудливые, продолговатые облака, ласточки, низко летящие над головами мальчика и девочки. Композиция написана в характерном для художника стиле. Красные, синие и белые штрихи в виде причудливых вихрей составляют основу композиции. Внимательный зритель увидит в них и волны Каспия, и характерные дюны, образованные вдоль песчаного апшеронского берега бушующим в этих местах Бакинским ветром – Хазри. Все это вместе создает романтические, теплые чувства, гармонию природы. По замыслу художника, это и есть приход весны, когда природа пробуждается, окрашиваясь в ярко-красные тона, какие изображены в картине. Доминантой всего этого является танцующая фигура девочки, которая и является живым воплощением Весны.

Подводя итоги рассмотренной в статье научной проблемы, можно сделать следующие выводы:

- Тогрул Нариманбеков, несомненно, является одним из лучших художников нашего времени. Национальный характер его творчества стал причиной того, что художник с ранних лет творчества завоевал популярность, прославился как мастер кисти, создавший произведения на национальную тематику;

- Танец является одним из характерных художественных элементов для многих композиций Нариманбекова;

- Несмотря на свой вспомогательный характер, мотивы танца успешно подчеркивают смысл произведения, внося в него особое, праздничное настроение;

- В некоторых случаях художник использует танец для передачи символического значения произведений; таковым, например, является картина «Дыхание весны», где танцующая девочка олицетворяет собой (своим танцем) пробуждение природы, связанное с приходом весны;



- Несмотря на то, что творчество художника изучено в достаточной степени, мотивы танца не были предметом отдельного исследования. В этом отношении данная статья может стать первым научным трудом, пусть и небольшим, исследовавшим творчестве Нариманбекова именно в этом аспекте.

Подытоживая, можно заключить, что танец является неотъемлемым вспомогательным элементом многих картин Тогрула Нариманбекова. Его картины отличаются самобытным почерком, богатым колоритом, ярко-красными тонами, придающими композиции особый художественный эффект. Художник часто изображает народные праздники, веселящихся людей. Ясно, что размещая в композиции танцующих персонажей, он глубже подчеркивает идейно-эстетический замысел этих работ. Картины Нариманбекова в основном многофигурные, поэтому художник, за редкими исключениями, не выделяет отдельных лиц. Тем не менее, танцующие образы среди других отличаются сразу. Художник придает им них особое значение, видя в них воплощение идейно-эстетического содержания произведений, т. е. веселого праздничного настроения.

Библиографический список

1. Байрамов Т. Р. Азербайджанская миниатюра – тюркское искусство // Проблемы искусства и культуры (Международный научный журнал). – Баку. – 2015. – № 1. – С. 66–70.
2. Искусство Советского Азербайджана (живопись, графика, скульптура). – М. : Советский художник, 1970. – 206 с.
3. Мир-Багирова Ф. А. Азербайджан в творчестве Тогрула Нариманбекова // Проблемы искусства и культуры // Материалы X республиканской научной конференции НАН Азербайджана. – Баку, 1999. – С. 77–81.

4. Мир-Багирова Ф. А. Творчество Народного художника Азербайджана Тогрула Нариманбекова. – Баку : Aspoligraf, 2014. – 191 с.
5. Мирза Г. Информативность символов и образов в современной Азербайджанской живописи // Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность : материалы II Международного научного конференции 10–12 ноября 2011 года. – Пятигорск, 2011.
6. Тогрул Нариманбеков (Альбом) / автор текста А. Абдуллаева. – Баку : Шарг-Гарб, 2013. – 104 с.
7. <http://irs-az.com/new/pdf/1285141014731725616.pdf>
8. <https://www.trend.az/life/culture/2422842.html>
9. <https://www.trend.az/life/socium/2159738.html>

Bibliograficheskiy spisok

1. Bajramov T. R. Azerbajdzhanskaya miniatyura – tyurkskoe iskusstvo // Problemy` iskusstva i kul`tury` (Mezhdunarodny`j nauchny`j zhurnal). – Baku. – 2015. – № 1. – S. 66–70.
2. Iskusstvo Sovetskogo Azerbajdzhana (zhivopis`, grafika, skul`ptura). – M. : Sovetskij xudozhnik, 1970. – 206 s.
3. Mir-Bagirova F. A. Azerbajdzhan v tvorchestve Togrula Narimanbekova // Problemy` iskusstva i kul`tury` // Materialy` X respublikanskoj nauchnoj konferencii NAN Azerbajdzhana. – Baku, 1999. – S. 77–81.
4. Mir-Bagirova F. A. Tvorchestvo Narodnogo xudozhnika Azerbajdzhana Togrula Narimanbekova. – Baku : Aspoligraf, 2014. – 191 s.
5. Mirza G. Informativnost` simvolov i obrazov v sovremennoj Azerbajdzhanskoj zhivopisi // Evrazijskaya lingvokul`turnaya paradigma i processy` globalizacii: istoriya i sovremennost` : materialy` II Mezhdunarodnogo nauchnogo konferencii 10–12 noyabrya 2011 goda. – Pyatigorsk, 2011.
6. Togrul Narimanbekov (Al`bom) / avtor teksta A. Abdullaeva. – Baku : Sharg-Garb, 2013. – 104 s.
7. <http://irs-az.com/new/pdf/1285141014731725616.pdf>
8. <https://www.trend.az/life/culture/2422842.html>
9. <https://www.trend.az/life/socium/2159738.html>

© Азимова К. Я., 2019.



УДК 5527

ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТАХ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА САЛХАБА МАМЕДОВА

Н. Ф. Велиева

*Диссертант,
e-mail: narminaveliyeva94@gmail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE LITERARY AND HISTORICAL IMAGES IN THE SCULPTURE WORKS IN THE PEOPLE`S ARTIST SALHAB MAMMADOV

N. F. Veliyeva

*Doctoral applicant,
e-mail: narminaveliyeva94@gmail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The creativity of national artist, professor Salhab Isa Mamedov has a special place in modern Azerbaijani painting. He is one of the artists who have a role in the development of national and monumental decorative art. Salhab Mammadov is also the co-author of monuments dedicated to historical and literary heroes decorating the parks and central squares of our country and abroad. They include "National Leader Heydar Aliyev", "Nizami Ganjavi", "Mehdi Huseynzadeh", "Mahsati Ganjavi", "Aliaga Vahid", "Khurshudbanu Natavan" and others. The perfection of the composition, the monumentality, the compactness of the plastics and the precision of the form are the characteristic features of his works.

Keywords: artist; sculpture; portrait; literary; historical; image.

Творчество народного художника, профессора Салхаба Иса оглы Мамедова занимает особое место в современной азербайджанской живописи. Он является одним из художников, который играет роль в развитии национального и монументального декоративного искусства. Творчество Салхаба Мамедова начало складываться в 70-х годах прошлого века. Этот период бурного развития азербайджанского искусства характеризуется появлением новых тенденций и дальнейшим расширением художественного горизонта.

Творчество Салхаба Мамедова развилось в связи с потребностями современной художественной среды в создании новой формы и сюжета. Тем самым, оно сформировалось в новом контенте в мире искусства. Характерной чертой этого творчества была не только его приверженность к

национальным и художественным традициям, но и тонкое и яркое описание реальности и современность художественного поиска.

Народный художник Салхаб Мамедов обладает удивительным талантом. Благодаря этому таланту, энергии и инициативе, он служит в различных аспектах культурной жизни страны. Художник обладает достаточно широким миром искусства и кругом интересов. Монументальные металлические панели, орнаменты, витражи, многочисленные пейзажные работы и скульптуры являются результатом его необъятного художественного мышления.

Отличительной чертой художника, охватывающий все три вида изобразительного искусства для иллюстрации общественных идей, важных исторических со-



бытий, является его обращение к нескольким жанрам и успех в каждом из них.

Салхаб Мамедов является соавтором нескольких памятников, украшающих парки и центральные площади нашей страны и за рубежом. Наиболее запоминающимся из них является памятник Великому Лидеру Гейдару Алиеву (2005 год, А. Ибадуллаев, А. Аскеров).

Произведения Салхаба Мамедова, посвященные памяти общенационального лидера азербайджанского народа, выдающейся личности и государственного деятеля Гейдара Алиева, выбраны прежде всего из-за выражения искренности в созданных памятниках в данном контенте. Несомненно, он глубоко осознает ответственность творческой задачи, стоящей перед ним, работая над этим контентом. Конечно, эта сложность, то есть создание запоминающегося образа великого общественного деятеля, напрямую вытекает из необходимости выразить превосходство личности.

Художник, для мастерского выполнения задач, вытекающих из этих требований, выполнил памятник общенациональному лидеру Гейдару Алиеву в городе Хырдалан. Он представил Гейдара Алиева как истинного гражданина современного Азербайджана, архитектора своей страны и автора первой демократической конституции. Так, как будто бы он видел будущее людей, его взор устремлен вдаль, и никто и никакая сила не может сомневаться в этом светлом будущем. Художник, после тщательного изучения личности созданного им образа, воплотил в жизнь, образ, который он представил в собственном воображении на основе впечатления, полученного от целенаправленной и логичной политики Гейдара Алиева.

Была гордо воплощена в жизнь нерушимость в лице Великого лидера, опустившего руки вниз и смотрящего вдаль. Композиция, созданная с помощью окру-

жающих элементов, представляет успешную демонстрацию памятника в архитектурном пространстве. Учитывая наличие густых зеленых деревьев в парке, художник посчитал целесообразным изготовить статую из белой бронзы. Такое установление связи, воплощение в жизнь с особой художественной тонкостью каждой детали является нюансом при достижении успеха в творчестве Салхаба Мамедова.

Памятник «Низами Гянджеви», созданная Салхабом Мамедовым совместно с Али Ибадуллаевым в 2012 году, является одним из самых важных достижений его работы. Это один из проектов, имеющих большое значение не только для авторов, но и для культуры и истории Азербайджана.

Памятник был установлен во исполнение соответствующего указа Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева, увековечить память Низами Гянджеви и популяризировать его художественное наследие и классическую литературу во всем мире.

Салхаб Мамедов постоянно пытается преодолеть неподвижность и стагнацию своих композиций и преподносит полноценный психологический образ. В его работах всегда очень четко прослеживается тенденции воспринимать ясность и естественность формы и очертания, формирующей конструктивную основу пластики.

Памятник был установлен в одном из центральных аллей исторического парка под названием «Вилла Боргезе» в Риме в рамках празднования 870-летия Низами Гянджеви. Идея появилась с объявления конкурса на создание памятника Низами Гянджеви в Баку. Художники полностью избавившись от уже принятого имиджа Низами, создают что-то совершенно новое.

Искусный, вдохновленный образ великого поэта наполнен величием, лиризмом, изысканной грацией и лучезарностью. За внешним самообладанием фигуры скрыва-



ется мощная внутренняя энергия этой личности. Работа довольно убедительна и заставляет зрителя задуматься.

На высоком постаменте находится объект белого мраморного цвета с великолепным изображением гениального мыслителя, сидящего на нем. Тот факт, что такая красочная скульптура находится в таком просторном постаменте, делает ее еще более привлекательной. Великий поэт изображен в момент глубокой задумчивости, очень серьезный, но в то же время спокойный и полный внимания. В одной руке, перо, характерный для письма того времени, а другая рука опущена.

Складки в закрытой части верхней накидки были продемонстрированы довольно живым образом. Хотя памятник находится в сидячем положении, а не в движении, это живость здесь проиллюстрировано его позой. Великолепная фигура поэта, сидящего со скрещенными ногами, полна естественных чувств. Без искусственных или случайных эффектов, скульптура отличается высокими художественными характеристиками и успешным исполнением.

Черты лица были тщательно исполнены. Выразительные черты, характерные для лица, сочетаются с глубокой и заставляющей задуматься поэзией. Создание характерного образа великого философа всего восточного мира, а также автора великих произведений, которые он оставил для человечества, – это, конечно, большая ответственность. Удачные пластические решения, композиционные решения сочетаются с философско-психологическим характером всего образа, образа гениального литературного представителя восточного мира.

Установка памятника в итальянской столице стала еще одним значительным вкладом в развитие азербайджано-итальянского политического и культурного сотрудничества. В то же время великолеп-

ный памятник был символом уважения к памяти великого азербайджанского поэта и мыслителя, внесшего неоценимый вклад в сокровищницу мировой литературно-художественной и философской мысли.

Заслуженный деятель искусств, доктор философских наук Зиядхан Алиев отмечает: «С распространением популярности Азербайджана авторами, обращение к нации, к образам выдающихся личностей также привело к созданию интересных произведений искусства. Это памятник великому азербайджанскому поэту Низами Гянджеви также из этого ряда (2012) [1, с. 24].

Салхаб Мамедов также обратился к образу Мехсети Гянджеви в своей работе. В 2016 году в соавторстве со своим коллегой Али Ибадуллаевым, в поэтическом образе он сочетает лиризм и философию. В успешной скульптуре главного героя, с его гордым выражением и маневрами, мы станем свидетелями, как автор глубоко проникает во внутренний мир созданного образа. В оригинальном мраморном художественном памятнике мастерски выражены оптимистические настроения, убеждения и гуманизм, характерные для творчества Мехсети.

Великий мастер рубаи снова в глубоких творческих размышлениях и с пером в руке готовится к созданию новых произведений искусств. Хоть и это первое впечатление, полученное в момент ознакомления с памятником, он легко притягивается к магии творческого мира главного героя и легко понимает художественные идеи, которые она хочет привить в своей скульптуре.

Холод белого мрамора не препятствует снижению художественных и эмоциональных эффектов, присущих искусству творчества. Напротив, благодаря удачному выбору материала, изящной форме поэтессы, женское обаяние было еще больше подчеркнуто, и мягкий лиризм, присущий его творчеству, доминировал над его духом. Скульптура, обладающая превосходной



пластикой, находится в городе Коньяк, Франция.

В целом, творчество художника незаменимо в пропаганде национальных и духовных ценностей не только внутри страны, но и за пределами нашей страны. Как отмечается, художник неоднократно применял изображения выдающихся личностей в своих работах. Примером этого является памятник из белого мрамора «Хуршидбану Натаван» (2017), установленный в Эвиане, Франция.

Совершенство композиции, монументальность, компактность пластичности и точность формы характерны для его работ. Творчество, которое отличает Салхаба Мамедова от других, – это его свобода от художественного воображения, обращение к смелым формам, придание пластичности оригинальным идеям, постоянный поиск новых многогранных образов.

Монументальный памятник Героя Советского Союза Мехти Гусейзаде, созданный Салхабом Мамедовым вместе со своим художественным коллегой Акифом Аскеровым, был установлен в парке в городе Хырдалан. Скульптор изобразил героя партизана в гордой позе. Автомат на плече указывает на то, что он постоянно сражается с врагом. Действительно, зритель Мехти Гусейзаде смотрит на памятник истинного гражданина, отважного, героического сына азербайджанского народа, которому грозит смерть на побережье Адриатического моря.

Гордость в образе Мехти Гусейзаде, изображенного стоя, связана не с моментом его сражения, а с моментом погружения в глубокие размышления. Вот его широкие плечи, прямая осанка, волосы уложенные назад, конечно же, серьезное лицо. Сверхмощные слои его военной формы и даже шнурки его сапог были настолько естественно воспроизведены.

Положив одну ногу на другую и вытянув другую ногу вперед, немного согнув колено придает образу яркую живость. Зритель здесь знакомится с не обычной изобразительной формой на холодной поверхности камня, а как будто оживляя его с оживленным произведением искусства. Хмурые брови, серьезное лицо героя прославляет внутренний мир, психологическое состояние образа. Однако стоит отметить, что художник получил обширную информацию о персонаже, духовном царстве, образе жизни своего героя, и сумел оживить рукописи и характерные рисунки персонажа в соответствии с внутренним миром изображения. Гордый образ изображения на высоком постаменте смог создать удачную архитектурную гармонию с окружающей средой.

Салхаб Мамедов, последователь традиции Физули и видный представитель жанра в современной азербайджанской литературе, также воздвигнул памятник Алиаге Вахиду в городе Хырдалан. Благородное лицо поэта, глубоко укоренившееся в мыслях, заложено в сознании мудрых, не знающих загадок жизни и созерцающих судьбу человечества. Образ Вахида был воплощен, прежде всего, как словесный гений, обладающий большими человеческими и творческими качествами.

Памятник, установленный на высоком постаменте, был спроектирован с наиболее подходящими размерами для более легкого понимания и привлечения внимания. Он был изображен на стуле, готовясь к выходу или во время разговора с кем-то, положив одну руку на колено, а другую подняв. Хотя образ продуман и насыщен, работа динамична, что можно объяснить ее ярким и реалистичным изображением.

Обычно рассеянные образы талантливого поэта в нашем сознании связаны с тем, что он является свободным и могучим мастером слова. Однако тот факт, что



поэт очень опрятен, серьезен и горд, свидетельствует о его умении переходить во внутренний мир образа Салхаба Мамедова, который хорошо известен его жизни и творчеству.

Несмотря на то, что он сидит опрокинувшись на спину, образ его внутреннего напряжения привлекает публику. Чтобы достичь того, чтобы показать психологическое состояние и характерные линии мастера слова, Салхаб Мамедов умело выражает глубокие морщины на лбу, форму носа и рта.

Форма, скрещенного ноги образа, отражает характерный маневр людей, которые свободно выражают свое мнение. На постаменте написано Алиага Вахид золотистыми и простыми буквами, которые придают освещение «ясность» тону бронзового памятника.

Образ Алиаги Вахида, созданный народными художниками Натигом Алиевым и Рахибом Гасановым, был реализован в другом композиционном решении. В этой скульптуре мы видим мир образов, наряду с портретом поэта, и понимаем дуалистическую природу мира, а также творчество Вахида посредством темы, отраженной здесь.

Скульптура, созданная Салхабом Мамедовым, имеет совершенно иную композицию и отражает более уверенный образ поэта. У него разумный мыслитель с благородным лицом, полной мудростью, который знает о судьбе человечества, все загадки жизни.

Произведения искусства Салхаба Мамедова, воздвигнутые в зарубежных странах, восхваляют его отношения с народом. Одной из таких работ является мемориальная доска, посвященная известному венгерскому общественному деятелю Фридешу Подманицкому в Будапеште (2010). На левой и правой сторонах доски находится

табло, помещенный между табло с пояснительными записками, которые дают представление о его жизни и работе.

Салхаб Мамедов – один из художников в скульптурном искусстве Азербайджана, определяющий новые художественные особенности и уникальные пластические изображения. Скульптурные монументальные памятники становятся важным событием в азербайджанской пластике каждый раз. Отношение скульптора к человеку серьезное и авторитетное, его стиль высекания прост и понятен. Он имеет тенденцию находить карикатуры, изображающие характер героя в скульптурных памятниках, и является большим мастером художественного выражения для личного взгляда.

Библиографический список

1. Əliyev Z. Monumentallığın lirik-poetik çaraları // Kəsp. – 2016. – 20–22 fevral. – S. 24.
2. Valiyeva N. Visual application of unity of thinking and imagination in creativity of the national artist Salhab Mammadov in his “Mugham Center” work // “European Journal of Arts”. – Vienna, 2017. – P. 11–15.
3. Məlikova Ş. Səlhab Məmmədov. – Bakı, 2012. – 160 s.
4. Xəlilov A. Səlhab Məmmədov 70. “Akademiya” qəzeti, 31 yanvar 2013, № 1.

Bibliograficheskiy spisok

1. Eliyev Z. Monumentalligin lirik-poetik calarlari // Kəsp. – 2016. – 20–22 fevral. – S. 24.
2. Valiyeva N. Visual application of unity of thinking and imagination in creativity of the national artist Salhab Mammadov in his “Mugham Center” work // “European Journal of Arts”. – Vienna, 2017. – P. 11–15.
3. Melikova S. Selhab Memmedov. – Baki, 2012. – 160 s.
4. Xelilov A. Selhab Memmedov 70. “Akademiya” qezeti, 31 yanvar 2013, № 1.

© Велиева Н. Ф., 2019.



УДК 5527

ПОИСКИ ОБРАЗНОГО ВЫРАЖЕНИЯ В СКУЛЬПТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Р. К. Гаджизаде

*Диссертант,
e-mail: r.hacizade@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

SEARCHES FOR FIGURATIVE IMAGES IN AZERBAIJAN'S SOVIET-ERA SCULPTURE

R. K. Hajizadeh

*Doctoral applicant,
e-mail: r.hacizade@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. During Soviet Azerbaijan, as well as creating an opportunity for the training of personnel to operate in the field of sculpture, which marked the beginning of the tradition of erecting monuments of the country's major cities have been targeted. However, the authors of the first statues erected in Baku was not the staff. Their authors were S. Erzya, Y. Keylixis, Y. Tripolskaya and R. Sabsay who invited to Baku for spread the ideas of socialism in Azerbaijan. It should be added that achieved successes for figurativeness in the monumental art of plastic not only belong with Fuad Abdurakhmanov, but also belong with the erected monuments in the streets, in the squares after the Second World War. In truth, we told that during 1950–1980 years have been done many works in this direction. For example, there are included: monuments of Uzeir Hajibeyli erected in Baku (1960, author Tokay Mammadov), Xurshidbanu Natavan (1960, author Omer Eldarov), Bahram Gur (1958, authors Albert Mustafayev, Aslan Rustamov, Qorkhmas Sujaddinov), Mahammad Fuzuli (1962, authors Omer Eldarov, Tokay Mammadov), Mikayil Mushfiq (1970, author Munevver Rzayeva), Nariman Narimanov (1972, author Jalal Qaryagdi), Mashadi Azizbeyov (1977, author Tokay Mammadov), Imadeddin Nesimi (1979, authors Tokay Mammadov and Ibrahim Zeynalov) and others.

Keywords: statue; monumental; image; composition; plastic.

Советизация Азербайджана создала условия для формирования профессиональных кадров в области скульптуры и вместе с тем, дала начало традиции установки памятников в крупных городах страны. Правда, первые памятники, воздвигнутые в Баку, не были созданы национальными кадрами. Их авторами были приглашенные в Баку для претворения в жизнь социалистических идей С. Эрзя, Я. Кейлихис, Е. Трипольская и Р. Сабсай. Созданные ими памятники и бюсты (К. Маркс, Ф. Энгельс, В. Ленин, С. Ки-

ров, 26 бакинских комиссаров и др.) несли в себе идеологических нагрузку и, отличаясь сухой достоверностью пластического образа и зачастую неудачным решением синтеза искусств, смотрелись без особого интереса. Сделанные в основном из нетвердого материала и используемые все больше в качестве средства идеологической пропаганды, эти памятники были недолговечными [7].

Здесь следует отметить, что как видно из представленных памятников, отсутствие среди героев первых памятников,





воздвигнутых в столице и городах республики известных и любимых местным населением личностей, заставляло задуматься коммунистов-идеологов. Поэтому, чтобы предупредить недовольство в обществе в 1922 году в Баку был поставлен памятник поэту-сатирику М. А. Сабиру. Автором памятника, сделанного из бетона, был приглашенный в Баку скульптор Яков Кейлихис. Воздвигнутый в полный рост памятник, к сожалению, больше отвечал художественно-эстетическим требованиям станковой скульптуры, он был далек от монументальности и лишен образности. Вместе с тем, увековечение памяти поэта спустя 11 лет после его смерти было положительным моментом в истории столицы. Местные органы правления чувствовали, что памятник не соответствует задачам синтеза искусств, хотя и не говорили об этом открыто. Показателем этого явился тот факт, что уже в 1958 году в ознаменование 100-летнего юбилея поэта на обновленном месте был воздвигнут новый памятник. Автором бронзового памятника был известный в республике скульптор Джалал Гарьягды. «В памятнике, отражающем в себе синтез искусств, поэт представлен в сидящей позе, погруженный в поэтические думы» [9]. К этим лаконичным мыслям искусствоведа З. Алиева можно добавить, что глубоко изучив жизнь и творчество поэта, автор подчеркивает, что, несмотря на всяческое давление, поэт своей критической поэзией стремился пробудить народ, заставить его задуматься над своей судьбой. Не устающий писать и оставаясь наедине со своими мыслями, поэт искал все новые пути для выхода из этого положения. Считаем, что этот памятник М. А. Сабиру, достигший по своему смысловому содержанию и структуре формы образного осмысления. Он далек от искусственного пафоса и работает в соответствии с противоречивой жизненному пути поэта пластике.

Отметим, что для того, чтобы произведение приобрело образность, особое место приобретает своеобразное осознание авторами увиденного и отражение этого особыми и характерными пластическими средствами. Другими словами, скульптор, обобщая события, мотивы и людей, должен представить свои эстетические восприятия в образной форме. Только в этом случае, вне зависимости от пластического решения, он превращается в эстетический источник, изменяющий ауру пространства. Именно тогда, т.е. когда пластические мотивы приобретают образность, они обуславливают превращение сюжетных композиций и портретов в интересующий последующие поколения объект, как носитель многочисленных преимуществ своего времени [6].

В азербайджанской скульптуре прошлого столетия были созданы пластические примеры, отображающие указанные выше художественно-эстетические достоинства. Богатая древними традициями национальная скульптура обогатилась произведениями, способными возвыситься до уровня образа, способного стать носителем историко-нравственных ценностей своего времени. Памятник, возведенный в 1930-м году известному мыслителю-драматургу М. Ф. Ахундзаде, стал первым монументом, созданным в XX столетии, который удовлетворил всех по своему образно-пластическому решению. Его автором стал приглашенный в то время в Баку Петр Сабсай, который посвятил свою дальнейшую деятельность развитию азербайджанской скульптуры. Следует отметить, что П. Сабсай внимательно изучил место возведения будущего памятника, заложенного в 1928-м году, и решил его художественные особенности в соответствии с избранным местом. Так, созданный П. Сабсаем памятник был расположен в одном из многолюдных уголков столицы, в небольшом саду. Его размеры



были выверены в соответствии с окружающей средой и размерами среды. Скульптор отобразил М. Ф. Ахундзаде в сидячем положении, с книгой на коленях, пластическое решение передано в лаконичной форме, достигнута ясность во внешнем виде фигуры. Считаем, что подобная поза и атрибуты дают наиболее после характеристику образа великого мыслителя. При рассмотрении его с различных ракурсов улавливается выразительность силуэта, в целом монументальность, обуславливающая целостность памятника. Добавим, что эстетической ценности произведения, остающаяся современной и по сей день, автор добился вовсе не большими размерами памятника, а ритмом и ласкающими взгляд переходами небольших пластических решений [5].

В 30-х годах П. Сабсай в своем творчестве обращался к портретам различных людей труда. Богатый опыт по созданию образов послужил поводом для возведения в 1934-м году в Баку памятника С. М. Кирову. Водруженный на самом высоком месте столицы – Нагорном парке, этот памятник отличался удачным архитектурно-скульптурным решением, широкими художественными обобщениями и ясностью силуэта. Просматриваемый с любой точки города, он стал своеобразной доминантой панорамы Баку. В действительности, будучи олицетворением идеологии советского периода, этот памятник в последствие – после завоевания республикой независимости – в связи с идеологическим несоответствием был снесен. Однако ради справедливости следует отметить, что автор смог создать образ передовика социалистической революции, и в свое время этот памятник считался одним из лучших в советской скульптуре.

В 1939-м году Центральные исполнительные органы приняли решение о праздновании 800-летнего юбилея вели-

кого азербайджанского поэта Низами Гянджеви и проведения конкурса по созданию его образа. Правда, намеченный на 1941-й год юбилей был отложен в связи с началом Второй мировой войны. Но в 1940-м году были проведены важные работы по созданию живописного и скульптурного образа поэта.

Следует отметить, что в связи с тем, что портрет поэта до нашего времени не дошел, перед участниками конкурса стояла непростая творческая задача. Но, несмотря на это, итоги организованного во всесоюзных рамках этого конкурсного соревнования ознаменовались успехом. Победителями стали азербайджанский живописец Газанфар Халыгов и молодой скульптор Фуад Абдуррахманов. Памятник поэту, исполненный последним в двух экземплярах, был поставлен в г. Гянджа (1947), второй в Баку (1949). Хотя памятник в Гяндже был удостоен в 1948-м году Государственной премии СССР, наибольшую популярность среди широкой общественности завоевал столичный памятник. Кстати, этот памятник, возможно, является единственным пластическим примером в Азербайджане, ради которого были проведены широкомасштабные работы по благоустройству на месте его возведения. По специальному проекту архитекторов С. Дадашева и М. Усейнова там был создан сад, перед памятником была создана терраса, спускающаяся по направлению к зданию музея, лоджия которого была украшена памятниками известных азербайджанских поэтов. Другими словами, был перекинут своеобразный мост от великого поэта к его последователям [2].

Успехи, по созданию образности в азербайджанской монументальной пластике, не ограничиваются творчеством Фуада Абдуррахманова. Так, работы по благоустройству после Второй мировой войны предусматривали установку новых



памятников на улицах и площадях городов республики. В 1950–1980-х годах в этом направлении было проведено ряд работ. В этом смысле следует отметить памятники Узеиру Гаджибейли (1960, автор Токай Мамедов), Хуршудбану Натаван (1960, автор Омар Эльдаров), Бахрам Гуру (1958, авторы Альберт Мустафаев, Аслан Рустамов и Горхмаз Суджадинов), Мухаммеду Физули (1962, авторы Омар Эльдаров и Токай Мамедов), Микаилу Мушфигу (1970, автор Минаввар Рзаева), Нариману Нариманову (1972, автор Джалал Гарьягды), Мешади Азизбекову (1977, автор Токай Мамедов), Имадеддину Насими (1979, авторы Токай Мамедов и Ибрагим Зейналов) и др. Следует добавить, что наравне со столицей, памятники были установлены и в других крупных городах страны, каждый из которых по своему смысловому содержанию, образному воплощению можно считать произведением искусства. Памятник Джалилу Мамедкулизаде скульптора Мирали Миркасимова (1974, Нахчыван), монумент жертвам Второй Мировой войны братьев Эльдара и Тельмана Зейналовых (1975 Ленкорань), поэту Мирза Шафи Вазеху скульптора Гёруша Бабаева (1980, Гянджа), поэтессе Месхети Гянджеви Минаввар Рзаевой (1983, Гянджа), а также памятник Микаилу Мушвигу Минаввар Рзаевой и Фахраддина Алиева (1989, Хызы) из этой серии. Среди этих, созданных из различных материалов и в разных размерах памятниках есть такие, которые выдержали идейно-художественный прессинг времени, а те, которые не отвечали требованиям времени, были снесены. Прошедшее можно считать естественным фактом. Мировая практика показывает, что подобно участи подвергнуты чрезмерно политизированные, не заслуживающие увековечения памятники. Часто такие памятники и с художественной стороны бывают несколько слабыми, их невоз-

можно представлять в музейных экспозициях в качестве произведений искусства. Их авторы зачастую забывают, что последующий успех каждого памятника придерживается принципа «Не что создавать, а как». По нашему мнению, большинство демонтированных в период независимости памятников за редким исключением во всех отношениях были негодными [1, с. 45].

Большинству установленным в 1950–1980-х годах в республике памятникам был придан запоминающийся образ, богатые художественно-эстетические достоинства которых до сих пор не угасают и украшают окружающую их среду.

Одним из таких произведений является памятник «Бахрам Гур», установленный в 1958-м году на одном из самых оживленных уголков Баку – площади перед Фуникулёром. Следует отметить, что установка этого памятника была связана с конкурсом по благоустройству столицы, проводимом в 1950-м году. В творческом конкурсе, где принимали участие многие скульпторы страны, неожиданно была одобрена композиция трёх молодых скульпторов – Альберта Мустафаева, Аслана Рустамова и Горхмаза Суджадинова. Героем этой композиции, задуманной как памятник-фонтан, был герой поэмы Низами Гянджеви «Семь красавиц» шах Бахрам Гур. Добавим, что это произведение было первым памятником в азербайджанской скульптуре, посвященным литературному герою. Бронзовая фигура известного в народе как Бахрам Гур властелина представлена борющейся с драконом. И основным лейтмотивом памятника является образное решение победы Добра над Злом. Считаем, что придав пятиметровому бронзовому памятнику выразительную пластику, авторы сумели отобразить последние минуты жизни дракона, и убедить зрителя в победе Бахрама.



В 1960-х годах азербайджанская монументальная скульптура была обогащена рядом памятником. Это были широко известные в народе памятники Хуршудбану Натаван, Мухаммеду Физули и Узеиру Гаджибейли.

Установка всех трех памятников в самых оживленных местах города говорит о том, что это требовало от их авторов успешного решения проблемы синтеза искусств. В этом смысле особая ответственность легла на автора памятника Хуршудбану Натаван Омара Эльдарова. Так, место установки памятника перед кинотеатром «Азербайджан» было достаточно небольшим и очень оживленным. Согласно композиционному решению осуществленного памятника можно сказать, что автор успешно справился с поставленной перед ним задачей. Свидетельством тому является привлекательная и выразительная поза, найденная автором для поэтессы, прожившей полную противоречивую жизнь. Для придания пластического вида образу «Ханской дочери», как ее называли в Карабахе, скульптор использовал различные художественные средства. Изобразив Хуршудбану Натаван в сидячем задумчивом положении, автор показал поэтессу наедине с ее творческим мышлением, намекая на то, что она является творцом нежных и лирических поэтических образцов. Представив поэтессу в национальной одежде, мастер резца смог показать различные формы складки этого важнейшего атрибута, который в целом обуславливал придание выразительности силуэта фигуры. И если учесть, что главным предназначением образа была отображение жизни поэтессы, то можно сказать, что бронзовый образ Хуршудбану Натаван вполне отвечает поставленной автором задаче. Поэтому памятник автору трогательных стихов является для зрителя достоверным источником [4, с. 83–92].

Следует отметить, что, будучи первым творческим самовыражением только что вернувшегося с учебы в Баку О. Эльдарова, этот памятник по своему лирико-романтическому духу стал для будущего творчества скульптора ведущим художественно-эстетическим носителем. Тому свидетельством, созданный позже совместно с Токаем Мамедовым памятник Мухаммеду Физули.

В тот же год в Баку был установлен памятник другой знаменитой личности – классику азербайджанской музыки Узеиру Гаджибейли. Автором памятника был Токай Мамедов. И в этом памятнике главный герой был представлен в сидячем положении.

Возможно, не следует говорить о том, насколько это трудоемкая работа. Потому что, в статично-неподвижном положении сложно придать пластический вид герою, наделенному духовно-творческим потенциалом. Это требует от мастера глубокого знания жизни и творчества личности, чей образ собирается увековечить скульптор. Считаем, что Т. Мамедов во всех смыслах был готов к отображению этого образа. Так, в свое время над подобной композицией, посвященной великому композитору, работала мать скульптора Зивер ханум, являющаяся первым национальным кадром в азербайджанской скульптуре. Женщина-скульптор рассказывала сыну о личном общении с композитором, что послужило необходимым материалом для Т. Мамедова. И наконец, созданный им в 1957-м году портрет Узеир бека оказал положительное влияние при работе над окончательным вариантом памятника. Вся эта теоретически-практическая подготовка в конечном итоге дала возможность создать образный памятник композитору, имя которого вписано золотыми буквами в историю национальной музыки.



Художественно-выразительная близость в общем решении памятников Хуршудбану Натаван и Узеиру Гаджибейли, продемонстрированные Омаром Эльдаровым и Токаем Мамедовым, подвигло их на совместное участие в конкурсе на создание памятника Мухаммеду Физули в Баку и завоевания главной премии.

Следует признать, что открытый в 1962-м году памятник по своему образно-художественному решению стал новым словом, как в азербайджанской, так и в советской скульптуре. При создании образа Мухаммеда Физули, который считается великим представителем не только азербайджанской поэзии, но и всего тюркского мира, авторы, успешно продолжив традицию «возвышенности образа», начатую Ф. Абдуррахмановым в памятнике Низами, в конечном итоге смогли создать образ погруженного в кручину поэта [3, с. 22].

В большинстве скульптурных работ, созданных в советский период в одном из крупных городов республики Гяндже, можно увидеть примеры возвышения к желаемому образу. Если придерживаться хронологической последовательности, то в первую очередь следует отметить памятник «Рабочие руки» (1976), созданный тогда еще молодым скульптором Шарифом Шарифовым. Как следует из названия, произведение посвящено труженикам производства. Вместе с тем, композиция произведения, носящего несколько символический характер, представлена не целой фигурой человека, а лишь его руками. На самом деле, в этом усматривается художественная находка, образный подход к проблеме. Поскольку, славу человеку приносят именно сила его рук, т. е. их творения. Лавровая ветка в руках также задумана как оценка, данная победе рук...

Другой памятник Гянджи, привлекающий внимание своим образным содержанием, связан с образом известного поэта Мирза Шафи Вазеха. Автором этого

памятника, который обогатил пейзаж древнего города с 1981-го года, является известный мастер резца Гёруш Бабаев. «Глядя на этот бронзовый памятник, введенный в одном из парков города, веришь, что выросший в литературной семье, Гёруш Нуреддиноглы глубоко проникся жизненным путем и сумел создать трогательный образ известного автора книги «Песни Мирза Шафи», который прожил противоречивую судьбу и в свое время приводил в трепет литературную среду Европы. Считаем, что в противовес тем невзгодам, которые пришлось пережить поэту, скульптор очень логично выбрал для него сидячем-задумчивое положение. В четырехметровом бронзовом памятнике вдохновение Мирза Шафи чувствуется в движение его рук, он погружен в себя. Вместе с тем, в светлом облике поэта, решительном взгляде и уверенной посадке чувствуется сила духа и несокрушимость человека. Текучая пластика, осуществленная в крупных и ясных формах памятника, обуславливает его успешный просмотр, как с дальнего, так и с близкого расстояния...» [8, с. 43].

Библиографический список

1. Габибов Н., Гаджиев П., Миклашевская Н., Новрузова Дж. Очерки изобразительного искусства советского Азербайджана. Живопись, скульптура, графика. – Баку, 1960. – 145 с. с илл.
2. Габибов Н., Новрузова Дж. Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. – М., 1978.
3. Novruzova S. Sovet Azərbaycanının heykəltəraşlığı. – Bakı, 1973.
4. Novruzova S. Müasir monumental heykəltəraşlığımızın bəzi məsələləri // Azərbaycan kommunisti. – 1974. – № 10. – S. 83–92.
5. Новрузова Дж. Г. Новые поиски в монументальной скульптуре // Изв. Ан Аз ССР, серия литературы, яз. и искусства. – 1969. – № 2. – С. 123–134.
6. Новрузова Дж. Г. Скульптура в городах Азербайджана // Искусство и быт. – М. : Советский художник. – 1969. – № 3.



7. Новрузова Дж. Г. Некоторые вопросы развития современной монументальной скульптуры // Коммунист. – 1974. – № 10 (на азерб. яз.).
 8. Рустамова С. А. Монументальная скульптура в структуре города. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Баку : Инженер-строит. университет, 1997. – 151 с.
 9. Əliyev Ziyadxan, Xəlilov Aslan. Azərbaycan İncəsənəti. II–III hissələr. Bakı, 2011. – S. 142.
 4. Novruzova C. Müasir monumental heykəltəraşlığımızın bəzi məsələləri // Azərbaycan kommunisti. – 1974. – № 10. – S. 83–92.
 5. Novruzova Dzh. G. Novy'e poiski v monumental'noj skul'pture // Izv. An Az SSR, seriya literatury, yaz. i iskusstva. – 1969. – № 2. – S. 123–134.
 6. Novruzova Dzh. G. Skul'ptura v gorodax Azerbajdzhana // Iskusstvo i by't. – M. : Sovetskij xudozhnik. – 1969. – № 3.
 7. Novruzova Dzh. G. Nekotory'e voprosy` razvitiya sovremennoj monumental'noj skul'ptury` // Kommunist. – 1974. – № 10 (na azerb. yaz.).
 8. Rustamova S. A. Monumental'naya skul'ptura v strukture goroda. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Baku : Inzhener-stroit. universitet, 1997. – 151 s.
 9. Əliyev Ziyadxan, Xəlilov Aslan. Azərbaycan İncəsənəti. II–III hissələr. Bakı, 2011. – S. 142.
- © Гаджизаде Р. К., 2019.*

Bibliograficheskij spisok

1. Gabibov N., Gadzhiev P., Miklashevskaya N., Novruzova Dzh. Ocherki izobrazitel'nogo iskusstva sovetskogo Azerbajdzhana. Zhivopis`, skul'ptura, grafika. – Baku, 1960. – 145 s. s ill.
2. Gabibov N., Novruzova Dzh. Izobrazitel'noe iskusstvo Azerbaj-dzhanskoj SSR. – M., 1978.
3. Novruzova C. Sovet Azərbaycanının heykəltəraşlığı. – Bakı, 1973.



УДК 5527

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СИЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗЛОЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗЫМА КАЗЫМЗАДЕ

Ф. А. Искандерли

*Диссертант,
e-mail: isgenderliflora1987@gmail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE EMOTIONAL POWER OF ARTISTIC IMPRESSION IN KAZIM KAZIMZADE'S CREATIVITY

F. A. Iskenderli

*Doctoral applicant,
e-mail: isgenderliflora1987@gmail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. While searching creative activity of the national painter Kazim Kazimzade, in his work we can observe the combination of light- shadow predmets with object and details which is unseperatable from the place. They also participate in its action and they give strong dynamizm to the work. This nuance arranges the atmosphere, life and breath of the work. The dynamics in Kazim Kazimzade's work could show the audience the expression of the events and its vitality with the power of emotional artistic creativity. With the help of mutual relationship in these types of work of the painter we can see symmetry or balance with the combination of successful elements and details.

Keywords: graphics; illusion; emotion; artistic; shade.

Исследуя творческую деятельность народного художника Казыма Казымзаде можно отметить, что во многих его произведениях объект неотъемлемый от пространства соединившись с деталями света-тени предметов участвующих в их движении, передают произведению сильный динамизм. Именно эти нюансы составляют атмосферу, жизнь и дыхание произведения.

Такого типа композиция, присутствующая в произведении в основном создаётся на основе построения композиции, на взаимосвязи изображаемых объектов, их симметрии и равновесии, на основе динамики контуров, удачной взаимосвязи.

Эмоциональная сила художника в произведении проявляет себя в волнующих формах художественного решения в выбранном динамичном эпизоде. В ос-

новном, работая над каким-либо художественным произведением, художник старался выбрать и изобразить для книги такие эпизоды, которые захватят внимание зрителя на всём протяжении линии развития сюжета, создавая тем самым глубокое впечатление от произведения, его персонажей, и событий.

Созданная К. Казымзаде в 1964-ом году иллюстрация под названием «Убийство Циклопа Басатом» для обложки книги, хотя и сталкивает нас с идентичным цветовым решением и выражением динамизма в художественных формах, композиция – диктуемая событиями создаёт иной новый интерес.

Ошибочное воздействие фольклора саги «Китаби Дада Коркуд» части «Убийство Циклопа Басатом», создавшей особое впечатление на протяжении многих веков



в сознании людей привело бы к противоположному эффекту, большому художественному заблуждению. Художник, прежде всего, смог поймать характер фольклора тюркского мира, выводя его на первый план, умело используя всю информацию для художественного представления основного эпизода.

Художник, изображая сцену борьбы между реальным героем и мифическим образом решив окружающее их пространство в виде реального пейзажа, но в несколько аллегорическом плане тем самым специально увеличил к нему интерес.

Таким образом, в центральной части уже сдавшийся перед Басатом образ огромного Циклопа изображён как пленник. Здесь привлекает внимание не сила рук, а эпизод, в котором высоко поднятый Басатом меч, собирается уничтожить Циклопа, его экспрессивная тревожность. Противоположность изображению отрицательного образа Циклопа – образ Басата правильного телосложения, в одеждах в красно-синих тонах. Он, опёршись на одну ногу и вытянув другую вперёд, поднимая огромный меч, собирается нанести удар. Последующий ход событий здесь теперь для зрителя рассматривается как ясное видение эпизода, а не как темный занавес.

Изображение приятного фона на заднем плане, ещё более увеличило энтузиазм победы, силу воздействия произведения. Маленькие цветущие ветки на голубом фоне, постепенно переливаясь в синий цвет гор в дали на заднем плане и завершающие всё это большие каменные глыбы, совмещаются с контрастным характерным миром переднего плана.

С одного края на чёрном фоне маленькой таблички, где написано название книги, особые каллиграфические шрифты, которые были адаптированы к основным изображениям, тем самым демонстрируя степень его эмоционального воздействия.

Основная особенность, характеризующая графические работы Казыма Казымзаде, исполненные на бумаге акварелью – их цветовое решение, резкий переход контрастных оттенков, нюанс играющий жизненно важную роль в передаче более глубокого значения напряженного момента.

Так, к примеру, иллюстрация, выбранная для обложки книги «Друзья меча», напряжённые моменты выполнены как взаимная цветовая связь противоположных цветов в основном красного и синего.

Сцена, изображающая кульминационный момент, где участвуют два главных героя, изображена в очень волнующей форме. В верхней части произведения дано изображение окровавленного меча, а в основной части образы двух главных героев. Привлекает внимание черты полные тревоги воина в синем одеянии, который протягивает руку и словно пытается предотвратить трагедию.

На переднем плане дано изображение женской фигуры в луже крови, повернутой к воину спиной. Падение на пол железного шлема с его головы демонстрирует зрителю всю тяжесть войны, бремя битвы. Здесь, пластику жестов тела, художественное выражение характерное чертам лица, художник с большим мастерством передал посредством графического формата, тем самым создал незабываемое произведение искусства.

Произведение словно было изображено на одном листе и дано на одной из частей книжной обложки, в других же частях более спокойно в коричневых рамках заняли своё место сдержанные изображения. Например, желтые и коричневые оттенки типичного пейзажа как изображение маленьких фрагментов... Всё это было направлено на раскрытие эмоциональной воздействующей силы основного об-



паза сути произведения оживление спокойных фонов на привлечение зрителя.

В основном тёплые оттенки, динамичная экспрессия, взгляд на действия и события, описанные в этом произведении, событие, которое он хочет продиктовать своему зрителю, художник построил композицию так, чтобы создать представление о ситуации перед сценой и за ее пределами. Не поражение и победа в великой борьбе, обессиливание меча в познавательной борьбе нашёл своё удачное место в произведении.

Главенствующий ритм и контрастность в произведении «Разговор» были созданы художником путём изображения самых маленьких деталей всех штрихов характерных образов.

Изображённый в центре Нушираван идущий с визирем, его задумчивый образ, среди руин, облокотившись на одну руку и слушая повествования рассказчика, показан словно опечаленным услышанным. Построение композиции произведения «Разговор» вызванное взаимной связью контрастных, темных цветов оказывающих ощутимое влияние на происходящее благодаря своей мощной цветовой гармонии, более глубоко объясняет свое предназначение зрителю. Привлекает внимание волнующий вид произведения, полученный благодаря чёрному и ярко красному цвету.

Развалины на заднем плане художественно изображены в серых и светло-коричневых тонах. Разрушенные дома, изображение совы с тенью на обрушенных стенах предназначалось для раскрытия всей сути произведения. На переднем плане изображение шаха, которое создает отличный контраст его роскоши с лицом полным удивления. Сцена, где Шах вышедший на охоту и случайно попавший в развалины, впечатливший его разговор сов, представлена оттенками, которые создают резкие цветовые переходы. Таким

образом, фигура на чёрном коне в ярко красном одеянии, драгоценные камни и золотой блеск одежд оживляет великолепную и богатую форму. Контраст между этой структурой и руинами родного города шаха впечатляет.

В другой боковой части – изображение визиря на белом коне. Он, протянув одну руку вперёд, мужественно информирует шаха. Стилль одежды визиря так же дан в светлых тонах, что добавляет ещё большую выразительность изображению шаха. Лошади двигаются. Спокойствие этого движения, в очень реальной степени отображает существование осторожного передвижения. Спокойное поведение поз образов передаёт зрителю это спокойное наблюдение. Эмоциональное воздействие художественного выражения в произведении резко отличается от образа мышления.

Казым Казымзаде очень часто обращался и к историко-политическим темам, создав произведения большого значения. Тем самым выступая в роли ценителя истории художник, создал произведения в основе которых стоят реальные события. Среди таких произведений следует особо отметить работу «Посол Московского княжества на приёме правителя Сефевидов». Эмоциональная сила произведения созданного на бумаге карандашом, в основном связана с проявлением в интересной форме линии сюжета посредством построения композиции. Для изображения исторического события в произведении в интересной и привлекающей внимание форме художник выбрал подходящую среду. Это балкон дворца. Балкон был не высоким, украшен переплетёнными элементами орнамента. Художник показал в дали изображение гор, решив их в светлых тонах, тем самым вывел происходящее на первом плане сцены в ещё более отчётливой форме. Эта приятная картина смогла создать первое впечатление о доброжелательном настроении. В созданном



произведении К. Казымзаде с большим мастерством изобразил взаимосвязь всех деталей, образов и происходящих событий, здесь невозможно найти отсутствующей или лишней детали. В произведении князь и посол – основные образы. Став друг напротив друга, они беседуют. Однако мимические выражения окружающих образов показывают их отношение к происходящему, изображая широкий круг интересов события. Изображения соколов с обеих сторон увеличило силу воздействия изображения данного события.

У московского посла типичная национальная идентичность в средневековой славянской одежде. Рядом с ним кожаная верхняя одежда с меховым воротником, выполненная художником с особым мастерством. Посол, наклонившись перед гордой фигурой правителя Сефевидов читает длинное письмо.

Образ Сефевидского правителя выполнен с особой гордостью. Другие образы изображены несколько темнее, в серых тонах, а сверкающее лицо правителя на белом и светлом фоне показывает все его величие. Даже стол, изображённый в правом нижнем углу, его тёмный цвет помогает вывести на передний план основной образ. Это является представлением мастерски удачно исполненной композицией художника.

Ещё с древности известно, что в средних веках государство Сефевидов окрепшее в военно-политическом плане, старалось наладить дипломатические отношения как с Россией, так и с многими другими странами. Произведение, созданное в историческом жанре и создавшее впечатление переговоров, имеет большое значение.

В другом похожем произведении же, интересна сцена, изображающая Сефевидского посла представшего перед правителем Москвы. Дипломатическая встреча

в этом произведении носит несколько иной резкий характер, здесь художник в отличие от предыдущего произведения создал более серьёзную обстановку. Даже образы стоящие рядом с князем, изображены так, словно в любой момент готовы защитить мечами своего правителя.

Старый князь, восседая на троне, внимательно наблюдает за сдержанным образом Сефевидского посла. Здесь художник, для того, чтобы привлечь внимание к послу, прибывшему с письмом, чтобы привлечь внимание к его лицу, изобразил его тёмным красками, тем самым вывел его на первый план. Он, держа в одной руке письмо, с большим уважением слушает князя. В этом уважении изображено словно уважение ко всей нации.

В произведении не использованы лишние детали, преследуя в этот раз несколько иную цель, художник попытался создать атмосферу лишь при помощи образов. Несколько тёмные тональные пятна, серые части работы доводят до зрителя всю тяжесть произведения.

Запрокинув ногу на ногу князь, положив одну руку на другую словно начал думать о решении, которое ему предстоит принять в ответ на политико-дипломатическое предложение посла. Несмотря на тишину присутствующую в произведении, напряжение, вдумчивые моменты, резкую строгость придаёт особый иной оттенок.

Три фигуры, стоящие рядом с князем, по всей видимости, обеспокоены происходящим, художник в общем соединил это с атмосферой произведения. Однако серьёзность события заключается в том, что усилия других дворцовых чиновников, стоящих рядом с послом, особенно интересуют содержанием работы, которое они упускают из виду, а не в каком-то конкретном направлении.



Если в предыдущем произведении правитель с большим уважением стоял перед послом, то и выраженное беспокойство и высокомерие Московского князя по-своему одинаково. Это можно заметить в художественном выражении посла, со свёрнутом в руке письмом, не стеснявшегося огласить свою точку зрения. Динамика произведения Казымзаде, экспрессия событий, естественность смогла донести до зрителя художественные эффекты эмоциональной силы созданной богатой композиции художника. Благодаря взаимосвязи визуальных объектов в композиционной структуре произведений художника такого типа, симметрия или баланс, которые они создают, идеальное решение художника на основе связи между удачными элементами и деталями.

Библиографический список

1. Алиев З. Жизнь живущая в штрихах // Республика. – 2013. – 7 августа. – С. 7.
2. Алиев З. Жизнь художника. – Баку, 1993. – 32 с.
3. Гасымова Эльмира. Жизнь дорога...// Гобустан. – 1990. – № 1. – С. 45–49.
4. Керимова С. Казым Казымзаде. – Баку, 2014. – С. 303.

Bibliograficheskiy spisok

1. Aliev Z. Zhizn` zhivushhaya v shtrixax // Respublika. – 2013. – 7 avgusta. – S. 7.
2. Aliev Z. Zhizn` xudozhnika. – Baku, 1993. – 32 s.
3. Gasy`mova E`l`mira. Zhizn` doroga...// Gobustan. – 1990. – № 1. – S. 45–49.
4. Kerimova S. Kazy`m Kazy`mzade. – Baku, 2014. – S. 303.

© Искандерли Ф. А., 2019.



УДК 5527

НАТЮРМОРТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА ФАРМАНА ГУЛАМОВА

Г. О. Медетова

*Диссертант,
e-mail: gulnazmadatova@mail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

STILL LIFE GENRE IN CREATIVE WORK OF HONORED ARTIST FARMAN GULAMOV

G. O. Madatova

*Doctoral applicant,
e-mail: gulnazmadatova@mail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article deals with concrete information about Farman Gulamov's creative work in the field of still life. His attempt to give a simple reality with a powerful observation and without mixing the colors manifests itself in most still life paintings of prominent artist. Mastery in tone values and light always attracts attention in these works. The contrasting expressions between background and element in these works are of great importance in terms of aesthetics besides their clear visibility.

Keywords: Farman Gulamov; still life; tableau; painting; color; shade; artist; theme.

Во многих натюрмортах видного художника республики Фармана Гуламова, обладавшего большой наблюдательностью, проявляется его стремление довести простую истину до внимания зрителя, не сгущая краски. Например, в его картинах, где изображены различные кухонные принадлежности или декоративные изделия на столе, всегда привлекает внимание знание художником тонов ценностей и его мастерство в представлении света. Контрастные выражения между тонами и элементами в одном из натюрмортов Фармана Гуламова способствуют ясному восприятию, а также имеют большое эстетическое значение.

Желтые пятна на серебристо-сером фоне, придающие естественность общему колориту, привели также к появлению красивой картины. В расположении по-

суд, одна за другой последовательно поставленных на столе, нарушена симметричная гармония, но возникла гармоничная выразительность. Даже материал посуды, расположенной на более заднем плане, изготовленной из белой глины, представлен художником реалистично. Белый тон этой посуды меняется рядом изделий, расположенных на переднем плане и исполненных деталями в более темных оттенках. Например, художник представил на картине похожий сосуд, горлышко которого изготовлено в несколько другой форме, в более голубых тонах, он находится на переднем плане и четко выражается на фоне тени, которую он отбрасывает. Фарман Гуламов, направил тональную тяжесть на удлиненный сосуд, находящийся в центре картины и таким образом постарался привлечь вни-



мание зрителя на все детали. Таким образом, художник с помощью красок создал контраст между ярко красными оттенками вышеупомянутого сосуда и другими изделиями и добился сосредоточения мысли на всей картине. Левее находится сравнительно невысокий керамический сосуд, на синей поверхности которого изображены тональные пятна белого, розового и черного оттенков.

Во время изображения элементов, усиливающих силу художественного выражения, Фарман Гуламов создал композицию в такой форме, что здесь, наряду с цветом равноправно участвует и световой нюанс. Например, желтый свет, падающий на ярко желтые тона половины дыни, изображенной в левой части вышеназванной картины, служит его цветовому решению, более живому и ясному проявлению других деталей, а также освещению изображения с этого направления. На крайних частях картины художник не представил ни одного элемента, однако с помощью тональных пятен и световых тонов создал здесь полноту и таким образом представил интересное композиционное строение. Эти же части имеют место и на переднем плане, но в этот раз привлекают внимание зрителей огромной тенью, поглощающей всю яркость.

Фарман Гуламов, создав с помощью игры света и тени контрастные отношения, добился более живого, ясного видения объектов изображения, мастер, сосредоточив темные и теплые оттенки в светлых тонах окружения и с помощью световых пятен, создал благоприятные условия для цельного восприятия картины зрителями.

Художник, воспользовавшись особенностью, плотностью слоев красок, следующих друг за другом, сумел представить структуру и особенности объекта. В его картинах формы соответствуют правилам плоскости и это дает возможность зрите-

лю ясно смотреть на картину с любого края.

Фарман Гуламов, любивший природу, глубоко понимавший и ценивший ее философию и лиризм, замечал красоту простых вещей и элементов и своеобразно, мастерски изображал их, свои натюрморты художник создавал с изобразительными нарушениями, ударами кисти в виде пятен, точек и линий. А это не простое представление реальных, видимых объектов в своей естественной форме, это уже самовыражение думающего мастера, заранее подготовившего свою картину в своем уме.

В одном из таких натюрмортов Фармана Гуламова привлекает внимание факт оживления реальных предметов, объектов пятнами, тенями, успешным использованием светового нюанса. Художник, используя в натюрморте особые оттенки цветов, связал предметы и окружающую среду, в целом для успеха композиции мастерски воспользовался высшими художественными возможностями. В качестве фона Фарман Гуламов использовал прямой голубой тон, словно символизирующий небо на верхней части белого светового потока средней полосы, а в описании стола, на котором находятся элементы, использовал изящный, светлый оттенок розового цвета.

Детали описания, сосредоточенные на большом, открытом пространстве, составляют плотность, но, несмотря на эту плотность, формы, символизирующие их, стали результатом достижения эстетичного вида. Смешивающиеся, мгновенные переходы белого, голубого, синего, красного, желтого и розового тонов проявляются только на элементах. На более передней части яркие тона разнообразных фруктов, положенных в белую продолговатую тарелку связаны с другими предметами.

И в этом натюрморте художник непостоянными тональными пятнами создал



цветовую динамику, вывел среду неживых предметов из застывшей манеры описания. Об этом свидетельствуют розовые броски, словно парящие над элементами. Этим художник пытался «невесомо», приветливо, ласково описать различные предметы и элементы, тесно расположенные на столе.

Фарман Гуламов, использовавший в композиции этого натюрморта метод инсталляции, даже на фоне окружающей среды стремился другими средствами создать равноправную связь. Гармония между фоном и элементами раскрывает сущность произведения. Конечно, эту гармонию можно увидеть и в других различных произведениях различных художников, а здесь речь идет о сосредоточении всех цветов и подчинении их общей композиции. Художник, словно стараясь подчеркнуть цвет воздушной среды, во всех частях произведения стремился сосредоточить специфические оттенки.

Чуть невысокая форма темно-голубого жбана (ведерка, сосуда) выполнена в более светлой форме. Здесь художник был намерен оценить форму старого, сломанного, деформированного керамического изделия, представленного на переднем плане. Изящная зеленая ткань, представленная в этих частях, производит эффект желтой шелковой тонкости, выливающейся как световой поток, раскрывает чуткое отношение Фармана Гуламова к древним материальным ценностям. Так, в этой части преобладают темно-синие, зеленые, желтые, красные оттенки, а в некоторых частях картины, ближе к переднему плану, наперекор таким умеренным, теплым цветам, как желтый и оранжевый, цвета раскрываясь, переходят к более холодным тонам, оттенкам. А белые пятна с голубыми тонами на декоративных элементах, представленные в натюрморте, служат подчинению всех предметов общему, не

различая их. Все это свидетельствует о том, что Фарман Гуламов при создании каждой картины демонстрировал огромное мастерство, обращал внимание даже на такие якобы мелкие детали, как мизерная точка.

В одном из натюрмортов художника на переднем серо-коричневом запачканном фоне похожие цвета предметов представлены отличающимися тонами и это обстоятельство усиливает экспрессивное влияние произведения. Этот стиль можно оценить, как характерное явление, присущее творчеству Фармана Гуламова.

В натюрморте наряду с такими элементами, как большие, продолговатые тарелки на столе и вокруг них сосуд, кувшинчик, изображены также фрукты и красивый красный перец. Художник, сосредоточивший более или менее связанные элементы, изделия, предметы, подчинил их интересной композиции, при описании тарелок отдал предпочтение белым и светло-желтым тонам, оттенкам. В натюрморте другие детали оттянуты чуть-чуть назад, на открытом участке стола представлены неглубокие, невысокие элементы и все это привело к тому, что в произведении эти предметы не остались в тени. Художник, представив в монументально-декоративном плане каждый элемент описания в правильном направлении, добился успеха.

Как было отмечено выше, в этом натюрморте более высокие предметы изображены на заднем плане. Естественность этих предметов привлекает внимание любителей живописи впечатлительностью реального воздействия керамического материала, изделия.

Несмотря на то, что часть синего кувшинчика, с круглым и узким горлышком представленного художником на заднем плане и оставшегося за большой продолговатой тарелкой, у зрителя возникает



точное представление о его форме. Далее внимание зрителя привлекают отличающиеся формы и размеры темно-зеленых и кофейных (коричневых) кувшинчиков. Представление этих сосудов на заднем плане связано не только с их размерами, но и с высоким ощущением художником цвета и его способностью создавать произведения, отличающиеся полной художественной выразительностью благодаря этому ощущению. С этой точки зрения, художник, выдвигая на передний план более светлые тона и яркость и представляя чуть подалеже темные оттенки, полностью сосредоточил свое внимание на табло и добился заслуженного интереса зрителей, особенно чутко он отнесся даже к самым мелким нюансам натюрморта.

Талантливый художник был очень далек от таких примитивных творческих методов, как перенесение бок о бок простого изображения обыкновенных предметов на холст. Фарман Гуламов в своих натюрмортах, уделяя особое внимание к каждой детали, старался отдельно оценить каждую деталь, живыми изображениями утвердить свои эстетические взгляды на натюрмортах.

Яркий свет, представленный в правой нижней части натюрморта, освещая все табло, дает возможность зрителю с интересом созерцать картину. Представление в левой части еще одного элемента, выраженного розовыми, белыми и желтыми полосами, свидетельствует о желании автора полного созерцания, восприятия произведения зрителями без сосредоточения там всего внимания. Различные фрукты, рассыпанные из белой тарелки по сторонам, описаны в виде «динамичной живописи», в стиле экспрессионистского течения. Например, изображение на переднем плане красного, продолговатого перца в действительности некоторые люди могут считать бесцельным, неуместным, однако значение участия этого перца в динамике цветов,

сложившейся на табло, привлекает внимание любителей живописи.

В левом заднем углу натюрморта художник представил тени предметов. Этим он добился как реальности видения, так и цельного и вольного описания предметов не преграждая переднюю часть ни одного элемента. Как отмечено выше, световые тона, падающие спереди, отталкивая тени на задний план, создали возможность для видения натюрморта более живым и светлым.

Использование Фарманом Гуламовым в основном инсталляции связано с равноправным участием в его натюрмортах пространства и элементов описания. Представленный нами натюрморт художника может стать ярким примером: рассыпанные предметы, не имеющие между собой связь, элементы, висящие на стене, общие цветовые оттенки окружающей среды – все это вместе раскрывает сущность произведения. Темные, теневые тона правого верхнего угла картины создают необходимость глубоко задуматься над вопросом: Какое значение и какая ценность стоят за мистическим выражением, возникшем в этом хаосе?

Световые тона, наблюдаемые в теневой, темной правой части натюрморта до его правой нижней части, создают также возможность для постепенного более ясного видения, созерцания предметов. Например, внимание зрителя привлекает представление на переднем плане только одного чайника в синих цветовых тонах, в результате чего его видение стало более ясным. Рядом с этим чайником, представленным художником, не участвуют другие предметы, элементы. Здесь проявляется тот факт, что в основе сущности произведения стоит печаль, утомление. Высокое мастерство художника неопровержимо, изумляет любителей живописи. В своих великолепных натюрмортах, где не участвует ни один образ, Фарман Гуламов чутко, с помощью среды неживых пред-



метов естественно оживил объективную реальность.

На правой освещенной части натюрморта все больше места начинают занимать художественные импровизации деталей и символические изображения. Художник, освоивший синтез различных творческих стилей, ознакомившийся с эклектичными стилями, способный создать совершенные композиции, глубоко познавший суть реализма, абстрактного экспрессионизма сумел целенаправленно сосредоточить все главное в своих произведениях.

Натюрморты Фармана Гуламова – это средоточие его творческих впечатлений, чувств, переживаний, выражение в среде предметов всего пережитого с помощью цветовых замасок. Выражение, описание одной детали, висевшей на стене, фрукты в тарелке, расположенной на задней части стола, а рядом с ней другие предметы, завернутые в платок и нет признаков, намеков на то, что находится в этом завернутом платке... Однако впечатлительность художника, а также все перечисленное еще раз свидетельствует о том, что что табло имеет единую композиционную структуру.

Естественно, что художник, представляя весь этот «художественный хаос» вниманию любителей живописи, мастерски использовал контрастные оттенки, резкие цветовые переходы. Он иногда появляется перед зрителем чуждыми друг другу оттенками, а порою заменой одина-

кового тона холодными или теплыми ценностями, соответственным цветовым решением. Например, в правой нижней части вышеупомянутого натюрморта белый тон, как лед, мгновенно разостланный на теплый розовый оттенок, словно стекая, старается пройти сквозь теплые тона.

Художник, оживляя динамику агрессии окружающей среды, переводя тяжесть цветов на верхнюю часть, на высоком художественном уровне сумел выразить нападения сторон друг на друга.

Фарман Гуламов, демонстрируя в своих натюрмортах в основном формальные и абстрактные композиции и законы визуального творчества, создал возможность для следования логики их строения.

Библиографический список

1. Ахундзаде Л. Мировое изобразительное искусство XX века. – Баку : Азернешр, 2011 (на азерб. языке).
2. Унковский А. А. Живопись: Вопросы колорита. – М., 1980.
3. Фарман Гуламов. Живопись. Каталог. – Баку, 2009 (на азерб. языке).

Bibliograficheskiy spisok

1. Axundzade L. Mirovoe izobrazitel'noe iskusstvo XX veka. – Baku : Azerneshr, 2011 (na azerb. yazy'ke).
2. Unkovskij A. A. Zhivopis': Voprosy` kolorita. – M., 1980.
3. Farman Gulamov. Zhivopis`. Katalog. – Baku, 2009 (na azerb. yazy'ke).

© Медетова Г. О., 2019.



УДК 5527

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗООМОРФНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ НА ПЕТРОГЛИФАХ АЗЕРБАЙДЖАНА И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ ЭПОХИ ЖЕЛЕЗА

Н. А. Мамедзаде

*Докторант,
e-mail: adra.art@gmail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

COMPARATIVE ANALYSIS OF ZOOMORPHIC IMAGES ON PETROGLYPHS OF AZERBAIJAN AND CENTRAL ASIA AGE OF IRON

N. A. Mammadzade

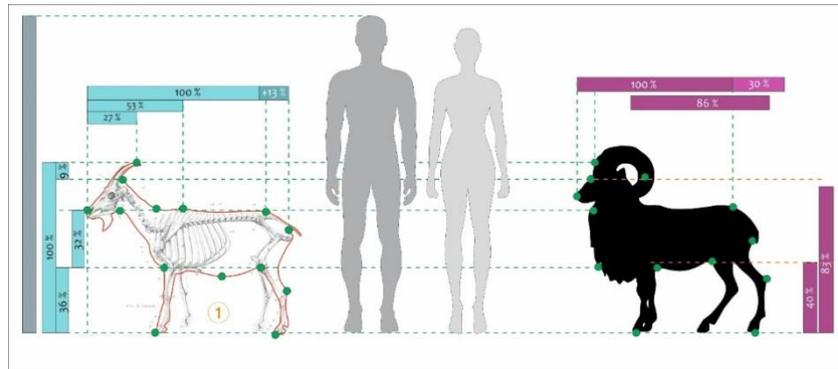
*Doctoral applicant,
e-mail: adra.art@gmail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article is devoted to the study of petroglyphs of Azerbaijan and Central Asia. Zoomorphic images related to the Iron Age are subjected to comparative analysis. It is noted that the Iron Age is characterized by a large number of zoomorphic images represented in the form of drawings of mountain goats and rams found on petroglyphs of both regions. A comparison of zoomorphic images of Altai and Azerbaijan indicates the presence of a similar manner of execution. A distinctive feature of zoomorphic images on the petroglyphs of both regions is the different drawing technique, where the Gobustan petroglyph is made using the scratching technique, and the Altai one is made using the knockout method.

Keywords: petroglyph; zoomorphic images; Azerbaijan; Altai; era of iron.

На территории Горного Алтая одними из самых распространенных зооморфных образов наскального искусства бронзового и железных веков является горный козёл и горный баран (алтайский горный баран) [2, с. 342], аргали, архар [1, с. 477]. Только в Калбак-Таше насчитывается более 870 рисунков, что составляет большую часть всех зооморфных изображений. Аналогичную картину можно наблюдать и среди гобустанских петроглифов.

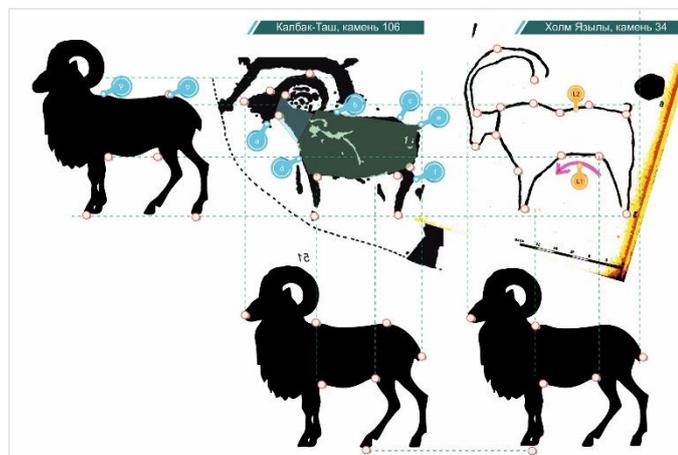
В природе существует несколько видов (пород) козлов и баранов, но на петроглифах в большинстве своём изображались горные козлы, которые были представлены без особых деталей. Среди многочисленных изображений мелкого рогатого скота в Гобустане есть петроглифы, где животные изображены схематично, идентифицирующей деталью которых являются рога (холм Язылы, камень 135).



На иллюстрации представлены силуэтные рисунки козла, человека и барана, где отчетливо видны соотношения габаритных размеров, согласно которым баран отличается от козла лишь формой рогов.

Изображения баранов-архаров можно разделить на несколько категорий по методам подачи:

Схематичная подача образа горного козла. Петроглифы данной категории составляют большинство изображений горных козлов обоих регионов и отличаются поразительным сходством стилистических особенностей – отсутствием деталей на изображениях.



1. На представленной выше иллюстрации приведены сравнительные изображения петроглифов из долины р. Елангащ (Российских Алтай) и Гямигая (Азербайджан). Изображения построены по не-

скольким линиям, которые составляют основную форму животного. Корпус (с) животного на алтайских петроглифах изображен плавной линией под углом. Алтайские петроглифы выполнены в технике



прорисовки, а азербайджанские – способом выбивки. Концы линии тела соединены с шеей (а) и задними конечностями (е). На азербайджанских петроглифах туловище животного показано удвоенной линией конечностей и рогов, изображено шею отсутствует. Точки и линии построения изображений практически идентичны. Из деталей можно отметить наличие хвоста и мордочки у алтайских петроглифов.

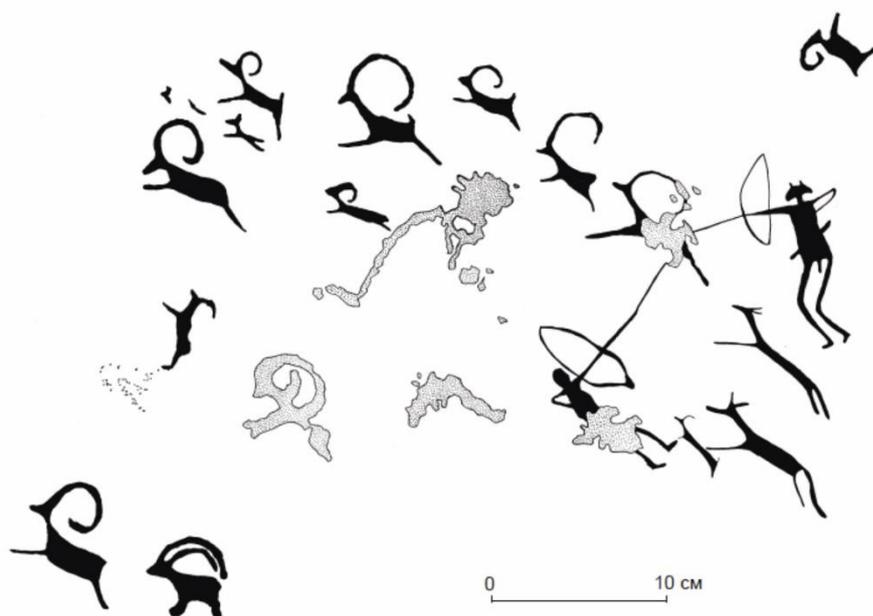
Сравнивая стилистические особенности петроглифов двух регионов можно прийти к выводу, что «художники» обоих регионов обходились минимальным количеством линий для построения изображений. Возможными авторами изображений данного типа являются пастухи. Это объясняет обилие образа козла и его минимальную детализацию. Пастухи не проявляли интерес к деталям изображений и, тем не менее, изображения легко узнаваемы благодаря наличию выразительных серповидных рогов. По всей видимости, данный способ подачи являлся:

а: наиболее доступным. В силу отсутствия каких-либо художественных

навыков, изображения были представлены линейно. Современная наука, изучающая наскальные рисунки, не располагает какой-либо информацией, непосредственно указывающей на наличие у древних людей художественных навыков. Классифицируя петроглифы можно заключить, что древние «художники» в той или иной степени были знакомы с анатомией изображаемых образов;

б: наиболее приемлемым. В данном случае, наряду с наличием художественных навыков, позволяющих создавать наиболее реалистичные изображения, следует предположить, что древние авторы преследовали иные цели. Возможно, авторы вовсе решили пренебречь эстетической составляющей образа, и животные были созданы «на скорую руку».

Вместе с тем, образ козла представлен как одиночное животное, не участвующее в какой-либо сцене, за исключением некоторых изображений с плато Укок на Алтае, где изображена сцена охоты лучников и собак на горных козлов.





Реалистичная подача образа горного козла. Петроглифы данной категории отличаются соответствием габаритных размеров на обоих комплексах и отличаются художественной выразительностью. На иллюстрации (илл. III. 30) приведено сравнение форм и размеров человека, горных и домашних козлов. Сопоставляя образ козла с камня № 107 из Калбак-Таша (Российский Алтай) и Гобустана, и сравнив его с силуэтной прорисовкой реального козла (илл. III. 31), можно увидеть, что конечности переданы так же стилизовано, без детальной подачи анатомических показателей, но при этом туловища животных четко выделены. Анатомически задние конечности козла отличаются от передних, однако на данных петроглифах этого не наблюдается. На сравниваемых изображениях выделены серповидной формы рога и прорисованы «мордочки» животных, что говорит о схожей манере исполнения, с учётом аналогичных составляющих деталей. Отличительными деталями изображений являются более длинная шея у алтайского и наличие «горба» у гобустанского изображения козла, что придаёт спине более изящную и плавную форму, чему способствует техника процарапывания. Данная иллюстрация хорошо демонстрирует примерно аналогичные соотношения конечностей к туловищу и голове. Изображения можно условно разделить на три составляющие: туловище, ноги, голова с рогами. Шея является связующей частью фигуры и не входит в категорию доминирующих структурных элементов. Иными словами, без прорисовки шеи образ по-прежнему остаётся легко узнаваемым. В этом можно убедиться на многих петроглифах обоих регионов (илл. III. 31).

Рассмотрим другую иллюстрацию, где приведено сравнение нескольких изображений из Алтая (илл. III. 32) и Азербай-

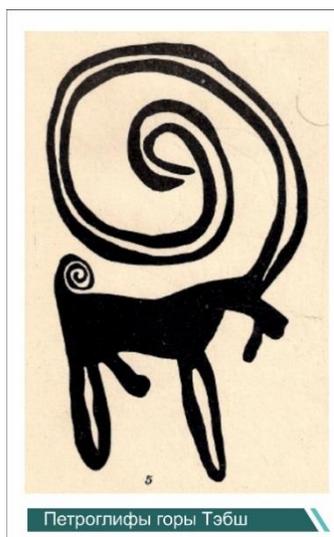
джана (камень 34, холм Язылы, Гобустан). Иллюстрация демонстрирует схожую манеру исполнения: тонкие конечности, тучные формы туловищ, относительно детальная прорисовка головы. Форма рогов так же серповидная. Отличительной особенностью является разная техника прорисовки, где гобустанский петроглиф выполнен в технике процарапывания, а алтайский – способом выбивки. Форма конечностей животного на гобустанском петроглифе, представленная «аркообразной формой», отлична от алтайского, показанного в виде буквы «П» (L1). Линии спины (L2) практически идентичны друг другу. По точкам построения габаритных размеров петроглифов обоих комплексов с силуэтной прорисовкой реального образа горного козла выявляется достаточно высокое соответствие соотношений конечностей к телу и голове. Изображения на обоих комплексах наделены общими деталями: (b, c, e). Сравнивая петроглифы с силуэтным изображением реального горного козла можно заметить, что конечности у алтайского образа короткие, а торс грузный. У азербайджанского образа на шее козла виднеется вертикальная линия.

В большинстве случаев идентифицирующим элементом у крупно- и мелко рогатых животных являются рога. Зооморфные образы в абсолютном большинстве своем представлены силуэтно, в силу наиболее эффективной подачи образа. По этой причине изображаемых травоядных животных сложно отличить и идентифицировать по анатомическим показателям, габаритным размерам, соотношению конечностей к туловищу, особенно когда авторы применяют технику схематической подачи. Габаритные размеры животных отличимы лишь в том случае, если изображены разные виды животных в композиции, или если в сцене



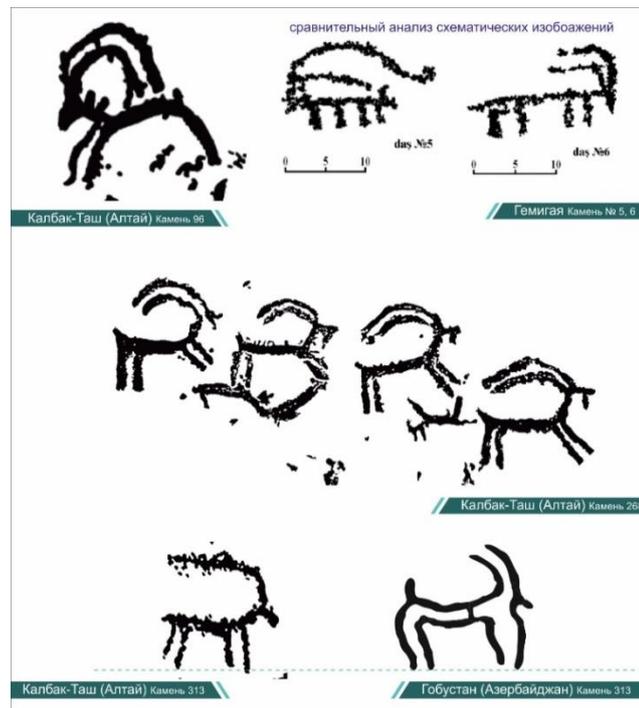
присутствует антропоморфный образ. Наличие жанровых сцен с участием животных позволяют определить видовую принадлежность. Некоторые животные имеют преимущества перед другими видами. У большинства травоядных задние конечности отличаются своей формой, в силу анатомических составляющих самих животных.

Первобытный человек показал это отличие в образе коня и марала, отобразив в наскальных рисунках длинные выразительные конечности животных. В случае с мелким рогатым скотом картина меняется – здесь идентифицирующим элементом образа выступают рога. Примером тому могут служить петроглифы с горы Тэбш.



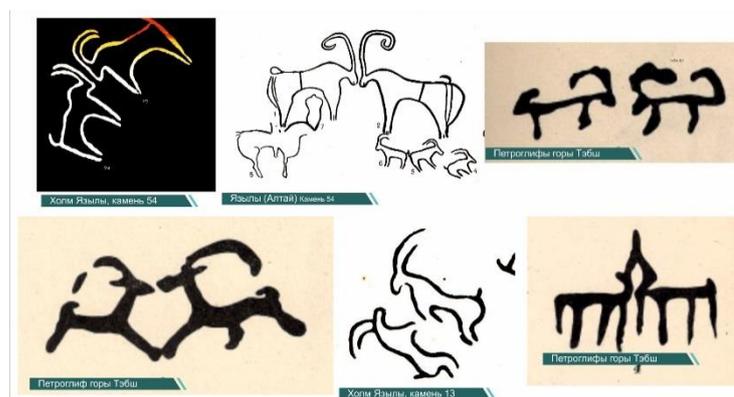
Рассматриваемый петроглиф можно трактовать, как изображение иного животного, у которого рога максимально

стилизован. Аналогичную картину можно наблюдать и на петроглифе из Гобустана.



В большинстве случаев, изображения горных козлов не участвуют ни в какой сцене. Но существуют композиции, где изображены сразу несколько козлов, расположенных в ряд. По положению конечностей и их ориентации можно предположить, что животные находятся в движении. В данной композиции из

Калбак-таша манера представления петроглифов практически идентична с изображениями из Гямигая. На петроглифах из обоих комплексов прорисованы все четыре конечности животных, рога которых представлены парно.





Кроме того, существуют зеркально отраженные композиции, идентичные части которых зеркально отражены по вертикальной и по горизонтальной линии. Подобные композиции и можно разделить на три типа: две идентичные части изображения, представляющие собой единую композицию с отраженными по вертикали или горизонтали линиями. Человеческое тело, разделенное по вертикали, можно рассматриваться, как зеркальная композиция. В данном случае, отсутствие какой-либо из частей зеркально отраженной композиции становится причиной необратимых метаморфоз образа. Идентичные части изображения представляют собой единую неразрывную композицию. В большинстве случаев рассматривать каждую часть по отдельности не имеет никакого смысла. Ярким примером такого типа композиций являются утилизированный череп крупного рогатого стока с рогами;

1. отдельные части композиции, также зеркально отраженные по вертикальной или горизонтальной линиями, представляют собой отдельные изображения. Эти изображения являются независимыми образами и могут выстраиваться в композицию из разных изображений. На петроглифах Гобустана этот тип зеркальных изображений является наиболее распространенным;

III. третий тип композиций представляет собой композицию с элементами первого и второго типов. Примером может быть бронзовое изделие из Луристана, середины II тыс. до н.э. (рис. двойные – Луристан по И. М. Дьяконову [3, с. 133, рис. 16]. Верхняя часть композиции представляет собой первый тип зеркальных изображений.

Рассматривая симметричные композиции из Азербайджана и Центрально-азиатского региона, можно прийти к мнению, что образы козлов в данных композициях в большинстве случаев могут трактоваться как символы противоборства. Благодаря размерам рогов горных козлов, самцы демонстрируют своё превосходство в борьбе за самку и в большинстве случаев вступают в схватку между собой. Кочевники тех далеких времен были свидетелями таких эпичных схваток, и скорее всего, отлично понимали причину их возникновения, что и привлекло их внимание к этим сценам. Наличие таких сцен объясняется отношением древних «художников» к данным животным, которые к тому времени давно уже были одомашнены. Они не рассматривали их с точки зрения «добычи» или «источника» питания, т.к. они априори являлись таковыми.

Отношение древних «художников» к изобразительному искусству со временем изменилось и приняло немного иной характер. Все меньше и меньше встречаются сцены, где козлы представлены в образе «предмета охоты» или «источника питания». Авторы петроглифов применяли к зооморфным образам некоторые стилистические приёмы, в результате чего содержание образов изменялось.

Сравнительный анализ зооморфных изображений на петроглифах Азербайджана и Центральноазиатского региона эпохи железа позволил прийти к следующим выводам:

1) эпоха железа характеризуется большим количеством зооморфных изображений, представленных в виде рисунков горных козлов и баранов, обнаруженных на петроглифах обоих регионов;



2) сравнение зооморфных изображений Алтая и Азербайджана свидетельствует о наличии схожей манеры исполнения – тонкие конечности, тучные формы туловищ, относительно детальная прорисовка головы, серповидная форма рогов;

3) отличительной особенностью зооморфных изображений на петроглифах обоих регионов является разная техника прорисовки, где гобустанский петроглиф выполнен в технике процарапывания, а алтайский – способом выбивки;

4) форма конечностей травоядных животных на гобустанских петроглифах, представлена «аркообразной формой», в то время как алтайский вариант показан в виде буквы «П»;

5) зооморфные образы в абсолютном большинстве своем представлены силуэтно, в силу наиболее эффективной подачи образа. По этой причине изображаемых травоядных животных сложно отличить и идентифицировать по анатомическим показателям, габаритным размерам, соотношению конечностей к туловищу, учитывая, что подобные рисунки представлены схематично. Габариты животных различаются лишь в композиции с использованием антропоморфного образа. Наличие жанровых сцен с участием животных поз-

воляют определить их видовую принадлежность.

Библиографический список

1. Банников А. Г., Флинт В. Е. Отряд Парнокопытные (Artiodactyla) // Жизнь животных. Том 7. Млекопитающие / под ред. В. Е. Соколова. 2-е изд. – М. : Просвещение, 1989. – 558 с.
2. Бородин А. М., Банников А. Г., Соколов В. Е. и др. Красная книга СССР: Редкие и находящиеся под угрозой исчезновения виды животных и растений. Том 1 / 2-е изд. – М. : Лесная промышленность, 1984. – 392 с.
3. Дьяконов И. М. История Мидии до конца IV века до н.э. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 488 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bannikov A. G., Flint V. E. Otryad Parnokopytny'e (Artiodactyla) // Zhizn' zhivotny'x. Tom 7. Mlekoopitayushhie / pod red. V. E. Sokolova. 2-e izd. – M. : Prosveshhenie, 1989. – 558 s.
2. Borodin A. M., Bannikov A. G., Sokolov V. E. i dr. Krasnaya kniga SSSR: Redkie i naxodyashiesya pod ugrozoy ischeznoveniya vidy' zhivotny'x i rastenij. Tom 1 / 2-e izd. – M. : Lesnaya promy'shlennost', 1984. – 392 s.
3. D'yakonov I. M. Istoriya Midii do koncza IV veka do n.e'. – M. : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1956. – 488 s.

© Мамедзаде Н. А., 2019.



УДК 5527

ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ В АРХИТЕКТУРЕ Г. БАКУ (1920–1930-е годы)

Г. Г. Мамедова

*Диссертант,
e-mail: ressam-memar@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE HISTORY OF THE USE OF SCULPTURES IN BAKU ARCHITECTURE (1920`s – 1930`s)

G. G. Mammadova

*Doctoral applicant,
e-mail: ressam-memar@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. Although the capital of Azerbaijan has a very ancient history, decorating its architectural monuments with sculptures dates back to the last 100-130 years. Studies show that, at the late of 19th and early 20th century, the art of carving showed itself in the construction of new luxurious buildings and their rich decoration with the development of the oil industry. Russian sculptors were directly involved in the creation of the first sculptures in Azerbaijan during the Soviet period. Y.Keylihis, Y.Tripolskaya, S.Korodetski, S.Erzya, B.Synayski and P.Sabsay were the authors of most of the monuments erected in Baku during the 1920s and 1930s. The 1920s and 1930s are characterized as a significant period in the sculpture of Azerbaijan in the direction of the creation of monuments related to urban architecture.

Keywords: sculpture; architecture; city; monument; art; plastic.

Как известно, столица Азербайджана имеет очень древнюю историю, однако, несмотря на это, обращение архитекторов к искусству скульптуры, взаимодействие архитектуры и ваяния охватывает небольшой отрезок времени – всего 100–130 лет. Исследования показывают, что с развитием нефтяной промышленности в конце XIX начала XX веков, искусство резьбы по камню в градостроительстве проявило себя в богатстве орнаментов и декора.

Скульптурные произведения, выполняющие декоративные функции, были включены в пластически-пространственный синтез только после оккупации Азербайджана 11-ой армией. Таким образом, после советизации в оформлении великолепных зданий, широких улиц и площадей, можно проследить историю развития

пластических искусств, обогащенных новым содержанием, художественно-техническими средствами.

Наглядное подтверждение этого стремления к эстетическому обогащению пластики фасадов – скульптуры, воздвигнутые в столице начиная с 1920 годов. Их создатели русско-советские мастера, работающие в Баку после установления в городе советской власти. Следует отметить имя Зейналабдина Алиева – скульптора, удостоенного чести прославить историю национальной скульптуры (среди сотни азербайджанских юношей, он был выбран и послан АДР в 1919 году на учёбу в Италию).

Считаем необходимым отметить тот факт, что формированию и становлению сегодняшнего облика Азербайджанской



скульптуры однозначно способствовали открытию художественной школы в Баку, а так же подготовка местных кадров и их освоение искусства ваяния в ведущих городах СССР. В этом смысле в первых образцах скульптур в городских ансамблях или в отдельных архитектурных сооружениях Азербайджана непосредственно ощущалось присутствие русских скульпторов. Я. Кейлихис, Я. Трипольский, С. Городецкий, С. Эрзя, Б. Синайский и П. Сабсай были авторами большинства памятников, возведённых в Баку в 1920–1930-е годы. Будучи составной частью советского искусства, азербайджанская скульптура в названный период служила коммунистической идеологии и художественным принципам «социалистического реализма». Именно поэтому, большинство скульптурных памятников, созданных в годы правления советской власти вплоть до её развала, по своему содержанию в большей степени были посвящены распространению и восхвалению идей социализма и коммунизма.

Следует отметить особую роль декрета (также известного под названием «Монументальная пропаганда»), принятого в 1918 году Советом Народных Комиссаров ССР, направленного на развитие монументальной скульптуры, как в бывшем Советском Союзе, так и входящим в его состав, Азербайджане. Примером этого служит возведение памятников выдающимся революционным деятелям. Для выполнения этого распоряжения в Баку в 1920 году был возведён памятник Карлу Марксу Я.Кейлихисом. В то время этот бетонный бюст, занявший место на территории нынешней Площади фонтанов, в сочетании с зеленью и зданиями стал носителем эстетической ценности. В течение очень короткого времени в различных частях Баку были возведены памятники и другим революционерам.

Здесь следует отметить, что скульптуры, часто приписываемые личностям, не связанным с азербайджанской реальностью, также вызывали недовольство среди местного населения отсутствием желаемой художественной эстетики. Во избежание этого, местные власти решили установить памятники людям, достойным восхищения и почтения в Азербайджане, хранителям немеркнущих духовных ценностей. Первым из них был великий азербайджанский поэт Мирза Алекпер Сабир, поэт-сатирик, зорче других замечающий пороки общества. Автором памятника, воздвигнутого на месте нынешней статуи поэта до середины 50-х годов прошлого века, был Жак Кейликсис.

Скульптура, выполненная из бетона, впечатляла своей реалистичностью. В лице поэта прослеживалась глубокая задумчивость, он, погружённый в размышления, был изображён стоя, со сложенными сзади руками. По своему художественному решению это произведение отвечало требованиям станковой скульптуры (оно и в данный момент расположено на территории посёлка Балаханы, где в своё время преподавал М. А. Сабир). Автор, стараясь придать национальный дух памятнику, поставленному первому азербайджанцу, использовал в художественном решении его кресла элементы национальной архитектуры. Однако нужно отметить его несоответствие художественно-эстетическим требованиям того времени – фигура была далека от монументальности, не обладала необходимой мощной эстетически-эмоциональной силой воздействия на зрителя.

В начавшей свое формирование скульптуре Азербайджана 20-х годов доминирующей была тематика, посвящённая 26-и Бакинским комиссарам. Связанные с ними многофигурные композиции и отдельные портреты, размещённые в еди-



ном пространстве (нынешний набережный парк) определило ее превращение на долгое время в художественно-идеологический центр. И лишь спустя очень длительное время после получения достоверной информации о деятельности и установления даты смерти этих псевдо «героев», причинивших большой вред нашему народу и независимости, было определено их настоящее место в истории Азербайджана, и в последствии были ликвидированы все памятники, связанные с ними (среди них можно назвать произведения Я. Трипольского, С. Меркулова, П. Сабса, В. Синявского, И. Зейналова и Н. Мамедова).

Среди скульптурных работ, которые были созданы в Баку в 1920-х годах, выделялись образцы пластики Степана Эрзья. В 1923 году, для создания факультета скульптуры в Бакинской художественной школе по приглашению Комиссариата народного просвещения, С. Эрзья наряду с подготовкой местных молодых кадров, занимался так же выполнением заказов правоохранительных органов. В те времена он на балконе и фасаде здания профсоюза (ныне здание Союза писателей и композиторов), выполнил несколько композиций на тему труда. Эти пластичные образцы не были связаны с идеологией: они, являясь удачным решением запоминающихся образов рабочих, и по сей день существуют. Считаю важным отметить тот факт, что С. Эрзья для интерьера этого же здания создал реальные портреты К. Маркса, Ф. Энгельса и В. Ленина.

Заложение первого камня, возведённого в 1928 году в Баку, в памятнике выдающемуся азербайджанскому мыслителю и драматургу М. Ахундзаде было знаменательным событием. Создание памятника было поручено с 1926-го года работающему в Азербайджане П. Сабсаю. Скульптор, с первых дней своего пребывания в Баку, привлечённый для создания произ-

ведений на революционные темы, с большим энтузиазмом в 1930-х годах работает над памятником М. Ф. Ахундзаде. Скульптор, по нашему мнению, вдохнув в памятник живительную влагу, использовал весь присущий ему творческий потенциал. П. Сабсай изобразил М. Ф. Ахундзаде сидящим с книгой на коленях, одновременно сумел показать его глубокую погруженность, обращенность вовнутрь, смог продемонстрировать высокую духовную миссию просветителя. Гармонично дополняют друг друга бронзовая фигура и его гранитное кресло. Памятник, расположенный в одном из центральных уголков столицы, считается ярким примером скульптуры в качестве значимого пространственно-организующего компонента городской среды. Тот факт, что этот памятник был включен в список лучших образцов монументальной скульптуры СССР того времени, также, несомненно, подтверждает его высокую художественную и эстетическую ценность.

В целом 30-е годы можно считать памятными для творчества П. Сабса. Именно в это время он завершил памятник С. М. Кирову, принёсший ему невероятную славу. Эта монументальная статуя была установлена в 1939 году в столице республики.

В том месте, которое когда-то было городским кладбищем в 1934 году коммунистские идеологи, решили сделать парк и воздвигнуть памятник возглавлявшему республику в 1921–1925-е годы С. М. Кирову. В советское время общая высота этого памятника с идеологическим содержанием составляла 26 метров (высота фигуры составляла 8 метров и 60 см). Он чуть не превратился в символ столицы. Этому способствовало очень удачное место для статуи. Она была видна со всех точек города – это было результатом совместной работы скульптора и архитектора (Л. Ильин).



Памятник, который не выдержал испытания временем из-за своего идеологического характера, удостоенный Государственной премии СССР (тогда называемой Сталинской премией) в 1942 году, был снесен в 1991 году.

Резкое изменение отношения к этим и другим подобным скульптурам, а также независимость нашей страны привели к их разрушению. Тем не менее, 1920 и 1930-е годы запомнились как важные вехи в скульптуре Азербайджана, подарившие памятники, связанные с городской архитектурой.

Библиографический список

1. Алиев М. Скульптор Зейнал Ализаде // Наука и жизнь. – 1969. – № 9. – С. 7.
2. Искусство Азербайджана / Керимов К., Эфендиев Р.С., Рзаев Н. И., Габиров Н. Д. – Баку: Ишыг, 1992. – 344 с.
3. Искусство Азербайджана (энциклопедический справочник, авторы – Алиев З., Халилов А.). – Баку : Letterpress, 2010. – 80 с.
4. Кулиев Р. История и личность в изобразительном искусстве Азербайджана. – Баку : Letterpress. – 220 с.

5. Новрузова Дж. Скульптура Советского Азербайджана. – Баку : Элм. – 160 с.
6. Новрузова Дж. Фуад Абдурахманов. – М. : Советский художник. – 110 стр. с ил.
7. Расим Эфенди. Каменная пластика Азербайджана. – Баку : Ишыг. – 120 с., с ил.

Bibliograficheskiy spisok

1. Aliev M. Skul`ptor Zejnal Alizade // Nauka i zhizn`. – 1969. – № 9. – S. 7.
2. Iskusstvo Azerbajdzhana / Kerimov K., E`fendiev R.S., Rzaev N. I., Gabibov N. D. – Baku: Ishy`g, 1992. – 344 s.
3. Iskusstvo Azerbajdzhana (e`nciklopedicheskiy spravochnik, avtory` – Aliev Z., Xalilov A.). – Baku : Letterpress, 2010. – 80 s.
4. Kuliev R. Istoriya i lichnost` v izobrazitel`nom iskusstve Azerbajdzhana. – Baku : Letterpress. – 220 s.
5. Novruzova Dzh. Skul`ptura Sovetskogo Azerbajdzhana. – Baku : E`lm. – 160 s.
6. Novruzova Dzh. Fuad Abduraxmanov. – M. : Sovetskij xudozhnik. – 110 str. s il.
7. Rasim E`fendi. Kamennaya plastika Azerbajdzhana. – Baku : Ishy`g. – 120 s., s il.

© Мамедова Г. Г., 2019.



УДК 5527

КОМПОЗИЦИЯ КОВРА И ЕЁ СВЯЗИ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРОЙ ИНТЕРЬЕРА

Т. Ш. Мамедова

*PhD по искусствоведению,
e-mail: tamilla.anm@gmail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

COMPOSITION OF CARPET AND ITS RELATIONSHIP WITH THE ARTISTIC STRUCTURE OF THE INTERIOR

T. S. Mamedova

*PhD in Art studies,
e-mail: tamilla.anm@gmail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article considers the close relationship of decorative and ornamental art with architecture and interior. The author indicates that when considering images of the interior in medieval Azerbaijani miniature, we can say that the ornamental structure and decor of the carpet and the interior coincide. The patterns of carpet ornament, folding together form a single carpet, and the entire visual system of the interior together forms a single and complete world of the interior. The artistic solution of carpet products is subject to the general decorative sound of the interior, the principle of carpet.

Keywords: decorative; ornamental; carpet; interior; form; composition; structure.

Каждая цивилизация в основу своего художественного восприятия и культуры интуитивно закладывает какой-то принцип, которому всегда, везде и во всем следует. В тесной связи с архитектурой развивалось декоративно-орнаментальное искусство, наиболее ярко проявившее себя в интерьере. При этом если элементы интерьера обнаружили исключительную устойчивость, продолжая повторяться вплоть до нашего времени, то орнаменты видоизменялись и насыщались новыми художественными образами.

Каким образом могло возникнуть изображение того и сама мысль о том, чего в природе нет. Очевидно, что путем перевода понятия из «природы» в «культуру», т. е. с «бытийного» уровня на «семиотический».

Отсюда многие произведения искусства реализуют тему таким образом, что для них невозможно найти обоснованного переложения на слова, а само произведение искусства осмысливается одновременно как «документ и монумент». Но если рассматривать каждый ковер как явление искусства, для анализа могут быть использованы такие параметры как композиция.

В древнем ковровом искусстве мы встречаем два типа построения: композиции открытую и замкнутую. В первом случае орнамент наносится горизонтальными узкими полосами, бесконечными и ритмически однообразными. Во втором случае прежние простые движения сменяются более сложными, идущими в разных направлениях.



В таком типе декорации начинают преобладать полукруглые формы орнамента, а «композиционная структура усложняется, по-разному, характеризуя границу поверхности /продольно бегущий бордюр, кайма и ее центр – он может, например, фиксироваться медальоном или розеткой, центрической, симметричной формой. Но та же кайма может быть противопоставлена равномерно трактованному среднему полю, свободному или заполненному сетчатым узором».

Линия и плоскость – доминирующие характеристики азербайджанского интерьера. Формы предметов образуются из сочетания плоскостей, которыми определяется и декор интерьера, разворачивающийся в виде ритмически организованного орнаментального заполнения.

Несмотря на то, что азербайджанские ковровые изделия в зависимости от их назначения в быту имели различные формы и размеры, общие приемы построения узоров, оставались стабильными. Композиция ковров, в основном, состояла из двух элементов – среднего поля, выражающего композиционный замысел и бордюра, обрамляющего и завершающего композицию.

При этом понятие фона можно было воспринимать как условное обозначение доминирующего цвета декора, поскольку фон и рисунок в зависимости от художественного замысла и ситуации могли, меняться местами или же фон мог самостоятельно образовывать орнаментальные фигуры.

Для южных районов характерна такая композиция, когда узоры каймы как бы повторяют и продолжают основной мотив, в северных районах кайма служила для контрастного выделения центральной части ковра, прием более древний. Помимо традиционных орнаментальных композиций, в XVI–XVII вв. для городской ар-

хитектуры создаются качественно новые композиции, основы которых заложила миниатюрная живопись.

Но в любом случае орнамент, организует ковер, а ковер при этом художественно осмысляет его, задавая ему определенный пространственный мир, становясь для него той «средой», которую он, в отличие от других видов изобразительного искусства не изображает, но организует и осваивает, делает целостным миром.

Итак, основу единства интерьера азербайджанского жилища составлял орнаментальный строй – согласованность поверхности стен, текстиля, посуды и даже одежды. В такой среде объемные предметы воспринимались как бы двухмерными и, распластавшись, включались в общий орнаментальный ритм. Являясь органическим свойством многих явлений природы, ритм присущ подавляющей части структур, определяемых конструктивными особенностями. «Орнаментальное искусство, – пишет В. Берсенева. – представляет огромный иллюстративный материал по построению простейших физических систем, обладающих структурой».

В силу его уникальной ритмизированности орнамент читается и по горизонтали, и по вертикали, и по диагонали. Он безразличен к поверхности, – выпуклой или вогнутой, прямоугольной или круглой. Он может распространяться вверх, вниз, в стороны на любую величину, и ограничить его может только внешняя по отношению к нему форма в нашем случае форма ковра и границы интерьера.

В Азербайджане традиционно характерной чертой жилого пространства было то, что оно носило замкнутый характер. Эта замкнутость находила отражение и в композиционном решении предметов убранства, особенно ковровых изделий. Именно в ковре вырабатывается традици-



онные замкнутые композиции, основанные на различных видах симметрии и имеющие четко разработанную пропорциональную взаимозависимость между элементами. При этом ритмический строй композиции этих ковровых изделий был также адекватен ритмическому строю интерьерного пространства с его членениями и декоративными элементами. В цепочкообразной структуре архитектурных элементов, которые в определенном ритме подобно орнаменту могут бесконечно продлеваться, воплощается философское мировоззрение о гармоничной структуре мира, а также формируются основы синтеза архитектуры и орнаментально-декоративного искусства.

При рассмотрении изображений интерьера в средневековой азербайджанской миниатюре у нас создается впечатление, что ковры были созданы специально для этих зданий, орнаментальный строй и декор ковра и интерьера совпадает, причем, как узоры орнамента ковра, складываясь вместе составляют единый ковер, так и вся визуальная система интерьера в совокупности своей образует единый и завершенный мир интерьера. Другая важная закономерность композиции – это подчеркнутая, симметричность деталей и наличие осевой центральной зоны, центричность структуры – общий признак как для интерьера в целом, так и для отдельного предмета. Во взаимосвязях композиции имеют значение внутренние качества структур: замкнутость и равновесие. Указанные виды характерны как для композиций внешнего образа, так и для сочетания ее с композицией конструкции. Художественное решение ковровых изделий подчинено общему декоративному звучанию интерьера, принципу ковровости, в то же время они не теряют тектоничности, не растворяются в общей красочной среде и акцентируют пространственные разграничения интерье-

ра, придавая ему четкость линии и определенность, используя симметрию, как важный композиционный прием, закономерности композиций, соотносимые с условиями их сложения приобретают со временем вид организованно выразительных элементов: центр композиции, ось композиций. В интерьере разные группы предметов могут лежать в основе схожего по производимому ими впечатлению за счет характеристик структуры образуемой ими поверхности, меры их расчлененности и связанности. Например, находясь, справа и слева от зрителя, они предоставляют ему суммировать их в одно целое, а направленность восприятия обозначается от периферии к центру. В этом случае можно принять, что "вся правая сторона композиции как система есть зеркальное отражение левой". В ковровых изделиях наблюдается стремление к уравновешенности композиции, которая также достигалась с помощью различных видов симметрии. При сочетании видов орнаментов упорядоченность осуществляется на основе введения однотипных рам и обрамлений, которые размещаются симметричными рядами, из простых элементов получаются сложные и выразительные структуры. Это достигается использованием принципа повторяемости элементов на основе ритмического чередования и метрического повтора одной или нескольких самостоятельных фигур, орнаментальных групп или декоративных полей, замкнутых обрамлениями или рамами, а также принципа упорядочения орнаментальных структур на основе развития вокруг центра. Если в интерьере городского жилого дома, так же как и сельского художественная выразительность достигалась исключительно горизонтальной симметрией, исконным древним видом симметрии азербайджанского народного искусства, то «элитарное» декоративное искус-



ство, создаваемое для дворцовых интерьеров, развиваясь под влиянием миниатюрной живописи, созданной профессиональными художниками, следует законам художественной пропорции, близкой к живописи, добиваясь гармонии по вертикальным и горизонтальным параметрам изделий, в частности ковровых. В интерьере это выражалось столкновением разных пластических реалий – вертикального и горизонтального членения архитектуры. Одним из важных принципов композиции становится построение с помощью координации основных формообразующих и осевых линий на основе вертикальных, горизонтальных, диагональных и спиральных линий. Стремясь передать идею космического пространства и построить структуру «микрокосма» художники используют спираль как важный композиционный прием. Простейшие спирали используют особенно широко в геометрическом, растительном и символично-абстрактном орнаментах. В сюжетных композициях фигуры людей и животных размещаются на плоскости в точках, соответствующих развивающейся спирали.

При разработке орнаментальных структур для достижения композиционной целостности декора художники применяли принцип соотносительности элементов. Они использовали такие композиционные приемы - членение декоративного поля на центр и боковые поля, зонирование однотипных декоративных элементов, повторение конфигураций малых элементов в больших формах, в обрамлении целого декоративного поля. При этом использовался контраст элементов по величине и форме, контраст связывающих линии, но толщине и конфигурации /прямые, зигзаги, спирали и пр./, цветовой контраст и т. д. Иерархическая ценность определялась величиной предмета в инте-

рьере, изображаемого элемента в композиции ковра. Таким образом, «пространство реальное и условное символическое пространство могут пользоваться одними и теми же формальными приемами, конкурируя друг с другом».

Одним из важных принципов композиции интерьера можно считать возможность трансформации пространства, придания ему различных вариантов пространственным расположением орнаментированных частей объемных ковровых изделий, где применялись все виды орнаментов плоских форм, повторяющихся или чередующихся, бордюры и каймовый орнамент которых, располагаясь по периметру граней, могли образовывать и поясные композиции.

На форме орнамента часто по-разному характеризовал горизонтальное и вертикальное направление. Он мог подчеркивать тектонику предмета, мог «маскировать ее, перекрывая естественные членения, подчиняя пластику объема ритмической разработке поверхности». Существовали многочисленные художественные факторы для объединения архитектуры и декоративных композиций, как например, участие в симметрии, пропорциональных системах. Своеобразное впечатление покоя в целом и движения в деталях производят орнаменты, в которых обычные плоскости симметрии чередуются. Доминирующее впечатление покоя или движения в данном случае в сильной степени зависит от ориентировки орнамента по отношению к его рамке или к вертикальным и горизонтальным линиям.

Библиографический список

1. Берсенева Б. Я., Романова Н. Б. Вопросы орнаментации ткани. – М., Легкая индустрия, 1977.



2. Мамедов Х., Дадашев С. Нечто об изобразительной системе, функционирующей в азербайджанской культуре // Архитектура и искусство. Вопросы теории и истории. – Баку : Ишыг, 1989.
3. Мокеев Т. Б. Черты своеобразия в структурах городов восточных и западных славян /художественное наследство/. – М, 1975.

© Мамедова Т. Ш., 2019.



УДК 5527

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ИСТОРИЧЕСКИМИ ОБРАЗАМИ
ИЗ ЦИКЛА «АЗЕРБАЙДЖАН – СТРАНА ДРЕВНЕЙ КУЛЬТУРЫ»
ЭЛЬМИРА ШАХТАХТИНСКОЙ**

А. М. Мамедалиева

*Диссертант,
e-mail: life_continues_91@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

**WORKS WITH HISTORICAL IMAGES FROM THE CYCLE “AZERBAIJAN –
THE COUNTRY OF ANCIENT CULTURE” BY ELMIRA SHAKHTAKHTINSKAYA**

A. M. Mamedalieva

*Doctoral applicant,
e-mail: life_continues_91@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article analyzed and described some works by the People's Artist of Azerbaijan Elmira Shakhtakhtinskaya from the cycle “Azerbaijan is a country of ancient culture”. The author draws particular attention to the pictures of the historical figures of Elmira Shakhtakhtinskaya and especially dwells on the paintings devoted to the depiction of such historical figures of the East as Mehseti Ganjavi, Alisher Navoi, Safieddin Urmavi, Nasireddin Tusi, Ajemi Nakhichevani and others.

Keywords: artist; history; image; picture; poster; culture.

В плакатном творчестве Эльмира Шахтахтинской, принадлежащей к выдающимся художникам Азербайджана, главное место занимают ее произведения посвященные историческим личностям. Даже ценност этих произведений, хранящихся в музеях, галереях и частных коллекциях зарубежных стран, объясняется большим историческим значением азербайджанского народа. Донесение на ясном художественном языке подростком сформировавшихся высоких культурных исторических работ, средства выражения в творчестве художника обладают характерным значением.

Представление исторических личностей в лирико-романтическом, чувственном виде в более чем тридцати табло,

входящих в цикл «Азербайджан – страна древней культуры», который обладает особым. Значением в творчестве художника, увеличивает ценность этих работ. Освещение в самобытной форме деятелей науки, литературы, искусства средних веков раскрывает высокие творческие качества Шахтахтинской. В создании этих работ художник демонстрирует также высокопрофессиональное, художественное выражение самых тонких моментов истории искусства. Постоянно обращаясь к искусству миниатюры Шахтахтинская по етому поводу отмечает: « Восточная художественная миниатюра обладает гениальными образцами. Она своим характером, художественной формой, поверхностно-декоративной условностью, обоб-





ценностью и, вместе с тем, крайней конкретикой может стать некоей базой, основой для создания и изучения восточного плаката» [4, с. 13]. Художественное выражение породного завершенного подхода можно видеть в работах художника Мехсети Гянджеви, Алишир Навои, Сафиэддин Урмави, Насиреддин Туси, Аджеми Нахчывани.

В произведении, посвященном 550-летию Алишира Навои, из числа относящихся к таким работам, самые изящные детали Тебризского миниатюрного искусства обладают высшей художественной манерой выражения особого цветового разрешения. Здесь проявляется влияние и тюркской мираеюри. Используя преимущественно кофейные тона художник в произведении с весьма сильным лирическим воздействием для усиления этого влияния отдает предпочтение условованию более нежных оттенков. В центре дано крупной формы изображение в сидячем положении философа узбекского происхождения. В решенном преимущественно в различных оттенках темно-коричневого и черного тонов таюло для выражения мудрости в более светлом, ярком виде в облике Навои его белая чалма имеет особое значение. С помощью подобного выражения художник словно направил свет на светлое личо философа. Художник, для оценки столь широкой роли, показа ценности Навои, продемонстрировавшего особые заслуги в культурной и политической жизни живущего народными идеями страны, даже имеющего большие заслуги в укреплении экономики страны, оказывающего поддержку людям искусства своей эпохи, в особенности оказывающего значимую деятельность в области «Тюркизма» и «Тюркской лингвистики», с особой искусностью пользовался различными миниатюрными изображениями, восточной орнаментацией.

Посвященное считающемуся жемужиной восточной музыкальной культуры XIII века Сафиэддину Урмави табло своей манерой выражения обращает на себя особое внимание. Как известно, пятнадцатая глава, посвященная нотной записи музыки, созданной Урмави, имела очень большое значение для последующих поколений музыкантов и музыковедов. Для особо акцентизированного воспроизведения в произведении этой большой деятельности художник на черном фоне преподнес светлыми оттенками на крупном плане изображение древнего нотного листа. Изображением сидящего на земле в восточной одежде Урмави особо указывается на исторические корни восточной культуры. Черная длинная накидка, белый тюрбан, традиционные лапти были выполнены также и из принципа исторической точности Азербайджанской костюмной культуры XII–XIII веков. Отложенный в сторону наш национальный музыкальный инструмент уд и книги, наряду с освещением жизнедеятельности ученомузыканта, указывает также корни сегодняшней культуры, идущие из классического искусства. А выражение на русском языке «Азербайджан – страна древней культуры» в верхнем углу произведения поставило особую его подпись на поставленную цель. Основной целью в этом цикле патриотичной, отважной Э. Шахтахтинской, представившей тему патриотизма на ведущих позициях, является обладание нашей страной древней историей и наглядная демонстрация богатства, привнесенного в нашу культуру этой древностью. Воспроизведенные лирико-романтического образа Урмави в созданном в 1973 году плакате размером 100*70 см представляет собой показатель высокой оценки Э. Шахтахтинской классической культуры.

В этом смысле особый интерес вызывает портрет, посвященный опять же одно-



му из музыкальных теоретиков XIV–XV века, выдающемуся ученому Абдулькадиру Марагаи. В отличие от плаката, посвященного Урмави, здесь фон и все изображение в целом выполнены более ярко, в веселых тонах. Отображение нашего национального музыкального инструмента уда в руках музыканта в плакате, данном различных оттенках кизилового, оранжевого, красного цветов, дает точное изображение древнего музыкального инструмента. Рассыпанные на землю древние нотные записи еще более усиливают лирико-романтическую атмосферу в произведении. Белый цвет данного в той же манере тюрбана снова служит живому отображению светлого лика образа.

Для более наглядной демонстрации на переднем плане светлого образа исторических лич Шахтахтинская в качестве фона полтовалась преимущественно черным цветом. Это можно разглядеть в ее плакатных работах, посвященных таким выдающимся личностям, как Насиреддин Туси, Аджеми Нахчывани, Султан Магомед, Бахманьяр ибн Марзбан.

Те же мысли можно высказать о плакате, посвященном в том же году великому ученому Востока Насиреддину Туси. Для воспроизведения обширной жизненной деятельности ученого выложенные перед ним книги, данные на стене астрономические изображения демонстрируют сознание, гениальное мышление выдающейся личности. К образу обращались многие художники, хранимой в каждом из них основной характерностью было форма изображения, подчеркивающая его ученость. Например, и в портретном изображении одетого в восточный покроей одежды Туси перед книгой, созданном Наджафгулу Исмаиловым, соединившим даже фрагменты библиотеки и обсерватории, зритель становится свидетелем подачи в среде, воспроизводящей общую ат-

мосферу, посвященную жизнедеятельности ученого. А разница с созданным Шахтахтинской образом Туси одновременно в гуманистическом ключе. Особым противопоставлением на черном фоне белого и красного цветов художник также благодаря контрастному взаимоотношению красок добился высоких средств художественного выражения.

В монографии, посвященной творчеству выдающегося художника, обладающего необычными человеческими качествами, искусствовед Гюльрена Гаджар пишет, что «К образу гениального Насиреддина Туси Эльмира-ханум обращалась три раза. Возможно, это самый запоминающийся и самый запоминающийся и самый воздействующий образ среди всех работ художника. Образы этих выдающихся личностей Азербайджана призывают нас к изучению и увеличению духовных богатств ее» [2, с. 17].

К образу великого философа Востока Мухаммеда Физули художник обращался дважды. Из них в созданном в 1984 году плакате, отдав предпочтение голубым и белым тонам, служащим лиризму произведения цветовым решением особенно акцентировалась его сила воздействия. В произведении с первого мгновения обращает на себя внимание зрителя печальный облик, беспокоящий мир Физули, воспевающий направленный на народные страдания дух. Изящный вид нежных цветов с белыми лепестками, вид испускающего романтическое чувство самого опустившего голову дерева выполнены с особым мастерством. В соответствии со всем изображением и в выборе шрифта использующий изящные формы художник продемонстрировал высокую каллиграфичность.

Знаменитый художник обратился к той же теме в 1993 году накануне 500-летнего юбилея мыслителя. Несмотря на наличие схожих свойств между этими ра-



ботами, они обладают различной силой воздействия. Светлое цветное решение, воспевание печального и озабоченного лица объясняет схожесть между произведениями. Однако на втором плакате оттеняющееся изображение горы позади в более воздействующей форме проявляет печальный мир Физули, носимую им в душе большую народную ношу. Преобладающие кофейные тоны также объясняют различие между табло.

На плакате, посвященном знаменитому азербайджанскому зодчему Аджеми Нахичевани соответствие посвященных его миру искусства, творчеству изображений повышает смысловую ценность произведения. Не ограничившись лишь портретным изображением художник считал основным связываемые символическими изображениями в соответствии с его жизнедеятельностью воспеваемого им литературного, общественного или политического деятеля.

Так, образ Аджеми в пестром наряде, выраженный на черном фоне более светлыми красками, имеет особое значение на контрастном художественном выразительном фоне. Эскизный вариант рисунка гробницы, начертанный им на крупном листе, освещает жизнедеятельность архитектора. В памятниках, автором которых он является, блеклый свет, идущий из окна, открывающегося на голубое небо, представляет собой неугасимость света искусства идущего из далекого прошлого в день сегодняшний. Подача художником этих памятников линейными штрихами особенно усилило лирическое влияние в произведении.

Значимой работой среди табло является и посвященное Султану Мухаммеду. Интересные стороны произведения словно были созданы в качестве «подражания» произведения Султана Мухаммеда «Читающий книгу» юноша». При этом он подает Султана Мухаммеда образом имен-

но из его собственного произведения в схожей сценической форме, выразил формой изображения, направленной не на воспевание образа художника, а на изображение его творческого мира. В работе, данной в тебризской миниатюрной манере на темно-зеленом фоне, Султан Мухаммед, несмотря на молодость, обращает на себя внимание мудрым обликом.

Художник-исследователь Рафик Кулиев отмечает, что «Так как официально принятые образы занимающих важное место в истории Азербайджанской литературы и культуры этих лиц созданы не были, Эльмира Шахтагинская к каждому из них отнеслась в индивидуальном порядке, создала портреты, могущие отобразить в себе жизненный путь этих творцов» [1, с. 145].

Если примем во внимание, что большинство из этих портретов впервые появились благодаря воображению художника, тогда необходимо подчеркнуть их давнюю историзацию тоже. Составляющие созданный художником в 70-ые годы цикл «Азербайджан – страна древней культуры» работы тому подтвержденные. Произведения «Бахманяр – выдающийся мыслитель-философ XI века», «Гатран Тебризи – выдающийся поэт XI века», «Мехсети Гянджеви – знаменитая поэтесса XII века», «850-летие гениального азербайджанского архитектора Аджеми», «Насиреддин Туси – классик мировой науки», «Сафиеддин Урмави – звезда восточной музыкальной культуры», «Аль-Бакуви – выдающийся ученый XIV–XV веков», «Абдулькадир Марагаи – выдающийся ученый, композитор, музыкальный теоретик», «Мирали Тебризи – каллиграф XV века» и др. очень достоверны полнотой своих образов, и по этой причине также еще и историчны. Эльмира Шахтагинская постаралась обогатить образы этих выдающихся лиц, занимающих основное место в композиции, этнографическими деталями и аксессуарами, характеризую-



щими период их жизни и профессиональную деятельность. Вовсе не отстающие реалистичным решением от художественных картин данные плакатные картины не только в Азербайджане, но и в целом во всем пространстве СССР, были образцами искусства с наглядно видными новаторскими тенденциями.

Библиографический список

1. Гулиев Рафиг. История и личность в Азербайджанском изобразительном искусстве. – Баку, 2013.
2. Каджар Г. Эльмира Шахтагинская. – Баку : Дом Новых изданий XXI века 2001. – 173 с.

3. Карим Каримов. Шахтагинская Эльмира: Каталог. – Баку, 1989.
4. Октай. Творчество Эльмиры Шахтагинской // Газета народный фронт 2012. 31 октября. – 13 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Guliev Rafiq. Istoriya i lichnost` v Azerbajdzhanskom izobrazitel`nom iskusstve. – Baku, 2013.
2. Kadzhar G. E`l mira Shaxtaxtinskaya. – Baku : Dom Novy`x izdanij XXI veka 2001. – 173 s.
3. Karim Karimov. Shaxtaxtinskaya E`l mira: Katalog. – Baku, 1989.
4. Oktaj. Tvorchestvo E`l miry` Shaxtaxtinskoy // Gazeta narodny`j front 2012. 31 oktyabrya. – 13 s.

© Мамедалиева А. М., 2019.



УДК 5527

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВОЙСТВА ИСКУССТВА ПЛАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА ЭЛЬМИРЫ ГУСЕЙНОВОЙ

Н. Х. Рзаева

*Диссертант,
e-mail: art_critic_90@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академия художеств,
г. Баку, Азербайджан*

ARTISTIC FEATURES OF ART PLASTICS IN THE CREATIVITY OF ELMIRA HUSEYNOVA

N. K. Rzaeva

*Doctoral applicant,
e-mail: art_critic_90@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. In the article were studied and analyzed art works created in different years by the honored artist, sculptor Elmira Huseynova. Elmira Huseynova in her work mostly appealed to the themes of family, love and happiness. One of the main topics addressed by the sculptor is the theme of motherhood. Her art works dedicated to the depiction of maternal love, maternal joy, mother care are considered art samples that instill the most sincere feelings. According to the artist, she created these works, after she lived a sense of motherhood, became a mother. In such samples as "Family", "Motherhood", "My Family", "Happiness", etc., the sculptor finds a more suitable thematic solution.

Keywords: sculpture; memoir; composition; image; monumental; portrait.

Со времени возникновения азербайджанской скульптурной школы прошло длительное время. Роль русской скульптурной школы в возникновении и формировании и профессиональной скульптуры, и многочисленного коллектива скульпторов, в укреплении и созревании их мастерских способностей была ощутимой. Талантливая молодежь, закончив в 1950–1960-ые годы в различных городах СССР высшие художественные школы, обретшая традиции мировой и советской скульптуры, высокие творческие навыки, вела соперничество по созданию произведений, созвучных важным идейно-художественным требованиям эпохи. Их творчество стало отличаться от традиций предыдущего поколения скульпторов разнообразием тематики и жанра, попытками достижения тонкостей пластической фор-

мы. Творчество у представляющих среднее и молодое поколение того периода Г. Абдуллаевой, О. Эльдарова, И. Зейналова, Ф. Наджафова, М. Миркасимова, Т. Мамедова, Э. Гусейновой изобилует подобными поисками [5, с. 224]. Тематическое и жанровое разнообразие, многообразие средств художественного изображения относится к важным качествам, характеризующим Азербайджанское скульптурное искусство. Создание привносящих современному духу, обладающих большим общественно-воспитательным содержанием, эмоциональной силой воздействия, выразительной красотой, национальными корнями работ постоянно находится в поле зрения азербайджанских скульпторов.

В этой области особенно велики творческие успехи выдающегося скульптора,



заслуженного художника Эльмиры Гусейновой. Эльмира Гусейнова окончила Азербайджанскую государственную художественную школу имени Азима Азимзаде (1954) и Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1960).

Имя заслуженного художника нашей республики, талантливого скульптора Эльмиры Гусейновой хорошо известно любителям искусства. Её работы отличаются интересным художественным решением темы, созданные ею памятники обращают на себя внимание несравненной структурой, запоминающимся находками формы. 30-летний творческий путь скульптора прошел в насыщенных поисках. За исключением одного-двух работ, выполненных после студенческих лет, ни один из оставшихся произведений ни композицией, ни пластическим решением, ни формой не повторяют один другого, и в творчестве не чувствуется склонности к стилистической полифонии. Первой успешной работой Эльмиры Гусейновой было вырезанное из дерева произведение «Колхозница» (1957). Памятник передает живое, обобщающее впечатление о деятельности, желаниях и деяниях наших женщин, самоотверженно трудящихся на урожайных полях. Эльмира Гусейнова проявляла особую склонность к тематике семьи, любви, счастья. Одной из тем, к которой обращался скульптор, была тема матери. Её произведения, отражающие материнскую любовь, материнскую радость, материнскую заботу, чистые материнские чувства, представляют собой образцы искусства, прививающие искренние чувства. Согласно сказанному мастером резца, большинство работ в подобном ключе были выполнены после становления её самой матерью, переживания указанных чувств. В выполненных в различных материалах работах «Семья», «Мате-

ринство», «Моя Семья», «Счастье» и т. д. видим выразительное, запоминающееся решение этого содержания.

Высеченная из камня работа «Материнство» (1967) относится к наиболее успешным работам скульптора. Здесь изображены мать и уснувший сладким сном младенец, обнявший её за голову, с вздернутыми вперед головами. Основная на внутреннее движение композиция выделяется точными чертами, выразительным силуэтом. Метод мягкого ваяния адаптируется с переживаемыми матерью чувствами. Эта композиция представляет собой наглядный пример новаторских поисков автора в сфере художественной формы.

Доктор искусствоведения, профессор Джамиля Новрузова подчеркивает, что «из произведения в произведение ставимся свидетелями усовершенствования почерка Эльмиры Гусейновой, насыщения композиций деталями, дополняющими различные чувства и размышления, индивидуализирующие образы. Скульптор подготовила галерею похожих друг на друга образов. Положительным преимуществом этих произведений было преобладание в них характеризующих образы черт» [4, с. 60].

Другой работой из цикла «Материнство» является выполненное из дерева произведение «Счастье». Ребенок крепко-накрепко прижался к матери. А взгляды матери направлены в таинственный мир. Композиция произведения основывается на вертикальный ритм. Динамичность пластических противостояний, резкость ритмов и экспрессия помогает эмоциональному восприятию всей композиции. Сучковато-заносистые черты на поверхности дерева помогает ощутить настроенные матери.

Эльмира Гусейнова, наряду с точным определением обобщений основного объ-



ема изображаемого, дает возможность чутко поймать движение мысли и, передав зрителю, ощутить самые таинственные качества, тонкие моменты характера человека. В этом портрете психологизм пластики в некотором роде ощущается особо.

Как видно, Эльмира Гусейнова одну тему испытала в нескольких материалах и выбрала самый удачный. Внешнее сходство для нее вовсе не важно. Она это сходство передать имеющимися в глубине души человека чувствами, и не упускала даже малейших признаков, и таким образом, вся смысловая интонация произведения сконцентрировалась на демонстрации внутренней творческой высоты в моменты творчества и задумчивости человека [3, с. 67–68]. Произведения Эльмиры Гусейновой «Колхозница», «Рабочий», «Семья», «Дж. Джаббарлы», «Мать», «Расул Рза» и др. отличаются лаконичностью пластических форм и оригинальностью композиций.

Эльмира Гусейнова проявила себя и в области монументальной скульптуры – воздвигла памятник Дж. Джаббарлы в Сумгаите (1966 год), памятник Г. Зардаби, напротив главной редакции «АСЭ» (1983 год). Созданный Эльмирой Гусейновой, традиционного плана для её творчества высеченный из мрамора памятник Джафара Джаббарлы также видится как открытая панорама. Этот памятник был выполнен в 1966 году в городе Сумгаите. Место памятника было изменено несколько раз. Но было бы уместно говорить не об этом, а немного о творчестве. Джафар Джаббарлы был известным драматургом, создал образы Айдына, Октая Элоглу, Севиль, выступавших против общественных пороков своего времени. Кандидат искусствоведения Самир Сеидов подчеркивает, что «Эльмира Гусейнова словно постаралась продлить жизнь этих образов, сконцентрировав в образе Джафара Джаббарлы. Устремленные вперед острые взгляды

оказали большую помощь в раскрытии его психологического мира. А другие черты лица нашли свое решение в резком плане» [5, с. 16].

Одной из работ, в большей степени привлекающей к себе внимание Эльмиры Гусейновой, был памятник «Гасанбек Зардаби». Это произведение считается одной из последних работ мастера. Бронзовый памятник основателя азербайджанской демократической прессы Гасанбека Зардаби по проекту З. Кулиева был установлен в Ичеришехере. Сочетающий в себе историю и современность памятник, вместе с тем соответствует и архитектурному ансамблю Ичери-шехера, в котором расположен. Скульптор разработал композицию наполовину горельефом, наполовину опираясь на композиционный признак. Памятник напоминает дерево с большим стволом и корнями. Автором это полагалось еще как и привязанность к земле. Естественная простая поза и размещение в пространстве четырехметрового бронзового памятника говорит о способности автора создать совершенную композицию. Монументальная фигура целиком соединяется с фигурой и постаментом.

Хорошо знавшая художественные и технические особенности дерева Эльмира Гусейнова попыталась эти его качества в очередной раз сделать наглядными. Так, в этом портрете она, умело воспользовавшись свойствами дерева акцентировать человеческие переживания, создала образ, отображающий в себе глубокие психологические качества. Эльмира Гусейнова сумела успешно и искусно выполнить из дерева портреты «Тогрула Нариманбекова», «Студента», «Расула Рзы» [2, 3].

Создавая портрет «Саттар Бахлулзаде» в 1965-ом году Э. Гусейнова сумела привлечь к себе внимание интересным образом художника. Если другой автор одноименного произведения Омар Эльда-



ров сумел впитать составляющую творчество художника лирику в созданный образ, Э. Гусейнова, наоборот, выдвинула на передний план свойственную сущности С. Бахлулзаде целостность, категоричность и условность. Черты лица художника, наклонившего голову вниз, очень выразительны и словно обращают на себя внимание зрителя. Анатомическая структура портрета индивидуальной психологией, тонкой пластикой изображенного делает образ еще более неповторимым. Скульптор смогла добиться воплощения свойственных природе образа качеств в его внешнем облике. Внутренняя экспрессия личности в произведении нашло свое отображение в пластичной выразительности образа. Скульптор, благодаря своему умению обобщить, умению увидеть и выбрать самые типичные характерные признаки, сумела создать образ мастера, обладающего внутренней силой и неисчерпаемой творческой мощью. Мимика лица выделяется большой энергией. Уверенный в себе взгляд представляет собой показатель силы. На характерном лице художника присутствует некое серьезное выражение, из взгляда видно его пребывание в мире раздумья.

Несравненностью отличаются и портреты народного поэта, Героя социалистического труда Расула Рзы (1970) и мастера-хлопкороба, Героя социалистического труда Гудрата Самедова (1972). В этом произведении автор впервые в азербайджанской скульптуре включил в композиции портретов логические атрибуты, насыщающие образы, выявляющие их внутренний мир. На правом плече знаменитых хлопкоробов видны хлопковые бутоны, а во впавшем в раздумье портрете народного поэта на левой стороне в декоративной пустоте дана ветвь цветущего дерева. Конструктивная ясность образов, подчинивший себе в целом их внешний и

внутренний характер пластический стиль прославил Э. Гусейнову в качестве автора различных интересных работ.

Основным лейтмотивом творчества Эльмиры Гусейновой являются линия матери, семья, любовь и материнство. К слову, работы на эту тему более известны. Её творческие образцы, прививающие искренние чувства, отражающие материнскую любовь, материнскую заботу и чистые материнские чувства. Дочь Эсмер, супруг народный художник Тогрул Нариманбеков – в «Семье», «Материнстве», «Моей семье», «Счастье» и в других произведениях видно выразительное, запоминающееся решение данной темы. В работе Э. Гусейновой «Материнство», высеченной из камня, изображены мать с уставившимся в пол взором и, обняв её за шею, стремящийся заснуть ребенок. Опирающаяся на внутреннее движение композиция выделяется точными чертами, выразительными силуэтами. Способ мягкого ваяния составляет гармонию с переживаемыми матерью чувствами. Другое выражение «Материнства» отображено в изготовленной из дерева работе. Ребенок сильно прижался к матери. А взгляды матери направлены в таинственный мир. Динамика, экспрессия произведения охватывает всю композицию. Глубокие линии на поверхности дерева сообщают о чувствах матери [2, с. 3].

Напряженные мгновения человеческого характера, его чувств раскрыты в «Семейном портрете» художника. Демонстрацией различных возрастных пределов ритмические линии направлены на показ единства, взаимосвязь семьи. Над поиском образа, подтверждения его разнообразных оттенков и выразительной бесконечности скульптор порой работал годами. И поэтому неоднократное возвращение к ранее изученным, новым выразительным решениям уже почти известного



образа, новым нюансам характера и уточнениям пределов характера, нельзя считать случайным. Демонстрация всей мощи пластичной художественно-эстетической выразительности скульптора, направление внимания мастера на выявление психологического характера также является показателем этого.

Библиографический список

1. Абдуллаев К. Дружеская поездка скульптора (о творчестве заслуженного художника Эльмиры Гусейновой) // Баку. – 1977. – 13 октября.
2. Алиев З. В свете материнской темы (работы скульптора Эльмиры Гусейновой) // Баку. – 1984. – 6 апреля. – С. 3.
3. Алиоглы Ч. О скульпторе Э. Гусейновой // Гобустан. – 1970. – № 2. – С. 67–68.
4. Новрузова Дж. В поисках человека (О скульпторе Эльмире Гусейновой) // Гобустан. – 1970. – № 2. – С. 59–61.

5. Садыгов С. Скульптурные памятники города Сумгаита // газета Паритет. – 2012. – 12–13 января. – С. 16.

Bibliografickij spisok

1. Abdullaev K. Druzheskaya poezdka skul'ptora (o tvorchestve zasluzhennogo xudozhnika E`l`miry` Gusejnovoj) // Baku. – 1977. – 13 oktyabrya.
2. Aliev Z. V svete materinskoj temy` (raboty` skul'ptora E`l`miry` Gusejnovoj) // Baku. – 1984. – 6 aprelya. – S. 3.
3. Aliogly` Ch. O skul'ptore E`. Gusejnovoj // Gobustan. – 1970. – № 2. – S. 67–68.
4. Novruzova Dzh. V poiskax cheloveka (O skul'ptore E`l`mire Gusejnovoj) // Gobustan. – 1970. – № 2. – S. 59–61.
5. Sady`gov S. Skul'pturny`e pamyatniki goroda Sumgaita // gazeta Paritet. – 2012. – 12–13 yanvarya. – S. 16.

© Рзаева Н. Х., 2019.



УДК 5527

ОСОБАЯ РОЛЬ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В МУСУЛЬМАНСКОМ ДЕКОРНОМ ОФОРМЛЕНИИ ЗОДЧЕСТВА

С. Д. Тутаяук

*Диссертант,
e-mail: axundi_nigar@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE SPECIAL ROLE OF CALLIGRAPHIC ART IN DECORATIVE DESIGN OF ISLAMIC (MUSLIM) ARCHITECTURE

S. J. Tutayuk

*Doctoral applicant,
e-mail: axundi_nigar@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. This article analyses the role of calligraphy in decorative design of religious architectural monuments according to the ancient materials and archaeological finds. Calligraphic motifs from Koran verses used in the decoration of religious monuments of Islamic architecture are of great significance and value. It is specially noted that the first Arabic style of writing known as Kufic script was considered to be the turning point in the art of calligraphy. Islamic leader Imam Ali ibn Abu Talib who created wonderful samples in Kufic style was one of the best calligraphers of his time. Painting techniques related to calligraphy are considered to determine the synthesis of calligraphy and decorative design. Having developed in the Muslim world, Islamic architecture is studied as well as its styles and specific features. As the Islamic symbol, calligraphy also reflects the cultural values of the Muslim world. Thus the application of calligraphic art in decorative design of architecture is very important in Islamic culture and art.

Keywords: decorative design; examples of calligraphic art in architectural structures; calligraphic decor synthesis.

С возникновением Ислама многие отрасли науки стали еще стремительнее развиваться. После того, как эти отрасли получили теоретическое обоснование, их закономерности стали более действенно применяться со стороны мастеров и обычных людей. Естественно, до появления этой школы, все отрасли науки были использованы в их единстве. Более точнее, человек с момента появления на свет, каждое свое действие совершал применимо к своей эпохе. Возьмем, к примеру, древние примеры ремесла, обнаруженные в ходе археологических раскопок.

С возникновением же Ислама и появления мусульманского религиозного зодчества положение в строительстве таких сооружений значительно изменилось. В строительстве таких религиозных сооружений все более целенаправленно стали использоваться аяты из Корана. Известно, что такое художественное оформление коранических аятов могло произойти лишь при помощи высокого профессионализма каллиграфического мастерства.

Именно, первый пример каллиграфического письма – почерк «куфи», как бы совершил коренной перелом во всем каллиграфическом творчестве. Али ибн Абу





Талиб, специалист-каллиограф, впервые используя почерк «куфи», является основателем прекрасного каллиграфического стиля. Таким образом, использование куфического почерка при отображении коранических аятов выпало на долю именно этого мастера. Уже по прошествии времени новый каллиграф изобрел новый почерк каллиграфии. Он достиг этого совершенства, применив определенные изменения в куфическом почерке. Этот мастер-каллиограф был известен под прозвищем – Ибн Муглах. В результате, почерк изобретенный этим мастером оказался настолько гладким и читаемым, что он в результате вытеснил куфический почерк. Этот почерк впоследствии стал известен как «насах», то есть «устраняющий», «ликвидирующий». В частности, современные издания Корана оформлены этим почерком. В результате синтеза почерков «насах» и «талиг» впоследствии был сложен почерк «насталиг» [3, с. 67–71]. Иногда этот почерк именуется «невосточной мусульманских почерков». Этот почерк изобрел азербайджанский каллиграф Мир Али Табризи. Впоследствии уже при сефевидском шахе Аббасе Мир Ахмед Газневи, еще более совершенствовал этот почерк, превратился в знаменитого каллиграфа.

Для наглядного примера применения синтеза каллиграфии и декора, приведем образец из близкого к этому мастерству пример из художественного творчества. Если внимательно приглядеться, то можно заметить, что каждый художник перед созданием как-то искусства, обязательно обращался к элементам природы. Как художник, при создании картины, обязательно обращается к этим элементам, так и каллиграф в своем творчестве обращался к божественным аятам, хади-

сам и т. д. Таким образом, каллиграфия – это не только область мастерства, занимающегося этим. Каллиграфическое мастерство не ограничивается написанием какого-то имени. Это одновременно пропаганда высоких эстетических методов дизайнера с позиций мусульманского мировоззрения.

Оформившееся в мусульманских странах мусульманское зодчество, обладая различными стилями, одновременно имеет и присущие себе качества. К этим примерам зодчества относятся не только именно религиозные сооружения, но и здания, построенные в иных целях. Не только во всех мусульманских странах, но и в христианских странах, где в вынужденном состоянии, основываясь на мультикультуральных ценностях, и были построены мусульманские памятники зодчества, они отразили в себе все качества мусульманского мировоззрения. И, как сказано, Коран оказал колоссальное влияние на все мусульманское творчество. Особенно, традиции и законы этой школы были и ныне являются колоссальными при формировании особенностей этого зодчества.

Как сказано, каждая мусульманская страна имеет свои особенности зодчества. По истечению времени религиозные строения с позиций зодчества прошли значительный путь развития. Чтобы донести до людей в декоративно-художественном виде с позиций духовной ценности форму мечети с совершенным строением, появились строения с красивой декоративной плоскостью. В появлении таких декорных сооружений, которые доставляли удовлетворение душе, роль каллиграфического мастерства высока и неопределима. Ниже следующие образцы наглядные свидетельства этому:





Исторические факты настенной надписи мечети Биби-Эйбат
Наглядный пример каллиграфического письма. Зодчий мечети,
построенной в 1281–1282 года Махмуд ибн Сейид



Эпиграфическая надпись интерьера мечети Биби-Эйбат
Внутри восьмиугольника по-арабски написано слово «Йа Али».
В полуокружности золотом написаны 255-256-257-ые айаты суры «ал-Бакара»

Каждая из стран, в свое время принявшая Ислам, приняли и алфавит Корана. Письменное творчество, созданное на этом алфавите, с особенной тщательностью поддерживалось религиозными деятелями и для формирования такой формы культуры письма, они всячески поддерживали мастеров-каллиграфов. Развивая культуру письма, каллиграфы особенно украшали все образцы декоративно-орнаментального образца, в том числе декорные части мечетей, а также всех религиозных строений. Каллиграфия, будучи самостоятельной и основной отраслью мастерства во всем мусульманском мире

постепенно превращалась в показатель правописания и степени грамотности личности. Можно привести множество примеров о том, что многие государственные деятели, ученые, литераторы, поэты и художники одновременно были хорошими каллиграфами. Возникшая в то время поговорка – «Письмо это половина науки» и сейчас сохранила свою актуальность.

Культура Азербайджана на протяжении всей ее истории своим богатством, колоритом и научностью была в центре внимания. Среди различных видов искусств религиозное зодчество Азербайджана с присущими ей утонченностью, нежно-



стью и цветовой гармонией всегда отличалось своей особенностью. Используемая при декорных работах религиозно зодческих строений каллиграфия, смогла сказать свое художественное слово в этой области [4]. В этом случае применение каллиграфии можно встретить во всех областях декоративно-прикладного искусства, в частности и в зодчестве. В нашей стране каллиграфия тоже особенно отличалась. Даже в средние века, как правило, знатоки понимали, что при достижении ступени знания одним из важных и необходимых условий является освоение каллиграфического мастерства. В стране действовало множество библиотек и мастерских, где высококвалифицированные мастера-каллиграфы изготавливали формы и модели для надгробных памятников, мест поклонений и обычных гражданских сооружений, а также занимались переписыванием книг. Профессионалы и любители каллиграфического мастерства тем более пользовались уважением и почетом у народа, потому что они при художественном оформлении зданий религиозного зодчества с большим мастерством использовали именно на арабском языке определенные айаты из Священного Корана. В средние века суфийско-ирфанические символы тоже оценивались как каллиграфическое мастерство [1, с. 45–48]. Именно в ирфанических символах мы больше всего можем встретить образцы каллиграфического мастерства.

При декорном оформлении зодческих строений роспись красивым почерком слов «Аллах», хадисов Пророка (с), поучений считалось священной обязанностью эпохи. При декорном оформлении почерк не должен был негативно влиять на зрение, а как вид искусства – ласкать дух человека. Поэтому со временем стали появляться новые виды письма. Созданный знаменитым каллиграфом Муртуза Али при использовании куфического по-

черка, когда под буквами было использована одна округлая, а всех остальных случаях по прямой линии, как правило, было использовано не только в зодчестве, но и во всех других областях. При изучении декорных линий религиозного зодчества становится ясным, что каллиграфы букву используют однажды и при повторном ее использовании, поверхность буквы покрывалась чернилами. Таким образом, каллиграфы сумели создать общие правила. Обычно передовые каллиграфы своего времени, создавая какую-то линию при декорном оформлении зодчества, пользовались не только своим воображением, но большей частью использовали формы предметов окружающего их мира. Большой частью они формы букв уподобляли строению и чертам глаз, телосложению птицы или же форме какого-то музыкального инструмента. Однако этого нельзя сказать об Мир Али, ибо он при создании почерка «насталиг» основывался лишь на своем воображении.

Каллиграфия – это мастерство письма, впоследствии воспринятое всем мусульманским миром, возникла как письмо арабских букв в различных формах. Являясь неотъемлемой частью искусства, каллиграфия, как особый вид мастерства, вместе с тем всегда находится в действенном развитии. Каллиграфия, как символ мусульманского мировосприятия, которая сумела воплотить в себе все культурные ценности мусульманского мировоззрения, ныне считается одной из ведущих отраслей зодчества и его декорного оформления. Даже среди каллиграфов своего времени был особый девиз, который, превратившись в особый символ, передавался ими с повышенным чувством из поколения в поколение – «Мастерство каллиграфии – это половина науки».

Сразу с возникновением Ислама наш Пророк (с) уделял большое внимание каллиграфии, интересовался мастерством



письма. У него было 16 писарей, каждый из которых занимался записью и переписыванием пророческих Откровений. Именно с этого времени и была положена основа развития этого мастерства. В XIII веке развитие этого мастерства достигает своего апогея. Именно в эту эпоху в развитии мастерства каллиграфии особая роль принадлежит тюрку Ягугу Мустасимина, у которого к этому творчеству была особая любовь.

По сообщению средневековых каллиграфов в XIV в. наиболее употребляемым почерком был насх, но по своей нежности и художественным качествам особенно был распространен почерк «сульс». Впоследствии, используемые в каллиграфии виды письма мухагга, сауни, рейхани и рюга, как бы стали дополнять друг друга. В XIV в. Мир Али Тебризи в каллиграфии создал новый вид письма – насталиг. Именно после этого все слова на плоскости сооружений религиозного характера стали изображаться этим почерком. Этим же почерком были оформлены декоры многих религиозных сооружений мусульманских стран. Даже среди средневековых мастеров каллиграфии была и такая поговорка – «красивый почерк – это показатель грамотности» [5].

Можно сказать, что каллиграфия в зодчестве – это не только стиль, это письмо, которое выражает раздумья, чувства и эмоции человека. Применяемый в декорном оформлении религиозных сооружений этот стиль мастерства письма, стал формироваться в X–XII вв. В нашей стране этот стиль, возникнув в средние века, прошел все эпохи его становления.

Отразив в себе все культурные ценности мусульманского мира, вместе с этим этот стиль превратился, как бы, в символ

Ислама. Оформившись, как стиль при декорном оформлении зодчества, впоследствии каллиграфия заняла видное место в культуре и искусстве мусульманского мира. Обнаруженные в различных местах Азербайджана декоры эпиграфических памятников XVII–XVIII веков, свидетельствуют о том, что используемые при декорном оформлении все линии нашли свое отражение во всех плоскостях эпитафий [2, с. 15–19]. Каждая из вариантов линий, используемых каллиграфами при оформлении интерьеров и экстерьеров зданий религиозного характера, оставили неизгладимый след в средневековом зодчестве Азербайджана. И в этом случае особенно надо подчеркнуть творческую деятельность «шейха инженеров» Абу Бакра Аджеми Нахчывани.

Библиографический список

1. М. Kara-Tasavvuf ve tarikatlar tarihi. – İstanbul, 1985.
2. Нейматова М. С. Эпиграфические памятники Гянджи. – Б., 1991.
3. Саламзаде А. В. Архитектурные памятники Азербайджана. – Баку, 1958.
4. www.uaa.az/young-architects-and-students-club
5. <http://muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=1160>

Bibliograficheskiy spisok

1. М. Kara-Tasavvuf ve tarikatlar tarihi. – İstanbul, 1985.
2. Nejmatova M. S. E`pigraficheskie pamyatniki Gyandzhi. – B., 1991.
3. Salamzade A. V. Arxitektury`e pamyatniki Azerbajdzhana. – Baku, 1958.
4. www.uaa.az/young-architects-and-students-club
5. <http://muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=1160>

© Тутаюк С. Д., 2019.



УДК 5527

МЕСТО ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЕ XX ВЕКА

Н. А. Эминбейли

*Докторант,
e-mail: narmin_eminbayli@yahoo.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE ROLE OF THE HISTORICAL GENRE IN THE AZERBAIJANI PORTRAIT SCULPTURE OF THE XX CENTURY

N. A. Eminbeyli

*Doctoral applicant,
e-mail: narmin_eminbayli@yahoo.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article describes and analyzes the works of art in different periods, covering images of historical figures in the portrait genre of Azerbaijan sculpture. The development of the historical genre in Azerbaijani sculpture, mainly can be traced to the monuments and portraits dedicated to outstanding personalities. In the work considered the bright faces of Azerbaijani sculpture Fuad Abdurrahmanov, Jalal Karyagdi, Tokay Mammadov, Omar Eldarov, Huseyn Ahmadov, Elmira Huseynova, Nijat Mammadov, Miralesker Mirkasimov, Khanlar Ahmadov, Fuad Salayev and others. There potraits works devoted to historical figures.

Keywords: sculpture; machines; historical genre; image; portrait.

Развитие исторического жанра в азербайджанской скульптуре можно проследить, в основном, на примере посвященных выдающимся личностям памятников и портретов. Но какими бы историческими ни были созданные в этой области произведения, испытание временем, как правило, было связано с художественно-эстетическим уровнем. Азербайджанское изобразительное искусство обладало многовековой историей и богатыми художественными традициями, после захвата страны XI Красной Армией как и во всех местах, обновилось и ее искусство, стало развиваться в очень отличной от прежнего содержания и форме. Главной причиной, обуславливающей это, если с одной стороны, являлось развитие всего искусства, в том числе изобразительного искусства как ее составной части, в рамках опреде-

ленной идеологии, с другой стороны, стало периодом ознакомления с новыми жанрами, неизвестными до этого. Естественно что, обуславливающей это важной причиной стало проведение методики проводимых в организованной в Баку новой художественной школе занятий на основе традиций европейского и русского изобразительного искусства. Говоря иными словами, обучающиеся здесь студенты, наряду с приобщением к многочисленным навыкам реалистично-современного искусства, изучают также особенности имеющих богатые традиции в европейском и русском изобразительном искусстве различных жанров, в том числе и исторического жанра, применяют его в только формирующемся своем творчестве. Все это в действительности должно было быть реализовано в результате творческого



процесса, осуществляемого соответственно социалистическому реализму, развивающемуся сообразно идеологии существующего в Азербайджане коммунистического режима.

Знакомство с многовековой историей развития азербайджанской скульптуры показывает, что процесс придания нашим предками художественно-пластического вида различным темам был достаточно красочным. Если в начале этого процесса находилась самая примитивная форма осознания мира, то за очень короткий промежуток времени можно наблюдать изменение художественного отношения людей к виденному. Несомненно, это обновление проявило себя, наряду с темой пластичных образцов, в поисках образных форм выражения для привлекательности и воздейственности этих тем.

Являющийся одним из ярких представителей азербайджанской скульптуры Фуад Абдуррахманов в творчестве как раз тридцатых годов созданием образов многих известных личностей, в ощутимой степени обогатил исторический жанр нашей национальной пластики. В этом смысле можно упомянуть названия портретов народного героя «Джаваншира», легендарного героя азербайджанского народа «Короглы». Автор, наряду с иконографическими качествами, характеризующие каждого из них, индивидуальными психологическими переживаниями смог придать воздействующее психологическое содержание этим образам разных характеров [4, с. 22].

В нашей скульптуре в каждом произведении, адресованном войне, историчность достаточно ощутима. И действительно, ставшие скульптурами образы каждого из героев, придающие гордость народу, к которому относятся, продемонстрированной на передовой доблестью,

играют незаменимую роль в укреплении духовных связей между поколениями. В этом контексте можно упомянуть работы, посвященные снайперу Зибе Ганиевой (1941), летчику Гусейнбале Алиеву (1941), Герою Советского Союза Хыдыру Мустафаеву (1942), Гераю Асадову (1943) и генералу Ази Асланову (1949), Герою Советского Союза Мехти Гусейнзаде.

Индивидуальные признаки в портретах Фуада Абдуррахманова крайне различны. Он для каждого образа находил конкретные черты, конкретные средства выражения. Портрет героя Герая Асадова относится его работам к подобного рода. Лицо молодого бойца привлекает внимание волевой целостностью. Широко раскрытые глаза интересуются всем и серьезны, слегка густые брови придают взгляду тревожную бдительность. На лице молодого бойца, где читается героическое начало, в пластичной манере выражается монолитная и, вместе с тем, динамическая композиция. Скульптор в большинстве случаев акцентировал внимание не на внешнем пафосе, а на лице модели и, соответственно, разрешении композиции.

Доктор искусствоведческих наук, профессор Джамиля Новрузова о портретных работах скульптора Фуада Абдуррахманова, созданных на раннем этапе творчества, отмечает, что «в эти годы возможность портретного жанра глубоко прочувствовать и всесторонне изобразить интеллектуально развитых личностей Ф. Абдуррахманова привлекали в большей мере. Он терпеливо разрабатывает свои произведения, для создания самых наглядных качеств личности с большей яркостью, пестротой раз за разом раздумывает над своими наблюдениями и впечатлениями, собрав их, добивается демонстрации типичного образа» [4, с. 12].

В этом смысле будет уместно упомянуть и посвященные Джалалом Карьягды



творческой интеллигенции портреты. А в портрете скульптора «Поэтесса Хуршудбану Натаван» (1948) наглядно показано лирическое настроение мастеров слова, судьба которой подверглась испытаниям времени [5, с. 18].

Уделение широкого места в его творчестве участникам победоносной войны в первую очередь было связано с тем, что имена этих героев были у всех на устах. В портретах мастера, посвященных матросу Гафуру Мамедову (1947), Адилю Кулиеву, снайперу Зибе Ганиевой и генералу Ази Асланову (оба-1948), образы наших храбрых соотечественников получились запоминающимися.

Портрет Героя Советского Союза Адиля Кулиева, созданный скульптором, подтверждал успешные творческие поиски и в то же время в определенном смысле успехи азербайджанской пластики. Прежде всего, портрет привлекал внимание мастерством исполнения и убедительным изображением художественного образа. Живое ощущение времени раскрытием психологического состояния героя, его внимательностью и целеустремленностью было представлено в очень убедительной манере. Это впечатление создает пластичная структура, фантомность и серьезное размещение в пространстве, замкнутость объема. Скупость внешнего облика будучи умело соединено с многозначительностью, интенсивностью внутреннего мира изображаемого, очень успешно выявила национальный характер в сжатости воли, выдержанности активного темперамента. Всей пластичной основе присуща точная внутренняя структура.

И в творчестве известного скульптора Петра Сабая достаточно примеров придания историчности образам известных людей периода. Бывший участником Второй мировой войны Гусейн Ахмедов созданными в недолгий период деятельности портретами сумел подтвердить широту

выразительного художественного потенциала этого жанра. Сюда входят портреты героев и войны, и труда. В его портретах, посвященных Гераю Асадову (1947), Гафуру Мамедову (1947) и Халилу Мамедову (1948), написавших историю своей доблестью наших соотечественников, художественным обобщением образов он добился достижения монументальности.

В творчестве молодых скульпторов, деятельность которых пришлось последующий после Второй Мировой войны период, также явно ощущается обращение к образам людей, прославлявших далекое и близкое наше прошлое. В этом смысле можно назвать произведения Токая Мамедова «Низами Гянджеви» (1955), «Партизан «Михайло»» (1955), Омара Эльдарова «Портрет Хуршудбану Натаван» (1954) и «Мирза Фатали Ахундзаде» (1954).

А в работах Токая Мамедова «Портрет Фиделя Кастро» (1962), «Портрет Насиреддина Туей» (1970), «Портрет Героя Советского Союза Адиля Кулева» (1985), «Портрет Героя Советского Союза Б. Мирзоева» (1985) и «Портрет дирижера Ниязи» (1967) автором было продемонстрировано привлекательное пластичное отношение к личным переживаниям написавших самобытные страницы в нашей истории своим существованием [7, с. 12].

Положительным результатом глубокого проникновения Омара Эльдарова в мир Физули наглядно проявился в двух портретах художника Саттара Бахлулзаде, обладающего языком газелей Физули. И действительно, поскольку присущие вошедшему в историю в качестве творца «философской картины» в азербайджанском изобразительном искусстве С. Бахлулзаде горячность и несравненность были реализованы с изумительным мастерством в дереве, созданные в 1965 и 1968 годах его портреты считаются



несравненным примером азербайджанского пластического искусства [3, с. 154].

А в творчестве скульптора Камала Алекперова (1928–2009) нашло очень выразительное воплощение образ основоположника Нахчыванской архитектурной школы Аджеми (1968). Его портрет, посвященный автору знаменитого балета «Легенда о любви» Арифу Меликову (1970) также радует глаз оригинальностью художественного изложения. Принадлежащий скульптору портрет партизана Мирдамета Сеидова (1975) тоже богат чертами, акцентирующими категоричность образа.

И в творчестве ушедшего из жизни преждевременно Ниджата Мамедова (1926–1966) обширное место занимают образы выдающихся личностей, прославляющих нашу историю. Созданные им портреты «Мухаммед Физули» (1957), «Нариман Нариманов» (1959) и «Академик Мустафа Топчубашов» (1961) тому подтверждение.

И в творчестве Эльджана Шамилова и Ахмеда Садикова воображаемые образы занимают основное место. В созданных ими портретах «Джафар Джаббарлы» (1956) и «Нариман Нариманов» (1957) воссоздались образы достаточно известных личностей азербайджанской действительности недавнего прошлого. Следует признать, что если создавать портреты очень известных в обществе людей, с одной стороны, легко, то с другой стороны, сложно. А причина сложности заключается в создании работ, способных создать самое малое воспоминание образов знаменитостей, запечатлившихся в народной памяти. В этом контексте оба произведения можно признать возвышенным до образности портретом знаменитых личностей. Так, в выполненных с высоким профессионализмом портретах были созданы психологического содержания, запоми-

нающиеся образы великого драматурга и общественного деятеля [6, с. 4].

В творчестве действующих во второй половине XX века наших женщин-скульпторов также было произведений, могущих быть отнесенными к историческому жанру. Несколько произведений, созданных Хаят Абдуллаевой в пятидесятые-шестидесятые годы, хотя и не посвящены конкретным лицам, обладают историческим содержанием обобщенного образа людей того периода. В этом смысле можно отметить являющиеся несравненным выражением её лирических и романтических чувств портреты «Асаф Зейналлы» (1952), «Хаджар» (1958) и «М. П. Вагиф» (1958). А «Хаджар» (1958) скульптора, в котором ощущается динамичность, представляет собой прекрасный образец искусства, в котором живут образы близких соратников народного героя Наби.

В портретах, созданных Эльмирой Гусейновой, отображены запоминающиеся образы выдающихся представителей азербайджанской литературы XX века – Джаффара Джаббарлы (1968) и Расула Рзы (1970) [1, с. 7].

В портретах, созданных другими женщинами-скульпторами, индивидуальные особенности известных исторических лиц также нашли свое привлекательное пластичное решение. Данное различным характерам в «Портрете Назима Хикмета» (1955), «Микаиле Мушфиге» (1968), «Композиторе Эльмире Назировой» (1959) и «Первой женщине-механизаторе Севили Казиевой» Мунаввар Разевой и «Гасан-беке Зардаби» (1961) Судабы Аливердиевой пластическое объяснение получилось достаточно воздействующим [2, с. 88].

В то время, как раны Второй Мировой войны постепенно заживали, мастера изобразительного искусства, в том числе и



скульпторы нового поколения, обращаясь к не столь далекому прошлому, продолжали выражать свое отношение к нестираемым из истории событиям, к их участникам. Можно назвать посвященные героям войны работы Тофика Гусейнова «Герой Советского Союза Бахеддин Мирзоев» (1974), Машди Рустамова «Герой Советского Союза Исрафил Мамедов» и Элджана Шамилова «Портрет Героя Советского Союза Зии Бунъядова» (1968) [8, с. 24].

И развитие нашей скульптуры до независимости, периода 1970–80-ых годов, был богат различного размера пластическими примерами, в которых жило возвышение на историческую высоту. В числе их успешных работ, созданных в портретном жанре можно называть «Монтажник» Судабы Аливердиевой (1970), «Расул Рза» Эльмиры Гусейновой (1970), «Легенда» («Ариф Меликов», 1970) «Раздумье» Камала Алекперова (1973), «Портрет Гейдара Алиева» (1987), «Рабочий» (1970) и «Портрет юноши» (1972) Омара Эльдарова, «Портрет Самеда Вургун» Ахмеда Саликова (1971), «Портрет Насиреддина Туей» Арифа Казиева (1970), «Портрет моего современника» Фазиля Наджафова (1973), «Узеир Гаджибейли» Ахмеда Саликова (1973), «Давид Сикейрос» (1980) и «Диего Ривера» (1980) Гёрюша Нуреддин оглу и пр.

Библиографический список

1. Алиев З. В свете материнской тематики: (работы скульптора Э. Гусейновой). – Баку, 1984, 6 апреля (на азерб. языке).

2. Багиров В. Развитие в Азербайджане малых форм скульптуры. – Баку : Азериздат, 2004. – 162 с. (на азерб. языке).
3. Кулиев Р. История и личности в азербайджанском изобразительном искусстве. – Баку : Литпресс, 2013. – 218 с. (на азерб. языке).
4. Новрузова Д. Фуад Абдурахманов. Баку: 2004, 86 с. (на азерб. языке).
5. Новрузова Д. Скульптура Советского Азербайджана. – Баку, 1973 (на азерб. языке).
6. Новрузова Д. Г. Скульптура Советского Азербайджана. – Баку, 1979. – 160 с.
7. Салаев Ф. Портреты, фигуры (о скульптурных образах) // Газета «Литература и искусство» (на азерб. языке). – Баку, 1 октября 1977 г.
8. Садыгов С. Творец живущей в камнях жизни. – Каспий, 2008, 6, июнь, 12 с. (на азерб. языке).

Bibliograficheski spisok

1. Aliev Z. V svete materinskoj tematiki: (raboty` skul`ptora E`. Gusejnovoj). – Baku, 1984, 6 aprelya (na azerb. yazy`ke).
2. Bagirov V. Razvitie v Azerbajdzhane maly`x form skul`ptury`. – Baku : Azerizdat, 2004. – 162 s. (na azerb. yazy`ke).
3. Kuliev R. Istoriya i lichnosti v azerbajdzhanskom izobrazitel`nom iskusstve. – Baku : Litpress, 2013. – 218 s. (na azerb. yazy`ke).
4. Novruzova D. Fuad Abdurrahmanov. Baku: 2004, 86 s. (na azerb. yazy`ke).
5. Novruzova D. Skul`ptura Sovetskogo Azerbajdzhana. – Baku, 1973 (na azerb. yazy`ke).
6. Novruzova D. G. Skul`ptura Sovetskogo Azerbajdzhana. – Baku, 1979. – 160 s.
7. Salayev F. Portrety`, figury` (o skul`pturny`x obrazczax) // Gazeta «Literatura i iskusstvo» (na azerb. yazy`ke). – Baku, 1 oktyabrya 1977 g.
8. Sady`gov S. Tvorecz zhivushhej v kamnyax zhizni. – Kasprij, 2008, 6, iyun`, 12 s. (na azerb. yazy`ke).

© Эминбейли Н. А., 2019.



УДК 5527

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ «ГРУППЫ D» ТУРЦИИ

Ф. С. Юзгеч

*Докторант,
e-mail: ferhat.yuzgec@beta.az,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

THE ARTISTS WORK OF GROUP “D” OF TURKEY

F. S. Yuzgec

*Doctoral applicant,
e-mail: ferhat.yuzgec@beta.az,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. The article tells about the organization the group “D” of the artists, force in 1930 in Turkey. It is noted that this group was created by famous Turkish artist Abdin Nino and his friends Nurullah Berk, Jamal Tolu, Zeki Faik Izer, Elif Naci and sculptor Zuhti Myuritogly. Author in research concludes that these artists for ignoring impressionistic, tried to create a synthesis of some of the traditional elements of Turkish art and new ideas of artistic movements in Europe.

Keywords: Turkish; modern; picture; painting; image; group «D».

В связи с решительным проникновением в искусство импрессионизма, а затем распространением и других систем изображения, называемых «Парижской школой», в первом десятилетии XX столетия позиции академизма пошатнулись. Под их влиянием появляются художественные объединения, провинциальные варианты основных течений западноевропейского модернизма.

Вместе с тем также усиливаются реалистические тенденции, впитавшие в себя идеи антиимпериалистического национального движения, в результате приведшие к появлению Турецкой Республики. Творчество ведущих мастеров начинает выражать гражданскую актуальность, активно используются прогрессивные достижения мира, опыт художников Советского Союза. Характерную особенность турецкого искусства этого периода со-

ставлял интерес к национальному художественному наследию.

Это более наглядно проявилось в раннем периоде деятельности художников, называвших себя «группой D». Организованная в 1930-ые годы Зеки Фаиком Изером, Нуруллой Берком, Элифом Наджи, Кемалем Толлу, Абидином Дина и скульптором Зюхтю Мюридоглу группа проявляет равнодушие к импрессионистским тенденциям и стремится достичь синтеза определенных элементов традиционного тюркского искусства и идей новых художественных движений в Европе.

Они стремились усвоить различные традиции искусства страны, сделать их достоянием современного творческого опыта. Художники-живописцы Нурулла Берк, Тургут Заим, Кемаль Толлу и др. обратились к обширной области изобразительных источников – начиная от древнехеттских рельефов и миниатюр





Османской Турции XVI–XVII веков до оставшихся до сего дня лубочных картин. Желание изучить стилистические особенности национального искусства, самобытным художественным языком говорить об окружающем мире, на фоне активизации художников, принадлежащих к различным модернистским течениям, выглядит более значимым.

В один из сентябрьских дней 1933 года художник Абидин Дино вместе с друзьями Нуруллой Берком, Кемалем Толлу, Зеки Фаиком Изером, Элифом Наджи и скульптором Зюхтю Мюридоглу организовал у себя дома творческую группу под названием «группа D». До того дня в истории турецкого изобразительного искусства действовали 3 группы – Общество османских художников, Объединение «Санаи Нафиса» и Объединение независимых художников и скульпторов. А созданная ими группа приняла как название – четвертую букву латинского алфавита. Мечтой группы было распространение этого искусства, пробуждение народа от спячки, разъяснение народу сущности искусства, его прошлого, будущего. Их желания были большими: откроются выставки, будут проводиться конференции, в статьях, написанных в газетах, журналах, проснется ИСКУССТВО, впавшее в зимнюю спячку. Несмотря на то, что у группы не было единого понятия живописи, они осознанно следовали за современностью Запада. Так же осознанно нарисованными картинами открыли много выставок.

Фикрет Адиль повествует о том, как в сентябре 1933 года на пятом этаже здания Явуз в Джахангире в доме художника Зеки Фаика Изера собрались пять художников и один скульптор и организовали общество искусства и назвали его «группой D». Причина называния группы – «группой D», в которую кроме Зеки Фаика Изера входили Нуруллах Берк, Элиф Наджи,

Кемаль Толлу, Абидин Дино и скульптор Зюхтю Мюридоглу, заключалась в выборе латинской буквы D в связи с тем, что группа стала четвертым обществом, образованным после Общества османских художников, Объединения Санаи Нафиса и Объединения независимых художников и скульпторов. Согласно им, понятие живописи и скульптуры в Турции демонстрировало самое малое пятидесятилетнее отставание, и отвергавшая импрессионистское течение группа, выступая с позиций кубизма и конструктивизма, брала за принцип художественное понятие, обусловленное здоровым фундаментом узора и построения. Таким образом, открыла свою первую выставку, состоящую лишь из узоров, 3 октября 1933 года в шляпном магазине в Бейоглу. После этой первой выставки, открытой пятью мастерами, в 1934 году Тургут Заим и Бадри Рахми Эюбоглу, в 1935 году на седьмой выставке группы «D» Халил Дикмен, Ашраф Юрен, Эрен Эюбоглу, Ариф Каптан и Салех Ураллы, а на девятой выставке в 1941 году Хаггы Анлы, Сабри Беркел, Фахрунниса Зеид и скульптор Нусрет Шаман также присоединились к группе, и таким образом, число мастеров в группе достигло шестнадцати. «Группа D» в числе мастеров, получивших образование в личных мастерских таких художников как Андре Лот, Фернан Леже, Марсель Громер, выделяющихся кубистским направлением в Париже, укрепивших технику рисования структурными основами, по сравнению с движением независимых была в отличающейся большей интеллектуальностью тенденции, проявила большую по сравнению с ними солидарность. По этой причине просуществовала дольше, чем независимые, выставки внутри страны и за ее пределами.

До шестнадцатой выставки в 1951 году группа сохраняла свои особенности. В период, когда влияние «независимых»,



имеющих особое значение в турецком искусстве, все еще продолжалось, изменением цвета в палитре и в технике, инновативное понимание укрепило свое существование благодаря «группе D». И усвоение лозунга «Живущее искусство», выбранное в последующие периоды в качестве названия журналу Нуруллахом Берком, взявшим на себя вместе с Фикретом Адилем представительство группы, ясно дает понять, в какой степени группа избрала себе принципом идею искусства, обладающую новой тенденцией и пониманием.

Являющийся одним из значимых тюркских имен Зеки Фаик Изер занимает место среди мастеров первого поколения Республики. Как и другие коллеги этого поколения, сыграл роль в формировании понятия искусства, развивающегося параллельно с идеалом модернизации Республики, и представлял новую творческую идею. Зеки Фаик родился в 1905 году в Стамбуле. Он начал с юных лет рисовать рисунки в атмосфере испытывающей интерес к искусству семьи, еще в начальных классах получил уроки рисования у своего учителя Агах Агы. Связи с рисованием продолжались и в последующие годы:

«Принадлежностям масляных красок в 1922 году его научил Кичик Кемаль. И какое-то время критиковал его рисунки. В эти рекомендации и критику входило множество вещей от самых начальных знаний до того, как держать кисть» [1, с. 31].

Этот интерес к рисованию, сформировавшийся с детского периода, после окончания среднего образования в Султани Вефа, создал почву для поступления в 1923 году школе Санаи Нафиса. В галерее стал учеником сначала Хикмета Онета, и затем другого известного мастера своего поколения Ибрагима Чаллы. Чаллы, являясь сильным мастером, был учителем, оставляющим глубокое влияние на учени-

ков действиями и открытой к новшествам личностью. Изер впоследствии так оценит своего учителя: «Чаллы хороший учитель. Обладал мягким стилем обучения, предоставляющим ученика своей натуре. Учил всему, чему можно было научить в Турции того времени» [1, с. 32].

Однако обучение в настоящем смысле слова для Зеки Фаика состоится в 1928–1932 годах в Париже, совершенно другом мире, преодолевшем ограниченный опыт и возможности турецких условий, куда он поехал стипендиантом. Кроме горизонтов, открытых общей атмосферой искусства Парижа, музеев, выставок и изданий искусства, здесь он обучался в мастерской у таких выдающихся мастеров, как Андре Лот и Отон Фриез. Однако влияние на него Лота более явное: «Лот каждый год обновлял свое обучение. Устоявшего обучения у него не было. Не начинал обучения с А.В.С., как другие парижские школы. Анализировал направления, сильных мастера, течения Парижа в своей эстетике. Это опиралось на эстетическое возрождение. Наряду с этим, останавливался и на примитивистах, и на современниках. Это обучение Лота строилось днем на эстетике и немного технике определенных мастеров. И после полудня ходил по музеям с Халилом Дикменом, или же создавал копии полотен великих мастеров» [5, с. 38].

Вернувшийся в 1932 году в Турцию после трех лет проведенных в Париже, самом важном центре искусства того времени, Изер был назначен на какое-то время учителем рисования Анкаринской школы Гази Муаллим и Институт воспитания. В этот период хотел устраивать выставки и делиться своим искусством с обществом, так же, как и он сам, закончив свое образование за рубежом, вернувшиеся многие коллеги. С этими мыслями мастер в своей квартире, расположенной на пятом этаже здания Явуз в Джахангире



Стамбула, рука об руку с пятью друзьями-художниками искал пути решения в искусстве и таким образом заложил основы «группы D»: «В то время раз в год устраивались выставка Турецкого общества художников. Мы захотели устроить выставки, отличающиеся от выставок наших руководителей. Наше европейское образование, увиденное нами, полученные идеи раскрыли новые горизонты. Хотели часто устраивать выставки. Жюри не должно было быть. Каждый рисовал картину согласно своему пониманию, желанию. Элиф Наджи вообще не был в Европе, но участвовал с нами, поскольку доверял нам» [4, с. 34].

Таким образом, основы «группы D», организованной Зеки Фаиком Изером, Элифом Наджи, Абидином Дино, Кемалем Толлу и скульптором Зюхтю Мюридоглу, были заложены на собраниях дома у Изера. Это объединение мастеров, все еще обсуждаемое с официальной турецкой точки зрения, 8 октября 1933 года в пустом магазине Бейоглу Стамбула провело свою первую выставку узоров, которые почитали азбукой живописи. Вместе с тем, и государство, ожидающее от художников формирования культурной идентичности Турции, тоже приступило к организации выставок, и в 1933 году, на десятом году первой Республики, приступило к проведению первой Революционной выставки. На десятый год Республики с одной стороны с идеей выставки выступают молодые мастера при формировании «группы D», с другой стороны, государство выдвигает идею о Революционной выставке.

Зеки Фаик Изер, продолжая свою работу в этом процессе и в «группе D», взял курс на написание работы, выражающей принципы и революции Республики для Революционной выставки.

Подготовленная в 1933 году для Революционной выставки работа «На пути ре-

волюции» является адаптированной в отличающейся манере к местной тематике формой произведения Делакура «Свобода, ведущая народ». В этом контексте картина выражает изложение новыми стилистическими критериями полученной темы в плоскости ожиданий государства. В противовес этому данное произведение отображает напряжение, созданной трудностью, с которой остался лицом к лицу художник в силу важности подчинения содержанию Революционной выставки. Сам Изер, оценивая свое произведение, останавливается на этом напряжении: «Я вдохновился Делакура. На самом деле эту идею мне предоставил Али Хади (Бара). «Повезло! сказали. Хотя, наше положение открыто. Наша техническая сила выразит одну сцену революции» [3, с. 157].

В 1934–1936 годах Изер во второй раз был в Париже. Здесь, и продолжил работу, делая копии произведений прежних мастеров, и нашел возможность наблюдать развитие нового искусства. В этом процессе сбежавший из нацистской Германии и прибывший в Турцию Леопольд Леви возглавлял факультет живописи в Академии. Среди новых кадров Академии художники «группы D» стали занимать основное место. И Зеки Фаик Изер при возвращении преподавал в Академии фото и афишу. Присоединившийся к открытой «группой D» в 1939 году в салонах Академии выставке Изер в тот год в рамках применения акции художников-передвижников, проводимых партией, посредством домов хал, отправился в Эскишехер. Во время Второй мировой войны, как многочисленные артисты своего поколения, во второй раз пошел в армию. В тяжелом положении военных лет самым важным мероприятием творческой среды была проведенная впервые в 1939 году Государственная выставка живописи и скульптуры. Изер, в 1942 году на четвертой выставке завоевал награду за первое



место. В 1945 году после завершения войны присоединился к процессу воодушевления в общественной жизни во всем мире и в случае неучастия в войне и в Турции. В этих условиях мастера желают устраивать выставки и индивидуальные мероприятия. Мастерская художника по керамике Исмаил Хаггы Ойгара в пассаже Карлман Бейоглы в целях осуществления этих желаний творческих товарищей превращается в галерею искусства. Здесь в марте 1945 года открылась двенадцатая выставка «группы D» и Зеки Фаик Изер присоединился к этой выставке. В конце того же года, в ноябре 1945 года, провел в этой галерее свою первую персональную выставку. Для человека искусства первая персональная выставка, даже в пору зрелости, требует очень значительного опыта. Надпись приглашения, изготовленного по случаю выставки, подготовил знаменитый литературовед Ахмед Хамди Танпынар. Танпынар, его понятие искусство, в другой статье, объясняет следующим образом: «Например, Зеки Фаик также критикует сам себя; но перед природой, которой изумлен. «У моря такая красивая голубизна... Никак не смог подобрать» [6, с. 437].

В 1948–1952 годах исполнявший обязанности директора Академии искусств художник в 1946 году был назначен комиссаром на Международной выставке современного искусства ЮНЕСКО, а в 1951 году ему была дана должность в структуре Института музея турецкого искусства. Среди всех этих официальных должностей продолжал обновлять свое искусство, творить и устраивать выставки.

В 1948 году в посольстве Франции в Стамбуле открыл вторую персональную выставку. Эта выставка, вместе с тем, в качестве его понятия искусства, выражает его отход от «группы D»: «Выставкой 1948 года я отошел от «группы D» и лично, и идейно» [4, с. 35].

Этот процесс является периодом некоего поиска и обновления в его творчестве. По различным причинам, будучи за рубежом, преследует процессы в западном искусстве. Наряду с 1950-ми годами, в турецкой живописи формируется интерес к распространившемуся на Западе абстрактному искусству. И Зеки Фаик Изер, спустя какое-то время, заинтересуется абстрактными формами выражения: «Зеки Фаик Изер к абстрактной живописи приступил поздно. Поскольку не рисует картины, отслеживая направления искусства, давал соответствующие своему строению.

Начало рисования абстрактных картин, не было, как у многих наших художников, в форме осознания своего нахождения в безвыходной ситуации, мгновенно там же оставив, киданием в спасительные объятия абстракции» [1, с. 33].

Изер, в 1950-ые годы создававший произведения, основывающиеся на абстрагизацию фигур, в 60-ые годы устремился на некое нефигуративное понятие, опирающееся на абстракцию в лирической манере. Эти картины представляют собой колористические произведения, вышедшие на первый план ценностью линий и пятен, узнаваемые ударами движущейся, динамической кистью. Изер был мастером, любящим использовать и исследовать всевозможные технические и материальные возможности рисования. Создавал произведения также на фреске и настенных коврах. Зеки Фаик Изер, получивший в 1983 году по случаю столетия создания Академии награду Османа Хамди Онура, будучи передовым художником и мастерской личностью турецкой живописи, оставил идущим после себя поколениям важные дары для созидания.

Библиографический список

1. Aldan, Özdəmir; "Zəki Faiq İzer", Akademiya, S.5, s. 31–36.



2. Dal, E; "Zəki Faiq İzer", Eczaçıbaşı Sənət Ensiklopediyası, C.2, İstanbul, 1997, s.899.
3. Elibal, Gültəkin; Atatürk və Rəsm Heykəl, Türkiyə İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.
4. Nirven, Nur; "Zəki Faiq İzer Ənənəvidən Mücərrədə Bir Sənət Macərəsi", Türkiyədə Sənət, Mayıs/ Avqust 1992, S.4, s. 34–37.
5. Tanaltay, Doktor E; İncəsənət Ustaları ilə Bir Gün, Sənət Ətrafı Mədəniyyət və İncəsənət Yayınları, İstanbul, 1989.
6. Tanpınar, A.H; Yaşadığım Kimi, Dərgah Yayınları, İstanbul, Oktyabr 1996.
7. Özsezgin, Qaya; Türk Plastik Sənətçiləri, YKY, İstanbul, Dekabr 1994.
8. Özsezgin, Qaya; Cümhuriyyətin 75-ci İldə Türk Resmi, Türkiyə İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998.

Bibliograficheskiy spisok

1. Aldan, Ozdemir; "Zeki Faiq Izer", Akademiya, S.5, s. 31–36.
2. Dal, E; "Zeki Faiq Izer", Eczacibasi Senet Ensiklopediyasi, C. 2, Istanbul, 1997, s. 899.
3. Elibal, Gultekin; Ataturk ve Resm Heykel, Turkiye Is Bankasi Kultur Yayinlari, Istanbul, 1973.
4. Nirven, Nur; "Zeki Faiq Izer Eneneviden Mucerrede Bir Senet Macerasi", Turkiyede Senet, Mayıs/ Avqust 1992, S. 4, s. 34–37.
5. Tanaltay, Doktor E; Incesenet Ustalari ile Bir Gun, Senet Etrafi Medeniyyet ve Incesenet Yayinlari, Istanbul, 1989.
6. Tanpınar, A. H; Yasadigim Kimi, Dergah Yayinlari, Istanbul, Oktyabr 1996.
7. Ozsezgin, Qaya; Turk Plastik Senetcileri, YKY, Istanbul, Dekabr 1994.
8. Ozsezgin, Qaya; Cumhuriyyetin 75-ci Ilde Turk Resmi, Turkiye Is Bankasi Kultur Yayinlari, Istanbul, 1998.

© Юзкеч Ф. С., 2019.



УДК 5527

ПОРТРЕТ НА ПЛЕНЭРЕ

Б. Р. Юсуфов

*PhD по искусствоведению,
e-mail: baxtyar.togrul@mail.ru,
Азербайджанская государственная
академия художеств,
г. Баку, Азербайджан*

PLEIN AIR PORTRAIT PAINTING

B. R. Yusufov

*PhD in Art studies,
e-mail: baxtyar.togrul@mail.ru,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. Portraiture is considered one of the highest categories of painting. This genre is characterised by getting the likeness of the person in the original portrait. The portraits representing people in distinctive places, especially in the plein-air are the best examples of portrait painting. It should be noted that making plein-air portraits requires the appropriate medium and lighting to better emphasize the person's individual identity and capture his specific features.

Keywords: plein-air; painting; portrait; painter; image; character.

Портретный жанр считается самым высоким жанром изобразительного искусства. О всей важности этого жанра было много сказано многими выдающимися научными и культурными деятелями. Эта область искусства, которая не оставляет своего зрителя равнодушным. Можно сказать, что во всех мировых музеях и частных коллекциях имеются портреты, что является их гордостью. Портреты отражают как красоту, так и недостатки человека, мудрость ума, искренность и достоинство. По словам Родена, «даже в самых не интересных лицах существует жизнь».

Портретный жанр считается наиболее точным и объективным в искусстве и относится к «категории самых сложных». На протяжении истории портреты отражают более глубокую и точную информацию о своем происхождении, нежели композиции. Будущий художник-педагог, осваивающий жанр портрета – чтобы со-

здать реалистичный образ, представить психологическое состояние человека, должен пройти тяжёлый путь от начальных этапов создания простых фигур.

Необходимым требованием к портрету является перенос индивидуальной идентичности на оригинал. Тем не менее, понятие сходства в портрете включает в себя не только характеристики конкретного человека. Помимо того, художник-портретист должен уметь передавать внутренний мир людей, передавать суть их характера, психологические и социально-типичные особенности, а также выражать свое отношение к изображаемому. Конечным результатом работы над портретом является открытие идеи, которая лежит в основе композиции портрета. Цвет изображения играет важную роль в создании портрета как одного из основных средств художественного выражения произведения.



Художник-портретист должен иметь передовое цветовое зрение. Тонкие оттенки цвета человеческого тела, в отличие от цветов всех других предметов в видимом мире, должны быть доступны его глазам. Портрет, скажем, должен быть сделан точнее, чем натюрморт или интерьер. Для художника особенно важно различать и уметь передавать взаимосвязь и тонкие переходы цветов.

Мы также считаем, что легко работать над портретом, где модель освещается постоянным светом (естественным или искусственным), а оттенки, рефлексы и блеск, как правило, практически не меняется, в обычной «классной комнате» или мастерской художника.

Еще сложнее справиться с задачей создания портрета под открытым небом. Это связано с постоянно меняющимся освещением, которое включает в себя время суток, погоду и время года, которое включает в себя внешний вид и т.д. Это также связано с проблемами позирующей натуры, в жару на солнце или в сильный дождь, в мороз или ветер.

Под воздействием окружающей среды, помимо освещения, может меняться и цвет человеческого тела, что создает дополнительные трудности в реализации замысла художника. Художник-портретист должен уметь изобразить как голову человека, так и его фигуру на открытом воздухе, чтобы он мог успешно воплотить образ своего современника в своей повседневной жизни. Как известно, жизнь людей, независимо от того, работают они или нет, окружена природой.

Следует отметить, что лучшими примерами портрета являются те, которые показаны в наиболее характерных местах, особенно на открытом воздухе (в лесу или в местах, в солнечном или облачном освещении).

В этом смысле можно отметить «Портрет молодой девушки» О. Ренуара

М. Ренестера «Портрет Н. Гашвилля», «Портрет В. В. Стасова» И. Репина, а также «Портрет прекрасной женщины» М. Мирзазаде, Э. Мамедова «Портрет Пастыря Багирова», В. Самедова «Портрет беспилотника Каримова», М. Абдуллаева «Портрет народного поэта Самеда Вургуна».

Как мы уже отмечали, важной особенностью цветового решения на открытом воздухе является активное воздействие окружающей среды на натуру, что затрудняет разработку визуальной активности студента в академической аудитории. Обычный цвет – это постоянство восприятия как серьезной психологической трудности при определении окружающего цвета.

Отсюда следует, что естественное видение натуры является предпосылкой для восприятия цвета, овладев способностью быстро воспринимать форму и цвет тела, которые можно успешно обучить работая над кратковременными набросками. Важно использовать условия на открытом воздухе, когда прямой отражающий свет вызывает много разных сторон и точек, а также бесконечное количество цветов. При этом ученики получают возможность работать над портретами только с несколькими типами освещения. В качестве примеров можно использовать бесконечное количество естественных случаев. Чтобы создать портрет художественного образа, художник использует солнце или утренний солнечный свет, ясный день или холодное сияние, зиму, осень, дождь, метель и так далее. Будущий художник, художник-преподаватель должен научиться справляться с самыми сложными задачами, которые стоят перед ним в развитии портретного жанра.

Чтобы научиться более уверенно работать фигуру человека, лучше подготовить несколько эскизов разных людей с различными природными условиями.



Примерный список композиций может быть таким:

- человек в яркой одежде на солнце, на фоне голубого неба;
- человек в яркой одежде, при ярком солнечном свете на фоне зелени (деревья, кусты);
- человек в темной одежде на фоне яркой солнечной стены;
- человек в яркой одежде, в туманный день, в открытом пространстве
- человек в яркой одежде, освещенный вечерним светом;
- человек в яркой одежде, в лесу или саду, на солнце, в окружении деревьев или кустарников;
- человек в яркой одежде, в тени в солнечный день и т. д.

Конечно, характер и последовательность этих композиций нельзя считать обязательными, и вопросы должны решаться самостоятельно, в зависимости от конкретных обстоятельств.

Рекомендуется, чтобы художник находился в тени, работая на открытом воздухе. В пасмурные дни эскизы могут быть нарисованы за один сеанс, тогда как относительная стабильность ясного дня позволяет вам работать в течение нескольких часов на воздухе. В солнечную погоду эскиз можно нарисовать за два или три сеанса по пол часа каждый. Работа над эскизами выполняется в обычной форме: начать с больших основных оттенков и быстро перейти от одежды к лицу, от лица к окружающей среде, после к рукам, вновь к одежде, пейзаж и т.д. Эскизы, написанные в разных условиях, должны быть четко отличаться друг от друга. Условия, в которых находится модель, должны быть четко определены в общей цветовой схеме с точки зрения света и тени. Студенты должны начать исполнение многочасовой композиции, лишь после обретения определённого опыта в области

изображения человека на открытом воздухе, после работы над кратковременными эскизами. При организации занятий важно, чтобы краткосрочная работа сочеталась с долгосрочной работой над натурой. Быстрые этюды сосредоточены лишь, на общих решениях отношений, форма очень слабая и показывается лишь обобщённо. Требуется очень много времени, чтобы привести этюд к целостности, богатству цвета и цветовой гармонии, всеобъемлющей и точной форме.

Ученик, который может делать лишь быстрые наброски, никогда не достигнет целостности выражения природы в живописи, и никогда не пойдет по сложному пути постепенного превращения необработанной оригинальной идеи в полностью законченный образ. С другой стороны, работа только над продолжительными этюдами может привести к сужению эмоций, и иссяканию и отсутствию энтузиазма.

В процессе проведения продолжительной, многосеансной работы, развивается умение использовать освещение, видимость портрета, цветовые и пластические особенности, гармония колорита и расширение своих знаний техники и технологии живописи в достижении творческой интерпретации изображения. Время, отведённое студентам для многосеансной композиции, позволяет приобрести определённый опыт во время самостоятельной работы или с помощью педагога всесторонне проработать и найти ошибки, устранить их, в дополнение к общим обязанностям для создания совершенного образа человека существуют также иные задачи по исполнению, мастерство: сходство портрета, передача характера и психологическое содержание портрета.

В композиции портрета художник учитывает не только пластические качества лица, но и внутренний мир человека. Создавая портрет, художник выражает



иллюзию того как человек изображен в его сознании. Изображая как положительные, так и отрицательные качества человека, показывая его умным или глупым, дружелюбным или жестоким, лукавым или простым художник-портретист в определенной степени рассказывает о жизни образа.

Первое, что нужно знать для того, чтобы создать портрет на пленере, это то, в каком пространстве изображаемый человек будет выглядеть хорошо, под каким освещением будет в полной степени выявлены особенности его характера. Композицию будущего портрета определяет, её формат и цвет, эскизы, черновики и этюды. Эскизы и этюды в основном выполняются маленьких размерах, 15x20 см. из них выбирается лучшая. Она должна быть обобщённой. Следует рассмотреть возможность размещения изображения на холсте, а также большую часть отношений друг с другом. Работа над первоначальной работой помогает обнаружить первое и наиболее полное впечатление от персонажа, цветовая система – цветовая схема (холодная или горячая, контрастная или близкая). Если освещение или моделирование немного изменяются при работе с эскизом, вы можете сосредоточиться на основных отношениях, которые уже есть в эскизе.

После того как композиция найдена на эскизе, определяется формат и размер портрета, рисунок переносится на холст. Лучше рисовать углём, однако детали моделирования формы не должны быть разрешены, чрезмерная точность связывает художника. После завершения рисунка уголь должен быть удален куском ткани, чтобы не мешать в последствии краскам, должен остаться лишь слабый контур.

В некоторых случаях картина пишется кистью одним цветом. После подготовки к рисунку начинается выполняться по-

краска: гармоничные и взаимосвязанные оттенки первых цветов, легкость, яркость цвета, тепло, цветовые пятна, активность и цветовая совместимость. Картина дает четкое представление о пластичности, природе света и тенях, моделировании границ и объектов, их взаимосвязи и их взаимодействия с пространством. Во время начала работы в цвете, цветное построение этюда, освещения, окружающей среды и регулирование пространства определяется так же гармоничное сочетание цветов, ведущих натуральных оттенков в соответствии с красочными условиями. Окраска должна производиться максимально интенсивно в том же растворителе № 2 без отбеливания. После высыхания первого слоя, не должно образоваться яркого, жирного слоя, это в последствии осложняет работу, так как после нанесения следующего слоя, краска в полном смысле этого слова начинает скользить, что может послужить в последствии отслоению красок. Поэтому применение в начале лаков и масел не желательно, холст должен быть слегка вытянут, а поверхность краски должна быть матовой. Основные усилия в живописи должны быть направлены на поиск четких цветовых отношений.

Если вы начинаете рисовать портрет на солнце, лучше разделить его на 14–20 сеансов, каждый из которых по пол часа, так как солнечный свет меняется очень быстро, а также меняется свето-тень.

Тот факт, что портрет находится в тени и работает в туманный день, дает больше возможностей для долгосрочных исследований. Например, в облачный день один сеанс может длиться 3–5 часов. При таком освещении будет меньше сеансов. Здесь, конечно, следует отметить, что работа над портретом должна выполняться одновременно и в одинаковую погоду. Невозможно начать работу утром, продолжить в полдень и закончить вечером.



Начав его в солнечную погоду и невозможно закончить в дождливую. Небольшие колебания освещения могут не сильно мешать творческому процессу. В этих случаях вы можете сосредоточиться на общем решении, найденном на начальных этапах.

Делая начальные заметки, рекомендуется одновременно закрывать основные тени, но лучше брать самую яркую точку диапазона. Тени должны быть широкими и свободными, и нужен самый мощный и точный «крик» цвета. Нужно начать с самого начала, когда красители ещё сырые, вы должны сделать как можно больше за день или два. Необходимо добиться передачи портретного сходства в процессе создания лица человека. Важно научить студента, особенно тому, как работать в течение длительного времени, потому что студенты делают много ошибок при работе в течение длительного времени, особенно потому, что они мало или совсем не знают технику рисования и технологию живописи.

Художник должен сделать всю работу, работая над частью фигуры. Надо думать о характере всей фигуры, описывая руки модели. Руки модели должны помочь раскрыть общее художественное начало. Они могут быть «говорящими», то есть они должны уметь описывать свое внутреннее состояние, которое характеризует человека. Работая на холсте важно не работать весь день, потому что весь холст за один день не может быть удален, а краска останется неравномерной, поскольку она не успевает закончить. Другой, третий день,

нарушает технологию рисования студента, которая продолжает рисовать на слое, которое не полностью высохло, смазывается, чернеет, разрушается и так далее. вызывает непредвиденные последствия.

Так что лучше делать цвет по частям, но на заключительном этапе портретной работы необходимо пройти более полный и общий обзор модели, чтобы собрать портретное изображение вместе, чтобы объединить всю работу и гармонизировать её.

Библиографический список

1. Андронникова М. И. Об искусстве портрета. – М. : Искусство, 1975. – 326 с.: ил.
2. Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете. – М., 1917.
3. Габиров Н. Искусство Советского Азербайджана. – Баку : Азербайджанская государственная типография, 1966. – 185 с.
4. Золотых М. С. Работа над портретом в условиях пленера. – Курск, 2015.
5. Керимова Р. Азербайджанская советская портретная живопись. – Баку, 1964. – 180 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Andronnikova M. I. Ob iskusstve portreta. – M. : Iskusstvo, 1975. – 326 s.: il.
2. Vipper B. R. Problema shodstva v portrete. – M., 1917.
3. Gabibov N. Iskusstvo Sovetskogo Azerbajdzhana. – Baku : Azerbajdzhanskaya gosudarstvennaya tipografiya, 1966. – 185 s.
4. Zoloty`x M. S. Rabota nad portretom v usloviyax plenera. – Kursk, 2015.
5. Kerimova R. Azerbajdzhanskaya sovetskaya portretnaya zhivopis`. – Baku, 1964. – 180 s.

© Юсуфов Б. Р., 2019.



ИССЛЕДОВАНИЕ ПОКАЗАТЕЛЕЙ
ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ
И ЛИЧНОСТНЫХ ДИСПОЗИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ НЕОПРЕДЕЛЁННОСТИ

А. В. Павленко

*Соискатель,
ORCID 0000-0001-6028-4779,
e-mail: avpavlenko@karazin.ua,
Харьковский национальный университет
имени В. Н. Каразина,
г. Харьков, Украина*

STUDY OF INDICATORS OF PSYCHOLOGICAL WELL-BEING
AND PERSONAL DISPOSITIONS IN THE CONTEXT OF UNCERTAINTY

H. V. Pavlenko

*Postgraduate,
ORCID 0000-0001-6028-4779,
e-mail: avpavlenko@karazin.ua,
V. N. Karazin Kharkiv National University,
Kharkiv, Ukraine*

Abstract. The article considers the problem of psychological well-being of a person in the context of uncertainty. Psychological well-being is interpreted as a set of personal resources that ensure harmonious relationships in the “subject-environment” system. The publication highlights the results of an empirical study devoted to a comparative analysis of indicators of psychological well-being and personality dispositions in groups with different subjective assessments of the certainty of life, as well as the results of regression analysis. An analysis of the data allows us to state the presence of significant differences in terms of indicators in groups that assess their life as “certain”, “medium certainty”, “indefinite”. “Self-acceptance” and “Acceptance of risk” can act as potential or resources for overcoming uncertainty. A model of self-acceptance, consisting of three components: autonomy, life satisfaction and involvement (resilience), is highlighted. Further research prospects are indicated.

Keywords: psychological well-being; personal dispositions; a sense of connectedness; vitality; self-acceptance; involvement; uncertainty; resources to overcome uncertainty.

Психологическое благополучие становится объектом психологических исследований с середины двадцатого века. Проблема изучения психологического благополучия, его структуры, предикторов и динамики до сегодняшнего дня не теряет актуальности. Большинство исследователей рассматривают психологическое благополучие с одной стороны, как комплексное образование, с другой стороны, как один из компонентов общего благополучия. Психологическое благопо-

лучие понимается как социально-психологическое образование, которое характеризуется положительным функционированием личности и выражается в субъективном ощущении удовлетворенности жизнью, реализации собственного потенциала, высокой интегрированности и опосредованно значимыми отношениями (к другим людям, миру и себе) [1]. Нами психологическое благополучие рассматривается как актуальное переживание личности, которое проявляется в восприя-



тии и оценки себя, своих потенциальных возможностей и обстоятельств своей жизни. Трансформации в политической, социальной, экономической, экологической сферах страны, способствуют возникновению у населения ощущения неопределённости собственной жизни и приводят к негативным переживаниям, снижению уровня удовлетворённости жизнью и субъективного благополучия. Поэтому в последние десятилетия акцентируется внимание исследователей на изучении личностных черт, диспозиций, копинг-стратегий, способствующих достижению определённости и сохранению психологического благополучия.

Гипотезой нашего исследования стало предположение о том, что развитые компоненты психологического благополучия и личностных диспозиций (жизнестойкость, чувство когерентности) положительно влияют на восприятие окружающего мира, то есть ситуации воспринимаются как определённые (понятные, ожидаемые). Исходя из этого, целью нашего исследования является проведение сравнительного анализа показателей психологического благополучия и личностных диспозиций в группах респондентов в зависимости от субъективной оценки определённости собственной жизни.

Для поставленной цели были использованы: опросник «Шкала психологического благополучия» К. Рифф, в адапта-

ции Т. Д. Шевеленковой и П. П. Фесенко; «Тест жизнестойкости» С. Мадди, в адаптации Е. Н. Осина и Е. И. Рассказовой, «Шкала чувства связности» А. Антоновского, в модификации Е. Н. Осина, авторская графическая шкала «Оценка субъективной определённости сфер жизни», которая позволила выявить субъективную оценку определённости/неопределённости собственной жизни в конкретный период времени.

На первом этапе эмпирического исследования была применена дескриптивная статистика полученных данных, результаты которой свидетельствуют о несоответствии нормальному распределению у большинства исследуемых показателей, поэтому для дальнейшего анализа нами были использованы непараметрические методы. Определившись с методами, нами был выполнен сравнительный анализ показателей психологического благополучия и личностных диспозиций по уровню субъективной оценки определённости или неопределённости жизни.

Сравнительный анализ был выполнен двумя методами: критерий LSD Фишера и критерий Бонферрони (использовал как более «консервативный»). Результаты анализа свидетельствуют о наличии значимых различий между группами по некоторым исследуемыми переменными и представлены в таблице 1.



Таблица 1

Показатели значимых различий в группах с разной степенью определенности или неопределенности жизни

Переменная	Сравнение групп «определённые» и «неопределённые»		Сравнение групп «средняя определённость» и «неопределённые»	
	Критерий LSD	Критерий Бонферрони	Критерий LSD	Критерий Бонферрони
Рифф (общий показатель)	0,047 (o)			
Самопринятие	0,014 (o)	0,043 (o)	0,004 (c)	0,014 (c)
Жизнестойкость(общий показатель)	0,014 (o)	0,042 (o)		
Вовлечённость	0,019 (o)			
Принятие риска	0,006 (o)	0,020 (o)	0,029 (c)	
Чувство связности (общий показатель)	0,046 (o)			
Постижимость	0,023 (o)			

*при $p < 0,05$

** В скобках указана группа с более высокими показателями: O (определенность) – группа, которая оценивает свою жизнь как определенную; C (средняя определенность) – группа, которая оценивает свою жизнь со средней определенностью; H (неопределенность) – группа, которая оценивает свою жизнь как неопределенную.

Исходя из результатов, представленных в таблице видно, что значимые различия выявлены между группой «определенные» и группой «неопределенные», а также между группами «средняя определенность» и «неопределенные». Показатели благополучия, жизнестойкости, чувства связности выше в группе людей, которые оценивают свою жизнь как определенную. Следует отметить, что между группами «определенные» и «средняя определенность» значимых различий выявлено не было.

Компоненты жизнестойкости «Вовлеченность» и «Принятие риска» оцениваются выше в группе «определенных» людей, а компонент «Контроль» выражен практически одинаково в обеих группах. Таким образом, высокая степень выраженности компонентов «Вовлеченность» и «Принятие риска» позволяет справиться с внутренним напряжением в стрессовых ситуациях, оптимизировать уровень активности личности, отвечать на вызовы и обстоятельства жизни и успешно справляться с возникающей неопределенностью. Необходимо обратить внимание на



то, что среди компонентов психологического благополучия, выделенных К. Рифф, только «самопринятие» имеет значимую разницу между группами ($p=0,014$ и/или $p=0,043$). Таким образом, основным компонентом психологического благополучия, позволяющим эффективно преодолевать ситуации неопределенности жизни (у данных респондентов) является самопринятие. Положительное отношение к себе и к своему прошлому, осознание и принятие различных, как положительных, так и отрицательных сторон своего Я, способствует сохранению психологического благополучия в условиях неопределенности окружающего мира. Среди компонентов чувства когерентности (чувство связности) группы также различаются одним компонентом – «Постижимость» ($p=0,023$). Восприятие окружающего мира и происходящих событий, как таких, что имеют когнитивный смысл и возможность их предвидеть и решить, благоприятно влияет на состояние психологического благополучия и может выступать определяющим для сохранения чувства определенности жизни.

При сравнении групп «Средняя определенность» и «Неопределенность» было выявлено, что только по одному компоненту психологического благополучия – «Самопринятие», имеются значимые различия между группами. Это подтверждает

сделанные ранее выводы о положительном влиянии осознания и принятия себя и своего прошлого на оценку окружающего мира как определенного. Также показатели, полученные с помощью критерия Фишера, позволяют говорить о наличии небольших различий между некоторыми показателями. Например, различия между группами были обнаружены по компоненту жизнестойкости «Принятие риска», который выше в группе «Средняя определенность». Люди с выраженным компонентом «Принятие риска» воспринимают жизнь, как способ получения нового опыта и, как возможность для достижения новых и значимых результатов. Принятие риска способствует умению выдерживать неопределенность в сложных ситуациях, действовать творчески, не бояться трудностей.

На основании полученных и проинтерпретированных данных, был сделан вывод о том, что компонент психологического благополучия «Самопринятие» играет важную роль в оценке и восприятии субъектом жизненных ситуаций как определенных и способствует развитию личности.

Для более наглядного представления взаимосвязи компонента «Самопринятия» и субъективной оценки определенности собственной жизни, а также демонстрации различий в показателях самопринятия в группе женщин и группе мужчин, результаты были представлены на диаграмме 1.

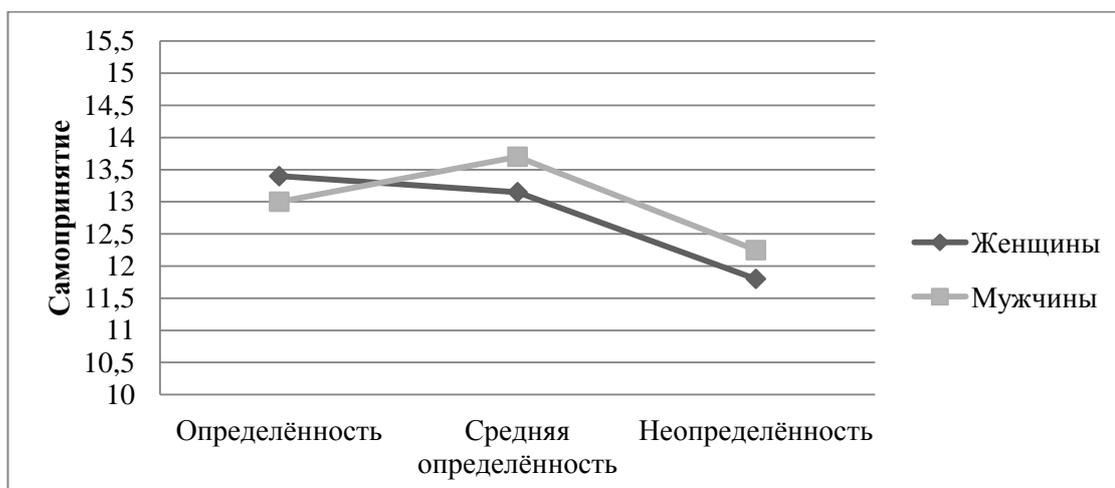


Рис 1. Уровень самопринятия в группах женщин и мужчин в зависимости от уровня определенности их жизни

Сравнительный анализ, проведенный с помощью критерия Фишера и его результаты, представленные на графике, позволяют нам судить о том, что самопринятие положительно влияет на субъективную оценку определенности жизни у женщин. Значительные различия в уровне самопринятия наблюдаются между женщинами, которые оценивают свою жизнь как определенную, а также дают оценку средней определенности жизни и женщинами, которые оценивают свою жизнь как неопределенную ($p=0,013$ и $p=0,018$ соответственно).

Показатели самопринятия имеют значимые различия между группой мужчин, которые оценивают свою жизнь в рамках средней определенности и группой женщин, которые оценивают свою жизнь как неопределенную ($p=0,005$). Результаты подтверждают сделанный ранее вывод о положительном влиянии развитого компонента психологического благополучия «Самопринятия» на оценку и восприятие собственной жизни как определенной. Также стоит отметить, что на нашей вы-

борке влияние самопринятия в большей степени отражается на женщинах, так для уверенности в жизни и желании справиться со сложными жизненными обстоятельствами, женщинам необходима уверенность в собственных силах, положительное принятие своих сильных и слабых сторон. В связи с тем, что самопринятие является одним из ключевых звеньев личности, запускает всю дальнейшую работу по саморегулированию личности, можно предположить, что в группе женщин самопринятие выступает некоторым саморегулирующим компонентом в условиях неопределенности жизни. Далее для переменной «Самопринятие» была построена регрессионная модель, которая достоверно объяснена тремя показателями: удовлетворённость жизнью, автономия и вовлечённость. Регрессионная модель проверялась методом Forward Stepwise, при котором последовательно выполняется отбор сильнейших предикторов, пока не будет сформирована лучшая модель. Результаты регрессионного анализа пред-



ставлены в таблице 2, где указаны значимые предикторы самопринятия.

Таблица 2

**Результаты регрессионного анализа
для переменных-предикторов показателей самопринятия**

Предикторы, оставленные в модели с β -коэффициентами	RI и RIadj
Удовлетворённость жизнью 0,18	RI 0,45; RIadj 0,44
Автономия 0,11	RI 0,43; RIadj 0,43
Вовлечённость 0,24	RI 0,47; RIadj 0,465

Результаты регрессионного анализа можно представить в следующей формуле: Самопринятие = 0,11 А + 0,18 УЖ + 0,24 В, при $r^2 = 53$ %.

Данные, представленные в таблице и в формуле, свидетельствуют о том, что автономия на 11 % объясняет переменную самопринятие. Это не высокий показатель, однако, учитывая, что автономия проявляется в независимости, способности к самостоятельному принятию решений, уверенности в себе, компонент «автономия» способствует тому, что человека не беспокоит мнение окружающих, он готов принимать себя со своими сильными и слабыми сторонами. Далее мы видим, что удовлетворённость жизнью поясняет 17 % переменной, что вполне объяснимо тем, что позитивная оценка собственной жизни позволяет положительно относиться к себе и собственным достижениям. Самым значимым компонентом в регрессионной модели выступает показатель «вовлечённость», который объясняет переменную «самопринятие» на 24 %. Стоит отметить, что вовлечённость – это уверенность в том, что погружённость в деятельность приносит максимальное удовлетворение, ощущение себя в «цен-

тре» жизни. Три компонента в совокупности объясняют 53 % дисперсии, что является хорошим показателем для принятия модели. Таким образом, в модель самопринятия включены компоненты «автономия», «удовлетворённость жизнью», «вовлечённость», что может характеризовать самопринятие как ресурс для достижения определённости.

Результаты эмпирического исследования показали, что в условиях неопределённости такие диспозиции, как чувство связанности, и жизнестойкость, а также компонент психологического благополучия «Самопринятие» положительно влияют на достижение и ощущение определённости жизни. Отдельно стоит отметить, модель самопринятия, которая объясняется тремя компонентами: автономия, удовлетворённость жизнью и вовлечённость и, способствует достижению и сохранению определённости жизни.

Перспектива дальнейших исследований заключается в сравнении показателей психологического благополучия и лич-



ностных диспозиций по разным независимым переменным: возраст, профессиональная направленность, тип деятельности. А также в поиске универсальных способов преодоления неопределенности, повышении уровня психологического благополучия, более детальное изучение взаимосвязи между психологическим благополучием и личностными диспозициями.

Библиографический список

1. Павлоцкая Я. И. Психологическое благополучие в контексте системы отношений // Теория и практика общественного развития, 2014. – № 14.

Bibliograficheskiy spisok

1. Pavloczkaya Ya. I. Psixologicheskoe blagopoluchie v kontekste sistemy` otnoshenij // Teoriya i praktika obshhestvennogo razvitiya, 2014. – № 14.

© Павленко А. В., 2019.



УДК 5527

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИЗУЧЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ИСКУССТВА

С. Ш. Кулиева

*Диссертант,
e-mail: Sayka2009@hotmail.com,
Азербайджанская государственная
академии художеств,
г. Баку, Азербайджан*

METHODOLOGICAL POTENTIAL OF CULTUROLOGY AND STUDY OF ART OF AZERBAIJAN

S. S. Guliyeva

*Doctoral applicant,
e-mail: Sayka2009@hotmail.com,
Azerbaijan State Academy of Fine Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract. This article reveals certain aspects of the study methodological potential of cultural studies in the interspecific analysis of arts of Azerbaijan. Stresses the important role of cultural foundations in the study of Azerbaijani art. Examines theoretical and historical facets of correlating interdisciplinary models.

Keywords: culturology; art; methodology; civilization; society; people; nation.

Наиболее важным, актуализирующим тому статьи нам представляется тот факт, что методология культурологических оснований гуманитарной науки отражает многогранность художественного сознания в его историческом и теоретическом аспектах.

Современной культурологией выдвигаются такие методы исследования, которые позволяют оптимально анализировать сложные проблемы, раскрывать многоуровневые системные связи изучаемых объектов. Культурология обеспечивает адекватность методологии изучаемому материалу. Более того, способствует совершенствованию известных методов познания.

Уникальность культурологических оснований заключена в том, что здесь синтезированы и категории универсализма, и

категории конкретного художественного опыта.

В этом смысле изучение формирования ценностей народной культуры, процессы сложения межвидовых связей искусств раскрывает новые аспекты духовной культуры Азербайджана.

Использование культурологических оснований в межвидовом анализе искусств аккумулирует универсальные детерминанты разных видов искусств и, тем самым, показывает целостность и единство художественной системы азербайджанского искусства.

Культурология как инструмент познания межвидовых связей искусств имеет значение объясняющего и обобщающего фактора. Так, обобщение закономерностей развития азербайджанского искусства в широком культурологическом кон-



тексте позволяет историко-теоретических позиций объяснять вклад азербайджанской духовности в мировую цивилизацию. В свете сказанного особенно актуальным является разработка специальной методологии, отражающей культурологические и искусствоведческие паритеты.

Культурология в большей степени стимулирует концептуальным подходе в изучении азербайджанского искусства. Именно поэтому интеграция знаний как культурологическая парадигма обеспечивает адекватную трактовку межвидового анализа искусств.

Культурологический подход к межвидовому анализу искусств является новым и важным катализатором изучения художественной системы азербайджанского искусства. Безусловно, в основе нашей научной концепции лежит понимание национальной специфики азербайджанского искусства. С другой стороны, рассмотрение связей с широкими гуманитарных позиций позволяет исследовать и контекстные функции искусства, и содержательные, и прикладные.

Культурологическое понимание межвидовых связей искусств тесно связано как с методами культурологического познания, так и аналитическим аппаратом структурного рассмотрения азербайджанского искусства. В этом смысле важен как исторический анализ, так и синхронный. Подчеркнем, что каждый этап развития азербайджанского искусства отличался особыми закономерностями развития. А межвидовой анализ искусств в историческом контексте раскрывает важные страницы формирования национальной специфики искусства. С другой стороны, каждый этап истории азербайджанской художественной культуры отличался друг от друга многими факторами. Морфологическая картина азербайджанского искусства была тесно связана и с историко-социальными событиями, политическими,

культурными. Разные виды искусств Азербайджана в различной культурной среде связывались друг с другом многими валентностями, приобретали новую содержательность и определенную семантическую значимость.

На наш взгляд, будет верным выдвинуть новую научную позицию, отражающую корреляцию культурологи и искусствознания в определенном сравнительном «ключе». Опираясь на типологические детерминанты сравнения, мы формулируем важные модели универсального характера с одной стороны, и специфические типологии каждого вида искусств, с другой. Так, существуют такие культурологические идеи, которые гармонично коррелируют с идеями, порождаемыми межвидовыми связями искусств. Культурология является наукой, синтезирующей различные гуманитарные области. Синтез искусств как важный аспект художественного творчества также отражает объединение неких параметров в единое целое. Далее. Культурология обладает универсальными методами познания. Спроецировав их на уровень морфологии искусств, мы можем констатировать единое функциональное содержание разных искусств, иначе, их структурные универсалии.

Культурологическое видение исторических процессов позволяет не только диахронно рассматривать исторические этапы, но и синхронизировать культурные пласты. В этом смысле весьма важным представляется исследование межвидовых связей азербайджанского искусства как в историческом пространстве, связанном с конкретными историческими ситуациями, так и синхронном контексте разного рода взаимосвязей.

Важные корреляции можно наблюдать и в таких векторах, как иерархически системный характер культурологи и многоуровневую объектность искусства.



Подчеркнем также и такой аспект, как разного рода трансляции культуры и отражение в системе азербайджанского искусства взаимосвязей, взаимовлияний внутри художественной системы.

Культурология обеспечивает многогранность изучения предмета исследования. Вместе с тем и межвидовые взаимосвязанность искусств также является явлением многомерным. Две системы – культурологическая и художественная, накладываясь друг на друга образуют единый монолит, обладающий функциями обобщающими и информативными.

В результате такого рода коррекции культурологических оснований с законообразующими параметрами межвидового анализа возможно определить национальные приоритеты азербайджанского искусства и аргументировать национальную специфику азербайджанского искусства на важном теоретическом уровне.

Нами предпринимается диахронный анализ азербайджанского искусства, поскольку на каждом этапе своего исторического развития взаимосвязи искусств приобретают новый смысл, новую семантику как структурную, так и содержательную.

Опираясь на культурологические паритеты, мы выдвигаем рассмотрение межвидового анализа искусств по следующим параметрам:

1. Историко-культурный вектор. Все этапы исторического развития азербайджанского искусства включают в себя как факторы преемственности, так и факторы нового осмысления традиционных духовных ценностей азербайджанского искусства. В этом аспекте изучения межвидовых связей искусств позволяют не только аргументировать национальные ценности азербайджанской духовной культуры, но и показывает их роль в широком региональном контексте;

2. Структурные детерминанты азербайджанского искусства. Универсалии азербайджанского искусства, складываемые в течении длительного исторического времени и функционируемые по сей день, свидетельствуют о целостности и высоком уровне азербайджанского искусства. Выявление универсальных свойств азербайджанского искусства на уровне межвидового анализа искусств, способствует пониманию национальной неделимости азербайджанской художественной культуры.

Опора по методологический потенциал культурологи, позволяет приступить к изучению интересного аспекта кодификации азербайджанского искусства. Вот некоторые параметры кодификации азербайджанского искусства:

1. Художественные принципы культуры Азербайджана исходящие от единых функциональных параметров;

2. Принципы азербайджанского искусства, приобретающие статус кода в результате эволюции исторических этапов развития;

3. Принципы азербайджанского искусства, обусловленные этнокультурными изменениями в азербайджанском обществе. Здесь особое значение приобретают этногенетические маркеры;

4. Универсалии восточного художественного сознания.

Культурология, как известно, не описывает явления искусства, это не эмпирический анализ художественной культуры, а комплексный, интеграционный.

Культурологические позиции в искусствознании позволяют широко использовать междисциплинарные исследования. Междисциплинарность как комплексное использование методов и данных разных наук позволяет глубже вникать как в исторические эволюции азербайджанского художественного творчества, так и теоретические паритеты морфологии искусств.



Поэтому, опора на культурологические основания способствует раскрытию в конкретном художественном материале следующих тенденций:

1. Культурология, имеющая тенденции к энциклопедизации контекста, раскрывает связи, не видимые при обычном дифференцированном анализе артефактов. Таким образом, формируется определенный ракурс, позволяющий оптимально оценивать профессионализм, мастерство, высокий уровень искусства.

2. Культурологический подход позволяет креативно интегрировать разные гуманитарные области – историю, философию, этнологию, компаративистику и т.д. в результате комплексность как ценностная система становится основой научного мышления.

Подчеркну, что междисциплинарность позволяет рассматривать объекты с разных точки зрения, объемно. Таким образом, односторонность изучения предмета исследования исключается. Приведу и такой пример.

Креативные парадигмы, разработанные в культурологии, позволяют раскрыть новые аспекты изучения азербайджанского художественного творчества. Так, изучение национальной специфики азербайджанского искусства в период тоталитарного режима было невостребованным и непопулярным. Однако последний период новейшей истории азербайджанской гуманитарной науки свидетельствует о возросшем интересе ученых к этой проблеме. Действительно, феномен азербайджанской художественной культуры – азербайджанское искусство актуализирует сегодня именно такой подход.

Культурологический вектор в изучении межвидового взаимоотношения искусств позволяет рассмотреть новую неразработанную проблематику, а именно – искусство как источник изучения этнокультуры Азербайджана. Реконструк-

ция детерминантов этнокультуры Азербайджана в этом аспекте позволяет по-новому рассматривать не только комплекс искусств, но и национально специфические основы азербайджанской художественной культуры.

Межвидовый анализ искусств в контексте этнокультуры Азербайджана позволяет моделировать генетические коды духовной культуры. Ибо формирование национальной идеи, отвечающей, прежде всего, интересам нашего государства, опирается, помимо исторических, социальных, этногенетических факторов и на понимание духовного наследия Азербайджана.

Тема, предположенная в данной статье может явиться первым шагом в освоении и понимании огромного исторического материала культуры Азербайджана. Новая интерпретация артефактов, определенная доля переориентации в осмыслении событий и объектов истории культуры, постепенное формирование отдельного фактического материала в конечном итоге должно привести к ситуации целостного креативного результата.

Использование культурологических паритетов в искусствоведении позволяет рассматривать гомогенность художественной культуры Азербайджана, ее целостность и единство.

Библиографический список

1. Методологический потенциал культурологии в изучении мирового и отечественного художественного процесса // <http://pandia.org/Саламзаде>
2. Искусствознание Азербайджана, XX в. Проблематика и методология науки об изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.



Bibliografickij spisok

1. Metodologickij potencial kul'turologii v izuchenii mirovogo i otechestvennogo xudozhestvennogo proces-
sa/<http://pandia.org/Salamzade>
2. Iskusstvoznanie Azerbajdzhana, XX v. Problematika i metodologiya nauki ob izobrazitel'nom, dekorativno-prikladnom iskusstve i arxitekture.

© Кулиева С. Ш., 2019.



ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Материалы представляются в электронном виде на e-mail: **sociosfera@seznam.cz**. Каждая статья должна иметь **УДК**. Формат страницы А4 (210x297 мм). Поля: верхнее, нижнее и правое – 2 см, левое – 3 см; интервал полуторный; отступ – 1,25; размер (кегель) – 14; тип – Times New Roman, стиль – Обычный. Название печатается прописными буквами, шрифт жирный, выравнивание по центру. На второй строчке печатаются инициалы и фамилия автора(ов), выравнивание по центру. На третьей строчке – полное название организации, город, страна, e-mail, выравнивание по центру. После пропущенной строки печатается название на английском языке. На следующей строке фамилия авторов на английском. Далее название организации, город и страна на английском языке, e-mail. В статьях на английском языке дублировать название, автора и место работы автора на другом языке не надо. После пропущенной строки следует аннотация на английском (600–800 знаков) и ключевые слова (5–10) на английском языке. После пропущенной строки печатается текст статьи. Графики, рисунки, таблицы вставляются, как внедренный объект должны входить в общий объем тезисов. Номера библиографических ссылок в тексте даются в квадратных скобках, а их список – в конце текста со сплошной нумерацией. Источники и литература в списке перечисляются в алфавитном по-

рядке, одному номеру соответствует 1 источник. Ссылки расставляются вручную. При необходимости допускают подстрочные сноски. Они должны быть оформлены таким же шрифтом, как и основной текст. Объем статьи может составлять 6–15 страниц. Сведения об авторе располагаются после текста статьи и не учитываются при подсчете объема публикации. Авторы, не имеющие ученой степени, предоставляют отзыв научного руководителя или выписку заседания кафедры о рекомендации статьи к публикации.

Материалы должны быть подготовлены в текстовом редакторе Microsoft Word, тщательно выверены и отредактированы. Имя файла, отправляемого по e-mail, иметь вид ПП-ФИО, например: **ПП-Петров ИВ** или **PP-German P**. Файл со статьей должен быть с расширением doc или docx.

Сведения об авторе

Фамилия, имя, отчество

Ученая степень, специальность

Ученое звание

Место работы

Должность

Домашний адрес с индексом

Сотовый телефон

E-mail

Необходимое количество печатных экземпляров



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»
В 2019–2020 ГОДАХ**

Дата	Название
1–2 декабря 2019 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2019 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2019 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук
15–16 января 2020 г.	Информатизация общества: социально-экономические, социокультурные и международные аспекты
17–18 января 2020 г.	Развитие творческого потенциала личности и общества
20–21 января 2020 г.	Литература и искусство нового века: процесс трансформации и преемственность традиций
25–26 января 2020 г.	Региональные социогуманитарные исследования: история и современность
5–6 февраля 2020 г.	Актуальные социально-экономические проблемы развития трудовых отношений
10–11 февраля 2020 г.	Педагогические, психологические и социологические вопросы профессионализации личности
15–16 февраля 2020 г.	Психология XXI века: теория, практика, перспективы
16–17 февраля 2020 г.	Общество, культура, личность в современном мире
20–21 февраля 2020 г.	Инновации и современные педагогические технологии в системе образования
25–26 февраля 2020 г.	Экологическое образование и экологическая культура населения
1–2 марта 2020 г.	Национальные культуры в социальном пространстве и времени
3–4 марта 2020 г.	Современные философские парадигмы: взаимодействие традиций и инновационные подходы
15–16 марта 2020 г.	Социально-экономическое развитие и качество жизни: история и современность
20–21 марта 2020 г.	Гуманизация обучения и воспитания в системе образования: теория и практика
25–26 марта 2020 г.	Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований
29–30 марта 2020 г.	Развитие личности: психологические основы и социальные условия
5–6 апреля 2020 г.	Народы Евразии: история, культура и проблемы взаимодействия
10–11 апреля 2020 г.	Проблемы и перспективы развития профессионального образования в XXI веке
15–16 апреля 2020 г.	Информационно-коммуникационное пространство и человек
18–19 апреля 2020 г.	Актуальные аспекты педагогики и психологии начального образования
20–21 апреля 2020 г.	Здоровье человека как проблема медицинских и социально-гуманитарных наук
22–23 апреля 2020 г.	Социально-культурные институты в современном мире
25–26 апреля 2020 г.	Детство, отрочество и юность в контексте научного знания
28–29 апреля 2020 г.	Культура, цивилизация, общество: парадигмы исследования и тенденции взаимодействия
2–3 мая 2020 г.	Современные технологии в системе дополнительного и профессионального образования
10–11 мая 2020 г.	Риски и безопасность в интенсивно меняющемся мире
13–14 мая 2020 г.	Культура толерантности в контексте процессов глобализации: методология исследования, реалии и перспективы
15–16 мая 2020 г.	Психолого-педагогические проблемы личности и социального взаимодействия
20–21 мая 2020 г.	Текст. Произведение. Читатель





22–23 мая 2020 г.	Профессиональное становление будущего учителя в системе непрерывного образования: теория, практика и перспективы
25–26 мая 2020 г.	Инновационные процессы в экономической, социальной и духовной сферах жизни общества
1–2 июня 2020 г.	Социально-экономические проблемы современного общества
10–11 сентября 2020 г.	Проблемы современного образования
15–16 сентября 2020 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2020 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2020 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2020 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2020 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
12–13 октября 2020 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2020 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2020 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2020 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2020 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2020 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
1–2 ноября 2020 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2020 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.
5–6 ноября 2020 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2020 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
15–16 ноября 2020 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2020 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2020 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2020 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2020 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2020 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук



ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ ЖУРНАЛАХ

Название	Профиль	Периодичность	Наукометрические базы	Импакт-фактор
Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера»	Социально-гуманитарный	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none">• РИНЦ (Россия),• Directory of open access journals (Швеция),• Open Academic Journal Index (Россия),• Research Bible (Китай),• Global Impact factor (Австралия),• Scientific Indexing Services (США),• Cite Factor (Канада),• International Society for Research Activity Journal Impact Factor (Индия),• General Impact Factor (Индия),• Scientific Journal Impact Factor (Индия),• Universal Impact Factor	<ul style="list-style-type: none">• Global Impact Factor – 1,711,• РИНЦ – 0,107.
Чешский научный журнал «Paradigmata poznání»	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США),• Cite Factor (Канада),• General Impact Factor (Индия),• Scientific Journal Impact Factor (Индия)	<ul style="list-style-type: none">• Global Impact Factor – 0,884
Чешский научный журнал «Ekonomické trendy»	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США),• General Impact Factor (Индия)	
Чешский научный журнал «Aktuální pedagogika»	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США)	
Чешский научный журнал «Akademická psychologie»	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США)	
Чешский научный и практический журнал «Sociologie člověka»	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США)	
Чешский научный и аналитический журнал «Filologické vědomosti»	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none">• Research Bible (Китай),• Scientific Indexing Services (США)	



**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- учебные пособия,
- авторефераты,
- диссертации,
- монографии,
- книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии
(в выходных данных издания будет значиться –
Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
или в России
(в выходных данных издания будет значиться –
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок),
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- присвоение ISBN,
- печать тиража в типографии,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору.

Возможен заказ как отдельных услуг, так как полного комплекса.



**PUBLISHING SERVICES
OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- training manuals;
- autoabstracts;
- dissertations;
- monographs;
- books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered

Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)

or in Russia

(in the output of the publication will be registered

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors),
- Making an artwork,
- Cover design,
- ISBN assignment,
- Print circulation in typography,
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic,
- sending books to the author by the post.

It is possible to order different services as well as the full range.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.
Academia Rerum Civilium – Vysoká škola politických a společenských věd

PARADIGMATA POZNÁNÍ

Interdisciplinární vědecký časopis

№ 4, 2019

Šéfredaktorka – Ilona G. Dorošina

*Názory vyjádřené v této publikaci jsou názory autora
a nemusí nutně odrážet stanovisko vydavatele.
Autoři odpovídají za správnost publikovaných textů – fakta, čísla, citace,
statistiky, vlastní jména a další informace.*

*Opinions expressed in this publication are those of the authors
and do not necessarily reflect the opinion of the publisher.
Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, sta-
tistics, proper names and other information.*

Redaktorka – Ž. V. Kuznecova
Produkce – I. G. Balašova

Podepsáno v tisku 27.11.2019. 60×84/8 ve formátu.
Psaní bílý papír. Vydavatelství 14,3.
100 kopií.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika
IČO 29133947
Tel. +420773177857
web site: <http://sociosfera.com>
e-mail: sociosfera@seznam.cz