

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal Vol. 18 № 4

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

ISSN 2310-5399 print

ISSN 2957-7233 online

Baş redaktor: ƏRTEĞİN SALAMZADƏ, AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
Baş redaktorun müavini: GÜLNARA ABDRAŞILOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)
Məsul katib: RAMİL QULİYEV, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Azərbaycan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın həqiqi üzvü (Azərbaycan)
RƏNNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
RAYİHƏ ƏMƏNZADƏ – memarlıq doktoru, professor (Azərbaycan)
YEVGENİY KONONENKO – sənətşünaslıq doktoru, professor (Rusiya)
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)
AHMET AYTAÇ – fəlsəfə doktoru, dosent (Türkiyə)
VİDADİ QAFAROV – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent (Azərbaycan)
POLİNA DESYATNİÇENKO – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Kanada)
GUZEL SAYFULLİNA – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Niderland)

Editor-in-chief: ARTEGIN SALAMZADE, corresponding member of ANAS (Azerbaijan)
Deputy editor: GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)
Executive secretary: RAMIL GULIYEV Ph.D. (Azerbaijan)

Members to editorial board:

ZEMFIRA SAFAROVA – academician of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
RAYİHA AMANZADE – Prof., Dr. (Azerbaijan)
EVGENII KONONENKO – Prof., Dr. (Russia)
KAMOLA AKILOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)
AHMET AYTACH – Ass. Prof., Ph.D. (Turkey)
VIDADI GAFAROV – Ass. Prof., Ph.D. (Azerbaijan)
POLINA DESSYATNICHENKO – Ph.D. (Canada)
GUZEL SAIFULLINA – Ph.D. (Netherlands)

Главный редактор: ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
Зам. главного редактора: ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)
Ответственный секретарь: РАМИЛЬ ГУЛИЕВ, доктор философии по искусствоведению (Азербайджан)

Члены редакционной коллегии:

ЗЕМФИРА САФАРОВА – академик НАНА (Азербайджан)
РЕННА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕННА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)
РАЙХА АМЕНЗАДЕ – доктор архитектуры, профессор (Азербайджан)
ЕВГЕНИЙ КОНОНЕНКО – доктор искусствоведения, профессор (Россия)
КАМОЛА АКИЛОВА – доктор искусствоведения (Узбекистан)
АХМЕТ АЙТАЧ – кандидат искусствоведения, доцент (Турция)
ВИДАДИ ГАФАРОВ – кандидат искусствоведения, доцент (Азербайджан)
ПОЛИНА ДЕСЯТНИЧЕНКО – кандидат искусствоведения (Канада)
ГУЗЕЛЬ САЙФУЛЛИНА – кандидат искусствоведения (Нидерланды)

Jurnal Azərbaycan Respublikasının Ədliyyə Nazirliyi Mətbu nəşrlərin reyestrinə daxil edilmişdir.
N 3756. 07.06.2013-cü il.

Redaksiyanın ünvanı: Bakı, AZ 1143.
H.Cavid prospekti, 115
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail: mii_inter@yahoo.com
www.pac.az

Artegin Salamzade
correspondent member of ANAS
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

ertegin.salamzade@mail.ru

NATURAL CYCLES AND SYMBOLS OF NATURE IN SHEBEKE ART

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.3>

Abstract. A shebeke is a decorative plane assembled from many carved wooden elements and pieces of coloured glass reinforced between them. Shebeke patterns are geometric archetypes reflecting major metaphysical principles, including particular natural cycles and images. The report presents an internally consistent concept of the origin of the types of shebeke compositions and the symbolism of the numerical series defining their geometry: 4, 6, 8, 10, 12, 16, and 32. It is shown, for example, that 10 and 12-cornered figures symbolise the Tree of Life. To convey the geometry of the Tree of Life in the visual language of shebeke, folk masters of the 18th century, creating compositions of the ground floor of the Palace of the Sheki Khans, presented it in the form of an elongated 12-cornered figure. The geometric code of the number 32 is scarce in shebeke patterns. It is a lunar cycle consisting of 28 days and four main astronomical events of a year: days of winter and summer solstice and spring and autumn equinoxes. Ilgar Rasulzadeh, a young master of shebeke, created a unique composition of shebeke in a Latin cross form (2020) for the Vatican Embassy building crowned by a circle with an inscribed 32-gon within.

Key words: shebeke, natural cycles, symbols, figures of sacral geometry, Tree of Life.

Introduction. The whole world history can be presented as a way of successive separation of human beings from nature. One of the most significant stages of this process is the emergence of urban civilisation. In his time, the priest and prominent thinker Alexander Men wrote, «The city is a

symbol of isolation of mankind from nature and at the same time a symbol of his creative activity» [3, p. 500]. Sheki is one of those historical cities of Azerbaijan where the opposition between nature and humans, nature and culture, is least felt.

But Sheki is yet a city. Right here, the folk art of shebeke was probably born, which has been and continues to be an urban type of handicraft. Sheki itself continues to be the main centre of this kind of folk applied art. Along with it, the shebeke art was spread in Ganja, Ordubad, Shusha, and Baku, as well as in Irevan on the territory of modern Armenia. However, being an urban craft, shebeke remains a folk art. It is not institutionalised in professional artistic culture. The skills and mastery of shebeke art are passed on from father to son, from mentor to pupil.

The interpretation of the main material. A shebeke is a decorative plane assembled from numerous carved wooden elements and pieces of coloured glass fixed between them without using glue or nails. The meaning of the word shebeke is “grid” or “lattice”. The artistic essence of a shebeke lies in the sunlight penetrating through the coloured glass and the grid of contours of geometric figures. An artisan first makes standard parts of various shapes from hardwood – boxwood, walnut, beech, and oak – and then assembles patterns according to the finished drawing. The desired shape of shebeke is achieved by inserting into each other small alats – wooden pieces with a projection and a depression, between which pieces of coloured glass are placed. This kind of applied art requires considerable physical strength, which is why, for centuries, shebeke masters have been exclusively men. A dynasty of shebeke masters originated in Sheki city, founded by Ashraf Rasulov (1928–1997), known as Usta Ashraf. Today, the leading shebeke artists are his son, Tofiq, and his grandson, Ilgar.

An important feature of folk applied art is that it «obeys its laws, rather than patterns of stylistic development». There is nothing «useless, aimless, and lifeless» [5, p. 75, 77]. The master of shebeke strictly observes tradition. He must adhere to several types of compositions. In addition, the shebeke artist must observe the traditional colour palette: he has only red, yellow, blue and green at his disposal. All this completely excludes any improvisation in the art of shebeke. Therefore, phraseological turns such as «successfully combining glass of red, yellow, blue, green colours and their various shades, the master achieved a special psychological mood» [9] are meaningless.

A common perception of the symbolism of shebeke is that the four colours of glass used here represent the four seasons, and the patterns of this art embody the idea of the infinite Universes and the endless flow of life. Yes, in a sense, all this takes place. However, only based on sacred geometry, the real cultural meanings of shebeke art are amenable to the interpretation.

Shebeke patterns are geometric archetypes reflecting the main metaphysical principles. Rhombus, hexagram, eight-pointed star, decagon, 12-corner, etc., are the basis of shebeke ornament is polygons of regular shape. The names of ornaments in Azerbaijani: 'alty', 'sekkiz', 'on', 'on iki', etc., correspond to the numerical series 6, 8, 10, 12, 16, 32. Each number corresponds to specific aspects of sacred geometry, expressing various elements of physical and metaphysical space and time.

The size of the objects and planes that decorate its patterns determine the physical space of a shebeke. The classics of shebeke are windows and doorways. A complex aggregate of mental factors set the metaphysical space of shebeke art. They shimmer in the oppositions of centre and periphery, statics and movement.

«Sacral geometry is a morphogenic structure underlying reality itself» [8, c. 68]. Figures of sacral geometry possess a remarkable property of mutual transformation. «Plato articulates the basic idea of sacred geometry: «Demiurge is a geometer» [4, c. 367]. «The forms of sacred geometry do not represent simple figures: they are processes, pictures and models of things in a frozen form» [4, c. 599]. It is this frozen form that the shebeke patterns convey.

The Flower of Life is the foundational figure in sacred geometry. The various figures within sacred geometry are interconnected through a specific mechanism of mutual transformation. All other figures unfold from the Flower of Life, and they fold into it. To be more precise, the Flower of Life serves as a matrix for all possible manifestations of form. According to the tradition, which is in question, «The Flower of Life is the source of all languages. It is the primary language of the universe, the pure form and proportion» [2, p. 65]. Somewhat simplifying, we can say that the graphic image of the Flower is seen as a hexagon inscribed in a circle. The hexagons inscribed in circles form the internal structure of the Flower. Surprisingly, world art knows absolutely exact images of the Flower of Life. One of them is depicted on the wall of the Temple of Osiris in Abydos, Egypt, and dates back to approximately the 4th millennium BC.

The Tree of Life is the central figure of sacral geometry in shebeke patterns. Purely formally, we can consider it a symbol of nature. However, the Tree of Life figure is actually only one element of a whole system of archetypes concentrated in the universal matrix of the Flower of Life.

The question of the symbolism and structure of the Tree of Life is not a simple and unambiguous one. There are at least two versions of the geometry of this sacred figure. The first of them has been developed most fully in Jewish doctrine. «The ten sephiroths – the branches or fruits of this tree – represent the ten qualities of God as evidence of his presence in matter» [7, p. 143]. According to Jewish doctrine, the Tree of Sephiroth organises the fundamental structure of the four worlds into which the universe is divided. The Sephiroths are depicted in the drawing of the tree in the form of small circles – these are balls of light. The second version is that «there were originally twelve components in the Tree of Life, and this twelve-fold version of the Tree of Life also fits perfectly into the image of the Flower of Life» [2, p. 66].

The point is that the sacral figure of the Tree of Life originally has been depicted as an elongated hexagon, within which an atomic structure of ten elements is inscribed. Four of these do not coincide with the corners of the figure. To convey the geometry of the Tree of Life in the visual language of shebeke, the masters of the 18th century, creating compositions for the ground floor of the Palace of the Sheki Khans, presented it in the form of a vertically elongated 12-cornered hexagon, within which a composition of four rhombuses is packed. Moreover, the fourth, in turn, is packed inside the central, larger rhombus. The palace is an integral artistic and symbolic organism. The heraldic compositions on the facade walls between the window openings, featuring two peacocks standing before the Tree of Life, confirm that the shebeke pattern under discussion symbolises namely the Tree of Life.

The number 32 completes the series we have designated. This value was not easy enough to give any convincing interpretation. Nevertheless, it was found. It is a lunar cycle consisting of 28 days and the year's four major astronomical events: days of winter and summer solstice and spring and autumn equinoxes. So, the number 32 fully describes the most fundamental time cycles with the most direct and profound impact on life on Earth.

The geometric code of 32 as a separate figure in shebeke patterns occurs very rarely. In most cases, the number 32 and the geometric shapes it defines

play a supporting role in shebeke compositions. We do not know of any shebeke compositions based on the geometry of the number 32 in traditional architecture. They are probably lost. It is possible to cite a single example. At that, it is from contemporary artistic practice.

Ilgar Rasulzadeh, a third-generation master of shebeke, created the magnificent work in 2020. The composition of the entrance group for the Vatican Embassy building has a height of three human statures. The geometric basis of the composition is a Latin cross. 16-cornered patterns form the plane of the cross. A circle in which a 32-gon is inscribed crowned the top of the cross. The universal language of shebeke allowed art born in the traditional space of the mosque to visualise Christian symbols. It is substantial that verbatim crowning this composition, the 32-gon also crowns the geometry of shebeke, acting as the supreme digital code of this art form.

Conclusion. Thus, the basis for the principles of the compositional structure of shebeke patterns is the endless reproduction of determined geometric figures. In other words, the decorative plane of shebeke has no centre and periphery and does not know the pictorial dynamics familiar to the eye. It means that the art of shebeke relies on a natural cyclical worldview and draws its cultural meanings from the deepest layers of tradition.

REFERENCES

1. Даими Т. От культа к культуре. – Б., 2023.
2. Друнвало Мельхиседек. Древняя тайна цветка жизни. – М., 2017.
3. Кваша Г.С. Принципы истории. – М., 2006.
4. Неаполитанский С.М., Матвеев С.А. Сакральная геометрия. – М., 2023.
5. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. – М., 1985.
6. Рошаль В.М. Символы и знаки от А до Я: универсальный язык человечества. – М., 2018.
7. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – Москва, Харьков, 2006.
8. Фрисселл Б. В этой книге нет ни слова правды, но именно так все и происходит. – М., 2007.
9. Алиев З. Мастер искусства шебеке. <https://www.kaspiy.az/master-iskusstva-sebeke>

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

ŞƏBƏKƏ SƏNƏTİNDƏ TƏBİƏT SIKLLƏRİ VƏ RƏMZLƏRİ

Şəbəkə çoxlu sayda kəsmə ağac elementlərindən yığılmış və onların arasına bərkidilmiş rəngli şüşə parçalarından ibarət dekorativ müstəvidir. Şəbəkə naxışları əsas metafizik prinsipləri, o cümlədən müəyyən təbiət sikl və obrazlarını əks etdirən həndəsi arxetiplərdir. Məqalədə şəbəkə kompozisiyaları tiplərinin yaranmasının daxilən ziddiyyət təşkil etməyən konsepsiyası və onların say sırası həndəsəsini – 4, 6, 8, 10, 12, 16, 32-ni müəyyən edən rəmzlər təqdim olunmuşdur. Misal üçün, göstərilmişdir ki, 10 və 12 bucaqlı fiqurlar Həyat ağacını simvolizə edir. Şəbəkənin vizual dili vasitəsilə Həyat ağacının həndəsəsini əks etdirmək üçün XVIII əsrin xalq sənətkarları Şəki Xan sarayının birinci mərtəbəsinin kompozisiyalarını yaradarkən onu dartılmış 12 bucaqlı formasında təqdim etmişlər. 32 sayının həndəsi koduna şəbəkə naxışlarında çox az rast gəlinir. Bu, 28 gündən ibarət ay sikli və ilin 4 əsas astronomik hadisəsi – qış və yay günəşduruşu, yaz və payız gün bərabərliyi. Gənc şəbəkə ustası İlqar Rəsulzadə Vatikan səfirliyinin binası üçün üst hissəsində dairə olan və onun daxilində 32 bucaqlı yerləşdirilən Latin xaçı formasında unikal şəbəkə kompozisiyası yaratmışdır (2020).

Açar sözlər: şəbəkə, təbiət siklləri, rəmzlər, sakral həndəsə fiqurları, Həyat ağacı.

Эртегин Саламзаде (Азербайджан)

ПРИРОДНЫЕ ЦИКЛЫ И СИМВОЛЫ ПРИРОДЫ В ИСКУССТВЕ ШЕБЕКЕ

Шебеке – это декоративная плоскость, собранная из множества резных деревянных элементов и укрепленных между ними кусочков цветного стекла. Узоры шебеке – это геометрические архетипы, отражающие главные метафизические принципы, в том числе определенные природные циклы и образы. В докладе представлена внутренне непротиворечивая концепция возникновения типов композиций шебеке и символики определяющего их геометрию числового ряда: 4, 6, 8, 10, 12, 16, 32. Показано, например, что 10 и 12-угольные фигуры символизируют Древо жизни. Чтобы передать геометрию Древа жизни визуальным языком шебеке, народные мастера XVIII века, создавая композиции первого этажа Дворца Шекинских ханов,

представили его в виде вытянутого 12-угольника. Геометрический код числа 32 встречается в узорах шебеке крайне редко. Это лунный цикл, состоящий из 28 дней и 4 главных астрономических события года: дни зимнего и летнего солнцестояния, весеннего и осеннего равноденствия. Молодой мастер шебеке Ильгар Расулзаде создал уникальную композицию шебеке в виде латинского креста (2020) для здания посольства Ватикана, которая увенчана кругом со вписанным в него 32-угольником.

Ключевые слова: шебеке, природные циклы, символы, фигуры сакральной геометрии, Древо жизни.

UOT 7.04

Ramil Guliyev
PhD (Art Study)
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

ramil_amea@mail.ru

SYMBOLIC CONNECTION BETWEEN HUMAN AND DATE PALM IN VISUAL ARTS

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.10>

Abstract. The article examines the significance of the date palm as a symbol of human life in visual arts and various cultures. In ancient Egyptian, Mesopotamian, and Islamic cultures, the date palm symbolized life, rebirth, and fertility. Examples from the Quran, referencing the date palm in relation to birth and fertility, emphasize its mystical and biological significance. The article portrays the date palm as a symbol of life cycles, harmony, and resilience, deeply intertwined with human experiences. The symbolism of the date palm, reflecting human life, is recognized as a universal symbol across various cultures. Its harmony with nature and humanity conveys a message of resilience and hope. The date palm serves as a unifying element of cultures, art, and spirituality.

Key words: date palm, symbolism, visual arts, tree of life, harmony.

Introduction. Nature is not only a physical but also a spiritual space in human life. Human experiences, emotions, and thoughts are often expressed through various elements of nature. The date palm, in particular, stands as a special symbol of this connection. Since ancient times, the date palm has been regarded not only as a fruitful tree but also as a symbol of life, rebirth, patience, and resilience.

In Mesopotamian, Egyptian, and Arab cultures, it has held significant religious and economic roles, impacting not only local life but also serving as a bridge for intercultural values. Its deep-rooted history is reflected even in the earliest written records of humanity. According to the theory of symbolism,

elements of nature are also used to represent specific aspects of human life. Within this context, the date palm carries both universal and culturally specific meanings.

Structurally, the date palm is considered the plant that most closely resembles humans in the world. Some ancient sources even suggest that the remaining soil from which Adam (AS) was created was used to form the date palm.

In ancient Egypt, the date palm symbolized immortality and rebirth. Depictions of the date palm were widely used in pharaohs' tombs and on the walls of temples. Notably, it played a symbolic role in scenes related to belief in life after death.

In Mesopotamia, the date palm was regarded as a symbol of fertility and life. The oldest clay tablets contain depictions of the date palm. In this region, the date palm was not only a source of food but also served as a construction material used in architecture. In Babylonian mythology, the tree was considered an embodiment of divine wisdom and abundance.

The interpretation of the main material. Researchers such as P. Popenoe and M. Giovino argue that the depiction of the «tree of life» or the «sacred tree» in Mesopotamia actually represents the date palm. Beyond the symbolism that directly sanctifies the palm, its association with divine figures underscores its special status in Mesopotamia (Fig. 3). In this context, the relationship between Inanna and Dumuzi provides significant insights. One breathes life into the palm, transforming it into fruit, while the other protects and preserves these fruits.

In the palace structures of the Neo-Assyrian Period, the date palm is depicted on seals, drawings, and reliefs—sometimes as part of a natural landscape, and at other times as a «sacred tree» imbued with religious meaning.

The presence of the date palm in Mesopotamia, initially rooted in its importance as a vital food source for the region, eventually evolved into a sacred role with religious functions. In Mesopotamian religious life, the date palm was associated with deities such as Dumuzi, Inanna/Ishtar, and Mulissu, gaining a profound spiritual significance. The palm was linked to concepts of femininity and masculinity, identified with the god Dumuzi and the goddess Inanna, and, as previously mentioned, directly connected to Inanna/Ishtar's blessings.

A symbol of birth and creation, the date palm stands alongside cedar and tamarisk as one of the most frequently mentioned trees in ancient texts. The

shared characteristic of these three trees is their purifying qualities, often associated with various rituals. For instance, the presence of the date palm in magical texts concerning difficult childbirths is particularly intriguing. In such cases, referred to as *Sinnistu la musedertu* («woman with difficult labor»), the date palm is depicted as both an entity capable of absorbing the woman's pain and a source of strength she can rely on.

Scientific research supports the notion that dates are a natural aid for facilitating childbirth and aiding postpartum recovery for women. Additionally, modern medical studies reveal that dates enhance the quality and quantity of breast milk during the lactation period.

The connection between women and the date palm in Mesopotamia is evident in both the relief at Qaratape and the depiction of childbirth in a Greek myth, suggesting that ancient civilizations had already observed and utilized these properties through practical experience [4].



Fig. 1. The relief of a breastfeeding woman, Turkey, Qaratape.

The references in verses 23-26 of Surah Maryam in the Quran also exemplify this connection, where Maryam leans against a date palm to give birth to Jesus. The angel Gabriel descends and instructs her to shake the date palm as a divine blessing, so she can eat from its fruits. The Quran describes the event as follows: 23: «The pains of childbirth drove her to the trunk of a date palm. She said, ‘Oh, if only I had died before this and was a thing long forgotten!’ 24: But he [Jesus or Gabriel] called to her from below her, ‘Do not grieve; your Lord has provided a stream beneath you. 25: And shake the trunk of the date palm towards you; it will drop fresh, ripe dates upon you. 26: So eat and drink and be comforted. And if you see any human, say, ‘I have vowed a fast to the Most Merciful, so I will not speak today to anyone’ [2].



Fig. 2. An illustration by a Muslim artist depicting Maryam.

You cannot grow a date palm from a seed. Female date palms, much like women, reproduce by «bringing offspring into the world.» There are two types of propagation: one is natural, and the other is akin to a cesarean section. The date palm seems to perform a form of cesarean birth. Small offshoots emerging from its trunk are surgically removed with special tools and planted in a location visible to the mother tree.

Just as a newborn needs its mother, the new offshoot of a date palm also requires the presence of its mother tree nearby. You must plant the new sapling within the mother's sight. Otherwise, the offspring dies, and the mother «takes offense» and ceases to bear fruit.



Fig. 3. A soft stone vessel depicting a probable scene of date palm propagation, 3rd millennium BCE, Damascus National Museum [1].

A Symbol of Life. The date palm represents the cyclical nature of life in various cultures. Its roots extend deep into the earth, symbolizing stability, its trunk embodies patience and resilience, and its branches reflect the ever-renewing energy of life.

The lifespan of a date palm is approximately 60-70 years, akin to that of a human. The topmost part of the tree is its «head.» Just as a human dies when the head is severed, a date palm also perishes if its crown is removed. A strong

blow to the trunk can kill the tree. Like humans, the heart of the date palm lies within its trunk, and a fatal impact there results in its death.

A Symbol of Abundance and Fertility. The most fruitful period of a date palm, much like humans, is between the ages of 15 and 40. Particularly in hot and challenging climates, the date palm ensures the continuity of life and stands as a symbol of fertility. In many societies, it is associated with family, prosperity, and harmony.

Cosmic Harmony. The shape of the date palm—with its sturdy trunk and branches reaching towards the sky—symbolizes humanity's connection to nature and the cosmos. This imagery is often used in visual arts and literature to express the human quest for inner harmony. A vivid example can be seen in classic illustrations depicting lovers reunited in a date grove.



Fig. 4. The Meeting of Lovers in a Date Grove.
«The Treasury of Mysteries».

A Symbol of Resilience and Hope. The date palm, capable of thriving in harsh conditions, particularly in deserts, serves as an inspiration for resilience and hope. Its life cycle and fertility are often seen as metaphors for overcoming life's challenges.

A Symbol of Eternity. In cultures that believe in life after death, the date palm represents rebirth and eternity.

The Date Palm on Tombstones. The date palm is often depicted on tombstones, particularly for women, symbolizing their sensitivity. A tombstone featuring a date palm also signifies that the deceased had fulfilled the pilgrimage obligation during their lifetime [3].



Fig. 5. Ottoman Tombstone, Turkey.

The date palm symbolizes human experience: its strong roots, resilience, longevity, and ability to bear fruit under challenging conditions embody humanity's capacity to survive and thrive.

Conclusion. Ultimately, the «Tree of Life» has been widely used as a symbol of life, abundance, and connection with the spiritual realm throughout humanity's journey to understand the world, from the Stone Age to the present. The universal role of this symbol across all cultures, transcending race, religion, and nationality, offers significant evidence of the unifying power of the «Tree» cult for humanity.

REFERENCES:

1. Tengberg M.. Beginnings and early history of date palm garden cultivation in the Middle East. // Journal of Arid Environments. Volume 86, November 2012. – pp. 139-147.
2. <https://www.quran.az/19>
3. <https://www.arkeobook.com/haber/hurma-osmanli-mezar-tasi-anlami-769.html>
4. https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/antik-caglarda-kadin-dogum-ve-hurma-iliskisi#google_vignette

Ramil Quliyev (*Azərbaycan*)

TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ İNSAN VƏ XURMA AĞACININ SİMVOLİK BAĞLILIĞI

Məqalə xurma ağacının təsviri sənət və müxtəlif mədəniyyətlərdə insan həyatının simvolu kimi əhəmiyyətini araşdırır. Xurma ağacı qədim Misir, Mesopotamiya və İslam mədəniyyətlərində həyat, yenidən doğuş və məhsuldarlıq rəmzi kimi mühüm yer tutmuşdur. Məryəm surəsində xurma ağacına istinadla bağlı Qurani-Kərimdən gətirilən nümunələr, həmçinin qədim dövrlərdə xurmanın doğum və məhsuldarlıqla əlaqəsi, bu ağacın həm mistik, həm də bioloji xüsusiyyətlərini vurğulayır. Məqalə xurma ağacını həyat dövrü, harmoniya və davamlılıq rəmzi kimi göstərərək, onun insan təcrübəsi ilə möhkəm əlaqəsini təsvir edir. Xurma ağacının insan həyatını əks etdirən simvolizmi, müxtəlif mədəniyyətlərdə universal bir rənz olaraq qəbul edilir. Onun təbiətlə və insanla harmoniyası, davamlılıq və ümid mesajı ötürür. Xurma ağacı təkcə mədəniyyətlərin deyil, həm də sənətin və mədəniyyətin birləşdirici elementi kimi çıxış edir.

Açar sözlər: Xurma ağacı, simvolizm, təsviri sənət, həyat ağacı, harmoniya.

Рамиль Гулиев (Азербайджан)

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ ЧЕЛОВЕКА И ФИНИКОВОЙ ПАЛЬМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья исследует значение финиковой пальмы как символа человеческой жизни в изобразительном искусстве и различных культурах. В культурах Древнего Египта, Месопотамии и исламского мира пальма рассматривалась как символ жизни, возрождения и плодородия. Примеры из Корана, где упоминается пальма, и связь этого дерева с рождением и плодородием подчёркивают его мистические и биологические свойства. В статье пальма представлена как символ жизненного цикла, гармонии и устойчивости, тесно связанный с человеческим опытом. Символизм финиковой пальмы, отражающий человеческую жизнь, воспринимается как универсальный символ в различных культурах. Её гармония с природой и человеком передаёт послание устойчивости и надежды. Финиковая пальма выступает объединяющим элементом не только культур, но и искусства и духовности.

Ключевые слова: финиковая пальма, символизм, изобразительное искусство, дерево жизни, гармония.

UOT 7.08

Khazar Zeynalov
PhD (Art Study), Associate Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

khazar.zeynalov@yandex.ru

THE REALISTIC AND ABSTRACT NATURE OF GREEN COLOR IN PEOPLE'S ARTIST FARHAD KHALILOV'S WORK

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.19>

Abstract. The article deals with the meaning of the green color in People's Artist Farhad Khalilov's work. The author states that the artist used the green color in many paintings at all stages of his creative work, bringing to attention its symbolic content. Symbolic realistic forms of expression prevail in compositions such as "Garden in Buzovna", "Victory of Spring", "Meeting", which include the green color. The artist reflected the green color in a national and decorative level in the early period of his creative work, and he approached the green color in a more symbolic and psychological context in his middle and mature periods. Like other colors, the green color creates an artistic effect without objects rather than objects in Farhad Khalilov's flat landscape compositions. Decorative forms of image are replaced by abstract images in compositions such as "Landscape", "Rain in the Mountains", "Green Mountain". The meaning of the work is revealed through colors in this case.

Key words: Farhad Khalilov, green color, landscape genre, theme of Absheron, linear composition.

Introduction. The green color is one of the main colours found in painting. The green color, which is located in the cold part of the spectrum and a calm nature, relaxes the human's eyes, as if caressing his emotions and calming spiritually.

There are many artists who use the green color in Azerbaijani fine arts. The green color is often observed in paintings by Mikayil Abdullayev, Tahir Salahov, Kamil Khanlarov, Elmira Shahtakhtinskaya, Nadir Abdurahmanov,

Najafgulu Ismayilov, Farhad Hajiyev, Eldar Mikayilzadeh, Elshan Hajizadeh, Gunay Mehdizadeh, Ali Ismayil, etc.

The interpretation of the main material. The green color is one of the colors loved and appreciated by People's Artist Farhad Khalilov. This color is quite found in the artist's paintings of different periods. At first sight, this may seem surprising: which works has Farhad Khalilov, an author of sensuous-associative and symbolic abstract works, worked in the green color, a symbol of nature? You know, black-gray, yellow and blue colors are preferable colors for his palette. He is also known as an Absheron painter, and there is no place for the green color in the poor nature of Absheron.

But let us not be in a hurry, let us pay attention to these points. First of all, let's emphasize that colors have a great symbolic meaning in Farhad Khalilov's work. "Color plays an important role in F. Khalilov's work: the sea is green, the sky is blue and ripe pomegranates are red and brown. The artist tries to ensure that the color does not repeat nature, but instead has a psychological, deep, artistic meaning. This is the color of the image that passes through the artist's mind, natural paints" [4]. The artist does not treat the green color as just a color, but reflects its meaning capacity, philosophical content and possibilities of creating a series of sensuous-associative images in the composition. In this sense, the phenomenon of the green color in Farhad Khalilov's paintings differs from other artists' work. Landscape abstractions created by the artist in 2000s find their artistic expression not in the language of objects, but in the language of colors.

Second, the landscape of Absheron is perhaps not very colorful. Landscapes of Absheron are mostly associated with light blue (sky), blue (sea), yellow (sands) and brown-black (coastal rocky place). However, the landscape of Absheron has its own romance, and the colors that cannot find a place in the paintings at first sight turn into peculiar emotional expressions through this romance. The green color is actually not so much in the palette of Absheron artists like Tahir Salahov, Togrul Narimanbeyov, Elbey Rzaguliyev, Rasim Babayev, Arif Aziz. However, this does not hinder the romance of these paintings and the disclosure of the meaning they carry. And it is at this moment that we can see and hear the green color, even if it is little, feel its presence.

Finally, thirdly, like many artists, Farhad Khalilov has experienced different periods in his work, and these periods differ from each other in

terms of composition-color and idea-semantics. We divide the early period (70s-80s) of Farhad Khalilov's work conditionally into decorative realism, the middle period (90s-early 2000s) into sensuous-associative avant-garde art, and the mature period (since 2010) into flat-abstract landscape painting. We do not claim that this division is flawless. However, it is possible to hear and see the presence of these stages in the linear structure of the artist's stylistic evolution. This is also reflected in the artist's view on the green color.

Farhad Khalilov came to art in the 60s of the last century. Like many others, he belongs to the "Generation of the 60s". It is interesting that the theme of Baku-Absheron formed the thematic basis of the works of the "Generation of the 60s". In this regard, Farhad Khalilov also represents the "Generation of the 60s". Young artists of this generation at that time tried to create innovations in art, met the criteria of the social order by their different worldviews. "The 60s and 80s of the last century were filled with the brightest and most glorious pages of Azerbaijani art thanks to our intellectuals and artists. Besides great artists such as Sattar Bahlulzadeh, Tahir Salahov, Mikayil Abdullayev, there were also national and different art figures, who were later joined by Farhad Khalilov and who were considered his spiritual masters" [2, p. 34].

As we emphasized, the first period of Farhad Khalilov's work can be characterized as decorative realism. Different tendencies, from Tahir Salahov's harsh realism to Togrul Narimanbeyov's national decoratism, could be already seen in the summer house landscapes of Absheron created by the artist at that time. In fact, Khalilov's early decorative realism emerged from the synthesis of these two styles.

The green color was more reflected in terms of objective visibility in the compositions created by the artist in the 70s and 80s. The green color acted as a symbol of nature, an element of cultural landscape and a domestic symbol in the landscapes of Absheron created by him in those years [1, p. 327]. For example, decorative nature was moved to the second place and sensuous-associative motifs were brought to the fore in the "Buzovnada bağ" ("Garden in Buzovna") (1973) composition created by the artist. A crooked old tree resembling a cross is depicted in the foreground, in the center of the composition. The leafless tree creates a mythical atmosphere and associative mood against the background of surrounding green grass (Fig. 1). The green color along with its various shades is the main and almost the only color in

another painting from the artist's "Görüş" ("Meeting") (1984) series. By the way, the fact that the painting is completely green is not characteristic of Farhad Khalilov's palette. In this regard, the work should be considered as an exception. Decorative nature is conditional here as in the first painting, although the tendencies of decorative realism prevailed in Khalilov's early works. Instead, it is through colours that the emotional and associative mood is reflected here. We see the image of a tree that is not dry, but completely green here. The tree that has a symbolic meaning and the flower that creates an optical illusion in front of it signify the harmony of nature and peace of mind (Fig. 2).

Let's take a look at another composition of Farhad Khalilov's early work. Although that composition was created in the 70s of the last century, it has a relevant effect for the modern era as well. We are talking about the artist's work "Yazın qələbəsi" ("Victory of Spring") with symbolic content painted in 1975.

You can see cultural landscape, more precisely, fruit trees planted in rows from a high perspective. It is interesting that the artist depicted the surroundings in green, but the trees in red. The green color represents nature, and red color represents the arrival of spring, abundance and prosperity here. While the green color reflects unequivocally the grass, the red color emphasizes metaphorically the blossoming of the trees. Another aspect is also important here. We minded this above when we talked about the work's relevance for modern times. In our opinion, the main aspect of the work is that the artist described trees as the lungs of nature. Double depiction of trees also serves this purpose. The artist depicted the trees visually, which are the breath of nature and the source of clean air, in the form of lungs. This green zone between the "lungs" is the planet Earth, which is our home, our green world in a broad sense. The ideological and artistic content of the work reflects the idea that in order to protect the green world, we must protect trees, which are its main components. The artist compared the trunks and branches of the trees to the human windpipe, the trachea of the lung and vascularized alveoli. So, Farhad Khalilov realized the need of protecting nature even in the 70s, when many people had no idea about the concept of ecology, and painted works in the spirit of decorative realism (Fig. 3).

Farhad Khalilov's early works also include domestic motifs. These domestic motifs are part of the theme of Absheron and reflect the

national content and character. We would like to focus on two such works. Because the artist tried to reflect the national color through the green color in these works. In fact, when we say national color, we mean warmer colors. But if we pay attention, we will see that the green color also has its place and role in the Azerbaijani national color. Referring to this, the artist uses the green color skilfully in the national domestic genre.

One of the works we mentioned above is called “Kənddə axşam” (“Evening in the Village”) (1975). The work reflects the typical interior typical of the Baku-Absheron zone. This place consists of a small room. In the center of the composition, an old woman in a black veil is sitting near the corner of the room and looking out the window. This can be interpreted as waiting and nostalgia for what has happened. But, the color design of the room is more interesting for us. The floor of the room is red, the ceiling is yellow and the walls are green. The national content comes into view directly, not indirectly here; indeed, there was a tradition to paint the walls with white lime and green plaster in Baku villages in past times. The old rooms are still in the green color even now, although it has faded a little, in the old summer house of the author of these lines in Mardakan. Green is an Islamic color, as well as psychologically and hygienically important. When looking at this color, human’s eyes relax, and it seems as if the insect is flying. Taking advantage of the green color, the artist opened a new aspect of the theme of Absheron – the color characteristic of the interior reflecting the national content for art (Fig. 4).

Similar domestic tradition is continued in clothing motifs in another work. The painting “Yaşıl paltarlı Niyat xala” (“Aunt Niyat in Green Clothes”) created in 1976 is of this kind. Apparently, the word green is included even in the title of the painting. An old woman is depicted, leaning against the wall and sitting cross-legged, in the composition. Her green jacket creates a successful color harmony with the red kerchief on her head and the blue sash around her waist. We did not want to associate these three colors – red, green and blue with the national ideology, the tricolor flag. This is probably the result of an interesting coincidence. But in any case, the green blouse reflects the national character and adds a new color, a new tone to the theme of Absheron from the inside – i.e. from the interior. If you pay attention, you can still find such a green blouse on many old grandmothers.

These abovementioned paintings belong to the early period of Farhad Khalilov's work. He created avant-garde and abstract compositions in which the green color had a special significance in the middle and mature periods of the artist's work. As before, the main line of these compositions is the native Absheron motif.

The middle and mature periods of the artist's work differ significantly from the early period. Farhad Khalilov has gone through a great and varied creative path – from decorative realism to sensuous-associative and linear landscapes throughout his career [3, p. 590]. But this change concerns only the style, and the theme remained almost unchanged. "We see sandy beach and seascapes of Absheron, realism and other styles in the first period of F. Khalilov's work, and in fact, the continuation of the first period in other styles in the second part of his work" [2, p. 99]. The somewhat mysterious, symbolic green color in the artist's palette also changed in accordance with these changes and acquired new qualities of form and content. The artist created several symbolic tree images in the painting "Xatirələr" ("Memories") (2006). Images of trees, which are an important component of the nature, always attracted him.

However, the magical appearance of the trees in the composition has a sensuous-associative, metaphysical mood and in this respect differs from the author's paintings of the early period. But this is not yet a linear landscape. Here, the green color is embodied in the material – in this case, the image of a tree. The linear principles of composition are already obvious in the associative painting "Torpağın naxışları" ("Patterns of the soil") (2003). At the same time, a new type of transformation of attitude to color is defined. Although the green color occupies a relatively large area here, it reflects the mood rather than the object (Fig. 5). We can observe a similar style in the composition "Dağlarda yağış" ("Rain in the Mountains"). The three parallel green stripes given in the lower part of the composition do not depict the object, but the metaphysical tone formed by the color effect (Fig. 6).

Conclusion. The green color is an integral attribute of nature, its special feature. The green color is widely used in Farhad Khalilov's works. The artist has used the green color in all periods of his work, created decorative, domestic, associative and finally linear landscape images by this color. The green color always plays an important role in Farhad Khalilov's paintings, regardless of its purpose and content, position and

scale in the composition. Even today, the artist turns to the green color, which he loves very much, and its presence creates paintings with a rich symbolic and philosophical potential.

REFERENCES:

1. Azərbaycan incəsənəti (kollektiv nəşr). – B., 1992.
2. Əliyev Ə. Abşeron rəssamlıq məktəbi haqqında düşüncələr (Xalq rəssamı Fərhad Xəlilovun yaradıcılığında sənətkarlıq xüsusiyyətləri). – B., 2023.
3. Азербайджанцы (из серии «Народы и культуры»). Коллективное издание. – М., 2017.
4. Fərhad Xəlilov [Elektron resurs] / URL: <https://kayzen.az/blog/paint/24647/f%C9%99rhad-x%C9%99lilov.html> (müraciət tarixi: 25.11.24)

Xəzər Zeynalov (Azərbaycan)

XALQ RƏSSAMI FƏRHAD XƏLİLOVUN YARADICILIĞINDA YAŞIL RƏNGİN REALİST VƏ ABSTRAKT XARAKTERİ

Məqalədə Xalq rəssamı Fərhad Xəlilovun yaradıcılığında yaşıl rəngin daşdığı məna yükündən danışılır. Müəllif qeyd edir ki, rəssam, yaradıcılığının bütün mərhələlərində bir çox tablolarla yaşıl rəngdən istifadə etmiş, onun rəmzi məzmununu diqqətə çatdırmışdır. Yaşıl rəngin yer aldığı “Buzovnada bağ”, “Yazın qələbəsi”, “Görüş” kimi kompozisiyalarda rəmzi xarakterli realist ifadə formaları üstündür. Yaradıcılığının erkən dövründə rəssam yaşıl rəngi milli-dekorativ müstəvidə əks etdirmiş, orta və yetkin dövrlərində yaşıl rəngə daha çox rəmzi və psixoloji kontekstdə yanaşmışdır. Fərhad Xəlilovun müstəvi landşaft xarakterli kompozisiyalarında digər rənglər kimi, yaşıl rəng də əşyadan daha çox əşyasız bədii effekt yaradır. “Mənzərə”, “Dağlarda yağış”, “Yaşıl dağ” kimi kompozisiyalarda dekorativ təsvir formaları abstrakt görüntülərlə əvəzlənir. Bu halda əsərin daşdığı məna yükü məhz rənglər vasitəsilə açılır.

Açar sözlər: Fərhad Xəlilov, yaşıl rəng, mənzərə janrı, Abşeron mövzusu, xətti kompozisiya.

Хазар Зейналов (Азербайджан)

**РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И АБСТРАКТНЫЙ ХАРАКТЕР
ЗЕЛЕНОГО ЦВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО
ХУДОЖНИКА ФАРХАДА ХАЛИЛОВА**

В статье говорится о значении зеленого цвета в творчестве народного художника Фархада Халилова. Автор отмечает, что художник использовал зеленый цвет во многих своих работах уже с раннего периода творчества, подчеркивая его символическое значение для Апшеронского ландшафта. В таких композициях, как «Сад в Бузовнах», «Победа весны», «Встреча», преобладают декоративно-реалистические формы в показе национального характера; в них отражаются наиболее типичные элементы земли Апшерона. Художник использует зеленый цвет как элемент национального колорита, имеющий повествовательно-символическое значение. Позже, ближе к 2000-м, происходит заметная трансформация в мир абстрактных композиций, где тема Апшерона по-прежнему является приоритетной. На замену декоративного реализма приходит линейно-плоскостное построение ландшафта, где цвет проявляется не столько в предметном, сколько в ассоциативном плане. Эти и другие особенности зрелого периода творчества художника проявляются в таких его композициях, как «Пейзаж», «Дождь в горах», «Зеленая гора» и др.

Ключевые слова: Фархад Халилов, зеленый цвет, пейзаж, тема Апшерона, линейная композиция.

FIGURES:

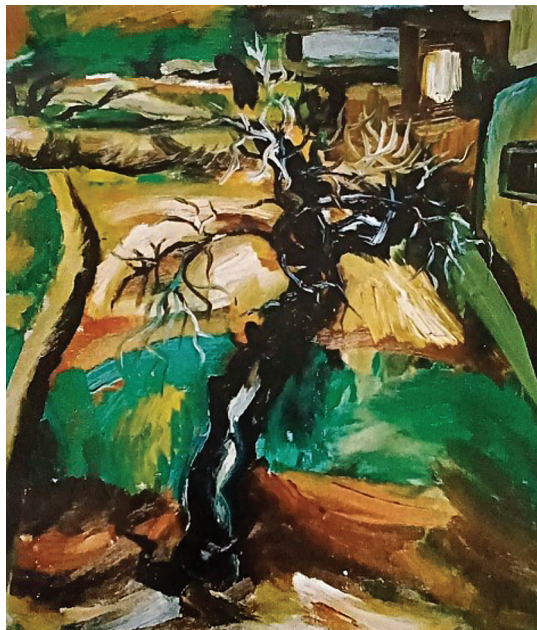
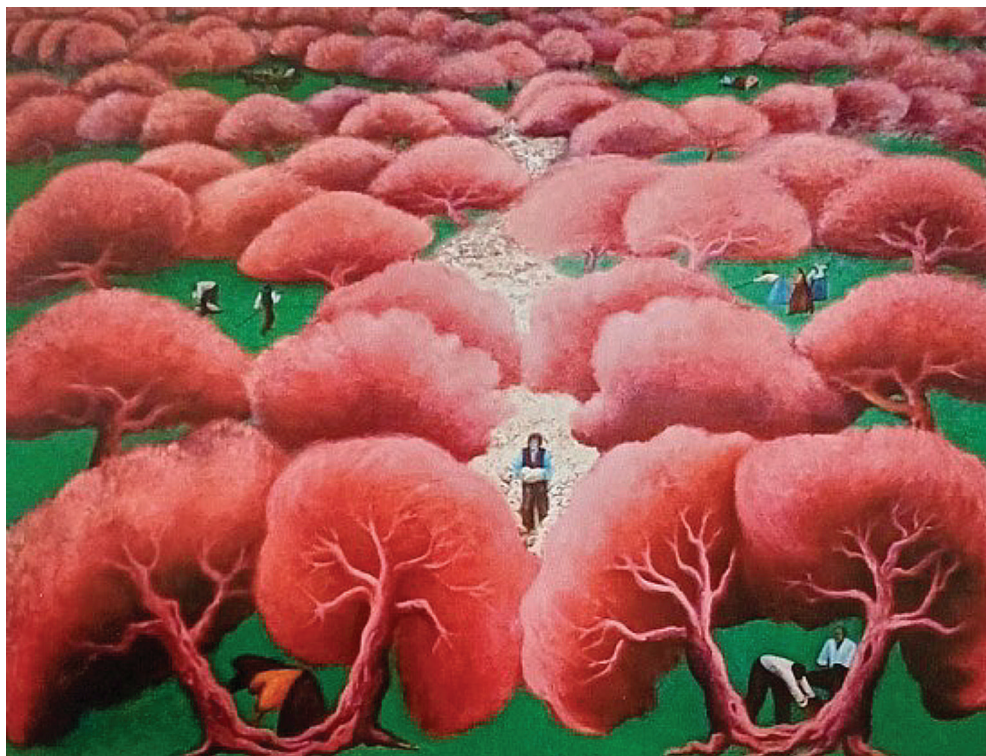


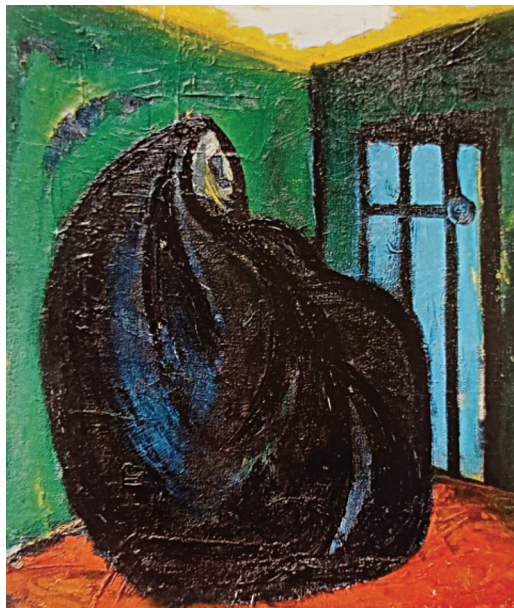
Fig. 1. “Garden in Buzovna”.
Canvas, oil paint. 1973.



Fig. 1. “Garden in Buzovna”.
Canvas, oil paint. 1973.



**Fig. 3. "Victory of Spring".
Canvas, oil paint. 1975.**



**Fig. 4. "Evening in the
Village". Canvas, oil paint.
1975.**

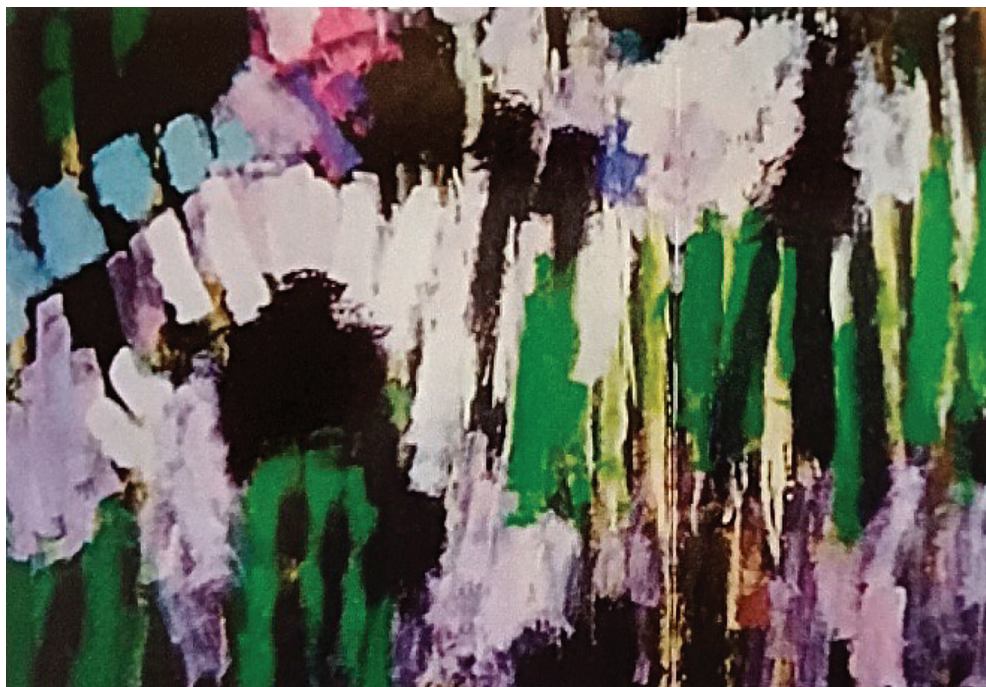


Fig. 5. “Patterns of the Soil”. Canvas, acrylic. 2003.

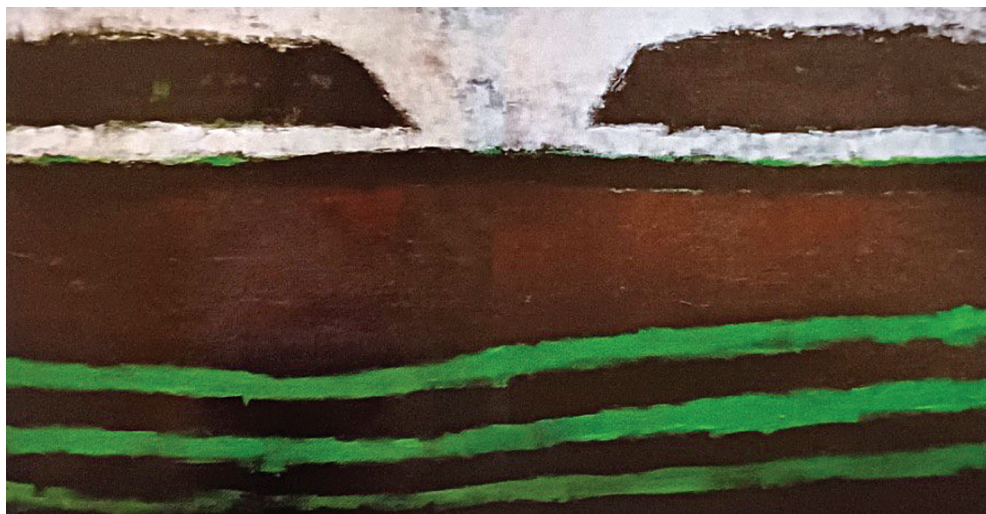


Fig. 6. “Rain in the mountains”. Canvas, acrylic. 2003.

УОТ 7.08

Святослав Сайко

*Российский Государственный художественно-промышленный
университет имени С.Г.Строганова
(Россия)*

sviat95@yandex.ru

РОССИЯ И АЗЕРБАЙДЖАН В ПЕЙЗАЖАХ ТАИРА САЛАХОВА: МОСТ КУЛЬТУРЫ И ВРЕМЕНИ

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.30>

Аннотация. Таир Салахов, мастер «сурового стиля», оставил яркий след в живописи XX века, создавая произведения, объединяющие культуры Азербайджана и России. Его пейзажи и тематические композиции стали отражением драматичного взаимодействия человека с природой и индустриальной средой. Работы художника пронизаны философией времени, где минимализм и строгость форм сочетаются с глубокой эмоциональностью. Салахов воспевал как героизм труда, так и красоту повседневности, включая индустриальные мотивы, просторы Каспия и ландшафты Кавказа.

Художник также обращался к портретам и натюрмортам, соединяя образы человека с окружающей его природой и культурной средой. Особое место в его творчестве занимали архитектурные мотивы Азербайджана и европейских стран, переданные через строгую эстетику и гармонию линий. Натюрморты соединяли простоту быта с поэтичной глубиной, создавая мост между пейзажем и интерьером. Пейзажи Салахова приобрели универсальное звучание, отражая вечные ценности и силу искусства как формы диалога. Его работы остались символом связи времени, пространства и человеческого духа, вдохновляя на размышления о культуре и истории через призму живописи.

Ключевые слова: Таир Салахов, суровый стиль, пейзажная живопись, Россия, Азербайджан.

Введение. Таир Салахов, мастер «сурового стиля» и признанный классик советской и постсоветской живописи, создавал произведения,

которые соединяют традиции Азербайджана и России. Пейзажи Салахова стали не просто художественными свидетельствами его эпохи, но и своеобразными мостами между двумя культурами. Его работы, отражающие жизнь и природу Кавказа, а также пространства России, подчеркивают универсальность искусства как способа диалога.

Таир Салахов, как один из крупнейших мастеров советского и постсоветского искусства, работал в разнообразных жанрах, демонстрируя широту своего художественного таланта. Основные жанры его творчества включают: тематическую картину, портреты, натюрморты и пейзажи. Салахов активно работал над сюжетными темами, отражающими героизм и повседневность труда. Его произведения этого жанра отмечены монументальностью и строгой композицией. Салахов прославился созданием глубоких, психологически насыщенных портретов. Он изображал как представителей рабочего класса, так и деятелей культуры. Салахов преображал повседневные предметы в символы времени и вечности. Его натюрморты отличаются философской глубиной и лаконизмом. Простые объекты становились выразительными элементами, обретая метафорическое значение.

Пейзажи Салахова отличаются минимализмом и строгой эстетикой, что перекликается с его стилистикой в других жанрах. Часто в его пейзажах присутствуют индустриальные мотивы, например, нефтяные вышки на фоне моря или пустынный Апшерон. Эти работы передают драматизм взаимодействия человека и природы.

В пейзажах Салахова можно выделить следующие темы: лирический пейзаж, изображающий природные ландшафты Азербайджана, России и зарубежных стран, индустриальный пейзаж, городской пейзаж. К работам этого жанра можно также отнести тематические многофигурные композиции на фоне природных и индустриальных видов и натюрморт, включённый в состав пейзажной композиции.

Изложение основного материала. Что касается стилевой принадлежности творческого наследия Таира Салахова, его работы большинство исследователей относят к так называемому «Суровому стилю». Словосочетание «суровый стиль» в терминологии искусствоведов закрепилось после выхода в свет статьи А. Каменского «Реальность метафоры», опубликованной в журнале «Творчество» за 1969 г. Козорезенко П.П. и Орлов И.И. в статье «Проблема историографии советской живописи «сурового стиля»» так описывают визуальные характери-

ки этого направления: «Оригинальная живопись «суровых» чаще всего монохромная, палитра работ намеренно ограничена, в работах частенько используют три-четыре основных цвета. Стилю присуща особая «рубленность» форм, и даже легкие плывущие облака в картинах имеют конкретные очертания и могут напоминать геометрические объекты. Композиции картин, как правило, намеренно грузны, как бы «приземленные», а силуэты нарочито угловатые, будто выполненные из камня. Короче говоря, суровый стиль – виртуозно исполненная «грубая» профессиональная живопись» [1, с. 15].

На фоне социальных изменений, связанных с хрущёвской «оттепелью», в живописи усилилось внимание к человеку и его реальным переживаниям. Именно в это время сформировалось поколение художников, которые стремились отразить суровую правду повседневной жизни. Среди них были Виктор Попков, Гелий Коржев, Николай Андронов, Таир Салахов и другие. Одной из главных тем стиля был образ рабочего человека. Однако в отличие от патетических портретов трудящихся прошлых десятилетий, суровый стиль показывал не только их силу, но и усталость, борьбу, преодоление трудностей. Авторы обращались к жизни «маленького человека», отображая его в окружении индустриального пейзажа, в цехах заводов, на стройках и в деревенской глуши. Суровый стиль оказал глубокое влияние на развитие советского искусства. Таир Салахов и его современники показали, что искренность и глубокий гуманизм способны сделать искусство по-настоящему великим.

Таир Салахов был одним из главных представителей и новаторов сурового стиля. Его работы, такие как «Утренний эшелон», «У Каспия», «Ремонтники», «Новое море» и многие другие вобрали в себя основные черты этого направления, но при этом сохраняли уникальный национальный колорит. Его полотна передавали суровую красоту Апшерона: нефтяные вышки, растрескавшуюся землю, пустынные степи, обдуваемые ветрами. Через образы рабочих и инженеров он показывал не только труд, но и внутреннюю силу, выносливость, характер.

Особенностью творчества Салахова стало сочетание индустриальных мотивов с элементами азербайджанской природы и культуры. Прекрасным примером, иллюстрирующим такой подход, является картина «Над каспийским морем» (1961, рис.1). Эта работа представляет собой

яркий образец его стиля, сформированного в рамках «сурового стиля» советского искусства. Она не только отражает эстетические принципы этого направления, но и демонстрирует личную интерпретацию автора индустриальной тематики и её поэтизации.

Картина отличается строгой и выразительной композицией. Вертикали опор и диагонали конструкций создают ощущение стабильности и устремлённости ввысь. Фигура людей на мостике, кажущихся маленькими на фоне массивных конструкций, усиливает контраст масштаба, подчёркивая грандиозность человеческого труда и величие индустриального пейзажа. Колористическое решение картины основано на глубоких, холодных тонах: синий, серый и чёрный создают атмосферу суровости и монументальности. Яркий акцент — красные мазки на опорах и элементы конструкции — оживляет пейзаж, символизируя человеческое присутствие и энергию. Этот прием характерен для Салахова: использование контрастного цвета для усиления драматического эффекта.

В картине прослеживается влияние реализма, но с элементами модернизма. Стремление к монументальности и лаконизму форм делает её близкой к работам таких мастеров, как Павел Корин или Николай Андронов. Однако индивидуальный почерк Салахова проявляется в сочетании суровости и романтизма, что делает его произведения уникальными. Это не просто индустриальный пейзаж, а произведение, пропитанное философией времени. Картина демонстрирует гармонию человека, природы и технологий, превращая обычный мотив в символический образ.

В творчестве Таира Салахова образ Азербайджана занимает центральное место. Родившийся и выросший в Баку, художник черпал вдохновение в природных богатствах Апшеронского полуострова, просторы Каспия и степи стали символами трудолюбия и силы человеческого духа. Эти пейзажи, наполненные гармонией форм и цветов, соединяют архаику и современность. Даже урбанистические сцены обладают лиризмом, напоминающим о древности этих земель. Этот подход отражает философию Салахова: в современном он видел вечное, а в быстротечном — непреходящее.

В качестве примера выраженного авторского стиля в пейзажном жанре можно привести работу «Дюны у Каспия» 2000 года из коллекции музея Таира Салахова в Баку. Эту работу, сделанную автором в зрелые

годы, отличает мощный лаконичный живописный подход, превращающий реальный пейзаж в почти абстрактное произведение. В нем прослеживаются черты лучших образцов модернистской живописи XX века. Экспрессия и драматизм природных явлений подчеркнуты контрастным тональным решением цветовой гаммы. Глубокие оттенки чёрного и серого создают атмосферу строгости и серьёзности. Холодные цвета, которые Салахов обычно использует для передачи архитектурных элементов, теней или фона, в данной работе замещают землистые оттенки коричневого, красной охры и кадмия красного. Даже море, показанное лаконичной светлой горизонталью, включает в себя преимущественно теплые оттенки белого, активно контрастирующего с почти черной графикой дюн.

Значительной частью творчества Таира Салахова являются портреты и многофигурные композиции, где главенствующую роль играет образ человека. Однако пейзаж у Салахова никогда не остаётся лишь фоном. Он становится неотъемлемой частью художественного замысла, дополняя и усиливая эмоциональное воздействие на зрителя. Каждый элемент пространства продуман, чтобы подчеркнуть характер и состояние изображённых людей, будь то в лирическом портрете или в динамичной сцене трудовых будней рыбаков, нефтяников или рабочих.

В динамичных композициях, посвящённых трудовым будням, пейзаж служит не только контекстом, но и метафорой героизма и силы человека, взаимодействующего с природной стихией. В картинах, изображающих нефтяников или рыбаков, такие элементы, как необъятное море, сложные линии индустриального пейзажа или напряжённое небо, усиливают драматизм происходящего. Здесь пейзаж словно становится соучастником человеческой судьбы, отражая борьбу, труд и достижения изображённых героев.

Художественный язык Салахова в таких работах всегда лаконичен, но выразителен. Используя строгую геометрию линий и сдержанную цветовую палитру, художник достигает удивительного единства между человеком и окружающим его миром. Пространство, будь то природа или индустриальный пейзаж, никогда не перегружено деталями, оно гармонично вписывается в общую композицию и усиливает эмоциональное воздействие. Таким образом, пейзаж в творчестве Салахова – это не просто задний план, а важный выразительный

элемент, который раскрывает как внутренний мир героя, так и его связь с эпохой и средой.

Одна из таких работ – «Женщины Апшерона». На картине изображены женщины разных возрастов – от девочки до пожилой старухи – застывшие плотной группой на морском берегу. Одни смотрят в сторону моря, другие отворачиваются от него, но каждая замкнута в своих переживаниях. Пространство, упрощённое до серо-коричневых песчаных дюн, создаёт ощущение пустоты и безвременья. Дюны закрывают горизонт, лишая композицию привычного чувства перспективы, подчёркивая символическое безвременье, в котором живут героини картины.

Пейзаж словно сливается с внутренним состоянием женщин: извивающаяся линия прибоя вдали становится едва заметной, как некая зыбкая граница между надеждой и неизвестностью. Это не море, зовущее к свободе или приключениям, а пространство, внушающее тревогу, неизменность судьбы и страх за близких. Важной частью композиции пейзажа является отсутствие мелких деталей. Всё лишнее отступает, остаётся лишь главное – чувство замедленного времени и необратимости жизненного пути.

Помимо природы, Салахов обращался к архитектурным мотивам Азербайджана, России и других стран, по которым он много путешествовал. Это такие страны, как Чехословакия, Италия, Франция, США, Мексика, Испания. Подробнее обращается к исследованию теме пейзажа в странах романской культуры в творчестве Таира Салахова Э.А. Саламзаде. Он говорит о некотором сходстве видов Азербайджана и улиц в Италии, также подчёркивая различия, которые делает живописец для изображения разных местностей. «Когда рассматриваешь рисунок «Старый дворик в Италии», то становится ясно, почему некоторые жилые дома Баку начала XX века с характерным внутренним пространством типа «колодца» называют итальянскими двориками. Это удивительное сходство и привлекло художника. Чем-то напоминает узкие улочки старого города Баку – Ичери Шехер – и живописная работа «Венеция», но только прежде, чем упереться в стену красного дома, замыкающего перспективу, надо преодолеть один из каналов города на воде» [2, с. 4].

Дворец Ширваншахов, возвышающийся на бакинском холме, занимает особое место в творчестве Таира Салахова. Пейзажи, посвящённые

родной земле, её древним памятникам и природе, неоднократно появлялись в его работах. Одной из таких работ является «Дворец Ширваншахов. Баку» (1966) из собрания Третьяковской галереи, где изображён дворец – архитектурная жемчужина Азербайджана (рис. 2).

Комплекс правителей Ширвана, построенный из апшеронского известняка, был возведён в XIII–XVI веках и поражает гармонией форм, ритма и единством цвета. Монолитность и величие этого ансамбля мастерски переданы Салаховым, который использовал лаконизм «сурового стиля», сочетая его с восточной изысканностью. Кубические здания, купола и минареты расположены в гармоничном порядке, создавая эффект единства пространства, характерного для самого комплекса. Сдержанный колорит построен на сочетании изумрудной зелени и переливов серого – от прохладного неба до тёплого камня архитектуры. Графичность теней и акцент на силуэты придают картине строгую завершенность.

В пейзажах Салахова выражена идея неразрывной связи времени и пространства. Образы природы и архитектуры Азербайджана интерпретируются через философскую призму, где каждое полотно становится медитацией о вечности. Простые элементы, такие как море, песчаные холмы, ветреные просторы, приобретают символическое значение — они рассказывают истории о стойкости, памяти и единстве.

Пейзажи Азербайджана в творчестве Таира Салахова являются не только отражением родного края, но и примером того, как локальные мотивы могут обрести универсальное звучание. Они стали частью культурного наследия, демонстрирующего, как природа и труд могут вдохновлять художника на создание произведений, соединяющих национальное и общечеловеческое. Таир Салахов показал мир не только как место, где человек живет и работает, но и как пространство, наполненное вечной красотой и глубоким смыслом.

Стремление Салахова к синтезу различных жанров в одном произведении приводит его не только к созданию образов человека, интегрированных в пейзаж, но и к натюрмортам, в которых интерес художника сосредотачивается равнозначно как на предметах переднего плана, так и на пейзажах за ним. Таким образом художник включает натюрморт в пейзаж, делая их полноправными участниками. Работы такого рода изображают не только излюбленные Салаховым Апшеронские

просторы и дары щедрой природы родины, но и пейзажи России, глядящие на зрителя через окно из комнаты художника. Биография Салахова была неразрывно связана с Россией и Москвой с юности и до зрелых лет. Одним из таких известнейших натюрмортов является его ранняя работа «Гладиолусы», вероятно сделанная автором из окна московской мастерской (рис.3).

Картина под названием «Гладиолусы» (1958), выполненная маслом на холсте, представляет собой изысканный пример натюрморта, в котором художник соединяет обыденное и возвышенное, создает гармонию между предметами и окружающим пространством. Главным объектом картины являются яркие гладиолусы в стеклянной вазе, расположенные на подоконнике. На заднем плане – фасад здания с окнами, лишенный лишних деталей, но четко структурированный. Композиция построена на контрасте между живыми, динамичными цветами и статичной, строгой архитектурой фона.

Картина выполнена в сдержанной, но выразительной палитре. Яркие оттенки красного и оранжевого цветов гладиолусов создают контраст с холодными серо-голубыми тонами фона. Фасад здания, выполненный в приглушённых тонах, служит нейтральным фоном, позволяя гладиолусам «звучать» ярче. Художник использует свет, падающий из окна, чтобы подчеркнуть прозрачность вазы и теней на подоконнике. Тени от гладиолусов и вазы создают ощущение глубины и ритмическую структуру, объединяя первый план с задним. Пространство за окном минималистично, но его текстура и холодная цветовая гамма создают атмосферу города, отчётливо связывая натюрморт с повседневной жизнью. «Гладиолусы» – это не просто натюрморт, а поэтический образ, отражающий стремление художника найти красоту в простом, гармонию в контрастах и передать философию жизни через бытовую сцену.

Еще одно произведение, относящееся к раннему московскому периоду жизни художника – «Окно. Утро в Москве» (1959), которая представляет собой тонкий пример жанра, сочетающего натюрморт и пейзаж (рис.4). Белые крыши с лёгкими отблесками утреннего света подчеркивают свежесть и прохладу утра. Прозрачность банки с кистями передаётся за счёт игры световых бликов и рефлексов, добавляя работе утончённость.

Свет в картине играет ключевую роль: он мягко заливает городской пейзаж и предметы на подоконнике. Естественное освещение

подчёркивает утреннюю ясность и свежесть. Тени от рам окон создают чёткий ритм, усиливающий композиционное единство. Это добавляет ощущение глубины и структурирует изображение. Пространство за окном кажется статичным, но в то же время наполненным жизнью благодаря игре света на фасадах зданий. «Окно. Утро в Москве» — это не просто городской пейзаж, а глубоко личное высказывание художника. Картина объединяет в себе атмосферу утреннего спокойствия, ощущение творческого процесса и визуальную поэзию повседневности.

Начатая еще в юности тема вида из окна, излюбленная многими художниками этого времени, будет неоднократно встречаться в работах Салахова. Апшеронские мотивы таких работ, яркие и экспрессивные, будоражащие взгляд мощными контрастами цвета отличаются по настроению и эти отличия особенно заметно видны в серии «Цветы», написанной автором в двухтысячных годах. Пейзажи, которые мы видим за окном напоминают зимние виды из интерьера подмосковного загородного дома. На переднем плане — яркие букеты срезанных цветов. В отличие от азербайджанских работ такого рода, в которых художник стремится к объединению натюрморта первого плана и пейзажа за ним, тему русского пейзажа и натюрморта он строит на выраженном контрасте переднего плана и его интерьерной части с видом из окна.

Этот подход подчеркивает различие восприятия пространства и времени в двух культурах. Если в апшеронских пейзажах Салахов передает взаимодействие человека с природой, неразрывную связь с землей и её жизненным циклом, то в русских работах он фиксирует момент уединения, когда внешний мир становится частью внутреннего лишь в форме наблюдения. Натюрморт здесь обретает почти символическое значение, становясь мостом между этими двумя мирами: его яркость, насыщенность и тепло противопоставляются спокойной, почти медитативной безмятежности зимнего пейзажа. Через эти контрасты Таир Салахов мастерски передает не только особенности русской природы, но и своё личное отношение к ней, пронизывая каждую картину тонкой поэтичностью и глубокими размышлениями о роли человека в окружающем мире.

Заключение. Искусство Таира Салахова является выдающимся явлением мировой культуры XX века, которое объединяет элементы

национальных традиций и универсальных художественных подходов. Его творчество охватывает множество жанров — от портретов и натюрмортов до пейзажей и тематических композиций. Салахов не только отражал свою эпоху, но и предвосхищал культурные тенденции, которые остаются актуальными и сегодня. Пейзажи Салахова, пронизанные духом Кавказа и России, стали настоящим мостом между культурами, представляя героизм труда и сложность взаимодействия человека с природой. Его минималистичный стиль и строгость форм создали язык, который стал узнаваемым и символическим для современного искусства.

Таир Салахов оставил неизгладимый след в искусстве, как мастер, способный соединить философскую глубину с лаконизмом формы, а также передать вечные ценности сквозь призму национального самобытного наследия. Его творчество демонстрирует силу искусства как формы межкультурного диалога и отражения человеческого духа. Произведения Т.Салахова служат напоминанием о том, что искусство способно сохранять ценности, переживая политические и исторические катаклизмы. Это делает наследие Салахова важным элементом как национального, так и глобального культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» // Международный журнал экспериментального образования, 2020, № 2. – с. 15-19.
2. Саламзаде Э. А. Страны романской культуры в творчестве Таира Салахова. // Znanstvena misel, Любляна, 2019, № 26. – s. 3-10.
3. Tahir Salahov: bibliografiya /tərt. ed.: S.Əsədova, L.Şirinova; ixt. red. və burax. məsul K.Tahirov; red. M.Vəliyeva; Azərbaycan Milli Kitabxanası. – Bakı, 2013.
4. Таир Салахов: альбом. – Ленинград, 1980.
5. Капанова С.Г. Таир Салахов. – М., 1967.
6. Таир Салахов. Автор текста Лилия Байрамова; ред. Е.Галкина. – М., 2003.

Svyatoslav Sayko (*Rusiya*)

**TAHİR SALAHOVUN MƏNZƏRƏLƏRİNDƏ RUSIYA VƏ
AZƏRBAYCAN: MƏDƏNİYYƏT VƏ ZAMAN KÖRPÜSÜ**

“Sərt üslub”un ustası Tahir Salahov Azərbaycan və Rusiya mədəniyyətlərini birləşdirən əsərlər yaratmaqla XX əsr rəngkarlığında parlaq iz buraxmışdır. Onun mənzərələri və tematik kompozisiyaları insanın təbiətlə və sənaye mühiti ilə dramatik təsirinin əksinə çevrilmişdir. Rəssamın işlərinə zamanın fəlsəfəsi nüfuz etmişdir ki, burada minimalizm və formaların sərtliyi dərin emosionallıqla birləşir. Salahov əsərlərinə sənaye motivlərini, Xəzərin ənginliyini və Qafqaz landşaftlarını daxil edərək həm əməyin qəhrəmanlığını, həm də gündəlik həyatın gözəlliyini vəsf etmişdir.

Rəssam həmçinin portret və natürmortlara müraciət etmiş, insan obrazını onu əhatə edən təbiət və mədəni mühitlə birləşdirmişdir. Onun yaradıcılığında Azərbaycanın və Avropa ölkələrinin memarlıq motivləri xüsusi yer tutmuş, xətlərin sərt estetikası və ahəngdarlığı vasitəsilə əks etdirilmişdir. Natürmortlar məişətin sadəliyini poetik dərinliklə birləşdirmiş, mənzərə və interyer arasında körpü yaratmışlar. Salahovun mənzərələri universal təsir xüsusiyyətləri kəsb edərək əbədi dəyərləri və sənətin gücünü dialoq forması kimi əks etdirmişlər. Onun işləri zamanın, məkanın və insan ruhunun əlaqələrinin rəmzinə çevrilərək rəngkarlıq müstəvisi üzərindən mədəniyyət və tarix haqqında düşüncələrə sövq edir.

Açar sözlər: Tahir Salahov, sərt üslub, mənzərə rəngkarlığı, Rusiya, Azərbaycan.

Svyatoslav Sayko (*Russia*)

**RUSSIA AND AZERBAIJAN IN TAHIR SALAHOV'S
LANDSCAPES: BRIDGE OF CULTURE AND TIME**

Tahir Salahov, a master of the “severe style”, left a bright mark on the 20th century painting, creating works that unite the cultures of Azerbaijan and Russia. His landscapes and thematic compositions became a reflection of the dramatic interaction of human with nature and the industrial environment. The artist's works are imbued with the philosophy of time, where minimalism and strictness of forms are associated with deep emotionality. Salahov praised the heroism of labor and the beauty of everyday life, including industrial motifs, the vastness of the Caspian Sea and the landscapes of the Caucasus.

The artist also turned to portraits and still lifes, associating images of human with the surrounding nature and cultural environment. A special place in his work was occupied by architectural motifs of Azerbaijan and European countries, conveyed through strict aesthetics and harmony of lines. Still lifes combined the simplicity of everyday life with poetic depth, creating a bridge between landscape and interior. Salahov's landscapes have acquired a universal sound, reflecting the eternal values and power of art as a form of dialogue. His works remain a symbol of the connection between time, space and the human spirit, inspiring reflections on culture and history through the prism of painting.

Key words: Tahir Salahov, severe style, landscape painting, Russia, Azerbaijan.

ИЛЛЮСТРАЦИИ:



**Рис. 1. Над Каспием.
1961. Холст, масло.
151x105 см.**



Рис. 2. Дворец Ширваншахов.
1966. Холст, масло. 103х84 см.



Рис. 3. Гладиолусы. 1958.
Холст, масло. 100х65 см.



Рис. 4. «Окно. Утро Москвы» 1959. Холст, масло.

UOT 7.05

Rahiba Aliyeva

*Dc. Sc. (Architecture), Associate Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)*

rahibe_eliyeva@mail.ru

“GREEN WORLD” SOLIDARITY IN PRESERVING ARCHITECTURAL MONUMENTS

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.44>

Abstract. The article highlights the significance of ecological factors and «Green World» solidarity in preserving architectural monuments. It examines the impact of climate change on historical structures, including material erosion, natural disasters, and other environmental challenges. The use of sustainable approaches, such as renewable energy sources, is proposed to enhance the resilience of monuments. The article also emphasizes the role of tourism, integration of natural landscapes, and sustainable development concepts in preserving cultural heritage.

Key words: architecture, ecology, climate, restoration, energy

Introduction. The successful hosting of COP 29 by Azerbaijan, under the theme «Solidarity for a Green World,» once again emphasized the importance of unity in addressing global climate change. Climate change continues to impact all aspects of the world we live in. Considering the human factor as the primary element, the effects of these changes on human life are vividly evident.

Today, one of the pressing issues is the impact of climate change on the preservation of architectural monuments that bear the marks of human history. Monuments and ecology are two interconnected and mutually influential fields. Historically, architectural heritage, constructed with consideration for landscape and climatic features and categorized into architectural schools, is now gradually deteriorating under the influence of climate change. Temperature fluctuations, in particular, accelerate the erosion of construction materials, causing negative effects.

The role of ecology in monument preservation encompasses many modern-day challenges and can be evaluated in terms of both protecting the natural environment and safeguarding cultural heritage.

1. Protection of the Natural Environment: Architectural monuments are often closely tied to their natural surroundings. Ecology helps ensure the sustainability of ecosystems in the areas where these monuments are located. Protecting the ecosystem also aids in the preservation of monuments, as disruptions to natural conditions (e.g., rising or falling temperatures, increased precipitation, pollution, or soil erosion) can lead to the rapid deformation of these structures.

2. Climate Change and Monument Resilience: Climate change has a significant impact on natural and cultural heritage worldwide. Many monuments that have withstood the test of time, especially those that are more vulnerable, may suffer damage due to these changes. Global warming, rising sea levels, stronger storms, and extreme weather events can adversely affect the physical condition of monuments.

These environmental factors gradually cause significant structural and visual changes to monuments:

a) Rain and Humidity: Rain and moisture lead to corrosion and erosion of construction materials, fostering the growth of fungi and algae on surfaces, which in turn affect the quality and deterioration of stone. These effects result primarily from humidity, water exposure, frost, sunlight, and washing caused by precipitation. In summer, extreme heat, and in winter, freezing cold, cause the expansion and contraction of building materials used in the construction of monuments. Rain and snow seep into cracks, weakening the materials and accelerating shrinkage and cracking. Rainwater infiltrates these cracks and small openings, creating foundational issues for the structure. Over time, this can lead to the collapse of walls and, eventually, the entire structure.

Weathering from Efflorescence: Salt-based materials (sulfates, carbonates, nitrates, etc.) penetrate porous limestone along with water. Once the water evaporates, salts remain within the stone. While the crystallization primarily occurs on the surface, the remaining deposits are known as efflorescence. This phenomenon is common in Azerbaijan's warm climate zones due to high evaporation rates. Even when evaporation occurs rapidly on the surface, the rate of evaporation often exceeds the material's ability to absorb water into its capillaries. In such cases, salt-based

materials accumulate beneath the surface layers and crystallize, leading to the formation of cracks.

Weathering from Freezing: This type of degradation occurs when small ice crystals penetrate cracks and openings. As water freezes due to frost, it expands, causing the cracks to widen. The repeated occurrence of this natural process leads to an increase in cracks, eventually resulting in the collapse of the monument.

Corrosion-Induced Metal Decay: The use of metal in the restoration of monuments has become common in modern times, but it can lead to corrosion between the metal and the surrounding materials. Metal reacts with water, losing its properties, and the most common reactants—such as oxygen and liquid chlorides—accelerate the corrosion process. Corroded metal, in turn, exerts a destructive effect on the stone.

Damage Caused by Atmospheric Pollutants (Pollutant Gases): In urban environments, monuments are exposed to wear and tear caused by atmospheric pollutants, such as carbonates and silicates, generated from fuel emissions. These pollutants negatively affect construction materials, leading to the gradual degradation of the monument.

Wind Effects: Monuments exposed to wind experience erosion, particularly in areas along the Caspian Sea coast. The strong Khazri wind carries sand and small stones, striking the facade of monuments and causing surface abrasion. When rain and wind occur simultaneously, the windward side of the wall is subjected to intense, angled rain. In addition to washing away particles, the mechanical impact dislodges fragments from the wall's surface, causing them to fall away.

Material Degradation from Sun Exposure: In summer, extreme heat—exacerbated by a 1.5-degree temperature increase in recent years—causes construction materials to expand during the day. At night, cooler temperatures trigger contraction. This repetitive physical process over extended periods accelerates the formation of cracks in the monument's structure and the deterioration of material quality.

Earthquake Damage: Another cause of material degradation is earthquakes. Vibrations and shifts in geological layers generate waves that move the walls, disrupting their balance. The reaction to these vibrations shakes the walls, and if mortar is insufficient, the walls may collapse. This issue is particularly pronounced in older structures with minimal plaster. Climate change-related factors have contributed to an

increase in earthquake frequency. Historically, in the seismic region of Shamakhi, hundreds of rare monuments have suffered damage or complete destruction, with the city itself being entirely devastated in the Middle Ages and the 1830s.

Damage Caused by Living Organisms: One of the reasons for the deterioration of monuments is the nesting of insects and birds in cracks and openings. The damage stems from the waste products of these insects and birds. The materials used by birds for nesting and the acids in their waste react with construction materials, causing unexpected damage to the monument. This was observed during the 2012-2013 restoration and conservation of the Maiden Tower in Icherisheher. Birds nesting between the weathered stones of the centuries-old tower had contributed to their erosion over the years. To address this issue, conservation work using the «vacuum» method was carried out on the tower's walls, and birdhouses were constructed nearby as an alternative.

Impact of Vegetation: While greenery positively contributes to improving the environment, design, and reducing carbon emissions, uncontrolled vegetation growth can sometimes negatively affect the integrity of architectural monuments. Castles and Christian temples built deep in forests or mountainous areas often face neglect, leading to uncontrolled growth of trees and shrubs. Trees growing within monuments damage foundations with their roots, load-bearing walls, and roofing structures with their sprawling branches. Unfortunately, addressing such vegetation issues can only be undertaken by the Ministry of Ecology. In general, large trees should be planted at a certain distance from buildings, in accordance with regulations, depending on the tree species.

External ecological factors, even a few of them, can significantly impact immovable cultural heritage over time. The relationship between architectural monuments and green energy is one of the critical topics of modern times. This connection is essential for finding solutions that preserve historical and cultural heritage while promoting environmental protection and sustainable energy use.

3. Renewable Energy Sources:

Improving heating and electrical systems in buildings reduces energy consumption and lowers carbon emissions. Equipping architectural monuments with green energy not only demonstrates environmental responsibility but also ensures their preservation for future generations. This approach aligns

with contemporary demands while showing respect for history. Renewable energy sources, such as solar panels, wind turbines, and geothermal energy, can meet the energy needs of historical buildings. This ensures that the original character of the monuments is preserved while making energy usage more efficient.

An example is the “Smart City” and “Smart Village” projects related to the «Great Return» initiative in the Karabakh region. Applying solar panels to monuments can provide interior and nighttime lighting, offering both economic and ecological benefits. However, such implementations must not compromise the monument’s appearance. Panels should be installed discreetly, such as on rooftops where they remain invisible. Examples from global practice include the Louvre Museum in Paris, the Colosseum in Rome, Sheikh Zayed Mosque in Abu Dhabi, the Railway Station in the UAE, and in Azerbaijan, the Gobustan National Historical and Artistic Reserve, Maiden Tower, and the Quba Genocide Memorial Complex.

4. Green Roofs and Facades:

Adding green roofs and plant-covered facades to historical buildings can both visually revitalize these structures and support the ecosystem. Green roofs not only enhance the energy efficiency of buildings but also improve thermal insulation and positively influence urban climates.

5. Environmental Protection and Natural Beauty:

Architectural monuments play a crucial role in preserving the natural environment. Monuments built in harmony with natural landscapes become part of cultural heritage by integrating both aesthetically and functionally with their surroundings.

6. Choice of Construction Materials:

The ecological aspects of the materials used in the restoration and preservation of architectural monuments are of great importance. Selecting eco-friendly and sustainable materials ensures the longevity of monuments while minimizing harm to the environment.

7. Tourism:

The role of ecology in the preservation of architectural monuments also extends to the tourism sector. Protecting historical sites promotes the development of sustainable tourism practices, attracting visitors while maintaining ecological balance and preserving monuments for future generations.

Conclusion. Thus, ecology and the preservation of architectural heritage are two complementary fields that must be considered together to ensure the transmission of monuments to future generations. Several measures should be implemented for the protection of monuments, including developing strategies for adapting to climate change, monitoring the current condition of monuments, utilizing modern technologies for restoration, and fostering global collaboration.

REFERENCES:

1. Cəfərov N.N. Azərbaycan şəhərlərinin bağ-park quruculuğunun formalaşdırılması. – Bakı, 2011.
2. Həsənova A.Ə. Azərbaycanın landşaft memarlığı. – Bakı, 2006.
3. Əliyeva R.Ş. Abşeronun tarixi bağlarının dizayn həlli və onların istifadəsi. // ŞÖBMA, Bakı, 2016. – s. 95-100.
4. Даниляк Я. Зеленые насаждения Баку. – Баку, 1935.
5. Иванов В.М., Махмудбекова А.А. Озеленение Баку и Апшерона. – Баку, 1962.

Rahibə Əliyeva (*Azərbaycan*)

MEMARLIQ ABİDƏLƏRİNİN QORUNMASINDA «YAŞIL DÜNYA» HƏMRƏYLIYI

Məqalə memarlıq abidələrinin qorunmasında ekoloji amillərin və «Yaşıl Dünya» həmrəyliyinin əhəmiyyətini vurğulayır. İqlim dəyişikliklərinin tarixi abidələrə təsirləri, tikinti materiallarının aşınması, təbii fəlakətlərin yaratdığı ziyan və digər ekoloji problemlər təhlil edilir. Ekoloji yanaşmaların, o cümlədən bərpa olunan enerji mənbələrinin istifadəsi, abidələrin dayanıqlılığını artırmaq və gələcək nəsillərə ötürmək üçün təklif olunur. Məqalə həmçinin, abidələrin qorunmasında turizm, təbii mühitin integrasiyası və davamlı inkişaf konsepsiyalarının əhəmiyyətini qeyd edir.

Açar sözlər: memarlıq, ekologiya, iqlim, bərpa, enerji.

Рахиба Алиева (Азербайджан)

СОЛИДАРНОСТЬ «ЗЕЛЕННОГО МИРА» В ЗАЩИТЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ

Статья подчеркивает важность экологических факторов и солидарности «Зеленого мира» в защите архитектурных памятников. Рассматривается влияние изменения климата на исторические сооружения, включая эрозию материалов, воздействие природных катаклизмов и другие экологические проблемы. Применение экологически устойчивых подходов, включая использование возобновляемых источников энергии, предложено для повышения устойчивости памятников. Также акцентируется внимание на важности туризма, интеграции природной среды и концепции устойчивого развития в сохранении культурного наследия.

Ключевые слова: Архитектура, экология, климат, реставрация, энергия.

FIGURES:

**Fig. 1. Shikh Baba
Mausoleum.**





**Fig. 2. The Palace of
Gara Boyuk Khan in
Shusha.**



**Fig. 3. The Bathhouse in
Lankaran.**

UOT 745/749

Людмила Шкляева
кандидат искусствоведения
Институт языка, литературы и искусства
Академии наук Республики Татарстан
(Россия)

luda-next@yandex.ru

ОБРАЗЫ РАСТЕНИЙ В ТАТАРСКОМ НАРОДНОМ ЗОДЧЕСТВЕ

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.52>

Аннотация. Традиционное зодчество, являясь частью жизнеустройства татарского народа, отражает особенности его мироощущений. На протяжении веков узоры домового резьбы считались благопожеланиями для обитателей жилища. Охранительное значение растительных узоров домового резьбы объясняется различными культурно-историческими условиями, оказавшими влияние на формирование мировосприятия татарского народа. Так, образ трилистника, символизирующего возрождение жизни, связан не столько с одним из воплощений тюркской богини Умай в трехрогой короне и в языках пламени домашнего очага, сколько с яркими степными тюльпанами, весной украшающими степные просторы. Другой, часто фиксируемый образ – вьющийся стебель, имеющий древнее происхождение, трактуется как символ бесконечности жизни, хрупкой, но вновь и вновь продолжающейся.

Ключевые слова: татарское народное зодчество, оберег, растительные узоры, цветочные формы, многолепестковые розетки.

Введение. Традиционное зодчество, являясь частью жизнеустройства татарского народа, отражает особенности его мироощущений. При этом в своеобразии жилища проявляется влияние природно-климатических условий, к которым необходимо было приспособляться менявшим среду обитания тюркам-номадам (прапредкам современных татар). Природные материалы, доступные для возведения строений в местах проживания, определяли средства и приемы их технологической

обработки. От особенностей восприятия природы зависели эстетические и художественные каноны декоративных решений экстерьера татарских домов. Роль природного мира в дорелигиозных верованиях у тюркских народов рассматривалась такими учеными как Н.П. Рычков [5], К.Ф. Фукс [7], И.Н. Смирнов [6], Н.И. Воробьев[1], Т.А. Золотова [2], Р.Р. Исхаков [3] и др.

Изложение основного материала. Издавна в народном зодчестве резко граничились опасный внешний мир и защищенное внутреннее жилое пространство. Тогда в местах их соприкосновения было принято размещать знаки-обереги. Через века узоры домовой резьбы стали считаться благопожеланиями для обитателей жилища. В настоящее резной декор экстерьера рассматривается как средство художественной выразительности облика фасада, придающее ему красоту. Современные традиционные строения у татар продолжают возводиться из различных пород деревьев, в зависимости от мест проживания. Так, этнотерриториальная группа – астраханские татары, названные так в честь портового города Астрахани (Хаджитархан, столицы одноименного ханства в XIV–XVI вв.), расположенного в дельте Волги, издревле применяли для строительства и саманный кирпич с камышом, и дерево. При этом, бревна пилили на толстые крепкие широкие доски и возводили дома. В декоративной отделке фасадов проявлялись эстетические нормы, характерные для творчества астраханских татар, отражавшие их позитивное восприятие мира растений. Трилистники, а также изгибы стеблей с листьями и сейчас устойчиво находят место в современной домовой резьбе. Так, композиция на оранжево-охристом оконном очелье одного из жилых астраханских домов включает бордюр из крупных форм белых трилистников, расположенных по краю. Их вырезанные из цельной доски округлые соцветия, устремлены вершинами вниз. Сквозные контуры элементов образуют сердцеобразный орнаментальный ряд. Тимпан украшен фрагментами двух выющихся стеблей, завершающихся раздвоенными листочками. Они направлены в противоположные стороны по горизонтали. Их центральная часть дополнена силуэтом «сердца» в сквозной резьбе. Именно в указанной технике данный элемент довольно часто повторяется в очелье оконных наличников. В различных комбинациях он располагается либо острием вверх, либо вниз, а также в чередовании. В других случаях наблюдается интерпретация указанной выше композиции. Так, стебли удлиняются, усложняются их плавные изгибы.

Они дополняются завитками листьев и завершаются изящными трилистниками, обращенным внутрь. По центру тимпана часто находится цветок, который удивляет сходством с изображениями бутонов хлопка «пахтагюль» на узбекской посуде. Встречаются композиции, в которых на его месте «расцветает» классический трилистник с удлиненным лепестком по центру и фланкирующими его двумя – закругленными вниз. Иногда стебли даны в очелье в самостоятельной композиции. Трилистники также обнаруживаются в оформлении пилястр, на которых они выполнены в крупных размерах и по принципу многослойности вписаны один в другой.

Охранительное значение указанных выше растительных узоров домового резбы объясняется различными культурно-историческими условиями, оказавшими влияние на формирование мировосприятия татарского народа. Так, образ трилистника, символизирующего возрождение жизни, связан не столько с одним из воплощений тюркской богини Умай в трехрогой короне и в языках пламени домашнего очага, сколько с яркими степными тюльпанами, весной украшающими степные просторы. Другой, часто фиксируемый образ – вьющийся стебель, имеющий древнее происхождение, трактуется как символ бесконечности жизни, хрупкой, но вновь и вновь продолжающейся. В указанных выше узорах также проявились отголоски дорелигиозных верований, связанных с почитанием мирового древа. Далекие предки татар – степные тюрки верили в мифическое дерево Байтерек [2, с. 6]. Но у тех из них, кто добрался до Среднего Поволжья на роль священного дерева назначался самый могучий дуб в окружающих лесах, как и у соседних народов, что объясняется сходными природными условиями. Это «мировое дерево» воспринималось как вместилище трех сфер мироздания. Небесная – занимала самые верхние, доступные лишь духам и птицам, ветки кроны. В средней части ствола с крупными и прочными ветвями обитали земные существа, к которым относились люди и звери. Корни являли собой подземную сферу, удерживающую умерших. Представления о мироустройстве устно передавались из поколения в поколение, они регулировали нормы взаимодействия с окружающим людей миром природы. Свод неписаных правил и жесткие меры ответственности способствовали бережному отношению к священным дубовым рощам [4, с. 21]. Тем, не менее при строительстве домов нижние венцы по обычаю возводились из дубовых деревьев. Указанная

рационально объяснимая традиция существует до настоящего времени, ведь дуб – самый крепкий местный вид природного строительного материала. Считалось, что его сила способна передаваться. В расчете на это уезжающие из родных краев парни соблюдали следующий обряд: они обходили ствол самого огромного дуба в округе, который у татар-кряшен и в XX столетии назывался «деревом Тенгере» по имени верховного божества дорелигиозных верований у тюркских народов (Кайбицкий р-н РТ) [3, с. 14,16]. Образ дубового листа прочно вошел в декоративную систему татарского народа, во множестве обнаруживаясь в отделке вышитых текстильных изделий XIX–XX вв. [8, с. 226]. Однако в домовая резьбе на том же этапе отмечаются лишь единичные случаи использования данного образа в оформлении экстерьера.

Гораздо больше в отделке фасадов жилищ Среднего Поволжья наблюдается различные сочетания тюльпанов, стеблей, лилий, пальметт и многолепестковых розеток самых разнообразных форм. Данное обилие цветочно-растительных форм объясняется желанием обратиться к образам коранического рая. Татары Среднего Поволжья приняли ислам в X в., а в XIV ислам стал официальной религией улуса Джучи, а затем и Казанского ханства. Считается, что дом казанских татар стоял в глубине сада, окруженного забором с ажурной решеткой в верхней части. Сквозь которую можно было видеть узоры на оконных наличниках. Эта традиция до сих пор прослеживается в Высокогорском и Атнинском районах современного Татарстана. В настоящее время здесь также украшаются ворота крупными цветочными формами. В их колористическом решении наблюдается сочетание зеленого, синего, белого (или желтого) цветов. Розетки, расположенные в центре внешнего поля створок ворот выполнены наборным, мозаичным способом с применением сверленной и профильной (ажурной, щелевидной) техник.

В настоящее время цветочно-растительные узоры украшают экстерьер сельских домов татар на всех территориях их проживания. Следует отметить, что эта традиция активно развивалась с конца XIX по конец XX века. Сходные композиции декора наблюдаются в татарских деревнях Поволжья, Урала и Сибири. Однако в современных городских частных строениях она уже практически не фиксируется, хотя известные купцы XIX столетия тяготели к сохранению национального своеобразия и украшали свои богатые дома с соблюдением самобытных канонов. Так, композиция, включающая образы древа жизни, вьющегося стебля и

цветов из трех лепестков, продолжает украшать фронтоны крыши бывшего дома купцов Агафуровых в Екатеринбурге.

Закключение. Таким образом, природное окружение, обусловило формирование мировосприятия у татарского народа и отразилось в художественно-эстетических принципах, поддерживаемых и корректируемых процессами историко-культурного развития. Столетиями происходил отбор образов, их устойчивая фиксация в различных видах традиционного искусства. Так, в народном зодчестве экстерьерный облик украшают трилистники, вьющиеся стебли с завитками листьев и многолепестковые цветочные розетки. Самобытные узоры домовой резьбы на протяжении веков несут позитивное символическое значение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Воробьев Н.И. Татары Среднего Поволжья и Приуралья. – Москва, 1967.
2. Золотова Т.А. Очерки традиционной культуры народов Поволжья. – Йошкар-Ола, 1996. – с. 25.
3. Исхаков Р. Р. Параллели в религиозно-мифологических картинах мира и обрядовости татар и чувашей: опыт историко-этнографической реконструкции // Научные доклады ЧГИГН. Вып. 11. – Чебоксары, 2013.
4. Напольских В. В. Мифологема мирового древа и мифологии народов уральской языковой семьи // Этнографическое обозрение. – М., 2012. с. 19–28.
5. Рычков Н.П. Дневные записки путешествия капитана Николая Рычкова в Киргис-Кайсацкой степе, 1771 году. – СПб, 1772.
6. Смирнов И.Н. О влиянии волжских болгар на черемис // Черемисы: Историко-этнографический очерк. – Казань, 1889. – с. 19-24.
7. Фукс К.Ф. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. – Казань, 2023.
8. Шкляева Л.М. Искусство вышивки Земфиры Бикташевой как часть национальной культуры татарского народа // Проблемы просвещения, истории и культуры сквозь призму этнического многообразия России. Сборник трудов Всероссийской научной конференции с международным участием. – Казань, 2018. – с. 225–229.

Lyudmila Şklyayeva (*Rusiya*)

TATAR XALQ MEMARLIĞINDA BİTKİ OBRAZLARI

Ənənəvi memarlıq tatar xalqının həyat düzəninə bir hissəsi olaraq onun dünyagörüşünün xüsusiyyətlərini əks etdirir. Əsrlər boyunca ağac ev yonma naxışları həmin məkanın sakinləri üçün xoşməramlılıq hesab edilmişdir. Ağac ev yonmasının nəbati naxışlarının qoruyucu əhəmiyyəti tatar xalqının dünyagörüşünün formalaşmasına təsir göstərmiş müxtəlif mədəni-tarixi şəraitlə izah edilir. Belə ki, həyatın dirçəlişini simvolizə edən üçyarpaq bitki obrazı üçbuynuzlu tacı olan, ev ocağının alov dillərini əks etdirən türk ilahəsi Umayın təcəssüm formalarından biri olmaqdan daha çox yazda çölləri bəzəyən parlaq çəmən laləsi ilə əlaqədardır. Tez-tez rast gəlinən başqa bir obraz – qədim mənşəyə malik sarmaşan budaq obrazı zərif, lakin hər zaman davam edən həyatın əbədiliyi kimi təfsir edilir.

Açar sözlər: Tatar xalq memarlığı, gözmuncuğu, nəbati naxışlar, gül formaları, çoxləçəkli güllər.

Lyudmila Shklyayeva (*Russia*)

IMAGES OF PLANTS IN TATAR FOLK ARCHITECTURE

Traditional architecture, being a part of the life order of the Tatar people, reflects the peculiarities of their worldview. Patterns of house carvings were considered good wishes for the dwellers of the home for centuries. The protective significance of floral patterns in house carvings is explained by various cultural and historical conditions that influenced the formation of the worldview of the Tatar people. Thus, the image of the trefoil, symbolizing the rebirth of life, is associated not so much with one of the incarnations of the Turkic goddess Umai in a three-horned crown and in the flames of the hearth, but with bright steppe tulips that decorate the steppe expanses in spring. Another image, often fixed, is a coiling stem, which is of ancient origins and is interpreted as a symbol of the infinity of life, fragile, but continuing repeatedly.

Key words: Tatar folk architecture, amulet, floral patterns, flower forms, multi-petal flowers.

UOT 008:316.42

Namig Abbasov
PhD (Culturology), Associate professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

namiq_abbasov_70@mail.ru

HUMAN ECOLOGY

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.58>

Abstract. Human is a child of the Earth, a product of nature, the result of the development of the biosphere, an element of the noosphere. However, when a human moves from the biosphere, conditioned by natural factors, to the noosphere, conditioned by social factors, he can not only improve but also worsen his conditions of existence. The second tendency is more often observed in the life of modern human and finds its expression in the continuous degradation of human by the living environment.

Today, we are already talking about other types of ecology – the ecology of culture, everyday life, spirit and language. Now it is to talk about the ecology of human himself. At present, the problem of ecology and human health occupies one of the most important places among the areas studying the interaction of human and nature. Human ecology approaches ecological relations from the point of view of studying the human body and its possibilities of adaptation to the environment. Human ecology, which is a part of the general ecology, is defined by the negative influence of the living environment that people change with their work.

Key words: ecological education, ecological awareness, ecological law, ecological ethics, environment.

Introduction. Feeling and seeing the future ahead is the result of people's purposeful activity, it is the ability to accept the necessary direction of the course of events. Social foresight is the correct determination of the necessary relations of the development of social events, their reflection in thinking by anticipating the future. The correctness and authenticity of the conclusions on social foresight depend on their full reflection of

the development regularities of the objective social entity. “By acquiring culture, human separates himself from nature, i.e. culture is nature changed by human” [3, p. 307].

There was always harmony between society and nature from the depths of history, including the 18th century, and this harmony was broken only at the end of the 19th century, creating an imbalance between human and the environment. It is estimated that human impact on the biosphere has increased 8-10 times today. Human destroys biological and ecological systems by wasting millions of tons of harmful substances into the environment that were not previously observed. This points the coming disaster that awaits human.

The practice of the formation of the noosphere shows that the physical and mental health of human is affected by the strong negative impact of an increasingly polluted environment. Although the ecological problem, the essence of which relates to the need to protect the environment from the harmful effects on human beings, is primarily global in nature, it manifests in different ways in different countries. Therefore, you should not be satisfied with only general considerations in considering the ecological problem, the realities of separate countries should also be taken into account in such cases.

The forest cover has an irreplaceable importance in protecting the ecological balance of our republic. Unfortunately, our situation is not good in this matter either. So, the forest cover in the republic is three times less than the world norm. Mass destruction of forest and greenery in the territory of our republic has made this problem more serious.

Armenian Kostandov, who was the Minister of Chemical Industry of the USSR for a long time, organized the construction of 13 toxic plants in Sumgait. It is no coincidence that the growth of diseases in Sumgait, the increase in child mortality and the transformation of the city into a “dead zone” are associated with his name.

The Constitution of Azerbaijan, adopted in 1995, considered caring for the cleanliness and harmony of its soil, water and air, paying important attention to the global problems of the modern era, first of all, to universal values, as the first duty of a young, sovereign state. “The state ensures the maintenance of ecological balance, the protection of legally defined species of wild plants and wild animals” [1, p. 49].

The interpretation of the main material. Technical progress has created completely new conditions in nature, new interactions between

human and the biosphere. It is becoming more obvious that ignoring all the components of nature means destroying it. It is necessary to remember this truth: there is nothing useless in nature. Ecological thinking requires abandoning old ideas about the inexhaustibility of nature's resources. Having a moral-ethical attitude to the problem of resources comes from realizing our duty to future generations. Ecological culture must now be part of universal culture.

When talking about ecology, the issues of protecting the health of the population and improving its physical and mental capabilities should also be taken into account. Nature knows no official boundaries. A change or a disaster in one corner of it has tragic consequences not only in that region, but also far away from it. It takes a long time and a lot of money to eliminate its damages. The scattering of toxic substances during the explosions of nuclear tests conducted in many regions of the world caused serious damage to the living world, plants and cultural monuments. The increase of military threat and armament deepens inevitably the problems of raw materials, ecology, health and other problems, harming the social progress of mankind seriously.

It is possible to achieve progress, first of all, the health of the society with the enthusiasm of young people who have started working.

Speaking about the impact of the environment on human health, it should be stated that the ecological problem never exists in a pure form. This problem is directly or indirectly related to politics, economy, new technology, the general culture of people and society, and the degree of maturity of ecological consciousness. If the responsible ecological thinking of the nation as a whole and each individual citizen is not formed, the solution of the ecological problem is out of the question.

The famous American scientist R. Person assessed the actions of his compatriots sharply in the abovementioned period in his book "Nature takes account", and wrote that "The nature of the country was completely inexhaustible until the Europeans set foot in North America. Forest animals and fish were obtained in large quantities and were widely used inside and outside the country. As the demand was high, only the best of natural resources was obtained with no regard for anything else. Trees, birds and animals that became an obstacle for the colonists to expand their property were destroyed by all possible means" [4, p. 21].

Factors affecting the ecological problem interact with each other and can increase or decrease its severity depending on the conditions. For example, the promotion of market interests in the uncivilized market economy leads to the production and sale of low-quality food products containing harmful substances. Undoubtedly, consumption of ecologically impure food products leads to the spread of diseases and other unpleasant conditions among consumers. In some cases, political interests do not allow to reveal the truth in the field of ecology. Of course, in turn, this will have a negative impact on people's health.

In order to overcome the abovementioned problems and to preserve human health and nature, responsible environmental policy, practices of state and public bodies, enterprise and organization managers are required above all.

In this regard, society faces another important task: formation of ecological awareness of the population. The realization of this task requires comprehensive measures of ecological education and upbringing, including the creation of ecological scientific awareness, ecological ethics, psychology and legal awareness in public consciousness.

Ecological ethics has an exceptional importance in the formation of ecological consciousness. The main principle of ecological ethics can be expressed as following: it is necessary to treat with responsibility and be kind towards not only human and animals, but also inanimate nature.

One of the important components of ecological consciousness is ecological psychology. We can express the essence of this science briefly as following: love for nature should be a characteristic of human.

Ecological legal consciousness can also be attributed to the structure of ecological consciousness. The requirement of ecological legal consciousness is that the citizens of the country should bear legal responsibility for the damage caused to nature.

There are various options for dividing the interaction process of nature and society into specific periods in the scientific literature. Some authors (prof. Y.P. Trusov) divide the history of the interaction of society and nature into 4 stages, setting the character and level of social development as the basis of such periodization: ancient era, pre-industrial era, industrial era, modern era characterized by aspects of the noosphere, others (M.F. Green) take the level of development of society at the root of the interaction between society and nature and divide it into periods of passive adaptation, active use of natural resources, change and global reconstruction [5].

The first stage is characterized by human's assimilation of finished products of nature through the simplest labor tools and forms of production. The characteristics of natural conditions, geographical environment became the decisive factor for the existence and development of people and society as a whole at this stage.

The second stage of the interaction of society and nature is related to the further development of productive forces. The development of agriculture in some nations and cattle breeding in other nations led to the first great division of labor – the separation of cattle breeding from agriculture. This was followed by the second great division of labor, which facilitated the exchange of goods among people and led to inequality of labor, private property, exploitation and exploited classes: the separation of handicraft from agriculture. As a whole, this period was characterized by important changes created by human labor in the natural environment.

The third stage goes through the successive ages of steam, electricity and nuclear power. Many minerals, organic and other resources were involved in the economic cycle at this stage. The development of steam engine technology created radical qualitative changes in the way of production and society's impact on nature. Finally, the interaction of nature and society has entered a new and highest fourth stage of its development, adopting fundamentally new aspects in the modern era.

This new phase of nature and society, named "Noosphere", the strong influence of human on nature and the large-scale consequences of his activity are summarized in the teaching about noosphere. Several scientists recommend replacing the concept of "noosphere" with other synonymous concepts – technosphere, anthroposphere, psychosphere, sociosphere.

For the first time, the Russian scientist V. I. Vernadsky wanted to achieve the synthesis of natural science and social sciences in the study of the global activity of human who changes the environment actively. According to him, the noosphere is a new qualitative stage of nature that can fundamentally change not only the biosphere, but also the human. The noosphere is not just an area where human knowledge is used at a high level of technology. For this purpose, the concept of "technosphere" would be completely sufficient. Here we are talking about such a stage of human life that its transformative activity corresponds fully to the interests of "nature" based on a strictly scientific and truly intellectual

way of thinking of all the processes taking place. The noosphere is a stage of interaction between society and nature, in which society has real opportunities to regulate consciously and control the exchange of substances between itself and nature. Human takes control over nature without separating from nature, understands and applies its laws correctly for the sake of social progress. In this sense, the noosphere can be understood as a sphere with a special organization that directs, controls and regulates natural processes in accordance with the increasing demands of human himself.

Conclusion. The formation of the noosphere means the emergence of a new unity of nature and society, which has no analogues in the past. The distinctive aspect of this unity is not only that human cannot exist without nature, but also that nature cannot exist in its modernized form without the conscious and purposeful activity of human. Noosphere is such a natural social concept that natural and social moments acquire a new quality in its real content. This concept combines a single dynamic system of natural and social conditions into an organic whole.

When talking about the evolutionary development of the world and its gradual transition to the noosphere, the founders of this doctrine expressed different opinions on the understanding of the essence of the mentioned process. Teilhard de Chardin accepted the gradual transition of the biosphere to the noosphere, in other words, the gradual elimination of the contradictions between human and nature. V. I. Vernadsky approached the problem from a different point of view. So, living matter changes only the upper layer of the Earth. Human's intervention in nature is gradually intensifying, humanity is becoming the main planetary geo-changing force. Therefore, human, who is considered the bow of V. I. Vernadsky's teaching about the noosphere, should be directly responsible for the evolution of the planet. The understanding of this thesis by human is of great importance for his life. "Spontaneous development would make the biosphere unsuitable for human habitation. Therefore, human should build his needs on the basis of the possibilities of the biosphere. The biosphere turns into the noosphere gradually, where its development takes on a directional character" [2, p. 736].

REFERENCES:

1. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. – Bakı, 2009.
2. Məmmədov Ə.B, Bəşirov R.İ. Müasir təbiətsünaslığa konseptual yanaşma. – Bakı, 2001.
3. Mehdiyev R.Ə. Fəlsəfə. Dərs vəsaiti. – Bakı, 2010.
4. Парсон Р. Природа предъявляет счет. – Москва, 1969.
5. Трусов Ю.П. Понятие о ноосфере. – Москва, 1968.

Namiq Abbasov (Azərbaycan)

İNSAN EKOLOGİYASI

İnsan Yer övladı, təbiətin məhsulu, biosferin inkişafının nəticəsi, noosferin elementidir. Lakin insan təbii amillər ilə şərtlənən biosferdən əsasən sosial amillərlə şərtlənən noosferaya keçdikdə öz mövcudluq şərtlərini nəinki yaxşılaşdırır, həm də pisləşdirə bilər. Müasir insanın həyatında ikinci meyl daha tez-tez müşahidə olunur və öz ifadəsini ətraf yaşayış mühitin insanı durmadan tənəzzülə uğratmasında tapır.

Bu gün artıq ekologiyanın digər növlərindən – mədəniyyətin, məişətin, ruhun, dilin ekologiyasından da söhbət gedir. Artıq insanın özünün də ekologiya-sından danışmaq vaxtı gəlib çatmışdır. Hazırda ekologiya və insan sağlamlığı problemi insan və təbiətin qarşılıqlı təsirlərini öyrənən istiqamətlər içərisində önəmli yerlərdən birini tutur. İnsan ekologiyası ekoloji münasibətlərə insan orqanizminin və onun mühitə adaptasiya etmə imkanlarının öyrənilməsi baxımından yanaşır. Ümumi ekologiyanın tərkib hissəsi olan insan ekologiyası insanların öz əməyi ilə dəyişdirdiyi yaşayış mühitinin onlara neqativ təsiri ilə müəyyən olunur.

Açar sözlər: ekoloji təhsil, ekoloji şüur, ekoloji hüquq, ekoloji etika, ətraf mühit.

Намиг Аббасов (Азербайджан)

ЭКОЛОГИЯ ЧЕЛОВЕКА

Человек – дитя Земли, продукт природы, результат развития биосферы, элемент ноосферы. Однако при переходе человека из биосферы, обусловленной природными факторами, в ноосферу, обусловленную социальными факторами, он может не только улучшить, но и ухудшить условия своего существования. Вторая тенденция чаще наблюдается в

жизни современного человека и находит свое выражение в постоянной деградации человека средой обитания.

Сегодня мы говорим уже о других видах экологии – экологии культуры, быта, духа и языка. Теперь стоит поговорить об экологии самого человека. В настоящее время проблема экологии и здоровья человека занимает одно из важнейших мест среди направлений, изучающих взаимодействие человека и природы. Экология человека подходит к экологическим отношениям с точки зрения изучения человеческого организма и его возможностей адаптации к окружающей среде. Экология человека, являющаяся частью общей экологии, определяется негативным влиянием среды обитания, которую человек изменяет своей деятельностью.

Ключевые слова: экологическое образование, экологическое сознание, экологическое право, экологическая этика, окружающая среда.

UOT 008:34

Parvana Ibrahimova
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

parvanaibrahimova81@gmail.com

THE CRIME OF ECOCIDE AND GENOCIDE COMMITTED BY ARMENIA AGAINST AZERBAIJAN

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.66>

Abstract. The article talks about ecocide, urbicide, genocide crimes committed by Armenia against Azerbaijan and their consequences. These crimes are said to have occurred during both the First Karabakh war and the Second Karabakh war in 2020, and these issues will be raised at COP-29. The plundering of Azerbaijani territories and the destruction of flora and fauna by the enemy in these lands had a very negative impact on the ecological situation of the entire Caucasus. During the 44-day Patriotic War, Armenia again committed acts of aggression against the civilian population living outside the combat zone, the ecological environment, natural resources, the region's globally significant biodiversity, and rich forest areas. The material and moral damages of these crimes that committed in the Nagorno Karabakh region are evaluated and long-term restoration plans of ecocide and urbicide crimes are mentioned.

Key words: Azerbaijan, ecocide, urbicide, genocide, their consequences.

Introduction. As our glorious army liberated our territories since October 2020, one of the terrible facts we faced was the destruction of nature. Thus, the term ecocide, urbicide, genocide entered our lexicon. Those who committed the Khojaly genocide in 1992 committed urbicide, culturicide and ecocide crimes in the next ten years.

Ecocide is a concept related to the serious destruction of the ecosystem and massive damage to nature. The term comes from the combination of the words “eco” (ecology) and “cid” (caedere), which means “to kill” in Latin. Ecocide includes actions that cause widespread damage, such as deforestation,

pollution, oil spills, loss of biodiversity, large-scale industrial activities, or environmental destruction caused by wars.

Urbicide means the deliberate destruction of cities or urban structures. This term refers to the destruction of culturally, historically or architecturally important cities, especially as a result of wars, infrastructure projects, unplanned urban development or political decisions. Urbicide destroys the identity and social fabric of cities, causing the loss of cultural heritage. Genocide refers to acts of violence committed against ethnic Azerbaijanis.

The interpretation of the main material. In Azerbaijan, ecocide and urbicide occurred mainly as a result of the long-lasting Nagorno-Karabakh conflict with Armenia and wars in the region. During this conflict and in the occupied territories, the environment was seriously damaged. The biggest acts of urbicide and ecocide were recorded in the occupied cities and villages, including Aghdam, Fuzuli, Jabrayil, Zangilan and Gubadli.

After the Second Karabakh War in 2020, Azerbaijan discovered the extent of these devastations during the reconstruction work it carried out in its liberated territories.

1. Deforestation and burning
2. Damage to water resources
3. Disposal of waste and use of pollutants
4. Land contamination with mines
5. Destruction of biodiversity
6. Destruction of gold and other natural resources

The ecocides and urbicides committed by Armenia against Azerbaijan were mainly in the period of about 30 years of occupation of Nagorno-Karabakh and surrounding areas. These ecocides have hit the nature, economy and people of Azerbaijan. After the conflict, the Azerbaijani government has begun recovery in those areas, but this process requires long and large resources. The recovery of ecocides covers the process of revival of ecosystems, eliminating large-scale environmental damage and destroyed ecosystems. It requires nature recovery and the implementation of necessary measures for the sustainable development of the environment. The restoration of ecocides committed by Armenia in Azerbaijan, especially in the liberated areas, is a process that requires a long-term and staged approach.

1. Mine cleaning

It is important for the start of restoration of the occupation of the occupation, primarily from mines of these lands and unexploded ordnance.

2. Restoration of forest cover

Redistribution of forests only serve not only the protection of biodiversity, but also to restore the ecosystem balance. For this purpose, local plant species should be chosen and environmental standards should be taken into account.

3. Rehabilitation and cleaning water resources

Projects should be implemented in water treatment, environmental monitoring and river ecosystems for the restoration of Okchuchay and other rivers. Revolving strategic water sources such as Sarsang reservoir, the restoration of water supply systems is also important for the development of the region.

4. Protection of natural resources and recovery of biodiversity

Before the occupation, Nagorno-Karabakh and the surrounding areas were recognized by Azerbaijan's rich flora and fauna. However, biodiversity in these areas were severely damaged. National parks and nature reserves must be built to restore rare plants and animal species.

5. Application of environmental monitoring and clean technologies

Environmental monitoring and control systems should be established in the areas for the full recovery of ecocide. The introduction of harmful waste management and pure technologies is also part of this process.

6. Waste management and clean energy

It is important to transition to proper waste management and clean energy sources in the recovery process. Alternative energy sources – sun and wind energy projects must be implemented in the areas released from the occupation.

7. Restoration of people and agriculture

The return of the population in the region in the recovery process, the reconstruction of agricultural activities is important steps. It is possible to develop the economy of the region with the introduction of lands for agriculture and introducing environmentally friendly agricultural methods.

8. International cooperation and assistance

Recovery of ecocide and urbicide is a process that requires great resources and a long time. It is important to carry out international organizations for further effective implementation of these work, cooperation with environmental non-

governmental organizations and implementing measures in accordance with international environmental standards.

As a result, the restoration of ecocide and urbicide is a multifaceted and complex process, which covers long-term efforts to both nature and society's sustainable development. These restorations are being actively implemented in the territories of Azerbaijan, which are actively implemented and work is being done to fully restore the ecosystem.

Armenia's damage to Karabakh is an ecocide and urbicide crime against Azerbaijan. Armenia has committed genocide against ecocide, environment in the past territories of Azerbaijan. 60,000 hectares of our forests were destroyed, cut, stolen, our lands and rivers were polluted and poisoned. Armenia has used our water reserves in the past occupied territories to create an artificial environmental disaster. In 2016, the Parliamentary Assembly of the Council of Europe adopted a resolution entitled "Residents of the frontal regions of Azerbaijan are deliberately deprived of water" and demanded that the Armenian government had been used as a political impact or pressure instrument. Armenia has not ignored the resolution, and continued to use the Sarsang reservoir as a humanitarian and ecological terrorism. Armenia deliberately opened a reservoir in the winter and floods in the surrounding areas, and cut the water in the summer and deprived the people living in the region and farms. Armenia sharply contaminates the transboundary Okchuchay River. This exposes the economic system of the area throughout the territory of Azerbaijan in reconciliation. Unfortunately, some foreign companies are involved in this environmental crime. Armenia has illegally exploited our natural resources, including gold and other precious metals and minerals in the past, and exported them to foreign markets. Based on the difficult facts, foreign companies of Azerbaijan's illegal operation and other illegal activities have been identified in the occupied territories in the past. They will be prosecuted for illegal operating our natural resources in the past occupied territories. Most occupied soils are mined or contaminated with other explosives. This does not only pose a threat to human life, but also makes the use of planting areas and natural zones impossible. The remains of soil pollution and explosive substances have great damage to agriculture and nature.

Armenia is fired to damage Azerbaijani citizens living on the other side of the line of contact as part of the use of natural resources as a weapon. More

than 110,000 hectares of fertile land destroyed in the environment resulting in the fires committed by Armenia since 2006 [1, p. 113].

In Azerbaijan, 2024 “Year of Solidarity for the green world” was declared. Azerbaijani President Ilham Aliyev has signed a decree. According to the order, Azerbaijan contributes to the fight against the consequences of climate change as a reliable and responsible member of the international community. Thus, our foundation rights such as life, health, water, food and shelter are being threatened. Including sensitive groups, women, children, and at the same time, are more affected by climate change. Climate change is the crisis of our time. 2023 went down in history as the hottest year. Azerbaijan proves in practical activity in the green energy economy. In this example, Azerbaijan aims to reduce greenhouse gases by 2030 compared to 2030 and by 40 percent by 2050. Azerbaijan also announced the lands of the occupied territories and approved a measure plan for 202-2026, and in the action plan, these areas are intended to convert these areas to Net Zero emission zone.

This year, Azerbaijan is hosting COP-29. Inaudible, every country in the world faces different types of environmental problems. These problems can be examples of soil degradation, water shortages, degraded forests, non-productive agriculture, earthquakes and floods. It is observed in the world whatever happens every day. All this shows us that the climate has changed and the pollution that we caused in the last 50-60 has negatively affected the Earth. Thus, we hope that the whole world will understand the possibility of achieving this in COP-29. However, for our security by 2025, we will achieve 1.5 percent of the 1.5 percent net zero emission. 65 out of 67 mosques in the occupied territories were destroyed, and the rest were used as a stall for pigs and cows. 60,000-hectares are burned for woods, cut, our lands and rivers were polluted.

Conclusion. The concept of “ecocide” has been added to the Criminal Code. Ecosystem is expected to be punished by 10 to 15 years in prison, deliberately large-term and serious damage. The 30-year-old Armenian occupation is one of the important tasks to convey the ecocide and uricide crimes against Azerbaijan to the world community and provide legal assessment in international courts. Human rights activist Ahmad Shahidov said that the international courts were appealed with the crimes committed against Azerbaijan, and Armenia will be compensated in accordance with large amounts of compensation.

REFERENCES:

1. İmanlı M. N. Qarabağda ekosid. // Juridical Sciences and Education. 2024. – pp. 111-117.
2. Mammadov G.Sh., Khalilov M.Y. Ecology, environment and man. – Baku, 2006. – pp. 26-35.
3. Məmmədova E. İşğaldan azad olunmuş ərazilərimizdə Ermənistanın törətdiyi ekosid cinayətlər. // Nature&Science, 2023, № 5(6). – pp. 65-71.
4. Guliyeva V. Ermənilərin Azərbaycan xalqına qarşı törətdiyi mənəvi genosid. // Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 2015, № 4(2). – s. 814-821.

Парвана Ибрагимова (Азербайджан)

ПРЕСТУПЛЕНИЯ ЭКОЦИДА И ГЕНОЦИДА, СОВЕРШЕННЫЕ АРМЕНИЕЙ ПРОТИВ АЗЕРБАЙДЖАНА

В статье говорится об экоциде, урбициде, преступлениях геноцида, совершенных Арменией против Азербайджана, и их последствиях. Сообщается, что эти преступления произошли как во время Первой, так и во время Второй карабахской войны, и эти вопросы будут подняты на COP-29. Разграбление территорий и уничтожение флоры и фауны на этих землях оказало крайне негативное влияние на экологическую обстановку всего Кавказа. В ходе 44-дневной Отечественной войны Армения вновь совершила акты агрессии против мирного населения, проживающего вне зоны боевых действий, экологической среды, природных ресурсов, глобально значимого биоразнообразия региона и богатых лесных массивов. Оценивается материальный и моральный ущерб от этих преступлений и упоминаются планы восстановления после преступлений экоцида и урбицида.

Ключевые слова: Азербайджан, экоцид, урбицид, геноцид, их последствия.

Pərvanə İbrahimova (*Azərbaycan*)

ERMƏNİSTANIN AZƏRBAYCANA QARŞI TÖRƏTDİYİ EKOSİD VƏ SOYQIRIM CİNAYƏTLƏRİ

Məqalədə Ermənistanın Azərbaycana qarşı törətdiyi ekosid, urbisid, genosid cinayətlərdən danışılır. Bu cinayətlər həm birinci, həm də ikinci Qarabağ müharibəsi dövründə baş verməsindən və bu məsələlərin COP-29-da qaldırılmasından danışılır. Azərbaycan ərazilərinin talan edilməsi, bu torpaqlarda düşmən tərəfindən flora və faunanın məhv edilməsi bütün Qafqazın ekoloji vəziyyətinə çox mənfi təsir göstərmişdir. 44 günlük Vətən Müharibəsi zamanı Ermənistan döyüş bölgəsindən kənarda yaşayan dinc əhaliyə, ekoloji mühitə, təbii sərvətlərə, regionun qlobal əhəmiyyətli biomüxtəlifliyinə, zəngin meşə ərazilərinə qarşı növbəti dəfə təcavüz aktları törədib. Törədilmiş bu cinayətlərin maddi və mənəvi zərərləri qiymətləndirilmiş, ekosid və urbisid cinayətlərinin uzunmüddətli bərpa planları qeyd edilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan, ekosid, urbisid, genosid, bunların fəsadları.

UOT 7.05

Марс Ахмадуллин

кандидат искусствоведения, профессор

ugntuprint@yandex.ru

Лидия Стратонова

кандидат педагогических наук, доцент

*ФГБОУ ВО Уфимский государственный нефтяной технический университет
(Россия)*

di@rusoil.net

ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ В ДИЗАЙНЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.73>

Аннотация. В материалах данной статьи рассматриваются процессы поиска образного языка дизайна на основе двух значимых течений середины двадцатого столетия. С одной стороны, это послевоенное продолжение развития принципов функционализма с основательной методологией школы Баухаус. С другой, одно из интереснейших направлений итальянского дизайна 60-х, так называемый, «радикальный» дизайн. Он получил широкое распространение и оказал существенное влияние на современную эстетику предметного мира и на культуру в целом. По сути, именно в принципах немецкого промышленного дизайна и новых образах предметного дизайна Италии послевоенных лет были применены на практике основные идеи постмодернизма. В связи с этим необходимо рассмотреть два важнейших направления развития промышленного дизайна 60-х. Две школы, сложившиеся в силу исторических основ, в послевоенной Германии и Италии одновременно обозначили проблему – каким должен быть современный предметный мир. Оба лагеря обладали достаточным индустриальным потенциалом и авторитетом в области практического дизайна чтобы выдвинутые ими идеи получили признание и привлекли большое число сторонников и последователей.

Ключевые слова: контркультура, радикальный дизайн, функционализм, альтернативная среда обитания, массовое производство.

Введение. История развития дизайна — это формирование особого образного языка, новых направлений прикладной деятельности, эксперименты с материалами, поиск форм, которые отвечали бы возможностям массового производства. Рассмотреть этот сложный процесс формате одной статьи — невозможно. Но есть несколько важнейших этапов, которые можно считать определяющими для актуального дизайна. Они связаны с молодежными движениями, захватившими Европу в 1960–70-е гг.

Творческая деятельность дизайнеров в основе — это постоянный поиск новых форм, комбинации материалов, создание привлекательного современного облика предметного мира. Важнейшей целью такого поиска является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества должны отражаться во внешнем виде изделия, его современном оформлении, но не только. Важнейшая часть предметного дизайна заключена в новых технических и функциональных связях формы и назначения вещи. Именно они определяют качество предмета как целостного, современного и востребованного. Дизайн высокого технологического уровня привлекателен для производителя и потребителя. Важно определить какие факторы могут влиять на процесс создания нового дизайнерского объекта.

Изложение основного материала. Как разграничить деятельность по «рестайлингу», «реновации» давно знакомых вещей, того, что сегодня часто определяется критикой как спекулятивный дизайн, от принципиально нового продукта. В этой связи необходимо рассмотреть два важнейших направления развития промышленного дизайна 60-х. Две школы, сложившиеся в силу исторических основ, в послевоенной Германии и Италии одновременно обозначили проблему — каким должен быть новый предметный мир.

Немецкий послевоенный дизайн, сложившийся на фундаментальных основах функционализма, методологии школы Баухаус, позднее Ульмской школы, в 60-х переживал определенный кризис. Стремительное оживление послевоенной экономики, насыщение рынка товарами массового спроса повлияли на безусловные принципы проектирования материально — предметного мира. Функциональность, надёжность и

удобство вещей перестали быть главным условием успеха на рынке. Спрос на продукцию, во многом, стал зависеть от эстетических качеств предмета, его престижности, моды.

Точный узнаваемый образный код, скупое, почти аскетичное оформление изделий, всегда были базовыми принципами дизайна Германии. Следование этим принципам неизменно приносило промышленной продукции немецких производителей успех на рынке. Простой и ясный формальный язык, основанный пионерами функционализма, сложился в популярный и узнаваемый «браунстиль». Но с определенного момента эта узнаваемая и элегантная эстетика стала неожиданно терять позиции у потребителей. В поисках нового языка дизайна приверженцы функционализма, Томас Мальдонадо и Абраам Мольт обратились к исследованиям структуры формы, анализу феномена дизайн – проектирования и предприняли попытку классификации промышленного дизайна с точки зрения назначения предметов. Изделия разделялись на группы по потребительским признакам: бытовая техника, мебель и оборудование интерьеров, средства транспорта и средства производства. Новая классификация позволяла систематизировать продукцию по конструкции и назначению. Это дало возможность разграничить уровни проектирования, выделить крупные системы производственных и инженерных задач. По мнению создателей новой классификации по принципам дизайна, новые формы систематизации задач дизайн – проектирования неизбежно приведут к креативности и новой эстетике. Педантичный немецкий подход к поиску нового образа предметного мира через предложенные системы классификации привел к созданию очень разветвленных и тяжеловесных схем, которые были, тем не менее, полезным началом для стремительно развивающегося компьютерного мира. Эти попытки классификации предметного мира по принципу дизайна, в дальнейшем, стали основой для разработки программного обеспечения дизайн – проектирования.

Тот факт, что немецкий дизайн, который имел неоспоримый авторитет во всем мире, озаботился проблемами поиска креативности, сам по себе примечателен. Это было продиктовано усилением конкуренции в основных группах предметного дизайна. Послевоенные годы были отмечены расцветом промышленности. Оживали производства, увеличивался спрос на новинки, но не только эти при-

чины заставили идеологов немецкого дизайна искать новый стиль для вполне успешных и популярных вещей. Активные выступления молодёжи, поначалу антивоенные, в дальнейшем оформившиеся в движение против давления бюрократии, устаревших норм морали и жестких канонов общественного устройства, приобрели организованный и массовый характер. Эти настроения ярче всего проявились в студенческой среде. Радикальные выступления студентов Ульмской школы были направлены против жесткого диктата функционализма. Студенты требовали большей творческой свободы настолько активно, что властями было принято решение о закрытии Ульмской школы. Появление на рынке абсолютно новых вещей, которые разрабатывались с нарушением всех общепринятых канонов функционализма, заставили идеологов Ульмской школы провести серьезный анализ различных проектных практик. Именно А.Моль ввел в обиход понятие нео-китч и выступил с обоснованной критикой бездумного поверхностного украшения.

Немецкий дизайн остался верен своей идеологии и твердо следовал своим принципам, где основными качествами продукта были удобство, широкая доступность и функциональные качества дизайна.

Одновременно сложилась другая крупная школа – итальянский дизайн «новой волны». Новые течения в проектной культуре Италии основывались на молодежных субкультурах и творческих исканиях лидеров и идеологов «новой волны» Умберто Эко, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони. Именно они обратились к изменившимся реалиям послевоенного мира. В их произведениях философия и новый образный язык постмодернизма получили окончательное философское осмысление. Развитие нового стиля ярко проявилось в итальянском дизайне 60-х. Игра, артистизм, чувственность характерные для итальянской культуры, нашли отражение в неожиданных и остроумных формах итальянского дизайна той эпохи.

Основными центрами «радикального дизайна» 60-х в Италии были Милан, Флоренция, Турин. Протест против существующего дизайна выражался в утопических проектах и провокационных концепциях. Проектирование новых продуктов и продвижение их к потребителю не было основной задачей дизайнеров новой волны. Во главу угла они ставили разработку альтернативной среды обитания, нового жизненного пространства. Вскоре это движение стало лидирующим в мире

дизайна. Звезды актуального дизайна двадцатого – двадцать первого века Гаэтано Пеше, Андреа Бранци и многие другие начинали как представители радикального дизайна.

Еще одним из основоположников «радикального дизайна» считается Эторе Соттсасс. Его объекты и поиски новой эстетики 80-х гг., в определенном смысле стали теоретическим основанием, для итальянского «радикального дизайна». Основной задачей дизайнеры движения считали формирование нового стиля основанного на культурных и художественных идеях модернизма.

Одной из первых групп дизайна новой волны в Италии стала «Archizoom». Название происходит от авангардной британской архитекторской группы «Archigram». Студия была основана во Флоренции в 1966 году. Вместе с группами «Суперстудио» («Superstudio»), «UFO» и «Струм» («Strum»), «Archizoom» они стали движущей силой радикального дизайна. Дизайнеры новой волны выступали против коммерческого дизайна и засилья штампов. Члены группы работали над выставочными инсталляциями, архитектурными объектами, дизайном интерьеров и промышленных изделий. Многочисленные проекты и публикации отражали поиски участников движения нового, чрезвычайно гибкого и основанного на передовых технологиях подхода к дизайну.

Одним из лидеров группы «Archizoom» был Андреа Бранци. Он был идеологом «радикального движения» и «нового дизайна», занимался разработкой ряда концептуальных проектов под девизом «обитать — это легко». Самым значимым проектом творческой деятельности Андреа Бранци считается проект «No-stop city» (1970).

«Archizoom» начали исследования в области архитектуры и городского планирования, которые легли в основу проекта «No-stop city». «No-Stop City» – это ироническая критика идеологии архитектурного модернизма. Имитация палаточного городка под крышей большого ангара, с искусно интегрированными элементами «живой природы» – таким представлялся город будущего дизайнерам «новой волны». Этот проект был предназначен для замены сложившейся структуры и служил матрицей для конструирования новой среды обитания, где каждому было выделено собственное нейтральное пространство, свободное от объектов и давления потребительской идеологии.

Интересно, что не только идея, но и сам подход, в начале первого десятилетия двухтысячных, стали основой для создания развлекательной зоны в окрестностях Берлина. Горожане приезжают на выходные в некое подобие кемпинга, чтобы насладиться простой жизнью, отдохнуть от конфликтности и темпа мегаполиса. Зона организована по сценарию очень близкому к концепции Андреа Бранци.

Все работы «Archizoom» основывались на связях с поп – культурой и китчем, и в то же время, выражали саркастическое отношение к претенциозности и безликости массовой продукции.

Группа создавала футуристические объекты для производства их в доступных материалах: дерево, сталь, стекло, кирпич, пластмасса. Позже участники группы стали проектировать практичную мебель в подчеркнуто нейтральном стиле.

Молодые дизайнеры движения проявляли исключительную активность в продвижении радикального дизайна в Италии, выступая на различных семинарах, а также публикуя очерки по теории дизайна.

В 1973 году члены различных групп радикального дизайна объединились вокруг журнала «Casaballa», директором которого был Алессандро Мендини. Все это в итоге привело к организации во Флоренции в 1974 году «Global Tools». Эта свободная школа – лаборатория стала центром радикального дизайна и архитектуры. Целью было развитие исследований непромышленных способов производства и популяризация индивидуального творчества.

Радикально настроенная молодежь отрицала не только качество дизайна, её не устраивал стиль современной жизни, огромное количество устаревших канонов поведения. В итоге она предпочла делать «дизайн без предметов» – дизайн поведения. Эти поиски способствовали формированию нон-конформистской молодёжной культуры свободной от стереотипов и общепринятых норм.

Субкультуры отторгали систему, они стремились к автономии и конфликтовали с обществом. Молодежные контркультуры были серьезно озабочены утверждением значительности каждого индивидуума в обществе.

Манифест идейных лидеров «новой волны» очевиден: свобода, любовь и самореализация. Движения молодежных контркультур это энергичная попытка вырваться из общества лицемерия и потребления.

Нон-коформистские движения хиппи и панков в соседстве с официальной культурой значительным образом повлияли на дизайн, изменили подход к созданию материальных вещей, придали творческому процессу проектирования свободу самовыражения, добились большего доверия к создателям нового материального мира.

Заключение. Декларации дизайнеров «новой волны» были направлены против сухого и прагматичного функционализма немецкой школы дизайна с одной стороны, с другой, против претенциозности и эклектичности итальянского промышленного дизайна. Новый художественный язык, предложенный молодыми дизайнерами, не только способствовал развитию стиля, сделал вещи более демократичными и массовыми, но и показал ценность индивидуального творчества. Художественное и выразительное прочтение дизайнерских объектов, их современный облик нашли отклик в среде массовой культуры, профессиональной критики и публики. В результате новые течения были поддержаны и производителями, и потребителями. По существу, благодаря молодежным контркультурам, в дизайне были сформулированы основные принципы постмодернизма.

Современный дизайн Германии отмечен последовательным развитием традиций функционализма. Он стремится к созданию вещей простых, удобных, пригодных для массового тиражирования. Работа с новейшими технологиями и качественными материалами по-прежнему обеспечивают успех немецким дизайнерам. Минимализм, привнесенный японскими дизайнерами как обязательное условие актуального дизайна, был удачно интерпретирован в контексте новых проектных предложений немецких дизайнеров.

Итальянский дизайн «Новой волны» чувственный, иррациональный и артистичный приобрел большую армию поклонников в среде коллекционеров и любителей новинок. Большая творческая свобода и подвижные производства позволили итальянским дизайнерам занять лидирующие позиции в создании ограниченных тиражей предметов арт – дизайна. Им же принадлежит успех в возрождении ремесленных традиций в сочетании с современными возможностями производства.

Возникновение антидизайна явилось сильнейшим толчком, который изменил не только дизайн, но и мировоззрение целого поколения. Он открыл принципиально новое отношение к материальной культуре.

Итальянский «антидизайн» как явление исчерпал себя в конце 70-х. Это закономерный процесс, связанный с поступательным развитием культуры и технологий. Существенно то, что подобные активные творческие усилия оказывают огромное влияние на развитие стиля в предметном мире и не исчезают бесследно. Радикальный дизайн слился с актуальным дизайном, стал незаменимой его частью. Направление, предложившее парадоксальный подход к самому процессу создания вещей, привело к рождению совершенно новых течений в дизайне, новых изделий, и признанных икон дизайна. Поклонники и последователи есть у всех ветвей современного дизайна. Важно то, что никогда новые идеи не были контрпродуктивными и не приводили к противостоянию в практическом дизайне.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Воронов Н.В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч.1. Этапы развития мирового дизайна. – М., 1997.
2. Михайлов С.М. История дизайна. Том 2. Дизайн индустриального и постиндустриального общества. – М., 2003.
3. Страницы истории отечественного дизайна: исследования и публикации. – М., 1989.
4. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне / Редкол.: С.О. Хан-Магомедов и др. – М., 1981.

Mars Ahmadullin, Lidiya Stratonova (*Russia*)

FUNDAMENTALS OF STYLE DEVELOPMENT IN DESIGN OF THE POSTMODERNIST ERA

In the materials of this article the processes of searching for the figurative language of design on the basis of two significant currents of the middle of the twentieth century are considered. On the one hand, it is the post-war continuation of the development of functionalism principles with the thorough methodology of the Bauhaus school. On the other hand, one of the most interesting trends of Italian design in the 60's, the so-called "radical" design. It was widely spread and had a significant influence on the modern aesthetics of the object world and on culture as a whole. In fact, it was in the principles of German industrial design and new images of Italian object design of the post-war years that the main

ideas of postmodernism were put into practice. In this connection it is necessary to consider two most important directions of development of industrial design of the 60s. Two schools, formed by virtue of historical foundations, in post-war Germany and Italy simultaneously outlined the problem – what should be the modern object world. Both camps had enough industrial potential and authority in the field of practical design so that their ideas were recognized and attracted a large number of supporters and followers.

Key words: counterculture, radical design, functionalism, alternative habitat, mass production.

Mars Axmadullin, Lidiya Stratonova (*Rusiya*)

POSTMODERNİZM DÖVRÜNÜN DİZAYNINDA ÜSLUBUN İNKİŞAFININ ƏSASLARI

Bu məqalənin materiallarında XX əsrin ortalarında iki əhəmiyyətli cərəyana əsaslanan məcazi dizayn dilinin axtarışı prosesləri müzakirə olunur. Bir tərəfdən, Bauhaus məktəbinin hərtərəfli metodologiyası ilə funksionalizm prinsiplərinin inkişafının müharibədən sonrakı davamıdır. Digər tərəfdən, 60-cı illərin italyan dizaynının ən maraqlı istiqamətlərindən biri, sözdə «radikal» dizayndır. Geniş yayılmışdır və mövzu dünyasının müasir estetikasına və ümumiyyətlə mədəniyyətə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Əslində, postmodernizmin əsas ideyalarının praktika-da tətbiq olunduğu alman sənaye dizaynı prinsiplərində və müharibədən sonrakı illərdə İtaliyanın mövzu dizaynının yeni şəkillərində idi. Bu baxımdan, 60-cı illərin sənaye dizaynının inkişafı üçün iki vacib sahəni nəzərdən keçirmək lazımdır. Müharibədən sonrakı Almaniya və İtaliyada tarixi əsaslara görə inkişaf etmiş iki məktəb eyni zamanda problemi – müasir obyektiv dünyanın necə olması lazım olduğunu göstərdi. Hər iki düşərgə kifayət qədər sənaye potensialına və praktik dizayn səlahiyyətinə sahib idi ki, irəli sürdüləri fikirlər tanınsın və çox sayda tərəfdar və izləyici cəlb etsin.

Açar sözlər: əks mədəniyyət, radikal dizayn, funksionalizm, alternativ yaşayış yeri, kütləvi istehsal.

UOT 398 (4/9); 801.8 (4/9)

Fərqanə Qurbanlı
Daxili İşlər Nazirliyinin Polis Akademiyası

e-mail:qurbanli.ferqane@gmail.com

DÜNYA VƏ AZƏRBAYCAN MİFOLOJİ DÜŞÜNCƏSİNDƏ VƏ FOLKLORUNDA YAŞIL RƏNG

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.82>

Xülasə. Hər bir xalqın dünyagörüşü, inancları, adət-ənənələri onun mifologiyasında, ədəbiyyatında, mədəniyyətində öz izini göstərir. Bu mənada xalqların mifik düşüncəsində rənglərin də xüsusi payı var. Pozitivliyin simvolu kimi seçilən yaşıl rəng təbiətin, cavanlığın, yeniliyin, harmoniyanın, xoşbəxtliyin, dini inancın (cənnətin) rəmzi olaraq xarakterizə olunur. Türklərin ilkin inanclarında yaşıl və mavi rəng göyü simvollaşdırmış, şərqə bildirmək üçün bu rəngdən istifadə edilmiş, həmçinin təbiət rəmzi kimi əks etdirilmişdir. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında türk təfəkkürünün məhsulu olaraq yaşıl geyimli müqəddəs ruh, “su, külək və havanın himayəçisi” kimi Xıdır Nəbi (Xıdır İlyas) obrazı təqdim edilir. Şifahi xalq yaradıcılığımızda, xüsusən nağıl, əfsanə və dastanlarımızda bu rəng müxtəlif konseptlərdə verilmiş, başlıcası isə həyatın, ruhən yeniliyin, möcüzəvi güclərin, təbiətin, bərəkətin göstəricisi olaraq müəyyən edilmişdir.

Açar sözlər: yaşıl rəng, müsbət konsept, mənfi konsept, mifoloji düşüncələr, nağıl və dastanlar.

Giriş. Hər bir xalqın mədəni irsində onun dünyagörüşü, duyğu və düşüncələri, adət-ənənələri, inancları qorunub saxlanılmışdır. Mədəni irsin bu komponentləri ayrı-ayrılıqda etnopsixoloji xarakter daşımaqla ədəbiyyatın, incəsənətin, mədəniyyətin bütün sahələrində öz izini göstərir.

Rənglərlə bağlı düşüncələr də birdən-birə yaranmamış, uzun təkamül yolu keçmişdir. Əgər yaranışın ilk dövründə insanlar rənglərdən vəhşi təbiətdən qorunmaq, maskalanaraq özünümüdafiə məqsədilə istifadə edirdilərsə, sonrakı mərhələlərdə öz fikrini ifadə edə bilmək, öz duyğularını qarşı tərəfə ötürmək məqsədi güdürdülər. Buna nümunə olaraq dünyada ilk mağara

rəsmləri olan Cənubi Afrikadakı Çanvet mağarasını göstərə bilərik ki, insanlar e.ə. 1000 il öncə mağara divarlarında qırmızı boya və kömürlə gərgədan, bizon, mamont, ayı, aslan, kimi heyvanların rəsmlərini çəkməklə ilkin inanc-larını sərgiləyiblər. Bəzi xalqların nümayəndələri isə öz düşüncələrini, mistik fikirlərini bədənlərində rəngli tatular etməklə ifadə edirdilər. Məsələn, Poline-ziya adasında yaşayan aboregenləri nümunə verə bilərik.

Əsas materialının şərh. Rənglərin insan həyatına çox böyük psixoloji və fizioloji təsiri var. Dünya xalqlarının mifologiyasında rənglərin müsbət və mənfi mənada çıxış etməsi də buna bariz nümunədir.

Bu mənada öncəliklə yaşıl rəng semantikasi ilə diqqət mərkəzindədir. Dünya xalqlarında yaşıl rəng əsasən sağlamlıq, firavanlıq və harmoniya ilə əlaqələndirilir, təbiətin oyanışı, cavanlıq rəmzi kimi simvolizə edilir. Bununla bağlı xalqların mifologiyasına ayrı-ayrılıqda nəzər yetirək. İlk öncə Şimal ədəbiyyatına və incəsənətinə diqqət etsək görərik ki, yaşıl rəng tez-tez təbiətlə əlaqələndirilir və əbədiyyəti simvollaşdırırdı. Skandinaviya kosmologiyasında doqquz dünyanı birləşdirən nəhəng müqəddəs ağac İqqdrasil il boyu yaşıl qalan qoz ağacı kimi təsvir edilmişdir. Yunan mifologiyasında Demetra və qızı Persefonanın adı tez-tez yaşıl rənglə bağlaşdırılır, torpaq və məhsuldarlıq ilahəsi adlandırılır, Roma mifologiyasında isə Venera eyni formatda sevgi, gözəllik və məhsuldarlıq ilahəsi kimi seçilirdi. Fin mifologiyasında Tapio bir növ meşə tanrısı və ya meşə ruhudur. Maraqlıdır ki, müasir dövrdə illüstratorlar onu tez-tez yaşıl dəri və ya yaşıl yarpaqlarla çəkir, Qədim Misirdə isə yenidən doğuş çox vaxt yaşıl rənglə əlaqələndirilirdi. Buna görə də kənd təsərrüfatı, yenidən doğulma və ölümlər tanrısı Osiris yaşıl dərilili kimi təsvir edilmişdir. Sibir folklorunda yaşıllıq dedikdə Yaşıl Həftə (Yaşıl Bazar) bayramını qeyd etmək lazımdır. Bu bayram vasitəsilə insanlar təbiət ruhlarına təşəkkür edir, mövsümün bərəkətli keçməsinə arzulayırlar.

Bu cür yanaşma dünya dinlərindən də yan keçməmiş, tarix boyunca mövcud olmuş, hazırkı vaxta qədər gələn və gəlib çatmayan bütün dinlərin inanc-larında, əxlaqi dəyərlərində özünü büruzə vermişdir. Məsələn, İslam dinində müsəlmanlar tərəfindən yaşıl rəngə xüsusi dəyər verilir, bu rəng cənnətin bərəkəti, fəziləti kimi simvollaşdırılır. Əl-İnsan surəsinin 76-cı ayəsində deyilir: “Onlar orada saf gümüşdən hazırlanmış paltarlar geyəcəklər və yaşıl rəngli ipəklərdən və incə yunlardan örtünəcəklər...”. Həmçinin bir çox müsəlman ölkəsi İslam rəmzi kimi öz bayraqlarında qeyd olunan rəngə önəm verir ki, Azərbaycan bayrağında da bunun şahidi oluruq. Xristianlıqda isə həyatın, ümidin və təbiətin rəngi kimi qəbul edilir, Advent (İsa Məsihin

doğuluşu), Pasxa və digər müqəddəs bayramlarda istifadə edilir. Maraqlıdır ki, qədim dövrdə də məbədlər, cənnəti təmsil edən bir sıra digər tikililər üçün də bu rəngdən istifadə edilirdi.

Müxtəlif xalqların mədəniyyətində olduğu kimi, türk xalqlarında da rənglər milli və mənəvi dəyərlər sırasında qorunmuşdur. Türklərin ilkin inanclarına nəzər salsaq görürük ki, dünyanın istiqamətləri müxtəlif rənglərlə ifadə olunmuş, şərqə bildirmək üçün yaşıl və mavi rəngdən istifadə edilmişdir. Türk mifologiyasında yaşıl və mavi rəng həm də göyü simvollaşdırır. M. İmanov məsələnin şərhini belə vermişdir: “Göy türklərin qədim kurqanlarından tapılan geyimlərində kişi skeletinin üzərindəki üst geyiminin qırmızı, ondan sonrakının yaşıl, iç geyiminin isə sarı atlasdan ibarət olması da rənglər haqqındakı ilkin bilgi və dini təsəvvürləri nümayiş etdirir” [8]. Yaşıl həm də yaxşılıq və mərhəmət tanrısı Ülgenin yeddi oğlundan birinin adıdır. O, ağacların yaşılşdırılmasına, təbiətin qorunmasına cavabdehdir. Türk miflərinə görə, Ülgen insanı yaratdıqdan sonra Kudaya can istəmək üçün bir qarğa göndərir. Qarğa canı alıb geri qayıdanda yerdə bir leş gördü. Qarğa leşi yemək üçün ağzını açanda dimdikindəki can şam ağacları olan meşəyə düşdü. Məlumdur ki, şam ağacları yarpaqlarını tökmür, onların yazda Yaşıl xana ehtiyacı yoxdur. Çünki məhz qarğanın meşəyə atdığı ruh sayəsində il boyu yaşıllıqlarını qoruyurlar.

Xalq ədəbiyyatı ilə əlaqədar aparılan tədqiqatlarda yaşıl geyimli müqəddəs ruh, “su, külək və havanın himayəçisi” kimi Xıdır Nəbi (Xıdır İlyas) obrazı təqdim edilir. Əfsanələrin birində deyilir ki, “Qaranlıq dünyada bir bulaq axır, onun suyunu içən heç vaxt ölmür. Xızır o dirilik suyundan içdiyi üçün həmişə diridir və yaşayır” [6]. Folklorumuzda o, dara düşən yolçulara kömək edən ilahi qüvvə kimi gah yaşıl rəngli, gah da boz atlı kimi təsvir edilir. “Kitabi Dədə Qorqud”un Dirsə xan oğlu Buğacdən bəhs edən boyunda Xızırın Buğacı ölümdən qurtarması, həyat bəxş etməsi də onun həyatverici obraz olduğunu göstərir. Ramazan Qafarlı “Mifologiya. Ritual-mifoloji rekonstruksiya problemləri” adlı kitabında Xızırı Azərbaycan ritual-mifoloji sisteminin aparıcı obrazlarından hesab edərək qeyd edilən məsələyə münasibət bildirmişdir: “Yaradıcının funksiyasını öz üzərinə götürən Qazlıq dağı – Oğuz isə Xızırı imdada yetirib sinəsində bitirdiyi dağ çiçəyini ana südü ilə birlikdə ölümcül övladın yaralarına məlhəm edir. Bir növ onu təzədən dünyaya qaytarır ki, şərin qarşısını alsın” [4, s. 336]. Bu mənada Novruz dastanının da bir parçasına diqqət yetirək: “Novruz gördü ölüm vaxtıdı. Götürdü, görək ona buta verən dərvəşi nə cür haraya çağırdı:

*Yeri, göyü, ərşi, gürşü yaradan
Kərəm eylə, qoyma məni dəryada!
Qarlı dağlar gəldi keçdi aradan,
Kərəm eylə, qoyma məni dəryada!*

Böyük ustadların dediyinə görə, Novruzun ağzından söz qurtarmamış Xıdır İlyas dərviş paltarında hazır olub, Novruza dedi:

– Gözünü yum!

Novruz gözünü yumdu. Bir zaman gözünü açıb, özünü dəryadan kənarda gördü” [2, s. 176]. Dastandan da görünür ki, Xıdır İlyas xilasedici rol oynayır, baş qəhrəmanın köməyinə çatmaqla onu onu ölümdən qurtarır, yeni həyat bəxş edir.

Maraqlıdır ki, eramızdan əvvəl IV minilliyə aid Şumer mifologiyasında bu obraz Nəbi – Xıdırla Sarpanitin oğlu kimi təsvir olunub. O, müdriklik tanrısı kimi tanınmaqla yanaşı, insanlar tərəfindən yenidən doğulma, bitkiçilik tanrısı kimi də ibadət olunub. Hətta bəzi mənbələrə görə, türk miflərində, nağıl, əfsanə və əsatirlərində geniş yayılmış Xıdır Nəbi, Xıdır İlyas, Xıdır Əlləz obrazlarının prototipləri məhz Xıdır və onun oğlu Nəbidir. Azərbaycan folklorşünasları isə Xızır isminin türkcə “xız” və “ır” sözlərinin birləşməsindən yarandığını iddia edərək qədim türkcədə bu sözün “od, istilik”, “ır” isə “ər” mənasında işlənməsi fikrini müdafiə edirlər. Xızır peyğəmbərin yazın gəlişi ilə əlaqələndirilməsi də məhz türk xalqlarının bu inancı ilə bağlıdır. Professor M.Təhmasib “Xalq ədəbiyyatında mövsüm və mərasim nəğmələri” adlı dissertasiya işində “Xızırı (Xıdır) yaşıllıq, baharla əlaqədar əsatiri bir surət”, İlyası isə “yağış və dənizlə əlaqədar olan bir mif” kimi səciyyələndirmiş, professor A.Nəbiyev isə “Novruz bayramı” kitabında “Xıdır Nəbi” mərasiminin təsvirini vermiş, “Xıdır Nəbi” kiçik çillədən sonra keçirilən Novruzqabağı mərasimlərdəndir. Qədim əkinçilik görüşlərilə bağlı yaranıb” fikrini müdafiə edərək onun tarixini qədim dövrlə bağlamışdır.

Bəzi türk xalqlarının bu bayramda yaşıllıq və bolluq simvolu kimi səməni hazırlaması təbiətin dirçəlməsi ilə bağlı fikri bir daha təsdiq edir. Ümumiyyətlə, yaşıl sözünün etimologiyasına diqqət etsək onun qədim türk sözü olan “yaş” sözündən yaranıb, yaşamaq, canlı, yaş (il), həyat, gənclik, yaşıl mənalara ilə sıx bağlı olduğunun şahidi ola bilərik. Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığında, xüsusən nağıl, əfsanə və dastanlarında bu rəngə həyatın, ruhən yeniliyin, möcüzəvi güclərin, təbiətin, bərəkətin rəmzi olaraq yer verilir.

Nağıllarda xalqın həyatı, adət-ənənələri, tarixi öz əksini tapmaqla yanaşı mistik düşüncələri də tərənnüm edilir. Mistik dünyagörüşünün zənginliyi baxımından “Üç bıç” nağılına diqqət yetirək: “Xəndək qırağında olan camaat gördü ki, yuxarıdan bir atlı gəlir, təcən dırnağa yaşıl geymiş, atının ağzından yaşıl alov çıxır. Oğlanın heybətindən hərə bir tərəfə dağıldı. Oğlan xəndək qırağına çatıb atını bir aşağı, bir yuxarı sürüb elə sıçradı ki, camaat əl çalıb, “halal olsun pəhləvan” – dedilər” [1, s. 133]. Nağılda görürük ki, qəhrəman yeni həyata addım atmaq, öz məqsədinə çatmaq üçün bütünlüklə yaşılə bürünür, yaşıl geyimdən istifadə edir. Diqqət yetirilməli məqam ondan ibarətdir ki, burada yaşıl at obrazından da istifadə olunur, at bir növ təbiətlə vəhdətdə verilir. Həmçinin qəhrəmanın atının ağzından çıxan yaşıl alov isə şamançılıqla əlaqələndirilə bilər. Şamançılıqda yaşıl alov təbiət, məhsuldarlıq, yenidən doğulma ilə bağlı olub, təbiət güclərini, həyatın yenilənməsini ifadə edir.

Bəzən dastanlarda yaşıl rəng fərqli konseptlərdə verilir; yaşıl təbiətin gözəlliyi ilə baş qəhrəmanın qəlbindəki nisgil qarşılaşdırılmaqla obrazın tənhalığı daha qabarıq təsvir olunur. Xalq yaradıcılığında çox rast gəlinən bu xüsusiyyətə “Əsli və Kərəm” dastanında da təsadüf olunur:

“Kərəm gəlib lap şəhərin kənarına çatdı, gördü ki, bir dəstə cavan oğlan yaşıl çəmənəhdə çalib, oxuyur, oynayır. Bunlar Kərəmi görə kimi ətrafını aldılar.

– Aşıq, gəl bizim üçün bir ağız oxu. Nə qədər pul istəsən verərik.

Kərəm dedi:

– Oxumağına oxuyuram, ancaq biz pul aşıq deyilik. Əgər mənə kömək etmək istəyirsinizsə soruşduğuma cavab verin” [3, s. 29].

Azərbaycan xalq dastanlarında da baş qəhrəmanların dilindən qadınların vəsfində yaşıl rəngə üstünlük verildiyini görürük. Ümumiyyətlə, bir çox rənglər kimi yaşıl rəng və onun tonları Azərbaycan xalqının geyimində uğurla işlədilən əsas rənglərdən olub. Bu rəng təbiətin canlanmasının bünövrə rəngidir. Bu baxımdan qadınların yaşıl geyimləri gənclik, gözəllik ilə əlaqələndirilmiş, onların təbiətin bir parçası olduğunu, həmçinin həyatın dövryyəsinə dair rolunu simvolizə etmişdir. Demək olar ki, dastanların bir çoxunda bu mövzuya dair misallar yetərincədir:

*Al geyib, yaşıl bürünər,
Züfləri yana hörülər...,
Və yaxud “Pəri” adlı dastanda:
Başına döndüyüm alagöz Pəri
Geyinmiş yaşılı, alınan oynar.*

Dastanlarda diqqət çəkən əsas məsələlərdən biri aşığılar tərəfindən xəzan payızı yaxud qarlı, boranlı qış fəslı yox, rəngarəng təbiət kontekstinə önəm verilməsidir. “Əslı və Kərəm”dən bir parçaya baxaq: “O biri tərəfdən Mahmud ağacların arasından gəlib, bu bağa çıxdı.

Baxdı ki, bağ nə bağ?... Gül bülbülü, bülbül gülü çağırır. Ağaclar çiçəkləyib, nərgizlər baş qaldırıb. Mahmud bir qədər irəli gedib gördü ki, sərv ağacının altında maral misal bir qız yüz nəz-qəməz ilə dayanıb. Qaşlar kaman, gözlər qara, burun hind fındığı, sinə Səmərqənd kağızı” [3, s. 9]. Burada təbiətin gözəlliyi ilə baş qəhrəmanın gözəlliyi vəhdətdə təsvir olunmuşdur.

Nəticə. Aşıqlar hətta obrazların xarici görünüşü ilə daxili keyfiyyətini bütövlüyü və tamlığı ilə təsvir etmək üçün bu metoda üstünlük verirdilər. Bununla da obrazın parlaq və canlı şəkildə tərənnüm olunmasına zəmin yaradırdı. Lakin paralel şəkildə bu rəng ölüm, cadugərlik, fəlakət, şeytan və mənfi mifoloji heyvanların (ilan, əjdaha) simvolu kimi də dünya mifologiyasında öz əksini tapır. Sonda onu qeyd edək ki, harmoniyanın, yeniliyin, xoşbəxtliyin, cavanlığın, təbiətin rəmzi kimi müsbət mənaları ilə seçilən yaşıl rəng dünya mifoloji düşüncəsində və folklorunda əsas simvol kimi xarakterizə olunub.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan nağılları. III cild. – Bakı, 2005.
2. Azərbaycan dastanları. I cild. – Bakı, 2005.
3. Azərbaycan dastanları. II cild. – Bakı, 2005.
4. Ramazan Qafarlı. Mifogenez: rekonstruksiya, struktur, poetika. 6 cildə. I cild. – Bakı, 2015.
5. Kitabı-Dədə Qorqud. – Bakı, 2004.
6. Kun N.A. Qədim Yunanıstanın mifləri və əfsanələri. – Bakı, 2008.
7. https://azertag.az/xeber/folklorunas_alim_xidir_nebi_bayrami_tebietin_oyanmasinin_baslangici_sayilir-2914111
8. https://aak.gov.az/upload/dissertasion/filol/filol_d_amm_21_09_18.pdf

Fergana Gurbanly (*Azerbaijan*)

GREEN COLOUR IN THE WORLD AND AZERBAIJANI MYTHOLOGICAL THOUGHT AND FOLKLORE

The worldview, beliefs, and traditions of every nation leave their mark on its mythology, literature, and culture. In this sense, colors also have a special role in the mythical thinking of peoples. The color green, which is chosen as a

symbol of positivity, is characterized as a symbol of nature, youth, innovation, harmony, happiness, and religious belief (heaven). In the early beliefs of the Turks, the colors green and blue symbolized the sky, were used to represent the east, and were also depicted as symbols of nature. In Azerbaijani folk literature, the image of Khidr Nabi (Khidr Ilyas) is presented as a product of Turkish thought, a holy spirit in green clothes, «the protector of water, wind, and air.» In our oral folklore, especially in our fairy tales, legends, and epics, this color has been given various concepts, but most importantly, it has been identified as an indicator of life, spiritual renewal, miraculous powers, nature, and fertility.

Key words: green color, positive concept, negative concept, mythological thoughts, fairy tales and epics.

Фергана Гурбанлы (Азербайджан)

ЗЕЛЕНЫЙ ЦВЕТ В МИФОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И ФОЛЬКЛОРЕ НАРОДОВ МИРА И АЗЕРБАЙДЖАНА

Мировоззрение, верования и обычаи каждой нации оставляют свой след в ее мифологии, литературе и культуре. В этом смысле цветам принадлежит особая роль в мифологическом мышлении народов. Зеленый цвет, выбранный как символ позитива, характеризуется как символ природы, молодости, инноваций, гармонии, счастья, религиозной веры (неба). В ранних верованиях тюрков зеленый и синий цвета символизировали небо, этот цвет использовался для обозначения востока, а также он отражался как символ природы. В азербайджанской народной литературе образ Хидира Наби (Хыдыра Ильяса) представлен как произведение тюркской мысли, облаченного в зеленое святого духа, «хранителя воды, ветра и воздуха». В нашем устном народном творчестве, особенно в наших сказках, легендах и былинах, этот цвет дается в различных понятиях, а главное из них определяется как показатель жизни, духовного нововведения, чудодейственных сил, природы, блага.

Ключевые слова: зеленый цвет, позитивная концепция, негативная концепция, мифологические мысли, сказки и былины.

UOT 008:316.722

Aynur Alekberova
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

alekberova-aynur2019@mail.ru

“GALA” ARCHAEOLOGICAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM – HARMONY OF PAST AND PRESENT

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.89>

Abstract. The article highlights the importance of the «Gala» Archaeological and Ethnographic Museum in preserving Azerbaijan’s historical and cultural heritage. It emphasizes the rich 5000-year history of the Gala village and its cultural significance. The museum exhibits artifacts discovered during archaeological excavations, bridging the past and the present. Interactive displays, art from recycled materials, and unique sections make the museum a vital institution for promoting cultural heritage and tourism.

Key words: Gala, museum, cultural heritage, historical monuments, tourism.

Introduction. The village of Gala is a historically significant settlement located on the Absheron Peninsula, in the Khazar district of Azerbaijan, approximately 40 km northeast of Baku. The village is renowned for its rich cultural heritage, historical monuments, and ethnographic features. The area is rich in archaeological and cultural values, reflecting not only modern times but also millennia of history. The history of Gala village dates back approximately 5,000 years. Archaeological excavations in the area have uncovered settlements, cemeteries, and household and cultural artifacts from various periods, ranging from the Bronze Age to the Middle Ages. Rock carvings, ceramic artifacts, and stone tools found in the area confirm the ancient origins of this settlement. The name «Gala,» meaning «fortress,» highlights the strategic significance of the location. In the Middle Ages, the village was a fortress surrounded by defensive walls.

The interpretation of the main material. Due to its unique representation of Azerbaijan's ancient culture, the entire area of Gala village was declared a protected site. Furthermore, in 2008, the Gala Archaeological and Ethnographic Museum Complex was established as an open-air museum.

Museums play a significant role in preserving, restoring, and promoting our cultural heritage. First, let us consider the concept of an open-air museum. An «open-air museum» generally refers to any museum where exhibits are displayed outdoors. Such museums include sculpture parks, archaeological parks, and various technical museums (e.g., open-air aviation, military equipment, and transport museums). In a narrower sense, open-air museums are those that showcase examples of architectural structures. Many museums aim to comprehensively reconstruct the past. This approach allows visitors to gain an overall understanding of the history and ethnography of a particular country or region while experiencing a reconstructed space of the past.

In her 2020 book «The Preservation of Historical and Cultural Monuments,» museum expert Yegana Eyvazova notes: «Two significant factors have played a key role in the development of open-air museums: the preservation of folk architectural monuments and the display of cultural and ethnographic collections of various types. The initial conceptualization of such museums is attributed to the German researcher A. Zippelius and Polish scholar Jerzy Ciecowski» [2].

The idea and principles of establishing open-air museums were first proposed in the 18th century by Swiss scholar C. Bonstetten. In 1891, Switzerland's Gezelius established the famous «Skansen» museum [4]. Subsequently, similar museums were founded in Copenhagen (1897), Oslo (1902), Arnhem (1912), Riga, Latvia (1928), Turku, Finland (1940) and Estonia (1957), among others. Within the former USSR, the first ethnographic open-air museum was established in 1928 in Riga, Latvia. Later, in 1957, the «Rocca al Mare» museum in Estonia was opened, offering a detailed depiction of 18th–19th-century Estonian life. Similar museums were established in Novgorod, Tbilisi, Lviv, and Suzdal. Notably, the museum near Kyiv stands out due to its scale, covering an area of 200 hectares and featuring 200 large exhibits, including a 400-year-old residential house [4].

Azerbaijan, renowned for its rich history, ancient culture, and cultural heritage, has also contributed to the development and promotion of open-air museums. These museums play a significant role in the promotion and recognition of cultural heritage, inviting individuals to take a closer look at

the past, appreciate the cultural legacy, and understand it as an integral part of their cultural identity.

Azerbaijan is home to several open-air museums featuring architectural monuments, such as the Gobustan State Historical and Artistic Reserve, the open-air museum at “Ajami Seyrengah” in Nakhchivan, the Siratagli religious-architectural complex, the Bazaar Square, and the Khanegah complex within the Icherisheher State Historical and Architectural Reserve. Additionally, cultural elements in the “Gala” State Historical and Ethnographic Reserve on the Absheron Peninsula serve as exhibits in the form of open-air museums.

One of the most renowned open-air museums in Azerbaijan is the Gala Archaeological and Ethnographic Museum Complex, which operates under the “Gala” State Historical and Ethnographic Reserve. Established as a reserve in 1988, the museum complex was inaugurated in October 2008 under the initiative of the Heydar Aliyev Foundation, opening a window into the history and culture of Azerbaijan. This unique site serves as a living monument to the nation’s historical heritage. Today, it plays a vital role in preserving and passing down Azerbaijan’s cultural legacy to future generations. It shows cases significant archaeological monuments dating back to periods before our era and the Middle Ages.

The museum also displays various exhibitions and artifacts reflecting Azerbaijani traditions. The complex houses archaeological and architectural monuments discovered and restored on the Absheron Peninsula. Spanning an area of 1.2 hectares, the museum provides an ideal environment for exploring and understanding Azerbaijan’s historical treasures. Managed by the Icherisheher State Architectural Reserve Department, the museum aims to present Azerbaijan’s historical and cultural heritage to both local and international audiences. The museum operates as an open-air space, encompassing diverse periods of the country’s archaeological, ethnographic, architectural, and natural heritage. Within the Gala complex, four museums function: 1. Archaeological and Ethnographic Museum Complex; 2. Gala Fortress; 3. Antique Items Museum; 4. Museum of Art from Waste.

When establishing the foundation of the museum, special attention was given to the ancient settlements and archaeological findings of the Absheron Peninsula. The creation and operation of the museum exemplify the harmony between the past and the present, showcasing how historical heritage can be preserved and presented in the modern era. Such museums play a crucial role in passing national identity and culture to future generations. The Gala

Museum is an attractive destination for both local and international tourists, contributing to the development of Azerbaijan's tourism potential. Its interactive exhibitions allow visitors to gain a deeper understanding of the nation's cultural heritage.

The Gala Museum is not limited to preserving archaeological artifacts. It also plays a significant role in shaping and maintaining national identity. This complex represents an important step in preserving and promoting Azerbaijan's rich historical and cultural heritage to the world. By bridging the gap between the past and the present, the museum significantly contributes to the transmission of cultural heritage to future generations.

Within the museum complex, archaeological and architectural monuments specific to Azerbaijan, particularly to the village of Gala and the Absheron Peninsula, have been gathered and restored. During archaeological excavations, alongside rock carvings dating back to the 3rd–2nd millennia BCE, artifacts reflecting the lifestyle, clothing, utensils, currency, and decorative patterns of ancestors were discovered. Burial mounds, residential buildings, and other architectural structures from the same period have been reconstructed to their original appearance.

The Museum Complex provides detailed insights into the daily life, economy, and craftsmanship of residents from ancient and medieval times. According to the foundation's information, this project not only preserves Azerbaijan's historical past but also contributes to the development of tourism in the country. Visitors can engage in interactive tours and participate in traditional Azerbaijani crafts such as carpet weaving, pottery, baking bread in ancient ovens, and working in a blacksmith's workshop.

The complex also includes the Gala Fortress, dating back to the 10th–14th centuries, comprising a tower and fortifications. The 13.8-meter-high tower, used for observation and defense, dates to the 10th–14th centuries. The fortifications from the 16th–17th centuries display artifacts such as gold coins, remnants of gold bracelets, and ceramic items from the 10th–16th centuries.

In 2011, the Gala Museum Complex expanded with the establishment of the Gala Information Center, the Ethno-Ecological Center, the Antique Items Museum, and a caravanserai-style restaurant [5]. The Antique Items Museum became a significant center for preserving and promoting Azerbaijan's cultural heritage. Its presence and activities positively influenced the cultural life of Gala village and held great importance for both local residents and international tourists.

As part of the Gala Archaeological and Ethnographic Museum Complex, the Antique Items Museum is known for its collection of artifacts reflecting the history of the Absheron Peninsula. The museum's collection includes nearly 3,000 cultural artifacts, with 800 of these currently on display. The second floor features decorative and applied art masterpieces, while the third floor exhibits items collected from various regions of Azerbaijan and objects produced in countries such as the USA, Germany, Austria, Belgium, France, England, Uzbekistan, Poland, Turkey, and others. These items showcase the historical interaction of Azerbaijani culture with global influences. The Antique Items Museum plays a vital role in Azerbaijan's cultural tourism sector, contributing to the preservation and promotion of cultural heritage, attracting tourists, and serving educational purposes. It significantly enhances Azerbaijan's cultural diplomacy and international image by promoting its heritage globally.

The Gala Information Center, also established in 2011, serves as a vital hub for visitors seeking detailed information about the museum complex. The center enriches the visitor experience by offering insights into the museum's exhibits, ongoing cultural events, and exhibitions. Tourists can also rent electric buses and bicycles at the Information Center, enhancing their exploration of the museum grounds. Guided tours are offered in multiple languages, including Azerbaijani, Russian, English, German, and French [6].

One of the significant innovations of the museum complex was the creation of the unique «From Waste to Art» section in 2015, initiated and supported by the Heydar Aliyev Foundation. This cultural space showcases artworks made from materials that people typically discard as waste, such as cables, light bulbs, tires, plastic bottles, cellophane, toys, car parts, and other unusable items. These discarded objects have found a «second life» in the hands of skilled artists. The museum features nearly 180 artworks created by artists from over 46 countries, including local Azerbaijani artisans. Notable exhibits include a Simurgh bird sculpted from metal scraps, horse figures crafted from wood waste, and a fish figure made from plastic spoons, forks, and knives.

The «Gala» State Historical and Ethnographic Reserve, one of the world's rare open-air museums, has been recognized internationally as a member of the International Organization of Archaeological Open-Air Museums. Established in Denmark on March 16, 2003, EXARC currently has 432 members. It is a partner of the International Council of Museums and a member of the European Museum Network. The inclusion of the Gala Reserve in this

organization plays a vital role in promoting Azerbaijan's traditional lifestyle, history, and culture on an international platform, significantly contributing to its global recognition [7].

Conclusion. The Gala Museum is an invaluable site for preserving Azerbaijan's historical heritage and transmitting it to future generations. It serves not only as a platform for showcasing ancient periods but also as a harmonious center where culture and tourism converge. Reflecting the harmony between the past and present, this museum fosters dialogue for both local and international communities. One of the fascinating ancient artifacts in the Gala Reserve is the Qaval Stone, a traditional musical instrument. Although it visually resembles the thousands of rock fragments in the area, it is unique for its ability to produce metallic, jingling sounds of varying tones when struck with small stones. Historically, it has been used during dance and song ceremonies. On May 22, 2012, the Qaval Stone was prominently displayed during the Eurovision Song Contest held in Baku, symbolizing Azerbaijan's ancient cultural heritage.

REFERENCES:

1. Aşurbəyli S. Bakı şəhərinin tarixi: Orta əsrlər dövrü. – Bakı, 1998.
2. Eyvazova Y. Tarix və mədəniyyətə təbəqələrinin mühafizəsi. – Bakı, 2021.
3. Əliyeva R.Ş. Azərbaycanın dünya əhəmiyyətli abidələri. – Bakı, 2015.
4. https://az.wikipedia.org/wiki/Açıq_səma_altında_muzey
5. <https://heydar-aliyev-foundation.org/az/content/view/136/2243/Qala-Arxeoloji-Etnoqrafik-Muzey-Kompleksi>
6. https://www.wikimedia.az/Qala_Arxeoloji_Etnoqrafik_Muzey.html
7. https://azertag.az/xeber/qala_qorugu_arxeologiya_uzre_achiq_hava_muzeylerinin_beynelxalq_assosiasiyasina_uzv_sechilib-3156110

Aynur Ələkbərova (Azərbaycan)

«QALA» ARXEOLoji VƏ ETNOQRAFİK MUZEYİ – KEÇMİŞLƏ BUGÜNÜN HARMONİYASI

Məqalədə Qala Arxeoloji və Etnoqrafik Muzeyinin Azərbaycanın tarixi və mədəni irsinin qorunmasındakı əhəmiyyəti vurğulanır. Qala kəndinin 5000 illik tarixi ilə zəngin mədəni irsə sahib olduğu qeyd edilir. Muzey, arxeoloji qazıntılar nəticəsində aşkarlanan eksponatları nümayiş etdirərək, keçmiş və müasir dövr arasında körpü yaradır. Muzeyin interaktiv ekspozisiyaları, tullantı

materiallarından hazırlanan sənət əsərləri və digər unikal bölmələr həm turizm, həm də mədəni irsin təbliği baxımından xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Açar sözlər: Qala, muzey, mədəni irs, abidələr, turizm.

Айнур Алекперова (Азербайджан)

**АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
«ГАЛА» – ГАРМОНИЯ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО**

В статье подчеркивается значимость Археологического и Этнографического Музея «Гала» в сохранении культурного наследия Азербайджана. Указывается на богатую историю села Гала, насчитывающую 5000 лет, и его достопримечательности. Музей демонстрирует экспонаты, обнаруженные в ходе археологических раскопок, соединяя прошлое и настоящее. Интерактивные экспозиции, произведения искусства из отходов и др. секции музея продвигают культурное наследие и туризм.

Ключевые слова: Гала, музей, культурное наследие, памятники, туризм.

FIGURES



Fig. 1. «Gala» State Historical and Ethnographic Reserve – Gala Museum.



Fig. 2. Gala Museum Complex – Antique Items Museum.

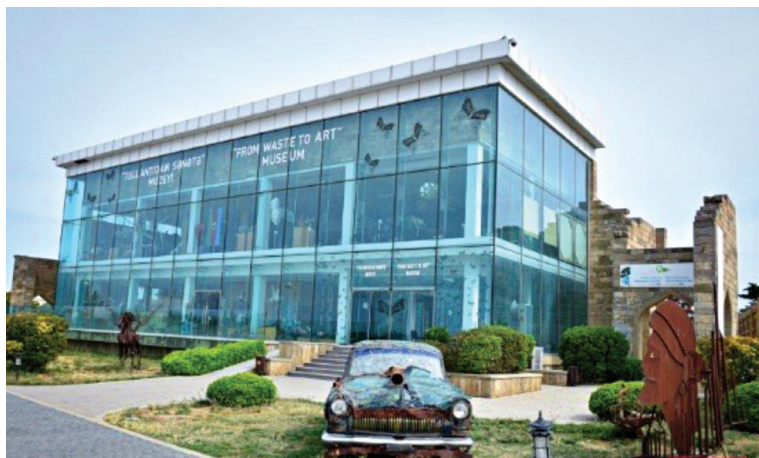


Fig. 3. Gala Museum Complex – From Waste to Art Museum.

UOT 7.04

Oksana Mammadova
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

dumanchik@rambler.ru

THE SYMBOLISM OF THE TREE OF PARADISE IN THE TRIUMPHAL ARCH OF BAKU

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.98>

Abstract. The first Arc de Triumphe in Azerbaijan marks the beginning of the symbolic path to victory. 44 arched elements reflect the number of days of battles for Karabakh and the integrity of the Motherland. The main decor of an architectural structure is the element of tree. The tree of life is a fundamental archetype in many of the world's mythological, religious, and philosophical traditions. The symbolism of the tree of paradise in the Turkic tradition is a multi-layered and multi-tasking image that combines the ideas of life, death, rebirth and spiritual connection between worlds.

To study the material in addition to photographing the monument, the author developed a passport – a description, including the name, brief historical background, place and time of construction, reason for construction, names of the authors, main dimensions, material, decorative program and its semantic features. In the wake of rising social activity and national self-awareness and increasing public interest in history and cultural traditions, the triumphal structure is gaining relevance. The concept and execution of a modern, and moreover, timely arch fits into and fully reflects the cultural situation in Azerbaijan – commitment to modern trends, without forgetting the historical roots.

Key words: Triumphal arch, Baku, tree of paradise, carpet, symbolism.

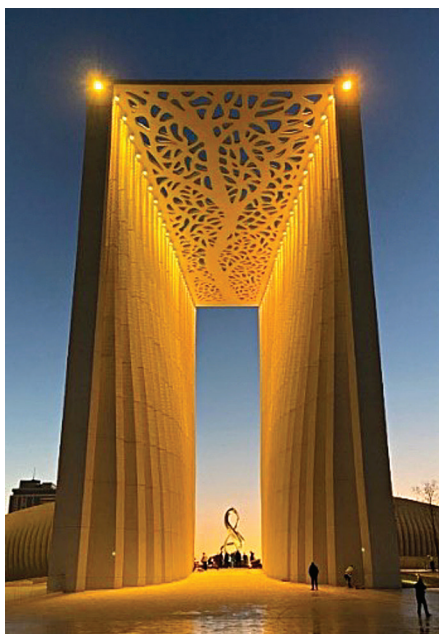
Introduction. According to the decree of President I.G. Aliyev «On the creation of the Memorial Complex of the Patriotic War and the Victory Museum in Baku,» the Victory Park, spanning an area of approximately 10 hectares, was inaugurated on November 8, 2024. In the near future, the Victory Museum is planned to be established within this park. At the entrance to the Memorial

Complex, visitors are greeted by the Triumphal Arch, marking the symbolic beginning of the path to victory. The first of its kind in Azerbaijan, the arch comprises 44 elements, representing the 44 days of the Karabakh battle and the nation's territorial integrity. The Triumphal Arch is a hymn to victory, carved in stone, symbolizing a significant step in the maturity of the state and its ability to protect its people and safeguard its independence through military strength.

The interpretation of the main material. Having existed for over two millennia, this type of triumphal structure has been inseparably linked to the cultural history of many countries and peoples, celebrating the heroism of victories, immortalizing historical events, and reflecting the unique interplay of arts in each era. The tradition of welcoming victors and holding parades under triumphal arches originated in Ancient Rome. According to custom, an army returning from battle could not enter the city without first undergoing purification from the bloodshed and was required to remain outside the city walls. The wall of the arch symbolized a barrier separating the heavenly and earthly realms, while the archway represented a gateway to the heavens, an apotheosis (ascension and glorification). The arch symbolizes a transition to the celestial world and the triumph of life over death.



1



2



3

Triumphal Arches can be either temporary (most often made of wood) or permanent (constructed from stone, brick, or concrete). These architectural monuments typically feature one, three, or five spans covered by semicylindrical vaults. They are topped with an entablature and an attic and are adorned with statues, reliefs (bas-reliefs and high-reliefs), and commemorative inscriptions. Such monumental structures, architecturally designed as arches, are erected at city entrances, street intersections, or along major roads to honor victors or commemorate significant historical events.

At the dawn of the 21st century, the historical and cultural heritage of each nation and humanity as a whole is becoming even more valued by architects, artists, and the broader public. Unlike the classic-style Triumphal Arches established worldwide, the arch in Baku was built in a modern style. Architectural modernism, characterized by a transformative approach, emphasizes a decisive renewal of forms and structures while rejecting the artistic styles of the past.

The design of the arch was developed by leading architects and engineers, resulting in a unique structure that reflects dynamic development, blending tradition with modernity. To bring the Italian design concept to life in Azerbaijan, the project was executed by PMD Project LLC, which won the tender. The prefabricated concrete-metal structure serves as an example of the harmonious application of modern technologies.

The choice of color is no coincidence: symbolizing sanctity and dignity, white has held significant meaning in almost all world religions. For centuries, architects have chosen white for their projects to emphasize the purity of form, function, and ideology. White stands apart from all other colors as achromatic, meaning it lacks any hue.

One should not overlook white's remarkable optical property of making objects appear larger. In 20th-century architecture, white became associated with modernity and simplicity. The rejection of excess and the use of basic colors fostered a cult of minimalism within the style.

The Triumphal Arch in Baku is not only an architectural masterpiece but also a symbol of historical victories and national pride. Special attention was given to its size—its height and scale make it one of the largest architectural landmarks in the capital. On either side, there are 22 arches, totaling 44 arch elements. The height of the arch at the entrance portal is also 44 meters, while its width is 22 meters.

The rhythmic tapering of the arch openings adds a sense of dynamism to the structure. The decreasing height of the columns supporting the arch—in this case, panels adorned with branches and leaves of the Tree of Paradise—and the intricate composition lend the monument an air of lightness and elegance.

Symbolizing a heavenly life for the martyrs, the branches of the Tree of Paradise extend across the entire panel, with the cut-out leaves filling the composition's space. The word «*Jannat*», the most common term for paradise in Islamic mythology, translates from Arabic as «garden.»

The concept of the Tree of Life has been used in the religion, philosophy, and mythology of many peoples, becoming an integral part of the cultures of Europe, the Middle East, India, Africa, North America, and Australia.

Modern research by Thor Heyerdahl suggests a genetic connection between the ancient inhabitants of Azerbaijan and the ancestors of the Vikings. For example, in Norse mythology, the World Tree is represented by the sacred ash tree, Yggdrasil.

A distinctive feature of the Celtic Tree of Life is its enclosed form within a single circle. The roots are intertwined with the dense branches of the crown, uniting the past and future of all humanity and symbolizing infinity and the continuous cycle of worldly lives.

The symbolism of the Tree of Life holds immense significance in both Christian and Islamic religions, which attribute the fall of the first humans on

Earth to their consumption of the fruit from the heavenly Tree of Knowledge of Good and Evil.

The image of paradise as a blooming garden was also characteristic of the Zoroastrian religion, where it was called «Paradis.» Over time, this word entered many European languages, retaining almost the same meaning.



4



Дерево Игдрасиль на фрагменте гобелена X — XI. Найдено в 1910 году неподалеку от шведского посёлка Överhogdal

5



The symbolism of the Tree of Paradise in Turkic tradition is a multifaceted and complex image that embodies ideas of life, death, rebirth, prosperity, and spiritual connection between worlds. Reflecting the interaction between humans, nature, and the cosmos, this tree serves as a bridge between the material and spiritual realms.

The cult of trees has long been widespread in Azerbaijan, with numerous places dedicated to the veneration of sacred trees, revered as sources of healing, salvation, and life-giving power. These trees were believed to grant children to childless mothers, cure various ailments, and bring prosperity to those in need. How many such “Ojaghs” and “Pirs” are connected with sacred trees! We have all heard of the Tree of Wishes, the Tree of Life, and the Tree of Peace. The image of the tree permeates many areas of Azerbaijani folk art. The “Müqəddəs ağac” (Sacred Tree), whose depiction symbolizes good wishes, adorns fabrics and embroidery, is woven into the patterns of tombstones and wall paintings. It is referenced in folk tales, such as the epic Dede Qorqud, numerous ritual practices, customs, and a wealth of archaeological findings.

In Azerbaijani carpet art, the Tree of Paradise serves as a bridge between nature, humanity, and divine forces, representing an essential element of the country’s cultural and spiritual heritage. The branches are often depicted as curved lines radiating from the center of the carpet, symbolizing the branching of life and its continuation through generations.

Leaves are frequently illustrated as small patterns, emphasizing the themes of fertility and abundance.

The tree can be depicted realistically as it is, but often the ornament takes a purely geometric form. It is represented in various variations—more abstract and less detailed—while always retaining its key symbolic elements.

One of the most common elements of Islamic ornaments is «Islimi», based on an infinite spiral branch surrounded by unique leaves and flowers, symbolizing the continuous path to the divine garden [1].

In the example of the Triumphal Arch in Baku, the transformation of botanical ornamentation into entirely abstract decor is evident. The Tree of Life, whose ornaments and patterns can be found on many artifacts and everyday items of Azerbaijani ethnic culture, remains a vital cultural component to this day.

It is noteworthy that the national pavilion of the Republic of Azerbaijan at the Dubai Expo, inaugurated in October 2020, was designed in the shape of the Tree of Life—a symbol of stability, growth, and prosperity.

The only comparable arch in modern interpretation alongside the Triumphal Arch in Baku is the Grande Arche de la Défense, built in 1989 in Paris. Representing a projection of a hypercube in three-dimensional space, this first-ever example of hyper architecture was completed in the centennial year of the Eiffel Tower. Beneath it lies a metro station, the side columns house government and commercial offices, and the upper floors are dedicated to exhibition spaces, regularly hosting exhibitions and featuring the Computer Museum.

Interestingly, many Parisians still believe that this futuristic arch was built quite recently, despite it having adorned the capital for nearly forty years. The arch was conceived as a modern counterpart and response to the iconic Arc de Triomphe, with one key distinction—it was dedicated not to military victories but to humanistic ideals.

It is also worth mentioning a similar arch, dedicated not to a historical event but to a historical figure, erected in Ganja in 2014. The Heydar Aliyev Triumphal Arch, dedicated to the 91st anniversary of the leader, adorns the entrance to Heydar Aliyev Park. This classical triumphal arch, covering an area of 1,100 square meters, measures 20 meters in width, 50 meters in length, and 38 meters in height, constructed with stone slabs.

The arch features two facades—eastern and western. The central part of the facade is decorated with geometric-patterned glass. The structure is

surrounded by 24 columns on all sides. The arch comprises seven floors and six open balconies. Stairs and an elevator lead to the top, which houses a museum, an observation deck, and a resting area.

Since its inception, the triumphal arch has been a structure with ideological significance, designed not only for contemporaries but also aimed at the future. It serves to honor the memory of the fallen, glorify the heroism of warriors, and celebrate victory.

The Triumphal Arch is not merely a decoration for the city; it holds deep symbolic meaning for the people of Azerbaijan. Above all, it symbolizes the nation's victory and strength, recalling military successes and cultural achievements. This monumental structure elevates collective consciousness and emotions, serving as a significant element of the cityscape. Its architectural composition reflects pivotal moments in the country's history.

Conclusion. The tree element at the top of the arch also symbolizes a flourishing and developing Azerbaijan—a path leading to new life and victory, signifying prosperity and growth.

Amid a wave of heightened public activity, national consciousness, and growing interest in history and cultural traditions, triumphal structures gain renewed relevance. At the threshold of the 21st century, humanity seeks new paths, values, and orientations, turning to cultural heritage for inspiration.

In the depths of artistic and, perhaps above all, architectural consciousness, even among the most committed innovators, profound historical roots and archetypes persist and manifest in their work. The concept and execution of the modern—and timely—Triumphal Arch in Azerbaijan align with and fully reflect the cultural context of the country: a commitment to contemporary trends while remaining deeply connected to historical roots.

REFERENCES:

1. Аскерова Н.С. 1961. Архитектурные орнаменты Азербайджана. Баку. с.65
2. Керимов Л. 1961. Азербайджанский ковер. Баку – Ленинград:, с. 186.
3. Kərimov L. 1983. Azərbaycan xalqalarının naxış elementlərində nümunələr. Bakı: Elm. 130
4. The Tree of Life. 2013. Yale University Art Gallery
5. <https://ornament.rode.land/istoriya-ornamenta/13-ornament-v-arabo-musulmanskomp-mire-pervaya-chast.html>

Oksana Məmmədova (*Azərbaycan*)
BAKİ ŞƏHƏRİNİN ZƏFƏR TAĞINDA
CƏNNƏT AĞACININ SIMVOLU

Azərbaycan Respublikasının prezidenti I.Əliyevin “Bakıda Vətən Müharibəsi Memorial Kompleksinin və Qələbə Muzeyinin yaradılması haqqında” sərəncamına əsasən 2024-cü il noyabrın 8-də 10 hektara yaxın ərazisi olan Qələbə parkının açılışı olub. Burada yaxın gələcəkdə Qələbə Muzeyinin açılması da planlaşdırılır. Azərbaycanda ilk Zəfər tağı qələbəyə aparan simvolik yolun başlanğıcını göstərir: 44 tağvari element Qarabağ və Vətənin bütövlüyünü uğrunda gedən döyüş günlərinin sayını əks etdirir. Modern üslubunda inşa edilmiş tağın əsas dekorativ elementi – Cənnət ağacıdır.

Türk ənənəsində cənnət ağacının simvolizmi həyat, ölüm, dirçəliş və dünyalar arasında mənəvi bağlılıq ideyalarını özündə birləşdirən çox qatlı və çox məqsədli obrazdır. Tədqiq olunan material öyrənmək üçün abidənin foto fiksasiyası ilə yanaşı, pasport - təsvir, o cümlədənədi, qısa tarixi, tikilmə yeri və vaxtı, tikilmə səbəbi, müəlliflərin adları, əsas ölçüləri, inşa material və dekorativ elementləri və onun semantic xüsusiyyətləri haqqda məlumat verilmişdir.

Sosial fəallığın və milli özünüdərkini yüksəlməsi, tarixə və mədəni ənənələrə ictimai marağın artması fonunda triumf abidəsi aktualıq qazanır. Müasir Zəfər tağının konsepsiyası və icrası Azərbaycanda mədəni vəziyyəti: tarixi kökləri unutmadan – müasir tendensiyalara uyğunluğu tam əks etdirir.

Açar sözlər: Zəfər tağı, Bakı, cənnət ağacı, xalça, simvolika.

Оксана Мамедова (*Азербайджан*)
СИМВОЛИКА РАЙСКОГО ДЕРЕВА В ТРИУМФАЛЬНОЙ
АРКЕ ГОРОДА БАКУ

Согласно распоряжению президента Азербайджанской Республики И. Алиева «О создании в Баку Мемориального комплекса Отечественной войны и Музея Победы», 8 ноября 2024 года состоялось открытие Парка Победы на территории около 10 гектаров. В ближайшем будущем здесь также планируется открытие Музея Победы. Первая в Азербайджане Триумфальная арка обозначает символическое начало пути к победе: 44 арочных элемента отражают количество дней боёв за Карабах и территориальную целостность Родины. Основным

декоративным элементом арки, выполненной в современном стиле, является Древо Рая.

В тюркской традиции символика Древа Рая представляет собой многослойный и многозадачный образ, который объединяет идеи жизни, смерти, возрождения и духовной связи между мирами. Для изучения исследуемого материала, помимо фотофиксации памятника, была представлена паспортизация с описанием, включающая название, краткую историю, место и время строительства, причину возведения, имена авторов, основные размеры, материалы строительства, декоративные элементы и семантические особенности.

На фоне роста социальной активности, национального самосознания и увеличения общественного интереса к истории и культурным традициям, триумфальный памятник приобретает актуальность. Концепция и исполнение современной Триумфальной арки в полной мере отражают культурную ситуацию в Азербайджане: соответствие современным тенденциям с сохранением исторических корней.

Ключевые слова: Триумфальная арка, Баку, райское дерево, ковёр, символика.

УОТ 7.03

Лейла Исаева
Бакинская Академия Хореографии
(Азербайджан)

mammadova_leyla@yahoo.com

ПРОБЛЕМА ЖИВОПИСИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.107>

Аннотация. Статья посвящена проблеме живописи в эпоху постмодернизма в контексте азербайджанской школы живописи. В статье последовательно отмечены характерные черты постмодернистской живописи в мировой практике в целом и в творчестве азербайджанских художников в частности. Автор останавливается на анализе живописных произведений Аиды Махмудовой и Торы Агабековой. В каждом из данных случаев отмечаются индивидуальные особенности авторского подхода к современной картине. Так, работы Аиды Махмудовой не просто отражают внешний мир, они становятся метафорой внутреннего состояния художника как личности, исследующей свою идентичность. При этом, и зрителю самому предоставляется возможность своей собственной интерпретации отраженного в картинах мира. Также, и в произведениях Торы Агабековой очевидны такие черты постмодернистской культуры, как ирония, эмоциональная отстраненность, цитатность, полисемантика, метафоричность.

Ключевые слова: постмодернизм, метафора, эклектика, коллажность, культурная память.

Введение. Как известно, постмодернизм — это культурное явление, которое охватывает все сферы творческой деятельности человека: искусство, философию, архитектуру, литературу, музыку, театр. Когда речь заходит о живописи в постмодернистском дискурсе, прежде всего, отмечается фактор реакции художников постмодернизма на кризис традиционных художественных форм и ценностей, который

наблюдался в американской и европейской культуре второй половины XX века.

Этот факт привел к радикальному пересмотру представлений о природе искусства, его функциях, а также о роли художника и зрителя. Постмодернистская живопись не стремится к поиску абсолютной истины. Напротив, она подчеркивает относительность и многозначность всего происходящего вокруг. В этом контексте, представители творческих профессий, как и различных сфер гуманитарного знания все чаще задавались вопросом о ценностях, от которых некогда отказались художники модернистской направленности. Таким образом, одной из наиболее актуальных проблем в живописи в эпоху постмодернизма стала проблема традиций, а также переосмысления художественных традиций как результат ответа художников на вызовы времени. «...Постмодернизм как культурный феномен часто трудно уловить, поскольку он слишком разнообразен в своем стилевом выражении и непрерывен, даже в рамках одного здания или произведения искусства. Эkleктика, таким образом, выступает естественным стилем в условиях такого культурного многообразия...» [8].

Также, важной проблемой, с которой столкнулась живопись в эпоху постмодернизма, является проблема идентичности живописной картины как таковой. В условиях постмодернизма утрачиваются строгие границы между искусством и другими сферами человеческой деятельности, как например, массовая культура, реклама, средства массовой информации. И сегодня художники-живописцы активно обращаются в своих произведениях к стилистике поп-арта, элементам журнальной и газетной графики, имитации фотографии.

Изложение основного материала. Опираясь на опыт художников в различных странах мира, можно утверждать, что ведущими методами в постмодернистской живописи является присутствие в произведениях иронии и принцип деконструкции. Если в модернизме художники стремились создать новые формы и инновационные выражения, то постмодернисты, наоборот, часто деконструировали существующие формы, расчлняя их на множественные элементы. Таким образом, арт-объект (будь то произведение живописи или скульптуры) перестает быть инструментом самовыражения или поиска истины. Произведение искусства теперь мыслится как еще одна форма исследования контекста, в котором эта истина существует.

Также, постмодернизм отвергает идею объективности и авторитетности, предпочитая относительность и фрагментарность. Художники активно используют обрывочные изображения, абстракцию и характерные элементы, происходящие из различных культурных слоев, тем самым подчеркивая, что ни одна интерпретация реальности не может считаться абсолютно верной. В этом контексте живопись становится не отражением «истины», а скорее способом, механизмом, посредством которого возможно анализировать различные культурные коды и их взаимодействие.

С другой стороны, одной из характерных черт живописи постмодернизма критика неизменно отмечает возвращение к фигуративности и популяризацию масс-медиа. Возвращение к фигуративной живописи можно рассматривать как реакцию на активное применение метода абстрактной трансформации форм, который был лидирующим направлением в модернизме. Однако, постмодернисты не просто возвращаются к правдивому изображению человека и объектов. Сами эти изображения они осмысляют как знаки, не имеющие объективной реальности: при всем своем правдоподобию, они воспринимаются как составляющие элементы системы знаков и кодов.

Фигуративность здесь показана во взаимодействии с массовой культурой и медиапространством. В результате, можно наблюдать активное влияние на искусство со стороны кинематографа, телевизионных шоу, рекламы и других элементов массовой культуры. Это проявляется в использовании ярких цветов, культурных стереотипов и даже самого формата — например, больших панелей, уподобляющих живопись рекламным щитам.

Неотъемлемой частью проблемы живописи в эпоху постмодернизма является коммерциализация искусства. В эпоху глобализации, когда арт-рынок принимает универсальный характер, искусство становится не только культурной, но и экономической единицей. Многие художники видят свои работы как единицы финансовых и рыночных отношений. Это, несомненно, отражается и на характере произведений, когда создание уникальных работ оборачивается откровенным ангажированием творчества. Смысл своего искусства художники начинают видеть не в творческом самовыражении, а в том, как соответствовать текущим трендам, популярным среди массового зрителя.

Не менее важной проблемой постмодернистской живописи является внедрение новейших технологий в художественный процесс. Развитие цифровых технологий открыло новые возможности для художников, как в области инструментария, так и в методах работы. В отличие от традиционной живописи, цифровое искусство позволяет бесконечно манипулировать изображением, что могло приводить к созданию изображения в стиле гиперреализма или напротив – исказить реальные образы.

Применение цифровых технологий в изобразительном искусстве вызывает у многих вопрос о сохранении авторской идентичности произведения, так как работа, созданная с помощью компьютера, может свободно тиражироваться и распространяться в сети. Этот аспект еще больше размывает границы между уникальным и массовым, между оригиналом и копией, и это становится важным элементом постмодернистской критики искусства.

Учитывая приведенную выше характеристику, интересно рассмотреть произведения двух азербайджанских художников, чья творческая активность приходится на первые два десятилетия XXI века. Оба художника проявляют себя как в живописи, так и в области концептуального искусства. В произведениях обоих авторов перечисленные черты постмодернистской живописи нашли индивидуальную интерпретацию.

Имя Аиды Махмудовой впервые появилось в художественной панораме Баку в 2011 году, когда в октябре месяце состоялась первая выставка неправительственной творческой организации «Пространство современного искусства Yarat!». Выставка так и называлась: «Предисловие». Аида Махмудова является инициатором и основателем этой организации, и здесь необходимо отметить, что на протяжении всего периода функционирования этой организации, вплоть до наших дней, ее деятельность обрастает новыми проектами, преимущественно концептуального характера, которые охватывают все более широкие сферы общественной жизни современного азербайджанского общества [2].

Сама художница окончила факультет живописи в Колледже искусств и дизайна Сент-Мартин в Лондоне и работает в различных направлениях, включая живопись, фотографию, инсталляцию, многие другие виды и жанры современного творчества. Работы А.Махмудовой

демонстрировались в рамках крупных европейских выставок, например, в МАХХІMuseum в Риме, Музее Мультимедийного искусства в Москве, а также в рамках экспозиции Фонда Филиппа де Пюри в Лондоне. На протяжении многих лет в выставочных проектах Yarat'a она, как правило, участвовала именно живописными произведениями. И даже в созданных ею инсталляциях живопись всегда играет весьма значительную роль.

В контексте проблематики данной статьи интересно рассмотреть именно живописные произведения А.Махмудовой. В частности, привлекает внимание серия картин «Внутренний покой», впервые показанная в галерее KichikGalArt на персональной выставке этой художницы, проходившей в сентябре-октябре 2013 года.

На первый взгляд, 13 картин данной серии содержат простые пейзажи с уходящими вглубь пыльными дорогами, заброшенными уголками абшеронских дач. О некогда протекавшей здесь шумной жизни свидетельствуют старые конструкции – трубы водо- и газопровода, покрытые сорняками, едва проступающие своими контурами из них полуразрушенные автобусные остановки, отжившие свой век оконные решетки... Все здесь, на первый взгляд, выглядело просто и естественно, создавая очевидный, четко ощущаемый эффект присутствия.

Жизнь, показанная в картинах, как будто остановилась, лишь отдельными штрихами (вроде кое-где развешенного на веревке белья), временами напоминая о себе. Хотя и эти плотные, фактурные, яркие, красочные пятна, обозначающие собой повседневные летние тряпки, почти не добавляют в композиции чувства реальности.

Аида Махмудова любит квадратный формат картин. Возможен и горизонтальный прямоугольный формат. Это формы, рождающие чувство стабильности, постоянства, законченности. Это формы окончательно найденных соотношений – верха и низа, правого и левого, плоскости и глубины, яркого и бледного... Потому и «внутренний покой», что все здесь строится на полутонах и обертонах. «Страницы прошлого моей страны одновременно вечны и эфемерны, универсальны и очень специфичны. Именно к ним я обращаюсь всякий раз, чтобы облечь в физическую форму неуловимые воспоминания, которые составляют мою личность и мое искусство» (из авторской концепции А.Махмудовой) [1, с. 25].

Картины Аиды Махмудовой – как новеллы, в которых за обычным, на первый взгляд, содержанием кроется глубокий, жизненный смысл. Это – притчи, и каждый, кто созерцает их, извлекает из них свой собственный урок. Ее работы – не просто отражение внешнего мира, хотя именно этот внешний мир в его конкретных проявлениях мы видим на холстах. Материализуясь и растворяясь, реальные объекты, как клочки воспоминаний, выстраиваются в стройную череду внутренних ощущений – радостей, сомнений, понимания «вещей» и их места в этом мире.

Проблема идентичности личности, самоанализ – вот что, в конечном счете, интересует и беспокоит художника. Стремясь познать себя, автор открыто делится своими размышлениями со зрителем. Ее работы – как исповеди. При этом неважно, какого размера холсты – они могут быть предельно большими (например, холст «Всплеск» имеет протяженность более 10 метров в длину), они даже могут перерасти в пространственные композиции – суть от этого не меняется.

Аида Махмудова формулирует свою концепцию искусства как исследование собственной памяти, которая становится основой ее личности. В изменяющемся мире память часто становится размытым фоном, а незатронутые урбанизацией регионы служат связующим звеном между реальностью прошлого и воспоминаниями. Ее картины не просто отражают внешний мир, но и служат метафорой внутреннего состояния личности, исследующей свою идентичность через восприятие окружающей реальности.

К числу азербайджанских художников среднего поколения, работающих в эстетике постмодернизма, безусловно, относится Тора Агабекова – представитель поколения 2000-х. И если вспомнить основные характерные признаки постмодернизма, перечислявшиеся ранее, – ирония, эмоциональная отстраненность, цитатность, «обыгрывание смехом», полисемантика – то становится очевидной полная причастность творчества этой художницы к данному феномену.

Работы Т.Агабековой пронизаны иронией. В предельно гротескной манере она обыгрывает темы, которые в советский период считались являвшиеся «неприкосновенными» с точки зрения идеологии. Ее стиль, безусловно, сформировался под влиянием соц-арта. Сложившееся в контексте советского искусства 1970-х–80-х годов, это направление представляло собой по сути альтернативное искусство,

суть которого заключалась в ироничной интерпретации традиционных для советской действительности образов-клише. Соц-арт являлся полярной противоположностью соцреализму: мотивы и темы, составлявшие пафос соцреализма, интерпретировались в ироническом ключе и гротеске, который выражался в крайне абсурдной презентации образов и сюжетов, непосредственно отражавших государственную идеологию.

Например, существенный пласт в картинах Т. Агабековой составляют индустриальные пейзажи с изображением вышек, морских платформ, рабочих-нефтяников... Однако, все это показано в ярко выраженной эклектичной манере изображения. Здесь можно выделить черты таких художественных направлений, как экспрессионизм, наивный реализм, гротеск и даже импрессионизм. При этом, вся эта смешанная стилистика накладывается на образы, напрямую заимствованные из средств массовой информации, этот признак привносит в картины на традиционные для социалистического реализма темы оттенок поп-арта, и это принципиально отличает произведения Т.Агабековой от художественной продукции советского периода.

Заключение. Культура постмодернизма «отвергает любые идеологии и классические приверженности. Характеризуется стилистической цитатностью и индивидуальными манерами художественного выражения» [9, р. 23]. Личностная интерпретация автора усиливается ярко выраженными элементами китча, что в результате приводит к общему характеру произведения, наполненному чувством иронии и самоиронии. Своих современников художник часто интерпретирует как бездушных, лишенных личной воли и наделенных стандартным обликом персонажей, характерных для журнальных комиксов, газетных карикатур или рекламных флаеров. «Постмодернизм бросает вызов традиционным иерархиям и канонам в искусстве. Он демократизирует творческое самовыражение и часто размывает границы между высоким искусством и коммерческой или популярной культурой» [7].

Многие индустриальные пейзажи Т. Агабековой написаны не с натуры, а с фотографий из гламурных журналов. Характерными чертами стилистики этой художницы являются размашистая манера письма, композиционная смелость, неожиданные ракурсы, подчеркнуто эскизный, незаконченный характер больших по формату холстов. Простота композиций, на первый взгляд, оборачивается эпатажем и безусловно

критическим отношением со стороны художника ко всей безвкусице культуры потребления.

Проблема живописи в эпоху постмодернизма – это не только вопрос формы и содержания. Это, по сути, вызов самому понятию искусства. Перед художниками и зрителями постмодернизм ставит такие вопросы, как что такое реалистическое отражение действительности, что есть истина и выражение идентичности автора в произведении, наконец – каковы роль и значение искусства в современном обществе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вагабова Д. Живопись по сердцу и уму. Аида Махмудова. Монологи. // YOL, № 1 (43), 2014. – с. 20-33.
2. Вагабова Д. На витке (о деятельности Yarat). // YOL, № 2 (54), 2016. – с.72-82.
3. Илунина А. А. Интертекстуальность и постмодернизм: теоретические аспекты проблемы в современных филологических исследованиях URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-i-postmodernizm-teoreticheskie-aspekty-problemy-v-sovremennyh-filologicheskikh-issledovaniyah>.
4. Новиков В.И. В поисках определения. Постмодернизм и культура. Материалы круглого стола. // Вопросы философии, № 3, 1993. – с. 8.
5. Постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс. // Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Выпуск 1. – М., 1992. – с. 130-131.
6. Daniel C. Dennett. Let's Start With A Respect For Truth. URL: https://www.edge.org/daniel_c_dennett-on-wieseltier-v-pinker-in-the-new-republic
7. <https://www.masterclass.com/articles/postmodern-art-guide#7se19IBwpmumArOkCmHFaW>
8. Jenks Ch. What is Post-Modernism? – New York, 1989.
9. Krausse A. C. The story of painting. From the Renaissance to the Present. – Cologne, 1995.
10. What Is Postmodern Art? URL: <https://www.masterclass.com/articles/postmodern-art-guide#7se19IBwpmumArOkCmHFaW>

Leyla İsayeva (*Azərbaycan*)

POSTMODERNİZM DÖVRÜNDƏ RƏNGKARLIQ PROBLEMİ AZƏRBAYCAN RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA

Məqalə Postmodernizm dövründə rəngkarlıq probleminə həsr olunub və bu məsələ Azərbaycan rəssamlıq məktəbi kontekstində araşdırılır. Məqalədə postmodernist rəngkarlığın dünya praktikasında və xüsusilə Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında xarakterik cəhətləri ardıcıl olaraq nəzərdən keçirilir, müəlliflərin fərdi dəst-xətləri vurğulanır. Belə ki, Aida Mahmudovanın əsərləri yalnız xarici aləmi əks etdirmir, həm də rəssamın şəxsiyyət kimi öz kimliyini araşdıran daxili vəziyyətinin metaforası kimi təqdim olunur. Eyni zamanda, izləyiciyə əsərlərdəki dünyanı özünəməxsus şəkildə təfsiretmə imkanı verilir. Həmçinin, Tora Ağabəyovanın əsərlərində postmodern mədəniyyətin ironiya, emosional uzaqlıq, sitatçılıq, polisemantizm və metaforiklik kimi cəhətləri aydın şəkildə özünü göstərir.

Açar sözlər: postmodernizm, metafora, eklektika, kollajlıq, mədəni yaddaş.

Leyla Isaeva (*Azerbaijan*)

THE PROBLEM OF PAINTING IN THE POSTMODERN ERA IN THE WORKS OF AZERBAIJANI ARTISTS

The article is dedicated to the issue of painting in the Postmodern era within the context of the Azerbaijani school of painting. The article consistently highlights the characteristic features of Postmodernist painting in global practice as a whole and in the works of Azerbaijani artists in particular. The author focuses on the analysis of the paintings by Aida Mahmudova and Tora Agabekova. In each case, the individual features of the authors' approaches to contemporary oilpainting are noted.

For instance, Aida Mahmudova's works not only reflect the external world but also serve as a metaphor for the inner state of the artist as a person exploring her identity. At the same time, viewers are given the opportunity to interpret the depicted world in their own way. Similarly, the works of Tora Agabekova clearly demonstrate such features of Postmodernist culture as irony, emotional detachment, intertextuality, polysemy, and metaphoricality.

Key words: Postmodernism, metaphor, eclecticism, collage, cultural memory.

UOT 72.03

Narmin Bayramova

*Institute of Archeology and Anthropology of ANAS
(Azerbaijan)*

nermin.bayramova98@gmail.com

ARTISTIC DESIGN OF MOSQUES OF THE 11TH-18TH CENTURIES OF AZERBAIJAN

<https://doi.org/10.59849/2310-5399.2024.4.116>

Abstract. The article focuses on the formation of new types of architectural monuments in the territory of Azerbaijan that came with the emergence and widespread expansion of the Islamic religion. The role of these architectural monuments in the Muslim community is reflected in the paper. The characteristic features of the 11th–18th century mosques that are the object of the study are interpreted within the framework of the historical and political events of the period.

Key words: medieval period, architecture, mosques, islamic culture, religious monuments.

Introduction. In medieval architecture, religious and commemorative monuments held a significant place. With the advent and widespread adoption of Islam, religious structures, including places of worship, began to be constructed in Azerbaijan. These included mosques, madrasas, temples, memorial monuments such as mausoleums, khanegahs, and imamzadehs. The spread of Islam influenced all aspects of Azerbaijani society's material and cultural life, contributing to the formation of a unified Azerbaijani culture.

In the construction of religious buildings, certain architectural elements were commonly used, such as pointed arches, vaulted ceilings, domed roofs, arched portals, and lattice windows [5, p. 73]. Notably, elements of pre-Islamic beliefs were often preserved in the architectural monuments

of this period. Instances of old religious temples being converted into mosques or new structures being built upon their foundations were also observed [4, p. 59].

The interpretation of the main material. From the early days of Islam, rural, neighborhood, palace, and congregational mosques began to emerge in Azerbaijan. Neighborhood mosques were small and simple in structure, typically located in the center of neighborhoods or public squares. Congregational mosques were grand in architectural form and situated in cities and towns [13, p. 146]. In larger cities, there were often multiple congregational mosques [2, p. 431].

Mosques served not only as places of worship but also as social spaces for discussing and political matters. They were gathering places where people could find refuge and receive education. Initially, congregational mosques were built adjacent to the ruler's residence, where state governance issues were discussed, and decisions made were announced to the public. These buildings also served as locations for treasury storage and legal proceedings [4, p. 59].

Over time, mosques lost their political functions and were used solely as places of worship. Mosques reflected the economic, social-political life, and cultural level of the period, serving as valuable sources of information about the artistic fields of that era. In this regard, discussing mosques requires an understanding of the historical-political events during which they were built.

Among the oldest mosques in Azerbaijan that have survived to this day are the Juma Mosques of Derbent, Shamakhi, and Ardabil. These mosques are simple in appearance, constructed in a rectangular shape. The Shamakhi Juma Mosque, built in the 8th century, has undergone numerous restorations but has preserved its original form. The mosque features a rectangular plan and is internally divided into three square prayer rooms. Research has shown that the mosque had two minarets, spaced 7 meters apart. The separation of the minarets from the main building and the portal distinguishes it from other mosques of its time [5, p. 76].

The construction of religious monuments during the Seljuk era introduced new architectural elements. In mosques built during this period, the mihrab area often featured a domed kiosk or maqsurah design. It is no coincidence

that Seljuk-era mosques are referred to in scholarly literature as «Seljuk kiosks» or «Seljuk maqsurahs» [8, p. 41].

Due to geographical factors and socio-economic processes, four architectural schools, each with distinctive characteristics, developed in Azerbaijan during this period. These schools were based in major cities and included the Shirvan-Absheron, Aran, Maragha-Nakhchivan, and Qazvin-Hamadan schools [14, p. 16].

One of the best examples of the Shirvan-Absheron architectural school is the Sınıq Qala (Muhammad Mosque), located in the Icherisheher area of Baku. Although the mosque dates back to the 12th century, its name «Sınıq Qala» («Broken Tower») emerged in later periods. In the 18th century, during Peter I's military campaigns along the Caspian coast, artillery fire damaged the mosque's minaret, giving rise to its popular name. While the original name of the mosque is not definitively known, an inscription on the building indicates it was constructed by the order of Muhammad ibn Abubakr, leading scholars to refer to it as the Muhammad Mosque [8, p. 43].

The mosque was built in a square plan and consists of two floors, with a single minaret. The lower floor features an arched ceiling, a room with a door opening to the southern facade, and two small windows. The upper floor houses a 40-square-meter prayer hall, which mirrors the layout of the lower floor [7, p. 14]. Relative to the size of the building, the minaret is disproportionately large. The cylindrical minaret tapers as it rises [15, p. 89]. Minarets, as principal symbols of religion, were typically constructed with grandeur. However, some researchers associate the oversized minaret of the Sınıq Qala Mosque with the possibility that it was built earlier than the mosque itself [8, p. 44].

The mosque reflects the characteristic principle of the Shirvan architectural school, which emphasizes harmony between the interior and exterior volumes of the building [8, p. 43].

One of the 12th-century mosques in Icherisheher is the Ashur Mosque. This monument features an elongated, prismatic structure composed of two parts: a small basement and a prayer hall above it. The basement is vaulted and opens outward through two semicircular arches. The prayer hall contains two richly decorated mihrabs. On the walls, there are two niches,

and above the mihrab, there is a small window. The entrance door to the mosque is located in a corner. Observing the masonry of the mosque's walls, it becomes evident that the upper part was constructed at a later period [3, p. 46; 8, p. 49].

When discussing 12th-century mosques, the monumental Juma Mosque of Nakhchivan, a significant example of the Nakhchivan architectural school, deserves special mention. Unfortunately, the mosque has not survived to the present day, and information about its construction type and architectural features comes solely from the records of medieval authors. The mosque had a cubic structure with two pointed openings on all sides except the southern facade. The roof was domed, and its style bore similarities to the mosques in Marand and Urmia [8, p. 48].

The rise of the Ilkhanids in Azerbaijan, particularly Sultan Ghazan Khan's declaration of Islam as the state religion, spurred cultural development and the construction of architectural monuments. The state's chief vizier, Fazlullah Rashidaddin, played a significant role in the creation of many architectural structures [16, p. 129]. Mosques built during the Ilkhanid period differed significantly from those of the 11th–12th centuries. While Seljuk-era mosques were characterized by small and simple structures, Ilkhanid mosques were more spacious and architecturally complex. This period saw extensive use of multicolored ornaments and cut tiles. The use of inscriptions as decorative elements was also a hallmark of the era [14, p. 31]. In addition to square architectural styles, hexagonal, octagonal, and dodecagonal elements were incorporated into mosque designs [9, p. 88].

Examples of Ilkhanid-period mosques include the Khidir Mosque, the Chin Mosque, and the Mirza Ahmad Mosque, all located in Icherisheher. The Chin Mosque is situated near the Shirvanshahs' Palace complex. According to the epigraphic information on its entrance, the mosque was built in the 14th century upon the bequest of Fazlullah Imam ibn Osman Shirvani. The main facade of the mosque is asymmetrical, with a classic portal entrance. The portal features a rectangular frame with a pointed niche and epigraphic inscriptions. Inside, the most striking feature is the five-tiered stalactite mihrab, set within a rectangular frame [1, p. 30].

In the 15th century, significant advancements were observed in the construction of religious buildings. This can be seen in the examples of

the Goy Mosque and Uzun Hasan Mosque, located in Tabriz, the capital city and cultural center of the period, which are considered masterpieces of Islamic architecture. The Goy Mosque was originally part of a larger complex, including a madrasa, library, and other structures, but only the mosque building has survived to the present day. The mosque, consisting of a large and small hall and several surrounding rooms, belongs to the central domed mosque type. It was constructed using baked bricks and gypsum mortar. Its artistic decorations feature carvings, marble, and tile ornamentation [2, p. 434].

This period was marked by the consolidation of the Shirvanshahs in northern Azerbaijan and ongoing power struggles in the south, resulting in the dominance of the Qaraqoyunlu and Aq Qoyunlu states. In architecture, the Shirvan-Absheron school in the north and the Tabriz school in the south held leading positions. The political stability of the Shirvanshahs had a significant influence on the Shirvan-Absheron architectural school. Researchers often regard the 15th century as the peak of development for the Shirvan-Absheron school [14, p. 41].

Examining the cultures and architectural styles of these states, it becomes evident that the north exhibited greater stability compared to the south. Examples of mosques from the Shirvan-Absheron school include the Sheikh Ibrahim Mosque, Shah Mosque (Khan Mosque), and Tuba Shahi Mosque, all located in the Baku region. The Sheikh Ibrahim Mosque is rectangular and covered with a pointed stone dome. An inscription on the facade reveals that it was built at the order of Haji Amirshah Yagub oglu. Unusually, the mosque's mihrab is located along the longitudinal wall of the prayer hall [17].

The Shah Mosque is simple in form and rectangular in plan, standing 22 meters tall. It has three entrances, with the main entrance featuring a portal on the northern side, while the eastern and western entrances are simpler in style. The mosque consists of two prayer halls (for men and women), both covered by domes. In the southern wall of the central hall, a mihrab, modestly decorated and topped with a ribbed semi-dome, is situated. The minaret is adorned with carvings and crowned by a ribbed dome. Stone railings encircle the minaret. An inscription below the stalactite cornice of the minaret states that it was built by order of Sultan Khalilullah I [1, p. 6; 3, p. 44].

The Tuba Shahi Mosque is similar in overall layout to the Shah Mosque. It has a parallelepiped form with a dome covering its structure. The prayer hall is square and surrounded on all four sides by auxiliary rooms. The windows in these rooms are adorned with stone grilles. Two of these grilles have identical patterns, while the others feature unique designs. The entrance to the mosque is located on the eastern facade, with the portal projecting significantly from the wall surface. The portal is intricately decorated and features a star-shaped ceiling. Overall, the mosque has a simple layout [14, p. 54].

In the 16th–17th centuries, the unification of Azerbaijani lands under a single state, the strengthening of Islam's position, and its establishment as a foundation of governance positively influenced the development of architecture, as it did other cultural fields. Architectural styles of the 16th–17th centuries saw noticeable changes. While earlier periods predominantly used linear pointed arches, this era witnessed the widespread adoption of complex pointed arches. Significant changes also occurred in artistic decoration. In the 17th century, geometric ornaments were replaced by floral motifs, while tile art continued to play a significant role in architecture. Construction materials and techniques largely remained consistent [14, p. 57].

Among the religious monuments of this period, the Shah Abbas Juma Mosque (Ganja Juma Mosque) stands out for its architectural composition and artistic-decorative features. The mosque has a square layout, consisting of a large hall connected to niches (cells) and small rooms located at the four corners. The niches can be accessed directly from the courtyard or through the main entrance. The rooms are interconnected through doors embedded within the walls, as well as linked to the central hall. The main entrance is on the northern side, while the mihrab is located on the southern wall. Windows are positioned above all the doors. The Juma Mosque was constructed with bricks and gypsum mortar. The central hall is covered by a dome, while the rooms are topped with arches. Minarets rise on either side of the main entrance portal, each 22 meters tall [3, p. 165].

One of the architectural monuments from the Safavid period is the Haji Qiyasaddin Mosque, located in the village of Gargabazar in the Fuzuli district. The mosque was entirely constructed from stone and consists of a single hall covered with a vaulted ceiling. Except for the entrance door, wooden

materials were almost entirely absent in its construction. An inscription above the entrance door states that the mosque was built by Haji Qiyasaddin. The mosque is situated near the Shah Abbas caravanserai, on a high rock. Researchers analyzing the architectural plans of both the caravanserai and the mosque have concluded that they were constructed by the same individual [12, p. 29].

The 18th century was characterized by the absence of a unified centralized state, external interventions, and numerous internal uprisings, during which about 20 khanates existed in the north and south of Azerbaijan, leading to economic decline. The major cities, which were the primary centers of development, suffered significant damage due to economic and political turmoil. However, during the second half of the 18th century, some progress in architecture was observed in cities like Shusha, Quba, and Sheki. These cities were not only strong khanate centers but also major trade hubs of the period. Local mosques and Juma mosques were among the primary architectural structures of this time.

Local mosques in Shusha were generally rectangular in plan, resembling residential houses in their external appearance, but their interiors were constructed in accordance with religious architectural elements. Among the Juma mosques of the period, the most monumental example is the Shusha Yukhari Govhar Agha Mosque. Its initial construction was commissioned by Panah Ali Khan in 1751. The mosque underwent reconstruction four times, with the last completed in 1883. Each reconstruction involved different construction techniques and plans. During the initial construction, reeds were used as building material. In the second reconstruction, stone and lime were utilized to ensure the mosque's durability. In later reconstructions, two minarets were added to the structure [6, p. 7].

Currently, the mosque has a rectangular plan, with six columns dividing the prayer hall into three naves. These columns support pointed arches, which, in turn, hold the domed ceilings. The minarets are built with tiled bricks and divided into three sections with raised bands on their surfaces, adorned with colorful stones. Verses from the Quran are inscribed on the frieze at the top of the minarets. Inside the minarets, 85 spiral steps are illuminated by small, slit-like windows [6, p. 9].

The Quba Juma Mosque, one of the architectural gems of the Khanates period, stands out with its unique architectural style, distinguishing it from other religious structures of its time. Construction of the mosque began in 1792 and was completed over 10 years with intervals. The mosque is octagonal in shape, covered with a dome-shaped roof, and built using baked bricks, sand, and lime mortar. The mosque building is 28 meters tall and features a 43-meter-high minaret. The minaret reflects Ottoman architectural style, with a crescent symbol at its peak. It comprises 248 steps [3, p. 115].

The Sheki Khan Mosque was constructed in the 18th century following the Shirvan-Absheron architectural school traditions. The monument is located in the “Yukhari-Bash” National History and Architecture Reserve in Sheki. It is oriented east-west, rectangular in shape, and built from bricks. Over multiple restoration periods, rubble stones, baked, and unbaked bricks were also incorporated into the structure. The mosque measures 46 meters in length, 10.80 meters in width, and 4.50 meters in height. A minaret, 18 meters high, is located at the northwest corner of the mosque. The mosque is bordered on the south by the «Khan Cemetery,» dating back to the 18th century, and on the northwest by residential buildings.

Conclusion. In 2021, as part of the «Sheki Archaeological Expedition», archaeological studies were conducted in the mosque complex. These investigations uncovered three distinct layers of flooring within the mosque, belonging to different historical periods. It was revealed that the mosque was built atop an ancient residential site from the antiquity period and medieval water wells. Additionally, beneath the right corner of the mihrab, the grave of Sheki Khan Muhammad Hussein Khan was discovered. It should be noted that the mosque was commissioned by Muhammad Hussein Khan himself [10; 11, p. 385-386].

Thus, while the construction of mosques in Azerbaijan from the 11th to the 18th centuries varied depending on the historical-political events and cultural level of the period, it can be said that there were common stylistic similarities across these structures.

REFERENCES:

1. Abdullayeva S. Azərbaycanndakı məscidlər: Mənəviyyat və tarixi-memarlıq abidələri // 525-ci qəzet –2013, 27 sentyabr. – s. 6.
2. Azərbaycan arxeologiyası orta əsrlər. VI c. – Bakı, 2008.
3. Azərbaycan Respublikası məscidlərinin ensiklopediyası. – Bakı, 2001.
4. Bayramov R. XI-XVIII əsrlər Azərbaycan memarlıq abidələrinin tipoloji təsnifatı. – Bakı, 2013.
5. Dostiyev T. Azərbaycanın orta əsr şəhərləri (IX-XIII əsrin əvvəlləri). Dərs vəsaiti. – Bakı, 2016.
6. Əliyeva R. Şuşanın dini tikililəri. // Qarabağın memarlıq abidələri. – Bakı, 2023.
7. Fərəcova M. Bakı və Abşeronda İslam mədəniyyəti abidələri. // Mədəniyyət qəzeti, 2009, 25 fevral. – s. 14.
8. Qiyasi C. Nizami dövrü memarlıq abidələri. – Bakı, 1991.
9. Quliyev B. Elxanilər dövründə Azərbaycanın dini və xatirə tikililəri (ingilisdilli tarixşünaslıq üzrə). // Azərbaycan xalçaları. cild 5, №17, 2015. – s. 86-91.
10. Həsənov Z.H. və b. “Şəki arxeoloji ekspedisiyası”nın Şəkinin “Yuxarı Baş” Qoruğunda 21 iyun – 24 oktyabr 2021-ci ildə apardığı çöltədqiqat işləri haqqında hesabat. // Arxeologiya və Antropologiya İnstitutunun arxivi: İnv. № 1031, v. 170.
11. Həsənov Z.H “Heydər Əliyev-100 Arxeologiya, Etnoqrafiya və Antropologiya Elmlərinin prioritet məsələləri” mövzusunda Respublika elmi konfransının məqalələr toplusu. – Bakı, 2023. – s. 385-389.
12. Məmmədov N. İşğal altındakı tarixi-dini abidələrimiz. – Bakı, 2015.
13. Muradov V. Orta əsr Azərbaycan şəhərləri. – Bakı, 1983.
14. Salamzadə Ə. Azərbaycanın memarlıq abidələri. – Bakı, 1958.
15. Бретаницкий Л. Зодчество Азербайджана XII–XV вв. и его место в архитектуре переднего востока. – Москва, 1965.
16. Michael Burgan. Empire of the mongols. Revised edition. – New York, 2009.
17. https://sirat.az/shm_point/iceri-seher-seyx-ibrahim-mescidi/

Nərmin Bayramova (*Azərbaycan*)

**AZƏRBAYCANIN XI–XVIII ƏSR MƏSCİDLƏRİNİN
BƏDİİ TƏRTİBATI**

Məqalədə islam dininin meydana gəlməsi və geniş yayılması ilə Azərbaycan ərazisində yeni tip memarlıq abidələrinin formalaşmasına diqqət yetirilmiş, onların müsəlman camiasında rolu əks olunmuşdur. Tədqiqat obyektı olan XI–XVIII əsr məscidlərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri mənsub olduqları tarixi-siyasi hadisələr çərçivəsində şərh olunub.

Açar sözlər: orta əsrlər dövrü, memarlıq, məscidlər, islam mədəniyyəti, dini abidələr.

Нармин Байрамова (*Азербайджан*)

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МЕЧЕТЕЙ
АЗЕРБАЙДЖАНА XI–XVIII ВЕКОВ**

В статье исследуется формирование новых типов архитектурных памятников на территории Азербайджана, которое происходит с появлением и широким распространением исламской религии. Также отражается роль данных архитектурных памятников в мусульманском сообществе. Характерные черты мечетей XI–XVIII веков интерпретируются в рамках исторических и политических событий исследуемого периода.

Ключевые слова: средневековый период, архитектура, мечети, исламская культура, религиозные памятники.

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan).....	3
Şəbəkə sənətində təbii dövriyyələr və təbiətin rəmzləri	
Quliyev Ramil (Azərbaycan).....	10
Təsviri sənətdə insan və xurma ağacının simvolik bağlılığı	
Zeynalov Xəzər (Azərbaycan).....	19
Xalq rəssamı Fərhad Xəlilovun yaradıcılığında yaşıl rəngin realist və abstrakt xarakteri	
Sayko Svyatoslav (Rusiya)	30
Tahir Salahovun mənzərələrində Rusiya və Azərbaycan: mədəniyyət və zamanın körpüsü	
Əliyeva Rəhibə (Azərbaycan)	44
Memarlıq abidələrinin qorunmasında “yaşıl dünya” həmrəyliyi	
Şklyayeva Lyudmila (Rusiya)	52
Tatar xalq memarlığında bitkilərin obrazları	
Abbasov Nəmiq (Azərbaycan)	58
İnsan ekologiyası	
İbrahimova Pərvanə (Azərbaycan)	66
Ermənistanın Azərbaycana qarşı ekosid və soyqırım cinayəti	
Axmadullin Mars, Stratonova Lidiya (Rusiya).....	73
Postmodernizm dövrünün dizaynında üslub inkişafının əsasları	
Qurbanlı Fərqanə (Azərbaycan).....	82
Dünya və Azərbaycan mifoloji düşüncəsində və folklorunda yaşıl rəng	
Ələkbərova Aynur (Azərbaycan)	89
Qala Arxeoloji Etnoqrafik muzeyi: keçmişlə bugünün harmoniyası	
Məmmədova Oksana (Azərbaycan)	98
Bakı şəhərinin Zəfər tağında cənnət ağacının rəmzi	
İsayeva Leyla (Azərbaycan)	107
Postmodernizm dövründə rəngkarlıq problemi Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında	
Bayramova Nərmən (Azərbaycan).....	116
Azərbaycanın XI–XVIII əsr məscidlərinin bədii tərtibatı	

CONTENCE

Salamzade Artegin (Azerbaijan)	3
Natural cycles and symbols of nature in shebeke art	
Guliyev Ramil (Azerbaijan)	10
Symbolic connection between human and date palm in visual arts	
Zeynalov Khazar (Azerbaijan)	19
The realistic and abstract nature of green color in People's artist Farhad Khalilov's work	
Sayko Svyatoslav (Russia)	30
Russia and Azerbaijan in Tahir Salahov's landscapes: bridge of culture and time	
Aliyeva Rahiba (Azerbaijan)	44
"Green world" solidarity in preserving architectural monuments	
Shklyayeva Lyudmila (Russia)	52
Images of plants in Tatar folk architecture	
Abbasov Namig (Azerbaijan)	58
Human ecology	
Ibrahimova Parvana (Azerbaijan)	66
The crime of ecocide and genocide committed by Armenia against Azerbaijan	
Ahmadullin Mars, Stratonova Lidiya (Russia)	73
Fundamentals of style development in design of the postmodernist era	
Gurbanly Fergana (Azerbaijan)	82
Green colour in the world and Azerbailani mythological thought and folklore	
Alekberova Aynur (Azerbaijan)	89
"Gala" archaeological and ethnographic museum – harmony of past and present	
Mammadova Oksana (Azerbaijan)	98
The symbolism of the tree of Paradise in the Triumphal arch of Baku	
Isaeva Leyla (Azerbaijan)	107
The problem of painting in the postmodern era in the works of Azerbaijani artists	
Bayramova Narmin (Azerbaijan)	116
Artistic design of mosques of 11 th –18 th centuries of Azerbaijan	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан)	3
Природные циклы и символы природы в искусстве шебеке	
Гулиев Рамиль (Азербайджан)	10
Символическая связь человека и финиковой пальмы в изобразительном искусстве	
Зейналов Хазар (Азербайджан)	19
Реалистический и абстрактный характер зеленого цвета в творчестве Народного художника Ф.Халилова	
Сайко Святослав (Россия)	30
Россия и Азербайджан в пейзажах Таира Салахова: мост культуры и времени	
Алиева Рахиба (Азербайджан).....	44
Солидарность «за зеленый мир» в сохранении памятников архитектуры	
Шкляева Людмила (Россия)	52
Образы растений в татарском народном зодчестве	
Аббасов Намик (Азербайджан).....	58
Экология человека	
Ибрагимова Парвана (Азербайджан).....	66
Преступления экоцида и геноцида, совершенные Арменией против Азербайджана	
Ахмадуллин Марс, Стратонова Лидия (Россия)	73
Основы развития стиля в дизайне эпохи постмодернизма	
Гурбанлы Фергана (Азербайджан)	82
Зеленый цвет в мифологической мысли и фольклоре мира и Азербайджана	
Алекперова Айнур (Азербайджан).....	89
Археологический и этнографический музей Гала: гармония прошлого и настоящего	
Мамедова Оксана (Азербайджан)	98
Символика райского дерева в Триумфальной арке города Баку	
Исаева Лейла (Азербайджан).....	107
Проблема живописи в эпоху постмодернизма в творчестве азербайджанских художников	
Байрамова Нармин (Азербайджан)	116
Художественное оформление мечетей Азербайджана XI–XVIII веков	

MƏQALƏ MÜƏLLİFLƏRİNİN NƏZƏRİNƏ!

Nəşrə dair tələblər:

1. Beynəlxalq “İncəsənət və mədəniyyəət problemləri” jurnalında çap üçün məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində dərc olunur.
2. Məqalələr elektron daşıyıcısı və e-mail vasitəsilə (mii_inter@yahoo.com) qəbul edilir.
3. Məqalələrin həcmi 10 vərəqdən (A4) artıq (şrift: Times New Roman – 13, interval: 1,5, sol kənar 3 sm, sağ kənar 1,5 sm, yuxarı hissə 2 sm, aşağı hissə 2 sm) olmamalıdır.
4. Məqalədə müəllif(lər)in adı-soyadı, elmi dərəcəsi, elmi adı və elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.
5. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. aydın şəkildə verilməlidir.
6. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə nömrələnməlidir (məsələn, [1] və ya [1, s.119] kimi işarə olunmalı). Eyni ədəbiyyata mətnə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.
7. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisnin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri verilərkən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının «Dissertasiyaların tərtibi qaydaları» barədə qüvvədə olan təlimatının «İstifadə edilmiş ədəbiyyat» bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
8. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında son 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
9. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni olmalı və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s.

xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.

10. Hər bir məqalədə UOT indekslər və üç dildə açar sözlər (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
11. Hər bir məqalə redaksiya heyətinin rəyinə əsasən çap olunur.
12. Plagiatlıq faktı aşkar edilən məqalələr dərc olunmur.

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

ATTENTION TO THE AUTHORS OF PAPERS!

The publication requirements:

1. Papers for the journal of International «Art and culture problems» are published in Azerbaijani, Russian and English languages.
2. Papers are accepted via electron carrier and e-mail (mii_inter@yahoo.com).
3. The amount of the papers should not be more 10 pages (A4), (font: Times New Roman – 13, interval: 1.5, from the left edge 3 cm, right edge 1.5 cm and 2 cm in the upper part and the lower part 2 cm).
4. In the article should be noted the author's (s') name and surname, scientific degree, scientific title and e-mail address (es).
5. At the end of the scientific article according to the nature of the paper and field of science should be given obviously the author's (s') research results, the scientific innovation of the study, the application importance, economic efficiency and so on.
6. There must be REFERENCES: to scientific sources connected with the subject of the paper. The list of REFERENCES: at the end of the article should be numbered in alphabetical order (for instance, [1] or [1, p.119]). If the reference refers to repeated elsewhere, then the referred literature should be indicated in the same number as previously.
7. Any reference to the literature list must be complete and accurate information. The bibliographic description of a reference should be based on its type (monographs, textbooks, scientific papers, etc.). Referring to materials or theses of scientific papers, symposia, conferences and other prestigious scientific events should be indicated the name of papers,

reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.

8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
12. The papers are not published in plagiarism cases.

The publication of the papers is free of charge.

Manuscripts will not be returned.

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ СТАТЕЙ!

Требования к публикациям:

1. Статьи в международном журнале «Проблемы искусства и культуры» печатаются на азербайджанском, английском и русском языках.
2. Статьи принимаются на электронном носителе и по e-mail (mii_inter@yahoo.com)
3. Объем статьи не должен превышать 10 страниц (А 4; шрифт Times New Roman – 13, интервал: 1,5, левый край – 3 см, правый край 1,5 см, сверху – 2 см, снизу – 2 см.).
4. В статье должны быть указаны имя и фамилия автора (авторов), ученая степень, ученое звание и электронные адреса.

5. В конце научной статьи должно быть четко указано заключение автора (авторов) о научных результатах, научной новизне работы, ее практического значения, экономической выгоды и т.п. исходя из характера научной области и статьи.
6. В статье должны быть сноски на научные источники в соответствии с темой. Список литературы, данный в конце статьи, должен быть пронумерован в алфавитном порядке (например, [1] или [1, с. 119]; сноски должны быть обозначены угловыми скобками). При повторной ссылке на научную литературу в другой части текста ссылаемый источник указывается прежним номером.
7. Информация о любой сноске, размещенной в списке литературы, должна быть полной и точной. Библиографическое описание ссылаемого источника должно быть дано в зависимости от его вида (монография, учебник, научная статья и т.д.). При ссылке на научные статьи, материалы или тезисы симпозиумов, конференций и других компетентных научных мероприятий, должно быть указано название статьи, доклада либо тезиса. При библиографическом описании необходимо руководствоваться пунктом 10.2-10.4.6 действующей инструкции «О порядках составления диссертаций» Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики.
8. В списке литературы, помещенной в конце статьи, надо отдать предпочтение научным статьям, монографиям и другим компетентным источникам последних 5-10 лет.
9. Помимо языка написания, статьи должны иметь резюме на двух языках. Оба резюме должны быть абсолютно идентичными и соответствовать тексту статьи. Научные выводы автора (авторов) в статье, научная новизна работы, практическое значение и т.п. должны вкратце отражаться в резюме. В каждом резюме должны быть указаны название статьи, полное имя автора (авторов).
10. В каждой статье должны быть указаны УДК индексы и ключевые слова на трех языках (на языках статьи и двух резюме)
11. Каждая статья печатается решением редколлегии.
12. При обнаружении факта плагиата статьи не печатаются. Статьи печатаются бесплатно. Рукописи не возвращаются.

