



«МАНИФЕСТ ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ» ГРУППЫ «ТАСДИГ»: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ КОНЦА 1980-Х ГОДОВ

Мехбара Аббасова

¹Азербайджанский государственный университет культуры и искусств
(Баку, Азербайджан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью философско-эстетических концепций современного искусства Азербайджана в международном искусствоведении и отсутствием специальных исследований, посвящённых программным текстам азербайджанских художественных объединений. Настоящая статья является продолжением исследований, посвящённых творческой практике арт-группы «Тасдиг», и впервые рассматривает «Манифест духовной свободы» как самостоятельный философско-эстетический источник художественной теории. *Цель исследования* заключается в выявлении философско-эстетической концепции искусства, сформулированной в «Манифесте духовной свободы», а также в определении его значения для становления современного художественного дискурса Азербайджана. Для достижения поставленной цели использован комплексный *методологический* подход, включающий историко-художественный, герменевтический, сравнительный и дискурсивный анализ, а также метод *close reading*, позволивший реконструировать композиционную структуру текста, систему философско-эстетических категорий и риторические стратегии авторов. В *результате исследования* установлено, что концептуальным ядром манифеста является категория духовной свободы, определяющая понимание искусства как автономной формы общественного сознания и самостоятельного способа художественного познания. Выявлены особенности философско-эстетической модели группы «Тасдиг», основанной на идеях внутреннего преобразования художника, диалектике созидания и разрушения, концепции «второй действительности» и принципе непрерывного творческого поиска. Показано, что манифест представляет собой первый коллективный программный художественный текст в истории современного искусства Азербайджана и существенно отличается от большинства художественных

манифестов XX века переносом акцента с социальной революционности на духовную трансформацию личности художника. Полученные результаты расширяют представления об истории художественной мысли Azerbaijan и вводят в международный научный оборот ранее не исследованный архивный источник. Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в сравнительных исследованиях художественных манифестов, истории современного искусства и философии искусства, а также при дальнейшем изучении формирования художественного дискурса Azerbaijan.

Ключевые слова: «Манифест духовной свободы», группа «Тасдиг», арт-группа, художественный манифест, современное искусство Azerbaijan, философско-эстетическая концепция, художественный дискурс, архивный источник.

Для цитирования: Аббасова, Мехбара. «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг»: философско-эстетическая концепция искусства в Azerbaijan конца 1980-х годов». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, с. 41–62, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Манифест «духовной свободы» группы «Тасдиг», подписанный Амирбеком Нариманбековым, Теймуром Даими и Эльмаром Амираговым в 1989 году, представляет собой один из первых программных текстов, в котором азербайджанские художники формулируют собственную философию искусства как автономной духовной практики (Нариманбеков и др. 1989, рис.1). Примечательно, что авторы практически не говорят о профессиональном статусе художника. Его идентичность определяется исключительно внутренним духовным опытом. Тем самым художественная субъектность выводится за пределы институциональных характеристик и определяется прежде всего внутренним духовным опытом художника. В отличие от кураторских текстов или индивидуальных эссе, документ выступает как коллективное заявление, задающее новый язык описания художественного опыта и фиксирующее переход от интуитивных поисков к осознанному, текстуально оформленному художественному дискурсу (Нариманбеков и др.).

Художественная практика группы «Тасдиг» уже становилась предметом

нашего исследования, посвященного ее роли в художественных процессах Azerbaijan 1990-х годов. В предыдущей работе были рассмотрены исторический контекст возникновения группы, особенности ее выставочной деятельности, творческие стратегии участников и влияние на формирование современного искусства Azerbaijan. Настоящее исследование является логическим продолжением данной темы и впервые сосредоточено исключительно на философско-эстетическом анализе программного текста группы — «Манифеста духовной свободы», рассматриваемого как самостоятельный источник художественной теории. (Аббасова)

Современные исследования рассматривают художественный манифест не только как программное заявление художественной группы, но и как самостоятельный культурный жанр, обладающий собственной риторикой и механизмами формирования коллективной идентичности. Как отмечает Жанет Лайон, манифест представляет собой особую форму публичного высказывания, посредством которой художественное сообщество не только формулирует собственные эстетические принципы, но и конструирует нового субъек-

екта культуры (Lyон). Подобный подход позволяет рассматривать художественный манифест не только как исторический документ, но и как самостоятельную форму художественной теории. Именно поэтому анализ художественного манифеста предполагает исследование не только его содержания, но и способов формирования новой художественной позиции. Как отмечает Вид Симонити, художественное произведение способно выступать не только объектом эстетического восприятия, но и особой формой производства знания и общественного высказывания (Simoniti). В этом отношении «Манифест духовной свободы» демонстрирует стремление авторов осмыслить искусство как самостоятельный способ философского познания и коллективного художественного самоопределения.

Несмотря на интенсивное изучение европейских художественных манифестов, художественная мысль Южного Кавказа практически отсутствует в международной истории искусства. Это создает существенный пробел в понимании развития позднесоветских художественных теорий вне Москвы и Восточной Европы.

Цель настоящего исследования состоит в выявлении философско-эстетической концепции искусства, сформулированной в «Манифесте духовной свободы» группы «Тасдиг», а также в определении его места в истории художественных манифестов XX века и в становлении современного художественного дискурса Азербайджана.

Жанровое самоопределение текста как «декларации — манифеста» и его сериальное обозначение («1 й манифест „духовной“ свободы») вписывают «Тасдиг» в более широкую традицию художественных манифестов XX века, от футуризма и дадаизма до поздних коллективов, рассмотренную в антологии *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (Danchev). Одновременно манифест опирается на мысль об искусстве как автономной сфере общественного сознания, сопоставимой с философией и рели-

гией, что соотносится с представлениями о роли искусства в модернистском и авангардном дискурсе, реконструированными в сборнике *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Harrison and Wood).

Несмотря на значительное количество исследований, посвящённых европейским художественным манифестам (Lyон; Caws; Danchev; Puchner), в международной научной литературе практически отсутствуют исследования программных текстов художников Южного Кавказа. Данная лакуна отражает более широкую проблему истории искусства, в которой художественная теория позднесоветских республик обычно рассматривается через опыт Москвы, Ленинграда или Восточной Европы, тогда как интеллектуальные процессы Южного Кавказа остаются практически вне поля сравнительных исследований. В результате существующие модели истории художественного манифеста по-прежнему строятся преимущественно на западноевропейском материале, что ограничивает понимание многообразия путей развития художественной мысли во второй половине XX века (Piotrowski; Yurchak). В частности, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» до настоящего времени не становился предметом самостоятельного философско-эстетического анализа.

Утверждение о научной новизне настоящего исследования основано не на предположении об абсолютном отсутствии упоминаний документа, а на результатах анализа доступной автору историографии и библиографических материалов. В выявленных исследованиях, посвящённых художественным процессам Азербайджана конца 1980-х — 1990-х годов, основное внимание уделяется деятельности художественных объединений, выставочным практикам и общим процессам трансформации художественного языка, тогда как «Манифест духовной свободы» не рассматривается как самостоятельный философско-эстетический источник. Поэтому научная новизна настоящей работы за-

ключается прежде всего в реконструкции концептуальной структуры данного документа и введении его в сравнительный контекст истории художественных манифестов XX века.

Методы

В основе исследования лежит комплексный подход, сочетающий историко-художественный анализ, герменевтическую интерпретацию текста, сравнительный анализ художественных манифестов XX века и элементы дискурсивного анализа. Манифест рассматривается одновременно как исторический источник, философско-эстетический текст и художественное высказывание, что позволяет исследовать его не только как документ эпохи, но и как самостоятельную концептуальную модель художественного мышления.

Анализ текста осуществлялся в три этапа. На первом этапе были выделены основные смысловые блоки «Манифеста духовной свободы». На втором этапе посредством герменевтического анализа реконструированы его основные философско-эстетические категории. На третьем этапе проведено сравнительное сопоставление манифеста с конкретными программными текстами художественного авангарда и модернизма XX века: «Манифестом футуризма» Филиппо Т. Маринетти (1909), «Манифестом Дада» Тристан Тцара (1918), «Манифестом сюрреализма» Андре Бретона (1924) и «Манифестом реализма» Н. Габо и Антуана Певзнера (1920). Выбор корпуса обусловлен тем, что указанные тексты представляют различные модели программного художественного высказывания — радикальное отрицание художественного прошлого и утверждение нового художественного порядка, принципиальное разрушение устойчивых эстетических норм, обращение к подсознательному как источнику художественного опыта и программное определение новых отношений между формой, материалом и реальностью.

Сравнение проводилось по четырём критериям: 1) отношение к художественной традиции и прошлому; 2) характер провозглашаемого художественного разрыва; 3) понимание субъекта художественного творчества; 4) представление о цели и механизме художественного преобразования. Эти критерии позволяют сопоставить «Манифест духовной свободы» не только на уровне общей жанровой принадлежности, но и на уровне его философско-эстетической программы.

Метод интеллектуальной истории применяется для анализа формирования философских категорий манифеста в контексте развития художественной мысли второй половины XX века. Особое значение в настоящем исследовании имеет метод *close reading* (детального чтения текста), позволяющий выявить взаимосвязь между композиционной структурой манифеста, его риторическими стратегиями и системой философско-эстетических понятий. При этом манифест рассматривается не как историческая иллюстрация деятельности художественной группы, а как самостоятельный источник художественной теории, отражающий специфику формирования авторского художественного дискурса в Азербайджане конца XX века.

Таким образом, «Манифест духовной свободы» можно рассматривать как один из ключевых этапов формирования новой художественной модели мышления на рубеже позднесоветского и постсоветского времени: текст, который одновременно продолжает международную традицию жанра манифеста и локализует её в специфическом политическом и культурном контексте Баку конца 1980 х.

В качестве основного источника исследования используется архивный текст «Манифеста духовной свободы» (1989). Анализ проводится посредством последовательной интерпретации его композиции, ключевых понятий, риторических конструкций и философско-эстетических категорий с привлечением сравнительно-

го материала из истории художественных манифестов XX века.

Для повышения аналитической достоверности исследования интерпретация текста осуществлялась на двух взаимосвязанных уровнях. На первом уровне анализировались композиционная организация манифеста, структура аргументации и система ключевых понятий. На втором уровне полученные результаты сопоставлялись с философскими и эстетическими моделями, представленными в художественных манифестах европейского авангарда и неоавангарда XX века. Такой подход позволил выделить особенности, характерные для международной традиции жанра художественного манифеста, от концептуальных элементов, отражающих специфику художественной мысли Азербайджана конца советского периода. (Bowen; Fairclough).

Результаты

Жанровая рамка: манифест как коллективное художественное высказывание.

Согласно определению, закреплённому в исследованиях художественных манифестов, манифест представляет собой публичное декларативное заявление о намерениях, мотивах и взглядах художника или художественного движения (Danchev 2011; Caws 2001). В авангардной культуре XX века манифест становится стандартной формой самоопределения групп, заявляющих о радикальном разрыве с существующей художественной нормой и учреждении нового языка, тематики и институциональных практик (Harrison & Wood 1992).

Таким образом, «Манифест духовной свободы» соответствует основным жанровым признакам художественного манифеста, однако переосмысливает их применительно к духовно-философской проблематике азербайджанского искусства конца 1980-х годов. (Нариманбеков и др.).

Если для большинства европейских авангардных движений манифест являлся

прежде всего инструментом художественного и социального разрыва, то в данном случае он становится способом философского самоописания искусства и формирования новой модели художественного мышления. Это позволяет рассматривать данный документ как один из немногих художественных манифестов XX века, в которых философская рефлексия становится доминирующим элементом художественной программы. В этом отношении «Манифест духовной свободы» оказывается ближе к тем программным текстам, которые совмещают эстетическую декларацию с философской рефлексией, чем к классической модели авангардного манифеста, ориентированного преимущественно на художественную полемику (Caws; Puchner; Somigli).

Заголовок и адресат: «Страждущий услышит нас!»

Начальная формула манифеста — «Декларация — манифест. 1 й манифест «духовной свободы». Страждущий услышит нас!» — концентрирует несколько слоёв жанровой идентичности и задаёт структуру адресата (Нариманбеков и др.). Термин «декларация» отсылает к политике юридической традиции публичных заявлений, тогда как слово «манифест» маркирует принадлежность к авангардной художественной практике программных текстов (Caws; Danchev). Обозначение «1 й» манифест вводит перспективу серии, подразумевая дальнейшее развитие теоретического дискурса группы (Нариманбеков и др.).

Обращение «Страждущий услышит нас!» конструирует специфического адресата — страдающего художника, находящегося в состоянии внутреннего кризиса и готового к радикальному призыву (Нариманбеков и др.). В историографии художественных манифестов отмечается, что многие тексты начала XX века адресованы «новому человеку» или «новому художнику», которому предлагается разорвать связи с прошлым и вступить в эпоху модернизма (Danchev; Caws). В случае

«Тасдиг» эта фигура «нового» художника получает локальную эмотивную окраску: он определяется как «страждущий», а манифест позиционируется как ответ на его внутреннюю потребность в духовной свободе (Нариманбеков и др.).

Тем самым уже первая часть манифеста демонстрирует отход от традиционного понимания художественного текста как пояснения к произведению искусства.

Образ «серой комнаты» и чистилища: внутренняя сцена разрушения

Открывающий образ манифеста — художник, закрывший себя «в серой комнате без сквозняков», обливший её растворителем и поджёгший, — задаёт радикальную сцену внутреннего очищения. «Серая комната» функционирует как метафора художественной среды конца 1980 х, характеризующейся конформизмом, инерцией и отсутствием «сквозняков» духовной энергии, но одновременно как модель внутреннего пространства художника, заполненного остывшими формами и привычными схемами (Нариманбеков и др.).

Подобная пространственная метафора представляет особый интерес с точки зрения современной истории искусства, поскольку внутреннее пространство художника здесь выступает не фоном повествования, а самостоятельной концептуальной категорией. «Серая комната» превращается в символическое место, где осуществляется отказ от прежних моделей художественного мышления и одновременно возникает возможность формирования новой творческой идентичности. Тем самым пространство может быть интерпретировано как эпистемологическая категория: оно не просто описывает состояние художника, а становится механизмом производства нового художественного знания (Lefebvre; Soja).

Растворитель и огонь переводят авангардную фигуру разрушения из внешнего политического или институционального поля на духовный и психологический уровень: разрушение прежних слоёв живописной и культурной памяти мыслится

как условие рождения «новой культуры» (Нариманбеков и др.). В классических модернистских манифестах разрушение музеев, академий и старых стилей часто артикулируется как социальный и институциональный жест (Danchev; Caws). В тексте «Тасдиг» этот пафос разрушения перенесён внутрь субъекта: чистилище разворачивается в серой комнате художника, превращая его личный кризис в пространство формирования новой художественной интуиции (Нариманбеков и др.).

Поле «борьбы»: диалектика созидания и разрушения.

Программный центр манифеста строится вокруг перечисления «борьб», через которые артикулируется структура нового искусства: «борьба реализма с натурализмом и веризмом, абстракционизма с эстетическими схемами, логизма с алогизмом, цвета с формой, гармонии с хаосом...». В отличие от традиционной модели противопоставления «старого» и «нового», авторы рассматривают художественное развитие как систему внутренних противоречий, возникающих внутри самого творческого процесса. Об этом свидетельствует формулировка самого манифеста: «борьба созидającego и разрушающего начал», которая становится центральной характеристикой художественного процесса (Нариманбеков и др.). Новое искусство рождается не в победе одной из сторон, а в постоянном взаимодействии противоположных художественных начал.

Ключевым является тезис о том, что новое искусство возникает на «стыке борьбы созидającego и разрушающего начал», а не на стороне одного из полюсов (Нариманбеков и др.). Примечательно, что конфликт в данном случае не рассматривается как временный этап, который должен завершиться победой одной из сторон. Напротив, противоречие приобретает статус постоянного принципа художественного мышления. Тем самым авторы манифеста предлагают процессуальную модель искусства, в которой творческое развитие становится возможным лишь при сохра-

нении продуктивного напряжения между противоположными эстетическими началами. Это диалектическое понимание художественного процесса близко модернистским концепциям искусства как поля напряжения между рациональным и иррациональным, разрушением и формотворчеством, обсуждаемым в теоретических текстах, собранных Харрисоном и Вудом (Harrison and Wood). В рамках дискурса «духовной свободы» «борьба» приобретает внутренний, духовный характер: художник должен постоянно удерживать и перерабатывать конфликты между формой и хаосом, логикой и алогикой, чтобы выработать «новую жизненную интуицию» как основание художественного видения (Нариманбеков и др.).

Одним из центральных положений манифеста становится проблема соотношения предметности и формы. Авторы утверждают, что художник должен преодолеть традиционную зависимость искусства от предметного изображения, не впадая при этом в бесформенность. Пространство между предметом и абстракцией рассматривается как область свободного художественного поиска, в которой форма получает новое содержание благодаря творческой интерпретации художника. Именно способность обнаруживать эту границу определяет, по мысли авторов, возможность рождения нового искусства. В теоретическом отношении данная позиция соотносится с дискуссиями о границах абстракции и предметности, представленными в сборнике *Theories and Documents of Contemporary Art* (Stiles and Selz).

Следовательно, центральным принципом художественного развития становится не отрицание одной художественной системы другой, а постоянное удержание продуктивного взаимодействия противоположных эстетических начал. Новое искусство возникает не посредством окончательного выбора между реализмом и абстракцией, формой и хаосом, а благодаря сохранению их творческого напряжения. В этом отношении художественная

концепция группы «Тасдиг» оказывается ближе к современным представлениям об искусстве как открытом процессе, чем к нормативным программам исторического авангарда. Художественная истина понимается не как заранее заданная цель, а как результат непрерывного взаимодействия различных эстетических позиций, ни одна из которых не обладает окончательным преимуществом (Bougraud).

Искусство как «вторая действительность» и подсознательная сфера

В философской части манифеста искусство сопоставляется с философией и религией как элемент «верхних слоёв идеологической надстройки», возвышающейся над государством и экономическим базисом, и одновременно объявляется «независимой сферой общественного сознания». Авторы утверждают, что выдающиеся произведения искусства не столько отображают реальную действительность, сколько создают «вторую действительность», «второй предметный мир», существующий по собственным законам.

Подобное понимание искусства означает отказ от классической миметической модели, согласно которой художественное произведение прежде всего воспроизводит внешний мир. В интерпретации авторов манифеста искусство приобретает онтологический статус самостоятельной реальности, существующей по собственным законам и создающей новые способы восприятия действительности. Тем самым художественное произведение рассматривается не как отражение мира, а как форма производства новой реальности (Goodman; Danto).

Современная эстетическая теория также рассматривает эстетические свойства произведения искусства как самостоятельный уровень художественной реальности, не сводимый к совокупности его физических характеристик. Согласно концепции А. Саучелли, эстетические качества обладают собственным онтологическим статусом и формируются как особые проявляемые свойства, возникающие

в процессе художественного восприятия (Sauchelli). Данный подход согласуется с пониманием искусства, представленным в «Манифесте духовной свободы», где художественное произведение интерпретируется как автономная форма существования эстетического опыта, создающая собственную реальность.

Особое значение приобретает положение о том, что истинная сущность высокого искусства не поддаётся рациональному анализу и действует через подсознательные механизмы, сопоставимые с явлениями сновидений, телепатии и экстрасенсорики (Нариманбеков и др.). Отсылка к психоаналитической традиции и фигуре Фрейда вписывает программу «Тасдиг» в более широкую линию художественных практик, работающих с подсознанием и «второй реальностью», представленную в ряде текстов во *Theories and Documents of Contemporary Art* (Stiles and Selz). «Духовная свобода» в этом контексте понимается как способность искусства действовать «в обратной стороне человеческого разума», минуя сознательные фильтры и формируя неопознанные, но действенные уровни опыта.

Полемика с критиками: границы анализа и неуловимое ядро искусства

Важной частью манифеста является полемика с критиками и искусствоведами, которые «пытаются втиснуть произведения искусства в грубые научные рамки» и анализируют их «на строгой логической основе». Авторы утверждают, что подобный метод способен «расшифровать» лишь слабые работы, ограниченные повествовательной стороной, но бессилён перед произведениями искусства, обладающими высокой художественной значимостью, действие которых обусловлено неуловимыми для сознательного познания компонентами.

Тем самым предметом полемики становится не искусствоведение как таковое, а представление о возможности полного рационального объяснения художественного опыта. Авторы манифеста фактиче-

ски ставят вопрос о границах научного знания применительно к искусству, противопоставляя аналитическому описанию эстетическое переживание как особую форму познания.

Опора на слова Гёте о той части произведения, которая приводит нас в творческий экстаз именно своей неуловимостью, позволяет сформулировать защиту «неанализируемого» ядра искусства (Нариманбеков и др.). В теоретическом плане это созвучно критике формалистических и рационалистических подходов к искусству, обсуждаемой в разделах *Art in Theory 1900–1990* и *Theories and Documents of Contemporary Art* (Harrison and Wood 1992; Stiles and Selz 2012). Группа «Тасдиг» не отвергает теорию, но утверждает приоритет подсознательного, интуитивного измерения художественного опыта над его рациональной артикуляцией, настаивая на том, что часть действия искусства неизбежно остаётся за пределами анализа.

Подобная позиция представляет интерес и в более широком контексте современной эстетики, где всё большее внимание уделяется формам знания, не сводимым исключительно к логической аргументации. В этом отношении «Манифест духовной свободы» оказывается частью более широкой интеллектуальной традиции, рассматривающей художественное мышление как самостоятельный способ производства знания наряду с научным и философским познанием (Sullivan; Borgdorff).

Наследие и оригинальность: от Босха до Дали и Фрейда

В заключительных разделах манифеста художник помещается в линию наследования, начинающуюся с Босха, продолжающуюся в «высшем подсознательном реализме» Дали и завершающуюся психоаналитической моделью Фрейда. Авторы подчёркивают наличие «огромного наследства», с вершины которого современный художник может наблюдать дальше, но предупреждают, что следование по пути

другого, даже «блестящего таланта», не делает художника оригинальным.

Подобная трактовка художественной традиции существенно отличается как от полного отрицания прошлого, характерного для ряда исторических авангардов, так и от его некритического воспроизведения. Наследие рассматривается не как канон, которому следует подражать, а как интеллектуальный ресурс, требующий активного переосмысления в соответствии с культурным опытом самого художника. Оригинальность тем самым понимается не как разрыв с традицией, а как её творческая трансформация.

Требование «поставить печать своей личности» на деле рук своих и найти собственный путь, который может пересекаться с другими, но остаётся уникальным, формулирует этику оригинальности как необходимое условие духовной свободы (Нариманбеков и др.). В истории художественных манифестов идея отказа от подражания и поиска собственного пути регулярно появляется в текстах модернистских и авангардных движений, от футуризма до сюрреализма, собранных в антологиях Caws и Danchev (Caws; Danchev). Манифест «Тасдиг» переносит этот мотив в азербайджанский контекст конца 1980 х, подчёркивая необходимость критического освоения наследия при одновременном утверждении индивидуальной траектории художника.

Таким образом, проблема оригинальности в манифесте рассматривается не как отрицание художественного наследия, а как его творческое переосмысление. Такой подход соответствует современному пониманию культурной памяти как динамического процесса, в котором прошлое не воспроизводится механически, а постоянно переинтерпретируется в новых исторических условиях. В этом отношении художественная программа группы «Тасдиг» демонстрирует не отказ от международной художественной традиции, а её локальную адаптацию и переосмысление в контексте азербайджанской художественной культуры (Assmann; Huyssen).

Вечное развитие как формула «духовной свободы»

Финальная часть манифеста формулирует ключевую установку: философия художника, основанная на «вечных исканиях», не может застыть и устареть, поскольку даёт право «вечно развиваться, вечно совершенствоваться». Тем самым авторы сознательно отказываются от идеи завершённой художественной программы. Если для значительной части исторических художественных манифестов характерно провозглашение окончательной эстетической истины, то в данном случае сама незавершённость становится фундаментальным принципом художественного мышления. Программа искусства определяется не совокупностью неизменных положений, а постоянной готовностью к внутреннему пересмотру собственных эстетических оснований. «Духовная свобода» здесь понимается не как одноразовый акт освобождения от прошлого, а как непрерывный процесс становления, в котором художественное видение мира постоянно преломляется через подсознательное «Я» и остаётся открытым к новым формам и содержаниям (Нариманбеков и др.).

Во многих манифестах XX века декларируется наступление «новой эпохи» или «нового искусства», фиксируется исторический разрыв, тогда как манифест «Тасдиг» акцентирует процессуальность и отказ от окончательной, раз и навсегда заданной программы (Caws; Danchev). Тем самым художественная программа группы «Тасдиг» приобретает принципиально открытый характер. Именно эта открытость позволяет рассматривать «Манифест духовной свободы» не как документ, фиксирующий завершённую эстетическую доктрину, а как текст, моделирующий процесс непрерывного формирования художественного сознания. Благодаря этому философия группы «Тасдиг» оказывается ориентированной не столько на утверждение нового художественного канона, сколько на сохранение самой возможности художественного поиска. Это дела-

ет текст «духовной свободы» примером позднего художественного манифеста, соединяющего авангардный жест разрушения с рефлексивной, открытой во времени философией художественного развития и вписывающего азербайджанскую художественную сцену в глобальную историю манифестов (Нариманбеков и др.).

Рассматриваемый в более широком историческом контексте, «Манифест духовной свободы» демонстрирует возможность существования альтернативных моделей художественного манифеста, сформировавшихся за пределами западноевропейского художественного канона. Тем самым анализ данного текста способствует расширению существующих представлений о географии художественной теории второй половины XX века и показывает, что интеллектуальная история искусства позднесоветского пространства не может быть сведена исключительно к наиболее известным художественным центрам (Piotrowski).

«Манифест духовной свободы» в сравнении с художественными манифестами XX века

Проведённое сопоставление показывает, что «Манифест духовной свободы» сохраняет основные жанровые признаки художественного манифеста, однако отличается от рассмотренных программных текстов характером художественного преобразования, которое он предлагает. В «Манифесте футуризма» Ф. Т. Маринетти радикальный разрыв с прошлым связан с утверждением новой культуры скорости, техники, энергии и современности; художественная программа строится на принципе отрицания устаревших культурных форм и провозглашении нового порядка искусства (Marinetti; Danchev). В «Манифесте Дада» Т. Тцара разрушение традиционных эстетических норм приобретает форму принципиальной анти-системности и критики самой возможности устойчивого художественного определения (Tzara; Caws). В «Манифесте сюрреализма» А. Бретона, напротив, существенное

место занимает обращение к подсознательному, сновидению и иррациональным механизмам творческого опыта (Breton; Caws; Danchev). «Манифест реализма» Н. Габо и А. Певзнера формулирует программный отказ от традиционного понимания художественного пространства и утверждает необходимость нового отношения между художественной формой, материалом и реальностью (Gabo and Pevsner; Caws 2001).

На этом фоне «Манифест духовной свободы» обнаруживает одновременно сходство и принципиальное отличие. Как и рассмотренные авангардные тексты, он исходит из необходимости преобразования существующей художественной практики и требует от художника отказа от механического воспроизведения сложившихся форм. Однако объект преобразования в нём смещается с внешней художественной системы на внутреннее состояние самого художника. Если футуристический и дадаистский манифесты используют преимущественно риторику внешнего разрыва, а сюрреалистическая программа связывает обновление искусства с освоением подсознательного, то «Тасдиг» соединяет эти два измерения в модели внутреннего духовного преобразования.

Особенно существенным является различие в отношении к художественному наследию. Для футуризма принципиальное значение имеет разрыв с прошлым, тогда как авторы «Манифеста духовной свободы» рассматривают художественное наследие как ресурс, который должен быть переосмыслен художником. Оригинальность, таким образом, понимается не как полное отрицание предшествующей культуры, а как способность преобразовать её в соответствии с индивидуальным творческим опытом.

Различается и понимание художественного субъекта. В рассмотренных авангардных манифестах художник часто выступает представителем нового художественного движения и участником коллективного культурного разрыва. В «Манифесте

духовной свободы» субъектом преобразования становится прежде всего сам художник: его сознание, интуиция, подсознательное и способность к непрерывному саморазвитию. Именно поэтому категория духовной свободы приобретает здесь не политическое или институциональное, а преимущественно антропологическое и эстетическое значение.

Таким образом, сравнительный анализ позволяет уточнить своеобразие «Манифеста духовной свободы»: его специфика определяется не отсутствием связи с международной традицией художественных манифестов, а особым сочетанием её элементов. Риторика разрыва, характерная для авангарда, переориентируется на внутреннюю трансформацию личности; обращение к подсознательному получает философско-эстетическое развитие; а художественная программа сохраняет открытость и принцип непрерывного поиска вместо утверждения окончательной системы эстетических норм.

«Манифест духовной свободы» и «Декларация» Джавада Мирджавадова

Отдельное значение для определения места «Манифеста духовной свободы» в истории азербайджанской художественной мысли имеет его сопоставление с «Декларацией» Джавада Мирджавадова. В данном случае сравниваются не тексты одинакового жанрового статуса, а два программных высказывания, различающиеся по характеру авторства и способу формулирования художественной позиции. «Декларация» Мирджавадова представляет индивидуальную авторскую позицию, тогда как «Манифест духовной свободы» оформляет коллективное высказывание участников группы «Тасдиг» (Мирджавадов; Нариманбеков, Даими и Амирагов).

Сопоставление проводится по трём параметрам: субъект художественного высказывания, характер художественной программы и понимание творческой свободы. В «Декларации» художественная позиция формулируется от лица отдельно-

го художника и связана с индивидуальным мировоззрением. В «Манифесте духовной свободы» субъект высказывания приобретает коллективный характер, а художественная свобода представляется как общая программа духовного и творческого саморазвития художника.

При этом данное сопоставление не позволяет утверждать прямую генетическую зависимость одного текста от другого. Его значение заключается в выявлении различия между индивидуальной и коллективной формами артикуляции художественной мысли. В этом смысле «Манифест духовной свободы» может быть рассмотрен как важный этап перехода от индивидуального философского высказывания художника к коллективному программному художественному дискурсу конца 1980-х годов.

Дискуссия

Полученные результаты позволяют уточнить существующие представления о художественном манифесте как особом жанре художественно-теоретического текста. В большинстве исследований художественные манифесты рассматриваются прежде всего как инструменты эстетической полемики, разрыва с предшествующей художественной традицией и утверждения новых творческих программ (Caws 15-20; Puchner 1-12; Somigli 21-28). Проведённый анализ показывает, что «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» предлагает иную логику построения художественной программы. В центре внимания авторов находится не изменение художественных институтов или провозглашение нового направления в искусстве, а преобразование внутреннего мира художника как необходимого условия творческого обновления.

В отличие от значительной части художественных программ позднесоветского неофициального искусства, сосредоточенных на институциональной критике, концептуальном переосмыслении языка искусства или социальных механизмах ху-

дожественного производства, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» переносит центр внимания во внутреннее пространство художника. Подобная ориентация на духовную трансформацию личности формирует особую модель художественного мышления, отличающую азербайджанский опыт от большинства известных программных текстов позднесоветского периода и расширяющую существующие представления о многообразии художественных процессов на постсоветском пространстве.

Именно этим определяется своеобразие исследуемого документа: объектом художественного преобразования становится не внешняя художественная система, а художественное сознание личности. Образы «серой комнаты», «вечных исканий» и взаимодействия созидающего и разрушающего начал образуют единую концептуальную систему, в которой духовная свобода понимается как процесс непрерывного саморазвития художника (Нариманбеков и др.).

Полученные результаты также позволяют расширить представления об интеллектуальной истории современного искусства на постсоветском пространстве. Международная историография художественного модернизма и авангарда традиционно сосредоточена преимущественно на художественных процессах Западной Европы, Северной Америки, а в советском контексте — Москвы и Ленинграда. Вследствие этого философско-эстетические концепции, сформировавшиеся в художественной среде Южного Кавказа, до настоящего времени остаются значительно менее изученными. Анализ «Манифеста духовной свободы» показывает, что художественная мысль Азербайджана конца 1980-х годов развивалась не только в русле общих процессов позднесоветской культуры, но и вырабатывала собственный понятийный аппарат, основанный на категориях духовной свободы, внутреннего преобразования личности и творческой автономии (Piotrowski; Yurchak).

Представленный случай демонстрирует, что интеллектуальная история искусства позднесоветского пространства не может быть сведена исключительно к художественным центрам Москвы и Ленинграда. Анализ «Манифеста духовной свободы» показывает существование самостоятельных философско-эстетических моделей, сформировавшихся в национальных художественных школах. Тем самым азербайджанский материал позволяет уточнить существующие представления о географии художественной теории второй половины XX века и расширяет сравнительное поле исследований художественных манифестов.

Не менее важным представляется понимание художественной традиции, предложенное авторами манифеста. В отличие от многих программ исторического авангарда, ориентированных на радикальное отрицание предшествующего художественного опыта, группа «Тасдиг» рассматривает наследие как необходимое условие дальнейшего творческого развития. При этом подлинная оригинальность связывается не с отказом от традиции, а с её индивидуальным философским переосмыслением. Такой подход позволяет интерпретировать художественную новизну не как разрыв с культурной памятью, а как результат постоянного творческого диалога с ней.

Особого внимания заслуживает представленное в манифесте понимание искусства как самостоятельной формы познания. Анализ показал, что художественное творчество рассматривается авторами не как отражение объективной действительности, а как создание новой художественной реальности, существующей по собственным внутренним законам. Тем самым произведение искусства приобретает статус самостоятельной формы производства знания, в которой интуитивное, эмоциональное и философское познание соединяются в едином художественном опыте. Подобная трактовка обнаруживает концептуальную близость к современ-

ным исследованиям artistic research, рассматривающим художественную практику как особый способ познания мира наряду с научным и философским исследованием (Sullivan 18-25; Borgdorff 36-42, Sauchelli 201–205).

Полученные результаты позволяют сделать более общий вывод о месте «Манифеста духовной свободы» в истории художественной мысли второй половины XX века. Рассматриваемый текст представляет интерес не только как один из программных документов азербайджанского современного искусства, но и как пример самостоятельного развития жанра художественного манифеста за пределами традиционных центров европейского авангарда. В этом смысле исследование способствует расширению существующих представлений о географии художественной теории позднего XX века и показывает необходимость включения интеллектуального опыта Южного Кавказа в более широкий международный контекст исследований современного искусства.

Вместе с тем результаты настоящего исследования следует рассматривать с учётом его ограничений. Работа основана на анализе одного программного текста

и не ставит целью реконструкцию всей истории формирования философии азербайджанского современного искусства. Дальнейшие исследования, основанные на привлечении архивных документов, переписки художников, материалов выставок и других художественных манифестов конца 1980-х — начала 1990-х годов, позволят более полно проследить эволюцию художественно-теоретической мысли в Азербайджане и определить место группы «Тасдиг» в этом процессе.

Основные положения

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие основные положения.

1. «Манифест духовной свободы» впервые обоснован как самостоятельный философско-эстетический источник истории искусства, а не только как программный документ художественной группы.

2. Доказано, что центральной категорией художественной концепции группы «Тасдиг» является духовная свобода, определяющая понимание искусства как автономной формы общественного сознания.

ДЕКЛАРАЦИЯ...и МАНИФЕСТ А.В. МАНИФЕСТ "ДУХОВНАЯ СВОБОДА"

СТРАДАЮЩИЙ УСЛУЖИ НАС!

Художник, закрой себя в этой серой комнате без сквозняков, солей ее растворителем и подожги! В этом чистилище родится новая культура! Мы призываем тебя к борьбе за новую жизненную интуицию, до тех пор, пока она не станет новым способом чувственного восприятия и видения реального мира, а следовательно, культурой, внутренне присущей новым "возможным художникам" и "возможным произведениям искусства".

Это будет борьба реализма с натурализмом и веризмом, абстракционизма с эстетическими схемами, логизма с алогизмом, цвета с формой, гармонии с хаосом, ... И на стыке борьбы созидательного и разрушительного начал сфокусируется новое искусство.

Нало разрушить оковы предметности, и в то же время, не оказаться поглотивым в лапущку бесформенности. Где та грань на которой предмет утрачивает свое содержание и приобретает новое?

Именно, балансируя на этой грани, возможна свободная трактовка сущности предметного мира. Форма растворена в пространстве и лишь по воле творца она вымывается, приобретая определенное содержание. Именно, этот дар творца и должен обладать художник, создающий новое.

Под его кистью все потеряет свой смысл и обретет его заново, в новом звучании. И восторжествует абстрактное, как

фундамент великого творчества, и слившись с конкретным, наполнит бокалы дурином. Осущим же их, чтобы пробудить к жизни творческую интуицию. И тогда, в глубинах подсознания, родится дьявольски великолепное дитя, дитя плотью связанное еще с искусством вчерашним, но душой принадлежащее уже искусству завтрашнему.

Какое же содержание им вкладываем в искусство?

Искусство, так же как и философия, и религия, находясь в верхних слоях идеологической настройки, возвышающейся над государством и экономическим базисом, является, таким образом, независимой сферой общественного сознания. Как один из основных духовных компонентов всеобщей истории, оно достигало своего наивысшего расцвета только тогда, когда выходило из-под непосредственного влияния различных политических систем. Произведения художников, стремящихся со всевозможной достоверностью осветить такие стороны жизни и быта, которые говорили бы нам о своей эпохе, и только, не могут подняться выше чисто этнографической ценности. Выдающиеся произведения гениальных творцов всех времен, не столько отображают реальную действительность, сколько представляют собой вторую действительность, являясь, как бы, вторым предметным миром, существующим по своим собственным законам. Это не значит, что художники высшей формации полностью игнорировали визуальную связь между изображением и действительностью. Но, кроме элементарного отображения, они накопили и нечто такое, что заставляет нас (человечество) с неослабевающим восторгом и восхищением созерцать их творения, с каждым разом, как бы плывя за плывом, открывая для

себя все новым уровнем духовного значения. Это нечто, и есть то самое, что составляет истинную суть высшего искусства. Оно необъяснимо словами, также как необъяснимы с полным сознанием объективные истины, и также явления паранормальной, как сновидения, феномен телепатии, деятельность экстрасенсов и т.д.

Видно, что нечто, утратившись в нас имеет, минуя сознательную сферу, проникает в обратную сторону человеческого разума, т.е. в подсознание, вследствие чего остается неизвестным.

Многие критики и искусствоведы всеми силами своего убогого дарования пытаются втиснуть произведения искусства в грубые научные рамки, т.е. проанализировать почти все компоненты этих произведений, на строгой логической основе. Таким методом можно "расшифровать" только слабые работы, содержание которых не выходит за пределы повествовательной стороны. Истинные же произведения искусства, по словам великого поэта и мыслителя Гете, "... приводят нас в творческий экстаз именно той своей частью, которая недоступна для нашего сознательного познания. От этого зависит могущественное действие художественного прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве".

Наша программа, наш манифест должен отражать наше мироощущение, наше видение, глубоко личное и через личное затрагивающее вопросы реального мира. Наше видение основывается на подсознательном, интуитивном восприятии того мира, который нельзя увидеть, просто открыв глаза.

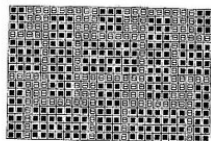
4

множеством других дорог, но этот путь будет твой, и только твой.

"Художник, не боясь совершенства, себе его никогда не достичь". Эти слова нашего великого современника вдохновляют нас и дают нам право искать. Из человеческой культуры и знаний черпать должны мы, как из первоисточника, чтобы создавать собственную философию. Эта философия может быть выражена в любой форме, лишь бы она отражала наше видение, наше подсознательное мироощущение. Такая философия, основанная на вечных исканиях никогда не застареет и не устаревает, ибо она дает Художнику право отражать свое видение мира, пропущенное через подсознательное "я", а значит, дает Художнику возможность

ВЕЧНО РАЗВИВАТЬСЯ, БУДНИ СОВЕРШЕСТВОВАТЬСЯ!

МИРРЕК
ТЕЙМУР ЛАМИ
ЭЛМАР АНВРАГОВ
1989 г.



6

Рис. 1. Архивная копия «Манифеста духовной свободы» группы «Тасдиг» (1989).
Источник: архив группы «Тасдиг»

3. Выявлено, что философская модель манифеста основывается на идеях внутреннего преобразования художника, диалектике созидания и разрушения, концепции «второй действительности» и принципе непрерывного творческого процесса.

Да увидит тот, кто смотрит! Художник проникает глубже того реального материализма, который окружает нас. Мы, художники, стараемся проникнуть в самую суть явления, найти взаимосвязь там, где ее не видит другой.

Это великое видение не отразить на холсте, не описать словами. Ибо это доступно лишь Богу. Мы же можем отразить через духовную подсознательную интуицию лишь отдельные фрагменты этой Вселенной. Мы находимся во Вселенной, но Вселенная обитает в каждом из нас. Мы не первооткрыватели. У нас есть великие предшественники, начиная с Босха, с его отражением души человека через множество подсознательных восприятий, с его философской символикой, охватывающей ниррады оттенков души, до нашего великого современника Дали, с его вымощи подсознательным реализмом. Наконец, есть Фрейд, великий психолог, показавший нам материального человека, спроецированного из множества подсознательных инстинктов, по крупицам вбирных в себя с самого сотворения мира, и, надежно скрепленных в генетической памяти человека.

Надо искать! Художник не станет оригинальным, если пойдет след за другим, хоть и блестящим талантом, если будет отражать лучи другой оригинальности. На дело рук своих надо поставить печать своей личности.

Востину, нам оставлено огромное наследство, с вершины которого мы можем наблюдать еще дальше. А потому, художник, вбирай в себя все лучшее из богатства, оставленного нам и находи свой путь. Пусть этот путь будет идти параллельно с другими, пусть он пересекается со

5

4. Установлено, что художественный дискурс группы «Тасдиг» отличается от большинства художественных манифестов XX века переносом акцента с социальной революционности на духовную трансформацию личности художника.

5. Обосновано, что «Манифест духовной свободы» является первым коллективным художественным манифестом современного искусства Азербайджана и представляет собой один из ключевых источников формирования национального художественного дискурса конца XX века.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать несколько выводов.

Во-первых, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» представляет собой не только программный документ художественного объединения, но и самостоятельный философско-эстетический текст, формирующий собственную модель художественного мышления. Его значение выходит за рамки истории одной группы и связано с процессом становления теоретических оснований современного искусства Азербайджана.

Во-вторых, анализ структуры и понятийного аппарата манифеста показывает, что авторы сознательно переосмысливают классическую традицию художественных манифестов. Отказываясь от политической риторики и эстетики отрицания, характерных для европейского авангарда, они выдвигают в центр концепцию духовной свободы, внутреннего творческого опыта и культурной ответственности художника.

В-третьих, сопоставление с декларацией Джавада Мирджавадова позволяет различить индивидуальную и коллективную формы художественного высказывания: если декларация представляет философскую позицию отдельного художника, то манифест группы «Тасдиг» оформляет коллективную программу художественного самоопределения. Это сопоставление позволяет рассматривать конец 1980-х годов как важный этап перехода к более выраженному коллективному программному дискурсу в азербайджанском искусстве.

Перспективой дальнейших исследований является сравнительный анализ художественных манифестов постсоветского пространства, а также исследова-

ние влияния идей «духовной свободы» на художественные практики Азербайджана 1990–2000-х годов.

Полученные результаты позволяют рассматривать «Манифест духовной свободы» как самостоятельный источник по истории художественной мысли Азербайджана и как один из важных документов формирования национального художественного дискурса. Предложенный подход открывает возможности для дальнейших сравнительных исследований художественных манифестов постсоветского пространства и способствует включению азербайджанского художественного опыта в международные исследования истории художественной мысли XX века.

Таким образом, проведённое исследование показывает, что философско-эстетические концепции, сформировавшиеся в художественной среде позднесоветского Азербайджана, способны существенно расширить существующие представления о географии художественной мысли второй половины XX века. В этом контексте «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» выступает не только важным национальным источником, но и частью более широкой международной истории художественных манифестов.

Список источников

- Аббасова, Мехбара. «Творческая практика арт-группы „Тасдиг“ в контексте художественных процессов Азербайджана 1990-х годов». *Искусство: наука и образование*. Материалы XI Международной научно-практической конференции, Астана, 2025, pp. 59–63.
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, Dijon, 2002.
- Bowen, Glenn A. "Document Analysis as a Qualitative Research Method." *Qualitative Research Journal*, vol. 9, no. 2, 2009, pp. 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>.
- Caws, Mary Ann. *Manifesto: A Century of Isms*. University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.
- Chrysagis and Kompatsiaris, "Introduction: Manifestos of the Contemporary", *Culture, Theory and Critique*, 2023, pp. 119–124, <https://doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192>
- Danchev, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books, London, 2011.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed., Routledge, London, 2013.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.
- Harrison, Charles, and Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Oxford, 1992.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, Oxford, 1991.
- Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Cornell University Press, Ithaca, 1999.
- Мирджавадов, Джавад. *Моя Декларация*. Джавад Мирджавадов. Баку: Министерство культуры и туризма Азербайджанской Республики; Азербайджанский национальный музей искусств, 2012. pp. 6.
- Нариманбеков, Амирбек; Даими, Теймур и Амирагов, Эльмар. *Декларация – манифест. I-й манифест «Духовной свободы»*. Архив художественной группы «Тасдиг», Баку, 1989.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, London, 2009.

Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

Sauchelli, Andrea. "Aesthetic Realism and Manifest Properties." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 80, no. 2, 2022, pp. 201–213. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpab076>. (Scopus, Web of Science)

Simoniti, Vid. "Art as Political Discourse." *The British Journal of Aesthetics*, vol. 61, no. 4, 2021, pp. 559–574. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab018>. (Scopus, Web of Science)

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford, 1996.

Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915*. University of Toronto Press, 2003.

Stiles, Kristine, and Peter Selz, editors. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. 2nd ed., University of California Press, Berkeley, 2012.

Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications, Thousand Oaks, California, 2005.

Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

References

- Abbasova, M.T. "Tvorcheskaya praktika art-gruppii "Tasdig" v kontekste khudojestvennich protsessov Azerbajijana 1990-ich godov". ["The Creative Practice of the Tasdig Art Group in the Context of Azerbaijan's Artistic Processes in the 1990s"]. *Iskusstvo: nauka i obrazovanie. Materialy XI mejdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, Astana, 2025. pp. 59-63. (In Russian)
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, Dijon, 2002. (In English)
- Bowen, Glenn A. "Document Analysis as a Qualitative Research Method." *Qualitative Research Journal*, vol. 9, no. 2, 2009, pp. 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>. (In English)
- Caws, Mary Ann. *Manifesto: A Century of Isms*. University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.
- Chrysagis and Kompatsiaris, "Introduction: Manifestos of the Contemporary", *Culture, Theory and Critique*, 2023, pp. 119–124, <https://doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192> (In English)
- Danchev, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books, London, 2011.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed., Routledge, London, 2013.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.
- Harrison, Charles, and Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Oxford, 1992.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, Oxford, 1991.
- Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Cornell University Press, Ithaca, 1999.
- Mirjavadov, Javad. Moya Deklaratsiya. [My Declaration]. Javad Mirjavadov. Baku: Ministerstvo kulturi i turizma Azerbajjanskoy Respubliki; Azerbajjanskiy Natsionalniy muzey iskusstv. 2012. pp.6 (In Russian)

- Narimanbekov, Amirbek; Daimi Teymur i Amiraqov Elmar. Deklaratiya – manifest. 1-iy manifest :Dukhovnoy svobody”. [*Declaration–Manifesto. The First Manifesto of “Spiritual Freedom”*]. Arkhiv khudojestvennoy gruppi “Tasdig”. Baku, 1989. (In Russian)
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, London, 2009.
- Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.
- Sauchelli, Andrea. “Aesthetic Realism and Manifest Properties.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 80, no. 2, 2022, pp. 201–213. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpab076> (Scopus, Web of Science)
- Simoniti, Vid. “Art as Political Discourse.” *The British Journal of Aesthetics*, vol. 61, no. 4, 2021, pp. 559–574. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab018>. (Scopus, Web of Science)
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford, 1996.
- Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915*. University of Toronto Press, 2003.
- Stiles, Kristine, and Peter Selz, editors. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*. 2nd ed., University of California Press, Berkeley, 2012.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications, Thousand Oaks, California, 2005.
- Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

Аббасова Мехбара

Әзербайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университеті (Баку, Әзербайжан)

«ТАСДИГ» ТОБЫНЫҢ «РУХАНИ ЕРКІНДІК МАНИФЕСІ»: 1980-ЖЫЛДАРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ӘЗЕРБАЙЖАНДАҒЫ ӨНЕРДІҢ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі Әзербайжанның заманауи өнерінің философиялық-эстетикалық тұжырымдамаларының халықаралық өнертану ғылымында жеткілікті зерттелмеуімен және әзербайжандық көркем бірлестіктердің бағдарламалық мәтіндеріне арналған арнайы зерттеулердің болмауымен айқындалады. Бұл мақала «Тасдиг» арт-тобының шығармашылық тәжірибесіне арналған зерттеулердің жалғасы болып табылады және алғаш рет «Рухани еркіндік манифесін» көркемдік теорияның дербес философиялық-эстетикалық дереккөзі ретінде қарастырады. Зерттеудің мақсаты – «Рухани еркіндік манифесінде» тұжырымдалған өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасын анықтау, сондай-ақ оның Әзербайжанның заманауи көркемдік дискурсының қалыптасуындағы маңызын айқындау. Қойылған мақсатқа жету үшін тарихи-өнертанулық, герменевтикалық, салыстырмалы және дискурстық талдауды, сондай-ақ мәтіннің композициялық құрылымын, философиялық-эстетикалық категориялар жүйесін және авторлардың риторикалық стратегияларын қайта қалпына келтіруге мүмкіндік берген close reading әдісін қамтитын кешенді әдіснамалық тәсіл қолданылды. Зерттеу нәтижесінде манифестің тұжырымдамалық өзегі өнерді қоғамдық сананың автономды нысаны әрі көркемдік танымның дербес тәсілі ретінде түсіндіретін рухани еркіндік категориясы екендігі анықталды. «Тасдиг» тобының философиялық-эстетикалық моделінің ерекшеліктері айқындалды. Бұл модель суретшінің ішкі рухани өзгеруі, жасампаздық пен күйретудің диалектикасы, «екінші шындық» тұжырымдамасы және үздіксіз шығармашылық ізденіс қағидатына негізделген. Сонымен қатар, бұл манифест Әзербайжанның заманауи өнері тарихындағы алғашқы ұжымдық бағдарламалық көркем мәтін екені және XX ғасырдағы көркем манифестердің басым көпшілігінен әлеуметтік революция идеясынан суретші тұлғасының рухани трансформациясына басымдық беруімен елеулі түрде ерекшеленетіні көрсетілді. Алынған нәтижелер Әзербайжан көркем ойының тарихы туралы түсініктерді кеңейтіп, бұрын зерттелмеген архивтік дереккөзді халықаралық ғылыми айналымға енгізеді. Зерттеудің практикалық маңызы оның нәтижелерін көркем манифестерді салыстырмалы зерттеулерде, заманауи өнер тарихы мен өнер философиясында, сондай-ақ Әзербайжан көркемдік дискурсының қалыптасуын одан әрі зерттеуде қолдану мүмкіндігімен анықталады.

Түйін сөздер: «Рухани еркіндік манифесі», «Тасдиг» тобы, арт-топ, көркем манифест, Әзербайжанның заманауи өнері, философиялық-эстетикалық тұжырымдама, көркемдік дискурс, архивтік дерек.

Дәйексөз үшін: Аббасова, Мехбара. «Тасдиг» тобының «рухани еркіндік манифесі»: 1980-жылдардың соңындағы әзербайжандағы өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасы. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, № 3, 2026, 41–62 б, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Abbasova Mahbara

Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)

THE “MANIFESTO OF SPIRITUAL FREEDOM” OF THE “TASDIG” GROUP: THE PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC CONCEPT OF ART IN AZERBAIJAN IN THE LATE 1980S

Abstract. The relevance of this study is determined by the insufficient exploration of the philosophical and aesthetic concepts of contemporary Azerbaijani art in international art history and by the absence of specialized studies devoted to the programmatic texts of Azerbaijani artistic associations. This article continues a series of studies on the creative practice of the Tasdig art group and, for the first time, examines the Manifesto of Spiritual Freedom as an independent philosophical and aesthetic source of artistic theory. The aim of the study is to identify the philosophical and aesthetic concept of art formulated in the Manifesto of Spiritual Freedom and to determine its significance for the formation of contemporary artistic discourse in Azerbaijan. To achieve this objective, a comprehensive methodological approach was employed, combining historical-artistic, hermeneutic, comparative, and discourse analysis, together with close reading, which made it possible to reconstruct the compositional structure of the text, the system of philosophical and aesthetic categories, and the authors' rhetorical strategies. The study demonstrates that the conceptual core of the manifesto is the category of spiritual freedom, which defines art as an autonomous form of social consciousness and an independent mode of artistic cognition. The research identifies the distinctive features of the philosophical and aesthetic model of the Tasdig group, based on the ideas of the artist's inner transformation, the dialectic of creation and destruction, the concept of the “second reality,” and the principle of continuous creative exploration. It is shown that the manifesto represents the first collective programmatic artistic text in the history of contemporary Azerbaijani art and differs significantly from most twentieth-century artistic manifestos by shifting the emphasis from social revolution to the spiritual transformation of the artist's personality. The findings expand current knowledge of the history of Azerbaijani artistic thought and introduce into international scholarly circulation a previously unexplored archival source. The practical significance of the study lies in the possibility of applying its results in comparative research on artistic manifestos, the history of contemporary art, and the philosophy of art, as well as in further studies of the formation of Azerbaijani artistic discourse.

Keywords: Manifesto of Spiritual Freedom, Tasdig group, art group, artistic manifesto, contemporary Azerbaijani art, philosophical and aesthetic concept, artistic discourse, archival source.

Cite: Abbasova, Mahbara. “The “Manifesto of spiritual freedom” of the “Tasdig” group: the philosophical and aesthetic concept of art in azerbaijan in the late 1980s.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 3, 2026, pp.41–62, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares no conflict of interest.

Автор туралы мәлімет:

Аббасова Мехбара Тахирқызы — өнер магистрі, «Бейнелеу өнерінің тарихы және теориясы» кафедрасының оқытушысы, Әзербайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университетінің докторанты (Баку, Әзербайжан).

Сведения об авторе:

Аббасова Мехбара Тахировна — магистр искусств, педагог кафедры «История и теория изобразительного искусства», докторант Азербайджанского государственного университета культуры и искусств (Баку, Азербайджан)

Information about the author:

Abbasova Mahbara Tahir — Master of Arts, lecturer of the Department of «Visual Arts History and Theory», doctoral student at the Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)