

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 3 (45)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

Baş redaktor: ƏRTEGİN SALAMZADƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
Baş redaktorun müavini: GÜLNARA ABDRASİLOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)
Məsul katib: ÜLVİYYƏ MƏMMƏDOVA (Azərbaycan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

ŞAMİL FƏTULLAYEV – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
VLADİMİR PETROV – fəlsəfə elmləri doktoru, professor (Rusiya)
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)
MEYSER KAYA – fəlsəfə doktoru (Türkiyə)

Editor-in-chief: ERTEGIN SALAMZADE, Prof., Dr. (Azerbaijan)
Deputy editor: GULNARA ABDRASILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)
Executive secretary: ULVIYA MAMMADOVA (Azerbaijan)

Members to editorial board:

SHAMIL FATULLAYEV – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
ZEMFIRA SAFAROVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
VLADIMIR PETROV – Prof., Dr. (Russia)
KAMOLA AKILOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)
MEYSER KAYA – Ph.D. (Turkey)

Главный редактор: ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)
Зам. главного редактора: ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)
Ответственный секретарь: УЛЬВИЯ МАМЕДОВА (Азербайджан)

Члены редакционной коллегии:

ШАМИЛЬ ФАТУЛЛАЕВ – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
ЗЕМФИРА САФАРОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
ВЛАДИМИР ПЕТРОВ – доктор философских наук, профессор (Россия)
КАМОЛА АКИЛОВА – доктор искусствоведения (Узбекистан)
МЕЙСЕР КАЯ – кандидат искусствоведения (Турция)

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, 31
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail:mii_inter@yahoo.com
www.mii.az

Məryəm Əlizadə
əməkdar incəsənət xadimi,
sənətsünaslıq doktoru, professor

KLASSİK DRAMATURGIYA VƏ ÇAĞDAŞ REJİSSOR SƏNƏTİ: ÖRNƏKLƏR

Hələ sağlığında ikən “canlı klassik” deyilibən çağrılan qüdrətli qələm ustası İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasına həsr etdiyim yazıların birində Yeni Zamanın teatrşünaslarına və rejissorlarına bu dramaturqa həm yeni elmi, həm də yeni teatr konsepsiyaları müstəvisində yanaşmağın zəruriliyini bir daha israrla xatırlatmışdım...

Çox keçmədi ki, görkəmli rejissor Azər Paşa Nemətin hazırladığı “Boyçiçəyi” (“Sən həmişə mənimləsən”) tamaşasında öz parlaq həmfikrimi gördüm və bu mənim həm heyretimə, həm də böyük SƏNƏT SEVİNCİ mə səbəb oldu.

Sübuta ehtiyacı olmayan bir faktdır ki, XX əsrin II yarısında Azərbaycanda, SSRİdə və dünyada baş verən mənəvi xassəli problemlər İ. Əfəndiyevin dramaturgiyasında öz əksini tapmışdır. Bu da sirr deyil ki, həmin dövrdə zətən istedadlı və ləyaqətli sənətkarlar, obrazlı söyləsək, “sözün düzü”nü ya zara-fata salıb deyirdilər, ya da “düz söz”ü qorumaqdan, gələcəyə ötürməkdən ötrü onun ətrafında yayındırıcı şirmalar qururdular. İndi dövr yetişib və biz İ. Əfəndiyevin əsərlərində quraşdırıcı şirmaları aradan götürüb, onların “xalis mahiyyəti”ni, dərin fəlsəfi mənalərini adekvat, yəni necəvar açıqlaya bilərik. Amma onu da etiraf edirəm ki, bu istər teatrşünas, istərsə də rejissorlar üçün o qədər də sadə əməliyyat deyil...

Azərbaycan teatrında ilk dəfə bu mürəkkəb sənət əməliyyatını Azər Paşa realizə etdi və Yeni Zamanın tamaşaçılarını gözlənilməz İlyas Əfəndiyəvlə (klassikin gücü də hər dəfə yeniləşməyə qadir olması ilə ölçülür!) görüşdürə bildi. Sözügedən görüş, söylədiyim kimi, İlyas Əfəndiyev dünyasının mənəvi parametrlərini bütövlükdə özündə əks etdirən “Boyçiçəyi” (iki hissəli lirik dram) tamaşası kontekstində baş verdi. Azər Paşa parlaq teatr hadisəsinə çevrilən bu tamaşası ilə bir daha təsdiqlədi ki, İlyas Əfəndiyevin şəxsiyyəti, ədəbi və dramaturji yaradıcılığı, əsərlərinin teatr təcəssümü və onlardan qaynaqlanan

mətləblər onun dramaturgiyasına məhz yeni teatr konsepsiyalarının üsulları ilə yanaşmaq imkanı verir. Əhsən, sənətkar dostuma!

Gəlin görək, milli dramaturgiyamızın yaraşığına çevrilən bu pyes Azər Paşa kimi qüdrətli rejissorun YENİ ZAMAN-ı güzgüləyən teatr düşüncəsini necə qidalandırdı?

Əvvəla, “Boyçıçəyi” (1964) pyesi müəyyən bir dövrün, epoxanın, zamanın simvolu, rəmzi kimi...

- 60-ci illərin məişət romantikasının lirik-psixoloji münasibətlər şəbəkəsinin güzgüsü kimi...
- Adi insan yaşantılarının teatral poeziyasının ifadəsi kimi...
- Dünyanın 60-ci illər mənzərəsində azərbaycanlı mənəviyyatını, türk əxlaqını əks etdirən bədii bir sənəd kimi...
- Müasir azərbaycanlı psixologiyasının ekzistensial mündəricəsinin öyrənilməsi yolunda ilk bələdçi kimi...
- Azərbaycan teatr mədəniyyətində yeni bir estetik mərhələnin başlanğıcının müjdəçisi kimi...
- XX əsrin II yarısında Azərbaycan teatrında yeni tipli rejissuranın, yeni tipli aktyor ifaçılığının meydana gəlməsini şərtləndirən ilk dramaturji nümunə kimi...
- Azərbaycan milli dramaturgiyasının çağdaş axtarıqlarının dəyərli təzahürü kimi...
- Keçən əsrin 60-ci illərində teatrımızın repertuar siyasətinin istiqamətlənməsinə təkanverici qüvvə kimi...
- Teatrımızın sonrakı inkişafı üçün mühüm estetik koordinatları müəyyən-ləşdirən bədii bir örnək kimi...

Heç şəksiz ki, sadaladığım bu keyfiyyətlər... xüsusiyyətlər... məziyyətlər... küll halında insan varolmasının dördüncü ölçüsü olan ZAMAN və onu güzgüləməyi bacaran rejissor üçün cazibəli görünməyə bilməzdi. 1964-cü ildə USTAD rejissorumuz Tofiq Kazımov tərəfindən hazırlanan “Sən həmişə mənəmləsən” tamaşasının əfsanəvi uğurunun bu günə qədər əsl sənət nümunəsi şöhrətini itirməməsi və onun müasir Azərbaycan teatrının həm özünəməxsus “Qağayı”sına, həm də ətrini əbədi qoruyan boyçıçəyinə çevrilməsi faktı da, görünür ki, Azər Paşanı cəlb edən “sirlər”dəndir. Bir də ki, “İlyas Əfəndiyev teatri” anlayışını elmə daxil edən milli teatrşünaslıq bu anlayışda 60-ci illərdə Azərbaycan teatr poetikasının, Azərbaycan teatrının bədii-estetik prinsiplər cədvəlinin öz əksini tapmasını elmi şəkildə təsdiqlədi (“525”ci

qəzet. Məryəm Əlizadə, 1 oktyabr, 2011). Görünür ki, sadaladığım və yaxud sadalaya bilmədiyim bir çox mətləbləri, gizli qatları ilə “Sən həmişə mənimləsən” Azər Paşanı cəlb etdi və o, “İlyas Əfəndiyev fenomeni”ni milli teatr prosesinin əbədi hərəkət kontekstində araşdırma məqamının yetişdiyini duydu. ...Beləliklə də, Azər Paşanın rejissor düşüncəsi artıq paradoks kimi qəbul etdiyimiz Zamana məxsus olan “İlyas Əfəndiyev fenomeni”ni “Boyçıçəyi” müstəvisində (ƏBƏDİ ZAMAN), irəlində açılan yeni məzmunların mənə tutumu kontekstində görümlü etməyə yönəldi...

Mənə elə gəlir ki, Azər Paşanın bu pyesə müraciətinin bir səbəbi də Yeni Zamana, yeni teatr düşüncəsinə adekvat olan fərqli bir “Boyçıçəyi” əfsanəsini yaratmaq oldu, çünki onun dahi sələfi, mötəbər həmkarı, Ustad Tofiq Kazımov 60-ci illərin “Boyçıçəyi” əfsanəsini (1964) artıq qızıl hərflərlə Azərbaycan teatrının tarixinə yazmışdı... [1].

XXI əsr, Akademik Milli Dram Teatrı, 2 noyabr 2011-ci il. Tamaşanın müəllifi, rejissoru və rəssamı Azər Paşa Nemət. Yeni “Boyçıçəyi” əfsanəsinin yaranma tarixi...

Pyes iki dəfə doğulur: bir yazıldığı gün, bir də ki, premyera günü... Nə qədər özümüzü inandırsaq da ki, pyes teatrsız, səhnəsiz də yaşaya bilər, görünür, bu inamımız özümüzü aldatmaq istəyindən doğur.

Bəli, bu gün biz milli teatrımızda “Sən həmişə mənimləsən”in 1964-cü ildən sonrakı ikinci möhtəşəm doğuluş tarixini qeydə aldığımız (hərçənd ki, bu pyes həm milli, həm də xarici rejissorlar tərəfindən dəfən-dəfən səhnələnib...).

“Sən həmişə mənimləsən” pyesi Azər Paşanın quruluşunda özünün teatral-zaman “geyimi”ni sonsuzluğa qədər dəyişmək potensialını bir daha ortalığa qoydu... XXI əsr öz yeni teatr qanunlarını diktə etdi və Azər Paşa çağdaş teatr mədəniyyətinin və sənətkar şəxsiyyətinin (həm rejissor, həm də aktyor) məşəbəsinin inkişaf dərəcəsinə parlaq biruzə verən bu tamaşada özünün düşüncə-konsepsiyasını dəqiq rəsm edən rejissor qrafikasını da sərgiləyə bildi.

İstənilən rejissorun təxəyyülünün və bədii-estetik Zamanının formalaşmasından ötrü mühüm olan amillərin sırasında iki şərt daha vacib sayılır. Birinci şərt fitri estetik zövqdür ki, Azər Paşa bununla teatr icmasını, teatr bilicilərini və tamaşaçıları hər yeni quruluşunda heyran edir. Bu keyfiyyət fitri olduğuna

görə, onu kiməsə aşılmaq mümkün deyil. Estetik zövqü yalnız inkişaf etdirmək olar ki, “Boyçıçəyi”ndə onun nəfis bədii bəhrəsini bir daha gördük. İkinci şərt isə “bədiilik” başlanğıcını bir anlayışlar sistemi kimi konseptual şəkildə əxz etmək və bədiiliyin bütün kateqoriyalarını ifadəli və təsirli səhnə obrazlarında canlandırmaqdır. Səhnə obrazları dedikdə, yalnız aktyorun yaratdığı “obraz” nəzərdə tutulmur: sözügedən anlayış səhnədə yaradılan bədii sistemin bütün elementlərini - işıqdan tutmuş əlbəsələrə, mizandan tutmuş intonasiyaya, kompozisiyadan tutmuş bədii simvollara qədər - əhatə edir. Azər Paşa, bu mənada, sənət psixologiyasında qəbul olunmuş model üzərində yaradıcılıqla məşğuldur. Bu model “intuisiya-analiz-intuisiya” düsturu ilə ifadə olunur. Belə ki, şəxsiz parlaq fitri istedadla malik Azər Paşanın estetik zövqü intuitiv, yəni sözə gəlməyən duyğular vasitəsilə özünü biruzə verir. Analitik düşüncəsi güclü olan Azər Paşa bu intuitiv duyğuları “tərkib hissələri”nə ayırır, onları əxz edir, yalnız və yalnız bundan sonra bədii yaradıcılığın intuitiv başlanğıcını yenidən “işə salır”.

Görkəmli rus mədəniyyətşünası M.M.Baxtinin elmi dövriyyəyə buraxdığı “xronotop” (zaman-məkan vəhdəti) anlayışı Azər Paşadan ötrü canlı məzmunla “dolu”dur. Səhnə xronotopunun differensiasiyası tamaşaçı-tamaşa münasibətlərini zaman baxımından tənzimləyir. Klassik formasında səhnə xronotopu tamaşaçılara aşağıdakı münasibət-əlaqəni təklif edir:

- burada, indi: yəni ki, pərdə açılanacan tamaşaçı real fiziki zamanda bulunur; (“Boyçıçəyi”ndə ənənəvi pərdə yoxdur).
- nə zamansa, haradasa: yəni ki, pərdə açıldıqdan sonra tamaşaçıya nə zamansa (“Boyçıçəyi”ndə indiki və Əbədi Zaman) və haradasa baş vermiş hadisənin gedişatında da xronotop dəyişə bilər, yəni ki, reminisensiyalar (zaman üzrə geri qayıtmaq), entropiyalar (zamanın iqnorizə edilməsi və ya dağılması) baş verə bilər. Amma zamanla bu və bu kimi bədii-estetik “əməliyyat”lar təqdim olunmuş ilkin xronotopun kontekstində baş verir.

Dövri mətbuatda yüksək sənətçi zövqünün məhsulu olan nəfis “Boyçıçəyi” tamaşası haqqında çoxsaylı maraqlı resenziyaların dərc edilməsinə rəğmən professional səviyyəsi ilə məni - XXI əsrin tamaşaçısını və teatr adamını heyran qoyan bu yozum-quruluş barədə fərqli baxım bucağımı-mülahizələrimi hörmətli konfrans iştirakçıları ilə bölüşməkdən şərəf duyuram.

...Tamaşa oğlunu xaricə işləməyə yola salıb qayıdan Həsənzadənin gəlişi ilə başlayır. Tamaşaçı ilə üzbəüz - düz xətt üzrə qurulmuş üç məkan (Nargi-

lənin ata evi, Həsənzadənin evi, Nargilənin xalasının evi) Yer kürəsinin bir küncündə məskunlaşan insanların toplaşdığı vahid hücrədir... Tənhalıq kabusu sanki qara buludlar kimi bu hücrənin başının üstünü almışdır. Fırlanan səhnə meydançasının hərəkəti fonunda, elə bil ki, məkan Həsənzadəni udmağa hazırlaşır. Bu an əcaib-qərib bir hal da müşahidə edirik. Azər Paşa onun gəlişini fırlanan səhnə meydançasının nədənsə tərsinə (saat əqrəbinin irəliyə yox, geriye istiqamətində!) hərəkəti zamanı reallaşdırır. Simultan görünüşlü bu məkan sanki həm də bir-birinə laubalı tərzdə hörülmüş yuxu və reallığın, irrasionalın, şüuraltının, allüziyaların tüğyan etdiyi sürrealist abhavanın qoxusunu da bizə duyurmaq istəyir. Həməncə, qəfildən narıncı rəngli kos onun qabağına atılır. Və uşaqqasına kos-kos oynayan Həsənzadə səhnəyə daxil olur. Tamaşanın müəllifi Azər Paşa bununla onu həm reallığa gətirir, həm də hələ qocalmadığına işarə edir. Bir azdan isə arxa planda kos-kos oynayan gəncləri - Nargilə ilə Suriki görəcəyik... Azər Paşa Nargiləni tamaşaçı zalından - bu gündən, reallıqdan oyun məkanına daxil edir.

Azər Paşanın oyun məkanı üçün seçdiyi səhnə tərtibatı, yəni SİMÜLTAN DEKORASIYA (orta əsrlər teatrında düz xətt üzrə qurulan və bir neçə hadisənin eyni vaxtda cərəyan etməsi üçün imkan yaradan teatr-dekor tipi) sayəsində iştirakçılar oyundan kənar vəziyyətdə olduqları anda da səhnədədirlər... Bu vəziyyətdə onlar əslində donuq yox, hadisələri sözsüz çatdıran haldadırlar. Beləliklə də, Azər Paşa fəal oyun məkanını sözsüz oyun gedən məkanlarla əhatələyir. ...Fonda şəhər mənzərəsi təsvir edilən səhnədə üfiqi xətt üzrə düzülmüş üç abajurlu mənzil-hücrə-məkan (keçən əsrin 60-cı illərindəki mənzilimizi xatırlatdı mənə!) əsl oyun meydanına dönür. Tamaşaçı ilə üzbəüz qurulmuş bu üç mənzildən Həsənzadənininki tən ortadadır. Həsənzadənin mənzilini tam ortada yerləşdirməklə, tamaşanın müəllifi görünür ki, onun sahibinin hadisələrin mərkəzi fiquru olmasını işarələyir. Səhnə bir an belə donuq vəziyyətdə olmur. Get-gedə Azər Paşa oyun məkanlarını çoxaldır: zavod epizodu, yağış epizodu... bir sözlə, tamaşanın bir neçə planlı perspektivi oyunçular üçün maksimum imkanlar açır. Bu mənada məkan çoxüzümlü, çoxmənalıdır, çox şeyi ehtiva edir.

Məna etibarilə çoxqatlı, dərin, səmimi və DOLĞUN REJİSSURA ya malik "Boyçıçəyi" həssas, gərgin oyun nümayiş etdirən güclü aktyor ansamblına malikdir. Zəngin mətnaltı mənalara açılmasına yönələn aktyorlar tamaşasının dəruni insan hisslərinin "ağuşuna atılmaq", əbədi dəyərlərə - məhəbbətə, sədaqətə, əxlaqa, mənəviyyata, xeyirxahlığa olan ehtiyaclarını təmin edir.

Teatrı həmişə aktyor təmsil edir. Çox zaman biz tamaşa haqqında “aktyor tamaşası”, yaxud da “rejissor tamaşası” kimi söz açıyıq və onu nəzərdə tuturuq ki, birinci halda rejissor aktyorda, ikincidə isə aktyor rejissorda “ölür”. Məncə, klassik oyun yazarımız İlyas Əfəndiyevin pyesləri əsasında hazırlanan tamaşalar şəxsiz-şübhəsiz “rejissor-aktyor” tamaşası (dramaturji material buna geniş imkanlar verir) olmalıdır. Çünki nə dəqiq rejissor konsepsiyası, nə də ki, yüksək səviyyəli aktyor oyunu olmadan “Boyçıçəyi” kimi tamaşa yarana bilməzdi. İki hissəli lirik dram kimi düşünülmən “Boyçıçəyi” tamaşası lirik-psixoloji drama xas olan emosiyaların saflığı-açıqlığı, nüfuzediciliyi ilə də yüksək bədii səviyyəyə yetir və təhlil üçün maraqlı yozum parametrlərinə rəvac verir. Azər Paşa tərəfindən pyesin yeni məna qatları, gizli müəllif kodu heyrətamiz bir dərinliklə açılır. Və o güclü bir psixoloq kimi tamaşaçının diqqətini zəruri bildiyi mətləblərə ustalılıqla yönəldir. “Boyçıçəyi”nin riyazi dəqiqliyə əsaslanan rejissor qrafikası səhnə mizanlarını oxunaqlı edir.

Tamaşanın müəllifi tərəfindən hər obrazın ciddi inkişaf xətti dəqiq rəsm edilir.

Tamaşanın sonunda Həsənzadənin başına tökülən xəzan yarpaqlar çoxalır... Həsənzadənin qurduğu ev dağılır... sökülür... yox olur, amma Ruh bu məkanda əbədi qalır. Azər Paşa bu epizodu möhtəşəm qurur... ayrılığın... sonun... axirətin ətərpədicisi səsini... rəngsiz rəngini ani bir gözqırpımında sürrealist ovqata qatır.

Əlində “Nargilə” adlı boyçıçəyi və çemodan tutmuş Həsənzadə yol üstədir... qatara minməlidir... Gürcüstana gedir... Qatarın ayrılığı işarələyən səsi... insan bədəninə buz kimi soyudan, bıçaq kimi kəsən taqqılıtsı yaxınlaşır... Azər Paşanın (bizim də!) sanki uşaq vaxtı oynadığı “vağzal-vağzal oyunu”ndan qalmış oyuncaq qatar səhnədəki relslərin üzərinə daxil olur... Və öz ritmi ilə irəliləyib gedir... özü də deyəsən axı, sənişinsizdir... boşdur...

Azər Paşa pyesin dərinliklərində gizlənmiş sürrealist qatı açmaqda daha qərarlı görünür...

Musiqinin “Boyçıçəyi” tamaşasındakı O Y U Nundan xüsusi söz açmaq istəyirəm. O həqiqətən də funksional bir yük daşıyır. Quruluşçu rejissor Azər Paşa musiqini çox vaxt az qala “hava” kimi verir, o, nadir hallarda fona keçir. Musiqi vasitəsilə səslərin harmoniyası səhnənin atmosferini yaradır və onu büsbütün doldurur. I hissənin sonunda musiqi güclü bir “yarma həmləsi” edərək bir mərhələnin bitdiyini xəbər verir, II hissənin sonunda isə musiqi sanki onun sayəsində genişlənilib böyüyən səhnəni aşib zala... teatra... oradan da fonda təsvir edilmiş böyük şəhərə yayılır... Hər personajın öz musiqi leytmotivi var... Həsənzadənin təbəddülatlı və təşvişli leytmotivi... Nargilənin istədiyi

alınmayanda inadçıl... major-minor... Nəzakət xanımın tragikomik leytmotivi... Surikin ritmlər yığınınından ibarət qəfil müdaxilə edən leytmotivi və s.

Tamaşanın işığı da yeni tipli partiturası ilə çox dəqiqdir. Səhnənin boşalması, işığın səhnə arxasındakı qara daşlara salınması onun vizual olaraq iki dəfə böyüməsi ilə nəticələnir.

Azər Paşa finalı möhtəşəm qurur. Düz xətt üzrə düzülən vahid məkanda iştirakçıları - iri insan fiqurlarını kölgə kimi sıralayır... Bu düzülüşün özü çox təsirli və “oxunan”dır. Nargilənin yeri isə ön səhnədir... Rejissor aradan keçib gələcəyə gedən “oyuncaq qatar”ı (sürrealist element!) boş yola salır. Bir də ki, həyatda azmı boş qatarlar gəlib-keçib?! Cavab yoxdur... Bu məkanda olan bütün insanlar kimi Həsənzadə də ordan çıxıb bilmir. Azər Paşa özünün mənəvi normaları, Nargilənin xoşbəxtliyi naminə ömrü boyu qurduqlarından, evindən, doğma şəhərindən imtina edən Həsənzadəni – “boş gedən qatarın sənişini”ni Ruhun olduğu məkənin astanasında nahaq saxlamır, çünki onun “yeri” buradadır. Əcəba, bura haradır? Azər Paşanın yozumunda bura nə keçmişdir, nə gələcək, nə cənnətdir, nə cəhənnəm, “X” məkəndir ki, burda onları saxlayan qüvvə var. Ruh da gəlib, bu məkanda məskunlaşıb.

Rejissor bu insanların gələcəyə keçmək potensialının yoxluğuna işarələr edir və klassik oyun yazarımız İlyas Əfəndiyevlə həmfikir mövqedə duraraq Nargilə ilə Həsənzadəni birləşdirmir. Teatr bu birliyin, olsa-olsa, yalnız aktyorların təzimi anında mümkünlüyünü israrla vurğulayır.

Ön səhnədəki Nargilənin üstünə düşən işıq sönür, aktrisa səhnədən çıxır - Nargilə isə “Həsənzadə” adlı boyçiqəyini özü ilə gətirib bizimlə, bu günümüzdə qalır.

Azər Paşa simultan dekorlu “X” məkəni yenə tərsinə, saat əqrəbinin əksi istiqamətinə -keçmişə yola salır... Düşünürəm ki, rejissor konsepsiyasında önəmli yük daşıyan simultan məkən da elə parlaq bir obrazdır.

“Boyçiqəyi” tamaşası çağdaş rejissor sənəti kontekstində həm də gənc sənətçilər üçün rejissor Azər Paşanın əsl USTAD DƏRSİ nə döndü. Azər Paşanın və aktyorların səmimi, sevgi dolu münasibəti yeni, naməlum, haradasa daha sərt İlyas Əfəndiyevi XXI əsrə gətirdi və beləliklə də, “Sən həmişə mənimləsən”ə (“Boyçiqəyi”) ikinci dəfə əsl teatral yanaşma, yozum baş verdi.

İlyas Əfəndiyevin, əslində, yüksək sənətkar zövqünün məhsulu olan və öz Zamanından XXI əsrə ünvanlandığı mesajları teatr – ustad rejissor Azər Paşa həssaslıqla yoza bildi...

2002-ci ilin bitəcəyində Akademik Milli Dram Teatrı öz sənət iddialarını Uilyam Şekspirin “Hamlet” adlanan zirvəsini fəth etmək cəhdiylə bəyan etmiş oldu.

Yeni minilliyin ilk ümumbəşəri əhəmiyyətli yaradıcı aksiyasını ustad rejissor Azər Paşanın başçılıq etdiyi yaradıcı heyət gerçəkləşdirdi.

Quruluşçu rejissor:	AZƏR PAŞA NEMƏT
Rejissor:	Rafiq Əliyev
Rəssamlar:	Elçin Məmmədov və Nazim Bəykişiyev
Bəstəkar:	Səyavuş Kərimi
Elmi məsləhətçilər:	professor Zeydulla Ağayev və dosent Vahid Şərifov
Hamlet rolunda:	Fuad Poladov

Dövrün mürəkkəb, bəzi məqamlarda isə üzücü problemlərinin burulğanında vurnuxan milli mədəniyyətimiz TEATRın bəyanatını eşitdi, SƏNƏTKARLARın yaradıcı iddialarına ciddi yanaşdı, ZİYALI MÜASİRLƏRİNİN düşüncələrini həssaslıqla qarşıladı [2].

Söylədiyimiz münasibət özünü mütəxəssislərin çoxsaylı resenziyalarında, teatr icmasının bu günə qədər sənəməyən mübahisələrində və ən ümdəsi, tamaşaçıların “təşkil olunmamış” marağında göstərməkdədir. Bu yazının müəllifindən ötrü sonuncu amil bir qədər yumşaq desək, gözlənilməz oldu, çünki o zamanlar (2002-ci il) tamaşa salonlarımız bir qayda olaraq yalnız premyera günlərində dolu olurdu. “Hamlet” tamaşasını dəfələrlə izləyən mən “sırası” sayılan tamaşalarda anlaşıq vəziyyətinin şahidi olaraq gözəçarpan bu faktı TEATRımızın danılmaz qələbəsi kimi dəyərləndirirəm.

Rejissurada örnəklərə, yəni daha parlaq nümunələrə nəzər salmaqda məqsədımız TEATR PROSESİ-MƏDƏNİYYƏT-İCTİMAİYYƏT-TARİX müstəvisində dövrümüzün məzmun qatlarına dərinədən nüfuz etməkdir.

Yeni minilliyin başlanğıcı mərhələsində tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, Milli Akademik Dram Teatrının milli mədəniyyətimizə təqdim etdiyi “Hamlet” milli şekspiriananın mühüm bir dövrünün tamamlandığından və hər mənada yeni dövrün, həm də ona adekvat yeni rejissor yozumlarının başlandığından xəbər verdi. Bu fakt bir daha milli teatr prosesimizin dinamikasını təsdiqlədi və “teatr öldü” deyə bağırən qaragüruhçulara tutarlı cavab oldu.

Teatrın müəyyənləşdirdiyi janr təyini-“QROTESKLİ FACİƏ”-keyfiyyətə tam yeni düşüncədən və konkret olaraq Şekspirə prinsipial ye-

ni münasibətdən xəbər verdi. İyirminci əsrin tarixi hadisələrinin dəyərləndirilməsindən qaynaqlanan bu münasibətin tərkibində AYIQ BİLGİ fenomeni həlledici əhəmiyyətə malikdir, qədim kitabələrin birində isə deyilib: "...çoxlu bilgilərdə çox da kədər var, bilgisini artıran ələmini artırır".

Ustad rejissor Azər Paşanın "quraşdırdığı" sintetik janr bir-birinə zidd olan kanonik bədii üsulların qarşıdurma enerjisindən faydalanır. Belə ki, faciə (yunanca: tragödia) əsasında barışmaz həyat mövqeləri, münafişləri, ictimai qüvvələrin mübarizəsi, insan xarakterlərinin, ehtiraslarının prinsiplərinin amansız toqquşması duran və baş qəhrəmanın məhviylə nəticələnən dramaturji əsərdir. Sözügedən mübarizə-münafişənin QROTESK (italyanca: grottesca) üsulunda, yəni fantastik qabartma, eybəcər-komik formada təqdim olunan səhnə həlli tamaşa müəlliflərinin intellektual mövqeyini aşıqlayır: gözümüzün önündə qanla suvarılaraq eybəcərcəsinə dağılan imperiyanın ağlamalı-gülməli olaylarına başqa cür münasibət normal düşünməyi bacaran insana yaraşmaz... Nəzərə alanda ki, məmləkətimiz də o imperiyanın tərkibində idi və bizlər də sözügedən proseslərə kənardan müşahidəçi mövqeyində durmamışıq, xatırlayanda ki, öz məmləkətimizdə də eyni xassəli proseslər baş verib və üzümüzü heç də ağ eləməyib, bir sözlə, janr təyini "əynimizə ölçəndə" yaşadığımız dövrün özünü qroteskli faciə adlandırma bilərik! Bu günlərdə Şimalımızda və Cənubumuzda vaxt olan siyasi-ictimai proseslərə diqqət yetirəndə isə meylərin üstündən rahatca adlayıb məqsədlərinə doğru əzmlə yeriyən böyük və kiçik "fortinbranslar"ın mahiyyətini aydın görə bilərik...

Milli Teatrımızın tarixi məzmunlu tamaşasının sərt xəbərdarlığı bu sayaq açıq-aşkar eşidilməsəydi, çox gülməli və ibrətamiz komik rəvayət təsirini bağışlayacaqdı. Və əksinə, tamaşa müəlliflərinin nikbinliyə söykənən gülüşü səslənməsəydi, izlədiyimiz əhvalatlar öz dəhşətli qaçılmazlığıyla hamımızı üzəcəkdilər...

Ənənəyə söykənən rejissor Azər Paşa Nemət hazırlayacağı tamaşanın yeni "ədəbi əsasını"-eksklüziv variantını tərtib edərək üç istiqamətdə konfrontasiyanı müəyyənləşdirib: Şekspirin özüylə, şekspiriananın milli təəcəssüm ənənəsiylə və ən başlıcası, yaşadığımız dövrün ictimai-siyasi və mənəvi-psixoloji stereotipləriylə.

Birinci istiqamət o qədər də böyük yenilik sayılmaz.

İkinci istiqamət əslində Azər Paşa Nemət kimi peşəkar rejissorun milli teatr ənənəsinin varisi olmasından qaynaqlanır: üç fərqli tərcümədən faydalanan rejissor eyni zamanda milli teatr düşüncəsinin romantik, realistik və modern üsullarından istifadə edərək seçdiyi janrın səciyyələrini və ovqatını təmin et-

miş oldu. Nəzərə alınsa ki, Sabir Mustafaya qədərki tərcümələr rus dilindən edilirdi və müəyyən dərəcədə rus mədəniyyətinin təsirindən azad deyildi, rejissorun düşüncəli olaraq təzadlı, haradasa bir-biriylə mübarizə edən dil və düşüncə stixiyasını yaratmaq niyyəti aydın olacaq.

Üçüncü istiqamət Azər Paşa Nemətin kosmopolit mövqeyindən qidalanır. Ən səmərəli dövrünü Leninqrad kimi dünya mədəniyyətinin mərkəzlərindən birində yaşayıb-yaradan rejissor təbii ki, məhəlli stereotiplərdən büsbütün qurtulmuşdu və dünya teatr prosesinin öncül axarında hərəkət etməyə alışmışdı. Məhz bunun təsiridir ki, Azər Paşa Nemət öz konseptual qurğusuna mövcud olan milli şekspiriananın ştamplarını dağıdan elementləri daxil etmişdi.

Əslində, gördüyü yaradıcı işinə görə Azər Paşa Nemət ədəbi materialın müəllifi, daha dəqiq desək, SƏHNƏLƏŞDİRMƏNİN MÜƏLLİFİ adına da iddia edə bilərdi, amma Azərbaycan teatr mühiti bu novasiyanı qəbul etməyə hələ hazır deyil...

Azər Paşa Nemət konseptual rejissuranın ardıcıl nümayəndəsi olduğuna görə tamaşanın bütün komponentlərinin həllini özü müəyyənləşdirir. İlk növbədə bu şərt tamaşanın məkan həllinə aiddir ki, əsərin vizual görüntüsü rejissor konsepsiyasının həm bədii-estetik, həm ideya-məzmun, həm də funksional səciyyələrini əks etdirməlidir.

“Hamlet”in vizual həlli mərhum dostumuz, bənzərsiz rəssam Elçin Məmmədovla yaradıcı əməkdaşlıq şəraitində yaranmışdır: oyun məkanı mücərrəd olduğu qədər konkret və emosionaldır. Hadisələr yuxarıdan asılmış iri aparatların sərt işıq dairələrində baş verir və tamaşaçının təxəyyülünə geniş imkanlar yaradır: Finaldakı son dərəcə təsirli məqam-Hamletin yerin altına çökməsi-çağdaş səhnə texnika və texnologiyasının o qədər də mürəkkəb üsulu sayılmaz, amma o zaman ibtidai texnologiyanın mənəngənəsində çabalayan Akademik Milli Dram Teatrımız üçün bu texniki variant inqilabi sıçrayış kimi dəyərləndirilməlidir.

...Elçin Məmmədov tamaşanın eskizini gerçəkləşdirə bilmədən dünyasını dəyişdi. Hamıya elə gəlirdi ki, çıxılmaz vəziyyətə düşən rejissor yeni rəssamla işi sıfırdan başlamağa məhkumdur. Amma Azər Paşa Nemət gözlənilməz çıxış yolunu tapır: o, Elçinin kağız üzərində yaratdığı eskizin realizəsini milli səhnəqrafiya sənətimizə yeni bir səviyyə gətirən, çox fərqli dəst-xəttə malik olan görkəmli teatr rəssamı Nazim Bəykişiyevdən xahiş edir. Rejissorun məntiqi üç məqama söykənirdi. Birincisi-Nazim Bəykişiyev zamanında Dövlət mükafatına layiq görülmüş “İblis” tamaşasının tərtibatını

Elçin Məmmədovla birgə vermişdi. İkincisi-Nazim Bəykişiyev günlərimizin barmaqla sayılan əsl peşəkar teatr rəssamıdır və əbəs yerə Akdemik Milli Dram Teatrının baş rəssamı vəzifəsinə dəvət olunmayıb. Üçüncüsü-Nazim Bəykişiyevin insani keyfiyyətləri və şəxsiyyət göstəriciləri əminlik yaradırdı ki, o, vaxtsız gedən dostunun sonuncu işini qeyrət və həssaslıqla həyata keçirəcək.

...Nəticə etibarıyla rejissorun məqsədi baş tutdu: Nazim Bəykişiyevin nəcib işi ən yüksək mükafata layiq olan səviyyədə tamaşaçılara təqdim olundu, hərçənd ki, rəssamın özünə görə onun üçün ən böyük ödülməsti və həmkarı Elçin Məmmədovun xatirəsinə layiq səhnə əsərinin ərsəyə gəlməsidir. Nazim Bəykişiyevin bu münasibəti çoxlarımız üçün mənəvi örnək olmalıdır...[3].

“Hamlet” kimi mürəkkəb əsərin musiqi tərtibatını rejissor Səyavuş Kərimiyə tapşırırdı. Tamaşanın şəffaf musiqi dramaturgiyası, kəskin xarakteri və modern fakturası çağdaş insanın dünyaduyumunu əks etdirdi və modern teatrın temp və ritmlərini canlandırdı. Bəstəkar mövcud olan “musiqi tərtibatı” şampirlərindən imtina edərək tamaşanın musiqisini ağır simfonizmdən azad etdi.

Dahi Şekspir öz qəhrəmanı Hamletin diliylə dünyaya üz tutub deyir: “Aktyorlarla ehtiyatlı davranın-onlar dövrün qısa icmalındır”. Tarixin süzgülündən keçən bu qısa replika artıq aforizm halına gəlib çıxıb və onun açıqlanması bir çox mənə qatlarına işıq salmağa qadirdir.

Olduqca təsirli final səhnəsində rejissorun “gizli silahı”-Horatsio obrazının tam yeni yozumu bomba kimi partlayır: məlum olur ki, cəhənnəmin qatlarında “səyahət” edən Hamlet tək deyildi, yanında hər an onu müşayiət və müşahidə edən bələdçisi-Horatsio varmış. Dantenin “İlahi komediya”sıyla daxilən səs-ləşən və eyni zamanda konfrontasiyada olan rejissor konsepsiyasına görə Horatsiodan ötrü dostu Hamletin aqibəti öncədən bəlli idi. İntibah dövrünün bütün öncül düşüncələri kimi Horatsio da bəşər tarixini yaxşı bilir və dövrünü qabaqlayanların acı talelərinin sonucu ondan ötrü sirr və ya yenilik deyil...

Tamaşada son dərəcə fəal Hamlet və onun tam tərsi olan Horatsio iki fərqli həyat mövqeyinin və iki yaşam fəlsəfəsinin qütblərini təşkil edir: bu qütblərin arasında rejissor baş problemə münasibətinin dolğun spektrini, insan xarakterlərinin şəbəkəsini quraşdırır (arasıkəsilməz intriqalardan yorulmuş Poloni-Səyavuş Aslan, amansızlığından həzz alan Klavdi-Rafael Dadaşov, gü nahla sevginin arasında qıvrılan Gertruda-Sənubər İskəndərli, əsl Renessans təlxəyi-filosofu Qəbirqazan-Yaşar Nuri, önündə baş verən olaylardan gözü qamaşan zavallı Ofeliya-Məsmə Aslanqızı, çiyinə çökən mənəvi yükədən ça-

şan Layert-Elşən Rüstəmov və Anar Heybətov, konformizmlə sənəti bir araya gətirə bilən səyyah aktyorlar-Elxan Ağahüseynoğlu, Elşən Cəbrayıl, Əlvi-də Cəfərov, infernal qədər gerçək kölgə-Bürçəli Əsgərov...).

Spektrin boyları sayrışır, şəbəkənin elementləri düzülüb dağılır, personajlar qaranlıqdan çıxıb qaranlıqdaca yox olur. Və hər şey təkrarlanır bu qoca dünyada-qəhrəmanlıq da, xəyanət də, aydınlıq da, hakimiyyət hərisliyi də gah faciə, gah qroteskli fars biçimində bir-birini əzizləyir....

XX yüzilliyin teatr təcrübəsini yekunlaşdıraraq deyə bilərik ki, yeni əsr teatr prosesinə qoşulan “Hamlet” tamaşasının poetikası keçid dövrünün bütün mühüm göstəricilərini özündə cəm edib. Diqqət yetirsək, tamaşanın bədii araşdırma predmeti-tarixi proses və insan azadlığı bəşəriyyətin əzəli və əbədi problemi, amma bu problemə baxım bucağı minilliklərin təcrübəsinə bələd olan marginal insanın, yəni dövrlərin, mübarizələrin, mövqələrin sərhəddində duran ziyalı sənətkarın rakursu ilə müəyyənləşir. Bu mövqe tamaşanın dil-ifadə vasitələrinin seçimini də diktə edir: bütün ifadə vasitələri “dahilik” və “barbarlıq” anlayış qütblərinin müəyyənləşdirdiyi sahənin dolanbaclarından üzə çıxarılır, “emal olunur” və ifaçıların ixtiyarına verilir.

Akademik Milli Dram Teatrının yaradıcı potensialını açıqlayaraq qarşısına yeni dövrün məqsəd və vəzifələrini qoyan “Hamlet” tamaşası bütövlükdə milli teatr sənətimizin “vizit kartı” funksiyasını yerinə yetirməyə layiqdir. Teatr sənətinin mədəniyyətlərəarası mübadilə imkanlarını nəzərə alsaq, tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, yaşadığımız mürəkkəb dövrün mənəvi-mədəni mübarizə şəraitində “Hamlet” tamaşasının çağdaş Azərbaycan mədəniyyəti, incəsənəti, mənəviyyəti, düşüncə səviyyəsi, dünyəviliyi, ziyalılığı və intellektuallığı haqqında informasiyanı dünya teatr məkanına ötürmək qabiliyyətinin danılmazlığını təstiq etməliyik.

...Dəfələrlə müşahidə etdiyimiz durum: “Hamlet” tamaşası gərgin maraqla izlənilir, hərarətlə alqışlanır və bundan sonra tamaşaçılar sükut içində salonu tərk edir.

Amma bu sükut Hamletin heçliyə işarə etdiyi sükut deyil, bu sükut dərin dərkətmənin tələb etdiyi sükuttur.

Deməli, Akademik Milli Dram Teatrının gözlənilməz “Hamlet”i teatr sənətindən hər zaman gözlənilən mənəvi, ruhsal nəticəni əldə etmiş olur.

Beləliklə də, təhlil nəticəsində gəldiyimiz qənaət ondan ibarətdir ki, görkəmli rejissor Azər Paşa Nemətin hazırladığı “Boyciçəyi” və “Hamlet” tamaşaları klassik dramaturgiya və çağdaş rejissor sənətinə örnək, nümunə sayılmaqla, XXI əsrin tamaşaçısına ünvanlanmışdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfərov Cəfər. Əsərləri. İki cildə. Birinci cild. Bakı: Azərənəşr, 1968, 364 s. İkinci cild. Bakı: Azərənəşr, 1969, 402 s.
2. Rəhimli İlham. Kəşişən paralellər (Zəfər Nemətov və Azər Paşa Nemət barədə monoqrafiya). Bakı: Çəşioğlu, 2004, 308 səhifə.
3. İsrafilov İsrafil. Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası. Bakı: Elm, 2001, 312 s.

Açar sözlər: konsepsiya, teatr, ekzistensial, mündəricə, əbədi zaman, İ.Əfəndiyev fenomeni, xronotop

Марьям Ализаде

Классическая драматургия и современное режиссерское искусство: примеры

В статье исследуются два спектакля – «Эдельвейс» И. Эфендиева и «Гамлет» У. Шекспира, являющиеся образцами классической драматургии режиссёрского мастерства. Автором обеих спектаклей является мастер режиссуры, народный артист, профессор Азер Паша Неймат, чьё театральное мышление и видение отражает в себе веяния нового времени и каждый раз поражает всю театральную общественность.

Ключевые слова: театр, экзистенциальный, сущность, вечное время, феномен И.Эфендиева.

Maryam Alizade

Classical dramaturgy and modern producer art: examples

Two performances – “Edelweiss” by Ilyas Efendiyev and “Hamlet” by W. Shakespeare – specimens of classical dramaturgy and producer mastery are studied in the article. Master of producing, People’s artist, professor Azer Pasha Neymat whose theatrical thinking and vision reflects trends of new time and each time strikes the whole theatrical society is the author of both performances.

Key words: theatre, existential, essence, eternity, I. Efendiyev’s phenomenon.

*UOT 792**Vidadi Qafarov*
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru

ÜÇ ƏSRDƏN KEÇƏN TEATR: ÇAĞDAŞ MƏNZƏRƏSİ VƏ PRİORİTETLƏR

Dünya teatr tarixində ilk aktyor yunan Fespida sayılır, e.ə. 534-cü ildə oynadığı ilk tamaşası ilə. Dünyanın teatr tarixi də elə buradan hesablanır. Amma mən düşünürəm ki, ilk aktyor o deyil, su üzərində öz əksini gördüyünü dərk edən, sudan güzgü kimi ilk istifadə edən, adını bilmədiyimiz “homo sapiens” olub. Bəlkə teatrın tarixini də elə buradan hesablamaq lazımdır. Niyə də yox?!

Axı teatr qədər təmsil etdiyi cəmiyyətin mikromodeli, deməli həm də güzgüsü olan ikinci belə canlı sənət növü yoxdur. Sözsüz ki, teatrın etik, estetik, sosial funksiyalarını unutmamaqla.

Üç əsrdən keçən, 140 illik yubileyini qeyd etdiyimiz dünyəvi, peşəkar Azərbaycan teatrı da həmin funksiyaları yerinə yetirməkdə, onu yaradan xalqın tarixini onunla birlikdə yaşamaqda və onu əks etdirməkdədir.

Bu güzgü isə göstərir ki, bunu Dövlət də yaxşı bilir. Və elə həmin səbəbdəndir ki, bir müddət diqqətdən kənar qalan milli teatr bu gün dövlətimizin mədəniyyət siyasətinin prioritet istiqamətlərindən birinə çevrilib.

Ölkə Prezidentinin 2006-cı ilin dekabrında imzaladığı “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında” Azərbaycan Respublikası Qanunu [1], 2007-ci ilin fevralında verdiyi “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” Sərəncam [2], 2009-cu ilin mayında təsdiq etdiyi “Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramı [3] da bunun göstəricisidir.

Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə həyata keçirilən Dövlət Proqramı artıq öz bəhrələrini verməkdədir. Yola saldıığımız son 3-4 ili bu mənada milli teatrimızın dirçəliş illəri kimi də dəyərləndirə bilərik. 2010 və 2012-ci illərdə Beynəlxalq Teatr Konfranslarının, 2011 və 2013-cü illərdə Beynəlxalq Kukla Teatrları Festivallarının, 2010 və 2011-ci illərdə “Yeni Teatr” Respublika Festivalının, ötən il Mirzə Fətəli Axundzadənin 200 illiyinə həsr olunmuş “Sərgüzəşti Mirzə Fətəli Axundzadə” Milli Teatr Festivalının keçirilməsi, bir sıra teatrlarımızın əsaslı təmir edilməsi, Akademik Milli Dram Teatrının əsaslı təmirdən sonra fəaliyyətini bərpa etməsi ölkəmizin mədəni həyatının mühüm hadisələri olmaqla yanaşı, Azərbaycanda teatr prosesinin yenidən intensivləşməsinə təkan verən amillərdir.

Milli teatr prosesimizdə baş verən ən mühüm hadisələr sırasında “Teatr: dünən, bu gün, sabah” elektron bazasının [4], Dövlət Teatr Muzeyinin [5], Akademik Milli Dram Teatrının [6], Teatr Xadimləri İttifaqının [7] veb saytlarının yaradılması və istifadəyə verilməsi də durur.

Bu sırada son illər teatr prosesinə daha intensiv qoşulan Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqının fəaliyyətini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. Yenidən festival ənənəsini bərpa edən Teatr Xadimləri İttifaqının 2011 və 2013-cü illərdə keçirdiyi “2+1 Eksperimental Tamaşalar Festivalı”, gənc dramaturq və rejissorların üzə çıxarılmasına və püxtələşməsinə xidmət edən “M.F.Axundzadə dərsləri”, “Rejissor laboratoriyası”ı və sair tədbirlər ölkəmizin ən qocaman yaradıcılıq təşkilatı olan bu qurumun milli teatrımızın gələcəyinə ünvanlanmış məqsədyönlü işi kimi qiymətləndirmək gərəkdir.

Son illər milli teatrımızın dünya teatr prosesinə qoşulmaq yönündə görülən işlərlə də yadda qalıb. Azərbaycan Beynəlxalq Teatr İnstitutuna, Beynəlxalq Teatr Tənqidçiləri Assosiasiyasına, Beynəlxalq Musiqili Teatrlar Assosiasiyasına, ASSİTEJ və UNİMA-a kimi nüfuzlu təşkilatlara üzv qəbul edilib. Bu qurumların ölkəmizdə Milli mərkəzləri yaradılıb. Teatrlarımız beynəlxalq əlaqələrini genişləndirib. Bir neçə teatrımız beynəlxalq festivallarda və tədbirlərdə iştirak edib, xarici qastrol səfərlərində olub.

Nyu-Yorkda Azərbaycan diasporasının üzvlərindən təşkil olunan Azərbaycan teatri rejissor Firudin Məhərrəmovun quruluşunda hazırlanmış “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah” tamaşası ilə fəaliyyətə başlayıb. Bir sıra xarici ölkə teatrları ölkəmizdə təşkil olunan beynəlxalq teatr festivallarında iştirak edib, Bakıda qastrol səfərlərində olub. Təkcə ötən ay başa çatan “Cırdan” II Bakı Beynəlxalq Kukla Teatrları Festivalında 9 xarici ölkədən - Böyük Britaniya, İsveçrə, İtaliya, Yaponiya, Türkiyə, Bolqarıstan, Xorvatiya, Macarıstan və Rusiyadan gəlmiş teatrlar öz yüksək səviyyəli tamaşaları ilə festivalda iştirak ediblər.

Milli dramaturqlarımızın pyesləri ölkə xaricində səhnələşdirilib. Elçinin «Şekspir» pyesi Moskvada, Kırım, Londonda, Edinburqda, “Qatil” əsəri Sankt-Petrburqda, Əli Əmirinin pyesləri Özbəkistanda, Rusiyada, gənc dramaturqlar İsmayıl İmanov və Natella Osmanlının “Lift” pyesi Gürcüstanda tamaşaya qoyulub.

Bir neçə teatrdə xaricdən dəvət olunan rejissorların quruluşunda tamaşalar hazırlanıb. Gənc rejissor M.Mikayılov Rusiya və Türkmənistan teatrlarında uğurlu quruluşlar verib, İ.Gözəlova Rusiyada keçirilən gənc rejissorların müsabiqəsində qalib olub.

Son illərdə teatrlarımızda bir sıra dəyərli tamaşalar hazırlanıb. Bu baxımdan Akademik Milli Dram Teatrının “Lənkəran xanının vəzirini”, “Boy çiçəyi”, “Xanuma”, “Qatarın altına atılan qadın”, “Qatil”, “Şah və Şair”, “Şah Qacar”, Dövlət Musiqili Teatrının “Evlənmə”, “Kimdir müqəssir”, Gənc Tamaşaçılar Teatrının “Müharibə”, Yuğ teatrının “Naməlum Axundzadə”, Gəncə Teatrının “Evlənmə”, Şəki Teatrının “Xəsis” kimi uğurlu tamaşalarını qeyd etmək lazımdır.

Bu gün teatrlarımızın repertuarında milli dramaturqlarımızın əsərləri ilə yanaşı, dünya dramaturgiyasının U.Şekspir (“Romeo və Gülyetta” - Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında), J.B.Molyer (“Jorj Donden yaxud aldanmış ər” - Şəki Dövlət Dram Teatrında), N.Qoqol (“Evlənmə” - Musiqili Komediya Teatrında), Mark Tven (“Şahzadə və dilənçi” - Sumqayıt Musiqili Dram Teatrında), V.Hüqo (“Qadın məhəbbəti” - “Mariya Tüdor” - Akademik Milli Dram Teatrında), Brext, E.de Filippo (“Kabuslar” - Akademik Milli Dram Teatrında), A.Saqareli (“Xanuma” - Musiqili Komediya və Akademik Milli Dram Teatrında), X.L.Borxes (“Tabu” - Yuğ Dövlət Teatrında), R.Kuni (“Zorən şorgöz” - AMDT), F.Dürrenmatt (“Yaşlı xanımın gəlişi” - AMDT), F.Brukner (“Napoleon” - AMDT), M.Vişnek (“Qoca kloun tələb olunur” - AMDT) və sair ünlü isimlərinin əsərləri də möhkəm yer tutur.

Sözsüz ki, milli teatr prosesində yaranmış bu canlanma, teatrlarımızın qazandığı müəyyən uğurlar bizi həm bir teatrşünas, həm də sırasıyla tamaşaçı olaraq sevindirir. Lakin bunlar bizi həm də düşündürür. Və biz düşünürük ki, qazanılan uğurların bayram havası ilə yaşamaqla çox uzağa getmək olmaz. Çünki Azərbaycan teatrının hələ çoxlu problemləri var ki, öz həllini gözləyir. Fikrimizcə, ilk növbədə milli teatrımızın inkişaf konsepsiyası işlənməlidir. Və burada teatrın bədii-təşkilati məsələlərindən tutmuş, tamaşaçı probleminədək öz əksini tapmalıdır.

Sözsüz ki, Teatr haqqında Qanun və 2009-2019-cu illər Dövlət Proqramı həmin konsepsiyanın yaradılmasında baza rolunu oynaya bilər. Belə ki, bu hüquqi - normativ sənədlərdə həmin konsepsiyanın konturları müəyyən qədər cızılıb. Lakin qloballaşma şəraitində yaşayan, dünya teatr prosesinə inteqrasiya etmək, bu prosesdə söz sahibi olmaq, duruş gətirmək üçün teatr konsepsiyasının işlənməsi çox vacibdir.

Konsepsiyayı aktuallaşdıran başqa bir səbəb də odur ki, bu gün dünyada çox paradoksal hadisələr baş verir - bir tərəfdən dünya qloballaşır, vahid məkana çevrilir, digər tərəfdən cəmiyyətdə, insanlar arasında kəskin tənhalaşma, təbəqələşmə prosesi gedir. Bu isə xalqımızın az qala həyat tərzi olan

karnavallığa tam ziddir. Karnavallıqda tək, tənha yoxdur, yalnız ümumi var. Cəmiyyətdə tənhaləşmə gedirsə, deməli təklərin sayı artır, mövqelərin diferensəsi baş verir. Belə halda teatr da öz yönünü tapmaqda çəşqin vəziyyətə düşür. Həmin səbəbdən bu gün xaricdə çoxlu sayda müxtəlif təmayüllü, fərqli poetikaya, estetikaya malik teatrlar yaranır. Bu mənada Azərbaycan teatrı da dünyada və cəmiyyətdə gedən prosesləri nəzərə almalı, öz mövqeyini dəqiq ifadə edən konsepsiyaya malik olmalıdır.

Bu gün ölkəmizdə yalnız tepertuar teatrları və yalnız dövlət teatrları fəaliyyət göstərir. Antrepriz teatrlar, müstəqil, alternativ teatr formaları, prodüссер institutu yox dərəcəsidir. Alternativsiz cəmiyyətdə inkişaf olmadığı kimi, alternativsiz teatrdə da inkişaf yoxdur. Çünki, hər hansı teatr prosesi yalnız fərqli teatr poetikalarının, rejissor konsepsiyalarının mövcudluğu, yaradıcılıq rəqabəti şəraitində inkişaf edə bilər. Təsəvvür edək ki, bu gün mərhum V.İbrahimovun yaratdığı Yuğ teatrı, B.Xanızadənin yaratdığı Pantomim teatrı olmasaydı Azərbaycan teatrı, tamaşaçısı nə qədər itirərdi. Necə ki, vaxtı ilə hər birinin öz estetikası, öz tamaşaçı auditoriyası olan H.Atakişiyevin yaratdığı Gənclər teatrının, C.Səlimovanın yaratdığı Bakı Kamera Teatrının bağlanması ilə itirdi.

Yeri gəlmişkən, xatırladım ki, 1990-cı illərdə xalqımızın mürəkkəb ictimai-siyasi hadisələrlə müşayiət olunan, ağır iqtisadi-sosial şəraitdə yaşadığı, bir çox teatrların qapılarının bağlandığı dövərdə Azərbaycanda teatr mühitini qoruyan, teatr prosesini canlandıran, hətta deyərdim, onu inkişaf etdirən məhz fərqli estetikaya malik, alternativ adlandırdığımız bu teatrlar oldu.

Çağdaş teatrımızın ən aktual və mürəkkəb problemlərindən biri də tamaşaçı problemidir. O tamaşaçı ki, teatrın cəmiyyətdə yerinin, mədəni-ictimai proseslərə təsirinin, sosioloji durumunun əsas göstəricisidir. Bu göstərici isə onu bəyan edir ki, ötən 2012-ci ildə teatr tamaşalarımıza 582 min tamaşaçı baxıb ki, bu da hər min nəfərə cəmi 63 tamaşaçı deməkdir. Düzdür bu rəqəmlər 2011-ci ilə nisbətdə yüksəkdir. Belə ki, 2011-ci ildə teatr tamaşaçılarının sayı 528 min, hər min nəfərə düşən tamaşaçı sayı isə 58 olub. Lakin nəzərə alsaq ki, hələ 1990-cı ildə teatr tamaşalarına 1376 min tamaşaçı baxıb və bu hər min nəfərin payına 192 tamaşaçı düşür (8), onda problemin ciddilik dərəcəsi aydın olar.

Teatra, tamaşaçı probleminə diqqətin artırılmasını şərtləndirən daha bir ciddi səbəb potensial tamaşaçı toplumu olan cəmiyyətdə gedən mənəvi aşınma, deqrodasiya prosesidir. Təsəvvür edin, 2000-ci ildə Azərbaycanda 5478

boşanma hadisəsi olduğu halda, 2012-ci ildə bu rəqəm 11 min 87 olub [8]. Bu rəqəmi 2-yə, yəni boşananların sayına vursaq, deməli 22 mindən çox insanın -potensial tamaşaçının başı il ərzində boşanmaya qarışıb. Və ya bundan daha kədərləndirici başqa bir nümunə - nığahdan kənar doğulan uşaqların sayı, sizcə nə qədərdir? Buyurun tanış olun: 1990-cı ildə 4800 uşaq nığahdan kənar doğulubsa, 2012-ci ildə onların sayı 27 min nəfəri keçib [8]. Bəli bu rəqəmlər üzvü olduğumuz cəmiyyətdə gedən sürətli aşınma prosesindən xəbər verməklə teatrın rolunu daha da aktualaşdırır, qarşımızda böyük maarifçilik və mənəvi-estetik təsir gücünə malik teatr sənətinin cəmiyyətdə rolunun artırılmasına diqqət yetirmək kimi vacib bir vəzifə qoyur.

Biz onu da unutmamalıyıq ki, tamaşaçı teatrın mühüm komponentlərdən biri olmaqla yanaşı, repertuarın da sosial sifarişçisidir. Tamaşaçını teatra bağlayan, yaxud uzaqlaşdıran əsas səbəblərdən biri də budur. Tamaşaçı cəmiyyətin üzvü, solumu olaraq teatra sifariş verdiyi əsəri shnədə gördükdə gəlir, görmədikdə isə teatrdan özaqlaşır. Ötən əsrin 4-60-cı illərində Azərbaycan teatrının uğurlarını şərtləndirən amillərdən biri də o idi ki, teatr cəmiyyətin sosial sifarişlərini yerinə yetirə bilirdi. Daha konkret desək, A.İskəndərovun monumental-romantik, M.Məmmədovun fəlsəfi-romantik teatrları kommünizmə qovuşmaq ümidi ilə yaşayan romantik sovet insanının arzuları ilə üst-üstə düşürdü.

Bu gün isə bütün problemləri ilə yanaşı milli teatrımızın fikrimizcə ən böyük problemi bir daha təkrar edirəm ki, onun yalnız repertuar teatrından ibarət olmasıdır. Dövlət Statistika Komitəsinin (DSK) hesabatlarına istinad etsək ölkəmizdə cəmi 28 teatr fəaliyyət göstərir (8). DSK-nın məlumatlarında nədənsə yalnız dövlət teatrlarının sayı öz əksini tapıb. Amma bu da görünür mövcud vəziyyətdən irəli gəlir. Belə ki, hazırda Azərbaycanda cəmi 3-4 müstəqil teatr var ki, onlar da binasızlıq, yaxud şəraitsizlik üzündən stabil tamaşalar göstərə bilmirlər. Müqayisə üçün deyək ki, ərazisi və əhalisi Azərbaycandan iki dəfədən də az olan qonşu Gürcüstanda 40-dan artıq teatr fəaliyyət göstərir ki, bunun da yarından çoxu özəl teatrların payına düşür. Və 3 milyondan çox əhalinin yaşadığı paytaxtımızda cəmi 10 dövlət teatrları (DSK-nın məlumatına görə) olduğu halda, 1 milyon əhalisi olan Tiflisdə 20-dən çox (yarısı özəl) teatr var.

Bizdə isə özəl teatr sektoru demək olar ki, yoxdur və ya onun çəkisi ümumi teatr prosesində az qala sıfıra bərabərdir. Əgər “Azərbaycan teatrları 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramının başlıca məqsəd və vəzifələrindən biri

“ümumbəşəri və milli mədəni dəyərlərin qorunması və dünya mədəniyyətinə inteqrasiyası təmin edilməklə Azərbaycan teatr sənətinin inkişafı”dırsa [3], belə olmaz. Bunun üçün dünya teatr prosesi təcrübəsindən yararlanmaq, faydalı nümunələri tətbiq etmək lazımdır. Həmin təcrübə isə göstərir ki, “repertuar teatrının maşını köhnəlib, o çox ağırdır, onda sovet sistemindən çoxlu əngəllər qalıb. Onu yaxşıca təmizləmək və çəkinmədən üzərində islahat aparmaq lazımdır” [9]. Və onu da unutmamaq olmasın ki, repertuar teatrları ilə yanaşı, müstəqil, alternativ teatrlar, teatr konsepsiyaları olmadan, vaxtı ilə teatrın təbliğində böyük rol oynamış televiziya və radio teatrını bərpa etmədən, xalq, həvəskar teatrlarının fəaliyyətini gücləndirmədən, bölgə teatrlarımızı ölkədaxili inteqrasiya prosesinə cəlb etmədən, ölkəmizdə olmayan teatr mətbuatını yaratmadan islahatlar həyata keçirmək, milli teatrı inkişaf etdirmək mümkün deyil. Lakin burada bir incə məqam var ki, bu da dünyanı vahid informasiya məkanına çevirən qloballaşmanın doğurduğu - mədəniyyətlərin eyniləşməsi təhlükəsidir. Başqa sözlə, qloballaşma eyni zamanda hər bir xalqın qarşısında öz milli mədəniyyətini qorumaq vəzifəsini aktuallaşdırır. Biz milli teatrimızı da məhz bu təhlükədən qorumalıyıq. Həm ümumilikdə milli teatrimızı, həm də ayrı-ayrılıqda hər bir teatrimızı.

Çünki hələ dahi Şekspir Hamletin dili ilə deyirdi ki: “Diqqət edin, aktyorlara (biz bu sözü teatrlara kimi də oxuya bilərik - V.Q) yaxşı baxsınlar. Axı onlar bizim zəmanəmizin aynasıdırlar.”...

... Biz də elə bunu deyirik...

ƏDƏBİYYAT

1. “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında” Azərbaycan Respublikası Qanunu. Ədəbiyyat qəzeti, 2007, 9 fevral, № 5, (3548).
2. “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı. http://www.anl.az/rp_a3.html
3. “Azərbaycan teatrları 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramı. Xalq qəzeti, 2009, 19 may, № 106, (26164).
4. www.azteatr.musigi-dunya.az
5. www.teatrmuzeyi.musigi-dunya.az
6. <http://azdrama.az>
7. www.teatrittifaqi.az
8. www.azstat.org

Açar sözlər: teatr, tamaşaçı, tamaşa, repertuar teatri, konsepsiya.

Vidadi Gaфаров

**Театр, прошедший три века:
современная панорама и приоритеты**

Статья посвящена художественно-организационным проблемам современного азербайджанского театра. Автор, говоря о достижениях, фокусирует внимание на проблемы зрителя и репертуарного театра, которые доминируют в азербайджанском театре, и старается показать причины и приоритеты, которые нужно решать для дальнейшего развития национального театра.

Ключевые слова: театр, зритель, спектакль, репертуарный театр, концепция.

Vidadi Gafarov

**The theatre which has passed three centuries:
modern panorama and priorities**

The article is dedicated to artistic-organization problems of modern Azerbaijan theatre. The author speaking about successes draws the attention to the problem of spectator and repertoire theatre which dominates in Azerbaijan theatre and tries to show reasons and priorities which should be solved for further development of the theatre.

Key words: a theatre, a spectator, a performance, repertoire theatre, conception.

UOT 792.01; 792:001.8

Nərminə Ağayeva
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru

TEATR, CƏMIYYƏT, MƏDƏNİYYƏT: İNTELLEKTUAL PARADOKSLAR

XXI əsr cəmiyyət həyatının bütün sahələrini əhatə edən keyfiyyət dəyişmələri ilə səciyyələnir; mədəniyyət sahəsindəki, o cümlədən teatr sənətindəki problemlər yeni düşüncə tərzindən dəyərləndirilir. Bu problemlər içərisində Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf tarixini, milli teatr prosesinin ayrı-ayrı mərhələlərində nəzərə çarpan mübahisəli, dəqiqləşdirilməli məqamları dəyişən dünyamızın baxış bucağından təhlil etmək bu gün prioritet məsələdir.

Teatr – bu məkanın ilk baxışdan bir əyləncə, düşüncə və maariflənmə məkanını olduğu özünü bütün mükəmməlliyi ilə ifadə edir. Bu məkan əfsun, sehr, tilsim, hisslərin, duyğuların cövlan etdiyi eşq və məhəbbət məkanıdır! Bu məkan fəlsəfi kamillikdə idrakın, təfəkkürün, aqlın mükəmməlləşdiyi və öz qüdrəti ilə hər cür təsir qüvvəsinə malik ola biləcək ucalığa yüksəltdiyi bir məkandır!

Bu məkanda insan amilinə gərəkli olan bütün kriteriyalar öz yerini almışdır və bu məkan yeganə məkandır ki, insan oradan hər bir inkişaf mərhələsinə yüksələ bilər.

Müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif mərhələlərdən keçən Azərbaycan teatr sənəti, həqiqətən də yeni mərhələyə doğru addımlar atır və bu addımlarda, əlbəttə ki, mükəmməl dramaturgiyaya daha çox ehtiyac duyulur.

Teatr sənətində dramaturgiyanın yeri başlıca əhəmiyyət kəsb edən bir mühiti özündə ehtiva edir ki, bu da millilik, bəşəriyyət, özünəməxsusluq kimi meyarlarla təxəyyül, yozum, quruluş, tərtibat, musiqi müşaiyyəti, mizan, ifa, ünsiyyət və lirik-romantik, fəlsəfi-psixoloji, əyləndirici və sair təsiretmə qüvvəsi ilə cəlbətmə, düşündürmə və tərbiyələndirmə vakuumunda qorunmaq qüdrətinə malik olmaq üçün və şəx qüvvələrin virusundan sığortalanmaq kimi həlli vacib məsələ olaraq XXI əsr düşüncə dairəsinin tələq etdiyi ən vacib predmetdir ki, bu da teatr sənətinin üzvi xüsusiyyət mexanizmində öz həllini tapa biləcək məsələ kimi aktualdır.

Məlum olduğu kimi, bədii mədəniyyət və xüsusilə teatr, mürəkkəb sistemlərə aiddir. Özünüidarəetmə proseslərində onlar tez-tez olduğu kimi insan

varlığının “ilyuzor”, “virtual” və yaxud mənəvi zonalarında yox, daha sərt loqoritmələr üzərində yaranmış, bilik sahəsinə aid olan fundamental qanunlar müstəvisində gəlişirlər.

Fikrimizcə bu gün qloballaşma dövrünü yaşayan mədəniyyətlər məhz bu məkanda daha çox özünün yolunu müəyyənləşdirə bilir. Çünki yuxarıda qeyd etdiyimiz bütün amillər və sənətin bir çox sahələri məhz teatr - səhnə sənətinin geniş meydanında özünə yuva qura bilmişdir. Çağdaş teatr axtarışı üçün represent edilmiş tamaşalar dispativdir və onlar aid olduqları kontekstlərin: teatral, ictimai fikir, ovqat, sosial ümidlərin qaydasızlığını aşkara çıxarır.

Hər bir insanın mənəvi rahatlıq tapdığı, birinci seyricilikdəcə iç dünyasından ildırım sürəti ilə keçməklə insanı öz tilsiminin sehrinə saldığı teatr sənətinin ecazkar aləmində bütün duyğuları və hissləri ilə bu sənətə bağlanan insanın məhz teatr məkanında dialoqa girməsində qloballaşma öz həqiqi səmərəsini verə biləcəyi heç kəsdə şübhə yarada bilməz. Məhz Azərbaycanın paytaxtı Bakı şəhərində Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və turizm nazirliyinin təşəbbüsü ilə dövlətin mədəniyyət siyasəti proqramına uyğun olaraq artıq ikinci dəfə keçiridiyi 2-ci Beynəlxalq Teatr Konfransı çərçivəsində (ilk konfrans 2010-cu ilin noyabr ayında keçirilmişdi) dünyanın bir çox ölkələrindən dəvət olunmuş teatr xadimlərinin belə böyük səmimiyyətlə bir araya gətirə bilməsi və dünya teatr xadimlərinin bu sistem sxemində dialoqa girə bilmələri də belə bir fikri təsdiqləyir ki, mədəniyyətlərin innovasiyası və sosial inkişafı məhz bu kontekstdə özünü daha dürüst ifadə edə bilir və səmərəsi daha məzmunlu ola bilir.

Bizə bəllidir ki, bu fikirdə olan insanlar da vardır ki, qloballaşma zamanı sayı çox olan xalqların sənət nümunələri mikromədəniyyətləri yeyib yox edə bilir. Mən bununla qətiyyənlə razı deyiləm və fikrimi belə təsdiqləmək istəyirəm ki, bütün kainat xırda zərrəciklərin toplusu olduğu kimi, qloballaşmanı yarada bilən amil də məhz mikromədəniyyətlərin zərrəciklərinin birləşməsi hesabına öz kristal həqiqətinə qovuşa bilər. Bu anlamda teatr sənətinin mədəniyyətlərin və incəsənətin bir sıra növlərinin birləşməsi ilə, yaranarkən deklomasiyaçılıqla özünü ifadəyə başlayan bu sənət növü bu gün artıq bir neçə sənət nümunələrinin zərrəciklərinin birləşməsi hesabına öz qlobal bütövlüyünü yarada bilmişdir. Bu günkü teatr sənətini incəsənətin bütün növlərinin birliyi olmasa təsəvvür etmək mümkün deyildir. Nəinki incəsənətin növləri, hətta həyatımızda mövcud olan digər bütün növlər teatr sənətinin içində artıq özünə yuva qurmuşdur. Bu sənət fəlsəfi atmosferi öz arqanikasında elə cür yerləşdirə bilmişdir ki, məhz fəlsəfi

düşüncənin öyrədiciyinə çevrilmişdir. Bütün sahələrdə, o cümlədən bu gün həyatımızın artıq əsas cövhərinə çevrilmiş siyasət məktəbinin formalaşması da və bütün cəhətlərdən maariflənmə də məhz teatr sənətinin qüdrəti ilə daha dolğun və məzmunlu şəkildə öz ifadəsini tapa bilmişdir.

Azərbaycanın bu günkü inkişaf miqyasının parlaq mənzərəsi bütün parametrlərdə yüksək sıçrayışla dünya xalqları sırasında öncüllər mərhələsində özünü göstərməkdədir. İqdisadi inkişaf milli-mənəvi dəyərlərin inkişafına xidmət edən bir amilə çevrilmişdir. Buna saysız-hesabsız misallar göstərmək olar. Təkcə muğam və saz sənətimizin dünya miqyasında tutduğu yer, 2012-ci ildə Azərbaycanın ev sahibliyi ilə keçirilən Avroviziyon yarışının təntənəsi, beynəlxalq festivallarda teatr sənətimizin təmsil olunması, dünya teatrlarının say-seçmə rejissorlarının Azərbaycan teatrlarında tamaşalar hazırlamaq üçün səy göstərmələri, bir neçə tamaşaların dəvət olunmuş rejissorlar tərəfindən tamaşaya qoyulması, Azərbaycan rejissorlarının xarici teatrlara dəvət olunması, milli dramaturgiyamıza dünya teatrlarının maraq yetirməsi – ölməz Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinə dünyanın bir sıra ölkələrinin teatrlarının müraciət etməsi və sadalanması mümkün olan bir sıra uğurlu hadisələr dediklərimizin təsdiqi üçün əsaslı sübutdur.

Qlobal dünyanın qloballaşma strukturunda teatr sənətimizin rəqabət meydanına özəl və özünəməxsus milliliklə daxil olmaqla, heyranedicilik nöqtəsinə yüksəltməsi uğrunda, təfəkkürün hər an inkişafa doğru dəyişdiyi zamanda fasiləsiz şəkildə fəaliyyət prinsipi ilə çalışması önəmlidir. Dünya teatrlarının eksperimentləri sırasında uğurlu və uğursuz nəticələri filtrizasiya etməklə, əlləməliçiliklə orijinalıq arasındakı fərqi ölçülərini müəyyənləşdirmək və bütün nöqtələrdən görünə bilən ən uyğun və heyratlandırıcı sənət nümunəsi ilə fərqlənməyə çalışmaq prinsipləri ümidvericiliyin əsas mahiyyətidir.

Bildiyimiz kimi, yeni əsr YUNESKO tərəfindən “Humanitar yüzillik” elan edilib və XXI əsrdə insanla bağlı bütün məsələlər ön plana çıxacaqdır. İnkişaf etmiş ölkələrin mədəni meylləri ümumi mədəni məkanın yaradılmasına yönəlib: görünür ki, yeni XXI əsr və minillikdə bu meyllər güclənəcək və tarixi proseslərin nəticəsində vahid mədəni məkanın yaranması artıq istisna olunmur.

Əsas keçən əsrin 50-ci illərində qoyulmuş milli teatrşünaslıq elmimizin əhatə dairəsi, fəaliyyət spektorları müasir dövrdə xeyli genişlənməmişdir. Müstəqillik dövrü teatrşünaslığımızın tədqiqat istiqamətləri, məqsəd və vəzifələri, elmi pedaqoji imkanları əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşmişdir. Dövlətimizin mədəniyyətə, elm və təhsilə göstərdiyi qayğının çağdaş teatrşünaslıq elmi-

miz üçün də geniş üfüqlər açdığı göz qabağındadır. Mürəkkəb ictimai-siyasi hadisələrə münasibət, qloballaşma şəraitində kulturoloji innovasiyalar, milli özünüdərk, kökəqaydış, yeni sənət axtarışlarının prioritet cəhətlərinin nəzəri təhlil və tədqiqi və digər problemlərin hər biri müasir teatrşünaslığın öncül istiqamətləri sırasındadır.

Bu günkü proseslərin əhatəsində əsasən səmərəli və işıqlı məsələlərin bir-birinə qaynaq olunması istiqamətində dünya sənətçilərinin təfəkkür arsenalında inteqrasiya mexanizminin texnoloji imkanlarının açılmasına və sənətin nikbin gələcəyinin yaşam hüququna haqq verir.

Teatr mühitinin təsir qüvvəsi ilə həllini tapa bilən bütün məsələlərlə yanaşı inkişaf, intibah, inteqrasiya üçün bu gün nümunə göstərilən dünyanın ən mükəmməl teatrları kimi ən ucqar yerdə belə fəaliyyət göstərən teatrlar da XXI əsr insanların danılmaz həqiqətlər hökmündə öz sıçrayış nöqtəsini tapa biləcək və sabaha yol alan sənət meyarı tənzimlənmiş cərgə ilə öz istiqamətinə doğru düzgün səmt ala biləcəkdir. Arzu etmək istərdik ki, həmfikirlərin sənəti olan teatr sənəti öz yoluna inamla davam etsin, biz teatrşünaslar isə gözəllik və ülvilik, humanizm və insanlıq prinsipləri naminə yorulmadan çalışaq.

Beləliklə, fikrimizcə sübuta ehtiyac qalmadığına əminliklə inana bilərik ki, global birlik, mədəni innovasiyalar, sosioloji inkişaf, mədəniyyətlərin dialoqu kimi bu gün həyatımızın zənginləşməsinin cövhərinə çevrilən bütün kriteriyalar məhz teatr sənəti məkanında daha dolğun təsirə malikdir və bu daha doğru istiqamətdir. Bu aspektdə, insan zəkasının ziyasına daha çox qida verə biləcək bir mənbə kimi, bu gün biz bütün inkişaf sferamızı teatr sənətinin həlletmə qüdrətinə malik məkanında nail olmağa yönəlməliyik!

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycanca 2006-2016-cı illər üçün mədəniyyət sahəsində Dövlət İnkişaf Konsepsiyası. // "Mədəni-maarif", 2006, № 11.
2. Əlizadə M. XXI əsr dünya teatr prosesi və Azərbaycan milli teatr sənətinin çağdaş məqsəd və vəzifələri. // "Mədəni-maarif", 2006, № 2.
3. Ağayeva N. XXI əsr teatr prosesi və teatr tənqidinə kulturoloji innovasiyaların təsir aspektləri. // "Qloballaşma şəraitində kulturoloji innovasiyalar və sosial-mədəni inkişaf" mövzusunda Beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı, Təknur, 2012.

Açar sözlər: cəmiyyət, mədəniyyət, teatr sənəti, teatr prosesi, yaradıcı axtarışlar

Narmina Azaeva

Театр, общество, культура: интеллектуальные парадоксы

В статье анализируются искусствоведческие учения о человеке как создателе и носителе мировой культуры, который является центральной фигурой в системе ценностей с древнейших времен по сегодняшний день. Автор отмечает, что во все времена проблема человека в культуре была объектом размышлений деятелей культуры. Рассматривается также место и значимость театрального искусства в развитии общества.

Ключевые слова: общество, культура, театральное искусство, театральный процесс, творческие поиски.

Narmina Aghayeva

Theatre, society, culture: intellectual paradoxes

The art studies about the creator and bearer of the world culture which is a central figure in the system of values since ancient times up to present are studied in the article. The author notes that at all times the problem of the man in the culture was an object of reflection for art workers. The place and significance of theatre art in the development of the society is considered in the article too.

Key words: society, culture, theatre art, theatrical process, creative searches.

*UOT 791.83.01**Rəcəb Məmmədov*
sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru

AZƏRBAYCAN SİRK SƏNƏTİNDƏ TEATRALLIQ

Sirk sənətinin müasir şəkildə formalaşması XVIII əsrin sonlarına təsadüf etsə də, bu sənətin köklərini mədəniyyətimizin minillikləri geridə qoymuş tarixində axtarmaq lazımdır. Sirk sənəti də teatr sənəti kimi geniş xalq kütləsini əyləndirmək üçün meydanlarda yaranmışdır. Qədim çağlarda xalq oyunlarında teatr və sirk sənətinə aid olan elementlər o qədər bir-biri ilə sıx vəhdət təşkil edirdi ki, ilk baxışdan onları ayırmaq qeyri mümkündür. Məsələn “Antik teatrda, Aristofanın komediyaları canlı yumor, şən zarafatlar, komik səhnələrlə yanaşı rəqs, akrobatik hərəkətlər, jonqlyorluq hərəkətləri ilə də zəngin idi” [5, s. 140]. Və yaxud, “Türkiyədə göstərilən “Ortaoyunu” da buna parlaq misaldır. Bu oyun üçün meydanda tamaşaçılara məxsus çadırlar qurulur. Camaat ortaya toplaşır; oyun çadırın ortasında boş qalan yerdə göstərilirdi. Müxtəlif musiqi, rəqs nömrələri ilə bərabər üzü boyalı, belində şal qurşaq, əlində çubuq bir nəfər meydana girib, müxtəlif oyunlar çıxarıb tamaşaçıları güldürürdü” [2, s. 11]. Azərbaycanın incəsənət tarixindən də yüzlərlə bu cür misal gətirmək mümkündür. Sirk sənəti özünün əsas ifadə vasitəsi olan tryuklar, qeyri-adi hərəkətlər vasitəsi ilə, insanın fiziki kamilliyini, insan iradəsini tərənnüm edir. Lakin bu, sadəcə hərəkət xatirinə edilmir, sirk artisti ilk baxışdan ağılasıqmaz, icrası qeyri mümkün olan hərəkətləri bədiiləşdirib, gözəl bir tərzdə həyata keçirərək, ümumiləşdirilmiş qəhrəman obrazı yaradır. Belə obrazın yaranmasında, ilk növbədə, ifaçının fiziki və mənəvi hazırlığı böyük rol oynasa da, teatral ifadə vasitələrinin, xüsusilə də kostyum, qrim, musiqi və sairənin təsiri olduqca böyük olur. Sirkdə nümayiş etdirilən hər bir tryuk zamanı, insanlar gözüyumulu kəndir üzərində yeriyərkən, gimnast trapesiyadan trapesiyaya atılaraq havada süzərkən, jonqlyor sürətlə qaçan atın üstündə böyük sayda əşyaları atıb-tutarkən, təlimçi qorxunc yırtıcı heyvanları yanan çənbərin içərisindən atılmağa məcbur edərkən, məzhəkəçi çox böyük səylə işıq şüasını tutub çantasına qoymaq istəyərkən, ayı çox arxayın bir vəziyyətdə velosiped sürərkən sənətçi özünün yaratdığı bir obrazı canlandırmasa, sirk tamaşası çox sönük, maraqsız hərəkətlər yığınınından ibarət olar. Sirk sənəti

teatr sənəti kimi insanın dünyagörüşünün, mənəvi simasının formalaşmasına xidmət edir, öz zəmanəsinin mənəvi idealları uğrunda mübarizə aparır. Sirk tamaşası bütövlükdə qəhrəmanlıqla komikliyin vəhdətində verilir. Bunsuz tamaşa özünün əsil dəyərini, cəlbediciliyini itirər.

Milli klounada sənətinin beşiyində duran “Sayacı”, “Məsxərə”, “Hoqqa” oyunları, “Məzhəkələr” və “Qaravəllilər” kimi komediya tamaşalarında da teatr və sirk elementləri paralel olaraq öz ifadəsini tapırdı. Burada ciddi gülüş doğuran oynaq və qrotesk xarakterli səhnələr, kələklər üzərində qurulmuş hadisələr əsas yer tuturdu. Müxtəlif ölkələrin klounada sənətində olduğu kimi, Azərbaycanda da xalq komik personajları eyni sxem üzrə inkişaf edirdi. Meydana çıxarılan, ilk baxışdan küt, yelbeyin, gülünc xarici görünüşü olan komik personaj hadisələr inkişaf etdikcə varlılara, hakimiyyət başında olanlarla münasibətdə öz iti zehninin, möhkəm iradəsinin, hazır cavablığının sayəsində onları axmaq vəziyyətində qoyaraq gülüş obyektinə çevirirdi, ilk baxışda, ən çıxılmaz vəziyyətlərdə olsa belə, gözlənilməz, gülməli çıxış yolu tapa bilirdi. “Məzhəkəçi aktyorlar rəqs edir, akrobatik hərəkətlər göstərir, pantomima, illüziya, parodiya xüsusiyyətlərindən istifadə edirdilər. Məzhəkənin yaratdığı gülüş, lətifə gülüşü kimi keçici, müvəqqəti, aztəsirli, sırf əyləndirici deyildi” [3, s. 85]. Məzhəkə tamaşalarında sirk elementlərinin zənginliyi səbəbindən, müasir Azərbaycan kloun sənəti məzhəkəçilik, bu sənətin ifaçısı isə məzhəkəçi adlanır.

Azərbaycan ənənəvi sirk sənətinin digər janrları da teatr elementləri ilə olduqca zəngindir. Orta əsrlərin idman tarixində xüsusi bir səhifə sayılan “Zorxana” oyunları da sirk elementləri ilə olduğu kimi, teatral ifadə vasitələri ilə də zəngin idi. İlk çağlarda sırf idman yarışı kimi meydana çıxan zorxanalar, getdikcə müxtəlif rituallarla zənginləşmiş, burada musiqi, rəqs daha çox yer almağa başlamışdır. Sonrakı dövrlərdə, Azərbaycan sirkində Fransız güləşi məşhurlaşdığı zaman, biz bir daha zorxanalarda rast gəldiyimiz bu xüsusiyyətlərlə qarşılaşırıq. Sirkdə keçirilən bu yarışların xüsusi özəlliyi vardı. Mənejdə mürəkkəb taktiki mübarizə aparmaq mümkün deyildi: bu, zahiri sönüklüyə səbəb olurdu. Ona görə də effektiv fəndlərə, daha sərbəst üsluba yer verilir. Bu səbəbdən, sirk pəhləvanları müəyyən amplituda çıxış edirdilər. Kimisi “qəhrəman”, “dəlisov”, “aristokrat”, kimisi isə “qəddar”, “zalım”, “kobud” rolunda çıxış edərək, yarışın dramatikliyini artırır. Burada öz xarici görünüşü, vəhşi hərəkətləri, nərəsi ilə camaatı lərzəyə salan, əsasən fars və türk əsilli, qüdrətli bədən quruluşu olan pəhləvanlar, gülməli vəziyyətlər

yaradaraq camaatı əyləndirən komik güləşçilər, öz mədəni, zadəgan davranışını, zahiri gözəlliyi, fiziki kamilliyi ilə rəğbət qazanan aristokrat güləşçilər bu yarışların bədii cəhətdən dolğun olmasını, maraqlı keçməsinə təmin edirdi. Tamaşaçılarda heyrət doğurmaq üçün, bəzi sirk sahibləriməneje həddən ziyadə böyük, kök güləşçilər dəvət edir, reklam məqsədi ilə onların adını “Dağ Kazbek”, “Siklop” və sair ləqəblərlə yazdırırdı [6, s. 222].

Azərbaycanda milli kəndirbazlıq sənətində də ən qədim zamanlardan, ifa olunan mürəkkəb tryuklarla, teatral ifadə vasitələri vəhdət təşkil edib. Belə ki, kəndirin üzərində çıxış edən kəndirbaz-pəhləvanın tərəfmüqabili olan yalançı pəhləvan, yerdə həyəcanlı səslərlə oyunun dramatikliyini artırır, və yaxud onun hərəkətlərini məzəli şəkildə yamsılıyaraq komik vəziyyətlər yaradırdı. Kəndirbazın çıxışı, ümumilikdə dramatik və komik elementlərin vəhdətində təqdim olunurdu. Ənənəvi sirk sənətinin digər janrlarında da teatr ifadə vasitələri xüsusi yer tutur. “Vaxtilə şəhər-şəhər, kəndbəkənd gəzərək, təlim görmüş ayı və ya meymuna bir dəyənək verib, onları guya odun şələsini dalına alıb fırlamağa, mayallaq aşmağa, papiros çəkməyə, cüt əkməyə, habelə bir sıra adamları satirik baxımdan təqlid etməyə vadar edirdilər. Bu zaman heyvanı oynadan, ayıdan, meymundan “soruşurdu” ki, filankəs necə yeriyir, necə qolyan çəkir? Heyvan isə öyrəndiyi hərəkətləri təqlid edir, tamaşaçıları güldürürdü. Cəbrayıl rayonu ərazisində Məşədi Cəlil belə tamaşalarda iştirak edən meydan aktyorlarından olub. O, həmişə əhilləşdirilmiş meymun və ayı saxlayırmış” [1, s. 147].

Ötən əsrin əvvəllərində, Bakıda danışiq janrında çıxış edən estrada artistləri Azərbaycan sirkinin qədim ənənələrinin parlaq davamçıları oldular. Bakı Teatr texnikumunun məzunları “Dayıoğlu və Bibioğlu” obrazı ilə çıxış edən İbrahim Hüseynov və Qəzənfər Məlikov, estrada meydançalarında, sirk manejində uğurla çıxış edən satirik duet – Yusif və Yunus Ağayev qardaşları, özünün yazdığı repertuarla estradanın danışiq janrında çıxış edən Əhməd Anatolli (Əhməd Səfərov), satirik kupletlərlə çıxış edən Dadaş Şaraplı (Dadaş Məmmədov), çox gözəl aktyor plastikasına malik olan Əsəd Rzayev geniş şöhrət qazanmışdılar. Bu sənətçilər milli teatr ənənələri ilə, klounada, buffonada elementlərini üzvi şəkildə birləşdirə bildimişdilər. Bu səbəbdən, Azərbaycanın ilk milli sirk kollektivi yaradılarkən, onların əksəriyyəti bu proqramın heyətinə qəbul edildi. Azərbaycan estradasında, sirk manejində danışiq janrında çıxış edən artistlərin əksəriyyəti eyni müvəffəqiyyətlə teatr kollektivlərində də çıxış edirdilər. Bu onların yaradıcılığının cilalanmasına,

onların daha geniş ifaçılıq priyomlarına yiyələnməsinə xidmət edirdi. Onların sirkdəki çıxışları istər ifaçılıq baxımından, istərsə də ədəbi materialın səviyyəsi baxımından mükəmməllikdən uzaq olsa da, onlar Azərbaycan peşəkar sirkində milli klounada sənətinin əsasını qoymuş oldular [4].

1945-ci ildə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov, Bakı sirkində ilk milli sirk kollektivinin yaradılması təşəbbüsünü irəli sürdü. Proqramı yaradılması işinə Azərbaycanın ən istedadlı artistləri ilə bərabər rejissor Soltan Dadaşov, baletmeyster Əminə Dilbazi, dünya şöhrətli pəhləvan Sali Suleyman cəlb olunmuşdu, mətnin müəllifi isə Suleyman Rüstəm idi. “Azərbaycan toyu” adlanan bu proqram Azərbaycanın milli sirk sənətinin bütün rəngarəngliyini və gözəlliyini əks etdirdi. Proqramda məşhur kəndirbaz Rza Əlixan, sim üzərində rəqs edən “Ulduz” bacıları-Sona, Şəfiqə və Gülnaz, təlim görmüş itlərlə Maralxanın Şirinova, jonqlyor Xosrov Abdullayev, akrobat İsmayıl Mirzəyev, “Üç qardaş” akrobat nömrəsi ilə Nikolay Qorkovenko, Xosrov Abdullayev və Viktor Xelaya, kauçuk nömrəsi ilə Şuriyə Səmədova, ilanoyndan Sofu Cəfərov çıxış ədirdilər. Dadaş Şaraplı, Yunus Ağayev, Əsəd Rzayevin iştirakı ilə “Kosa-kosa”, Yunus və Yusuf Ağayev qardaşlarının “Nəsrəddin və Bəhlül Dənəndə” səhnələri, tamaşanın finalında məşhur atlet Sali Süleymanın rəhbərliyi ilə pəhləvanalar qrupunun ifa etdiyi “Zorxana” səhnəsi tamaşaya xüsusi incəlik, bənzərsizlik gətirdi. Bütün tamaşa həm orkestr, həm milli musiqi və rəqslərlə müsbət olunurdu. Teatr elementləri ilə zəngin olan proqram, məzmunlu və sirk sənəti baxımından elə gözəl və bənzərsiz idi ki, az keçmədən Böyük Moskva sirkinə dəvət aldı, daha sonra isə uzun illər ərzində müxtəlif şəhərlərdə çıxış edərək, milli mədəniyyətimizi uğurla təbliğ etdi.

Azərbaycan kollektivində çalışan sənətçilərin peşəkar ustalığı ildən-ilə artırdı. 1954-cü ildə, rejissor Georgi Venetsianov tərəfindən Leninqrad sirkində Azərbaycanlı artistlərin iştirakı ilə hazırladığı, su üzərində ifa olunan, “Mağarada atəş səsi” adlı süjetli pantomima, kollektivin yaradıcılığında böyük hadisə oldu. Bu tamaşaya kollektivin bütün heyətin cəlb edilməsi, doqquz əsas roldan altısının Azərbaycanlı artistlərin ifa etməsi, kollektivin teatr sənəti baxımından da yetkinliyinə dəlalət edirdi. Sərhədçilərin qarşılaşdığı mürəkkəb vəziyyətdən bəhs edən tamaşanın süjeti döyüş səhnələri, atlıların bir-birini təqib etməsi və başqa bu kimi hadisələrlə zəngin olan, sirk detektivi janrında qurulmuşdu. Körpünün partladılması, leysan yağış, manejin su ilə dolaraq, gölə çevrilməsi, kəndirin üzərində sərhədçinin diversiyaçı ilə əlbəyaxa olması, “Şərq bazarı” səhnəsində İsmayıl Mirzəyevin təlim verdiyi camışların,

ulaqların, ceyranların görünməsi, eləcə də artistlərimizin ifa etdiyi bir sıra komik səhnələr tamaşanın bədiiliyini artırırdı.

1959-cu ildə bütün respublika Moskvada keçiriləcək II Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti dekadasına hazırlaşarkən, Bakı sirki də “Biz Bakıdanıq” adlı yeni sirk proqramı hazırladı. Proqramda akrobatlar Rəsulov qardaşları, sim üzərində rəqs edən Gülşad bacıları, orijinal janrla Leyla və Mansur Şirvani, təlimçi Maral xanım, Fuad Nəzirovun akrobatlar qrupu, parter uçuşu Arnautovlar, Səyavuş Şəfiyevin kaskadyorlar qrupu, akrobatik nömrə ilə, eləcə də və təlim görmüş camış və keçilər nömrələri çıxış edən İsmayıl Mirzəyev, kəndirbazlar Əlixan qardaşları çıxış edirdilər. Kollektivin rəhbəri Fuad Nəzirov idi. Tamaşa divertisment üslubunda qurulsa da, hər bir nömrə ayrılıqda, bitkin obraza malik idi.

1966-cı ildə Azərbaycan sirk kollektivinin heyəti əhəmiyyətli dərəcədə dəyişilmişdi. Həmin ilin 15 aprel tarixində kollektivin ifasında Azərbaycan xalqının inqilqbi mübarizəsinə həsr olunmuş “Qaya üzərində nişanə” adlı süjetli tamaşa göstərildi. Ssenari müəllifləri Soltan Dadaşov, Mikayıl Cəbrayilov, Leonid Kukso, rejissor Yevgeni Ryabçukov, rəssamlar Ənvər Almaszadə və Aleksandr Falkovski, bəstəkar Rauf Hacıyev, baletmeyster V.Leonov idi. Tamaşada kəndirbaz Cəmaləddin Zalov, Yuri Merdenovun rəhbərliyi ilə atlı-akrobat qrupu, Viktor Xelayanın rəhbərliyi ilə akrobatlar qrupu, Xoca Nəsrəddin obrazında çıxış edən M.Pozdnyakov, Şulı və Qulı obrazında çıxış edən musiqili eksentriklər Qasım Abdullayev və Qəzənfər Məlikov, satirik duetlə Mixail Şarov və Qavriil Nadjarov iştirak edir, Əsas rolları artistlərdən Ağasala Rəsulov (Aslan), Şəfiqə Baxşəliyeva (Gülü), Əli Əsgərov (Səfər bəy) ifa edirdilər. Azərbaycanda Sovet hakimiyyətini qurulması uğrunda mübarizəyə həsr olunmuş tamaşa, bitkin dramaturji konstruksiyaya, maraqlı süjetə malik idi.

Azərbaycan sirkində teatrallıq ənənələri müasir dövrdə də özünü büruzə verməkdədir. Hazırda dünyanın müxtəlif ölkələrində uğurla çıxış edən azərbaycanlı artistlər öz qeyri-adi bacarıqlarını nümayiş etdirməklə yanaşı, manejdə dolğun obrazlarla da çıxış edirlər.

ƏDƏBİYYAT

1. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. “Maarif” Bakı, 1978.
2. Kərimov İ. Azərbaycan-Türkiyə teatr əlaqələri. Bakı, 2000.
3. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. ”Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı”, Bakı, 1964. 314s.

4. S.Mümtaz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivi, fond 582 siyahı 1 saxl.vah. 2.
5. Славский Р. Братья Никитины. - М.: Искусство, 1987.
6. Дмитриев Ю.А. Прекрасное искусство цирка. – М.: Искусство, 1996.

Açar sozlər: sirk sənəti, teatrllıq, sirk janrları, ənənəvi sirk, klounada.

Раджаб Мамедов

Театральность в цирковом искусстве Азербайджана

В статье рассматривается явление театральности в цирковом искусстве. На основании конкретных примеров говорится о влиянии театральных выразительных средств на развитие как древних жанров традиционного цирка, так и на творчество профессиональных артистов современного циркового искусства Азербайджана.

Ключевые слова: цирковое искусство, театральность, цирковые жанры, традиционный цирк, клоунада.

Rajab Mammadov

Theatricality in circus art of Azerbaijan

Theatricality in circus art is studied in the article. On the basis of concrete examples there is spoken about the influence of theatrical expressive means on the development of ancient genres of traditional circus as well as on the creation of professional artists of modern circus art of Azerbaijan.

Key words: circus art, theatricality, circus genres, traditional circus, clownery.

*UOT 72.01**Sevinc Tanqudur*
memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AZƏRBAYCANDA TEATR MEMARLIĞININ TARİXİNƏ DAİR

XIX - əsrin əvvəllərində çar üsul-idarəsinin müstəmləkə siyasəti Azərbaycanın Rusiyanın tərkibinə daxil olmasına səbəb oldu. Siyasi vəziyyətlə əlaqədar memarlıq binalarının və tikililərin tipoloji təcnifatında köklü dəyişikliklər baş verdi. Ənənəvi olaraq, əhalinin sosial - iqtisadi vəziyyəti və inkişafı nəticəsində yeni tip müasir binalar yarandı. Xüsusi olaraq, banklar, passajlar, şəhər duması, dəmiryol vağzalları, sirlər, konsert zalları, teatrlar kapitalizm dövrü və Azərbaycan memarlıq tarixinin sonrakı dövrlərində, Bakıda şəhərin həcm-fəza mühitinə daxil oldu.

Sənayenin sürətli artımı ilə yanaşı şəhərin mədəni və ictimai həyatında canlanma duyulurdu. Avropa teatr və sirk tamaşalarına maraq hissi güclənirdi.

Teatr binası tələblərinə cavab verməyən xüsusi evdə yerləşdirilmiş Şuşa teatrı bu mövzuda Azərbaycanda atılan ilk addım idi. 1848-ci ildə Azərbaycanda ilk dəfə teatr tamaşası məhz Şuşa teatrında qoyuldu.

Quberniya mərkəzi kimi Şamaxıda 1857-ci ildən etibarən həvəskar tamaşalar qoyulmağa başlandı və bunlara maraq getdikcə artırdı. Bu da yerli həvəskar teatrçılarını 1858-ci ildə şəhər teatrı təşkil etməyə sövq etdi [1].

O dövrdə Şamaxıda yeni teatr binası tikdirmək üçün lazımı vəsait yox idi. Ölçülərinə, şəhərin plan quruluşundakı mövqeyinə görə duz dükanının binası bu məqsədlər üçün daha müvafiq idi. Binadan istifadə edilməsi üçün Qafqaz canişininə icazə də alınmışdı; tikintinin teatr binası və əsaslı rekonstruksiyası üçün vəsaiti isə Şamaxı zəngini Ağə bəy Zeynal bəy oğlu ianə etdi.

Teatrın rekonstruksiyası o zamanlar, Şamaxının quberniya memarı italyalı Kambiacionun Tiflisə təyini ilə əlaqədar, onun yerini tutmuş köməkçisi, Cavad şəhərinin baş planının müəllifi olan, tanınmış yerli me'mar Kərbəlayı Əli Rəcəb oğlunun yanında böyük peşə məktəbi keçmiş təcrübəli me'mar Qasım bəy Hacıbaba bəy oğluna tapşırıldı [2, s. 444].

Teatr binasının meydana gəlməsi nəinki şəhərin mədəni həyatında mühüm hadisə idi, həm də şəhər quruculuğunun həcm-məkan həllində əhəmiyyətli rol oynadı [3. s. 364-365], teatr meydanının təşkilinə kömək etməklə şəhərin

mərkəzi rayonunun planlaşdırma sxeminə tə'sir etdi və bu meydan, tamaşa olan günlərdəki qələbəliyinə görə Cümə məscidi yanındakı ticarət meydanından üstün olurdu.

Teatr tamaşalarının uğurlu və tamaşaçı axınının gur olması, müəyyən dərəcədə zəif əlverişli, gözəl tərtibatlı, antrakt zamanı tamaşaçıların sərbəst gəzəşməsinə imkan verən geniş foye və koridorlarının olması hesabına idi. Teatrın arxitektura tərtibatı yerli me'marlıq üslublarına əsaslanırdı, belə ki, Qasım bəy Şamaxı me'marı Kərbəlayı Əli Rəcəb oğlundan və, xüsusilə də əyalətlərdə geniş yayılmış rəsmi inşaatdakı rus klassisizmi prinsiplərindən ə'lə dərs almışdı. Bu, arxiv mə'lumatları və Şamaxının mənzərə və tikililərinin rəsmləri ilə də təsdiq olunur. Şəhər üçün mədəni mərkəz olan Şamaxı teatrının binası 1859-cu ilin mayında baş vermiş zəlzələ nəticəsində xeyli zədələndi və bu, teatrın fəaliyyətinə son qoydu .

Azərbaycanda teatr quruculuğu tarixində yeni era, Bakı quberniyasının inzibati və ictimai həyatının çulğalaşdığı keçmiş qəza şəhəri olan Bakıda tikintilər ilə başlandı. İlk vaxtlar, - quberniya idarələri və digər təşkilatlar Bakıya köçürülən zaman, bura hələ də geniş quberniya mərkəzi rolunu oynayacaq keyfiyyətlərə qətiyyən hazır deyildi.

Bakıda yerli əhalinin teatr binasına ehtiyacı olmasını qubernatorun özü də e'tiraf edirdi. «Bakının ali ictimaiyyəti» xanımlarının təşəbbüsü ilə həvəskar tamaşaları hər qışda «Bakı əsilzadələr yığıncağı»nın zalında qoyulurdu. Bu, me'mar Qasım bəy tərəfindən XIX əsrin 60-cı illərində tikilmiş indiki Nizami adına muzeyin xüsusi ikimərtəbəli binasında muzd ilə təşkil edilirdi. Onun zalı geniş sahəli idi və bir tərəfdən, rəqs axşamları xanımlar üçün qonaq otağı rolunu oynayan, tamaşa günləri isə teatrın bütün atributları ilə yanaşı improvizasiya səhnələri rolunu oynayan estradası var idi.

Bu bina həvəskar tamaşaların tələblərini ödəsə də, Bakı üçün peşəkar teatrın yaradılmasından ötrü isə xüsusi bina və ya Şamaxıdakı kimi xüsusi olaraq yenidən qurulmuş bina lazım idi.

1872-ci ildə neftli torpaqlara iltizam sisteminin ləğv olunmasının, 1878-ci ildə Bakıda şəhər özünüidarənin tətbiq edilməsinin həm onun sənayesinin, həm də şəhər təsərrüfatının inkişafı üçün mühüm əhəmiyyəti var idi.

Şəhər əhalisi tərəfindən daha çox gəziniən yerlər - Teatr (Petrovskaya) meydanına və Mixaylovski bağına (indiki Bakı sağlamlıq zonası) böyük maraq var idi. Teatr antreprenörlərindən Veroni-Vest şəhər idarəsindən teatr-sirk binası tikmək üçün torpaq sahəsi xahiş edərək vəd verirdi ki, «Bakıya la-

yiq» bina tikdirəcək, amma yalnız bir şərtlə ki, başqa heç kimə bu hüquq verilməsin [3, s.37].

Beləliklə, Bakıda teatr tikilməsi haqqında ilk dəfə ərizə 1880-ci il oktyabrın 6-da verilmişdir.

Teatr tamaşaları yerli əhalinin rəğbətini ilbəl getdikcə daha çox qazanırdı, xüsusilə də 1873-cü ildə Azərbaycan peşəkar milli teatrı yarandıqdan sonra. Belə bir şəraitdə məşhur Bakı xeyriyyəçi milyonçusu H.Z.Tağıyevdə Bakıya «əsl teatr binası vermək» ideyası yarandı [5].

1882-ci ildə o, özünün Qorçakovski (Malıgin) küçəsi ilə Merkurievski (Azərbaycan prospekti) küçəsi tinindəki sahəsində tamaşaxana tikmək üçün teatr binası layihəsini idarəyə təqdim etdi. Sahə şəhərin mərkəzində idi və mövqeyinə görə bütün üstünlüklərə malik idi, bu baxımdan zəngin mərkəzi məhəllələrdən uzaq düşmüş Teatr meydanından üstün idi.

Sahədə iri taxıl anbarı var idi və onun sahibi bunu əsaslı şəkildə yenidən qurmaqla teatr üçün istifadə etmək qərarına gəlmişdi. Binaanın funksiyası tə'yinatına cavab verməsi üçün bu sifariş alan me'mar böyük planlaşdırma və konstruktor işləri görməli oldu. Layihə 35 vərəqdə işlənmişdi. Tağıyev teatrının tikintisinə mühəndis-texnoloq Lemkul nəzarət edirdi [6, s.18,19].

XIX əsrin sonlarında Bakıda bu qəbildən yeganə əsaslı tikinti olan Tağıyev teatrı özünün mövcudluğu ərzində dəfələrlə yenidənqurmaya mə'ruz qalmış, yanmış və bərpa edilmişdir. Və hər dəfə də onun me'marlıq-plan kompozisiyası, interyerlərinin tərtibatı və fasadının keyfiyyəti yaxşılaşdı.

Tağıyevin öz teatrını sökməsi məsələsi ortaya çıxanda və bunun nəticəsində şəhərin teatrsız qalacağı aydınlaşdıqda, Bakının iş adamlarında gəlir mənbəyi kimi elə o andaca «teatr»a maraq oyandı. Onlardan biri «Bakı şəhərində yeni və zərif teatr» tikmək üçün Teatr (Pyotr) meydanında Səhmdar cəmiyyəti yaratdı [7]. Bunun üçün hələ meydanın uzun müddətə və əvəzsiz cəmiyyətin istifadəsinə verilməsinə şəhərin də razılığını almaq lazım idi, bundan sonra isə teatrın tikilmiş binası şəhərin mülkiyyətinə çevrilirdi. Teatrın tikilməsi üçün əsaslı kapital 300-350 min rubl məbləğində nəzərdə tutulurdu.

Cəmiyyətin təşkilatçıları qərara aldılar ki, teatrın layihəsini Bakı me'marlarına sifariş etməsənlər, hərçənd şəhərdə İ.Qoslavski, K.Skureviç, İ.Ploşko kimi istə'dadlı me'marlar var idi. Onlar tamamilə yeni bir layihə, daha doğrusu tanınmış Avropa teatrları binalarının kombinə edilmiş surətini almağa çalışırdılar.

1897-ci il oktyabrın 6-da «Nümunəvi teatrın tikilməsi üzrə cəmiyyət»in tə'sisçiləri Dumaya ən möhkəm daşdan 3 mərtəbəli teatr binasının, «özü də

əsas küçəyə olan fasadının Avropanın nümunəvi teatrlarının planı üzrə» tikilməsi nəzərdə tutulmuş Teatr meydanında torpaq sahəsi ayrılması xahişi ilə müraciət etdilər.

Xarici me'marın layihəsi üzrə yeni teatrın tikilməsi haqqında Bakı ictimaiyyəti arasında gəzən çoxlu söz-söhbət taciri belə bir fikrə saldı ki, yaxınlarda mülki mühəndis K.Skureviçin layihəsi üzrə (1897-ci ildə) tikilmiş öz geniş passajının üstündə, teatr texnikasının ən yeni təkmilləşdirilmələrindən istifadə olunmaqla Vyana teatrı nümunəsində bir teatr tikdirsin.

Yeni teatrların tikintisi haqqında söhbətlərin və danışıqların getdiyi hər bir vaxtda şəhərdə, hələ yaşayış evi üçün sökülməmiş Tağıyev teatrı fəaliyyətini davam etdirirdi. 1898-ci ildə Tağıyev teatrın yenidən qurulması üzrə layihənin tərtibini və me'marlıq-tikinti işlərinə nəzarət etməyi mülki mühəndis P.İ.Koqnovitskiyə (1871-1934) həvalə etdi [8]. Teatrın me'marlıq-planlaşdırma quruluşuna ciddi dəyişikliklər etmək istəməyən me'mar cüzi dəyişikliklə kifayətləndi və bu, faktiki olaraq nə tamaşa salonunun interyerinin ümumi həllini yaxşılaşdırmadı, onu əvvəlki kimi az tə'sirli və qeyri-cazibədar görkəmdə saxladı, nə də Merkuryevski küçədən, əsas giriş tərəfdən, fasadın memarlığını dəyişdirmədi. P.Koqnovitskinin layihəsinin yüksək səviyyədə olmaması aşkarənə idi və Tağıyevin arzu etdiyi məqsəd və vəzifələrə - Bakının gələcək teatrları ilə rəqabət apara biləcək, memarlıq və bədii tərtibat baxımından şəhərə həqiqi teatr bəxş etmək arzusuna tam cavab vermirdi.

Onda, Tağıyevin dəvəti ilə teatrın yenidən qurulmasında Koqnovitski ilə birlikdə həmin illərdə Tağıyev üçün dəbdəbəli saray və onun puluna müsəlman qızlar məktəbi tikmiş mülki mühəndis, istedadlı memar İ.Qoslavski də iştirak edirdi. Yaradıcı fantaziyasına sadıq qalan Qoslavski, Koqnovitskinin cüzi dəyişikliyi əvəzinə, imkan daxilində olan bütün vasitələrdən istifadə etmişdir.

Tikintinin ilk günlərindən işlər iki növbədə müvəffəqiyyətlə gedirdi. Qoslavskinin rəhbərliyi altında aparılan bu yenidənqurmaya görə teatr, həm ümumən, həm də ayrı-ayrı detallar üzrə effektivlə yerinə yetirilmiş və gözəl tərtibat verilmiş həqiqi teatr tikintisi oldu.

1908-ci ildə teatr binası yandı, onu yenidən tikmək lazım idi. Tağıyev, teatra gələnlərin sayının artdığını və bunun şəhərdə yeganə teatr binası olduğunu nəzərə alaraq yaranmış vəziyyətdən istifadə etmək - zalı genişləndirib, yerlərin sayını artırmaq qərarına gəldi. Memar İ.Qoslavski (1865-1904) artıq sağ deyildi. Tağıyev yeni teatrın layihəsinin tərtibini başqa me'mara sifariş etmişdi; təssüflər olsun ki, onun familiyası bizə mə'lum deyil [9].

Əvvəlki ikimərtəbəli bina əvəzinə üçmərtəbəli və daha tutumlu, yanandan 600 yeri artıq olan bina tikildi.

3-cü mərtəbənin əlavə tikintisində fasadların həlli zamanı müəllif, me'mar İ.Qoslavskinin ikimərtəbəli fasadının üslub xüsusiyyətlərini saxlamağa cəhd göstərmişdir. Lakin ümumi kompozisiya, fasadların detallarının modelləşdirilməsi və konturlarının cızılması zamanı işlərin tamamlanmaması, eləcə də yerli me'marlıq duyumlarının olmaması ucbatından çatışmazlıqlar var idi, hərçənd ki, müəllif bunun əsas prinsiplərini yerinə yetirməyə çalışırdı. Əslində bu, həm qeyri-tektonik və dekorativ baxımdan tamamlanmamış alınmış, sadəcə teatrın fasadının namünasib hissəsi olmuş və Tağıyevə 300000 rubldan artığa başa gəlmişdi. Elə həmin pula ə'la planlı və fasadları və əsas otaqların interyerlərinin memarlıq baxımından həll edilməklə, «Nümunəvi teatrın tikintisi cəmiyyət»inin nəzərdə tutduğu kimi və ya sonralar tikilmiş 1800 yerlik Mayılov teatri (1910-1911-ci illər) kimi tamamilə yeni teatr binası tikmək olardı.

H.Z.Tağıyevin yeni teatrının təqdimatı 1910-cu il sentyabrın 30-da oldu və tamaşaçılar yenidən tamaşa salonuna doldular ki, Bakı teatr həvəskarlarının köhnə tanışları olan rəssam Mavrodinin dekorasiyası ilə yeni tamaşalara baxsınlar [10].

Lakin bir neçə ildən sonra, 1918-ci il fevralın 1-də səhər tezdən Tağıyev teatri yenidən yandı. Yanmış teatra baxış keçirdikdən sonra Bakı mühəndisləri bildirmişdilər ki, əsasən taxta hissələr zərər çəkmiş, daş hissə, dam və s. zədələnməmiş və salamat qalmışlar və, tə'mir üçün cəmi 3-4 aylıq iş görmək tələb olunurdu.

Amma teatr yalnız Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra, 1921-1922-ci illərdə bərpa olundu [11].

Bu dövrə kimi teatrın binasından, fasad divarlarından başqa heç nə qalmamışdı, içəridə hər şey bərbad halda idi. Həm planlaşdırma, həm də me'marlıq baxımından tamamilə yeni teatr yaratmaq lazım idi. Teatrın layihəsini Bakı şəhərinin baş me'marı, şəhərdəki bir çox iri yaşayış, ictimai və dini tikililərin müəllifi olan mülki mühəndis Zivər bəy Əhmədbəyov işləmişdi [12].

1910-cu ildə Tağıyev teatrında 1908-ci il yanğınından sonra, tamamilə yeniləndirilmiş və yaxşılaşdırılmış şəkildə tərtibat işləri qurtardıqdan sonra Mayılov qardaşları qərara aldılar ki, Bakıda öz sahələrində, 339-cu məhəllədə böyük, müasir səviyyədə təchiz olunmuş yeni teatr binası tiksinlər.

Rusiyanın kapitalizm dövrü teatr tikililərinin inşası tarixində Mayılov teatri, sözün əsl mə'nasında, o dövrün tikinti texnikasının səviyyəsi nəzərə alın-

maqla, rekord müddətə qurtarmış bir tikili kimi xüsusi yer tutur. 1800 yerlik tutumu olan teatr binası 10 aydan bir qədər az müddətə tikilmişdi.

Məhdud sahədə yerləşmiş və köhnə binadan ilkin olaraq dəyişdirilmiş, və bunun da nəticəsində sonrakı rekonstruksiyalar zamanı layihəçilərin işini müəyyən dərəcədə çətinləşdirən Tağıyev teatrından fərqli olaraq, yeni teatr, mülki-mühəndisin layihəni tərtib etdiyi zaman bütün üstünlüklərə malik idi. Ona görə də teatr klassik sxemdə yaradılıb: dəhliz qrupu, tamaşa salonu və səhnə. Bu da binanın daxili planlaşdırılmasının rahat və səmərəli həll edilməsinə imkan vermişdi.

1911-ci il fevralın 19-da teatrın tikinti işləri tamamlanmış və qradonaçalnik fevralın 28-dən Mayılov teatrında sezonun açılmasına icazə vermişdi.

Özdövrünə görə teatrın tikilmə müddəti və keyfiyyəti tamamilə diqqətə layiq olsa da, fasadın memarlıq həlli və onun ümumi kompozisiyası baxımından, binanın simasının şərhə tam mə'nada əhəmiyyətli teatr tikintisi kimi, onun daxili mahiyyətini ifadə etmirdi. Modern və ona xas üslublaşdırma sement palçıq və silikat kərpicdən tikilmiş fasadın memarlığını müəyyənləşdirirdi. Bakı tikintilərində bu üslubdan istifadə İ.Qoslavski tərəfindən şəhər upravsının tikintisindən (indiki Bakı soveti) sonra yayılmışdı. Mayılov teatrı Bakı me'marlığında sönməkdə olan Avropa üslubunun son qalıqlarından biri idi.

Bir neçə dəfə təmirə məruz qalan teatr 1985- ci ildə iki il davam edən əsaslı restavrsiyadan sonra xalqın istifadəsinə verildi. Açılışdan çox keçmədən təmir zamanı istifadə edilən, çəlləkdə ustaların tez alışan materialları unutması üzündən bina yenidən yanğına səbəb oldu. Fasad saxlanılmaqla teatr yenidən inşa edildi. Bir il yeddi ay davam edən inşaat planda bəzi dəyişikliklər edilərək teatrın açılışı ilə nəticələndi. 1068 tamaşaçı üçün nəzərdə tutulmuş üç təbəqəli tamaşa zalının səhnəsi 47 pərdəli olub, eni 12 m , uzunluğu 21 m, hündürlüyü 15 m -dir. Orkestra çuxurunun eni 6 m , rampadan birinci sıraya qədər məsafə 7 m-dir. mərtəbəli foyedəki çilçiraqlar Yuqoslaviyadan, güzgülər isə Venesiyadan gətirilmişdir. Maraqlı faktlardan biri də odur ki, səhnə söküldüyü zaman divarlarının akustika baxımından şampan şüşələri və keçə tükünün köməyi ilə həll edildiyi aşkara çıxdı.

Bakı şəhərində öz xüsusi binaları olan iki Tağıyev və Mayılov teatrlarından əlavə, teatr salonu üçün uyğunlaşdırılmış başqa binalar da var idi. Bunlardan Olginski (M.Ə.Rəsulzadə) küçəsində doktor Qarabəyovun evində «Ekspress», Petrovsk meydanında «Qarşılıqlı Kredit Cəmiyyəti»nin binasında «Odeon», Birca meydanında «Rekord», Marinski (Molokan) bağı yaxınlığın-

da «Ampir» və Zaqafqaziya dəmir yolu idarəsinin qulluqçuları üçün tikmək istədiyi öz teatr binasının əvəzinə vaqon e'malatxanasının teatr üçün bir təhər uyğunlaşdırılmış böyük binasını göstərmək olar [13].

Bu binalarla yanaşı konsertlər, tamaşalar göstərilən başqa salonlar da - adətən ümumi tikililər arasında me'marlıq həllinə görə ictimai xarakter daşıyan, fərqlənən binalarda yerləşən zallar da var idi. Bunların sırasına Krasnovodsk (S.Vurğun) küçəsindəki «İctimai toplantı»nın qış binası da daxil idi. Bu, şəhər me'marı, mülki mühəndis A.Kandinovun layihəsi üzrə 1887-ci ildə tikilmiş M.Nağıyevin kirayə evinin bir hissəsində yerləşirdi.

1880-ci illər Bakı üçün klassik yönümün himayəsi altında, me'marların, mülki mühəndislərin və mühəndis-texnoloqların iştirakı ilə me'marlığın təşəkkülü dövrü olmuşdur. Onlar öz yaradıcılıqları ilə şəhəri əyalət me'marlığından böyük sənət səviyyəsinə qaldırdılar, onların əsərləri, Azərbaycanın orta əsr dövrü me'marlarının əsərləri kimi Bakının me'marlıq simasında dərin iz buraxmışdır.

İctimai toplantının (indiki Dövlət filarmoniyasının binası) yay yerləşməsi məhz bu cür tikililərə mənsubdur. Şəhərin me'marlıq baxımından çox əlverişli yerində, Nikolayevski (İstiqlaliyyət) küçəsi ilə Sadovı (Niyazi) küçəsinin tənində, Bakı amfiteatrının ikinci terrasının yüksək səviyyəsində tikilmiş bu bina nəinki onun tikintisi üçün sahə ayrılmış qubernator bağının (indiki Bakı sağlamlıq zonası) kompozisiyasına ə'la şəkildə qovuşmuş, eyni zamanda XX əsrin əvvəllərində formalaşmış bütün ətraf me'marlıq peyzacına çulğışıdır.

1911-ci ildə klubun binasının tikintisinə başlanılan zaman artıq Nabe-recnıda (Sahil küçəsində) hələ 1909-cu ildə müsabiqə ilə 8085,72 kvadrat sacenlik (17323,44 m²) sahədə salınmış bulvar mövcud idi, ona görə də bağda kəsilmiş ağaclar haqqındakı mübahisələr tezliklə unuduldu, və artıq 1912-ci ilin sonlarında şəhər memarlığı yeni tikinti ilə - İctimai toplantının yay yerləşməsinin binası ilə zənginləşdi və heç kim heyfslənmədi ki, həmin sahədə palladian arxitekturalı bu gözəl bina me'mar tərəfindən belə zövq və ustalıqla meydana gətirildi.

Bu binanın inşası ilə şəhər klassik memarlığa malik, kapitalist Bakısının ətraf mənzərəsinə çox yaxşı uyuşan əla bir tikili əldə etdi. Şəhər tikintisində o memarlıq həmahəngliyini bu gün də itirməmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Шемахинский театр.//Кавказ, 1858, № 52.
2. Касимов Г.А. К истории азербайджанского театра (Театр в Шемахе).- Баку.//ДАНА, 1955, № 6.-Т.11.
3. О Шемахинском театре.//Театрально-музыкальный вестник. 1858г. №30.
4. По заявлению Верони-Вест об отводе ему участка земли под постройку театра и цирка от 6 окт. 1880 г. - 12 окт. 1880 г. (ДТА. Фонд 389; стр.37 дело 138)
5. Бакинский театр.//Каспий, 1889, №143.
6. Переписка с губернатором главного инженера и городского архитектора об освещении построенного Г.З.А.Тагиевым зд. Театра Тагиева спец. комиссии.от 1–13 ноября 1883 г. (ДТА. Фонд 389; дело 314 стр. 18-19).
7. Новый театр.// Каспий, 1897, № 210; 1898 г. -№ 75.
8. Переустройство театра Г.З.А. Тагиева.//Каспий, 1897, № 212.
9. Проект нового театра Тагиева.//Каспий, 1909, № 202.
10. Освящение театра.//Каспий, 1910, № 222.
11. Театр им.Буниатзаде (быв.Тагиевский).//Бакинский рабочий, 1922, № 11.
12. Фатуллаев Ш.С. Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX-начала XX века. – Л., 1986.
13. Железнодорожный театр.//Каспий, 1903, № 189.

Açar sözlər: teatr, tamaşa zalları, Tağıyev teatrı, Mayılov teatrı, ictimai toplantı binası

Севиндж Тангудур

Об истории архитектуры театра в Азербайджане

В начале XIX века в период имперского правления политика колониальной администрации привела к тому, что Азербайджан вошел в состав России. В связи с политической ситуацией произошли радикальные изменения в строительстве архитектурных зданий и сооружений. Возникли новые типы зданий - банки, пассажи, городская Дума, железнодорожные вокзалы, цирки, концертные залы, театры. Они были включены

ны в объемно-пространственную среду Баку. В статье рассматриваются особенности архитектуры ряда театральных сооружений.

Ключевые слова: театр, зрительные залы, театр Тагиева, театр Майлова, здание общественного собрания.

Sevinj Tangudur

On the history of the architecture of theatre buildings in Azerbaijan

At the beginning of the XIX century in the period of imperial government as a result of the policy of colonial administration Azerbaijan became a part of Russia. In connection with political situation there happened radical changes in the construction of architectural buildings and structures. There appeared new types of buildings – banks, passages, municipal дума, railway station buildings, theatres. They were included in the volumetric-spatial environment of Baku.

Key words: a theatre, halls, Taghiyev's theatre, Mailov's theatre, the building of public meeting.

UOT 792.03

Mələhət Ağayeva
sənətinəşinashlıq üzrə fəlsəfə doktoru

MÜSTƏQİLLİYİN İLK ON İLİNDƏ TARİXİ MÖVZULAR AZƏRBAYCAN SƏHNƏSİNDƏ

Müstəqilliyimizin ilk on ilində Azərbaycan səhnəsində bir çox tarixi mövzulu pyeslər tamaşaya qoyuldu. Bu pyeslərdən Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” (17.01.1991), Əli Əmirlinin “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlar” (12.12.1995), İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” (15.12.1996), Nəriman Həsənzadənin “Atabəylər”, “Pompeyin Qafqaza yürüşü” (28.11.1997), Bəxtiyar Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Dər ağacı” (09.12.2000), Nəbi Xəzrinin “Burla xatun”(04.07.1999), Cəfər Cabbarlının “Ulduz yaxud ədirnə fəthi”(25.02.2000) pyeslərinin tamaşası hazırlandı.

Tarixə və tarixi mövzulara müraciət, yaddaşın bərpası, müasir hadisələrə tarixin timsalında baxıb qiymət vermək bütün dövrlər üçün səciyyəvi olub. Azərbaycan milli səhnəsində tamaşaya qoyulan tarixi pyeslər arasında tərbiyə və təlqin dəyəri yüksək olan ibrətəməz pyeslər xüsusi yer tutur. Bu pyeslər xalqın azdlıq arzularından və mübarizəsindən bəhs edir. Azərbaycanda ilk tarixi faciənin əsasını Nəriman Nərimanov 1898-ci ildə yazdığı “Nadir şah” pyesi ilə qoydu. Qafqaz sensorası ilə uzun çəkişmədən sonra “Nadir şah” 1906-cı il sentyabrın 8-də Hüseyin Ərəblinskinin quruluşunda ilk dəfə Azərbaycan dilində tamaşaya qoyuldu.

20 yanvar şəhidlərinin il dönümü ərəfəsində görkəmli dramaturqumuz Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” mənzum pyesi Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrında tamaşaya qoyuldu. İlk tamaşası 17 yanvar 1991-ci ildə göstərilən pyesin quruluşunu əməkdar incəsənət xadimi Ağakəşi Kazımov vermişdi. Faktiki materiallardan istifadə edən rejissor Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin plenumlarının, Ali Sovetin sessiyalarının sənədlərindən, qərarlarından məharətlə istifadə etmişdi. O, siyasi teatrın prinsiplərinə uyğun olaraq, hər bir vətəndaşın mövqeyinə həssas yanaşaraq, hadisələrin emosional inkişafına rəvac verməklə forma və məzmun bütövlüyünə nail ola bilmişdi.

Azərbaycanın suverenliyi, torpaqlarımız uğrunda mübarizədə həlak olmuş şəhidlərə həsr olunmuş tamaşa nıkbın notlarla başa çatırdı. Amma tamaşanın

sonunda heç kim əl çalmırdı, hamı ayağa qalxıb yumruqlarını düyünləyir və deyirdilər: "Allah şəhidlərimizə rəhmət eləsin."

Əli Əmirinin "Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular" pyesidə tarixi mövzuda yazılmışdır. Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında 12 dekabr 1995-ci ildə tamaşaya qoyulan pyesin quruluşunu Bəhram Osmanov vermişdi. Tamaşanın bədii tərtibatını rəssam Lətifə Quluzadə, musiqisini isə bəstəkar İsmayıl Dadaşov vermişdi.

Mərahim Fərzəlibəyov Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında 15 dekabr 1996-cı ildə İlyas Əfəndiyevin "Hökmdar və qızı" pyesini tamaşaya hazırladı. Tamaşada xanlıqlar dövründə torpaqlarımızın parçalanmasının səbəbləri, xəyanətkar və satqın qüvvələrin iç üzü açılırdı. XVIII əsrin tarixi hadisələrini səhnədə canlandırmaqla həm də bu günün hadisələrinə bir növ körpü salınırdı.

"Hökmdar və qızı" pyesi tarixi mövzuda yazılmış monumental bir əsər idi. Bu monumentallıq tamaşanın quruluşunda, bədii tərtibatında, musiqisində və aktyorların ifasında aydın görünürdü. Tamaşanın bədii tərtibatını rəssam İsmayıl Məmmədov hazırlamış, Polad Bülbüloğlunun və Vasif Adıgözəlovun musiqilərindən istifadə olunmuşdu.

Tamaşa üçün seçilmiş aktyor ansambılı da zəngin xarakterlər qaleriyası yaratmışdır. İbrahim xan rolunu Əlabbas Qədirov canlandırırdı. Əlabbas Qədirov İbrahim xanın vətənpərvərlik xüsusiyyətlərini qabartmaqla onun səhvlərini gizlədirdi.

Tamaşada təsirli səhnələrdən biri də İbrahim xanın Lisaneviç tərəfindən öldürülməsi idi. İbrahim xan- Ə. Qədirov son nəfəsində monoloq söyləyir və öz səhvlərini etiraf edərək deyirdi: "Ah mən aldanmışam. Mən xalqıma xəyanət etmişəm. Ar olsun sənə, İbrahim, 40 ildən çox Qarabağın - Azərbaycanın ən böyük bir hissəsinin hökmdarına rus generalı özündəndə kiçik rütbə verəndə bildim ki, aldanmışam....İndi mənim ruhum gələcək nəsillər qarşısında nə cavab verəcək?" [1,620].

İbrahim xanın övladı olan Ağabəyim ağa rolunu-Bəsti Cəfərova oynayırdı. Səhnəyə hər gəlişində öz ağı və təfəkkürü ilə tamaşaçıları heyran qoyqan Bəsti Cəfərova tamaşanın sonunadək obrazı diqqət mərkəzində saxlayırdı. Öz atasının da səhvlərini üzünə deyirdi: "Yox, xan ata! Susmayacağam! Gələcək nəsillərin bizə lənətlərlə verəcəyi dəhşətli ittihamı eşidirəm. Onlar sizə deyirlər ki, siz, şəxsən siz, İbrahim xan, Azərbaycanda şahlıq səviyyəsində qüdrətli bir hökümdar idiniz. Qarabağ, Gəncə, Şəki, İrəvan, Qaradağ, Təbriz,Ədəbil, Marağa xanlıqları 40 illik hakimiyyətiniz dövründə mükəmməl silahlanmış bir ordu yarada bilmədiyiz" [1,621].

Bəsti Cəfərova bu tarixi monoloqu azadlıq atəşi, müstəqillik təşnəsi ilə yana-yana söyləyirdi. Bu sözlərin tarixi məsuliyyətini anlamaqla yanaşı gələcək nəsilləri bu səhvləri təkrar etməməyə səs-ləyirdi.

Tarixdə özünəməxsus inkişaf yolu olan hər bir xalq vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq keyfiyyətlərini yalnız öz dövründə deyil, həm də keçmişindən mə-nimsəyir. Bu mənada şair-dramaturq Nəriman Həsənzadənin “Atabəylər” və “Pompeyin Qafqaza yürüşü” mənzum pyesləri də tarixə uğurlu müraciətdir.

Nəriman Həsənzadənin “Atabəylər” pyesi Azərbaycan tarixinin parlaq və təzadlı bir dövrünü əks etdirir. Əsərin mövzusu XII əsr Azərbaycan tarixinin intibah dövründən alınmışdır. Hadisələrin mərkəzində Nizami, Əcəmi, Qı-zıl Arslan, İncə xatun, Toğrul bəy kimi şəxslər dayanır. Müəllifin məqsədi Orta əsrlərdə böyük dövlətimiz və qüdrətli sənətkarlarımızın varlığını gös-tərməkdən ibarətdir. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Mərahim Fərzəlibəyov müəllifin fikrinə əsaslanaraq tamaşanın əsas ideyasını hadisələrin kölgəsində gizlətməmişdir. Tamaşada Qızıl Arslan-Kamal Xudaverdiyev, Nizami-Hamlet Xanızadə, İncə xatun-Vəfa Fətullayeva və Əcəmi rolunu Sadıq İbrahimov canlandırmışdır. Arif Məlikovun musiqisi, rəssam Fuad Qafarovun dövr haq-qında dolğun məlumatı tamaşanın nailiyyəti kimi qeyd edilə bilər.

N. Həsənzadənin tarixi dramlarında milliliklə bəşəri duyğuların vəhdədi hiss olunur. Tarix bizim olub, tarixi yazan özgələr deyən-şair Azərbaycan ta-rixini dünya tarixi kontekstində öyrənir. Qafqaz xalqlarının taleyini işıqlan-dıran “Pompeyin Qafqaza yürüşü” pyesinin Azərbaycan Milli Dram Teat-rında 28 noyabr 1997-ci ildə premyerası göstərildi. Tamaşanın yaradıcı heyəti əcdadlarımızın tarixi hünər və tarixi kədərini milli tariximizdə oldu-ğu kimi göstərməklə müəllifin tarixi həqiqətlərə sadıqlıq ideyasını davam etdirmişdir. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Bəhram Osmanov tamaşanın üzərində böyük məhəbbətlə işləyərək pyesin ibrətəməz həllini verə bildi-mişdir. Əsas rollarda-Ramiz Novruzov (Pompey), Cəfər Əhmədov (II Tiqrən), Pərviz Bağırov (Çar Ulduz), Sadıq İbrahimov (İberiya carı), Laləzar Mustafabəyli (Məleykə Aydan), Məleykə Əsədova (İlkcan) və başqaları düşünülmüş oyun-ları tamaşanın ideya-məzmununu daha aydın açıqlayırdı.

Milli ruhun, mənəvi saflığı, vətənə məhəbbət hisslərinin aşlanması bəstəkar Fərəc Qarayevin işi təqdirəlayiqdir. Rəssam Tahir Tahirovun tamaşa-ya verdiyi bədii tərtibat tamaşanı dahada monumental etmişdi.

Milli tarixin əvvəllər qadağa qoyulmuş səhifələrinə baş vuran şair-drama-turq Bəxtiyar Vahabzadə Azərbaycan varlığınının daha dərin qatlarına nüfuz

etdi. Məhz bu yaradıcılıq axtarırlarının bəhrəsi olan “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) tarixi pyesi meydana gəldi və ilk tamaşası 1998-ci il aprelin 10-da rejissor Ağakışi Kazımovun quruluşunda Akademik Milli Dram Teatrında göstərildi. Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyətinin 80 illiyinə həsr olunan bu pyesdəki hadisələr 1450 (1368) il bundan əvvəl ulu əcdadlarımız Birinci Göytürk dövlətinin istiqlal uğrunda Çinə qarşı apardığı mübarizədən bəhs edir. Azərbaycan tarixinin yeni səhifələrinin yazıldığı bir zamanda yaradıcılığında daha çox monumentallığa üstünlük verən quruluşçu rejissor Ağakışi Kazımovun bu əsəri də klassik üslubda səhnəyə gətirdi.

Tamaşanın müvəffəqiyyətli alınmasında aktyor ansamblının əməyi qeyd olunmalıdır. Əlabbas Qədirovun (Qara Xaqan), Ramiz Məlikovun (Dulu Xaqan), Nurəddin Mehdiqanlı (Gur Şad), Laləzar Mustafabəylinin (İçgen Xatun), Mələykə Əsədovanın (Selcan), Zəfira Nərimanovanın (Banu Çiçək), Sənubər İsgəndərovanın (Siyən Şi), Rafiq Əzimovun (Mubi Tərxan), Məcnun Hacıbəyovun (Salur xan), Rəsul Həsənzadənin (İltəriş), Aslan Şirinovun (Şeytan), Mətanət Atakışiyevanın (Mələk) - dolğun səhnə surətləri aktyorların böyük yaradıcılıq zəhmətinin, yeni sənət axtarırlarının gözəl nümunəsi idi.

“Özümüzü kəsən qılınc” pyesinin ilk tamaşasında iştirak edən Heydər Əliyev əsərə və tamaşaya yüksək qiymət vermişdi: “Tariximizi araşdırıb bu gün üçün əhəmiyyətli, dəyərli olan səhifələrini indiki və gələcək nəsillərə çatdırmağın özü xalq, millət, tarix və gələcək nəsillər qarşısında böyük xidmətdir. Bu xidmətə görə mən Bəxtiyar Vahabzadəyə xüsusi təşəkkür edirəm və hesab edirəm ki, millətimiz, xalqımız, cəmiyyətimiz də bu təşəkkür sözlərimə qoşulacaqlar və daim ona minnətdar olacaqlar” [2,86].

Göründüyü kimi, müəllif tarixə müraciət etməklə, eyni zamanda bu günümüzə səsleşən məqamlara, müstəqillik uğrunda çarpışmalara əngəl olan yaxın tarixin hadisələrinə də ayna tutur, yaltaqlıq, tax-tac viruslarının genetik kodlarını açmağa çalışırdı.

Bəxtiyar Vahabzadə “Dar ağacı” tarixi faciəsində hökmdar və xalq problemindən söhbət açırdı. Əsərin ilk tamaşası 2000-ci il dekabrın 9-da göstərildi.

Rejissor Ağakışi Kazımov səhnənin dərinliyində qurulmuş dar ağacı və onun altında əzəmətlə dayanmış Babəklə, tamaşanın sonunda səhnənin önündə qurulmuş dar ağacı və onun altında xəcalətlə dayanmış Aqşin arasındakı tarixi həqiqətləri canlı səhnələr və xarakterlər vasitəsilə göstərməyə nail olmuşdu.

“Dar ağacı” tamaşasında iştirak edən istedadlı aktyorların : Aqşin - Kamal Xudaverdiyev, Ana - Zərnigar Ağakişiyeva, Çılğın - Məleykə Əsədova, Sabutay-İlham Əsgərov, İbn Tahir- Rafiq Əzimov, İbn Zeyd- Hacı İsmayılov, İbn Süheyl-Elxan Ağahüseynoğlu, Altay-Kazım Həsənquliyev, Ağsaqqal-Məcnun Hacıbəyov hadisələrin gərgin dramatik inkişafında və təbii həllində əməyi az olmamışdı.

Müstəqilliyin ilk on illində Azərbaycan səhnəsində oynanılan bu tarixi mövzulu pyeslər yaşadığımız günlər üçün vacib olan vətənpərvərlik ruhunu yüksəltməklə yanaşı, teatr prosesində də çox böyük təsir göstərdi. Bu pyeslər teatrın repertuarını zənginləşdirməklə bərabər, gələcək nəsillərə də bu səhvləri təkrarlamamağı tövsiyə edirdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərlər. Bakı,1960.
2. Kərimov İ. Heydər Əliyev. Sənət, sənətkarlar və sənətkarlıq haqqında. Bakı, 2005.

Açar sözlər: aktyor, dramaturq, pyes, rejissor, teatr.

Малахат Агаева

Исторические темы в первые десять лет независимости на азербайджанской сцене

В статье говорится о пьесах на исторические темы, поставленных на сцене Азербайджанского театра за первое десятилетие независимости. Излагается материал о постановках пьес «Правитель и его дочь» Иль-яса Эфендиева, «Атабековы», «Набег Помпея на Кавказ» Наримана Гасанзаде, «Шехиды», «Меч, отрубивший самих себя», «Виселица» Бахтияра Вахабзаде. Даются сведения о постановках спектаклей, о декорации сцен, о музыке и актерском мастерстве.

Ключевые слова: актер, драматург, пьеса, режиссер, театр.

Malahat Aghayeva

**Historical themes in the course of the first decade
of sovereignty on Azerbaijan stage**

In the article there is spoken about plays on historical themes put on the stage of Azerbaijan theatre in the course of the first decade of sovereignty. There is stated a material about performances of plays “The ruler and his daughter” by Ilyas Efendiyev, “Atabayovs”, “Pompey’s raid to the Caucasus” by Nariman Hasanzade, “Shahids”, “The sword cutting off ourselves” “The gibbet” by Bakhtiyar Vahabzade. Information about staging of performances, decoration of scenes, about music and acting mastery is given too.

Key words: an actor, a playwright, a play, a producer, a theatre.

UOT 792.01; 792:001.8

İftixar Piriyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar mədəniyyət işçisi

QEYRİ-SƏLİS MƏNTİQ NƏZƏRİYYƏSİNİN TEATR SƏNƏTİNDƏKİ İNİKASI

Qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi XX əsrin ən unikal kəşfidir. Bu kəşf bəşəriyyətə xidmət üçün əvəzsiz yer qazanmış fəvqəldəyə malik bir tapıntıdır. Bu nəzəriyyə iki ilə dörd arasında olan məsafədəki saysız-hesabsız zərrəciklərin qopardığı burulğanda itib-bata bilinəcək bir aləm olduğunu diqtə edir.

Əsrlər idi ki, Ərəstunun “binar” nəzəriyyəsinin hökmünü isbatlayan mütləq ağ və mütləq qara və ya ikinin ikiyə vurulmasının bərabərliyində dayanan dörd məntiqinin həqiqəti iki ilə dörd arasındakı məsafədə qaynayıb-qarışan zərrəciklər toplusunu görünməz edirdi. Lakin bu nəzəriyyənin həqiqət sisteminə üsyan edən qeyri-səlis məntiq öz orijinal qüdrəti ilə start və finiş nöqtələrini birləşdirən ara məsafənin gərəkli və həm də həyat və yaşam üçün son dərəcə vacib-gərəkli həqiqətini üzə çıxardı, isbatladı və müasir dünyanın inkişaf mərhələsinə öz töhfəsini çox üzvi şəkildə təqdim etdi. Odur ki, bu gün biz müasir texniki tərəqqinin bazisinə çevrilən qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin hesablaşma düsturunda özünü ifadə edən uyumuş ilğımın bir həqiqətə çevrildiyinin şahidiyik.

Biz həm də onun da şahidiyik ki, yer nöqtəsindən baxarkən, bizə çox aydın şəkildə göründüyü təsirini bağışlayan digər nöqtəyə - göyə qədərki məsafə arasında qət edildikcə uzanan və əlçatmaz olan bir məsafə vardır ki, həmin məsafəni bir baxmaqla sanki görə bilmək gücündə olan nəzərlərimizin önündə göz işlədikcə uzanan ucsuz-bucaqsız bir uzaqlığı, ilğıma çevrilən, anlaşılması çətin olan mənzərəsi vardır.

Əcəba, yer nöqtəsinin iki, göy nöqtəsinin dörd olduğunu şərtləndirsək və ikiyə vurularkən dördə bərabər olan göy məkanına varmaq, yetişmək, qovuşmaq imkanlarını necə dəqiqləşdirməliyik və son nöqtə varmıdır, varsa, o nöqtənin sonuncusunun yerini necə müəyyən etməliyik? Bütün bunların cavabı qeyri səlis-məntiqdə özünü tapa bilir. Lakin buradan çox həssascasına

belə bir məntiq də öz boyunu göstərməkdə deyilmi ki, sonuncu nöqtədən sonra da bir başlanğıc vardır və vardırırsa bu başlanğıc geriye dönmədirmi, yoxsa yeni məkana doğru istiqamətlənmədirmi? Bütün bunlar həqiqətən də ona işarə deyilmi ki, gələcəkdə bizi qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəindən o tərəfə bir nəzəriyyənin də olduğu səbirsizliklə gözləməkdədir? Qeyri-səlis məntiqin də, gələcəkdə bizə qovuşmaq ehtirası ilə boy verən digər nəzəriyyənin də işıqlı görüntüsü diqqəti daha çox məhz teatr məkanında özünə cəlb edə bilir. Fikirlər, düşüncələr dünyası bütün məsafələri bir göz qırpımı ölçüsünə yerləşdirdiyi kimi, həm də həmin məsafənin ölçülərinin an-an hesabatını apara bilir və təxəyyüldə onun mahiyyətinin səmərəsi barədə fikir də formalaşdırıla bilər.

Yerlə göy arasındakı məsafəni bir də, salonla səhnə arasındakı məsafə məkanı ilə əvəzləşdirsək və salonla səhnə arasındakı məsafəni “binar” nəzəriyyəsinin məntiqinə söykənən ikinin dördə bərabərliyi kimi dəyərləndirsək, bu zaman biz salonla səhnə arasındakı ara məsafənin də yerlə göy arasındakı məsafənin əlçatmazlığı qədər uzaqlığının şahidinə çevrilmərikmi?

Bu məsafədə baş verənləri dərk etmək üçün düşüncələrimizlə baş-başa qalarkən, tamaşanın təsir qüvvəsi ilə, məhz həmin anda yaşadığımız əhvalın anlama və dərk etmə fəlsəfəsinin dəryasında üzdükcə üzür, bu dəryanın qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinə nə qədər bənzəri olduğunu isbat etmiş oluruq, eyni zamanda da tamaşa haqqında olan düşüncələr çevrəsindən o tərəfdə də, yəni tamaşa haqqında tamaşadan sonrakı düşüncələr məkanının bizə özü barədə analiyə cəzb edən cazibə qüvvəsinin qiğılımlarını göstərdiyini sezirik.

Və həmin məqamda teatr sənətinin qüdrətinin özünü ifadə etmə gücü ilə, səhnə ilə salon arasındakı məsafəsinin o üzündəki bir məkanın da olduğunun aşkar şəkildə insan psixologiyasında özünə necə yer tutduğunu, bu barədə insan nə qədər şübhələr içində olsa belə, bütün həqiqəti ilə anlayır və elə oradaca səhnənin eczakar qüvvəsi insanı “bəs bu məkan hansı nəzəriyyənin formuludur?” - deyər, belə bir sualla qarşılaşdırır. Çünki “bu dünyadan o üzde bir ömür də var!” fəlsəfəsi ilə biz hər gün üz-üzə dayanırıq və hər bir tamaşaya baxdıqdan sonra biz yaranmış sualın cavabının axtarış siqnallarının zəkamızda özünə yer tutan, bizi düşüncələr aləmində çək-çevirə salan ovqatı ilə tamaşa salonunu tərk edirik.

Vaxtilə mən bir şeirimdə bu sualın cavabının axtarışına belə çıxmışdım:

Bu dünyadan o üzde

bir günəş var.

Bu günəşdən o üzdə
bir ilğım var.
Bu ilğımdan o üzdə
bir sevgi var.
Bu sevgidən o üzdə
bir nəğmə var.
Bu nəğmədən o üzdə
bir şeir var.
Bu şeirdən o üzdə
bir şair var.
Bu şairdən o üzdə
bir İftixar var.
İftixardan o üzdə
bir ömür var.
Bu ömürdən o üzdə
bir ölüm var.
Bu ölümdən o üzdə
görəsən nə var?...
Bu «nə var»dan o üzdə
bir Allah var.
Bu Allahdan o üzdə
biləydik nə var...

Bəli, bu məkanın axtarışı insan təxəyyülünün Tanrıdan gələn təfəkkür qüdrətinin heyrətamiz hökmüdür ki, bütün kəşflər və ixtiralar kimi onun haqqında düşünmək də həm yeni aləmin, yeni dünyanın, yeni düşüncə orbitinin izinə düşməkdir, həm də həmin təxəyyüllün tənliklər sistemində özü haqqında fikir yaratmağa xidmətdir.

Qayıdaq yenə də qeyri-səlis məntiqə. Bu məntiq 20-ci əsrdə özünü dəqiq elmlər kateqoriyasında ifadə edən bir nəzəriyyə kimi isbatlasa da, bu günkü mənzərə göstərir ki, ədəbiyyat və incəsənətin yaranma tarixindən başlayaraq bütün dövrlərdə bir qism yaradıcı insanların özləri də anlamadan yaratdıqları əsərlərində məhz qeyri-səlis məntiqə söykənən nəzəriyyə üzərində formalaşmışlar.

Zamanında anlaşılması mümkün olmayan, məhz bu nəzəriyyə üzərində bərqərar olan, rənglər çoxluğunun zəngin çalarlı orijinallıq politrası ilə seçilən bir sıra dünya ədəbiyyat və incəsənət nümunələri qeyri-səlis məntiqdən

qidalanan rəngarəngliyi və fəlsəfi dərinliyi ilə müxtəlif dövrlərdə müxtəlif cərəyanların yaranmasına səbəb olmuşdur. Əslində fikir və düşüncə, idrak, qavrama, dərk etmə, təfəkkür və təxəyyül ipə-sapa yatmamazlığı məhz qeyri-səlis məntiqdən yaranan mahiyyətdir.

İstər dəqiq elmlərdə, istərsə də humanitar sahələrdə fikir və düşüncə dairəsində insan müzakirələr və mübahisələr müstəvisinə qalxır, bütün var gücü ilə özünün yükünü oradan sərgiləməyə çalışır.

Bu anlamda salonla səhnə arasında cövlan edən fikir və düşüncələrin məhsuluna çevrilən hiss və duyğular toplusunda hərəkət edən əmsalların dinamikası ilə yüklənən təxəyyüllümüz bizi qeyri-səlis məntiqin qeyri-səlis cərəyanları ilə qovuşdura bilir. Çünki "...teatr qədər heç bir sənət yüzrlə adamın fikrini, hissini, meylini birləşdirməyə qadir deyil" (1,s.354).

Fikrimizcə qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi dramaturgiya sahəsində ilk olaraq U. Şekspirin "Hamlet" əsərində, tamaşa içində tamaşa və yaxud oyun içində oyun yaratması ilə müşahidə olunur. Bu yenilik barədə müxtəlif teatr biliciləri dəfələrlə öz fikirlərini məhz yenilik kontekstdə bildirmişlər.

Lakin bizim qənaətimiz bu yeniliyin məhz qeyri-səlis məntiqin ifadəsi olduğuna şübhə qaçırmır. Hətta Hamletin atasının səhnəyə kölgə şəklində gətirilməsi də, məhz bu məntiqin ilk baxışdaca qeyri real təsiri bağışlayan nəzəriyyəsinə söykənir. Hamletin atasını səhnəyə kölgə şəklində gətirən müəllif bununla səhnədə mütləq realizmi inkar edir. Ona görə də teatr içində teatrçılıq yaradan müəllif ölümsüzlük deyilən bir ölməzlik qazana bilməmişdir və əsərləri dünya teatrlarının səhnəsini hələ də bəzəməkdədir. Təsadüfi deyil ki, rejissorluq sənətinə gələn hər bir gənc rejissor "Hamlet" əsərinin dəryasında üzmək arzusunu ən böyük arzu hesab edir.

Məhz Azərbaycanın görkəmli rejissoru Tofiq Kazımov bu arzuyla U. Şekspirə məxsus olan "Şekspir kodu" adlanan tilsimi Tofiq Kazımov ustalığı ilə sındıra bildi, "Hamlet"-i yeni poetikada, yeni üslubda, yeni performansda tamaşaçıya təqdim etdi və bu tamaşanın uğuru Tofiq Kazımovu ilk vaxtlarda bəzi dar düşüncə sahiblərinin qınaq obyektinə çevirsə də, zaman keçdikcə böyük istedadın təxəyyülündən süzülüb gələn bu yararlı məhsul öz həqiqi dəyərini qazandı.

Fəlsəfə elmləri doktoru, professor Şükufə Mirzəyeva "Ehtiyatlı olun, bu Şekspirdir" adlı məqaləsində "Hamlet" tamaşasının səhnə tərtibatı ilə bağlı belə yazırdı: "Rəssam, görünür, Şekspir faciəsinin möhtəşəmliyini qabarıq göstərmək məqsədi ilə bütün hadisələrin məkanını amfiteatrın pillələrinə və

meydançaya köçürmüşdür, lakin pillələr metal borulardan düzəldilmişdir. Bu monumentallıq əvəzinə təəccüb doğuran yüngüllük yaradır” [2, s.200]. Fikrimizcə bu mütəxəssis yanaşması rənglər çoxluğunu görməkdə çətinlik çəkən, mütləq ağ, mütləq qara məntiqinin çevrəsində var-gəl edən təxəyyül sahibinin sənətə dar çərçivədən baxan nəzərlərinin qənaətidir. Çünki, unutmaq lazım deyil ki, hər bir rəssam məhz rejissorun yozumunu tərtibatda mükəmməl şəkildə ifadə edə bilməsə həmin rejissor həmin rəssamın işinin istehsalata buraxılmasına razılıq vermir. Tofiq Kazımov kimi nəhəng bir rejissor isə bu məsələdə daha həssas və daha tələbkar idi.

Bu barədə illər sonra tədqiqatçıların gəldiyi qənaətlərə nəzər yetirdikdə belə məlum olur ki, həqiqətən də bütövlükdə tamaşa haqqında qeyri-advokat mövqedən çıxış edən müəllif Ş.Mirzəyeva səhnə tərtibatı ilə bağlı fikir yürüdərkən qeyri-korrekt yanaşma tərzini sərgiləyirdi. Onun tərtibat haqqında söylədiyi mülahizələr də mübahisə doğururdu. Belə ki, hər bir sənətkarə və yaratdığı bədii məhsula onun rəhbər tutduğu meyarlar sistemi ilə yanaşmaq lazımdır. Bu mənada, reseziya müəllifi də səhvə yol vermiş və rəssam Tahir Salahovun işini əslində öz meyarları ilə qiymətləndirməyə çalışmış, rəssamın məqsədini dəqiq təyin edə bilməmişdi. Çünki rəssamın bu tipli tərtibat yaratmaqda məqsədi heç də Şekspir faciəsinin möhtəşəmliyini qabarıq göstərmək deyildi. Əslində, o, modul düşüncəsinin nümunəsi olan bu tərtibatla rejissor yozumuna uyğun olaraq, “həyat hakimiyyət uğrunda qanlı çarpışmaların meydanı, insanların ölüm-dirim mübarizəsinə çıxdığı amfiteatrdir” [5, s.48] ideyasını tamaşanı yaradanlar maksimal dərəcədə həyata keçirmək cəhdində bulunmuş və bununla da klassik dünya dramaturgiyası əsasında hazırlanan tamaşanın aktual bədii səciyyələrinin zənginləşməsinə rəvac vermişdi. Baxın, fərqli dövrlərin fərqli düşüncə sahiblərinin fərqli yanaşmaları. Məncə təkcə bu mülahizələrin mənzərəsi Tofiq Kazımovun zamanında anlaşılması çətin olan qüdrəti haqqında dolğun fikir yarada bilər.

Fikrimizcə həyatın aynası həqiqətini qazanmış olan teatr sənəti antiq dövrdən bu günə qədər insan təfəkkürünü zaman-zaman yeniləşdirən, öz fəlsəfi-kültürəl dərk etmə, qavrama, düşündürmə və qənaətə gəlmə kimi konseptual kontekstlərində qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin tələqin texnologiyalarının imkanları ilə öz inkişaf mərhələsini yaratdı və insan həyatına daxil ola bildi.

Və heç şübhəsiz ki, bizdə, fikrimizdə və düşüncəmizdə gedən bu yeniləşmə prosesini yeniləşdikcə yeniliyə doğru inkişaf edən dərin təfəkkürdən qidalanan və süzülüb gələn idrakımızın gücü, güdrəti yaşatmışdır.

Hərəkətsiz dayanaraq, yazılı mətni səhnədən sadəcə avazla, deklomasiya şəklində söyləməklə fəaliyyətə başlayan antik teatrın müasir teatrda özünü tapmış dinamikasına ciddi diqqət yetirdikdə aydınca görə bilirik ki, başlanğıcda mütləq qara və mütləq ağ fəlsəfəsinə söykənən, yəni konkret ölçüdə, sadəcə statik dayanmaqla özünü ifadə edən teatr sənətinin çağdaş poetikası ağın da, qaranın da təsvirində müxtəlif rənglər çalarlarının zəngin tablosunu yarada bilmişdir.

Fikirlərimizi bir qədər də əhatəli şəkildə aydınlatmaq üçün heç də dünya teatrlarında gedən proseslərə qədər əl uzatmağa ehtiyac duyulmur. Gözlərimiz önündə cərəyan edən Azərbaycan teatr sənətinin yaxın keçmişinə nəzər salmaq, onun dinamik inkişaf stenoqrammasını izləmək, milli teatrımızın inkişaf prosesindəki əsaslı faktları sərgiləmək kifayətdir.

20-ci əsrin ikinci rübünə, Adil İsgəndərovun rejissorluğu dövrünə nəzər yetirək. Səhnə monumental, realist dekorasiyalarla bəzədilirdi. Əlbəşələr və rekvizitlər birə-bir şəkildə orijinala bənzədilirdi. Geyimlər personajların kimliyini baxarkən mütləq ifadə edirdi. Qrim mükəmməl bənzəliliyi yerinə yetirirdi. Musiqi yalnız və yalnız səhnədəki hadisələri müşaiət etməyin öhdəsindən gəlməyə xidmət göstərirdi. Səhnəqrafiya ümumən konkret ölçülərə hesablanmış poetik eskizlərlə cilalandırılır, riyazi ölçülərin həcminə uyğun mizanların qrafikası ilə əhatələndirilirdi. Suflyor sistemi olmadan məşqlərin və tamaşaların gedişi mümkün deyildi.

Digər nəhəng tamaşalar müəllifi Mehdi Məmmədovun rejissor təxəyyülündə bişmiş tamaşalara diqqət yetirdikdə müşahidə edirik ki, rejissor poetik məzmununda fərqli estetika ilə ecaz yarada bilsə də, (bunlar M.C.Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncığı” və H. Cavidin “İblis” əsərlərinin tamaşalarında özünü daha qabarıq göstərirdi!) əsərlərə yanaşma, yozum qəliblərə sığmasa da, səhnəqrafiyanın dinamikası hesablanmış ölçülərdən kənara çıxmağa cəhd etsə də, tamaşaların estetik qəyəsi, poetik ifadəsi öz zaman hüduqlarının sərhədlərini aşmağa doğru istiqamət alsa da, ümumən stereotipləri tam şəkildə qıra bilmədi.

Bu rejissorların yaradıcılığına konseptual mövqedən yanaşanda görürük ki, “onlar şüurlu tərzdə “mediator” – ötürücü funksiyasını hərə öz bədii-estetik görüşləri zəminində yerinə yetirə biliblər” [3, s.26].

Bütün bunların ümumi nəticəsi o dövrdə teatrşünaslıq elminin zəif inkişaf etməsinə də böyük təsiri göstərirdi. O zamanlar yazılmış resenziyalara nəzər salsaq görürük ki, əksər müəlliflərin tənqidi yazıları biri digərinin təkrarıdır.

Eyni şablonlarla yazılan yazılarda əsasən mahiyyət saxlanılır, sadəcə müəlliflərin və əsərlərin adları dəyişdirilirdi. Teatr tənqidi filoloji təhlillə qarışıq salınırdı. Sonrakı mərhələdə teatrşünaslıq elmində də böyük dönüş yarandı. Bu dönüş məhz teatr sənətində sonradan gedən yeni proseslərlə bağlı idi.

Yalnız Tofiq Kazımov Azərbaycan teatr sənətinin stereotiplər məngə-nəsindən sıyrılıb çıxmaq üçün çarpışan vücudunu xilas edə bildi. O, teatr sənətinin qəlibə salınmış ölçülərinin sərhədsiz həddlərinin istiqamətini müəyyənləşdirməklə, onun ağ və qara mütləqiyyətinə bürünmüş libasını ümumən soyundurub, birdəfəlik atdı və Azərbaycan teatr sənətini başqa libasda və başqa görkəmdə təqdim edə bildi. Bu libasın əvvəlkilərə adekvat olmayan modern görkəminin qəbul oluna bilməsi ilk baxışdan tamaşaçılarda çətinlik yaratsa da, zaman keçdikcə yeniləşən və yeniləşdikcə gözəlləşən bu libasın rəngləri mütləq qaranın və ya mütləq ağın məntiq düsturuna üsyan edə biləcək qədər zəngin bir mənzərəni təqdim edirdi. Biz bu barədə yuxarıda, U.Şekspirin “Hamlet” əsərinə Tofiq Kazımovun yanaşması barədə danışarkən müəyyən fikir ifadə etdik. Bu kontekstdə daha bir nümunəni diqqətə çatdırırıq.

Ölməz mütəfəkkirimiz M.C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin səhnə təcəssümü ilə ipə-sapa yatmayan, ölçülərə sığmayan şərtliliklərlə zəngin olan, lakin əsərin mahiyyətini mükəmməl ifadə edən tərtibat, sulyorsuz, sərbəst və təbii oyun üslubu, mizanların qəlibləri darmadağın edən zəncirvari dinamikası, musiqinin yalnız müşaiəətçilik çərçivəsindən çıxaraq, eyni zamanda obraza çevrilməsi və ifaçılıq missiyasını yerinə yetirə bilməsi son dərəcə maraqlı doğururdu.

Bu fikirlər elə təsəvvür yaratmasın ki, biz şərtliliklərlə qeyri-səlis məntiqi qarışıq salırıq. Bəli, teatr kontekstində bütün şərtliliklər məhz rənglər çoxluğunun həqiqətini isbat etmiş qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin hökmünün ifadəsidir.

“Ölülər” kimi klassik milli dramaturji nümunənin səhnə yozumunun müasir mahiyyətini dəqiq duyan Tofiq Kazımovun yenilikçi düşüncə sahibi olduğunu öz dövründə görə bilmiş, isbat etmiş və bu barədə sanballı fikir söyləmiş görkəmli nəzəriyyəçi-alim, filoloq Yaşar Qarayev tamaşanın müasir ideyası ilə bağlı yazırdı: “...“Ölülər” adlanan bir səhnə əsərinin müasirliyini “ölülük” nədir? və “ölülər” kimlərdir? suallarına tamaşanın verdiyi cavablarda axtarmaq lazımdır” [6].

Yeni bir məktəbin bünövrəsini qoyan Tofiq Kazımov özündən sonra yenilikçi rejissor Vaqif İbrahimogluda daha mükəmməl şəkildə təzahür olundu. Yet-

mişinci illərin ikinci yarısında M.A.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun (indiki Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) “Tədris teatri”nin səhnəsində bir tamaşa hazırlandı. Vaqif Həsənovun (İbrahimoğlu) sənət dünyasının zəngin rənglər politrasi ilə geniş fəzalara yol açan düşüncə və fikir orbitində cövlan edən bu tamaşanın poetikası sözün əsl mənasında qeyri-səlis məntiqə söykənirdi. Xalq yazıçısı Anarın “Qaravəlli” əsəri əsasında hazırlanmış “Zəncirbənd” adlandırılan bu tamaşada tərtibatdan tutmuş, geyim, qrim, bir sıra əlbəmələrin etüdlə əvəzləşdirilməsi, səhnəqrafiyanın modul üslubu, eksprompt və ölçülər sərhəddini aşan zəncirvari, dinamik mizanlar şəbəkəsi, rəngarəng və zəngin aktyor oyunu ilə təqdim edilən kəskin komizmdə tamaşaçıları çılğın gülüşlə yanaşı dərin psixoloji sarsıntılara, düşündürücü fəlsəfəsi mahiyyətə düşər etmə, pafossuz və süni səs teatrçılığından fərqli təbii danışq tərz, tamaşaçı ilə yaxından ünsiyyət, əlaqə yaratma və sair bu kimi müxtəlif rənglərə bürünmüş son dərəcə maraqlı, o günə qədər Azərbaycan teatr məkanında rastlaşılmayan heyratamiz fikir texnologiyaları toplusu ilə tamaşaçıları çıldırın bir sənət nümunəsi kimi teatr tariximizdə iz qoydu.

(Vaqif sonralar öz xatirələrində yazırdı ki, “Zəncirbənd”dəki alqış tufanı, “yaşa!” nidalarını heç bir yerdə nə görüb, nə də eşidib) [7]. Bu tamaşa teatr sənətinə müxtəlif baxış bucaqlarından nəzər salma nöqtələri yarada bildi.

V.İbrahimoğlu sonralar da ömrünün sonuna qədər quruluş verdiyi bütün əsərlərdə Azərbaycan teatr məkanında çərçivələri tanımayan və hər tamaşasında yeni kəhkəşan yaradan sənət nümunələri ilə son dərəcə canlı, dinamik, insan psixologiyasında özünə yer tutan yeni nurlu estetikanın qılgıncımları ilə təzahür olundu. Xüsusən də öz sənət erudisiyasında yoğrulmuş, teatr məkanı üçün yeni forma və janr, yeni üslub və poetika gətirən “Yuğ” teatrının səhnəsindəki tamaşaları yeni teatr məktəbinin və yeni sənət estetikasının yaranmasını, yeni tamaşaçı mühitinin yetişməsini, formalaşmasını təmin etdi.

Doğrudur, Vaqif İbrahimoğlunun yaradıcısı olduğu və milli teatr prosesinə fəal təsir göstərə bilən “Yuğ” teatrının tamaşalarında absurd teatr elementlərinə bənzərlik də özünü göstərirdi, lakin onun poetikasında absurd teatr fəlsəfəsindən heç bir əsər-əlamət yox idi. “Modernizm və post-modernizm dünyagörüşünə bağlı sənət təfəkkürü dünya incəsənətinin avanqardıyla canlı əlaqəni təmin edir, teatr düşüncəmizin perspektivini açıqlayır və nəticə etibarlı ilə teatr prosesinin inkişaf meyllərini dəqiqləşdirməyə xidmət edir” [3, s.26]. Modern, postmodern teatr düşüncəsi isə “Yuğ”a yabançı nəsnələr olmayıb, bu teatrın poetikasının milli teatr düşüncəsindən, xalq oyun-tamaşa mə-

dəniyyətindən qaynaqlanan teatr ənənərinə söykənərək, bu ənənələri ustadcasına, dünya teatr prosesinin öncül təcrübələri ilə birləşdirə bilməsi sferasında maraqlı idi və bu amil Vaqif teatrının öz tamaşaçı zümrəsini yaradırdı. Bəlli məsələ bundadır ki, öz tamaşaçısı olmayan heç bir tamaşa səhnə həyatı qazana bilmir; istinad etdiyi poetikadan asılı olmayaraq hər bir tamaşanın əsl dəyərini isə məhz tamaşaçı faktoru təyin edir.

Diqqətə onu da çatdırmaq yerinə düşür ki, teatr sənətinin canı və ruhu hesab olunan dramaturgiya sahəsi Azərbaycan ədəbiyyatı üçün M.F.Axundzadə ilə başlayan dramaturgiya nümunələri ilə mükəmməl bir başlanğıc oldu. Peşəkar Azərbaycan teatr sənətinin 1873-cü ildə bu ölməz mütəfəkkirin ilk səhnə əsəri olan “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” komediyası ilə, bütünlükdə müsəlman şərqi adlanan böyük bir əraziyə ustalıqla hayqıran ilk nəhəng sənət ocağının teatr tariximizə qızıl hərflərlə yazılan bünövrəsinin qoyulduğu bizə bəllidir. Həmin dövrdən və həmin ədəbi nümunədən çağdaş dramaturgiyaya qədərki bir məsafədə rəngarəng zənginliklərlə bərq vuran çoxlu sayda səhnə əsərləri yarandı. Bunların arasında qismən zəif nümunələrə rast gəlinsə də Azərbaycan dramaturgiyası ümumən öz inkişaf mərhələsindən geridə qalmadı. Və ayrıca onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu səhnə əsərlərində mütləq klassizm deyil, məhz klassik nümunəyə çevrilə bilən novatorluqlarla zəngin olan bir prosesi özündə ehtiva edən mükəmməl sənət nümunələri yarandı. Belə ki, M.F.Axundzadə, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.S.Axundov, N.Nərimanov, H.Cavid, C.Cabbarlı, Ü.Hacıbəyli, S.Vurğun, N.Xəzri, B.Vahabzadə, İ.Əfəndiyev, Hidayət, Anar, Elçin və nəhayət məhz qeyri səlis məntiq nəzəriyyəsinin bütün rənglərini özündə canlandırma bilən, ölçülərə sığmayan, fəlsəfi mahiyyəti ilə çox dərin qatlara uzanan, bədii yükü və dolğunluğu ilə sonsuzluğa qədər boy verən, çağdaş dramaturgiyanın bütün parametrlərini çərçivəsiz ölçülərdə müəyyənləşdirən Kamal Abdulla.

Kamal Abdullanın əsərləri yoğrulduqca yumşalan, istənilən formaya salına bilinən son dərəcə elastik, yağış qədər nəmli, külək qədər çılğın, sürətli, qar kimi yumşaq, günəş qədər isti, buz qədər soyuq, hiss qədər ölçsüz, duyğu qədər dolğundur.

Onu da qeyd etmək vacibdir ki, təəssüf ki, hələlik Kamal Abdullanın dramaturgiyasını anlayan, dramaturgiyasında onun yaratdığı, sındırılması çətin olan kodlar, tilsimlər labirintlərindən layiqincə çıxma bilən rejissorlarımız azdır və bu baxımdan eyni fikri tamaşaçılara da şamil etmək doğru olardı. Lakin qeyri- səlis məntiq nəzəriyyəsinin həyatımızda yaratdığı yüksəliş onu ifadə

edir ki, bir gün gələcək, təfəkkürümüzdəki düşüncə Kamal Abdulla dramaturgiyasını və bu qəbildən olan teatr yazarlarımızı su kimi içə biləcəkdir.

Bu bir həqiqətdir ki, bütün dünyada müxtəlif ölçülər çərçivəsində düşünmə və dərk etmə imkanları mövcud olan rejissorlar və tamaşaçılar vardır. Mütləq gülüşü sevən, mütləq faciəyə üstünlük verən və ya müxtəlif janrları, çoxrəngliliyi, çoxşaxəliliyi əxs edə bilənlər. Sonuncular qeyri-səlis məntiq nəzəriyyənin mahiyyətini anlayan və bu xüsusda proqmatik düşüncəyə birlən, Kamal Abdullanın və belə estetik-fəlsəfi duyğularla yazıb-yaradanların əsərlərinin cövhərini mənimsəyə və dərk edə bilənlərdir. Belə yazanların da, yozanların da, tamaşaçıların da zövqü rəngarəng, yolu sonsuzluq qədər uzun, fəlsəfi dərinlik qədər zəngindir. Sənət dünyamız məhz belə düşüncə sahiblərinin dərrakəsi üzərində pərvəriş qazana biləcəkdir.

Beləliklə, rejissorluq sənətində təxəyyül kriteriyalarını müqayisə müstəvisində müzakirənin yekununa gətirib çıxararaq, Adil İsgəndərovun tamaşalarını Aristotelin “binar” nəzəriyyəsinin əsası üzərində yalnız dəmir relslərlə hərəkət edən texnikaya bənzətsək, M.Məmmədovun tamaşalarını həmin nəzəriyyəyə şübhələrlə yanaşan, lakin həmin texnikanın imkanları çərçivəsində sadəcə estetik dəyişikliklər edə bilmək gücündə olan enerji kimi dəyərləndirə bilirik.

Bu yanaşma ilə Tofiq Kazımovun tamaşalarını dəmir relslərdən kənar da sərbəst hərəkət edə bilən mexanizmə bənzətsək, Vaqif İbrahimovun tamaşalarını isə istənilən halda istənilən müstəvidə, istənilən şəkil almaqla hərəkət edə bilən müasir bir cihaza bənzətmək doğru olar.

Bütövlükdə böyük bir epoxada mütləq hökmlə Azərbaycan teatr sənətini ucada tutan, tamaşaçıları öz təsir qüvvəsində saxlaya bilən A.İsgəndərovun və M.Məmmədovun tamaşalarını sonrakı mərhələni kəşf etmək üçün ölçülər çərçivəsində cövlan edən bir sənət meydanı kimi dəyərləndirmək, T.Kazımovun tamaşalarını, hər iki rejissorun tamaşalarının təqdim etdiyi ölçüləri darmadağın edən bir üsyankara bənzətmək, V.İbrahimovun tamaşalarını isə hər üç rejissorun səhnəyə gətirdiyi rənglər palitrasını zəngin çalarlarla cilalayan, qeyri səlis məntiq nəzəriyyəsi kəhkəşanında yeni poetik texnologiyalarla bərq vuran sənət nümunəsi kimi qiymətləndirmək doğru rəy kimi dəyərləndirilməlidir.

Dramaturgiya nümunələrimizi isə rejissorluq sənətimizlə müqayisədə bir qədər fərqli konsepsiya ilə müqayisələndirməliyik. İstər M.F.Axundzadənin əsərləri, istərsə də sonrakı dövrdə yazılan ədəbi nümunələrimizin, hətta zəif

ədəbi nümunələrimizin belə bədii keyfiyyəti, fəlsəfi yükü və fikir tutumu istənilən çərçivələri sındıra bilmək qüdrətindədirlər, lakin bu əsərlərin səhnə təcəssümü onu yozan rejissorların təxəyyülünə bağlıdır. Burada kiçik bir nüans müasir dramaturgiya ilə bir qədər fərqlilik yaradır. O da ondan ibarətdir ki, M.F.Axundzadədən sonrakı mərhələ klassik əsnələrdən kənara çıxmağa nəinki cəhd göstərmədi, hətta bunu qəbahət hesab etdi və bu məsələdə proqramatik düşüncənin imkanları istənilən həddə deyildi.

Lakin Kamal Abdullanın dramaturgiyasına diqqətlə nəzər saldıqda görürük ki, müəllifin fikir karvanı öz yolunu gözlə görünə bilinməyən zərrəciklər dolanbaclarından keçirməyə üstünlük verir. Bu da müəyyən olunmuş ölçülərə sığmayacaq qədər geniş bir fəzaya daxil olmaq deməkdir. Ona görə də zamanında qeyri-səlis məntiqçi Vaqif İbrahimov teatr insanın özü-özü ilə, iç dünyası ilə təmasda olduğu yer adlandırır və deyirdi: “Mənim üçün ən başlıcası haldır! Nə ritmdir, nə musiqidir, nə ideyadır, əsas sehirlidir. Yəni, əstəğfurullah, məscidə gəliriksə, biz ora xüsusi əhval-ruhiyyə, daxili istək-arzu ilə, psixoloji hadisələrdə doğrulmuş saf inamla daxil oluruqsa, ora getməyin heç bir əhəmiyyəti yoxdur” [7]. Məhz insanın “ruhi-psixodetik halını” teatr sənətinin qayəsi kimi qəbul edən V.İbrahimov Türkiyənin Ankara və Bursa teatrlarının, Estoniyanın Uqala teatrının səhnələrində hazırladığı ecazkar sənət incilərilə rejissor paradigmasının qeyri-səlis məntiqə söykənən alqoritmini isbatladı. Hal-hazırda onun yarıncağından çıxmış yetişdirmələrindən olan, özünün də dediyi kimi varisi hesab etdiyi Gümrah Ömər də Kamal Abdullanın dramaturgiyasına müraciət etməyə üstünlük verir. Gümrahın tamaşaları onun həqiqətən də Vaqif İbrahimovun düşüncə texnologiyasının varisi olduğunu isbatladı. Mən dramaturgiyamıza orijinal janr təfəkkürü və sənət meyarları ilə daxil olan Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” adlı mürəkkəb intellektual-psixoloji pyesinin 2011-ci ildə İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrında bu istedadlı rejissorun quruluşunda təcəssümünü milli teatrımızın nailiyyəti hesab edirəm. Bu rejissor, bir qism tamaşaçılar üçün qavranması çətin də olsa məhz belə dramaturgiyada dəryada üzən kimi qollarını geniş açar və nəzərə alsaq ki, teatr sənəti məhz fikir dəryasında fasiləsiz üzmək üçün yeganə məkandır, onun bu həqiqətinə haqq qazandırmaq doğru olar.

Fikrimizcə Kamal Abdullanın dramaturgiyasına, ümumən stereotipləri tanımayan ədəbi nümunələrə getdikcə teatrların daha çox ehtiyacı olacaq və belə əsərlər hər an səhnələrin bəzəyinə çevrilə biləcəkdir. Çünki yenilikçilər

anlayırlar ki, klassik ədəbiyyatın bir də klassik səhnə təcəssümü formasında təqdimatı, bütün kriteriyalar kontekstində hər gün yeniləşən və yeniləşdikcə böyük həzzlə yenilik axtaran müasir tamaşaçının tələblərinə uyğun deyildir. Müasir texnologiyaların təqdimatında hər gün həyatımıza daxil olan yüz minlərlə yeni sürprizlər çoxluğuna məruz qalmış tamaşaçını səhnədə qeyri-səlis məntiq texnologiyalarının çox çalarlı rənglər politrası ilə zənginləşən səhnə ifadə vasitələrinin gözlənilməz sürprizləri ilə qarşılaşdırmaq, heyrətləndirmək, həm yeni nəslin tələbinə cavab vermək, yeni düşüncənin zəngin çalarlı rənglər çoxluğunda formalaşmasına şərait yaratmaqdır, həm də teatr sənətinin özünün tələbinə uyğun olaraq, onun sintetik çərçivələrini zəngin estetik boyalarla doldurmaq, yeniləşdirmək, mütləq ölçülərə düşür olmuş tamaşaçıları da bu yeniliyə cəlb etmək kimi dəyərlidir.

Bu gün texnologiyaların həyatımıza az qala virtual avadanlıqlar çoxluğu ilə daxil olduğu bir zamanda nədən biz, sənət adamları teatr sənətinin virtual heyrət yarada bilən ecazkar gücünün tamaşaçıları daha çox özünə cəzb edə bilmək imkanından tutarlı şəkildə yararlanmamalıyıq.

Fikrimizcə milli teatrın düşar olduğu, illərlə onu öz mənəğənəsindən buraxmaq istəməyən ikinin ikiye vurulması nəticəsində alınan dörd əmsalına qədərki məsafədə özünü tapmaq imkanına qovuşdurmaq, bu məkanda rənglər çoxluğu ilə özünə sığal verərək yeni görkəm alması üçün ona geniş şərait yaratmaq gərəkdir.

Bunun üçün isə həm yeni ədəbi nümunələrin yetişməsi üçün teatrlar konseptual reformalar etməli, həm də, ya teatrların istər rəhbər vəzifələrində, istər yaradıcı sahələrində, istərsə də texniki sahələrində çalışan cavabdeh mütəxəssislərin hər biri yeniləşməyi bacarmalı, ya da yerlərini yeni düşüncə sahiblərinə mərdanəliklə təhvil verməyə layiq olmalıdırlar. Əks halda yeni düşüncə, yeni təfəkkür, yeni rənglər çoxluğunda yeni görkəm almaq üçün ətrafımızı sarmış paslı mənəğənələrin qolları arasında çabalamaqdan başqa bir imkanımız olmayacaq və bu da Azərbaycan teatr məkanında teatr sənətinin tənəzzülündən başqa bir nəticəyə nail ola bilməyəcəyinə, getdikcə yeniləşən global dünyada yalnız retroçuluq təsirindən başqa heç bir missiyaya malik olmayacağına gətirib çıxaracaqdır. Bunun isə fəsadlarının nə ilə nəticələncəyi bəllidir.

ƏDƏBİYYAT

1. K.S.Stanislavski. Mənim sənət həyatım. Bakı, Azərtədris, 1968.
2. Ş.Mirzəyeva. Ehtiyatlı olun, bu Şekspirdir. //Azərbaycan, №5,1968.
3. M.Əlizadə. Dördüncü ölçünün rəngləri. Bakı, 2008.
4. M.Əlizadə. Teatr, seyr və sehr. Bakı, Elm, 1998.
5. İ.İsrafilov. Zaman, rejissor, poetika. Bakı, 1999.
6. Y.Qarayev. Düşündürən “Ölümlər”. //Ədəbiyyat və incəsənət, 10 dekabr 1966.
7. Vaqif İbrahimov. Dədəm Qorqud eşqinə. Azadlıq radiosu.az. 21.03.2012.

Açar sözlər: qeyri-səlis məntiq, rejissor, səhnə, tamaşa, teatr.

Ифтихар Пириев

Отражение теории нечеткой логики в театральном искусстве

В статье исследуется проблема отражения нечеткой логики в театральном искусстве Азербайджана; выделяются характерные тенденции влияния этой теории. Рассматриваются творческие новшества в режиссуре Т.Кязимова, В.Ибрагимоглы; а также исследуются драматургические особенности пьес К.Абдуллы и режиссерские интерпретации по его пьесам в театральной поэтике Г.Омара.

Ключевые слова: нечеткая логика, режиссер, сцена, спектакль, театр

Iftikhar Piriyeu

Theory of indistinct logics in Azerbaijan theatre

In the article there is studied the problem of the reflection of indistinct logics in theatre art of Azerbaijan, characteristic tendencies of the influence of this theory are distinguished. Creative innovations in T. Kazymov's, V. Ibrahimoglu's producing are considered, as well as K. Abdulla's dramatic peculiarities and producer interpretations according to his plays in theatrical poetics of G. Omar are studied too.

Key words: indistinct logics, producer, stage, a performance, a theatre.

*UOT 792.03**Çingiz Ələsgərli*

**AZƏRBAYCAN TEATRININ İNKİŞAFINDA
AKTYORLUQ MƏKTƏBLƏRİNİN ROLU**

141 illik zəngin tarixi olan Azərbaycan teatrı yarandığı dövrdən başlayaraq aktyor teatrı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Görkəmli teatrşünas alim Cəfər Cəfərov yazırdı: «Teatr ilk növbədə aktyor deməkdir».

Azərbaycan teatrında aktyorluq sənəti özünün ən yüksək inkişaf mərhələsinə çataraq, belə demək mümkünsə, özündə recissorluq sənətini formalaşdırmışdır. Milli teatrda mövcud olan aktyorluq məktəblərini şərti olaraq üç hissəyə bölmək olar. Bunlar romantik, realist və intellektual aktyor məktəbləridir. Hər bir məktəbin görkəmli nümayəndələri olmuş və onlar milli teatrın inkişafında müstəsna rol oynamışlar. Onu da qeyd etməliyik ki, hər bir aktyor məktəbi yarandığı dövrün məhsulu olub, həmin dövrü təmsil etmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, Azərbaycan teatrında ilk vaxtlardan başlayaraq realist və romantik aktyorluq məktəbləri birgə yaranaraq, birgə də inkişaf etmişdir. Milli teatrın yaranışı və inkişafı həvəskar aktyorların həvəskar tamaşaları ilə intişar tapmışdır. O dövrdə milli teatrın əsas simalarından olan insanların əksəriyyəti Rusiyada təhsil almış, rus teatrına bələd olan adamlar idi. Bundan əlavə, Azərbaycanın ilk aktyorları olmuş Cahangir Zeynalov, Hüseyn Ərəblinski, Əbülfət Vəli, Mirzəli Abbasov, Məhəmməd bəy Əlvəndi və başqaları [3; 7; 8] o dövrün rus mütərəqqi səhnə mədəniyyəti ilə yaxından tanış idi. Həm də o dövrün maarifçilərinin tələbi əsasən «səhnə realizminin möhkəmlənməsi» uğrunda mübarizə idi. 1880-ci ilin axırlarında milli teatrın artıq Nəcəfqulu Vəliyev və Cahangir Zeynalov kimi nəhəng simaları var idi. Nəcəfqulu Vəliyev məşhur aktyor Əbülfət Vəlinin böyük qardaşı idi.

Azərbaycan teatrında realist aktyor məktəbinin banisi görkəmli aktyor Cahangir Zeynalov (5), romantik aktyor məktəbinin yaradıcısı isə Hüseyn Ərəblinski [2;4] idi. Cahangir Zeynalov səhnədə realizmin tərəfdarı olub, realist aktyorluq məktəbinin fəal təbliğatçısı idi. Görkəmli teatrşünas alim Cəfər Cəfərov Cahangir Zeynalov haqqında yazırdı: «Cahangir Zeynalov əsasən Mirzə Fətəli Axundov və Nəcəf bəy Vəzirov teatrının aktyoru idi... Səhnə realizmi uğrunda mübarizə aparan bu böyük aktyorun sənəti haqqında indi məlumat ala bildiyimiz yeganə mənbə cəmi bir neçə resenziyadan və qoca-

man aktyorların, xüsusən Cahangir Zeynalovu öz müəllimi hesab edən Mirzə Ağa Əliyevin xatirələrindən ibarətdir» [1, s.74].

Cahangir Zeynalov peşəkar aktyor sayılmasa da, o, sözün əsl mənasında yüksək peşəkar səviyyəli aktyor-komik idi. O, dramatik və faciəvi obrazları çox böyük məharətlə ifa edərdi. Xatirələrə istinadən deməliyik ki, Cahangir Zeynalov oynadığı qəhrəmanların «tərcümeyi-halını», «keçmiş mühitini» ətraflı öyrənər və səhnədə hər zaman yeni-yeni cizgilər tapmağa çalışdı. Görkəmli aktyorun Nəcəf bəy Vəzirovun «Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük» tamaşasında oynadığı Hacı Qəmbər obrazı yüksək realist səpkili nümunə hesab olunmalıdır. O, obrazın mahiyyətini tamamlaya bilən yeni cizgilər və rənglər tapmaqda mahir idi. Görkəmli aktyor haqlı olaraq belə düşünürdü ki, aktyor «komik rolu ciddi oynamalı və yeri gəldikdə dramatikləşdirməkdən çəkinməməlidir...» [1, s.47].

O zamanın teatr tənqidi və maarifçi ziyalılar onun aktyorluq bacarığını yüksək qiymətləndirirdilər. Görkəmli aktyorun tamaşaçını düşündürən oyunu tamaşaçıları heyran edirdi. Cahangir Zeynalovun aktyorluq keyfiyyətlərindən danışırıqsa, onun bu və ya digər obrazı yaradarkən apardığı axtarışlar xüsusi qeyd olunmalıdır. Görkəmli aktyor Hacı Qəmbər rolu üzərində işləyərkən bir baqqala həmişə diqqət yetirib, onun hərəkətlərini mənimsəyirdi. Nəticədə realist prinsiplərə müvafiq maraqlı bir obraz yaranmışdı. Onun oyun tərzində qabarıq nümayiş etdirilən təzad xüsusi qeyd olunmalıdır. Tamaşaçı aktyorun rəngarəng və dolğun boyalarla yaratdığı hər bir obrazı dərhal tanıyırdı.

Azərbaycan teatrında realist prinsiplər uğrunda aparılan mübarizənin əyani nümunəsi Cahangir Zeynalovun yaradıcılığıdır. O dövrün görkəmli sənətkarlarının əksəriyyəti realist prinsipləri dəstəkləyirdi. Görkəmli aktyorumuz Mirzə Ağa Əliyev [6] özünü Cahangir Zeynalovun tələbəsi hesab edib, milli teatrda realist prinsiplərin inkişafına diqqət yetirirdi.

Azərbaycan teatrında və aktyor oyun tərzində realizmlə bərabər romantik prinsiplər də bu və ya digər dərəcədə özünü biruzə verirdi. Milli teatr realist əhvala kökləndiyi bir zamanda Hüseyn Ərəblinski kimi möhtəşəm bir sənətkar meydana çıxır. O, səhnəyə gəlişi ilə dərhal diqqəti cəlb edir. Hüseyn Ərəblinski «milli teatrın adı məişət çərçivələri ilə qənaətlənə bilmirdi. O, inqilabi pafos, böyük ehtiraslar və üsyankar duyğular teatrı yaratmaq istəyirdi» [1, s.70].

Hüseyn Ərəblinski mükəmməl obrazlar, möhtəşəm surətlər yaratmağa çalışırdı. Onun sənətinin cəlbətmə və cəzəbetmə qüvvəsi böyük idi. Görkəmli

aktyor bir qayda olaraq yaratdığı obrazların «ilk gəlişinə» xüsusi diqqət verir. «İlk gəliş» parlaq və cəzbedici olmalı idi. Hüseyn Ərəblinski daha çox, müsbət rollar oynayıb, tamaşaçının duyğularına təsir edə bilirdi. Aktyorun bacarıq qabiliyyəti nəticəsində kiçik rol belə çox parlaq bir obraza çevrilirdi. Onun «Gavə» (S.Sami «Dəmirçi Gavə»), Otello (V.Şekspir «Otello»), Nəcəf bəy (Ə.Haqqverdiyev «Dağılan tifaq»), Frans (F.Şiller «Qaçaqqlar») və başqa obrazları sənətkarlıq baxımından parlaq nümunələr olmaqla yanaşı, həm də romantik aktyor məktəbinin əyani təzahürü hesab olunmalıdır. Hüseyn Ərəblinskinin səhnəyə gəlişi təkcə tamaşaçıları deyil, onun tərəf-müqabilərini belə sarsıda bilirdi.

H.Ərəblinskinin yaratdığı Qacar obrazı mənfi keyfiyyətləri ilə yanaşı, həm də müsbət tərəfdən nümayiş etdirilirdi. Belə demək mümkünsə, aktyor mənfinin müsbət, müsbətin isə mənfi tərəflərini göstərməklə obrazın mahiyyətini açmağa çalışırdı. «Ərəblinski Qacarı da romantik bir cani kimi deyil, canlı bir insan kimi oynayırdı. Zalım Qacar həm də diplomat, dövlət xadimi, mürəkkəb və ziddiyyətli şəxsiyyət idi» [1. s.78].

H.Ərəblinski oynadığı hər bir obrazı realist kontekstdə yaratsa da, onları romantik oyun tərzii ilə qüvvətləndirirdi.

Azərbaycanda realist və romantik aktyor məktəbləri milli teatrın inkişafına və eyni zamanda intellektual aktyor məktəbinin yaranışına səbəb oldu. 1960-70-ci illərdə milli teatrda məhz bu sahədə axtarışlar və tapıntılar dövrü başlandı. C.Məmmədquluzadənin «Ölülər», V.Şekspirin «Antoni və Kleopatra», L.Tolstoyun «Canlı meyit», H.Cavidin «Xəyyam» pyeslərinin tamaşalarının ardınca İ.Əfəndiyevin «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər» və «Mahnı dağlarda qaldı» əsərləri, B.Vahabzadənin «İkinci səs» və sair nümunələr milli rəssura və aktyor oyununda lirik-psixoloji üslubdan və eyni zamanda intellektual aktyor məktəbindən xəbər verirdi. Həsən Turabov, Şəfiqə Məmmədova, Amaliya Pənahova, Fuad Poladov, Səməndər Rzayev və başqalarının yaratdığı obrazlar realistik olmaqla yanaşı, həm də intellektual aktyor məktəbinin nümunələri idilər.

Dövr dəyişmiş və psixoloji dram janrı ön plana gəlmişdir. Aktyor nəsilərinin dəyişməsi baş vermişdi. Psixoloji dramın tamaşasında oynayan hər bir aktyor söz yox ki, intellektual oyun tərzii nümayiş etdirməyə can atırdı.

İ.Əfəndiyevin «Unuda bilmirəm» əsərini tamaşaya hazırlayan Tofiq Kazımov dövrün tələbini əsas götürərək psixoloji araşdırma istiqamətində mühüm bir addım atmışdır. Bu tamaşa həm rejissor yozumu, həm də aktyor ifa tərzii ilə psixoloji intellektual nümunə idi.

İ.Əfəndiyevin «Məhv olmuş gündəliklər» əsərinin tamaşası da psixoloji araşdırma istiqamətində növbəti addım sayılmalı idi. Quruluşçu rejissor hər bir obrazın daxili aləmini, psixoloji vəziyyətini tam çılpıqlığı ilə üzə çıxarmağa çalışırdı. Vəfa Fətullayeva və Fuad Poladovun yaratdıqları mürəkkəb ziddiyyətli obrazlar intellektual aktyor yanaşması baxımından maraqlı idi. Teatrın sonrakı tamaşalarında da psixoloji vəziyyətlərin araşdırılmasına xüsusi diqqət verilirdi.

Şəfiqə Məmmədovanın, Amaliya Pənahovanın, Hamlet Xanızadənin, Səməndər Rzayevin, Fuad Poladovun, Vəfa Fətullayevanın yaratdıqları maraqlı və baxımlı obrazlar psixoloji-intellektual aktyor məktəbinin yaranmasından xəbər verirdi. Bu isə dövrün tələbi idi.

XX əsrin 70-ci illərindən başlayaraq teatrda klassikaya və tarixi mövzulara maraq yaranmağa başladı. Bu əsərlərdə də quruluşçu rejissorlar həm tarixi mövzulara yeni baxış bucağı kəşf edir, həm də intellektual oyun prinsiplərinə diqqət yetirirdilər. Məhz bu ərəfədə L.Tolstoyun «Canlı meyit» və H.Cavidin «Xəyyam» əsərləri tamaşaya qoyulur. Həm Mehdi Məmmədov, həm də onun tərəf-muqabili Şəfiqə Məmmədova psixoloji və vizual cəhətdən kamil obraz nümayiş etdirirlər. Mehdi Məmmədov sanki L.Tolstoyu və H.Cavidin müasir tamaşaçı üçün yenidən kəşf edir. «Tamaşada gərgin və təsirli səhnələrin çoxluğuna baxmayaraq rejissor diqqəti xarakterlərdə, daxili aləmin drammatizmində toplamaq yolu ilə gedir, qəhrəmanın daxili mənəvi dramını diqqət mərkəzində saxlayır» [1, s.307].

Bəlkə də quruluşçu rejissorun məhz bu cür yozum tərzi seçməsi aktyorlar üçün intellektual oyun nümayişinə yardımçı olurdu. Tamaşada hər bir kütləvi səhnə belə tamaşaçı ilə danışa bilirdi. Aktyorlar isə, baş rollar da daxil olmaqla, maraqlı, baxımlı və düşündürücü ifa nümayiş etdirirdilər. İntellektual aktyor məktəbindən danışırıqsa, Amaliya Pənahovanın, Fuad Poladovun, Səməndər Rzayevin, Hamlet Xanızadənin və başqalarının yaratdıqları çoxsaylı obrazları xatırlamamaq düzgün olmaz. Bütün bu sənətkarlar milli teatr tarixinə yazılacaq nümunələr yaradaraq Azərbaycan milli teatrının inkişafına xidmət ediblər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatri. Azərneşr. Bakı - 1974.
2. Ərəblinski H. Məqalələr toplusu. Bakı: Azərneşr, 1949.
3. Kərimov İ. İnqilabçı aktyorlar. // "Ulduz", 1970, № 2.

4. Məmmədli Q. Hüseyn Ərəblinski. Bakı: Azərənəşr, 1967.
5. Məmmədli Q. Cahangir Zeynalov. Bakı: Azərənəşr, 1968.
6. Məmmədov M. Mirzağa Əliyev. Bakı: Azərənəşr, 1949.
7. Məmmədov M. Teatrlar, aktyorlar, tamaşalar. Bakı: Azərənəşr, 1966.
8. Mərdanov M. Mənim müasirlərim. Bakı: Azərənəşr, 1973.

Açar sözlər: teatr, aktyor, rol, romantik, realist, intellektual.

Роль актерских школ в развитии азербайджанского театра

Начиная с момента своего возникновения, Азербайджанский театр, имеющий 140-летнюю богатую историю, функционировал как актерский театр. Существующие в национальных театрах актерские школы условно можно разделить на 3 части. Это романтические, реалистические и интеллектуальные актерские школы. С самого начала реалистические и романтические школы как вместе создавались, так и вместе развивались. Реалистические и романтические актерские школы в Азербайджане сыграли важную роль в развитии национального театра, а также привели к созданию интеллектуальной актерской школы.

Ключевые слова: театр, актер, роль, романтический, реалистический.

Chingiz Alaskarli

The role of actor schools in the development of Azerbaijan theatre

Since the time of its appearance Azerbaijan theatre having 140-year rich history has been functioning as an actor theatre. Actor schools existing in the national theatres can conditionally be divided into three parts. They are romantic, realistic and intellectual actor schools. From the very beginning realistic and romantic schools were created and developed together. Realistic and romantic actor schools have played an important role in the development of the national theatre and led to the creation of the intellectual actor school.

Key words: a theatre, an actor, a part, romantic, realistic.

*UOT 792.05**Elçin Cəfərov*

AZƏRBAYCAN TEATRINDA KONSEPTUAL REJİSSOR SƏNƏTİ: VAQIF İBRAHİMOĞLUNUN YARADICILIĞI

Konseptual rejissor sənəti milli teatrşünaslıq elmi tərəfindən ən az araşdırılan mövzularındandır. İsbat eləməyə ehtiyac yoxdur ki, konseptual rejissor sənətindən danışarkən rejissor Vaqif İbrahimovun yaradıcılığı ən parlaq misal kimi köməyə gəlir.

Vaqif İbrahimov nəzəriyyə ilə təcrübəni bacarıqla birləşdirən, qeyri-adi parlaq istedadla malik olduğu kimi, yalnız teatr sənəti ilə məhdudlaşmayan, bütünlükdə humanitar sferanı əhatə edən zəngin nəzəri biliklərə, güclü elmi təfəkkürə sahib bir sənətçi idi. Onu digər rejissorlardan fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də rejissorun məhz konseptual sənət təfəkkürü, predmetə nəzəri baxım bucağından yanaşma bacarığı idi. Vaqif İbrahimovun konseptual rejissurasının ən bariz nümunəsi isə onun yaratdığı və aprobeasiyadan keçirdiyi, əsl mahiyyətini, məğzini çoxlarının anlamamasına baxmayaraq, artıq milli teatr sənətimizin faktına çevrilən Psixosof teatr poetikasıdır. Bu səbəbdən Azərbaycan teatrında konseptual rejissor sənətini və Vaqif İbrahimovun yaradıcılığını araşdırmaq üçün mütləq diqqəti Psixosof teatr poetikasının üzərində cəmləməliyik.

Psixosof teatr poetikasının nəzəri strukturu haqqında daha dolğun təsəvvür yaratmaq üçün predmet, baxım bucağı və dil-ifadə vasitələrinə nəzər salaq. Azərbaycanda, konseptual teatr rejissurasının yaradıcılarından və əsas nümayəndələrindən olan Vaqif İbrahimovun yaratdığı və YUĞ Teatrında aprobeasiyadan keçirdiyi PSIXOSOF teatr poetikasının konseptual əsaslarını, nəzəri-strukturunu təhlil edib, bu sənət faktının nəzəri qiymətini vermək milli teatrşünaslıq elmi üçün olduqca vacibdir. Çünki bu günə qədər ayrı-ayrı teatrşünaslar tərəfindən Vaqif İbrahimovun rejissurasının bəzi səciyyələri, onun quruluşunda hazırlanan bir sıra tamaşalar təhlilə çəkilsə də, milli teatr sənətimizdə analoqu olmayan bir teatr poetikasını yaratmış, özünəməxsus, fərdi teatr təfəkkürünə malik rejissorun yaradıcılığı küll halında təhlilə cəlb olunmamışdır. Bir sözlə, Vaqif İbrahimovun rejissor sənəti milli teatrşünaslıq elmimiz üçün qapalı bir mövzu olaraq qalmışdır.

Vaqif İbrahimovlu çağdaş Azərbaycan teatrının inkişaf istiqamətini təyin edən, öz yaradıcılığında milli teatr ənənələri ilə dünya teatr prosesinin qabaqcıl təcrübələrini üzvi şəkildə birləşdirən rejissorlardandır.

«... o nə şərqlidir, nə qərblı, bununla belə qərblı üçün o, şərqlidir, şərqli üçün isə o, qərblıdır, «öz evi»nin sakini ilə o, «yerli»dir, özü-özü ilə tək qalanda isə mənə elə gəlir ki, o, kosmopolitdir. Sadəcə nostalgiya sindromuna düşər olduğuna görə «öz adası»nı tərk edə bilmir. Bu paradoksal durum onun tamaşalarında özünü bariz şəkildə göstərir: deyək ki, Füzulini o, Qərb açarları ilə «açır», Kafkanı isə xalis şərqli kimi təqdim edir. Müşahidələrimə görə bu paradoks «Yuğ»un yabançı tamaşaçılarını çaşdırmır, onlar «üçüncü dünya ölkələri»ndən ötrü tərtib edikləri müxtəlif ölçülü «standart»lardan həmənəcə imtina edərək məzmunlu dialoqa girirlər. Bizimkilər isə Vaqif İbrahimovglunu hansısa bir «qrafa»ya yerləşdirməkdə çətinlik çəkir» [2, s. 7].

Məlumdur ki, özünəməxsus sistem olan konseptual poetikanın nəzəri strukturu predmet, baxım bucağı və dil-ifadə vasitələri kimi müəyyənləşdirilən elementlərdən ibarətdir. Sistemli şəkildə bir-birilə bağlılıqda olan bu elementlər strukturun informativliyini və produktivliyini təmin edir. Bu strukturun məzmun parametrlərini isə fəlsəfi-ideoloji dünyagörüşü konteksti təşkil edir.

Təyininə görə, predmet, baxım bucağı və dil-ifadə vasitələrindən ibarət olan PSIXOSOF teatr poetikası sadalanan hər komponentini konseptual şəkildə əsaslandırır.

I Predmet – İnsan, daha dəqiq – insan psixologiyası (Stanislavski: «insan ruhunun yaşamaı»). Psixosof teatr poetikasının predmetini (insanı) daha aydın anlamaqdan ötrü onu təhlil və izah edən psixologiya elminin çağdaş mənzərəsinə nəzər salaq:

1. Obyektiv psixologiya (İ.Pavlovun «ali sinir fəaliyyəti» təliminə əsaslanaraq, şüur fenomenini öyrənir);
2. Psixozanaliz (Z.Freydin nəzəri və praktiki nailiyyətlərindən faydalanaraq, təhtəşüur (şüuraltı, libido) qatını tədqiq edir);
3. Analitik psixologiya (K.Q.Yunqun «arxetiplər və bilincsizlik» nəzəriyyəsinə çıxış edərək, «ruh» fenomeninin parametrlərini müəyyənləşdirməklə məşğuldur);
4. Transpersonal psixologiya (Stanislav Qroffun konsepsiyasından çıxış edərək, personanın (insanın) psixoloji strukturuna daxil olmayan, lakin ona köklü surətdə təsir edən heyvanat, bitki və mineral aləmlərin psixologiyası ilə vəhdətini tədqiq edir).

5. Kvant psixologiyası (R.A.Uilsonun «kvant nəzəriyyəsi»nə əsaslanan bifurkasiya (haçalanma) faktoruna istinad edərək, insan psixologiyasının duallığını (ikili təbiətini) iddia edir).
6. «İnsan psixologiyası» deyəndə biz Psixosof teatr poetikasının bu başlıca predmetini ruhun özülündə (zatında) yerləşdirib məhz mənəvi varlıq kimi tədqiq edirik.

II Baxım bucağı – məqsəd, amal, meyarlar sistemini təmin edən mövqedir Psixosof poetikasının predmetinə baxım bucağını (yanaşmanı) müəyyənləşdirən mövqeyi açıqlamaqdan ötrü ənənəvi mövqelərin təxmini təsnifatına nəzər salmaq:

1. Maarifçilik (insanların mədəni-intellektual səviyyəsini yüksəltməyi nəzərdə tutur);
2. Sosial-siyasi (insanların ictimai düşüncəsinin formalaşmasını məqsəd qoyur);
3. Ekzistensial (insanın varolma, mövcudluq məqamını əsas tutur);
4. Mənəvi (insanın mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini təkmilləşdirməyi məqsəd kimi təyin edir);
5. Sakral (insanın varolmasını İlahi qanunların çərçivəsində dəyərləndirməyə yönəlib).
6. Psixosof teatr poetikasının başlıca predmetinə virtual ruh aləmi mövqeyindən, ruhi proseslərin baxım bucağından yanaşırıq.

III Dil-ifadə vasitələri – estetik, yəni forma yaradıcılığıdır. Bu gün məlum olan estetik sistemlər aşağıdakılardır:

1. Klassik («məzmun formanı təyin edir» düsturuna əsaslanır);
2. Milli-etnik (milli sənət düşüncəsinin arxetipləri üzərində bərqərar olur);
3. Modern (məzmunun yeni məzmun yaratmasını əsas tutur);
4. İntegrativ (modanın, dəbin hökmünü müəyyənləşdirir);
5. Primitiv və ya naiv (fərdin spontan və qeyri-normativ forma yaradıcılığını nəzərdə tutur).
6. Predmetini və baxım bucağını müəyyənləşdirdikdən sonra PSIXOSOF poetikası tamamlanmasından ötrü məntiqli olaraq qeyri-normativ, subyektiv estetik sistem seçilməlidir.

IV Ədəbi əsas – dramaturji əsər dominantlığı.

«Teatr və dramaturgiya» münasibətinin çağdaş durumu dramaturji ədəbiyyatın dominantlığı ilə səciyyələnir. Etimoloji mənası «dram» - «əməl» kökünə bağlı olan bu tipli ədəbi əsas təyininə görə Psixosof poetikasının səhnə

realizəsindən ötrü yararlı deyil. Bu mənada, sözügedən poetikadan ötrü sinopsis təcrübəsi səmərəli, məhsuldar və kontekstə uyğundur.

- Psixosof poetikasında hazırlanan tamaşanın ədəbi əsası bilavasitə rejissor tərəfindən tərtib olunur. Rejissorun tərtib etdiyi sinopsis yuxarıda göstərilən konseptlərin səhnədə gerçəkləşdirilməsini nəzərdə tutur və əsas məqsəd kimi paradiqmada (məzmun qatında) mövcud olan psixi (ruhsal) prosesin manifestasiyasını müəyyənləşdirir.

Araşdırmamızın həcmi çərçivəsində Psixosof teatr poetikasının məğzini, mahiyyətini, nəzəri əsaslarını müəyyənləşdirməyə çalışdıq. İndi isə poetikanın realizə edilməsi üçün mövcud olan metodika haqqında yığcam şəkilə məlumat verməyə çalışaq. Çünki zaman-məkan sənət növü olan teatr prosesindən ötrü təcrübə üsulları, iş metodikası heç də nəzəriyyədən az əhəmiyyət daşıyır. Nə qədər dəqiq və bazisli, hətta mükəmməl nəzəri əsasla birlikdə olsa da, dəqiq metodikası olmadan heç bir teatr poetikasını sistemli, konseptual poetika hesab etmək mümkün deyil.

Psixosof poetikası təməlinə hazırlanan tamaşa üzərində iş prosesinin mərhələləri aşağıdakı təsnifatda əks olunur:

A) Rejissor işinin metodikası

1. Sinopsisin tərtibi və eksplikasiyanın hazırlanması;
2. Özəl psixosof analizi nəticəsində arxetipin müəyyənləşdirilməsi və onun əsasında aktual səbəbi, matrisanı, psixi prosesin mərhələlərini əks etdirən sxemin tərtibi;
3. Sxemin mənimsənilməsi və diskursla müzakirəsi;
4. Sxemin zaman-məkanda gerçəkləşdirilməsi;
5. Sxemin estetikləşdirilməsi: vizual (formal) qatın quruluşu;
6. Paradiqma (məzmun qatı) və sintaqmanın (ifadə qatı) üzvi vəhdəti üzərində iş;
7. Tamaşaçı (kontaktyor) ilə ilk yoxlama təması;
8. Korreksiya əməliyyatları (korrelyat: manifestasiyanın dərəcəsi).
9. Premyera.
10. 5-6 tamaşadan sonra əldə olunmuş qənaətlərin əsasında korreksiya əməliyyatları.

B) Aktyor işinin metodikası.

Psixosof poetikasının təməlinə yaradıcılıqla məşğul olan aktyor ənənəvi aktyor texnikasından gərəkli dərəcədə faydalanaraq, əsasən, psixotexnikadan yararlanır. «Psixotexnika» anlayışının lüğəti mənası – «psixikanı idarə etmək

bacarığı» kimi təyin olunur. Psixosof poetikasının forma və məzmunu çərçivəsində yaradıcılıqla məşğul olan aktyor bu bacarığı ustalığ, daha sonra isə sənət səviyyəsinə yüksəltməlidir.

Sözügedən psixotexnikanın aprobeşiyadan keçmiş elementləri, özəl sistemlilik və psixi köklənmə aktyorla (insan) kontaktyor (tamaşacı-insan) arasında yaranmış özəl psixodelik halın məqamlarında ekstrasensor və suggestiv əlaqənin qurulmasına xidmət edir.

C) Tamaşanın (aksiyanın) istehsalat prinsipləri.

Yaradıcı prosesin dinamikasını, ardıcılığını və məhsuldarlığını təmin etmək məqsədiylə səhnə Modulu (tərtibatı) və tamaşanın (aksiyanın) bütün komponentləri öncədən hazırlanır. Sxemin gerçəkləşdirilməsi və sonrakı əməliyyatlar tam bitkin dizayn şəraitində keçirilir.

Beləkilə, biz Vaqif İbrahimoğlunun yaradıcılığı nümunəsində Azərbaycan teatrında konseptual rejissor sənətini araşdırdıq, Psixosof teatr poetikasının nəzəri strukturu haqqında dolğun təsəvvür yaratmaq üçün predmet, baxım bucağı və dil-ifadə vasitələrini elmi-nəzəri kontekstdə təhlilə çəkdik.

ƏDƏBİYYAT

1. Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və sehr; milli teatr prosesi problemləri. B: Elm, 1998.
2. Əlizadə M.Ə. Rejissor haqqında paradoks // 525-ci qəzet.- 2009.- 20 oktyabr
3. Rəhimli İ.Ə. Zaman zaman içində. Bakı, Kitab aləmi, 2010.
4. Vəliyev Ə. Əqidə, ruh və teatr. XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradigması/Ə.M.Vəliyev; elmi red. M.Əlizadə.- Bakı: [s.n.], 2009.
5. Əliyeva K.R. Çağdaş Azərbaycan teatrının dünya teatr prosesinə inteqrasiyası və avanqard teatr prinsipləri // Qobustan, № 4,2012.

Açar sözlər: teatr, rejissor, predmet, baxım bucağı, psixologiya.

Эльчин Джафаров

Концептуальное режиссерское искусство

в азербайджанском театре: творчество Вагифа Ибрагимоглу

В статье исследуется концептуальное режиссёрское мастерство в азербайджанском театре и отмечается, что концептуальное мышление,

умение подходить к предмету под особым углом видения являлось основным отличием Вагифа Ибрагимоглу от остальных режиссёров. Самым очевидным примером его концептуальной режиссуры является созданная им и утвердившаяся психософская театральная поэтика.

Ключевые слова: театр, режиссёр, предмет, угол видения, психология.

Elchin Jafarov

Conceptual producer art in Azerbaijan theatre:

Vagif Ibrahimoglu's creation

Conceptual producer mastery in Azerbaijan theatre is studied in the article and there is noted that conceptual thinking, the skill of approaching the object from a special point of view differed Vagif Ibrahimoglu from other producers. The most evident example of his conceptual producing is psychosopic theatrical poetics created by him.

Key words: a theatre, a producer, an object, a point of view, psychology.

*UOT 792.01; 792:001.8**Könül Əliyeva*

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ MİLLİ TEATRŞÜNASLIQ ELMİNDƏ QEYRİ-KLASSİK ÜSULLAR

Çağdaş dövrümüzdə dünya, o cümlədən Azərbaycan teatr sənəti böyük inkişaf yolu keçib. Artıq çağımızın teatr sənəti XX əsrin 60-80-ci illərinin, hətta XXI əsrin əvvəllərinin teatr sənətindən kəsb etdiyi məna-məzmun, mahiyyət, dil-ifadə vasitələri, forma baxımından tamamilə fərqlənir. Amma məsələ burasındadır ki, bəzən teatrşünaslıq elmi ilk baxışda çox bəsit həqiqət, aksioma kimi görünən bu faktı unudur, nəzərə almır və yaxud nəzərə almaq istəmir. Doğrudur, Azərbaycan teatr sənəti dünya teatr sənəti ilə nisbətdə bir qədər ləng inkişaf edir, amma bu o demək deyil ki, bu gün teatrlarımızın səhnəsində gördüyümüz tamaşalar, XX əsrin 60-80-ci illərinin tamaşalarıdır. Ötən müddət ərzində teatr düşüncəsi ciddi dəyişikliyə məruz qalıb, yeni yanaşmalar, yeni tendensiyalar, yeni janrlar, yeni teatr poetikaları, hətta yeni teatrlar yaranıb. Belə olan təqdirdə teatrşünaslıq elminin ötən əsrin forma və üsulları ilə, qlossariyası, instrumentariyası ilə predmetə yanaşması, onu əvvəlcədən məğlub duruma salır. Təbii ki, eyni sözləri bütün teatrşünasların fəaliyyətinə adi eləmək düzgün deyil, amma küll halında götürdükdə bu gün teatrşünaslıq elmi dünənin, keçmişin alətləri ilə müasir teatr prosesini fiksasiya etməkdə, araşdırmaqda acizdir. Elmi fəaliyyətində klassik teatrşünaslığın çərçivələrindən kənara çıxmağı bacaran teatrşünaslar olsa da, dissertasiya və məqalələrdə, eləcə də müxtəlif monoqrafiyalarda teatrşünasların predmetə yanaşma bucağında, məsələlərə münasibətində nəzərəçarpacaq yenilik, demək olar ki, sezilmir. Amma istisnalar qaydaları inkar etmir, əksinə onları daha da möhkəmləndirir. Etiraf etmək mütləqdir ki, bu gün böyük mənada Azərbaycan teatrşünaslığı anoxronizmə yuvarlanır. Zaman dan qopması, zamanla ayaqlaşa bilməməsi milli teatrşünaslıq elmini gərəksizlik sindromu ilə üz-üzə qoyur. Təbii ki, proseslə ayaqlaşa bilməyən, prosesə bu və ya digər dərəcədə faydası olmayan teatrşünaslıq elmi mövqeyini itirməyə, gərəksizləşməyə məhkumdur.

Çağdaş teatrşünaslıqda obyektiv analizdən çox, üzgөрәнlik, tərəif, ən yaxşı halda proteksionizm nəzərə çarpır. Ən acınacaqlısı isə odur ki, teatrşünaslarla mətbuat və televiziya arasında qarşılıqlı münasibət yalnız bayram xarakterli

müstəvidə mövcuddur. Bu sahəyə yeni qədəm basan gənc, istedadlı qələm sahibləri çox ciddi qarşıdurmaya məruz qalaraq, televiziya məkanından uzaqda saxlanılır. Media aləmində «at oynadan» sarı mətbuat ciddi elmi-nəzəri problemlərin işıqlandırılmasını kölgədə qoyur, kütləvi informasiya vasitələrindən sıxışdırıb çıxarır.

Bu gün Azərbaycanda teatr jurnalistikası milli teatr məkanında baş verən prosesləri izləmək, fiksasiya etmək, dəyərləndirmək, təbliğ etmək funksiyalarını yerinə yetirə bilmir.

İstənilən milli mədəniyyətin keyfiyyət göstəriciləri milli teatr sənətinin mövcud keyfiyyətində təzahür və təcəssüm olunur. M.K.Atatürkün məşhur bir kəlamı var: «Teatr hər bir məmləkətin kültür səviyyəsinin aynasıdır». Teatr jurnalistikamız isə teatr sənətinin «ayna»sı funksiyasını yerinə yetirməklə, bilavasitə məmləkətimiz Azərbaycanda mədəni səviyyənin mövcud durumunun barometri kimi çıxış etməlidir. Sahəni bilən, sənətin sirlərinə bu və ya digər dərəcədə bələd olan teatrşünaslar çox passiv fəaliyyət göstərirlər, könüllü və ya məcburi şəkildə aktiv prosedən, mətbuatdan kənar qalırlar. Keyfiyyət göstəriciləri o qədər də yüksək olmayan Azərbaycan mətbuatı və televiziyası isə bu funksiyaları tam və lazımlı şəkildə yerinə yetirə bilmir.

Bu durumdan çıxış yolu isə iddia olunduğu kimi, C.Cəfərovun, Y.Qarayevin, M.Allahverdiyevin, M.C.Cəfərovun və digər teatrşünas və filoloq alimlərimizin yazdığı kimi resenziyalar yazmaqda deyil. Çünki yaşayib-yaratdıqları zamanda çox mütərəqqi, progressiv, gərəkli və maraqlı olsalar da, bu gün adları çəkilən alimlərin üsul və vasitələrini, istifadə etdikləri janrları mexaniki şəkildə müasir teatrşünaslıq elminə gətirmək onun inkişafına səbəb ola bilməz. Necə ki, Adil İsgəndərovun rejissor fəaliyyətini böyük ehtiram və minnətdarlıq hissi ilə yad etsək də, onun rejissurasının bu gün üçün heç bir aktual mahiyyət kəsb etmədiyini qəbul edirik. Eləcə də, milli teatr tariximizə adları əbədi olaraq həkk olmuş görkəmli aktyorlarımızı bu gün səhnədə illər əvvəl olduğu kimi görsək, bəlkə də, bu bizim üçün çox maraqsız, hətta primitiv görünərdi.

Müstəqillik dövründə milli teatrşünaslıq elmi sırf düzxətli məntiq üzərində qurulub. Aristotel məntiqinin bir qədər dəyişdirilmiş, müasirləşdirilmiş versiyası olan müasir teatrşünaslıq elminin nəzəri-konseptual əsasları köhnəlib. Əsasən, şüurun empirik (təcrübi) formasına əsaslanan teatrşünaslıq elmi teatr prosesini adekvat əks etdirmək imkanlarından məhrumdur. Teatrşünaslıq elminin mövcud durumundan danışarkən elmi təfəkkürün inflasiyası faktını konstataasiya etməyə məcburuq.

Çağdaş teatrşünaslıq elmi, adətən, daha çox tarixi yanaşmanı, xronoloji aspekti qabartmağa meyillidir. Biz tarixi faktları, hadisələri və onlara refleksi-yaları toplayır, rekonstruksiya edir və bir qədər bəzəyirik. Artıq neçə illərdir ki, teatrşünaslıq elmimiz bu sayaq “naturalizm”dən, gördüyünü çağırmaqdan, “aşılıq”dan, akınızmdən yaxa qurtara bilmir.

Düşünürəm ki, məsələni mütləq milli teatrşünaslıq elminin gündəminə gətirmək teatrşünaslığın nəzəri əsaslarına dövrün tələbləri aspektində yenidən baxmaq lazımdır.

Bu gün teatr tənqidi adlandırdığımız nəsənə, əslində, obyektiv, universal, işlək teatr nəzəriyyəsinə yox, teatrşünasların zövqünə, düşüncəsinə, ən pis halda subyektiv münasibətlərinə əsaslanır. Obyektiv, universal əsaslardan məhrum aksiologiyaya söykənən teatr tənqidi dövrün teatr sənətinin obyektiv mənzərəsini verməkdən çox, ən yaxşı halda, jurnalistikanın bəzi funksiyalarını yerinə yetirməyə nail olur. Əslində, bu, teatr tənqidindən çox özünü teatrşünaslıq kimi qələmə verən teatr jurnalistikası təsirini bağışlayır.

Təbii ki, mən bu gün Azərbaycanda teatrla bağlı maraqlı, səviyyəli yazıların yazılmadığını iddia etmirəm. Çünki yuxarıda təsvir etdiyimiz sutu-asiyada savadlı, istedadlı insan, heç şübhəsiz, teatr haqqında savadlı yazı yazacaq və savad, istedad işartısı olan hər bir intellektual, bədii məhsul maraqlıdır. Amma biz bu yazıları oxuyarkən dövrün teatr prosesinin real mənzərəsi ilə yox, maraqlı elm adamının, qələm əhlinin maraqlı düşüncələri ilə, savadı, yanaşması, teatr təfəkkürü ilə tanış olacağıq. Nəticədə, teatr sənəti avtomatik olaraq ofsayt durumuna düşür. Bəllidir ki, əksər hallarda interpretasiya predmetin keyfiyyətlərindən, estetik xüsusiyyətlərindən çox, qiymətləndirənin, təhlil edənin subyektiv yanaşmasından və emosional durumundan asılıdır. Bu fakt isə, özü-özlüyündə çox təhlükəlidir. Belə olan halda, hansı teatr nəzəriyyəsi, teatrşünaslıq elminin hansı obyektiv prinsiplərindən, konseptual əsaslarından danışmaq mümkündür?

İnkar olunmaz həqiqətdir ki, şəxsi yanaşma universal teatr nəzəriyyəsinə kölgədə qoyur. Və ya bir az da dəqiq desək, burada ümumiyyətlə nəzəriyyədən söhbət getmir. Heç kəs üçün sırr deyil ki, nəzəriyyənin əsas xüsusiyyəti tədqiqat obyektinin yaranma və inkişaf qanunlarını və qanunauyğunluqlarını öyrənməsindən ibarətdir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz mülahizələri ümumiləşdirərək, müasir Azərbaycan teatrşünaslıq elminin mövcud durumunu və teatr sənəti ilə teatrşünaslıq elminin münasibətini tezislər şəklində konstataasiya edə bilərik.

1. Artıq 13 ilini XXI əsrdə yaşayan teatr prosesi yeni inkişaf yoluna qədəm basıb. Dünya, o cümlədən Azərbaycan teatrında yeni poetikalar, yeni nəzəriyyələr, paradigmlər yaranmaqdadır. XXI əsr teatr sənətinin qarşısına prinsipcə yeni, çox sərt tələblər qoyur. Heç şübhəsiz ki, milli teatrşünaslıq elmi də bu tələblərə, çağırışlara cavab verməlidir.
2. Klassik teatrşünaslıq gündən-günə yeniləşən, yeni səciyyələri qazanan qeyri-klassik teatr sənətini analiz etmək, araşdırmaq iqtidarında deyil.
3. Anoxronizmə yuvarlanmamaq, çağdaş dövrün tələblərinə cavab verə bilmək üçün qeyri-klassik teatrşünaslıq yaranmalıdır.
4. Milli teatrşünaslıq təfsirçilikdən, esseistikadan tam uzaqlaşmalı, qeyri-klassik üsullardan faydalanmalıdır.
5. Teatrşünaslıq öz predmetini, funksiyalarını və araşdırma mexanizmlərini, dəqiq meyarlar sistemini təyin etməlidir.
6. Düşüncə genişlənməli, dünya teatr prosesində baş verən tendensiyalar öyrənilməli və yeni araşdırma üsulları milli teatrşünaslığa tətbiq edilməlidir.

Çağdaş dünya təcrübəsində qeyri-klassik teatrşünaslığın yeni üsulları formalaşmaqdadır. Müasir teatrşünaslıq elminin əsas tendensiyalarından biri ondan ibarətdir ki, o, yaxın humanitar sferaların nailiyyətlərini teatra gətirir. Qeyri-səlis məntiq, qeyri-müəyyənlik prinsipi, kvant psixologiyası, K.Q.Yunqun, Z.Freydin təlimləri və s.

Kornienko, Velş, Priqojin, Mixed, Stenqers, Moiseev, Qleyk, Xaken, Feynman, Kayku, Volojinov, Qorski, Yakovenko, Pelipenko, Vedenova və digər alimlər qeyri-klassik teatrşünaslığın yaradılması istiqamətində mühüm işlər görüb.

Qeyri-klassik teatrşünaslıq üç əsas prinsipi qarşıya qoyur:

1. qeyri-xəttilik
2. sinergetika
3. açıq sistem

Elmin son nailiyyətləri olan qeyri-müəyyənlik prinsipi, qeyri-səlis məntiq klassik teatrşünaslığın xətti nəzəriyyəsinin yanlışlığını və qeyri-produktivliyini aşkarladı və qeyri-xəttilik meyarını mədəniyyətə, o cümlədən teatr prosesinə gətirdi.

XX əsrin sonlarından bədii bütövlüyün mövcudluğu daim yenilənən sinergetik mexanizmlə müəyyən olunur. "Məhiyyətinə görə sinergetika insanın və təbiətin təkamülünün yeni zamana uyğun təkamül formasıdır" [7, s. 215].

XXI əsrin hadisələri və proseslərin yeni məcrası aşkarladı ki, sinergetika – müxtəlif enerji qaynaqlarından faydalanma teatr sənətindən ötrü çox vacibdir.

Sinergetika getdikcə təbiət və humanitar elmlərin resurslarının birləşdirilməsini tələb edir. Çünki daim inkişafda olan, dəyişən insanın və cəmiyyətin öyrənilməsi son dərəcə mürəkkəb məsələdir [7, s. 153].

Son dövrün hadisələrinə nəzər salarkən bir daha əmin olmaq olar ki, qapalı sistemlər səmərəli deyil. Onların entropiya gücü çox böyükdür. Qapalı sistemlər prosesləri məhdudlaşdırır və ona görə də teatr sənətindən ötrü qeyri-produktivdir. Zaman-məkan sənət növü olan teatr sənəti yalnız və yalnız açıq sistemdə səmərəli fəaliyyət göstərə bilər. Müstəqillik dövrü teatrşünaslıq elmində “həyat qabiliyyətli, inkişafda olan bədii sistemlərin öyrənilməsi üçün yararsız olan metodlardan istifadə olunur. Onların (bu metodların – K.Ə.) qapalılığı müəyyənlik, obyektivlik tələbləri ilə təmin olunur. Ənənəvi paradigmanın belə sərt kriteriyaları elmi çıxılmaz duruma salır. Halbuki açıq sistemləri araşdıran elmlər predmətə uyğun olaraq, qeyri-müəyyənlik, nisbətlik kimi tələblərə cavab verməlidir. Bu keyfiyyətlər birözlü, düzxətli, sərt binar təfəkkürə söykənən metodologiyanın mövcudluğu şəraitində meydana çıxma bilməz. Qarşıdurmanın həlli üçün həmişə bir qədər kənarlaşmış mövqe lazımdır. Bu cür mövqe inkişafa xidmət edən kompromisin ölçüsünü təyin edir” [5, s. 112].

Yekun olaraq, qeyd etmək istəyirəm ki, anoxronizm teatrşünaslıq elmi üçün olduqca təhlükəli və qəbulolunmazdır. Fikirlərim gənclik maksimalizmi kimi qarşılana bilər, amma düşünürəm ki, bu gün Azərbaycan teatrşünaslıq elmi yerində saymamalı, zamanla ayaqlaşma bilmək, teatr prosesinə təsir gücünü bərpa etmək üçün dünya təcrübəsindən yararlanmağı bacarmalıdır.

Ümid edirəm ki, XXI əsrdə Azərbaycan teatrşünaslığı dövrün çağırışlarına həssas olub, yeni, qeyri-klassik üsul və metodlardan yararlanmaqla çağdaş dövrün tələbləri səviyyəsinə yüksəlməyə nail olacaq.

ƏDƏBİYYAT

6. Ağayeva N.K. Azərbaycan teatr tənqidi və teatrşünaslığının inkişaf problemləri. B: Elm, 1997.
7. Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və sehr; milli teatr prosesi problemləri. B: Elm, 1998.
8. Kərimov İ.S. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. B: Maarif, 2002.
9. Qafarov V.R. Azərbaycan teatrının janr poetikası. Bakı, Qanun nəşriyyatı, 2012.
10. Баранцев Рэм. Открытость тринитарной методологии // Материалы Международной конференции.// Знание, №1-97/ №1-98.

11. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. М. КомКнига, 2005.
12. Корниенко Н. Приглашение к Хаосу. Театр (Художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности. Монография: пер. с укр. / Нелли Корниенко; Нац. центр театр. искусства им. Леся Курбаса. - К.: НЦТИ им. Леся Курбаса, 2010.

Açar sözlər: teatr, elm, teatrşünaslıq, analiz, resenziya.

Кёнуль Алиева

**Неклассические приемы
в театроведении в период независимости**

В статье исследуются механизмы деятельности национальной театроведческой науки в период независимости, проблемы и пути их решения даны в виде тезисов. Театроведческая наука современности исследуется также в сравнении с театроведением прошлого века, приводится вывод о бесполезности стереотипных приёмов, инструментариев, и продуктивности использования новых, альтернативных форм.

Ключевые слова: театр, наука, театроведение, анализ, рецензия.

Konul Aliyeva

Non-classical ways in the theatre science in the period of sovereignty

Mechanisms of activity of the national theatre science in the period of sovereignty are studied, problems of their way of solution are given in the article in the form of theses. Theatre science of the present is also investigated in comparison with drama study of the past century, there is adduced the conclusion about the uselessness of stereotypical ways, means of expression and productiveness of the use of new alternative forms.

Key words: a theatre, science, theatre science, analysis, review.

*UOT 792.03**Seymur Vəliyev*

YUSİF VƏLİYEVİN YARADICILIĞINDA MİLLİ ROMANTİK VƏ REALİST AKTYOR MƏKTƏBLƏRİNİN PARALELLƏRİ

Elə sənətkarlar var ki, teatr qazandığı uğurlara, yaradıcılıq simasını müəyyənləşdirməyə görə onlara borcludur. Yusif Vəliyev Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrının (ADGTT) tarixinə belə bir sənətkar kimi düşüb. Amma yox, o, təkcə bir teatrın deyil, bütöv Azərbaycan teatrının tarixinə səhifə yazıb. Ənənəvi realist teatr məktəbinə mənsub yüksək texniki, parlaq təxəyyüllü, klassik, akademik teatr elementlərini özündə cəmləşdirən istedadlı aktyor olaraq.

Görkəmli sənətkar, xalq artisti Yusif Vəliyevin yaradıcılığından danışanda bir sıra məqamları ayrıca qeyd etmək lazım gəlir. Aktyorun hüdudsuz oyun manerası, geniş səs diapazonu, yüksək ifaçılıq məharəti müxtəlif xarakterli obrazları – faciə, dram və komediya qəhrəmanlarını eyni ustalıqla yaratmağa imkan verirdi. Onun yaradıcılıq qalereyası olduqca zəngindir.

Hələ tələbəlik illərində indiki Milli Dram Teatrın tamaşalarında sözsüz rollarla kütləvi səhnələrə çıxıb. Eyni zamanda Yəhudi Dövlət Dram Teatrında işləyib. Dili bilməyə-bilməyə sözləri əzbərləyərək bir neçə rol oynayıb. Texnikumu bitirəndə yenidən açılan Mirzə Ələkbər Sabir adına Nuxa (indiki Şəki – S.V.) Dövlət Dram Teatrına işləməyə göndərilib.

Teatr bağlananadək, yəni 1949-cu ilədək burada aktyorluq edən Yusif Vəliyev oranın ən öncül sənətkarlarından biri olub. Bunu ifa etdiyi rolların siyahısı da açıq-aydın göstərir. Nəcəf bəy Vəzirovun «Hacı Qəmbər» (Əşrəf bəy), Mirzə Fətəli Axundzadənin «Hacı Qara» (Hacı Qara), «Molla İbrahimxəlil kimyəgər» (İbrahimxəlil), Sabit Rəhmanın «Toy» (Surxay), «Xoşbəxtlər» (Sadıq) komediyalarının, Cəfər Cabbarlının «Almaz» (Şərif), «1905-ci ildə» (General-qubernator), «Aydın» (Aydın), «Oqtay Eloğlu» (Oqtay), «Od gəlini» (Elxan), «Sevil» (Balas), «Solğun çiçəklər» (Bəhram) dramlarının, Georgi Mdivaninin «Vətən namusu» tərcüməsinin (Nadir), Səməd Vurğunun «Vaqif» (Vaqif), Mirzə İbrahimovun «Həyat» (Süleyman), Vilyam Şekspirin «Otello» (Yaqo), Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin «Bəxtsiz cavan» (Fərhad), Nəcəf bəy Vəzirovun «Müsibəti-Fəxrəddin» (Fəxrəddin)

faciələrinin tamaşalarında xaraktercə fərqli rollar oynayıb. O, Şəki teatrının səhnəsində dram tamaşaları ilə yanaşı, opera və operettalarda çıxış edib. Üzeyir bəy Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» operasında İbn Səlam, «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun», «Ər və arvad» operettalarında Vəli, Həsən bəy və Həsənqulu bəy, Mərcan bəy, Ağası Məşədibəyovun «Toy kimindir?» (librettosu Məhərrəm Əlizadəndir) musiqili komediyasında Qoşun rollarının ifası buna misaldır.

Aktyorun həmin illərdəki uğurlu fəaliyyətini vaxtaşırı mətbuatda çıxan yazılar əks etdirir: “Əsərdə hər şeydən qabaq nəzər-diqqəti özünə cəlb edən xalqımızın alovlu vətənpərvəri Alxasbəy Xıdırbəyovun surətidir. Talantlı artist Yusif Vəliyev bu rolu istənilən qədər canlı, real və böyük ustalıqla ifa edir. O, öz rolunun daxili aləmini, onun faciəsini, ürək çırpıntılarını bizim arzularımıza müvafiq şəkildə nümayiş etdirir. Yusif Vəliyev yoldaş bu rolu çox bacarıqla ifa edir” [6].

1949-cu ilin yazında Bakıya gələn Yusif Vəliyev çox az müddət Rus Dram Teatrında aktyorluq edib. Ancaq əsas yaradıcılığı 1949-cu ilin axırlarından ömrünün sonunadək Gənc Tamaşaçıları Teatrı ilə bağlı olub. Burada bir-birindən fərqlənən, estetik baxımdan cazibəli, sənətkarlıq cəhətdən kamil fəlsəfi-psixoloji, dramatik, romantik, faciə və həm realist, həm satirik, həm də groteskii komediya rollarını məharətlə ifa edib [1].

Hacı Nuru və Molla İbrahimxəlil («Molla İbrahimxəlil kimyagər», Mirzə Fətəli Axundzadə), Qarakişi və Vəzir («Aqil və Sərvinaz», Əyyub Abbasov), Aslan və Polkovnik Polad («İki həyat», Rauf İsmayılov), Məlik Məmməd («Məlik Məmməd», Əyyub Abbasov), General Leyk («Əlvida, Hindistan!», Qeybullə Rəsulov), Ataman, Xeyrulla Şalıbudaqov («Anacan» və «Qonşular», Yusif Əzimzadə), Xətib («Rübailər aləmində», Məmmədhüseyn Təhməsim), Almurad baba («Şəhərli oğlan», Qeybullə Rəsulov), Oruc («Sevinc», Əyyub Abbasov), Hümmətyar («Gülşən», Əli Vəliyevin romanı üzrə səhnələşdirəni Ağəli Dadaşov), Trofim Morozov («Pavlik Morozov», Valeri Qubarev), İmamyar («Yaşar», Cəfər Cabbarlı), Mirzə Ələkbər Sabir («Sirlə şəhər», Mehdi Hüseynin «Komissar» romanı əsasında səhnələşdirəni Ağəli Dadaşov), Doktor Vahid («Son məktub», Rauf İsmayılov), Anuçkin («Evlənmə», Nikolay Qoqol), Hatəmxan ağa, Frans Fok («Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah» və «Xırs quldurbasan», Mirzə Fətəli Axundzadə), Kral («Qarlar Kralıçası», Yevgeni Şvarts), Harun ər Rəşid («Bir saatlıq xəlifə», Abdulla Şaiq), Ovod («Ovod», Etil Voyniç), Lorenso («Romeo və Culyetta», Vilyam Şeks-

pir), Hacı Səməd ağa («Bəxtsiz cavan», Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev), Gəray bəy («Komsomol poeması», İsgəndər Coşqun), Səməd Vurğun («Yolda», Hüseyin Arif), Göygöz kosa («Çiçəkii dağ», Məmməd Hüseyin Təhmasib), Nəcəf («Mənim nəğməkar bibim», Əkrəm Əylisli), Prometey («Zəncirlənmiş Prometey», Cahangir Məmmədov) rolları (1; 2) aktyorun daha uğurlu yaradıcılıq işləridir.

Yusif Vəliyev Aydın (“Aydın”), Oqtay (“Oqtay Eloğlu”), Elxan (“Od gəlini”), Vaqif (“Vaqif”), Ovod (“Ovod”), Rüstəm (“Söhrab və Rüstəm”), M. Ə. Sabir (“Sirli şəhər”), Gəray bəy (“Komsomol poması”), Prometey (“Zəncirlənmiş Prometey”), Hacı Qəmbər (“Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”), Nəcəf (“Mənim nəğməkar bibim”), Səməd Vurğun (“Yolda”), Lenin (“İnqilab naminə”) və s. kimi çoxcəhətli, mürəkkəb obrazları yaradarkən, öz qəhrəmanlarını yüksək hisslərlə sevir, onların şəxsi istək və arzularını özününkünə çevirməyi bacarırdı. Bu mənada onun faciə siqlətli, romantik təbiətli emosional rolları təkraredilməz təsir bağışlayır.

Aktyor ən adi mövzusu olan, sadə biçimli tamaşalarda belə rolu dərin dramatizmlə cilalaya, mürəkkəb üslub elementlərindən məharətlə istifadə etməklə yaradırdı. O, mürəkkəb rolların ifasında janr sintezindən həssaslıqla istifadə edir, məqamından, vəziyyətdən asılı olaraq ya psixoloji, ya dramatik və yaxud faciə elementlərinə üstünlük verirdi. Bəstəboylu aktyor səhnədə əzəmətli, pəhləvan cüssəli görünürdü. Təkbaşına monoloq söyləyəndə də səhnə dolu və möhtəşəm təsir bağışlayırdı. Pauzalardan və səs tembrinin variasiyalarından istifadədə qeyri-adi, gözlənilməz nailiyyətlər qazanırdı.

Aktyor televiziya teatrında tamaşaya hazırlanmış Mirzə Fətəli Axundzadənin «Hacı Qara» (Hacı Qara), Qılman İlkinin «Baba və nəvə» (Baba) tamaşalarında, «Əfzələddin Xaqani» (Xaqani) bədii kompozisiyasında da maraqlı rollar yaradıb, ondan çox radio tamaşasında iştirak edib.

Yusif Vəliyev Gənc Tamaşaçılar Teatrının rus bölməsində hazırlanan Mixail Şatrovun «İnqilab naminə» pyesinin tamaşasında Lenin rolunu canlandırır. Onun ifası sənətkarlıq baxımından rus həmkarlarının oyunlarından daha canlı və real alınmışdı [4].

O aktyorluq imkanları baxımından Milli Dram Teatrının yaradıcılıq üslubuna daha uyğun idi. Təəssüf ki, dəfələrlə cəhdlər göstərsə də, aktyorun Akademik teatra gəlişi baş tutmamışdı.

Yusif Vəliyev «Azərbaycanfilm»-in istehsalı olan filmlərdə əsasən xırda və ya epizod rollar oynasa da, çox maraqlı, yaddaqalan xarakterlər yaradıb. O,

«Zirvə» (Bələdçi), «Sən nə üçün yaşayırsan?» (Balıqçı), «Nəsimi» (Teymur-ləng), «Qatır Məmməd» (Halvaçı), Qılınc Qurban, («Tütək səsi»), Qurd Cəbrayıl («Arxadan vurulan zərbə»), İş icraçısı («Uşaqlığın son gecəsi»), Səfərəli («Bir cənub şəhərində») və sairə bədii filmlərdə çəkilib. «Nə yaxşı ki, Səməd Vurğun var...» sənədli filmində Qacar rolunda «Vaqif»dən bir parça ifa edib, «General» televiziya filmində general Şıxlinskiyin obrazını yüksək məharətlə yaradıb [7].

Xalq artisti Ağaxan Salmanlı Yusif müəllimin istedad imkanlarının genişliyinin təsdiqi kimi uzun illər qabaq şahidi oduğu hadisəni dilə gətirdi: “Həqiqətən müqtədir sənətkarıydı. Mən həmişə o illəri xatırlayanda fəxr edirəm ki, onunla səhnədə çiyin-çiyinə çalışmışam. Xatirimdə olduqca emosional, güclü intuisiyaya malik aktyor kimi qalıb Yusif müəllim. Nəyisə ona demək istədikdə sən ağzını açmamış hər şeyi başa düşürdü. Yadımdadı, “Ovod” tamaşasını hazırlayırdıq. Mən Artur, yəni obrazın gənclik, o isə Feliçe Rivalet – Ovod dövrü üzərində işləyirdik. İlk baxışda hər şey yerindəydi. Amma açığını deyim ki, Yusif-Ovodda nəsə acıdıllıq, codluq çatışmırdı... Nəhayət, tamaşaya baxış günü gəlib çatdı. Səhnə arxasında çıxışa hazır oturmuşdum. Yusif müəllim gəldi, ayağa durub salamlamaq istədim, lakin yerimdəcə donub qaldım. O, çox əsəbi, həyəcanlıydı. Hiss elədim ki, kiçicik bir hərəkət, söz onu haldan çıxara bilər. Vəziyyəti dərk edəndə isə çox sevindim. Tapmışdı! Ovod üçün düzgün daxili əhval-ruhiyyə tapmışdı. Sən demə, elə hey bunun axtarışındaymış. Baxış-tamaşa müvəffəqiyyətlə keçdi. Ən çox təriflənən də o oldu” [3, s. 37].

Qeyri-adi səhnə danışığına malik, dramatik-psixoloji rolların misilsiz ifaçısı, zəngin yaradıcılığı ilə Gənc Tamaşaçılar Teatrında aktyor məktəbi yaratmış Yusif Vəliyev yaradıcılıq baxımından çoxlarından fərqlənərdi. Eyni zamanda onun peşəsinə, işinə münasibəti də özünəməxsus idi. Evdə rol üzərində öz-özünə məşq etmək, jestlər, mizanlar, hisslər, ifadələr axtarıb tapmaq onun teatrdakı işinin davamı, ayrılmaz tərkib hissəsiydi. Və bu axtarışlar küçədə-bayırda gəzəndə belə, davam edərdi. Arası kəsilməyən müşahidələr qəhrəmanlarının doğuluşunda əlindən tutardı aktyorun. Üstəgəl, özünəməxsus səslə oxumağı...

Yusif Vəliyev sovet dönəmində proletariyatın dahi rəhbəri, kommunizm ideyalarının carçısı sayılan Lenin obrazını səhnədə canlandırmışdı. Amma bu sıradan bir ifa deyildi. Sözü bütünü mənalarında onun parlaq istedadı hər hansı mübahisəyə, tənqiddə yer qoymurdu. Aktyorun “İnqilab naminə” tamaşasında

yaratdığı dahi rəhbər obrazı həm adi tamaşaçıların, həm də teatr bilicilərinin rəğbətini qazanmışdı. O, qəhrəmanını realist və romantik aktyor məktəbinə məxsus ifadə vasitələri ilə yaratmışdı. Məhz bununla o növbəti dəfə Akademik Milli Dram Teatrında çalışmaq haqqının olduğunu təsdiq etdi. Və bu yerdəyişmə əslində onun say seçmə sənətkarlarla bir sırada bütün istedadını ortaya qoymaq, dünya ədəbiyyatının ən gözəl klassik nümunələrində bir-birindən maraqlı rollar yaratmaq üçün geniş meydan demək idi. Təəssüf ki, müəyyən səbəblər üzündən bu baş vermədi.

“Bakı” qəzeti “Yusif Vəliyevin Lenin rolu haqqında belə yazırdı:

“Tamaşada aktyor oyunu və rejissor işi əsasən müvəffəqiyyətlidir. Lenin rolunun ifaçısı, respublikanın əməkdar artisti Yusif Vəliyevin müvəffəqiyyətini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Obrazın hər bir hərəkətini, davranışını, oturuşunu səliqə ilə oynayan Y. Vəliyev özündən əvvəl Azərbaycan teatr səhnəsində bu rolda çıxış etmiş artistlərin heç birini təqlid etməmiş, şablon jestlərə uymamışdır. Y. Vəliyevin yaratdığı obraz həm onun, həm də Gənc Tamaşaçılar Teatrının yaradıcılıq həyatında yeni səhifədir” [5].

Təxəyyül və hisslər romantik teatr estetikasının əsasını təşkil edir, aktyorlar əsas diqqəti insan həyatındakı təzad və ziddiyyətlərin ifadəsinə yönəldirlər. Romantik aktyor sənəti üçün çoxşün emosionallıq, dramatik ekspressiya və sair səciyyəvidir. Bu mənada Yusif Vəliyev romantik teatr məktəbinə məxsus, aktyor yaradıcılığının əsas qayəsini təşkil edən səmimilik, təbiilik, gerçəklik kimi prinsipləri dekorasiya və kostyumların tarixi dürüstlüyü, kütləvi səhnələrin məişət həqiqiliyi, yerli koloritin verilməsi və sairə uzlaşdıraraq ifadəcə zəngin, bədii cəhətdən bitkin obrazlar yaratmağa nail olurdu.

Eyni zamanda bu müqtədir sənətkar realist teatr məktəbinin daşıyıcısı kimi tək-cə aktyor olaraq, qəhrəman obrazların həyatı canlandırılması deyil, habelə ictimai-tarixi şəraitin səhnədə konkret tarixi səpkidə təsviri ilə həllini də ustalıqla bacarırdı.

On illər ötsə də Yusif Vəliyevin Gəray bəyi, Ovodu, Lenini, Rüstəmi, Səməd Vurğunu, Aydını, Hacı Qəmbəri və sair romantik və realist teatr xüsusiyyətlərinin çulğışması hesabına yaranan misilsiz obrazlar kimi xatırlanır və təqdir olunur.

ƏDƏBİYYAT

1. Kərimov İ.S. Gənclik və gözəllik teatrı. Bakı: Yazıçı, 1978, 92 s.
2. Kərimov İ.S. Sovet Azərbaycanın gənclər teatı. Bakı: Azərənşr, 1969, 172 s.

3. Salmanov A.Ə. Gənclər teatrı və mənəvi tərbiyə. Bakı: Maarif, 1984, 76 s.
4. Алиева А.А. Наш ТЮЗ. Баку: Язычы, 1979, 82 с.
5. “Bakı” // 17 may 1965-ci il. N 114 (2319).
6. “Nuxa fəhləsi”// 22 iyun 1945-ci il. N 70 (3670).
7. http://az.wikipedia.org/wiki/Yusif_V%C9%99liyev

Açar sözlər: aktyor, rol, актуер məktəbləri, realistik, romantik.

Seymur Велиев

Параллели национально-романтических и реалистических актерских школ в творчестве Юсифа Велиева

Статья посвящена творчеству Народного артиста Азербайджана Юсифа Велиева. Автор статьи, рассказывая о творчестве Ю.Велиева, дает характеристику актерского мастерства, оценивая его в качестве представителя как национально-романтической, так и реалистической актерских школ. Это сочетание, по мнению автора, характерно для творчества выдающегося деятеля азербайджанской сцены.

Ключевые слова: актер, роль, актерские школы, реалистический, романтический.

Seymur Valiyev

Parallels between national – romantic and realistic actor schools in Yusif Valiyev’s creation

The article is devoted to the People’s Artist of Azerbaijan Yusif Valiyev’s creation. The author of the article speaking about Y. Valiyev’s creation gives the characteristics of his actor mastery appreciating him both as a representative of national – romantic and realistic actor schools. In the author’s opinion this combination is characteristic of the creation of the outstanding figure of Azerbaijan stage.

Key words: an actor, a part, actor schools, realistic, romantic.

*UOT 792:351.854**Эльшад Алиев*

ВЛИЯНИЕ НОВЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ХАРАКТЕР ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

Ретроспективный анализ степени разработанности проблемы влияния новых информационных технологий на динамику развития художественного процесса в театральном искусстве Азербайджана показал, что различные аспекты этого влияния освещены в эпизодических статьях искусствоведов республики, в частности, М.Ализаде [1], И.Керимова [2], И.Рагимли [3], С.Садыхбековой [4, 5], Н.Агаевой [6], А.Дадашова [7], А.Ахвердиева [8, 9] и др. Театральная музыка Азербайджанских композиторов проанализирована в монографии Р.А.Сулейманова, однако вопросы использования электронной музыки и звучание фонограмм в театральных спектаклях не затрагивались автором [10]. Однако, серьёзных систематических исследований взаимовлияния творческого замысла и информационно-технологической составляющей художественного процесса в театральном искусстве не проводились.

Развитие новых технологий, в частности развитие ИКТ сферы является одним из отличительных особенностей Азербайджана и будет обеспечивать наше будущее. В Концепция Развития “Азербайджан 2020: взгляд на будущее” чётко определены меры по развитию всех компонентов ИКТ сектора и 2013 год был объявлен “Годом информационно – коммуникационных технологий”. Все это является ярким показателем государственной заботы сектора ИКТ.

Отрадно, что развитие культурной сферы всегда было в центре внимания общенационального лидера Азербайджанского народа Гейдара Алиева. Курс общенационального лидера успешно продолжается Президентом Азербайджанской Республики И.Алиевым.

В соответствии с распоряжением Президента Азербайджанской Республики в 2006 году была принята Государственная Концепция Развития в сфере культуры в 2006-2016 годах [11]. В рамках решения поставленных в данной концепции задач были приняты отдельные государственные программы развития по всем видам искусства, в том числе в сфере театрального искусства. Распоряжением Президента Азербайд-

жанской Республики была принята Государственная Программа “Азербайджанский театр в 2009-2019 годах”.

Претворяемая в жизнь культурная политика в Азербайджане позволяет утверждать, что в республике имеется благоприятная обстановка с перспективами развития информационных технологий в области искусства.

По мнению многих ведущих специалистов – искусствоведов, современное искусство изменяет свой характер под влиянием новых технологий. Если до наступления эпохи новых технологий искусство было именно технологией виртуализации реальности, то сегодня эта граница стирается. Современное искусство все больше обогащается средствами выразительности из Интернет, поскольку способ виртуализации, предлагаемый им, отличается высокой интенсивностью.

За последнее десятилетия в распоряжении творческих работников театра появился арсенал новых средств сценической выразительности, основанных на применении компьютерных технологий. Ничто не рождается на пустом месте, и весь предшествующий театральный опыт заложил основу создания спектаклей со сказочными, нереальными элементами. Но то, что ранее достигалось огромным трудом, теперь благодаря новым информационным технологиям делается проще и эффективнее.

Творческие возможности, которыми располагают сегодня театр, компьютер, во многом основаны на многовековом опыте создания и восприятия драматургического произведения, театральной живописи и музыки. И все же восприятие театрального спектакля, в создании которого участвуют человек и техника, человек и совершенствующиеся с каждым десятилетием технологии создания аудиовизуального произведения, имеет существенные отличия от психологии восприятия любого другого продукта, созданного человеческими руками и человеческой фантазией. При этом следует подчеркнуть, что психологические и эстетические аспекты воздействия театрального спектакля на зрителя теснейшим образом связаны с результатом творческо-технологической составляющей постановки.

Последние годы стало нормой к театральным спектаклям вместо оркестра или инструментального ансамбля использовать фонограммы, озвученные виртуальными технологиями. Многим театрам, испытывающим финансовые трудности это экономически более рентабельно. Здесь фонограмма является первым и последним музыкальным звеном между замыслом режиссера-постановщика и композитором: нет необходимости

в оркестровых репетициях, ни в партитуре, ни в дирижере, ни в студии звукозаписи. Автор музыки в соответствии с пожеланиями постановщика спектакля сочиняет музыкальный эпизод с точной длительностью его звучания, сам же воплощает его в стереофонической звуковой форме. Фонограмма, исполненная талантливым композитором-мастером, виртуозно владеющим музыкально-информационными технологиями, способна вызывать восхищение, как и отлично звучащее оркестровое произведение, но фонограмма может быть дополнена особыми фантастическими звуковыми эффектами, которые невозможны в стенах театра.

Существенный вклад в развитие современного театрального искусства вносят программы типа Max/MSP. Это виртуальная среда программирования, одна из возможностей которой это реагирование музыки на движение. Во многих ведущих театрах мира сегодня существует модное направление распознавания движений танцоров и адаптации музыкальной композиции под эти движения, то есть уже не танцор работает под музыку, а музыка подстраивается под танцора.

В последние годы в ведущих театрах мира при постановках успешно используют новые технологии. Сложные эпизоды или условия, которые на сцене создать невозможно, заменяют видео - кадрами. Являясь важным элементом сценографии видео-инсталляции и видео-эффекты занимают важное место в общей постановке спектакля. Один из таких спектаклей «Животные и дети оккупировали улицы», имевший широкий резонанс во всем мире, недавно демонстрировала в Баку, известная английская театральная компания «1927».

Следует отметить, что новые технологии успешно применяются также в Национальном Драматическом Театре Азербайджана. Профессиональный азербайджанский театр, ныне отмечающий славный 140 летний юбилей, также готовит ряд новых спектаклей с использованием новых технологий, которые занимают достойное место в репертуарах ведущих театров. В спектаклях «Убийца» и «Шах и поэт» Азербайджанского Государственного Академического Театра, в постановке «Афинский Тимон» творческой студии «Зефер», а также в спектакле «На границе» Государственного Театра «Йуг» были использованы новые технологии. Эти постановки в свою очередь большой успех нашего национального театра, отмечающего свое 140-летие.

Среди последних постановок Азербайджанского Государственного Академического Театра Оперы и Балета следует отметить обществен-

ный показ оперы Ф.Ализаде «Карабах-намэ», состоявшийся на сцене театра в декабре 2007 года [5]. Режиссер-постановщик – Дж.Салимова, художник-постановщик – Т.Таиров. Жанр оперы – лирико-героический. Опера построена по принципу контраста – два акта, противостоящих друг другу эстетически и эмоционально. Первый акт, открывающийся праздничной сценой помолвки, резко контрастирует со вторым, и, тем не менее, при всем благополучии этой праздничности ощущается, что произойдет нечто страшное. И что эта веселая суэта чревата чем-то непоправимым. От счастливого ликования, которое излучало лицо невесты – Мелек в начале спектакля, не остается и следа в его финальном исходе.

Декорационное оформление сцены представляет собой изображение цветущего сада, показанного в перспективе кулис, коллажа с изображением живописных окрестностей Шуши. Середину сцены украшает бассейн - ховуз, вокруг которого располагаются персонажи спектакля, пришедшие поздравить Мелек, главную героиню произведения, со скорой свадьбой. Действие происходит во внутреннем дворике дома главных героев, фрагментарно показанного на коллаже ажурной вязью шебеке на высоких окнах.

Одним из ярких моментов оперы, ее новизной является использование документальных видео - кадров в качестве составной декораций. Вначале – это виды Шуши, показанные с высоты птичьего полета, с горными лесами, живописными обрывами и журчащими ручьями, бушующими водопадами и необъятным синим небом.

В следующем акте зритель видит документальные видео - кадры ужасов трагедии войны, которые дублируют актеры на сцене – вот они, беженцы, с их жалким скорбом в мешках за плечами, снег на подмостках, создающие соответствующий душевный настрой.

В сцене гибели Мелек декорации предельно строгий и скупой, сцена погружена во мрак, свет выхватывает из гнетущей темноты Мелек, которая погибает в горах, потеряв силы и замерзнув в снегу. Ее засыпает снег, темно-синее мерцание постепенно угасает, и мы видим оплакивающую ее мать и брата. Эта одна из самых психологически острых и драматичных сцен спектакля, которая проясняется появлением Божества. Этот персонаж не имеет вокальной партии, характеризуется через танец. В развивающемся при движении светло-сером одеянии он подобен «бегающим» облакам – завораживающим и недостижимым. Подобное решение столь важного в драматургическом отношении действующего лица

является оригинальной находкой, расширяющей и углубляющей жанр оперы. Танры – свидетель надежд и трагедий героев, но он не может изменить судьбу человека. Каждый должен пройти свой путь. И все же Божество благословляет Ариффа и Мелек уже в другой жизни.

Что касается художественного воплощения сценической идеи, по мнению искусствоведа С.Садыхбековой [5], декоратору-оформителю не удалось, и это было очевидно, создать ту самую трансформирующую среду, в которой должна была «воцариться эпоха» – с ее сложными перипетиями и нерешенными проблемами. Сама идея оперы и ее сюжет предполагают вневременное решение проблемы. Современный оперный спектакль со столь серьезной, животрепещущей тематикой в частности, не нуждается, пожалуй, в детализированных декорациях и особенно костюмах. В то же время нельзя не отметить саму идею цветовой драматургии и видеоряда, вносящую определенные эмоциональные дополнения. Известно, что жизнь человека в произведениях искусства нередко органично связана с образами природы, которая «созвучна» состоянию души главных героев. Отсюда яркий колорит декораций и костюмов в начале оперы, где сцена залита светом, налицо цветовой решение, созвучное состоянию ожидания радостного события. В эту сцену вводится и знаменитый зарби-мугам «Карабах шикестеси», воспринимаемый как символ величия прекраснейшего уголка азербайджанской земли. Но как-то незаметно в музыкальную ткань оперы вплетается тема тяжелого предчувствия, постепенно нагнетающая чувство тревоги. И все компоненты оперного спектакля переключаются в соответствующую плоскость. В сцене появления Чужака у дома Сеид киши, впервые у положительных героев появляется черный цвет – шаль на плечах Асли ханум.

Благодаря новым информационным и компьютерным технологиям создается чудо на экране – молнии в горах, устрашающая гроза. На экране – кровавые облака и те, кому выпала тяжелая участь испытать ужасы жестокости в реальной жизни, и затем черные платки покрывают головы всех женщин. Все это дополняется гулом и динамическим нарастанием в оркестре. Но, правое дело должно победить. Эта уверенность в победе добра реализуется в заключительной сцене оперы. Божество выносит из пламени младшего брата Мелек. Этот ребенок – символ победы над злом, а шире – символ жизни. Появление на экране Всадника на белом коне утверждает идею торжества справедливости, неотвратимости возмездия.

При этом хотелось бы отметить, что образ Мелек выглядел психологически достоверно, без аффектации и ненужной патетики. Прекрасен был и образ матери Мелек, Асли ханум, воплощающий в своем горе всеобъемлющую скорбь и трагедию, страх и жестокость войны и ее последствий.

Заключение. Таким образом, эволюция театрального искусства имеет двойственный характер, связанный не только с изменением социокультурной парадигмы, но и с появлением новых технических и технологических возможностей, используемых в художественном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Əlizadə M. XXI əsr dünya teatr prosesi və Azərbaycan milli teatr sənətinin çağdaş məqsəd və vəzifələri. // Mədəni-maarif jurnalı, 2006, № 2, s.8.
2. Kərimov İ.S. Azərbaycan teatr tarixi. Bakı, 2008.
3. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı. Bakı, 2008.
4. Sadıxbəyova S.R. Azərbaycan opera və balet teatrı rəssamlarının teatr-dekorasiya sənəti. – Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın avtoreferatı, Bakı, 2010, 23s.
5. Садыхбекова С. Новые тенденции развития театрально-декорационного искусства Азербайджана. // Учёные записки Азербайджанского Государственного Университета Культуры и Искусства 2010, № 9-10, с.88-93.
6. Ağayeva N. XXI əsr teatr prosesi və teatr tənqidinə kulturoloji innovasiyaların təsir aspektləri. / “Qloballaşma şəraitində kulturoloji innovasiyalar və sosial-mədəni inkişaf” mövzusunda Beynəlxalq konfransın materialları, 21-22 dekabr 2012-ci il, Bakı: Təknur, 2012, s.263-265.
7. Dadaşov A.Ə. Teatr-kino problemləri. Bakı, 2008, 321s.
8. Haqverdiyev A.A. Müasir dövrdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf xüsusiyyətləri. // Təhsil, mədəniyyət, incəsənət jurnalı, 2004, № 2(18), s.83-86.
9. Haqverdiyev A.A. Mustəqil Azərbaycan mədəniyyətinin aktual problemləri. Kulturologiya elm. nam... diss. avtoref. Bakı: ADMİU, 2005, 29s.
10. Süleymanova R.A. Azərbaycan bəstəkarlarının teatr musiqisi. Bakı, 2011.
11. Azərbaycanda “2006-2016-cı illər üçün mədəniyyət sahəsində Dövlət İnkişaf Konsepsiyası”.// “Mədəni-maarif”, 2006, № 11, s.5-6.

Ключевые слова: информационные технологии, Интернет, театральное искусство, фонограмма, видео-инсталляции, видео-кадры.

Elşad Əliyev**Yeni informasiya texnologiyalarının teatr tamaşalarının xarakterinə təsiri**

Məqalədə yeni informasiya texnologiyalarının, o cümlədən İnternetin, teatr incəsənətində bədii prosesin inkişafına təsiri öyrənilmişdir. Son illərdə teatr tamaşalarında orkestr əvəzinə virtual texnologiyalarla səsləndirilən fonogrammalardan istifadə edilməsi norma halını almışdır. Səhnədə yaradılması mümkün olmayan mürəkkəb epizodları və ya şəraiti video-kadrlarla əvəz edirlər. İndi teatr tamaşalarının qoyulmasında video-installyasiyalardan və video-effektlərdən geniş istifadə olunur. Azərbaycan Dövlət Milli Akademik Teatrının «Qatil» və «Şah və şair» tamaşaları, «Zəfər» yaradıcılıq studiyasının «Afınalı Timon» tamaşası, Dövlət «Yüğ» Teatrının «Sərhəddə» tamaşası və Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının «Qarabağ-namə» tamaşası nümunə olaraq qeyd edilmişdir.

Açar sözlər: informasiya texnologiyaları, İnternet, teatr incəsənəti, fonogramma, video-installyasiyalar, video-kadrlar.

Elshad Aliyev**The influence of new information technologies upon the character of theatre performances**

The influence of new information technologies including Internet upon the development of the artistic process in theatre art is studied in the article. In the course of the last years the use of phonograms sounded by virtual technologies instead of orchestras in theatre performances became a norm. Complicated episodes or situation which are not possible to create at the stage are replaced by videostills. Videoinstallations and videoeffects are widely used in theatre performances. Performances of Azerbaijan State National Academic Theatre “The Killer” and “The Shah and the poet”, the performance “Timon from Afina” of the creative studio “Zafar”, the performance “On the frontier” of “Yugh” Theatre, the performance “Garabagname” of Azerbaijan State Academic Theatre of Opera and Ballet are noted as specimens.

Key words: information technologies, Internet, theatre art, phonogram, videoinstallations, videostills.

MÜNDƏRİCAT

Əlizadə Məryəm	3
Klassik dramaturgiya və çağdaş rejissor sənəti: örnəklər	
Qafarov Vidadi	16
Üç əsrdən keçən teatr: çağdaş mənzərəsi və prioritetlər	
Ağayeva Nərminə	23
Teatr, cəmiyyət, mədəniyyət: intellektual paradokslar	
Məmmədov Rəcəb	28
Azərbaycan sirk sənətində teatrallıq	
Tanqudur Sevinc	34
Azərbaycanda teatr memarlığının tarixinə dair	
Ağayeva Mələhət	43
Müstəqilliyin ilk on ilində tarixi mövzular Azərbaycan səhnəsində	
Piriyev İftixar	49
Qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin teatr sənətindəki inikası	

Ələsgərli Çingiz	62
Azərbaycan teatrının inkişafında aktyorluq məktəblərinin rolu	
Cəfərov Elçin	67
Azərbaycan teatrında konseptual rejissor sənəti: Vaqif İbrahimovun yaradıcılığı	
Əliyeva Könül	73
Müstəqillik dövrü milli teatrşünaslıq elmində qeyri-klassik üsullar	
Vəliyev Seymur	79
Yusif Vəliyevin yaradıcılığında milli romantik və realist aktyor məktəblərinin paralelləri	
Əliyev Elşad	85
Yeni informasiya texnologiyalarının teatr tamaşalarının xarakterinə təsiri	

СОДЕРЖАНИЕ

Ализаде Марьям	3
Классическая драматургия и современное режиссерское искусство: примеры	
Гафаров Видади	16
Театр, прошедший три века: современная панорама и приоритеты	
Агаева Нармина	23
Театр, общество, культура: интеллектуальные парадоксы	
Мамедов Раджаб	28
Театральность в цирковом искусстве Азербайджана	
Тангудур Севиндж	34
Об истории архитектуры театра в Азербайджане	
Агаева Малахат	43
Исторические темы в первые десять лет независимости на азербайджанской сцене	
Пириев Ифтихар	49
Отражение теории нечеткой логики в театральном искусстве	

Алескерли Чингиз	62
Роль актерских школ в развитии азербайджанского театра	
Джафаров Эльчин	67
Концептуальное режиссерское искусство в азербайджанском театре: творчество Вагифа Ибрагимоглу	
Алиева Кенуль	73
Неклассические приемы в театроведении в период независимости	
Велиев Сеймур	79
Параллели национально-романтических и реалистических актерских школ в творчестве Юсифа Велиева	
Алиев Эльшад	85
Влияние новых информационных технологий на характер театрального спектакля	

CONTENTS

Alizade Maryam	3
Classical dramaturgy and modern producer art: examples	
Gafarov Vidadi	16
The theatre which has passed three centuries: modern panorama and priorities	
Aghayeva Narmina	23
Theatre, society, culture: intellectual paradoxes	
Mammadov Rajab	28
Theatricality in circus art of Azerbaijan	
Tangudur Sevinj	34
On the history of the architecture of theatre buildings in Azerbaijan	
Aghayeva Malahat	43
Historical themes in the course of the first decade of sovereignty on Azerbaijan stage	

Piriyev İftikhar	49
Theory of indistinct logics in Azerbaijan theatre	
Alaskarlı Chingiz	62
The role of actor schools in the development of Azerbaijan theatre	
Jafarov Elchin	67
Conceptual producer art in Azerbaijan theatre: Vagif İbrahimoglu's creation	
Aliyeva Konul	73
Non-classical ways in the theatre science in the period of sovereignty	
Valiyev Seymur	79
Parallels between national – romantic and realistic actor schools in Yusif Valiyev's creation	
Aliyev Elshad	85
The influence of new information technologies upon the character of theatre performances	

