

## **MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN SƏHNƏQRAFIYASININ İNKİŞAF İSTİQAMƏTLƏRİ AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRİNİN TAMAŞALARININ TİMSALINDA**

Öz təşəkkül dövrünü keçmiş, müəyyən tərəqqiyə nail olmuş Azərbaycan teatrında səhnəqrafiya sahəsi kifayət qədər yetişmiş, tarixdə və günümüzdə tərifəlayiq nümunələri ilə tanınmışdır.

Azərbaycanda professional səhnə tərtibatı işi 1920-ci ildən sonra başlayaraq tədrisən inkişaf yoluna yönəlmişdir. Ümumiyyətlə səhnə tərtibatı tarixində 20-ci əsrə xas olan üslub dəyişkənliyi prosesi müəyyən mənada Azərbaycan incəsənətindən də yan ötməmişdir. 20-ci əsrin sonunda artıq dəbə düşən “tamaşanın ideyasına uyğun ümumi obrazın tapılması” metodu ümumilikdə 21-ci əsr səhnəqrafiyası və o cümlədən Azərbaycan səhnəqrafiyası üçün səciyyəvi hal qazanmağa başladı.

Müstəqillik illərində, yəni 1990-cı illərdən sonra Azərbaycan *səhnəqrafiyası* təbii olaraq səhnədə qurulmuş bütün dekorasiyaları və təbii ki, səhnənin statik və dinamik quruluşunu təmin edən (...səhnədəki dekorların vəziyyətini mürəkkəb effektlərin müşaiyəti ilə – həm tamaşaçıların gözü qarşısında, həm də pərdə arxasında – dəyişdirən) mexanizmlər və texniki qurğular kompleksini əhatə edir (sonunculardan simvolik təsvirlər əks olunan səhnənin yuxarısından aşağıya enib-qalxan planşet-lövhələr, fırlanan səhnə qurğusu, lazım olan dekor əşyasını və hətta ifaçını səhnənin döşəməsi altına düşürüb-çıxaran qurğu və digərləri nəzərdə tutulur).

Məsələn, AMDT-da H.Cavidin tarixi mövzuda yazdığı “Topal Teymur” pyesi əsasında səhnələşdirilən “Əmir Teymur” (2014-2016, q.rej. Mehriban Ələkbərzadə) tamaşasında quruluşçu rəssam *İlham Elxanoğlu* səhnə tərtibatında enib-qalxan planşet-lövhələrdən və tam aşağıyadək – səhnənin altına enən qurğudan uğurla istifadə etmişdir. Belə ki, tamaşanın sonunda iki hökmdarın – Əmir Teymur və Soltan Bəyazidin dialoqu bitdikdən sonar xüsusi qurğu vasitəsi ilə obrazlar səhnənin aşağısına edirilməklə, fani dünyada ca-

hangirlik sevdasının puçluğuna və hər kəsin sonda torpaq altına gedəcəyinə rəmzi mənada işarə vurmuşdur. Tamaşada hadisələr Əmir Teymurun sarayında vəqə olarkən səhnənin arxa planında yuxarıda Səmərqəndi təmsil edən xarakterik memarlıq abidələrinin (saray, məscid, minarə və s.) təsvirləri, süjetin İldırım Bəyazidin sarayına irəlilədiyi zamanda isə səhnənin yuxarisında eksteryerinin panoraması eyni üsulla dəyişdirilərək hadisənin vəqə olduğu mühitə – Bursa şəhərinə uyğunlaşdırılırdı. Tamaşa zamanı bunların hamısı enib-qalxan planşet-lövhlərin vasitəsi ilə əmələ gətirilir.

Yaxud İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” pyesi əsasında “Qarabağnamə” tamaşasında (1996-2016, q.rej. Mərahim Fərzəlibəyov) quruluşçu rəssam *İsmayıl Məmmədov* səhnənin yuxarı hissəsinin mərkəzində qızılı-qəhvəyi rəngli xəncər təsvirini təqdim edir. Həmin təsvir tamaşanın sonuna kimi səhnədə iştirak edərək, məhz həyəcanlı anlarda aşağı mövqeyə endirilərək sanki cari hadisələrin gərginliyini tamaşaçıya semiotik bir kodla işarə verərək üst-üstə vurğulayır. Bir yandan “qorxmazlıq və hünər” rəmzi olan, digər tərəfdən də “faciə və qan”a işarə edən, eyni zamanda müəyyən kəskin situasiyaları al-leqorik tərzdə əks etdirən “xəncər” təsviri simvolik mənada çox düzgün və effektiv qaydada istifadə edildiyini deyə bilərik. Səhnənin mərkəzini fırlada bilən xüsusi qurğu hesabına, cərəyan edən hadisələr olduqca təsirli bir zövqlə göz qarşısında dəyişir. Tamaşada süjet xəttinə uyğun olaraq, müəyyən məqamlarda üzərində Azərbaycan xanlıqlarının ərazisini əks etdirən xəritə tədricən səhnəyə endirilir. Bu, tamaşaçıda bəhs edilən vilayətlər haqqında tam təsəvvür yaradılmasına xidmət edərək, tamaşanın ideyasının rahat qavranılmasına kömək edir. General Sisiyanovun qərargahında cərəyan edən hadisə zamanı yuxarıdan enən planşet-lövhlə üzərində Rus ordusuna xas hərbi geyimli şəxs təsvirinin peyda olması, Rusiya siyasətinin Azərbaycan torpaqlarını müstəmləkəyə çevirmək niyyətinin bir simvolu kimi təqdim edilib.

AMDT-da səhnələşdirilmiş Qarabağ faciəsini əks etdirən növbəti *Hüseynbala Mirələmovun* eyni adlı əsəri üzrə səhnələşdirilmiş “Xəcalət” tamaşasında da (2006-2016, q.rej. Bəhram Osmanov) quruluşçu rəssam *İsmayıl Məmmədov* səhnəqrafiyanın optimal təcəssümü üçün səhnənin fırlanma üsulundan istifadə etmişdir. Lakin burada hadisələr eyni məkanda baş verdiyi üçün, məkanın əsaslı şəkildə dəyişdirilməsi əvəzinə fırlanan səhnə sadəcə bir qədər öz oxu ətrafında dönerək cərəyan edən hadisələr üçün yeni səhnə şəraiti yaradır. Deməli, az-az döənən və diskret bucaqlarda sabitləşən səhnədə tamaşaçı nəzərinə çox mürəkkəb olmayan müxtəlif səhnəqrafik quruluşlar təqdim

olunur. Tamaşanın sonunda səhnə süni duman içində tam dərəcədə fırlanaraq yenə də ibtidai vəziyyətinə gətirilir. Nəticədə bütün çətinliklərə baxmadan, əzab-iztiraba tab gətirən Vətən adlı baş qəhrəman öz əqidəsindən dönmədən olduğu kimi də qalır, Qarabağ diyarını Ulu Vətənə qaytarmaq savaşının əzmi ilə, yenidən onun səfəli ağuşunda yuva qurmaq arzusu ilə həsrətlə yaşayır. Bu kimi təqdimatlar quruluşçu rəssamın uğurlu tapıntısı hesab edilə bilər.

Müasir dövrdə Azərbaycan tamaşalarında kostyümlər qarderobunun (eyni zamanda qrim və maskanın) çoxparametrlı meyarlara görə hazırlanması və tətbiq edilməsi sistemi də əsas amillərdəndir. Tamaşalarda tarixilik və müasirlik prinsipləri qorunmaqla yanaşı, geyimlər obrazların xarakterinə uyğunlaşdırılır.

Azərbaycan səhnəqrafiyası özü üçün ifadə vasitələri olaraq aşağıdakılardan istifadə edir:

- təbii varlıqlardan;
- insan əli ilə istehsal edilmiş və insan məişətində istifadə edilən əşyalardan;
- rəssamın yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsullarından (installyasiya, maskalar, qrim, əşya rekviziti, rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq əsərləri, səhnə boşluqları, işıq, dinamika və i.a.).

Bütün bunlardan istifadə edilməsi prosesində ön plana çəkilən məqsəd tamaşa daxilindəki hadisələrin cərəyan etdiyi mikro-mühitin səmərəli təşkilidir (bunu *məkan və onun içində hərəkətin planlaşdırılması funksiyası* adlandırmaq olar). Bunun üçün *üç variantdan* istifadə edilir.

Birinci variantda özündə semantik məna daşıyan *ümumiləşdirilmiş tamaşa məkanlarının qurulması* nəzərdə tutulur. Məsələn, H.Cavidin “Afət” faciəsinin tamaşasında (2003, q.rej. Mehriban Ələkbərzadə) insanın daxilində yüksələn ülvü duyğular, onları əvəz edən sərhəd tanımayan hisslər, yaxud qəflətən meydana gələn və qorxunc şəkildə tüğyan edən azğın ehtiraslar mürəkkəb bir tərzdə təqdim edilir. Tamaşanın emosional təsirinin gücləndirilməsində səhnə tərtibatının rolu böyük önəm daşıyır. Quruluşçu rəssam *Nazim Bəykişiyev* həm kompozisiya quruluşunda, həm də rənglərin seçilməsində simvolik və rəmzi mənalara daha çox diqqət yetirmişdir. Tamaşaya bu cür yanaşma üslubu tamaşanın fəlsəfi mənasının açılmasında ciddi dayağa çevrilir. Rəssam-dekorator müasir səhnəqrafiya qaydaları əsasında çıxış edərək pyesin ideyasını ifadə edən mühitin yaradılmasına söz göstərmişdir.

Səhnənin ilk təqdimatı qara fon üzərində ağ dalğavari cizgilərlə tərtib edilmiş pərdənin görünməsi ilə başlanır. Artıq bu təqdimatda ziddiyyətlərlə dolu olan hadisələr axınının rəmzi təcəssümü özünü göstərməkdə idi. Pərdə açıldıq-

da isə qara fonda, getdikcə göz önündə qızılı rəngində uca sütunlar canlanmağa başladı. İşıqlanma vasitəsi ilə səhnənin təsiri daha da gücləndirilirdi. Arxa planda aşağıya doğru enən pilləli qurğu tətbiq edilmişdi. Rəssam səhnədə əvvəldən axıra qədər realistik təsvirlər əks etməkdən qaçaraq, “ümumi obraz” tapmağa cəhd edib. Belə ki, ilk səhnədə hadisə “süslü bir salon”da vəqə olur. Qızılı rəngdə sütunlardan ibarət səhnə belə bir salonun təsvirini tamaşaçılar qarşısında əyaniləşdirirdi. Digər tərəfdən bu sütunlar bir növ “dayaq”, “məbəd”, “təməl” mənasını verərək bilavasitə ailə möhtəşəmliyinin simvolik obrazını təcəssüm etdirirdi. Yəni buradan ideal ailənin özünəməxsus bir məbəd olduğu, onun möhkəm təməl üzərində qurulduğu, əzəmətli dayaqalara (onun üzvlərinə) söykəndiyi, onların da biri-birlərinə qırılmaz mənəvi-əxlaqi meyarlarla bağlandıqları məcazi mənada tamaşaçıya çatdırılır. Tamaşada ailə münaqişəsi zəminində baş verən hadisə faciələrlə nəticələnir. Əsərdəki hadisələr rəssamın quruluşuna uyğun olaraq bu sütunlar arasında baş verərək obrazların dolaşığı, çəşqin fikirlərini izhar edir, həqiqi və məcazi mənada labirinti xatırladır. Faciədən sonra həmin bu sütunlar asimmetrik şəkildə təqribən orta nəhiyədən parçalanaraq üst hissələri yuxarıya doğru qaldırılır. Sütun qalıqlarının yanında isə qəhrəmanlar dayanır. Belə bir təqdimat yarımçıq qalmış sınıq talelərin, darma-dağın olmuş ülvəi hissələrin təcəssümüdür ki, bu tamaşanın təsir gücünü qüvvətləndirmiş olur. Məhz bu ana kimi rəssam bilərəkdən səhnə dekorasiyasında məkanı dəyişməmiş, faciə sona çatandan sonra isə gözlənilməz dinamik dəyişiklik tamaşaçının duyğulanmasına səbəb olmuşdur. Digər tərəfdən rəssamın öz fikrini bildirmiş olsaq, səhnədə klassik üslublu sütunlar, H. Cavidin ailə-məişət mövzusunda yazdığı pyesin “ümumbəşəri mahiyyət daşımasına, dramaturqun mənəvi yüksəkliyə əsas yer verməsinə işarədir”.

Səhnə tərtibatında semantik quruluşa üstünlük vermə, rəssam-dearator *Nazim Bəyşiyevin* yaradıcılığı üçün xarakteriktir. Elçinin “Şekspir” pyesi əsasında səhnələşdirilmiş tamaşadakı (2012, q.rej. Petru Vutkeri – Moldova-viya Respublikası) tərtibat işi də bu yönümdədir. Tamaşanın tərtibat rəhbəri *N.Bəykişiyev*, quruluşçu rəssamı isə *Ramin Bəykişiyevdir*.

Bəyaz rəngin hökm sürdüyü əsrarəngiz səltənəti xatırladan səhnə qeyri-adi və mürəkkəb quruluşa malik idi. Səhnə cunadan tikilmiş və tənzip parçaları yapışdırılmış, şəffaf bəyaz pərdələrlə tərtib edilmişdir. Belə bir görünüş həm paklığın, saflığın, şəfaflığın, həm də xəstəliyin işarəsi kimi qavranılaraq, tamaşada baş verəcək ziddiyyətlərə bir növ həyəcan signalı kimi təqdim edilmişdir.

... Ön səhnədəki (başqa sözlə avansəhnədə) su ilə dolu hovuz tamaşada baş verəcək hadisələrin gedişatı üçün müəyyən mənada aydınlıq fonu yaradırdı.

Tamaşa başlayarkən bəyaz tənziədən düzəldilmiş pərdə açılır və səhnədə qədim bir malikanənin xarabalıqları əsasında bərpa edilmiş xəstəxana məkanı görünür. Qədim malikanədən qalanlar isə təkcə küncə qoyulmuş dirəkli fənər və qapı, bir də ki, Sara Bernarın yelləncəkli kreslosudur. Bir tərəfdə baş həkimin ənənəvi şirmalı kabinet, o biri tərəfdə isə sonsuz kainata açılan pəncərə (...bir Veneralı düz 17 ildir ki, hər gün usanmadan bu pəncərədən baxaraq veneralıların gəlib onu “vətənə” aparacaqlarını gözləməkdədir), hər yanda xəstəlikdən qurumuş görünən cunaya bükülmüş qərribə ifadəli ağaclar, yuxarıdan sallanan köksüz, quru bəyaz budaqlar sanki burada qeyri-adi sakinlərin yaşadığını nəzərə çarpdırır.

Beləliklə quruluşçu rəssamlar qəmli komediyanın oynanması üçün tamaşanın obrazına çevirdikləri, yığcam bəyaz donlu məkan yaratmışlar.

Tamaşada daxilən azad olmayan və iradəsizlikləri üzündən qapalı, dar məkanın mənəşəsindən çıxıb bilməyən insanlar (Baş həkim, Həkim və Sanitar) miniatur çərçivədə təqdim edilir. Onlar azadlıq arzusunda olan, amma daxilən azad ola bilməyən, bu arzunu ürəklərində öldürən naçar insanlardır, xəstələr isə özləri üçün sərbəstcə uydurduqları dünyalarında azaddırlar, xoşbəxt dirlər.

Quruluşçu rəssamlar tamaşada mövcud olan ağ bürüncəkli sadə geyimlərdən tutmuş nisbətən mürəkkəb geyimlərdəki bütün elementləri, hətta ümumi hal-əhvalı, abu-havanı da sanki kosmik bir lal-dinməlik, dumanlı, alatoranlıq bir görüntü şəklində təqdim edir.

Rəssamlar mürəkkəb struktura malik və dramaturqun modern düşüncəsinin məhsulu olan bu pyesin olduqca kövrək və köməksiz, keçmişsiz və gələcəksiz insanların düşükləri zamansız-məkansız bir həyat meydançası – dəlixana – çərçivəsində təqdimatı üsulunun fəlsəfi dərinliyindəki varmağı bacarmışlar.

Nəhayət finalda isə “uçan boşqab” meydana olur. Hamı “uçan boşqab”a böyük ümid və həsrətlə baxır, sanki qərribə bir ekstaz halına düşürlər.

Bu məqamda quruluşçu rəssamlar Nazim və Ramin Bəykişiyevlər səhnəni fırtına kimi qarışdırmış bu heyvət halətini daha da gücləndirən yeni ifadə vasitələrini işə salırlar. Güclü projektorların ştangetlər vasitəsi ilə bərkidildiyi səhnə tavanı gah enir, gah qalxır, hətta qurumuş ağac budaqları belə sayrışıb bərk vurmağa başlayır. Səhnə məkanını üç tərəfdən haşiyələmiş pərdə-divarlar qırılır, tökülür, uçub-dağılır. Bax, beləcə hər şey darmadağın olur, yoxluğa qovuşur. Lakin bunun əvəzində isə ümid eyforiyası güclənir. Beləliklə, quru-

luşçu rəssamlar aydın və dəqiq üslubda tamaşanın optimal təcəssüm variantını əks etdirə biliblər.

Rəssam Elçin Məmmədovun vəfatından sonra yarımçıq qalmış sonuncu işini sonradan ləyaqətlə başa çatdırmış Nazim Bəykişiyev Vilyam Şekspirin pyesi əsasında səhnələşdirilən “Hamlet” tamaşasına da (2002, q.rej. Azərpaşa Nemət) düşündürücü, semantik məzmunlu bir səhnə tərtibatı vermişdir. Səhnənin üst bölümündə ştangetlərə bərkidilmiş dəmir parçaları, projektorlardan asılan iplər və s.-dən formalaşan əzəmətli quruluş özündə böyük funksional əhəmiyyət cəmləşdirərək rejissorun dərin fəlsəfi yanaşma tərzini qabarıq şəkildə aşkar edirdi. Çürümüş tavan, yuxarıdan sallanan pərakəndə iplər, sanki süquta uğramış Danimarka krallığını qərəcəsinə təzahür etdirirdi. Hadisələrin baş verdiyi məkana və dövrə müvafiq klassik mebel dəstlərinin özü də sanki zəifləmiş krallığın əhval-ruhiyyəsinə uyğun bir tərzdə təqdim olunmuşdu. Səhnənin vizual görünüşü ilə əsərdəki hadisələr arasındakı bir an belə qırılmayan harmonik bağ tamaşaçıya hadisələrin məzmununu daha dərinlən anlamaqda köməklik edirdi. Tamaşa əsnasında yerə işıq halqaları yayan projektorlar qaranlıq aləmdə insan faciələrini, insan xəbəsisliklərini, iztirablarını, sevinclərini gözə çarpdırıcı hədəqəyə salıb daha aydın göstərirdi. Bir cəhət də maraqlıdır ki, əsərdə təsvir olunan bütün məkanlar əslində eyni bir yerdə təşkil olunmuşdu. Səhnədəki kral sarayı da, Elsinordakı meydan da, qəbristanlıq da biri-birindən o qədər də fərqlənməyir. Mühitin əsrarəngizliyini, anlaşıl-mazlığını, eyni zamanda məcazi çirkinliyini də ifadə edən faktiki zülmət-ışıq kontrastı bəzən gur, bəzən zəif işıq saçan çoxlu projektorların vasitəsi ilə icra olunur. Bununla N.Bəykişiyev rejissor düşüncəsinə uyğun olaraq tamaşanın virtual xarakteri ilə birgə ümumiyyətlə bəşər həyatındakı sonu görünməyən hadisələr axarının daima enişli-yoxuşlu olduğunu, bu dəyişkənliyin arxa-sında isə keçici, aradan gedici mahiyyətin dayandığını açmağa çalışmışdır. Dərindən düşünərsə bu tipli dekor kompozisiyaları varlıq aləminin yoxluğa məhkum olduğuna işarə kimi anlaşıla bilər.

Semantik tərtibat quruluşuna malik digər bir tamaşa Avksenti Saqarelinin əsəri əsasında səhnələşdirilmiş “Xanuma” tamaşasıdır (2011-2016, tərcümə T.Əyyubov, q.rej. Mikayıl Mikayılov). Quruluşçu rəssam *Mustafa Mustafayev* səhnədə sanki bambuk qamışından hörgülənmiş iri, yüngül konstruksiya quraraq quş qəfəsinə bənzər bir məkan yaradır. Tamaşanın personajları sanki qəfəsin içindən çıxaraq öz rollarını ifa edirlər. Qəfəs, bəlkə də cəmiyyətin ilkin ictimai hüceyrəsi olan ailənin simgəsi kimi qəbul edilərək, tamaşanın

ümumiləşdirici plastik obrazı kimi biri-birini çox sevən, gənc cütlük - Kote və Keto üçün işləyən eyhamdır, komediyanın lirik məqamlarını qabardan bir işarədir. Komik tamaşanın əsas ideyası bəşəriyyət inkişafının və gerçək tərəqqinin rəhni olan düzgün ailə quruculuğudur. Quş qəfəsi isə sözü gedən məhz möhkəm (!) ailələrin simvolik ifadəsi kimi çıxış edir, çünki qəfəsdən kənardakı quşların müvəqqəti birləşməsi sonradan pərakəndəliklə əvəz olunur. Bundan əlavə rəssamın tərtibatı həm də Avlabar (adını “Əl-vəbar” yəni “saray ətrafı” sözündən alan Tiflisin qədim Kürqırağı məhəlləsi) qonşuları arasındakı bağ çəpərlərini xatırladır: çəpərin (yarıya bölünmüş papaqvari qəfəsin) bir üzündə əsilzadə knyaz Pantiaşvilinin evi, digər üzündə isə Makar Tkvilkotriaşvilinin malikanəsi yerləşir. Avlabarda yaşayan gürcü knyazı müflis olub, zadəgan sayılmayan Makarsa Avlabar dövlətlişidir və kifayət qədər geniş imkan sahibidir ki, artıq o da özünü kübar təbəqəyə aid etməyə iddia edir. Səhnə bircə dəfə hərlənməklə çəpərin bayırını içərisi ilə dəyişir: tamaşaçı qarşısında Makarın geniş dəbdəbəli evi və knyazın sısqı bağçası açılır. Şərab çəlləkləri, köhnə taxt, vaxtını ötürmüş miz və əzəmətli keçmişdən nimbə nişanə kimi qalan patefon knyazın kasıb, darısqal evini bildirir; ısıllayan çılcıraqlar, yumşaq mebel dəsti isə Makarın dəbdəbəli mənzilini. Tamaşanın sadə, lakin effektiv tərtibatı yüngüldür, işıqlıdır, maneərlidir, səhnədə heç kimə və heç nəyə mane olmur, bu cür tərtibat asanca semantikləşərək, mizənlərin səhnədə müvazinətli plastik bölgüsünü tamamlayan, onu qüvvətləndirən amilə çevrilir.

*Müasir Azərbaycan səhnəqrafiyasında* (sözsüz ki dünya səhnəqrafiyasında olduğu kimi) *təcəssüm etdirilən səhnə məkanlarından biri* də insanı həyatı boyunca əhatə edən zəngin, müxtəlif səciyyəli (yəni *təbiət, istehsalat, məişət* növlərinə aid edilən) mühitdən bəhrələnərək İlahi yaradılışın (məsələn ...meşə, yamac, təpəlik, dağ, dərə) və ya insan zəhmətinin məhsulu olan (yol, küçə, meydan, həyat, ev, otaq və s. kimi) məkanlardır.

Məsələn, Mirzə Fətəli Axundovun pyesi əsasında səhnələşdirilmiş “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” komediyasında (2012-2016, q.rej. Vəqif İbrahimov, rejissor Tural Mustafayev) quruluşçu rəssam *Rəşid Şərif* tamaşanın tərtibatında əlvan çalarların üstünlük təşkil etdiyi səhnənin arxa planında şah sarayının interyerini – hündür, pilləli taxt və s. butaforlar yerləşdirmişdir. Hadisə vəzir Mirzə Həbibin evində baş verərkən aradan çəkilmiş sumağı rəngli pərdə ilə arxa plan örtülür. Səhnədə bu dəyişiklik ustalılıqla işıq effekti vasitəsi ilə elə ehmalca – rəvan surətdə həyata keçirilir ki, tamaşaçı bu

dəyişikliyi olduqca rahat qarşılayır. Vəzir Mirzə Həbibin evinə qaldıqda isə, onun interyeri də real mühitə uyğun şəkildə, tarixi-etnoqrafik xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla təqdim edilmişdir.

Və yaxud da ki, İlyas Əfəndiyev “Sən həmişə mənimləsən və yaxud Boy çiçəyi” pyesi əsasında səhnələşdirilmiş “Boy çiçəyi” (2012-2016, q.rej. və rəssam Azər-paşa Nemət) tamaşasında hadisələr üç ayrı-ayrı evlərin otaqlarında cərəyan edir. Buradakı tərtibat özünəməxsus quruluşa malikdir. Səhnə məkanı lövhələr vasitəsi ilə üç hissəyə ayrılaraq üç otağın mühitinə yer vermişdir. Hadisə hansı evdə baş verirsə həmin otağın çılırağı yandırılaraq işıq projektorları da o otağa yönəldilirdi. Digər otaqların sakinləri isə səhnədən heç də yox olmur, öz otaqlarında sadəcə var-gəl edərək, sanki öz gündəlik həyatlarını yaşayırlar. Son illərdə AMDT-nın səhnəsində vaxtaşırı istifadə olunan yenilik, yəni səhnənin ön planında yer altından çıxan köməkçi kiçik səhnə bu tamaşaya da tətbiq olunmuşdu. Hadisələr cərəyanı bir idarənin iş kabinetinə keçərkən səhnənin altından çıxan qurğu vasitəsi ilə demək olarki ani şəkildə kabinet mühiti yaradılırdı. Bu da səhnə məkanından son dərəcədə səmərəli istifadə edilməsinə imkan vermişdir.

Həmçinin Erik-Emmanuel Şmidtin əsəri əsasında səhnələşdirilmiş “Müsyö İbrahim və Quran çiçəyi” tamaşasının (tərcümə Yaşar, q.rej. Ərşad Ələkbərov) tərtibatı da real məkanı uğurla əks etdirir. Tamaşada ideyanın tam mənada açılması aktyorların öhdəsinə verilsə də dövrün və məkanın ab-havasını görəincə çatdıracaq dərəcədə tərtib edilmiş dekorasiya və yerli-yerində olan işıq effektlərinin rolu danılmazdır. Quruluşçu rəssam *Samirə Həsənova* tamaşanın sonunadək səhnəni dəyişilməz saxlayır. Paris mühitinə uyğun geyim dəstləri ilə tərtib edilmiş dəbdəbəli şəffaf dolab cərəyan edən hadisələrin mühitini ifadə edir. Yaşayış otağı - mərkəzdə çarpayı, kitab dolabı və yazı masası. Bütün bunlar sanki tamaşanın qəhrəmanı Moiseyin mərhələ-mərhələ qəflətdən ayıqlığa doğru ardıcıl olaraq keçdiyi mənəvi inkişaf yollarının təzahürüdür. Moiseyin Paris üçün səciyyəvi olan düşkün həyat tərzinin əsarəti altında olması hadisələri – çarpayıda baş verir. Kitabları zorla özünə sığışdıran dolab, qəhrəmanın sonradan artıq əqli-mənəvi yüksəlişinin ifadəsidir. Mərkəzdə duran yazı masası isə onun artıq özündə yaradıcılıq qüvvəsi hiss edərək, müstəqil həyata qədəm qoymasının göstərgəsidir. Bu masanın üzərində qarışıq əşyaların verilməsi isə Moiseyin dolaşq, təzadlı, keşməkeşli həyat yoluna və deyə bilərik rəngarəng istedadı ilə cavanlığın rəğmən zəngin dünyagörüşünə işarədir.

Rejissuranın maraqlı təqdimatlarından birisi də səhnədə müsyo İbrahimin dükanını yalnız bir ədəd mağaza arabası vasitəsi ilə təqdim etməsidir. Əlbəttə ki, belə təqdimatın müvəffəqiyyətli alınmasında müsyo İbrahim rolunu oynayan aktyor Fuad Poladovun məharətli ifası da kömək edir.

*Səhnədə məcazi təyinatlı semantik quruluş ilə real mühiti eyni zamanda əks etdirən tamaşa məkanları da müasir Azərbaycan səhnəqrafiyasının aktiv istifadə etdiyi variantlarından* Bu növ tamaşa məkanları əvvəldə sadalanan iki məkan növünün müştərək təzahürüdür. Məsələn, Elçinin tragikomediyası əsasında səhnələşdirilmiş “Teleskop” tamaşasının (2011-2016, q.rej. Kamran Şahmərdan) quruluşçu rəssamı *Eduard Koçergin*, geyim üzrə rəssamı *Anna Koçergina* /Rusiya/ tamaşada axirət dünyasını – ruhlar aləmini əks etdirən mühiti qara fonda mavi buludlar vasitəsi ilə təqdim etmişdir. Qara fonda verilən mavi rəng bir növ rahatlıq gətirən, ruhu sakitləşdirən “sərinləşdirici” bir effekt yaradır. Səhnə sanki çəkisizlik təəssüratı yaradan bir mühiti ifadə edir. Belə bir təqdimatda axirət dünyasında ruhların cərəyan etdiyi qeyri-maddi mühiti canlandırmaq mümkün olmuşdur. Axirət aləmi və fani dünya formatlarının tamaşaçıya əyani yetirilməsi prosesi səhnədə tətbiq edilən mavi buludların aşağı-yuxarı enib-qalxması yolu ilə həyata keçirilir. Hadisələrin baş verdiyi real dünya mühiti xüsusi hazırlanmış qurğu-podiumun səhnənin arxa divarından səhnənin qurtaracağına doğru irəliyə gətirilməsi yolu ilə təqdim olunur.

Burada yerdən ayrılmış insan heyrat, tələş, tərəddüdlər içindədir. Tamaşanın əsas ideyasının açılışı artıq əsər adının səslənişindən diqqəti cəlb edən “teleskop” vasitəsi ilə baş verir. Elə bu səbəbdən təbii olaraq səhnədə əvvəldən axıra qədər yer tutan əşya təkcə teleskop olur. Guyə axirət aləmində ruhlar teleskop vasitəsilə qoyub gəldikləri dünyaya baxmaq, yaxınlarını görmək imkanı əldə edirlər. Tamaşanın əsas qəhrəmanı məhz həmin teleskopla real dünyaya baxır.

Bütün bunlarla yanaşı müasir səhnəqrafiyanın inkişafı Azərbaycan teatrında da orijinal bədii sintezin tətbiqinə imkan açan yeni fərqli texnologiyaların nailiyyətlərinə yol açmışdır. Bu gün işıq tərtibatı, müxtəlif ekranlar və videoproeksiyalardan istifadə, kompüter sistemi ilə idarə etmə səhnə tərtibatının əsas ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Bu gün AMDT-da istifadə edilən müasir səhnəqrafiyanın əsas və təsiredici bədii ifadə vasitələrindən dinamik (bəzən də rəngarəng olan) işıqla fonlandırma üsulunu misal gətirmək olar. Səhnənin düzgün işıqlandırılması tamaşanın dekorasiyası və geyimlərin tamaşaçı tərə-

findən gözəl və düzgün qavranılmasına kömək edir. Işığın köməyi ilə səhnə ölçüləri “illüziya yaratma” metodu ilə “böyüdüür”.

AMDT-da işıqlandırma və qabaqcıl texnologiya yolu ilə həyata keçirilən maraqlı səhnə tərtibatlarından biri Eduardo de Flipponun əsəri əsasında səhnələşdirilmiş “Silindr” tamaşasında (2016, tərcümə və q.rej. Ramiz Novruz) quruluşçu rəssam Anar Əliyev hadisələr məcrasının mühitini olduqca orijinal tərzdə təqdim etmişdir. Arxa planda böyük bir lövhədə Neapolun küçələrinin biri əks edilmiş təsvir xüsusi kompüter işıqlanması vasitəsi ilə üçölçülü (qo- loqrafik) tərzdə təqdim olunaraq sanki həqiqətən də səhnənin arxa planı hən- sısı bir küçəyə açılır kimi təəssürat yaradılır. Arxadan gələn aktyotlar sanki kino filmlərində olduğu kimi küçənin bir guşəsində hərəkət edir və oradan balkonda olan obraz - Rita ilə ünsiyyət qururdular. Belə tərtibat maraqlı, tə- sirli bir görünüş yaratmışdır.

Azərbaycanın müstəqillik illərində AMDT-da yerli rəssamlarla yanaşı, xarici rəssamların dəvət olunması sayəsində yaranan forma və fikir əlvanlığı öz növbəsində tamaşalarda tədricən zəngin tərtibat quruluşunun yetişməsinə səbəb olub.

**Açar sözlər:** səhnəqrafiya, teatr, quruluşçu rəssam, tərtibat, səhnə.

## ƏDƏBİYYAT

1. Quliyeva F.İ. Səhnəqrafiya resurslarının metodoloji təhlili. Bakı, Kövsər, 2015, 162 s.
2. Əfəndiyev M.S. Proletar teatrosu uğrunda. Bakı, Azərnəşr. 1931, 140 s.
3. Сафаралиева Д.А. Театрально-декоративное искусство Советского Азербайджана, 1920-1941. Баку, Азгосиздат, 1968, 120 с.
4. Миклашевская Н.М. Становление и развитие искусства социалистического реализма в Советском Азербайджане (1920-1945г.) /живопись, графика, скульптура, театрально-декоративное искусство\, Баку, Элм, 1974, 178 с.
5. Лотман Ю.М. Стихотворение раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. «Труды по знаковым системам», т. 4, Тарту, ТГУ, 1969, 236 с.

***Фарида Гулиева (Азербайджан)*****Направления развития азербайджанской сценографии в период государственной независимости (на примере постановок Академического Национального Драматического Театра)**

Профессиональное искусство сценического оформления в Азербайджане начало путь своего развития непосредственно после 1920-го года. Справедливо будет заметить, что характерная для сценографического искусства XX века изменчивость и разнообразие стилей и методов, в равной степени коснулась и азербайджанской сценографии. Вошедшее как бы в правило в эпоху конца XX века применение в постановках метода «творческого изыскания в соответствии с идеей спектакля обобщенного образа пьесы» в конце концов стало конкретно традиционным как для сценографии Азербайджана, так и для сценографии нового XXI века в целом.

**Ключевые слова:** сценография, театр, художник-постановщик, сценическое оформление, независимость.

***Farida Guliyeva (Azerbaijan)*****Directions of development of Azerbaijani scenography during the state independence (using the example of staging of Azerbaijan National Drama Theatre)**

Professional art of scenic design in Azerbaijan began the path of its development right after 1920. It is justly noted that, variability and diversity of styles and methods, which are characteristic for scenographic art of the 20th century, equally have dealt with Azerbaijani scenography. As if the rule of late 20th century the using of the method “creative research in accordance with the idea of spectacle of generalized image of the play” at staging has become exactly traditional in the end for both scenography of Azerbaijan and scenography of new 21st century as a whole.

**Keywords:** scenography, theatre, theatre designer, scenic design, independence.