

İRƏVAN TEATRI: JANR ESTETİKASININ FƏRQLİ SƏHNƏQRAFIYA YOZUMU

İrəvan teatrının son dövr tamaşalarında (2000-ci ildən üzü bəri) rəssamlıq tərtibatının spesifik cizgilər, özünəməxsus bədii təfsir xüsusiyyətləri qazanması həmin kollektivdə yaradıcılıq proseslərinin sürəkli olduğunu və yenilikçi mahiyyətini üzə çıxarır. Bu fikrə teatrın son illərdə ərsəyə gətirdiyi bir sıra tamaşalara (xüsusən milli-vətənpərvərlik mövzusunda) baxmaqla, onların maraqlı səhnə tərtibatı xüsusiyyətlərinə diqqət yetirməklə əmin olmaq mümkündür.

«Əsgər anası» əsəri (müəllifi Ağarəhim Rəhimovdur) İrəvan teatrı tərəfindən 2006-cı ildə tamaşaya qoyulub. Əsər Musiqili teatrın səhnəsində nümayiş etdirilib və tamaşaçılar tərəfindən böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanıb. Ümumiyyətlə, «Əsgər anası» tamaşası bu teatrın kollektivinin milli-vətənpərvərlik mövzusunda yaratdığı ən yaddaqalan tamaşalardandır. Səhnə məkanının genişliyi onun zahirən möhtəşəm, cəlbedici təsir bağışlamasının əsas vizual-psixoloji şərtlərindən biridir ki, rəssam bu cəhətdən yetərinə (bəzi istisnalar olmaqla) istifadə edə bilmişdir.

Tamaşanın baş rejissoru Bəhram Osmanov, rəssamı isə İlqar Əkbərovdur. Quruluşçu rejissorlar Gülnar Hacıyeva və Rövnəq Həsənzadədir.

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatı bir sıra məqamları ilə diqqət çəkir. Birinci əsas cəhət İlqar Əkbərovun quruluşda klassik tərtibat xüsusiyyətlərinə üstünlük verməsidir. Bu tamaşanın bədii tərtibatı bəzi kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə (arxa planın təbii landşaft görünüşlü massiv həlli, evin çöl divarı və s.) ötən əsrin 50-60-cı illərində səhnəmizdə mövcud olmuş konstruktivizm üslubuna yaxındır (Bir qədər S.Ələsgərov və S.Rüstəmin «Durna» tamaşasının əsas dekor quruluşu üslubunu xatırladır). Əlbəttə, yaşadığımız dövrdə səhnə tərtibatı konstruktivizmini vaxtilə olduğu kimi tətbiq etmək mümkün deyil. Çünki rejissor yozumu və aktyor ifası, müasir teatr sənətinin ümumi vizual estetikası, duyum tərzı, nəhayət tamaşaçı zövqü buna imkan vermir. Bundan başqa, klassik konstruktivizm tərtibatı külli miqdarda vəsait tələb edir ki, bu da müasir quruluşlarda sərfəli deyil. Beləliklə, İlqar Əkbərovun

tərtib etdiyi konstruktivizm (Azərbaycan teatr məkanında onun əsasını hələ ötən əsrin 30-cu illərində Rüstəm Mustafayev qoymuşdur) əslində şərti xarakter daşıyıb səhnə məkanının genişliyi ilə əlaqədardır [1]. Musiqili komediya teatrının geniş səhnə məkanını «doldurmaq» üçün rəssam ənənəvi (klassik) tərtibat vasitələrindən istifadə etmişdir ki, bu da mövzu və süjet xətti qeyri-avanqard (üslubi) xarakter daşıyan quruluşlar üçün yararlıdır («Əsgər anası» bir sıra quruluşlardan (misal üçün, K.Abdullanın «Elə bil qorxa-qorxa» əsərindən) fərqli olaraq realist süjet xəttinə və ənənəvi nəqledicilik ardıcılığına malikdir). Əslində belə bir quruluş tərzini bir rəssam olaraq İlqar Əkbərovun özünün də sənət prinsiplərinə tam uyğun gəlir. Ən azından onun dəzgah rəngkarlığında zahiri realizm prinsipləri milli-dekorativ simvolizmə keçid təşkil edir. Başqa sözlə, rəssam ayrı-ayrı bədii elementlərdən, misal üçün şərq motivlərindən istifadə edərək zahirən realist kompozisiya xüsusiyyətlərini xatırladan, lakin yenə də əsrarlı özünəməxsusluğu ilə seçilən lövhələr yaradır. Səhnə məkanında isə bir rəssam kimi İlqar Əkbərovun yaradıcılıq imkanları daha kiçikdir: bir tərəfdən rejissor yozumu (Bəhram Osmanov «klassik» məktəbi təmsil edir), digər tərəfdən reallığın (İrəvan teatrının maddi imkanlarının) nəzərə alınması rəssamı, belə demək mümkünsə, fərqli yaradıcılıq kombinasiyaları tətbiq etməyə sövq edib [9]. Ədalət naminə vurğulamaq istərdik ki, o, bəzi detallar nəzərə alınmazsa, bu işin öhdəsindən layiqincə gəlməyə müvəffəq olmuşdur.

Tamaşanın bədii tərtibat xüsusiyyətlərinin daha əhatəli təfsirinə keçməzdən öncə onun dramaturji mahiyyəti, məzmunu ilə müxtəşər tanış olaq. Rəssam fəaliyyətinin incəliklərini başa düşmək üçün buna ehtiyac var.

Bir neçə pərdə və şəkildən ibarət olan bu səhnə əsəri məzmun etibarilə faciə janrına yaxındır. Həm də bizim bu əsəri milli-vətənpərvərlik janrına daxil etməyimiz bir növ şərti xarakter daşıyır (Milli-vətənpərvərlik janrı İrəvan teatrının repertuarında geniş yer tutur). Əsərdə Qarabağ müharibəsi mövzusu bir növ arxa planda təsvir edilmiş, ön planda isə şəxsiyyət faciəsinin melodramatik təfsiri yer almışdır. Hiss olunur ki, müəllif Ağarəhim Rəhimov görkəmli yazıçı-dramaturq və publisist C.Məmmədquluzadənin məşhur «Anamın kitabı» əsərinin süjet xəttinə yaxın dramaturji xətt qurmaq, həm də bunu müasir dövrün problemləri (Qarabağ müharibəsi) ilə əlaqələndirmək istəmişdir. Burada da mərkəzi obraz olan ananın üç övladı və bir gəlini (bir növ «Anamın kitabı»ndakı Gülbahar əvəzi) vardır; Cəmiyyəti-xeyriyyəni passiv şəkildə məhkəmə iclasçıları, çobanları isə əsgərlər əvəz edir. Müqayisə çox

şərti olsa da, mərkəzi fiqurun (ananın) və onun ətrafında cərəyan edən hadisələrin, eyni zamanda bədii tərtibat təhlilinin daha anlaşıqlı olması üçün belə bir müqayisəyə az da olsa yer ayırmağı lazım bildik.

Tərtibatın ilk şəkildən ana obrazının aparıcı funksiya daşması həm də sırf vizual effektlərlə, zahiri quruluşla üzə çıxır; tamaşa başlayarkən ana sol tərəfdən səhnənin mərkəzinə doğru irəliləyir, əsərin gedişi boyu demək olar ki, həmişə orada qalır [1]. Bunun başqa bir səbəbi isə şəkillər dəyişdikcə səhnə məkanının, demək olar ki, dəyişməməsidir. Bütün tamaşada aparıcı dekor motivi məhz birinci pərdədə gördüyümüz səhnədir ki, o da ananın – Mələk xalanın (Əminə Babayeva) həyatını təsvir edir. Yalnız ikinci pərdədə orta planda kiçik dəyişikliklər olur, həyat zastava qarşısı ilə əvəzlənir. Lakin yenə də fon dəyişməz qalır. Nəhayət, son pərdədəki məhkəmə səhnəsi də həmin fonda baş tutur.

Əsas dekorun kompozisiya və rəng həlli maraq doğurur. Ümumiyyətlə böyük səhnə məkanlarında arxa plan hər zaman quruluşun stimullaşdırıcı dominant elementi kimi çıxış edib və bu, indi də belədir. Səbəb aydındır: arxa plan məhz hadisələrin cərəyan etdiyi məkanı çevrələyir və həmin məkanda baş verən hadisələri psixoloji baxımdan bir növ yönləndirir. Məkan həlli necə təsir bağışlayırsa, hadisələrin axarı da tamaşaçıda eyni effekti doğurur. Tamaşaçı arxa dekorla bilavasitə üzbəüz oturur və hər zaman onu görür. Deməli bu görünüşü ona təsir edir, hafizəsinə çökür. Tamaşaçı hətta səhnədəki qəhrəmanların hərəkətlərinə baxdıqda, dedikləri sözlərə qulaq asdıqda belə fikrən onların arxasındakı mənzərəni hiss edir, «görür». Deməli bu mənzərə səhnədə cərəyan edən hadisələrlə birlikdə tamaşaçıya təsir göstərir, çünki tamaşaçı hadisələri məhz həmin fonda müşahidə edir. Bununla da fon, təhtəlsüz səviyyəsində tamaşaçıya, onun tamaşanı dərk etmək, məğzinə varmaq, qiymətləndirmək meyarına təsir edir. Musiqi tərtibatı da belədir; uğurlu seçilmiş musiqi parçası həmin anda səhnədə cərəyan edən hadisələrin tamaşaçı şüurunda uğurlu təfsirinin estetik-psixoloji yönəldicisi kimi əhəmiyyət daşıyır.

«Əsgər anası»nda arxa dekorun kolorit həlli çox cəlbedicidir. Əgər bu dekor olmasaydı, tamaşa, hətta yaxşı aktyor ifası fonunda belə, mövcud yüksək bədii-emosional effekti verə bilməzdi [9]. Arxa planın koloriti göy-yaşıl tonlar üzərində qurulmuşdur; burada meşə, yaşıllıqlar təsvir olunub. Yan dekorların həcmli həllindən fərqli olaraq arxa dekor müstəvi (pərdə) üzərində qurulub və yalnız kənarlarda az da olsa həcmli formalara (ağac budaqları və s.) keçir. Arxa plan koloritində yaşıl tonlar yaxın məsafəni, nisbətən göy rəngə çalan

tonlar isə uzaq məsafəni xarakterizə edir. Arxa planın qarşısında əsl kənd çəpərinə bənzər çəpər vardır; bu çəpər ananın həyatının çəpəridir və həyatı arxadakı «yol»dan, «meşə»dən ayırır. Çəpərə sərilmiş xalça isə məişət səhnəsinin təbiilik effektini qüvvətləndirir və bu koloritli quruluşa bir qədər də rəng qatır (2015-ci ildə oynanılmış «Nəsrəddin evlənir?» məişət komediyasının tərtibatını xatırlayaq). Sağ yan tərəf isə kifayət qədər mürəkkəb həcmli dekorasiyadan ibarət olub evin divarlarını, həmçinin qapıya aparan pillələri özündə təcəssüm etdirir. Hətta digər həcmli dekorasiyalar və müxəlləfat nəzərə alınmazsa belə, bu deyilənlər rəssam tərtibatının sırf klassik dəyərlərə istinad etdiyini göstərir. Lakin biz bu cəhəti qüsurlu kimi deyil, əksinə, uduşlu xüsusiyyət kimi dəyərləndiririk, çünki hazırkı tərtibat doğrudan da bu məzmunlu, emosional tamaşanın həyəcan dolu nəqlədiyi mahiyyətini çox dolğun tərzdə təcəssüm etdirir [9].

Yan dekorların tərtibatı arxa planla səsleşir və vahid bədii ansambl əmələ gətirir. Bu üç hissənin bədii quruluşu səhnə məkanı üçün əsasən standart xarakter daşıyıb səhnənin perimetri boyunca şaquli istiqamətdə yerləşdirilmişdir; sağ yan dekor həm də müstəvi elementlərindən (divardakı çıxıntılar, pilləkən və s.) təşkil olunub. Məkanın mərkəzi hissəsinə gəlincə, İlqar Əkbərov ənənəvi olaraq burada müxəlləfat yerləşdirib. Bu müxəlləfat pərdələr boyu dəyişərək ilk pərdədə ananın həyatındakı masa və kətilərdən, sonrakı pərdədə zastava divarlarından, son pərdədə isə məhkəmə zalını təsvir edən stol və stullardan ibarət olur. Qeyd edək ki, müxəlləfatın dekorasiya ilə estetik bağlılığı zəif olsa da, bu cəhət səhnə tərtibatının rəngarəng və cəlbedici fonunda o qədər də nəzərə çarpmır və yalnız mütəxəssislər tərəfindən hiss edilir [9].

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatının əsas müsbət məqamlarından biri tərtibatın hər bir element qrupunun (dekorların, müxəlləfatın və s.) tamaşa boyu ardıcıl olaraq vahid bədii-estetik üslub xəttinə uyğun gəlməsidir. Məsələn, arxa plan demək olar ki, bütün tamaşa üçün (bəzi pərdələri fərqəndələri nəzərə almamaq şərti ilə), yan dekor və müxəlləfat isə tamaşanın əksər pərdə və şəkilləri üçün vahid bədii-estetik üslub xəttinə malikdir və bir-birini tamamlayır. Birinci pərdədə ananın həyatındakı müxəlləfat son pərdədəki müxəlləfatla səsleşir, baxmayaraq ki, onlar müxtəlif əşyaları əks etdirirlər. Bu cəhət müxəlləfat dizaynının rəssam tərəfindən düzgün müəyyənləşdirilməsini göstərir. Ardıcılıq və bədii bağlılıq tamaşanın müxəlləfat resurslarının əsas estetik mündəricəsini ifadə edir və biz bunu uğurlu quruluş nümunəsi kimi qəbul edirik.

Söylədiyimiz kimi, tamaşanın əsas (arxa) dekor həlli dəyişilməz olaraq qalır, yan dekorlar isə pərdələr üzrə dəyişir. Lakin yan dekorların dəyişməsi kifayət edir ki, tamaşaçı səhnədə tamamilə başqa bir məkanı «görə bilsin». Məsələn, irinci pərdədə ananın həyəti, sağ tərəfdə isə evi görünür. Evin qarşısındakı ağ məhəccər, enli pillələr (həcmli dekorlar) əyanilik təəssüratını xeyli qüvvətləndirir. Tamaşanın ikinci pərdəsində isə artıq başqa məkan – hərbi hissə göz önündə canlanır. Rəssam əsas (arxa) dekoru saxlamaqla bu dəfə səhnəyə yeni görünüş verir; tamaşaçılar hərbi hissənin darvazasını, şlaqbaumu və s. görür. Son pərdədə isə quruluş ananın həyətinə bənzərdir, ancaq müxəlləfatın düzülüş forması hər halda müəyyən fərq yaradır.

«Əsgər anası»nda ümumi işıqlandırılma prinsipi tətbiq olunduğu üçün burada fərdi işıqlandırmaya demək olar ki, rast gəlinmir. Hətta psixoloji dialoqların verildiyi səhnələrdə belə (müstəntiqin ananı dindirməsi) fərdi işıqlandırmadan qüvvətləndirici vasitə kimi istifadə edilməyib. Tamaşanın işıqlandırma prinsipi tamamilə iriölçülü, tam dekorlu səhnənin ümumi işıqlandırılması kimidir; rejissor yozumuna görə dekorlar hər zaman «üzdə» olmalı, qaranlıqda, hətta qısa müddətdə olsa belə, «itməməlidir».

Tamaşanın musiqi tərtibatı onun rəssamlıq quruluşu ilə bədii-ekspressiv bağlantıya malikdir. Tamaşanın musiqi tərtibatçısı Yaqub Əliyev rəssam İlqar Əkbərovun rəssamlıq yozumunu musiqi müstəvisində düzgün və dolğun reallaşdırma bilmişdir. Biz bundan qabaq qeyd etmişdik ki, quruluşun bədii kamilliyi demək olar ki, bütün tərtibat sahələrindən, ilk növbədə rəssam, işıqlandırma və musiqi sahələrindən çox asılıdır. Bəlkə də «Əsgər anası»nın musiqi tərtibatı vahid melodik kombinasiya baxımından bir qədər qeyri-ardıcıl görünə bilər. Çünki Yaqub Əliyevin səsləndirdiyi musiqi parçaları melodik bağlılığa malik deyil. Tərtibatçı minor tonların üstün olduğu musiqi parçasını seçərək onu tamaşanın ayrı-ayrı hissələrində (kulminasiya və final anlarında) səsləndirir. Lakin məhz bu cəhət tamaşanın rəssamlıq tərtibatı və ümumi estetik şəcərəsi ilə uğurlu sintez yaradır. Bəlkə də musiqi tərtibatçısı sürəkli, ardıcıl, iriölçülü musiqi parçalarından istifadə etsəydi tamaşanın süjet xətti bir növ arxada qalar və aktyor ifasının özəllikləri nəzərdən yayınardı. İndiki halda isə minor musiqi parçaları tamaşaçı diqqətini sanki səfərbər edərək onu səhnəyə yönləndirir.

«Əsgər anası»nın rəssamlıq tərtibatında hər bir element qrupunun əvvəldən axıradək üslubi bağlılığı gözlənilirdi halda, qruplararası bağlılıq bəzən pozulur. Daha konkret desək, tamaşanın geyim, yaxud qrim qrupu ilə dekor qrupu arasındakı bədii harmoniya əksər hallarda zəif nəzərə çarpır. Buradan

görünür ki, rejissor və rəssam tərtibat qruplarının tamaşa boyu əlaqəli ardıcılığını müəyyən etdikləri halda, bu qrupların öz aralarındakı əlaqəni lazım olan səviyyədə təmin edə bilməyiblər. Məsələn, ana surətinin geyimi əvvəldən axıradək heç dəyişməmiş, baxmayaraq ki, tamaşada bu surət, heç də həmişə kədrli görünür. Əlbəttə, surətin faciəvililiyi göz önündədir, ananın üç oğlunun biri əsir düşmüş, biri döyüşdə həlak olmuş, digərini isə ana özü öldürmüşdür. Lakin bu hadisələr tamaşa boyu tədricən baş verir. Və bu tədricilik ananın dəyişməz qara geyimində bir növ itir, tamaşanın əhvali-ruhiyyə əmsalı öz mütəhərrikliyini, dinamikasını itirir. Bununla da kostyum həlli ilə, tutaq ki, məkan həllinin məntiqi rabitəsi pozulur. Bədii tərtibat qruplarının məntiqi-estetik əlaqəsi bəlkə də çox incə nəzəri təfəkkürə əsaslanır və kimlərsə yer-siz tənqid təsiri bağışlaya bilər. Lakin hesab edirik ki, yüksək bədii və təcrübi hazırlığa malik yaradıcı kollektiv (biz İrəvan teatrını məhz belə qəbul edirik) hətta nisbətən «kiçik» görünə bilən təfərrüatları da nəzərə almalıdır. Bu gün Azərbaycan teatri dünya məkanına çıxır və daxili auditoriyada əhəmiyyətsiz görünə bilən çatışmazlıq, uyğunsuzluq və məntiqi-estetik qırılmalar Avropa və MDB ölkələri məkanında dərhal nəzərə çarpır və tənqid hədəfinə çevrilir.

Bütün bunlara rəğmən, tamaşanın kostyum həlli bütövlükdə qənaətbəxş səviyyədədir. Rejissor və rəssamın bu sahədəki müsbət işi göz önündədir. Tamaşada ənənəvi məişət geyimləri ilə yanaşı spesifik uniforma da (hərbçi və ədliyyə işçilərinin geyimləri) yer almışdır. Uniformanın bədii-estetik məziyyətləri ilə əlaqədar müəyyən bir fikir söyləmək çətin olsa da, hər halda o, tamaşanın məzmun və atmosferinə tamamilə uyğundur. İstər müstəntiqin (El-nur Əhmədov), istərsə də hakimin (Vidadi Əliyev) forma kostyumu düzgün seçilib. «Mülki» geyimlər haqqında isə daha əhatəli danışmaq olar. Ananın gəlininin – Nərgizin tünd rəngli geyimi, başındakı qara yaylıq, digər övladın – Şubayın oturub-durduğu yüngülxasiyyət qızın qırmızı-çəhrayı, dəbli geyimi ilə maraqlı bir təzad təşkil edir. Əgər bəzi şəkillərdə ana obrazının kostyum həlli dəyişilsəydi, bu iki qızın geyim təzadı daha inandırıcı və məntiqi görünərdi. Lakin rəssam məsələni daha konkret vasitələrlə həll etmişdir. Biz bunu da məqbul hesab edirik, lakin qeyd olunanlar nəzərə alınarsa, bədii tərtibat daha uğurlu təsir bağışlaya bilər. Nəhayət, son pərdədə hər üç qadının (ədliyyə işçiləri olan qızları nəzərə almasaq) qara geyməsi məntiqi və başadüşüləndir ki, buna bizim heç bir iradımız yoxdur.

«Xilaskar» tamaşasının da rəssamlıq həlli maraqlı doğurur (müəllif yazıçı-dramaturq Aqşin Babayevdir). Quruluşun ideya-estetik təfsiri xeyli orijinal

təsir bağışlayıb sadə, məntiqli, eyni zamanda zəngin fəlsəfi-psixoloji ifadə tərzii ilə seçilir.

Qeyd edək ki, əsər 2009-cu ildə tamaşaya qoyulub. İrəvan teatrı 128-ci mövsümünü (2009-cu ilə təsadüf edir) məhz həmin tamaşa ilə başlayıb.

Bəzi digər tamaşalarda olduğu kimi, «Xilaskar»da Oruc İzzətoğlu bədii tərtibat işini öz öhdəsinə götürdü. Quruluşun səhnə təcəssümü rejissor dünya-görüşü ilə birləşərək uğurlu sintez yaratdı. Rejissor sadə, azhərəkətli dekorlar vasitəsilə məhdud yerdəyişmə və işıqlandırmaya əsaslanan zəngin bədii illüziyalar aləmi qurmaq qərarına gəldi. «Xilaskar» tamaşasında dekorasiyalar və müxəlləfat azdır, kostyumu isə prinsipə aktyorların öz geyimləri əvəz edir. Bütün bu sadəliklərinə baxmayaraq «Xilaskar»ın səhnə tərtibatında qüvvətli psixologizmlərlə səsləşən gərgin ekspressivlik müşahidə olunur. Səhnədəki auraya, görünüşə uyğun qüvvətli aktyor ifası, təzadlı psixologizmlər, həmçinin musiqi tərtibatı və işıqlandırma quruluşun bədii tamlığını, effektivliyini təmin edir.

O.İzzətoğlu tamaşanın bədii tərtibatında işıqlandırmadan məharətlə istifadə edib. Səhnədə işıq azdır, demək olar ki, yox dərəcəsidir. Nisbətən zəif olan ümumi işıqlandırma fonunda iştirakçılara yönəlmiş projektorlar səhnədə özünəməxsus əhvali-ruhiyyə yaradır və tamaşaçı diqqətinin aktyora yönəlməsini təmin edir. Tamaşadakı hadisələr eyni məkanda, eyni dekorlar fonunda cərəyan edir; şəkillər bir-birini əvəz etdikcə, dekorlar (stendlər) hərəkətə gələrək gah aralanır, gah da bitişirlər.

Tamaşanın dekorasiya həlli olduqca maraqlıdır və novatorçu quruluşu ilə diqqət çəkir. «Xilaskar» müsbət emosiyalarla, özünəməxsus psixologizmlərlə zəngin tarixi-dramatik səciyyəli səhnə əsəridir. Onun bədii tərtibatı da özünəməxsusluğu ilə seçilməli, əsərin qayəsi və mahiyyəti kimi orijinal olmalı idi. Təbii ki, bu məsələ rejissoru çox düşündürürdü. Rejissor bəsit məkan həlli (dekorların azlığı), məhdud işıqlandırma (əsasən obrazlar üzərində) vasitəsilə əsərin mürəkkəb ideya-estetik mündəricəsini sadə bədii formalar vasitəsilə dolğun surətdə əks etdirməyə müvəffəq oldu. O, rejissor yozumu ilə bədii tərtibatın ekspressivliyini birləşdirərək əsərə xas psixologizmin qüvvətli səhnə həllini verə bildi. Bu, şübhəsiz ki, rejissorun bədii tərtibatçı kimi növbəti uğuru idi.

Səhnə məkanının həllində əsas tərtibat elementi kimi dörd ədəd stend çıxış edir. Bu stendlər üzərində təkidlə ulu öndərimizin hakimiyyətə qayıtmasını tələb edən xalq kütlələri təsvir olunub. Yumruq kimi birləşən insanlar əllərini

yuxarı qaldıraraq qətiyyətlə Heydər Əliyevlə həmrəy olduqlarını bildirirlər. Əsərdə hadisələr əsas etibarilə bu stendlərin qarşısında inkişaf edir ki, bu da dolayısı ilə həmin hadisələrin xalq kütlələrinin diqqət mərkəzində olması ideyası ilə məcazi mənada səsləşir. Əslində bu, elə belə də olmuşdur. O dövrdə Ali Sovetin qarşısına toplaşmış çoxminli kütlə sanki içəridə (indiki halda səhnə önündə) nələr baş verdiyini bilmək istəyir, Heydər Əliyevi bir səslə müdafiə edirdilər. Beləliklə, rejissorun təfsirincə, arxa planda mitinqə yığılmış insan kütləsinin foto-installyasiya təsvirlərini yerləşdirməklə hadisələrin real axarı bədii simvollar vasitəsilə əslində olduğu kimi verilir.

Tamaşada hadisələr inkişaf etdikcə stendlər aralanır, onların arasında qoyulmuş stollar görünür. Bu, Ali Sovetin iclasıdır. Səhnənin sağ və sol künclərində isə müvafiq olaraq kürsü və sədrlik edənin masası yer alır. Rejissor belə sadə quruluş verməklə əslində simvollar vasitəsilə hadisələrin cərəyan etdiyi mühiti tam şəkildə çevrələyir; arxa planda – xalq, aradakı boşluqda – iclas zalı, cinahlarda isə bu iclası rəsmiləşdirən kürsü və sədrlik edənin masası. Bədii tərtibat simvolik səciyyə daşıyır; tərtibat elementlərinin sayca məhdudluğu səhnə məkanını lüzumsuz yükdən azad etməklə bərabər, həm də quruluşun rəmzi xarakterini qüvvətləndirir və onu orijinal edir.

Tamaşanın həm bədii tərtibatı, həm də ümumi mahiyyəti barədə çox fikirlər səslənib. Tanınmış yazıçı və tənqidçi Xeyrəddin Qoca «Xilaskar»ın ideya-estetik qayəsini bəyənməklə rejissor yozumu ilə musiqi tərtibatının qarşılıqlı münasibətini, ahəngdarlığını müsbət qiymətləndirir. Bu qiymətləndirmə eyni zamanda rəssam işini də əhatə edir, çünki rejissor yozumu həm də bu səhnəni öz çevrəsinə alıb. Tənqidçi yazır: Tamaşanın musiqi tərtibatçısı Nuranda Qurbanova və rejissor assistenti Səadət Həsənalıyeva quruluşçu rejissorun ali məqsədini duyaraq son dərəcə diqqətlə işləmişlər, nəticədə gözəl bir tamaşanın yaranmasına kömək etmişlər» [2, 4].

Əsərdə ən maraqlı və ideya baxımından dolğun obraz, şübhəsiz ki, ulu öndər Heydər Əliyevin obrazıdır. Bu obrazı tanınmış aktyor, əməkdar mədəniyyət işçisi İftixar Piriyev böyük sənətkarlıqla yaradıb. Sənətkarın özü deyir ki, mən artıq xeyli müddət idi ki, səhnəyə çıxmırdım. Lakin əsər ilə tanışlıqdan sonra başa düşdüm ki, məhz bu rolu oynamaq üçün özümdə daxilən bir hazırlıq hiss edirəm. Həqiqətən də, ulu öndərin obrazı İftixar Piriyevin ifasında özünün çox mükəmməl bədii ifadəsini tapmışdır.

Tamaşanın kostyum həlli də nisbi sadəliyi ilə seçilir. Ümumiyyətlə, mövzusu müasir həyatdan götürülmüş tamaşalarda kostyum adətən sadə olur. Bu-

rada rəssam üçün əsas məsələ personajın geyiminin dünyagörüşünə, ictimai mövqeyinə uyğun gəlməsidir. Kostyumun biçimi, forması isə tamamilə müasir dövrdə olduğu kimidir.

Əlbəttə, bu ümumi prinsiplər «Xilaskar»ın kostyum həllinə də əsasən müvafiq gəlir. Eyni zamanda burada müəyyən bir alleqoriya, kostyumun bədii həllində, rəngində, biçimində ifadə olunmuş rəmzi əlamətlər var. Mənfi obrazların (saqqal Həməzə və başqaları) geyimindəki tələskənlik, tamlığın pozulması, aksesuar uyğunsuzluğu təsadüfi olmayıb rejissorun geyim təfsirinin çox uğurlu, həm də bir qədər örtülü, alleqorik təcəssümüdür. Eyni fikri tamamilə başqa aspektdə, ulu öndərin geyiminin mükəmməl olması, zahirən möhtəşəm, tam, zövqlü təsir bağışlaması mənasında da söyləyə bilərik. Hər kəsə yaxşı bəllidir ki, daxilən tam, səbatlı, bütöv bir şəxsiyyət olan ulu öndər Heydər Əliyev zahirən də təmiz, zövqlü geyimi, şax duran kostyumu, yaraşqlı görkəmi ilə hər kəsin diqqətini cəlb edib. Rejissor baş qəhrəmanın səhnə görünüşündə bu cəhətləri nəzərə almaqla obrazın xarakterinin daha dolğun əks etdirilməsinə nail oldu. Səhnədə ulu öndərin əynində gördüyümüz şax kostyum aktyor ifasının əzəməti, emosional nitqinin dərin pafosu ilə birləşərək surətin daxili mahiyyətini açır, onun zəngin bədii məziyyətlərini tamamlayır. Bu halda istər-istəməz «Gözəllik ondur, doqquzu dondur» məsəli xatırlanır. Oruc İzzətoğlunun təqdimatında İftixar Piriyevin səhnə geyimi tamaşanın kostyum həllinin zirvəsi olmaqla onun uğurlu bədii quruluşunun aparıcı komponentlərindən birinə çevrildi [2,4].

Milli özünüdərk və tarixi keçmiş mövzusunda İftixar Piriyevin uğurlu yaradıcılıq nümunələrindən biri, şübhəsiz ki, «Soyqırım tarixinin dastanı» əsəridir. «Soyqırım tarixinin dastanı» 2013-cü ilin martında qardaş Türkiyədə tamaşaya qoyulmuş, yerli tamaşaçılar tərəfindən alqışlarla qarşılanmışdı. Əsər İrəvan teatrının 133-cü mövsümünün əsas tamaşalarından biridir.

«Soyqırım tarixinin dastanı» tarixi hadisələrə əsaslanmış dramatik, eyni zamanda vətənpərvər əhvali-ruhiyyəli əsərdir. Səhnələşdirmədə İftixar Piriyev həm rejissor, həm də bədii tərtibatçı kimi çıxış etdi.

Milli-tarixi mövzulu digər quruluşlar kimi, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda da ümumi bədii tərtibat tünd rəng tonlarında öz ifadəsini tapmışdır. Ümumiyyətlə, bu cəhət İftixar Piriyevin bədii səhnə tərtibatında nəzərə çarpan əsas məqamlardan biridir. Tərtibatçı tünd rəngdən (yaxud alaqranlıq səhnə məkanından) həm hadisələrin dramatikliyinin vizual cəhətdən daha effektiv təsir bağışlaması üçün, həm də tamaşaçının diqqətini hadisələrin cə-

rəyan etdiyi əsas məqamlara (səhnənin mərkəzinə və obrazlara) yönəltmək üçün istifadə edir. Ədalət naminə etiraf etmək lazımdır ki, ilk baxışda bəsit görünsə də, rejissorun bu maraqlı səhnə interpretasiyası tamaşanın məzmunlu təsir bağışlamasında heç də az rol oynamır.

«Soyqırım tarixinin dastanı»nda hadisələr əsasən bir şəkildə cərəyan edir. Tərtibatın dekor həlli arxa plandakı qara fondan ibarətdir. Maraqlıdır ki, tərtibatçı bu fon üzərində heç bir bədii elementdən (bayraq, nişan, foto-instal-lasiya və s.) istifadə etməyib. Əvəzində o, bütün bədii element və atributları önə (bilavasitə səhnəyə) çıxarmaqla onları tamaşanın hərəki mühitinə daxil edib.

Bədii tərtibatın kostyum həlli daha mürəkkəb və rəngarəngdir. Əgər dekor həlli sadə qara fondan ibarətdirsə, kostyumlarda biz bunun əksini görürük. Eyni zamanda bu rəngarənglik arxa dekorun qara rəngi ilə təzad təşkil etmir, tərtibatın ümumi kolorit həllini pozmur, əksinə, onunla birləşərək vahid estetik ritm yaradır. Tərtibatda bunun iki əsas şərti özünü büruzə verir. Əvvəla qara rəng (ağ rəng kimi) təbiəti etibarilə digər rənglərlə ünsiyyətə girməyə meyllidir (qara və ağ rənglər spektral saçaqlanmada iştirak etmir). O, özündə parlaq kolorit effekti əks etdirmədiyindən istənilən rənglə zövqlü kombinasiyaya daxil ola bilir və rejissor məhz bu xüsusiyyətdən istifadə edib. İkincisi, İftixar Piriyeu obrazların kostyum həllində səhnə məkanının ümumi koloritinə daha çox uyğun gələn rənglər seçib. Bunlar yenə də qara, həmçinin ağ, boz, qırmızı və s. rənglərdir. Ağ və qırmızı kontrastlıq baxımından, boz isə spektral uyğunluq baxımından qara rəngi inkar etmir, quruluşun ümumi kolorit həllinə düzgün birləşir.

Tamaşanın süjet xətti elə qurulub ki, burada tarixlə müasirlik, xeyir və şər üz-üzə gəlir. Kostyum tərtibatı məhz bu birləşmələrin məcmusundan ərsəyə gəlmişdir. Süjet özlüyündə bir qədər mücərrəd xarakter daşıyır. Burada hadisələr gah nisbətən uzaq dövrlərdə, gah da XX əsrin 90-cı illərində baş verir, qəhrəmanlar, zaman və mühit dəyişir. Həm də bu dəyişmələr vahid səhnə tərtibatında baş verir (yəni dekorasiya dəyişilmir). Deməli, əsas ağırlıq məhz kostyumun üzərinə düşür. Kostyum tarixi və nisbətən yaxın keçmişin hadisələrini bir araya gətirir. Lakin bu birliyi sintez kimi qəbul etmək olmaz. Hər bir qəhrəman, hər bir iştirakçı öz geyimində qalır, eyni zamanda tarixin başqa qatlarından yol alıb gələn personajla canlı ünsiyyətə girə bilər. Bu ünsiyyət yalnız zahiri effekt daşımır; zamanların bir araya gəlməsi qəhrəmanların ideya həmrəyliyi (Nuru paşa – Mübariz İbrahimov) daha

yüksək bədii pafosla ifadə edir. Kostyum isə bu cəhəti özünəməxsus vasitələrlə qüvvətləndirir. Məsələn, tamaşada Nuru paşa obrazının (Natiq Vəzirov) geyimi əslində bənzərsizdir, müqayisəsizdir. Əsərdə ikinci belə kostyum yoxdur. Lakin burada digər personajlara aid müxtəlif detallar, aksesuarlar, başlıcası isə rəng uyğunluğu müşahidə etmək olar. Nuru paşanın geyimindəki qara rəng fonla, qırmızı isə al bayraqla assosiasiya edilir. Əsas surətin kostyumu ümumiləşdirici bədii vasitə kimi tamaşanın geyim həllinə təsir göstərir.

Zəngin bədii təxəyyül İftixar Piriyyəvə imkan vermişdir ki, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda həm müəllif (mətnin müəllifi), həm quruluşçu rejissor və həm də rəssam kimi çıxış etsin. Yaradıcılıq prosesinin belə geniş kontekstdə təqdim olunması mümkün fikir ayrılıqlarını aradan qaldırır. Burada rejissor ilə rəssamın düşüncəsi arasında hər hansı bir boşluq, estetik uyğunsuzluq yoxdur. Eyni bir şəxsin həm rejissor, həm də rəssam kimi çıxış etməsi bu baxımdan təkcə qəbul edilən deyil, həm də teatr üçün, sənət üçün uduşludur.

Quruluşdakı digər surətlərin kostyumu da maraq doğurur. Hər bir obrazın, eləcə də ümumiləşdirilmiş obrazların (əsgər paltarı geymiş oğlan və qızların, həmçinin nankor qonşularımızın surətləri) kostyum həllinin düşünülmüş incə nüansları, bütövlükdə quruluşun uğurlu təsir bağışlamasını şərtləndirən məqamları, çalarları var. Burada əsgər paltarı geymiş igid oğlan və qızlarımız geyimlərinin ümumiliyinə baxmayaraq səhnə məkanında «itmirlər». Çünki daşıdıqları rəngarəng Azərbaycan və türk bayraqları bayağılığı, yekrəngliyi aradan qaldırır, səhnəyə ruh və əlvanlıq verir.

Əsərdəki əsas obrazlardan olan İxtiyar dədə (Vidadi Əliyev) və İxtiyar nənənin (Elmira İsmayılova) kostyum həlli maraq doğurur. İlk baxışda onların geyimi sadə, hətta rəğbətsiz təsir bağışlaya bilər. Belə ki, bu obrazların geyimi yaxın keçmişin ənənəvi dağ kəndi geyimlərinin tipik elementlərindən (kürk, sıırıqlı, şal, uzun ətkli tuman və s.) təşkil olunub (bu geyimlərə indi də təsadüf etmək olar). Lakin diqqətlə baxılırsa, məhz bu geyim vasitəsilə rejissor Azərbaycan xalqının milli mentalitetindən süzülüb gələn genişqəlbliyi, mərdənəliyi, əsl kənd adamına xas olan səmimiyyəti, qonaqpərvərliyi dolğun əks etdirə bilmişdir. Burada zahiri assosiasiyalar (yaxud simvolik təfəkkür) mühüm rol oynayır; milli geyim atributlarına üstünlük verməklə rejissor tamaşaçı təfəkküründəki ənənəvi qənaəti gücləndirir və obrazın müsbət qavranılmasını həm də geyim vasitəsilə təmin edir. Beləliklə, haqqında danışılan iki obrazın geyimləri sadəcə kənd geyimi olmayıb, belə demək mümkünsə, milli-assosiativ duyğuların ümumiləşdirilmiş bədii kompleksini özündə ehtiva edir. Əslində o

qədər də asan başa gəlməyən bu «sadəlik» əsərin ideyasının dolğun ifadəsində əsas vizual təsir vasitələrindən biri kimi dəyərləndirilə bilər.

Şübhəsiz ki, «Soyqırım tarixinin dastanı»nda əsas obrazlardan biri milli qəhrəman Mübariz İbrahimovun (Rəmiq Nəsirov) şəərəfli obrazıdır. Əsərdə Nuru paşa ilə Mübariz obrazları sanki bir-birini tamamlayır, quruluşun ideya-bədii vəhdətini və mənəvi tamlığını təmin edirlər. Bu iki surətin qarşılığı müxtəlif kombinasiyalarda baş verir. Burada həm tarixiliklə müasirliyin, həm türk-Azərbaycan qardaşlığının, həm də yaşlı və gənc nəslin qarşılıqlı münasibətləri öz əksini tapıb. Lakin bu sadalananlar tamaşanın ideya-bədii xüsusiyyətlərinə aiddir; kostyum həlli baxımından biz hər hansı bir qarşılığı müşahidə etmirik. Mübarizin geyimi adi hərbi geyimi olub əsərdəki oğlan və qızların hərbi geyimindən, demək olar ki, fərqlənir. Məhz kostyum tərtibatında Nuru paşa – Mübariz xəttinin ideya-bədii qarşılığı qismən qırılmış olur ki, bu da ya rejissor yozumunun sonadək inkişaf etdirilməməsindən, ya da rejissorun sadəcə olaraq kostyum həllində belə bir qarşılığa ehtiyac duymamasından irəli gəlir. Bizcə, bu qarşılıqlı təsir xətti (Nuru paşa və Mübariz) sonadək davam etdirilməli idi. Yəni onların ideya-bədii nisbətindəki paralellər kostyum həllində də öz əksini tapmalı idi. Belə olarsa, tamaşanın estetik mündəricəsi qarşılıqlı əlaqələndirmələrə sonadək istinad edərək daha ritmik, daha mütəhərrik təsir bağışlaya bilərdi. Ancaq rejissor quruluşun bütün tamaşalarında bir dəfə işlənmiş olan interpretasiyanı saxlamış, ona nəşə əlavə etmək istəməmişdir. Bununla belə zənnimizcə, Mübariz obrazının kostyum həlli indiki tərtibatda da məqbul sayıla bilər. Tamaşanın ümumi məkan həllində bayraqlar (Azərbaycan və türk bayraqları) kolorit ovqatı yaratdığı kimi, Mübariz surətinə də onlar sanki rəng qatırlar. Artıq həlak olmuş, lakin sanki ayaq üstə dayanmış, cəsur döyüşçü yoldaşlarına istinad etmiş qəhrəmanın üçrəngli bayrağa bürünməsi maraqlı takt, ifadə tərzli olmaqla bərabər, bədii tərtibat baxımından da quruluşa müəyyən effekt verir.

«Soyqırım tarixinin dastanı»nın kostyum həlli barəsindəki fikirlərimizi yekunlaşdırmazdan öncə, əsərdəki nankor qonşularımızın geyim xüsusiyyətlərindən söz açmaq yerinə düşər. Tamaşanın kostyum həllindəki qara komponentin əsas hissəsi onlara məxsusdur. Əslində bu, təəccüblü deyil; niyyət, xəbislik zahiri görkəmə tam uyğun gəlir. Tamaşanın müəyyən hissələrində səhnədə görünən ermənilər öz üzdənirəq din xadimlərinin başına toplaşmış onun sözlərinə qulaq asırlar. Qan yatırmağa, sülhə çağırmağa borclu olan «din xadimi» isə erməniləri intiqama səsləyir, silah götürüb türklər ilə vuruşmağa,

hətta körpələrə belə aman verməməyə çağırır. Bu obrazın davranışı onun zahir-i görkəmi, geyiminin biçimi və rəngi ilə tam uyğundur. Doğrudan da erməni din xadimləri uzun, qara əba geyirlər və rejissor ermənilərin səhnə görünüşünü həll edərkən əslində onları elə öz görkəmində saxlamışdır. Digər erməni surətlərinin geyimi də təxminən belədir və qənaətbəxş səviyyədədir. Tamaşada, xüsusən erməni yaraqlılarının göründüyü vaxtlarda müxtəlif əşyalardan, silahlardan yetərincə istifadə edilir. Şəkillərdən birində biz günahsız azərbaycanlıların başlarının kəsilərək süngüyə taxıldığını görürük. Dramatik cəhətdən gərgin, ekspressiv xarakter daşıyan bu səhnə rəssamlıq təcəssümü baxımından bir qədər süni, qurama təsir bağışlayır. Həm «tüfənglər», həm də «başlar» o qədər də inandırıcı görünmür, nəticədə əsərin yaxşı düşünülmüş, qüvvətli aktyor ifası ilə müşayiət olunan drammatizmi zəifləyir. Zənnimizcə, göstərilən bu qüsurlar aradan qaldırılmalı, əlbəmə və digər materiallar, aksesuarlar effektiv, inandırıcı zahir-i görkəmə malik olmalıdır. Bu, əsərin səhnə tərtibatının daha mükəmməl təsir bağışlamasını təmin edə bilər.

Əlbəttə, quruluşun uğurlu işbirliyindən danışarkən musiqi tərtibatını unutmamalıyıq. Əslində bədii tərtibatla (rəssam işi ilə) paralel bədii-estetik ovqat yaradan musiqi tamaşanın bir parçasına çevrilir, rəssam əməyi kimi ümumi ansamblə öz payını verir. Mahnı tərtibatçısı (Çingiz Xəlilov) dramaturji materialın məzmununu, ovqatını sərrast ifadə edən musiqi parçaları seçməklə qoyuluşun ümumi tamlığını bir qədər də cilalamışdır.

İrəvan teatrının səhnəsində milli-vətənpərvərlik səciyyəli tamaşaların qoyuluşu artıq xoş bir ənənəyə çevrilmişdir. Elçin, Aqşin Babayev, İftixar Piriyev və başqa ünlü qələm sahiblərinin zəngin təxəyyülə malik dramaturji əsərləri, təcrübəli rejissura, həm orta və yaşlı, həm də gənc nəslə əhatə edən hazırlıqlı aktyor komandası bu ənənəni davam və inkişaf etdirməyə imkan verir. Bu mənada İrəvan teatri milli teatrlarımız içərisində öz dəst-xətti, novatorçu başlanğıcları ilə seçilən əsl yaradıcılıq studiyası təsiri bağışlayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Əliyeva M. Hər rəsmdə bir dünya var. «Respublika» qəzeti, 17 iyun 2015, s. 4.
2. Xeyrəddin Qoca. Möhtəşəmlik. «Xilaskar» tamaşası haqında. «Xalq qəzeti», 01 aprel 2013-cü il, s. 4.
3. Məmmədli Q. Azərbaycan teatrının salnaməsi. Bakı, «Yazıçı», 1983.
4. Nəcəfov M. Rəssam və zaman. Bakı, 1977.

5. Rəhimli İ. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı. Bakı, 2007.
6. Рзаев С. Азербайджанский театр в Армении. Баку, 1963.
7. Садыхбекова С. Творчество художников азербайджанского театра оперы и балета. Баку, издательство «МБМ», 2010.
8. Садыхбекова С. Тема лирики в творчестве театральной художницы Иззет Сеидовой // *İncəsənət və mədəniyyət problemləri*, № 4 (22), «Səda» nəşriyyatı, 2007, s. 96-100.
9. <http://metbuat.az/news/137378/ressam-ilqar-ekberovun-ferdi-sergisi-aci-lib.html>

Açar sözlər: İrəvanteatrı, səhnə rəssamlığı, səhnəqrafiya, İlqar Əkbərov, İftixar Piriyeu.

Sakina Zeynalova (Azərbaycan)

Иреванский театр: специфика сценической интерпретации жанровой эстетики

Предметом исследования статьи являются особенности сценографического воплощения некоторых спектаклей, поставленных на сцене иреванского театра за последнее время. Автор отмечает, некоторые постановки отличаются реалистическим, традиционным характером сценического оформления, тогда как другим свойственна эстетическая интерпретация сцены в духе современного визуального искусства. В статье анализируются творчество Ильгара Акперова как художника-сценографа, сотрудничавшего с коллективом иреванского театра, характерные черты художественного мировоззрения Ифтихара Пириева, Оруджа Иззетоглу и других, внесших свою лепту в процессы формирования стиля.

Ключевые слова: Иреванский театр, оформление сцены, сценография, Ильгар Акперов, Ифтихар Пириев.

Sakina Zeynalova (Azerbaijan)

Yerevan theatre: scenic interpretation of peculiarity of genre aesthetic

The object of the research in the article is peculiarities of scenographic incarnation of some spectacles, which were put on the stage of Yerevan theatre

lately. The author notes that, some decorations differ by realistic, traditional character of scenic design, when aesthetic interpretation of scene is peculiar as for the others in the spirit of modern visual art. Ilgar Akberov's creativity as artist-designer and collaborating with stuff of Yerevan theatre, characteristic features of Iftikhar Piriyeu's, Oruj Izzetoglu's and other's art outlook, who made their contribution to the process of style formation, are analysed in the article.

Keywords: Yerevan theatre (Azerbaijan), scene decoration, scenography, Ilgar Akbarov, Iftikhar Piriyeu