

Filmdə rəssam işi – Mayis Ağabəyovun yaradıcılığı

Səyyad Bayramov

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. Azərbaycan.
E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Annotasiya. Bədii kinoda təsviri sənət yaradıcılığı problemlərinə həsr olunmuş “Filmdə rəssam işi – Mayis Ağabəyovun yaradıcılığı” adlı məqalə Azərbaycanın sənətşünaslıq və kinoşünaslığında praktiki işlənmiş vacib və aktual bir mövzuya həsr edilmişdir. Azərbaycan kinematoqrafiyasına xas olan janr xüsusiyyətlərinin tədqiqatlarına görə bir sıra nailiyyətlərə nail ola bilmişdir.

İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin janr və növlərində vizual təsvir və ifadə vasitələrindən söz açan müəllif, tarixi və müasir köklərə bağlılıq, eyni zamanda da kino estetikasının dramaturji vizuallığının ifadə vasitələrini ön plana çəkir.

Açar sözlər: incəsənət, janr, vizual, kino, kinematoqrafiya, sintez

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 01.12.2022; qəbul edilib – 16.12.2022

Artist's work in the film – Mayis Agabeyov's creativity

Seyyad Bayramov

Doctor of Philosophy in Art
Institute of Architecture and Art of ANAS. Azerbaijan.
E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Abstract. In the presented article the author emphasizes the historical and modern connection of visual description and expression means in the genres and kinds of mutual relations of art. Meanwhile, he emphasizes dramatic visual aesthetics of cinema and takes into consideration the kinds of joint labor art as a person of solidarity. The author enriches his article with the valuable facts and with his own opinions.

The most interesting results are achieved by the author in those parts of the article where were investigated the genre specialties usual for the Azerbaijanian cinematography.

Keywords: art, janr, vizual, cinema, cinematographer, synthesis

Article history: received – 01.12.2022; accepted – 16.12.2022

Giriş / Introduction

Milli Azərbaycan kinosunun fəxr ediləsi bir tarixi var. Ən azı ona görə ki, XX əsrin incəsənəti sayılan kinonun dünyəvi tarixi ilə Azərbaycan kinosunun tarixi, cəmi iki-üç il fərqlə, üst-üstə düşür. Azərbaycan kinosunun tarixi tədqiqatçılarımızın son araşdırmalarının nəticələrinə əsasən [2, s.8-10], 1898-ci ildən hesablanır. Elə

həmin ildə də Bakı şəhərində ilk kinoseans keçirilib. Bu o deməkdir ki, artıq XIX əsrin sonlarında Bakı dünyanın Paris, London, Sankt-Peterburq kimi mədəniyyət mərkəzlərinin cərgəsinə qoşulur və avanqard mədəniyyətin yayıldığı elitar şəhərlərdən birinə çevrilir.

Azərbaycan kinosunun tarixində onu dünya standartları səviyyəsinə qaldıracaq başqa kino məmləkətləri və kino mütəxəssisləri arasında tanıdacaq filmlərin sayı az olub. Bunlardan: “Kəndlilər” (rej. S.Mərdanov), “Arşın mal alan” (R.Təhmasibin quruluşunda), “O olmasın, bu olsun” (rej. H.Seyidzadə), “Yarasa” (rej. A.Salayev) və s. göstərmək olar. Digər çoxsaylı filmlər isə lokal ərazidə yaşayan xalqlar üçün

nəzərdə tutulan filmlər siyahısındadır. Bunların sırasında azərbaycanlıların, yəni lokal ərazidə yaşayan xalqın, sadəcə olaraq, sevdiyi və sevmədiyi filmlər var. Bu filmlər vaxtaşırı (bəzən hətta ildə iki-üç dəfə) teleekranlarda təkrarlandığına görə, müxtəlif nəsilərə mənsub azərbaycanlıların uşaqlığından və gəncliyindən keçib, əhalinin intellektual həyatının emosional yaddaşının bir hissəsinə çevrilib.

Əsas hissə / Main Part

Mövzunun aktuallığı Azərbaycan kinoşünaslığının qarşısında duran bu mötəbər və zəruri vəzifə ilə əlaqədardır. Yəni milli kinomuzun kompleks şəkildə tədqiqi aparılmadan, onun tarixini araşdırmaq mümkünsüzdür. Daha doğrusu, bu iş yalnız faktografiya çənbərində ilişib qalır. Belə ki, Azərbaycan kinosunun müfəssəl, hərtərəfli tarixini yazmaqdan ötrü təkə xronoloji ardıcılıq kifayət etmir. Tarix bir elm kimi xronoloji ardıcılıqla düzölmüş faktlar toplusu deyil. Tarix, ilk növbədə mövcudluq konsepsiyasıdır.

Filmdə rəssam işi mövzusunun aktuallığını şərtləndirən və çağdaş dövrümüzdə bu mövzunun kinoşünaslığın və ümumiyyətlə sənətsünaslığın gündəminə çıxmasını aktuallaşdıran məqamlardan biri də birbaşa kino rəssamlığının özü ilə, mədəniyyətdə ona verilən qiymətlə bağlıdır. Mədəniyyətdə formalaşmış yanlış bir qənaətə əsasən, guya ki, kino rəssamları ikinci dərəcəli rəssamlar hesab olunur. Hətta sənətsünaslıq da rəssamın kino işlərinə onun istedad və bacarığının sonuncu təzahür imkanı kimi baxır. Sənətsünas tədqiqatçılar müəyyən bir rəssama həsr etdiyi monoqrafiyalarında yalnız ən axırıncı məqamda həmin sənətkarın kino fəaliyyətindən danışirlər. Çünki sənətsünaslar əksər hallarda rəssamların kino istehsalında iştirakını əlavə pul qazanmaq, külli miqdarda qonorar əldə etmək şansı kimi dəyərləndirirlər: guya ki, rəssamlar müəyyən bir film üçün eskizlər hazırlayarkən, öz peşə verdişlərinə arxalanırlar və öz yaradıcı potensiallarının yalnız cüzi bir hissəsindən faydalanırlar. Kino rəssamlığına bu sayaq ögey münasibət heç bir vəchlə özünü doğrultmur və kökündən yanlış münasibətdir. Belə bir münasibətin formalaşması onunla bağlıdır

ki, sənətsünasların böyük bir qismi kinonun təcürübəsindən, kino istehsalının xüsusiyyətlərindən, filmin ərsəyəgəlmə prosesindən xəbərsizdirlər. Kinoşünaslar isə təsviri sənətin incəliklərinə yetərinə bələd olmadıqlarından, filmdə rəssam işinin məziyyətlərini aşkarlamaqda kifayət qədər səriştə göstərə bilmirlər. Həqiqətən, kino rəssamlığı bir ayağı ilə kino müstəvisində, o biri ayağı ilə sənəti təsviri sənət müstəvisində qərarlaşdığından, onun tədqiqi məsələsi həmişə çətinləşir. Odur ki, müasir dövrdə belə bir mövzuya müraciət olunması və onun köklü şəkildə öyrənilməsi son dərəcə aktualdır.

Kino rəssamlığını təhlil etmək üçün həm kino sənətini, həm də rəssamlıq sənətini dərinləndirmək tələb olunur: yəni sənətsünaslığı və kinoşünaslığı bir-birinə calaşdırmadan, kino rəssamlarının işini öyrənilib analiz etmək, bu işin əsl dəyərini vermək mümkünsüzdür.

Məlumdur ki, kino rəssamı bir filmdən ötrü çoxsaylı eskizlər hazırlamalı olur. Bəzən bu eskizlərin sayı yüzü də aşır. Məhz kino rəssamının kağız üzərində çəkdiyi biçimlər əsasında film personajları üçün onlarla kostyum, geyim dəstləri tikilir. Kino rəssamının işi həqiqətən çox ağır olduğundan, əksər hallarda bir filmdə bir neçə rəssam çalışır. Bu mənada “kostyum filmləri” rəssamlar üçün xüsusi çətinliklər yaradır.

Kino rəssamı kino məkanının yaradıcısıdır. Məkan isə həmişə həndəsidir. Bu da o deməkdir ki, kino rəssamlığının öyrənilməsinin bir ucu da riyazi elmlərə söykənir. Kinorejissor üçün aktiv fəaliyyət məkanını quraşdıran məhz kino rəssamıdır. Onun işi operator işinin xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirən əsas faktorlardan biridir. Kino rəssamının istedad və bacarığı akt-

yor oyununa da duyumlu tərzdə təsir göstərmək iqtidarındadır. Yəni kino rəssamlığı müxalif sənət və peşələrin cizgilərini özündə cəmləşdirir. Belə ki, kinorejissor mizanları məkanda qurur. Məkanın tərtibi isə bu kinomizanlardan ötrü fundamental rol oynayır. Digər tərəfdən isə, məkan aktyorların davranışına, ovqatına, duyularına, operator işinə təsir göstərən mühüm amillərdən biri və birincisidir. Bütün bunlardan əlavə, məkan filmdə həm də kifayət qədər estetik olmalıdır. Çünki məkanın yaraşığı və estetikliyi filmə kadrın yaraşığı və estetikliyi deməkdir. Ona görə biz birmənalı şəkildə söyləyirik ki, filmin vizual gözəlliyinə doğru yol, bəlkə də ilk növbədə, kino rəssamının verdiyi eskizlərdən keçir. Kino rəssamının geyim eskizləri isə aktyorun kadraxili plastikasının mühüm müəyyənədiçi faktorlarından sayılır. Bu məqamları ötrü şəkildə sadalamaqda məqsədimiz mövzunun aktuallığını bir daha qabartmaq və onun tədqiqat zəruriliyini ön plana çəkməkdir.

Kino rəssamlarının yaradıcılığına həsr olunmuş bukletlərin nəşri [1] də ictimaiyyətin diqqətini onların spesifik işinə cəlb etməkdə mühüm rol oynamışdır. Bu bukletlərdə kino rəssamları K.Nəcəfzadənin, M.Ağabəyovun, F.Bağirovun, N.Zeynalovun, dəzgah işlərinin fotosəkillərilə yanaşı, onların müxtəlif filmlərə çəkdiqləri eskizlər, hətta bu filmlərdən kadrlar belə sərgilənir.

Müasir mərhələdə Azərbaycan kino istehsalında ən müxtəlif problemlərin üst-üstə çinləndiyi bir zamanda bu mövzunun araşdırılmasının aktuallığı daha da artır. Çünki indi bütün sahələrdə olduğu kimi, kino və təsviri sənət sahəsində də ixtisaslaşmalar gedir. Bu proses dünya miqyasında artıq çoxdan başlanıb. Azərbaycanda isə kino rəssamlığı ilə bəzən kino sahəsində xüsusi kino bilgisi, kino təhsili olmayan rəssamlar məşğul olublar. Onlar yalnız dəvət aldıqları filmlərin hazırlanması prosesində bir kinorəssam kimi formalaşblar və Azərbaycan kino mədəniyyətində mövcud boşluğu müəyyən qədər doldurublar. Müasir dövrdə isə artıq Bədaye Akademiyalarında, kino, teatr sənətinin öyrədildiyi müəssisələrdə teatr rəssamı, kino rəssamı kimi ixtisaslar məxsusi şəkildə tədris edilir.

Kino sənətində rəssam işinin məzmunu, mahiyyəti və estetik xüsusiyyəti

Kino sənətinin təsvir və ifadə vasitələri sırasında rəssamlığın xüsusi yeri vardır. Əgər biz kino sənətinin xalq qaynaqlarını arayıb-axtararaq, onda görürük ki, XX əsrin möcüzəli kinematografının “kölgə teatri” kimi səlafi olmuşdur. Şübhəsiz ki, bu sələflərdən biri də rəsmdir. Rəsm kino sənətinin qərarlaşdığı müstəvidir. Fikrimizi bir ayrı şəkildə ifadə etsək, söyləməliyik ki, kino sənəti, birinci növbədə, “möhtəşəm lal”, elə dinamik “qaynaşmada” olan rəsmlərdir. Məsələyə bir başqa yöndən yanaşsaq, yenə aydın olacaq ki, istər rəssamlıq, istərsə də kinematografiya müxtəlif tərzdə, amma eyni bir işlə məşğuldur, onların hər ikisi gerçək həyatın fərqli vasitələrlə təsvirini yaradır.

Nisbi dəolsa, kino sənətinin qaynaqları ilə bağlı hər şey aşkardır və burada məxsusi sübutdəlillərə heç bir ehtiyac yoxdur. Lakin maraqlısı budur ki, kinokameranın texniki kəşfindən və kinonun həyatı sənədləşdirmə vasitəsi kimi təsdiqindən sonra kino daha da təkmilləşməkdən ötrü öz qaynaqlarına, teatra və təsviri sənətə müraciət edir.

Kino sənəti ilə rəngkarlığı sonsuz dərəcədə bir-birinə yaxınlaşdıran məqamlardan biri də işıq-kölgə effektinin hər iki sənət növü üçün kəsb etdiyi önəmdir. Kino sənəti işıq-kölgədən yaranmış bir sənətdir. Nümayiş zamanı da ekranda işıq-kölgədən başqa, bir şey yoxdur. Çəkiliş məkanını və bu məkanda əsas obyekt olan insanı aşkara çıxaran da aydınlatmadır. Filmin hazırlanıb araya-ərsəyə gəlməsində, bir qədər də sərt desək, filmin film olmasında aydınlatmanın rolu müstəsnaadır. Çünki onun vasitəsi ilə aktyorun fiziki və daxili imkanlarının bütün üstünlüklərini vurğulamaq mümkündür. Çox güclü ifadə qüdrətinə malik olan aydınlatma emosional təsir yaratmaqdan ötrü vacib şərtlərdən biridir. Kino-operator hər kadrın aydınlatma xarakterini onun məzmunla, montaj sırasında bir-biri ilə təmasda olacaq kadrla uzlaşdırmalıdır.

Bununla yanaşı, personajların davranışı əsnasında meydana gələcək yeni işıq-kölgə nisbətlərini tənzimləmək də kinooperatorun öhdəsinə düşür. İşıq-kölgə nisbətləri dəyişincə, səh-

nə-kadrın emosional anlamı da dəyişir. Bu qayğı kinooperatorun işinin mühüm bir hissəsidir. Hər bir rəsm əsəri də işıqla kölgənin kontrastında mövcuddur. Bu xüsusiyyət ancaq miniatür sənətinə şamil edilmir. Bədii aydınlatma bir-birindən fərqli iki üslubla gerçəkləşir. Birincisi, təbiətdə müşahidə etdiyimiz aydınlatma (ışıqlandırma) durumlarının təqlididir. Bu aydınlatma üsulu zaman və məkan çərçivəsində doğan məzmunla bağlıdır. İkincisi, bəlli bir sahənin məzmununun və personajın ruh halını ən optimal şəkildə ifadə edə bilən, sərgiləyən aydınlatmanın tətbiqidir. Bu tip aydınlatmaya bəzən “psixoloji aydınlatma” da deyilir. Belə müfəssəlliyə varmaqda məqsəd rəngkarlıqla kinooperator peşəsi arasında da çox böyük yaxınlıq olduğunu nəzərə çarpdırmaqdır.

Yağlı boya ustaları (eləcə də qrafika sənətilə məşğul olanlar) və kinooperatorlar öz yaradıcılıq işlərində təbii aydınlatmanı əsas tuturlar, lakin emosional aydınlatma effektlərindən də bəhrələnilir. Məqsəd, təbii aydınlatma ilə emosional aydınlatma üslublarını, tərzlərini bir araya gətirməkdir. Məhz bunun nəticəsində meydana gəlmiş aydınlatma mənzərəsi tamaşaçı tərəfindən həyatı bir gerçəklik kimi qavranılır ki, bu da çəkilən səhnənin təsir gücünü artırır.

Azərbaycan kino rəssamlığında öz dəst-xətti ilə tanınan sənətçilərdən biri də Mayis Ağabəyovdur. Mayis Ağabəyov (1941-2020) F.Əhədovla, R.İsmayılovlə birgə Azərbaycan kino rəssamlarının ikinci nəslinə mənsubdur.

Lakin onu digər kino rəssamlarından fərqləndirən cəhət odur ki, Mayis Əlişir oğlu Ağabəyov [2, s.86] orta ixtisas təhsili almağa lüzum görməmiş, 1964-cü ildə birbaşa Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya İnstitutunun Rəssamlıq fakültəsinə daxil olmuşdur. Buranı bitirdikdən sonra isə C.Cabbarlı adına Azərbaycanfilm Kinostudiyasında zaman-zaman rəssam assistenti, rəssam, dekorçu-rəssam, geyim üzrə rəssam, quruluşçu rəssam kimi müxtəlif filmlərin yaradıcı heyətinin tərkibinə daxil edilmişdir. Amma bir məsələ tam aydındır ki, M.Ağabəyov kino sənətində ilk müstəqil addımını məhz dekorçu-rəssam kimi atmışdır. Onun 1970-ci ildə kinokranlara buraxılmış “Sevil” (quruluşçu rəssam E.Rzaquliyev, geyim rəssamı B.Əfqanlı) filmoperasına çəkdiyi dekor eskizləri mürəkkəbliyi

və orijinallığı ilə diqqəti özünə cəlb edirdi. M.Ağabəyov dekor eskizlərini ekranın tələblərinə uyğunlaşdırmaqla yanaşı, bədii mətnin ədəbi axışından, strukturundan çıxış edərək bura bir teatrallıq da gətirmişdi. Həmin ildə ekranlarda nümayiş etdirilmiş “Yeddi oğul istərəm” bədii filminin geyim eskizlərini də M.Ağabəyov hazırlamışdı. O, vestern janrının xüsusiyyətlərini personajların son dərəcə təbii təsir bağışlayan geyimləri ilə elə tamamlamışdı ki, filmə landşaft, xarakterlər arasında ideal bir harmoniya yaranmışdı.

M.Ağabəyovun kinoda ilk böyük qələbəsi “Nəsimi” (1973) bədii filminin adı ilə bağlıdır. O, bu filmə M.Hüseynovla birlikdə çalışmışdı. Təkcə bədii-bioqrafik material üzərində deyil, həm də fəlsəfi konsepsiya məkanında gerçəkləşdirilən eskizlər bütöv bir dövrün portretini yaratmaq baxımından maraqlı idi. M.Ağabəyovun filmə çəkdiyi eskizlərdə konkret şəxsiyyətin və tarixi hadisələrin nəhəng ölçülərlə ekrana gətirilməsi təcrübəsindən imtina etmişdi, əsas diqqəti qəhrəmanın iç dünyasına, düşüncə və yaşantılarına, baş verən hadisələrin mahiyyətinə yönəlmişdi. Kino rəssamı, bir qayda olaraq, adətən, elə fikirləşir ki, torpağın üst qatı kimi başa düşülən landşaft yalnız “iki planda təsvir edilə bilər: ya plan kimi, yəni yuxarıdan, ya da “dayaq xətti” adlanan üfüqi vəziyyətdən” [1, s.101]. M.Ağabəyov “Nəsimi” filminə çəkdiyi eskizlərdə landşaft görüntülərinin “sərtliyi”, “codluğu” ilə şair qəlbi, şair təxəyyülü, şair romantikası arasında bir təzad yaratmaqla filmin ideyasını bir az da “çılpaqlaşdırmışdı”.

Rəssam tarixi abidələrin interyerini dövrün xarakterik detalları ilə tamamlamaqla mühitin və obrazların inandırıcılığını maksimal həddə çatdırmışdı. 70-ci illərdə “Ürək... ürək” (1976), “Xoşbəxtlik qayğıları” (1976), “Üzü küləyə” (1977) bədii filmlərinə tərtibat verən M.Ağabəyov müasirlik mövzusunda öz potensial imkanlarını sınaqdan keçirdi. Bu müstəvidə də onun işləri uğurlu alınmışdı. Lakin işlədiyi tarixi filmlərin uğuru, tarixi mövzunu bu rəssamın yaradıcılığının ön planına çəkir. Elə bu səbəbdəndir ki, kinorejissor Eldar Quliyev onu ard-arda özünün “Babək” (1979) və “Nizami” (1982) tarixi-bədii filmlərinə quruluşçu rəssam kimi dəvət edir. Lakin yalnız “Babək” filmində

M.Ağabəyov hadisələrin miqyasını böyütməyə, personajların əzəmətini artırmağa nail olur. Rəssamın çəkdiyi “Bağdad xəlifəsinin sarayı”, “Bəzz qalasının mühasirəsi”, “Babəkin edamı” [2, s.87-88] eskizləri rəng seçimi, obraz tutumu, icra texnikasına görə yağlı boya ilə işlənmiş tabloları xatırladır. Bu eskizlərdə M.Ağabəyovun Xürrəmilər hərəkatı dövrü ilə bağlı araşdırmalar apardığı, landşaftdan, interyerdən, geyim elementlərindən, konstruktiv ölçülərdən ustalıqla yararlandığı aydın görünür. Bununla bərabər, onu da söyləmək lazımdır ki, mədəniyyətimizdə Nizami Gəncəvi şəxsiyyətilə bağlı klişələr [1, s.93-95] bütünlüklə filmə və əlbəttə ki, rəssamın yaradıcı təxəyyülünə güclü təsir göstərmişdir.

M.Ağabəyov 80-ci illərdə quruluşçu rəssam kimi, “Təkcə adanı özünə apara bilməzsən” (1980), “Ötən ilin son gecəsi” (1983), “Gümüşgöl əfsanəsi” (1984), “Burulğan” (1986) filmlərinə tərtibat vermişdir. Rəssamın müxtəlif mövzularda və janrlarda çəkilən bu ekran əsərlərindəki işi bir-birilə peşəkarlıq nöqtəsində qarşılaşır. Rəssama melodram da, tarixi-inqilabi mövzu da, uşaq və gənclərin problemlərini aşkarlayan süjetlər də eyni dərəcədə ram olur.

Təsadüfi deyil ki, M.Ağabəyovun kino yaradıcılığı janr müxtəlifliyi ilə də seçilir. “Qətl günü” (1990), “Zirzəmi” (R.Nəsirovlə birlikdə, 1990), “Şirbalanın məhəbbəti” (1992), “Müqəddəs oda yanaram” (1991), “Divlər zindanı” (“Laləfilm”, İran, 1993), “Salandar” (“İbrus” LTD, 1993), “Kəpək” (“Vahid” studiyası, 1994), “Ürək yaddaşı” (1995), “Ümid” (1995) kimi filmlərə M.Ağabəyovun çəkdiyi eskizlər Azərbaycan kino rəssamlığında və sənətinin fərdi yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Fərdi ya-

radıcılıq baxımından “Qətl günü” [1, s.92] daha maraqlıdır. Çünki bu filmdə rəssam birdən-birə zamanın üç qatının eskizlərini sərgiləmişdi.

Kino sahəsində qazandığı uğurlara görə, M.Ağabəyov 1981-ci ildə IX Ümumittifaq kino festivalının laureatı olmuş, 1982-ci ildə Respublika Lenin Komsomolu mükafatına, 2000-ci ildə isə Azərbaycan Respublikasının Xalq rəssamı fəxri adına layiq görülmüşdür.

Apardığımız tədqiqat işinin ən başlıca əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, Azərbaycanın kino rəssamları milli kinomuzun təşəkkül tarixi boyunca dəyərli bir irs və ənənə yaratmışlar. Artıq elə bir vaxt gəlib çatmışdır ki, biz Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbindən, bu məktəbin özünəməxsusluğundan, bənzərsizliyindən, nümayəndələrinin hər birinin unikallığından danışa bilərik.

Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbinin ənənələrindən biri filmin bədii məkanını gerçəkliklə nağılın, reallıqla romantikanın, həyatla poeziyanın sərhəddində qurmaq səriştəsidir. Film çərçivəsində bizim kino rəssamlarının yaratdığı oyun məkanını həmişə tanımaq mümkündür. Azərbaycan rəssamları həmişə öz rəng duyumuna və rəng seçiminə görə fərqləniblər. Bizim rəssamların tablolarında görünən rənglər qammasına dünyanın heç bir yerində rast gəlmək mümkün deyildir. Onların yağlı boya ilə işlənmiş eskizlərində rəng parlaqlığı, rəng əlvanlığı adamı valeh edir. Uzun müddət kino rəngsiz olduğundan bu özəllik, o qədər də böyük əhəmiyyət kəsb etməmişdir. Lakin təəssüf ki, rəngli kino yarandıqdan sonra da kino lentlərinin zəif həssaslığı üzündən həmin rənglər qammasını geniş ekranlara gətirmək mümkün olmamışdır.

Nəticə / Conclusion

Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbinin ənənələrini nəzəri ümümləşdirmələrdən çıxış edib bu qayədə yekunlaşdırmaq mümkündür. Bunlar tədqiqatımızın ən mühüm nəticələri hesab edilə bilər. Amma tədqiqatın nəticələrinə Azərbaycan kino rəssamlığının tarixi müstəvisindən də yanaşmaq olar. Çünki biz tədqiqatı tarix və nəzəriyyənin, təcrübə və bilginin, savad və istedadın kəsişdiyi nöqtədə aparmağa çalışmışıq.

Azərbaycan kino rəssamlığı tarixini öyrəndikcə, biz bu qənaətə gəldik ki, Azərbaycan kino rəssamlığı istər tarix, istərsə də mahiyyət baxımından kontinual bir panoramadır. Başqa sözlə, milli kino rəssamlığının tarixi bir bütündür, tamsıdır, bölünməzdir.

60-cı illərin sonu, 70-ci illərin əvvəlləri Azərbaycan kino rəssamlığı tarixində yeni adların sənət meydanına gəlməsilə müşayiət olunur.

Bu, artıq Azərbaycan kino rəssamlarının nisbətən cavan ikinci nəslidir. Lakin F.Bağirovdan, F.Əhədovdan, R.İsmayılovdan, M.Ağabəyovdan, F.Qurbanovadan ibarət ikinci nəsil, başqa sözlə, ikinci dalğa nümayəndələri, mahiyyət etibarilə Azərbaycan milli kino rəssamlığının ilk dalğasının orqanik davamıdır.

Tədqiqatı yekunlaşdıraraq onu söyləmək istərdik ki, Azərbaycan kino rəssamlığı XX əsrdə

müxtəlif mərhələlərdən sürətlə keçərək, XXI əsrdə inkişaf etmiş bir vəziyyətə gəlib çatmışdır. Onun inkişaf dinamikası tamamilə məntiqlidir və izah olunandır. Hərçənd “qloballaşma” dövrünə qədəm qoyduğumuz bir çağda Azərbaycan kino rəssamlığının gələcək irəliləyiş parametrlərini müəyyənləşdirmək son dərəcə çətinidir.

Ədəbiyyat / References

1. Ağabəyov Mayis. Buklet: rəsm əsərlərinin fotosəkilləri. Bakı, 1984.
2. Azərbaycan kino tarixi: öçerklər. Mətnin müəllifləri: Əfəndiyev T.İ., Quliyev C.E., Dadaşov A.Ə., Kazımadə A.Ə. və başqaları. Bakı: Tural, 2001.

Художник кино (творчество Маиса Агабекова)

Саяд Байрамов

Доктор философии по искусствоведению

Институт архитектуры и искусства НАНА. Азербайджан.

E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Резюме. Автор исследует взаимодействие между жанрами и типами визуального выражения искусства, опираясь на приверженность историческим корням и современности. Художник кино – новая творческая профессия, возникшая в XX веке вместе с появлением игрового кинематографа.

Выдвигается вопрос о драматургической визуальности выражения киноэстетики и учитывается вклад художественных форм.

Ключевые слова: искусство, жанр, визуальный, кино, кинематография, синтез