Aydın Dadaşov

Rejissorluğun üslub problemləri

(Cənnət Səlimovanın yaradıcılığı əsasında)

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm nazirinin 43 saylı əmri (01-02-2010), AMEA – nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Elmi Şurasının 01 saylı qərarı (21-04- 2010) ilə çapa məsləhət görülür.

“Elm və təhsil”
Bakı – 2010

Elmi redaktor: **Rəna Məmmədova**
AMEA – nın müxbir üzvü

Redaktor: **Vəfa Xanoğlan**
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Rəyçilər: **Məryəm Əlizadə**
sənətşünaslıq doktoru, professor
İlham Qazızadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Aydın Dadaşov.
Rejissorluğun üslub problemləri *(Cənnət Səlimovanın yaradıcılığı əsasında).*
Bakı, «Elm və təhsil», 2010. – 240 səh.

Əməkdar incəsənət xadimi, dövlət mükafatı laureatı, filologiya elmləri doktoru, professor Aydın Ərşad oğlu Dadaşovun "Rejissorluğun üslub problemləri" (Cənnət Səlimovanın yaradıcılığı əsasında) monoqrafiyasında peşəkar teatr rejissorunun yaradıcılıq laboratoriyası ilk dəfə olaraq sistemli şəkildə təhlilə cəlb edilir. Kitabın sonunda Azərbaycan respublikasının xalq artisti, ADMİU-nun professoru 70 illik ömrünün, 50 ildən çoxunu səhnə sənətinə həsr etməklə yüzdən artıq tamaşaya quruluş vermiş Cənnət Səlimovanın yaradıcılığını araşdıran bu kitabın mütəxəssislərlə birgə geniş oxucu marağına da səbəb olacağı zənnindəyik.

$\frac{4702000000}{N098-2010}$ ***qrifli nəşr***

© «Elm və təhsil», 2010

Giriş

Fasiləsiz axtarışlardan ibarət olan ədəbi – bədii proses dövrün diqtəsi ilə daim dəyişdikcə cərəyanlar kimi təzahür edən ictimai üslublar meydana çıxır. Bəşəriyyət tərəqqinin qarşısını kəsən amillərlə - problemlərlə mübarizə yolları aradıqca üslublar da yeniləşir. Mütərəqqi cəmiyyətin fəal vətəndaşı olan müəllifin dövrün bədii şərhini, gözəlliyə, yaxud eybəcərliyə münasibətini bildirərkən ətraf mühitdə baş verənlərə reaksiyası, ictimai üslub daxilində fəaliyyətə zəmin yaradır. Total, avtoritar rejimlərdən fərqli olaraq demokratiya mühiti azad fikrin təminatına çevrilir. Kulturoloq D.S.Lixaçovun: "Üslub əsərin forma və məzmununu birləşdirmək strukturunun estetik prinsipi kimi tədqiqat obyektinə müəllif münasibətinin ifadə vasitəsidir"[1] fikirləri ədəbiyyat və sənətdə problemin həllinə yönələn hadisələr toplusu olan mövzu həlli kimi cəmiyyətlə bağlı təməl prinsipindən sonra üslubun insan faktoru üzərində bərqərar olduğunu təsdiqləyir. Və əlbəttə ki, ideyanın maddiləşmə forması olub janr kimi materialı deyil, müəllifi səciyyələndirən üs-

[1] Д.С.Лихачев. Поетика древнерусской литературы. М., 1979. с.32.

lub dildə ifadə olunub, plastika və ya jestlə süslənən söz vasitəsi ilə maddiləşir. "Üslub müəllif, təhkiyəçi tərəfindən müəyyən olunan gerçəkliyin təsvirini realizə prinsipidir"[2] yazan ədəbiyyatşünas O.A.Tvoroqov da, üslubun yalnız müəlliflə bağlılığını vurğurlayır. Fransız nəzəriyyəçisi J.P.Sartrın: "Üslub haqqında söhbət açılan müddəa barədə, dolayı yolla danışmaq bacarığıdır"[3] fikri isə mahiyyət daşıyıcısı olan obrazlılığın qabardılmasını diqtə etməklə yanaşı, açıq cəmiyyətdən kənardakı müəllifi sığortalayır. Məlumdur ki, bədii yaradıcılıqda ideyanın maddiləşmiş forması kimi təzahür edən peşəkar, fərdi, ictimai üslublar canlı ünsiyyət üzərində qurulan teatr sənətində də, müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Peşəkar üslubun mətnlə bağlı olduğundan dilçilik münasibətini əhatələndirən bədii-poetik, metaforik, elmi, publisistik, rəsmi-protokol tipləri audiovizual həllini tapmaqla teatr rejissorunun da peşə cəbbəxanasını zənginləşdirir. Aleksandr Yakovleviç Tairovun "Rejissor teatrın sükançısıdır; sualtı təbaşirdən, qayalardan qaçmaqla, qarşıya çıxan təhlükələri dəf etməklə, yelkəni açıb bükməklə tufanla, qasırğalarla mübarizə aparmaqla teatr tamaşası gəmisini irəliyə - qoyulan yaradıcı məqsədə o aparır"[4] bənzətməsi də, peşə cəbbəxanasına bələdçiliyin vacibliyini vurğulayır.

Bilavasitə tamaşaya qoyulan əsərin ideyasının çözülməsi, bədii ekvivalentlərin tapılması prosesində üzə çıxan peşəkar üslub, ifadə vasitələri uyğun olan sənətkarları öz ətrafında birləşdirə bilir. Peşəkar üslub yalnız realizə metoduna cavab verən yazılı elmi-nəzəri müddəa, tezis, for-

---

[2] О.А.Творогов. Анализ литературного произведения. Л., 1976. с. 68.
[3] Ж.П.Сартр. Что такое литература. М., 2000. с. 316.
[4] А.Я.Таиров Записки режиссора: статьи, беседы, речи, письма. М.1970. с. 137.

mula şəklində meydana çıxdıqda ilkin müəllifin adı ilə bağlı məktəb yaranır ki, (təəssüf ki, pozitivizmə, məddahlığa meyilli tənqid əsassız halda bir çox rejissorları məktəb yaradıcısı kimi təqdim edir) mövcud teatrımızın da varlığı əsasən sonrakı nəslə örnək olmuş M.F.Axundov və yaşantı prinsipini önə çəkən K.S.Stanislavski təməlinə söykənir.

Yaradıcı təxəyyüldən keçən gerçəklik, məhdudiyyətə məruz qalmadan bədii ifadəsini tapdıqda fərdi üslubunu əks etdirdiyi müəllifin psixoloji portretini də yarada bilir. Fərdi üslubu üzə çıxmayan müəllifin yaradıcılığı isə həyat hadisələrinin və yaxud başqa bir əsərin strukturunun korkoranə təkrarına çevrilir. Digər tərəfdən isə bədii ifadəsini tapmayan "əsərdə" fərdi üslubu qabartmaq cəhdi müəllifin intellektual deyil, fizioloji portretini üzə çıxarır. Deməli, reallığın bədii yozumunda həlledici rol oynayan fərdi üslub yaradıcılığın fövqündə durmaqla, müəllifin daxildən təsvir edilən hadisələrə belə qarışmamağa imkan verir. Bu məqamda müəllif gözə görünməyəni böyütməklə, həddsiz miqyaslını kiçiltməklə tədqiqata cəlb edilməyə yarayan modeli sanki ovcunda saxlamaqla onu kənardan idarə edir. Fərdi üsluba malik olmayan müəllif isə hadisələrin labirintində nəinki mövzu – problem əlaqələrini, süjet – fabula əlaqəsini, hətta ideyanı, ali məqsədi belə itirə bilir. Mövzu, janr müxtəlifliyi fərdi üslubdan məhrum olan əsərə ilkinlik çaları versə də, struktur elementlərinin, basmaqəlibə çevrilən peşə cəbbəxanasının təkrarını gizlətmək olmur. Beləliklə, bədiiliyin təməlini informasiya gerçəkliyi zəminində yaradan fərdi üslub müəllifin ətraf aləmə münasibətinin meyarına çevrilir.

Məlumdur ki, yaranışından mövcud nəzəri qanunların tətbiqini önə çəkən klassisizmi formalaşdıran qədim yunan dramaturgiyasının prinsipləri, demokratizm təməlli

renessans dövründən başlayaraq ictimai üslub müxtəlifliyini qəbul etdi. Beləliklə, cəmiyyət quruculuğuna xidmət göstərən digər cərəyanların paralel mövcudluğunu qəbul edən intibah realizmi yalnız əyalət təfəkkürünə, hissiyyata söykənən sentimentalizmdən, romantizmdən uzaqlaşmaqla informasiya gerçəkliyinə yaxınlaşdı. Nəticədə məfkurəcə bir-birinə yaxın olan müəlliflərin mədhiyyədən, təbliğatdan uzaqlaşmaqla əhalinin, kütlənin və nəhayət yaranan cəmiyyətin sosial marağına, sifarişinə xidmət göstərə bildilər.

***

1957-ci ildə filologiya fakültəsinə daxil olduğu BDU – nun teatr studiyasında A.P.Çexovun "Qağayı" pyesi əsasında hazırladığı tamaşada Konstantin Qavriloviç Trepliyovun dilindən səslənən: "Yeni forma gərəkdir. Yeni forma vacibdir"[5] fikirlərini yaddaşına ömürlük həkk edən Cənnət Səlimova sonrakı yaradıcılıq dövründə ideyanın maddiləşmə forması sayılan üslubu biçimdə həll etməyə çalışır. Ömründə ilk dəfə səhnəyə çıxan Nina Mixaylovna Zareçnayanın: "Atamla arvadı məni buraya buraxmırdılar. Buranı çirkab saydıqlarından, mənim aktyorluğa getməyimdən qorxurlar. Ancaq bu göl məni cəzb etdiyindən özümü qağayı sanıram"[6] cümlələrini isə göz yaşına qərq olmadan eşidə bilmir.

Qeyd etmək lazımdır ki, 1898-ci ildə A.P.Çexovun "Qağayı" əsərinə quruluş verən K.S.Stanislavski dünyada ilk dəfə olaraq nəzəri təhlilə əsaslanan yazılı rejissor eksplikasiyasını, tamaşanın eskizini yaratdı. Və bununla da peşəkar rejissor sənətinin əsasını qoydu. İndi həmin

---

[5] А.П.Чехов. Сочинения. т. 11. М., 1986. т.12. с.226.
[6] Yenə orada. s.227.

eksplikasiyada məhz o tamaşaya müxtəlif teatrlarda quruluş vermək olar. Nəzəri təhlilə əsaslanan eksplikasiyalı tamaşa möhkəm, təməli güclü sütunlar üzərində ucalan binaya bənzəyir. Hadisəli və əməli təhlil prinsipi keçməyən tamaşanın isə əlvan pərdəli pəncərələri, parlaq boyalı damı olsa da, o qum üzərində tikilən evə bənzədiyindən həmən uçmalıdır. Təəssüf ki, bizim indiki rejissorların əksəriyyəti elmi-nəzəri eksplikasiya yazmağı bacarmadıqlarından onların tamaşaları özfəaliyyətə çevrilir.

Cənnət Səlimovanın BDU–nun teatr studiyasında hazırladığı "Qağayı" tamaşası Leninqradda keçirilən tələbə teatrı festivalına dəvət alır. Leninqrad Dövlət Universitetinin səhnəsində oynanılan, sonralar uzun illər "Literaturnaya Azerbaydjan" jurnalının baş redaktoru, mərhum Mansur Vəkilov Treplyov - Rita Davtyan isə Nina Mixaylovna Zareçnaya rollarında çıxış etdikləri bu tamaşa sürəkli alqışlar qazandı.

Tələbə dostlarını Bakıya yola saldıqdan sonra özü Leninqradda qalan Cənnət Səlimova Böyük Dramatik Teatrda Georgi Aleksandroviç Tovstonoqovun 1957-ci ildə quruluş verdiyi F.M.Dostoyevskinin "Əbləh" əsərinin tamaşasına baxıb dərindən təsirlənir. Axşam saat səkkizdə başlayıb gecə saat birdə bitən tamaşadan sonra Cənnət Səlimova qarlı - şaxtalı bir gecədə xalasının yaşadığı Vasili Ostrovskayaya qədər piyada gedir. Uzun müddət sonra belə bu tamaşanın təsirindən çıxa bilmir. "Vaxtaşırı tutmalar məni əbləhə çevirdi" deyən İnnokenti Smoktunovskinin arıq, uca boyu, armud saplağı tək nazik boynu, qəmli gözləri, uzun əlləri və xüsusən sanki pıçıltı ilə danışan nüfuzedici səsi əbədi olaraq yaddaşına həkk olunur. Həmin şaxtalı gecədə nəyin bahasına olursa olsun mütləq peşəkar rejissor təhsili alacağına söz verir.

1962-ci ildə Cəfər Cəfərovun rəhbərliyi ilə "Bertold Brext dramaturgiyası və teatr" mövzusunda diplom işini uğurla müdafiə edən Cənnət Səlimova BDU-nu fərqlənmə diplomu ilə bitirir. Cəfər Cəfərov sevimli tələbəsinə aspiranturada qalmağı təklif edir. Və aspiranturaya sənədlərini hazırlayarkən orta məktəbi bitirmək haqqında şəhadətnaməni əlinə ala bilən Cənnət Səlimova uzun illər içində gəzdirdiyi arzusunu həyata keçirə bilir. Bu çox vacib məqam idi. Əks halda o, üç il təyinatla ədəbiyyat müəllimi kimi hardasa çalışmalı olacaqdı. Şəhadətnaməni də götürüb Leninqrada üz tutan Cənnət Səlimova sənədlərini Leninqrad Dövlət Teatr, Musiqi və Kinematoqrafiya institutunun rejissorluq fakültəsinə verir və BDU-nun filologiya fakültəsində verilən təhsilin hesabına müsabiqənin gərgin keçdiyi, savadlı iddiaçıların sayı-hesabı olmayan çətin qəbul imtahanlarından müvəffəqiyyətlə keçərək bu təhsil ocağına, Aleksandrinski Teatrda fəaliyyətə başlamaqla səhnə sənətinin əksər növlərində və janrlarında çalışan, Şeksprin, Ostrovskinin, Brextin pyeslərindən tutmuş Raykinin estrada tamaşalarına da quruluş verən rejissor – aktyor Rafael Rafaeloviç Susloviçin kursuna daxil olur. Leninqrad Dövlət Teatr, Musiqi və Kinematoqrafiya institutunun rejissorluq kafedrasının müdiri Georgiy Tovstonoqov tədris prosesində bacardıqca yaxından iştirak edir. Ölkədə ən mükəmməl teatr mexanizmini BDT-də quran Georgiy Tovstonoqov məhz buradakı yaradıcı qüvvələri eyni ideya ətrafında səfərbər etməklə, yaradıcı heyətin birbiri ilə və tamaşaçı ilə ünsiyyətini tənzimləyə bilir və paralel olaraq pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olurdu.

Cənnət Səlimova rejissorluq sənəti ilə bağlı peşəkar biliklərə yiyələnməklə, gecə-gündüz oxumaqla yanaşı, BDT-nin məşqlərində də fasiləsiz çalışırdı. Piter həm də

Ermitaj, Rus muzeyi, Filarmoniya, Saltıkov Şedrinin kitabxanası və xüsusən çoxsaylı teatrlar deməkdir. İstər-istəməz qismətin verdiyi imkandan istifadə etməklə bunları sistemli şəkildə öyrənməklə keçmişin boşluğunu doldurmaq lazım idi. Saltıkov Şedrin adına kitabxanadakı, Liteyniy prospektində bukinits dükanındakı sənətə dair çoxsaylı kitabları mütaliə etmək kimi həvəs qarşısıalınmaz idi. Bundan əlavə bu şəhərin ədəbiyyat, sənət mühitinə qarışmaq imkanı qazanan Cənnət xanımın yadaşında sonralar Nobel mükafatı qazanmış şair İosif Brodski ilə ünsiyyətin təəssüratı ömürlük həkk olunur.

Təkcə Leninqradla kifayətlənməyən Cənnət Səlimova tələbələrlə birgə o zaman Moskvaya qastrola gələn Lorens Olivyenin tamaşasına baxmağa gedir. Sonralar da tələbə dostları ilə dəfələrlə özlərini Moskvaya çatdırıb həmin gecə də qatarda vaqon bələdçisi ilə dil tapıb, ayaq üstə, yatmadan geriyə qayıdan Cənnət Səlimova bu şəhərdəki teatrların əksər tamaşalarına baxır. Və Leninqrad Dövlət Teatr, Musiqi və Kinematoqrafiya institutunun tanınmış dram nəzəriyyəsi mütəxəssisi Boris Osipoviç Kostelyanetslə bu tamaşaları dönə-dönə hadisəli və əməli təhlil etməklə xoşbəxt idilər... Yeri gəlmişkən, nervə-sinirə düşməyi stomotoloq üçün qeyri-peşəkarlıq sayan Boris Osipoviç bunun əksini, yəni tamaşaçını yerindən oynatmaq bacarığını rejissorun əsas uğuru sayardı. Məhz daim süjeti yox fabulanı önə çəkməyi tövsiyə edən Boris Osipoviç Kostelyanetsin verdiyi biliklər sayəsində Cənnət Səlimova nəinki quruluş verdiyi pyesləri elmi-nəzəri baxımdan dəyərləndirə bilir və hətta bu müddəaları baxdığı səhnə əsərlərinin əməli təhlil süzgəcindən keçib-keçmədiyini və yaxud sadəcə olaraq uydurulduğunu həmən duyur. Bax Cən-

nət Səlimovanın yaradıcılıq laboratoriyasının gücü də məhz bundadır.

Bertold Brextin "Mamaşa Kuraş", "Qalileo Qalileo", Anton Çexovun "İvanov" əsərlərini məhz Boris Osipoviçin dərslərində, ustadın köməyi ilə təhlil edən Cənnət Səlimova sonralar bu əsərləri tamaşaya qoyanda heç bir əziyyət çəkmədi. O, tələbələrinə də K.S.Stanislavskinin çoxillik fəaliyyətinin əvəzsiz məhsulu olan əməli təhlil prosesinin emosiyalarla yox, kəskin, amansız cərrah neştəri ilə işlənməsinin vacibliyini daim təkrarlayır. Boris Osipoviç Kostelyanetsin: "Əgər neyrocərrahlar əməliyyat apararkən və ya atom fizikləri laboratoriyada çalışarkən işlətdikləri terminləri anlayırıqsa deməli onlar peşəkar deyil. Dramaturqlar, teatrşünaslar, rejissor da peşə cəbbəxanasının nəzəri terminlərini dərindən bilməlidir" kəlmələri daim xatirimdədir... Nəzəriyyə xətti, sənət isə dairəvi qapanma yolu ilə mövcuddur. Hər hansı bir muğam, meyxana və yaxud Afrikadakı bir qəbilənin tam-tam rəqsi yerli məkanda mövcud ola bilər. Yalnız nəzəri əsaslarla yaranan sənət dünyəvidir.

1967-ci ildə Leninqrad Dövlət Teatr, Musiqi və Kinematoqrafiya institutunun rejissorluq fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirən Cənnət Səlimova Bakıya qayıdanda onu burada gözləmirdilər.

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT RUS DRAM TEATRINDA CƏNNƏT SƏLÌMOVANIN TAMAŞALARI

1920 – ci ildən Tənqid Təbliğ, üç il sonra işçi teatrı kimi fəaliyyət göstərən 1934 – cü ildən Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrına çevrilən bu sənət ocağı xüsusən rusdilli əhalinin bədii - estetik tərbiyəsində müstəsna rol oynamışdır. Rus və dünya dramaturgiyasından əlavə milli müəlliflərdən Səməd Vurğunun "Vaqif", "Xanlar", "Fərhad və Şirin", Cəfər Cabbarlının "Sevil", "1905-ci ildə", "Od gəlini", "Aydın" pyeslərinə müraciət edən bu teatrda V.Saxnovski, A.İvanov, D.Qutman, S.Mayorov, V.Fyodrov, A.Ridal, Y.Yaroslavski, P.Yudin, B.Velikanov, K.Stepanov – Kolosov kimi gəlmələrlə yanaşı İ.Hidayətzadə, A.İsgəndərov, T.Kazımov, M. Haşımov, Ə.Behbudov, G.Güləhmədova - Martınova kimi yerli rejissorlar da fəaliyyət göstərmişlər. M.İ.Jarov, F.Q.Ranevskaya, B.F.İlyin məşhur sovet aktyorları yaradıcılığına məhz bu teatrın səhnəsindən başlamaları bu sənət ocağının bədii səviyyəsinin təsdiqidir.

Rus Dram Teatrının formalaşmasında İmran Qasımovun "Xəzər üzərində şəfəq" ("Daha çox neftlə kommunizmə yaxınlaşaq" şüarlı bu tamaşa 1951-ci ildə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşdü), V.T.Latsisin "Balıqçı oğlu", Cəfər Cabbarlının "Aydın", Nikolay Poqodinin

“Kreml saatı”, Vladimir Mayakovskinin “Hamam”, Nazim Hikmətin “Domokl qılıncı”, Mixail Lermontovun “Maskarad”, Aleksey Arbuzovun “İrkutsk tarixçəsi”, Bernard Şounun “Milyonçu qadın”, Edvard Radzinski “Kino çəkilir” əsərlərinə quruluş verməklə V.Şirye, R.Qinzburq, K.Adamov, M.Aduşev, L.Qruber, P.Jarikov, M.Lezqişvili, A.Falkoviç, A.Meşalkin, K.İrmiç, A.Suvirova kimi aktyorların üzə çıxmasında xidməti böyük olan, Ümumittifaq Dövlət Teatr Sənəti İnstitutunun məzunu, yaradıcılıq taleyini bağladığı bu teatrın 1948-51-ci illərdə direktoru, rejissoru, 1956-cı ildən baş rejissoru Məhərrəm Haşımovun müstəsna xidməti olur.

Ümumittifaq Dövlət Teatr Sənəti İnstitutunun rejissorluq fakültəsinin digər məzunu, Ulyanovsk, Xabarovsk, Novosibirski teatrlarında rejissor, bədii rəhbər, Kazan, Rostov teatrlarında baş rejissor işləmiş, RSFSR xalq artisti Ənvər Behbudov 1969-cu ildən baş rejissoru olduğu Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında Mixail Şatrovun “Altı iyul”, Mixail Dvoretskinin “Kənar adam”, Rüstəm İbrahimbəyovun “Öz yolunla”, Nəbi Xəzrinin “Sən yanmasan”, Aleksandr Vampilovun “Ötən yay Çylimskidə”, Aleksandr Gelmanın “Bir iclasın protokolu” kimi əsərlərə quruluş verməklə repertuarı müasirləşdirir.

Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun rejissorluq fakültəsində Məhərrəm Haşımovun kursunu bitirməklə Fridrix Şillerin “Mariya Stüart”, Edmon Rostanın “Sirano de Berjerak”, İlyas Əfəndiyevin “Sən həmişə mənimləsən”, Jan Anuyenin “Antiqona”, həmyerlimiz Leonid Zorinin “Varşava melodiyası”, Fransuaza Saqanın “Əldən düşmüş at”, Anarın “Şəhərin yay günləri”, Afanasiy Salınskinin “Barabançı qız”, İmran Qasımovla, Həsən Seyidbəylinin “Sən niyə yaşayırsan?”, Mirzə İbrahimovun

“Kəndçi qızı”, Gicyerme Fiqeyredonun “Ezop”, Edvard Razdinskinin “Sevgi haqqında yüz dörd səhifə”, Uilyam Gibbsonun “Yelləncəkdə iki nəfər”, Lev Slavinin “Müdaxilə” kimi tamaşalara quruluş vermiş rejissor Gülcahan Güləhmədova – Martınovanın yaradıcılığı da, Rus Dram Teatrının formalaşmasında bütöv bir mərhələ olur.

***

Hələ tələbəlik dövründə, 1966-cı-ilin son günlərində Korney Çukovskinin uşaqlar üçün nəzmlə yazdığı “Moydadır”, “Milçək-vizilcək”, “Barmaley”, “Telefon” nağılları əsasında yeni il tamaşası hazırlayan Cənnət Səlimova Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrında rejissor kimi fəaliyyətə başlayır.

Moskva və Qeydelberq universitetlərini bitirmiş riyaziyatçı, filosof Aleksandr Vasilyeviç Suxovo – Kobılinin janrını komediya – zarafat adlandırdığı “Tarelkinin ölümü” pyesi əsasında 1967-ci ildə diplom tamaşasını hazırlayan Cənnət Səlimova klassik rus ədəbiyyatının qroteskşarj nümunəsini ilkin bədii dəyərlərini qoruyan ciddi tamaşaya qoyur. Beləliklə də müəllifin əlyazmasının əvvəlində gələcək rejissorlarına ünvanladığı: “Öz səciyyəsinə görə pyes, canlı, şən, şövqlə oynanılmalıdır. Xüsusən mətn qətiyyətlə öyrənilməli və apaydın, qabarıq tələffüz edilməlidir, əks halda şəxslərin səhnədəki yetərincə mürəkkəb hərəkətlərində sözlər, daha doğrusu işin mahiyyəti tamaşaçı üçün dərkolunmaz qala bilər, çünki gerçək həyat əvəzində onların qarşısındakı məlum qarışıqlıqla rastlaşar”[7] tövsiyyəsi sonralar K.S.Stanislavskinin ömrünün

[7] А.В.Сухово – Кобылин. Пьесы. М., 2007. с.139.

son illərində cilalayacağı nəzəri müddəalar dəqiq yerinə yetirilir.

Yırtıcı xislətli rəzil məmur Tarelkinin ölümü onun heç kəsə tabe olmamaq, hamını, hətta general Varravini də idarə etmək kimi heyvani arzularının gücləndirilməsi öldürücü satira hesabına həyata keçirilir. Yalquzağa çevrilsə də, güclünün gücsüzü əzdiyi vəhşi mühitin qanunlarını unudan Tarielkinin daha yırtıcı general Varravini tərəfindən yenidən məhv edilməsi şəri şər tərəfindən cəzalandırsa da müəllif mövqeyi həllini tapmış problemə gülən tamaşaçı reaksiyası hesabına tənzimlənir. Vətəndaş cəmiyyətini formalaşdıra bilməmiş mühitin eybəcərliyi çıxış yolunun axtarılmasını, liberal dövrə xas satira hesabına diqtə etməklə sosial mövzunu səciyyələndirir.

Tarelkinlə (K.Q.Adamov) Varravinin (P.B.Yudin) kəskin qarşıdurması fonunda Raspulyeyev (S.İ.Yakuşev), Brandaxlıstova (L.D.Aşrafova), Mavruşa kimi personajların kəskin komizmə meydan vermələri ədəbi mənbənin janr təyinatını qoruyur.Yeri gəlmişkən Bakı sirkindən dəvət olunmuş məşhur illüziyaçı Zinovi Krivitskinin gərgin məşqlərinin hesabına qarşısındakı iri boşqabdakı çoxsaylı perajkiləri guya yeyib, əslində isə siyirməyə atan, iridibli iri stəkandan fasiləsiz su içən S.İ.Yakuşev oynadığı Raspulyeyevin acgözlüyünü göstərməklə coşqun gülüş qazana bilirdi.

9 iyun 1967-ci ilin “Molodyoj Azerbaydjana” qəzetindəki “Tarelkinin ölümü” məqaləsində: “Tamaşanın ideyasının fəal, emosional və enerjili inkişafı rejissor Cənnət Səlimovanın xidmətinin əsas göstəricisidir. Hərçənd ki, birinci hissədən sonra təzyiqə dözməyən tamaşa tədricən fəallığını itirərək güc və pafos baxımından yalnız pyesin

satirik pafosunu qoruya bilir”[8] yazan teatrşünas, hal-hazırda Moskvada incəsənətə dair iki möhtərəm jurnalın redaktoru Adilə Səfərova da bu faktoru təqdir edir.

Halbuki “Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrı” kitabında: “Gənc diplomçu rejissor C.Səlimovanın A.Suxovo-Kobılinin “Tarielkinin ölümü” tamaşasına verdiyi quruluşla teatr rus klassikasına yenidən müraciət etdi. Pyesin üslubunu, onun janr özünəməxsusluğundan baş çıxarmayan naşı rejissorun çiyinlərinə güc düşdüyündən son nəticədə üslub janr eklektikası yarandı. Görünür açıq naturalizmdən sərt qroteskə qədər əks gedişlər yetərincə güclü ifaçı heyətinin imkanlarının açılmasına mane oldu. Bununla belə hərdənbir, rejissor və aktyor həlli, bədii üslub baxımından dəqiq ifadəli məqamlar da var idi”[9] yazan Valentin Boquslavski sadəcə müəllifin ağıllı tövsiyyələrinin yerinə yetirilməsini özü də bilmədən qəbul etmək istəmirdi.

***

Teatrşünaslıq, aviasiya sahələrində təhsilini yarımçıq qoyub, müharibədə vuruşduqdan sonra, bir müddət kənd müəllimi işləmiş, nəhayət arzuladığı ÜDKİ - nin ssenari fakültəsini bitirməklə “Lennauçfilm”, “Lenfilm” kinostudiyalarında redaktor kimi çalışmış Aleksandr Moiseyeviç Volodinin (Lifşits) 1963-cü ildə ilıqlaşma dalğasında yazdığı, dramaturq barədə: “Təəccüblüdür ki, bir neçə pyes yazmaqla Volodin yaxşı, məxsusi, eyni zamanda ciddi və ağıllı, sadə və mürəkkəb adamları yaratdığı obrazlı dünyaya sakin etdi”[10] yazan Leninqradda Böyük Dramatik

---

[8] А.Д. Сафарова. Смерть Тарелкина. г. Молодежь Азербайджана. 06-06-1967.
[9] В.М.Богуславский. Русский драматический имени С. Вургуна. В. 1971. s. 115.
[10] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т. 1. с. 51.

Teatrı "könüllü yaradıcılıq diktaturası" sayan Georgi Tovstonoqovun imtina etdiyi, Moskvada səhər pyesi oxuması, axşam məşqlərin başlanması ilə sensasiya yaradan Oleq Yefremovun 1964-cü ildə "Sovremennik" teatr-studiyasında səhnəyə qoyduğu, özünün Aleksey Lyamin, Yegeni Yevsteqneyevin, Nikolay Kuropeyevin oynadığı "Təyinat" tamaşasına, Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında 1968-ci ildə verdiyi quruluş da Cənnət Səlimovanın yaradıcılığında mühüm səhifə oldu.

Remarkada göstərildiyi kimi "istedadlıların, ortababların çalışdığı, iş planlarının tərtib edilib, izahatların yazıldığı, məbləğlərin haqq-hesab edilib sayıldığı", yolun o tayındakı yeməkxanada nahar edildiyi "İdarəçilik orqanlarının strukturunun elmi təşkili" ilə məşğul olan bir idarədə baş verənlərin timsalında mənəvi iflas probleminin qaldırılması o dövr üçün gözlənilməz idi.

Ədəbiyyat, rəssamlıq sahəsində istedadı olub riyaziyyatı dərindən bilməklə işində mövqe qazanan ziyalı, müstəqil, sərt qərarlar qəbul etməyən Aleksey Lyaminə (K.Q.Adamov) elmi məqalələr yazdıraraq "İzvestiya" qəzetində öz adına çap etdirən, şəxsi mənafeni daim önə çəkən rəis Nikolay Stepanoviç Kurepeyevin (M.E.Lezqişvili) qarşılaşdırılması yeniliklə köhnəliyin gözönü hadisələrdə müqayisəsinə şərait yaradır. Beləliklə pyes idarəçilik prinsiplərinin dəyişdirilməsini sübut etməklə daşlaşmış mövcud quruluşun dəyişdirilməsinə işarə vurur. Aleksey Lyaminin vəzifədə irəli gedən Nikolay Krupeyevin yerinə gəlişi ilə ətrafdakıların mürəkkəbləşdirilmiş şəxsi həyatlarında dönüş yaranır. Təbiətcə rəhbərliyi deyil, tabe olmağı üstün tutan Lyaminin yeni vəzifədə kommunal mənzildə yaşayıb tənhalığı ilə barışan katibəsi, Nyutaya (R.İ.Kirillova)

vurularaq valideynlərinin gözləmədiyi halda, hətta kənddəki üç bacısının, anasının yanında yaşayan on dörd yaşlı qızının olduğu üzə çıxmasına baxmayaraq onunla evlənməyə qərar verməsi müəmmalı qaşılanır. Həmin ərəfədə teatrda çalışan gəlmə rejissor Drozdovun həyat yoldaşı Raisa Kirillova zahirən uyğun gəldiyi personajının sadəlövhlüyünü, qayğıkeşliyini bir az da yüngüllüyünü önə çəksə də, onun dublyoru D.İ.Tumarkina özünün fərqli görkəmindən, xanımlığından bəhrələnə bilirdi.

Kurepeyevin işindən uzaqlaşdırmaq istədiyi, yaxınlarını müharibədə itirmiş, təqaüd vaxtına cəmi bir il qalan, iş vaxtı stomotoloji kilinikadan güzəştli protezlərini belə götürməsinə icazə verilməyən altmış yaşlı İvan Nikifiroviç Yeqorova (P.B.Yudin) hörmətlə yanaşaraq, nə zamansa cəbhədə birgə vuruşduğu məşhur şair Semyon Qudzenko haqqında televerilişdə iştirakına şərait yaratması, ərinin başqasına vurulması səbəbindən ailəsi dağılmaq üzrə olan Lyubaya (Q.B.Koltunova) sərbəstlik verməsi, bir il işləmiş qızın (L.S.Duxovnaya) ali məktəbə girməsi naminə onun idarədə iki il çalışdığını təsdiqləyən arayışa imza atan Lyaminin insani keyfiyyətləri açılır. Ətrafında baş verənlərə zahirən laqeyd münasibət bəsləyən Lyamin əslində diqqətlə yanaşdığı, köməklik göstərdiyi, danışdıqlarını diqqətlə dinlədiyi hər kəsin daxili dərdini anlaya bilir.

Tamaşanın strukturunda çalışdığı soyuducu anbardakı oğurluqdan dəhşətə gələn birisi ilə, ağıllı görünmək üçün daim susmağa ustünlük verən professorla yaşamış, qızını cəmisi on səkkiz yaşında kimdənsə doğmuş, indi Lyaminə üz tutub: “Mən hər an bu tapmaca barədə fikirləşirəm; niyə sən mənlə evləndin? Ona görə ki, intizamlı adamsan? Mənimlə bir gecə keçirməklə özünü borclu hesab elədin? Düşündün ki, heç kəs mənimlə gecələməyib?

Ancaq mənlə evlənmək, nədənsə onlardan heç birinin ağlına gəlməyib”[11] deyən Nyuta, özünün bütün qadınlara xas, quş kimi yuva qurmaq istəyini dilə gətirməklə, baş qəhrəmanın mənəvi zənginliyini, borc hissini də üzə çıxarır. Paralel həyat sürməyi bacarmayan Lyaminin ailəsini atıb onunla birləşməyən qadından üz çevirib, özünün dediyi kimi çox da ağıllı, çox da mehriban, çox da gözəl olmayan Nyutanın qızını da şəhərə gətirmək niyyəti mənəvi borc hissini təsdiqləyir. Lyaminin yaşlı valideynləri; ömrü boyu çalışdığı simfonik orkestrdə tərtib olunan aktlardan, protokollardan cana gələn, bir dəfə hətta Böyük Teatra dəvət olunduğunu düşünən arvadını, indi süfrədəki almanı yox etməklə vaxtilə gözübağlıca ilə məşğul olduğunu nümayiş etdirən Ananı (N.D.Sarnatskaya) kinoya aparmaqla ovunduran (Ədəbiyyatımıza köç etmiş tanış mövzu necə də xatırlanır. A.D.) ifası hesabına ad qazananlar tərəfindən unudulan Ata (V.V.Otradinski) avtoritarlığın qurbanı təəssüratını yaradır.

Müdirin yumşaqlığını hiss edənlərin işdən tez getmələri, gözlənilməz məzuniyyət tələb etmələri ilə qarşılaşan Aleksey Lyaminin könüllü olaraq vəzifədən getməsi ilə əvvəlki rəhbər Krupeyevin özünə bənzər, Muraveyevin hakimiyyətə gəlmək şansı qəhrəmanı seçim qarşısında qoyur. Muraveyevin Lyaminə məqalə yazdırmaq, Lyubanın ərini cəzalandıran, beş yaşından anasını itirən, atası başqasına evlənən, onu himayəyə götürən iki qonşu kasıb bacının evində korluq çəkən, daim az yeməyə çalışan, indi də psixoloji durumunu düzəldə bilməyən Sonyaya (Lev Viqdorov) məhkəmə qurmaq, İvan Nikifiroviç Yeqorovu az maaşlı işə keçirmək istəməsi Kuropeyevin avtoritar iş

[11] А.М.Володин. Пьсы, сценарии, рассказы. М., 203. с. 162.

prinsipinin qayıdacağından xəbər verir. Və finalda Krupeyevə zəng edərək hər kəsi cəzalandırmaq istəyən Aleksey Lyaminin "Özünün taleyi haqqında düşün! Özünün!.."[12] kəlmələri həyəcan təbilinə çevrilir.

20 aprel 1968-ci ildə çıxan "Molodyoj Azərbaydjana" qəzetində: "Belə adam var- Lyamin" məqaləsini yazan teatrşünas Adilə Əliyevanın bu personaj barədə yazdığı: "O özünün iştirakının son nəticədə xeyirə ya şərə xidmət etdiyi barədə fikirləşmir. Çaşqın gözləri, sərt, qısa tamamlanmamış jestləri qeyri - müəyyənlik ifadə edən görüntüsü, bütöv fikri itirən qırıq-qırıq danışığı ilə qarşımızda canlanan Lyamini tamaşada K.Q.Adamov canlandırır. Bu dəqiqələrdə o, xahişləri ilə onu çıxılmaz vəziyyətə qoyanlardan və etiraz edə bilməyən özünə görə əzab çəkir. Doğrudan da belə xasiyyətdə olmaq əzabdır. İstəmədən mülayim olmaq xoş deyil. Lyamin özü də nədən belə mülayim olduğunu tapa bilmir. Bu utancaqlıqdan irəli gəlmir. Adamovun Lyamini özünün ətrafdakılardan ağıllı olduğunu bilir"[13] fikirləri aktyorun oynadığı personajla biofizik əlaqələri bu xırda insani zəifliklərin rola istilik, həyat gerçəkliyi əlavə etməsini səciyyələndirir.

Pyesdə olduğu kimi tamaşada da atasının imkanlarından istifadə etməyən Lyaminin təəssüfü belə onun prinsipiallığının üzərinə kölgə sala bilmir. Lyaminin sadə, insani davranışı ilə yaşadığı düşkün mühitin boşluğunu, ətrafda baş verənlərə laqeydliyi verə bilməsi səhnə yozumunu gücləndirir ki, bu da ilkin növbədə quruluşçu rejissor Cənnət Səlimovanın xidmətidir. Mülayim, qayğıkeş

---

[12] А.М.Володин. Пьсы, сценарии, рассказы. М., 203. с 175.

[13] А.Д.Сафарова. Есть такой человек – Лямин. г. Молодежь Азербайджана. 20-04-1968.

Lyaminin ətrafdakı insanları da özünün mənəvi səviyyəsinə çatdırmaq istəyi səmərəli nəticə verməsə də, rəhbər kimi tabeçiliyindəkilərə, hətta ətrafındakılara azadlıq verməklə o qapalı mühitdə istər – istəməz üzə çıxan demokratiyanın simvoluna çevrilir.

"Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrı" kitabında "Əlavə etmək gərəkdir ki, hərdən dərinliyə mane olan gürultulu caz musiqisi tamaşanı dördayaq çapdırmaqla tamaşaçının ciddi düşüncələrinin inkişafına mane olur" qüsurunu tutan Valentin Boquslavski: "Bütövlükdə bu tamaşa sanki ilk məğlubiyyətinin əvəzini çıxan gənc rejissor C.Səlimovanın uğurudur"[14] yazmaqla "Tarielkinin ölümü" tamaşasına mənfi münasibətini dəyişmədən yeni sənət qələbəsini qəbul etməyə bilmədi.

Yeri gəlmişkən o zaman Bakıda qonaq olan Oleq Yefremov ötən əsrin 60-cı illərinin ənənəsinə uyğun olaraq "Təyinat" tamaşasına Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluşda özünün sevimli aktrisası Nina Doroşina (Nyuta) ilə üç dəfə Lyamin rolunda səhnəyə çıxmaqla həmkarının yozumunu dəyərləndirdiyini isbatlamışdı. "Sovremennik" teatrında tezliklə bağlanan "Təyinat" tamaşasının Bakıda səhnə həyatını davam etdirməsi isə Oleq Yefremovu heyrətləndirmişdi.

Sergey Kolosovun 1980–ci ildə quruluş verdiyi Andrey Mironovun, İrina Kupçenkonun, Aleksandr Kolyaginin baş rollarda oynadıqları film də pyesdə, tamaşalarda olduğu kimi mənəviyyat problemini önə çəkməklə yeni-

---

[14] В.М.Богуславский. Русский драматический имени С. Вургуна. В., 1971. s. 115.

dənqurmaya və son nəticədə demokratiyaya gedən yolu yaxınlaşdıran bir əsərin tirajını artırdı.

6 aprel 1986-cı ilin "Sovetskaya kultura" qəzetindəki "Yeni təyinat" məqaləsində bu pyes barədə Mark Zaxarovun yazdığı: "İstedadlılar, ağıllılar, ixtisaslılar rəhbər vəzifələri tutun. Yerinizi sizin əməyinizdən utanmadan istifadə edən simasız hoqqabazlara güzəştə getməyin. Guya rəhbərliyə yaramayan xasiyyətinizi bəhanə edib kənara çəkilməyin"[15] kimi çağırış əsərin yeni cəmiyyət quruculuğundakı rolunu da göstərməklə mövzunun əbədiliyini təsdiqləyir.

***

V.İ.Leninin anadan olmasının 100 illiyi ərəfəsində Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrında yubilyarı səhnədə canlandıran "Kreml saatı", "Şərqin səhəri" repertuara qayıtsa da, "Altı iyul" əsəri tamaşaya qoyulsa da, Anton Pavloviç Çexovun "Kənd həyatından səhnələr" də adlandırdığı "Vanya dayı" pyesini rəhbərin çox bəyəndiyini N.K.Krupskayanın xatirəsinə əsaslanaraq sübuta yetirən Cənnət Səlimova, 1969-cu ildə bu tamaşasına quruluş verməklə özünün sənət iddiasını ortaya qoydu. Bu sənət iddiası tarixən müxtəlif teatrlarda səhnəyə qoyulmuş bu əsərə yaradıcı müdaxilə hesabına özünün bədii ifadəsini tapdı.

"Rejissor Stanislavskinin əsas səhnə yeniliklərindən biri də əşyalarından istifadə idi. Bu əşyalar tamaşaçının diqqətini çəkməklə yanaşı aktyora da, əhval - ruhiyyə yaratmağa kömək etsə də, köhnə teatra məxsus bəla idi. Çünki əşyalar aktyoru zaman, məkan parametrlərindən çıxara bilirdi" – yazan V.l.Nemiroviç Dançenko "Vanya

[15] М.А.Захаров. Новое назначение. г. Советская культура. 06-04-1986.

dayı”da teatr ədəbiyyatının dəfələrlə atəşə tutduğu ağcaqanadlardan, sisəylərdən söz açaraq: “Hətta Çexov özü yarızarafat, yarıciddi deyərdi: “Növbəti pyesdə mən remarkada göstərəcəyəm ki, adamlara danışmağa maneçilik törədən ağcaqanadların, sverçokların və digər həşəratların olmadığı ölkədə cərəyan edir””[16] müşahidəsi C.Ə.Səlimova üçün ibrətamiz ola bilməzdi. Çünki onun A.P.Çexovun bu pyesinə əlavələri əşyalar aləminə aid olmayıb, əsərin strukturuna özünün peşəkar üslubuna uyğun yaradıcı müdaxilədən ibarət idi.

Vaxtilə V.E.Meyerxolddan ayrılıb Bakıya üz tutan S.A.Mayorovla birgə şəhərimizə gələrək uzun illər Rus Dram Teatrında quruluşçu rəssam kimi çalışmış, digər klassiklər kimi Anton Pavloviç Çexovun da yaradıcılığına dərindən bələd olan qocaman sənətkar Sergey Mitrofanoviç Yefimenkonun həllini verdiyi səhnə tərtibatı tamaşanın ilkin uğurunu təmin etdi.

“Çexovun pyesləri, xüsusən də “Vanya dayı” və “Üç bacı” “fəaliyyət birliyi” çatışmayan dramaturji əsərlərin də səhnəlik olduğunu göstərdilər. Belə ki, “Vanya dayı”nın bütün baş personajları çətinliklərlə, həlli çətin ziddiyyətlərlə dolu gündəlik həyatla yaşayırlar. Sonyanın Astrova, Voynitsknin Yelena Andreyevnaya çarəsiz sevgisi, Yelena Andreyevna ailə borcu hissinin davamsızlığı, Serebryakovun ümidsiz qocalığı. Həkim Astrovun fiziki və ideyaca tənəzzülü, kənddəki işıq ucu görünməyən işi göz önündədir. Onların hamısı heç nəyin dəyişməyəcəyini dərk edərək əzab çəkirlər. Pyesin dörd aktı ərzində bu ziddiyyətlər tədricən daha aydın üzə çıxsa da öz həllini tapmır. Personajlar öz əzabları ilə qalırlar, Serebryakovların və

---

[16] В.И.Немирович. Данченко. Рождение театра с. 146. М., 1989

Astrovun malikanədən getmələri isə düyünün açılışını zahiri əlamətdə göstərir”[17] yazan ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Gennadi Nikolayeviç Pospelovun təhlilindən də göründüyü kimi bu pyesi tamaşaya qoymaq asan məsələ deyildir.

Tamaşasını rejissor təhlilinə cəlb edən Anatoli Vasilyeviç Efrosun: “O ki, qaldı “Vanya dayı”ya orada zərrə qədər də, xiffət, əzab, sızıltı, lirik gecə danışıqlarının yoxluğuna, öz həyatını dəyişmək naminə şiddətli mübarizənin varlığına, ölümlə nəticələnən məğlubiyyətə əminəm. Və orada hamı getdikdən sonra yaranan pauza yeganədir”[18] fikirləri isə sənətkarın dramaturji materialın rüşeymini, səhnə həllinin dinamikasını əsaslandıran məqamları görmək, tutmaq və əlbəttə ki, vizual həll etmək bacarığını səciyyələndirir..

İlk baxışdan nəinki səhnədə hətta səhnə arxasında belə heç bir gözönü hadisənin baş vermədiyi “Vanya dayı” pyesində olduğu kimi Cənnət Səlimovanın yozumundakı tamaşada da, durğunluqda yaşayan bir kəndə - çökmüş bir malikanəyə gələn padaqra xəstəliyindən əziyyət çəkən qoca sənətşünas, professor Serebryakovun (A.İ.Stepanov) oturuşmuş mühiti çaş - baş salması yadda qalır. Ot üzərində gəzintilər, araq içə - içə, gitara çala-çala həyatın mənasızlığı barədə söhbətlər kəndin psixoloji mənzərəsini dəyişir. Pofessor Serebryakovun kənddə yaşayan, zahirən olmasa da, mənəviyyatca gözəl qızı Sofya Aleksandrovnanın - Sonyanın (T.E.Zinina) ağac əkib meşə salmağı sevməsi təbiətə qənim kəsilmiş ətrafdakı avamlıqdan, savadsızlıqdan, əldən - ayaqdan uzaq məsafələrdə yaşayıb daim korluq çəkən xəstələrindən zinhara gəlmiş həkim

---

[17] Г.Н.Поспелов. Теория литературы. М., 1978. с. 117.
[18] А.В.Эфрос. Профессия режиссор. М., 2000. с. 262.

Mixail Astrova (L.L.Qruber) altı ildən bəri uzaqdan uzağa vurulması mühitin passivliyinin göstəricisinə çevrilir. Serebryakovun birinci arvadının anası, Sonyanın nənəsi Mariya Vasiliyevna Voynitskayanın (V.K.Şirye) hamını fəaliyyətə çağırması müəllifin niyyətini göstərən müşkülə, problemə çevrilir.

Həkim Mixail Astrovun qadın kimi Sofya Aleksandrovnaya - Sonyaya deyil, onun analığına, vaxtilə müəllimi olmuş ərinə sədaqətini qoruyan, bütün günü yeyib – içib fəaliyyətsiz qalan konservatoriya məzunu Yelena Andreyevnaya (D.İ.Tumarkina) üstünlük verməsi mühitin psixoloji passivliyini də göstərir. Mixail Astrovun ətrafda baş verənləri, adamları dəqiq dəyərləndirməklə, "İnsanda nə varsa hamısı; sifəti, libası, qəlbi və fikri təmiz olmalıdır" deməklə sanki müəllif mətnini söyləyən Vanya dayının müharibə dostu olması və onların hər ikisinin Yelena Andreyevnaya vurulmaları personajlararası münasibətlərin dərinliyindən xəbər verir. Davamlı olaraq içən Mixail Astrovla ünsiyyətdən sonra gecəyarı, uzun müddət danışdırmadığı analığı Yelena Andreyevnanı qucaqlayan Sonyanın "xoşbəxtəm" deyib musiqi dinləmək istəməsi onun daxilini çuğlayan sevincdən xəbər verir. Sonyanın sevgi problemini yoluna qoymaq istəyən Yelena Andreyevnanın başını sinəsinə qoyduğu Mixail Astrovun ona meşədə görüş təyin etdiyi məqamda Voynitskinin – Vanya dayının gəlib çıxması psixoloji dram münasibətlərini həll edir.

Professor maskası altında gizlənən eqoist Serebryakovun birinci arvadının cehizini, əslində Sonyaya çatmalı olan mülkü satıb Finlandiyaya köçmək istəyini dilə gətirməsilə iyirmi il cüzi ödənişlə bu malikanəni sədaqətlə idarə edərək pulları yeznəsinə göndərən, normal həyat sür-

səydi bəlkə də ondan Şopenhauer, Dostoyevski çıxacağını bildirən Voynitskinin – Vanya dayının şərə qarşı çıxaraq iki dəfə açdığı gülləsinin yan keçməsi dramaturji düyünü açır. Ətalətin mənbəyi, professor Serebryakovun arvadı ilə Xarkova getmək cəhdi, həkim Astrovun özünün xırda malikanəsinə çəkilərək xəstələrini müalicə etməklə yanaşı, bağçılıq və meşəçilik hobbisini də davam etdirmək niyyəti, Yelena Andreyevnanın ağlaya - ağlaya musiqili, çaldığı günlərə qayıtmaq istəyi və nəhayət Sonyanın xoşbəxtlik haqqındakı xəyallarından əl götürməsi pyesi açıq finalla başa çatdırdı.

Məhz bu açıq finalda dünyadan bezmiş, Sonyanın yerdə tapa bilmədiyi xoşbəxt həyatı ağlamaqla yox, inamla son, müəllif mətnini yaşadan monoloqundakı: "Biz, Vanya dayı, hələ yaşayacağıq. Uzun-uzun günləri, uzun-uzun gecələri başa vuracağıq; taleyin bütün sınaqlarına səbrlə dözəcək, davam gətirəcəyik. İndi də, qocalanda da, dinclik, rahatlıq bilmədən başqaları üçün işləyəcəyik, vaxtımız gəlib çatanda itaətlə, boyun əyərək öləcək və orada, o dünyada deyəcəyik ki, biz iztirab çəkmişik, göz yaşı tökmüşük günümüz acı keçib, onda Allahın bizə rəhmi gələcək, onda biz sənlə, dayıcan, mənim əziz dayım, işıqlı, gözəl, qeşəng bir həyat görəcəyik sevinəcək və indiki müsibətlərimizi riqqətlə, təbəssümlə yola salıb dincələcəyik... Mən inanıram, dayıcan, hərarətlə, ürəkdən inanıram... Biz dincələcəyik! Biz dincələcəyik! Biz mələklərin səsini eşidəcəyik, bütün göy üzünün almazlarla bəzəndiyini, dünyadakı bütün fənalıqların, bütün iztirablarımızın kainatı qapayan bir mərhəmətə, şəfqətə qərq olacağını görəcəyik və həyatımız nəvazişli, zərif və şirin olacaq. Mən inanıram, mən inanıram... Yazıq, yazıq Vanya dayı, sən ağlayırsan. Sən ömründə heç bir sevinc görməmisən, an-

caq səbr elə, Vanya dayı, səbr elə... Biz dincələcəyik... biz dincələcəyik! Biz dincələcəyik."[19] fikirləri bu mükəmməl tamaşada da, həqiqəti göylərdə axtarmağa, ruhi yaşantını orada davam etməyə çağırmaqla ədalətli tanrının özü ilə bağlı əbədiyyətə keçid edir.

20 may 1969-cu ildə çıxan "Baku" qəzetindəki "İstedadın etirafı" məqaləsində yağışdan, şimşəkdən tutmuş, cırcırama səsinə qədər detalları önə çəkməklə Bədaye teatrının ənənəsini qoruyan tamaşada mühitin gerçəkliyinin aktyor oyunu hesabına yarandığını bildirən Solmaz Sədirxanovanın: "Görünür ki, rejissor aktyorlardan ən əsası həyat uyğunluğu, saxtakarlıqdan, dəbdəbədən, ritorikadan qaçmağı əldə etmək istəyir. Deyəsən, bu cəhdlərin ən əyani nəticəsi aktyor L.Qruberin yaratdığı Astrov obrazında alınır. Doğrudan da, onun danışığında, jestlərində, daxili aləmində süni gümrahlıq, qızışma, intonasiyasında, hərəkətində heç bir gündənçıxma yoxdur"[20] qənaətinə qarşı tutarlı dəlillə çıxan paytaxt teatrşünası V.E.Frolovun münasibəti başqadır.

17 avqust 1969-cu ilin "Moskovskaya pravda" qəzetindəki "Həyat həqiqəti sənəti" məqaləsində paytaxtın "Mossovet" teatrında keçirilən festivalda baxdığı "Vanya dayı" tamaşasının əsas personajının ifaçısında: "Adamov öz qəhrəmanını zərif lirik, təmiz, güman ki, daha çox xeyirxah əyalət adamı kimi təsəvvür edir"[21] qüsurunu tutan V.Frolov əksəriyyəti zadəgan olan A.P. Çexov surətləri inqilabdan sonra hakimiyyətə gələnlər (müəllifin əsərlərindəki muzdurlar) tərəfindən bir sinif kimi ləğv olunmaqla

---

[19] А.П. Чехов. Сочинения. М., 1986. т. 12. с. 114-115.
[20] С.Т.Садырханова. Призвание таланта. г. Баку. 20-05-1969.
[21] В.Е.Фролов. Искусство жизненной правды. г. Московская правда. 17-08-1969.

əsərlərdə mənfi status qazanan sosrealizm dövründə elitar təfəkkürlü aktyor da tapmaq çətin məsələ idi. Halbuki digər tərəfdən də, özünün savadı ilə seçilən Konstantin Adamov, immiqrasiyada Mixail Çexov kimi aktyorla birgə çalışmış Akim Tamirovun da, doğmaca bacısı oğlu idi.

28 avqust 1969-cu ildə çıxan "Sovetskaya kultura" qəzetindəki "Aktyora inanılanda" məqaləsində Cənnət Səlimovanın yozumundakı "Vanya dayı" barədə: "O ki, qaldı Yelenanın "tamaşanın" ruhuna və "mərkəzi hadisəsinə" çevrilməsi, aktrisa gerçəkdən tərif qazansa da, bu açıq-aydın şişirtmədir. İdeya-fikir çalarlarının səslənməsinə sədaqətin pozulmasının, "Vanya dayı mövzusunun" qapadılmasının günahı onda deyil"[22] yazan E.Xodunovanın iradına etiraz etməyə dəyər. Belə ki, pyesdə mövqeyinin daşıyıcısına çevrildiyi müəllif mətnini də finaldakı monoloqunda dilə gətirən Yelenanın tamaşanın ruhuna, mərkəzi hadisəsinə çevrilməsini yolverilməz hesab etmək olmaz. Bütövlükdə isə bu müəllifin əsərlərinin səhnə yozumunun çətinliyi K.S.Stanislavskinin: "Ümumiyyətlə, Çexovun pyeslərində oynamağa, təmsil etməyə səy edənlər yanılırlar. Onun pyeslərində yaratmaq, yəni yaşamaq, mövcud olmaq lazımdır, qəlbin dərinliklərində gizlənmiş ruhun şah damarını tutub getmək lazımdır. Burada Çexovun müxtəlif və çox zaman qeyri-şüuru təsir üsulları çox qüvvətlidir. Yer var ki, o impersionist, başqa yerdə simvolistdir, lazım gələndə realistdir. Bəzən isə az qalır naturalist olsun"[23] fikirlərində də təsdiqlənir.

1899-cu ildə qoyduğu tamaşa üzərində işləyərkən Çexovla ünsiyyətdən sonra: "İstedadsız heç kəsə lazım ol-

---

[22] Е.А.Ходунова. Когда верят актерам. г. Советская культура. 28-08-1969.
[23] К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. s.262.

mayan haqsız olaraq şişirdilmiş, xanım Voynitskayanın hər oxuduğu elmi kitablar yazan, professor bütün Peterburqun qibləgahına çevrilməklə kef çəkir. Ümumi məftunluğa qapılaraq bir müddət ona hörmət bəsləyən Vanya dayı da, onu böyük adam sayaraq, bu məşhur adamın şöhrətini qaldırmaq naminə onun malikanəsində sədaqətlə çalışır. Lakin sabun qovuğunu andıran Serebryakovun yüksək mövqeyə layiq olmadığı, Vanya dayı və Astrov kimi diribaş və istedadlı adamların isə öz ömürlərini geniş, bərbad Rusiyanın ayı mağaralarını andıran künc-bucaqlarında çürütdükləri üzə çıxır. Ona görə də ürəyindən keçir ki, ömrü tənhalıqda, gözdən iraq yerlərdə zay olan əsl iş adamlarını, zəhmətkeşləri dövlət başına çağrılaraq istedadsız, lakin şöhrətli Serebryakovların tutduqları mövqeləri əldə etsinlər"[24] yazan K.S.Stanislavski müəllifin demokratik ruhlu mövqeyini şərh edir.

Pyeslərini yazıldığı kimi "sadə, bəsit" göstərməyi tövsiyə edən A.P. Çexova tabe olmaqla ilkin ədəbi mənbəni olduğu kimi səhnəyə gətirən "Vanya dayı" tamaşasında aktyorların lazımi əhval-ruhiyyəsini qorumaq naminə Cənnət Səlimovanın qrim otaqlarının qapısına: "Xahiş olunur narahat etməyin!" cümləsini yazıb yapışdırması teatrda indi də xatırlanır.

***

Valentin İvanoviç Yejovun poetik adı dramaturji hadisələrdə doğrulmayan "Bülbüllü gecə" pyesi əsasında Cənnət Səlimovanın 1970-ci ildə verdiyi quruluş faşizm üzərində qələbənin 25 illiyinə teatrın layiqli töhfəsi oldu. Sovet əsgərinin humanist dəyərlərə söykəndiyini, şərə qar-

[24] К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. s.272.

şı barışmaz mövqedə durduğunu göstərən bu tamaşada hadisələr 1945-ci ilin mayında əldə edilən sülh sazişindən sonra kiçik alman şəhərciyində cərəyan edir.

Qanlı cəbhələrdən keçərək, çay kənarında məskunlaşan əsgərlərin nəhayət ki, sakitliyə tapındıqları, əmin–amanlığa öyrəşdikləri məqamda serjant Pyotr Borodinin (V.Q.Paseçnı) icazəli gəzintidən bir saat gec qayıtması hərbi nizamnamənin pozuntusu kimi ciddi təşviş yaradır. Pyotr Borodinin bu amansız müharibədə valideynlərini, ev – eşiyini itirmiş alman qızı İnqa (İ.A.Perlova) ilə, bülbüllərin cəh-cəh vurduğu bir yaz gecəsində rastlaşması, məhrumiyyətlərə baxmayaraq hər iki gəncin qəlbində közərən məhəbbətin alovlanmasına səbəb olur. Və söhbət əsnasında Pyotr Borodin İnqaya yer üzündə baş verən bəlaların faşizm ilə bağlılığını anlada bilir. Əlbəttə ki, əsərin yazıldığı və tamaşaya qoyulduğu o dövrdə sovetlərin də, elə ölkə daxilində də az fəsadlar törətmədiyi bəlli olsa da, hər halda ötən əsrin qlobal problemi sayılan faşizmlə müqayisədə şükürlü idi.

Hərbi nizamnaməni pozan Pyotr Borodinin gecikmə səbəbini araşdıran General Lukyanovun (B.G.Çukmasov) İnqaya insani münasibəti üzə çıxsa da, məhəbbət mövzusunu tükətməklə cinayət məcəlləsi ilə bağlı müddəalar önə çəkilir. Yeri gəlmişkən Boris Georgieviç Çukmasovun oynadığı general Lukyanov, bu aktyorun teatrdakı çoxsaylı tamaşalarında ifa etdiyi Stalinin təkrarı idi.

Komendantın köməkçisi Fedorovskinin İnqanı təhqir etməsinə dözməyən Pyotr Borodinin qızın müdafiəsinə qalxması ilə işin hərbi tribunala verilməsi ziddiyyəti mexaniki surətdə qızışdırır. Mənəviyyatsız, dar düşüncəli Fedorovskinin israrına baxmayaraq səriştəli vəkil, mayor Timofeyevlə, qarnizonun dünyagörmüş rəisi, general Lukya-

novun serjant Pyotr Borodini müdafiəyə qalxmaları pislə yaxşını birbaşa qarşılaşdırmaqla ziddiyyəti mexaniki şəkildə nizamlayır. Hətta komendaturaya gətirilən alman musiqiçilərinin, fransız professorunun və onun qızı Zizinin gəlişi süjet daxilində qalmaqla əsas hadisənin gedişinə təsir göstərə bilmir. Finalda general Lukyanovun imzaladığı əmrlə ordudan tərxis olunan serjant Pyotr Borodinin hərbi tribunaldan yaxa qurtarması ilə başa çatan bu tamaşa yubileyin tələbini yerinə yetirsə də, pyesdən gələn qüsurlardan xilas ola bilmədi.

İş burasındadır ki, Valentin İvanoviç Yejovun cəbhə dostu Qriqori Naumoviç Çuxrayla yazdığı "Əsgər haqqında ballada" (1959) ssenarisi əsasında çəkilən filmdə də, prototipi olan Alyoşa Skvortsovun (Vladimir İvaşov) düşmən tankını qorxudan vurması faktı da, insani baxımdan anlaşılan olsa da, müəlliflər sovet ordusunu ləkələməkdə ittiham olunurdular. (Nikita Sergeyeviç Xruşovun müdaxiləsindən sonra 1960-cı ildə 13-cü Kann festivalına göndərilən film "Yüksək humanizm və ən ali bədii keyfiyyət" mükafatı qazandıqdan sonra partiya sıralarına bərpa olunan rejissor Qriqori Naumoviç Çuxray Lenin mükafatına da layiq görülmüşdü) Lakin qorxunc düşmən tankının qabağına salıb qovduğu rabitəçi əsgər qorxu hissi keçirərək göz yaşına qərq olsa da, çıxılmaz vəziyyətdə özünü ələ alaraq əlinə keçən iri çaplı silahla, sanki təsadüfən, dörd silahlı texnikadan ikisini məhv edərək digərlərini geriyə dönməyə vadar etməsi kimi fəal hadisə Pyotr Borodinin başına gələnlərdə gözə dəymir. Lakin tamaşada Pyotr Borodini hərbi tribunala göndərmək əvəzinə evlərinə yola salmaqla nizamnaməni pozan general Lukyanov sadəlövh əsgər Alyoşa Skvortsovun anasını görmək, evlərinin damını təmin etmək üçün icazə istəməsini anlasa da, əmri qa-

nun çərçivəsində yerinə yetirən filmdəki generalın təkrarıdır. Və ordunun irəliləməsi fonunda arxa cəbhəyə üz tutan Alyoşa Skvortsovun yük vaqonunda rastlaşdığı Şura (Janna Proxorenko) ilə sevgisi, qızın qarovulçu əsgər tərəfindən təhqir edilməsinə dözməməsi də elə Pyotr Borodinin İnqa ilə münasibətini təkrarlayır. Bununla belə azadlıq ideyası uğrunda vətəni, dünyanı faşizmdən xilas etmək yolunda canından keçməklə əbədi missiyanı yerinə yetirən lirik qəhrəman Alyoşa Skvortsovdan fərqli olaraq Pyotr Borodin gözönü hadisələrin yoxluğu ucbatından bu işin öhdəsindən gələ bilmir. Görünür 1990-cı ilin "Sovetski ekran" jurnalında Viktor Matizenin sualını cavablandıran Qriqori Naumoviç Çuxrayın: "Xruşov mülayimləşməsindən sonra Brejnev sazaqları gəldi. Əgər mülayimləşmə dövründə vətənin dirçəlişinə ümid məni qızdırırdısa, bu şəraitdə azad nəfəs almaq olurdusa, sonradan vəziyyət dəyişdiyindən nədən söyləməyi bacarmadım" qənaəti susmağı bacarmayan dostunun müəllif kimi məğlubiyyətinin səbəblərindən biri idi. Ancaq Moskvada ssenari təhsili alarkən bizə dərs deyən Valentin İvanoviç Yejov elə "susmuşdu" ki, yubileyi ərəfəsində çıxacaq kitab material kasadlığı çəkirdi.

***

Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrının direktoru, ixtisasca jurnalist olub "Molodyoj Azerbaydjana", "Bakinski raboçi" qəzetlərində də çalışmış İrina Petrovna Novinskayanın, dənizçi olmuş həyat yoldaşı, İsaak Afanasiyeviç Milkinlə birgə yazdığı "Amerikalı Sveta" pyesinə 1970-ci ildə Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluş sanki bir müddət ciddi əsərlərdən uzaqlaşmaq istəyi təəssüratı yaratdı. Tamaşada baş verən hadisələrin şəhərimizin əsasən

xaricdən gətirdikləri əşyaların, spirtli içkilərin və hətta narkotika alveri ilə 20-ci sahə deyilən məkanda özlərinin yazılmamış qanunları ilə yaşayanların həyatından bəhs etməsi, siyasi motivdən və əlbəttə ki, naturalizmdən qaçmaq naminə musiqili janrın qabardılmasını tələb edirdi ki, bəstəkar Emin Sabitoğlunun musiqisi və aktrisa İrina Perlovanın şeirləri bu məsələnin uğurlu həllinə imkan verdi.

Gəmidə aşpaz kimi çalışan, həyat tərzinə görə amerikalı ləqəbi qazanan Svetanın vurularaq həyatının dözülməz girdabından uzaqlaşması, uduzaraq geriyə qayıtsa da, əvvəlki kimi yaşaya bilməməsi dramaturji modeli qismən də olsa qura bilsə də tamaşada musiqi və şeirlərin önə keçməsi istər-istəməz əyləncə funksiyasını önə çəkdi. Nəticədə, pyesdə olduğu kimi tamaşada da əbədi deyil, dövri hadisələr sosial problemin həllinə yönəlmədiyindən personajlar ekzotik səciyyə daşıdı.

***

F.M.Dostoyevskinin yüz əlli illik yubileyi ərəfəsində, 1972-ci ildə, bütün dövrlərin ən yaxşı psixoloji detektivi sayılan "Cinayət və cəza" romanını səhnələşdirib quruluş verən Cənnət Səlimova əslində fərqli bir tamaşa yaradır. Stanislav Radzinskinin səhnələşdirməsindən uzaq olan, Raskolnikovla Sonya Marmeladovanın sevgi xəttini önə çəkir. Çünki zəif mənəviyyatı, az istedadı olsa da, düşünüb tapdığı, insanın insan tərəfindən istismarına bəraət verən nəzəriyyəsini həyata tətbiq edən Raskolnikovu son nəticədə bacısından, anasından, dostundan daha çox Sonya Marmeladovanın sevgisi xilas edir. Beləliklə, Cənnət Səlimovanın məqsədi tamaşanın dramaturji yükünü Radion Raskolnikovu oynayan Lev Viqdorovla birgə Sonya rolundakı İrina Perlovanın üzərinə qoymaq olur. Məlaikə

Sonya Marmeladovanın çirkaba bulaşmayan təmizliyini, sevgisi yolunda özünü fəda etmək bacarığını verə bilən İrina Perlovanın oyun tərzi məhz bu məqamı üzə çıxara bilirdi.

Tamaşanın quruluşçu rəssamı, eskizlərdən əlavə maketlər qurması ilə tanınan Q.P.Belovun tərtib etdiyi, mistik çalarlı dekor XIX əsr Peterburq mühitinin, binaların arasındakı, həbsxanaların gəzinti meydançalarını xatırladan qapalı məkanı, ölümün törədildiyi məqamda qırmızı işıqlardan istifadə səhnədə baş verən hadisələrin əsas daşıyıcısı olan aktyor oyununun qabardılmasına şərait yaratdı. Aleksandr Yakovleviç Tairovun: "Aktyorun bədəni üçölçülüdür deyə səhnə mühitinin yaranmasında kubatura vacibdir. Bu kubaturanın modeli isə əlbəttə ki, yalnız maketdə həllini tapır"[25] qənaəti də Q.P.Belovun tərtibatının tətbiqi əmsalının tamaşanın yozumunda yüksək olduğunu, rejissor-pedaqoq Dmitri Aleksidzenin: "Əgər rejissor müəlliflə aktyor arasında vasitəçidirsə, rəssam aktyorla tamaşaçı arasındakı asma körpüyə bənzəyir"[26] qənaətinin yerinə yetirildiyini təsdiqləyir.

Xəsis, əclaf, ziyankar qarını baltalayıb öldürməklə əldə etdiyi pullar hesabına xeyirxah işlər görmək istəyən, yoxsulluğun qarşısını almaq, dağılmış ailələri bərpa etmək, Sonyanı qurtarmaq istəyən Raskolnikovun dəhşətli səhvinin tamaşa boyu çözülməsi psixologizmi önə çəkir. Psixoloji detektiv janrındakı nəsrin çətin mətnini monoloq kimi tamaşaçıya çatdırmaqla bədii qiraət ustalığı ilə yanaşı rolun zəngin mənəvi sarsıntıların psixoloji çalarlarını da vermək tələb olunurdu ki, bu işdə tərəf müqabili Sonya

---

[25] А.Я.Таиров. Записки режиссора: статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. с.160.
[26] О.И.Джангишерашвили. Курс ведет Димитрий Алексидзе. Т., 1978. с. 39.

Marmeladova rolundakı İrina Perlovanın imkanlarından geniş istifadə olundu.

1986-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 5-ci sayındakı "İrina Perlova" məqaləsində: "Sonyanın ilk gəlişi ilə bağlı sözsüz səhnə gözəl düşünülmüş və oynanılmışdı. Hücrədəki çarpayıda ölüm ayağındakı Marmeladovu uşaqları əhatəyə alıblar, Katerina İvanovna hönkürüb ağlayır, keşiş zəbur duası oxuyur, əyin-başları tökülmüş avaralar gözə dəyirlər. Birdən ən yüksək meydançadan dolama "peterburq" pillələrində qırmızı donlu, lələkli şlyapalı, əli çətirli bir varlıq görünür. Qəflətən dayanaraq bir neçə dəqiqə aşağıya, atasına baxır və birdən səhnədə nə varsa hamısı dəyişir, dərdin təsirindən o, qaçmır, sanki pillələri uçub gələrək əsən hələ ki, uşaq əlləri ilə can verənin çiyinlərini qucaqlamaqla səssiz, göz yaşısız hıçqırtıda donub qalır"[27] yazan həmyerlimiz L.Derevenskayanın müşahidəsi rejissor Cənnət Səlimovanın yozumunun, aktrisa İrina Perlovanın ifasının dəqiqliyini reportaj metodunda verə bilir. Sonya Marmeladova Raskolnikovu haqq yoluna gətirə bilməsə də sosializmin tələb etdiyi mübarizə yolunu deyil, dini motivi önə çəkə bilir. O dövrün Bakısına xas liberal mühit hesabına nəhəng xaçı belə səhnəyə gətirməklə personajların daxili aləminin açılmasını real münasibətlər sistemində həyata keçirən rejissor yozumunun gücü nümayiş edildi.

12 aprel 1972-ci ildə çıxan "Baku" qəzetindəki "Cinayət və cəza" məqaləsində səhnədəki hadisələrin dinamikliyini, dolğunluğunu, əsas fikrə yönəlməyən epizodların, "boşluqların" azlığını göstərən Mark Peyzelin: "M.F.Dostoyevskinin fikrinə görə Raskolnikov öz günahını çəkdiyi əzablarla yumalı idi. Tamaşadakı ölümlə ruhən

---

[27] Л.С.Деревенская. Ирина Перлова. ж. Театр. 1986. №5. с.104.

sarsılan Raskolnikov isə səhv yol seçdiyinə görə əzab çəkir”[28] qeydi dəqiq müşahidənin nəticəsidir. Unutmaq olmaz ki, tamaşada üzə çıxan bu səhv əslində quruluşçu rejissorun üslubunun sosrealizmin total təsirindən çıxa bilməməsinin göstəricisi idi.

Tamaşada məmur Semyon Marmeladov rolundakı Konstantin Adamov həyatın dibinə gedərək məhv olmasının tarixçəsini bədii qiraət hesabına olsa da bacarıqla göstərə bilir. Onun mənfur gerçəkliyə dözməyib xoşbəxt gələcək arzusu ilə məhv olan arvadı Katerina İvanovna rolundakı qəddi - qamətli, gözəl Y. Ustinoviç personajının qətiyyətini və məğrurluğunu uğurla təqdim edir. L.S.Duxovnayanın oynadığı Dunya zahiri əlamətləri ilə yadda qalır. Dunyaya vurulsa da mənəviyyatsızlıqdan xilas ola bilməyən Svidriqaylov rolundakı Lujin personajını parlaq ştrixlərlə yarada bilir. Və nəticədə əsərin xeyirin şər üzərində qələbəsi kimi əsas qayəsi səhnə həllini tapır. Cinayətkar Raskolnikova rəğbətini də gizlətməyən Lev Qruberin məharətlə oynadığı müstəntiq Porfiri Petroviç kimilərinin yaratdığı cəhənnəm mühiti aktyor oyunundan başqa səhnə tərtibatı və xüsusən P.İ.Çaykovskinin “Manfred” əsərinin səslənməsi ilə də reallaşır. Quruluşçu rejissorun əsas diqqəti fabulaya yönəltmək naminə kütləvi səhnələrdən imtina etməsi özünü doğruldur. “Cinayət və cəza” tamaşasının Leninqradda BDT – də maraqla qarşılanması mətbuatda da əksini tapdı.

Əslində bədii dəyəri yüksək olsa belə, bu tamaşanı Leninqrada aparmaq böyük risk idi. Bu öz samovarınla Tulaya getməyə bənzəyirdi... Məhz həmin tamaşadan sonra Roskolnikovu oynayan Lev Viqdorovu oradakı “Lenin

[28] М.И. Пейзель. Преступление и наказание г. Баку. 12-04-1972.

komsomolu" teatrına işə dəvət etdilər. Bu tamaşanın məhvi olsa da, bütövlükdə teatrımızın qələbəsi idi. Savadı yüksək olmasa da, Cənnət xanım "Cinayət və cəza"nı ona güclə oxutdursa da, hədsiz dərəcədə yaraşıqlı tamaşaçını həmən ələ ala bilən Lev Viqdordan sonra o tamaşa maraqsız göründü.

Yeri gəlmişkən: "Mən müharibədən sonrakı Almaniyanın tamaşaları barədə artıq danışmışam. Bir dəfə Hamburqdakı bir çardaqda baxdığım "Cinayət və cəza" tamaşası mənim həyatımın ən güclü teatr təəssüratına çevrildi. Zərurətin gücü ilə teatrın üslub problemi öz-özünə aradan qalxdı; onların işinin mahiyyəti də bundan ibarət oldu, bədii fikir auditoriyanı nəzərdən keçirib danışmağa başlayan təhkiyyəçinin üzərində cəmləndi. Hamburqdakı bütün teatrlar dağılsa da, buradakı çardaqda, kresloda otursa da, az qala bizim dizlərimizə toxunan aktyor qəflətən sakit və aramla: "bu min səkkiz yüz...baş verdi", "gənc tələbə Radion Raskolnikov..." canlı teatr bizi ovsunladı"[29] yazan ingilis rejissoru Piter Bruk da, müəllif təhkiyyəsinin təqdimatında canlı ünsiyyət yarada bilən sənətkarı dəyərləndirir.

***

Yevgeni Şvartsın dramaturji baxımdan yenidən işləməklə səhnələşdirmədən qabağa getdiyi, Hans Kristian Andersenin "Qar şahzadəsi" nağılına Cənnət Səlimovanın 1972-ci ildə verdiyi quruluş özünün təhlil prinsipi, obrazlı həlli ilə yadda qalmaqla nəinki uşaqların hətta böyüklərin belə marağına səbəb oldu. İlkin ədəbi mənbədə olduğu kimi "ürəyinə və gözlərinə şeytan güzgüsünün qırıntısı düşməklə dünyəvi dəyərləri tərsinə görüb duyan" Kayın

[29] Питер Брук. Пустое пространство. М., 1976. с. 136.

(B.D.Lukinski) qohum olmasalar da, ona qardaş kimi baxan yaxın qonşuları Gerda (İ.A.Perlova) tərəfindən xilas edilməsi fabula mexanizmini yaradır.

Tamaşanın əvvəlində səhnəyə çıxaraq sona qədər aparıcı missiyasını yerinə yetirən Nağılçı (Ə.Ə.Rəhimov) "Qəlbimiz qaynardırsa, düşmən zəifdir" ideyasını "İçinizdəki hərarəti "Qaranquşun" xilasına yönəldin" nəğməsilə yaranan ali məqsəd hesabına həyata keçirir. Və Qar şahzadənin (V.K.Şirye) eqoizminə, Məsləhətçinin donuqluğuna (L.L.Qruber), balaca quldurların amansızlığına qarşı, qarğaları, maralları səfərbər etməklə Gerdanın, ürəyi buz bağlamış qaranquş timsallı Kayın xilası kimi əsas dramaturji hadisə gözönü fəaliyyətdə çözülür. Tamaşanın sonunda Nağılçının "Qəlbimiz qaynardırsa, düşmən zəifdir" ideyalı nəğməsinin bütün personajlar tərəfindən oxunması xeyrin şər üzərində qələbəsini bədii çərçivədə bir daha bəyan edir.

9 yanvar 1973-cü ildə çıxan "Baku" qəzetindəki "Xeyirxah nağılçının düzlüyü" məqaləsində: ""Qar şahzadəsi"nin quruluşçusu Cənnət Səlimova bütün mövcudiyyətdə ümumi əhvali-ruhiyyə yaradan, xüsusən "mənfi" personajların (Kral, onun Məsləhətçiləri, Quldurlar və s.) iştirak etdiyi səhnələrdə komediyanın "sinirini" dəqiq hiss etmişdir. Nəticədə pyesdə qoyulan xeyir, sədaqət, dostluq haqqındakı vacib, ciddi fikirlər tamaşaçıya təzyiq göstərilmədən şən və kəskin süjetli hadisədə çatdırılır"[30] yazan V.İsazadə bu səhnə nağılına rejissor yozumunu da layiqincə dəyələndirir

Şər qüvvələrin başında duran əzazil Kral rolundakı M.E.Lezgişvili personajının naturalizmi səciyyələndirəcək

[30] В.Исазаде. Правота доброго сказочника. г. Баку 09-01-1973.

qəddarlığını deyil, sanki öz borcundan irəli gələn arzuolunmaz, ağır yükü istər-istəməz daşımağa məcbur olmaqla tamaşanı komediya elementləri ilə zənginləşdirdi. Qar şahzadə rolundakı V.K.Şirye isə rişxənd, zarafat elementlərindən yerli-yerində istifadə etməklə personajını yaxşı mənada müasirləşdirdi.

Məqaləsində: "Təkcə bir qüsur müəllif üçün bağışlanılmazdır – soyuq ölgünlüyü təcəssüm etdirən Qar Şahzadəsi və Məsləhətçinin ruhi vəziyyətlərinin dəyişməzliyinin qabardılmasıdır ki, tamaşa xoşbəxt sonluqla bitdikdən sonra belə onlara bəraət qazanmaq hüququ vermir" yazan V.İsazadənin qeydi əslində strukturdakı xeyir - şər qarşıdurmasını neytrallaşdıra bilərdi. V.İsazadənin: "Gerda rolundakı İ.Perlova səmimi, yaraşıqlı olsa da, hərdənbir öz qəhrəmanın hisslərini, qardaşı ilə ayrılığı hədsiz dərəcədə ciddi və yazıq göstərir"[31] qeydinə onu əlavə etmək olar ki, o dövrdə əsasən qızcığazları oynayan bu aktrisa, tamaşada "qaynar qəlbi ilə" bütün varlıqları isitməklə yanaşı, mənsub olduğu realizm məktəbindən uzaqlaşa bilməzdi.

8 fevral 1973-cü ildə çıxan "Bakinski raboçi" qəzetindəki "Dəsti-xəttin təyini" məqaləsində: "Qar Şahzadəsinin əlaltısının - Məsləhətçinin sanki ürəyi dayanmış, donuqluğuna görə robotu xatırladır. Elə bil onun bütün ardıcıllığı proqramlaşaraq nömrələnibdir. Necə deyərlər, qəlbsizi nağdlaşır. Bu nağılvari obraz L.L.Qruberin özünəməxsus cəhətlərini ümumiləşdirdiyindən maraqlı görünür" yazan Raisa Rayeva aktyoru yaxından tanıdığını birüzə verərək rejissorun seçimini alqışlamaqla: "Təəssüf ki, heç

---

[31] В.Исазаде. Правота доброго сказочника. г. Баку 09-01-1973.

də alınmayan Nağılçı obrazı sanki xidməti məna daşıyır”[32] qeydi ilə inandığı fikri kəskin deyə bilir.

Uzun illər repertuarda qalan bu tamaşanın quruluşçu rəssamı Feliks Filiştinskinin yaratdığı dekorda damları qırmızı kirəmitli skandinav evlərindən tutmuş, xırda baxçalardakı gül kollarına, dibçəklərdəki çiçəklərə, yeşiklərdə cücərən göyərtilərə, evlərdəki divar sobasına, mebelə, məişət detallarına qədər nə vardısa səhnədə cərəyan edən Andersen ruhlu nağılvari hadisələrin açılışına şərait yaradırdı.

***

“Memuar” kimi teatr tarixinin nadir əbədi nümunəsini yaratmış, uydurmaya yer vermədən həyat gerçəkliklərini bədii seçmə yolu ilə səhnəyə gətirən maarifçi – dramaturq Karlo Qaldoninin XVIII əsrin ortalarında yazdığı, əsasən kişilərin qırılmasına səbəb olub, qadınları tənhalığa düçar edən müharibənin fəsadlarını əks etdirən “Yalançı” - “Mehmanxana sahibəsi” komediyası müasir dövrdə də olduqca aktualdır. Əslində Aristofan, Menandr kimi qədim Yunan, ərəb əsilli Terentsiy və xüsusən Plavt kimi Roma komediya ustalarından təsirlənən Qaldoninin mövcud iki yüz pyesi arasında ən çox yayılanı, təmsillərə xas moralist sonluğuna baxmayaraq məhz “Mehmanxana sahibəsi”dir.

Cənnət Səlimovanın 1973-cü ildə əməli quruluş verdiyi tamaşada aparıcı kimi çıxış edən İosif Koşeleviçin struktura əlavə olunması istisna olmaqla, səhnədə improvizəyə qarşı çıxan Karlo Qaldoninin tövsiyyəsi bütövlükdə yerinə yetirilir. Tamaşada ad-sanı ilə öyünən qoca Markiz Forlipopoli (O.P.Qamazov), pullarını gen-boluna xərcləyən özündən müştəbeh gənc Qraf Albafyoritanı

[32] Р.Л.Раева. Определение подчерка. г. Бакинский рабочий. 08-03-1073.

(V.İ.Myasnikov) ustalıqla ələ salan, altı ay əvvəl atası dünyasını dəyişdikdən sonra təkbaşına idarə etdiyi mehmanxanasını potensial müştərilər arasında da, şöhrətləndirmək məqsədi güdən Mirandolina (İ.A.Perlova), qadınlara oyuncaq kimi baxan dikbaş kişilərin, sadə, həyatsevər bir qız tərəfindən yerində oturdulmasını parlaq ifadə vasitələri ilə yaratdı. Acgöz qarınqulu Kavaler Rippofrattanın (V.Q.Paseçnı) gəlişi ilə özünə daha ciddi, layiqli rəqib üzərində qələbə çalan Mirondolinanın daxili imkanları genişlənməklə tamaşanın strukturu dərinləşdi. Yüngül və qayğısız həyat fonunda ciddi mətləbləri önə çəkə bildi. Finalda Mirandalinanın var – dövlətə deyil, sevdiyi oğlana –sədaqətli nökəri Fabrisioya (B.D.Lukinski) üstünlük verməsi xeyirin təntənəsinə çevrildi.

Qalina Mikeladzenin "İrina Perlova Modus vivendi" kitabında bu rol barədə yazdığı: "Perlovanın Mirandolinası qadınlığın özüdür. Kişilərin diqqətinə və hətta təziminə öyrəşsə də, qəflətən onun mehmanxanasındakı kavaler Rippofrattanın qadınlara nifrəti barədə öyrənir. Beləliklə, özünün də ləyaqəti təhqir olunan Mirandalina ona dərs verər" [33] yazmaqla dəyərləndirdiyi rolun ali məqsədini də göstərir. Tamaşada təzə bəyə çevrilən Fabrisionu oynayan B.D.Lukinski kimi Kavaler Ripofrattanın nökəri rolundakı A.Q.Markatun da parlaq bir tipaj yaratdı.

Rejissor yozumunda peşəkar aktyor oyunundan, quruluşçu rəssam Q.P.Belovun tərtibatındakı Florensiya memarlıq üslubunu əks etdirən müvafiq dekorlardan, rəngarəng geyimlərdən, əlbəsələrdən, italiyalı müğənnilərin ifa-

[33] Г.А.Микеладзе. Ирина Перлова modus vivendi В., 2003. с. 19.

sından istifadədən əlavə, Nailə Nəzirovanın qurduğu plastik rəqslərdən, qılıncoynatmalardan istifadə, uzun illər səhnədə qalan tamaşanın bədii – estetik səviyyəsinin yüksəldilməsində müstəsna rol oynadı.

9 dekabr 1973-cü ildə çıxan "Bakinski raboçi" qəzetində, "bütün gücünü Kavalerə yönəldən Mirandalinanı oynayan İrina Perlovanın teatrallığa uyması nəticəsində, yalnız zahiri tapşırıqları yerinə yetirən Fabrisio rolundakı Boris Lukinski ilə münasibətini düzxətli aparmasını, digər aktyorların səhnədəki daxili azadlıq kasadlığını", K.S.Stanislavskinin üç dəfə müraciət etdiyi tamaşada hər dəfə özünün oynadığı "Kavaler Ripofratt rolundakı Vladimir Paseçninin müstəqilliyini qorumaq naminə əl atdığı, kobudluğunun daxili aləmi ilə mübarizəsinin yarımçıq qaldığını" göstərən "Qaldoni ilə görüş" məqaləsində: "Əgər əvvəlki işlərində Cənnət Səlimovanı ("Vanya dayı", "Cinayət və cəza" və başqaları) əsərin daxili strukturu narahat edirdisə, "Mehmanxana sahibəsi"də tamaşaçını hadisələrin gedişinə qoşmaq istəyi həmən görünür"[34] yazan L.Babinskaya əslində quruluşçu rejissorun komediya janrının təqdimatında səhnənin dördüncü divarına yönələn zahiri əlaqənin önə çəkilməsini duymuşdu. Məqalənin "Şən, zərif komediya tamaşa salonunda canlı cavab tapır. İnsan zəkasının, gözəlliyinin təntənəsinə inam yaradan zarafatlar dünyasının rəngarəngliyi şəfəq saçır" kimi cümləsi ali məqsədin yerinə yetirildiyini səciyyələndirir.

***

[34] Л.Г.Бабинская. Новая встреча с Гальдони. г. Бакинский рабочий. 09-12-1973.

Teatrın demokratikləşdirilməsi, auditoriyasının genişləndirilməsi, bədii səviyyəsinin yüksəldilməsi uğrunda daim mübarizə aparan Aleksandr Nikolayeviç Ostrovskinin ziddiyyət ustası Nikolay Yakovleviç Solovyovla birgə yazdığı əsərlərdən biri olan "Belugininin evlənməsi" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1973-cü ildə verdiyi quruluş klassikanın müasirləşdirilməsi baxımından maraqlı və bəzən hətta maraqsız göründü. Yeri gəlmişkən hələ ötən əsrin 30-cu illərində, dramaturqun 100 illik yubileyi ərəfəsində A.V. Lunaçarskinin "Geriyə Ostrovskiyə!" çağırışına səs verən dramaturqun pyeslərini səhnəyə gətirdi. 40-cı illərin sonlarında, Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının səhnəsində isə "Belugininin evlənməsi" pyesinə rejissor Y.Yaroslavskinin verdiyi quruluş uzun müddət repertuarda qalmışdı.

XlX əsr Rusiyasının tacir zümrəsinə müəlliflərin rəğbətinin gizlədilmədiyi bu pyesin mərkəzi fiquru milyonları olsa da, ətrafdakı yırtıcılarla mübarizədə meydanda, az qala sona qədər təklənən Andrey Qavrilıç Belugindir. Nəhayət ki, ürəkdən vurulduğu həssas qəlbli Yelenanın (İ.A.Perlova), satqınlığının şahidi olduğu Nikolay Yeqoroviç Aqişindən (H.A.Yagizarov) üz döndərib, atası Qavrila Panteleyeviçin (B.G.Çukmasov), anası Nastasya Petrovnanın (M.Stepanova) əl uzada bilmədikləri Andrey Qavrilıç Beluginə (V.Q.Paseçnı) vurulması mənəvi qələbəni maddiləşdirir. Və bu dəyərləndirmənin tamaşaçı salonuna sirayət etməsi ölkə üzrə, adətən rejissor yozumları bir-birlərini təkrarlayan çoxsaylı tamaşalar arasında, Cənnət Səlimovanın əsərə fərqli münasibətini səciyyələndirir.

7 iyul 1973-cü ilin "Veçerniy Donetski" qəzetindəki "Andrey Belugin və başqaları" məqaləsində Ukrayna qastrolları zamanı baxdığı tamaşada "Meydanda təklənsə

belə qorxmaz döyüçü kimi qarşılaşdığımız" Andrey Belugini yeni rakursdan təqdimatını nəzərdən qaçırmayan tənqidçi V.Yurçenkonun: "Hər halda bu mübarizədə Beluginin bir dostu, müttəfiqi var idi ki, o da aktyor Vladimir Paseçnı idi. Onsuz belə parlaq qələbə əldə edilə bilməzdi. Belugin - Paseçnı özünün səhnə həyatı – oyunu ilə yox, məhz həyatı ilə tamaşaçını məftun etdi"[35] dəyərləndirməsi rejissor Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubunun yaratdığı informasiya gerçəkliyini təsdiqləyir.

1986-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 5-ci sayındakı "İrina Perlova" məqaləsində: ""Belugininin evlənməsi"də Perlova gəncliyin özü və xoşbəxtliklə doludur. Yelenanı oynayır. Onun qəhrəmanı tamaşanın əvvəlində zadəgan cəmiyyətinin bayağılığından xiffət çəkib darıxan ərköyün, şıltaq, özünə inanan bir qızdır. O, sevgini xilas yolu kimi tapdığından və təcrübəsizliyindən öz seçimində Aqişinanın üzərində dayanır. Sanki Yelenanın varlığı gənclik və xoşbəxtliklə doludur. O, nazlanmaq, şənlənmək, parıldayan gözləri, fransızca zərif danışığı ilə sevginin nə olduğunu bilməyən qəlbini həyəcanlandıran kəsin xoşuna gəlmək istəyir"[36] yazan L. Dervenskaya ifasının incə məqamlarına toxunduğu aktrisanın fransızca danışa bilmək imkanından yararlanan (əsərdə olmasa belə) rejissor Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubundakı cəsarətli məqamı da səciyyələndirir.

Tamaşanın quruluşçu rəssamı Feliks Filiştinskinin modern üslubunda, süni plastmas şüşə parçalarından istifadə etməklə yaratdığı, mavi gölün ortasındakı adaya bənzər məişət məkanları bütövlükdə isə səhnənin maili məkanı cərəyan edən hadisələrin diqqət mərkəzində saxlanma-

---

[35] В.Юрченко. Белугин и другие. г. Вечерний Донецк. 07-07-1973.
[36] Л.С.Деревенская. Ирина Перлова. ж. Театр. 1986. №5. с.105.

sına şərait yaratsa da V.Yurçenkonun tərtibat haqqında yazdığı: "O, nəinki ifaçılara və Cənnət Səlimovaya yardım etdi, hətta maneçilik törətdi. Məsələ təkcə Ostrovskiyə yad olan "modern" üslubunda deyil. Məsələ ondadır ki, bu "modern" öz-özlüyündə maraqlı deyil, sünidir. Onu unutmaq, yan keçməklə birgə ansambl yaratmağa cəhd edən aktyorlar yazıqlaşırlar"[37] fikirləri isə ya ifaçıların dekorlara yetərincə öyrəşmədiyini üzə çıxarır, ya da ki, əyalət tənqidinin yeniliyi qəbul etmək iqtidarında olmadığını isbatlayır.

***

İmran Qasımovun "Teatr" jurnalında çap olunmuş faşizm üzərində qələbənin 30 illiyinə həsr edilən "Dairəni genişləndirin" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1975-ci ildə verdiyi quruluş da əslində dövrün diktəsi ilə müəllifin peşəkar üslubu hesabına yaranan dramaturji modelin reallaşması idi. Əsgər paltarı geyinib şəfqət bacısı kimi vətəni qorumağa gedən Aliyənin (D.İ.Tumarkina) həyatının bütöv bir mərhələsini, bəlkə də ehtiyac olmadan əks etdirən bu tamaşa da birmənalı qarşılanmadı.

6 aprel 1975-ci ilin "Kommunist" qəzetindəki "Dairəni genişləndirin" məqaləsində: "Xəstə Aliyə öz otağında kürsüdə oturmuşdur. Xəyalında Raufla görüşdüyü səhnələr canlanır. Əsgər geyimində olan Raufla Aliyəni görürük, onların səslərini, söhbətlərini eşidirik. Lakin rejissor bizə onların siluetlərini göstərir və biz inanırıq ki, o iki nəfərin biri məhz cavan Aliyə, digəri cavan Raufdur. Böyük gerçəklik səviyyəsinə ucalan sənətkarlıqla verilmiş bu səhnələr bizi düşündürür, tamaşaya həyəcansız baxmaq, biga-

[37] В.Юрченко. Белугин и другие. г. Вечерний Донецк. 07-07-1973.

nə qalmaq olmur" fikirləri Cənnət Səlimovanın quruluşunda bədii səviyyəsinin təsdiqinə çevrilir. Və eyni zamanda mövzu xatirə üzərində qurulmaqla xətti inkişafdan məhrum olan pyesin qüsurunu da üzə çıxarır.

Əslində pyes kimi tamaşa da sosializm dövründə ideoloji cəhətdən becərilən, dostluğa sədaqət ideyasını əks etdirirdi. Cəbhədə birgə vuruşan Sergey Uqolnikovla Aliyənin önə çəkilən dostluğu istər-istəməz dolaşıq ziddiyyət yaradır. Belə ki, sevdiyi həkim Rauf Şabanovla ünsiyyətdən Bakıya hamilə qayıtmış Aliyə ilə nigah kəsdirərək körpənin gələcəyini düşünən Sergey Uqolnikovun dostluğun rəmzinə çevrilməsi özünü zahiri əlamətlərdə biruzə verir. Aliyəni Dina İosifovna Tumarkina, Sergey Uqolnikovu V.P.Şerbakov, onun cəbhədə fədakarlıq edən arvadı Loranı İrina Perlova, Rauf Şabanovu isə Konstantin Adamov kimi aktyorlar oynasalar da, səhnə hadisələrinin sxematikliyi nəzərə çarpırdı. Aliyənin həqiqətlərdən bixəbər olan qızı Nərminənin ata hesab etdiyi Sergey Uqolnikovdan evə qayıtmasını xahiş etməsi, sən demə cəbhədən salamat qayıdan Raufun peyda olması dolaşıq ziddiyyəti davam etdirirdi.

25 aprel 1975-ci ilin "Bakı" qəzetində professor Mehdi Məmmədovun "Dairəni genişləndirin" məqaləsindəki: "Bizim təəssüratımızı, fikrimizi haçalayan yeganə bir nöqtə pyesin və tamaşanın finalıdır. Aliyənin ölümü... biz onun müharibə vaxtından yaralandığını, xəstə olduğunu bilsək də bu ölüm səhnəsində bədii məntiq görməkdə çətinlik çəkirik. Bu səhnənin peşəkar həlli də naqis və natamam görünür. Tamaşa boyu gördüyümüz təbii – psixoloji epizodların hamısı hətta bir sıra şərtiliklər (rejissor, rəssam, bəstəkar priyomlarının hamısı) şərtsiz qəbul olunduğu halda onun sonu kifayət qədər təbii qəbul olunur.

Bunun səbəbini görünür ki, müəllif hüququna müdaxilə etmədən, iddiasız tərzdə ehtiyatla, diqqətlə yoxlamaq lazımdır[38] fikirləri finalın da gözlənilməzliyinin diqqətdən qaçmadığının təsdiqidir.

1975-cı ildə çıxan "Ulduz" jurnalının 5-ci sayındakı "Meydan açın..." məqaləsinin müəllifi, şair – dramaturq Camal Yusifzadənin: "D.İ.Tumarkina Aliyə xanımın obrazına əgər belə demək mümkünsə özünü qatıb. Yəni o, müəllifin yaratdığı vəziyyətdə özünü oynayır. Özünü oynamaq isə nisbətən asandır və tamaşaçı ilə birbaşa dialoqdur. Bu aktyora daxili mənəvi sərbəstlik verib, aktyor oyununda – hərəkət və dialoqlarda gərginliyi azaldıb. Tumarkina obraza oynaqlıq, şuxluq gətirib. Aliyə xanım döyüşlərdə məhəbbətini, xoşbəxtliyini itirib gəlmiş, daxilən sarsılmış, bir az da yorğun adamdır. Vəziyyətin məntiqinə görə o, təmkinli, soyuqqanlı, kədərli görünməlidir. Bəs aktyor oyunundakı bu nikbinlik nədir? Bu, müəllif fikrinin sözaltı mənasından doğan ümiddir, təsəllidir, nikbinlik şəklində təzahürünü tapır və aktyorun rola ən qiymətli əlavəsidir"[39] fikirləri əslində dolayı yolla quruluşçu rejissorun da üslubunun dəyərləndirilməsidir. Yeri gəlmişkən İmran Qasımovun münasibətlərinin genişliyi sayəsində Cənnət Səlimova bu tamaşadan il yarım sonra Qabriel Sundukyan adına Yerevan Dövlət Dram Teatrında "Dairəni genişləndirin" pyesinə yenidən quruluş verdi.

***

Bertold Brextin XVII əsrin otuz illik müharibəsini əks etdirən "Kuraj ana və uşaqları" pyesinə Cənnət Səli-

---

[38] M.Ə. Məmmədov. Dairəni genişləndirin Bakı q. 25-04-1975.
[39] C.Y.Yusifzadə. Meydan açın... Ulduz j. 1975 №5. c.28.

movanın 1975-ci ildə verdiyi quruluşda tamaşa müharibəyə qarşı yönələn əsərin mahiyyətini hadisələr burulğanına düşən personajların, xüsusən ananın dramasında üzə çıxarır. Müharibəyə qarşı yönələn panfilet kimi daim gündəmdə qalan, ikinci dünya müharibəsindən əvvəl yazılması müəllifin dünyəvi vətəndaş qayəsinin təsdiqinə çevrilən əsərin səhnə yozumu Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubuna geniş meydan verir. Və onun yaradıcılıq laboratoriyası özünün epik teatrında şəxsi motivi ikinci dərəcəli sayan, üslubundakı sərt reallığı hissiyyata deyil, təfəkkürə ünvanlayan Bertold Brextlə səsləşir. Tamaşanın əvvəlində növbə ilə sanki od –alov içindən səhnəyə çıxan personajların dilə gətirdikləri "müharibə" kəlməsinə heyrətamiz münasibətlərinin tədricən neytrallaşması şərlə barışmağın parlaq mənzərəsini yaradır. Və bundan sonra sağ-solundakı sağlam oğlanları ilə furqonu çəkən Kuraj ananın müharibədən bəhrələnmək niyyəti əsas hadisənin ilkin məqamını əks – mövzuda qabartmaqla kontrapunkt yaradır.

Varlanmaq istəyi ilə furqonunu satlıq mallarla doldurub hərbi hissənin ardınca yollandığı cəbhələrdə ölkələr keçən, quldur əxlaqlı müharibədə igidlik göstərmək istəyən böyük oğlu Eylifi, kiçiyi, təmiz vicdanlı Şveyserkası uşaqları çox sevən lal qızı Katrini itirməsinə baxmayaraq yenidən bu yolu davam etdirmək əzmində olan Anna Firlinq – Mamaşa Kuraj, məhz Cənnət Səlimovanın yozumunda neytral mövqedə duran xırda maraqlı insanların faciəsini göstərir. Bu yozumda əsas yük, personajların psixoloji davamlılığının üzərinə düşdü.

İnsanların müharibəyə öyrəşdirilməsi kimi əcaib problemə toxunan tamaşada Kuraj ana rolundakı Vera Karlovna Şirye müharibənin eybəcərləşdirdiyi ana obrazını parlaq boyalarla əks etdirməklə Bertold Brextin ölü-

mündən sonra rejissorlar Peter Paliteşlə Mamfred Vekvertin çəkdikləri filmdə müəllifin sevimli xanımı Helena Vaygel ifa etdiyi rolu xatırlatdı.

Lal qız Katrin rolundakı İrina Perlova isə danışmamaq məhdudiyyətinin yaratdığı plastikanı daxili təlatümlərin təzahürünə çevirə bilirdi. 1976-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 4-cü sayındakı "Kuraj ana və uşaqları" məqaləsində Nikolay Davidoviç Ottenin: "Əsgərlər mühasirə olunan şəhərə qəflətən xəlvəti yaxınlaşıb qocalı, qadınlı, uşaqlı – bütün əhalini doğramaq istədikləri məqamda, dama çıxdığı nərdivanı yanına çəkməklə izləyənlər üçün əlçatmaz olub təbilini döyəcləyir. O, heç bir təhriklərə, vədlərə məhəl qoymadan, güllələnib yıxılana qədər əhalini oyatmaqda davam edir. Sakitlik anı... Ölərkən qəhrəmanlığının bar verməsindən belə xəbər tutmasa da, həyəcan siqnalından, açılan güllələrdən oyanan şəhərin dinc sakinləri xilas olur"[40] müşahidəsi quruluşçu rejissorun kütləvi səhnələrdə belə hadisəli pauzalardan yararlanmaq bacarığını səciyyələndirir.

Aşpaz rolundakı Konstantin Adamov, keşişi oynayan L.L.Qruber və komik ştrixlərlə personajını bəzəyən D.İ.Tumarkina tamaşaçı yaddaşına həkk olundu. Qoyanın "Övladlarını yeyən Saturn" tablosunun fonunda cərəyan edən hadisələrin sonunda arabasını ardınca çəkən Kuraj ana rolundakı Vera Karlovna Şiryenin buzların əridiyini bildirməklə sağ qalanları yürüşə səsləməsi tamaşaçını riqqətə gətirirdi.

Tamaşanın quruluşçu rəssamı Q.P.Belovun tərtibatındakı nəhəng kərtənkələ başlı müharibə allahı Moloxun öz qurbanlarını yeməsi ilə epizodlararası fasilədə səhnəni

---

[40] H.D.Оттен. Мамаша Кураж и ее дети. ж. Театр. 1976. №4. с. 38.

qapayan pərdənin üzərində təsvir olunan sülh göyərçinləri obrazlılığı artırmaqla bərabər ideyanın açılışına da xidmət göstərir.

6 iyul 1977-ci ilin "Nedelya" qəzetində teatrşünas, kinoşünas Nikolay Davidoviç Ottenin "Uğurdan uğura səyahət" məqaləsindəki: "Möhtəşəm təslimçilik şəraitində güzəştə getmək barədə tamaşada quruluşçu rejissorun Brextin mətni hesabına yaranan proloq və epiloqdan kəskin obrazlı istifadə etməsi təqdirəlayiqdir"[41] fikri rejissor yozumunda dramaturji status qazandırılan bədii çərçivəyə nəzər yetirilməsi baxımından maraqlıdır.

Rus Dram Teatrı haqqında "Güclülər və ruhən zənginlər uğrunda" adlı ikinci kitabında "Kuraj ana və uşaqları" tamaşasına mənfi münasibətini gizlətməyən Valentin Boquslavskinin: "Tamaşa alındı, ictimai, tamaşaçı marağı oyatdı, SSRİ Mədəniyyət nazirliyinin diplomları, fəxri fərmanları ilə qeyd olundu. Bununla belə onda ciddi səhvlər var idi –zonqlar işlənməmiş, hansısa artıqlıq, dağınıqlıq vardı. Görünür ki, hər halda tamaşa bütövlüyə, yığcamlığa, daxili hərəkətin enerjisinə, tempo-ritmə ehtiyac duyurdu"[42] iradları fakta əsaslanmadığından mücərrəd səslənir. Halbuki Moskvada keçirilən "Alman müəlliflərinin teatr festivalı"nda "Qafqaz təbaşir çevrəsi"nə quruluş verən gürcü rejissoru Robert Sturua ilə birgə "Kuraj ana və uşaqları" tamaşasına görə Cənnət Səlimovanın xüsusi mükafat qazanması sənətkarın peşəkar üslubunun qələbəsidir. Yeri gəlmişkən o festivala "Kuraj ana və uşaqları" pyesinin bir neçə yozumu təqdim olunsa da, mötəbər münsiflər heyətinin yekdil rəyinə görə Cənnət

---

[41] Н.D.Оттен. Путешествие от удачи к удаче г. Неделя. 6 июля 1977.
[42] В.М. Богуславский. За сильных и богатых духом… Б., 1981. s. 59.

Səlimovanın tamaşasında pyesin ideyasının daha dəqiq təzahürü bəyənildi.

Tamaşanın əvvəlində səhnəyə çıxan personajların "müharibə" kəlməsini əvvəl müdhiş bir xəbər, sonra isə adi söz kimi səsləndirməsi əcaibliyə öyrəşmənin mənzərəsi finalda isə səhnəyə çıxan hər bir personajın "Tək mən nə edə bilərdim?" cümləsini təkrarlaması ilə uğurlu bədii çərçivə qapanır. Və "Ədəbiyyat insanın qeyri – mükəmməlliyinə qarşı yönələn bir aksiyadır"[43] deyən Bertold Brextin "Kuraj ana və uşaqları" pyesinin "Müharibə hər kəsin günahıdır" ideyası bu səhnə yozumunda parlaq bədii ifadəsini tapır. Beləliklə Bertold Brextin: "Həyatda adamlar çox da hərəkət etmirlər, vəziyyət dəyişməyincə onlar dayanır və ya bir yerdə otururlar. Teatrda da, aktyorlar yerlərini həyatdakından tez yox, bəlkə də gec dəyişməlidirlər. Səhnə yozumunun təzahürü ən əhəmiyyətsiz təsadüflərdən belə təmizlənməli olduğundan burada hər şey xüsusi məntiqlə düşünülməlidir. Əks halda hərəkətlər həqiqi inflyasiyaya uğradığından, nə varsa əhəmiyyətini itirər"[44] tövsiyyələrini dəqiq yerinə yetirən Cənnət Səlimova bütün statik mizanları maneələri dəf etmək yolu ilə həyata keçirməklə tamaşanın obrazlı həllinə xidmət etdirə bildi.

6 yanvar 1976-ci ilin "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetindəki "Brextin xəbərdarlıq təbili" məqaləsinin müəllifi, Brext dramaturgiyası ilə tanışlığının 1962-ci ildə Leninqradda baxdığı "Sıçuanlı xeyirxah adam" tamaşası ilə bağlandığını xatırlayan (Puşkin adına teatrın bu məşhur tamaşasının quruluşçu rejissoru Cənnət Səlimovanın sənət

---

[43] Бертольд Брехт. О литературе. М., 1988. с. 84.
[44] Бертольд Брехт. Театр. М., 1965. с. 533.

müəllimi Rafael Rafaeloviç Susloviç idi. A.D.) Sirusa: "Əgər "Kuraj ana və uşaqları" pyesində Katrin obrazı olmasaydı tamaşaçı ümidsizlikdən, bədbinlikdən boğulardı. Katrin obrazı ilə yazıçı deyir ki, həmişə, ən ağır günlərdə belə kim isə özünü qurban verərək xəbərdarlıq təbilini səsləndirməlidir"[45] deyən Cənnət Səlimova ali məqsədi dəqiq tutduğunu təsdiqləyir.

Tamaşanın finalında ölmüş qızının dəfninə lazım olan pulu ödəyib furqonunu irəliyə, yeni cəbhələrə doğru dartmaq əzmində olan ana tamaşanı bitirdikdən sonra səhnəyə çıxan personajlar arasındakı Ketrinin davamlı olaraq təbili döyəcləməsi insanları ayıq – sayıq olmağa çağırması ilə Cənnət Səlimova ali məqsədi ideyaya son akkordlarda tabe etdirir. Ümumiyyətlə Cənnət Səlimovanın tamaşalarının sonunda aktyorların səhnəyə çıxmaları bədii həllini ali məqsədin, ideyanın təzahürü, bəzən hətta təntənəsi kontekstində tapır.

***

Vsevold Emilyeviç Meyerxoldun tələbəsi olmuş Aleksey Arbuzovun "Üç hissəli dialoqlar" adlandırdığı "Mənim zavallı Maratım" pyesinin 1975–ci ildə Cənnət Səlimovanın səhnə yozumunda əsərin ən çətin məqamlarda belə əbədi dəyərlərin qorunması ilə bağlı mənəvi problemlərinə meydan verdi. Pyesin dövrün xronikal ardıcıllığını əks etdirən 1942 – ci ilin yazında blokada zamanı düşmən bombalarından dağılmış şaxtalı qışda qızınmaq üçün nəinki mebellərin, hətta divardakı çərçivəli fotoşəkillərin, Turgenevin əsərlərindən başqa bütün kitabxananın belə sobada yandırıldığı mənzildə,

[45] Sirus. Brextin xəbərdarlıq təbili. 31-01-1976.

uşaq sadəliyi ilə ciddiliyi özündə birləşdirən on altı yaşlı Lidya Vasiliyevnanın - Likanın (İ.A.Perlova) həmyaşıdları; ağıllı, güclü, həyat eşqi coşub-daşan Marat Yevsteqneyevlə (V.Q.Paseçnı) ünsiyyəti maraqlı səhnə həllini tapırdı. Səhnədə üç tarixi mərhələnin hadisələri cəmisi bir otaqda cərəyan etsə də, quruluşçu rəssam Q.P.Belovun pəncərələrdən görünən Leninqrad mənzərəsində evlərlə birgə şəhərin emblemi olan Niva çayındakı gəmini belə diqqət mərkəzinə gətirməsi epizodların qapalı məkan kontekstindən kənarda açılışına xidmət etməklə ümumiləşdirməyə imkan yaradırdı.

31 oktyabr 1975–ci ilin "Baku" qəzetində Lyüdmila Krasovskayanın "Yollar, hansını ki, seçirlər" məqaləsindəki: "Aktyorlar Likanın ad günü səhnəsini maraqlı coşqunluq, titrəkliklə oynadılar. qiymətli qatı süd bankasının üzərində sehrbazlıq, bir-birindən yarızarafat asılılığın arxasında ilkin hissiyyatın dərin, kövrək mövzusu açıq-aydın səslənir"[46] müşahidəsi Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubu məhəbbətin yaranma prosesini belə üzə çıxarmaq imkanını səciyyələndirir. Artıq münasibətləri formalaşmış Lika ilə Maratın gəlib çıxan, soyuqdan donmuş, zəif, iradəsiz Leonidin qarşılaşdırılması əsərin strukturunun sona qədər aparılmasına şərait yaradır. Bu yeniyetmələrin daxili dünyasının formalaşması, illər boyu xatırlanması, yaşam tərzinin dəyərləndirilməsi, gələcəyin proqramlaşdırılması özünün səhnə həllini tapır.

Düşmən təyyarələrinin daim bombaladığı evlərin damlarında növbə çəkən xəyalpərvər Maratla tədqiqatçı həkim olmağı arzulayıb indi sanitar kimi yaralılara xidmət edən Likanın, körpü tikmək istəyi ürəyində qalan yaralı

---

[46] Л.А. Красовская. Дороги, которые выбирают. г. Баку. 31-10-1975.

Leonidin üç müxtəlif mərhələdə qarşılaşdırılması dövrün mənəvi mənzərəsini də yaradır. Hər iki gəncin cəbhəyə yollanması hadisəlilik prinsipini növbəti mərhələyə çıxarır.

Qələbədən sonrakı növbəti mərhələdə döyüşlərdə qızıl ulduz qazanmış güclü, ağıllı Maratın ictimai həyatda da fəal mövqe tutması fonunda, döyüşdə bir əlini itirmiş yazıq Leonidikin zəif şeirlər yazmağı davam etirdiyini boynuna alması personajları yeni müstəvidə təqdim edir. Likanın sevgisini dilə gətirə bilməyən qalib Maratı deyil, ailəyə ehtiyacını bacarıqla izhar edən məğlub Leonidə yazığı gəldiyindən onu ər kimi seçməsi rəhmdilliyi önə çəkən xristianlığın təzahürünə çevrilir. Beləliklə artıq 1946 – cı ildə əlini itirməklə arzularından əl çəkmiş, şeirlərini yazmaqla kifayətlənən Leonidin, tədqiqatçı ola bilməsə də sadə həkim kimi çalışan Lika ilə yeknəsək həyatı sevgisiz yaşam tərzinin dözülməzliyinin təsdiqinə çevrilir. Özünün sağ qalmasına qürrələnən Leonidikdən fərqli olaraq müharibənin dağıntılarını aradan qaldırıb körpülər salan Marat yeni dövrün qurucusuna çevrilir. Nəhayət ki, uzun ayrılıqdan sonra 1959-cu ildə gəlib çıxan Marat tərəfindən bu üçlüyün həyatının dəyişdirilməsi hadisələri yeniləşdirir. Lika ilə Maratın münasibətinin daha dərin olduğunu duyan Leonidin onlara sərbəstlik verməklə evdən getməsi məhəbbətin qələbəsinin təsdiqi kimi verilir.

10 aprel 1976-ci ilin "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetində pyesin məzmununun sadalandığı "Mənim zavallı Maratım" məqaləsində: "Tamaşanın quruluşçu rejissoru C.Səlimova hadisələrin mənəvi və psixoloji ruhunu düzgün duyur" yazan teatrşünas Mahmud Allahverdiyev: "Marat Likanın Leoniklə ailə qurmasına razı olur. Lakin həm tamaşada, həm də aktyor ifasında mühüm əhəmiyyətə malik bu psixoloji məzmun kifayət qədər açılmamışdır.

Qəribədir ki, Paseçnı da, müxtəlif vəziyyətlərdə eyni boya ilə kifayətlənir. Marat Lika ilə ailə qurduğu zaman və ayrılıq səhnəsində aktyor psixoloji gərginliyi artırmır. Buna görə də obrazın emosional təsiri zəifləyir. Müəllif fikrinə görə, əsas obraz Maratdır. Lakin dinamikanı və gərginliyi Leonidik (Y.Q.Mitrofanov) çiynində daşıyır. Aktyor ağır, çətin sınaqlardan keçən Leonidikin daxili əzab və iztirablarını bədiiliklə canlandırır, ara-sıra fəci boyalardan məharətlə istifadə edir. Lakin Leonidik həyatı, insanları dərindən duymaqda çətinlik çəkir. Hadisələrin sonunda bu həqiqəti anladığı üçün qəlbində təbəddülat yaranır; o zahirən təmkinli, həlim görünsə də, daxilən narahatdır, əzab çəkir, sarsılır, ailə həyatını dəyişmək, yaradıcılıq işlərinə yenidən başlamaq istəyir. Belə də edir. Həm də Lika ilə Maratı birləşdirir"[47] cümlələri ilə bir aktyorun ifasını dəyərləndirsə də, digərinin (əsas personajın) zəifliyi ucbatından personajlararası münasibətin pozulduğunu göstərir.

Bütövlükdə isə bəşəriyyət üçün təhlükəli faşizmlə mübarizədə ölümdən xilas olanların yaşam haqqını göstərən, dramaturji qanunlarla yazılmış pyesin bədii dəyərlərinə baxmayaraq qadının ər dəyişdirməsi ilə bağlı süjet xətti, görünür milli mentalitetdən uzaq olduğundan tamaşa da uzun müddət repertuarda qala bilmədi.

***

Viktor Rozovun mübahisələrə səbəb olan "Rosa stansiyasının atlıları" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1976-cı ildə verdiyi quruluş da diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, senzuranın bəyənmədiyi bu pyesin adını müəllif "Axşamdan günortaya qədər" adı ilə əvəz etmişdi. Nikita Xuruşovun

[47] M.Г.Allahverdiyev. Mənim zavallı Maratım. Ədəbiyyat və incəsənət . 10-04-1976.

“ilıqlaşma” dövrünü əvəzləyən Leonid Brejnevin “buzlaşma” mərhələsində “Rosa stansiyasının atlıları” pyesinin “imkanlılar kasıbların, yəni atlılar piyadaların belinə çıxa bilməzlər” ideyasının gerçəkləşməsi olduqca aktual idi. Əsas ona görə ki, sovetlər ölkəsində sinifsiz cəmiyyətdən söhbət getdiyi halda təbəqələşmənin təzahürü göz önündə idi. Pyesin, tamaşanın da gücü məhrumiyyətlərə baxmayaraq cəmiyyətdəki sosial aşınmanın nəticəsində təhlükəyə məruz qalan mənəvi dəyərlərin qorunması yollarını göstərmək bacarığında idi.

İstedadlı, məşhur yazıçı Andrey Konstantinoviç Jarkovun (S.İ.Yakuşev) ailəsində baş verənlər ölkənin psixoloji mənzərəsini canlandıra bilməklə mövcud problemin dar çərçivəyə tətbiq olunmasına imkan yaradır. Andrey Konstantinoviç Jarkovun oğlu Kimi (Lev Qruber) sevsə də ayrıldığı Braziliyaya köçən arvadından olan yeniyetmə Alberti (İ.İKoşeleviç) ölkədən kənara buraxmaq istəməməsi, paralel olaraq yazıçının qızı Katyanın səkkiz ilin ayrılığından sonra elmlər namizədi kimi geriyə qayıdan bədgüman sevgilisi Lev İvanoviçlə yeni həyat başlayacağına ümid bəsləməsi hadisələrin mərkəzində dayanır. Kimin oğlu ölkədən gedərsə mənəvi bağların itiriləcəyini düşünüb əzab çəkdiyi halda Albertin harada olursa olsun keçmişlə əlaqənin itirilməyəcəyinin üzə çıxması qloballaşan dünyada da mənəviyyatın vacib rolunu vurğulayır.

Finalda Lyova Qruzdyevin timsalında yalnız bu günlə yaşamaqla mənəvi dəyərlərin üzərindən xətt çəkən vəzifəli, imkanlı “atlılar”ın təzyiqinə dözməyən Kimin oğlu Albertin xaricə getməsi ilə razılaşması, atası Andrey Konstantinoviç Jarkovun yazdığı romanın əlyazmasını yandırması mövcud quruluşa qarşı üsyan kimi səslənir.

Pyesin özəlliklərini qoruyan, Lev Qruber, İrina Perlova, İosif Koşeloviç, Dina Tumarkina Aleksandr Şarovski kimi aktyorların birliyi təmin olunan, Maykl Ceksonun, Demis Russisin mahnılarından istifadə edilən tamaşa uzun müddət Rus Dram Teatrında özünün səhnə həyatını yaşaya bildi.

70 – ci illərdə G.A.Tovstonoqovun quruluş verdiyi tamaşada dünyadan bezmiş, sinnik Lyova Qruzdyevin uğurları ixtisar olunmuş Albertin anasının gəlişi epizodu dəyişdirilsə də, 1981 – ci ildə Konstantin Xudyakovun çəkdiyi, Leonid Filatovun Kim rolunda uğurla oynadığı kinofilmdə isə bu epizodlar ekran həllini tapır.

***

Cənnət Səlimovanın "Vanya dayı"dan on il sonra yenidən Anton Pavloviç Çexova qayıtmaqla 1978-ci ildə ədibin "İvanov" pyesinə quruluş verməsi Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının repertuarında parlaq səhifə açdı. Nəzərə almaq gərəkdir ki, hələ 1888-ci ilin dekabrında "Aleksandrinski" teatrında aktyor V.N.Davıdovun iştirakı ilə K.S. Stanislavskinin quruluş verdiyi "İvanov" tamaşasına Nemiroviç Dançenkonun: "Və "İvanov" hətta böyük uğur qazandı. Ancaq bu uğur teatrda heç bir iz qoymadı. Ona görə ki, hər halda bu "çexovunku" deyildi. Onun yaratdığı dünya deyildi. Yeni heç nə yox idi. Publikanın dəfələrlə gördüyü gözəl fərdlərdən ibarət eyni adamlar səhnədə idi: Savina, Varlamov, Dalmatov, Strepetova və başqaları özlərinin yüksək əhval ruhiyyəsi ilə. Yeni parik, yeni fason, yeni geyim isə insanı dəyişmir"[48] münasibəti gələcək quruluşlar üçün də xəbərdarlığa çev-

[48] В.И.Немирович. Данченко. Рождение театра. М.1989., с.53.

rilir. Cənnət Səlimovanın quruluşunda da, teatrın tanınan aktyorları çıxış etsələr də, əsas yenilik, yenə də, dramaturji strukturun dəyişməsi ilə bağlıdır.

Pyesdə sevdiyi Nikolay Alekseyeviç İvanova görə dinini dəyişən valideynlərini itirən, var-dövlətdən üz döndərən, cəmisi beş il yaşadığı ərinin dönüklüyünə dözməyən vərəmli Anna Petrovnanın - Sarranın tənhalığı sözlə deyiləsi deyil. Bu tamaşada otuz beş yaşı olmasına baxmayaraq həyat eşqi tükənmiş, hər axşam xəstə arvadını evdə qoyub, əyləncə naminə üç ildir doqquz min borclarını qaytara bilmədiyi zemstvo idarəsinin sədri Pavel Kirilliç Lebedevgilə (S.İ.Yakuşev) üz tutan, otuz beş yaşında ətalət basmış məmur İvanov (V.Q.Paseçnı, V.P.Şerbakov) deyil, onun xanımı Anna Petrovna - Sarra Avramson önə çəkilirdi. İrina Perlovanın oynadığı Anna Petrovna - Sarra özünün oyun tərzində sanki İvanovun fikirlərinin, hiss və həyəcanın güzgüsünə çevrilirdi.

Əslində pyesdə müəllifin prototipinə çevrilən, onun ideyasını yaşadan Sarranın önə çəkilməsi məntiqi cəhətdən özünü doğruldurdu. Quruluşçu rəssam Qleb Serebrovskinin tərtibatında, hadisələrin cərəyan etdiyi eyvanın İsaak Levitanın "Qızıl payız" əsərini xatırlatması olduqca maraqlı idi. A.P.Çexovun "Albalı bağı" pyesində tələbə Trofimovun dilindən səslənən: "Bütün Rusiya bizim bağımızdır" kəlmələrinin bədii-təsvir ekvivalenti olan bu dekor həlli təbiətin gözəlliyi ilə insanların bədbəxtliyini qarşılaşdırmaqla, rejissor yozumunda mühitin bir parçasına çevrilən "İvanov"- un tənhalığını daha qabarıq şəkildə üzə çıxartdı. Tartüfa bənzətdiyi laqeyd İvanova nifrətini gizlətməyən, dərin rəğbət bəslədiyi Sarranın Krıma göndərilməsinə çalışan gənc kənd həkimi Yevgeni Konstantinoviç Lvov isə (İosif Koşeleviç) humanizmini qabarda bilirdi.

İvanovun dayısı, əgər Sarra Krıma müalicəyə gedərsə orada bığıburma bir tatarın peyda olacağını dilə gətirməklə də, hamını əclaf, yaramaz sayan, vaxtilə əlindəki vardövlətini itirdiyindən, indi yeganə arzusu qumarda udmaqla Parisdə dəfn olunan arvadının məzarını ziyarət etmək arzusu ilə, kin-küdurətini yumşaldan qraf Matvey Semyonoviç Şabelskini (Lev Qruber) hadisələrin gedişində ətalətə rəvac verən qüvvələri səciyyələndirir. Həkim Lvov kimi təmiz adamların yanında darıxdığını gizlətməyən, birlikdə Amerikaya belə qaçmağı təklif etdiyi İvanovu ətalətdən, mənəvi böhrandan xilas etmək yolunda saman çöpünə, xilaskara çevrilmək istəyən, əslində onun arvadı Sarraya münasibətində olduğu kimi sevginin fərqinə varmayıb prosesdən həzz alan iyirmi yaşlı Saşanın (Lyüdmila Duxovnaya) coşqunluğu, tənhalığın təcəssümü Sarra personajı ilə kontrapunkt yaratmaqla tamaşanı canlandırırdı. Həkim Lvovla birgə Lebedevgilə gəlib çıxan Sarranın əri ilə Saşanın sevgisinə şahid olması dramaturji düyünü açır. Darıxdığından, İvanovun evinə dal qapıdan belə gəlməyə cürət edən Saşanı görən Sarranın ərindən: "Onu bil ki, sən tezliklə öləcəksən! Mənə həkim dedi ki, sən tezliklə öləcəksən!"[49] kəlmələrini eşitməsi finala gedən yolu yaxınlaşdırır. Qalina Mikeladzenin "İrina Perlova Modus vivendi" kitabında bu səhnə barədəki: "Tamaşada əsəbiləşən baş qəhrəmanın qışqıraraq: "Cuhud qadın! Sən tezliklə öləcəksən! deməsi kütləni həyəcanlandıran epizod idi"[50] cümləsi quruluşçu rejissor Cənnət Səlimovanın ədəbi mət-

---

[49] А.П.Чехов. Сочинения. т. 11. М., 1985. с.270.
[50] Г.А.Микеладзе. Ирина Перлова modus vivendi. В., 2003. с. 27

nə müdaxiləsi ilə milli ziddiyyət də qabardılır. Və toyunda özünü tapança ilə vuran İvanov məhəbbəti oyuna çevirməklə ətalətə yuvarlanmanın çıxılmaz qismətini göstərə bilir.

18 aprel 1978-ci ilin "Bakinski raboçi" qəzetindəki "Axtarışların mahiyyəti" məqaləsində, Cənnət Səlimovanın tamaşalarını daim izləyən peşəkar jurnalist Mark Peyzelin: "Arvadına izahat verərkən onun tezliklə öləcəyini bildirdiyi səhnədə İvanov- Şerbakov aktyorluğun əsl zirvəsinə çatır. Bu səhnənin özü, onun son nöqtəsi böyük dramaturji güclə ifa olunmaqla, hissləri sonradan da ehtizaza gətirir. Sarra rolunu oynayan İ.A.Perlova ilə V.P.Şerbakov daha sərbəst və səmimi idi, nəinki Saşa ilə səhnələrdə"[51] fikirləri teatrşünaslıq baxımından yetərincə əsaslandırılmadığından subyektiv görünsə də uğurlu aktyor tandemini səciyyələndirir.

İvanovun uzaq qohumu və işlər müdiri, daim rəzil layihələr təklif edən dələduz Mixail Mixayloviç Borkin (A.Y.Şarovski), Saşanın anası Zinaida Savvişna (Q.B.Koltunova) və dul mülkədar qadın Marfa Yeqorovna Babakina (T.E.Qalakçiyeva) pyesdə olduğu kimi tamaşanıın strukturunda da mühüm rol oynadılar.

24 may 1978 –ci ildə çıxan "Bakı" qəzetindəki "İvanov" məqaləsində pyesin məzmununu sadalayan teatrşünas Z.Əmiraslanovanın: "Qeyd etmək lazımdır ki, İosif Koşeleviç rolu bir qədər mübaliğələşdirir, bəzən özünü təkrarlayır" və "İ.Perlovanın yaratdığı Sara obrazı bir qədər melodramatikdir. O, hissləri təhqir olunmuş bu tək qadının mənəvi iztirablarını və duyğularını kifayət qədər

[51] М.И.Пейзель. Суть исканий. г. Бакинский рабочий. 18-04-1978.

inandırıcı şəkildə verə bilmir" fikirləri isə yetərincə əsaslandırıla bilmir.

17 mart 1979-cu ilin "Baku" qəzetindəki "Rejissorun bədii təxəyyülü" məqaləsində əsas diqqəti tamaşanın müəllifindən əlavə baş qəhrəmana da yönəldən teatrşünas Veta Nadirovanın: "İvanov obrazının qeyri-adiliyinə nəzər salmaqla bu Çexov qəhrəmanının fəaliyyətsiz, şübhələrindən əzab çəkən, tərəddüdlü, həyatın çətinliklərindən sıxılıb ah-vay edən qoca adam kimi ənənəvi təqdimatdan uzaqlığı, ətraf mühitlə fəal ziddiyyətə girən zarafatcıl, hərdən gülməli, hətta acıqlı təqdimatı nəzərə çarpır. Tamaşada İvanovun cavanlığına diqqət yetirilir (V.Şerbakovun gözəl ifası ilə) və məhz belə bir adamın ölümü də, alçaq, əcaib mühitə qəti etiraza çevrilməklə həyati faciəvilik yaradır" [52] fikirləri mübahisə doğurmaya bilmir. Belə ki, N.A.Dobrolyubov 1860-cı ildə "Sovremennik" jurnalında çap etdirdiyi, İ.A.Qonçarovun bir il əvvəl qələmə aldığı "Oblomov" romanına dair yazdığı "Oblomovçuluq nə deməkdir?" məqaləsində: "Oblomov bizim ədəbiyyatımızda heç də yeni deyildir. Sadəcə olaraq o heç zaman Qonçarovun romanındakı kimi bizim qarşımızda belə sadə və təbii təqdim olunmamışdı.Çox da uzağa getməyək, onu deyə bilərəm ki, Oblomov tipinə xas əlamətləri biz hələ Onegində və bir sıra ədiblərmizin əsərlərində görə bilərik"[53] yazmaqla A.P.Çexov personajlarının da bağlı olduqları passiv mühitdə hadisəliliyin ləng getməsi səbəbindən adamların da yeknəsəkliyini vurğulayır. Mark Zaxarovun yozumunda, Leonovun ifasındakı İvanov məhz "oblomovçuluq" təzahürü kimi bədii dəyər qazandı. Digər tərəfdən Veta Nadirovanın İvanovu faciə qəhrəma-

---

[52] В.Г. Надирова. Художественное мышление режиссора. г. Baku. 17-03- 1979.
[53] Н.А.Добролюбов Избранные сочинения. М., 1947. с. 79.

nı kimi görmək istəyi də məqbul sayıla bilməz. Çünki İvanovun əsas göstəricisi ideya yolunda ölümə getmək olan faciə qəhrəmanına çevrilməsi mümkünsüzdür. Odur ki, Cənnət Səlimovanın otuz beş yaşında ətalət basmış məmur İvanovu deyil, onun xanımı Anna Petrovnanı - Sarra Avramsonu önə çəkməsi yozumun yeniliyinə dəlalət edir.

Hərçənd ki, 1980-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 9-cu sayındakı "Qocalmaq və yeniləşmək" məqaləsində: "Son zamanlar çoxlarının girişdiyi bu pyesin açılışının asan olmadığı sirr deyil. Səlimova da onu aça bilmədi. İvanovla Sarranın mühiti açılmadı. Artıq adət halını almış səthi sxemlə gedən rejissor Lebedevlərin malikanəsindəki, lap elə əyalət zadəganlar əvəzinə səhnədə şənlənən alverçiləri və onların arvadlarını göstərir. Şabelski, Borkina və Babakina səhnəsinin kobud oynanılması da, nəzərdən qaçmışdır. Bütün bunlar yersizliyi ilə Çexova aid olmadığından açılışına heç vəchlə işləmədiyi fikri daha çox dalana dirəndirirdi: əgər İvanov belə bir bayağı mühitin əsirinə çevrilirdisə (İvanovla Saşanın da münasibəti dəbdə olan basmaqəlib nümunə ilə belə bir kobud, bədən həllini tapdığını əlavə edirəm) onda çətin ki, o nə vaxtsa Sarranın sevdiyi qeyri-adi ruhi gözəlliyə, malik olmazdı. Çexovda onun özü və mühiti başqadır. Tamaşanın yekdil rejissor ştampı hər kəsi eyni sifətdə təqdim edir. Burada rejissor özünə xas dərin psixoloji təhlilə xəyanətlə üzdəngetmə, sadə təmayülə yer verir"[54] yazan teatrşünas Leonid Velixov, Cənnət Səlimovanın peşəkar üslub göstəricisinin itirildiyinə təəssüflənməklə tamaşanın "İvanov" deyil "Anna Petrovna" adlandırılmasını təklif edir.

---

[54] Л.Ю.Велехов. Стареть и обновляться. ж. Театр. 1980. №9. с. 39.

1904-cü ildə A.P. Çexovun "İvanov" pyesinə quruluş verən K.S.Stanislavskinin: "Çexovun fikirlərinin səhnə təcəssümü qabarıq olmalıdır. Pyesin leytmotivi həmişə səslənməlidir. Ancaq təəssüf ki, Çexovun istəyini səhnədə təcəssüm etdirmək, pyesin zahiri həyatının məişət tərəflərini göstərməkdən çətindir. Məhz bu səbəbdən çox zaman teatrlarda pyesin əsas qayəsi kölgədə qalır, adi cəhətlər isə hədsiz qabardılmaqla önə keçirilir. Ağırlıq mərkəzinin belə dəyişdirilməsinin günahı çox vaxt yalnız rejissorlarda deyil, aktyorların özlərində də olur. Məsələn İvanovu oynayan aktyorlar adətən onu əsəb xəstəsi kimi təqdim etməklə ona qarşı tamaşaçı mərhəməti oyadırlar. Halbuki Çexov onu ictimai həyatda mübariz, güclü adam kimi yaratmışdır. Ancaq İvanov da, tab gətirmir – rus həyatının dözülməz şəraitinə qarşı ağır mübarizədə məhv olur. Pyesin fasiləsizliyi baş qəhrəmanın xəstəliyində deyil kökündən dəyişdirilməsi gərək olan həyat şəraitinin dözülməzliyindədir"[55] fikirlərinin Cənnət Səlimovanın səhnə həllində də təsdiqlənməsi yozumunu səciyyələndirir.

***

Yunan mifologiyasının Esxil, Sofokl, Evripid faciələrinin intibah dövründə də təzahür etmiş personajlarını canlandıran macar dramaturqu Laslo Dyurkonun "Elektra sevgim mənim" tamaşasına 1978-ci ildə Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluş pyesin "azad xalq mütləqiyyət üçün təhlükə yaradır" ideyasının gerçəkləşdirilməsində Appollonun iradəsi, bacısı Elektranın qətiyyəti sayəsində atasının intiqamını cəmiyyətin yeniləşməsi kontekstində qalan qəhrəman demokratiyanın simvoluna çevrilir. Tamaşada

[55] К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. s.326.

bacı – qardaşın, Elektra ilə Orestin mübarizə yolunda zorakılıq və yaxud demokratik metodlar arasında seçim etmələri mövzu – problem əlaqələrini nizamlayır. Qədim mifdə olduğu kimi qardaşı Orestlə anası Klitemenestridən və onun aşnası Eqistdən ataları Aqamemnonun qisasını alan Elektra ilə Orest tamaşanın mərkəzi fiquruna çevrilirlər. "Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrı" kitabında:" "Elektra sevgim mənim"in bütün çətin ziddiyyətlərin həllində vacib olan mürəkkəb mətni; açıq, hətta "hay-küylü" ehtirasları, fikri, əhvalı belə üslub-janr baxımından sadə yolla çatdırır"[56] yazan Valentin Boquslavski nəhayət ki, Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubunu dəyərləndirir.

9 mart 1979 – cu ilin "Bakı" qəzetində "Elektranın taleyi və ölümü" məqaləsindəki: "Antik teatrdakı kimi təsvir olunanın illüstrativ məqamlarını minimuma gətirən Cənnət Səlimova zahiri şərtiliklərlə baş verənlərin daxili mahiyyətini üzə çıxarır. Və fikri ehtiraslar süzgəcindən keçirməklə insan taleyinin inamın, inamsızlığın, həyatın itkilərinin, qazanclarının bu günkü fəlsəfi varlığı barədə ciddi və çətin söhbət aparır"[57] yazan Svetlana Barinova tamaşanın rejissor yozumunu dəqiq dəyərləndirir. Həmin məqalədə Elektra rolundakı İrina Perlovanın oyun tərzi barədə: "Aktrisaya yeganə qeyd odur ki, obrazın zahiri təsvirində daha ifadəli plastika tapılsın və xüsusən Orestlə anlaşmada qadınıq artırılsın" qeydi isə müəmmalı səslənir. Çünki İrina Perlova peşə cəbbəxanasında qadınlıq imkanlarından yetərincə bəhrələnməyi bacaran sənətkardır.

1980-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 9-cu sayındakı "Qocalmaq və yeniləşmək" məqaləsində: "Cənnət Səlimo-

---

[56] В.М.Богуславский. Русский драматический им. С. Вургуна. В. 1971. s. 115.
[57] С.М.Баринова. Судьба и смерть Электры. г. Баку. 09-03- 1979.

vanın quruluşunda Dyurkonun pyesinin faciəvi pafosu ona görə güclü təzahürünü tapır ki, rejissor və Elektranı oynayan aktrisa İrina Perlova atasının intiqamını almaq borcunu unutmağı bacarmayan, istəməyən qəhrəmanın faciəvi çarpışmasını dərin psixologizmlə zinətləndirdilər"[58] yazan teatrşünas Leonid Velixov rejissorun peşəkar üslubundakı əsas məqamın səciyyələndirilməsində məhz bu aktrisanın müstəsna rolunu qeyd edir.

Orest rolunda V.Q.Paseçnı, Eqist rolunda Lev Qruber, Klitemnestra rolunda isə R.S.Ginzburq bəraət prinsipini yüksək səviyyədə canlandırırdı. Belə ki, mifologiyadan gələn sehrkar Medeyanın davamı olan bu personajı oynayan R.Ginzburqun ifasında sevgilisinə görə oğluna nifrətin təqdimatı yüksək təzahürünü tapırdı. Rəssam Elçin Məmmədovun tərtibatında mavi göylərlə qızılı günəşin fonundakı personajların təsvirinin önə çəkilməsinə xidmət edirdi. Beləliklə dünyanın düzənində hər kəsin məsuliyyəti, əksliklərin qarşıdurmasında "azad xalq mütləqiyyət üçün təhlükə yaradır" ideyasında önə çəkən "Elektra sevgim mənim" tamaşası uğurlu səhnə yozumunu tapdı. Macar rejissoru Yanço Mikoloşun ekranlaşdırdığı bu filmdə də məhz bu ideya önə çəkilir.

***

Aleksey Arbuzovun "Amansız oyunlar" pyesi əsasında Cənnət Səlimovanın 1979 – cu ildə quruluş verdiyi tamaşa ötən əsrin 70–ci illərində Moskvanın mərkəzində institutu atıb rəssamlıqla məşğul olan iyirmi yaşlı Kay Leonidovun (B.D.Lukinski) üç otaqlı mənzilində baş verən bu hadisələr gənclik problemlərini əks etdirir. Anası

[58] Л.Ю.Велехов. Стареть и обновляться. ж. Театр. с. 38.

atalığı ilə bir neçə illiyə xaricə getdiyindən mənzilində tək yaşayan Kayın yanında Moskvada Tibb institutuna qəbul olmaq istəyən on doqquz yaşlı əyalət qızı Nelyanın (R.D.Əmirbəyova) gəlişi münasibətlər sistemini önə çəkir. Kayın məktəb dostları, evdən küsüb yataqxanada yaşayan Terentiy Konstantinov (Y.N.Baliyev) və Nikita Lixaçevin (İ.İ.Koşeleviç) Nelya ilə məhəbbət macərası get – gedə dərinləşir. Nelyanın Nikita üçün qız doğacağını deməsi ilə oğlanın qorxuya düşməsi gözlənilməz problemlər qarşıdurması zəifliyin tərənnümünə çevrilən Kayın xalası oğlu otuz yaşlı ailəsi və bir qızı olan həkim Mixayıl Zemstovun (V.Q.Paseçnı) Tumendən gəlişi ilə hadisələr dəyişir. Məhz gənclərin tutqun yaşayışını, sevinc görmədiklərini deyib Mixayıl həyata sağlam münasibətin simvoluna çevrilir. Növbəti səhnə şərqi Sibirdə neft kəşfiyyatında çalışan Mixayıl Zemstovun ailəsində cərəyan edir. Bir həftə əvvəl körpə Lesya doğulsa da, artıq darıxan otuz doqquz yaşlı geoloq Maşanın (İ.A. Perlova) öz işinə vurğunluğu səbəbindən əvvəlki ərindən də ayrıldığı üzə çıxır. Otağa daxil olan Maşanın iş yoldaşı otuz səkkiz yaşlı Loveskonun qazılan quyuların perspektivsiz iş olduğunu bildirməsi istehsalat mövzusunu önə çəkir. Və bu məqamda Moskvadan gəlib çıxan Nelyanın Mixayılın evli olduğuna təəccüblənməsi və xəstəxanada çalışmağa razılıq verməsi hadisələri şəxsi münasibətlər sisteminə yönəldir.

Moskva həyatını əks etdirən növbəti səhnədə Kayın ən uğurlu rəsminin Nelyanın portreti olması Nikitanın qızın hamiləlik ucbatından evdən getdiyini düşünməsi və xaricdən gələn Kayın atalığı Oleq Pavloviçin anasından hədiyyələr və məktub gətirməsi paralel süjet xəttini davam etdirir. Sibirdə cərəyan edən hadisələrdə Maşanın Loves-

kaya qoşulub neft kəşfiyyatına getməsi, Nelyanın onun qoyub getdiyi uşağa məmnuniyyətlə qulluq etməsi insani münasibətləri önə çəkir. Ürəyini Maşaya açan Nelyanın hamilə olması, valideynlərinin, oğlanın uşağı abort etməyi tələb etməsi səbəbindən evdən qaçdığını bildirməsi hadisələri gərginləşdirir. Növbəti səhnədə bir günlüyə evə qayıtmış Maşanın bədbəxt hadisə səbəbindən göldə batan insanı xilas edərkən məhv olmasını balaca Lesyaya özünün baxdığını bildirməsi təsirsiz qalır. Hətta vidalaşarkən Nelyanın Mixaylın Maşaya həsr etdiyi mahnını səsləndirməsi səmərəli nəticə vermir. Ana qızını da yad qadınla qoyub evdən gedir. Moskvada cərəyan edən növbəti səhnədə yolda soyuqlayan qızcığazla gələn Nelyanın uşağın atasının kim olduğunu soruşan Nikitanın suallarını cavabsız qoyması, Terentiyin onunla evlənmək istəməsi psixoloji hadisələri gərginləşdirir. Yeni il ərəfəsində Terentiyin şaxta babaya çevrilməsi, atasının (M.P.Aduşev) mexaniki oyuncaq gətirməsi məqamında gəlib çıxan Maşanın qızını götürüb getməsi hadisələri gözlənilməz istiqamətə yönəldir. Finalda Nikita ilə Nelyanın yeni həyat başlayacağına ümid tamaşanı şirin notlarla sona çatdırır.

1980-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 9-cu sayındakı "Qocalmaq və yeniləşmək" məqaləsində: "Cənnət Səlimovanın yozumunda çoxlu yaxşılıqlar vardır və bütün pyes əsası Nelya xətti olmaqla aktyorlar üzərində qurulur. Rejissor və aktrisa rolu, bəzən gənc insanın həyatı ilə üst-üstə düşməyən Nelyanın ətrafla əlaqəni məhv edən amansızlığına, eqoizminə bəraət vermədən dramatizmlə dolğunlaşdıra bilirlər"[59] yazan teatrşünas Leonid Velixov per-

[59] Л.Ю. Велехов. Стареть и обновляться. ж. 1980. Театр. №9. с. 40.

sonaja çoxçalarlı münasibətin mümkünlüyünü səciyyələn-
dirir.

***

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrına rəhbər təyin olunan Mehdi Məmmədov Cəfər Cabbarlının yubileyi ərəfəsində - 1979-cu ildə "Aydın" pyesi əsasında tamaşasına quruluş verməyi təkidlə Cənnət Səlimovaya təklif edir. Məlumdur ki, müxtəlif illərdə bu teatrın repertuarında Cəfər Cabbarlının pyesləri əsasında; Mərziyə xanım Davudovanın baş rolda oynadığı Atakişini Mixail Jarovun ifa etdiyi "Sevil" (rejissor A.Ridal. 1930), iki dəfə "1905-ci ildə" (rejissor A.Ridal. 1934., rejissor İ.Hidayətzadə. 1939. İkinci quruluşda Fatma Qədri Sonanı, B.A.İlin Baxşını ifa edirdi), Fatma Qədrinin Solmaz rolunu ifa etdiyi "Od gəlini" (rejissor S.Mayorov.1935) yadda qalan tamaşalar oynanılmışdır.

1957-ci ildə isə Rus Dram Teatrının baş rejissoru Məhərrəm Haşımov Əziz Şərifin rus dilinə tərcümə etdiyi "Aydın" pyesini ilkin ədəbi məhbəyə müdaxilə etmədən, anarxist düşüncəli, xəyalpərəst inqilabçı Aydın (B.İ.Çinkin), sevgisinin ucbatından düşdüyü məhrumiyyətlərə dözməyib müvazinətini itirən Gültəkin (R.Ginzburq), vardövlət hərisliyindən gözləri qapandığından məzlumlara belə rəhm etməyən Dövlət bəy (K.A.Myakişev) üçbucağını qabartmaqla tamaşaya qoymuşdu.

22 iyun 1957–ci ilin "Kommunist" qəzetində şair – dramaturq Adil Babayevin "Aydın" məqaləsində: "Rejissor lüzumsuz hay-küyə, yersiz musiqi parçalarına öz tamaşasında yer verməyib, əsas diqqətini qəhrəmanların psixoloji aləminin, ruhi vəziyyətlərinin daha düzgün göstərilməsinə sərf etmişdir. Hər bir səhnə mizanı müəyyən məqsədə xidmət edir, bu və ya başqa obrazın mahiyyətinin də-

rindən açılmasına kömək edir”[60] fikirləri quruluşçu rejissorun düzgün yaradıcılıq mövqeyi seçdiyini təsdiqləyir.

Cənnət Səlimovanı da, “psixoloji aləm”, “ruhi vəziyyətlər” cəlb etdiyindən o, əsərin strukturunu dəyişib, ixtisarlar, əlavələr edərək pyesi sosrealizmdən uzaqlaşdırmağa cəhd etməklə dünyanın mənasını pulda görən varlı Dövlət bəylə kasıblaşmış Gültəkin arasındakı münasibəti önə keçirir və Aydınla sevgilisinin mənəvi qələbəsini canlandırır. Aydının (İ.İ.Koşeleviç) Kor tarzənin (B.D.Lukinski) musiqisi (əslində tamaşanın finalında da əsası əlindən düşməklə əhalini səciyyələndirən bu personaj bəstəkar Xəyyam Mirzəzadənin yazdığı musiqinin təqdimatında da müstəsna rol oynayır) altında maddi dünyaya qarşı monoloqu Cəfər Cabbarlı yaradıcılığının ilkin, əyalət təfəkkürünə söykənən sentimentalizm, sonrakı-hissiyyat gerçəkliyini qabardan romantizm mərhələlərini önə çəksə də, tədricən tamaşanın yozumu müəllifin yaradıcılığının sonrakı, sonuncu dövrünə xas sosrealizmdən belə uzaqlaşır. Sosial problemlərin həlqəsi daralmaqla vəziyyətinin çıxılmazlığı qabardılan Gültəkinin psixoloji portreti dramaturji zirvəni nizamlaya bilir.

Uzun müddət bir yerdə yaşasalar da, kapital mühitində olduğu kimi, tamaşanın da mərkəzi fiquruna çevrilən Dövlət bəyin adını dilinə belə gətirməyən yalnız Aydının sevgisini yaşayan Gültəkinin faciəsi önə çəkilir. Zəngin meşşan həyatını kütləvi rəqslər, kardabalet hesabına verə bilən quruluşçu rejissor səhnəyə fayton belə gətirir. Və üst qatdakı bu zənginliyin fonunda Aydınla Gültəkinin (L.D.Xələfova) kirayə haqqını belə ödəyə bilmədikləri, zirzəmidəki kasıb məhzilləri məkan qarşıdurması yaradır

[60] A.Q.Babayev. «Aydın». Kommunist q. 22-06-1957.

ki, bu da, uzun illər bu teatrda çalışan quruluşçu rəssam Yuri Petroviç Toropovun səhnə tərtibatında, geyim eskizlərində uğurlu həllini tapır.

5 mart 1980-ci ilin "Bakı" qəzetindəki "Aydın" məqaləsində: "Rejissor C.Səlimova bir-birini sürətlə əvəz edən kontrastlı səhnələr vasitəsilə iki sinif, iki dünya arasındakı ziddiyyəti obrazlaşdırmaqla bərabər XlX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan üçün xarakterik olan atmosfer yaradır və bu ziddiyyətin qurbanlarından birini Aydını bizə sanki nümunə kimi təqdim edir" yazan teatrşünas Aydın Talıbov mənəviyyatla maddiyyat qarşıdurmasının açılışını: "Rejissor tamaşanı bu mövzu ətrafında qurur və öz mülahizələrini, düşüncələrini hadisələri təhlil edə-edə müxtəlif ifadə vasitələrinin köməyi ilə tamaşaçılara çatdırır"[61] məhz peşəkar üslubun üzə çıxdığı məqamlara diqqət yetirir.

Aydın rolunda çıxış edən İosif Koşeleviçin ifasının sakit tərzdə başlayıb tədricən inkişaf etməklə personajın üsyankarlığını tamaşaçıya çatdırması özünü doğruldur. Gültəkin rolundakı Larisa Xələfovanın ürkəklikdən itaətkarlığa (əsasən əyalətə məxsus güc qarşısında əzilmək) qədər keçdiyi yolun daxili monoloqla müşayiəti sevgi motivinin önə keçməsinə imkan verir. Sevgi ilə var - dövlət arasında qalan Gültəkinin draması melodrama üçbucağını dolğunlaşdırır. Və pula var-dövlətə araxalanan Dövlət bəyin iflası fonunda özləri məhv olsa da sevgiləri yaşayan Aydınla Gültəkinin mənəvi qələbəsi tamaşaçıya da sirayət edir. Aktyor oyunu barədə Aydın Talıbovun yazdığı: "İstər Koşeleviçin, istərsə də Xələfovanın ifasında əsl milli ruh, çılğın ehtiras hiss olunmur" və "Böyükxanım obrazını

[61] A.A.Talıbov. «Aydın». Bakı q. 05-03-1980.

yaradan İ.Yampolskaya səhnəyə çıxan kimi tamaşada bir canlılıq əmələ gəlir. Çünki artist obrazın azərbaycanlı qadınlarının müəyyən təbəqəsi üçün xarakterik olan xüsusiyyətlərini, milli, spesifik cəhətlərini üzə çıxara bilmişdi"[62] iradlarının ikincisi ilə razılaşmaq mümkün olsa da, birincisi mübahisəlidir. Çünki C.Cabbarlının pyesində də, Aydın xəstə, ruh düşgünü, Gültəkin isə bütün bunlara dözən qadın kimi təsvir olunur. Digər tərəfdən tamaşanın yozumunda sonda iflasa uğrayacaq təkcə maddi güc deyil fiziki erkəklik də Dövlət bəylə bağlıdır. Bütövlükdə isə hər hansı bir əsər və o cümlədən tamaşa milliliyi zahiri əlamətlərdə deyil təfəkkür tərzində göstərə bildikdə bədii dəyər qazanır.

Uzun illər Rus Dram Teatrında ədəbi hissə müdiri kimi çalışmış Valentin Boqslavskinin "Daha güclü və mənəviyyatca zəngin" kitabında yazdığı: "Məgər bu tamaşada qəhrəmanına ürəkdən gələn sevgi ilə Aydın obrazını məzmunca daha tutumlu, zəngin çalarlı oynayan gənc aktyor İ.İ.Koşeleviç maraqlı deyildimi?... Koşeleviçin tamaşaçı zalında qaynar təəssürat yaradan, zorakılığın və özbaşnalığın qurbanı olan Aydınına mərhəmət yaranır. Lakin qəhrəmanın hissləri gücsüz müqavimətdən yetişən həlledici mübarizəyə çevrilsəydi bu münasibət dərdə şərik olmaqdan daha artıq, yazığı gəlməkdən də daha yüksəyə qalxa bilərdi"[63] cümlələri səhnədə ilkin ədəbi mənbəyə uyğun olsa da rejissor yozumuna tərs mütanasib inqilabi ruhlu qəhrəman görmək istəyindən irəli gəlirdi.

26 yanvar 1980-ci ilin "Bakinski raboçiy" qəzetindəki: "Aydının yeni oxunuşu" məqaləsində, vaxtilə Abbas

---

[62] A.A.Talıbov. «Aydın». Bakı q. 05-03-1980.
[63] В.М. Богуславский. За сильных и богатых духом… Б., 1981. s.122

Mirzə Şərifzadə ilə Mərziyyə Davudovanın baş rollarda oynadıqları tamaşaya baxdığını, 1924-cü ildə "Kommunist" qəzetinin klubunda susub duran müəllifin baxışları altında müzakirə edilən əsərdə: "Aydının ailəsinin dağıldığına, arvadının alçaldılıb təhqir edilməsinə görə kapitalizm quruluşu günahkar sayılsın. Quruluşun qurbanına çevrilən Gültəkinə bəraət verilsin" deyən "məhkəmə sədri"ni xatırlayıb mətnin, Dövlətlə Aydın arasındakı sosial ziddiyyəti qabardan istehsalatla, tətillə bağlı səhnənin ixtisarına göz yumaraq: "Onu demək gərəkdir ki, məhdud aktyor ansamblında bir ifaçı belə qabağa çıxmır. Və bu da, ruhuna və ifadə vasitələrinə görə müasir tamaşa yaradan quruluşçunun xidmətidir"[64] qənaəti ilə məmnunluğunu bildirən professor Abbas Zamanovun fikri müqayisədə daha tutarlı səslənir.

Tamaşada Susanna (T.E.Qalakçiyeva), Balaxan (V.İ.Myasnikov), Novruz bəy (A.F. Kornilov), Mirzə Cavad (O.P.Qamazov), Dövlət bəyin arvadı (İ.Yampolskaya) kimi personajların oynunun yaratdığı vəhdət özünü doğruldur. Bu tamaşanı o zaman respublikaya rəhbərlik edən Heydər Əliyev də çox bəyənir... Həmin ərəfədə, aktyorlarla münasibəti alınmadığından Mehdi Məmmədovun özünün teatrdan baş götürüb getməsi ilə Cənnət Səlimova baş rejissor olur.

***

Ölkənin əsas teatrlarında tamaşaya qoyulmuş, haqqında çoxsaylı məqalələr yazılmış və hətta ekranlaşdırılmış "Mükafat" və "Əks-əlaqə" pyeslərinin müəllifi Aleksandr Gelmanın "Biz aşağıda imza atanlar" pyesinə Cən-

---

[64] А.Ф. Заманов. Новое прочтение "Айдын"а. г. Бакинский рабочий. 26-01- 1980.

nət Səlimovanın 1980-ci ildəki səhnə yozumunda da, tikinti idarəsinin xırda məmuru Lenya Şandinin öz rəisi, əhalinin mənafeyini qoruyan Yeqorovun müdafiəsinə qalxması əsas dramaturji hadisəni ilkin mənbədə olduğu kimi əsasən qatarda yaradır. Yevgeniya Sarkisyanın tərtibatında fırlanan karusel, qatar təkərlərinin taqqıltısı, arabir eşidilən fit səsi təəssüratı gücləndirir.

Şəxsi sədaqət prinsipini əsas götürərək korrupsiyaya qurşanan Qrijilyukun kənddə çörək zavodunun tikintisini həyata keçirən, vicdanlı, təmiz işləyən Yeqorovu vəzifəsindən kənarlaşdırmaq istəməsi xeyir-şər qarşıdurmasını yaradır. Dramaturji strukturda nə Qrijilyukun, nə də Yeqorovun özləri görünməsə də, onların mənafeyini qoruyanların psixoloji münasibətlər sistemi bir çox mətləbləri üzə çıxarır. Sobalarda çörəyin bişirilməsi mümkün olsa da obyektin qəbul aktına imza atmayıb gedən vilayət icra hakimiyyətinin komissiyasının obyektivliyi ilə tanınan sədri Devyatovu (S.Yakuşev), üzvlərdən özündən müştəbeh, işinə barmaqarası baxan, şorgöz, içkiyə meyilli, başqasının hesabına yeyib- içməyi sevən, "oturduğu yeri batırmamaq" prinsipi ilə yaşayan fizioloji varlıq Semyonovla (V.İ.Myasnikov), öz mövqeyi olmayıb, buyruq quluna çevrilən Nuykinanı (Q.B.Koltunova) gecə qatarında haqlayan Yeqorovun işi yoluna qoymaq naminə vaqon bələdçisi ilə yaradıcı avantüraları fabulaya işləyən süjet yaradır.

Bütövlükdə dövlət büdcəsinə əl uzadanalara qarşı yönələn bu əsərdə vaxtilə qoca müəlliminin "Vətəni sevmək, ağcaqayınları öpmək deyil, ən şərəfli adamlara arxa durmaq, çətin məqamda kömək etmək deməkdir" fikirlərini özünün ideoloji platformasına çevirən Lenya Şandinin arvadı Alla İvanovnanın və iş yoldaşı, özünə, sözünə fikir verən, oxumuş, tərbiyəli lakin vətəndaşlığı sıfra bərabər

olan Malisovun da bir kupedə peyda olmaları dramaturji strukturdakı personajları səfərbər edir. Alla İvanovnanın akta imza atdırmaq naminə dəridən, qaqbıqdan çıxan ərinin özünü alçaltmasına və hətta ona girişən komissiya üzvü Semyonovun hərəkətinə göz yummasına dözə bilməməsi şəxsi motivi önə çəkir.

3 yanvar 1981-ci ilin "Baku" qəzetində Mark Peyzel "Hər kəsin qəlbinə" məqaləsində İrina Perlovanın oynadığı Alla İvanovna haqqında: "Doğrudan da Şindina missiyasını sevdiyi əri ilə birlikdə həyata keçirməsini aktrisa inamla göstərir. Ancaq təəssüf ki, onun mahiyyətcə meşşan olduğu üzə çıxmır. Dünyagörüşü cəhətdən əri Lenya ilə əks mövqedə olan Malisovlar, Nukinalar, Qrijinyuklar tərəfində dayanır"[65] qənaətini yazır. Gecə qatarında vilayət mərkəzinə qayıdan dövlət komissiyasının tikintisi tam başa çatmayan çörək zavodunun qəbulu barədə akta imza atmağa vadar etmək istəməsi dramaturji maneələrlə həyata keçirilir. Sağlam niyyətli Lenya Şandenin özünü korrupsiyadan kənarda saxlaya bilən vicdanlı Devyatovu son məqamda, qatar Moskvaya çatdıqda imza atmağa razı salması xeyirin şər üzərində qələbəsini səciyyələndirir.

Tamaşada Şindinin rolunu ifa edən iki aktyordan İosif Koşeleviç inkişaf dinamikasını sadədən mürəkkəbə doğru aparmaqla personajını şəxsi motivlə yaşayan romantikdən ictimai xislətli qəhrəmana çevirə bilsə də, təqdimatı yüksək notdan başlayan Aleksandr Şarovski oynadığı rola sosializmə xas mübariz inqilabçı ruhu verə bilir. Devyatov rolundakı Sergey Yakuşev isə ilk epizodda suyu da üfürə - üfürə içən ehtiyatlı məmur personajının ictimai mövqeyi qoruyan vətəndaşa çevrilməsi prosesini ustalıqla göstərə bilir. Tama-

---

[65] М.И.Пейзель. К сердцу каждого. г. Баку. 03-01-1981.

şada istehsalat mövzusunda dolayı yolla iştirak etsə də, insani münasibətlər sisteminin əsasında, məğzində duran Alla rolu uzun müzakirələrə səbəb oldu.

16 dekabr 1980-ci ilin "Bakinski raboçi" qəzetindəki "Tamaşanı əkərsən"... məqaləsində: "Şindinin arvadı Alla obrazını İrina Perlova özünəməxsus yozumda təqdim edir. Pyesdə özünün nə istədiyini yaxşı bilən Alla əri ilə münasibətdə zərif məxluq olsa da, hərdən acıqlı, hərdən acıdil, hərdən inamsızdır. Görünür belə dəyişkənlik insani cəhətdən Perlovaya maraqsızdır. Onun Allası Lenyasını sonsuz məhəbbətlə sevdiyindən ərinin bu bədnam akta imza atması naminə özünü alçaltmasına dözə bilmir. Haradakı Gelmanın Allası Şindini Yeqorovu nəinsə naminə dəstəklədiyinə inanır, orada İ.Perlovanın Allası həmin mətni hər hansı bir qəzəb olmadan hətta rəğbət notları ilə deməklə Leniçkasına yönələn ittihamı qəbul etmədiyini bildirir"[66] yazan Z.Muxina aktrisanın çox çalarlı oyun tərzini yetərincə əsaslandırır. Əlbəttə ki, yalnız evlər idarəsinin rəhbərlərinin tənqid olunmasına icazə verildiyi ötən əsrin 50-ci illərindən fərqli olaraq 80-ci illərdə vilayət rəhbərlikləri dolayı yolla olsa belə tənqid hədəfinə çevrilsə də partiya qurumları hələki toxunmaz olaraq qalırdı ki, bu da son nəticədə ölkənin dağılmasına səbəb oldu.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu tamaşasından bir il sonra Tatyana Liozniyovanın quruluş verdiyi Leonid Kuravlyovun, İrina Muravyovanın, Yuriy Yakovlevin baş rollarda oynadığı filmdə də psixologizmə meydan verilməsi Cənnət Səlimovanın yozumunun dəqiqliyinin təsdiqidir.

---

[66] З.Мухина. Посеешь спектакль. г. Бакинский рабочий. 16-12-1980.

***

Aleksandr Dümanın (oğul) "Kameliyalı qadın" romanı əsasında özünün yazdığı, 1852-ci ildə tamaşaya qoyulmuş pyesi, XlX əsr fransız teatrının realizm ictimai üslubuna təkan verən ən dəyərli əsərlərindəndir. XlX əsrin ortalarında, Parisin Marlen meydanındakı gur karnaval vaxtı bir zaman hər kəsin heyranı olduğu Mari Dyülessinin prototipi Marqerit Qotyenin qəmli həyatının real boyalarla təsviri krallardan, hersoqlardan, aktyorlardan, muşketyorlardan tarixi dramlar, silsilə romanlar, ölkəmizlə bağlı maraqlı epizodları olan "Qafqaz" (1858) səyahətnaməsini yazan ata Aleksandr Dümanın belə şöhrətini arxada qoydu. Dünya ədəbiyyatına incilər bəxş etmiş ailə barədə "Üç Düma" sənədli romanını yazmış Andre Moruanın: "Mən öz süjetlərimi xəyallarımdan alıram - deyirdi ata Düma – mənim oğlum isə onları gerçəklikdən götürür. Mən gözübağlı, o isə açıq dünyagörüşlə işləyirik. Mən rəsm çəkirəm, o isə foto"[67] cümlələri zahirən birbirlərinə bənzəsələr də, romantizm və realizm kimi fərqli yaradıcılıq üslublarına malik ata ilə oğulun timsalında, ədəbi cərəyanların keçidini də obrazlı şəkildə əks etdirir.

Hələ Cenevrədə olarkən Leninin xanımı ilə bu tamaşadan təsirlənib ağlaması faktı sovet hakimiyyətinin ilk illərində 1922-ci ildə belə bu əsərin V.E.Meyerholdun yozumunda səhnəyə gətirilməsinə yaşıl işıq yandırmışdı. Tamaşadakı hadisələri iyirmi il sonraya 1870-ci ilin Paris kommunası dövrünə gətirən, mühitin bərpasında E.Manenin, O.Renuarın rəsmlərindən, jurnal illüstrasiyalarından istifadə edən V.E.Meyerholdun 1934-cü ildə yazdığı "Pyesin yozumu" məqaləsindəki: "Tamaşa üzərində iş prose-

[67] Андре Моруа. Собрание сочинений. том 1. М., 1992. с.311.

sində biz aktyorları dəyərli romançılardan Balzak və Floberin ustalıqla təsvir etdikləri fransız ictimai mühiti ilə tanış edirdik. Fransız klassiklərinin əsərləri tamaşanın sosial əhəmiyyətinin artırılmasına köməklik göstərdi. Olimpin yanındakı kef məclisi səhnəsi lV aktın əvvəlində daha kəskin, xüsusən sonunda faciəvi göstərilməklə Marqerit Qotyenin məhvində burjua cəmiyyətinin günahını, "xalq arasından çıxan qızın" burjua qurbanı olduğunu göstərirdi. Olimpiya "salonundakı" səhnə Balzakın "Şaqren dərisi"dəki kef məclisi ilə səsləşirdi. Biz yeni qumarbazlar (braziliyalı, xaricilər, qocalar) da əlavə etdik. Bir motiv də Floberdən götürülüb. Pyesə Floberin oxucusu olub, forsla "ehtiyatdakı yazılı həqiqətlərini" oxuyan yeni personaj (müsyö Kokardo) əlavə olunub" [68] fikirləri hissiyyat gerçəkliyinə söykənən romantizmə sərt tənqidi realizm nümunələri qatan rejissor eksplikasiyasının zənginliyini səciyyələndirir.

Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının kiçik səhnəsində 1981-ci ildə quruluş verdiyi "Kameliyalı qadın" tamaşasında adını belə güclə yaza bilən kəndli qızı Marqerit Qotyenin başına gələnlər əsərdə olduğu kimi tamaşanın da əsas hadisəsini yaratdı. Cənnət Səlimovanın yozumunda əksər personajlardan imtina olunmaqla ağıllı, həssas qəlbli, mühitin təzyiqi ilə iradəsinin əksinə gedərək arzulamadığı yola düşən Marqerit Qotyenin (İ.A.Perlova), sevmək qabiliyyətli Arman Dyuvalın (İ.İ.Koşeleviç) və onun ortabab imkanlı əyalət məmuru olan atası Jorj Jermonun (A.İ.Stepanov) qarşılıqlı münasibətləri sistemindəki ziddiyyətin qabardılması, hər üç personajın üzə çıxan həqiqətlərinin qarşılaşdırılması özünü doğrultdu.

---

[68] Вс.Е.Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. с.286-287.

Tamaşanın əvvəlində səhnəyə çıxan Auksionçunun hərraca qoyulan malları müştərilərə təklif etməsi, əsas əşyaya çevrilən "Alfred Müssenin" şeirlər kitabının üzərində dayanması sevgi xəttinə keçid edir. Fridrix Şopenin yaratdığı "Noktyrn" sədaları altında Marqeritlə Armanın sevgi motivi səhnədə canlanır. Oğlunun yüngül əxlaqlı qadını saxlamasına dözməyən Jermonun münasibətləri araşdırmaq üçün yanına gəldiyi Marqerit Qotyenin göstərdiyi haqq-hesab kağızları gözlənilməzlik yarada bilir. Belə ki, həyatında ilk dəfə sevən Marqerit Qotyenin əvvəlki məşuqlarından qazandığı daş-qaşları, qiymətli rəsm əsərlərini satmaqla Armanla birgə yaşadıqları üzə çıxır. Belə olan vəziyyətdə qızının ərə getməli olduğu oğlanın yüngül əxlaqlı qadınla yaşayan Armanın bacısı ilə evlənməyəcəyini, vəkil oğlunun müştərilərinin də məhz bu səbəbdən uzaqlaşacağını dilə gətirən Jermonun "qələbəsi" ictimai ədalətsizliyi səciyyələndirir.

Əlbəttə ki, V.E.Meyerholdun tamaşasında vərəmdən sağaldığını bayram edən gözəl qadının sağlam oğlanların at kimi qoşulduqları karetada, təntənəli musiqi sədaları altında səhnəyə gəlib, sonda hər kəs tərəfindən unudularaq bu xəstəlikdən məhv olan Marqerit Qotyenin qəmli həyat sərgüzəşti Rus Dram Teatrının kiçik səhnəsində, ilk epizodda Auksionçunun (A.Kornilov) bu gözəlin hərraca qoyulan bütün əşyalarının satıldığını, finalda isə auksionun bitdiyini bildirməsi bədii çərçivənin tamamlanması ilə özünün yığcam həllini tapır.

18 iyun 1983-cü ilin "Molodyoj Estonii" qəzetindəki "Komediyadan melodramadək" məqaləsində Baltikyanı ölkələrə səfərində göstərilən "Mehriban dost" tamaşası barədə ciddi müəlliflər E.Aqranovskaya ilə Y.Skulskayanın: "Bakı teatrının göstərdiyi Marqerit Qotyenin vaqeəsi təəssüf ki, sevgi tarixçəsindən daha çox iflasın, alverin tarixçəsinə

çevrildi, hansı ki, dəqiq desək, elan olunmaqla elə ilk səhnədə də metaforik həllini tapdı. Ona görə də, dinamikadan məhrum olan hadisələr spiralvari inkişaf etməyib eyni çevrəni təkrarladı"[69] fikirləri isə peşəkar tənqidin teatr prosesinə yaradıcı müdaxiləsinin təsdiqinə çevrilir.

Sara Bernar, Eleonora Duze, Bera Fyodrovna Komissarjevskaya kimi səhnə ustalarına şöhrət gətirən Marqerit Qotye rolunda İ.A.Perlova olduqca təbii idi. Vilnüsdə qastrol zamanı bağda gəzərkən dünyasını dəyişən A.İ.Stepanovun oynadığı rolda isə K.Q.Adamov səhnəyə çıxmalı oldu.

Şopenin musiqisindən, quruluşçu rəssam A.Şahgəldiyevin aktyor oyunu üçün fon yaradan dekorundan, istifadə olunmaqla yaradılan mühit səhnədə baş verən hadisələrin açılışına xidmət edə bildi.

***

A.N.Ostrovskinin 150 illik yubileyi ərəfəsində (1981) görkəmli rus dramaturqunun mövzu yaxınlığı olan bir neçə pyesi personajlarına, motivinə, zaman-məkan yaxınlığına süjet-fabula mexanizminə görə birləşə bilən "Nahara qədər bayram yuxusu" (Moskva həyatından şəkillər) (1857), "Öz itlərimiz boğuşurlar, yada qoşulma" (1861), "Niyyətin hara mənzilin ora" pyeslərinin "Balzaminovun evlənməsi" (1861) pyesi ətrafında birləşdirilməsi Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluşda da əksini tapdı.

Yarıqaranlıq səhnədə peyda olan qoca marmançının üzərində xırda kuklalar fırlanan mexaniki musiqi alətini səsləndirməsi ilə üzə çıxan aktyorların diktə olunan estetikanı davam etdirmələri qarmarka təssəvvürü yaradır. Rəssam

---

[69] Э.Аграновская, Е.Скульская. От комедии до мелодрамы. Молодежь Эстонии. 18-06-1983.

Vladimir Qleboviç Serebrovskinin xalq-meydan teatrı, daha dəqiq desək yarmarka estetikası yaradan dairəvi tərtibatında rus məişət detallarını, qırmızı göy rəngli, çiçək rəsmli divarlı dekorlar, dövrün hər bir zümrəsinə xas milli geyimlər balaqan səciyyəli tamaşanın obrazlı həllinə işləyə bilir.

27 yanvar 1857-ci ildə "Nahardan qabaq bayram yuxusu" pyesini oxuyan L.M. Tolstoyun B.P. Botkinə yazdığı məktubdakı: "Motiv köhnə, nəticə isə xırdadır. Haqq yolunu gəlmə tacir göstərsə də istedadla yazılıb, gözəl işlənmişdir"[70] fikri əslində tamaşanın yozumundakı ideya istiqamətinə də təsir gəstərir. Belə ki, varlanmaq istəyən məmur gülüş hədəfinə çevrilməklə sözünün ağası olan tacir zümrəsinə rəğbət yeni iqtisadi dönəmi məmnuniyyətlə qəbul edən müəllifin ruhuna uyğundur.

Əsərdə olduğu kimi tamaşada da, nahardan qabaq bayram yuxusunda gördüyü, varlı yerdən evlənmək istəyini həyata keçirmək istəyən Mixaylo Dmitriç Balzaminovun arzularının, bu məqsədlə seçilən qızın, 17 yaşlı Kapoçkanın tacir dayısı Nil Borisıç Heuyedenovun müdaxiləsi ilə iflasa uğraması əsas hadisəni nizamlayır. "Görünür onların vicdanı çox xırdadır. Birisi xidmətə soxularaq bir az çalışmamış quyruğunu qaldırıb görür ki, dərrakəsi çatmır, pis oxuduğundan saya da bilmir, tənbəlliyi özündən əvvəl doğulduğundan özgənin əməyi ilə dolanmaq istəyir; ona görə də küçələri, gəzinti yerlərini veyillənir ki, görsün bir pullu sarsaq rastına çıxırmı, Bəyəm bu vicdandırmı?"[71] deyə mənəviyyatsız məmur mahiyyətinin iç üzünü açaraq nahardan qabaq bayram yuxusunu puç edən Nil Borisiç Heuyedenov dünyasını də-

---

[70] Л.Н.Толстой. Собрание сочинений. том 17. М., 1984. с. 461
[71] А.Н.Островски. Пьесы. М., 1985. с.185.

yişmiş atası da tacir olmuş Kapoçkanı öz həmkarına verməklə rahat gələcəyə təminat yarada bilir.

26 fevral 1982-ci ildə çıxan "Bakinski raboçi" qəzetində L.Babinskayanın bu tamaşa barədə yazdığı "Tükənməz klassika" məqaləsində: "Tamaşada müxtəlif ifa üslubları (uğur və peşəkarlıq dərəcəsinin fərqi ilə) nümayiş olundu. Müasir teatrda onların birgə mövcudluğu mümkün olsa da, həmişə xüsusi dəqiqlik, zövq, ölçü hissi, pyesin fikir və janr təbiəti ilə uyğunluq tələb edir. Təəssüf ki, rollar müxtəlif üslubda və sanki fərqli ahəngdə oynanıldı. İştirakçıların çoxu üçün daha dəqiq rejissor yozumunun vacibliyi duyuldu"[72] dəqiq müşahidənin, tutarlı dəlillərin nəticəsi olmaqla mübahisəyə yer qoymur.

18 iyun 1983-cü ilin "Molodyoj Estonii" qəzetindəki "Komediyadan melodramadək" məqaləsində Baltikyanı ölkələrdə qastrolda olan teatrın "Balzaminovun evlənməsi" tamaşası barədə: "Əvvəl düşünürük ki, düşünüb yaşaya bilməyən maniken - adamların müasir yozumu aydındır. Elə buradaca pərdə bir az da açıldıqca kasıb meşşan evindəki natural otaq "ostrovski" reallığını göstərir" yazan müəlliflər E.Aqranovskaya ilə Y.Skulskayanın: "Biz səhv etmişik üslub "klassikdir". Bu fikir də tam təsdiqlənməmiş səhnəyə gələn tacir qızı Kapoçka ilə rəfiqəsi Ustinkanın oxuduqları şən vodevil kupletləri bizi çaşdırır. Deməli bu vodevildir? Və bu və o birisi və üçüncüsü. Hərəsindən bir az. Quruluşçu rejissor, Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi Cənnət Səlimova özünün və aktyorların qarşısında ən azı qəribə tapşırıq qoyur. Bütövü birləşdirib yığır, daha doğrusu bütün məlum yozumları qarışdırır. Eklektiklik nəinki təkcə rejissor həllinə keçir, bədii tərtibatdan tutmuş (rəssam V.Serebrov-

[72] Л.Г.Бабинская. Неисчерпаемая классика. г. Бакинский рабочий. 26-03-82.

ski) aktyor oyununa qədər bütün tamaşaya hopur”[73] fikirləri, o dövrdə respublikamızdan kənardakı tənqidin üslub – janr problemlərinə necə önəm verdiklərini təsdiqləyir.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, 1965-ci ildə rejissor Konstantin Voinovun bu əsərin əsasında çəkdiyi film dramaturji strukturu zənginləşdirməklə üslub – janr prinsiplərini də, dəqiq yerinə yetirilməsi hesabına uğur qazandı. Balzaminov rolunda, filmdə zəngin tacirin dul qadını, şəhərdə hörmət sahibi olan Bila Telovanın (Nonna Mordyukova) elçi göndərərək Balzaminova (Georgi Vitsenin 46 yaşında oynadığı) ərə getməyə razı olması, lap elə bizim “Arşın mal alan” komediyasında olduğu kimi tacir zümrəsinə rəğbətin təzahürünə çevrildi.

***

Hüseyn Cavid yaradıcılığında yeni mərhələ olub irqi, milli və dini ayrı - seçkiliyə qarşı yönələn, nəzmlə yazılmaqla ülvi məhəbbəti tərənnüm edən “Şeyx Sənan” (1914) faciəsinə, ədibin yubileyi ərəfəsində, Vladimir Portnovun tərcüməsi əsasında Cənnət Səlimovanın 1982 –ci ildə verdiyi quruluş uzun illər “Rus Dram Teatrının səhnəsində uğur qazandı.

“Şeyx Sənan” əsərinin personajları naturaçıya çevirən maska teatrının təzahürü Hənəfi Zeynallının yazdığı kimi: “Xəlqin duyğularında yaşanmış, xəlqin duyğuları ilə bəslənmiş”, “dil və ifadə cəhətdən əvvəlki pyeslərdən qat-qat canlı, qat-qat təbii, səlist və səmimi”, “zurna-qaval həvəsində olanlara bir parça “ruh qaşavı bulunan”, “quruluşdakı vəhdət, üslubdakı sadəlik və narınlıq, “şəriətdəki musiqi” ilə

[73] Э.Аграновская, Е.Скульская. От комедии до мелодрамы. Молодежь Эстонии. 18-06-1983.

zəngin əsərin mahiyyətini üzə çıxardı ki, bu da tamaşanın qələbəsidir. Tamaşada müəllifin, əsərin ideya daşıyıcısına çevrilən, Turanda doğulmaqla, İranda yaşamaqla, Ərəbistanda din xadimi rütbəsinə çatmaqla və nəhayət Gürcüstanda sevgisinə az qala qovuşmaqla geniş bir coğrafi ərazinin simvoluna çevrilən, otuz yaşında qəlbində şübhə, qırx yaşında isə gürcü qızı Xumara sevgi baş qaldıran, xurafata, cahilliyə qarşı sağlam həyat fəlsəfəsini qoyan Murad Yegizarov oynadığı Şeyx Sənan tamaşasının bədii yükünün çəkilməsində müstəsna rol oynadı. Romantik teatr səhnəmizdə neçə-neçə aktyor nəsli üçün məhək daşına çevrilən Şeyx Sənan rolu bütün iştirakçı personajların və əlbəttə ki, quruluşçu rejissorun yozumunda mahiyyət daşıyıcısına-obraza çevrilməklə yeni dəyər qazandı. Kor ərəbin dili ilə: "Nə öncə öylə səadət, nə böylə zillət olaydı" – deyə mərhəmət, imdad istəyənlərə müəllifin xitab etdiyi: "Görməməkçin bu çirkin işləri siz, yalvarıb həqqə həmdü şükr ediniz" fikirləri çirkaba batmış dünyaya qarşı barışmaz mövqeyi bəyan edən, "Eşqdən başqa hər nə varsa, əvət, tövbə, min tövbə!... Eylədim nifrət" deyərək şübhələndiyi bütün dəyərlərdən əl götürən Şeyx Sənanın: "Məncə eşq yüksəkdir!..." sözləri mütləq qənaətinin təsdiqinə çevrilir. Ehkamlar deyil, insan hüququ uğrunda mübarizə aparan əsərdə sevgililərin yolunda uçuruma atılaraq canlarından keçdikləri ideyanın cəmiyyətdə yaşaması əsərə söykənən tamaşanın bədii gücünü nümayiş etdirir. Əziz Şərifə məktubunda: "Şeyx Sənan"ı vaxtsız nəşr etdim. Daha münasib vaxtda buraxmalıydım, çünki o nəşr edildiyi günlərdə siyasət aləmi həyəcanlı dəqiqələr keçirirdi. Xalq da, təbii, bu ruhuyla müharibəni təqib edirdi. Zatən bu bir qanundur: "Siyasət rol oynarkən, ədəbiyyat susar" yazan Cavidimizin ruhu şadlanır.

Siyasiləşmiş dövrün tələbi ilə ateizmi önə çəkən böyük ədəbiyyatşünas Əli Sultanlının: "Dini irticanın artdığı bir dövrdə Hüseyn Cavid əfsanəni dini aspektdə işləməli idi. Onun "Ölülər" kimi bir əsər yazmağa iqtidarı yox idi. Belə bir əsərin yazılışını ancaq Cəlil Məmmədquluzadədən gözləmək olardı" cümləsi tənqidi realizmlə romantizm cərəyanlarının qarşılaşdırılması və üstünlüyün birinciyə verilməsi olsa da bu tamaşa hər iki cərəyanın paralel yaşamaq hüququnun göstəricisinə çevrilir.

"Şeyx Sənan" tamaşasında dəyişən məkanın təsvirlərini, sosial-məişət elementlərini deyil, pillələrlə göylərə üz tutmaqla romantizmə xas obrazlılığı qabardan qotik üslublu dekorla, sevgi münasibətindəki zərifliyin arxaizmini də qabardan şərq motivli miniatürlarla, personajlararası münasibətlərdə ziddiyyət və harmoniya yarada bilən geyim həlli ilə quruluşçu rəssamı Elçin Məmmədov rejissor yozumuna və aktyor oyununun ifadəliliyinə birbaşa kömək göstərirdi. Bu tamaşa barədə yazılan çoxsaylı mütəxəssis məqalələrindən bir neçəsini nəzərdən keçirməklə səhnə əsərinin ictimai fikirdə yaratdığı təlatümü duymaq olar.

10 yanvar 1984-cü ildə çıxan "Baku" qəzetində teatrşünas Veta Nadirovanın "Məhəbbətin möhtəşəmliyi" məqaləsindəki: "Şeyx Sənan" çox çətin əsərdir, onun romantik yüksəkliyi fəlsəfi humanizmi, sevgi, həyat idealı ilə yanaşı həmçinin çox çalarlı dini dünya görüşü, islam dininin qolları ilə bağlıdır ki, onun da təqdimatı müasir tamaşaçının qavrayışına maneçilik törədə bilərdi. Odur ki, Cavidi rus dilli tamaşaçıya ilk dəfə göstərən tamaşanın müəllifləri ixtisara, pyesin dini xəttinin sadələşdirilməsinə getməklə, səhnənin arxa pərdəsində bədii həllini tapan rəsmlər və girişdə təəssüratı gücləndirən "şaxsey vaxsey"

vermişlər."[74]cümləsi ilkin ədəbi mənbəyə müdaxiləyə işarə vurursa da tamaşa pyesin strukturunu qorudu.

12 yanvar 1984-cü ildə çıxan "Bakı" qəzetindəki "Şeyx Sənan" məqaləsində: "Məlumdur ki, hər rejissorun əsərə öz münasibəti olur və ona bu gün üçün lazımlı, maraqlı görünən fikirləri ön plana çəkir. "Şeyx Sənan" faciəsinin quruluşçu rejissoru Cənnət Səlimova əsəri tamaşaçıya təmiz bir məhəbbət tarixçəsi, ölməz sevgi poeması kimi təqdim edir, dini xurafat qaranlığından çıxıb öz məhəbbətini tapan, ona qovuşması ilə yüksələn bir aşiq haqqında lirik tamaşa yaradır. Rejissor Sənanla Xumarın böyük məhəbbətini ön plana çəkərək əsərdə baş verən bütün hadisələri onlara tabe etdirir. Beləliklə, din əleyhinə yazılmış, azad sevgi və xalqlar dostluğunu tərənnüm edən "Şeyx Sənan" faciəsi iki sevgilinin bir-birini axtarması və tapması haqqında lirik dramaya çevrilir. Əsəri təkcə Sənanla Xumar arasında baş verən iztirablı və nakam sevgi münasibətlərini təsvir edən lirik məhəbbət draması kimi şərh etmək nə dərəcədə məqsədə uyğundur? Axı "Şeyx Sənan" dərin fəlsəfi mənalı əsərdir. Burada məhəbbət motivi ilə yanaşı Cavidin qaldırdığı və həll etmək istədiyi çox ciddi, mühüm problemlər də vardır"[75] yazan, quruluşçu rejissorla eyni məktəb keçmiş həmkarı Ağakişi Kazımovun qənaətində son cümlələr mühafizəkar mövqeyi ilə haqlı səslənsə də bütövlükdə mübahisəyə əsas verir. Belə ki, Adil İsgəndərovla Ələsgər Şərifov "Şeyx Sənan"ın quruluşunda realizmə meyl etməklə əsəri mənsub olduğu romantizmdən uzaqlaşdırmışdılarsa, yozumunda psixologizmə meyl edən Cənnət Səlimova bu "səhvi" qatılaşdırır. Digər tərəfdən əslində "iki sevgilinin bir-birini

---

[74] В.Г.Надирова. Величие любви. г. Baku. 10-01-1984.
[75] A.Ş.Kazımov. Şeyx Sənan. Bakı q. 12-01-1984.

axtarması və tapması haqqında lirik drama" Cənnət Səlimovaya maraqsız göründüyündən o, filosof Cavidin faciəsinin alt qatındakı mütləq həqiqət axtarışını ön plana çəkir. Və bu yozumda Sənan həqiqətin əldə olunması yolunda candan keçməyə, ideyası yolunda ölməyə hazır Hamletsayağı faciə qəhrəmanına çevrilir.

Tamaşada ümumiləşdirməyi, sevgisi yolunda hər an canından keçməyi bacaran Şeyx Sənan rolundakı Hacı Murad Yegizarovun bədii qiraət ustalığı da obrazın təqdimatında müstəsna rol oynasa da o, personajın qətiyyətini tam göstərə bilmirdi. Rejissor Ağakişi Kazımovun: "Sənan obrazı pərdədən-pərdəyə dəyişən bir surətdir. Lakin Sənan – H.A.Yegizarov dinin saxta qanunlarına şübhə edib sağlam mühakimə ilə düşünməyə başladığı andan surətin inkişafı dayanır. Fanatik və idealist bir müsəlmandan realist düşüncəli ayıq mütəfəkkirə doğru inkişaf edən bu xəttdə Sənan – H.Yegizarov getdikcə alovlanmalı idi"[76] mülahizələri peşəkar qənaətini səciyyələndirir. Çünki Cənnət Səlimovanın yozumunun əsasında da, dünyanın şübhədən su içib rişələnən metofizik dərki dururdu ki, Şeyx Sənanın da daxilində oyanan məhz bu məqam zahiri əlamətlərini tapmalı idi. Görünür bu prosesi Cənnət Səlimovanın uzun dövrdən sonra Kamera Teatrındakı yozumunda Şövqi Hüseynov həyata keçirməli imiş.

13 yanvar 1984-cü ildə çıxan "Vışka" qəzetindəki "Hiddətli Sənan" məqaləsində: "Şeyx Mərvan, Şeyx Naim obrazlarının yoxluğu həmən gözə dəyir" yazan Yusif Bağırovun: "Tamaşada Sənanın mənəvi rəhbəri Şeyx Kəbir də demək olar ki, yoxdur. Beləliklə də, ixtisar nəticəsində Şeyx Kəbirin şübhələri haqqındakı məşhur monoloqu da

[76] A.Ş.Kazımov. Şeyx Sənan. Bakı q. 12-01-1984.

tamaşadan kənarda qalır. Şübhələr isə məlum olduğu kimi, həqiqəti məhz öz şübhələri ilə əldə edən Sənan obrazının əsas hərəkətverici yayıdır”[77] iradları ədəbiyyatşünas təəssübkeşliyidir. Cənnət Səlimovanın əsasən süjetə yönələn ixtisarları fabula mexanizmini qabartdığından tamaşanın da şübhə kimi təzahür edən hərəkətverici yayının yalnız Şeyx Sənana aid olması diqqəti ideya daşıyıcısına, əsas personaja yönəldir.

28 fevral 1984-cü ilin “Bakinski raboçi” qəzetindəki “Əbədi sevgi nəğməsi” məqaləsində: “Görünür bizim tanınmış teatrşünas Cəfər Cəfərov M.Əzizbəyov adına Azərbaycan Dram Teatrında “Şeyx Sənan”ın sonuncu (1956) quruluşunun realizmə doğru istiqamət götürməsinə qarşı əbəs yerə çıxmırmış. Düşünürdüm ki, romantik təxəyyülün önə keçdiyi bu janrda gerçəklik uydurmaya bənzəyər. Və H.Cavid yaradıcılığına müraciət edən Rus Dram Teatrı da bu işin öhdəsindən gələ bilməz. Həmən deyim ki, nigarançılığım əbəs imiş”[78] yazmaqla tamaşanı bəyəndiyini bildirən Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, professor Abbas Zamanovun fikirləri həqiqəti təsdiqlədi. Müəllif: “Təkcə tamaşanın açılışındakı şaxsey-vaxsey dini mərasimində özlərini məhv edənlərin kütləvi səhnəsi ilə razılaşa bilmərəm. Tarixən dəqiq olmayan bu mənzərə belə parlaq tamaşanın zənginliyini artırmayıb emosional baxımdan da heç nə vermir”[79] yazmaqla xurafat motivinin lüzumsuzluğunu göstərir. Çünki şaxsey-vaxsey kimi fəal epizod da, iştirakçı personajları diqqət mərkəzində saxlamaqla fabulaya mane olur. Yeri gəlmişkən hələ

---

[77] Ю.Дж. Багиров. Неистовый Санан. г. Вышка. 13-01-1984.
[78] А.F.Заманов. Песнь вечной любви. г. Бакинский рабочий. 28-02-84.
[79] Yenə orada.

1967-ci ildə çapdan çıxan "Dramaturgiya və teatr" kitabında: "Teatr təsirə qapılıb öz yaxşı ənənələrinə zidd gedərək "Şeyx Sənan"ı cürbəcür eksperimentlərdən keçirir, onun mürəkkəb məzmununu sadələşdirir, "sol" səhnə prinsiplərinə uyuşdururdu" [80] yazan Cəfər Cəfərov bir nəzəriyyəçi kimi ilkin ədəbi mənbənin tamlığının qorunmasının tərəfdarı idi.

Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının tamaşasında Fikrət Əmirovun ecazkar musiqisi ilə kor ərəbin mahnısı ikinci dərəcəli personajları belə önə çəksə də, Cənnət Səlimovanın quruluşunda Oktay Kazımovun musiqisi ifa mənbəyi qismən görünsə belə illüstrativ səciyyə daşımaqla həmən unudulmaqla diqqəti əsas hadisəyə yönəldə bilirdi. Bütövlükdə isə rejissor-teatrşünas Mehdi Məmmədovun "Teatr düşüncələri" kitabındakı: "1909-cu ildə Bakıda tamaşaya qoyulan "Şeyx Sənan" operasında "Şeyx Sənan" əfsanəsindən gələn "təmiz məhəbbət hər dürlü din ehkamından güclüdür" fikri Üzeyir Hacıbəyovu bu opera üzərində şövqlə işləməyə həvəsləndirir. O, birinci əsərindən fərqli olaraq (Leyli və Məcnundan. A.D.) bu dəfə klassik opera sənətinin texnikasından və məlum formalarından istifadə edir, hazır xalq melodiyaları əvəzinə özü melodiyalar bəstələyərək onları nota salır. Ariya, reçitativ, xor nömrələrinə geniş yer verir. Lakin opera texnikasında belə kəskin dönüş yaratmaq nəticəsində "Şeyx Sənan" tamaşaçılar tərəfindən soyuq qarşılanır və müvəffəqiyyətsizliyə uğrayır" [81] fikirləri "operettalığın" dramatizmə maneçiliyini tarixi təcrübə əsasında göstərir. Yozumunda hələ ki, kəskin dramatizmi şərtləndirən psixologizmi deyil, lirizmi önə çəkən C. Səli-

---

[80] C.H.Cəfərov. Dramaturgiya və teatr. B., 1967. c. 248.
[81] M.Ə.Məmmədov. Teatr düşüncələri. B., 1977. c. 22-23.

movanın tamaşasında Oktay Kazımovun səhnə hadisələrinə münasibətdə neytral musiqisi qavrayışa mane olmur.

19 oktyabr 1984-cü ilin "Kommunist" qəzetindəki "Gözəllik və həqiqət aşiqi" məqaləsində: "Rejissor C. Səlimovanın quruluş verdiyi tamaşada məhəbbət xəttinə meyl daha güclüdür, hətta o dərəcədə ki, Sənan və Xumarın oxuduqları lirik, həzin sevgi mahnıları hadisələr boyu qəhrəmanları tez-tez müşayiət edir. Onların münasibətində az qala əsas ifadə vasitəsinə çevrilir. Poetik məzmuna, lirik çalarlara üstünlük verildiyi tamaşada Şeyx Sənanın uğursuz məhəbbəti və dini təəssübkeşliyin törətdiyi maneələr tamaşanın ana xəttini təşkil edir. Ədalət naminə deyək ki, tamaşanın ümumi konsepsiyasında məhəbbət xətti kortəbii axın kimi inkişaf etmir: dini etiqadların çəkdiyi sədd konflikti yaradan başlıca kolliziyaya çevrilir. Rejissor bu mövzunu tamaşa boyu ardıcıl şəkildə izləməyə, onun səhnə personajların mənəvi çəkişməsi, əqidə mübarizəsi, baş qəhrəmanların şəxsi faciəsi fonunda dramatik boyalarla verməyə, müxtəlif ifadə vasitələri ilə - həm psixoloji nidalarla, həm də lirik, romantik vurğularla çatdırmağa çalışmışdır"[82] yazmaqla yozumun incəliklərini çözə bilən teatrşünas Əsəd Məmmədovun: "Ümumiyyətlə rejissorun təsvirində mənəvi mübarizə birtərəfli verilmişdir. Şeyx Mərvan obrazı və bu personajla bağlı mətn ixtisara salındığı üçün Şeyx Sənanın fəlsəfi düşüncələri tamaşada tam əksini tapmamışdır. Halbuki əsərin ekspozisiyasına daxil olan bu parça Sənanın şübhələrlə dolu mürəkkəb dünyasına qovuşmaqdan ötrü dramaturji vasitədir" iradı da haqlı səslənir.

6 yanvar 1986-cı ilin "Baki" qəzetindəki "Xoşbəxt sənətkar" məqaləsində teatrşünas Ağəddin Babayevin:

---

[82] Ə.T.Məmmədov. Gözəllik və həqiqət aşiqi. Kommunist q. 19-10-1984.

""Şeyx Sənan" tamaşasındakı Sənan obrazı Murad Yegizarovun indiyə qədər yaratdığı rolların zirvəsidir. O, xarici görkəmindən gözəl və yaraşıqlıdır. Təsadüfi deyildir ki, Zəhra da, Xumar da, ilk baxışdan ona vurulur. Aktyor obrazın daxili və xarici aləmini çılpaqlığı ilə tamaşaçıya çatdıra bilir. Obrazın çoxşaxəliliyi onun təmizliyində, vurğunluğunda, emosional gücündə özünü biruzə verir"[83] təriflərinin əslində quruluşçu rejissora da aid olması şəksizdir.

Tamaşada nəğmələrinin ifaları ilə dramatizmi istər-istəməz itirən Xumar rolundakı həm Larisa Xələfova, həm Nataşa Bagirova yaranan mətn məhdudluğuna, daha doğrusu deformasiyasına baxmayaraq personajlarının sevgi yolunda canından keçmək bacarığını göstərə bilirdilər. Hadisələrin inkişafında müstəsna rol oynayan Dərviş rolundakı K.Q.Adamov möhtəşəmliyi faciəviliyi göstərsə də onun dublyoru A.Q.Markatun bir az əsəbiliyi ilə yadda qalırdı.

"Sənanın tərəddüdlü, ziddiyyətli fikirləri doğrudan da Dərvişlə ilk görüşdən sonra alt-üst olmuşdur. O Sənanın mücərrəd mülahizələrini dəyişdirmişdir. Ona görə də rejissor dünyanın ağır yollarından keçmiş, din və xurafatların yaratdığı dəhşətləri gözü ilə görmüş Dərvişə tamaşada geniş yer verməli idi. Təəssüf ki, rolun hər iki ifaçısı A.Markatun və K.Adamov obrazın dərin, mürəkkəb aləminə daxil ola bilmirlər. "[84] cümlələri ilə həmkarının yozumunda haqlı irad tutan Ağakişi Kazımov ifaçıların səhvlərini göstərmək istəmir. Yeri gəlmişkən Cənnət Səlimova mütəxəssislərin qeydləri ilə bərabər həmkarının bu iradını da uzun illərdən sonra Kamera Teatrında yenidən qayıtdığı "Şeyx Sənan" tamaşasında aradan qaldıracaqdır.

---

[83] A.Q.Babayev. Xoşbəxt sənətkar. Bakı q. 06-01-1986.
[84] A.Ş.Kazımov Şeyx Sənan. Bakı q. 12-01-1984.

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının "Şeyx Sənan" tamaşası isə uzun müddət repertuarda qalmaqla yanaşı keçmiş sovetlər birliyinin onlarca şəhərlərində, o cümlədən Leninqraddakı Aleksandrinski teatrında sürəkli alqışlar qazanması uğuru səciyyələndirir.

***

Aleksandr Qalinin ölkənin 60-dan çox teatrlarında tamaşaya qoyulmuş yaşlılara mərhəmət problemini diqqət mərkəzində saxlayan "Retro" pyesi əsasında Cənnət Səlimovanın 1983 – cü ildə verdiyi quruluş əsərin qocalara mərhəmət çağırışının bədii həllini verir.

Rəssam Vladimir Qlebobiç Serebrovskinin tamaşanın obrazına işləyən dekorunda qaranlığı yarıb keçən işıq zolağı altında qədim mebellər arasında peyda olan qoca Nikolay Mixayloviç Çmutin rolundakı Sergey Yakuşevin öz həyatından, sevgisindən, Moskvaya, qızının yanına necə gəlib düşməsindən söz açması əslən Kurskdan olan bu qocaya rəğbət hissi yaradır. Moskvada uşaq idman məktəbinin direktoru olan qırx yaşlı etinasız qızı Lüdmilanın (D.İ.Tumarkina) yanında yaşamağa məcbur olmaqla xidmətçiyə çevrilən tənha Çmutin Nikolay Mixayloviçin dözülməz vəziyyəti azadlığı uğrunda mübarizəsi pyesin ana xəttini təşkil edir. Antikvar sənət əsərləri ilə bəzənmiş mənzildəki maddi zənginliyin mənəvi yoxsulluğu əvəz edə bilməməsi diqqət mərkəzinə gətirilir. Əlbəttə ki, Lüdmilanın mənəvi qüsurlarında ailədə aldığı təlim-tərbiyədəki boşluqların üzə çıxması nəsillər arasındakı əlaqənin vacibliyini diqtə edir. Lüdmilanın əri tarixçi olsa da, antikvar mağazada işləməklə işgüzar adama çevrilən Leonidin də vaxtilə ailə nəvazişindən kənarda qalması mənəvi bəlaların əsas səbəbi kimi göstərilir. Kürəkən Leonidin qaynatası üçün tənha qarılar arasından gəlin seçmə

mərasimi tamaşanın əsas gözönü epizodunu diqqət mərkəzinə gətirir. Keçmiş balerina Roza Aleksandrovna Pesoçinskaya yazıq bacısı kimi yatıb ayılmamaqdan qorxması ölüm xofunun vizual həllini R.S.Ginzburq bacarıqla yaradır. Nina İvanovna Verenkova rolundakı Q.B.Koltunova zahirən kobud görünsə də daxilən rus qarılarına məxsus mülayimliyi bacarıqla göstərə bilir. Həssas qəlbli ziyalı qarı Diana Vladimirovna Barabanova rolunda V.Şirye olduqca təbii görünür. Beləliklə, qayğısız keçmişlə bu günün amansızlığının müqayisəli təqdimatı dramaturji məqamları önə çəkir.

2 mart 1983 – cü ilin "Bakinski raboçi" qəzetindəki "İnsana inamla" məqaləsində: "Əslində bizim və bu tək qadınlar üçün ən vacibi hadisələri ilə hər kəsə toxunan Zamanın parıltılı təsiri bu qarıları əymədi, yıxmadı, həyat haqqındakı təsəvvürlərini dəyişmədi. Tamaşanın ümumi səslənməsində, hər bir personajın taleyinə dair fikrin dərk olunmasında əsas cəhət də çox vacib olan Zamanın əksidir"[85] yazan L.Babinskayanın tamaşanın strukturuna dair yazdıqları uzun illərdən sonra tədqiqatçı Lalə Səlimovaya da təsirini göstərmişdir. Onun: "Cənnət Səlimovanın quruluşunda "Zaman" ayrıca fəaliyyət göstərən qüvvəyə çevrilir. İnkişaf edən zaman bizim hər birimizin həyatında dərin iz qoyur. Bununla belə zamana baxmayaraq hissiyyatımızı, istiqanlılığımızı və mənəvi dəyərlərimizi itirməməliyik. Tamaşanın sonunda gənclərdən fərqli olaraq qocaların tənha qalmaması bunu təsdiqləyir"[86] sətirlərində təkrarçılıq həmən gözə dəyir.

---

[85] Л.Г.Бабинская. С верой в человека. г. Бакинский рабочий. 02-03-1983.
[86] L.Ş.Səlimova. A. Qalinin dramaturgiyası S. Vurğun adına Rus Dram Teatrının səhnəsində. Mədəniyyət dünyası j. №18. 2009 s. 94.

Bir vaxtlar gəncliyində uzun illər qayğısız halda göyərçin qovan Çmutinin indi diqqətdən kənarda qalması məntiqi cəhətdən əsaslandırılır. Bununla belə tamaşanın sonunda birləşən dörd yaşlının tənhalıqdan azad olması katarsis yarada bilir. Yeri gəlmişkən Aleksandr Qalin müsahibələrinin birində "Retro" pyesinin mövzusunu qonaqlıqda vaxtı ilə Cənnət Səlimova ilə birgə oxumuş Geta Yanovski və Kama Ginkasdan eşitdiyini bildirir.

***

İxtisasca jurnalist olub cəmiyyətin problemlərini araşdırmağı bacaran Nina Aleksandrovna Pavlovanın "Xırda vaqon" pyesi əsasında "Biri vardı, biri yoxdu, qızlar vardı" tamaşasına Cənnət Səlimova 1983-cü ildə, sosial plakat janrında quruluş verir. Yeri gəlmişkən "Gənc kommunist" jurnalındakı sənədli reportajın təsiri ilə yazılmış bu pyes əslində əbədi problemləri əks etdirməyib dövrün publisistik mənzərəsini yaratmaqla kommunizm ideologiyasının iflasını səciyyələndirən amillərdən birinə meydan verirdi. Pyesin strukturuna uyğun olaraq personajlardan kiminsə önə çəkilməməsi, hamının eyni həddə işlənməsi, ziddiyyətin tərəflərinin şəxsi - psixoloji keyfiyyətlərinin arxa plana atılmasına səbəb olmaqla konkret olaraq bir nəfərin ideya daşıyıcısına çevrilməsinə də mane olur.

İlk epizodda yarımqaranlıq səhnədə "göydən yağan vedrələr, yeşiklər, sınan şüşə səsləri altında amansızlıqla savaşan qızların, işığın güclənməsi ilə sakitləşərək söhbətə başlayıb, hətta gülüşüb, yenidən davanı qızışdırmaları zahiri hadisəliliyi bəyan etsə də, baş verənləri çözən uzun-uzadı məhkəmə prosesi problemin yalnız mənəviyyatla bağlılığına toxuna bilir. Tamaşanın əvvəlində fransız dramaturqu, ssenariçisi, aktyoru və ən əsası nəzəriyyəçisi Antonen

Marsel Yeji Artonun tarixin sınağından keçməyən təsadüfi formaların dağıldığı dövrlərdə həqiqi dəyərlərin axtarışına yönələn, "Teatr və onun oxşarı" kitabında konsepsiyasının tezislərini bəyan etdiyi, Yeji Qrotovski, Piter Bruk kimi məşhur rejissorların da bəhrələndikləri "amansızlıq teatr"ı metodunun tətbiqi qısa zaman kəsimində maraqlı görünsə də, hadisəlilik prinsipinin sonradan başlanan məhkəmə araşdırmalarında, müzakirələrdə üzə çıxması sönüklük yaratmaqla bu peşəkar üslub göstəricisini də havadan asılı qoyur. Beləliklə, gözönü hadisələrin həmən bitməsi ilə keçmişin olaylarının çözülməsi "Adamlar gözönü, dramatik hərəkət və fəaliyyətdə göstərilir" [87] yazmaqla dramanın yalnız indiki zaman kontekstində mövcudluğunu vurğulayan Aristotelin, "Drama o anda baş verir ki, düyünə düşmüş fövqəladə vəziyyətin oyanışı ilə qəhrəman məqsədini həyata keçirməyə başlayır"[88] yazan V.M.Volkenşteynin şərtlərinə də qarşı çıxmaqla "Erosu, doğuşu, ölümü" də amansızlıq sayan Antonen Artonun: "Əvvəlcə kobudluqla başlamaq, zaman axarında get-gedə zənginləşən ifadələrə keçmək gərəkdir. Məhz bu halda yaranan "amansızlıq teatr"da tamaşaçı hadisənin mərkəzində dayanır"[89] tezisinin yerinə yetirilməməsinin əsas səbəbinə çevrilir.

Tamaşada yalnız yerli qəzetin müxbiri Debrinin (A.Y.Şarovski) "Gələcəyin nümunəvi məişət şəhəri" adlanan tikintiyə gəlişi ilə paralel olaraq bu vacib obyektin baş memarı Belovun (L.L.Qruber) qızının rəfiqələri ilə məhkəməyə cəlb olunduqlarının və onların törətdiyi cinayətin bir ildən beş ilə qədər həbs cəzası ilə nəticələnəcəyinin gözlənilməsi

---

[87] Аристотель. Поэтика. М., 2003. с. 47.
[88] В.М.Волькинштейн. Драматургия. М., 2005. с. 18.
[89] Антуан Арто. Театр и его двойник. М., 2009. с. 10.

əsas hadisəyə keçid edir. Məhkəmə prosesinə məhəl qoymayan yeniyetmə qızların; İnqa Belova (L.D.Xələfova), Zina Paşkina (N.V.Bağırova), Vasilisa Stikina (R.D.Əmirbəyova) və Vera Arbuzovanın (L.Q.Çesnakova) göz-qaşlarını qaraltmaqla, dodaqlarını boyamaqla, ənlik, kirşan çəkməklə saqqız çeynəməklə, sırtıq gülüşlərlə göz önündə dəyişmələri onların daxilində gedən mənəvi deqradasiyadan xəbər verir.

Geyinib kecindirməklə borclarını bitmiş hesab edən valideynlərindən, ailələrindən uzaqlaşan yeniyetmə qızların; gənc meşəbəyinin məzarına çiçəklər gətirməklə səmavi sevgi xəyalı ilə yaşamaları və bu sirri farş edən rəfiqələri Vera Arbuzovanı başına bədəninə təpikləyib şikəst etməklə cinayətə sürükləmələri əsas hadisəni səciyyələndirir. Qanunun aliliyini önə çəkən Prokurordan (V.K.Şirye) fərqli olaraq Məhkəmə sədrinin (R.Saridetdinov) gənclərin taleyini ehtiyatla həll etməyə çalışması fonunda Vəkilin (V.P.Kovtun) laqeydliyi məhkəmə xronikası kimi davam edən hadisələrdə yerli qəzetin müxbiri, həmişə diqqət mərkəzində qalmaq istəyən Debrinin özünün belə mənəviyyatca saflaşması müəllif mövqeyinin təsdiqinə çevrilsə də, onun laqeyd olmadığı həkim – psixiatr Lili (L.S.Duxovnaya) hadisələrin gedişində fəal iştirak etsə də çoxsaylı valideynlər istər - istəməz dramaturji funksiya daşıya bilmirlər.

Tamaşanın və eyni zananda səhnədəki məhkəmə prosesinin sonunda yeniyetmələrin gələcək talelərini həll edən böyüklərin xeyirxahlığından riqqətə gələn müttəhim qızların, çıxarılan gözlənilməz dərəcədə yumşaq, humanist qərardan sonra göz yaşlarına qərq olmaları ən azı katarsis yarada bilir.

26 may 1983 – cü ilin "Vışka" qəzetindəki "Yad" valideynlərin doğma uşaqları" məqaləsində tamaşadakı hadisələrin bədii əsərə yox, "İnsan və qanun" verilişinə yaxınlığını bildirən teatrşünas Veta Nadirovanın: "Pyesin cinayət

xronikası kimi lakonik janrına baxmayaraq quruluşçu rejissor C.Səlimova geniş ictimai rezonans yaratmağa nail olur, aktyorlar isə pyesin "quru" janrını ehtiraslı və dinamik oyunları ilə canlandırırlar"[90] fikri əslində səhnə əsərinin estetik bəzəmə ilə bağlı məziyyətlərini vurğulayır. Halbuki Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubu klassik qanunlarla işlənmiş pyesin təməl prinsipləri üzərində qurulmaqla semantikanı önə çəkir.

8 iyun 1983-cü ilin "Sovetskaya Estoniya" qəzetindəki "Axtarışın istiqaməti" məqaləsində, Baltikyanı respublikalarda da göstərilən bu səhnə əsəri barədə: "Tamaşa nahamar qurulmuşdur (qızların sanki ovsunlayaraq, oxumaq deyil, qışqırmaqla səsləndirdikləri: "Sabahkı günün xoşbəxtlik quşu, məni seç, məni seç" nəğməsinə, boy-buxunlarına yaraşmayan uşaq karuselini başgicəllləndirici dərəcədə fırlatmalarına baxmayaraq hədəfdən yan keçən səhnələr var). Aktyor oyunu baxımından da, nahamar qurulmuşdur"[91] yazan E.Mayste əslində qəzet məqaləsindən əbədi deyil, dövrü problemin, sosrealizmin diqtəsi ilə üstüörtülü şərhini verən pyesin səhnə həllinə güzəştə getmir.

Yeri gəlmişkən tamaşada qaldırılan problemin o zamanlar bizim mühitdən uzaq olması bu səhnə əsərinin uzun müddət repertuarda qalmasına mane oldu. Halbuki bir il əvvəl həmin əsərə Moskva Bədaye Teatrında Oleq Yefremovun dəvəti ilə Cənnət xanımın qrup yoldaşı Kama Mironoviç Ginkas quruluş verməklə "Qağayı" adlı "İlin ən yaxşı rejissoru" mükafatını almışdı.

---

[90] В.Г.Надирова. Родные дети чужих родителей г. Вышка. 13-05-1983.
[91] Э.Ф.Майсте. Направление поиска. г. Советская Естония. 08-06-1983.

***

İxtisasca mühəndis olan Rövşən Ağayevin yazdığı Cənnət Səlimovanın 1983-cü ildə quruluş verdiyi "Dayaq nöqtəsi" pyesində sosializmin normativ ədəbiyyat və sənətlə bağlı prinsiplərini yerinə yetirir. Pyesin strukturundakı zavodun direktoru Əli Nağıyeviç (L,L. Qruber) partiya komitəsi katibi baş mühəndis Süleyman Xəliloviç Cavadov (H.A.Yegizarov), qabaqcıl fəhlə Mamed (A.Y.Şarovski), istehsalat lideri Nigar Allahverdiyeva (İ.N.Yampolskaya), sex rəisi Zaman Əliyeviç (A.D.Firsov), şəhər partiya komitəsinin birinci katibi Kərim Kərimoviç (V.P.Kovtun), şöbə müdiri Arif Qurbanov (S.İ. Yakuşev), katibə Solmaz (T.Q.Qross) və zavodun çoxsaylı işçiləri dramaturji ziddiyyətin üzə çıxmasına mane olmaqla yanaşı, Aleksandr Gelmanın pyeslərində olduğu kimi insan talelərini deyil, dövlət planının yerinə yetirilməsi ilə bağlı məsələlərin önə çəkilməsi nəticə verə bilmir.

Əksər personajlar bir-birlərini təkrarlasa da, İ.N.Yampolskayanın ifa etdiyi, istehsal planlarını yerinə yetirdiyinə görə təltiflər, orden – medal, şöhrət qazanmış qabaqcıl fəhlə Nigar Allahverdiyevanın sosializm cəmiyyətinini aparıcı qüvvəsi sayılan zümrəsindən uzaq düşməsi diqqəti cəlb edir. Həkim olmağa hazırlaşan oğlunun yaşamağı bacarmaq naminə rüşvət alacağının Nigar Allahverdiyevanın monoloqunda üzə çıxması cəmiyyətdəki əsas problemin istehsal planlarının yerinə yetirilməsi ilə deyil, mənəvi aşınma ilə bağlılığını əsas dramaturji hadisədə olmasa da, süjet daxilində, dolayı yolla olsa da üzə çıxarır.

19 oktyabr 1984-cü ilin "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetindəki "Xalqımızın yüksək mədəniyyəti naminə" məqaləsində Sov.KP MK-nın iyun 1983-cü il plenumunda K.U.Çernenkonun məruzəsinin iş planına çevrildiyini

vurğulayan Azərbaycan SSR mədəniyyət naziri Zakir Bağırovun: "Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrında gənc dramaturq Rövşən Ağayevin tamaşaya qoyulmuş "Dayaq nöqtəsi" pyesi Bakının ən iri müəssisələrindən olan elektrik maşınqayırma zavodu kollektivinin qayğılarını, texniki tərəqqi uğrunda mübarizəsini, nöqsanların bu prosesdə yetkinləşməsini əks etdirir" [92] kimi dolaşıq cümləsi normativ ədəbiyyat və sənətin xidməti səciyyə daşıdığını təsdiqləyir. Belə bir şəraitdə ərsəyə gələn tamaşaya bəstəkar C.Əmirovun V.Portnovun sözlərinə yazdığı mahnılar, quruluşçu rəssam C.Hacıyevin səhnədə naturalizm ruhunda qurduğu zavod mühitini qismən də olsa yumşalda bilir.

***

Maksim Qorkinin "Barbarlar" pyesinin səhnə yozumunda ucqar Verxapoli şəhərində dəmiryol tikməyə gələn mütəxəssislər Çerkulla (A.Y.Şarovski), Sıqanov burjua zümrəsinin daşıyıcılarına çevrilirlər. Xüsusən dünyadan bezmiş, eqoist, insanlara nifrət edən Sıqanovun burdakı cavanların həyatına mənfi təsir göstərməsi diqqət mərkəzinə gətirilir. Zahirən tamam başqa təsir bağışlayan arvadı Anna, ideal axtaran Lidya Pavlovna (L.S..Duxovnaya), əsl sevgi həsrətli Nadejda Manaxovanın (Qalina Pryajnikova) diqqət mərkəzində olan Çerkullanın da əslində Sıqanovun tayı olduğu hadisələrdə üzə çıxır. Məhz onun arvadı Lidya Pavlovnanın evdən uzaqlaşması Nadejda Manaxovanın özünü öldürməyə qərar verməsi müəllifin burjuaziya sinifinə nifrətinin təzahürünə çevrilir. Hadisələrin mərkəzində dayanan ölümü ilə katarsis yaradan Nadejda Manaxova tamaşanın

---

[92] Z.N.Bağırov. Xalqımızın yüksək mədəniyyəti naminə. Ədəbiyyat və incəsənət. q. 19-10-1984.

aparıcı fiquruna çevrilir. Tamaşada Nadejda Manaxova rolunda personajının ölümünü oynayan istedadlı sənətkar Qalina Pryajnikovanın premyerasından sonra ürək tutmasından gözlənilmədən dünyasını dəyişməsi ilə səhnədə onu İrina Perlova əvəzləyir.

Qalina Mikeladzenin "İrina Perlova modus vivendi" kitabındakı: "Barbarlar"dakı güclü, parlaq, natura gülməli dərəcədə sərbəst, gözəl, başına dolanan ağır hörüklü Nadejda Manaxova "gerçək" adamlar və hissiyyat üçün darıxırdı. Qəfəsdəki böyük quş kimi bozumtul məişət qayğılarından çıxış yolu görmədikdə onun faciəvi atəşi də qanuna uyğun idi"[93] fikri aktrisanı deyil, personajı yetərincə səciyyələndirir. Yeri gəlmişkən G.A.Tovstonoqovun quruluşunda yelbeyinliyinə baxmayaraq gözəllik ilahəsinə çevrilən, Tatyana Doroninanın oynadığı Nadejda Monaxova isə bu dram əsərini fars janrına yönəldir.

Cənnət Səlimovanın 1984 – cü ildə reallaşan yozumunda isə hər hansı bir personaj önə çıxmadığından eyni zamanda cazibədar və biganə kimi öz bədii həllini tapan Nadejda Manaxova melodrama kontekstində mövcud olur. Paralel olaraq tamaşanın, D.S.Mereşkovskinin: "Qorkinin əsərlərində sənət yox, əsl sənətdən az qiymətli olmayan, qanı və canı ilə birlikdə həyatdan qoparılmış həqiqət parçası vardır"[94] yazdığı ilkin ədəbi mənbənin sərt realizmini daim pyesin dramaturgiyasında belə poetik çalarlar axtarmaqla yozumunda mənəvi dəyərlərə meydan verən Cənnət Səlimovanın üslubuna uyğun gəlmədi. Digər tərəfdən: "İş burasındadır ki, Qorki mətnini deyərkən aktyor bu məqamda ifa etdiyi kəsin başında sıxlaşan fikirlərinin yüzdə, bəlkə də

---

[93] Г.А. Микеладзе. Ирина Перлова modus vivendi. В., 2003. с.16
[94] Д.С.Мережковский. Собрание сочинений. т. 4. М., 2007. с.376.

mində birini ifadə etmədiyini duyur" yazan, uzun illər B.V.Şukin adına Teatr məktəbinin rəhbəri olmuş pedaqoq rejissor Boris Yevgenyeviç Zaxavanın: "Üzərində işlənilən Qorki mətninin özü bizi səhnədə dərin və dolğun susqun dəqiqələr, deyiləcək yaxud deyilmiş bu və ya replikaların təsirini təfəkkürdə yaşadan aktyor pauzaları yaratmağa sövq edir" [95] fikirləri əslində "Barbarlar" pyesinin diqtəsinin səhnədəki hər anın dinamizminə üstünlük verən Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubuna tamamilə zidd olduğunu səciyyələndirir.

Hələ 1959-cı ildə "Barbarlar" əsərini tamaşaya qoymuş Georgi Aleksandroviç Tovstonoqovun Böyük Dramatik Teatrda " Barbarlar üzərində işləyərkən mən özüm də Malıy Teatrın tamaşalarının ənənəsinin əsirliyindən çıxa bilmirdim. Onlardan əl çəkmək mənim üçün çox çətin idi və məhz ənənədən uzaqlaşdığımız məqamda biz yaradıcılıq sevincini və uğurunu yaşaya bildik"[96] fikri ustad qənaətini əks etdirir. Doğrudan da ənənənin buxovundan çıxa bilməmək peşəkar üslubun formalaşdırdığı ən təhlükəli əngəldir. Çünki əsl sənət uğuru yalnız yeniliyin tətbiqində üzə çıxdığından təqlidə meydan verən ənənəyə sədaqət yaradıcılığın qarşısına sədd çəkir.

***

Cənnət Səlimovanın 1984–cü ildə Aleksandr Gelmanın "Skameyka" pyesinə verdiyi quruluş rejissorun bu müəllifin yaradıcılığına ikinci müraciəti oldu. Cəmisi iki nəfərin, kişi və qadının oynadığı bu əsər ilk baxışda mürəkkəb quruluşlu "Barbarlar" tamaşasının yorğunluğunu aradan qaldırsa da,

---

[95] Б.Е.Захава. Воспоминания, спектакли и роли, статьи. М., 1982. с.210.
[96] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с.118.

pyesin psixoloji yükünün təqdimatı bir o qədər də asan məsələ deyildi.

Əyalət mərkəzinin yeganə parkında rastlaşdığı, Qıza, Sarısaç qadına girişərək, "cavabını" alan, nəhayət ki, sakit tövrlü Qadına özünü əvvəl Yura, sonra Kolya kimi təqdim edən, sonda isə Fyodr Kuzmiç olduğu üzə çıxan Kişi elə ilk andan şəri səciyyələndirir. Kişinin indi yaxınlaşdığı Qadınla bir il əvvəl əlaqədə olub onunla bir gecə keçirdiyinin, yataqxanadakı əşyalarını götürüb qayıtmaq adı ilə aradan çıxdığının yada salınması, araşdırılan mövzu xatirəni dramaturji struktura qoşur. Beləliklə də həyatını fasiləsiz yalanlar üzrə qurmaqla mənəvi qibləsini itirən, yaşamağın dünyadan nə isə qoparmaq olduğunu zənn edərək: "Bütün dünyada kişilər hər axşam on minlərlə qadını aldadırlar! Bu həyatın qanunudur" [97] deməklə özünün mənfur həyat kredosunu bəyan edən Kişi ilə sevmədən öpüşməyi belə əzab, cəza sayan, kövrək, sentimental Qadının keçmişdə qalan həqiqətləri çözmələri, gələcəyin proqnozlaşdırılmasına şərait yaradır. Səkkiz il əvvəl yeganə oğlunun anasından ayrıldığının, yeni xanımının isə gəzəyən olmasının üzə çıxması ilə sanki bəraət verilməsi ilə Kişi personajının tədricən müsbətləşməsi ziddiyyəti azaldır. Boğazına kərpic bağlayıb özünü gölə atmaq istəyi ilə Mariya Molinarinin romanı əsasında Ennio Flayanonun, Tulie Panellinin, Pyer Paolo Pozalinin ssenarisi əsasında Fredriko Fellininin hələ 1957-ci ildə çəkdiyi "Kabiriyanın gecələri" filminin özünü dayaz çaya atıb ölmədikdə toy karvanına qoşulmaqla ideyanı karnaval estetikasında bəyan edən qəhrəmanının yanında sönük görünən Qadının mənzilinin açarını Kişiyə bağışlaması finalı mücərrədləşdirir.

---

[97] А.И.Гельман. Пьесы. М., 1985. с.262.

Cəmisi iki personajla kifayətlənən pyesin Cənnət Səlimova yozumunda, Kişi və Qadın rollarını növbə ilə tanınmış aktyorlar, Dina Tumarkina – Aleksandr Şarovski və sənətdə hələ ki, özlərini tam təsdiqləməmiş Tatyana Zinina – Markatun cütlükləri ifa edirdilər. Maraqlıdır ki, dramaturji materialın təqdimatına şəxsi ağrı-acılarını, fərdi üslub göstəricilərini də qatmağa cəhd edən Tatyana Zinina – Markatun cütlüyü, peşəkar üslub səviyyəsi yüksək olan Dina Tumarkina – Aleksandr Şarovskidən nəinki geridə qalmırdılar və hətta emosional baxımdan onları üstələyə bilirdilər ki, bu da rejissorun aktyorları problemə yoluxdurmaq bacarığından irəli gəlir.

Dəvət olunmuş, Dnepropetrovski Rus Dram Teatrının baş rəssamı Harri Ellinskinin qurduğu, sovet dövrünün mədəni istirahət obyekti sayılan yaşıl parkdakı skameyka, onun yanındakı dolu zibil qabı, Alla Puqaçovanın mahnısının səsləndiyi dirəkdəki repraduktor standart əşyaları səciyyələndirsə də, səhnənin tədricən qaranlıqlaşması, uzanan söhbətin ruhunu göstərə bildi.

24 oktyabr 1998-ci ildə çıxan "Nezavisimaya qazeta"dakı "Kinsiz Tatyana Doronina" məqaləsində vaxtilə Bədaye Teatrında Oleq Yefremovun quruluş verdiyi tamaşada baş rolda oynamış aktrisanın aydın süjet qura bilsə də yaradıcılıq imkanlarını Aleksandr Gelman Edvard Radzinskidən, Viktor Rozovdan, Mixail Roşşindən aşağı saydığı Aleksandr Gelmanın bu əsəri barədə: "Əgər siz sadəcə "Skameyka" pyesini oxusanız, sonra isə mənim necə oynadığımı xatırlasanız onda tamam başqa mövzunu oynadığıma inanarsınız. Mən bu axşamı maraqlı keçirmək istəyən şəhvətli, nə versələr yeyən heyvani qadını oynamamışam. Mən sevəcəyi yeganə, gümanı gələn kişi ilə rastlaşmaq üçün dəridən-

qabıqdan çıxan qadını oynamışam”[98] münasibəti, obyektiv səslənir. Belə ki, rus dramaturgiyasının əsas mövzusu olub, hələ Anton Pavloviç Çexovun “Vanya dayı” pyesində ustalıqla qabardılan tənhalıq probleminin yeni təzahürü, cəmisi iki nəfərin daim dəyişən ünsiyyəti üzərində qurulan dialoqunda çözülməklə cəmisi iki daşla qala tikmək cəhdi yaratmaqla vizual fabulanın deyil, süjetin hesabına həyata keçirilir. Əlbəttə ki, “Vanya dayı”da dünyadan bezmiş, yerdə tapa bilmədiyi xoşbəxt həyat həqiqətini göylərdə axtararaq, ruhi yaşantını orada davam etməyə çağırmaqla ədalətli tanrının özü ilə bağlı əbədiyyətə keçid edən Sonyadan fərqli olaraq Aleksandr Gelmanın “Skameyka”dakı Qadınının daxili müvazinətini itirməsi ideyanın maddiləşmə formasınının da gerçəkləşməsinə mane olur.

Bununla belə nəzərə almaq gərəkdir ki, Aleksandr Gelmanın “Skameyka” pyesində qoyulan mənəvi problem onun digər əsərlərində olduğu kimi, ictimai üslubun diqtəsi ilə istehsalat planının yerinə yetirilməsi, mükafatın bölüşdürülməsi fonunda deyil, özünün birbaşa təqdimatı ilə çözülür. Ölkənin iqtisadi problemləri fonunda siyasi məsələlərə də, pyeslərində üstüörtülü toxuna bilən Aleksandr Gelmanın təkcə “aydın süjet” deyil, dəqiq fabula mexanizmini qurmaq bacarığını pyeslərinin müxtəlif illərdə xarici teatrlarda da tamaşaya qoyulması ilə sübuta yetirmişdi. Digər tərəfdən vaxtilə Bədaye Teatrının parçalanmasında bilavasitə iştirak edən dramaturqla aktrisanın dolaşıq münasibətləri də, sərt ittihama əsas verir.

---

[98] Т.В.Доронина. Безобидная Татьяна Доронина. Независимая газета. 24-10-1998.

***

Dünyanın əksər teatrlarının müraciət etdiyi, çoxsaylı film tamaşaların mövcud olduğu Jan Batist Poklerin – Molyerin XVII əsrin ikinci yarısında yazdığı, müqəddimə-sində fars tipli bu komediyadak əclaflıqları törədənin ton-qala layiq olduğunu bildirdiyi "Tartüf" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1985-ci ildə verdiyi quruluş maraq doğurdu. Pyesdə olduğu kimi tamaşada da, Parisdə, Orqonun evində baş verən hadisələr xeyirlə - şər, saxtalıqla - təbiilik, əyriliklə - düzlük arasındakı əbədi mübarizənin komik şərhini verir. V.Saxnovski-Pankeevin müşahidəsindəki yazdığı: "Tartüf" qızğın ailə qalmaqalı ilə açılır – ev sahibi istisna olmaqla gəlinini, nəvələrini, xidmətçini, qayınını bir sözlə hamını hiddətlə ifşa edən xanım Pernel öz oğlunun evini tərk edir. Hər kəsin əmin-amanlıq qayğılarında batıb qaldığı bu "dözülməz" evdə əsl müqəddəsliyi, möminliyi, ruhi təmizliyi dəyərləndirməyi bacarmırlar! Burada Tartüfün özünə də böhtan atırlar!"[99] müşahidəsi təklif olunan inqilabi vəziyyəti dəqiq göstərməklə yanaşı şərə qarşı müqavimətə qalxan hər bir personajın həyat eşqinin dinamikasını və bu-nunla da tamaşanın ritmini yaradır. Strukturun tərkib hissəsi olan ideyanın qələbəsini alqoritmdə təmin edən Cənnət Səli-movanın yozumunda da, özünü savadlı, ciddi, vicdanlı adam kimi göstərən əslində isə axtarışda olan cinayətkar olduğu əsərin sonunda bəlli olan Tartüf (İ.İ.Koşeleviç) şərin təcəssümünə çevrilir. Orqonun var-dövlətinə, evinə və hətta qiyamçıların puluna tamah salan Tartüfun ifşasının son nəticədə hadisələrə müdaxilə edən kral tərəfindən həyata

[99] В.И.Сахновский-Пантеев. Драма. М., 1969. с.92.

keçirilməsi monarxiya dövrünün haqq-ədalət prinsipi ilə üst-üstə düşür.

XVII əsrdə cəmiyyət konteksti mövcud olmadığından haqq - ədalətin bərpası yalnız kral tərəfindən həyata keçirilə bilərdi. Yeri gəlmişkən XVII əsrin ortalarından müxalifət əhval-ruhiyyəsinin yüksəlməsi ilə "Tartüf" komediyasının tamaşaya qoyulması kral tərəfindən düz beş il ərzində qadağan olunmuşdu. Baxmayaraq ki: "XIV Lüdovikin şair və ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Bualodan onun çarlığına hansı yazıçının şöhrət gətirdiyini soruşduqda "Zati-aliləri, Molyer" cavabını almışdı" [100]. Vissarion Qriqorieviç Belinskinin: "İkiüzlü cəmiyyət qarşısında zəhərli riyakarlıq əjdahasına öldürücü zərbə vuran kəs ulu adamdır! "Tartüf" yaradıcısı unudula bilməz!" [101] xitabı da, dünya dramaturgiyasında məxsusi yeri olan bu müəllifin yaradıcılıq kredosunu yetərincə dəyərləndirir.

XVIII əsrin sonunda özünün "Cinayətkar ana və ya ikinci Tartüf" əsərində bu mövzuya yenidən müraciət edən Bomarşe artıq kralı deyil, əsas personajların arasındakı münasibətləri önə çəkirdi. Digər tərəfdən Molyerin də pyesinin strukturunda Tartüfün ifşası prosesində Orqonun gözəl, ağıllı, nazlı xanımı Elmiranın da müstəsna rolu vardır.

Cənnət Səlimovanın yozumundakı tamaşada, quruluşçu rəssam Harri Ellinskinin tərtibatında ərimiş qızıl təəssüratı yaradan sapsarı səhnənin zəngin dekorları, sanki bəyaz fil sümüyündən düzəlmiş mebellər, dövrə dair barokko üsulundakı geyimlər, pudralı pariklər əlbəttə ki, dəqiq seçilmiş və aktyor ansamblının təqdim etdiyi bədii informasiyanın gerçəkliyinə təminat yaradırdı.

---

[100] Ж.Б.Мольер. Комедии. М., 1972. с.5.
[101] В.Г.Белинский. О драме и театре. т. 2. М., 1983. с.167.

Dini motivin belə arxasında gizlənməkdən usanmayan Tartüf fırıldaqçının tilsiminə düşən Orqonun (V.İ.Qrişin), evdə hakimiyyəti ələ alaraq müstəbidə çevrilən bu dələduzun riyakarlığını duyan ağıllı oğlu Damisi (Y.N.Baliyev) evdən qovması mühitdəki dəyişkənliyin ilkin mənzərəsini yaradır. Orqonun Tartüfə zorla ərə vermək istədiyi qızı Marinanın (L.D.Xalafova) özünü ölülüyə vurması və onun anası nəhayət Elmiranın ərini masanın altında gizlədərək qurduğu tamaşa ilə şəri cəzalandırması əsas hadisənin zirvəsini yaradır. Özünü zadəgan kimi göstərsə də, əslində feodal əxlaqının daşıyıcısı olan şərəfsiz, vicdansız, riyakar, fasiləsiz olaraq cilddən-cildə girərək personajlarla bigə tamaşaçını da aldatmağa nail olan Tartüf rolundakı İosif Koşeleviç personajının mənəviyyatsızlığını göstərməyə nail olurdu. Tamaşada boy-buxun, səs kimi klassik göstəriciləri hesabına V.İ.Qrişinin inamla təqdim etdiyi Orqonun anası, baş verənlərə münasibətdə oğlu ilə bir mövqedə duran xanım Pernel rolundakı Vera Karlovna Şirye özünün sona qədər davam edən dönməz inamı ilə yadda qalmışdı. Orqonun arvadı Elmira rolunun ifaçısı İrina Perlova özünün qadınlıq elementlərini önə çəkən oyun tərzi hesabına, ehtirasların əsiri olub gülünc vəziyyətə salınmaqla axır ki, tələyə düşən Tartüf rolundakı İosif Koşeleviç də anında reaksiya vermək qabiliyyəti ilə əvəzsiz tərəf müqabili idi. Elmiranın qardaşı, düşmən barədə tutarlı mülahizələri, dadlı-duzlu xəbərdarlıqları ilə şərə qarşı çıxanların sırasını artıran Kleant rolundakı A.Q.Markatunun gülməli etüdləri, Marinanın məğrur, sədaqətli sevgilisi Valeri ifa edən Ə.Ə.Rəhimovun gəncliyə xas lirizmi, Tartüfün hər kəsə ağıl verməsindən, qarınqululuğundan, xoruldamağından, əyyaşlığından zinhara gələn, sev-

gililəri qovuşdurmaqda qətiyyətli olan Dorinanı bacarıqla oynayan T.Q.Qross tamaşanı zinətləndirdi.

Yozumunda marianet teatrı estetikasını da önə çəkməklə, xüsusən Molyerin izlədiyi ehtirasların qarşıdurmasını pyesin məhz hadisələri irəliyə apara bilən, poetik məzmunlu şeirlərdən ibarət qısa replikaları ilə süsləyə bilməklə və nəhayət Tartüflərin sürəkli alqışlarla başa çıxarıldığı ölkədə baş verənlərə daxili üsyanını gizlətməyən Cənnət Səlimova özünün fərdi üslubunu bu tamaşada da göstərə bilməsi respublikada sənət üçün vacib olan liberal mühitin varlığı ilə də bağlı idi.

Q.A.Tovstonoqovun: "Əgər bu gün ölü görünən pyesi - məsələn "Tartüf"ü, komediyanın dramatik notunu səsləndirən müvafiq baxış bucağından müasirliyə yönəltsək, onda canlanan Molyer bizə gərəkli olar"[102] çağırışına qoşulmaqla, Moskvadakı Taqanka Teatrında çağırış ruhlu yozumdakı quruluşuna görə rejissor Yuri Petroviç Lyubimov isə yuxarıların qəzəbinə gəlmişdi. Həmin ərəfədə ictimai mülkiyyətə xor baxan varlı zümrə ilə mübarizə aparmalı olan hakimiyyət nümayəndələrinin, partiya liderlərinin maddi dünyaya aludəçiliyi ölkədə pat vəziyyəti yaratmışdı. Ətrafda baş verən sosial ədalətsizliklərə dözən sadə insanlar isə məhdudiyyət çərçivəsində öz talelərini yaşamaqda idilər. Cənnət Səlimovanın yozumundakı tamaşa da pyesdə olduğu kimi məhdudiyyət çərçivəsində yaşamağın məqsədə uyğunluğundan, əlbəttə ki, aldanmaq ağrısından və nəhayət mənəviyyat qanununu pozan hər kəsin qaçılmaz cəzaya məhkumluğundan bəhs edirdi. Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrını respublikadan kənardakı qastrollarda da uğurla təmsil edən "Tartüf" tamaşası uzun illər repertuarda qala bildi.

---

[102] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с. 112.

***

İsaak Babelin Odessa həyatından bəhs edən "Qürub" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1988 – ci ildəki yozumu altmış ildən sonra bu müəllifi Rus Dram Teatrının səhnəsinə yenidən qaytardı. Uzun illər ömrünü var – dövlət yığmağa həsr etmiş iş adamı yəhudi Mendel Krikin xoşbəxtliyin pulda deyil, insani münasibətlərdə olduğunu dərk etməsi pyesin ana xəttini yaradır. Sınmış taleyində gec də olsa peyda olan bazar alverçisi Yevdakiya Xolodenkonun qızı gözəl Marusiya qoca Mendel Krikin baş götürüb gedəcəyi Bessarabiyada bağ salmaq arzusunu oyadır. Marusiyanın sevgisinin xilas etmədiyi qoca Mendel Krikin həyatına rəngarəngliyin qatılması onun üçün kifayət edir. Paralel olaraq atasını döyüb, var – dövlətini, biznesini əlindən almış quldur oğlu Benin qəddarlığı mühitin amansızlığının mənzərəsini yaradır.

Dramaturji strukturda kasıb sinaqoq xidmətçisi, filosof təfəkkürlü Arye Leyba rolundakı Lev Qruber və müdrik Ravin Ben Zxari rolundakı Konstantin Adamov maddi dünyanı üstələyən mənəvi zənginliyin tərənnümünə çevrilir. Mendel Krik rolundakı Məlik Dadaşovun peşəkar üslubunun səviyyəsi, yaradıcılıq cəbbəxanasının zənginliyi, yad səhnəni fəth etmək, oyun tərzlərinə kimi öyrəşmədiyi tərəf-müqabillərini kölgədə qoymaq bacarığı ilə üzə çıxdı. Təkcə dramatik aktyor imkanlarını deyil, tamaşada gen – bol işlədilən yəhudi, qaraçı mahnı və rəqslərin ifasında göstərilən məharət də tamaşaçı yaddaşına həkk olundu.

Tamaşanın rəssamı B.Krasnovun qurduğu dekorun obrazlı həlli pyesin strukturuna cavab verdi. Mendel Krikin evi, Marusiyanın otağı və traktir dekorlarının tünd rəngləri fonunda görünən mavi səma qəhrəmanın reallaşmayan arzularının işartısına çevrildi.

11 may 1988 – ci ilin "Baku" qəzetindəki "Qətiyyətli uğur" məqaləsində "Məlik Dadaşovun ansambla üzvi şəkildə daxil olmasını, sanki ömrünü bu səhnədə keçirməsini rejissorun nişangahı düz vurması kimi nadir hal" hesab edən Mark Peyzelin bu sənətkarın rol üzərində işi haqqında yazdığı: "Aktyor Mendel bir vəziyyətdən digərinə keçidlərini üzvi şəkildə yaratdı. Güclü adamın yarımcəsədə, keçmişinin kölgəsinə çevrilməsini göstərə bildi. Təkcə ağrının, əzabların, təəccübün gizləndiyi gözlərinə baxmaqla onun ruhunda insan ləyaqətinin itirilməsinə qarşı etirazın fırtınasını görmək olar"[103] fikirləri dolğun müşahidənin nəticəsidir.

29 may 1988-ci ildə çıxan "Bakinski raboçiy" qəzetində L.Derevenskayanın "Xeyirlə - şəri ayırd etmək" məqaləsində Məlik Dadaşovun oyunu barədə: "Heyrətli dərəcədə plastik oynayan aktyorun hər hərəkətində fiziki qüvvə duyulduğundan, onun güclü bədəninin zülmət qaranlıqdan arzularında yaşatdığ işıqlı azadlığa qovuşmaq istəyi görünür" cümlələri də emosional təsirin təzahürüdür.

27 iyul 1988-ci ilin "Vostoçno- Sibirskaya pravda" qəzetində Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının qastrolu barədə S.Kazimirovskinin "Babelin pyesi səhnədə" məqaləsində Məlik Dadaşovun oyunu barədə yazdığı: "Rejissor tez-tez onu tamaşaçı zalı ilə təkbətək qoyur. Həm sözdə, həm mahnıda, həm rəqsdə, həm də jestdə aktyor tamaşaçını öz qəhrəmanının cazibəsində saxlaya bilir"[104] cümləsi əsl sənətin sərhəd tanımadığının təsdiqidir.

---

[103] М.И.Пейзель. Принципиальная удача. г. Баку. 10-05-1988.
[104] С.Казимировский. На сцене – пьеса Бабеля. г. Восточно Сибирская правда. 27-07-1988.

Yeri gəlmişkən 1990 – cı ildə rejissor Aleksadr Zeldoviçin "Qürub" pyesi əsasında çəkdiyi filmdə baş rolun ifaçısı Ramaz Çxikvadzenin oyununun da müqayisədə Məlik Dadaşovun yaratdığı obraza uduzduğunu iddia edənlər də tapıldı.

***

İmran Qasımovun sonuncu pyesi olub özünün səhnədə görmədiyi, Moskva metrosunun tikintisində çalışmış, ali teatr təhsili almış, 1935-ci ildə könüllü olaraq İspaniyaya gedərək rejimə qarşı döyüşlərdə iştirak etmiş, fransızların faşizmə qarşı müqavimət hərəkatına qoşulmaqla qəhrəmanlıq göstərmiş sənədli personaja həsr olunmuş, alman faşizminə qarşı müharibədə iştirak edən növbəti qadın qəhrəmanı Ceyran Səfərova personajının baş qəhrəmana çevrildiyi, çoxsaylı personajları dramaturji funksiya daşımadığı "Dinsizin tövbəsi" pyesi "Dairəni genişləndirin" dən fərqli olaraq əminamanlıq dövrünü deyil, döyüş meydanını əhatələndirir. Cənnət Səlimovanın 1981 – ci ildə quruluş verdiyi tamaşa teatr tənqidində də geniş rezonans doğurdu.

28 oktyabr 1981–ci ilin "Baku" qəzetində əsərin qəhrəmanı Ceyran Səfərovanın: "Dünyanı təmizləyib, gözəlləşdirin" son cümləsini məqalənin adına çevirən Veta Nadirovanın: "Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrında qoyduğu bütün tamaşalardan fərqli olaraq Cənnət Səlimovanın rejissor üslubu bu yozumda itirilir. İndiki halda onun bütün tamaşalarına xas məxsusi emosionallıq, dinamika dərin psixologizm, hər fikrin dəqiqliyindən gələn ruh yüksəkliyinin zərif təzahürü itirilir"[105] qənaətinə pyesin janrını qəhrəmanlıq

[105] В.Г.Надирова. Сделайте землю чище, прекраснее. г. Баку. 28-10-1981.

dramı adlandırmaqla əsərin "Etiraf" kimi digər adında da janr göstəricisi axtaran müəllifin təəssüfü əsərdə olduğu kimi tamaşada da üslub göstəricisinin itirildiyindən xəbər verir. Bu isə ilk növbədə partiya və dövlət qərarlarının ardınca gedən normativ ədəbiyyat və sənətin hər hansı bir mövzu – problem əlaqəsindən, struktur və onun tərkib hissələrindən, üslub göstəricilərindən və əlbəttə ki, janr təyinatından uzaq olduğunu təsdiqləyir.

25 fevral 1982 – ci ilin "Kommunist" qəzetindəki "Dinsizin tövbəsi" məqaləsində Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubunu dəyərləndirən teatrşünas İsrafil İsrafilovun: "Bu rejissor yaradıcılığında psixologizmə, obrazların çoxşaxəli yozumuna meyl güclüdür. Onun yaradıcılığında əsas cəhət tamaşanın ali məqsədini daha güclü və daha səlist səslənməsinin qeydinə qalmasıdır"[106] fikirləri tədqiqat obyektinə münasibətin dəqiqliyinin göstəricisidir.

Ceyran Səfərovanın (İrina Perlova) edam səhnəsi ilə başlayan və bitən tamaşada döyüş dostlarının xilas məqamını gözləyən qəhrəmanın vaxt udmaq naminə etirafının illüstrativ canlanması şüurlu vətənpərvərliyi səciyyələndirsə də mozaik dramaturji model hadisələrin qavrayışına mane olur. İsrafil İsrafilovun: "Demək olar ki, heç bir səhnə əsərində oyun janrı barədə əvvəlcədən verilən müəllif təkidi və yaxud göstərişi yoxdur. Bu müəyyən mənada pyes üzərində yaradıcılıq işi apararkən teatra hüdudsuz müstəqillik vermək deməkdir. Lakin teatrın müəllif tərəfindən göstərilən belə bir "Etimad"dan necə istifadə etməsi az əhəmiyyətli deyil. Teatrın ifrat sərbəstliyə meyl etməsi tamaşanın taleyi üçün acınacaqlı nəticə də verə bilər. Xoşbəxtlikdən tamaşadan aldığınız təəssürat belə bir həqiqəti dərk etməyə imkan

---

[106] İ.R. İsrafilov. Dinsizin tövbəsi . Komminist q. 25-02-1982.

verir ki, quruluşçu rejissor tamaşanın janrını dürüst tapmış və sona qədər onun xüsusiyyətini qoruyub saxlamağa çalışmışdır. Rejissor öz işini qəhrəmanlıq dramı janrında təqdim edir”[107] fikirləri digər mülahizələrə imkan verir. Belə ki, müəllifi deyil, materialı səciyyələndirməklə gerçəkliyin obrazlı modelini yaradan janrın yoxluğu əsərin tələb olunan “tikinti materialından məhrum olmaq deməkdir”. Digər tərəfdən rejissorun tamaşaya “dürüst janr” tapması isə mümkünsüzdür.

Tamaşanın finalındakı mövzu – xatirədə teatr institutunun aktyorluq fakültəsinin tələbəsi kimi Fridrix Şillerin “Orlean qızı” əsərinin qəhrəmanı Janna Darka kimi vətəni ilə vidalaşan Ceyranın məhv edilməsi ilə ideyası uğrunda ölümə gedən qəhrəmanın faciə sonluğu yaratması arxetip janrların qarışığını yaradır. Bütövlükdə isə XX əsrin ən böyük problemi olan faşizmə qarşı müxtəlif xalqların ayağa qalxması plakat janrını səciyyələndirir. Halbuki İmran Qasımovun Həsən Seyidbəyli ilə birgə yazdığı Tofiq Tağızadənin quruluş verdiyi “Uzaq sahillərdə” filminin ssenarisində italyan qızı Anjelikaya vurulub onu Bakıya, qumlu sahilli Abşerona aparmaq xəyalı ilə yaşayan Mehdinin faşist gülləsindən məhvi bir gəncin puç olmuş arzularının vizual həllini verməklə müharibəyə qarşı yönələn məhəbbət salnaməsinə çevrilə bilirdi.

***

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının Tənqid Təbliğ dövründə, 1926-cı ildə Mixail Afanasiyeviç Bulqakovun “Zoyanın mənzili”, qırx ildən sonra “İvan Va-

[107] İ.R.İsrafilov. Dinsizin tövbəsi. Komminist q. 25-02-1982.

siliyeviç" komediyalarına müraciət edilməsi və nəhayət 1982-ci ildə Cənnət Səlimovanın "Turbinlərin günləri" pyesinə quruluş verməsi M.A.Bulqakovun bu səhnəyə yenidən qayıtmasına şərait yaratdı. Bulqakovun ana nənəsinin Turbin soyadını yaşatdığı, 1918-19-cu illərdə hakimiyyətin fasiləsiz dəyişdiyi, Qırmızı ordunun hücumu altında bolşeviklərin gəlişi göstərilən bu pyesdə, topçu polkovnik 30 yaşlı Aleksey Vasilyeviç Turbin ideyaca müəllifin özünə yaxındır. Ölümü ilə belə katarsis yaradan Turbin ötən dövrün mənəvi dəyərlərinin məcmusuna çevrilir. 1926-cı ildə Moskva Bədaye Teatrında Stanislavskinin bədii rəhbərliyi, İ. Sudakovun quruluşunda tamaşaya qoyulan "Turbinlərin günləri" pyesinin səhnə həyatı olduqca maraqlı olmaqla müəllifə şöhrət gətirdi. Xüsusən məmur, tacir dini zümrəsindən olanların öz sınmış talelərini səhnədə görənlərdə kəskin reaksiya yaradırdı. Müzakirələrdə pyesin siyasi zəifliyini desə də, artıq bir zümrə kimi məhv edilmiş Turbinlərin inqilab üçün təhlükəli olmadığını bildirən Myakovskinin müqavimətinə baxmayaraq qadağan olunsa da sonradan tamaşa dörd dəfə səhnəyə qoyulmaqla müharibəyə qədər min dəfədən artıq oynanılmışdır. Qeyd etmək gərəkdir ki, Vladimir Basovun özünün ssenariləşdirərək 1976-cı ildə quruluş verdiyi "Turbinlərin günləri" filmində də Oleq Basilaşvili, Valentina Titovanın, Vasiliy Lanovoyun, Andrey Myaqkovun baş rolda oynadığı filmdə də pyesin mühiti yetərincə qorunur.

Cənnət Səlimovanın 1983 – cü ildə Dövlət Rus Dram Teatrında verdiyi quruluşda da, amansız inqilabın təzyiqi altında dağılan, nəsillikcə özlərini Rusiya ərazilərinin genişlənməsinə xidmət edən Turbinlər ailəsinin mənzilində hər kəsə doğma olan qədimi sobanın, iri kresloların, divar saatının və digər əşyaların küncdə qalması, yaxın qohumların,

dostların birləşərək dağılan mühitə qarşı durmağa çalışmaları, zarafatlar, şən nəğmələr, sevgi, qısqanclıq mübahisələri və qayğıları fonunda cərəyan etsə də, top mərmiləri altında hücuma keçən bolşeviklərin yaratdığı sərt reallıq bu ailənin illərlə yaranan mənəvi dünyasını kökündən qoparır.

Şəxsi həyatını düşünüb canını götürüb qaçan Talberqdən fərqli olaraq sona qədər içdiyi zabit andına sədaqətini, məğrurluğunu, alicənablığını qoruyan Aleksey Turbin hadisələrin mərkəzində dayanır. Ağır yaralı qardaşı 18 yaşlı Nikolayın tədricən özünün daxili azadlığını və optimizmini itirməsi qardaşlarının dərdinə dözməyən bacının gündən - günə saralıb solan Yelenanın özünü itirərək müdafiəsiz görünməsi iflasa doğru gedən yolu səciyyələndirir. Yelenanın pərəstişkarı uydurduqlarına özü də inanan Şervinskinin keçirdiyi zərif hisslərin belə yersiz görünməsi, kobud amansızlaşan Mışlayevskinin ölkənin gələcəyinə inanması şüurlarda gedən ikiləşməni səciyyələndirir. Beləliklə, mənəvi ləyaqət qələbə çalır. Finalda Turbinlərin evləri olsa da əsgərlərin əhatələndirdiyi məkan qar altında itsə də top səsləri belə birlikdə olanların mənəvi optimizmini məhv edə bilmir.

18 iyun 1982-ci ildə çıxan "Baku" qəzetindəki "Və biz almazlı səmanı görərik" məqaləsində tamaşanın Çexovsayağı incə biçiminə, sakitliyinə, sayıqlığına diqqət çəkməklə: "Turbinlərin kiçik dünyasında iki dövr, iki dünyagörüşü, iki ideya; inqilab və əksinqilab, vətənə sədaqət və xəyanət, tarixi dəyişkənliyin dəyərləndirilməsinə sağlam və ya dərindən səhv baxış mövcud olsa da, bu evdə ziyalılıq və yüksək mənəvi mədəniyyət mühiti vardır" yazan teatrşünas Veta Nadirova "Bulqakovun pyesində Talberq obrazı demək olar ki, eskiz olsa da, aktyor L.L.Qruberin tapdığı dəqiq psixoloji cizgilər hesabına acizliyi, simasızlığı, miskinliyi tamaşada

önə çəkilən bu səhnə personajı tam nifrət qazanır”[108] dəyərləndirməsi əsərin təhlilini ustalıqla həyata keçirməklə səhnədəki azadlığı təmin edən rejissor yozumunun da uğurudur.

İnsani münasibətlərdən daha çox tarixi prosesləri izləyən Cənnət Səlimova yarımqaranlıq səhnə tərtibatında, həyəcanlı danışıq üsulundan, təkcə xaricə deyil, daxili ünsiyyətin tələbindən doğan sərt mizanlardan istifadə etməsi zaman - məkan həllini verə bilir. Qırmızı ordunun hücumu altında dəyişən dünyanın mənzərəsini yaradır. A. Turbin (V.Q.Paseçnı), Talberq (L.L.Qruber), Mışlayevski (A.M.Xarçenko), Studzinski (V.P.Kovtun) kimi zabit ləyaqətini qoruyan ağ qvardiyaçıların silsilə portreti göz önündə canlandıqca itirilən alicənablıq dəyərlərinin ağrısı üzə çıxır. Və qanlı inqilabların yol verilməzliyi təsdiqlənir. Bununla belə tamaşanın ana xəttini Nikolay Turbinin (İ.İ.Koşeleviç), Lariosika (B.D.Lukinski) və ailə üzvlərinin draması önə çəkilir. Yelena Turbina (İ.A.Perlova), Şervinski (H.A.Yeqizarov) münasibətləri əbədiliyin simvoluna çevrilir.

Rus Dram Teatrı Belarusiyada qastrolda olarkən 15 iyul 1983-cü ilin “Sovetskaya Belarusiya” qəzetindəki “İlk tanışlıqdan sonra” məqaləsində D.Minayevanın yazdığı: “Gözlənilmədən Yelena Turbina və Şervinski tamaşada ikinci dərəcəli simaya çevrildilər. Onlar sanki qaynar mübarizədən kənardakı neytral xətdə qaldılar. Özlərinin şəxsi həyəcanları, aralarında yaranan roman bu evin divarlarının çölündə baş verənlərdən daha çox yer tutdu. Bununla da yeni oxunuşa cəhd etməklə teatr pyesin konsepsiyasında vacib olan obrazları dramatizmdən məhrum etməklə ciddi səhvə yol verdi”[109] yazmaqla ilkin ədəbi mənbədən uzaqlaşmaya qarşı barışmaz mövqeyini bildirir.

---

[108] В.Г.Надирова. И мы увидим небо в алмазах. г. Baku. 18-06-2010.
[109] Д.Ф.Минаева. После первого знакомства. Советская Белоруссия. 15-07-1983.

Bununla davamlı olaraq Bulqakovun "Ağ qvardiya" romanından sətirlərin səhnəarxası səslə oxunması anonimlik yaratmaqla gözönü hadisələrin qavrayışına mane olmaya bilmir. Tamaşanın finalında ümumi bəlaya qarşı birləşən mənəviyyatlı insanların vətənin müdafiəsinə deyil, (halbuki modernizm cərəyanında "ən güllü - çiçəkli vətən torpağı belə bir insanın ölümünə dəyməz". A.D.) avtoritarlığa yönələn: "İlahi, çarı hifz et!" xorunun sədaları altında məhvə getmələri isə katarsis yarada bilir.

Cənnət Səlimovadan bir il sonra bu əsərə quruluş verən V.F.Komissarjevski adına Leninqrad dramatik teatrının baş rejissoru, Ruben Aqamirzyanın: "Turbinlərin günləri" arzusu məni narahat etməkdə davam edirdi. Emosiyalı təkan gərək idi. O, da necə deyərlər, gözlənilməz tərəfdən gəldi. Düşünürəm ki, bu da olmasa başqa birisi olardı. Mən artıq "qaynamaq nöqtəsinə" gəlmişdim. Kəmiyyət keyfiyyətə keçməli idi"[110] düşüncələri əslində mənəviyyat kasadlığından zinhara gələnlərin daxili monoloqunu səciyyələndirirdi. Vaxtilə bir zümrə kimi məhv edilənlərin cücərtiləri mənəviyyatın ölkənin yad ərazilər hesabına genişləndirməkdən vacibliyini dərk edirdilər ki, bu da sovetlər birliyinin çöküşünə aparan zəminin hazırlanması idi. Və bu yolda müəllimlərimizdən birini bir addım da olsa qabaqlayan Cənnət Səlimova vətəndaş mövqeyini də ortaya qoyur.

***

Xalq yazıçısı İlyas Əfədiyevin "Büllur sarayda" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1984 – cü ildə verdiyi quruluşda da, ömrünü pula həsr etmiş var-dövlət; səkkiz otaqlı mənzil,

---

[110] Р.С.Агамирзян. Время, театр, режиссор. М., 1987. с.295.

Abşeronda, Kislovodskidə bağ evləri qazanmış idarə rəisi Ağahüseynin (M.Y.Dadaşov) birinci arvadından olan, ixtisasca memar qızı, zəngin həyat sürməyə adət etmiş, tünd içkilərə meyilli Aynurun (L.S.Duxovnaya), erkən yaşlarında atasını itirmiş, çini qablar zavodunda çalışmaqla oğlunu halal zəhmətlə böyüdən anası Qönçə xanımın (D.İ.Tumarkina) cüzi imkanları hesabına Leninqradda təhsil almış, tikinti mühəndisi Həbibdən (V.Q.Paseçnı) üz döndərməsi ilkin ziddiyyəti sosial zəmində təqdim edir.

Atası Ağahüseynin, ögey anası Cəvahir xanımın iradəsilə rayispolkomun sədri Qədimə ərə getməsi istənilən Aynurun varlı Şahbazovun gündə bir avtomaşın dəyişən, otuzdan çox kostyumu olan oğluna ərə getsə də, Həbibin sevgisini daim ürəyində gəzdirməsi mənəviyyat problemini qabardır. Ağahüseynlə Cəvahir xanımın qızı Lalənin (R.D.Əmirbəyova) Farizlə (A.Q.Markatun) ailə qursa da, ərinin qaynatasının aldığı "Mersedes"də yad qızları gəzdirməsi özünün şəhərdə və bağda qonşuları olub Aynura da gözü düşən Qədimlə sərgüzəşti şərin təcəssümünə çevrilir.

Həqiqət məqamını dərk edən Aynurun üz tutduğu Qönçə xanımın dilindən səslənən: "Zəhmətkeş insanların halal əməyindən oğurlayıb yığdıqları, cinayətləri ört-basdır edərək, rüşvət aldıqları pul ilə büllur saraylar ucaldan o məlum atalar sizin təmiz məhəbbətinizi, nəcib arzularınızı belə məhv edirlər" [111] cümləsi şəri ittiham edən müəllif mətninə çevrilir. Finalda haram yolla əldə edilən var - dövlət dünyasının iflasına baxmayaraq, İraqdan uzunmüddətli ezamiyyətən qayıdan Həbibin Aynur adlı başqa bir qızla ailə qurduğunun üzə çıxması ilə bitir. Raymond Paulsun musiqisinin sədaları altında vağzaldan başqa şəhərə yollanan

[111] İ.M.Əfəndiyev. Bizim qəribə taleyimiz. B., 1989. s. 97.

Aynurun həyat dərsindən yetərincə bəhrələnməklə gələcəyini qura biləcəyi finalı səciyyələndirdi. Tamaşada Məlik Dadaşovun yaratdığı Ağahüseyn obrazı sənət hadisəsinə çevrildi.

Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında rejissor Ağakişi Kazımovun quruluş verdiyi "Büllur sarayda" tamaşasında Hamlet Qurbanovun oynadığı Ağahüseyn bir az sərsəri, dəlisov olsa da, Məlik Dadaşov pulun hesabına dünyaya meydan sulamaqla yırtıcıya çevrilən, əslində Qədim kimilərin əlində oyuncağa çevrilən, qızları belə az qala hərraca qoyulan bu rolu özünəməxsus bir möhtəşəmliklə oynayırdı..

18 oktyabr 1984-cü ilin "Vışka" qəzetindəki "Büllur sarayın divarları arxasında" məqaləsində: "Tamaşanın mərkəzində duran respublikanın xalq artisti Məlik Dadaşovun ifa etdiyi Ağahüseyn obrazı nəinki teatr üçün yenilikdir, hətta tamaşaçı üçün kəşfdir. Azərbaycan teatr aktyorunun rus səhnəsində görünməsi iki yaradıcı qüvvəni birləşdirməklə bütün quruluşu parlaq ifadəli, reallığı dəqiq üzə çıxan milli koloritlə zənginləşdirir"[112] yazan professor Həsən Quliyev aktyor ifasını dəqiq dəyərləndirir.

***

Gi de Mopassanın melodrama janrında yazdığı "Mehriban dost" romanının Mark Razovskinin səhnələşdirməsində Azərbaycan səhnəsinə gəlməsi Cənnət Səlimovanın 1985-ci ildə tamaşaya qoyması ilə bağlıdır. Tamaşada bəstəkar V.Lebedevin və şair V.Ryuşensevin mahnılarından istifadə olunması strukturda kontrapunkt yaratsa da, əsas diqqət aktyor plastikasına yönəlir.

---

[112] Г.А. Кулиев. За стенами хрустального дворца. г. Вышка. 18-10-1984.

Parisi ayaqları altında görmək istəyən Jorj Düruanın (H.A.Yegizarov) Forester ləqəbli əsgərlik dostu (A.M.Xarçenko) ilə görüşməsi və Şarlın "Bizi qadınlar adam arasına çıxara bilər" prinsipini əldə bayraq etməsi ox kimi tamaşanı finala doğru aparır. Hər vasitə ilə varlanmağa, mövqe tutmağa və hətta Burbonlar sarayına daxil olmağa çalışan Jorjun ağıllı, ecazkar jurnalist Madlena Foresteyin (İ.A.Perlova) bütün imkanlarından hərtərəfli yararlanması mənəvi eybəcərliyin təzahürünə çevrilir.

Mənfur niyyəti naminə onu saf məhəbbətlə sevən Klotilda de Marelə arxa çevirən və Şarlın durumundan sonra məqsədinə çatan Dyüra cəmiyyətin eybəcərləşdirdiyi bir personaja çevrilir. Təsadüfi deyil ki, yalnız Forestiy ləqəbli mərhum dostunun ruhu hesabına Jorjun sönməkdə olan vicdanının oyadılması tamaşanın ideyasının açılışına yönəlir. Əbədiyyət kontekstində insanın ötəriliyini simvollaşdıran İosif Koşeleviçin oynadığı Norberdevaren personajının da bu missiyaya qoşulması xeyir – şər qarşıdurmasında balans yaradır. Tamaşada şər xəttini gücləndirən Vircini Valter (Q.B.Koltunova) və onun avam qızı Süzanna (L.Çesnakova) əcaib hadisələrin məğzində dayanan Jorjun diqqət mərkəzində qalmasına şərait yaradırlar. Varlanıb mövqe sahibinə çevrilsə də, mənəviyyatca məhv olan Jorjun iflası haqq - ədalət təntənəsinə çevrilir.

18 oktyabr 1986-cı ilin "Molodyoj Azerbaydjana" qəzetindəki "Aşağıya aparan, üzüyuxarı pillələr" məqaləsində: "Maddi rifah axtarışında özünü itirməmək, mənəvi prinsipləri qorumaq, vicdanla alver etmək, ən ağır həyat şəraitində dostluğa, sevgiyə sədaqəti qorumaq – Səməd Vurğun adına Rus Dram Teatrının tamaşası bax bu dəyərlər

ətrafında təkrar-təkrar düşündürür”[113] yazsa da, əslində kiçik səhnədə oynanılmaqla qismən də olsa tamaşaçı marağı qazanan, ən azı əsərin tirajını artırmaqla maarifçi funksiyanı da yerinə yetirsə də milli mentalitetə yad olan, qadın hesabına yaşamaq – alfonsluq mövzusundakı səhnə əsərini tənqidimiz qəbul edə bilmədi.

***

Lev Viqdorovun Leninqraddakı “Lenin komsomolu” teatrına işə dəvət edilməsi ilə “Cinayət və cəza” tamaşası ömrünü başa vurduğundan, bu istiqamətdə yaranan boşluğu doldurmaq üçün Cənnət Səlimova hələ BDU-nun teatr-studiyası ilə Leninqradda olarkən Böyük Dramatik Teatrda G.A.Tovstonoqovun, İ.M.Smoktnovskinin “Əbləh”dən sonra şaxtalı bir gecədə yaranmaqla ömürlük yaddaşına həkk olunan bu səhnə əsərinə müraciət etməyi qərarlaşdırır. Uzun dövrdən sonra Cənnət Səlimova, 1986-cı ildə yenidən F.M.Dostoyevskiyə müraciət etmək qərarına gəlir. Quruluş verdiyi əksər tamaşalarının əslində yazılı eksplikasiyalarını səciyyələndirən “Səhnənin güzgüsü” kitabının “Teatr, kino və nəsr, bölməsində "F.M.Dostoyevski olduqca teatral yazıçılardan biridir. Onun romanları heyrətamiz dərəcədə dramaturjidir. Bununla belə müəllif özünün romanlarının səhnələşdirilməsinin əleyhinə idi”[114] yazan G.A.Tovstonoqovun səhnələşdirməsi əsasında bu tamaşaya quruluş verməkdən özünü saxlaya bilmir. Yeri gəlmişkən hələ 1968-ci ildə G.A.Tovstonoqov özü Qabriel Sundukyan adına Yerevan Dövlət Dram Teatrında rejissor Q.Kazançıyanın

---

[113] В.А.Калугина. Вверх по лестнице ведущей вниз. Молодежь Азербайджана. 19-10-1986.
[114] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с.96.

hazırladığı "Əbləh" tamaşasında bədii rəhbər kimi iştirak etmişdi

Kitabının "Klassika barədə" bölməsində: "Ötən əsrin 60-cı illərindəki pulun hakimiyyəti problemi bizi maraqlandırmırdı, bizi digəri maraqlandırırdı: Dostoyevski Mışkin obrazı vasitəsilə insan mənəviyyatının ən gizli guşələrini araşdırır. Kristal təmiz, hədsiz xoşxasiyyət insan olan knyaz Mışkinlə ünsiyyətdən adamlar da təmizlənib mehribanlaşırlar. Mışkinin xoşxasiyyətliliyi onu əhatə edənlərin dəyişməz hissiyatına qalib gəlməklə bizim müasirlərimizin qəlbində də "İnsan insanın dostu, yoldaşı və qardaşıdır" həqiqətini aşılayır. XlX əsr Rusiyasında heyrətamiz dərəcədə təmiz və vicdanlı insanın "əbləh" kimi qalmasını bilmək xeyirli və ibrətamizdir"[115] yazan G.A.Tovstonoqov əsas məqsədin "ideal cəmiyyət üçün layiqli vətəndaş yetişdirmək" olduğunu vurğulayır. Bəlkə də bu məqsədi əyalət teatrında da həyata keçirmək istəyən Cənnət Səlimova tamaşaya quruluşçu rəssam kimi hal-hazırda Moskvada, Tatyana Daroninanın Bədaye Teatrında baş rəssam kimi çalışan Qleb Serebrovski də maraqlı tərtibat verir. Dairəvi səhnədə hadisələrin cərəyan etdiyi vaqonun kupesindən tutmuş personajların mənzilinə, baxçaya qədər hər məkan aktyor oyununa meydan versə də, ancaq heyif ki, reallıq hissinin itirilməsi nəticəsində solğun bir nüsxə alınmaqla təqlidin, yamsılamanın sənət sayıla bilməyəcəyi təsdiqlənir.. Bu tamaşadan sonra Cənnət Səlimova nə özünün Georgi Tovstonoqov, nə də ki, İosif Koşeleviçin İnnokenti Smoktnovski olmadığını dərk edir.

Bu məqamda: "Əgər tamaşa bir neçə "balina" aktyorun üzərində qurularsa – necə də təsirli effekt yaranar" deyən

---

[115] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с.119.

Anatoli Vasilyeviç Efrosun "Tovstonoqovun "Əbləh"də Smoktnovski həmişəlik yadda qaldı"[116], Lev Abramoviç Dodinin "Knyaz Mışkində xəstə və hətta gülməli görünməklə Smoktnovski daha çox açıla bilirdi", üstəlik "Nastasya Filippovna kimi Doronina və Olxina da super qəhrəman deyildilər"[117] fikirləri xatırlanır.

"Səhnənin güzgüsü" kitabının "Aktyorla iş" bölməsində: "Biz Böyük dramatik teatrda "Əbləh" tamaşasının sonuncu, Roqojinin Nastasiya Flippovnanı öldürməsindən sonra gələn, Mışkinin mürəkkəb faciəvi "sərsərilik" səhnəsini məşq edirdik. Aktyoru onun ifadəsinə necə gətirib çıxarmalı? Belə bir faciəvi şəraitin təsiri ilə ruhi tarazlığını itirən insanın, Mışkinin xəstəliyinin xüsusiyyətləri barədə çoxlu, uzun-uzadı danışmaq olardı. Biz başqa yolla getdik: mən aktyorlara bu səhnəni son hissiyyat gərginliyi dərəcəsinə çatdırmağı təklif etdim: indi isə elə oynayın ki, güya bu ən orta səviyyəli, adi təsadüfdür. Birdən bura kiminsə gələcəyi barədə məsləhətləşin və.s. Və bu baş verən ümumi söhbətin kontekstində dəhşətli təəssürat yaratdı. Odur ki, aktyoru mülahizələrlə yükləmək gərək deyil"[118] mülahizələri ilə bədii kəşf ustası olduğunu təsdiqləyən G.A.Tovstonoqovun qəhrəmanı tamaşaçını ovsunlaya bilirdi. İosif Koşeleviç sərxoş əsgərin gümüş adı ilə təklif etdiyi qalay xaçla səhnəsində canını qoysa da, tamaşaçı kütləsi ilə davamlı qarşıdurmadan daim qalib çıxmaq xoşbəxtliyi yalnız İnnokenti Smoktnovskiyə məxsus idi. Finalda ruhu zədələnmiş, ətrafa reaksiyasını itirmiş, əyri yerişli boynubükük xəstə personajın xeyirxahlığı dəyərləndirməyən dünyadan üz çevirməsinin yaratdığı katarsisi əldə etmək mümkünsüz idi.

18 fevral 1987-ci ilin "Baku" qəzetindəki "Knyaz Mışkin və başqaları" məqaləsində: "Tamaşada əsərin ideyası, fikri, yüksək məqsədi, şər dünyasının fərdi və ümumiləş-

---

[116] А.В.Эфрос. Профессия режиссор. М., 2000. с. 89.
[117] Л.А.Додин. Путешествие без конца. С-П., 2009. с.24.
[118] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с.231.

dirilmiş təsəvvürün tam, harmoniyalı ifadənin əldə olunması yüksək, mükəmməl bədii həllini tapmadı. Ona görə də tamaşa gözəl insan knyaz Mışkinin rastlaşdığı etinasız, həyasız, soyuqqanlı, məkrli, amansız şər dünyasının faciəsini göstərə bilmədi"[119] yazan teatrşünas Veta Nadirova səhnə yozumunun uğursuzluğunu qətiyyətlə bildirir.

10 may 1987-ci ildə çıxan "Bakinski raboçi" qəzetindəki ""Əbləh": drama yoxsa faciə" məqaləsində tamaşaya üç dəfə baxdığını bildirib sosial məsuliyyətini bəyan etməklə: "Beləliklə knyaz Mışkin hər yeni tanışına özünün əlacsız xəstəliyi barədə üzürxahlıqla bildirir, əlaqəyə girdiyi hər kəs (bu əlaqə mütləq ziddiyyətlidir) mütləq ona (acıqla, tikanlı, ələ salmaqla) fiziki, əqli natamamlığını, küt başlığını bildirir . Və tamaşanın finalında sındırılmış knyazın ətrafında fırlanan iştirakçılar xorla deyirlər: "Əbləh! Əbləh! Əbləh!" yazan professor Arif Hacıyevin "Dostoyevskidə qəhrəmanın əbləhliyi bədii şərtilikdir. O, əclaflar, şöhrətpərəstlər, yaltaqlar kütləsinin gözündə əbləhdir. Tamaşada isə o, öz əməllərində, münasibətlərində itib batmış xırda adama çevrilir."[120] fikirləri dəqiq müşahidənin nəticəsidir. Məqaləsinin sonunda: "Əbləhi" drama kimi qoymaq olarmı? Olar. Bunu bizim teatrın təcrübəsi də göstərir. Bu da mövqedir, bu da yozumdur ki, aktyorların bədii imkanları çərçivəsində də ardıcıl yerinə yetirilir. Lakin, bizim nəzərimizdə romanın gözəl insanı müsbət göstərmək "tələbi" indiki halda həyata keçirilməmiş qalır. Bu gün dünyada, xüsusən indi, bundan çətin iş yoxdur" deyən Dostoyevski ilə razılaşaq"[121] yazan

---

[119] В.Г.Надирова. Князь Мышкин и другие. г. Баку. 18-02-1987.
[120] А.А.Гаджиев. «Идиот»: драма или трагедия. г. Бакинский рабочий. 10-05-1987.
[121] Yenə orada.

müəllif tamaşanın qüsurunu göstərməklə yanaşı quruluşçu rejissorun üslubuna bəraət də qazandırır.

***

Edvard Radzinskinin Tatyana Doronina üçün yazdığı, "Aktyor benefisi üçün pyes" adlandırdığı "Restoranın yanında durmuşam" əsərinə 1988-ci ildə Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluş əsərin baş qəhrəmanı sənəti aktyorluq olub, işdən qovulmuş, ömrü sosial – məişət məngənəsində əzilən mənəvi sevgi hərisliyində solmuş tənha qadın Nina (İ.A.Perlova) ilə onun təsadüfən restoranda tanış olduğu gəlmə adam, yaramaz aktyor olduğundan yararlı dramaturqa çevrilən Saşanın (A.Y.Şarovski) real həyatdan kənar, kodlaşdırılmış mətni üzərində qurulur. Tövbə prinsipi üzərində qurulan tamaşanın strukturunda və bəlkə də televiziya estetikasının formalaşdırdığı postmodernizmin xaotik struktursuzluğunda mənəvi təmizlənmə prosesi müstəsna rol oynayır.

İlk epizodda şunuru havada sallanan telefonla canfəşanlıqla danışmaqla aktyorluq məharətini göstərən Ninanın mənzilinə soxulan Saşanın təqdim etdikləri iki nəfərin teatrının tamaşaçını qıcıqlandıran, bəzən hətta ələ salan oyun prinsipi hadisələri nizamlayır. Məlum olur ki, səhnədə baş verənlər vaxtilə Ninanın oynadığı, Olbinin, İoneskonun və elə Radzinskinin özünün əsərləri əsasında hazırlanmış tamaşalardan parçalardır. Beləliklə də, tamaşa məxsus olduğu postmodernizm cərəyanının "parçalanmış güzgü" "mövcud əsərlərə istinad" kimi prinsipləri və karnaval estetikasının maska nümayişi çərçivəsində mövcud olur. Məhz bu məqamda tamaşa ədəbiyyatdan, mətn buxovundan uzaqlaşaraq tam səhnə qanunları ilə yaşayır. Qadın – kişi arasındakı psixoloji münasibətlərin, ruhi sevgi

dünyasının gizli, sirli, müəmmalı aləmi müəllifin, rejissorun və hər iki aktyorun fərdi üslublarının təzahürünə meydan verməklə göz önündə, informasiya axınının fasiləsizliyində çözülür. Məhəbbətin tələtümündən qorxan sevdiyi kişiyə gərəksizliyini dərk etməklə mənəviyyatını ayaqlar altına atmayan Ninanın vəziyyətinin çıxılmazlığı fəryad notunu göyə qaldırır.

Minlərlə erkəkdən birisinə çevrilməklə xırdalanan, zərif qadını qorumaq, yüksəklərə qaldırmaq üçün qanadları olmayan Saşanın simasızlığı personaj qarşıdurmasının psixoloji, xronotip ziddiyyətini artırır.

***

Dövrün nəbzini tutan jurnalist kimi ölkədə baş verənləri öz məqalələrində qismən də olsa əks etdirən, "Literaturnaya qazeta"nın baş redaktor müavini də olmuş Yuri Şekoçixinin 1985-ci ildə yazdığı "46-cı tələ, 2-ci rost" pyesinə Cənnət Səlimova 1988-ci ildə (bu əsəri rejissor Balera Rıbarev həmin il Belarusfilmdə ekranlaşdırmışdı) verdiyi quruluş əsrin özü kimi artıq çökməyə doğru gedən Sovetlər birliyinin mənəvi mənzərəsini yarada bildi.

Arlekino ləqəbli oğlanın başçılığı ilə şəhər kənarındakı dəmir yol stansiyasında məskunlaşaraq özlərini "Canavarlar" adlandıran, adrenalini yüksək olub sərt həyat tərzi keçirən gənclərin, həmin ərəfədə meydana çıxan digər qruplaşmalarla qarşıdurması sosializmin təməl prinsipi sayılan sosial ədalətdən kənarda qalmaqdan bezənlərin, boğaza yığılanların qiyamı təsiri bağışlayır. Beləliklə, idarəçilik iqtidarında olmayan qanunlara baş əymək istəməyənlərin yaratdıqları fəsadlar pyesdə olduğu kimi tamaşa boyu da səslənir. İlk baxışdan cinayət məcəlləsi ilə kəsişməyən əməl sahibi təsiri bağışlayan Arlekinonun dəstəsinin, skameykada oturub

kitab oxumaqla intiligentliyi üzə çıxan, panklara məxsus uzunsaç oğlanın başını qırxması ilə başlanan hadisəlilik, günahsız özününkünün döyülməsi ilə qızışaraq xüsusi avtomaşınlarında gəzənlərin cəzalandırılması ilə sonuclanır.

"Hakimiyyət güclülərindir" prinsipi ilə yaşayan "Canavarlar"ın onların qaydalarını qəbul edən, Nikita Şimanovun "Şaraqa" adlı daha qüvvətlilər dəstəsi tərəfindən cəzalandırılmaları, Arlekinonun sevgilisinin Lukino Viskontinin "Rokko və onun qardaşları" filmində olduğu kimi gözü qarşısında zorlanması, Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubunda fransız dramaturqu, ssenariçisi, aktyoru və ən əsası nəzəriyyəçisi Antonen Artonun həqiqi mənəvi dəyərləri, hiss olunmadan başlanaraq sürəkli davam etsə də, tarixin sınağından keçməyən təsadüfi formaların dağıldığı dövrlərdə də axtaran "amansızlıq teatrı" metodunun tətbiqini doğruldur. Belə ki, Antonen Artonun ölü teatr mexanizminin canlı məişət müstəvisində deyil, özünə və ətrafdakılara güzəştə getmədən, amansızlığın informasiya fasiləsizliyini çölünə deyil, içinə yıxılan kəslərin daimi nəfəsi, daxili müvazinəti hesabına yaranan "amansızlıq teatrı" metodu atletik rituallar hesabına yerinə yetirilir. Antonen Artonun: "Tamaşa əvvəldən sona qədər elə şifrələnməlidir ki, bir dənə də olsun nahaq, itirilmiş hərəkətə yol verilməməsi hesabına bütün fəaliyyət bir ritmə tabe olunsun"[122] tövsiyyəsi demək olar ki, yerinə yetirilir. Bununla belə, publisistik dəyəri yüksək olsa da, mövzu-problem əlaqələri, strukturun tərkib hissələri, üslub və janr prinsipləri yüksək olmayan pyes əsasında qurulan tamaşa əsl sənət səviyyəsinə qalxa bilmir.

---

[122] Антуан Арто. Театр и его двойник. М., 2009. с. 18.

***

Yusif Səmədoğlunun "Qətl günü" romanının 1989-cu ildə Cənnət Səlimova tərəfindən "mövzu ətrafında fantaziya" kimi işlənməsi səhnələşdirmənin müəllifi və quruluşçu rejissor kimi ona tam sərbəstlik verdi. Quruluşçu rəssam V.Koltsun səhnə məkanını keçmişlə bu gün arasında bölüşdürməsi mövzu-xatirə ilə reallıq arasında dolaşıqlıq yaranmasının qarşısına sədd çəkirdi. Romanda olduğu kimi tamaşada da, ötən əsrin otuzuncu illərində sənətkarla istibdadın qarşılaşdırıldığı strukturda mövzunun açılışı Xəstənin (H.A.Yegizarov) uzun dövrdən sonrakı xatirələri, Sədi Əfəndinin qızı Səlimənin ona verdiyi dəftərdəki hadisələrin canlanması ilə haqq-ədalətin qələbəsi reallaşdı. Romanın və tamaşanın mərkəzində dayanmaqla Hüseyn Cavidin prototipinə çevrilən Sədi Əfəndi rolundakı Məlik Dadaşov rejissor yozumunun dəqiqliyi sayəsində personajının dərin psixoloji dünyasını aça bildi.

23 aprel 1989-cu ildə çıxan "Vışka" qəzetindəki "Qətl günü və ya qiyamət günü" məqaləsində: "Tamaşada insaniliyin səslənməsini Sədi Əfəndi kimi ciddi və məsuliyyətli rol yaradan Məlik Dadaşov öz üzərinə götürür. Təkcə səhnə materialının dolğunluğu deyil, əsasən obrazın mənəvi məzmunu baxımından son dərəcə ziyalı, mehriban, həssas insan olmaqla cəsarətindən, qətiyyətindən çəkinməyən Sədi Əfəndi Məlik Dadaşovun təqdimatında ən yüksək kürsüyə qalxır"[123] yazan teatrşünas Veta Nadirova aktyorun ifasını yüksək dəyərləndirir.

Salahov və Kərimli rollarında çıxış edən V.P.Kovtun qoyulan problemin açılışına yönələn hadisələrdə müstəsna rol oynayır. Tamaşada Xəstənin yuxusuna gələn mifik

[123] В.Г.Надирова. День казни или судный день. г. Вышка. 23-04-89.

Ölüm (N.Baliyev), adam kimi danışa bilən siçovul Kirlikir (B.D.Lukinski) kimi alleqorik personaj strukturun reallığını fantasmoqorik istiqamətə yönəltsə də, irreal mühit yarana bilsə də, finalda Sədi Əfəndinin qızı Səlimənin (İ.A.Perlova) Sibirdən telefonla zəng edərək atasının romanının əlyazmasının tapıldığını bildirməsi xeyrin şər üzərində qələbəsini reallıqla səciyyələndirir.

Tamaşada Boris Lukinskinin plastik həllini verməklə reallaşdırdığı, qara plaşları, şlyapaları, bərəlmiş gözləri ilə repressiya mexanizmini reallaşdırmaqla xof yaradan, insan talelərinin sındırıldığı iclaslarda susmaqla şərə rəvac verən manikenlərə çevrilməklə biganəliyi təcəssüm etdirən, islah-əmək düşərgələrində ömürləri çürüdülən kütləni simvollaşdıran dəstənin plastikası zaman-məkan həllində müstəsna rol oynamaqla qara plaşlı, şlyapalı rejissor yozumuna birbaşa xidmət etdi.

Paralel olaraq "Qətl günü" romanı əsasında "Gənclər" teatrında Hüseynağa Atakişiyevin quruluş verdiyi tamaşa və "Azərbaycanfilm" kinostudiyasında Gülbəniz Əzimzadənin müəllifin ssenarisi əsasında çəkdiyi film də ölkədə sosializmin artıq yaxınlaşan süqutuna teatr və kinonun da reaksiyası idi.

***

Bakını mitinq dalğasının bürüdüyü 1989-cu ildə Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının səhnəsində fransız ssenariçisi, rejissoru, aktyoru Rober Tomanın 1958-ci ildən üzü bəri çoxsaylı teatr, radio, televiziya tamaşaları, kinofilm nümunələri mövcud olan "Tənha kişi üçün tələ" detektiv komediyası əsasında verdiyi quruluş əslində kassa marağına xidmət etdi.

Toydan sonra bal ayını dağlarda keçirən Daniel Korbanın (Fuad Poladov) xanımı (R.D.Əmirbəyova) itirməsi barədə Polis komissarına (V.P.Kovtun) xəbər verməsi, bir neçə gündən sonra tapılan qadının – Yalançı Floransın üzə çıxması əsas hadisəyə keçid edir. Kyure Maksimenin (L.L.Qruber) tamamilə yad olan Yalançı Floransı gətirməsini özünün pullarının əlindən alınması üçün qurulan tələ hesab edən Daniel Korbanın sərxoşluğa qurşanmış rəssam Merluşu guya (V.Q.Paseçnı) güllə ilə yaralanması və nəhayət psixoloji gərginliyə dözməyən Daniel Korbanın arvadını öldürüb çaya atdığını boynuna alması hadisələri bitirir. Bundan sonra Yalançı Floransın, guya yaralanan rəssam Merluşun peyda olmasının, əslində Polis komissarının cinayəti açmaq naminə qurduğu oyun olduğunun bəlli olması tamaşa içərisindəki tamaşanı əsaslandırır. Beləliklə qlobal olmayan problemin həllində yaranan sistemli struktur dolaşıqlığı tamaşaçını mövzuya kütlə janrı sayılan kriminal detektiv tapmacaları ilə bağlayır.

Tamaşada əsas personaj sayılan Daniel Korban rolunun aktyor Fuad Poladova tapşırılması daimi tamaşaçılar üçün gözlənilməz oldu. İş burasındadır ki, həmin ərəfədə Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında rəhbər seçkisindəki, "balina aktyor"ların qarşıdurmasında, üç namizəddən Həsənağa Turabovun qələbəsindən sonra onun rəqiblərindən biri - Rus Dram Teatrının səhnəsini də fəth etmiş Məlik Dadaşov artıq burada bədii rəhbər və direktor kimi möhkəmlənərək digərini - Fuad Poladovu da işə dəvət etmişdi. Tamaşada Fuad Poladovun oynadığı Daniel Korbanı, müsəlman-türk immiqrant Qurban kimi təqdim edən Cənnət Səlimova bu personajın ifasındakı ləhcəyə bəraət qazandırmaqla səhnə fəaliyyətində sərbəstliyə şərait yaratdı.

Bu tamaşadan bir il sonra kinorejissor Aleksey Korneevin ironiyalı detektiv janrında quruluş verdiyi, Nikolay Karaçintsevin, Yuri Yakovlevin, İrina Şmelyovanın baş rolda oynadıqları "Tənha kişi üçün tələ" filmi də elə bir uğur qazana bilmədi.

***

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında Cənnət Səlimovanın son tamaşası, kiçik səhnəsində Aleksandr Şarovski ilə birgə quruluş verdiyi Aleksandr Moiseyeviç Volodinin 1969-cu ildə yazdığı, mənəviyyat problemini əks etdirən "İsusun anası" pyesi oldu. İsusun anası Mariya rolundakı D.İ.Tumarkina dünyaya xilaskar bəxş edən yarımmifik personajı inandırıcı boyalarla təqdim edir. Ətrafdakıların oğlunu itirən peyğəmbər anasından da, öngörənlik, sağaltmaq, diriltmək tələbinə məhəl qoymayan Mariya yalana, saxtakarlığa üsyan etməklə əslində oğlunun yoxluğu ilə barışmamaqla analığın möhtəşəmliyini göstərə bilir. Əsərdə müəllif mövqeyini bəyan etməklə yanaşı hadisələrin fəal iştirakçısına çevrilən Əsəbi (B.D.Lukinski) personajının olum ya ölüm arasnda mövcudluğu tamaşanın fəlsəfi dəyərini artırmaqla strukturu da zənginləşdirir. Müqəddəsə çevrilən qardaşları İsusun kölgəsində yaşayan Oğlanlarını (A.Y.Şarovski, L.L.Qruber), hətta Qızını (R.D.Əmirbəyova) evdən uzaqlaşdıran Mariyanın oğlunun ruhuna müraciətdən sonra övladlarını gözləməsi bir daha analığın təzahürünə çevrilir.

3 iyun 1989-cu ildə çıxan "Bakinski raboçi" qəzetindəki "Mənəviyyat himni" məqaləsində ifaçıları dəyərləndirən Gülruh Əlibəyovanın: "Dolğun faciəvi közərtili "İsusun anası" tamaşasını sakit, ortabab, eyni oynamaq mümkünsüzdür. Demək olar ki, bütün aktyorlar öz rollarını

tam verimli oynayırlar, onların yüksək mənəvi, humanist ideyalardan bəhrələndikləri duyulur. Tamaşanın bədii orqanizmindən kimisə bir aktyoru seçmək mümkünsüzdür"[124] mülahizəsi subyektiv səslənir. Əslində isə sonuncu cümlədən bu teatrda fəaliyyətini başa vurmaqda olduğundan, güzəştə gedərək səriştəsiz rejissorla birgə çalışmağa razılaşan Cənnət Səlimovanın peşəkar üslub göstəricilərini nümayiş etdirmək istəyinin yoxluğu təsdiqlənir.

"İsusun anası" pyesi əsasında müəllifin özünün yazdığı ssenari üzrə rejissor Konstantin Xudyakovun quruluş verdiyi, 1990-cı ildə başa çatan film çökməkdə olan Sovetlər birliyinin daim qarşıdurma yaratdığı İsraillə ilk və son birgə işi oldu.

***

1967-ci ildən 1990-cı ilə qədər Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında əlliyə yaxın müxtəlif əsərə quruluş verməklə bu sənət ocağının tarixində özünün tutarlı imzasını qoyan Cənnət Səlimova peşəkar məktəb keçməklə yiyələnmiş olduğu yaradıcılıq cəbbəxanasının sirlərini rejissor yozumuna uğurla tətbiq edə bildi. Əlbəttə ki, klassik və müasir rus dramaturgiyasının səhnə yozumunda peşəkar üslubunu tam bərqərar edən rejissor marksizim leninizmin sənət ekvalenti olan sosializmin üzdəniraq dramaturji məhsullarının səhnə həllində uğursuzluqdan yayına bilmirdi. Bununla belə, bu teatrda bədii texniki heyətin peşəkar səviyyəsi mükəmməl tamaşa "istehsalına" imkan yaradırdı. Bu məqamda Anatoli Vasilyeviç Efrosun: " Əgər tamaşa bir neçə "balina" aktyorun üzərində qurulsa – ah necə effekt

[124] Г. S.Алибекова. Гимн духовности. г. Бакинский рабочий. 03-06-1989.

yaranar”[125] fikri yada düşür. Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında da belə “balina” aktyorlar az deyildi və peşəkar səviyyənin artırılmasına daim diqqət yetirən Cənnət Səlimova onların sayının artırılmasına çalışırdı..

1982-ci ildən 1990-cı ilə qədər teatrın baş rejissoru olarkən əsas məqsədi peşəkar səviyyənin artırılmasına yönələn Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubu, dövrün tənqidinin sələflərinin Rusiyanın məşhur teatrlarının repertuarlarını yamsılaması ittihamının üzərinə xətt çəkə bildi. A.V.Suxovo – Kobılinin “Tarielkinin ölümü”, A.P.Çexovun “Vanya dayı”, “İvanov”, F.M.Dostoyevskinin “Cinayət və cəza”, “Əbləh”, Bertold Brextin “Mamaşa Kuraş”, M. A. Bulqakovun “Turbinlərin günləri”, A.M. Volodinin “Təyinat” əsərləri ilə yanaşı, Hüseyn Cavidin, Cəfər Cabbarlının İmran Qasımovun, İlyas Əfəndiyevin pyeslərinə müraciət edilməklə tamaşaçı zümrəsinin tərkibi dəyişildi. Xüsusən gənclərin teatra axını ilə yanaşı Azərbaycan dramaturgiyasını sovetlər ölkəsi miqyasında tanıtmağa başladı. Əlbəttə ki, ondan əvvəl Rus Dram Teatrında Məhərrəm Haşımov Cəfər Cabbarlının “Aydın”, İsmayıl Hidayətzadə Səməd Vurğunun “Vaqif”, Tofiq Kazımov isə Ənvər Məmmədxanlının “Şərqin səhəri” tamaşalarına quruluş verməklə milli dramaturgiya nümunələrinə adda – budda şəkildə olsa da yer verilirdi. Lakin Cənnət Səlimova isə bu məsələni sistemləşdirə bildi.

Rus Dram Teatrında Lev Ustinovun qarınqulu şirin bic tülkünü qorxaq dovşanın əhatəsindəki cəsur qurbağa balası haqqında “Ulu qurbağa balası”, Yevgeni Şvartsın, quruluşçu rəssamı Q.P.Belovun tərtibatında balıqçı torlarında istifadə edilən şəffaf şarlarla yanaşı akvariumlara yönələn işıq

---

[125] А.В.Эфрос. Профессия режиссор. М. 2000. с. 89.

proyeksiyası hesabına sualtı aləmin səhnədə canlandırıldığı "Çar Vodakrut", Aleksandr Puşkinin "Çar Saltan haqqında nağıl", Sergey Mixalkovun "Üç donuz balası" şeirləri əsasında uşaqlar üçün nağıl tamaşalara quruluş verəndə də Cənnət Səlimovanın dramaturji qanunların tətbiqini önə çəkməsi səmərəli nəticə verdi. Bu tamaşalar nəinki uşaqlarla böyüklər, hətta ifaçı aktyorlar üçün bayram əhval – ruhiyyəsi yaratdı.

Onun yaratdığı tamaşalar ilkin ədəbi mənbənin mövzu, struktur, üslub, janr baxımından təhlili hesabına peşəkar səhnə yozumunu qazana bildi. Beləliklə Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında Cənnət Səlimovanın quruluşçu rejissor kimi çalışdığı dövrü repertuar seçimi, peşəkar üslubun tətbiqi və bədii ifadə vasitələrinin zənginliyi baxımından səhnə sənətimizin inkişafında mühüm mərhələ hesab etmək olar.

28 noyabr 1968-ci ildə çıxan "Sovetskaya kultura" qəzetindəki "Hərəkətin çətinliyi" məqaləsində müxbir N. Moisenkonun suallarını cavablandıran, Moskva Pedaqoji İnstitutunun məzunu, Az. KP. MK-nın məsul işçisi Cəfər Cəfərovun: "Partiyasız və xalqsız əsərlər bədii, istedadlı ola bilməz!" şüarı cilovların yenidən çəkilməsindən, ilıqlaşma dövrünün başa çatmasından xəbər verir. Cəfər Cəfərovun dilindən səslənən: "Təbiət etibarilə teatr kollektiv sənətdir. Məsələn R.Simonov, Y.Zavadski teatrı deyirlər, ancaq bir adamın teatrı ola bilməz. Rejissorun yaratdığı onun möhürünü daşısa da, o müstəqil ola bilməz"[126] cümlələri əslində kollektivçiliyi önə çəkməklə fərdi üslubun qarşısını kəsən ideoloji qadağalara meydan verir. Deməli, öz sevimli müəllimi Cəfər Cəfərovun dilindən səslənməklə sosrealizm

[126] N.A.Моисеенко. Сложности движения. г. Советская культура. 29-11-1968.

ideologiyasını bəyan edən qadağa ölkədəki digər sənətkarlar kimi Cənnət Səlimovanı da buxovda saxlamaqla daxili azadlığının təzahürünə imkan vermirdi.

17 mart 1979-cu ildə çıxan "Baku" qəzetindəki "Rejissorun bədii təxəyyülü" məqaləsində: "Cənnət Səlimovada obrazların yaranması, epizodların birdəfəlik həlli, mizansəhnədən tutmuş tamaşanın xırda detallarınadək hazır reseptlər yoxdur"[127] yazan teatrşünas Veta Nadirovanın fikirləri yenə də mübahisə doğurur. Əksinə, Cənnət Səlimovanın yozumu mücərrəd vergiyə, istedada, qablaşdırılmayan hissiyyata deyil, aldığı mükəmməl təhsilə, teatr tarixinin sınağından çıxan nəzəri əsaslara, çoxsaylı tamaşalarla illərdən bəri cilalanan təcrübəyə söykənir.

Əbəs deyil ki, 17 yanvar 1939-cu ildə dramatik teatr rejissorları kursundakı mühazirəsindəki: "Bizlərdən kimsə rejissor işini əsas etibarı ilə kiminsə çox ilhamla gəlib aktyorların qarşısında öz düşüncələrinin məhsulunu səpələməsi, cilovlanmayan fantaziya sahəsi kimi başa düşürlər; o öz sahəsi, xüsusən rejissorluq üzrə hər şeyi bilir, erudisiyalıdır, həmişə dolu gəlir. Ancaq belə bilirəm ki, bizim işimizdə düşünməkdən, Peqasın (ilham pərisinin A.D.) üzərinə oturmazdan əvvəl nəzərə almaq lazımdır ki, rejissorlar (par exselence) təşkilatçıdırlar. Əgər biz təşkilatçıyıqsa, əgər biz istehsalat mühəndisiyiksə, onda biz təşkilat məsələlərinə dair biliklərə də yiyələnməliyik və təşkilatın zarafat olmadığını bilməliyik. Tamaşaya da təşkilat işi kimi baxmaq gərəkdir. Onda yeni insan növü yaranır. Bizə məlum olduğu kimi mühəndis diletant ola bilməz, belə ola bilməz ki, dəqiq ölçüb – biçməyə imkan yaradan, yaxşı işlənmiş layihə, yaxşı işlənmiş çertyojlar, baş plan olmasın"

---

[127] В.Г.Надирова. Художественное мышление режиссора. г. Baku. 17-03- 1979.

fikirlər də avtoritarlığa xas şifahi göstərişlərin deyil, peşəkar üslubda işlənməklə tamaşanın görünən və görünməyən tərəflərini yazılı şərh edən partituranın vacibliyini təsdiqləyir.

1980-cı ildə çıxan "Teatr" jurnalının 9-cu sayındakı "Qocalmaq və yeniləşmək" məqaləsində Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının da tamaşalarını təhlilə cəlb edən teatrşünas Leonid Velixovun: "Təcrübəli, özünü təsdiqləmiş rejissor Cənnət Səlimovanı aktyora, onun daxili aləminə, hissiyyatına və zəkasına diqqət çəkən psixoloji teatr cəzb edir. O, rejissor gücünü və ifadə vasitələrini aktyorlarla çalışmağa yönəltməklə öz yozumunu pyesə tətbiq edir"[128] yazmaqla bu sənətkarın istər-istəməz sosrealizmin təzyiqinə məruz qalan fərdi deyil, yiyələndiyi peşəkar üslubundakı əsas məqamı səciyyələndirir. Ancaq nəzərə almaq gərəkdir ki, sənət cəbbəxanasını səciyyələndirən peşəkar üslubundan fərqli olaraq demokratiyanın sənət ekvivalenti sayılan modernizm cərəyanı və onun psixoloji – dram janrı yalnız sənətkarın daxili azadlığının göstəricisinə çevrilən fərdi üslubun hesabına yarana bilərdi. "Şəxsi göstəriciləri dövlət və onun ideologiyasına tabe etdirən alman faşizmi və stalinizm totalitar rejimdir. Ənənə kultunu önə çəkən totalitarlıq istər - istəməz müəllifin fərdi üslubunun, daxili azadlığının məhsulu olan modernizmə qarşı çıxır"[129] yazan nəzəriyyəçi Umberto Eko əslində demokratiya və bazar iqtisadiyyatının sənət ekvivalenti sayılan ictimai üslubun geniş yaradıcı imkanlarını da vurğulayır. Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında çalışdığı dövr, ötən əsrin 60 – cı illərinin "ilıqlaşma" dövrünə düşməyib, stalinizmi dolayı yolla yaşadan "donuqluq" dövrünə düşdüyündən marksizm – leninizm totalitarizmini yaşadan sosrealizm qüvvədə olduğundan,

---

[128] Л.Ю.Велихов. Стареть и обновляться. ж. Театр. 1980. №9. с. 38.
[129] Умберто Эко. Вечный фашизм. М., 2003. с. 71.

modernizmdən və onun psixoloji – dram janrından söhbət gedə bilməzdi. Sovetlər birliyinin dağılması ilə, uzanan keçid dövrü, imperiyanın revanşist qüvvələrinin daşnaqların əli ilə ortaya atdıqları torpaq azadlığı problemimiz, tarixən ictimai fikrin formalaşmasında müstəsna rolu olan teatr sənətinə də, ağır zərbələr vururdu.

Yeri gəlmişkən 6 noyabr 1860-cı ildə prezident seçilən, "yer kürəsinin son ümidi olan demokratiyaya" qarşı qiyamların yatırılmasında ali baş komandan kimi qətiyyətli addım atan, 19 noyabr 1863-cü ildə Qettisberqdəki şəhidlər xiyabanının açılışında: "Bu həlak olanlar ona görə canlarından keçdilər ki, Allahın köməyi ilə azadlığın dirçəlişinə nail olan xalqın hesabına, xalq idarəçiliyinin xalqın mənafeyinə xidmət etməsi heç zaman yer üzündən silinməz!"[130] cümləsi ilə 600.000 nəfərin həyatı bahasına tamamlanmış vətəndaş müharibəsinin mahiyyətini açıqlayan, 14 aprel 1865-ci ildə "Seçki bülleteni güllədən güclüdür!"[131] şüarını xalqa xitab edən, teatr lojasında, eyforiyalı aktyor tərəfindən güllələnməsi ilə terrora məruz qalan respublikaçı Avraam Linkoln kimi simaların önəm verdiyi demokratik proses son nəticədə dünyanın mütərəqqi ölkələrində vətəndaş cəmiyyətinin bərqərar olmasına rəvac verdi.

17 mart 1991-ci ildə avtoritarlığı səciyyələndirən referendum yolu ilə SSRİ-nin saxlanmasına səs verdirilməsinə baxmayaraq, Sovetlər birliyinin dağılması, Ukrayna və Baltikyanı ölkələrin müstəqilliklərini elan etmələri, həmin ilin sonunda müstəqil respublikaların yaranmasını hüquqi cəhətdən rəsmiləşdirən Belovejski anlaşması ilə milyonlarla insanı represiyalara məruz qoyan imperiyanın öz tarixini başa

---

[130] Р.Н. Иванов. Авраам Линкольн и гражданская война в США. М., 2004. с. 364.
[131] Yenə orada. s. 397.

vurduğu keçid mərhələsində "demokratiyanın aşağıdan yuxarıya bütün vəzifələr seçkilidir" prinsipinin teatrlara da tətbiqi ilə çoxluğun nümayəndsi kimi "balina" aktyorların rejissorlarla haqq-hesab çəkmələri adi hal aldı. Digər yollarla teatrlara baş rejissor təyin olunanlar bu yaradıcı peşənin imicinin itirilməsinə səbəb oldular. Nəticədə afişalarda, proqramlarda, yazılan məqalələrdə ikinci fiqura çevrilən baş rejissorun adının, soyadının direktordan sonra yazılması da adi hal aldı. Bütün məhrumiyyətlərə baxmayaraq özünün sənətinə sədaqətini qoruyan Cənnət Səlimovanın yaradıcılıq əzmi qarşısıalınmaz bir tələbat idi.

BAKI KAMERA TEATRINDA CƏNNƏT SƏLİMOVANIN TAMAŞALARI

1990-ci il artıq ölkə miqyasında belə mərkəzləşmənin ləğv olunduğu, bütöv respublikaların küncə çəkildiyi bir mərhələ yaradıcılıq modelinə də təsirini göstərdi. Həmin ərəfədə Cənnət Səlimova tələbələrini və sonradan təhsil alan bir neçə həvəskarı başına yığıb, rəfiqəsi, sevimli aktrisası İrina Aleksandrovna Perlova ilə birlikdə Dzjerzinski adına klubun uçub tökülən, təmirsiz, siçovulların meydan oxuduğu otaqlarda yaratdığı Kamera Teatrında işə başlayır.

Yeri gəlmişkən çox dramatik taleyi olan İrina Aleksandrovna Perlovanın din xadimi olan babasını qızı Esfira və nəvəsi Male ilə birgə müharibə dövründə faşistlər Odessada, həyətində edam etmişlər... Teatr sənətkarlarının ailəsində böyüyüb boya-başa çatan anası aktrisa, atası rejissor olan İrina hələ altı yaşında olanda atasının quruluş verdiyi tamaşalarda səhnəyə çıxırdı... Minskdə teatr institutunun aktyorluq fakültəsində Stanislavski məktəbinin davamçılarından olan Dmitri Alekseyeviç Orlovun sinifini bitirəndən sonra talenin qisməti ilə Bakıya gələrək uzun illər Rus Dram Teatrında baş rolların ifaçısı kimi səhnəyə çıxırdı. Kamera Teatrında aktyorlara sənət dərsi keçməkdən əlavə Cənnət xanımın və özünün quruluş verdiyi tamaşalarda əsas diqqəti aktyor sənətinə, səhnə hərəkətinə, nitq mədəniyyətinə yönəldirdi. Kamera Teatrının aktyorları bu sənətin bir çox sirlərini gözəl şeirlər də yazan İrina Perlovadan da öyrənmişlər.

Az müddət ərzində canlı ünsiyyət üzərində qurulan Kamera Teatrının özünün tamaşaçı zümrəsini formalaşdırmasının əsas səbəbi Cənnət xanım Səlimovanın səhnə sənətinin nəzəri, sosioloji problemlərinə dərindən bələdçiliyi, yaradıcı heyəti teatral ideya ətrafında birləşdirmək bacarığı oldu. Əlbəttə ki, yaradıcı heyətdəkilərinin sayı-hesabı olmayan, hərəsinin öz dəsti – xətti, peşəkar üslubu olan Rus Dram Teatrından fərqli olaraq Bakı Kamera Teatrında yeni yaradıcılıq laboratoriyasını qurmaq mümkün oldu. Və Peterburqdakı Kiçik Dramatik Teatrın analogiyasına çevrilən bu sənət ocağında bir ailəvi mühitin yaranmasına zahiri şəraitsizlik belə sədd çəkə bilmədi. Kamera Teatrına gələn müxtəlif ölkələrin səfirləri tamaşaların bədii səviyyəsinə, sənətkarların sənət yanğısına heyran qalsalar da, məkanın dözülməzliyinə heyrətlənməyə bilmirdilər.

Azərbaycan və dünya dramaturgiyasının nadir inciləri ilə tamaşaçıları tanış etməyi bacaran Kamera Teatrı ictimai fikrin, mədəni səviyyənin formalaşmasında müstəsna rol oynadı.

***

Cəlil Məmmədquluzadənin insan azadlığı, cəmiyyət kontekstindən kənarda qalmanın faciəsini göstərən "Danabaş kəndinin əhvalatları" satirik povesti əsasında qurulan tamaşa əsərin zəif mənəvi zənginliklə qaba heyvərəliyin qarşıdurmasını göstərməklə hazırda dünyada gündəmdə olan gender problemini də diqqət mərkəzində saxlayır. Cəmiyyətin barometri olan qadın hüquqsuzluğu şəraitində mizan tərəzinin mütləq pozulacağı əsərin ideya daşıyıcısına çevrilir. Vaxtilə varlı olub, kasıblaşdıqda əzablara sinə gərən Məhəmmədhəsən əminin Allah adamı olduğunun vurğulandığı povestin səhnə həllinin "Məkkəyə gedən yol" adlan-

dırılması müqəddəs məkana ziyarətə əngəlləri önə çəkməklə əsas problemi unutduraraq "Mən deyirəm ki, bütün Qafqaz vilayətində bizim Danabaş kəndi kimi məzəli kənd yoxdur" cümləsi ilə bədirlənən realist komediyanı mistik simvol-çuluğa yönəldir. Əsas ziddiyyət törədən qadın hüquqsuzluğu istər – istəməz arxa plana atılmaqla rüşvətxorluq, məmur özbaşnalığı kimi bir neçə problem sanki dini motivin həllinə yönəlir. Xeyir – şər qarşıdurmasının çoxsaylı personajlar arasında janr kontekstində dəqiq bölünməməsi dramaturji strukturda çaşqınlıq yaradır. Belə ki, İzzət, Şərəf, Gülsüm, Zeynəb, Fizzə, Ziba kimi günahsız qurbana çevrilən qadınlardan, qızlardan tutmuş, Məhəmmədhəsən əmiyə, azyaşlı oğlu Əhmədə, Vəliquluya qədər, zorakılığın timsalı Xudayar bəyə rəvac verən Qazıdan, Kərbəlayi Cəfərə, Molla Məmmədquluya, Kərbəlayi İsmayıla, Qasıməliyə qədər hər kəs digərinin dramaturji yükünə şərik olaraq janr qarışığı yaratmaqla ümumi balansı pozur.

Bütövlükdə aktyor oyununa diqqət çəkərkən tamaşanı zinətləndirən Şövqi Hüseynovun janra sədaqət və peşkar üslub göstəriciləri hesabına əhlikef Qazını mərkəzi fiqura çevirmək bacarığını Eji Qratovskinin: "Kasıb teatrda aktyorun sifət əzələləri hesabına yaratdığı maskanı bütün tamaşa boyu daşımalıdır. Eyni zamanda vəziyyətlə əlaqədar olaraq bədən hərəkət etdikcə maska ümidsizliyi, əzabı, laqeydliyi ifadə edir. Aktyor özünü çoxaltdıqca, eyni vaxda onda bir neçə varlıq canlandıqca o rolu plafonik oynayır"[132] formulasına uyğunluğunu görməmək mümkün deyil. Personajının təqdimatında demokratiyanın sənət ekvivalenti olan postmodernizmin parçalanmış güzgü estetikasını yaşatmaqla, mövcud dəyərləri ələ salmaqla, qənd, kitab,

[132] Ежи Гратовский. К ведному театру. М., 2009. с.80.

qələm kimi əşyalardan bacarıqla istifadə etməklə hər bir kəlməsinə yeni çalar verərək, xüsusən mətni deyil, niyyəti önə çəkə bilən Şövqi Hüseynovun rişxəndləri, plastikası, him – cimi savadlı oyunun təntənəsinə çevrilsə də, şərin şər tərəfindən cəzlandırılması bu personajı ideya daşıyıcısına çevirə bildiyindən əsərin mənsub olduğu satirik komediyanın möhürünü yaşadan parlaq epizodlar bir aktyorun teatra çevrilməklə janrdan uzaqlaşan ümumi kontekstin zəifliyini qabardır. Və əlbəttə ki, səhnədə aktyorların əksəriyyətinin gülüşə deyil, göz yaşlarına meydan verməsi janr təyinatını pozmaqla gerçəkliyin obrazlı modelini dağıtmaya bilmirlər.

Əsərin əsas personajı sadə azərbaycanlının tipik nümayəndəsi Məhəmmədhəsən əmi rolundakı, Kərəm Hadızadə daxili monoloquna bir an belə ara vermədən personajının daxili təmizliklə süslənən avamlığını verə bilir. Onun dublyoru düşünən aktyor kimi özünü təsdiqləmiş Nofəl Vəliyevin oğlu və arvadı ilə lavaşla qatıqdan ibarət şam süfrəsində, yadda qalan acı gülüşləri istisna olmaqla digər epizodlarda göz yaşları tökməsi isə Stanislavskinin: "Aktyor səhnədə ağlayanda, tamaşaçı istər – istəməz gülür. Əsl sənət odur ki, tamaşaçını gülə - gülə ağladasan" deyiminə tərs mütənasibdir. İzzət rolundakı Gülər Nəbiyeva isə ağlaşma qurmadan personaj müxtəlifliyi yaradaraq informasiya gerçəkliyini təmin etməklə bərabər ərinə sərtlik, oğlu Əhmədə mehribançılıq göstərsə də, təəssüf ki, əsərin komediya janrından kənarda qalır. Rəqsi ilə yadda qalıb, kasıbçılıqdan varlılığa qədərki çevrilmələri uğurlu olub, durna çırağını söndürməklə bir ailəni kor qoyduğunu obrazlı göstərən Xudayar bəy rolundakı İlqar Cahangirov personajının əksər məmurlara xas zalımlığını, mənəviyyatsızlığını məharətlə göstərir. Bu rolun tipajlılığını təəssüf ki, teatrdan uzaqlaşan Xaqani Əliyev də bacarıqla aça bilirdi. Kərbəlayi

Cəfər rolundakı Seyidşah Məmmədov personajının acgözlüyünü, pulgirliyini əməli fəaliyyətdə göstərir. Vəliqulu rolundakı Kazım Həsənquluyevin uğurlu ifası tamaşaçı yaddaşına həkk olunur. Müəllif mətninin daşıyıcısına çevrilən, daxili monoloqu bir an belə pozulmayıb, plastik cəhdləri nəzərdən qaçmayan aparıcılardan, İmaməddin Həsənovla Toğrul Rzayev diqqəti cəlb etsələr də, mətnləri hədsiz çox olan bu personajlar istər – istəməz əsərin radiotamaşaya çevrilməsinə səbəb olsa da, vaxtilə "Tədris" Teatrının səhnəsində pedaqoji funksiyasını uğurla yerinə yetirən "Məkkəyə gedən yol" tamaşası mükəmməl rejissor yozumu, aktyor oyunu ilə təsdiqləndi.

***

Rüstəm İbrahimbəyovun "Şirə bənzər" pyesinə Cənnət Səlimovanın 1992-cii ildə verdiyi quruluş psixoloji dram janrının Kamera Teatrının səhnəsinə gəlişindən xəbər verdi. Başı daim elmi işinə qarışmış Muradın (Seyidşah Məmmədov) ailəsi, yeddi yaşlı oğlu olmasına baxmayaraq, birgə çalışdığı dostu Saşa Abramyangildəki məclisdə təsadüfən tanış olduğu akrobat Lenaya (İlahə Rəşidova) vurulması psixoloji dram janrında həllini tapır.

Əsas dramaturji hadisədə qılıncoynatma üzrə məşqçi əri Ramizdən (Şövqi Hüseynov) yenicə boşanmış Lenanın ağır çemodanını iki otaqlı mənzilə gətirən Muradın qapının zənginin çalındığı məqamda gizlənməsi dramatizmi artırır. Ramizin evlənmək istədiyi daha gənc Lilya ilə çıxıb getdikdən sonra, gizləndiyi otaqdan çıxan Muradla davam edən söhbətdə artıq üçüncü ərindən boşandığı üzə çıxan Lenanın şəxsi həyatının çözülməsi psixoloji portreti canlandırır. Belə ki, Krasnodardan Bakıya gəlib Volodarski tikiş fabrikində çalışmaq istəyən Lenanın yolda

qatardan düşüb Dnepropetrovskidə arzuladığı teatr məktəbinə daxil ola bilməməsi, harada gəldi gecələməsi və nəhayət tutularaq evlərinə qaytarılması, Moskvada daxil olduğu estrada emalatxanasında birgə oxuduğu, "Qu quşu və ovçu" akrobatik etüdündə birgə oynadığı Vaxtanqın onu ataraq başqasına vurulması ən xırda məqamları belə diqqət mərkəzinə gətirir. Vaxtanqın toy günündə intihar etmək istəyən Lenanın güclə xilası, keçmiş ərin yeni xanımı ilə "Qu quşu və ovçu" akrobatik etüdündə birgə çalışaraq dünyaya iki uşaq gətirmələri fonunda ərə getdiyi təyyarəçi Sergeyin uçuşda məhv olması, ömrünü qastrollarda keçirən, sirk tamaşalarında aldığı zədələrdən cərrahiyyə əməliyyatlarına məruz qalan bu qadının acı taleyi ona rəğbət qazandırır. Lenanın mətnində çözülən həyatının dramatik məqamları qabardıldığı anda gəlib çıxan Yekəpərin (Kərəm Hadızadə) sevgilisi Lilyanı, onu yoldan çıxaran Ramizi cəzalandıracağı ilə hədələməsi, onu sakitləşdirib yola salan, həyatında ilk dəfə doğma qadınla rastlaşdığını bildirən Murada Lenanın: "Mən doğrudan da, səni yaxşı anlayıram... elə zəriflik duyuram ki, sanki mənim uşağımsan" [133] kəlmələri fabulanı qızışdırır. Lena ailəni atmağın vacib olmadığını bildirsə də, gözüyaşlı Muradın yeni həyata başlayacağı barədə evdəkilərə məlumat verib, sabah saat onbirdə daim onunla qalmaq istədiyi qadının yanına qayıdacağına söz verməsi ilə birinci hissə tamamlanır.

Evinə gəlib sevmədiyi arvadı Solmaza (Leyli Şərifova) vəziyyəti anladaraq yalnız ətrafı qane edən "vitrin ailə"dən, cana gəldiyi elmi fəaliyyətindən yaxa qurtarmaq istədiyini bildirən Muradın son nəticədə evdən baş götürüb gedə bilməməsi psixologizm hesabına bədii həllini tapır. Yanındakı,

---

[133] Р.М.Ибрагимбеков. Ультиматум. Б., 1983. с. 92.

elmlə, sənətlə maraqlanan qəribə oğlu ilə xarab olmuş su kranını təmir edən Ustanın (İlqar Cahangirov) da, övladının naminə evdən getmədiyini bildirməsi problemin həllinə yönələn yeni hadisə ilə mövzunu zənginləşdirir.

Üç ay sonra, bir qış günü tilsimindən çıxa bilmədiyi Lenanın yanına gələn Muradın onun barışdığı əri Ramizlə ziddiyyəti hadisələri dramaturji maneə hesabına yeni istqamətə yönəldir. Lenanın günahkar olduğunu bildirən Ramizin oğluna hədiyyə kimi hazırladığı kitabda müharibə zamanı Polşada almanların işğal etdikləri bir şəhərin zooparkında qəfəsləri açılan vəhşilərin arasında tək bir şirin heç yana tərpənməyərək qapısı yenidən bağlananadək iki gün gözləməsi faktı önə çəkilməklə dramaturji düyün dolayı yolla açılır. Lena çay hazırlamaq üçün mətbəxə keçəndə: "Sən mənim evimə gələrək, arvadımla münasibətlərini çözüb əzab çəkməmək də istəyirsən? Yox əzizim, bu ancaq Parisdə belə olur..." deyib idman xəncəri - rapira ilə yarı zarfat, yarı ciddi hücuma keçən Ramizin psixoloji təzyiqinə dözməyib dünyasını dəyişməsi "həqiqətin həyat bahasına dərki" kimi Hamlet ideyasını təkrarlayır.

Kiyevdə keçirilən teatr festivalında "Ən yaxşı xarici tamaşa" mükafatını qazanan bu səhnə yozumunun uğuru fonunda bu pyes əsasında Eldar Quliyevin 1976-cı ildə lentə aldığı "Ürək, ürək..." adlı ekran variantının, Lindsey Andersonun, Devid Şervinin ssenarisi əsasında üç il əvvəl çəkdiyi "Ey xoşbəxtciyəz" filmində rok müğənni Alan Praysın orkestrlə məşqinin hadisələri tənzimləməsini təkrarlaması ilə təqlidçiliyə yuvarlanması yada düşür.

Yeri gəlmişkən "Pəncərə" jurnalının 2007-ci il 2-ci sayındakı "Mən incəsənətlə bağlı olmayan heç bir biznesə qarışmıram" məqaləsində: "Bilirsiniz mən hələ sovet senzurası vaxtında qəti qənaətə gəldim: həyatda yalnız

müxtəlif sahələrə baş vurmaqla nəsə qazanmaq və yaşamaq olar. Fəaliyyətə ssenarist kimi başlasam da, ssenarilərim bir növ nəsrə bənzəyirdi. Bu nəsrdə az miqdarda təsvirlər və çoxlu hərəkət var idi. Təsvirlər isə "qara qutu" metodu ilə kompensasiya olunurdu. "Qara qutu" o zamanlar kibernetikada çox populyar bir ideya idi. Bu ideya ondan ibarət idi ki, qeyri – müəyyən bir "qutu" mövcuddur. Bu "qutu"ya daxil olan və oradan çıxanları müşahidə və müqayisə edərək, nəticədə içərisindəkilər barədə müəyyən qənaətə gəlmək olar. Yəni bizə qara qutunun içərisindəkiləri göstərməyərək, özümüzün bu haqda müəyyən fikrə gəlməyimizə imkan yaradılır"[134] fikirləri ilə Rüstəm İbrahimbəyov peşəkar üslub sirlərini açır.

***

Mirzə Fətəli Axundovun 1850–55–ci illərdə yazdığı, təəssüf ki, özünün səhnədə görmədiyi altı komediyasından birinin "Sərgüzəşti - vəziri - xani Lənkəran" pyesinin səhnə yozumunda dinamikanın əldə edilməsini əsas məqsədə çevirən Cənnət Səlimovanın "Sağ olsun Lənkəran xanı" kəlmələrini proloqda və tamaşa boyu personajların dilindən səsləndirməsi tamaşanın, avtoritarlığın sosial bəlaya çevirdiyi yaltaqlığa qarşı qoyulduğunu bədirləyir. Pyesdə əsas məqsədi qayıq gəzintisinə çıxmaq olub, əhalinin barmaqarası baxdığı problemlərini baş – ayaq həll edən Xanla (Kərəm Hadızadə) zorakılıqla hakimiyyətinə sahib olduğu qardaşının yeganə məqsədi sevgilisinə, Vəzir Mirzə Həbibin (Şövqi Hüseynov) baldızı Nisə xanıma (İradə Rəşidova) çatmaq olan, güləş yarışında digərlərini yıxan,

---

[134] R.M.İbrahimbəyov. Mən incəsənətlə bağlı olmayan heç bir biznesə qarışmıram. Pəncərə j. 2007-№2. c. 18.

güclü Teymur ağanın ziddiyyəti fabula mexanizmini yaradır. Köhnə vəzirin oğlunu özünə mirzə götürən Teymur ağanın Mirzə Həbiblə ziddiyyəti süjet xəttində də olsa üzə çıxır.

Ədəbi informasiyanın fasiləsizliyini təmin edən tamaşada rejissor dəsti – xətti həmən hiss olunur və bütövlükdə ayrı–ayrı personajların etüdlərə uymaları özünü doğruldur. Personajların cilalanmasında xüsusən, tərəf-müqabilləri ilə ünsiyyət quran, etüdlərdən yararlanan, detallardan bacarıqla istifadə edən, məsələn papağın timsalında namusun əldən getdiyini göstərə bilən Şövqi Hüseynov tamaşanın mərkəzi fiquru missiyasını qoruyur. Xan rolundakı İlqar Cahangirovun mənasız təkəbbürü, yekəxanalığı ilə paralel yelbeyinliyi özünü doğrultsa da, onun dublyoru Kərəm Hadızadənin personajını arabir karikaturaya çevirməsi nəzərdən qaçmır. Tamaşada xidmət göstərmək üçün əldən gedən Hacı Salah, əzilib-büzülən Xacə Məsud, nadan, fırıldaqçı Həkim kimi bir neçə personajı ifa edən Seyidşah Məmmədov, yeri gəlmişkən nadan, fırıldaqçı Həkimə osmanlı fəsi geyindirilməklə guya Türkiyədə təhsil aldığına işarə vurulması lüzumsuz görünür. Şölə xanım rolundakı (Leyli Şərifova) Ziba xanım (İradə Rəşidova), Nisə xanım (Gülər Nəbiyeva) kimi müəllifin ustalıqla yaratdığı qadın personajları tamaşanın strukturunu bacarıqla təqdim etsələr də, bütöv bir epizodda onların birləşərək Vəziri cəzalandırmaları hadisələri çoxarvadlılığa qarşı yönəltməklə əsərin əsas problemini haçalandırır.

Tamaşada rejissorun Aparıcı (Nofəl Vəliyev) rolunu struktura əlavə etməsi tamaşa içində tamaşa yaratmaqla hadisələrin inkişafını ləngidir. Tamaşanı idarə edərkən Həkimin verdiyi rüşvətin Xana çatdırılması prosesində

iştirakla ideya daşıyıcısı funksiyasını da itirən Aparıcının tamaşaçı ilə deyil, yalnız aktyorlarla ünsiyyətə girməsinin istər – istəməz bu personajı ən yaxşı halda daim iradlarını bildirən, bəzən ifanın yenidən təkrarlamasını, vurğuların qabardılmasını tələb edən rejissora çevirir ki, nəticədə dramatizmlə bərabər vizuallıq da itirilir.

4 oktyabr 1987-ci ilin "Kommunist" qəzetindəki "Təzə repertuar, təkrar nöqsanlar" məqaləsində: Hüseynağa Atakışıyev "Lənkaran xanın vəziri" komediyasında meydan teatrı prinsipində hazırlayıb. Əslində, pyesin mövzu və süjet qurumu belə bir forma üçün əsas verir. Rejissor "göstərmə" oyun prinsipini əsaslandırmaq, söyləmə-rəvayətə rəvac vermək üçün tamaşaya aparıcı obrazı əlavə edib. Onun funksiyası nə vaxtsa baş vermiş hadisəni nəql etməkdən və olmuş hadisənin "oyununu" çıxarmaqda aktyorlara (meydan teatrının təbirincə desəm, məsxərəbazlara) kömək durmaqdan ibarətdir. Məhz bu nöqtədə və umumiyyətlə, aparıcı ilə bağlı bütün səhnələrdə rejissor tamaşa üçün vacib olan estetik prinsipi-məkan-zaman bağlılığını pozub.[135] yazan teatrşünas İlham Rəhimli də, bu əlavənin lüzumsuzluğunu göstərir.

Teymur ağa rolunda ən azı zahiri dinamikası ilə yadda qalan Hamlet İsayevi əvəzləyən Aydın Dəmirov, ümumiyyətlə tamaşada sona qədər çözülməyən bu personajın ifasında tamaşaçı ilə ünsiyyətə girməməsi nəzərdən qaçmır. Bu məqamda "Səhnənin güzgüsü" kitabının "Aktyorla iş" bölməsində: "Müasir oyun üsulu tamaşa prosesində tamaşaçının mütləq iştirakını nəzərdə tutur" yazan G.A.Tovstonoqovun: "Bir saniyə belə tamaşaçıya imkan vermək olmaz ki, aktyorun bax indicə nə edəcəyini ön-

[135] İ.Ə.Rəhimli. Seçilmiş məqalələr. B., 2008. s. 46.

cədən tapa bilsin ”[136] kimi kütləni idarə etməyə imkan verən peşəkar üslubun formalaşmasına yardım edən tövsiyyələri yada düşür.

Dəniz gəzintisində batan Xanın yerinə hakimiyyətə gələn Teymur ağanın iş prinsipinin deyil, toy mərasiminin önə çəkilməsi ilə təməl prinsipinin pozulması nəzərdən qaçmır. Bununla da avtoritarlığa qarşı barışmazlığını pyesin son cümləsindəki: “Teymur xan sağ olsun!” kəlmələri ilə bəyan edən ədibin: “Getdim ki, görüm bu necə xandır, gördüm ki, haman hamandır” prinsipinin pozulmasına səbəb olur. Unutmaq olmaz ki, Azərbacanda maarifçi demokratiya ideyalarının ilk təşəbbüskarı M.F.Axundov azadalığı, realist nəsrimizin ilk nümunəsi olan “Aldanmış Kəvakib” (yaxud Hekayəti Yusif şah) povestində Şah Abbası mənfi qəhrəman kimi göstərərək xalq içərisindən çıxan ağıllı, tədbirli Yusif Sərracı onun yerinə hakimiyyətə gətirməklə ədalətli şah meyarına üstünlük verirdisə, ədibin səkkiz il sonra yazdığı “Kəmalüddövlə məktubları” fəlsəfi əsərində artıq “mükəmməl xalq” məfhumunu önə çəkərək insan hüquqlarına söykənən cəmiyyətin yaradılmasını vacib sayması şübhəsiz ki, okeanın o tayında baş verən demokratik dalğanın təsirindən idi.

***

1 yanvar 1877-ci ildə Mirzə Fətəli Axundovun Həsən bəy Zərdabiyə məktubundakı: “Vəqta ki, şəhərlərdə, kəndlərdə və obalarda xanzadəmiz, bəyzadəmiz, sövdəgərzadəmiz, əkinçilərimiz, sərkarlarımız, çobanlarımız oxumaq və yazmaq bilmirlər, ünas əhli hakəza qəzet alıb neyləsinlər? Cırsınlar və tollasınlar? (...) Sənin

[136] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т. 1. с.231.

muradın o vaxt kamilən yetər ki, bizim hətta çobanlarımız da, Prus çobanları kibi oxumaq, yazmaq bilərlər”[137] müddəaları elm, maarif həsrəti ilə qovrulan müəllifin daxili üsyanını səciyyələndirir. Mirzə Fətəli Axundovun məhz bu mövzuda qələmə aldığı “Hekayəti - müsyö Jordan həkimi – nəbatat və dərviş Məstəli şah” komediyasının Cənnət Səlimova yozumunda Kamera Teatrının repertuarına gətirilməsi ötən tarixi dövr ərzində həllini tapmaqla komizmin gücləndiyi problemə müasir baxışa imkan yaratdı.

Avam əhalinin cahilliyindən varlanmaq məqsədi üçün istifadə edən cadugərlərin tipik nümayəndəsi olan Dərviş Məstəli şahla (Şövqi Hüseynov) mütərəqqi dəyərləri önə çəkən, maarifçiliyin simvolunu səciyyələndirən Müsyo Jordan (Seyidşah Məmmədov) arasında seçim edən varlı ailənin ətalətin girdabında qalması komizmi gücləndirir. Ətrafındakılarla bacara bilsə də, təkcə arvadı Şəhrəbanu xanıma (İradə Rəşidova) uduzan Hatəmxan ağa (İlqar cahangirov) komizmi davam etdirir.

Pyesdə avam əhalinin tipik nümayəndəsinin ifasında bacarıqla tipikləşdirilən Xanpərinin (Gülər Nəbiyeva), Şəhrəbanu xanımla (İlahə Rəşidova) Şərəfnisəni (Leyli Şərifova) adət halını almış tənəzzül yoluna yönəltməsi daşlaşmış mühitin mənzərsini yaradır. Gənc İlahə Rəşidovanın yaşlı Şəhrəbanu xanıma çevrilməsi, Gülər Nəbiyevanın Xanpərini bacarıqla tipikləşdirməsi, Leyli Şərifovanın isə Şərəfnisənin düşdüyü dəyişkən məqamları marafonçu kimi ustalıqla finişə çatdırması səhnədə qadın portretləri qalereyasını zənginləşdirir.

Ədəbiyyatımızda felyeton janrını strukturunda üzə çıxaran bu pyesdə Xanpərinin dilindən səslənən: “Xanım,

---

[137] M.F.Axundov. Əsərləri 3-cü cild. B., 1988. s.255

Ağcabədili Kərim Koxanın arvadı Səlmnazı o boşatdırıb oynaşına verdirmədimi?, muğanlı Səfərili kişinin qızını sevgilisinə qovuşdurmadımı? Dədəsini ki, qızı verməyə razı olmurdu, cadu ilə öldürmədimi?, Cavadlı Kərbəlayi Qəmbər qızı Şahsənəmin ərini, bir illik yoldan başqa arvad almasın deyə qaytarıb gətirmədimi?”[138] sualları Dərviş Məstəli şahı sənədli personajlar hesabına müasir dildə desək reklam edir.

Dərviş Məstəli şahın dilindən səslənən “on bir il bundan irəli Araz qırağına gəlmişdim; İstəyirdim ki, Naxçıvan və Şərur mahallarının qabağından keçib İrəvana gedəydim. Hər iki mahalın xalqı mənə mane oldular ki, səni qoymarıq bu torpağa keçəsən. Ondan ötəri ki, əlində təzkirən yoxdur. Nə qədər yalvardım, yapışdım sözümə qulaq asmadılar. Aşağı getdim, yuxarı getdim olmadı; Axırda acığım tutdu əcinələrə, ifritlərə hökm etdim ki, tamam Naxçıvan, Şərur mahallarının damlarını qaldırıb yer ilə yeksan etdilər ki, zərbindən ağrı dağının bir tərəfi qopub, tökülüb Aknur kəndini batırdı. Oranın biçarə ermənilər də yaman qonşuların səbəbindən fənayə getdilər”[139] cümlələri 1840 – cı ildə baş vermiş təbiət hadisəsini də dramaturji struktura qoşmaqla reallıq əmsalını artırır.

Müsyö Jordanın təhriki ilə elm, savad arxasınca Parisə getmək istəyən Şahbaz bəy (Nofəl Vəliyev) tərəqqiyə can atan gəncliyin parlaq nümayəndəsinə çevrilsə də, Hatəmxan ağanın passivliyi hesabına fəallaşan məhdud dünyagörüşlü Şəhrəbanu xanımın tapdırdığı Dərviş Məstəli şahın timsalında qara qüvvələrin əli ilə onun yolunu

---

[138] M.F.Axundov. Bədii və fəlsəfi əsərləri. B., 1987. s. 35.
[139] Yen orada. s. 39.

bağlaması pyesin və tamaşanın fabula mexanizmini yaradır. Nəticədə ömrü boyu Qarabağdan çıxmayıb sadəcə ailə başçısı Hatəmxan ağanın taleyini yaşamağa məhkum olan Şahbaz bəyin ömürlük Təklə Muğanlıdakı təsərrüfatının dairəsində qalacağı, qarşısı kəsilən tərəqqinin, dinamikanın göstəricisini yaradır. Süjetə uymayıb fabulanı önə çəkən quruluşçu rejissor Cənnət Səlimovanın yozumunda məhz bu xəttin əsas götürülməsi tamaşanın uğurunu təmin edir.

Yeri gəlmişkən bu pyesin Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında rejissor İlham Əsgərovun quruluşunda, Ədhəm Qulubəyovun ssenarisi üzrə Kamil Rüstəmbəyovla, Şamil Mahmudbəyovun çəkdikləri Qarabağa gəlişindən hər kəsin, hətta balaca Gülçöhrənin də ələ saldığı, Müsyö Jordanın ilkin ədəbi mənbədən uzaqlaşdığı, illüstrativ, pyesdə olmayıb filmə gələn Rəşid bəyin Şahbazın dramaturji yükünə şərik olmaqla yaratdığı süjetlə fabulanı neytrallaşdırdığı mövcud filmi strukturunun təkrarlanması, musiqisinin təqdimatı, əlavə çalğıçıların belə cəlb olunması konsert janrı yaratmaqla əsas dramaturji hadisənin tapılmaması səbəbindən fabulanın deyil, süjetin önə keçməsi Hatəmxan ağa ilə Şərəfnisənin imkan taparaq xəlvət çəkilmələrinə finalda Məstəli şahın istifadə etdiyi manikenlərin canlı gözəllərlə əvəzlənməsi Şahbaz bəyin Parisə maariflənmə dalınca deyil, “eyş işrətə getmək istəyinə işarə vurmaqla əsərin ali məqsədindən belə yayındırır. Halbuki təhlili daim önə çəkən Cənnət Səlimova hələ 1967-ci ildə Sumqayıt Dövlət Dram Teatrının açılış mərasimi üçün qurulmuş bu tamaşada əyləncə naminə bəstəkar Emin Sabitoğlunun musiqisinə şair Zeynal Cabbarzadənin arvadlardan gileylənən Hatəmxan ağanın, kişiləri ram etdiyinə qürrələnən Şərəfnisə xanımın dilindən

səslənən mahnılarının mətni struktura əlavə olunan hoqqabaz aparıcıların bəhri- təbil mətninə geniş yer verilsə də finalda Şahbazın Paris həsrəti ilə fransızca oxuduğu mahnının fonunda əl edib uzaqlaşan Müsyö Jordan itirilən maarifçiliyin təcəssümünə çevrilir.

***

Mirzə Fətəli Axundovun Bayramla Pərzadın məhəbbətinin qələbəsi fonunda əhalini qayda – qanuna riayət etməyə, çapqınçılıqdan, quldurluqdan uzaq olmağa, halal zəhmətlə yaşamağa çağıran "Hekayəti xırs quldurbasan" pyesinin quruluşunda komediya janrının elmentlərinin qabardılması səmərəli nəticə verdi. Tamaşada təbii münasibətlər sistemi yaradan mizan, plastika həllinin dəqiqliyi, musiqi, rəqs, xor imkanlardan geniş, lakin üzvi şəkildə istifadə edilməsi bayram əhval – ruhiyyəsi yaratdı.

Pyeslərində hər bir əşya dramaturji status qazanan Mirzə Fətəli Axundovun bu əsərində varlı Məşədi Qurbanın maymaq, qorxaq oğlu Tarverdinin (Şövqi Hüseynov) kəndin gözəli Pərzadı (Gülər Nəbiyeva) almaq istəməsi, qızın özünə yaraşan igid Bayramla (Elvin Mirzəyev) sevgisi ekspozisiyanı yaradır. Tamahkar Zalxa (Leyli Vəliyeva) və onun əri Namaz (Nofəl Vəliyev) tərəfindən Tarverdinin qızışdırılaraq qaçaqmalçılığa göndərilməsi əsas hadisəni təqdim edir. Tarverdinin dostları ilə qarşısını kəsib soymaq istədikləri avropalı Frans Fokun sirk təlimçisi olması komizmi artırır. Tarverdi rolunda qazanla, aşsüzənlə silahlandırılan Şövqi Hüseynovun dəyişən maska elementindən bacarıqla istifadə etməsi pyeslərində əşyaya dramaturji status verən müəllif ruhunun plastik həllini gücləndirir. Şövqi Hüseynovun tamaşadan tamaşaya daim yeniləşən emosional jestlərində, təəssüf ki, bəzən

hətta biçimsiz improvizələrində səhnəni canlandırır. Şübhəsiz ki, qablaşdırılmamış emosionalizm və yaxud quru rassionalizm son nəticədə sənəti biçimsiz, formasız naturalizmə yönəldir. "Yalnız emosianal jest əsl teatr sənətini üzə çıxarmağa qadirdir" yazan Aleksandr Yakovleviç Tairovun "Yaradıcı hissiyyatla zəngin emosiya əsl formanın əldə olunmasının açarıdır"[140] qənaəti də məhz məntiqli biçimin vacibliyini vurğulayır. Şövqi Hüseynovun yaradıcı hissiyyatla zəngin emosianal jestləri də, əndazədən çıxmadıqda, mövzu-problem əlaqəsi çərçivəsində mövcud olduqda, janr təməli üzərində boy verdikdə nəticə hasil olur.

Namaz rolundakı Nofəl Vəliyev oynadığı rolu səliqə - səhmanla, dozalarla yaratmaqla tərəf müqabillə ünsiyyəti önə çəkməklə yadda qalır. Zalxanı oynayan Leyli Vəliyeva tipajının tamahkarlığını, hiyləgərliyini bacarıqla göstərə bildi. Frans Fok rolundakı Seyidşah Məmmədovun plastikası və ləhcəsi komizmi artırdı. Divanbəyi rolunda haqqədaləti bərpa edən İlqar Cahangirov tamaşanın finalını idarə edən dirijora çevrilir.

Ayı ilə meymunu oynayanların sifətlərinin görünməməsi aktyor hüququna müdaxilə təsiri bağışlasa da, bütövlükdə uğurlu alınan tamaşanın finalında pyesdə Divanbəyinin dilindən səslənən: "Ey, camaat sizdən ötrü indi ibrət olsun! Dəxi vaxtdır inanasınız ki, siz vəhşi tayfa deyilsiniz! Sizə eyibdir yaman işlərə qoşulmaq. Bəsdir oğurluğa, tülkülüyə həris olmaq! Heç bilirsinizmi ki, Rus dövləti sizə nə yaxşılıqlar edir və sizi nə bəlalardan saxlayır? Lazımdır ki, böyüyünüzü tanıyıb, həmişə əmrinə itaət edə-

---

[140] А.Я.Таиров. Записки режиссора: статьи, беседы, речьи, письма. М., 1970. с.91.

siniz”[141] kimi dövrün diktəsindən irəli gələn mətnin ixtisarı ilə kütləvi şənliyə meydan verilməsi məmnunluq doğurur.

***

1991-ci ildə geniş tamaşaçı kütləsində, xüsusən gənclərdə ruh yüksəkliyi yaratmaq naminə komediya janrına müraciət edən Cənnət Səlimova Jan Batist Molyerin əslində insan azadlığı probleminin rüşeymləri üzərində qurulmaqla, xəsisliyi də ifşa edən, dövrünün möhürünü yaşadan, ən önəmli cəhəti səhnədə bir gün ərzində baş verən gözönü hadisələri real zamanla üst – üstə düşən “Skapenin kələkləri” fars janrının del arte tipli pyesinə quruluş verir.

Qədim yunan dramaturqu Karistiysinin “Təltifli ər”, Romanın məşhur komediya ustası Terentsinin “Formion” və nəhayət Rostanın “Sirano de Berjerak” pyeslərinin motivinin təkrarı sayılan pyesin dramaturji strukturunda Oktavla Giatsinianın, Leandrla qaraçı qızı Zerbinettanın sevgi xətti və qarşıya çıxan çətinliklərin həllində müstəsna rolu olan Molyerin çoxsaylı nökər personajlarından biri, aktyor məharətli, ağıllı, fəndgir Skapenin kələkləri tamaşaçı rəğbəti qazanmaqla sağlam gülüş yaradırdı. Bu isə əlbəttə ki, dram, səhnə sənətinin tələblərini dərindən bilən, yaratdığı teatrın maddi vəziyyətini düzəltmək naminə girdiyi borca görə həbsxanaya düşən, tamaşa gedə -gedə ölümünü qarşılayan Molyerin “Arvadlara dərs” adlı tənqidi əsərindəki: “Əgər nəzəri qanunlar əsasında yazılan pyesi tamaşaçı qəbul etmirsə, deməli o nəzəriyyənin özü düzgün tərtib edilməlidir. Çünki tamaşaçı kütləsi səhv edə bilməz”[142] qənaətinə uyğun gəlməklə əbədi mövzu hesa-

---

[141] M.F.Axundov. Bədii və fəlsəfi əsərləri. B., 1987. s. 73
[142] Ж.Б.Мольер. Комедии. М., 1972. с.14.

bına müasir dildə desək sosial sifarişin yerinə yetirilməsinin məğzini açıqlayır.

Nökər olsa da, folklordan, karnaval estetikasından gələn daxili azadlığı hesabına ən çətin məqamlarda belə dərrakə və bacarıqla qalib gəlməyi öyrədən: "Görün məhkəmələrdə nələr baş verir!"[143] və yaxud: "Məhkəmə çəkişməsi üçün də pul gərəkdir"[144] deməklə hər hansı bir hakimiyyətdəki özbaşınalıqlarla barışmazlığını bildirən Skapenin yenə də tamaşaçı alqışları qazanması Cənnət Səlimova yozumunun uğurundan xəbər verirdi. Şövqi Hüseynovun improvizələrlə oynamaları, ədəbi mənbəyə uyğun olaraq bir aktyorun teatrını nümayiş etdirdiyi Skapenin daim hadisələrin mərkəzində olmaq bacarığı ilə tamaşaçının sevimlisinə çevrilməklə səhnədəki daimi missiyasını yerinə yetirə bilirdi.

Yeri gəlmişkən məhz Skapenlə Molyer personajında komizmi hiperbolik qabartmaqla dramaturgiyasında qrotesk tipinə də yer vermişdi. Şövqi Hüseynovun Skapeninin uğurlu alınmasında Nofəl Vəliyevin Arqantı, Seyidşah Məmmədovun Jerontu, Kərəm Hadızadənin Silvesteri məharətlə oynadıqları, İlqar Cahangirovla, Gülər Nəbiyevanın, İmaməddin Həsənovla İradə Rəşidovanın tamaşaçıya sevdirə bildikləri sevgililəri müstəsna xidmət göstərdi. Boris Lukinskinin qurduğu müvafiq rəqslərdən bəhrələnən, hal-hazırda Moskvada çalışan rəssam Aleksandr Kolesnikovun eskizi ilə ərsəyə gəlməklə bu teatrda kostyumlardan, əlbəsələrdən, dekordan ilk dəfə istifadə edilən, balet estetikasını və hoqqa elementlərini realist teatr estetikasında yaşadan, bu prinsipə əməl edən bütün

---

[143] Ж.Б.Мольер. Комедии. М., 1972. s.531.
[144] Yenə orada. s.532.

aktyorların yüksək səviyyədə oynadığı "Skapenin kələkləri" tamaşası uzun müddət repertuarda qaldı.

Ötən əsrdə Molyer teatrının layiqli davamçısı, "Skapenin kələkləri" pyesinə verdiyi quruluşda baş rolu da məharətlə oynamış əsərdə təklif olunan vəziyyətlə bağlı: "Biz Neapoldayıq. Neapolda istidir. Biz axı cənubdayıq, elə deyilmi? Cənubda isə günorta istirahət etmək xoşdur. Skapen də, buna etinasız qalmamalıdır (...) Hadisələr özü onun yanına gəlir." yazan Jan Lui Barronun: "Hər hansı bir səhnədəki personaja uyğun əşyanın düzgün tapılması, deməli, hər bir məqamda onun özünü necə aparması, fəaliyyət tutumunun tənzimlənməsi deməkdir. Özünə dayaq tapmaq Stanislavskinin də sevimli qaydası idi. Bu qayda hədsiz dərəcədə vacibdir və onun tətbiqindən yaranan nəticə həqiqətən hüdüdsuzdur. Bu realist teatrın dəyərli əsas müddəalarından biridir"[145] fikirləri bu sənətkarın da peşəkar üslubun hansı nəzəri təlimə söykəndiyini aşkarlayır.

***

Qardaşı Eduardo, bacısı Titini ilə birgə yaratdığı "De Flippo ailəsinin yumoristik teatrı" truppasının rəhbəri, qəmli komediyalar ustası Pepino de Flipponun 1931-ci ildə yazdığı "Don Rafaello Trambonçu" əsərini Cənnət Səlimovanın 1995-ci ildə tamaşaya qoyması rejissorun tamaşaçılara və aktyor heyətinə mesajına çevrildi. Tamaşaya qoyulmayan yeddi opera yazmış bəstəkar olub, evində açdığı musiqi alətləri mağazasından heç bir gəlir götürməyib, olduqca kasıb həyat sürən Don Rafaellonun (Şövqi Hüseynov) özünə və hər kəsə, hətta bəşəriyyətə belə nifrətini bildirməsi dünya-

[145] Ж.Л.Барро. Размышления о театре. М., 1963. с. 68-70.

dan bezmiş bir sənətkarın məzlum portretini yaradır. Yuduğu paltarın çirkli suyunu evə yenə də əliboş gələn ərinin üstünə atan arvadı Amaliyanın (Gülər Nəbiyeva) hiddəti, gənc qızı Lizanın (İradə Rəşidova) kasıblıq ucbatından anemiya - qan azlığı xəstəliyinə düçar olduğunun üzə çıxması yıxılıb özündən gedən Don Rafaellonun vəziyyətinin çıxılmazlığını səciyyələndirir. Mənbəyi görünməyən musiqinin səsləndirilməsi fonunda Don Rafaellonun əsərinin tamaşaya qoyulacağı ilə bağlı arzularını canlandırması Şövqi Hüseynovun zəngin etüdü hesabına tamaşaçı təxəyyülünü canlandırsa da, musiqinin uzanması qavrayışa mane olur. Toya hazırlaşan Don Rafaello soyunduqca geyimlərinin belə müxtəlif parçalardan ibarət olduğunun nümayişi, onu geyindirən arvadı Amaliyanın ərinin pencəyinin astarını söküb çətir düzəltməsi faktının üzə çıxması kasıblığın mənzərəsini əyani detallarla yenidən sübuta yetirir. Son dəbdə yarımçılpaq geyinərək evdən çıxaraq kim bilir haraya üz tutaraq guya naxış salmaq öyrənməyə gedən qızı Lizaya atasının vaxtilə daim ona dediyi: "Oxu, yoxsa acından ölməcəksən" kəlmələrini söyləyən Don Rafaello illərdən bəri davam edən sosial problemin həllinin uzun müddət gerçəkləşmədiyini təsdiqləyir.

İki həftədən bəri davam edən aclıqdan sonra nəhayət bu gün musiqiçi kimi iştirak edəcəyi toydan qazanacağı pulla ailəsinin doyunca çörək yeyəcəyini düşünərək Don Rafaello evdən çıxdığı məqamda gəlib çıxan turbaçı Nikolonun (Xaqani Əliyev) adaxlının öldüyünü bildirməsi vəziyyəti çıxılmaz edir. Adaxlının ölüm səbəbinin Don Rafaellonun toya gecikməsi ilə bağlı olduğunu bildirən Nikol günah hissi keçirən qəhrəmanın psixoloji vəziyyətinin çıxılmazlığını qabardır. Don Rafaellonu tanışının rəhbərlik etdiyi tikiş fabrikinə, ayda yetmiş min lirə məvaciblə nəzarətçi kimi düzəltmək imkanı olan Həmyerlisinin (Elvin Mirzəyev)

gəlişi Amaliyanı sevindirsə də, sənətdən ayrılmaq təhlükəsi ilə üzləşən ərini məyus edir. Elə bu məqamda Köməkçisi (Mətləb Səfərov) ilə gəlib çıxaraq musiqi alətləri mağazasının gəliri ilə maraqlanan maliyyə xəfiyyəsi Alfredonun (Nofəl Vəliyev) qorxudan gizlənən Don Rafaellonu yüz min dollar beh verməklə xarici ölkələrə qastrollara aparmağa qərar verməsi gerçəkləşən xəyalların təntənəsinə çevrilir. Hamının şənləndiyi vaxtda geriyə qayıdan Köməkçinin ruhi xəstə olan Alfredonun özünü musiqiçi saydığını, verilən dollarların sadəcə kağız parçaları olduğunu bildirməsi gözönü hadisələri əvvəlki məcraya qaytarır. Öz dərdlərini oynamaqla fərdi üslublarını üzə çıxaran aktyorların həvəslə, birnəfəsə oynadıqları bu tamaşa bədii informasiyanın fasiləsizliyi ilə də yadda qalır.

***

Cəfər Cabbarlının Cümhuriyyət dövrünün məişət dramlarının möhürünü qismən daşıyan "Aydın" (2007) pyesində inqilablara rəvac verən sosial məzmunlu bütöv hissələri və onlarla əlaqədar personajları ixtisara salmaqla mətnə əlavələrlə (əsərin bədii emal prosesinin redaktoru İlqar Fəhminin iştirakı ilə) cəsarətli addım atan Cənnət Səlimova tamaşanın müasir modelini qura bildi. Əsərdə "Varlı, həşəmətli" və hətta Çingiz xan Napaleon kimi məşhur olmaq iddialı "Səbətlər bucağında yaşayıb, hər çiçəkdən bir şəhd almaqdan böyük səadət yoxdur" deməklə ismət-namus al-verçisi, Dövlət bəyə bəraət verməklə mövzuya deyil əks mövzuya işləməklə ideyanı mücərrədləşdirən, "Bütün bəşəriyyətə, adətlərə, qanunlara, kainata, aya, günəşə, ulduzlara hətta tanrının özünə qarşı" çıxan sərsəri Aydının tamaşada şeirlərin hesabına incə ruhlu şairə, romantik deyil, realist teatrı dəyərləndirən Oktay

Eloğlu timsallı aktyora çevrilməsi haqqını ödədiyi Mirzə Cavadın şeirlərində adına kitab açmaqla Balaxanın müasirləşdirilməsi və xüsusən əsərin pulun puçluğuna sevginin əbədiliyinə yönələn ideyasının obrazlı qabardılması ilkin ədəbi mənbəyi yaradıcı müdaxilənin müsbət nəticəsidir. Qəflətən varlanmaqla feodal əxlaqından uzaqlaşmağa imkan tapmayıb özlərini fahişələrə, qumara, içkiyə həsr edən Dövlət, Balaxanı, Novruz kimi dırnaqarası bəyləri öz dilləri ilə ifşa edən mətnin əlavəsi məqbul göründü. Pyesə müdaxilə etdiyinə görə mətbuatda tənqid edilən, hətta Cəfər Cabbarlının ailəsi üstünə qaldırılan Cənnət Səlimova əslində haqlı olduğunu təsdiqlədi. Nə etdisə tamaşanın, beləliklə də Cəfər Cabbarlının xeyrinə etdi.

Tamaşada şair ruhlu məhəbbət qurbanı Aydın rolundakı Şövqi Hüseynovun tükənməz bioenerjisi hesabına romantik qəhrəmanının əzablarını sərt boyalarla göstərə bilməsi də rejissorun tapdığı, aktyorun inkişaf etdirdiyi, tamaşaçıya yönələn dəqiq mizanlar, plastik ifadələr, detallar müstəsna əhəmiyyət daşıdı. Gültəkin rolundakı, hələ tələbəliyində zahiri gözəlliyi ilə seçilən, tibb bacısı kimi Qarabağ müharibəsində iştirak etməklə vətənpərvərliyini göstərən, döyüşlərdə tapdığı həyat yoldaşı şəhid olduqdan sonra yeganə qızı ilə əzablara dözən Simuzər Atakişiyeva personajının Aydınla, Dövlət bəylə aralarında yaranan dəyişkən psixoloji durumunu səhnədə uğurla yaşamaqla fərdi üslubunu ortaya qoydu. Zənginliyi ilə qürrələnib, mənəvi borc hissini unutmaqla iflasa uğrayan Dövlət bəy rolundakı Seyidşah Məmmədov dünyaya meydan oxuyan personajının sınmasını göstərə bildi. Və beləliklə Aydın, Gültəkin, Dövlət bəyin melodrama üçbucağı yeni dəyər qazandı. Bununla belə melodrama üçbucağında günahsız qurbana çevrilən Gültəkinin mərc nəticəsində bəlalara dü-

çar olmasının unudulması strukturu pozmaya bilmədi. Bəylərin kazinodakı mərclərinin məktəbliyə çevrilməklə zidiyyəti kəskinləşdirən Susannaya tətbiqi isə lüzumsuz görünür. Əlbəttə Susannanın məktəbli kimi təqdimatı, namus alverçilərinin günahı gözönü hadisədə göstərilsə də, bu "günahsız qurbanın" səhnəyə qayıdarkən zahirən tamamilə dəyişməsi tamaşaçıda çaşqınlıq yaradır. Halbuki Balaxanın Susannanın məktəbli çantasını və ya geyimini başı üzərində hərləyərək kənara atması təəssüratı gücləndirə bilərdi.

Tamaşada yalnız maddiyyatdan ibarət Böyükxanımın səthiliyi Gülər Nəbiyevanın ifasında məharətlə çözülür. Gültəkinə vurulması və istehsal səhnələri ixtisara düşsə də, haqq-ədalətin bərpasına cəhd göstərən Surxay rolundakı Aydın Dəmirov əsas gücünü ilk epizoda qoymaqla sonradan soyusa da, dördüncü divarla əlaqəni bəzən unutsa da, personajının missiyasını sona çatdıra bilir. Günahsız qurbanla varlı kişilərdən daha çox pul qoparmaq niyyətləri arasında qalmaqla ikiləşən Susannanı oynayan İradə Rəşidova üstünlüyü ikinciyə verməklə personajını istər-istəməz neytrallaşdırır. Dövlət bəyin əlaltısı Ləzgi Qurban rolundakı Yusif Dadaşov oynadığı personajın tipajlılığını əldə edə bilir. Ev sahibini oynayan Emin Sevdimalıyev personajının təqdimatında dinamik inkişaf yaratmağa nail olur.

Rejissor yozumunda kazinoda belə əyyaşlığa meyl göstərməyən, hətta Gültəkinə olan sevgisini də tutarlı dəyərlərlə sübuta yetirməklə müsbət çalarlar qazanaraq tamaşaçıda rəğbət oyadan Dövlət bəy mənaca yeniləşdirilsə də, dramatik baxımdan mahiyyətcə itirilir. Bütövlükdə isə tamaşaçıların ixtiyarına verilən yeni bir yozum Cəfər Cabbarlı dramaturgiyasını gündəmdə saxlayır.

***

Dramaturgiyada inqilabi modernizm üslubunun absurd janrının yaranmasında Ejen İonesko ilə birgə müstəsna rol oynamış Samuel Bekketin çılpaq psixologizmi "Qodonun həsrətində" pyesində üzə çıxdı. Özüm qocalsam da, yaşıdım olan bu pyes dünya səhnələrində daim cavanlaşır. Məhz Bekketin adı ilə bağlı olan antiteatr tezisi bütövlükdə klassisizmin üzərindən xətt çəkən postmodernizmin tərkib hissəsi idi. Müharibədən sonra dünyada yaranan mənəvi iflasın qarşısına sədd çəkən dalğa zəminində yaranması "Qodonun həsrətində" pyesi insanları kənar deyil, daxili qüvvələr hesabına səfərbər olmağa çağırır. Pyesdə torf bataqlığındakı yarpaqsız söyüd ağacının altında tapdıqları yerkökü, torfla qidalananların psixologizmi informasiyanın fasiləsizliyinə zəmin yaradır. Müvazinətini itirənlərin problemlərini əks etdirən ekzistensializm üzərində qurulan pyesdə göylərin yardımına möhtac olanların ümidlə gözlədikləri dağılmış cəmiyyəti yerbəyer edəcək Sahib Əz-zaman timsallı Qodonun həsrəti Nitsşenin Allahın ölümü ideyasının bədii həllinə çevrilir. Bu dünyanın sanki son sakinləri Estraqonla Müsyo Vladimirin çıxış yolunu axtarmaları prosesi daim diqqət mərkəzində saxlanılır. Müsyo Vladimirin hər gün Estraqona çəkməni ayaqdan çıxarmasının zəruriliyini xatırlatması müharibənin antihumanist mahiyyətini üzə çıxarır. Ayağından çıxardığı çəkmələrin içində belə nəsə axtaran Estraqon təfəkkürünü itirənlərin obrazına çevrilir. Keçi otaran mələyin Qodonun gəlməyəcəyini bildirməsi ilə ideyanın reallaşması göylərdən kömək gəlməyəcəyi təqdirdə özlərini asmağı qət edən Estraqonla Müsyo Vladimirin bu fikirdən vaz keçmələri əbədiliyin təsdiqinə çevrilməklə optimizmi önə çəkir.

Tamaşanın quruluşunda müəllif ideyasına sədaqətin qorunması, Müsyo Vladimir rolundakı Şövqi Hüseynovun daxili monoloqunun bir an belə fasilə verməməsi, əla tərəf müqabili olan Estraqon rolundakı Seyidşah Məmmədovla daimi ünsiyyət mikroskopik məqamları belə görümlü edə bilir. Petsso rolundakı Nofəl Vəliyev tipajlılığı önə çəkməklə yanaşı səhnə məkanının bütün koordinatlarını zəbt edir. Günahsız qurban – Laki rolundakı İmaməddin Həsənov isə məhkumluğunu dərk edən qulun üsyankarlığını biofizik elementlərlə tamaşaçıya çatdırır. Mələk rolundakı İradə Rəşidova məsumluğunu qorumaqla yanaşı, dramatik replikalarını da soyuqqanlılıqla ifadə etməklə müəllif mövqeyini bəyan edə bilir. Bununla belə tamaşanın afişasında əsərin absurd janrının faciəli fars kimi yazılması müəmmalı görünsə də, bu əsas deyil. Əsas odur ki, bu dəyərli əsərin yüksək səviyyəli rejissor yozumunu əks etdirən tamaşada aktyorların hamısı fədakarlıq göstərirlər.

***

Cənnət Səlimovanın vaxtilə Rus Dram Teatrında quruluş verdiyi, Hüseyn Cavidin "Şeyx Sənan" faciəsini 2006-cı ildə Kamera Teatrının repertuarına gətirməsi təkcə pyesin yazıldığı dilində səslənməsindən əlavə uzun illərdən sonra əsərin təhlil prosesinin daha dəqiq həyata keçirilməsi, sevgi motivinin belə arxa plana atılaraq həqiqət axtarışının önə keçməsi ilə bağlı oldu.

Azanla başlayan tamaşanın ilk səhnəsində, mühitin passiv təqdimatı fonunda Şeyx Sənanın (Şövqi Hüseynov) röyasını səciyyələndirən irreal təsvirdəki Xumarın (Leyli Vəliyeva) peyda olması fabula mexanizmini həmən işə salır. Sidq ürəkdən islam dininə bağlanmaqla ona vurulan Zəhradan (Simuzər Atakişiyeva) belə vaz keçən Şeyx Sənanın

röyasında gördüyü Xumarın tilsiminə düşməsi əsas dramaturji hadisənin inkişaf istiqamətini nizamlayır. Tamaşa boyu Şeyx Sənanla Xumar arasındakı ünsiyyətin mətnin yeknəsək nəğmələrdə verilməsi, digər beş şeyx personajından dördünün tamam, qismən ixtisarı, onların bəzi mətninin fabula mexanizminə daxil olan Şeyx Hadiyə (Nofəl Vəliyev) verilməsi, çoxsaylı süjet xətlərinin üstündən belə qaçaraq keçilməsi əsas dramaturji hadisənin qabardılmasına şərait yaradır. Papasın (Kərəm Hadızadə) təhriki ilə dinindən üz döndərib, xaça tapınan, şərab içən və hətta donuz güdməyə razılaşaraq eşq yolunu, haqq yolunu tutmaqla mənəviyyat carçısına çevrilən Şeyx Sənanın sevgi motivinin deyil, daxili təbəddülatlarının, sarsıntılarının önə keçməsi psixologizm elementlərinin romantizm kontekstində belə təzahürünə şərait yaradır ki, bu da rejissorun peşəkar üslubunun qələbəsidir. Cənnət Səlimovanın tətbiq etdiyi əməli təhlil prinsipi bütün psixoloji məqamları əsərin özündən tapmaqla, kütləvi hadisələrdə belə cəmi bir neçə personajı fikir daşıyıcısına çevirə bilir.

Yeri gəlmişkən bəlkə də, Rus Dram Teatrındakı "Şeyx Sənan" tamaşasına Oktay Kazımovun bəstələdiyi musiqisinin nə partiturasının, nə də ki, lent yazısının qalmaması səbəbindən Cənnət Səlimovanın gənc bəstəkar Firudin Allahverdiyevə sifariş verdiyi musiqinin də, ifa mənbəyi görünüb illüstrativ səciyyə daşımaqla duetlər yad operetta estetikası yaratsa da, tamaşada ideyanın maddiləşmə formasına dolayı yolla olsa da xidmət edir.

Tanrının iradəsi, özünün əsabələri ilə Qafqaza gəlib çıxan Şeyx Sənanın hamının dəli adlandırıb inkar etdiyi, "Babam heyrət, anamdır şübhə" deyən Dərvişlə (İlqar Cahangirov) görüşü dramaturji düyünü səciyyələndirir. "Dəlilik

başqa bir fəzilətdir, dinsiz olmaq da bir təriqətdir”[146] deməklə mənəvi bəraət qazandırdığı Dərvişin ruhi təsiri altına düşən Şeyx Sənanın daxilən dəyişməsi psixoloji yeniləşməyə rəvac verir. Beləliklə, islam dininə sidq ürəklə tapınan Şeyx Sənanın Dərvişlə ünsiyyətindən sonra “Yalnız həqiqət istərəm” deyib şübhələrə varması əqidəsində yaranan çatı diqqət mərkəzinə gətirir. Və nəhayət “Eşqdən başqa hər nə varsa, əvət, tövbə, min tövbə!... Eylədim nifrət”[147] deyən Şeyx Sənanın Xumara olan ruhi sevgisinin dini motivi belə üstələməsi mənəviyyatın qələbəsinə çevrilir. Beləliklə tamaşanın mürəkkəb süjetindən Şeyx Sənanla Dərvişin arasında əsas dramaturji hadisəni qabarda bilən Cənnət Səlimova yozumunun uğurunu təmin edir.

Tamaşanın uğurunun təminatında əsərin romantik mətnindən ruhlanan aktyorların, xüsusən fabula mexanizmini yaradan Şeyx Sənan, Dərviş, başda olmaqla Xumar, Papas rolundakı aktyorlar bədii qiraət ustalığı ilə yanaşı, psixoloji məqamları da vurğulamaq bacarıqlarını göstərə bildilər. Bununla belə finalda islam bayrağı ilə xristian xaçının arxasında gizlənən kütlənin təqibindən qaçan Şeyx Sənanın: “Uçalım, haqqa doğru gəl uçalım!”[148] deyə sevgilisi Xumarla özlərini sonsuz uçuruma atmaları əsərin mənsub olduğu, hissiyyat gerçəkliyinə söykənən romantizm cərəyanının təntənəsinə çevrilir.

Əlbəttə ki, tamaşanın gedişində səhnələr dəyişərkən lüzumsuz halda belə işığın söndürülməsi ilə yaranan qaranlıq, Papasın (Kərəm Hadızadə) Şeyx Sənanı əl ilə itələməsinin fizioloji münasibəti qabartması, məhəbbət

---

[146] Hüseyn Cavid. Əsərləri. B., 2005. s.151.
[147] Yenə orada. s. 169.
[148] Hüseyn Cavid. Əsərləri. B., 2005. s.224.

qəhrəmanının türk cavanlarından Oğuzla Özdəmir tərəfindən xilasında tryuklara meydan verilməsi istisna olunmaqla mükəmməl bir tamaşa yarandı.

***

Aristofanın "Eşşək arısı" əsərində ölümü də təfsilatı ilə verilən, sonrakı dövrlərin pyeslərinə də personaj kimi köç edən təmsillər müəllifi Ezopun "Tülkü və üzüm" motivi əsasında Braziliya dramaturqu Gilerme Fiqeyredin yazdığı eyniadlı pyesinin dünyanın bir çox teatrlarında davamlı olaraq tamaşaya qoyulması əsərin insan azadlığı mövzusunun daim müasir olduğunu təsdiqləyir. İnsanın insan tərəfindən istismarına qarşı yönələn bu pyesin dramaturji strukturunda Ezopla bu qədim yunan təmsilçisinin yalançı filosof Ksanfla münasibətlər sistemi hadisələri daim irəliyə aparmaqla əsərin: "Ömür boyu qul kimi yaşamaqdansa azad ölmək gərəkdir" ideyasının açılışına yönəlir. Hər bir mövzuya dair təmsillər yaratmaqla istedadını nümayiş etdirən Ezopun hesabına özünü şəhər əhalisinə savadlı, istedadlı göstərən Ksanfın iflası həqiqətin qələbəsinin məntiqi üzərində qurulur. "Tülkü və üzüm" təmsilində gücsüz insanların nailiyyət qazanmamaqda bizim: "Pişiyin əli ətə çatmayanda, deyər iylənib" misalına uyğun "Salxım hələ qoradır" deyə şəraiti günahkar saymaları passiv mövqenin təsdiqinə çevrilsə də, obyektiv gerçəkliyin önə çəkildiyi pyes azadlıq uğrunda mübarizənin obrazına çevrilir.

Kamera Teatrının repertuarındakı "Ezop" tamaşasında İlqar Cahangirovun bütün çətinliklərə sinə gərə bilən, güclü, mənəviyyatlı Ezopu, Nofəl Vəliyevin dəridən-qabıqdan çıxmaqla, qaraqışqırıqla, ayaqlarını yerə döyəcləməklə, batıq səsində boğulmaqla özünün filosofluğunu sübut etmək istəyən Ksanfı, Leyli Vəliyevanın iki od arasında qalan maddiy-

yatla sevgi arasında seçim edə bilməyən, son nəticədə sadəlövhlüyü ilə istəmədən sevdiyinin ölümünə səbəb olan Kleyası, İradə Rəşidovanın lazım gələndə qadınlıq imkanlarından bacarıqla istifadə edən, bəzən hətta həddi - hüdudu aşan Melitası haqlı olaraq tamaşaçı rəğbəti qazanmışdır.

Ksanfın evinə gətirdiyi, yolüstü qarşılarına çıxan qayanın üzərindəki yazını oxuya bilməklə yaxınlıqdakı xəzinəni tapıb sahibinə verən Ezopun əvəzində azadlıq istəməsi mövzunu bəyan edir. Ksanfın adının mənası şan-şöhrət olan arvadı Kleyanın zahirən eybəcər Ezopun ağlına, dərrakəsinə vurulması əslində qul olan bu qadının mənəviyyatının işartılarının göstəricisinə çevrilir.

Evinə gətirdiyi afinalı qonağı, mühafizə rəhbəri Aqnostosu oynayan Rövşən Abbasov haqq-ədalətin bərpasında müstəsna rolu olacaq bu personaja məxsus soyuqqanlılığı, sərrastlığı, dəqiqliyi tərəf-müqabillə ünsiyyətdə verə bilir, sərxoş vəziyyətdə dənizi içməyə söz verib, evini, arvadını, var-yoxunu, qullarını girov qoymaqla sənəd imzalayıb mərc qoşan Ksanfın ayılanda vəziyyətinin çıxılmazlığını dərk etməsi, Ezopun sahibini xilas etmək əvəzində azadlıq istəməsi əsərin fabulasını yaradır. Ksanfın qulunun, yeganə arzusu vurulduğu sahibinə ərə getmək olan, bu baş tutmadıqda özünü Həbəşə belə təslim etmək fikrinə düşən Melitanın ibtidailiyi, düşüncəsinin darlığı, əslində xüsusi mülkiyyətin quluna çevrilən Ksanfın özünün də, dünya malına bağlanmaqla özünü məhdudlaşdırması, Ezopun azadlıq ideyasını qabarda bilir. Qızıl qəfəsdə yaşayan Kleyanın eybəcər Ezopa vurulması isə ünsiyyətin, fikir, intellekt yaxınlığının mənzərəsini yaratmaqla dramaturji struktura dəyər qazandırır. Təfəkkürünün gücü ilə daşlaşmış mühiti dağıda bilən Ezopun hər kəsin dünyaya münasibətini dəyişməsi mənəvi gücün tərənnümünə

çevrilir. Kleyanın məhz mənəvi zənginliyinə görə vurulduğu eybəcər Ezopun bu gözəl qadından imtina edərək yalnız azadlığı dəyərləndirməsi əsərin demokratik dəyərini səciyyələndirir.

Sevgisi rədd olunan Kleyanın məbəddə müqəddəs vazanı torbasında gizlədərək oğurluqda günahkara çevirdiyi Ezopun azad insan kimi cəzalandırılaraq qayadan atılması pyesin ideyasının obrazlı həllini verir. Georgi Tovstonoqovun, Oleq Ryabakovun film tamaşalarında da məhz bu ideya önə çəkilir. Bəlkə də, yaşadığı keşməkeşli dövrün təsiri ilə daxilində gizli bir redaktor oturan Cənnət Səlimovanın quruluş verdiyi "Ezop" tamaşası isə rejissor yozumu, aktyor oyununun səviyyəsi ilə yadda qalsa da finalda taleyi ilə barışan Ezopun qurbanlıq qoyun kimi ölümü qəbul etməsi pyesin deyil, "Tülkü və Üzüm" təmsilinin açılışına yönəlirdi. Və nə yaxşı ki, bu qüsurun nəhayət, növbəti bir tamaşada aradan qaldırılmasının mümkünlüyü, İlqar Cahangirovun Ezopunun da, qul kimi yaşamaqdansa azad insan kimi ölməyə üstünlük verməsi, pyesin ideyasının təntənəsinə şərait yaratdı. "Tülkü və üzüm" tamaşasında oyun tərzini biz meydandakı disput kimi həll etdik" [149] yazan G.A.Tovstonoqov da ideyanın maddiləşmə formasını, gerçəkləşmə istiqamətini belə görürdü.

***

İxtisasca jurnalist olan Konstantin Sergeyenkonun Rusiyanın bir çox teatrlarında "İtlər" adı ilə səhnələşdirilmiş "Əlvida yarğan" povestinə müraciət edilməsi keçid dövrünü yaşayan bütün ölkələrin əhalisinin

[149] Г.А.Товстоногов. Зеркало сцены. М., 1980. т.1. с.183.

sosial - siyasi problemlərini təkrarlayır. İlqar Fəhminin səhnələşdirməsi, Oktay Kazımovun musiqisi əsasında "Axırıncı qatar" tamaşası sosial mövzunu alleqorik həll edən Brodvey ruhunu qorumağa çalışdı. Bu tamaşa əhalinin sosial sifarişini yerinə yetirməklə yanaşı aktyorlar üçün də sənət bayramına çevrildi. Kamera Teatrının tamaşalarının əksəriyyətində aktyorlar bütün enerjilərini sərf edirlər. Cənnət Səlimovanın "Axırıncı qatar" tamaşasında səhnədə itləri və pişiyi oynayan aktyorların çevrilmə prossesini bacarıqla əldə etmələri teatrsevərlərdə dərin maraq doğurmuşdu. Aktyorların bədənlərini biomexanik tərzdə idarə etmək bacarıqları, səhnə məkanının bütün koordinatlarının fəth olunması Meyerxold ənənəsini yaşadırdı. Danışıq tərzində belə, mimikada, jestlərdə, plastikada tədricən "itləşən" aktyorların bir - biriylə və əlbəttə ki, tamaşaçıya yönələn ünsiyyəti sənət istiqamətini təsdiqlədi.

Güclü bir it olan Qaranın (Seyidşah Məmmədov) başçılıq etdiyi dəstəyə qoşulmaq istəməyən, zəncirə nifrət edən azadlıqsevər itin - Məğrurun (Nofəl Vəliyev) qarşıdurması, mahnı oxumağı, musiqini sevən Manısın (Şövqi Hüseynov) günahsız qurbana çevrilməsi, Panasonik (Gülər Nəbiyeva) adlı pişiyin hadisələrin gedişinə qoşulması fərdiyyət və cəmiyyət kontekstini önə çəkməklə dramaturji modelin təməlini qoyur. Əlbəttə ki, tamaşanın musiqisi, nəğmələrin mətni mövzunun inkişafına təkan verirdi. Tamaşanın sanki konsertmeyesteri olub royalda ifa etməklə musiqinin mənbəyini yaradan Elvin Mirzəyevın aktyorlarla bərabər səhnədəki hadisələrin gedişinə qoşulması məmnunluq doğurur... İtlər kütləsinin təqdimatında fərdiyyətsizliyin üzə çıxması mövzunu nizamlayır. Tamaşada "yaralıyam, dəymə, dəymə" oxuyan Manısın nəğməsinin so-

nunda ulamaqla hər dəfə alqışlar qazanması uğurlu etüdün təsdiqinə çevrilir. Tədricən dəstə üzvləri arasında özünün avtoritarlığını bərpa edən Qaranın fonunda insanların qızışdırdığı buldokların ağır yaraladığı azadlıqsevər Məğrurun ölməsi hadisəni gərginləşdirir. Finalda insanların çağırdığı it ovçularının təhdidi ilə itlərin doğma yurddan – yarğandan getmək təhlükəsi qarşısında qalması ideyanı canlandırır. Qaranı, dəstə üzvlərini insanlarla müharibədən çəkindirməyə çalışan, düşmənlə dil tapmağı məsləhət görən Məğrurla, müharibə yolunu tutan Qaranın qarşıdurması mənafelərin toqquşması uğrunda mübarizənin timsalına çevrilir.

Özlərini azad hesab edən itlərin idrak deyil, bədən müstəqillikləri intellekt kasadlığını üzə çıxarır. Musiqili süjetlə bağlı epizodların önə keçməsi tamaşanın fərdiyyət azadlığı ilə bağlı problemini arabir unutdurmaya bilmir. Yalnız gəlib çıxan qızı vəhşi itlərdən müdafiə edən, sümük gəmirmək üçün belə kiməsə yaltaqlanmağın vacibliyini bildirən Məğrur cəmiyyətin problemini önə çəkməklə sosial sifarişi yerinə yetirir. Tamaşa boyu görünməyən insan personajlarının yalnız finalda peyda olmaları gözlənilməzlik yaratsa da, musiqi müşayiətinin yoxa çıxması janr təyinatını pozsa da, itləri məhvdən xilas etmək istəyən Məğrurun ölümü ideyası yolunda canından keçən qəhrəmanı səciyyələndirsə də ölənlərin ruhlarının səhnəyə gəlişi janr qarışığı yaradır. “Biz ki, azad itlərik, qorxu nədir bilmərik” nəğməsini oxumaları mexaniki sonluq yaradır. Seksual səhnələrə geniş yer verilən povesti abıra salmaqla yanaşı təkcə demokratiyanın təcəssümü Məğrurun sağ qaldığı finalın da dəyişməsi özünü doğruldur. Tamaşada əsərin seksual səhnələrin ixtisarı hər-halda islam ölkəsinin

diktəsindən, finalın dəyişməsi isə tamaşaçıda pessimist əhval-ruhiyyə yaratmamaq istəyindən irəli gəldi.

***

Aleksandr Düma-atanın Böyük Britaniyanın himninin müəllifi Henri Kerinin nəvəsi, dörd yaşından səhnədə böyüməklə Şekspir faciələrinin əvəzsiz ifaçısına çevrilən, qadın və içki düşkünü adlandırılmasına baxmayaraq sənətilə başda Lord Bayron olmaqla zadəganlarla yanaşı bütün tamaşaçıların sevimlisi Edmund Kinə (1787-1833) həsr olunmuş "Kin və ya Dahi və çıxılmazlıq" əsəri XX əsrdə Jan Pol Sartr tərəfindən səhnələşdirilərək dəfələrlə tamaşaya qoyulmuş və dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən 1924–cü ildə Rusiyada Aleksandr Volkov 1956–cı ildə İtaliyada Vittorio Qasman və Françesko Roze tərəfindən ekranlaşdırılmışdır.

Bu ilkin mənbə əsasında Qriqori Qorinin yazdığı pyes əsasında Cənnət Səlimovanın 1991 – ci ildə quruluş verdiyi tamaşa ilkin ədəbi mənbədə olduğu kimi İngiltərə teatr səhnəsinin tacsız kralı Edmund Kinlə Britaniya İmperiyasının monarxı IV Georgi arasındakı dostluqdan və rəqabətdən bəhs edir. Özünün əhali tərəfindən sevildiyinin illüziyası ilə yaşayan IV Georginin tamaşaçıların həqiqi məhəbbətini sənəti ilə qazanan Kinə nifrəti ziddiyətin tərəflərini müəyyənləşdirir.

Açıq buffonadanın tətbiq olunduğu bu tamaşada səhnəyə vurulan varlı tacir Lord Myuilin himayəsindəki yetim qızcığaz Ennə uzaqdan parlaq görünən bu həyatın əslində dözülməz çətinliklər girdabı olduğunu söyləyən Kin vurulduğu, peşəkara çevirdiyi bu gözəlin xəyanətinə Leylidən, Culiyettadan başqa bir kimsəsi olmayan Məcnundan, Romeodan fərqli olaraq sənət yanğısı sayəsində qalib gəlir. Yalnız sənətinə vurulmaqla ömürlük subay qa-

lan Kinin gözəlliklə ünsiyyət insanı ülviləşdirir ideyasını tamaşaçıya çatdırması Cənnət Səlimovanın uğurlu yozumu sayəsində reallaşır. Şövqi Hüseynovun (Kin), Nofəl Vəliyevin (IV Georgi), Kərəm Hacızadənin (Solomon), Leyli Vəliyevanın (Yelena Kefelt), Gülər Nəbiyevanın (Anna Denbi), Seyidşah Məmmədovun (Kefelt) və digərlərinin tamaşanın əsas yükünü öz üzərlərinə götürmək ləri sayəsində real hadisələrə söykənən əbədi mövzu üzə çıxır.

***

İlqar Fəhminin səhnələşdirməsi əsasında Cənnət Səlimovanın 1994-cü ildə quruluş verdiyi Mirzə Fətəli Axundovun "Hekayəti - müsyö Jordan həkimi – nəbatat və dərviş Məstəli şah-cadukuni-məşhur" , "Hekayəti-molla İbrahim Xəlil kimyagər" və Mirzə Cəlilin "Ölülər" pyeslərinin fabula mexanizmini - əsas dramaturji hadisələrdə ardıcıl şəkildə birləşdirməklə "Fırıldaqçıların zəmanəsi" adlı tamaşası bütövlükdə qanunların işləmədiyi bir şəraitdən əhalini aldadan və hətta müqəddəs dövlət xəzinəsinə əl uzadan kələkbazlara qarşı yönəldir. Şövqi Hüseynovun - Məstəli şah, Dərviş Abbas, Şeyx Nəsrullah - Nofəl Vəliyevin Müsyo Jordan, Molla İbrahim Xəlil, Seyidşah Məmmədovun Şeyx Nəsrullahı ifa etmələri dinamikanı artırdı. Tamaşada kriminal mövzulu "Dolya vorovskaya" mahnısından, step rəqsindən və tədricən yeniləşən geyimlərdən istifadə mühitin açılışına yönəlməklə yanaşı müasirliyi də önə çəkə bilirdi. Fikrət Məlikovun yazdığı "pedaqoq - rejissorların tamaşa üzərində iş rejimi" zənnimcə pedaqoq fırıldaqçıların zəmanəsini əks etdirmək üçün müxtəlif pyeslərdən seçilmiş parçalarla "tamaşa – kompozisiyanın" həllini ustalıqla müəyyənləşdirərək, ana xətt və ali məqsədi uğurla sona çatdıra bilmişdir. Çünki, burada Molla Xəlil kimyagərin varlanmaq məqsədi ilə

nuxulların pullarını mənimsəməsi, Dərviş Məstəli şahın insanların avamlığından istifadə edərək asan yolla qazanc əldə etməsi, Şeyx Nəsrullahın çoxlu sayda var - dövlət əldə etməsi və şəhvani hisslərini söndürmək məqsədi ilə insanların psixologiyasına məharətlə təsir göstərməsi, dələduzluqla məşğul olması amillərini fırıldaqçılıq adlandırmaq yerinə düşürdü. Belə ki, tamaşa səhnəyə qoyulduğu müddətdə göbələk kimi yaranaraq artmaqda davam edən müxtəlif tipli dırnaqarası bankların əhalini aldatmasını, cəmiyyətdə gedən neqativ proseslər nəticəsində bütün var -dövlətini itirmiş insanların aqibətini dəqiqliyi ilə görən rejissor- pedaqoq klassiklərimizin bu cür parçaları seçməklə, onları müasir dövrün sosial mühitinə uyğunlaşdıraraq parlaq surətdə səhnə verməyə müvəffəq oldu. Belə bir prosesin isə klassik əsərlər vasitəsi ilə vurğulanması ondan böyük güc, istedad və yüksək məharət tələb edirdi"[150] fikirləri bu səhnə əsərinin dəyərləndirilməsi ilə yanaşı meydana çıxmasına yaranan tələbatı da səciyyələndirir.

***

Cənnət Səlimovanın 1997-ci ildə quruluş verdiyi, Kamal Abdullanın "Ruh" pyesində vaxtilə orta məktəbdə birgə oxumuş adamların qırx il sonrakı görüşünün hadisəli məqamında təsvir edilən Ruh (Leyli Vəliyeva), Tərki – dünya (Seyidşah Məmmədov), Qorxacaq qadın (Gülər Nəbiyeva), Şübhəli Məxluq (İlqar Cahangirov), Narahat adam (Şövqi Hüseynov), Ağciyər (Nofəl Vəliyev), Kimsəsiz (Mətləb Səfərov) kimi personajların adları mahiyyət daşıyıcısı tək təqdim olunur. Onlardan birinin ölümü fonunda cərəyan edən hadisələr mistik istiqamətdə inkişaf edir. Qırx ya-

[150] F.N.Məlikov. Pedaqoq - rejissorların tamaşa üzərində iş prosesi. B., 2006. s. 89

şında ölən kəsin vəsiyyət etmədən dünyasını dəyişməsi zahiri problem kimi qoyulur. Ölüm qabağı vəsiyyətin bərpası üçün ölənin ruhunun çağırılması prosesində personajlar təmizlənmək məqsədi ilə bir – birlərini ifşa edirlər. Beləliklə Tərki – dünyanın təhriki ilə adam öldürüb günahı qardaşının boynuna ataraq o, yazığın neçə illərdən bəri həbsxanada qalmasına bais olan Ağciyərin, onun – bunun maşınına toxunub xəstəxanada yatmaqla sürücüləri soyan Şübhəli Məxluqun, uşaq bağçasından oğurladığı pulla özünə brilyant sırğa alan Qorxacaq Qadının, donuzçuluqla məşğul olan Narahat adamın iç üzü açılır. Birinci hissənin sonunda yalnız pulunun, var–dövlətinin sayı ilə ətrafdakıları maraqlandıran Ruhun qayıtması sosial problemləri qabartmaqla əsas dramaturji hadisənin daxili dinamikasını təmin edir.

Dostlarını ətrafına yığaraq bu dünyanı tərk edən ruh sahibinin son on ildə qapanıb evdə qalması və bu illər ərzində indi buraya yığılan dostlardan bir kimsənin onu ziyarət etməməsi tənhalıq problemini meydana çıxarır. Dünyaya, ətrafa sevgi hissindən uzaq olan və bu ölümün şahidinə çevrilən yaddaşlarını itirmiş dostların məsuliyyət qorxusu insanlarla ünsiyyətin üzərinə kölgə salan kabus kimi tənhalığın səbəbkarına dönür. Ruhun qayıdışından sonra uzaq illərin yaddaşında ilişib qaldığından unudulmuş fraqmental xatirələrin xırda təfərrüatlarına qədər təqdimatı, informasiya gerçəkliyinin gözəgörünməz və çətin qavranılan məqamlarının monoloji daxili ziddiyyətinin belə psixologizm zəminində audiovizual təsvirinə şərait yaradır.

Şübhəli Məxluqun "...üç köpüklüklər vardı, mis kimi qırmızı, sürtürdüm bunun dal tərəfini, gerb olan tərəfi deyirəm, parıldadıb ağardırdım, iyirmi qəpikliyə oxşadırdım. "Bizim küçədə, evimizin yanındakı padvalda bir qoca tum satan arvad yaşayırdı. Ona verərdim bu qəlp iyirmi qəpikliyi.

Yarısına tum alardım. Hələ on qəpik də qalığı qaytarardı mənə. Gözləri pis görürdü."[151] kimi müəllif təhkiyəsində, haqqında söhbət gedən qoca qadının səsinin monoloji çıxışı informasiya axınını gücləndirərək obyektiv gerçəkliyin birbaşa təqdimatına şərait yaradır. "Qoca arvadam, a bala gözlərim pis görür, bu evi tikilmişlər də aldadırlar məni, ciyərləri yanmasın. Sən yaxşı oğlansan onların tayı deyilsən. Dərslərini yaxşı oxu bala, pis – pis uşaqlara qoşulma. Heç kimə qoşulma. Oynayıb eləmə heç kimnən. Hamısı dələduzdu. Dərslərini oxu, heç kimnən də işin olmasın, pulun olmayanda da gəl tum verim sənə çırtla, sən yaxşı oğlansan..."[152] kimi həmin zaman–məkan çərçivəsində Şübhəli Məxluqun hadisənin informasiya axınını davam etdirən mətni bu məqamın gərgin ziddiyyətini qoruyub dramaturji zirvəyə çatdırır: "Mən ona qulaq asırdım, asırdım, ədəbli uşaqlar kimi başımı dikirdim aşağı. Sonra yenə həmən qəlp iyirmi qəpikliyi ağardılmış tərəfindən utana – utana ona uzadırdım. Mənim pulumun bir dəfə də ora – burasına baxıb yoxlamadı. Həmişə böyük çay stəkanının ağzından tum daşanacan doldurub tökərdi cibimə"[153] mətnindən göründüyü kimi dramaturji ziddiyyətin portretinin açılmasında subyektiv mətn mahiyyətcə tövbə rolunu oynamaqla obraz tamaşaçı düşüncəsində mənəvi təmizlənmə yaradır. Və beləliklə də ədəbiyyat, sənət ədəbi missiyasını yerinə yetirir. Finalda Tərki Dünyanın Mücərrəd ölümü hadisəlilik prinsipinin riyazi həllini tamamlayır və bu iki ölüm müqəvvalıqdan xilas olmuş personajlara həyat eşqi qazandırmaqla bəşəri həqiqətə xidmət etdirilir. İki ölüm arasında

---

[151] Kamal Abdulla. Ruh. B., 1997. c. 118.
[152] Yenə orada.
[153] Yenə orada. B., 1997. c.121.

baş verən gərgin dramaturji məqamlar müəllifin bənzərsiz fərdi üslubunun və uşaqlıq dünyasının pak, ülvi yozumunun təntənəsinə çevrilir.

Burada işıq – qaranlıq elementləri, rənglərin ülfəti, səssizlikdə çiçəklərin açması kimi məqamlar asanlıqla yaddaşdan silinə bilən mikroskopik mühitin təqdimatına şərait yaradır. Tamaşa boyu təkrirə çevrilmiş "Bənövşə bəndə düşə" oyununun mətni əsas dramaturji hadisəni müşayiət etməklə insanları ünsiyyətə səsləyir. Kamal Abdullanın bu pyesində mətnin parçalanmış güzgü inikası belə bütövlüyün, tamlığın təqdimatına xidmət edir. Tamaşada uzanan ekspozisiya hadisəsizliyi sezilsə də, səhnənin mərkəzindəki masa, qavrayışa mane olan əşyaya çevrilməklə mizan həllinə mane olsa da, son nəticədə personajların hamısının mənəviyyatca təmizlənməsi tunelin sonundakı işıq kimi görünməklə ümidli gələcəyə çağırışa çevrilir.

***

Repertuar müxtəlifliyi, rejissor yozumunun yüksək səviyyəsi, tamaşalarda bədii ifadə vasitələrinin zənginliyi, aktyor oyununun mükəmməlliyi ilə ictimai fikrə təsir əmsalı daimi qastrolları ilə Sovetlər birliyini əhatələndirən Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrına çatmasa da, Cənnət Səlimovanın üslubunun cilalanmasında, yaradıcılıq laboratoriyasının inkişafında, özünün yaratdığı Bakı Kamera Teatrının müstəsna əhəmiyyəti oldu. Məhdudiyyətin təzyiqi altında aktyorların səfərbər olaraq lüzumsuz dekorlara, parlaq işığa, personajı gizlədən geyimlərə, əlbəsələrə, mənbəsiz musiqiyə yox deməklə, xətti deyil mozaik modeldə mövcud olub hansısa fəlsəfi ideyanı önə çəkən Yeji Qrotovskinin "kasıb teatr" formulasını doğrultduğu bu yaradıcı mühitdə Lev Abramoviç Dodinin: "Rol

canlı varlıqdır, istəsəniz o sizi sevəcəkdir, siz də onu”[154], “Rejissor lazımi məqamda, lazımi yerdən, lazımi zərbəni vurmağı bacarmalıdır”[155] prinsipi əsas götürüldü. Repertuar seçimində “tikinti materialı” sayılan aktyorlarının intellekt, plastika imkanlarını nəzərə alan Cənnət Səlimovanın tamaşalarında təkcə məkan deyil zaman həllini də tapan, dördüncü divara yönələn qeyri standart mizanlar tamaşaçı diqqətini cəlb etmədən, əksər hallarda özünün obrazlı kompozisiya həllini də tapdı.

Məhz yaranmasında və peşəkar status qazanmasında misilsiz əməyi olan Cənnət Səlimovanın fədakarlıq hesabına yaratdığı Kamera Teatrının səhnə, dekor, geyim, əlbəsə məhdudiyyəti, bütün yaradıcı qüvvənin aktyorlara səfərbər olmasına təkan verməklə yüksək bədii ifa mədəniyyəti əldə olundu. Hər pyesin strukturundakı personajların bəzən hətta cinsi fərq belə nəzərə alınmadan dəyişkən mexanizmlə bütün aktyorlara həvalə olunması ampula anlayışını dağıtdı. Yəni zahiri əlamətindən asılı olmayaraq daxili qüvvəsini cəmləyə bilən hər bir aktyor oynadığı rolu personaj, tipaj, obraz və bəzən hətta pyesin diktəsi səviyyəsində xarakter səviyyəsinə qaldıra bildi. Bu isə son nəticədə peşəkar rejissor əlində mum kimi istənilən şəkilə düşə bilən aktyor tipinin təzahürünə şərait yaratdı. Nəticədə isə tədris tamaşalarından sıyrılmaqla püxtələşən Kamera Teatrı ictimai fikrə təsir əmsalı qazanmaqla, bütöv bir nəslin xatirəsində yaşayacaq mədəniyyət hadisəsinə çevrildi.

Yeri gəlmişkən Bakı Kamera Teatrında da, baş rolları bacarıqla oynamaqla özlərini “balina aktyor” hesab edən Elvin Mirzəyev, Nigar Həsənzadə, Toğrul Rzayev,

---

[154] Л.А.Додин. Путешествие без конца. С-П., 2009. с.20.
[155] Yenə orada. s.341.

Ülviyyə Abdullayeva, İmaməddin Həsənov kimi, istedadlarını hədsiz dəyərləndirməklə səhnə sənətinin əsas prinsipindən uzaqlaşanlar tapılsa da, Cənnət Səlimova onları daha yeni bir teatr açmağa həvəsləndirərək teatrdan uzaqlaşdıra bildi. Bu aktyorların "Yaranış" adlı yeni teatr açmaq istəkləri hələ də reallaşa bilmədiyindən, sonradan rejissor təhsili alaraq, Musiqili Komediya Teatrında "Arşın mal alan" operettasına quruluş verən Elvin Mirzəyev istisna olmaqla digərlərinin sənətdən uzaqlaşmaları təəssüf doğurur.

Bakı Kamera Teatrının səhnəsində isə Mirzə Fətəli Axundovun "Sərgüzəşti - vəziri - xani Lənkəran", "Hekayəti - müsyö Jordan həkimi – nəbatat və dərviş Məstəli şah", "Hekayəti xırs quldurbasan" komediyalarına quruluş verməklə Cənnət Səlimova dramaturgiyamızın banisinin pyeslərinin gündəmdə qalmasına şərait yaratmaqla milli mədəniyyət strategiyasına birbaşa xidmət göstərdi. Maraqlıdır ki, məsələn müxtəlif səhnələrdə də qoyulmaqla artıq əlli ildir ki, sanki azyaşlı uşaqlarla birlikdə Cənnət xanımı da müşayiət edən "Ulu qurbağa balası" nağıl tamaşası təbliğat naminə deyil əmtəəyə çevrilməklə teatrın maddi vəziyyətini nizamlamaq üçün şəhərimizin əksər uşaq baxçalarında da göstərildi. Bununla belə mövcud olduğu ərəfədə bu teatrın tamaşalarını təhlil edən məqalələrin dərc olunmaması diqqətdən yayınmadı.

ADMİU-nun Sənətşünaslıq fakültəsinin "Ədəbi yaradıcılıq" ixtisasının bir neçə tələbəsinin, ilk qələm təcrübəsi olub, ötən əsrin otuzuncu illərinin Staxanov hərəkatından doğan monoloji oçerklərindən ibarət "Çələngin yeddi çiçəyi" kitabçasına xeyirxahlıqla yazdığı "Ümidlərlə doğan günəş" adlı ön sözündə: "Bakı Kamera Teatrının gənc, ancaq teatr ictimaiyyətində kifayət qədər tanınan, sevilən, ehtiramı yüksək tutulan kollektivi ətirli və təravətli dağ çiçəklərindən hörülmüş çələngi xatırladır. Öz hüsnü, öz səmimiyyəti və öz

sənət nəğməsi, öz sənət yanğısı, öz yaradıcılıq ehtirası olan Kamera Teatrı görkəmli rejissor Cənnət xanım Səlimovanın ehtiraslı səhnə mədəniyyətindən doğulub”[156] qənaətini bildirən professor İlham Rəhimlinin timsalında teatrşünaslığın sənət sevgisini səciyyələndirir. Bütövlükdə isə Kamera Teatrının tamaşaları nədənsə teatrımızın konseptual problemlərini sistemli araşdıran teatrşünaslığımızın diqqətindən daim kənarda qaldığından, sonrakı nəsil tədqiqatçıları üçün də, elmi-nəzəri baza yaranmadı.

Gənc Tamaşaçılar Teatrına birləşdirilməklə (“Gənclər” teatrı ilə birgə), qloballaşmanın “tərəqqi mərkəzləşməyə möhtacdır” prinsipini yerinə yetirsə də, müstəqil fəaliyyət dövrünü başa vuran bu sənət ocağı, M.Şəhriyar, İ.Əbilov klublarındakı məhrumiyyətlərdən xilas olsa da, yeni təmirdən çıxan bina, maddi-texniki imkanlar qazansa da, özünün yaradıcılıq laboratoriyasını, tamaşaçı zümrəsini və üslunu itirdi.

[156] İ.Ə.Rəhimli. Ümidlərlə doğan günəş. Çələngin yeddi çiçəyi. k. B., 2003. c.3.

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MUSÌQÌLÌ KOMEDÌYA TEATRINDA CƏNNƏT SƏLÌMOVANIN TAMAŞALARI

1856-cı ildən davamlı olaraq Rusiyaya qastrol səfərlərinə gələn, "Gözəl mavi Dünayda", "Vyana meşəsinin nağılı" valsları elitar çevrədə dillər əzbəri olan, 1870-ci ildə Bostonda min nəfərlik orkestri idarə etməklə rekord qazanan, "Yarasa", "Qaraçı baron" operettaları (italyanca kiçik opera) ilə skripkaçı, dirijop, bəstəkar İohan Ştrausun (oğul) bu janrın əsasını qoydu. Onun davamçıları Frans Leqarın, İmre Kalmanın, Jak Offenbaxın hesabına əyalət təfəkkürünü önə çəkən sentimental məzmuna, xalq musiqisinə, folklora söykənən bu janr dünya şöhrəti qazandı. Azərbaycanda Zülfüqar bəyin "Əlli yaşında cavan"(1909), "Evli ikən subay"(1911), Üzeyir bəyin "O olmasın, bu olsun" (1911), "Arşın mal alan"(1913) əsərləri ilə intişar tapan operetta- janrı musiqi mədəniyyətimizin tərkib hissəsinə çevrildi. V.Zeydmanın, V.Şebalinin, N.Rakovun, Q.Qarayevin tələbəsi olmuş, "D.Şostakoviçin "Səkkizinci simfoniya" əsərinin partiturasına: "Fitri istedadının parlayacağına inandığım əziz Rauf Hacıyevə ən xoş arzularla" cümləsini yazıb bağışladığı"[157] yazdığı doqquz operettadan beşinin – "Romeo mənim qon-

[157] A.Ə.Dadaşov. Teatr – kino problemləri. B., 2008. c.153.

şumdur", "Kuba məhəbbətim mənim", "Qafqaz əsiri", "Ana mən evlənirəm", "Yolayrıcı" kimi milli musiqimizin estrada ilə sintezindən yaranan əsərləri Moskva Dövlət Operetta Teatrının səhnəsində göstərilən bəstəkarımız bu janrın tərəqqisinə təkan verdi. Rauf Hacıyevin bir sıra Avropa ölkələrində, o cümlədən bu janrın beşiyi sayılan Macarıstan tamaşaçılarının da geniş marağına səbəb olan, 1954-60-cı illərdə Moskva Dövlət Operetta Teatrının baş rejissoru olmuş məşhur bas-bariton vokalçı V.Kandelakinin haqqında: "Milli arxaizmdən uzaq olub, milli koloritlə zəngin olan bu operetta özünün optimizmi, yumoru və müasirliyi ilə seçilir"[158] yazdığı "Romeo mənim qonşumdur" operettasını kinorejissor Şamil Mahmudbəyov 1963-cü ildə ekranlaşdırmaqla əsərin tirajını da artırdı. Beləliklə, operettalarının təşəkkülü və inkişafı bu sənət sahəsinin səhnə həllinə, bədii özəlliklərinin aşkarlanmasına rəvac verən musiqi rejissorluğunun yaranmasına tələbat yaratdı. Yeri gəlmişkən K.S.Stanislavski də yaradıcılıq fəaliyyətinə operetta rejissorluğundan başlamışdı.

Qori müəllimlər seminariyasının məzunu, 1905-07-ci illərdə bibisi oğlu Üzeyir Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun" operasının ilkin variantında Məcnun, İbn Salam rollarını ifa etmiş, tanınmış pedaqoq Bədəlbəy Bədəlbəyovun ailəsində dünyaya gəlmiş, uşaqlıqdan tar çalıb, gəncliyindən baxdığı tamaşalara dair məqalələr yazan, 1934-cü ildə Moskvada, Malı teatrda, Kote Marcanaşvilinin yanında təcrübə keçən, 1942-ci ildən Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrına direktor və bədii rəhbər təyin olunan, 1949-cı ildən

---

[158] В.А.Канделаки. Интересная встреча. г. Бакинский рабочий. 15-12-1960.

teatr yeddi il fəaliyyətini dayandırdığı dövrdə; Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında Üzeyir bəyin "Koroğlu" operasına quruluş verən, 1953-cü ilin sonlarından A.N.Ostrovski adına Leninqrad dövlət Teatr İnstitutunda təcrübə keçən, 1956-cı ildən doğma teatrdakı vəzifələrini yenidən icra edən, Fikrət Əmirov, Rauf Hacıyev, Səid Rüstəmov, Süleyman Ələskərov, Vasif Adıgözəlov, Emin Sabitoğlu kimi yeni nəsil bəstəkarların da operettaları ilə yanaşı bu sahədəki dünya klassikasını da səhnəmizə gətirən Şəmsi Bədəlbəyli musiqi rejissoru kimi özünü tam təsdiqlədi. Və partituranı bilib xaric səsi həmən duymaqla orkestrə, xora haqlı iradlar tutan, Lütfəli Abdullayev, Nəsibə Zeynalova, Bəşir Səfəroğlu, Hacıbaba Bağırov, Səyavuş Aslanov kimi musiqi təhsili görməyən aktyorlara çətin vokal partiyaları oxudan Şəmsi Bədəlbəylidən sonra Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında rejissorluq peşəsinin xüsusi çəkisi tədricən azalmağa başladı.

Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrı ilə Cənnət Səlimovanın yaradıcılıq əlaqəsi Cəlil Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları" povesti əsasıda onun librettosu üzrə bəstəkar Oktay Kazımovun musiqisini yazdığı, eyni adlı tamaşa ilə bağlıdır.

11 iyul 1982-ci ilin "Kommunist" qəzetindəki "Bir kəndin göynərtiləri" məqaləsində bu teatrda rejissor ilk işi saydığı tamaşa barədə: "Vaqif Həsənov tamaşanın obrazını qaravəlli xalq teatrı prinsiplərində qurmuşdur", aktyorlar haqqında: "Onlar səhnədə əsas personajları geyindirir, qrimləyir, aktyorun başqalaşmasını, yəni adi tamaşaçıdan personajın ifaçısına keçməsini təmin edirlər"

yazan teatrşünas İlham Rəhimlinin liberetto haqqındakı: "Cənnət Səlimova "Danabaş kəndinin əhvalatları"nı səhnələşdirərkən əsrin dil koloritini, fikrin ifadə səlisliyini bəzi məqamlarda pozmuş, ayrı-ayrı dialoqlar və epizodlar arasında qırıqlıq yaratmışdır"[159] qənaəti ilə kifayətlənir. Bu tamaşadan doqquz il sonra Cənnət Səlimovanın quruluşçu rejissor kimi yeddi il əvvəl təmirə dayanan Musiqili Komediya Teatrına gəlişi əslində yad limanın uçuş zolağına məcburi eniş idi.

***

Cənnət Səlimovanın 1991-ci ildə Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında, daha doğrusu Konservatoriyanın Opera studiyasının binasında quruluş verdiyi ilk tamaşa Eduardo de Filipponun "Öz qanunları olan qadın" əsəri əsasında bəstəkar Fərac Qarayevin "Filumeno Marturano" operettası oldu. Qeyd etmək gərəkdir ki, Vittorio de Sikanın 60-cı illərin ortalarında çəkdiyi, Filumeno Marturanonu Sofi Lorenin oynadığı "İtaliyansayağı evlənmə" filmi də bu əsər əsasında yaranmışdır. Keçmişi fahişə olmuş Filumenonun (Larisa Vinoqradova) varlı, dul Domeniko Sorianonun (İlham Əhmədov) məşuqəsi olması, özünü xəstəliyə vurub onunla kəbin kəsdirməsi və nəhayət artıq böyümüş, hətta birisi ailə sahibi olmuş üç oğlunun qanuni soyad almasına çalışması hadisələri sosial problemlər fövqündə irəliyə aparır. Və xasiyyətcə, əxlaqca və düşüncə tərzi ilə Filumeno Marturanonun tam əksi olan qulluqçu Rozaliya Solimenenin (Svet-

[159] İ.Ə.Rəhimli. Bir kəndin göynərtiləri. Kommunist q. 11-07-1982.

lana Bajenova) hadisələrə komik münasibət tamaşanin dramaturji strukturu ilə yanaşı janr təyinatını da qoruyur.

Yeri gəlmişkən Eduardo de Filipponun bu pyesi əsasında bəstəkar və dirijor Florimon Ervenin operettası mövcud olsa da, bu tamaşanın musiqisini Fərəc Qarayevin yazması yeni, orjinal bir səhnə əsərinin səhnəmizə gəlişinə şərait yaratdı. Məz bu tamaşada Cənnət Səlimova tərəfindən teatra dəvət edilərək həvalə olunan Domeniko Soriano rolunu rus dilində uğurla ifa edən, İlham Əhmədovun da yaradıcılığında yeni səhifə açılır. Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubu sayəsində hətta ikinci plandakı aktyorların - Filumeno Marturanonun oğlanları; Rikardo (Əli İbrahimov), Umberto (Viktor Volya), Mikele (Mixail Simonovski), Vəkil Noçello (Boris Qrafkin), Alfreddo Amorzo (Sabir Sultanov) kimi personajların ifaları ilə süslənən oyun tərzlərinə psixoloji məqamların da gəlişi nəzərdən qaçmadı. Ömürlərini operetta səhnəsində keçirən sənətkarlar özlərini dramatik aktyor kimi hiss etdiklərini bildirirdilər. Bu operettanın ərsəyə gəlməsində Cənnət Səlimovaya tamaşanın dirijoru, bu quruluşdan sonra Misir Konservatoriyasında çalışıb, orada da dünyasını dəyişən Tale Qəniyevlə, baletmeyster Boris Lukinski ilə yanaşı, Filumeno Marturanonu rolunu ifa edən Larisa Vinoqradova oldu.

***

Cənnət Səlimovanın təmiri uzanan Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında, Konservatoriyanın Opera studiyasının binasında həmin ildə quruluş verdiyi növbəti tamaşa yəhudi yazıçısı Şolom

Aleyxemin ötən əsrin əvvəllərindəki yəhudi qırğınına həsr olunmuş "Südçü Tevye" adlı məşhur əsəri əsasında dramaturq Qriqori Qorinin və bəstəkar Mixail Qluzanın işlədikləri "Anma duası" musiqili draması oldu. Əslində bu səhnə əsəri musiqili komediya, operetta mövzusu olmasa da, qara qüvvələrin təzyiqi altında saysız - hesabsız qaçqınların doğma yurdlarını tərk edərək acınacaqlı vəziyyətdə talenin ümidinə buraxıldıqları dövrün ruhuna uyğun idi. Danışmaqdan çox, oxumağı bacaran operetta aktyorlarını yaşantı prinsipində mövcud olmağa vadar edən Cənnət Səlimova hələ ki, "Dağ Məhəmmədə sarı gəlməsə, Məhəmməd dağa sarı gedər" məsəlinin diqtəsini qəbul etmək istəmirdi.

Ağır zəhmət hesabına özünə güzəran düzəltmiş, ədalətsizliyə qarşı barışmaz mövqeli, xalq lətifələrindən, yumorundan bəhrələnən məzhəkəçi, səmavi kitablara bələd dindar kimi mənəviyyatı ilə seçilən, müxtəlif taleli beş ağıllı, qoçaq, gözəl qız atası Südçü Tivyenin total zorakılıqla qarşılaşması oxumağa yönəlikli aktyorların müqavimətinə baxmayaraq Cənnət Səlimova yozumunda dramatik həllini tapır.

Bu tamaşada Südçü Tevye rolundakı Boris Qrafkin əzablara qatlaşaraq özünü yenidən qura bilsə də, onun arvadı Qolda rolundakı Larisa Vinoqradova illərdən bəri alışdığı çəhrayı ampluasından faciəviliyə doğru addım ata bilmirdi. Beləliklə, tamaşaçıların və elə Cənnət Səlimovanın özünün də sevimli sənətkarı öz rolunu bu məsələnin öhdəsindən daha bacarıqla gələn Tatyana Mordasovaya güzəştə getmək zorunda qaldı. Dərzi Motl rolundakı, hal -

hazırda Milanda vokal dərsi verən Anatoli Qusev isə hamını müqavimətə səsləməklə "balina aktyor" missiyasını yerinə yetirməkdən çəkinmədi. Bununla belə çətin məqamda dara düşən hər kəsin qayğısını çəkən Südçü Tivye rolundakı Boris Qrafkin, onun arvadı – öz ağrılara dözərək dua etməklə doğuşuna tanrıdan imdad dilədiyi qızının dünyaya gətirdiyi körpəyə sanki ruhunu ötürüb canını tapşıran Qolda rolundakı Tatyana Mordasova, dərzi Stepanı ifa edən Sabir Sultanov dramatik aktyor məharətlərini göstərə bildilər.

Bəstəkar Cahangir Cahangirovun tələbəsi olub Böyük teatrda professor M.F.Ermlerin rəhbərliyi ilə üç il təcrübə keçərək 1990-cı ildə çalışdığı Musiqili Komediya Teatrına qayıtmış dirijor Nazim Hacıəlibəyovun Həsənağa Qurbanovla birgə dirijorluğu, A.Avdyaevin yəhudi xalq musiqisinin oranjimanı kimi tərtib etdiyi musiqi, xormeyster Vaqif Məstanovun idarə etdiyi xorun alqışlarla qarşılanan Ukrayna xalq mahnısı dramaturji hadisələrin mühitinin təqdimatını qabarda bildi.

***

Cənnət Səlimovanın Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında, uzun fasilədən sonra, 1993-ci ildə "26 Bakı komissarı" klubunun darısqal binasında quruluş verdiyi yeni tamaşa Jan Puaronun "Həftə sonundakı şən şam yeməyi" vodevili oldu. Bədii-texniki məhdudiyyəti nəzərə alan quruluşçu rejissorun əsas məqsədi bütün mədudiyyətlərə baxmayaraq nəinki tamaşa qoymaq və hətta bu teatrda yeni söz demək idi. Lakin dərin fəlsəfəsi

olmayan bu vodevildə sevgilisi Jülini (M.N.Litvinenko) arvadı Sofiyə (L.A.Vinoqradova) bir vaxtlar atıb getdiyi qızı kimi sırımaq istəyən Stefanın (B.F.Qrafkin) vaqeələrində vermək çətin məsələ idi. Tanınmış caz ustası Salman Qəmbərovun seçdiyi fransız melodiyalarının fonoqram altında səslənməsi, XV əsrdən xalqdan gəlib estradalaşan şansonların vokal və rəqs ifalarının canlı ünsiyyət üzərində qurulmadığını qabartdı. Canlı ünsiyyətin yoxluğu musiqi dinləmək üçün gələn tamaşaçını məyus etsə də teatra əylənmək üçün gələnləri əla almaq naminə düşünülən Sofinin - Mariya Litvinenkonun məşhur müğənni Patrisiya Kaasın ifası altındakı zövqlü striptizi səmərəli nəticə verdi.

***

Məşhur macar bəstəkarı Frans Leqarın Anri Melyakenin diplomatların həyatından bəhs edən "Səfirliyin atteşyesi" komediyası əsasında yaratdığı, lirik valslarla zəngin "Şən dul qadın" operettası yaranışından dünya musiqili teatrlarının səhnəsini bəzəyir. Özünün "Operettanın ulduz məqamı" kitabında: "Dünya şöhrəti "Şən dul qadın"la başlayır. Bu əsl yetkin, bənzərsiz əsər ustadın gücünün aşıb-daşdığı mərhələdə yarandı. Burada onun istedadının – dramatizmlə, psixologizmə meyli qarşılıqlı təqdim olunan beynəlmiləl melodiyalar, dövrün ruhunu yaşadan operetta janrının baxış bucağında üzə çıxdı"[160] yazan musiqişünas Alla Rudolfovna Vladimirskaya əsərin mühitin sosial sifarişini də göstərir. Əlbəttə ki, liberal mühitin sərbəst bazarına yönələn bu əsərdə tərəqqiyə mane olan maddiyyat hərisliyinin mənəviyyata

[160] А.Р.Владимирская. Звездные часы оперетты. Л., 1991. с.87.

qarşı qoyulmasının satirik boyalarla təqdimatı müəllifin daxili azadlığının da göstəricisinə çevrilir. Musiqişünas Alla Rudolfovna Vladimirskayanın "Operettanın partiturasında həqiqətən satirik səhnələr vardır. Qəsdən dayaz dəbdəbəni qabardan melodiya Pontevdronun Parisdəki səfirinin və onun ətrafının yelbeyinliyini səciyyələndirir. Bununla belə "Şən dul qadın"ın uğurunda bu əsas şərt deyil. Leqar qoca deyildi, heç olmadı da. Onun əsərlərində kapital arxasınca yüyürüş sevgi ilə təmizlənir" qənaəti operettanın ideyasını da göstərir.

Hələ 1962–1970-ci illlərdə rejissor Rostov Operetta teatrının rejissoru A.Q.Alleqrovun Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyduğu, V.S.Qoneyevin Baron Zetta, E.P.Qoqoberidzenin onun arvadı Valentina, İ.N.Podqornayanın Hanna Qlavari, F.P.Kolinin Qraf Danilo oynadığı, "Şən dul qadın" operettasına Cənnət Səlimova 1995-ci ildə bu səhnədə yenidən quruluş verdi. İyirmi milyon cehizi olan, şən dul qadın Hanna Qlavarinin (Larisa Vinoqradova) xariciyə ərə getməklə ölkədən varidatın çıxarılmasına qarşı duran Baron Zettanın (Viktor Volya) bu qadını səfirin üçüncü attaşesi Qraf Daniloya (Elxan Əhədzadə) ərə vermək istəməsi əsas hadisəni canlandırır. Bu münasibləri həyata keçirib reallaşdırmaq məqsədi ilə qurulmuş məclisə Qraf Danilonun gecikməsi bütün planları alt-üst edir. Paralel olaraq ölkənin mənafeyi naminə insanların taleyi ilə oynayan səfir Baron Zettanın arvadı Valentinanın (Marina Litvinenko) Fransa attaşesi Kamil de Rusilyonla (Firuz Məmmədov) sevgi macərası dramaturji strukturu zənginləşdirir. Baron Zettanın qapı deşiyindən baxaraq

arvadını məşuqu ilə görməsi, məhz bu məqamda rəfiqəsini xilas etmk fikrinə düşən oyunbaz Militsianın (Svetlana Bajenova) Hanna Qlavarini gizlədərək yataq otağından qol-qola çıxdığı Kamil de-Rusilyona ərə getdiyini bildirməsi komizmi artırır. Və finalda Baron Zettanın ictimai mənafeyini şəxsi maraqlarına qurban verməsi tamaşanı gülüşlə sona çatdırır. Göründüyü kimi zəngin dramaturji struktur Cənnət Səlimovaya peşəkar rejissor üslubunun tətbiqinə meydan açır.

Əlbəttə ki, dirijor Nazim Hacıəlibəyovun, quruluşçu rəssam İsmayıl Məmmədovun, hər personajın sosial zümrəsinə, mövqeyinə, xasiyyətinə uyğun zahri əlamətləri göstərən moskvalı geyim rəssamı Raf Sərdarovun, qadınların birgə oxuduqları "Viila" xoru alqışlarla qarşılanan xormeyster Vaqif Məstanovun, baletmeysterlər Zakir və Yelena Ağayevlərin, xüsusən Larisa Vinoqradova başda olmaqla bütün ifaçıların gərgin əməyini birləşdirən Cənnət Səlimovanın peşəkar üslubu tamaşadakı dramaturji məqamların qabardılmasına imkan yaratdı. Tamaşanın ərsəyə gəlməsində Azərbaycandakı Rusiya səfirliyinin təşkilatı dəstəyi, "Lükoyl" şirkətinin baş sponsorluğu da müstəsna rol oynadı.

***

Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında "1001 gecə" nağıllarının motivləri əsasında Vitali Abramoviç Kolmanovskinin nəzmlə yazdığı librettoya Emin Sabitoğlunun milli kökə söykənən musiqisi əsasındakı operettaya Cənnət Səlimovanın 1995-ci ildə quruluş ver-

diyi "Bir dəfə Bağdadda" operettası geniş tamaşaçı marağı doğurdu. Rus xalq nağılı "Qırmızı papaq"dan sonra V.A.Kolmanovski ilə ikinci birgə işi olan "Bir dəfə Bağdadda" operettasında Emin Sabitoğlunun üvertürası, ariyaları, duetləri bəstəkarın bu sahədəki yaradıcılığının daha peşəkar təsdiqinə çevrildi. Ərəb dünyasının ədalətli xəlifəsi Harun əl Rəşidin (Boris Qrafkin) və onun ağıllı vəziri Masrurun (Serqey Aqapov) dövrünün nağılvari hadisələrinin mərkəzində duran xeyirxah Bağdad oğrusu Səlim (Dimitri Konradi) dayanır. Dialoqlarda və musiqidə inkişaf edən hadisələrin sonunda leytmotivdə səslənən mahnıda deyildiyi kimi "dişi olmasa da, ağzında qoz sındırmaq istəyən Tacirin (Viktor Volya), sərraf Rəhimin (Emil Heydərov) yerlərinə oturdularaq Harunla Afətin (Marina Litvinenko), Bəhramla (Firuz Məmmədov) Leylanın (İzabella Şvets), Səlimlə Züleyxanın (Nadejda Pavelitsına) Tacirin başını aldadaraq Bəhramla Afəti birbirlərinə qovuşdurması xeyrin şər üzərində qələbəsini səciyyələndirir. Xacələri oynayan Tatyana Mordasova ilə Svetlana Bajenova komik xətti gücləndirə bilirlər. R.Mirkinin: "Pərdə açılandan bağlanana kimi quruluşçu rejissor Cənnət Səlimovanın püxtələşmiş dəsti-xətti hiss olunur. Pyesin dürüst ədəbi mənbəyindən bacarıqla istifadə edən rejissor nəinki Bakıda, hətta artıq çoxdan bəri xəyala çevrilən qastrollarda nümayiş olunmağa layiq, dinamik, əyləncəli tamaşa yaratdı"[161] mülahizəsi keçmiş dövrə nostalji kimi də səslənir.

---

[161] Р.З.Миркин Однажды в Вагдаде. г. Вышка. 17-10-1995.

N.A.Rimski-Korsakov adına Leninqrad konservatoriyasının məzunu dirijor Cavanşir Cəfərovun ustalıqla təqdim etdiyi musiqi həlli, quruluşçu rəssam Tahir Tahirovun yaratdığı dekorda qədim ərəb dünyasının atributları və detalları, Boris Lukinskinin qurduğu dava-dalaş epizodları tamaşada yüksək bədii əksini tapmaqla səhnədəki nağılvari hadisələrin açılışına imkan yaratdı.

***

Üzeyir bəy Hacıbəyovun "O, olmasın, bu olsun" komediyasından söz düşəndə istər – istəməz Məşədi İbad rolunun əvəzsiz ifaçıları; Hüseynqulu Sarabski (rejissor A.M.Şərifzadə.1917), Əlihüseyn Qafarlı (rejissor Niyaz Şərifov. 1943.), Lütfəli Abdullayev (rejissor Ş.Bədəlbəyli 1956.) Əliağa Ağayev, (kinorejissor Hüseyn Seyidzadə.1956.) kimi əvəzsiz ifaçılar yada düşür. 1985-ci ildə Üzeyir Hacıbəyovun 100 illik yubileyi ərəfəsində rejissor Vaqif Həsənovun verdiyi quruluşda, ədəbi mətnə əlavələr hesabına yubilyarın mənəvi portreti, ölkənin tənəzzülə doğru getdiyinin də bədii yozumda nəzərdən qaçmaması ilə yanaşı tamaşadakı portretlər qalereyası və xüsusən bu personajın ifasında özünü Əlihüseyn Qafarlının davamçısı sayan Hacıbaba Bağırovun ifa etdiyi Məşədi İbad xatırlanır.

1998-ci ildə təmirdən sonra "O, olmasın, bu olsun" tamaşası ilə açılan Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında Cənnət Səlimovanın verdiyi quruluşda da, Məşədi İbad rolunu Hacıbaba Bağırov

ifa etdi. Cənnət Səlimovanın yozumunda ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayevin: "...alver və tacir əxlaqı ideya və məslək sahəsinə də nüfuz edib, "baqqal – inteligent"in müasir tipi artıq hər şeyi alıb-satır: qadından (Gülnazdan) tutmuş, ana dilinə qədər. Belə ki, müftə pul müftəxor ziyalıya hər şeyi, ideyanı da əvəz edir"[162] deyə suçlandırdığı personajların hamısı müsbət planda verilir. Və onları dolandıran, yedizdirib – içizdirən, daim günahlarını bağışlayan Məşədi İbad isə dünyagörmüş dərrakəli adam kimi səciyyələnir. Onun elə əvvəldən Gülnazdan daha çox Sənəmə meyil etməsi vurğulanır, ancaq nə edəsən ki, artıq qızın atasına haqq-hesab ödənilib. Deməli, Məşədi İbadın günahı öz yaşını unutmasındadır ki, bu şərq kişiləri üçün səciyyəvi xüsusiyyətdir. O ki, qaldı Məşədi İbaddan bir abbası ala bilməyən Hambala, bu yozumda o, da korluq çəkən sosial tipdən daha çox hadisələrin gedişini maraqla izləyən, lazım gələndə fəal iştirakçısına çevrilən hoqqa teatrının tipajıdır. Əlbəttə ki, komediyanın dramaturji modelində şər qüvvəni personajların heç birisi deyil, müəllifin gülüş hədəfinə çevirdiyi köhnəlmiş adət-ənənəni səciyyələndirir və bütövlükdə əsərin təqdimatında Üzeyir bəy Hacıbəyovun ecazkar musiqisi, onun ifa tərzi də müstəsna rol oynayır.

10 dekabr 1998-ci ilin "Bakinski raboçi" qəzetindəki "Məşədi İbad" yenə də səhnədə" məqaləsində: "Teatrın baş dirijoru Nazim Hacıəlibəyovun idarəsilə orkestrin necə məmnunluqla ifa etdiyini görmək gərək idi. Əsl xalq musiqisindən qaynaqlanan büllur kimi təmiz melodiyanın

[162] Y.V.Qarayev. Teatr həyatda və səhnədə. B., 1996. c. 41.

vurğuları və ritmləri xalq artisti, rejissor Cənnət Səlimovanın fantaziyası və ustalığı ilə ərsəyə gələn hadisələrə heyranedici ruh yüksəkliyi, həyəcanlı mühit yaratdı. Və bu hadisələrin inkişafı elə təbii idi ki, quruluşçunun ayrılıqda hər bir aktyora və hamıya çəkdiyi incədən-incə, ağır zəhmət belə sanki hiss olunmurdu" yazan jurnalist Svetlana Mirzəyevanın: "Həmin axşam səhnə arxasında da hədsiz temperatur var idi. Bu sadəcə premyera deyildi, ən tələbkar tamaşaçılardan biri – Azərbaycan Prezidenti zalda idi"[163] cümlələri bu sənət bayramının mənzərəsini yaradır.

Tamaşanın premyerasıdan sonra ölkə başçısı Heydər Əliyevin: "Bu gün yenidən öz fəaliyyətinizi gözəl bir tamaşa ilə - Üzeyir Hacıbəyovun "Məşədi İbad" tamaşası ilə başladınız" Biz buna musiqili komediya deyirik, amma o vaxt Üzeyir Hacıbəyov yazanda bunun adını operetta qoymuşdu. Bu çox gözəl tamaşadır. Cənnət xanım Səlimova tamaşaya gözəl quruluş veribdir. İndi o, universal rejissor kimi müxtəlif tamaşalara quruluş verir. "Məşədi İbad" tamaşasını çox gözəl göstərdiniz. Düzdür, biz bunun hamısını görmüşük. Məsələn, mən bu tamaşanı Azərbaycan teatrında 40-50 il bundan öncə də görmüşəm. Sonra bunu bizim böyük rejissorumuz Hüseyn Seyidzadə filmə çəkdi. O, çox gözəl filmdir. Ola bilər, film çəkilən vaxt onu yaxşı qiymətləndirə bilmədilər - mənim xatirimdədir, bu, 60-cı illərdə idi. Ancaq indi, zaman keçdikcə bəzən bizim televiziya vaxtaşırı o filmi göstərir. O film göstərilində mən böyük həvəslə baxıram. Çox gözəl bir filmdir.

---

[163] С.Ф.Мирзоева. И снова на сцене – «Мешади Ибад». г. Бакинский рабочий. 10-12-1998.

Siz bu əsərə yenidən səhnə həyatı verdiniz və bu gün çox gözəl də tamaşa göstərdiniz. Ona görə də mən sizin hamınızı təbrik edirəm. Quruluşçu rejissor Cənnət xanımı təbrik edirəm ki, belə gözəl quruluş yaradıbdır. Rəssam İsmayıl Məmmədovu təbrik edirəm, çünki tamaşada çox gözəl dekorasiyalar, tərtibatlar vardır. Musiqi çox gözəl müşayiət olunduğuna görə dirijoru təbrik edirəm. Və səhnədə oynayanların hamısını təbrik edirəm"[164] fikirləri ümummilli liderin mədəniyyətə, teatr sənətinə, Üzeyir bəylə yanaşı, Cənnət Səlimova yaradıcılığına da verdiyi yüksək qiymətdir.

***

Macar bəstəkarı, operetta kralı İmre Kalmanın 1940-1960-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində oynanılmış digər adı "Çağdaş karalevası" olan "Silva" operettasını bu səhnədə tamaşaya qoymaqla Cənnət Səlimova artıq öyrəşdiyi yaradıcı kollektivə yaxından bağlanır.

"Musiqili teatrda rejissor" kitabında "Operettadan "gonbulların incəsənəti" kimi söz düşəndə bu "burjua" sənətinin tipik nümunəsi kimi Kalmanın operettaları yada salınır. Onun "Silva"sı ümumi isimə çevrilir. Pullular sinfi yaltaqlarının cəhdləri sayəsində İmre Kalmanı "öz" müəlliflərinə çevirdilər. Rusiyanın nermanları isə bəstəkar haqqındakı bu təsəvvürü gücləndirdilər. Ancaq müəllifin özü ... Bütün həyatı boyu o, tamaşaçını güldürmək, ağlat-

---

[164] H.Ə.Əliyev. O olmasın, bu olsun tamaşasından sonrakı nitqi. Ədəbiyyat q. 11-12-1998.

maqla yanaşı səhnədə baş verənlərə tamaşaçını tam inandıran əsər yaratmağı arzulayırdı. Qaynar ehtirasla teatra bağlanan Kalmanın arzusu səhnədə canlı insanları görmək idi. Onun yolunu kəsən isə musiqisini yazmağa məcbur olduğu bayağı librettolar və ən qorxulusu isə imkanlı burjuaziyanı qane edən yeknəsək səhnə yozumları idi"[165] yazan Q.P.Ansimovun göstərdiyi iradlardan uzaqlaşmaqla bəstəkarın istəklərinin həyata keçirilməsi Cənnət Səlimovanın yozumunda əsas məqsəd idi.

Yüngül musiqidən valslardan, macar və qaraçı folklorundan geniş istifadə olunduğu bu operettada kabare aktrisası Silva Vareska rolunda real insan tipini canlandıran Larisa Vinoqradova meydan sulayırdı. Leopold - Boris Qrafkin, Knyaz Edvin - Firuz Məmmədov, Boni - Emin Heydərov, Stasi - Marina Litvinenko, Ferrini – Sabir Sultanov kimi aktyorlarla fasiləsiz məşqlər də öz səmərəli nəticəsini vermişdi.

Gənc zadəgan Edvinin sevdiyi Silvayla deyil, Stasi ilə nişanlanmasından yaranan ilkin ziddiyyət qabarıq həllini tapırdı. Qraf Boni ilə gedən Silvanın Edvinlə Stasinin nişan mərasimində peyda olmaları bu ziddiyyəti həmən qızışdırırdı. Silvanı hamıya arvadı kimi təqdim edən qraf Boni Stasiyaya vurulmaqla vəziyyəti həll etməsi, artıq Stasinin də Boniyə vurulması, Silvanın isə Edvinlə əvvəldən bağlanmış kəbinə məhəl qoymadan çıxıb getməsi hadisələri fabula istiqamətində irəliyə aparırdı. Boninin müdaxiləsi ilə Silvanın səhnəyə qayıtması, Edvinin nənəsinin, hətta anasının belə vaxtilə kabare müğənnisi və rəqqasəsi

[165] Г.П.Анисимов. Режиссор в музыкальном театре. М., 1980. с.196.

kimi çalışdığının üzə çıxması tamaşanı şirin sonluqla bitirməsi isə əlbəttə ki, librettonun məzmunundan irəli gəlirdi.

Tamaşanın bədii həllində baletmeyster Yuliana Əlikişizadənin qurduğu klassik balet və kankan rəqsləri müstəsna rol oynadı, musiqi həllində dirijor Cavanşir Cəfərovun, xormeyster Vaqif Məstanovun, bədii tərtibatda quruluşçu rəssam İsmayıl Məmmədovun iştirakı ilə ərsəyə gələn bu tamaşa ilə Cənnət Səlimova İmre Kalman operettalarına ürəkdən bağlanır.

***

Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında Uzaq Şərq Musiqili komediya teatrlarında çalışmış rejissor, rəssam L.Faylenbogenin 1957 və 1965-ci illərdə quruluş verdiyi, İ.N.Podqornayanın (Qrafinya Maritsa), E.P.Qoqoberidzenin (Knyagina Bojena fon Kudenşteyn), A.Q.Alleqrovun (knyaz Morits-Draqomir Esterqazi Şelenberq), V.S.Qoniyevin (Baron Koloman Zupan), F.P.Kolinin (Tassilo Madaç) uğurla ifa etdikləri, İmre Kalmanın "Maritsa" tamaşasına 2002-ci ildə yeni yozumunu verən Cənnət Səlimova bu operettanın Maritsa-soprano, baron Zupan-tenor, qraf Tasilo-tenor, Liza - sopranodan ibarət səs çələngini musiqinin dramaturji strukturuna oturda bilir. Belə ki, gənc, gözəl, zəngin dul qadın Maritsanın (Larisa Vinoqradova) onun var-dövlətini əldə etmək istəyən çoxsaylı pərəstişkarlarından uzaqlaşaraq, öz malikanəsində şən qaraçıların musiqi və rəqsləri ilə əhatələnməsi, onun işlər müdiri Tasilonun timsalında (Elxan Əhədzadə) əsl sevginin üzə çıxmasına şərait yaradır. Pərəs-

tişkarlarından uzaqlaşmaq istəyən Maritsanın verdiyi elanda adını çəkdiyi uydurma qəhrəman Kiloman Zupanın (Emil Heydərov) gəlib çıxaraq Tasilonun bacısı Lizaya (Yuliya Sidorova) vurulması musiqi rəngarəngliyi yaradır. Tasilonun varlı xalasının Maritsanın malikanəsini bacısı oğluna alması isə sevginin qərəzsizliyinə təminat yaradır. Macar rapsodiyası da adlanan bu operettada Stefan (Fərid Əliyev), Qaraçı qız (Nadejda Povelitsina), Bojena (Svetlana Bulax), Penijek (Sabir Sultanov), Esterqazi (Boris Qrafkin) birliyi musiqi dramatrgiyasının inkişafında səmərəli nəticə verdi.

Əlbəttə ki, dirijor Nazim Hacıəlibəyovun, xormeyster Vaqif Məstanovun, baletmeysterlər Zakir və Yelena Ağayevlər, tamaşanın ərsəyə gəlməsində müstəsna rol oynadılar.

***

Qara Qarayevin 85 illik yubileyi ərəfəsində (2003) dahi bəstəkarın, Edmon Rostanın "Sirano de Berjerak" pyesinin motivləri üzrə Pyotr Mixayloviç Qradovun yazdığı libretto əsasında 1967-ci ildə yazdığı "Çılğın Qaskoniyalı" müziklı səhnə əsəri kimi ciddi musiqi ilə nəsrin vəhdəti (Siviliya bərbərində olduğu kimi) üzərində qurulmaqla əslində nəğmələrin önə keçdiyi operettadan daha çox, XlX əsrin sonlarında ABŞ–da meydana gəlmiş, dramatik operanı estrada, məişət musiqisini özündə birləşdirən müziklə və bəlkə də almanların denkşpel (düşündürən oyun) janrına yaxın idi.

"Oqonyok" jurnalının 1961-ci ilin 43-cü sayındakı: "Gözəlliyin vaxtıdır" məqaləsində: "Gənclərə müasir, yaxşı, aydın və emosional əhəmiyyətli musiqi vermək bi-

zim borcumuzdur. Biz əgər bu işlə məşğul olmasaq, başqaları onu yerinə yetirəcəkdir. Hərdən elə başqaları da yerinə yetirir. Bizim gözəl gəncliyi yad, bağışlanılmaz dərəcədə boş, mənəviyyatsız musiqiyə vermək olarmı?”[166] yazmaqla yeni nəslin estetik dünyagörüşünün qaldırılması ilə yanaşı, musiqili teatrların tamaşaçı zümrəsinin yeniləşdirilməsi problemini də qaldıran böyük bəstəkar və ictimai xadim Qara Qarayev özünəməxsus peşəkar səviyyədə yazılmış “Çılğın Qaskoniyalı” müziklı ilə narahatçılığını təkcə sözdə deyil əməldə də təsdiqlədi. Əlbəttə ki, ölkədəki ilıqlaşma dövrü də, vaxtı ilə konservatoriyada simfocaz yaratmaqla, pianoçu Vaqif Mustafazadəni də bu istiqamətə yönəldən bəstəkar Qara Qarayevə bu imkanı yaradırdı. Hakimiyyət dəyişkənliyi ilə ölkədə baş alıb gedən “buzlaşma” mərhələsində “Lenkom” teatrında “Yunon və Avos” tamaşasının “düşmən cəbhəyə məxsus müzikl janrına görə” məsələsi Moskva şəhər partiya komitəsində müzakirə olunan Mark Zaxarov: “TU-144 təyyarəsinin də zahirən “Konkor”a bənzədiyini xatırlatmaqla cəzadan yayına bilmişdi. Hər halda yazılışından uzun illər sonra vaxtilə Moskvadakı Operetta teatrında uğurla oynanılmış “Çılğın Qaskoniyalı” müziklın Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulması mütərəqqi hadisə idi.

Döyüş meydanında aclıqdan, yorğunluqdan xorla şikayətlənən əsgərlərə mənəviyyatın əsas olduğunu bildirən, təkbaşına yüz düşmənin qarşısında duruş gətirə bilən coşqun təbli şair Sirano de Berjerakın (Elxan Əhədzadə) dostu Kristianın (Emil Heydərov) adından sevgi məktubları yazdığı

---

[166] К.А.Караев. Пора перекрасного. ж. Огонек 1961-№43. с 25.

Roksananın ərzaq, şərab gətirməsi və topların arasında iri təbilin üzərinə sıxıb ruh yüksəkliyi ilə oxuması hər kəsi vuruşmağa sövq edir. Kristianın cənazəsinin gətirilməsi ilə Roksananın səsləndirdiyi rekviemə "O mənə ağı deyir..." kəlmələri ilə məna çaları verən Sirano de Berjerakın sevdiyi qadının ilməli dəsmalını tüfənginin xəncərinə keçirib əsgərləri intiqama təhrik etməsi dramatizmi musiqi-mətn qovşağında gücləndirir. Rahibə rəfiqələri ilə dini motivli xorun ifasından sonra bir vaxtlar dostunun adından yazdığı məktubu alıb kağıza baxmadan dərdli-dərdli "oxuyan" Sirano de Berjerakın "ifşası" dramaturji düyünün duetdə açılışını, sevgisinin reallaşacağını təssəvvür etməyən qəhrəmanın öz xəncəri ilə intihar etməsi isə, mənəviyyatca zənginləşən əsgərləri düşmənlə döyüşə atılmağa təhrik etməklə finalı vətənpərvərlik ideyasında təmin edir.

Sevginin cismani deyil, ruhi proses olduğunu sübuta yetirən tamaşada Sirano de Berjerak rolundakı cilalanmış bariton səsli Elxan Əhədzadə musiqi partiyaları ilə yanaşı, keçmiş idmançı kimi, şəri yerindəcə cəzalandıran cəsur qəhrəmanının biofizik tələblərini də yüksək səviyyədə yerinə yetirsə də, vokal partiyaların təqdimatında çətinlik çəkdiyi hiss olundu. Bunun isə əsas səbəbi bəstəkarın partiturasındakı muzikla uyğun estrada alətlərinin və əlbəttə ki, mikrafonun aradan qaldırılması ilə bağlı oldu. Halbuki əsərin diqtə etdiyi şərait yaradılsa idi, operettaya estradadan gəlmiş Elxan Əhədzadə təzyiq altında qalmayıb, səhnədə özünü daha sərbəst apara bilərdi. Bununla belə, Elxan Əhədzadənin Sirano de Berjerakı başqasının – Kristianın adından məhəbbətini izhar edəndə və əlbəttə ki, ölüm səhnəsində

güclü vokal imkanları ilə yanaşı, quruluşçu rejissorun əldə etmək istədiyi psixoloji məqamların təqdimatında da, yüksək sənətkarlıq göstərdi.

Digər tərəfdən Sirano de Berjerakı dünyalarca sevdiyi qadın, təbəddülatlar keçirsə də sonda həqiqəti anlayaraq bu sevgini dəyərləndirən Roksana rolundakı Larisa Vinaqradova da, bəlkə də özünü göstərən yaş və yaxud yaxınlaşan xəstəlik səbəbindən, artıq gənc qəhrəmanının çılğınlığını, çevikliyini nümayiş etdirməkdə acizlik çəkirdi. Onu bu rolda əvəz edən İnarə Babayeva isə vokal imkanları ilə yanaşı gənclik məlahətinin, zərifliyin qələbəsini də, nümayiş etdirdi.

Tamaşada xanımcanlı kişi Monfleri və onun tam əksi olan cəsur Le Bre rollarını aktyor Emil Heydərov məharətlə ifa etdi. Tenor Boris Qrafkinin Linyeri, bariton Firuz Məmmədovun Kristianı, lirik tenor Fərid Əliyevin Raqnosu, soprano Marina Litvinenkonun Duenyası tamaşaçını qane etdi.

Tüstü-dumana bürünmüş toplar, döyüş təbilləri hesabına döyüş meydanının real mənzərəsini yaratmaqla əsgərlərin hərəkətlərini təklif olunan vəziyyətə yönəldən, qotik üslublu malikanə ilə dövrün nəbzini tutan, gecikmiş sevginin izharında göydən xiş - xiş xəzan yarpaqları yağdırmaqla səhnə məkanındakı əsas personajların daxili durumlarını da izah edən quruluşçu rəssam İsmayıl Məmmədovun, vokalçıların ifasının, xor, balet partiyalarının müşayiətini yaradan orkestrin musiqisini bacarıqla təşkil edən dirijor Nazim Hacıəlibəyovun, sənətinin vurğunu sayılan xormeyster Vaqif Məstanovun ustalıqla nizamladığı, sürəkli alqışlar qazanan xoru belə rəqs etməyə vadar edən baletmeysterlər Zakir və

Yelena Ağayevlərin birliyində tamaşanı ustalıqla reallaşdıran dəqiq yozumlu rejissorun müstəsna əməyi oldu.

***

İmre Kalmanın "Bayadera" operettasına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində 1940-cı ildə, sonralar kinorejissor kimi "Ögey ana", "Böyük dayaq" filmlərini də ərsəyə gətirmiş Həbib İsmayılov, 1948-ci ildə Şəmsi Bədəlbəyli quruluş vermişdilər. Böyük vətən müharibəsinin başlanması birinci tamaşanın ömrünü yarıda kəssə də, Firəngiz Şərifovanın – Odetta Derimontu, Kamal Kərimovun – Şahzadə Racı, Nəcibə Behbudovanın - Mariettanı, Əlihüseyn Qafarlının – Lui Filippi, İbrahim Hüseynovun Napoleon Sen Kloşu oynadıqları, musiqi və rejissor həlli yüksək olan ikinci variant uzun müddət səhnədə qaldı.

"Bayadera" operettasının Cənnət Səlimova yozumunda (2007) da bəstəkarın yaradıcılığına xas olan ənənəvi valslardan, çardaşlardan, macar və qaraçı folklorundan başqa yeni, ritmik fokstrotlara, şimmilərə geniş yer verilir. Bu tamaşada kişiləri barmağında fırladan kasıb primadonna Odetta Darimont rolunu soprano səsli, zərif plastikası, gənclik təravəti ilə seçilən İnara Babayeva ustalıqla oynadı. Onun Londonda universitet bitirmiş, bəstəkarlıqla da məşğul olan zəngin hind şahzadəsi Rac (Firuz Məmmədov), teatr tənqidçisi İştvanla sevgi macəraları dramaturji strukturun əsasını yaradırdı. Lui Filippi Boris Qrafkin, Napoleon Sen Klosini Emil Heydərov, Şahzadə Racın müəllimi, tərbiyəçisi saydığı hamisi Devini isə Əliməmməd Novruzov, məharətlə yaratdılar. Marietta rolunu isə

özünəməxsus işvə ilə oynayan Larisa Vinaqradovanın xəstələnərək dünyasını dəyişməsi ilə onu bu rolda Marina Litvinenki əvəzləməli oldu. Operettanın şərq-qərb motivini birləşdirməsi təkcə musiqidə deyil, dekorlarda, kostyumlarda, geyimlərdə də öz əksini tapırdı.

Teatrda qadın aktrisalarının çoxluğunu, tamaşada isə qadın personajlarının azlığını nəzərə alan quruluşçu rejissorun Bufetçi Co rolunu Cenniyə çevirməklə komizmi uğurla yaradan sənətkar Tatyana Mordasovaya həvalə etməsi janr təyinatının daha da zənginləşdirilməsində özünü doğrultdu. Bununla belə, quruluşçu rəssamı İsmayıl Məmmədovun əsas hadisələrin cərəyan etdiyi operetta tələbatına uyğun zəngin, rəngarəng dekoru iştirakçılarla dolmadığından sadəcə fon kimi qalmaqla təəssüf ki, mahiyyətcə də yeniləşə bilmədi. Quruluşçu dirijoru Nazim Hacıəlibəyovun idarə etdiyi orkestrin səsi isə xormeyster Vaqif Məstanovun azsaylı truppasının səsini batırsa da, quruluşçu baletmeysterlər Zakir və Yelena Ağayevlərin qurduğu rəqslər isə cəmisi bir neçə məqamda hind elementlərini nümayiş etdirərək, bütövlükdə solistlərin ətrafında passiv mövqe tutsalar da, tamaşa öz missiyasını yerinə yetirdi.

***

Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının tarixində ilk dəfə olaraq əcnəbi operettasının dilimizdə səslənməsi İmre Kalmanın "İddialı qaraçı" əsəri əsasındakı tamaşa (2010) ilə başlanır. Bu ideyanın müəllifi, liberettonu şair-tərcüməçi Səyavuş Məmmədzadə ilə birlikdə dilimizə çevirmiş rejissor – pedaqoq Faiq Zöhrabov rol bölgüsünü,

masaarxası məşqləri həyata keçirsə də, gözlənilmədən dünyasını dəyişməsi ilə operettaya quruluş vermək Cənnət Səlimovaya həvalə olunur. Cavanlığında qrafinyaya vurulmuş, sevgisi cavabsız qaldıqda baş götürüb doğma yerlərdən getmiş məşhur musiqiçi Paule Racın (Firuz Məmmədov) ailə müstəvisində baş verənlər operettanın strukturunu yaradır. Onun qızı Zaraya vurulan Qastonun qraf nəslindən olduğunu gizlədərək özünün çoban olduğunu göstərməsi komizmi artırır. Qastonun nökəri, cavanlıqda aktyorluq etmiş, içki düşkünü olan Radonun (Ramiz Məmmədov) imperator Frans İosifin qiyafəsində Zaranı Qastona alması dramaturji düyünün açılışına yönəlir. Paralel hadisələrdə Harre Racın qızı Zaradan iki yaş kiçik olan Yuliçkaya (Nərgiz Kərimova) vurulması ikinci dramaturji xətti bəyan edir. Racın Fransada musiqi təhsili alan atasını skripka ifaçılığı üzrə yarışa çağıran oğlunun Yuliça ilə əvvəldən bir-birini sevdiyinin üzə çıxması dramaturji maneə yaradır. Hadisələrin gedişində əsl Frans İosifin gəlişi komizmi gücləndirir. Finalda hər iki cütlüklərdən əlavə Paule Racın da ilk sevgilisi qrafinya ilə evlənməsi hadisələri şirin sonluqla bitirir.

İ.Bramsın macar rəqsini tamaşanın strukturuna əlavə etməklə rəqs elementini gücləndirən dirijor Yalçın Adıgözəlzadə, quruluşçu rəssamı İsmayıl Məmmədov, baletmeysterləri Zakir və Yelena Ağayevlər, xormeysteri Vaqif Məstanov olan tamaşanın uğurlu alınmamasının bir səbəbini baş rollar istisna olunmaqla daim milli tipajları oynayan ifaçıların bəzən səhnədə oynadıqlarına, xüsusən oxuduqlarına gülmələri idi ki, bu da böyük sənətkar

F.İ.Şalyapinin: "Təxəyyülü olmayan müğənninin yaradıcılıq qısırlığını nə yaxşı səs, nə səhnə təcrübəsi, nə də effektli fiqurlar xilas edə bilər. Təxəyyül rola həyatın özünü və məzmununu verir"[167] ittihamı, deyimini yada salır. Uğursuzluğun digər səbəbi isə, illərdən bəri operettaya musiqi dinləmək üçün deyil, ifaçı müğənniyə dözümsüzlük göstərərək "sevimli" tipajının onu az qala qıdıqlayıb güldürəcəyi məişət komediyasının əttökən epizodlarına baxmağa gələn tamaşaçı zümrəsinin çaşqınlığı ilə bağlamaq olar.

***

1939-ci ildən iki bölməsi (azərbaycan və rus dillində) ilə fəaliyyətə başlayan Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının rejissor sənəti ilə bağlı bütöv bir mərhələsi Cənnət Səlimovanın üzərinə düşdü. Şübhəsiz ki, dramaturji sənət qanunlarını dərindən bilməsi ilə musiqi ilə bağlı çatışmazlıqların üstünü örtə bilən bu rejissorun tamaşalarında ilkin mənbənin bədii dəyərinin təqdimatında mahiyyət daşıyıcısı olan obrazlılıq önə keçdi. Onun quruluş verdiyi operettalarda hər bir personaj özünün səs imkanlarını nümayiş etdirən vokalçı olmaqla bərabər, tipaj, obraz, bəzən hətta xarakter göstəricilərinə belə sahib oldu. Qohum-əqrəbanı, dost-tanışı, əhalini, xalqı səciyyələndirən xor və balet truppası belə bu göstəricilər kontekstində mövcud oldu. Hazırladığı kütləvi bayram tamaşalarında birgə çalışdığı rəssam İsmayıl Məmmədov, baletmeysterlər Zakir və Yelena Ağayevlər, xormeyster Vaqif Məstanov da hədəfin əldə olunmasıda yardımçıya çevrilə bilirdilər.

---

[167] Ф.И.Шаляпин. Литературное наследие. том 1.1960., с.264.

Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının rus bölməsində intişar tapmış operettaların tədricən az qala sıradan çıxmasının əsas səbəbi, heç şübhəsiz ki, Sovetlər birliyinin çöküşü ilə bağlı oldu. Belə ki, uzanan keçid dövründə iqtisadi böhran vəziyyətində olan teatrlardan sənətkarların baş götürüb xarici ölkələrə getmələri adi hala çevrilmişdi. Paralel olaraq formalaşmış tamaşaçı zümrəsinin itirilməsi prosesi də getdiyində solistlərlə, orkestr musiqiçiləri ilə yanaşı tədricən sırası seyrələn xor, balet truppasının tərkibinin fasiləsiz olaraq dəyişməsi, peşəkar üslub göstəricilərinin itirilməsinə səbəb olurdu. Peşəkar musiqili tamaşa və xüsusən operetta rejissorunun olmadığı belə bir vəziyyətdə ərsəyə gələn tamaşalarda partituranı dərindən bilən dirijorun aktyor seçiminə, mizan həllinə qarışması, bəzən hətta diqtəsi şəraitində Cənnət Səlimovanın quruluş verdiyi tamaşalar bu sənət sahəsinin qorunub gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm rol oynadı.

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT OPERA VƏ BALET TEATRINDA CƏNNƏT SƏLÌMOVANIN TAMAŞALARI

Məlumdur ki, XVl əsrin son illərində intibah dövrünün humanist ideyalarının təsiri Florensiyada yaranmaqla, növbəti yüzillikdə bəşəriyyətə şedevrlər bəxş edən opera sənəti musiqidə, Kolumbun "yeni dünya" kəşfi ilə eyniləşdirilir. Latınca hərfi mənası "əsər" olan opera sənətinin əsasında libretto dursa da, strukturunu ariya, ballada, mahnı, duet və sair kimi vokaldan, mühiti şərh edən xordan, ayrı-ayrı musiqi nömrələrini birləşdirən reçetativdən məxsusi dramaturgiya yaradır. Nadir hallarda yeniləşən klassik operanın səhnə həllində Franko Dzeferelli, Eduardo de Flippo, Lukino Viskonti, Boris Aleksandroviç Pokrovski, Robert Uilson, Corc Tabori, Luka Ronkoni, Qizo Jordaniya kimi rejissorların adları çəkilir. Əbəs deyil ki: "Bu italyan operaları tamaşalarından aldığım təsirlər mənim təkcə eşitmə və görmə hafizəmdə deyil, cismimdə də qalmışdır, yəni mən onları yalnız hisslərimlə deyil, bütün bədənimlə də duyuram"[168]yazan böyük rejissor Konstantin Sergeyeviç Stanislavski bu sənət növünü yüksək dəyərləndirirdi. "Musiqinin psixoloji məqamlarını əks etdirən dramatik, təhkiyyə üzərində qurulan epik"[169] tiplərini fərqləndirən Bertold Brextin bu yanaşması opera rejis-

[168] К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. s. 24.
[169] Бертольд Брехт. О театре. М., 2002. с.114.

sorluğunun eksplikasiyasının təhlili prinsipində əhəmiyyətli rol oynadı.

Azərbaycanda opera sənətinin əsası 1908-ci ildə Üzeyir Hacıbəyovun ərsəyə gətirdiyi "Leyli və Məcnun" əsəri ilə qoyulsa da, bəstəkar bir il sonra "Şeyx Sənan", "Rüstəm və Söhrab", 1910-cu ildə "Harun və Leyla", 1912-ci ildə "Şah Abbas və Xurşud Banu", "Əsli və Kərəm", 1916-cı ildə Zülfüqar Hacıbəyov "Aşıq Qərib", 1919-cu ildə Müslüm Maqomayev "Şah İsmayıl", 1924 –cü ildən fəaliyyətə başlayan Azərbaycan Opera və Balet Teatrında milli klassik musiqimizin incilərindən sayılan bu əsərlərlə yanaşı Müslüm Maqomayevin 1935-ci ildə yazdığı "Nərgiz" operası da nümayiş olunmağa başladı. Klassik Avropa biçimində yaranmaqla Üzeyir bəy Hacıbəyov zəkasının dərinliyini bir daha təsdiqləyən, peşəkar vokal məktəbimizin banisi Bülbülün baş rolu ifa etdiyi "Koroğlu" operasının 28 aprel 1937-ci ildə teatrın baş rejissoru, səhnə təcrübəsinə malik İsmayıl Hidayətzadənin quruluşunda bu səhnədə qoyulması görünməmiş hadisəyə çevrildi. Şəmsi Bədəlbəyli, Adil İsgəndərov, Sultan Dadaşov kimi sənətkarların Opera və Balet Teatrının səhnəsində qoyduğu tamaşalar özünün bədii həllinin səviyyəsi ilə seçildi.

***

Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında, ilk milli baletimiz sayılan "Qız qalası" nın (1940) müəllifi bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin öz librettosu, Rəfiq Zəkanın, Hüseyn Cavidin, Ələkbər Ziyatayın şeirləri əsasında yaratdığı vətənpərvərlik mövzusundakı "Söyüdlər ağlamaz" operasına Cənnət Səlimova ilk dəfə 1969-cu ildə rejissor kimi müəlliflə birgə quruluş verməklə opera sənəti sahəsində çalışmağa başlayır. Tədqiqatçı İbrahim Quliyevin: "Məsələ

onda idi ki, o dövrdə opera teatrında yeni, orijinal, əvvəllər heç bir yerdə tamaşaya qoyulmayan əsər üzərində iş təcrübəsi olan quruluşçu rejissor yox idi və buna görə də, teatrın direktoru bu vəzifəni Əfrasiyab Bədəlbəylinin özünə həvalə etmişdi"[170] cümləsi təəssüf ki, acı reallığı əks etdirir. Və əlbəttə ki, Cənnət Səlimovanı rejissor kimi dəvət edən musiqi bilicisi Əfrasiyab Bədəlbəyli özünün sənətkar məsuliyyətini də nümayiş etdirdi.

"Söyüdlər ağlamaz" operasında 1941-ci ilin yazını əks etdirən ilk epizodda hərbi komissar Murad Əlizadənin (Ağababa Bünyadzadə) ixtiraçı mühəndis oğlu Vüqarın (Lütfiyar İmanov) bəstəkar nişanlısı Jalənin (Dilarə Babayeva) xalq qəhrəmanı Cavanşirə həsr etdiyi operadan bir parçanı ifa etməsi, vətənpərvərlik mövzusunu ilk epizodda təqdim edir. Müharibənin başlaması ilə ögey qardaşı Əziz (Kazım Məmmədov), anası Xəyalın (P.Topçiyeva) təhriki ilə bəhanə ilə yaxasını kənara çəkib, cəbhədən yayınsa da Vüqarın atası ilə birgə döyüşə yollanması mövzunu davam etdirir.

Həyat yoldaşı vətəni qorumağa yollandıqdan sonra dünyaya övlad gətirən Jalənin Vüqarın ağır döyüşlərdə həlak olduğunu öyrənməsi ilə onunla evlənmək istəyən əclaf Əzizin rədd edilməsi dramaturji modeli bayağılaşdırsa da, qələbənin 25 illiyinə həsr olunmuş bu tamaşanın bədii həlli yetərincə yüksək olan musiqisindən əlavə cəbhə mühitinin təqdimatında kinoxronikadan istifadə özünü doğrultdu.

28 iyun 1975-ci ilin "Kommunist" qəzetində bəstəkar Cahangir Cahangirovun yazdığı: ""Söyüdlər ağlamaz" operasının musiqi dili milli musiqimizin səviyyəli intonasiyaları, muğamat kökləri üzərində qurulduğundan təbii və doğma ruhda səslənir. Musiqinin dili aydın və səlisdir. Eyni zaman-

[170] İ.H.Quliyev. Maestro. B., 2008. c.102.

da müəllif polifonik vasitələrdən geniş istifadə edib. Əsərin gözəl orkestrləşdirilməsi operanın müvəffəqiyyətli cəhətlərindən biridir. Opera teatrının yaradıcı kollektivi "Söyüdlər ağlamaz" operasının səhnə təcəssümü üzərində ciddiyyətlə çalışmış, iştirakçılardan bir çoxu bu tamaşada öz yaradıcılıq qabiliyyətini və istedadını bir daha nümayiş etdirməyə nail olmuşdur"[171] cümlələrindəki dəyərləndirmələr təkcə əsərə, ifaçılara deyil, operanın müəllifi bəstəkar-dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyliyə, tamaşanın bədii tərtibatını Moskvadan dəvət olunmuş, Malı Teatrın baş rəssamı Nikolay İvanoviç Volkova və əlbəttə ki, quruluşçu rejissorlardan biri olan Cənnət Səlimovaya da aiddir.

***

Cəfər Cabbarlının 1928-ci ildə tamaşaya qoyulmaqla, zahirən sosializmi tərənnüm edən, əslində qadın azadlığı mövzusundakı "Sevil" pyesi, Tələt Əyyubovun librettosu əsasında bəstəkar Fikrət Əmirovun partituraya milli alətləri əlavə etməklə xalq musiqisi ruhunda 1953-cü ildə yazdığı, elə həmin il Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında rejissor Mehdi Məmmədovun verdiyi quruluşda Rəşid Behbudovun baş rolda oynadığı, 1964-cü ildə Moskvada P.İ.Çaykovski adına salonda Niyazinin dirijorluğu ilə paytaxt sənətkarlarının ifasında səslənən, 1970-ci idə "Azərbaycanfilm" kinostudiyasında ekranlaşdırılan eyniadlı opera milli mədəniyyət tariximizin bu sahəsində Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu" operasından sonra ikinci sənət hadisəsi sayılır.

6 noyabr 1954-cü ilin "Bakinski raboçi" qəzetindəki "İlhamlanan yaradıcılıq" məqaləsində: "Azərbaycan xalq

---

[171] C.Ş.Cahangirov. Söyüdlər ağlamaz. 28-06-1975.

musiqisinin sintezindən opera yaratmaq mənim arzum idi"[172] yazan bəstəkar Fikrət Əmirov özünün "Musiqi aləmində" kitabında: "Mən "Sevil"i əzbərləyə-əzbərləyə ona musiqi yazmışam və hər gün də, Cəfər Cabbarlının qarşısında hesabat vermişəm. Yəni hər musiqi parçasından sonra öz-özümə demişəm: "Görəsən, bu Cəfər Cabbarlının xoşuna gəldimi?" yazmaqla yaradıcılıq laboratoriyasını da göstərən böyük bəstəkarın bu cümlələrində onun sənət məsuliyyəti də üzə çıxır.

Cənnət Səlimovanın 1979-cu ildə Nailə Nəzirova ilə birgə verdiyi quruluş, ecazkar musiqi, ifa tərzi ilə yanaşı əsərin mövzu-problem əlaqələrinin, dramaturji strukturunun qorunması baxımından seçildi. Balaşı Lütfiyar İmanovun, Sevili Fidan, Dilbəri Xuraman Qasımova bacılarının, Gülüşü isə Rumiyyə Kərimovanın ifa etdiyi bu tamaşa da uğurlu alınmaya bilməzdi. Rejissor Cənnət Səlimova öz müəllimi - teatrşünas Cəfər Cəfərovun təhlilindəki: "Balaş öz doğma mühitindən qopmuş, xalqdan uzaqlaşmış ziyalı tipidir. O, dəb düşgünüdür. Onun varlığında iki adam yaşayır: biri despot, biri kölə. O, "qeyri - mədəni", "qeyri - kübar" görünən Sevil və digər ailə üzvlərinə qarşı despotdur, Parisdə manikürçuluq kursu qurtaran aşnası, "ənlik kirşanlı" Dilbərin qarşısında isə kölədir" fikirlərini operanın baş qəhrəmanının daxilindəki ziddiyyətin, "Sevilin yaşadığı qaranlıq mühitdə Gülüş yeganə işıq idi. Sevilin qəlbində şəxsi heysiyyət hissi oyadan, onda özü uğrunda, öz hüququ, azadlığı və səadəti uğrunda mübarizəyə arzu oyadan məhz Gülüşdür. O, Balaşın maskasını yırtır, "kübarlıq" komediyasını pozub, onun sonunu yaxınlaşdırır"[173] qənaətini əsərin ideya daşıyıcısının təqdimatında önə çəkməyə çalışdı.

---

[172] Ф.Дж.Амиров. Вдохновленное творчество. г. Бакинский рабочий. 06-11-1954.
[173] C.H.Cəfərov. Dramaturgiya və teatr. B., 1967. s. 271.

Mayası "Şüştər", "Bayatı Şiraz", "Humayun" muğamları üzərində qurulmaqla, orkestrə saz, tar, tütək əlavə olunmaqla milli ruhu önə çəkən operaya Pyesdə olmayan nümayiş səhnəsinin "Varşavyanka" melodiyasının işlənməsi ilə əlavə edilməsi tarixi-inqilabi ruhu qabartmaqla əsərin ictimai pafosunu, romantik ruhunu artırır. Operanın musiqi dramaturgiyasının strukturundakı zahiri göstəricilərdə; biçimdə, bölgülərdə, kompozisiya elementlərində rus bəstəkarlıq məktəbinin, təsiri hiss olunsa da, əsərin məzmunu, mahiyyəti milli koloritlə zəngin Üzeyir Hacıbəyov məktəbini davam etdirir. Sevilin daxili dünyasını, hiss-həyəcanlarını, dağılan ailə ağrısını, oğlu Gündüzlə bağlı həsrətini ağıdan laylaya çevrilməklə obrazlaşdırmaqla leytmotivə çevrilən əsas musiqinin əsər boyu həzinlikdən dramatizmə və ya əksinə keçidləri şəxsi, ictimai motivi paralel təqdim etməklə mövzunu səciyyələndirir. Əsasən əks mövzuda mövcud olmaqla finalda şərin iflasını səciyyələndirməklə sonradan hitə çevrilən Balaşın ariyası kontrapunktu gücləndirir.

Musiqişünas Solmaz Qasımovanın: "Dilbəri təsvir edən musiqi mövzuları operanın bütün iştirakçılarının xarakteristikasından kəskin şəkildə fərqlənir. Dilbər partiyasında XlX əsrin sentimental romansı ruhunda stilizasiya, tanqo ritmi, "təmiz" major-minor nəzərə çarpır. Dilbər obrazı operada mahnı və romans janrı ilə səciyyələndirilir. Onun Sarastenin məşhur "Qara çətir" romansı əsasında yazılmış mahnısı bu qəbildəndir. Dilbərin mahnısındakı təmtəraqla səslənən tanqo mahnıya yüngüllük, qeyri-ciddilik verir və onun simasının boş, gərəksiz olduğunu nəzərə çarpdırır"[174] dəyərləndirməsi pyesin də strukturunda ziddiyyətin mayasını yaradan personajla bağlı musiqi dramaturgiyasını da açır.

---

[174] S.C.Qasımova. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. B., 2009.s.178-179.

Əlbəttə ki, operada musiqinin diqtəsi öndə olsa da, pyesin strukturunu dərindən bilən Cənnət Səlimova varlanmaqla simasızlaşaraq manikürçü Dilbərlə eyş-işrət keçirən Balaşın, hadisələrə sağlam münasibət göstərən Dilbərin günahsız qurbana çevrilən Sevilin münasibətindəki dramatizmə də meydan verə bilir. Balaşla Dilbər kimi mənəviyyatsızların cəmiyyətdən kənarlaşdırılmasını, geriliyin simvoluna çevrilən çadrasını ataraq azadlığa çıxan, fabrikdə çalışmaqla halal zəhmətlə yaşayan qadınları təmsil edən Sevilin qəhrəmanlaşdırılması özünün bədii həllini tapır. İkinci pərdədəki tətil səhnəsi, Moskvadan qayıdan Sevilin qarşılanması kimi kütləvi səhnələr və nəhayət finalda Balaşın iflası fonunda Sevilin mənəvi yüksəlişi obrazlı həllini tapır.

***

7 mart 1853-cü ildə Aleksandr Dümanın (oğul) "Kameliyalı qadın" romanı əsasında F.Piavenin yazdığı libretto üzrə bəstələdiyi yeni əsərinin uğursuz premyerası barədə dostuna məktubunda: "Əzizim Emanuel. Dünən axşam "Traviata" alt-üst oldu. Günah məndədir, yoxsa müğənnilərdə? Zaman göstərər"[175] yazan Cüzeppe Verdi unudulmaqda olan bir romandan dünyəvi bir sənət incisi yaratdığını ağlına belə gətirməzdi. "Traviata" operasını Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsinə ilk dəfə olaraq ibtidai musiqi təhsili olub, 1927-31-ci illərdə Moskvadakı Mərkəzi Teatr Sənəti Texnikumunda oxuyarkən Böyük Teatrda təcrübə keçmiş Soltan Dadaşov gətirdi. Bu teatrın səhnəsində Cüzeppe Verdinin "Traviata" operasına Cənnət Səlimovanın 1996-cı ildə yeni-

[175] Джузеппе Верди. Избранные письма. М., 1959.с.3.

dən verdiyi quruluş zəngin dekorlardan, rəngarəng geyimlərdən, müxtəlif əlbəsələrdən daha çox dramaturji strukturun təqdimatının mükəmməlliyi ilə yadda qaldı.

Nəzərə almaq gərəkdir ki, hələ 1982-ci ildə "Kameliyalı qadın" əsərini Rus Dram Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyan Cənnət Səlimova əsərin dramaturji strukturunu dərindən bildiyindən uğur asanlıqla əldə edildi. Bununla belə musiqişünas Tatyana Nikolayevna Leontovskayanın yazdığı: "Bəzi rejissorların təcrübəsində musiqinin diqtəsinin əksinə olaraq Jermon obrazına Alfredlı Violettanı şüurlu olaraq məhvə düçar edən əcaib "əzazil" kimi göstərmək cəhdi duyulur. Bu təmayül tamamilə səhvdir"[176] xəbərdarlığı dramatizmi əldən verməyən Cənnət Səlimova yozumuna da aid oldu. Halbuki bir-birlərini sevən cavanların kiminsə deyil ədalətsiz cəmiyyət tərəfindən məhvi daha fundamental ziddiyyətləri üzə çıxara bilərdi. Tamaşanın əvvəlində vərəmdən sağalması münasibəti ilə keçirdiyi təmtəraqlı məclisdə Violettaya - İnarə Babayeva (soprano), Qastonun - Muxtar Məlikov (bariton) təqdim etdiyi pərəstişkarı Alfredo Jermonu - Azər Zeynalov (tenor) əyləncəli mahnı oxumağa vadar etməsi əvvəlki münasibətin sevgiyə keçidini musiqidə, vokalda həll edir. Hamının rəqs etiyi məqamda yenidən əhvalı korlanan Violettaya "Həyat tərzin səni məhv edəcək" mətnli xəbərdarlığından sonra sevgisini bəyan etməsi, ona yalnız dostluq təklif edən qadından aldığı gül solduqda yanına qayıtmaq təklifini almaqla küçədə serenada oxuması ilə münasibətlər məhz musiqi, vokal dueti hesabına tənzimlənir.

Üç aydan sonra baş verən hadisələrdə Violettanın qulluqçu Aninanı Parisə göndərib satdırdığı əşyaları,

---

[176] Т.Н.Леонтовская. Травиата Дж. Верди. М., 1962. с.20.

pulunu ödəməklə geri qaytarmaq istəyən Alfredin atası Jermonun - Əvəz Abdullayev (bariton), oğlunu müflisləşmədən, qızını ərə getməmək təhlükəsindən qorumaq üçün kövrək təməl üzərində qurulan "ailəni" dağıtması mövzunu həm əbədi, həm də musiqi dramatizmi hesabına artırır. Violettanın rəfiqəsi Floranın mənzilində keçirdiyi, onun dostu Markiz de Obininin – Əli Əsgərov (bas) idarə etdiyi balmaskarada Baron Dyufolla – Nizami Bağırov (bariton) ilə gəlişi, Jermonun qumarda udduğu pulları onun ayaqları altına ataraq sevgisi ilə vidalaşması, Jorjun oğlunun bu hərəkətini pisləməsi dramaturji düyünün açılışını musiqidə də gücləndirir. "Məhəbbətimi anlamadın Alfredo" duel həvəsli Baron Dyufollanın vokal imkanları təəssüratı zənginləşdirir.

13 may 2010-cu ilin "Paritet" qəzetində Günay Əsədovanın "Aspirant olmaq üçün opera müğənnisi oldu" məqaləsində "Traviata" operasını idarə etmək üçün dəvət olunmuş dirijor Pyer Dominik Ponellinin: "Violetta partiyasının ifaçısı İnarə Babayeva öz ifası ilə məni yaxşı mənada heyrətləndirdi və məftun etdi. Siz qızıl səsli sopranoya maliksiniz. Onun fenomenal vokal imkanları, gözəl səhnə görkəmi və yüksək aktyor ustalığı bir-birini tamamlayır"[177] kimi peşəkar dəyərlədirmədən bu ifaçıya səhnə plastikası öyrədən Cənnət Səlimovaya da pay düşür. Unutmaq olmaz ki, hələ 1934-cü ildə "Traviata" operasına quruluş verən Vladimir İvanoviç Nemiroviç Dançenko əhalinin təcəssümünə çevrilən xoru Violettanın faciəvi sevgisinə qarşı qoya bilməklə operanın strukturundakı ziddiyyəti apogeyə qaldırmışdı.

Rauf Abdullayev, Cavanşir Cəfərov, Pyer Dominik Ponelli kimi ustad dirijorların idarə etdiyi peşəkar orkestrin, Milena Hacıyevanın, Yulana Əlikişiyevanın xor, balet trup-

[177] G.A.Əsədova. Aspirant olmaq üçün opera müğənnisi oldu. Paritet q. 13-05-2010.

palarının, əlbəttə ki, partituraya uyğun peşəkar vokalçıların və xüsusən dünya opera praktikasına uyğun olaraq gəlmə sənətkarların birliyini təmin edən Cənnət Səlimova yozumunun uğuru "Traviata" operasının uzun dövr ərzində repertuarda qalmasına şərait yaratdı.

***

İtaliya bəstəkarı Cakomo Puççinin, Cüzeppe Verdinin "Falstaf" operasının təsiri ilə 1895-ci ildə yazdığı, XVlll əsrin otuzuncu illərində Parisdə baş verən hadisələri əks etdirsə də, əslində gəncliyində kasıbçılıqla üzləşmiş müəllifin həyatını da göstərməklə avtobioqrafik sayılan, "Bohema" operası incə lirizmi, real vəziyyətlərdə musiqi dramaturgiyasının hesabına açılan psixoloji məqamları mütəxəssislərin diqqətini daim cəlb edir. Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında Cənnət Səlimovanın 2006-cı ildə quruluş verdiyi, harmoniyalı melodiya, orkestr rəngarəngliyi ilə yanaşı, möhtəşəm vokallı obrazlar qalareyası ilə zəngin "Bohema" operasının Rauf Abdullayevin dirijorluq etdiyi premyerası və ilk tamaşaları musiqi mədəniyyəti tariximizdə müstəsna yerləri olan Fidan – Mimi və Xuraman - Müzetta (soprano) Qasımova bacılarının benefisi kimi təqdim olundu. Növbəti tamaşalarda Mimini, Xuraman Qasımovanın tələbəsi olmuş, dünya şöhrətli sənətkar Monserrat Kabalye 2004-cü ildə Bakıda ustad dərsləri keçərkən bəyənib-seçdiyi, hal-hazırda Böyük Teatrda əsas xartiyalar oxuyan Dinara Əliyevadan sonra İlahə Əfəndiyeva, onun sevgilisi Rudolfu Həsən Enami, Müzettanı İnara Babayeva, Marseli Əvəz Abdullayevin ifa etmələri personajların bədii texniki imkanlarından daha çox, gənclik təravəti ilə bağlı zahiri uyğunluqlarını, informasiya gerçəkliyi zəminində dramaturji məqamlarda üzə çıxardı. Bəstəkarın öz həyatından da götürdüyü real

şəxsin prototipi olan ev sahibi Benuanı ifa edən Firuz Məmmədov (bas) isə müəllif fantaziyası hesabına yaranan personajların səslər çələngini zənginləşdirməklə musiqi dramaturgiyasını mövzuda qabartdı.

Musiqişünas L.Solovtsovanın yazdığı: "Bohema"da müstəqil orkestr epizodları yoxdur. Bununla belə operettanın musiqisi dramaturgiyanı mövzuda üzə çıxarır"[178] fikri də, əsas hadisənin təqdimatında vokalın həlledici mövqeyini açıqlayır. Məhz quruluşçu rejissorun dəqiq yozumu sayəsində qəzet üçün məqalə yazmalı olduğunu xatırlayıb əylənən dostlarından ayrılan şair Rudolfun sönmüş şamını yandırmaq üçün qapını döyən, geriyə qayıdıb yarımqaranlıq otaqda itmiş açarı axtararkən zəiflikdən özündən gedən Mimi ilə ünsiyyəti dəqiq mizanlarda açılır. Beləliklə, vərəmin əldən saldığı, dərdini ipək parça üzərində ilmələrə salan Mimiyə vurulan, şaxtada öz əlyazmalarını yandırıb qızınan Rudolf, Myüzettanı sevən Marsel, ev sahibi Benua personajları vokal imkanları ilə bərabər, aktyor sənətinin üzə çıxarılması hesabına yarana bildiyindən gənclər də, inamlı addımlarla səhnəyə gəldilər..

Sərsəri həyat keçirən ziyalılardan ibarət bohemanın kasıb mühiti şair Rudolf Həsən Enami (tenor), rəssam Marsel - Əvəz Abdullayev (bariton), musiqiçi Şonar - Turan Aqasiyev (bariton), filosof Kolen (bas), timsalında üzə çıxır. Finalda həkim gətirmək üçün Myüzetta sırğalarını, filosof Kolen plaşını satsa da, Miminin ölümü opera tarixində ən gözəl rekviem kimi musiqi dramaturgiyası ilə yanaşı vizual həllini də tapdı.

Yeri gəlmişkən A.V.Lunaçarski adına teatr institutunun Musiqili Teatr Rejissorluğu fakültəsində, ustad sənətkar

---

[178] Л.С.Соловцова. Богема Дж. Пуччини. М., 1958. с.29.

Boris Aleksandroviç Pokrovskinin tələbəsi olmuş Georgi Pavloviç Ansimovun yaradıcılığının ilkin mərhələsində Böyük teatrda tamaşaya qoyduğu "Bohema" operası üzərində məşhur çex dirijoru Zdenek Xalabala ilə birgə işi barədə yazdıqları peşəkarlıq dərəcəsinin təsdiqi baxımından maraqlıdır. ""Bohema" onun ürəyincə olmadı. O, tamaşada rejissor həlli ilə musiqi təcəssümünün birliyinin əldə olunmadığını söylədi. O, dedi: - Düşünürəm ki, gənc, həyatsevər Mimi ölüm haqqında düşünmür, əgər öz xəstəliyinin ağırlığını bilsə belə yaşamaq, sevilmək istəyir. Bəs onda nəyə görə ilk çıxışından ağlayır? Nəyə görə həmişə özünə yazığı gəlir? Əgər birisi xəstəliyini bilib, buna görə həmişə ağlayırsa deməli o, psixoloji cəhətdən sarsılmışdır. Bəyəm "Bohema" bu barədədir? Onun qəhrəmanları - gənc, həyatsevər, atəşli adamlardır. Final məhz bununla qorxunc, faciəvidir. Mən onunla razılaşdım" [179] " cümlələri opera tamaşası üzərində çalışan dirijorla rejissorun psixoloji məqamlara varmaqla ortaq məxrəcə gəlmələrinin ümumi işin xeyrinə yönəldiyini səciyyələndirir.

***

Neapollu bəstəkar Rudjuero Leonkavallonun 21 may 1892-ci ildə Milanda premyerası olan "Payatsı" (Məzhəkəçilər) operasına Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında, 2000-ci ildə verdiyi quruluşda səyyar məzhəkə teatrının sahibi Kanionu Azər Zeynalov (tenor), onun arvadı Neddanı Eleonora Mustafayeva (soprano), bu qadının vurulduğu gənc kəndli Silvionu Əvəz Abdullayev (bariton), məzhəkəçi aktyorlardan; Tonionu Şahlar Quliyev (bariton), Bennonu Əliəhməd İbrahimov

[179] Г.П.Анисимов. Режиссор в музыкальном театре. М., 1980. с.61

(tenor) ifa etdilər. Daim təlxək rolunu ifa edən Tonionun da, Neddaya vurulması melodrama modelini dağıtmaqla strukturu zənginləşdirir. Xoşbəxt adamların yaşadıqları yerlərə uçan quşlar barədə oxumaqla kədərini ifadə edən Neddanın sevgisini ələ saldığı eybəcər təlxək Tonionun Kanio tərəfindən qamçılanması ilə yaranan ziddiyyət hadisələri qızışdırır. Təhqir olunmuş Tonionun intiqam hissinin alovlanaraq satqına çevrilməsi, Silvionun Neddadan ərini və aktyorluğu atıb onunla qaçmağa təhrik etməsi, Kanionun gecənin qaranlığında arvadının aradan çıxan sevgilisinin üzünü görə bilməməsi fabula mexanizmini musiqi dramaturgiyası ilə süslənən əməli fəaliyyətdə yaradır.

Tonio ilə Bennonun səsləndirdikləri truba və baraban sədaları altında səyyar məzhəkə teatrının tamaşası başlansa da, Nedda əlindəki mis boşqabla Silvionun da aralarında olduğu tamaşaçılardan pul yığsa da, aldanmış Kanionun qəmli səsi əsas hadisəni karnaval kontekstində irəliyə aparır.

Tamaşa içərisindəki tamaşada oxşar səhnədə Neddanın oynadığı Kolombinanın sevdiyi xalq komediyasının personajı Arlekinin (Bennonun ifasında) kimliyini dəqiqləşdirmək istəyən qısqanc əri Payatsanın (Kanionun ifasında) qəzəbinə səbəb olması dramaturji düyünün açılışına yönəlir. Heyrətlənən tamaşaçı nəzərləri altında sinəsinə xəncər saplanan Neddanı xilas etmək üçün səhnəyə atılan Silvionu da, qətlə yetirərək "Komediya bitdi" deyən Kanio tamaşanı finala çatdırmasını Cənnət Səlimova yozumu dəqiq təqdim edə bilir. İfaçıların, dirijor Yalçın Adıgözəlzadənin peşəkar səviyyəsi quruluşçu rəssamı Tahir Tahirovun tərtib etdiyi uğurlu dekor həlli bu təqdimatı gücləndirir.

***

A.V.Lunaçarski adına teatr institutunun Musiqili Teatr Rejissorluğu fakültəsində, ustad sənətkar Boris Aleksandroviç Pokrovskinin tələbəsi olmuş Georgi Pavloviç Ansimovun müəlliminin əsas tövsiyəsini belə xatırlayır. "İnstitutda B.A.Pokrovski bizi öyrədirdi ki, musiqinin hər bir dəyişkənliyində "nə baş vermişdir?" axtarmaq gərəkdir" [180]. Beləliklə də, əslində ustad tövsiyyəsi süjetin deyil, fabulanın önə çəkilməsinin vacibliyini vurğulayır. Unutmaq olmaz ki: "Bəşər mədəniyyəti tarixində mövcud olan bədii və qeyri bədii mətnlər iki yerə bölünür. "Bu nədir?" yaxud "necə qurulmuşdur?", sualına cavab verən süjetsiz, "bu necə baş vermişdir?" (bu hadisə necə törəndi?) kimi süjetli mətnlər" [181]. Hərçənd ki, operada dramaturji funksiyanı mətn deyil, musiqi yerinə yetirsə də, burada da, hadisənin "necə baş verməsini" göstərməklə səbəb nəticə əlaqələrini üzə çıxaran süjetin deyil, "necə baş verməsini" önə çəkən fabulanın - əsas hadisənin vacibliyi təsdiqlənir. Məhz dramaturji strukturun tərkib hissələrinə yaxından bələd olması ilə Cənnət Səlimova Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında quruluş verdiyi operalarda özünün musiqi təhsilinin yoxluğunun üstünü ustalıqla örtə bildi. Stanislavski sistemi əsasında vokalçıların (xor, balet truppasının da həmçinin) səhnədəki oyununu, "yaşantını" hadisəli pauzalarla həyata keçirə bilən Cənnət Səlimovanın digər üstünlüyü isə sənət incəliklərinə dərindən bələd olduğu aktyorla iş prinsipidir. Halbuki opera rejissorluğunda

---

[180] Г.П. Анисимов. Режиссор в музыкальном театре. М., 1980. с.47.
[181] Ю.М. Лотман Семиотика кино и проблемы киноестетики. Т., 1993. с.85.

aktyorlarla iş prinsipi yalnız musiqinin hegemonluğu ilə həyata keçirilə bilir.

Rusiya Sənət Akademiyasının Musiqi nəzəriyyəsi və tarixi institutunun direktoru, akademik Viktor Vladimiroviç Vanslovun: "Olur ki, pauzanı oynayan aktyor oxumaqla bağlı oyunu unudur. O, susanda da səhnədə nə isə edir, hərlənir, hər hansı bir əşyanı əlinə götürür və ya nəzərdən keçirir (heyrətlənir və ya sevinir, tərəf-müqabilinin hərəkətlərinə reaksiya verir). Ancaq oxumaq bitən kimi bu fəaliyyət unudulur; hərəkətsiz durur, bir əlini sinəsinə qoyub, ya da qabağa uzadıb, dirijora baxaraq səslənmə barədə, yüksək "do" yaxud səsinin tembrini tondan - tona keçmək barədə düşünür"[182] müşahidəsi müxtəlif sənət sahələrinin sintezini tələb edən bu işin mürəkkəbliyi barədə təsəvvür yaradır. Musiqili teatr rejissoru vokalçı – aktyorlardan, xor və balet truppasından əlavə orkestrlə də daim peşəkar ünsiyyətdə olmalıdır ki, dirijor da qarşısındakının peşəkar üslub cəbbəxanasında musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlı biliklərin xüsusi çəkisinin yüksək olduğunu hiss etsin. Təəssüf ki, digər problem də, Sovetlər birliyi çökdükdən sonra yüksək peşəkarların Yaxın Şərq ölkələrinə üz tutması nəticəsində, musiqili teatrların hamısında simfonik orkestrin əsas heyətinin musiqiçilərindən bir çoxunun çalışmasıdır ki, bu da səhnə həllində nəinki dirijora, həmçinin rejissora mane olmaqla yanaşı bütövlükdə ixtisaslaşmanın qarşısını kəsən amilə çevrilir.

Hər halda operanın səhnə həlli barədə fundamental əsər yazmış musiqili teatr rejissoru Liya Davıdovna Rotbaumun "Səhnə ritminin, operanın musiqili – dramaturji ritmi ilə

[182] В.В.Ванслов. Опера и ее сценическое воплощение. М., 1963. с.150.

uzlaşdırılması əsas məsələdir”[183] deyimi əsas götürülməklə belə nəticəyə gəlmək olar ki, musiqi təhsili olmadığından tamaşasının gələcək tarixi mərhələlərdə bərpasına imkan yaradan yazılı rejissor partiturasının hazırlanmasında çətinlik çəksə də, səhnənin qanunlarını, arxitektonikasnı dərindən bilən, peşəkar üslub göstəriciləri yüksək olan Cənnət Səlimova başda dirijor, baletmeyster, xormeyster olmaqla, musiqiçilərlə dil taparaq quruluş verdiyi operanın bədii həllini verə bilir. Bununla belə unutmaq olmaz ki, dramatik rejissorluğun ustası Cənnət Səlimovanın peşəkar üslub göstəricisi bilavasitə, əsasən jestlərdən ibarət aktyor plastikası ilə, bağlıdır. Teatrı kasıblaşdırmaq formulasını üzə çıxaran Eji Qratovskinin: “Jestlə aktyor döşəmənin səthini dənizə, masanı tövbə hücrəsinə, dəmir parçasını canlı tərəfkeşə və s. çevirə bilər. Teatrdan canlı yaxud yazılı musiqinin çıxarılması, tamaşanın özünü musiqiyə çevirir”[184] mülahizələri də məhz bu sənətkarın ən yaxşı dramatik tamaşalarına aiddir.

---

[183] Л.Д.Ротбаум. Опера и ее сценическое воплощение. М., 1980. с.79.
[184] Ежи Гротовский. К бедному театру. М., 2009. с. 16-17.

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT GƏNC TAMAŞAÇILAR TEATRINDA CƏNNƏT SƏLÌMOVANIN TAMAŞALARI

Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında Rüstəm İbrahimbəyovun "Unudulan avqust" pyesinə 1974 – cü ildə verdiyi quruluşda Cənnət Səlimova əsərin zorakılığa qarşı yönələn ideyasını önə çəkir. Qələbədən sonrakı dövrün mənzərəsini yaradan hadisələrdə müxtəlif millətlərdən olan ailələrin yaşadığı köhnə Bakı həyətində ən çətin anlarda belə mənəviyyatını qorumağı bacaran Elik Qarayev (V.D.Butrimenko), cəmisi on beş yaşı olmasına baxmayaraq cəbhədə qanlı döyüşlərdən keçmiş, itirdiyi ailə üzvlərinin axtarışında olan Kostya Rudakov (K.F.Artyomov), ömrü boyu bir kitab oxumayıb sevgini belə zorla əldə etməyi mümkün sayan Arkadi Rezçikov - Paxan (AY.Şarovski), onun əlaltısı, fitva veräni Xorek (A.M.Xarçenko), mağaza müdirinin müti qula çevrilən, dəstəni evlər idarəsinə satsa da, ərzaq gətirməklə günahını yuyan oğlu Kaçan (Kotlyarski M.İ.) və ehtiyacı olanlara kömək məqsədi ilə yaranıb, sonradan yolunu azan bu dəstəyə qoşulan digər yeniyetmələrin avtoritarlığa tabeçilik

üzərində qurulan birliyinin acı nəticələri göz önündə çözülür. Beləliklə Arkadi Qaydarın "Timur və onun komandası" kitabının təsiri ilə yaranıb əsərdə xuliqanlar dəstəsinə başçılıq edən Mişa Kvakinin prototipinə çevrilən Paxan bəd əməlləri ilə şərin əsas timsalını yaradır. Azğınlaşmış dəstənin günahsız Lenya Lübarskini (Malkin V.Q.) çarhovuzda az qala boğulmağa təhrik etmələri, Paxanin güc hesabına Nelya Adamovanı (Xaritonova T.E.) əldə etmək istəyi zorakılığın miqyasını göstərir.

Sevgilisi Nelyanın yolunda çilingər şagirdi Yurka (Zverev Q.V.) ilə birləşib fiziki cəhətdən güclü Paxana və ətrafındakılara qarşı çıxan Alikin əsərdə çarhovuzda cəzalandırılmasının dairəyə salınaraq döyülməsi ilə əvəzlənməsi obrazlı səhnə həllini tapır. Finalda oğurluq motosiklet və qətlə yetirilmiş milisionerin silahını əldə edən Paxanın açdığı atəşdən dostu Eliki xilas edən Kostyanın yaralanması, cinayətkarın həbsi "Uşaqlar belə hesab edirlər, istəyirlər ki, sən bizim komandir olasan"[185] deyən Lenyaya, Elikin xəstəxanaya, Kostyanın yanına tələsdiyini bildirməsi avtoritarlıqdan üz döndərildiyini səciyyələndirməklə hadisələri sona çatdırır.

Bütün personajlar dramaturji funksiya daşımasalar da, tamaşa salonu ilə fəal ünsiyyət yaradan aktyorların fasilədə də, oyunu davam etdirib, sonda işıqlar yananda təzim etməyi belə sanki unutmaları fasiləsizliyi təmin edilən

[185] Р.М.Ибрагимбеков. Ультиматум. Б., 1983. с.276.

təəssüratı gücləndirir. Fiziki gücün deyil, zorakılığa yox deyən Alikin timsalında (tamaşanın digər adı "Mən onda yox dedim" idi) mənəvi zənginliyin qələbə çaldığı bu tamaşanın rəssamı Q.P.Belovun tərtibatındakı səhnədə naxışlı qədim darvaza, yuxarı mərtəbələrə uzanan dolaşıq pillələr, aynabəndlər, paltarlar asılan zivə, su kranı və hətta zibil qabları köhnə Bakı həyətinin real mənzərəsini yaratmaqla tamaşanın ümumi ahənginə xidmət göstərir. Bu tamaşadan sonra Cənnət Səlimova aktyorlardan AY.Şarovskini və A.M.Xarçenkonu çalışdığı Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrına dəvət edir.

***

Valentin Yejovla Rüstəm İbrahimbəyovun "Səhranın bəyaz günəşi" əsərinə Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında 1978 – ci ildə komsomolun 60 illiyi münasibəti ilə hazırladığı tamaşada Yuri Ryaşintsevin şeirləri ilə Leonid Vaynşteynin musiqisi əsas mövqedə dururdu. Belə ki, kinorejissor Vladimir Yakovleviç Motılın 1970-ci ildə quruluş verdiyi R.İ.İbrahimbəyovun, V.İ.Yejovla birgə ssenari müəllifi olduğu, sərgüzəşt janrındakı, tarixi – inqilabi mövzulu, əvvəl qadağan olunsa da, səhvən L.İ.Brejnevin bağındakı kinozalda göstərilməklə rəhbərin xoşuna gələn, hətta kosmonavtların daim kosmosa götürdükləri "Səhranın bəyaz günəşi" bədii-oyun filmini yenidən səhnələşdirmək əhəmiyyətsiz

olardı. Məhz R.İ. İbrahimbəyova məxsus əsas xəttin musiqi ilə süslənməsi hesabına şimalda qoyub gəldiyi arvadına sədaqətini qoruyan Suxovun, qara kürü yeməkdən zinhara gələn gömrük məmuru Vereşşaginin, vətəni ilə birgə hərəmxanasını da itirən Abdullanın musiqili komediya janrında mövcudluğu fabulanı deyil ariyaların, xorun yaratmalı olduğu dramaturgiyanı önə keçirir. Bu musiqili tamaşada Suxov (A.Xarçenko), Petruxa (R.Əliyev), Səid (R.Mahmudzadə), Vereşagin (R.Semerenko), Abdulla (K.Artemov) kimi personajlar özlərini daha çox vokal partiyalarında, hərəmxananı təmsil edən Gülçatay (N.Həsənova), Zarina (N.Məmmədova), Cəmilə (T.Xaritonova), Gözəl (İ.Ryabova), Səidə (L.Povetkina), Hafizə (Sitnikova), Zöhrə (N.Saulova), Leyla (E.Fidler), Zülfiyyə (T.Xaymoviç), basmaçılar və onlara qarşı vuruşan bolşeviklər xor və baleti təmsil edirdilər. Bu tamaşa haqqında arxiv materialları, hər hansı bir məqalə olmasa da, bu əsər əsasında dörd il sonra Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında Cənnət Səlimovanın səhnələşdirmə müəllifi olduğu "Səhranın bəyaz günəşi" müziklına Vaqif Həsənovun verdiyi quruluş barədə maraqlı bir resenziya mövcuddur.

21 aprel 1982-ci ilin "Bakı" qəzetindəki "Tamaşa salonu "isitmir"" məqaləsində: "Quruluşçu rejissor öz tamaşasında "teatr içində teatr olduğunu" elə ilk səhnələrdən gizlətmir. İştirakçılar tamaşaçının gözü qabağında geyinə-

rək onları əvvəlcədən oyunun şərtlərindən hali edirlər. Buna baxmayaraq çox vaxt sərhəd bilməyən rejissor fantaziyası hətta "iki teatr" üçün belə həddən artıq görünür. Bəzi rejissor axtarışlarının hansı məqsədə xidmət etməsini aydınlaşdırmaq isə bir o qədər də asan deyildir. Bir sıra uğurlarına baxmayaraq Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində qərar tutmuş "Səhranın bəyaz günəşi" tamaşası salonu "isidə" bilmir"[186] yazan teatrşünas Yusif Bağırovun gəldiyi nəticə bu əsərin səhnələşdirilməsinin kino variantına birmənalı olaraq uduzduğundan xəbər verir.

***

Aleksandr Çxeidzenin məktəblilərin həyatından bəhs edən "Sərbəst mövzuda inşa" pyesinə Cənnət Səlimovanın Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrındakı yozumu əsərdə qoyulan problemin qabardılması ilə yadda qaldı. Yazıçı Elizvar Aleksandroviç Gelovani (A.Xarçinka) yeganə qızı, orta məktəbi qızıl medalla bitirəcək Marikanın (R.D.Əmirbəyova), buraxılış imtahanında sərbəst mövzuda yazdığı inşada mühitin problemlərini göstərməsinin yaratdığı qalmaqal hadisəliliyi təmin edir. Ətrafdakı eybəcərlikləri göstərməklə təmiz yaşamaq istəyini bildirən Marika sanki mühitinə qarşı üsyan edir. Üzdə olub məşhur yetirmələri ilə qürur duyan sovet məktəbində

[186] Y.C.Bağırov. Tamaşa salonu «isitmir». Bakı q. 21-04-1982.

təlim-tərbiyənin yenidən qurulması tələbi ilə çıxış edən tamaşa əlbəttə, cəmiyyətdə inqilabi dəyişkənliyə deyil, mənəvi mühitin bərpasına çağırır. Tamaşanın sonunda münasibətlərini yenidən nəzərdən keçirən Marika sevib rəğbət bəslədiklərini itirsə də, özünə yeni yaxınlar tapa bilir.

Əsərdə olduğu kimi tamaşada da məktəbin direktoru Elina İvanovna Balavadze (T.Razumovskaya), Marikanın anası Salome Georgiyevna (Z.Xarçenko), sinif yoldaşları: Tomas (A.Kişinov), Kosta (R.Mahmudzadə), Ketino (N.Həsənova), müəllimə Natalya Nikolayevna Mindiaşvili (R. Medvedyev), valideyn Angelina Valerianovna (O.Dolinskaya), müxbir Nikifor (K.Artyomov) strukturun xeyir-şər qarşıdurmasını təmin etdilər.

13-29 sentyabr 1978-ci ildə paytaxtda, Malı Teatın filialında keçirilən qastrolda bəyənilir və Cənnət Səlimovanın tələbəsi, Marika rolunda səhnədə ilk debütünü edən Rita Əmirbəyovanın fotoşəkli "Teatr" jurnalının üz qabığında çap olunur.

***

2009-cu ildə Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrı təmirdən çıxdıqdan sonra nazirin əmri ilə baş rejissor təyin olunduqda vaxtilə Kamera Teatrında reallaşan Mirzə Fətəli Axundovun "Sərgüzəşti - vəziri - xani Lənkəran", "Hekayəti - müsyö Jordan həkimi – nəbatat və dərviş Məstəli şah", "Hekayəti xırs quldurbasan" komediyaları,

Hüseyn Cavidin "Şeyx Sənan" faciəsinin yeni səhnə həyatını bu teatrda davam etdirən Cənnət Səlimovanın yarım əsrlik yaradıcılıq dövründə ilk dəfə olaraq Şekspirə - "Romeo və Cülyetta" faciəsinə müraciət etməsi kollektivdə maraqla qarşılandı.

Hegelin əsər haqqında: "Sevgililərin məqsədlərindən və talelərindən kənarda qalan iki ailə arasındakı qovğa fəaliyyətin rüşeymi kimi qalsa da, məxsusi əsas məqam deyil"[187] yazdığı pyesin əsas hadisəsinin təklif olunan vəziyyətdən yüksəkdə qaldığını səciyyələndirir. Veronada üz – üzə duran Montekkilərlə Kapulettilər kimi iki düşmən ailədən başqa, başda hersoq Eskalla, rahib Lorenso olmaqla şəhər əhlinin mənafeyini hüquq müstəvisində güdən qüvvələr haqq- ədalətin bərqərar olmasına xidmət edir.

Pyesdə olduğu kimi tamaşada da Montekkilərin oğlu Romeonun (Elnur Kərimov) cazibəsinə düşdüyü Rozalinanı unutmaq istədiyi, hersoq Eskallın (Tariel Qasımov) qohumu Parisin (Elşən Rüstəmov) Kapulettilərin on dörd yaşlı qızı Cülyettaya (Günel Məmmədova) evlənmək üçün qızın atasına elçi düşdüyü məqamda, iki ailə arasında yarana biləcək barışığa nifrət edən Tibaltın ziddiyyətə təhriki hadisələrə təkan verən yaya çevrilir. Dördüncü səhnədə Romeonun Merkusio ilə Benvolio da daxil olmaqla beş-altı üzü maskalı, əli məşəlli dostu ilə Kapulettilərin evində keçirilən karnavala gəlişi kütləvi dəyərlərə meydan

[187] Гегель Эстетика. М., 2004. т.3. с. 547.

verir. Ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Mixail Baxtinin: "Başlanğıcı gülüş üzərində qurulan karnaval xalqın ikinci həyatıdır. Bu onun bayram həyatıdır. Xalqın ikinci həyatına çevrilən bu bayram müvəqqəti olsa da, ümumi birliyin, azadlığın, bərabərliyin, bolluğun utopik hakimiyyətini yaradır"[188] fikirləri bu mərasimdə reallıqla irreallığın, xəyalla gerçəkliyin qovşağında üzə çıxan müvəqqəti demokratiyanın təzahürünü göstərir. Mücərrəd maska arxasındakı hər kəsin anonimliyi diqtəni, mütiliyi yox etməklə hər kəsin daxili azadlığının qoruyucusuna çevrilməklə əsl sevginin təzahürünə səbəb olur. "Buradan tez gedək, yoxsa çatmarıq, biz bəxtimin zülmətində qalarıq. Duyuram axır ki, bax bu ziyafət verəcək bəxtimə ən ağır zillət"[189] kəlmələri ilə öngörənliyini nümayiş etdirən Romeo ilə Cülyettanın əllərinin bir-birinə toxunması ilə, günahı yuyan bəyaz qərənfil ətirli öpüşlə müqəddəs sevginin yaranması, "əgər oğlan evli isə, gəlinlik libasının məzar olacağına" qızın and içməsi, daxili azadlığa rəvac verən karnavalın qələbəsini səciyyələndirir. Digər tərəfdən "Şekspir sevgililərinin dialoqu, sanki iki sinxron gedən monoloqa bənzəyir. Hərə öz sözünü özünə desə də, eyni şeydən danışılır və sevgi qamması, səsdən deyil, ruhi həyəcanın birliyindən yara-

---

[188] М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. с.10.
[189] Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. М. 1968. с.44.

nır”[190] müşahidəsi həlledici epizodun yozumunda kompas rolunu oynaya bilir.

Beşinci səhnəni təhlilə cəlb edərək: “Gecə yarı yəqin ki, hasardan aşaraq Kapulettilərin həyətinə girərək eyvanda sevgilisini görən qəhrəmanın daxili vəziyyətini belə dəyərləndirir. “Romeo nəyə doğru hərəkət edir? Onun vəziyyəti necədir? Bu məqamda onun hansı məqsədyönlü və şüuraltı niyyəti ola bilər? O nəyə ümid bəsləyə bilər? Nəyi istəyə bilər? Yaxınlaşdığı malikanənin pəncərələrinin birində Cülyettanın siluetini görmək, onun gəzdiyi bağın havasını udmaq. Bundan başqa o, nəyə isə ümid edib ürəyindən keçirməyə qadir deyil. Gözlədiyinin əksinə olaraq o, Cülyettanı eyvanda görür və səsini eşitməklə əlbəttə ki, dəyişkənliyə məruz qalaraq indi daha nəyi isə ürəyindən keçirir” yazaraq Romeonun bu bağdan adaxlı kimi getməsini bildirən dram nəzəriyyəçisi Boris Osipoviç Kostelyanetsin: “Eyvanda görünən Cülyettanın niyyəti nə idi? O Romeonu bağda görməyə çox az ümid edə bilərdi. O, bu barədə düşünə bilməzdi. Ona sarsıdıcı sevgisi ilə təklikdə qalmaq, sevildiyini, özünün Kapuletti, onun Montekki olduğunu unutmağın mümkünlüyünü bilmək gərək idi” [191] qənaəti iki ailə arasındakı qovğanın təklif olunan vəziyyət kimi bütün hadisələri izlədiyini təsdiqləyir. Yeri gəlmişkən məhz bu epizodun sonunda uzaqlaşan Romeo-

---

[190] Г.Н.Бояджиев. Вечно прекрасный театр эпохи возрождения. Л., 1973. с. 381.
[191] Б.О.Костелянец. Драма и действие. М., 2007. с. 205.

nu səsləyən Cülyettanın: “Nə üçün çağırdığımı unutdum” kəlmələri sevginin anatomiyasını yaradır.

Tövbə üçün hücrəsinə gəldiyi rahib Lorensoya artıq Rozalinanın adını belə unutduğunu bildirən Romeonun kef çəkdiyi düşmən qızı ilə bir-birlərinin qəlbini yaraladıqlarını bildirməklə çarə istədikdə rahibin ədavətin aradan qalxması naminə sevginin gül açmasının vacibliyini bildirməsi əsas hadisəni nizamlayır. Məhz bu məqamdan rahib Lorenso sanki hadisələri idarə edən dirijora çevrilir.

Qılıncı notla nəğmə oxuyan kimi sərrast oynadıb, ritmi, məsafəni duyan Romeonun barışıq çağırışlarına baxmayaraq Tibaltın (Vüsal Mirzəliyev) xaincəsinə onun qoltuğu altından gözlənilməz zərbə ilə Merkusionu (Şövqi Hüseynov) öldürməsi gözlənilməz hadisələrə təkan verir. Boris Osipoviç Kostelyanetsin: “Romeonun həmişəlik barışmaq istədiyi Tibaltın məqsədi tamam başqa idi. Tibaltla Merkutsionun davasını qapatmaq istəyən Romeo öz məram və məqsədinə uyğun hərəkət etsə də Merkutsionun məhvinə səbəb olur. Şübhəsiz ki, bu fəaliyyətin “icra” tərəfindən Romeo öz “mətiv və məqsədinə” qarşı vəziyyətdə qaldı. Romeo ilə bağlı bu məqamda adi həyatdan fərqli olaraq dramatik fəaliyyətin nəticəsinin öncədən görünməyən, xəbardarlıqsız olduğu üzə çıxır. Adı həyatdan fərqli olaraq dramaturjidə məqsəd dəyişə bilir. Axı bu məqamda Romeo Cülyetta və Tibaltla barışmağın vacibliyi barədə tamam unudur. Digər duyğuların hakimiyyəti altın-

da o, əsas məqsədə tam əks olan gözlənilməz əməl törə-dir[192] müşahidəsi rejissor yozumuna aktyor oyununa bir-başa yardım edir.

Hersoqun qohumu olan dostunun intiqamını alan Romeonun sürgünə göndərilməsi ilə Ledi Kapulettinin (Kubra Dadaşova) "qana-qan" tələbi, rahib Lorensonun gizli kəbin kəsməsi ilə, Parisin təcili Cülyettaya evlənmək niyyətinin üst-üstə düşməsi hadisələri tələsdirir. Əslində ərinin dərdini çəkən Cülyettanın dayısı oğlunun ölümünə yandığını düşünən Ledi Kapulettinin Romeonu o dünyaya, Tibaltın yanına göndərəcəyinə söz verməsi onu, passiv mövqeyi ilə az qala statistə çevrilən Ledi Montekki ilə müqayisədə düşmənçiliyi qızışdıran daha fəal personaja çevrilir. Əlbəttə ki, sanki peyğəmbər kimi tanrı missiyasını yerinə yetirən Lorenso hadisələrin mərkəzində dayanır. Aleksandr Yakovleviç Tairovun: "Yox Lorenso antik xoru əvəzləmir, qoca tərkidünya, zahid də deyil, o, teatrın həmişəcavan ruhu, "Romeo və Cülyetta"nın Arlekini-dir"[193] fikri də bu mülahizəni təsdiqləyir.

Hadisələrin gedişində yaxından iştirak edərək pyesə və tamaşaya komik çalar verən, gizli kəbinin yeganə şahidi olan Dayənin (Naibə Allahverdiyeva) belə Parisi tərifləməsinə qəti etiraz etməklə sədaqət motivini önə çəkən Cülyettanın sevgilisinə qovuşmaq naminə rahib Lorenso-

---

[192] Б.О.Костелянец. Драма и действие. М., 2007. с. 88

[193] А.Я.Таиров. Записки режиссора: статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. с. 289.

nun verdiyi yuxu dərmanını içərək səhərə qədər əcdadlarının uyuduğu, yeni dəfn olunan Tibaltın cəsədinin iyləndiyi sərdabədəki məzarında, torpaq altında qalmağa razı olması sevgi mövzusunu zirvəyə qaldırır.

Nökəri Baltazarın (E.İbrahimov) Cülyettanın cəsədinin Kapulettilərin sərdabəsində uyuması xəbərini gətirməsi ilə: "Eheyy... ulduzlar, mən sizi döyüşə çağırıram!"[194] deyə müəllif mövqeyini bəyan edən Romeonun yəhudi Əczaçıdan (Rasim Cəfərov) aldığı zəhərlə segilisinə qovuşmağa tələsdiyi məqamda, rahib Lorensonun xəbərdarlıq məktubunu ona çatdırmalı olan Covanninin (K.Hadızadə) tibbi nəzarətçilərin qapısını bağlayıb möhürlədikləri, taun düşən evdə qaldığının üzə çıxması təklif olunan vəziyyəti dəyişir. Bir dəstə güllə sərdabəyə ziyarətə gələrək Romeo ilə qarşıdurmadan sonra yeganə istəyi Cülyettanın yanında uyumaq olan Parisin ölümü artıq geriyə yol qoymamaqla hadisələri bitirir. Rahib Lorensonun yuxu dərmanının təsirindən ayılaraq ölümü, zəhər içmiş sevgilisinin dodaqlarından qəbul edən Cülyettaya ünvanladığı: "Məndən daha güclü qüvvələr vardır"[195] etirafı müəllifin dini dünyagörüşünü də səciyyələndirir.

Tamaşanın məşqlərində Cənnət Səlimovanın iş prosesini izləyərkən Anton Pavloviç Çexovun "Moskvada" məqaləsindəki: "Klassik pyeslərə Malı teatrda yalnız pro-

---

[194] Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. М., 1968. с. 108.
[195] Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. М., 1968. с. 117.

fessorların quruluş verməsini qəti surətdə tələb edirəm… Hökmən!”[196] kəlmələri yada düşür.

Bu əsəri səhnəyə qoymaqla Cənnət Səlimova bütöv bir tarixi dövr ərzində uşaq - məktəbli auditoriyasını da özündə birləşdirməyə vadar olan Gənc Tamaşaçılar Teatrın öz tamaşaçısını Şekspir dühasının nadir incisi ilə tanış edərək maarifçilik funksiyasını da yerinə yetirdi.

[196] А.П.Чехов. Среди милых москвичей. М., 1988.с. 122.

NƏTİCƏ

Gerçəkliyin özü deyil modeli olan drmaturji hadisənin səhnə fəaliyyətinə çevrilməsi yalnız nəzəri müddəalarla həyata keçirildikdə elmi cəhətdən əsaslandırılaraq dünyəvi səciyyə daşıyır. Məlumdur ki, gözlə görünməyənin böyüdülməsi və ya iri miqyaslının kiçildilməsi yolu ilə bədii təhlilə cəlb edilməsi rejissorluğun da əsasında dayanır. Alman filosofu, klassik filologiyanın professoru Fridrix Nitsşenin: "İncəsənət bizə həqiqətdən ölməmək üçün verilmişdir"[197] fikri də, əslində ölümlə, məhrumiyyətlə mübarizənin dinamikasını səciyyələndirən tərəqqinin naturalizmdən qaçmaqla nəzəri əsaslara söykənən əsl sənətə möhtaclığını vurğulayır. Elmi-nəzəri bazaya söykənməyən sənət isə xətti inkişaflı dünyəvilikdən uzaqlaşaraq, dairəvi qapanma sistemində mövcud olan məhəllilikdən uzaqlaşa bilmir.

Fransız strukturalisti Rolan Bartın: "Teatr nədir? Bu özlüyündə kibernetika maşınıdır. İşlək vəziyyətdə olmayanda bu maşın, pərdə arxasında gizlənir, pərdə açıldıqda isə o sizin ünvanınıza çoxsaylı məlumatlar göndərir. Bu

[197] Фридрих Ницше. Сумерки богов. М., 1990. с. 287.

məlumatların xüsusiyyəti ondadır ki, onlar sinxron və müxtəlif ritmlərlə birlikdə ötürülür; tamaşanın hər anında siz eyni vaxtda altı-yeddi mənbədən informasiya alırsınız (dekorlar, geyimlər, işıqlandırma, aktyorların yerləşdirilməsi, onların jestləri, mimikaları, danışığı). Beləliklə teatr fenomenini əhatələndirən, məxsusi qalın işarəli əsl informasiya polifoniyası qarşınızdadır"[198]mülahizələri də teatrın aparıcı fiquru sayılan rejissorun elmi-nəzəri baza, humanist dəyərlər, insan amili üzərində bərqərar olan üslub göstəricisinin yüksək olmasını tələb edir.

Səhnə yozumunun rüşeymində daim insan amili duran Cənnət Səlimovanın peşəkar, fərdi, ictimai üslub göstəricilərinin araşdırılması əslində bir sənətkarın timsalında, dünyəviliyə can atan mədəniyyət strategiyasının tərkib hissəsi kimi teatr rejissorluğunun keçdiyi yolu sərf – nəzər etməyə və gələcək inkişaf istiqamətini proqnozlaşdırmağa imkan yaradır. Ciddi filologiya və rejissorluq təhsili görmüş, çoxsaylı teatr tamaşalarının ictimai fikrə təsir əmsalı yüksək olan Cənnət Səlimovanın yaradıcılıq laboratoriyasına da, üslub prizmasından yanaşdıqda aşağıdakı nəticələr hasil olur.

Rejissor Cənnət Səlimovanın nəzəri təməl, zəngin təcrübə üzərində qurulan peşəkar üslubu ən mürəkkəb strukturlu tamaşanın belə uğurlu səhnə həllini tapmasının qarantıdır. Tamaşaya qoyulacaq əsəri dərindən təhlil et-

---

[198] Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика, поетика. М., 1989. с. 276.

məklə mövzu – problem əlaqələrini üzə çıxaran strukturun tərkib hissələrini; epizodlararası keçidlərin ana xəttə xidmətini, süjet – fabula əlaqəsini, personaj, tipaj, obraz, xarakter fərqini, onların niyyətini, hər bir aktyorun ali məqsədini, nəhayət ideyanı önə çəkən fərdi, peşəkar, ictimai üslubu tətbiq edən, ən başlıcası isə janr təyinatını qoruyan pedaqoq – rejissor Cənnət Səlimovanın uğur əldə etməsi təbiidir. Tamaşa üzərində iş prosesində səhnədə məşqə önəm verən Cənnət Səlimovanın alqoritmi dolğunlaşdırması, coşqun eksponsiv ifa tərzini qabartması, rol bölgüsündə aktyorun zahiri əlamətlərinə deyil, intellekt dərəcəsinə, təfəkkür səviyyəsinə və psixoloji durumuna görə seçim etməsi, ünsiyyət üzərində qurulan mizanlar hesabına hərəkət xəttini nizamlaması (bu məqamda peşəkar səviyyəsi aşağı olan bəzi ifaçıların dördüncü divara oynamaqla mizan anlayışına qarşı getmələrinə baxmayaraq), sərt realizmi önə çəkməsi, aktyor etüdlərinin zərgər dəqiqliyi ilə yerinə yetirilməsini tələb etməsi son nəticədə bədii informasiya fasiləsizliyini təmin etməklə mükəmməl səhnə əsərinin meydana gəlməsinə zəmin yaradır. Cənnət Səlimovanın tamaşaçıya, səhnənin dördüncü divarına ünvanlanmaqla mizana çevrilən aktyor yerləşdirilməsi təkcə məkan deyil, zaman həllini də önə çəkir. Əlbəttə ki, peşəkar səviyyəli aktyor daim fəaliyyətini ünvanladığı tamaşaçıya doğru can atsa da, özfəaliyyətdən qurtula bilməyənlərin səhnənin dərinliyində qalmağa, hər hansı bir əşyanın

arxasında gizlənməyə üstünlük vermələri də, nəzərdən qaçmır.

Yozum verəcəyi əsərin təhlilini önə çəkən Cənnət Səlimovanın önəm verdiyi üfüqi – horizontal məkanlarından bacarıqla istifadə etdiyi səhnəni lüzumsuz dekorlarla doldurmadan yalnız əsas hadisənin açılışına yönələn əşyalara istinad etməklə, aktyor oyununda mətni deyil tərəfkeşlə münasibətdə həqiqətin aşkarlanma prosesini qabardır. Səhnə zamanının dəyərini bilən rejissor hadisəli pauzalara meydan versə də boşluqlardan, vakuumdan qaçması, əksər hallarda özünü doğruldur. Və əlbəttə ki, peşəkar səviyyəsi yüksək olmayan aktyor bu təzyiq altında audiovizuallığını itirərək sözçülüyə yuvarlandığından personajlararası əlaqə pozulur, ali məqsədə gedən yol dalana dirənir.

Məlumdur ki, yalnız sənətkarın özünü narahat edən ictimai prolemin mövzuya çevrilməsi fərdi üslubu üzə çıxarmaq iqtidarındadır. Hamının eyni dəyərə malik olub, yaşam hüququ qazandığı, insanların mütləq bərabərliyinə söykənən demokratik vətəndaş cəmiyyəti şəraitində mümkündür. Bununla belə sosrealizm buxovlarına bacardığı qədər müqavimət göstərə bilən Cənnət Səlimova Rus Dram Teatrında çalışdığı sovet dövründə belə özünün fərdi üslubunun nümayişinə cəhd göstərə bildi.

Yaradıcılığının bütöv bir mərhələlərinin, sosial ədalət prinsipinin bərqərar olmasına çalışıb, təcrübədə çoxsaylı

insan həyatını məhv etməklə məqsəddən uzaqlaşan marksizm-leninizmin sənət ekvivalenti sayılan sosrealizm dövrünə düşən Cənnət Səlimovanın ictimai üslubu qismən də olsa quruluşun diqtəsindən yayına bildi. Əlbəttə ki, sənətkarın üslubunu istər – istəməz, ağırlaşdıran, daşlaşdıran sosrealizmin təbliğat funksiyasından yayınmaq çətin olsa da, həmin mərhələdə quruluşun yeniləşdirilməsini yaradıcılıqlarında qabartmaqla repressiyalara məruz qalan, sovetlər birliyinin son mərhələsində ölkədən qovulan sənətkarlar az deyildi. Sənət iddialı, digərləri isə quruluşun kökündən dəyişməsini deyil, estetik bərpasını təklif etməklə hakimiyyətdən bəhrələnə bilirdilər. Sovetlər birliyi dağıldıqdan sonra respublikamız da, istiqlaliyyətini bərpa etdikdən sonra yaranan liberal mühit digər sənət sahələri kimi teatrın da qarşısında meydan açdı.

Fridrix Şillerin: "Epopeya, roman, sadə hekayə öz forması ilə hadisələri uzaqlaşdırır. Çünki oxucu ilə iştirakçılar arasında təhkiyyəçi dayanır. Bütün təhkiyyə formaları indiki zamanı keçmiş zamana keçirir. Dram əsərləri isə keçmişi bu günə gətirir"[199] qənaəti də, nəsrin səhnələşdirilməsinin çətinliyini sübut edir. Əlbəttə ki, dramaturji qanunları dərindən bilən səriştəli mütəxəssisin nəsri gözönü hadisələrdən ibarət pyesə çevirməsi mümkün olsa da, əksər halda bu cəhdlər uğursuzluqla nəticələnir. Təsadüfi deyil ki, rejissor Cənət Səlimovanın da,

[199] Фридрих Шиллер. Сбор. соч. т.6. М., 1957. с.58.

yardıcılıq zəncirinin zəif bəndləri də, bir çox hallarda nəsrin səhnələşdirilməsi ilə ərsəyə gələn tamaşalarla bağlıdır. Digər tərəfdən quruluş verdiyi ən mükəmməl klassik pyesə belə yaradıcı müdaxilə hesabına yozumunu gerçəkləşdirən Cənnət Səlimova səhnə əsərinin tam hüquqlu müəllifinə də çevrilə bilir. Pedaqoq – rejissor M.O.Knebelin: "Hərçənd ki, pyesdə obyektiv varlıq olan hadisəni müəyyən edərkən bu prosesə mütləq subyekiv başlanğıc əlavə edirik. İş burasındadır ki, hər bir rejissor hadisənin mənasını müəyyən edərkən, sənətkar kimi bu prosesə özünə əziz və maraqlı olanı əlavə edir»[200] fikrinə əsasən belə nəticəyə gəlmək olar ki, ən qatı senzura rejimində belə sənətkarın fərdi üslubu rüşeym halında olsa belə quruluş verdiyi hər bir tamaşada cüzi də olsa boy verir. Məhz bu kontekstdə Cənnət Səlimovanın quruluş verdiyi bütün tamaşalarda onu narahat edən problemlər az və ya çox dərəcədə ifadəsini tapmaqla, tamaşaçı ürəyindən tikan çıxartmaqla sosial sifarişi yerinə yetirir. Əlbəttə ki, təbliğat funksiyalı sosrealizmdə bu proses müəyyən risklə bağlı olsa da, vətəndaş cəmiyyətinə üz tutan müstəqillik dövründə modernizm cərəyanının tədricən formalaşması hesabına getdikcə asanlaşır.

[200] М.О.Кнебель. Поезия педагогики. М., 1976. с. 310.

Dadaşov Aydın Ərşad oğlu

REJİSSORLUĞUN ÜSLUB PROBLEMLƏRİ

(Cənnət Səlimovanın yaradıcılığı əsasında)

Mündəricat

Giriş..... 3

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında

Cənnət Səlimovanın tamaşaları..... 11

Bakı Kamera Teatrında Cənnət Səlimovanın tamaşaları..... 137

Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında

Cənnət Səlimovanın tamaşaları..... 178

Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında

Cənnət Səlimovanın tamaşaları..... 204

Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında

Cənnət Səlimovanın tamaşaları..... 220

Nəticə..... 233

«Elm və təhsil»
nəşriyyatının direktoru: ***professor*** **Nadir MƏMMƏDLİ**

Dizayn: **Tural Əhmədov**
Texniki redaktor: **Rövşanə Nizamiqızı**
Korrektorlar: **Könül Xudayarova**
Gülnar Əsgərova

Yığılmağa verilmiş **28.10.2010**
Çapa imzalanmış **17.11.2010**
Şərti çap vərəqi **15.** Sifariş **№ 703**
Kağız formatı **60x84 1/16.** Tiraj **500**

Kitab **«Elm və təhsil»** nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnib çap olunmuşdur.
E-mail: elm_ve_tehsil@box.az
Tel: 497-16-32; 050-311-41-89
Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.