



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

İLHAM RƏHİMLİ

TEATR NAXIŞLARI

İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası,
pyeslərinin səhnə təcəssümü
və teatr estetikası barədə
düşüncələr...
xatırlamalar...
qənaətlər...



«ASPOLIQRAF»
BAKİ-2013

Rəhimli İlham

R 55 Teatr naxışları. Bakı, «Aspoliqraf», 2013, 336 səh.

İlyas Əfəndiyev XX əsrin ikinci yarısında pyesləri müxtəlif teatrlarda daha çox tamaşaya qoyulan dramaturqdur. Azərbaycanda fəaliyyət göstərən elə bir teatr yoxdur ki, orada bu dramaturqun pyesləri oynanılmasın.

İlham Rəhimlinin «Teatr naxışları» kitabı, əsasən, İlyas Əfəndiyev və teatr mövzusunun geniş bədii, elmi-nəzəri tədqiqidir. Müəllif öz araşdırmalarında dramaturqun əsərlərinin səhnə təcəssümünü daha çox salnamə prinsipləri əsasında işləyib. Tamaşaların təqdimatında illərin xronoloji ardıcılığı əsas götürülüb.

BAŞLANGIC SÖZÜ

Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun təşəkkülü, inkişafı və formalaşması İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bu üslubdan ilkin, fəal, səmərəli istifadə edən dramaturq milli dramaturgiyamızda dərin iz qoyub. İlyas Əfəndiyev özünün yazıçı təxəyyülünü, estetik həyat konsepsiyasını orijinal mövzularla, bitkin xarakterlərlə, ictimai-sosial, məənəvi-əxlaqi konfliktlər zəminində, ifadəli, dolğun, tutumlu bədii vasitələrlə realizə edib. Onun pyeslər üçün qurduğu əlvan və aydın, dəqiq və mənalı kompozisiyalar, pyeslərinin zəngin dil-ifadə vasitələri, mövzu dairəsi, əsas qəhrəman anlayışı müəllifin uzun illər səmərəli dramaturji axtarışları əsasında formalaşmış.

İlyas Məhəmməd oğlu Əfəndiyev 1914-cü il noyabr ayının 14-də Qaryagin (indiki Füzuli) şəhərində məşhur bəy nəslində anadan olub. Şəhərdəki ikinci dərəcəli məktəbi bitirib. 1930 – 1933-cü illərdə Qaryagindəki orta məktəbdə dil-ədəbiyyatdan dərs deyib. Təhsilini davam etdirmək üçün Bakıya gəlib və Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun coğrafiya fakültəsinə daxil olub. Bir il sonra təhsilini qiyabiyə çevirib və doğma rayona qayıdaraq yenidən məktəbdə dərs deməyə başlayıb. 1938-ci ildə ali təhsilini başa vurub. Müəllim işləyə-işləyə bədii yaradıcılıqla məşğul olub və yazdığı hekayələri «Kənddən məktublar» adı altında çap elətdirib. 1938-ci ilin payızında Bakıya köçüb. Ömrünün sonuna kimi burada yaşayıb.

İlyas Əfəndiyev 1996-cı il oktyabr ayının 3-də Bakıda vəfat edib. Məzarı Fəxri Xiyabandadır.

İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığının əsas qolunu dramaturgiya fəaliyyəti təşkil edir. Elə buradaca qeyd edim ki, dramaturqun

bütün pyeslərinin («Üç manatlıq lüstr» radio dramı və səhnələşdirilmiş «Üçatılan» istisna olmaqla) ilk tamaşası Akademik Milli Dram Teatrında oynanıb. O, ilk pyesi «İntizarı» öz hekayəsi əsasında Mehdi Hüseynlə birlikdə 1943-cü ildə yazıb. Əsərin tamaşası bir il sonra oynanıb. İlyas Əfəndiyevin ikinci dramı Bakı neftçilərinin əmək fəaliyyətinə həsr olunmuş «İşıqlı yollar» (1947), üçüncü pyesi isə müharibədən sonrakı kənd həyatından bəhs edən «Bahar suları» əsəridir. «Bahar suları» dramı mənəvi zərifliyi və insani psixoloji duyğuları ilə ruhən «İşıqlı yollar»ın davamıdır. Hər ikisində hadisələr müharibədən sonrakı quruculuq illərində baş verir. «Bahar suları»nda yeni insani münasibətlər kənd mövzusu, torpaq və ona təzə münasibət problemləri əsas yer tutur.

Dramaturgiyamızda realist lirik-psixoloji üslubda yazılmış ilk sanballı, ideya-bədii cəhətdən bitkin, mürəkkəb daxili quruluşa malik pyes «Sən həmişə mənimləsən» («Boy çiçəyi», 1964) dramıdır. Əsərin fabulası təbii və sadədir. Gənc, təcrübəsiz, çılgın qız özündən qat-qat yaşlı, zəngin həyat təcrübəsinə malik, xeyrxah və sadə qəlbli kişini sevir. Belə fabula müxtəlif üslub, süjet, kompozisiya vasitəsilə bir neçə ideyanı ali məqsədlə əyaniləşdirir. Diapazon genişdir: melodrama, ibrətamiz didaktik dram, faciə, satira. Janr və üslubda öz varlığını üzə çıxaran İlyas Əfəndiyev «Sən həmişə mənimləsən» pyesində məişət və lirik-poetik kontekstləri toqquşduraraq konflikt vəziyyətinə salıb. Həmin toqquşma nöqtəsində lirik-psixoloji kontekst yaranıb.

Şəxsiyyət və cəmiyyət problemi kontekstində insanların mənəvi-əxlaqi düşüncələrini, psixoloji münasibətlərini göstərmək baxımından, fikir dərinliyi etibarilə «Mənim günahım» (1967) dramı Akademik teatr üçün yeni idi.

«Unuda bilmirəm» dramında (1968) dramaturq bir növ «Sən həmişə mənimləsən» pyesində qazandığı nailiyyətləri, bədii təsvir vasitələrini, konfliktin dinamikliyini və həyatiliyini daha yu-

xarı pillədə inkişaf etdirmiş, yeni imkanlarla, yeni vasitələrlə zənginləşdirmişdir. Personajlar «Əfəndiyevin obrazları» olaraq qalır, yeni şəraitdə təzə nailiyyətlərini nümayiş etdirirlər. «Unuda bilmirəm» pyesində İlyas Əfəndiyev ictimai-psixoloji və poetik-publisist kontekstləri toqquşduraraq onların kəsişmə nöqtəsində publisist təmayüllü lirik-psixoloji konteksti əldə edib. Ruhən, düşüncə tərzinə və estetik həyat konsepsiyasına görə dramaturqun ideallarına doğma olan Tofiq Kazımov əsərə poetik monumentallıqla səhnə təfsiri vermişdi.

İlyas Əfəndiyev respublikamızın mədəni, ictimai, iqtisadi və sairə daxili qatlarında gedən prosesləri, onların əhəmiyyətini və istiqamətini görüb-duyaraq özünün «Məhv olmuş gündəliklər» pyesində (1969) orijinal bədii formada təcəssüm etdirib. «Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin daxili struktur prinsipi yeni və maraqlıdır. Dramaturq ictimai-sosial və publisist-rəmzi kontekstləri qarşılaşdıraraq onların kəsişmə nöqtəsində sosial təmayüllü lirik-psixoloji kontekst yaradıb. Bu, daxili struktur qurumu, realist lirik-psixoloji üslubun gizli imkanlarını üzə çıxarmağa səbəb olub. Müəllifin bu əsərində daha sərt, kəskin ovqat, konfliktdə iştirak edən, ayrı-ayrı cəbhələrdə dayanan antaqonist ziddiyyətli mürəkkəb personajları görürük.

İlyas Əfəndiyev 1920-ci ilin ictimai-siyasi hadisələrinə həsr etdiyi «Mahnı dağlarda qaldı» dramında (1971) mülkədar, bəy, mədəni zadəganlıq məsələlərini tamamilə yeni fəlsəfi-estetik yazıçı mövqeyindən işıqlandırıb. Həmin zəmində həm hadisələrin əsl dəyəri, həm də insan münasibətlərinin mürəkkəb və ziddiyyətli tərəfləri daha real, daha canlı, dramaturji baxımdan daha əsaslı alınıb. Böyük bəy, Şahnaz, Fəxrəndə xanım dramaturgiyamızda təzə obrazlar kimi səciyyələnilər.

Azərbaycan dramaturgiyasında ilk lirik-psixoloji janrlı komediya «Qəribə oğlan»dır (1973). İlyas Əfəndiyev həmin əsərdə yaradıcılığının zərif yumorunu, incə məzhəkə duyumunu və

həssas satira bacarığını xoş ovqatla qurtaran məzəli hadisələr əsasında canlandırıb. Dramaturq bundan sonra çağdaş mövzulu, ictimai-sosial və mədəni-əxlaqi dəyərləri mürəkkəb dramaturji vəziyyətlərdə təcəssüm etdirən «Bağlardan gələn səs» (1975-ci il) pyesini səhnələşdirmək üçün teatra verib.

İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası 1975 – 1995-ci illərdə də ADMT-nin diqqət mərkəzində idi. Bu illərdə teatrda dram əsərləri ən çox tamaşaya qoyulan dramaturq da İlyas Əfəndiyev olub. Qarabağın XVIII əsrin sonu və XIX əsr ictimai-siyasi, tarixi hadisələrini və tarixi şəxsiyyətlərini əsl realıqla «Xurşidbanu Natəvan» (1981-ci il), «Hökmdar və qızı» (1996-cı il) dramlarında məhz İlyas Əfəndiyev canlandırıb. 1937-ci il repressiyasının dəhşətli faktlarını yüksək bədii təsvirlə canlandıran səhnə əsərlərindən biri də dramaturqun «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali» (1989-cu il) psixoloji faciəsidir. Mövzu dairəsi geniş olan dramaturq Cənubi Azərbaycanın azadlıq mübarizəsinə həsr olunmuş «Şeyx Xiyabani» (1986-cı il), Qırmızı Ordunun 1920-ci ildə Vətənimizə gəlməsi ilə bağlı mühacir ömrü sürməyə məcbur olan həmvətənlərimizin taleyindən bəhs edən «Tənha iydə ağacı» (1991-ci il) dramlarını yazıb. Çağdaşlarının mədəni-əxlaqi problemlərini həmişə diqqət mərkəzində saxlayan müəllifin «Bizim qəribə taleyimiz» («Unuda bilmirəm» pyesindəki hadisələrin 20 ildən sonrakı təsviri. 1988-ci il), «Bağlardan gələn səs», «Büllur sarayda» (1983-cü il), «Dəlilər və ağıllılar» (1992-ci il) adlı satirik çalarlı psixoloji dram əsərləri ADMT-nin repertuarına mövzu əlvanlığı, janr müxtəlifliyi, yeni-yeni insan xarakterləri gətirib.

İlyas Əfəndiyevin dram əsərlərinin tamaşaları ayrı-ayrı illərdə müxtəlif dövlət teatrlarının repertuar yeniliyində, çağdaşlıq axtarışlarında da fəal rol oynayıb. Onun əsərləri Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında da tamaşaya qoyulub.

DRAMATURGIYADA ÜSLUB TƏZƏLİYİ

Ədəbi-bədii proses milli təfəkkür tarixi, onun inkişaf mərhələləri ilə üzvi bağlılıqda yaranır və inkişaf edir. «Ədəbiyyatın milli özünəməxsusluğu, hər şeydən əvvəl, onun inkişaf yollarının milli özünəməxsusluğudur, onun tarixi taleyinin özünəməxsusluğudur...» (1). Professional Azərbaycan dramaturgiyasının «milli inkişaf yollarının özünəməxsusluğu» böyük mütəfəkkir, filosof, milli dramaturgiyamızın banisi Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyaları ilə bağlıdır. Məhz güclü realizmlə yoğurulmuş bu komediyalar dramaturgiyamızın inkişaf istiqamətinin əsasını təşkil edib.

Dürüst, həyatı xüsusiyyətləri, hərəkət və əməl motivləri, sosial-ictimai vəziyyətin realist təsviri, incə və lirik poetik ünsürlər bu pyesləri öz dövrünün bədii sənədlərinə, milli xalq şüurunun, poetikasının, yüksək peşəkarlığın və maarifçiliyin parlaq nümunələrinə, bir sözlə, klassik əsərlərə çevirdi. Mirzə Fətəli Axundzadənin pyeslərindəki yüksək mənəvi-əxlaqi, vətənpərvərlik, beynəlmiləçilik ideyaları həm öz dövrü üçün, həm də bu gün xalqın etik-estetik tərbiyəsində böyük rol oynayıb və oynayır.

Dramaturgiyamızın «tarixi taleyinin özünəməxsusluğunu» təşkil edən Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Cəlil Məmmədquluzadə, Nəcəf bəy Vəzirov, Nəriman Nərimanov, Süleyman Sani Axundov, Hüseyn Cavid, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Mehdi Hüseyn, Sabit Rəhman, Mirzə İbrahimov fərdi xüsusiyyətləri, mövzu və janrı, bədii-estetik keyfiyyətləri baxımından bir-birindən fərqlənsələr də, güclü psixologizmlə realist lirik-psixoloji üslubun dramaturgiyamızda inkişafı üçün möhkəm zəmin yaradıblar.

1960-cı illərin ortalarından başlayaraq Azərbaycan dramaturgiyasının əsasını lirik-psixoloji üslub təşkil edir. İlyas Əfəndiyevin, İmran Qasimovun, Şıxəli Qurbanovun, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Anarın, Altay Məmmədovun, Rüstəm İbrahimbəyovun, Əkrəm Əylislinin pyeslərinin əksəriyyəti məhz lirik-psixoloji dramlardır.

Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun imkan genişliyi və özünəməxsus xüsusiyyətləri müəyyənləşib aşağıdakı elmi-nəzəri konsepsiyanı təyin etmişdir.

Daxili mübarizə o zaman ictimai məzmun kəsb edir ki, insan öz mənəviyyatını ağılının, vicdanının gözü ilə bir daha nəzərdən keçirib, insanlara və cəmiyyətimizə yaramayan fərdi qüsurlarının islahına insanlardan xəbərsiz, gizli qərar verir. Bu qərar şəxsiyyətin yetkinləşməsinə, insanın cəmiyyətdə fəallaşmasına zəmin yaradır və zərərli, yanlış addımdan onu çəkindirir.

Lirik-psixoloji üslub insanın öz daxili konfliktinin dramatizminə geniş meydan verir. Şəxsiyyət və zaman, insan və cəmiyyət, vicdan və məslək azadlığı, məhəbbət və sədaqət, əmək və səadət kimi mühüm məsələlərin həllində, habelə gündəlik həyatımızda, məişətimizdə ortaya çıxan kiçik qüsurların islahında, adamlar arasındakı nisbi anlaşılmazlıqların köklərinin üzə çıxarılmasında, bir sözlə, adamların inkişaf etmiş cəmiyyətdə öz faydalı əməyi ilə mövqə tutmasında, gənclərimizin sədaqət, kamillik, yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərlər ruhunda tərbiyə edilməsində dramaturgiyanı fəallaşdırır.

Lirik-psixoloji üslub insanları mənən kamilləşdirmək, yüksək əxlaqi dəyərlərin antipodlarına, hər cür mənfiliklərə qarşı mübarizədə kəskin ifşa gücünə, yüksək potensial səhnə imkanlarına, incə yaradıcılıq ştrixlərinə meydan verən lirizminə, problem məsələlər doğuran psixoloji dərinliyinə görə müasir dramaturgiyada aparıcı üslublardan biri kimi müəyyənləşmişdir.

Lirik-psixoloji üslub göstərir ki, ictimaiyyətdən qıraqda qalan, fəal həyatın irəliyə doğru axarından kənarda passivləşən

insan heç də cəmiyyətimiz üçün tam faydalı adam hesab edilə bilməz.

«Ədəbiyyatın milli özünəməxsusluğu» baxımından yanaşdıqda görürük ki, Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji pyeslərin mənşəyi ədəbiyyatımızın (xüsusilə nəsrin) dərin psixologizmində və həssas lirizmindədir.

Lirik-psixoloji pyeslərdə obrazların mübarizəsini və münafişlərin psixoloji mahiyyətini bədii dərinliklə açmaqda söz dominant rol oynayır.

Psixologizmin fəlsəfi mahiyyətini, ictimai mənasını açmaq məqsədilə güclü, dərin sözaltı mənadan (ikinci plandan) istifadə edilir. Burada sırf dram sənətinin tələbləri baxımından hadisələri kəskinləşdirib, konflikti qabardıb dramatizm yaradan ekstremal situasiyalar əsas götürülür.

Lirizm qolunu gücləndirmək üçün isə əsas konflikt «ailə, məhəbbət» mövzusunun kontekstində həll olunur.

Dramaturqun fəal həyat mövqeyi baxımından lirik-psixoloji üslubda yazdığı pyeslərdəki şəxsi, intim konflikt bilavasitə mövcud olan siyasi-iqtisadi, ictimai, mədəni, mənəvi-əxlaqi və s. problemlərlə üzvi şəkildə bağlıdır. Həmin pyeslərdə fərd, insan ilkin götürüldüyünə görə ictimai-siyasi fona pəncərə şəxsiyyətin mənəvi aləmindən açılır, böyük bəşəri problemlər bu istiqamətdə həll olunur.

1950-ci illərdən başlayaraq rus dramaturqları Viktor Rozov, Aleksandr Volodin, Aleksey Arbuzov, Leonid Zorin... öz yaradıcılıqlarında lirik-psixoloji üslubla postsovet məkanında dramaturgiyaya yeni nəfəs, yeni dəst-xətt gətirdilər. Tənqidin qeyd etdiyi kimi, onlar öz yaradıcılıq təcrübələri ilə sübut etdilər ki, insanların psixologiyasını, şəxsiyyətin cəmiyyətdə mövqeyini, qanun qarşısında məsuliyyətini və ya vicdanın səsinə cavab vermək hislərini, məhəbbət duyğusu və vətəndaşlıq borcu kimi əxlaqi problemləri bədii realıqla təcəssüm etdirmək, müasir

dövrün mürəkkəb ziddiyyətlərini, kəskin təzadlarını, zamanın irəliyə doğru hərəkətinin dramatizmini qələmə almaq üçün lirik-psixoloji dramın özünəməxsus geniş imkanları var.

Bununla belə, tənqidçilər arasında həmin müəllifləri həyatın müəyyən bir sahəsinin təsvirinə aludəçilikdə təqsirləndirənlər də yox deyildi. Yeni yaranmış lirik-psixoloji üslub ətrafında gedən nəzəri-tənqidi mübahisənin özü bütövlükdə bu üslubun mövzu-problematika, obraz və konflikt imkanlarını və sərhədlərini, yaradıcılıq üfqlərini müəyyənləşdirdi.

Göstərdiyimiz dövrdə rus dramaturgiyasının əsas qolunu təşkil edən lirik-psixoloji üslubla əlaqədar meydana çıxan geniş mübahisələrlə, elmi-nəzəri araşdırmalarla müqayisədə Azərbaycanın ədəbi-tənqidi prosesi nisbətən geri qalırdı. Bizdə çap olunan məqalələr bilavasitə İlyas Əfəndiyevin, İmran Qasimovun, Şıxəli Qurbanovun, Nəbi Xəzrinin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Əkrəm Əylislinin, Anarın, Rüstəm və Maqşud İbrahimbəyovların və bu üslubda yazan digər dramaturqların pyeslərinin tamaşası ilə bağlı resenziyalardır. Bu müəlliflərin pyesləri barədə məqalələr yazılsa da, onlar ümumi xarakter daşımış və ya məqsəd müxtəlif yaradıcılıq istiqamətlərini, sənətkarlıq xüsusiyyətlərini işıqlandırmaq olmuşdur. Adlarını çəkdiyimiz dramaturqların hər birinin ayrılıqda lirik-psixoloji üsluba gətirdiyi yeniliklər, orijinal dəst-xətt isə elmi şəkildə araşdırılmışdır. Buna görə də, təbii olaraq, ədəbi mübahisələrə də zəmin yaranmışdır.

Dramaturgiyamızda lirik-psixoloji üslubun geniş yer tutmasına, bu sahədə kifayət qədər ədəbi material olmasına baxmayaraq, bu problem ədəbiyyatşünaslıqda geniş tədqiq olunmayıb. Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslub mövzusunun konseptual şəkildə araşdırılmasına ehtiyac duyulur.

Şəxsiyyətin mənəvi-əxlaqi yüksəlişi, yeni insanın formalaşması ideoloji işin əsasını təşkil edir. Lirik-psixoloji üslubun məhz şəxsiyyət və cəmiyyət, şəxsiyyət və zaman probleminə üstünlük

verməsinin araşdırılması mövzunu daha şaxəli edə bilər.

Lirik-psixoloji üslubun Azərbaycan dramaturgiyasına gətirdiyi mövzu, janr, xarakter, konflikt yeniliklərini və onların bədii şəkildə dramaturqlar tərəfindən necə işlənməsini açmaq ədəbiyyatşünaslığımız üçün vacibdir. İstəyirəm ki, lirik-psixoloji üslubu dramaturq İlyas Əfəndiyevin müxtəlif pyeslərində bir neçə qatda (struktur, bədii-estetik, ictimai-etik, sırf səhnə əsəri baxımından) araşdırım. Bu prinsipi əsaslandırmaq üçün yeri gəldikcə xalq oyunlarının, el mahnılarının, xalq dastanlarının struktur prinsiplərindən kifayət qədər istifadə olunub. Bu, ilk növbədə, dramaturgiyamızın ideya-bədii səviyyəsini, konkret janr növlərini, ayrılıqda İlyas Əfəndiyevin sənətkarlığının inkişaf prosesini və həmin prosesin cəmiyyətimizin ictimai-bədii həyatı ilə əlaqələrini aydın göstərmək üçün əlverişli zəmin yaradır.



Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı zəngin tarixi ənənəyə malikdir. Bütün inkişaf prosesi boyu onun mühüm bir qolu dramaturgiya və ayrı-ayrı yazıçı-dramaturqun yaradıcılıq meyilləri və problemləri ilə bağlı olmuşdur. Getdikcə inkişaf edib formalaşan ədəbiyyatşünaslığımız müasir dövrdə Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf prosesinə dair əsərlərlə, dram sənətinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş məqalələrlə də zənginləşmişdir. Ancaq bu elmi əsərlərdə həll olunan məsələlər dairəsində üslub problemi geniş şəkildə, fundamental əhatədə araşdırılmamışdır.

Düzdür, ədəbiyyatşünaslıqda dramaturgiyamızın tarixinə, müxtəlif inkişaf dövrlərinə, müharibə mövzusuna, janr xüsusiyyətlərinə (ümumilikdə yox, bir sənətkarın yaradıcılığı timsalında), estetik problemlərinə aid əsərlər işlənmişdir. Ancaq üslub problemi elmi-nəzəri təhlildən kənarda qalmışdır. Yalnız ədəbiyyatşünaslıq məqalələrində üslub probleminin müxtəlif cəhətlərinə toxunulmuşdur.

Müasir dövrdə isə hər hansı üslubun, o cümlədən belə geniş yayılmış lirik-psixoloji üslubun xüsusiyyətlərinin bədii və ideoloji, nəzəri və praktik keyfiyyətlərini açmağa, ümumiləşdirməyə ehtiyac duyulur. Azərbaycan dramaturgiyasının müxtəlif mərhələlərinə ümumi nəzər salsaq, araşdırmaları ardıcıl şəkildə diqqətlə izləsək, görərik ki, dərin psixologizm, poetik romantizm, həssas və incə lirizm çalarları lirik-psixoloji üslubun doğuluşu və möhkəmlənib formalaşması üçün zəmin olmuşdur. Sözsüz ki, burada həyat hadisələri, insan psixologiyasının dəyişməsi, cəmiyyətdə gedən proseslər də mühüm rol oynayır.

Lirik-psixoloji üslubun genetik mənşəyini açmaq, onun ənənə və novatorluq, ümumi və xüsusi məsələlərini araşdırmaq, mövzunun başlıca funksional istiqamətini göstərmək üçün İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası özünün bədii imkanları ilə seçilir.

* * *

Azərbaycan milli dramaturgiyasının və teatr sənətinin köklərinin, əsasən, realizmlə bağlılığını nəzərə alsaq, görərik ki, realist lirik-psixoloji üslubun yaranması üçün səmərəli tarixi ənənə zəmini vardır. Azərbaycan dramaturqları ənənəvi və lirik-psixoloji üslub yaradıblar.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında realist lirik-psixoloji üslubun inkişafı İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bu üslubdan fəal və səmərəli istifadə edən ədib Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında dərin iz qoyub. «İlyas Əfəndiyev dra-

maturgiyamızın qabaqcıl ənənələrini davam etdirərək daha çox psixoloji-lirik planda yaratdığı əsərlərlə səhnəmizə yeni bir hava, yeni məna və məzmun gətirmişdir» (2).

Haqqında danışacağım hər bir pyesində İlyas Əfəndiyev **iki fərqlənən konteksti toqquşduraraq onların kəsişmə, toqquşma nöqtəsində yeni mənalı kontekst yaradır** (qaraltma bizimdir – *İ.R.*). Belə bir üslub prinsipi hər hansı sənətkara bir neçə məqsədə çatmağa imkan verir. Sənətkarlığın ən vacib məsələlərindən olan üslub barədə danışarkən akademik Məmməd Cəfər qeyd edir ki, «orijinal üslublar bir tərəfdən real varlığı kəşf edərsə, digər tərəfdən müəllifin öz varlığını rəsm edir» (3).

İlyas Əfəndiyev «öz varlığını» özünəməxsus mövzularla, xarakterlərlə, konfliktlə, bədii vasitələrlə realizə edir. Onun kompozisiyası, pyeslərinin dil-ifadə, mövzu dairəsi, müsbət qəhrəman anlayışı müəllifin uzun illər dramaturji axtarışlarında formalaşmış. «İlyas Əfəndiyev həyatın dialektik ziddiyyətlərini, bir-birinə oxşamayan xarakterləri, insanlar arasında baş verən hadisələri kommunist əxlaqı mövqeyindən qiymətləndirməyi bacarır. Onun əsərlərinin böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti də yazıçı mövqeyinin, yazıçı münasibətinin aydın və dəqiq olmasıdır» (4).

Dramaturgiyamızda realist lirik-psixoloji üslubda yazılmış ilk sanballı, ideya-bədii cəhətdən bitkin, mürəkkəb daxili quruluşa malik pyes «Sən həmişə mənimləsən» dramıdır. Əsərin fabulası təbii və sadədir. Gənc, təcrübəsiz, çılğın qız özündən qat-qat yaşlı, zəngin həyat təcrübəsinə malik, xeyirxah və sadə qəlbli kişini sevir.

Belə fabula müxtəlif üslub, süjet, kompozisiya vasitəsilə bir neçə ideyanı, ali məqsədi əyaniləşdirə bilər (Diapazon genişdir: melodrama, ibrətamiz didaktik dram, faciə, satira və s. janrda bunu həll etmək olardı). Xatırladaq ki, janr, üslub müəllifin «öz varlığını» da üzə çıxarır. Hadisələri, obrazları, konfliktləri nəzərdən keçirərkən aşağıdakı daxili struktur prinsipini aşkar etmək olar:

«Sən həmişə mənimləsən» pyesində dramaturq məişət kontekstini və lirik-poetik konteksti toqquşdurur, konflikt vəziyyətinə salır. Bu toqquşma nöqtəsində yeni bir konteksti – lirik-psixoloji konteksti yaradır.

«Sən həmişə mənimləsən» pyesinin ilk adı «Boy çiçəyi» idi. Lakin 1964-cü il oktyabr ayının 14-də Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrında (bugünkü Akademik Milli Dram Teatrı) ilk dəfə tamaşaya «Sən həmişə mənimləsən» adı ilə qoyulandan sonra «Boy çiçəyi» unuduldu. Əsərin ilk adını ona görə xatırladı- rıq ki, onun psixoloji sözaltı mənası pyesin strukturunu, obrazları, hadisələri və konflikti daha dolğun əhatə edir. Bu ad, həmçinin İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyamıza, teatrımıza, realist lirik-psixoloji üsluba gətirdiyi yenilikləri daha açıq göstərir. Bu adı vaxtilə tənqid də təqdir etmişdir. Ədib özü isə seçilmiş əsərlərinin ikinci cildində pyesin adını «Sən həmişə mənimləsən və yaxud Boy çiçəyi» vermişdir.

Məişət konteksti. «Sən həmişə mənimləsən» pyesinin məişət konteksti dürüst həyat həqiqəti üzərində qurulub. Bu kontekstdə obrazların sosial vəziyyətlərinin və ailə-məişət funksiyalarının müəyyən cizgiləri verilmişdir. Həsənzadə Bakıdakı Qaradağ se- ment zavodunun direktorudur. Nargilənin vəziyyəti Həsənzadə ilə görüşənədək qeyri-müəyyəndir (orta məktəbi bitirib, ali mək- təbə daxil ola bilməyib), sonra isə sement zavodunda qeydiyyatçı işləyir. Fərəc Nargilənin atasıdır. Nargilənin anası Nəzakət evdar qadındır. Fərəcov kadrlar şöbəsinin müdürüdür...

Proloqda Həsənzadə oğlunu təyinat yerinə yola salır, ona məişət tövsiyələri edir: özünü soyuqdan gözlə, yemək-içməyinə fikir ver, isti geyin... Məişət qayğılarından məcra tapan hadisələr inkişaf edib müxtəlif qollara – xətlərə ayrılır. Ayrılıqda hər xəttin, məsələn, Nargilə və Həsənzadə, Nargilə və Nəzakət, Nargilə və Sarısaç qız, Həsənzadə və Nəzakət xətlərinin hərəkət və inkişaf- ının əsasında da məişət qayğıları durur.

Nargilə ilə Həsənzadənin tanışlığında, ilk görüşlərində onların söhbətlərinin əsası məişət mövzusu ilə yoğurulub. Nargilə həyatından, doğma evlərində özünü yad kimi hiss etməsindən, hətta belə yaşayışın onu təngə gətirməsindən danışır. Həsənzadənin də danışdığı birinci planda məişətlə bağlıdır. Onların sonrakı söhbətləri başqa-başqa mövzularda olsa da, bəzən açıq şəkildə, bəzən də dolayısı ilə məişət qayğılarında birləşir.

Nargilə – Nəzakət xəttindəki gərginlik və onların arasındakı konfliktə əsas səbəb məişət hadisələrinə, ailə-məişət davranışına əks münasibətlərdir. Nargilə atalığı Fərəcin ailə despotluğuna, rəzilliyinə nifrət edir. Nəzakət Fərəclə Nargilə arasında barışdırıcı mövqedə durur. Çünki Nargilə doğma qızı, Fərəc isə uşaqlarının atasıdır. Nargiləni itirməyə analıq heysiyyətinin tapdalanması, Fərəcdən ayrılmağa isə ailənin müsibəti kimi baxır.

Məişət konteksti məişət münasibətlərini saf-çürük edir. Ona görə də konflikt bilavasitə bu məişət münasibətlərinin əksliyində, barışmazlığında rüşeymlənir. Bu da öz növbəsində həyatiliyi gücləndirir və konfliktin sosial-ictimai, mənəvi-əxlaqi, etik qatlarında dərinliyinə enməsinə psixoloji əsas verir.

Məişət konteksti hər obrazın məişət psixologiyası xasiyyət-namələrini müəyyənləşdirən funksiya yükünü daşıyır. Bu baxımdan yanaşdıqda görürük ki, hər obrazın öz mikroaləmi var.

Həsənzadə məişət qayğıları içərisində tək yaşayır. Mənəvi ehtiyac duysa da, Nargilənin məhəbbətindən imtina edir. Mənəvi sarsıntılara, daxili psixoloji əzablara məruz qalsa da, yüksək amallarına, insanpərvərliyinə, humanizminə sədaqətlidir.

Nargilə həyatda xoşbəxtlik axtarır. Təkliyi, ailədə yadlığı, heç kimdən (Həsənzadəyə rast gələndək) xeyirxahlıq görməməsi, insanlara (eyni zamanda həyata) inamını itirməsi onun şəxsi dramasıdır.

Nəzakət anadır,əri, uşaqları, evi var, ancaq xoşbəxt deyil, həyatı üzüntülər və sarsıntılar içərisində keçir. Fərəcin müti quluna çevrilib, həyat mövqeyində passivdir.

Fərəcİ ancaq ev şəraitində görürük. Onun həyat prinsipinin əsasında yalnız şəxsi mənafeyi durur. Kimsəyə lazım deyil, qəddardır, qabadır, rəzildir. Bütün bunlar onun mənəvi eybəcərliyidir.

Poetik kontekst. Bu kontekstin ilk əlamətləri pyesin adı ilə bağlıdır. Boy çiçəyi xeyirxahlıq simvoludur, tərəvəti həmişə ürəklərdə yaşayır; ülvİ məhəbbətdir, ətri heç vaxt itmir; mənəvi saflıq və vicdan təmizliyidir, işığı ömür yoluna nur saçır. Boy çiçəyi pyesin estetik qayəsini, mənəvi-etik ideyasını, dramaturqun həyat idealını təcəssüm etdirən, psixoloji mübarizələr qaynağında hadisələrin inkişafını istiqamətləndirən lirik, poetik-rəmzi obrazdır.

«Sən həmişə mənimləsən» adında gizlənmiş poetik məna boy çiçəyinin daşdığı poetik-rəmzi mənanın bir qədər açıq formasıdır. Nargilə – Həsənzadə xəttinin inkişafını yada salaq. Nargilənin xəyalında yalnız pəncərədən gördüyü, bütün hərəkətlərini izlədiyi Həsənzadə həmişə onunladır: i d e a l m ə h ə b b ə t kimi. Tanış olurlar, ünsiyyət tapırlar. Bu münasibətdə Nargilənin səy göstərdiyi əsas məqsəd və istək budur: s ə n h ə m i ş ə m ə n i m l ə o l.

Lakin Həsənzadə yüksək insani duyğularla Nargilənin inadını qırır, onda cəmiyyətə, həyata inam hisləri oyadır, məhəbbət haqqındakı romantik illüziyasını real zəminə yönəldir. Həsənzadə işləmək üçün başqa şəhərə gedir, ancaq həmişəlik Nargilənin qəlbində qalır: müdrik, qayğıkeş, ideal, humanist insan kimi. Ayrılıq məqamında dediyi «sən həmişə mənimlə olacaqsan» sözləri boy çiçəyinin ətri kimi Nargilənin varlığını çulğayır, pyesin finalına poetik həzinlik gətirir.

Poetik kontekstin digər kökləri personajların mənəvi-əxlaqi xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

Nargilə əzablar məngənəsində sıxılarkən Həsənzadənin şəxsinə idealını tapır. O, Həsənzadə ilə söhbətlərində coşqun və ehtiraslıdır, ona qarşı dərin rəğbətini, məhəbbət hissini, lirik emosiyalarını gizlətmir. Kövrək, səmimi, ülvİ duyğularına həm-

dəm axtaran on doqquz yaşlı bu qızın hisləri hərəkətlərini idarə edir və fikrinin istiqamətvericisinə çevrilir.

Həsənzadə Nargiləyə həssaslıqla yanaşır, öz ağlı, vicdanının səsi ilə hislərinin fəvqündə durur və bilərəkdən Nargilənin sözlərindəki ikinci mənadan, əsas fikirdən yayınır. Düzdür, təklikdə, öz daxilində Həsənzadə də ağılla hiss arasında tərəddüd edir, çünki Nargilənin məhəbbətinə biganə deyildir.

«**Həsənzadə** (*qızın ardınca uzun bir nəzər salaraq*): – Nə üçün həmişə o gedəndən sonra mən özümü bu qədər yalqız, bu qədər qəmgin hiss edirəm? Elə bil ki, o, bir də qayıtmayacaq... Əgər bütün bunlar belədirsə, nə üçün mən qəti qərara gələ bilmirəm? Yoxsa qarşımda açılan bu yeni bahar səhərinin qeyri-adi gözəlliyi məni qorxudur? Yoxsa mən böyük insan məhəbbətinin qüdrətinə inanmağı yadırgamışam?...» (5)

«Məhəbbət elə böyük közərmə qabiliyyətinə malikdir, elə ehtiraslıdır ki, ona bütün ömrü boyu «qalib gəlmək» və onu gizləmək lazım gəlmişdir...» (6) Həsənzadə xarakterindəki digər insani keyfiyyətlərə bütövlük gətirən ülviliyi qorumaq üçün «közərmiş» məhəbbətə qalib gəlir, adamlara bəslədiyi rəğbət və ehtiram üçün sevgisini qəlbinin gözəgörünməz dərinliklərində gizlədir. Bu onun xarakterinə bütövlük, poetik vüsət verir.

«Sən həmişə mənimləsən» pyesində hadisələr ilk remarkadan poetik təkən alır. Ancaq Fərəcın səhnəyə gəlişi hadisələrin mayasındakı poetik iqlimi pozur. İlk baxışda bu, «əsərləri emosionalılıqla, məzmunlu şairənəliklə, humanizmlə cəlbedici» (7) olan



İlyas Əfəndiyevin lirik-psixoloji üslubuna uyğun gəlmir. Fərəcin səhnəyə gətirilməsinə yazıçı məqsədindən yanaşdıqda isə, görünür ki, belə bir bədii fəndə dramaturq bilərəkdən əl atmışdır. Hadisələrin ritmində kəskin dəyişmə, sözlətlə mənalarında dərin fikirlər gizlənmiş lirik dialoqların Fərəcin quru «Məhrəbə», «İstiot», «Kompot», «İstidir», «Çay» kəlmələri (cümlələri) ilə əvəzolunması konfliktin inkişafı üçün dramaturqun əlində vasitədir.

Poetik kontekstdə belə bir psixoloji fikir üzə çıxır: boy çiçəyinin insanların münasibətlərindəki ətrini, tərəvətini çürük, sxematik həyat «fəlsəfələri» olan fərəclər pozurlar. Bu baxımdan İlyas Əfəndiyev pyesdə Fərəc və Fərəcov obrazlarını eyniləşdirir. Ədibin Fərəcovu pəltək verməsinin rəmzi-poetik mənası vardır və bizi məhz yazıçının həmin məna arxasındakı lirik məqsədi maraqlandırır. Danışığındakı qırıqlıq Fərəcovun həyatın ritmindən geri qalmaq rəmzi kimi müəyyənləşir.

Poetik kontekst, həmçinin sözlətlə mənalarda realizə olunur.

Lirik-psixoloji dramalarda müəllif ikinci plana güclü meyil göstərir, sözlətlə mənalardan geniş istifadə edir. Əsərin fəlsəfi dərinliyini, surətlərin daxili düşüncələrini, məqsədini, arzu və istəklərinin mahiyyətini, konfliktin psixoloji özəyini, ideyanın bütövlüyünü sözlətlə mənalarda axtarmaq lazım gəlir. Belə bir psixoloji quruluş və bəşəri problemlərin şəxsi münasibətlər, adi məişət mövzusu fonunda həlli lirizmə geniş meydan verir.

«Sən həmişə mənimləsən» pyesində lirik-psixoloji üsluba xas olan çoxqatlı lirik sözlətlə məna həm realist, həm də romantik-poetik duyğuları tərənnüm edən dialoqlarda verilib.

«Nargilə (tərəddüdlə): – Onda... mən gedim...

Həsənzadə: – Demək, sabahdan işə başlayırsınız... Əlbəttə, sement zavodunda işləmək o qədər də asan deyil.

Nargilə: – Nə olsun çətinidir... Siz ki orada işləyirsiniz.

Həsənzadə (gülümsəyir): – Mən ayrı... Bizim ciyərlərimiz sementin tozuna öyrənib.

Nargilə (*jaketini geyərək*): – Hərdən buraya gəlməyimə icazə verərsiniz?

Həsənzadə: – Əlbəttə...

Nargilə: – Hərdən yox, tez-tez! Hər gün!

Həsənzadə: – Gəlin» (8).

Bu dialoq formaca musiqili, məzmunca romantik-poetikdir. Dramaturqun çatdırmaq istədiyi əsas fikir, Nargilə ilə Həsənzadənin lirik-poetik düşüncələrinin, daxili duyğularının əsas intonasiası sözləli mənalarda «gizlənmişdir». İlyas Əfəndiyev bu adi, sadə danışığın arxasında qəhrəmanların lirik düşüncələrini vermək istəmişdir.

Nargilə və Həsənzadənin dialoqunun ritmi, sözlərin ahəngi, real vəziyyətlərin psixoloji lirizmi polifonik musiqinin forma prinsiplərindədir. Lirik ahəngi saxlamaqla, psixoloji dərinliyini dəyişən ikimənalı dialoqlarda İlyas Əfəndiyevin insanlıq, humanizm haqqındakı fəlsəfi-estetik düşüncələrinin poetik bütövlüyü özünü yeni istiqamətdə göstərir.

Lirik-psixoloji kontekst. Burada əsərin qəhrəmanları iki kontekstin xüsusiyyətlərini birləşdirib, mürəkkəb, çoxmənalı tərzdə davranır, mübarizə edirlər. Nargilə məişət kontekstinin keyfiyyətlərini açmaqla konkret hadisələrdə iştirak edir. Eyni zamanda hadisələrin, konfliktin, dialoqların sözləli mənası, lirik dəyəri ona poetik ümumiləşdirmə, rəmzi keyfiyyətlər də bəxş edir. Məsələn, Nargilənin atalığı Fərəcə məişət toqquşmaları, eyni zamanda qorxaqlığa, meşşan əxlaqına, iradəsizliyə, yalana, rəzilliyə qarşı etirazdır. Lirik qəhrəmana xas olan ifşa həvəsi, mübarizlik dürüst psixoloji ünsürlərlə yoğurulub. Psixologizmin və lirik çılgınlığın qarşılıqlı «mübarizə – vəhdət» sistemi Nargilənin lirik-psixoloji kontekstdə davranmasını əsaslandırır.

Pyenin lirik-psixoloji kontekstində maraqlı bədii imkanlar üzə çıxır. Konfliktə səbəb olan, hadisələrin, dramatik mübarizənin mərkəzində duran obraz bu kontekstdə hadisələrdən, konfliktədən

«özgələşib» onlar haqda mühakimə yürüdür, bir növ, şərhçi funksiyasını öz üzərinə götürür. «Sən həmişə mənimləsən»də bu funksiya Nargiləyə tapşırılır.

Lirik-psixoloji kontekstdə real həyat hadisələrini, münafişələrini dərinləşdirmək, onların lirik-poetik mənasını açmaq üçün qeyri-real, rəmzi obrazlardan istifadə edilməsi də maraqlı cəhətdir.

Həsənzadə real həyatda düşdüyü çətin vəziyyəti dərk etmək, həlledici fikrə, qənaətə gəlmək, tərəddüdlü daxili aləminin harmoniyasını bərpa etmək üçün 22 il əvvəl vəfat etmiş arvadı Xurşud xanıma müraciət edir. Lirik-psixoloji kontekstdə real və xəyali obrazları üzləşdirmək, onları dialoqlarda canlandırmaq imkanı təbii və məqsəduyğundur.

Real həyatda «ev tiranı» olan Nargilənin atalığı Fərəc rəmzi mənada «fərəccilik fəlsəfəsi»nin daşıyıcısı olur. Müəllif Fərəcin psixologizminə xələl gətirmədən onu tipikləşdirir. Səciyyəvidir ki, demək olar, eyni adı daşıyan digər mənfi personaj – kadrlar şöbəsinin müdiri Fərəcov da psixoloji dürüstlüklə yanaşı, rəmzi rəngarəngliyə, ümumiləşməyə malikdir.

Lirik-psixoloji kontekstdə pyesin adı da ikimənalı əhəmiyyət kəsb edir. Real hadisələrin hasili kimi sən həmişə mənimləsən ifadəsi Nargilənin Həsənzadəyə, Həsənzadənin Nargiləyə, Rəşidin Nargiləyə, Nəzakətin Nargiləyə münasibətini açır. Poetik, rəmzi mənada həmin münasibət mənəvi təmizliyin, romantik dünya duyumunun və s. bu kimi keyfiyyətlərin müsbət personajlar üçün dəyərinin, vacibliyinin rəmzidir.

Lirik-psixoloji kontekstdə bu iki məna müəllifin «öz varlığına» qovuşaraq dərin və geniş həyat fəlsəfəsinin düsturu kimi səslənir.

Gördüyümüz kimi, realist lirik-psixoloji üslubun daxili qanunlarına ustalıqla əməl edən İlyas Əfəndiyev mürəkkəb sənət əsərinin tarazlığını incə vasitələrlə təcəssüm etdirib.

Azərbaycan sovet dramaturgiyasının ənənəvi üslubunda yazılan «Bahar suları», «Atayevlər ailəsində» və «Mənim günahım» pyeslərini istisna etsək, «Sən həmişə mənimləsən» dramı «İlyas Əfəndiyevin teatri» anlayışının ilk, eyni zamanda təşkil edici nümunəsidir.

Göstərdiyimiz prinsip bu teatrın əsas şərtini müəyyən edir: hər bir toqquşan qat həyat həqiqətinin, dürüst psixologizmin, bədii obrazlılığın, poetik emosionallığın, rəmzi rəngarəngliyin tələblərinə cavab verməlidir. «İlyas Əfəndiyev teatri»nda obraz ikimənalı (ambivalent) mahiyyət daşımalı, eyni zamanda həm məişət dəqiqliyi, həm də poetik azadlıq, rəmzi çoxmənalılıq tələblərini ödəməlidir. Konflikt hər iki qatdan eyni dərəcədə doğmalı, başlanğıcını götürməlidir. Əks təqdirdə konflikt cılızlaşır, ya da pis mənada qeyri-müəyyənləşir. Bu teatrın əhvali-ruhiyyəsi özünəməxsus həssaslıq tələb edir. Əsas çətinliyi məişət ağırlığı ilə şairənəliyin, lirik-poetik yüngüllüyün hər səhnə anında üzvi surətdə birləşib dialektik vəhdət yaratmasındadır.

Bunların hamısı cəm şəklində tamaşaçıdan fəal qavramağı, obrazla birgə təbəddülət, həyəcan, sevinc keçirməyi tələb edir.

İlyas Əfəndiyev bu pyesdə əldə etdiyi ideya-bədii nailiyyətləri realist lirik-psixoloji üsluba sadıq qalaraq sonrakı dramlarında inkişaf etdirdi, zənginləşdirdi. Ancaq «Sən həmişə mənimləsən» pyesi inkişafın başlanğıc nöqtəsi kimi əhəmiyyətli və faydalıdır.

«Unuda bilmirəm» dramında ədib bir növ «Sən həmişə mənimləsən» pyesində qazandığı nailiyyətləri, bədii təsvir vasitələrini, konfliktin dinamikliyini və həyatiliyini daha yuxarı pillədə inkişaf etdirmiş, yeni imkanlar və vasitələrlə zənginləşdirmişdir. Konfliktin «müxtəlif səciyyəli insanların mənəviyyatındakı çarpışmalar, onların bir-biri ilə, yaxud özlərinin daxili ikilik və ziddiyyətləri ilə apardığı mübarizə» (9) üzərində qurulan «Unuda bilmirəm» pyesində sənətkar tam yeni kontekstləri toqquşdurmuşdur. Həmin kontekstlərdə yeni motivlər fəal rol

oynayır, personajlar isə «Əfəndiyevin obrazları» olaraq qalır, yeni şəraitdə yeni nailiyyətlərini nümayiş etdirirlər. Bu baxımdan «Unuda bilmirəm» pyesi teatr üçün yeni addım idi.

«Unuda bilmirəm» pyesində İlyas Əfəndiyev **ictimai-psixoloji** və **poetik-publisist** kontekstləri toqquşduraraq onların kəşimə nöqtəsində **publisist təmayüllü lirik-psixoloji** kontekst əldə edib.

Gördüyümüz kimi, İlyas Əfəndiyev bu pyesdə özünün sənətkar dünyagörüşünü, bədii-ideoloji problemlər dairəsini yeni səviyyədə göstərüb. Yazıcının belə mövqeyi dövrün əsas tələbi – «bu gün bəşəriyyət öz daxili aləminə həmişəkindən daha çox diqqət yetirir, bəzən insanı sanki yenidən kəşf edir» (10) tezisi ilə əsləşir.

İctimai-psixoloji kontekst. «Unuda bilmirəm» pyesinin strukturunda ictimai-psixoloji kontekst, əsasən, obrazların elmə münasibətlərində təşkil olunub.

Professor Möhsünzadə üçün milli şüurun formalaşması, xalqın təfəkkür yüksəlişidir. Elmin əsas məqsədi isə insanların səadətinə, daha xoşbəxt gələcəyinə xidmət olmalıdır.

Yenicə alim olmuş Cəmil üçün elmi rütbə vəzifə, şöhrət, pul qazanmaq üçün vasitədir, şəxsi-intim tələblərinə çatmaq, cəmiyyətdə mövqə qazanmaq üçün «dayaq nöqtəsidir».

Möhsünzadənin arvadı Səadət xanım elmi ailə səadətinin başlanğıcı sayılır.

Kamranın ictimai əqidəsi «elm insanın xoşbəxtliyinə xidmət etməlidir» (11) sözlərində öz ifadəsini tapır. Əqidə saflığına görə Kamran özünün harada xalq üçün daha lazımlı olduğunu çox yaxşı başa düşür və doğma yurdu Borçalıya təyinat alır. «Onun ehtirasları və arzuları bəzən «yüyənsiz at kimi» baş alıb getsə də, əməlləri konkret və faydalıdır» (12).

Sürücü Kərimin fikrincə, elm aləminə xeyirxah, insanpərvər, sadə qəlbli, torpağına, xalqına bağlı adamlar gəlməlidirlər.

Nərmin elmə hünər, qəhrəmanlıq meydanı kimi baxır, ancaq bu xüsusiyyətlərin zahiri tərəfini gördüyü, daxili-psixoloji dərinliyə enə bilmədiyi üçün səhv edir. Mürəkkəb həyat hadisələri göstərir ki, Cəmili sərbəst həyata yenidən qədəm basan Nərminə bağlayan dərin məhəbbət telləri deyil. Cəmil məharətlə pərdələnmiş meşşan, elmə gəlir mənbəyi kimi baxan karyeristdir. Bu maska yırtılanda Nərmin hər şeyi dərk edir, Cəmildən ayrılır.

Möhsünzadənin ictimai mövqeyi onu kamil şəxsiyyət, müdrik insan səviyyəsinə qaldırır. Pyesdə o, oxucuya Vətən qeyrəti çəkən vətəndaş kimi təqdim olunur.

Həyat mövqeyinin zəminsizliyi maskalanmış Cəmili ifşa edir. Maşınla qəza törədən, xəsarət alan adamı yolda qoyub qaçan Cəmil, hətta təhrik edir ki, Kərim kişi hər şeyi boynuna çəksin. Bu nöqtədə Cəmilin sözü ilə əməli arasındakı əkslik psixoloji şəkildə açılır, onun kobudluğu, rəzilliyi, qorxaqlığı üzə çıxır.

İctimai-psixoloji kontekstdə Kamranın həyat amalının özülündə Vətənə məhəbbət, xalqına namuslu xidmət durduğu üçün o, məhəbbətini və qarşısında açılmış elmi karyeranı əməlinə qurban verir. Onun qəza törətmiş Cəmilin hərəkətinə münasibəti ictimai-sosial mahiyyət daşıyır: «Mənə sənin ölümün yox, sağalmağın lazımdır» (13).

İctimai-psixoloji kontekst pyesin adı ilə də sıx bağlıdır. «Unuda bilmirəm» adı bir neçə qatda obrazların və hadisələrin psixologiyasında həll olunub. Ən əvvəl, tamaşaçı-oxucuya pyesdəki mürəkkəb psixoloji hadisələri, münasibətləri unutmamaq tövsiyə edilir.

Möhsünzadə Arazın o tayında qalmış iki övladını, qardaşını, ata ocağını unuda bilmir. Onun mənəvi narahatlığı vətən həsrətidir. Nərmin Kamranlı günlərini, atdığı səhv addımı, Borçalıya gəlişini, həyat haqqındakı neqativ təsəvvürlərini alt-üst edən qəza hadisəsini, Kamranla buradakı görüşünü unuda bilmir. Kamranın unutmamaq narahatlığı doğma yurdu, ilk sevgisi, vətəndaşlıq borcu, yüksək həyat amalları ilə bağlıdır.

Pyesin finalında Kamranla kəskin psixoloji dialoqlardan sonra Cəmil özünün mənəvi şikəstliyini, xəstəliyini dərk etməyə başlayır. Möhsünzadə qəza hadisəsindən sonrakı vəziyyətdə hiss edir ki, Nərminin Cəmillə ailə qurmasında hardasa laqeydlik göstərmişdir. Səadət xanım sarsılır, çıxış yolu tapa bilməsə də, hər halda düşünür, mənəvi narahatlıq keçirir. Kərəm «insanlar niyə rəzil olur?» sualına cavab axtarır. Deməli, Nərmin, Möhsünzadə, Kərəm, Səadət xanım, Cəmil Borçalıdakı qəza hadisəsini və Kamranla görüşlərini unuda bilməyəcəklər. Bu unuda bilməmək müxtəlif xarakterli insan münasibətlərindəki psixoloji qatları açaraq, ictimai kontekstin əsasında durur.

Poetik-publisist kontekst. Pyesin adının digər və daha fəal mənası poetik-publisist kontekstlə bağlıdır. İlyas Əfəndiyev üçün «unuda bilmirəm» publisist fikrinin bir neçə poetik qatı var. Müəllif bərc və hiss, Vətən və insan, cəmiyyət və şəxsiyyət problemlərini bu kontekstdə göstərir. Burada güclü poetik qəlbli dramaturqun publisist harayı əsas qatlardan biri kimi üzə çıxır: bir millət kimi parçalanması, ikiye bölünməsi Azərbaycan xalqının bütöv, kamil inkişafına güclü mənəvi zərbə vurub. «Vətənin taleyi və xalqın azadlığı naminə dramda yürüdülən isti, hərarətli mühakimə və fikirlər haqcırıq, göz yaşı və ümitsizlik motivləri əsasında deyil, nikbinlik, qətiyyət ruhu və gələcəyə, qalibiyyətə inam səpkisində verilmişdir» (14).

Poetik-publisist kontekstdə Araz çayı bir obraz kimi ikili xarakter daşıyır.

Araz çayı iki döyünən ürəyi həm birləşdirir, həm də ayırır.

Araz çayı kədərli nəğməyə, Möhsünzadənin həsrətini alovlandırان və soyudan tərəf-müqabilinə çevrilərək, öz lal sükutu ilə onunla dialoqa girir.

Araz çayı həsrətin, ayrılığın sərhədi və arzulara ümid verən bağlılığın poetik rəmzinə çevrilir.

İctimai-psixoloji kontekstdə obrazların elmə münasibətlərinin poetik-publisist mənası yeni xüsusiyyətlər daşıyır. Elmə son

dərəcə yüksək qiymət verməsi Kamranın fəal həyat mövqeyi, yüksək amallar, humanizm, daha işıqlı gələcək uğrunda mübarizəsini təmin edir. Kamranın həyatının poetik mənasına çevrilən bu mübarizənin hər qatında onun xarakterinin yeni-yeni keyfiyyətləri açılır.

Bu kontekstdə hər obrazın Vətənə, elmə münasibətlərində onun həyat amalını müəyyənləşdirmək olar.

Möhsünzadənin amalı: «Əsl insan, birinci növbədə, vətəndaş olmalıdır. Öz xalqının böyük taleyi ilə yaşamalıdır» (15). Vətəndaşlıq uğrunda mübarizəyə çağırış Möhsünzadə obrazının açıq publisist qatıdır. Lakin müəyyən məqamlarda Möhsünzadənin vətəndaşlıq qeyrətinə, Vətənə məhəbbətə çağırışı romantik publisistikadan real, mübariz publisistikaya keçə bilmir. Möhsünzadə qızının tərəddüdlü anlarında ona düzgün yol göstərməkdə çətinlik çəkir. Yalnız elmi qabiliyyətinə istinad edərək, Cəmilin xilqətinəki mənfilikləri, eybəcərlikləri görmür.

Kamranın amalı: «Mənim ata-babalarım da həyatda öz gücləri ilə özlərinə yol açıblar. Mən çətin yollardan keçmək istəyirəm. Mən qalib gəlmək, fırtınalara, tufanlara qalib gəlmək istəyirəm» (16). Ona görə də əqidə bütövlüyü, mərdlik, vətəndaşlıq qeyrəti, fədakarlıq, humanizm kimi publisist ifadələr kateqoriya yükündən, «quruluqdan» çıxıb, Kamran obrazına poetiklik gətirən mənəvi keyfiyyətlərə çevrilir.

Kərəmin amalı: «Həmişə ona şükür edirəm ki, vicdanımız təmizdir» (17). Həqiqətən də, Kərəm kişi safqəlbli, xeyirxah, səmimi, halallıqla yaşayan bir adamdır. Ancaq Kərəm yalnız öz vicdanının təmizliyi ilə təsəlli tapır, vicdansızlara, əqidəsizlərə, məsləksizlərə qarşı mübarizədə isə bir vətəndaş kimi passivdir. Daha doğrusu, belə bir mübarizəyə girişmək heç xəyalına da gəlmir.

Səadət xanımın amalı: «... dünyada elə bir məhəbbət yoxdur ki, onun ömrü iki-üç ildən artıq olsun. XX əsr bir çox həqiqətlər

kimi, bunu da aydınlaşdırdı. Ona görə də ən düzgün yol sakit, əqilli ailə həyatı qurmaqdır. Bu dünyada səadəti yalnız məhəbbətdə axtaranların heç biri xoşbəxt olmamışdır» (18). Anasının bu fikrinin insanlığa yabançı, zəhərli rişələri Nərmini **sarsdığı** üçün o, xoşbəxt ola bilmir, həyatda bədrəyir, aldanır. Həyat haqqındakı pafoslu, publisist sözlərlə real vəziyyətlərin çətinlikləri arasında müvazinətini itirir.

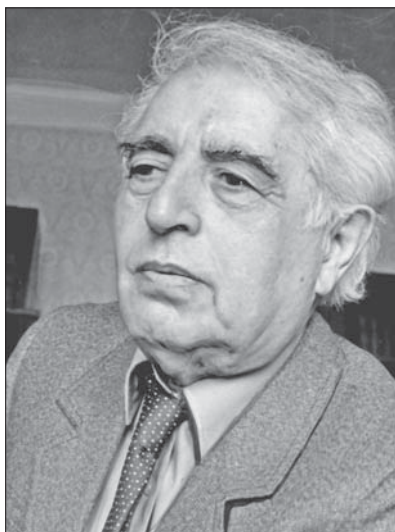
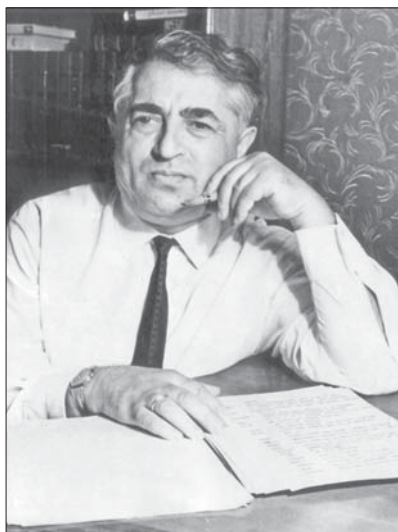
Kamranla münacişəsinin səbəbi Nərminin həyat haqqındakı mühakimələrinin passivliyi, arzularının yüksək poetikliyinə qalxa bilməməsidir. Kamranla toqquşmada Kamran və Səadət xanım, Kamran və Cəmil, Kamran və Nərmin, Nərmin və Cəmil xətlərinin konfliktləri fərdi münasibətlər çərçivəsindən çıxaraq ictimai-psixoloji zəminə düşür. Hər obrazın dünyagörüşünün, dünyaduyumunun problem səviyyəsi aşkara çıxır.

Poetik-publisist kontekstdə mübarizə motivlərinin əsasında Vətənə məhəbbət və qayəsizlik, vətəndaşlıq borcu və karyeristlik, ləyaqət və şərəfsizlik, mərdlik və rəzillik durur. Birinci duyğuların ən mübariz təmsilçisi Kamran olduğu üçün o, şəxsi-intim həyatında udusza da, mənəvi qələbə çalır, mətin xarakter səviyyəsinə qalxır.

Publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst. İlyas Əfəndiyev ilk baxışda bir-birinə zidd olan iki konteksti bilərəkdən yuxarı qatda (hadisələr, obrazlar, konflikt səviyyəsində) toqquşdurmur. Çünki onda toqquşma formal, yeni kontekst isə zəif və sönük ola bilərdi.

Toqquşma nöqtəsində yaranan publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst, adından göründüyü kimi, hər iki kontekstin keyfiyyətlərini özündə əridir, mürəkkəb şəkildə birləşdirib hadisələrin və obrazların ikimənəli təbiətini təşkil edir.

İkimənəli təbiət diferensiasiyaya uğramır, parçalanmır. Hadisələr hər an (dramaturji səhnə zamanında), hər iki məkanda (dramaturji səhnə məkanında) öz mürəkkəb keyfiyyətini saxlayır. Misal üçün, Araz çayı ilə bağlı səhnəni yada salaq.



İlyas Əfəndiyev



Soldan: İlyas Əfəndiyev və İsmayıl Şıxlı

Araz çayı, eyni zamanda həm coğrafi ərazidir, həm iki xalqı ayıran kədərli xətdir, həm də inzibati sərhəddir, gözəl təbii varlıqdır.

Möhsünzadə, eyni zamanda həm xatirəsini yad edərək əzab çəkən fərddir, həm millətini düşünən azərbaycanlıdır, həm problemi geniş başa düşən sovet ictimai xadimidir, həm ayrılıq həsrətindən fəryad edən şairdir.

Araz çayı ilə Möhsünzadənin görüşdüyü epizod vaxt etibarilə həm real (astronomik) zamanda, həm tarixi zamanda, həm fərdi zamanda, həm də qeyri-müəyyən poetik (idillik) zamanda baş verir.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, bu ayrılmaz vəhdətin təşkili üçün İlyas Əfəndiyev mürəkkəb zaman, məkan vəhdətindən istifadə etmir. Misal gətirdiyimiz epizod zahiri quruluşu ilə sadə, psixoloji, motivləri aydın və təbii, səbəblər isə məntiqlidir.

Digər hadisə və obrazlarda da bu məsələ eyni prinsipdə həll olunub. İlyas Əfəndiyev publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstdə bəzi personajları gizli (Səadət xanım, Kərəm), bəzilərini parlaq formada həll edir (Möhsünzadə, Kamran). Bəzilərində publisist başlanğıc daha qabarıq (Cəmil), bəzilərində poetik keyfiyyət daha açıq üzə çıxır (Nərmin). Ancaq eyni dərəcədə həyat həqiqəti üzərində qurulduqlarından, həssas lirizmlə aşılındıqlarından bütün personajlar publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstdə dramaturqun məqsədlərinə xidmət etmək iqtidarına malikdirlər.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bu kontekst teatr səhnəsində də həlledici rol oynayırdı. Mövcud ictimai-psixoloji problemlərin məhz bu poetikada həll olunması Azərbaycan tamaşaçısı üçün daha anlaşıqlı və doğmadır. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Tofiq Kazımov həmin konteksti əsas tutaraq, onu təcəssüm etdirə biləcək bədii vasitələr axtarışına başlamışdı. Axtarışların müsbət nəticəsidir ki, «Unuda bilmirəm» tamaşası müasir mədəni-

mənəvi həyatımızda mühüm rol oynadı və Azərbaycan teatr tarixində qələbə nümunəsi kimi qaldı.

Bu misalda biz sənətkarın həyatla sıx əlaqəsindən doğan bədii əsərinin sonradan həyatın özünə təsir etdiyini görürük.

İlyas Əfəndiyevin mövzu seçmək prinsipi üzvi surətdə sənətkarın həyat problematikasi ilə bağlıdır. «İlyas Əfəndiyev zamanı həssaslıqla duyur, yeniliyi hiss edir, varlığı özünəməxsus şəkildə görür» (19). Zamanın nəbzini duyan sənətkar «... təkcə zamanın tələblərini həssaslıqla duymur, yeniliyi tez görür, həm də onun mahiyyətini ustalıqla açır; Əsərlərində gerçəkliyə fəal münasibəti, təzə meyil və təşəbbüsü, humanist amal və duyğunu, nəcib məqsədi, müasir əxlaq, davranış və münasibəti, yüksək kommunist şüur və prinsipliliğini, doğma vətənə, ana torpağa bağlılığı tərənnüm edir, həmişə surətin əxlaqi-mənəvi, ruhi aləmini araşdırır» (20).

İlyas Əfəndiyev respublikamızın mənəvi ictimai, iqtisadi və s. daxili qatlarında gedən prosesləri, onların əhəmiyyətini və istiqamətini görüb duyaraq «Məhv olmuş gündəliklər» pyesində özünəməxsus bədii formada əks etdirib.

Səhnə əsərini müəyyən mənada məhdudlaşdıran bədii-texnoloji qanunlara əməl edən İlyas Əfəndiyev, eyni zamanda geniş fəlsəfi, ictimai-publisist əsər yaradıb. Burada **konkret** və **mü-cərrəd** anlayışlar bir-birini tamamlayaraq üzvi sistem təşkil edir.

«Sən həmişə mənimləsən» və «Unuda bilmirəm» pyeslərini müqayisə etdikdə görürük ki, dramaturq öz yaradıcılığında irəliyə və yüksəkliyə hərəkət istiqamətinə sadıq qalır. «Məişət»dən «ictimai»yə addımından sonra yeni kontekstə – ictimai-sosial məntiqli surətdə müraciət edir.

«Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin daxili struktur prinsipini belə təyin edə bilərik: dramaturq **ictimai-sosial** və **publisist-rəmzi** kontekstləri qarşılaşdıraraq onların kəsişmə xəttində **sosial-publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst** yaradıb. Bu

cür daxili struktur qurumu realist lirik-psixoloji üslubun gizli imkanlarını üzə çıxarmağa səbəb olub.

Müəllifin «Məhv olmuş gündəliklər» pyesində daha sərt, kəskin ovqat, konfliktdə iştirak edən, ayrı-ayrı cəbhələrdə dayanan antaqonist ziddiyyətli, mürəkkəb personajlar görürük. Cəmiyyətimizin kommunist mənəvi-əxlaqi amallarının antipodlarının qorxunc və təhlükəli mahiyyəti, müsbət obrazların onlarla mübarizədə şəxsi məsuliyyətləri, lirik-intim qatın müəyyən mənada faciəviliyi İlyas Əfəndiyevin realist lirik-psixoloji üslubu üçün yeni prinsiplial keyfiyyətlərdir.

Əvvəlki pyeslərindən fərqli olaraq, bu əsərdə müəllifin «öz səsi», vətəndaş və sənətkar mövqeyi daha fəal və təşkilədici əhəmiyyət daşıyır, dramın vətəndaş pafosunu müəyyən edir.

İctimai-sosial kontekst. «Məhv olmuş gündəliklər» əsərində dramaturqu psixologizmdən daha çox meşşanlığın publisist ifşası maraqlandırır. Müəllif ifşa hədəfinin ictimai-sosial səbəblərini, mənşəyini, kateqoriyalarını bu kontekstdə qələmə almışdır. Pyesin adı İlyas Əfəndiyevin publisist-sosial kontekstdəki araşdırma istiqamətinə ilk işarədir.

Dramaturq özünün açıq və psixoloji publisist mövqeyini, hadisələrin sosial mənasını bu kontekstdə üzə çıxarır. Qanunları pozmaq, mənəvi eybəcərlik və onun ictimai-sosial səbəbləri hadisələrin mərkəzinə çəkilməmiş, konfliktin bir qütbünü təşkil etmişdir. İkinci qütbə bu mənfiliklərin antitezisləri – müəllifin publisist «mən»i və çağdaş həyat tərzinin ideal tərənnümçüləri, onların mübarizəsinin ictimai-sosial əsasları durur. Ayrı-ayrı hadisə və xətlərin mübarizəsinin, toqquşmasının, kəsişməsinin mərkəzində də bilavasitə təmizlik və mənəvi eybəcərlik əksliyi dayanır.

Şəxsi və ictimai kateqoriyaların qarşılıqlı təsiri hər obrazın sosial mənşəyini, funksiyasını, məşğuliyyətini, həyat mövqeyini müəyyənləşdirir və ya daha aydın nəzərə çarpdırır.

Gövhər xanım sahə uşaq həkimidir. Onun üçün «vicdan rahatlığı hər şeydən gözəldir» (21). İstəksiz, məhəbbətsiz ailəyə, yalana, ikiüzlülüyə, saxtakarlığa nifrət etməsi Gövhər xanımın dünyagörüşünün başlıca tezisidir.

Savalan rəssamdır. Bütün varlığı ilə doğma xalqına, onun ulu mədəniyyətinə bağlıdır. Sədaqət, xeyirxahlıq, mərdlik, vətənpərvərlik, hər cür mənfiliklərə qarşı prinsipial və açıq mübarizə onun həyat amalıdır. Savalan dramaturqun publisist «mən»inin – idealının tərənnümçüsüdür.

İnstitutu yeni qurtarmış Fəridənin təmiz qəlbi var, dostlarına sədaqətli və mehribandır. Gündəliklərində təsvir etdiyi arzulara həyatda qovuşmaq istəməsi Fəridənin romantikasının məğzidir. Ancaq romantikası kəskin, mürəkkəb həyat hadisələri ilə toqquşanda Fəridə müvazinətini itirir. Səhvlərinin, ailə qurmaqda hissiyyata qapılmasının kökləri romantikasının mücərrədliyi ilə bağlıdır.

Fəridənin tələbə yoldaşı və onu sevən Qənimətin ictimai-sosial hadisələrə münasibətlərinin əsasında namusla yaşamaq, xalqa şərəflə, vicdanla xidmət etmək prinsipləri durur.

İctimai-sosial kontekstdə realizə olunan ən mürəkkəb və ziddiyyətli personaj Anjeldir. Onun ərsiz qalması, oğlunu atasız böyütməsi, davranışındakı açıq-saçıqlıq, sərtlik, kəskinlik, Vətən məfhumuna kinayəli münasibətinin kökləri ictimai xarakter daşımır, şəxsi faciəsi ilə bağlanır. Buna görə də Savalanla ünsiyyətdən sonra qəlbinin dərinliklərindəki hər cür müsbət keyfiyyətlər üzə çıxır, həyat tezisi Savalanın vətəndaşlıq prinsipləri ilə qoşalaşır.

Böyük bir müəssisənin rəhbəri olması Ədalətin ictimai, vətəndaşlıq borcunu namusla ödəməsi üçün yox, varlanmasından ötrü vasitədir. Vətən və vətəndaşlıq məfhumları ona yaddır, əqidəsinin prinsipləri karyera, var-dövlət qazanmaq çərçivəsindən çıxmır. Ədalətin bədii tip kimi ifadəliliyi zahiri ilə mənəviyyəti

arasındakı ziddiyyətdə, məhz açıq təzaddadır. Ədalət «... bütün mənəvi eybəcərliyini təmkinlə gizlədən, nəfəsini belə riyakarlıqla alan bir yırtıcı» (22) kimi təsvir olunmaqla konfliktin ictimai kəsərini artırmışdır. Çünki «ədalətlərə» qarşı barışmaz, amansız mübarizə sovet adamının fəal həyat mövqeyidir.

İctimai-siyasi kontekstdə siyasi-iqtisad kateqoriyaları (pul, kapital, tədavül və s.) personajların mənəviyyatlarını müəyyən-ləşdirən lakmus kağızı funksiyasını daşıyır.

Publisist-rəmzi kontekst. Əvvəlki kontekstdən fərqli olaraq, burada pyesin adı yeni, publisist-rəmzi funksiya daşıyır və üç mənaya işarədir. Birinci, Fəridənin gündəliklərini məhv etməsi obrazın mənəvi təkamülünün, meşşanlığa qarşı publisist ifşaçı mövqe tutmağının başlanğıcıdır.

Gündəliklərin yanması ədalətlərin, skeletəbənzər kişilərin, tiplərin və onların əqidələrinin ifşasına, məhvinə işarədir. Bu, ikinci mənədir.

Üçüncü mənə daha geniş və əhatəlidir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm» pyeslərində olduğu kimi, «Məhv olmuş gündəliklər» dramının finalında qəhrəmanın «səhlərdən təmizlənən, daxilən yaşadığı mənəvi təkamüldə yeni bir ərəfənin sərhədində dayanan, sabahlı, gələcəkli» (25) olması mənəvi-əxlaqi münasibətlərdə düzgün zəminə düşməyə işarədir. Uğursuz sevgi finala kədər gətirir, lirik-emosional duyğuları kövrəldir. Ancaq Fəridə şəxsi ləyaqət hissinin idrakına çatır, mənəvi-əxlaqi təkamülün ictimai-sosial köklərini dərk edir. Bu, xoşbəxt gələcəyə perspektiv yaradır.

Publisist-rəmzi kontekstdə gündəlik bir rəmzi kateqoriya kimi, hadisələrin struktur təşkilində mühüm funksiya daşıyır. Gündəliyin hərfi mənası: – Fəridənin arzulu, qayğısız, romantik günlərinin toplandığı xatirələrdir. Gündəlik «iztirab və möhnət içərisində ötüb-keçmiş bir ömrün, aldadılmış ümidlərin yeganə

şahidi» (23), Ədalətin xəyanətlərini, Fəridənin səhvlərini, aldanmalarını konkret vəziyyətlərdə, hadisələrdə göstərən sənəddir. Gündəlik fərdin (Fəridənin) ən yaxın həmdəmi, psixoloji duyğularının tərəf-müqabili, sirdaşdır.

Savalan obrazının publisist-rəmzi qatının əsasında açıq ifşa məqsədi durur: vətənsizlərin, idealsızların, əqidəsizlərin ifşası. Bu kontekstdə Savalan ümumiləşmiş, real obrazdır, gündəlik kimi dramaturqun publisist «mən»ini təmsil edir.

Savalanla müqayisədə onun antitezisi olan Ədalət obrazının simvolikası gizli və spiralvaridir. Onun öz «ədalət», «xeyirxahlıq» arqumentləri vardır. Ancaq onun bütün hərəkətlərində iki məqsəd (məna) gizlənilir: zəhəri və daxili məqsəd.

Ədalət fal açan qaraçıya on manat verir. Bu hərəkətin zəhəri mənası Fəridəni heyrtləndirmək, daxili mənası isə Ədalətin psixologiyasına əsaslanan meşşanlığa nişanə olan lovğalıqdır. Arvadına paltar tikdirmək üçün Moskvadan dərzici çağırmasının səbəbini Fəridəyə məhəbbəti ilə bağlayır. Publisist-rəmzi kontekstdə isə həmin hərəkət eqoizm və hərinlik kimi müəyyənləşir. Fəridəyə bahalı daş-qaşlar bağışlaması və bunu sevgilisinə hörmət, ehtiram əlaməti təki qələmə verməsi Ədalətin öz rüşvətxorluğunu pərdələməsi kimi ifşa edilir. Ədalət Fəridənin dostları Savalanla, Qənimətlə, Anjellə mülayim, xoş rəftar edərək özünü səmimi, mehriban göstərmək istəyir.

Publisist-rəmzi kontekst Ədalətin bu hərəkətini onun Savalanın cəsarətindən, mərdliyindən, Qənimətin vüqarından, keçmiş arvadı Anjelin ifşasından qorxması kimi müəyyənləşdirir.

Sosial-publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst. İlyas Əfəndiyevin dramaturji irsində «Məhv olmuş gündəliklər» pyesi xüsusi yer tutur. Ədibin dramaturji irsinə nəzər salarkən açıq-aydın görmək olar ki, bu pyes müəllifin əvvəlki dramalarında əldə etdiyi ideya-məzmun, bədii-texnoloji nailiyyətləri bərkitmiş, sonrakı əsərdə daha yüksək səviyyəyə qalxmaq üçün zəmin

yaratmışdır. Bunu müəllifin dünyagörüşlərinin, problemlərinin konkret məişətçilikdən («Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm»), yüksək fəlsəfi baxım bucağına («Mahnı dağlarda qaldı») keçməsinə təsdiq etmək olar. Keçid dövrünə xas olan keyfiyyətləri, əlamətləri açıq tərzdə «Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin sosial-publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstində aşkar edə bilərik.

Bu kontekstdə sosial-publisist başlanğıc lirik-psixoloji axardan daha əsaslı və ifadəlidir. Dramaturq pyesin ifşa funksiyasını gücləndirmək üçün bunu şüurlu surətdə edibdir. Lirik-psixoloji qat bu kontekstdə köməkçi, bir növ ahəngverici funksiya daşıyır. Ailə-məişət, sevgi-məhəbbət çərçivəsində gedən Fəridə və Qənimət, Qənimət, Ədalət və Savalan, Savalan və Anjel, Anjel və Ədalət xətlərinin sosial-publisist əhəmiyyəti, mənası, ideya nəticəsi emosionallıq, lirizm, drammatizm vasitələri ilə isinir.

Xarakter yaratmaqda, konfliktin təşkilində sosial-iqtisadi kateqoriyalar (pul, vəzifə, var-dövlət, rüşvət, rıya) dominant rol oynayır. Düzdür, hər hansı dram əsəri, ilk növbədə, canlı insanların daxili aləmlərindən bəhs edir. İlyas Əfəndiyev də bu prinsipi gözləyib. Ancaq daxili aləmin bədii əsasında sosial-publisist amalları qoyub. Həmin amallara münasibət obrazların psixoloji xasiyyətnamələrini dəyişib. Getdikcə bu psixoloji xüsusiyyətlər onu daha dərin sosial uçuruma itələyib. Bu kontekstdə Ədalət həm qurban, həm də günahkardır.

Digər personajların strukturu (Anjeldə bu, daha qabarıq nəzərə çarpır) sosial və psixoloji xüsusiyyətlərin qarşılıqlı təsiri üzərində qurulubdur. Yalnız tip və skeletəbənzər kişi psixoloji keyfiyyətdən məhrumdur. Onlar kəskin sosial publisistikanın tələblərinə görə yalnız bir, yəni mənfəət sosial funksiyasının daşıyıcısıdır.

«Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin adındakı «gündəliklər» sözü və anlayışı publisistik başlanğıcın dominant roluna işarədir. Hər bir adam üçün gündəlik onun həyat tarixçəsini, inkişafının

mərhələlərini qeyd edən şəxsi sənəddir. Dramaturq həmin «şəxsi-intim» sənədi açıq-açığına geniş kütlələrə (oxucu-tamaşaçıya) təqdim etməklə, «intim sirləri» açmaqla danışılan (gündəlikdə yazılan) hadisələrin sosial əhəmiyyətini publisistikanın kateqoriyasına çevirir.

«İnqilab və zaman», «inqilab və tərəqqi», «inqilab və milli təfəkkür» problemlərini həll etmək üçün sənətkara yalnız yüksək bədii ustalığ kifayət deyildir. O, marksist-leninçi nəzəriyyəsinə əsaslanmalı, konkret, lokal hadisələrdə, obrazlarda inqilab prosesinin ümumi qanunauyğunluqlarını həll etməlidir. Dramaturqun başlıca vəzifələrindən biri Azərbaycanda inqilabi hərəkətin təntənəsinin siyasi, iqtisadi səbəbləri ilə yanaşı, milli köklərini, xüsusiyyətlərini bədii formada təcəssüm etdirməkdir.

İlyas Əfəndiyev bu tələblərə sənətkarlıqla əməl edərək, bədii forma etibarilə parlaq, nəzəri dürüstlük baxımından zəngin olan «Mahnı dağlarda qaldı» pyesini yaradıb.

«Mahnı dağlarda qaldı» əsərinin daxili struktur qatında **tarixi-siyasi və fərdi-psixoloji** kontekstlərin toqquşması nəticəsində **fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekst** meydana çıxır.

Tarixi-siyasi kontekst. «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində inqilab kateqoriyası ilə qarşılaşmada həm obrazların sosial mövqeləri, həm də konfliktin tarixi-siyasi parametrləri müəyyənləşir. Azərbaycan dramaturgiyasında Sovet hakimiyyətinin qələbə çalmasına, inqilabi mövzuya həsr olunmuş pyeslər vardır. İlyas Əfəndiyevin «Mahnı dağlarda qaldı» dramını «Laçın yuvası» (Süleyman Sani Axundov), «Xanlar» (Səməd Vurğun), «Şərqin səhəri» (Ənvər Məmmədخانlı), «Aprel səhəri» (Yusif Əzimzadə) pyeslərinin psixoloji strukturundan və müəllif üslubu keyfiyyətlərindən fərqləndirən hansı cəhətlərdir?

«Mahnı dağlarda qaldı» pyesi hadisələrin dramatizmini gücləndirmiş, konfliktin ictimai mahiyyətini dərinləşdirmiş, xarakterlərin psixoloji aləminə zəngin lirizm çalarları aşılamışdır.

Dramaturq özündən əvvəlki müəlliflərdən fərqli olaraq, inqilab və milli şüur problemini ümumi hadisələr fonunda deyil, personajların psixoloji münasibətlərində, özü də lirik planda həll etməyə çalışmışdır. Tarixi-inqilabi kontekstdə inqilabın şüurlara təsirinin dialektik inkişafı hadisələrin psixoloji mahiyyəti ilə bağlanıb. Belə bir bağlılıq pyesdəki sinfilik problemini realist lirik-psixoloji üslub xüsusiyyətləri ilə göstərməyə imkan yaratmışdır.

«Mahnı dağlarda qaldı» pyesində əsas konflikt inqilabi qüvvələrlə, ideyalarla köhnə cəmiyyət arasındadır. Göstərdiyimiz kontekstdə isə konflikt-münaqişənin müxtəlif tarixi-siyasi parametrlərini müəyyənləşdirmək olur. İnqilab və əks-inqilab konflikti əsas kimi mərkəzdə durur, eyni zamanda digər münaqişələri də açıq və gizli şəkildə özündə birləşdirir.

Həsənalı və Böyükbəy münaqişəsinin ictimai kökləri sinfiliklə bağlı olsa da, indiki halda konflikt şəxsi və ya ailə-məişət münasibətlərində yaranmışdır.

Nicat və Şahnaz xəttindəki münaqişələrin, hətta faciəyə səbəb olan anlaşılmazlığın özəyində Şahnazın dərk edə bilmədiyi sinfi mənsubiyyət durur.

Qaçaq Bahadur və onun dəstəsinin Böyükbəylə (həmçinin digər ağalarla) düşmənçiliyindəki ziddiyyət şəxsi münasibətlərdən doğsa da, onun əsasını sinfli cəmiyyətin antaqonizmi təşkil edir.

«Mahnı dağlarda qaldı» pyesinin tarixi-siyasi kontekstində siyasi situasiya bəzən açıqda, bəzən ikinci, üçüncü qatlarda verilsə də, bütün hadisələri birləşdirən həlledici faktor kimi müəyyən olunmuşdur. Əsərdəki siyasi situasiya lokallıqla (məkan və zaman konkretliyi) bərabər, bütövlükdə Azərbaycanda gedən inqilabı dəyişmələrin tərkib hissəsidir.

İnqilab kateqoriyası yuxarıda göstərdiyimiz keyfiyyətlərlə yanaşı, həmçinin obrazların sosial mənşəyini ön plana çəkərək inqilabın məqsədini aydınlaşdırır. Sosial mənşələrinə görə personajlar iki qütbə bölünürlər. Həsənalı kişi kəndlidir, Nicat onun

oğludur. Qaçaqqlar hamısı bəy-xan, pristav tərəfindən incidilib təhqir edilmiş kəndlilərdir. Sadə və mehriban Gülgəz kəndli qızıdır. Böyükbəy, Fəxrəndə xanım, Şahnaz, Bayram bəy istismarçı sinfin yetirmələridir.

Fərdi-psixoloji kontekst. İlyas Əfəndiyevi yuxarıda adlarını çəkdiyimiz dramaturqlardan fərqləndirən əsas cəhət cəmiyyət və şəxsiyyət problemini bilavasitə obrazların psixoloji münasibətlərində axtarmasıdır. Dramaturq şəxsiyyətin mənəvi-əxlaqi xüsusiyyətlərini onun ictimai fəaliyyətinin siyasi mahiyyəti ilə vəhdətdə götürüb.



Müqayisə üçün «Laçın yuvası» pyesinə müraciət edək. Çünki hər iki əsərdə tarixi mərhələ, mövzu, yazıçı məqsədi eynidir. Dramaturqlar ikisi də psixologizmə üstünlük vermişlər. «Laçın yuvası»nda əsas konfliktin iştirakçıları dörd nəfərdir: mülkədar Əmiraslan ağa, oğlu Cahangir ağa, arvadı Gövhər xanım, qardaşı qızı Pəricahan xanım. Cahangir Pəricahanı sevir.

«Mahnı dağlarda qaldı» dramında konfliktin daşıyıcıları mülkədar Böyükbəy, onun arvadı Fəxrəndə xanım, bacısı Şahnaz və nəkəri Nicatdır. Nicatla Şahnaz sevişirlər.

Əmiraslan ağa yalnız qara rənglə, birplanlı, tənqidi aspektdən işlənmişdir. O, dar düşüncəlidir, əzazildir, kəndlilərin qanını sorur. Qızıl Orduya müqavimətinin səbəbinin əsasında şəxsi hadisələr durur. Böyükbəy ondan, eləcə də Səməd Vurğunun İbrahim xan («Vaqif»), Gəray bəy («Komsomol poeması») obrazlarından ikili, mürəkkəb xarakterinə, psixoloji ziddiyyətlərinə, təzadlı həyat görüşlərinə, hadisələrə və real varlığa, insanlara münasibətlərinə, tragizminə görə fərqlənir.

Böyükbəy xalqın qabaqcıl oğulları Cəlil Məmmədquluzadəyə, Mirzə Ələkbər Sabirə hörmətlə yanaşır, görkəmli Qərb yazıçıları barədə məlumatı var. Fərdi-psixoloji kontekstdə tamaşaçı-oxucu onun inqilaba qarşı çıxmasının psixoloji əsaslarını izləyə bilər. Böyükbəy inqilabi çaxnaşmanın təsirindən get-gedə sərtləşir, dünyagörüşündəki humanizm ünsürlərini itirir. Bir yandan arvadı Fəxrəndə xanımın vergiləri artırmaq, zülmü gücləndirmək təhrikləri, digər tərəfdən Nicatla Şahnazın sevgi macəraları, Həsənalı kişinin təhqirləri, qaçaq Bahadurun mübarizəsinin kəskin psixoloji təsirləri qəlbən o qədər də qəddar olmayan Böyükbəyi quduzlaşdırır, hamıya qarşı intiqama qızıdır.

Böyükbəyin əsas faciəsi rəiyyəti, fəhlə-kəndlini olduqca aciz və gücsüz zənn etməsində, səbatsız, iradəsiz və qətiyyətsiz saymasında, inqilabın ictimai, sosial, siyasi köklərini, səbəblərini düzgün müəyyənləşdirə bilməməsindədir. Bu kontekstdə Böyükbəyin vətənpərvərliyi ağalığ üzərində qurulmuş ədalətsiz cəmiyyətin liberal burjua ziyalıların vətənpərvərliyi kimi müəyyənləşir. Toqquşma onun xarakterinin digər qatlarını da açır. Böyükbəy ailə səadətini də təbəqələrə bölür: a) dövlətli dövlətli ilə, kasıb kasıblarla ailə qura bilər; b) zahiri səmimiyyətin arxasında dəhşətli vəhşiliyi yatır: haqqını tələb eləyən kəndlinin yurdunu viran qoyur; c) namus, qeyrət məfhumu onun üçün yalnız dövlətliklərə xas olan keyfiyyətdir, ancaq dağlara çəkildə ev-eşik, var-dövlət əldən getməsin deyər Şahnazı özü ilə aparmır.

«Laçın yuvası»nda Pəricahan xanım döyüşçü paltarı geyib əmisi Əmiraslan ağa ilə qalanı müdafiə edir. Cahangirin anasına güllə dəyib öldürür, atası havalanıb intihar edir. Cahangir içəri girəndə Pəricahan onu lənətləyir, lakin elə o andaca inqilabın tərəfinə keçir. Göründüyü kimi, onun bu hərəkəti psixoloji cəhətdən əsaslanmamışdır.

Şahnaz isə mürəkkəb psixoloji ziddiyyətlər burulğanında, təzadlı hadisələrin toqquşmasında hərəkət edir. O, Nicatı sevir,

eyni zamanda qardaşından keçə bilmir və ona dustaqlıqdan qaçmağa kömək edir. Hərəkətinin nəticəsini görəndə, bunun Nicat üçün necə böyük mənəvi zərbə olduğunu hiss edəndə Şahnaz özünü öldürür. Müəllifin belə bir final təsvir etməsi faciəviliklərinə görə deyil, psixoloji vəziyyətlər, konfliktin real məntiqi baxımından maraqlı, bədii cəhətdən əsaslıdır.

Burada «əqidə və ailə» probleminə ikili münasibət ortaya çıxır. «...Azadlıq mübarizəsini atlardan bir estafet kimi alıb yaşıdan» (25) Nicat inqilab işinə çox sədaqətli və bu yolda heç bir güzəştə getmir. Bununla bərabər, həm atasına, həm də sevgilisində münasibətlərinin daxili psixoloji əsasları var, onun danışmaları səmimi, lirik-poetik və həyatidir. Şahnazın Böyükbəyin dustaqlıqdan qaçmasına köməyi Nicat üçün ikitərəfli faciədir. Dramaturq əqidə ilə məhəbbət arasında qalan Nicatın hərəkətlərindən çox, onun daxili psixoloji aləmini, mənəvi sarsıntılarını təsvir etməklə lirik-psixoloji qatı gücləndirmişdir. Bu, obraza xarakter bütövlüyü gətirmişdir.

Cahangir isə atasının və anasının meyitlərinə məhəl qoymur, onların üzərindən keçib gedir, Pəricahanı inqilaba çağırır. Sanki dramaturq Cahangirin psixoloji təbəddülatlarının, sarsıntılarının verilməsini qəhrəmanın mübarizəsinə kölgə salacağından qorxmışdır.

Realist lirik-psixoloji üslubun əsas prinsiplərindən biri obrazın psixoloji ovqatının həqiqiliyidir. «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində obrazların psixoloji ovqatları real hadisələrin doğurduğu real həyat həqiqətlərinin psixoloji dərinliyinə əsaslanır.

Böyükbəyin psixoloji ovqatı: rəzillik və intiqam hissi. Çünki torpağının, var-dövlətinin, ağalığının əlindən getməsinə ölümə bərabər tutur.

Nicatın psixoloji ovqatı: insanları xoşbəxt, zülm mənəgənəsindən xilas olunmuş görmək, mehriban ailə qurmaq.

Şahnazın psixoloji ovqatı: istəklisinə qovuşmaq səadəti və bu səadətin ona gətirdiyi faciə (qardaşının tutulması).

Fəxrəndə xanımın psixoloji ovqatı Böyükbəylə eynidir.

Həsənalının psixoloji ovqatı: intiqam hissi. Onun psixoloji həqiqətinin (ovqatının) əsasında bu fikir durur: ocağımı kor, yurdumu viran qoyanın bacısı mənim gəlinim ola bilməz. Gülgəzlə Qaragöz oğlanın psixoloji ovqatları: – sevinc. Bir-birlərini sevirlər və ülvî duyğularla da ailə qururlar. Bayrambəyin psixoloji ovqatı: – qorxu, şübhə, tərəddüd, səksəkə. Bunun psixoloji həqiqətləri: inqilabdan əvvəl çinovnik işləmiş, məqsədi əyri yollarla pul qazanmaq olmuşdur. İnqilab tərəfə əqidəsinə görə ölümdən yaxa qurtarmaq üçün keçib və hər dəqiqə ifşa olacağı qorxusu onun rahatlığını pozub.

Göründüyü kimi, fərdi-psixoloji kontekstdə obrazların sinfilik mahiyyəti zahiri əlamətlərinə görə deyil, ictimai-siyasi, ailə-məişət hadisələrindəki psixoloji davranışları baxımından xarakterikdir.

Fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekst. «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində struktur prinsipinin yeni əlamətləri mövcuddur. İlk növbədə, bu yeni əlamət ondan ibarətdir ki, daxili prinsip zahiri qatı da təşkil edir. Kontekstlərin daxili qatda toqquşması, eyni zamanda hadisələr, obrazlar, konflikt səviyyəsində güzgü simmetriyası ilə təkrar olunur.

Toqquşma xəttində yaranan yeni kontekst əvvəlkilərdən fərqli olaraq, hadisələri, obrazları, konflikti, psixoloji səbəb və nəticə bağlılığını konkretlikdən çıxarır və fəlsəfi ümumiləşməyə səy göstərir.

Nəhayət, ən mühüm yeni əlamət ondan ibarətdir ki, «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində lirik-psixoloji kontekstin ovqatı kifayət qədər emosional və poetik olmaqla bərabər, dəqiq konseptual kateqoriyalarla gücləndirilib, müəyyən dərəcədə epikləşdirilib.

Belə açıq mübarizənin fəlsəfi başlanğıcının dominant rolunu lirik-psixoloji kontekstə ilk baxışda ona xas olmayan dərkətmə funksiyası verir. Bu funksiya isə bütövlükdə pyesin dramatisminin enerji yükünü təşkil edir.

Fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstdə obrazlar fərdi-psixoloji xüsusiyyətlərindən, sinfi mənsubiyyətlərindən, konfliktdə münasibətlərindən doğan xüsusiyyətləri ilə bərabər, fəlsəfi mənada da daşıyırlar. Böyükbəyin şəxsiyyət kimi mürəkkəbliyi, ziddiyyətli təbiətini aşkar edən fəlsəfənin – «fərd və ümumi» kateqoriyasının təzahür formasıdır. Bu sırf mücərrəd kateqoriya pyesdə canlı obrazın müxtəlif hadisələrdə və ayrı-ayrı tərəf-müqabilləri ilə ünsiyyətindəki mübarizədə, digər dramaturji formalarda açılır.

Pyesin baş müsbət qəhrəmanı Nicatın psixoloji təmkinliyi, iradəsi, müəyyən mənada özünü azad hiss etməsi onun inqilab prosesinin qələbəsinə, gec-tez hər şeyin dəyişməsinə inamı, daxili qatda fəlsəfənin «tarixi zərurət» kateqoriyası ilə bağlıdır.

Əlbəttə, Nicat sarsıntı keçirir, həyəcanlanır, tərəddüd edir, ancaq bunlar üst qatda (konkret hadisələr, toqquşmalar, şəxsi problemlər səviyyəsində) baş verən hallardır.

Fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstdə məhəbbət xətlərinin qayəsi də sıx şəkildə fəlsəfi bazislə bağlıdır. İlk baxışda belə sərt, qanlı-qadalı zamanda məhəbbət hissi gizlənməlidir. Pyesdə isə məhəbbət xətləri fəal və müəyyən mənada əsasvericidir.

«Mahnı dağlarda qaldı» pyesinin daxili strukturu, onun bədii forması, tarixi və psixoloji həqiqəti, incə lirizm və yumor elementləri ilə yoğurulmuş fəlsəfi bazisi həmin əsəri Azərbaycan sovet dramaturgiyasında, xüsusən realist lirik-psixoloji üslubda yazılan orijinal tarixi-fəlsəfi dram kimi qiymətləndirməyə əsas verir.

İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasının orijinal keyfiyyətlərini sistem şəklində müəyyənləşdirməzdən əvvəl, ümumiyyətlə, lirik-psixoloji üsluba, eləcə də yazıçının fərdi üslubuna yad notlar üzərində dayanmağa ehtiyac duyulur.

Hər bir dramaturq pyesin süjetini, hadisələrin inkişaf xəttini, konflikti, personajların qarşılıqlı münasibətlərini, mübarizələr toqquşmasını təsvir edərkən bədii dilin zəngin xəzinəsindən istifadə edir. Bu, məlum həqiqətdir və sübuta heç bir ehtiyacı

yoxdur. Ancaq bir həqiqət də var ki, janrın tələb və xüsusiyyətləri baxımından pyesin dili əməli olmalı, hərəkətlə üzvi vəhdətdə verilməlidir. Janrından asılı olmayaraq, dramın dili Konstantin Stanislavskinin «əməl-fəaliyyəti təhlil metodu» prinsipinin parametrləri əsasında araşdırılmalıdır.

Biz də İlyas Əfəndiyevin dram əsərlərinin dilinə məhz bu meyarla yanaşmaq istəyirik. Bir daha qeyd edək ki, Azərbaycan dilinin bütün bədii xüsusiyyətləri İlyas Əfəndiyevin səhnə əsərlərində incəlikləri ilə öz əksini tapmışdır. Lakin dramaturqun pyeslərinin müxtəlif məqamlarında söz əsas ifadə vasitəsi kimi daha yüksək tutulur. Nəticədə həmin səhnələrin əməl-fəaliyyət yükü itir, fikir öz ifadəsini yalnız sözdə (hərəkətdən təcrid şəklində) tapır. Epizod «hər şeyi deyən» monoloqların, hərəkəti, onun mahiyyətini və sözün mətnaltı dərinliyini deyil, yalnız müstəqim, zahiri mənasını ifadə edən dialoqların köməyi ilə qurulur. Bu isə canlı səhnə əsərinə romançılıq, didaktika gətirir. «Mahnı dağlarda qaldı» pyesinin IV şəklində Şahnazla Nicatın dialoqunda həmin qüsurlar daha qabarıqdır.

Əlbəttə, bu, göründüyü kimi, sadə deyil, mürəkkəb yaradıcılıq məsələsidir. Göstərdiyimiz bu epizod və irad tutduğumuz bəzi monoloqlar özlüyündə bitkin və ifadəlidir, sözün məna gücündən, potensial imkanından sənətkarlıqla istifadə olunub. Ancaq pyes kontekstindən, dramaturji tələblər parametrlərindən yanaşdıqda görürük ki, bir konkret jest və ya başqa «psixofiziki» vasitə həmin monoloq və dialoqlardakı fikri, ovqatı, münasibəti daha qabarıq, qısa müddətdə, çevik aşkar edə bilərdi. Deməli, İlyas Əfəndiyevin pyeslərinə iradımızda söhbət qətiyyəən uzunçuluqdan, sözçülükdən yox, bilavasitə səhnə sənətinin əsas «xammalından» – əməl-fəaliyyətin, hərəkətin potensial imkanlarından necə istifadə etməkdən gedir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, İlyas Əfəndiyevin fərdi üslub xüsusiyyətinin orijinal əlamətlərindən biri odur ki, dramaturq hər

pyesində iki müxtəlif konteksti toqquşduraraq yeni və daha fəal kontekst yaradır. Elə buradaca qeyd etməliyik ki, bəzi kontekstlərdə sözün, cümlənin informativ çoxluğu, fikirlərin sıxlığı dramatik gərginliyi azaldır. Həmin səbəbdən də lirik-psixoloji üslub (və ümumiyyətlə, dramaturgiya) üçün çox vacib olan ikinci plan itir. «Mənim günahım» pyesində Xansu ilə Natəvanın ilk görüş epizodu fikrimizə tutarlı misaldır.

«Məhv olmuş gündəliklər» pyesində İlyas Əfəndiyev emosional nəticəyə (Fəridənin Ədalətə nifrəti, ondan ayrılması, Anjelin hər şeyi açıb söyləməsi) tez çatmaq üçün bəlkə də, özü də hiss etmədən hadisələrin təbii axarını yüyrekləşdirib və «zorla» drammatikləşdirib. Düzdür, «Sən həmişə mənimləsən», «Mahnı dağlarda qaldı» pyeslərində də səbəblərdən nəticəyə keçidlərdə tələsiklik duyulur. Ancaq bu tələsiklik süjetlə, janrın tələbləri ilə sıx bağlı olduğundan həyat həqiqəti meyarına tab gətirmir.

İlyas Əfəndiyevin lirik-psixoloji üslubu digər Azərbaycan dramaturqları ilə müqayisədə daha kamil olduğuna görə göstərdiyimiz qüsurlar tez nəzərə çarpır. Əlbəttə, nöqsanlar İlyas Əfəndiyevin bütöv dramaturji yaradıcılığının fonunda kiçik görsənir və onun Azərbaycan sovet dramaturgiyasına gətirdiyi mövzu, problem, obraz, konflikt yeniliyinin mahiyyət və dəyərini azaltmır.

İlk nəzərdə qərribə səslənsə də, İlyas Əfəndiyevin müsbət qəhrəmanı inkişaf etmir. Bu qəhrəmanın xasiyyəti, dünyagörüşü, amalları, insanlara münasibəti vahid və parçalanmazdır, müsbət qəhrəman müəllifin «öz varlığını» tərənnüm edir. Bəs onda nəyə görə hər dəfə bu qəhrəmanın informativ dəyəri, maraq dərəcəsi yüksək səviyyədə qalır və tamaşaçı-oxucunu, tənqidi və teatr işçilərini (rejissor, aktyoru, rəssamı, bəstəkarı) qane edir?

İlk növbədə, ona görə ki:

- qəhrəman hər dəfə keyfiyyətcə yeni kontekstdə davranır;
- hər dəfə yeni konfliktdə, yeni insanlarla yeni münasibətdə, ünsiyyətdə olur;

- hər dəfə yeni-yeni konkret gerçəklik (peşə, istehsalat, sosial-ictimai və sair) problemləri konkret vəziyyətlərdə həll edilir.

Maraqlıdır ki, müsbət qəhrəman hər yeni kontekstdə, yeni konfliktdə, yeni insanlar və problemlər əhatəsində yeni keyfiyyətlər qazanır. Ancaq bu yeni keyfiyyətlər onun yalnız zahiri, formal parametrlərini dəyişdirir; daxili dəyəri, ideya aydınlığı isə dəyişməz, bütöv qalır.

Digər maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, zahiri tərəfdən bu müsbət qəhrəman yaşca, peşəcə pyesdən-pyesə dəyişib fərqlənir, amma ümumi inkişaf xəttində («İlyas Əfəndiyev teatrı»nda) vahid, bütöv qəhrəman kimi çıxış edir.

İlyas Əfəndiyevin pyeslərinə ümumi baxışdan nəzər salsaq, onları bir pyes kimi götürsək, bu qəhrəmanın inkişaf yolunu görə bilərik.

Bu vahid bir pyesin **müsbət qəhrəmanı** gənc, hətta yeni-yetmə ikən ilk həyat sınağından keçir, əqidəsini, dünyagörüşünü pak və sağlam saxlaya bilir («Sən həmişə mənimləsən»). Sonra isə o, yeni bir sınağa məruz qalır. Bu dəfə onun dünyagörüşü, amallarının möhkəmliyi, dəyəri sınıanır. Bir qədər yaşlı qəhrəman yenə parçalanmır, sarsılmır («Unuda bilmirəm»). Müəllifin növbəti pyesində o, daha dərin, daha qorxulu psixoloji, sosial-ictimai konfliktdə öz «mən»ini, amallarını qorumaq mübarizəsində sınaqdan keçirilir, qələbə çalır («Məhv olmuş gündəliklər»). Sanki bu **müsbət qəhrəmanın** tarixi, milli köklərini göstərmək üçün İlyas Əfəndiyev onu gözlənilməz hadisələrlə dolu olan inqilabi mübarizələr qaynağına atır. Bu dəfə qəhrəmanın dəyərini sosial-siyasi, sosial-psixoloji konfliktdə yoxlayır («Mahnı dağlarda qaldı»). Müsbət qəhrəman yenə də qalib çıxır.

«Qalib», «qələbə» terminləri bu kontekstdə mütləq terminlər deyil. Qəhrəman bəzi hallarda məişət, həyatı baxımdan, hətta məğlub da olur, ancaq daxili və mənəvi-ideoloji qatlarda o, heç vaxt

sınırmır, parçalanmır. Bu, «İlyas Əfəndiyev teatri»nda mütləq və şəxsiz qələbədir. Üslub baxımından isə bu, realist lirik-psixoloji üslubun prinsiplərinin əyani nümunəsidir.

Sovet ədəbiyyatında bu ədəbi fakta parlaq surətdə Mixail Şoloxovun «Don hekayələri»ndə, Çingiz Aytmatovun «Qırmızı yaylıqlı qovağım mənim», «Əlvida Gülsarı», «Ağ gəmi», «Dəniz kənarı ilə qaçan alabaş» povestlərində, Nodar Dumbadzenin «Mən, nənəm, İliko və İllarion»,



«Mən günəş görürəm», «Darıxma, ana!», «Ağ bayraqlar», «Ədəbiyyat qanunu» əsərlərində, Vasili Şuşkinin «Qəribə adamlar», «Ay işığında söhbət», «Məni işıqlı uzaqlara harayla» ədəbi silsilələrində, İoan Drutsenin «Kasa Mare», «Uşaqlığımın quşları», «Günəş və torpaq naminə» pyeslərində... rast gəlirik.

Səciyyəvidir ki, İlyas Əfəndiyevin qəhrəmanı qadındır. Bu məsələnin bir neçə səbəbi var.

1. Dramaturqa özünün realist lirik-psixoloji üslubunu daha parlaq, ifadəli realizə etmək üçün çılgın, emosional, lirik, zərif-poetik qadın obrazı geniş imkan verir.

2. Qadınla hər hansı qatda (ailə, sevgi, məişət, istehsalat və s.) münasibətdə kişi obrazı daha aydın və hərtərəfli açılır.

3. Qadın obrazını konfliktin mərkəzinə qoymaqla İlyas Əfəndiyev mühüm tərbiyəvi məqsədlərə nail olur. Məlumdur ki, şərq, müsəlman aləmində qadına münasibət aşağı olub. İradəli, ağıllı, müstəqil qadın obrazlarını yaratmaqla İlyas Əfəndiyev hələ də qalan köhnə, əski stereoidləri (möhkəmlənmiş, qəbul olunmuş qanunları) qırır.

4. Dramaturq teatra parlaq, mürəkkəb qadın obrazlarını (həmçinin kişi surətlərini) gətirməklə aktyor sənətinin yeni imkanları

və bədii vasitələr axtarırları üçün möhkəm zəmin yaradıb. Həsən Turabov, Səməndər Rzayev, Şəfiqə Məmmədova, Amaliya Pənahova, Fuad Poladov, Hamlet Qurbanov, Kamal Xudaverdiyev, Əliabbas Qədirov, Bəsti Cəfərova, Firəngiz Mütəllimova kimi istedadlı aktyorlarımız məhz İlyas Əfəndiyevin pyeslərində yetişmişlər.

Konkret pyeslər nümunəsində araşdırdığım İlyas Əfəndiyevin dramaturqluq inkişafı pilləvari istiqamətdə gedir. Bu inkişaf dialektik tərzdə irəliləməyə yönəlmişdir – ibtidaidən aliyə, sadədən mürəkkəbə. Gördüyümüz prinsipin vahid əlaməti var: iki konteksti toqquşduraraq, kəsişmədə keyfiyyətə yeni, yüksək kontekst yaratmaq. Əgər «Sən həmişə mənimləsən» pyesində daxili qatda toqquşan və ortaya çıxan kontekstlər nisbətən sadədirsə, ibtidaidirsə (məişət + poetik = lirik-psixoloji kontekstlər), «Unuda bilmirəm» pyesində bu prinsip bir qədər yuxarı səviyyədə realizə olunur (ictimai-psixoloji + poetik-publisist = publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstlər).

«Məhv olmuş gündəliklər» pyesi bir növ keçid funksiyaya malikdir. Müəllif əvvəlki iki pyesində qazandığı nailiyyətləri möhkəmlədərək yeni pyesə («Mahnı dağlarda qaldı») keçmək üçün zəmin yaratdı. «Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin strukturu kifayət qədər əhatəli və səmərəlidir (ictimai-sosial + publisist-rəmzi = sosial-publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstlər).

Gördüyümüz kimi, bu prinsipin inkişafında başqa bir dialektik şərt mövcuddur: kəmiyyətdən keyfiyyətə keçid qanunu.

Müəyyən məsələləri həll etdikdən sonra İlyas Əfəndiyev daha ali və mürəkkəb problemləri həll etmək üçün növbəti «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində struktur prinsipini mürəkkəbləşdirib (tarixi-siyasi + fərdi-psixoloji = fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstlər).

Bu prinsipin inkişafı üzvi surətdə İlyas Əfəndiyevin «ev varlığı» – dünyagörüşü, dünyaduyumu, vətəndaş mövqeyi, elmi

dərrakəsi, ictimai xadim fəaliyyəti ilə bağlıdır. «Müəllifin fərdiyyəti, yaradıcılıq meyilləri, subyektiv ləyaqətləri – üslub məfhumunu təşkil edən xüsusiyyətlərin hamısı yaradıcılıq işində böyük rol oynayır» (28) fikri İlyas Əfəndiyevin də yaradıcılığında parlaq ifadəsini tapmışdır.

Ədibin inkişaf prosesini ümumilikdə çoxmillətli sovet mədəniyyətinin, ədəbiyyatının, dramaturgiyasının inkişafını müəyyən edən yüksək humanizm, partiyalılıq və xəlqilik prinsipləri təyin etdi.

* * *

Poetik lirizm baxımından yanaşdıqda İlyas Əfəndiyevin dramaturji üslubundakı orijinal səciyyəvi parametrləri aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmək olar.

1. Dramaturqun pyeslərində ən vacib kod, açar funksiyasını daşıyan element əsərin adıdır. «Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər», «Mənim günahım» «Mahnı dağlarda qaldı» pyeslərinin adları birbaşa ilkin anlayışlara (şairanə ümumiləşdirməyə, obrazlılıq sistemliliyinə, güclü alleqorik başlanğıca, konfliktin çoxmənahlılığına, hadisələrin və personajların iki qatda cərəyan və inkişaf etməsinə) kifayət qədər informativ işarədir. Çox da orijinallıq dalınca qaçmayan dramaturq ümumi, hətta hardasa tanış mövzuları məhz bu yolla şablon, çeynənmiş didaktikadan xilas etməyə səy göstərir.

2. Dürüst və dərin psixologizmə əsaslanaraq həyatı, psixoloji, real vasitələrlə yanaşı, poetik metodlardan da vacib həlledici element kimi istifadə edir. Qoyulan məsələni, problemi daha səmərəli və ifadəli həll etmək üçün dialoq-mübahisələri üstün tutur.

3. Tətbiqi və nəzəri psixologiyadan bildiyimiz kimi, hər bir «mən» özünü dərk etmək üçün mütləq «sən» lazımdır. Yəni insan kiminləsə dialoqa, münaqişəyə girişəndə həqiqəti qavramaqla yanaşı, özünü də dərk edir. Fəlsəfi baxımdan yanaşdıqda isə görürük ki, hələ eramızdan əvvəl yunan filosofu Sokrat

dialogu üstün tuturdu. Onun məşhur «mayevtikasını» (mamaçalığ) xatırlayaq. Sokratın təbirincə, o, dialogda – «həqiqətin doğum prosesində» mamaça funksiyasını daşıyır. İlyas Əfəndiyev hər hansı həqiqətin (ictimai-siyasi, elmi və s. həqiqətin) «doğum prosesini» dialog vasitəsilə canlandırmaqda ustaddır.

4. Həmin prosesdə başlıca və həlledici rol müəllifin lirik «mən»i olan baş qəhrəman oynayır. Başqa üslubdan fərqli olaraq, romantik təmayüllü realist lirik-psixoloji üslubda yazan müəllif baş qəhrəmanı müsbət, parlaq, geniş və dərin mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərlə rəvənəqləndirir. Baş qəhrəmanı, sözün əsl mənasında, ideal müsbət qəhrəman səviyyəsinə qaldırmaq əsas məqsədə çevrilir. Bu da İlyas Əfəndiyevin romantik təmayüllü realist lirik-psixoloji pyeslərinə güclü r o m a n t i k ahəng, başlanğıc gətirir.

* * *

İlyas Əfəndiyevin dramaturji irsinə əsaslanaraq müasir Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun tipologiyasını aşağıdakı şəkildə yekunlaşdırmaq olar.

Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun təşəkkül zəmini əsaslı olub, ayrı-ayrı dramaturqların yaradıcılığında özünü doğruldub, ümumi şəkildə formalaşmış və bu gün də inkişafdadır.

Lirik-psixoloji üslubun genetik köklərini, bədii zəminini açıb əsaslandırarkən görürük ki, onun iki əsas qolu vardır. Azərbaycanın milli xalq oyunlarındakı sadə kompozisiya qurumu, el nəğmələrindəki poetik və həssas lirizm, məhəbbət dastanlarındakı dramatik-psixoloji situasiyalar lirik-psixoloji üslublu pyeslərdə yeni və müxtəlif formalarda təzahür edir. Bu, romantik təmayüllü və universal tipli lirik-psixoloji üslublu pyeslərin struktur qurumunda özünü daha qabarıq göstərir, həmin əsərlərdə poetik-lirik psixologizmə zəmin yaradır.

Lirik-psixoloji üslubun mənşəyinin digər qolu Azərbaycan dram sənətkarlarının bədii irsinin kökləri və inkişaf meyilləri ilə

bağlıdır. Mirzə Fətəli Axundzadənin, Üzeyir Hacıbəylinin, Sabit Rəhmanın komediyalarındakı zərif və lirik komizm, güclü realizm, Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərindəki bəşəri problemlərdən bəhs edən öldürücü satira, Nəcəf bəy Vəzirovun, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Nəriman Nərimanovun faciələrindəki mürəkkəb həyat həqiqətinin ictimai kəsəri, Hüseyn Cavidin, Səməd Vurğunun, Mehdi Hüseynin pyeslərindəki fəlsəfi-romantik vüsət, coşqun ehtiras, Cəfər Cabbarlının dramlarındakı müasirlik, milli kolorit lirik-psixoloji üslubun formalaşmasına zəmin yaratmışdır.

İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər» pyeslərində ictimai-sosial kontekstdə lirizm süzgəcindən keçən psixoloji hadisələr, mürəkkəb situasiyalar həm poetik realizm, həm fəlsəfi romantizm, həm zərif komizm, həm də sarsıdıcı sarkazm çalarları ilə, yeri gəldikcə faciə elementləri ilə yoğurulub. Ən əsası və haqqında danışdığımız üslub üçün xarakterik olanı isə odur ki, həmin pyeslərdə dialoqlardakı, sözlətlə mənalardakı fikir dərinliyi psixoloji lirizmin üzərinə düşür. Ona görə də göstərdiyimiz xüsusiyyətlər lirik-psixoloji üslubun yardımçı faktoru funksiyasını daşıyaraq onun ayrılmaz tərkib hissələrinə çevrilir və bütövlükdə vəhdət yaradır.

Lirik-psixoloji üslub, həmçinin Azərbaycan dramnəvisliyinin təşəkkülü və inkişafı boyu əsas keyfiyyətlərdən olan psixologizmdən bəhrələnmiş və onu yeni çalarlarla zənginləşdirmişdir. Ümumilikdə isə bu psixologizmin kökləri daha qədimlərə gedib çıxır, öz zəminini xalq oyunlarından, xalq dastanlarından alır. Deməli, mövzusunun və ideya istiqamətindən, fəlsəfi-estetik dəyərindən, bədii səviyyəsindən asılı olmayaraq, psixologizm Azərbaycan xalq dramaturgiyasının və eləcə də professional dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətlərindən olmuşdur. Lirik-psixoloji üslubun kontekstində nəsr və dramaturgiyanı, poeziya və dramaturgiyanı müqayisə etsək, onların fərqlərini və daxili bağlarını, zahiri əlaqələrini təhlilə çəksək, görərik ki, dram nəsrin

(həmçinin poeziyanın) ekvivalentidir. Həmin tezis burada ümumi şəkildə deyilsə də, problem hər dramaturqun fərdi yaradıcılıq prinsipləri, mövzu axtarırları, üslubun özünəməxsusluğu ilə bağlıdır. Nəticədə belə bir fikir hasil olur ki, hər müəllif özünün nəsr və ya poeziya yaradıcılığında əsas götürdüyü problemə (və həmçinin bədii prinsipə) dramaturgiyada da sadıq qalır.

İlyas Əfəndiyev «əqidə və məhəbbət», «insan və zaman», «həyat və iradə», «şəxsiyyət və cəmiyyət», «vəzifə və borc», «fərd və kollektiv», «arzu və əməl» problemini dramaturgiyada daha konkret, dram sənətinin tələb və imkanları dairəsində konseptual tərzdə realizə edib.

Göründüyü kimi, dramaturqu üst qatda bir-birindən fərqlənən müxtəlif problemlərin bədii həlli maraqlandırır və ədib bunu özünəməxsus üslubda və struktur qurumunda realizə edir. Gizli və daha əsas qatda isə sənətkarı eyni məqsəd birləşdirir: – insan və onun cəmiyyətdə yeri, yeni insanın mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinin formalaşması, ictimai-sosial problemlərin həlli üçün şəxsiyyətin ilkin götürülməsi lirik-psixoloji üslubun əsas keyfiyyətlərindən biridir.

Lirik-psixoloji üslub Azərbaycanın, o cümlədən İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasına bir sıra yeniliklər gətirmiş və dram sənətini daha da zənginləşdirmişdir.

Birincisi. Lirik-psixoloji üslub janr rəngarəngliyi və müxtəlifliyi üçün geniş imkanlar açıb. Lirik-psixoloji üslubun imkan genişliyi, həmçinin təsdiq edir ki, unudulmuş janrlarda da (məsələn, melodrama) müasirlərimizi düşündürən, onların mənəvi-əxlaqi tərbiyəsinə, etik-estetik tələbatına, geniş dünyagörüşünə cavab verən, həyat mövqeyini fəallaşdıran əsər yazmaq mümkündür.

İkincisi. Lirik-psixoloji pyeslərin janr müxtəlifliyi, sözsüz ki, mövzu genişliyindən və əlvanlığından doğmuşdur. İlyas Əfəndiyev lirik-psixoloji üslubla Azərbaycan dramaturgiyasını yeni ori-

jinal mövzularla zənginləşdirmişdir. Dramaturq, eyni zamanda ənənəvi mövzulara (məsələn, ailə-məişət mövzusu) müasir estetik prinsiplər parametrindən müraciət etməklə daha böyük problemlərin həllinə çalışmışdır. Dramaturqun «Sən həmişə mənimləsən» pyesinin bədii taleyini xatırlamaq fikrimə əyani sübutdur.

Deməli, lirik-psixoloji üslub tamaşaçı-oxucu ilə daha sıx ünsiyyət yaratmaqda fəal rol oynayır.

Üçüncüsü. İlyas Əfəndiyevin lirik-psixoloji pyeslərində (mövzusunun və janrından asılı olmayaraq) hadisələr deyil, bilavasitə insanlar arasındakı psixoloji münasibətlər əsas götürülür. Obrazın zəhəri təfərrüatından daha çox personajın daxili aləmi, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri, əməl-fəaliyyətinin psixoloji dönüşləri, davranışının ictimai xüsusiyyətləri **vicdan və əməl** problemi dairəsində dramaturqun diqqət mərkəzində durur. Buna görə də Həsənzadə («Sən həmişə mənimləsən»), Möhsünzadə («Unuda bilmirəm»), Savalan («Məhv olmuş gündəliklər») obrazları Azərbaycan dramaturgiyasında yeni və orijinal xarakterlər kimi qiymətlidir.

Dördüncüsü. Lirik-psixoloji pyeslərdə götürülən hər hansı problemdə konflikt-münəqişə bilavasitə şəxsiyyətin özünün mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri ilə arzu və istəyi, əməli və vicdanı, həmçinin qeyri-antagonist ziddiyyətli qütblərin əqidə, amal mübarizələri arasındakı təzadlı əkslikdə rüseymlənərək şəxsiyyət-cəmiyyət-zaman və ictimai-siyasi kontekstlərdə, lirik-psixoloji poetik struktur qurumunda realizə olunur.

«Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər», «Mənim günahım», «Mahnı dağlarda qaldı», «Büllur sarayda» pyeslərində konflikt-münəqişənin mərkəzində baş qəhrəmanlar durur. Onların mənəvi-psixoloji dəyişmələri, təbəddülatları, tərəddüdləri, aralarındakı psixoloji münasibətləri hadisələrin dramatik inkişafını müəyyənləşdirir.

Beşincisi. Lirik-psixoloji üslublu dramaturqlarda «şəxsiyyət-lilik» prinsipi estetik kateqoriyaya çevrilərək müəllifin bədii

amalının, yaradıcılıq konsepsiyasının mərkəzində durur. «Şəxsiyyətlilik» keyfiyyətinin başlanğıcı sənətkarın intellektual səviyyəsindən, emosional aləmindən, poetik duyğularından asılıdır.

Altıncısı. Publisist təmayüllü lirik-psixoloji pyeslərdə qoyulan problemin ideya istiqamətində mütləq müəllifin fəal həyat mövqeyi poetik şəkildə özünü göstərir. Belə əsərlərdə (məsələn, İlyas Əfəndiyev «Məhv olmuş gündəliklər» dramında) müsbət baş qəhrəman dramaturqun fikir və ideya yükünün daşıyıcısına çevrilir.

Yeddincisi. Lirik-psixoloji pyeslərdə dialoqun əsas gücü, müəllif fikrinin məgzi bilavasitə sözləti mənalarda verilir. Həmin əsərlərdə sözləti məna obrazın daxili-mənəvi aləmində gedən real həyat hadisələri prosesinin lirik-bədii inikasıdır. Dramın emosional təsir gücü, psixoloji mənası, obrazlar arasındakı psixoloji münasibətlərin mahiyyəti məhz lirik sözləti mənalarda, ikinci planda aşkar olur. Dialoqların bədii qurumu hadisələrin zahiri tərəfini göstərməkdən daha çox psixoloji insan münasibətlərinin lirik-poetik mənasını açmağa yönəldilir.

Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslub məişət və gündəlik həyat hadisələrini poetikləşdirərək ictimai kontekstdə müasirlərimizin mənəvi aləminin lirik-poetik problemlərini diqqət mərkəzində saxlayır. İlyas Əfəndiyev və bu istiqamətdə çalışan dramaturqlar çağdaş gerçəkliyin əhatəli obrazını yaradır, konflikti ikiplanlı quraraq lirik başlanğıcı ictimailiklə birləşdirir, qəhrəmanın təbiətinin dərinliyinə nüfuz edir, şəxsiyyətin formalaşma prosesinin psixoloji qatlarını açır, yeni cəmiyyət adamının vətəndaşlıq məsuliyyətini, şəxsi ləyaqətini, amalını, Vətənə məhəbbət duyğusunu **mən–biz–cəmiyyət** struktur qurumunda lirik-psixoloji və fəlsəfi-emosional şəkildə ifadə edirlər.

1982-ci il

Mənbələr

1. Лихачев Д.С. Национальное единообразие и национальное разнообразие. Русская литература, 1968, № 1, с. 137.
2. Məmməd Arif. Sənətkar qocalmır. – Bakı: «Yazıcı», 1980, s. 256.
3. Məmmədcəfər Cəfərov. Sənət yollarında. – Bakı: «Azərnəşr», 1975, s. 207.
4. Məmməd Arif. Sənətkar qocalmır. Bakı: «Yazıcı», 1980, s. 256 – 257.
5. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. – II c. Bakı: «Azərnəşr», 1970, s. 196.
6. Корней Чуковский. Борис Пастернак. – В кн.: Борис Пастернак. Стихи. М.: Гостиздат, 1966, с. 25.
7. А.Д.Сафарова. Театр и время. – Баку: ЭЛМ, 1971, с. 70
8. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. – II c. Bakı: «Azərnəşr», 1970, s. 170.
9. İsmayıl Şıxlı. Hər şeydən əvvəl... – «Ədəbiyyat və incəsənət», 30 noyabr 1968.
10. И.Т.Фролов. Перспективы человека. – М.: Политиздат, 1979, с. 8.
11. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. – II c. Bakı, «Azərnəşr», 1973, s. 123.
12. Q.Yaşar. Unudulmur. – «Kommunist», 25 dekabr 1968.
13. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. – II c. Bakı, «Azərnəşr», 1973, s. 125.
14. Məsud Əlioğlu. İnsan və vicdan. – Azərbaycan gəncləri, 1968-ci il.
15. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. – II c. Bakı, «Azərnəşr», 1973, s. 127.
16. Yenə orada, s. 79 – 80.
17. Yenə orada, s. 126.
18. Yenə orada, s. 105.
19. А.Д.Сафарова. Театр и время. – Баку: Изд-во «ЭЛМ», 1971, с. 70

20. Abbas Hacıyev. Dramaturgiyanın və bədii nəsrin poeziyası. – Azərbaycan, 1977, № 12, s. 191.

21. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə. II c. – Bakı, «Azərənəşr», 1973, s. 134.

22. Cəlal Məmmədov. Gündəliklər yenidən yazılacaqdır. «Bakı», 29 dekabr 1969-cu il.

23. Q.Yaşar. Günlər və gündəliklər... – Kommunist, 28 yanvar 1970-ci il.

24. Məsud Əlioğlu. Həyat davam edir. – Ədəbiyyat və incəsənət, 27 dekabr 1969-cu il.

25. H.Orucəli. Dağları oyadan mahnı. – «Bakı», 23 fevral 1971-ci il.

TAMAŞALARIN ŞƏCƏRƏSİ

Dramaturq İlyas Əfəndiyevin əsərlərinin tamaşaları Akademik Milli Dram Teatrının repertuarında uzun müddət layiqli yer tutub. Bəzi pyeslərinin səhnə təfsiri uzun illərdən sonra bərpa edilib. Bərpa zamanı, eləcə də tamaşaların gedişatı prosesində bəzi rolların ifaçıları müxtəlif səbəblərə görə dəyişdirilib. Ona görə də mən tamaşaların proqramlarını təqdim edəndə premyera üçün buraxılan məramnamə nümunələrini əsas götürmüşəm. Məşq prosesində bir sıra rolları iki aktyor hazırlayıb və tamaşa proqramında da hər iki ifaçının adı yazılıb. Lakin bəzi aktyorlar adları proqramda olsa da, həmin rollarda səhnəyə çıxmayıblar. Tarixilik xatirinə, gələcək tədqiqatçılara aydınlıq gətirmək naminə mən peremyera proqramını olduğu kimi təqdim edirəm. Ancaq qeydlərdə kimin tamaşada çıxış etmədiyini ayrıca göstərirəm.

Akademik Milli Dram Teatrı

1944-cü il

26 dekabr. «İntizar», Mehdi Hüseyn və İlyas Əfəndiyev.

4 pərdəli, 8 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Səfər Turabov, rəssam Bədurə Əfqanlı, bəstəkar Səid Rüstəmov.

Rollarda: Sidqi Ruhulla və Ağasadiq Gəraybəyli (Alxas bəy), Əminə Sultanova və Qəmər Topuriya* (Gövhər xanım), Sona Hacıyeva və Mirvari Novruzova (Gülyaz), Mustafa Mərdanov

(Cəfər), Mirzağa Əliyev və Məmmədəli Vəlixanlı (Zeyniş əmi), Süleyman Tağızadə və İsmayıl Dağıstanlı** (Qambay), Mustafa Mərdanov və Məmməd Sadıqov (Cəfər), Əli Qurbanov və İsmayıl Osmanlı (Fərrux Haşımzadə), Əjdər Sultanov və Məcid Şamxalov*** (Tofiq), Hökümə Qurbanova**** və Məhluqə Sadıqova (Sürəyya), Sadıq Saleh və Ramiz Mustafayev (Xaspolad), Qafar Həqqi (Şərbətali), Zəhra Rəhimova (Şəfqət bacısı), H.Əzizov (Yaralı əsgər).

* *Qeyd.* Qəmər Topuriya Gövhər xanım rolunu oynamadı.

** *Qeyd.* İsmayıl Dağıstanlı Qambay rolunu oynamadı.

*** *Qeyd.* Məcid Şamxalov Tofiq rolunu oynamadı.

**** *Qeyd.* Hökümə Qurbanova Sürəyya rolunu oynamadı.

* * *

Məqsəd və mətləbi aydın olmadan teatr mart ayında Cəfər Cabbarlının «1905-ci ildə» və iyun ayında «Sevil» (rejissor Ələsgər Şərifov) pyeslərini yeni quruluşlarda tamaşaçılara təqdim etdi. Ancaq bu quruluşların heç biri bədii keyfiyyəti ilə əvvəlki tamaşaların təfsirindən fərqlənmirdi. Əksinə, əsas ifaçıların dəyişdirilməməsi aktyor oyununda rəngarəngliyin qarşısına sədd çəkirdi. Hətta ən sevimli aktyorları da trafaret rollar oynamağa vadar edirdi. Möhsün Sənaninin Eyvazı, Əli Qurbanovun Allahverdisi, Qəmər Topuriyanın Mariya Timofeyevnası, Süleyman Tağızadənin Baxşısı yeni aktyor axtarışlarından məhrum idi.

Hər iki tamaşadakı rəssam (Nüsrət Fətullayev) və bəstəkar (Əfrasiyab Bədəlbəyli) işində də əsaslı, cəsarətli təzəliyə meyil göstərilməmişdi. «1905-ci ildə» və «Sevil» tamaşalarının premyerası oynanılsa da, teatr və tamaşaçı ünsiyyətində premjera ovqatı hiss olunmamışdı. Bu uğursuzluğun teatrın yerində sayması kimi deyil, bəlkə də, geriye getməsi kimi qiymətləndirilməsi, yəqin ki, daha düzgün sayılar.

Artıq müharibənin taleyi, demək olar, həll edildiyi dövrdə, onun qurtarmasına cəmi beş ay qaldığı bir vaxtda – dekabrın 29-da teatrda Mehdi Hüseynlə İlyas Əfəndiyevin «İntizar» pyesinin tamaşası oynanıldı. Bununla da İlyas Əfəndiyevin Akademik Milli Dram Teatrı ilə 52 illik yaradıcılıq əlaqəsinin təməli qoyuldu.

Pyes İlyas Əfəndiyevin eyniadlı hekayəsi əsasında yazılmışdı. Hekayə mətbuatda çap olunmuşdu və həmin dövrdə teatrın bədii rəhbəri Ədil İsgəndərov əsəri oxuyub bəyənmişdi. O, İlyas Əfəndiyevlə görüşüb hekayə barədə söhbət etmişdi. Onun təklifi ilə İlyas Əfəndiyev qələm dostu, dramaturgiyada müəyyən təcrübəsi olan Mehdi Hüseynlə birlikdə pyes yazmağa razılıq vermişdi. Mehdi Hüseynin bundan əvvəl Akademik teatrda «Şöhrət» (14 oktyabr 1939-cu il) və «Nizami» (16 avqust 1942-ci il) pyesləri tamaşaya qoyulmuşdu.

Müharibə və vətənpərvərlik mövzusu Akademik teatrın repertuarının əsasını təşkil edirdi. 1941-ci ilin payızından «İntizar» əsəri repertuara daxil edildənə qədər teatr bu mövzuda Konstantin Simonovun «Vətən oğlu» («Bizim şəhərli oğlan». 27 sentyabr 1941), Səməd Vurğunun «Fərhad və Şirin» (6 noyabr 1941), Məmmədhüseyn Təhmasibin «Aslan yatağı» (28 mart 1942), Zeynal Xəlilin «İntiqam» (16 may 1942), Mirzə İbrahimovun «Məhəbbət» (31 oktyabr 1942), Rəsul Rzanın «Vəfa» (7 may 1943), Mir Cəlalin «Mirzə Xəyal» (6 iyul 1943), «Gizli döyüş» («Təkbətək döyüş». 8 oktyabr 1944) dramlarını tamaşaya hazırlamışdı.

«İntizar» tamaşası vətənpərvərlik ruhu və mənəvi-əxlaqi dəyərləri dramatik gərginlikdə təsvir etməsi ilə tamaşaçılarda dərin psixoloji-emosional təsir yaradırdı. «Əvvəla, pyesdəki hadisələr, bircə pərdədən başqa, tamamilə cəbhə arxasında, evdə, ailədə cərəyan edir. Müharibə, əsərdə bilavasitə deyil, dolayısı ilə, öz fəlakətli nəticələri etibarilə iştirak edir. İkinci, pyesdə iştirak

edən qəhrəmanlar mənfi və müsbət olaraq iki, bir-birinə zidd təbəqəyə bölünmüşlər. Hətta bu pyesdə, tam mənası ilə mənfi tip olmadığını iddia edə bilərik. Bu iki xüsusiyyət «İntizar» pyesinin müəlliflərini süni hadisələr, «dramatik vəziyyətlər», mürəkkəb intriqalar dalınca qaçmaqdan azad etmiş, insanların zahiri hərəkətlərini deyil, daxili, mənəvi, psixoloji vəziyyət və hallarını göstərməyə imkan vermişdir...

Quruluşçu rejissor Əməkdar incəsənət xadimi Səftər Turabov və aktyor heyətinin müvəffəqiyyətli fəaliyyəti nəticəsində teatr maraqlı və təsirli bir tamaşa yaratmışdır» (1). Teatr ictimaiyyəti və tamaşaçılar Mirzağa Əliyevlə Məmmədli Vəlixanlının Zeyniş, Mustafa Mərdanovun Cəfər, Sidqi Ruhulla ilə Ağasadiq Gəraybəylinin Alxas bəy, Əjdər Sultanovun Tofiq, Sona Hacıyevanın Gülyaz rollarında ifalarını yüksək dəyərləndirirdilər. Tamaşada Səftər Turabovun rejissor işi ifadəliydə və rəssam Bədurə Əfqanlının bədii tərtibatı, geyim eskizləri zövqlə işlənmişdi.

Başqa bir qəzetdə tənqid yazırdı ki, «İntizar»da gərgin vəziyyətlər, orijinal xarakterlər, həyəcanlı səhnələr çoxdur. Xaspolad öləndə də Azərbaycan – deyə ölür... Əsərin yaxşı cəhətlərindən biri də qulaqları batıran, izafi gurultu-patırtıdan uzaq olmasıdır. Burada insanların əhvali-ruhiyyələri, mənəviyyatları, sevinc və kədərləri, xəyal və düşüncələri, xarakterlərin toqquşmaları əsas yer tutur. Bu əsərdə, doğrudan da, döyünən isti bir ürək vardır (2). Resenziya müəllifi pyesdəki obrazlardan bəhs edərkən yazır ki, Alxas bəy Xıdırbəyov bizim dramaturgiyamızda yeni orijinal bir obrazdır (3).

* * *

«İntizar» dramı 1945-ci ildə Nuxa (indiki Şəki) Dövlət Dram Teatrında da tamaşaya qoyulmuşdu. Tamaşaya resenziya yazan Məmməd Arif pyesin bədii ləyaqətini vurğulayır və aktyor oyu-

nunda Yusif Vəliyevin ifasına daha yüksək qiymət verir. «Alxas bəy rolunda Yusif Vəliyevin oyunu təqdirəlayiqdir, təbii və öz ölçüsündən kənara çıxmayan bir temperamentlə o aktyor canlı və təsirli bir surət yaradır. Alxas bəyin bir bədii surət olaraq məziyyətini bu istedadlı artistin oyununda daha parlaq görür və hiss edirik» (4).

Tamaşada teatrın aktyorları Məmməd Tahirov və Yunis Qarabağlı (Qambay), Sədayə Mustafayeva (Gülyaz), Oqtay Xəlilov (Tofiq), Məmməd Xalıqov (Zeyniş), Ə.Tağıyev (Cəfər), Şirinbəci Cəfərova (Sürəyya), Bilqeyis Ələsgərova (Gövhər xanım), Sima Hidayətzadə və Zəhra Mirzəyeva (Şəfqət bacısı), Hacıoğlu (Səfər), Rzabala Rzayev və Əbdülcabbar Əliyev (Fərrux) maraqlı ifa təqdim edirdilər.

«İntizar» tamaşası Nuxa (Şəki) teatrının repertuarında uzun-ömürlü əsərlərdən oldu. İfaçılar bir neçə dəfə dəyişdilər. Çünki həmin dövrdə rayon teatrlarında ifaçılar bir neçə tamaşadan sonra təzələnirdilər.

Mənbələr

1. M.Arif. – «İntizar». – «Kommunist», 11 mart 1945.
2. Osman Sarıvəlli. «İntizar». – «Ədəbiyyat qəzeti», 17 yanvar 1945.
3. Yenə orada.
4. M.Arif. «İntizar». – «Kommunist», 3 noyabr 1945.

İlyas Əfəndiyevin əsərlərinin afişaları

[illegible]

И. Эфендиев

СВЕТЛЫЙ ПУТЬ

Драма в 5 действиях. 6 картинках

Постановка	— Адам ИСКЕНДЕРОВА, лауреата Сталинской премии, нар. артиста Азербайджанской ССР
Режиссер	— А. Г. ЛАЕКПЕРОВ
Художник	— Нусрат ФАТУЛАЕВ, лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель искусств Азерб. ССР
Эскизы костюмов	— Бадура АФГАНЛЫ
Музыка	— Фикрета АМИРОВА

Художественный руководитель театра
Адам ИСКЕНДЕРОВ,
лауреат Сталинской премии, народный артист
Азербайджанской ССР

[illegible]

АКАДЕМИК ДРАМАТЕАТРА

7 апреля 1972-го года

— 100-ЧУ ТАМАША —

Нахча Афандиёв

МӘВ ОЛМУШ КҮНДӘЛИКЛӘР

3 партиялык драма

Гульнурия Исмаилова — Тоғриф Исламов
 Рәхмәт — Гүлнәра Гүлиева
 Рәхмәт — Сәлим Рәзәев
 Бәшир — Эльмира Исмаилова

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СЭН-СЭН»

Режиссер: Тоғриф Исламов
 Сценарий: Рәхмәт
 Оператор: Рәхмәт
 Композитор: Рәхмәт
 Художник: Рәхмәт

Ташкент киностудиясы режиссеры Тоғриф Исламов

Ташкент баш режиссеры — Тоғриф НАЗЫМОВ

ТАШКЕНТ КИНОСТУДИЯСЫ СЭН-СЭН БИЛДҮРГӨН

Билдүрүлгөн күндө: 1972-жыл апрель 7-күнү 3-партиялык драма 100-ЧУ ТАМАША

AZƏRBAYCAN SSR MƏDƏNİYYƏT NAZIRLIYI

AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRI

M. Əminbəyov adına Lenin ordeni və
Girişməz Əmək Bəyramı ordeni Azərbaycan
DÖVLƏT AKADEMİK DRAM TEATRI

Б У К У Н **Иясә ӘФӘНДИҖЕВ**

МАҢНЫ ДАҒЛАРДА ГАЛДЫ

3 пәрәдәли драм

Турдулушчу режиссор — **Эминбәяр**
ӘЛӘКБӘРОВ
(Азәрб. ССР әмәлдәр ар-
тисти, ады Әрә Рәспублика-
сы Дәвләт мукәфаты лауреа-
ты)

Режиссор — **Маммадзаһид**
КАЗЫМОВ
(Азәрб. ССР әмәлдәр на-
зирлиги артисти)

Рәссам — **Нусрат**
ФӘТУЛЛАҖЕВ
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Бәстәкар — **Сүлейман**
ӘЛӘСКӘРОВ
(Азәрб. ССР ады артисти,
Рәспублика Дәвләт мукә-
фаты лауреаты)

1979/1980-чи илләр мөвсүмү

AZƏRBAYCAN SSR MƏDƏNİYYƏT NAZIRLIYI

AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRI

50-чи ТАМАША

Н.җ. Әфәндијев

ГӘРИБӘ ОҒЛАН

3 пәрәдәли лирик комедияси

Турдулушчу режиссор — **Азизхан**
ҖАҺИЯ
(Азәрб. ССР әмәлдәр ар-
тисти, ады Әрә Рәспублика-
сы Дәвләт мукәфаты лауреа-
ты)

Рәссам — **Евген**
САЛТЫКОВ
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Бәстәкар — **Азиз**
ӘМІНБӘЯР
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Турдулушчу режиссор — **Азизхан**
ҖАҺИЯ
(Азәрб. ССР әмәлдәр ар-
тисти, ады Әрә Рәспублика-
сы Дәвләт мукәфаты лауреа-
ты)

Рәссам — **Евген**
САЛТЫКОВ
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Бәстәкар — **Азиз**
ӘМІНБӘЯР
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Тамашаны илләр сәһәр — **Халыкча**
Гүлбаһар

Театрны баш режиссору — **Тоғай**
НАЗЫМОВ
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Тамаша көһмәдәр сәһәр 8-дә башланар
Билетлар театры кассасында сатылар
Азәрб. ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT NAZIRLIYI

AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRI

İLİYAS ƏFƏNDİYEV-90

XURSIDBANU NƏTƏVƏN

iki hissəli psixoloji dram

Quruluşçu rejissor — **Вәһид**
ОСМАНОВ
(Азәрб. ССР әмәлдәр ар-
тисти, ады Әрә Рәспублика-
сы Дәвләт мукәфаты лауреа-
ты)

Рәссам — **Сәһид**
ӘМІНБӘЯР
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Бәстәкар — **Сәһид**
ӘМІНБӘЯР
(Азәрб. ССР ады артисти,
ССРи ы рәспублика Дәвләт
мукәфаты лауреа-
ты)

Театрны бәдii рәһбәри и директору
Әлиаббас ҖӘДИРОВ
халқ артисти, Дөвләт мукәфаты лауреаты

Тамаша
саат 19.00-дә башланар

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi

AKADEMİK MİLLİ DRAM TEATRI

İlyas Əfəndiyev

Hökmdar və qızı

Üç hissəli tarixi faciə

Quruluşçu rejissor — **Mərahim**
FƏRZOLİYEV
(Azərbaycan SSR əməkdar artisti)

Quruluşçu rəssam — **İsmayıl**
ƏSƏDOĞLU
(Azərbaycan SSR əməkdar rəssamı)

Musiqi — **Xalq** artistləri **Polad BÜLBÜLOĞLUNUN**
və **Vasif ADIGÖZƏLOVUN**
əsərlərindən istifadə edilib.

İştirak edirilər:
(təqdimatı 10-11 illər)

Xalq artistləri:
Bəstə Cəfərova
Əliabbas Qədirov
(Azərbaycan SSR əməkdar artisti)
Həsən Məmmədov
(Azərbaycan SSR əməkdar artisti)
Rəhim Novruz
Siyavuş Aslan

Əməkdar artistlər:
Bürclər Əsgərov
Elvan Ağahüseynova
İlham Əsgərov
Kəbirbəyim Əliyeva
Səfura İbrahimova
(Azərbaycan SSR əməkdar artisti)
Nəzər Həsənzadə
(Azərbaycan SSR əməkdar artisti)

Artistlər:
Abbas Qəhrəmanov
Əydar Həmidov
Xəlida Sərifova
Kərim Həsənoğlu
Mətləb Abdullayev

Artistlər:
Məzahir Cəlilov
Münəvver Əliyeva
Rəyhan Kərimova
Səbir Məmmədov
Vəfa Zeynalova

Teatrın bədii rəhbəri və direktoru — **Əliabbas ҖӘДИРОВ**
xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı

Tamasha saat —da başlanar.
Biletlar saat 10-dan 19.30-dak teatrın kassasında satılır.
Əlavə məlumat üçün telefonlar: 94-44-37, 94-48-40

Азərbaycan Республикасы Маданият Министрлиги

**М. Әзімбајов адына Ленин орденли
ва Гьырмазы джиг баргачы орденли
Азərbaycan Давлат Академик**

ДРАМ ТЕАТРЫ

ЈЕНИ ТАМАША Илјас Әфандијев

ТӘННӘ ИҖДӘ АҖАЧЫ

Гурулушчу режисор - **Мәрһин Фәрзалибајов**
 Рассам - **Рафис Исмајлов**
 Бастакар - **Чаваншир Гулијев**
 Керим ескизлари - **Рафиг Абдуллајев**

Интервик санлар:

Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова

Төһмәши кәзәр ескер - **Нәһид Нәһидәли**

Театрнын бәдир рәһбәри - **Һәсән ТУРАБЛЫ**

Күңәдә төһмәшләри сәһт 10-дә, әдәлим төһмәшләри сәһт 10-дә бәһләмәр
 Биләтәр сәһт 10-дә 10-дә ва 10-дә 10-дә театрын кәссәсидә сәһләмәр

Азərbaycan Республикасы Маданият Министрлиги

**АКДЕМИК
ДРАМ ТЕАТРЫ**

**СЕРВИС ЛІЛӘРИ
ЧӘННӘМ ДӘ
ВУСАЛЫ**

Илјас Әфандијев

Гурулушчу режисор - **Мәрһин Фәрзалибајов**
 Бастакар - **Васиф Адәмәзәлов**
 Рассам - **Рафиг Абдуллајев**
 Керим үзрә рәссам - **Иһан Мәһмәдов**

Интервик санлар:

Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова

Театрнын бәдир рәһбәри - **Һәсән ТУРАБЛЫ**

Тәһмәш сәһт - **Биләмәр** Биләтәр театрын кәссәсидә сәһләмәр

Азərbaycan Республикасы Маданият Министрлиги

**АЗӘРБАЈҖАН АНАДЕМИК МИЛЛИ
ДРАМ ТЕАТРЫ**

Илјас ӘФАНДИЈЕВ

ШЕЈХ ХИЈАБАНИ

иһи һиссәли драм

Гурулушчу режисор - **Мәрһин Фәрзалибајов**
 Рассам - **Сәһмәз Һәһвердијевә**

Интервик санлар:

Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова

Театрнын бәдир рәһбәри - **Һәсән ТУРАБЛЫ**

Тәһмәш сәһт - **Биләмәр** Биләтәр театрын кәссәсидә сәһләмәр

Азərbaycan Республикасы Маданият Министрлиги

**АЗӘРБАЈҖАН АНАДЕМИК МИЛЛИ
ДРАМ ТЕАТРЫ**

Илјас ӘФАНДИЈЕВ

ДӘЛИМЛӘР ВӘ АҖЫЛЫЛАР

иһи һиссәли драматик комедия

Гурулушчу режисор - **Мәрһин Фәрзалибајов**
 Бастакар - **Васиф Адәмәзәлов**
 Рассам - **Рафиг Абдуллајев**
 Керим үзрә рәссам - **Иһан Мәһмәдов**

Интервик санлар:

Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова
Мәһинә Әлибајова	Сәидә Әлибајова

Театрнын бәдир рәһбәри - **Һәсән ТУРАБЛЫ**

Тәһмәш сәһт - **Биләмәр** Биләтәр театрын кәссәсидә сәһләмәр



TÜRK DÜNYA ARAŞTIRMALARI VAKFI SUNAR

AZERBAIJAN DEVLET AKADEMİK DRAM TİYATROSU



İlyas EFENDİYEV'DEN 2 DİKKAT ÇEKİCİ OYUN

**BİZİM GERİBE
TALEYİMİZ**

İYİ ANKAL
A. N. N. TAYIN

4 NAYT ÇUŞATIR
4 NAYT PAKIR
4 NAYT KALL

ANKAL
NAYT İYİKİTİ
10 NAYT ÇUŞATIR
10 NAYT PAKIR



**SEVGİLİLERİN
CEHENNEMDE
VÜSAL**

İYİ ANKAL
A. N. N. TAYIN

4 NAYT ÇUŞATIR
4 NAYT PAKIR
4 NAYT PAKIR

ANKAL
NAYT İYİKİTİ
10 NAYT ÇUŞATIR
10 NAYT PAKIR

Rejisör: Merahim FERZELİBEYOV

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT VƏ TURİZM NAZİRLİYİ

Dövlət Gənclər Teatrı
 XIX TEATR MÖVSÜMÜ
Uyay Əsədiyev
**Məhv olmuş
Gündəliklər**
İki hissəli psixoloji faciə
Tamaşa Gənclər İlinə həsr olunur

 Quruluşçu rejissor - Ağalar İdrisoglu
 Quruluşçu rəssam - Vüqar Əli
 Bəstəkar - Sərdar Fərəcov
 Rejissor - Qəmar Məmmədova
 Məzəmmənət artisti - Əsməlişir Əhmədov
 Baleətmeystr - Aleksandr Şumilov
 Rejissor assistenti - Asya Atakişiyeva

İSTİRAK EDİRLƏR:
 Qəmar Məmmədova
 Əsməlişir Əhmədov
 Gülbəniz Mustafayeva
 Rozzaq Məmmədov
 Qədir Hüseyn İsmayilov
 Rəşad Səferov
 Vahid Orucoglu
 Cəmilə Allahverdiyeva
 Asiya Atakişiyeva
 Məhərrəm Musayev
 Elşən Hacıbəyova
 Nurlan Rzayev

Teatrın Baş Rejissoru: Rəhman Ələzadə
 Əsməlişir Əhmədov Kadimi

 Tamaşa saat - _____ bəqlər Ünvan: Azadlıq pr. 76, Tel: 440 2373

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Секстанск посвящается
75 летнему юбилею
Азерб.Гос.Театра Юного Зрителя

ИЛЬЯС ЭФЕНДИЕВ

«СОЖЖЕННЫЕ ДНЕВНИКИ»
(драма в 2-х частях)

Режиссер постановщик
и сценариста

Музыкальное оформление

Постановщик танцев

Ассистент режиссера

- ВАГИМ АСАДОВ
Гос.артист Азерб.Респ/
- МИХАИЛ СИМОНОВСКИЙ
- НИККАТ КИЗМОВ
- ИРАДА МУРАДОВА
Дипломант Азерб.Гос. Университета
Искусств и Культуры

РОЛИ ИСПОЛНЯЮТ
/по афишам/

ДЖАВАД ДЖАББАРОВ
ЕЛЕНА ШЕТИКНИНА
ИННА ЛИМАРЕВА
ИРАДА ПЕЗАЛОВА
МИХАИЛ СИМОНОВСКИЙ
НЕДИН ГАСАНОВА

НИККАТ КИЗМОВ
ЭЛЬМАРА МАИСИМОВА
ЗУЛЬМАР КАРАЕВ
ЗУЛЬХАН РУСТАМОВ
ЯГУБ ЗЕЙНАЛОВ

Зам.продюсер - М.МАМЕДБЕКЛИ

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР

ЛОГМАН КЕРИМОВ

1947-ci il

19 iyul. «İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.

5 pərdəli, 7 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Ədil İsgəndərov, tərtibat rəssamı Nüsrət Fətullayev, geyim rəssamı Bədurə Əfqanlı, bəstəkar Fikrət Əmirov.

Rollarda: Hökümə Qurbanova (Gülara), Mirzağa Əliyev və Əli Qurbanov (Baba dayı), Ağasadıq Gəraybəyli (Vasilyev), İsmayıl Dağıstanlı (Yelmar), Əli Zeynalov (Səlim), Leyla Bədirbəyli (Lalə), Möhsün Sənani (Cəfərqulu), Mustafa Mərdanov (Kərim), Qafar Həqqi (Potuş), Fətəh Fətullayev (Laçın), Məmməd Sadıqov (Allahyar), Bağır Cabbarzadə (Xudaverdi kişi), Əliağa Yusifov (Məmmədzadə).

* * *

Keçən il cəmi iki əsərə quruluş verən teatr bu il beş tamaşa hazırladı. Onlardan ikisi tərcümə əsəri, biri təkrar quruluş, ikisi orijinal pyes idi.

1947-ci ildə teatrda təzə rejissor adına rast gəlinmədi. Daha bir nasir, Ənvər Məmmədخانlı dram janrında istedadını sınaı. Onun «Şərqi səhəri» pyesi tamaşaya hazırlandı. Tamaşanın bir qrup yaradıcı heyəti 1948-ci ildə Stalin mükafatına layiq görüldü.

Fikrət Əmirov «İşıqlı yollar» tamaşası ilə teatra ayaq açdı. Kino fəaliyyətinə keçmiş Rza Təhmasib teatra Boris Çirskovun «Qaliblər» pyesinin tərcüməsini təqdim etdi. Onun quruluşunu Ələsgər Şərifov verdi.

İlin ilk tamaşası, məşqlərinə keçən ildən başlanmış «Yaşar» (Cəfər Cabbarlı) oldu. Mehdi Məmmədovun quruluşunda oynanılan «Yaşar» tamaşasının taleyi «On ikinci gecə» qədər şöhrətli olmadı. Ancaq tamaşada peşəkarlıq göstəriciləri çox idi. «Qaliblər» və «Köhnə dostlar» (Leonid Molyugin) tamaşaları teatra

nə janr, nə mövzu, nə ifa, nə də quruluş-üslub təzəliyi gətirmədi. Səftər Turabovla Əliheydər Ələkbərov cəsarətli addımlar atmaqda ehtiyatı üstün tutur, vərdiş olunan oyuna daha çox istinad edirdilər. Onların birgə işlədikləri «Köhnə dostlar» tamaşasında da həmin «ehtiyatın» əlamətləri açıqca görünürdü.

Teatra mövzu təzəliyini, dramaturji üslub yeniliyini, psixoloji realizmi, müasir obrazlar toplusunu İlyas Əfəndiyev «İşıqlı yollar» dramı ilə gətirdi. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Ədil İsgəndərov pyesdəki təzəlik nəfəsini tamaşada ustalıqla saxlaya bilmişdi. «İşıqlı yollar» tamaşası ilə Akademik teatr realist psixoloji üslubun açıq formasının başlıca prinsiplərini bəyan etdi. Bu üslub altmışıncı illərdə təşəkkül tapan lirik-psixoloji üslubun müəyyən mənadə təməli oldu.

Tənqid həm pyesi, həm də tamaşanın quruluşunu yüksək qiymətləndirmişdi. Düzdür, resenziya müəlliflərinin süjet xətti, bəzi personajların dramaturji təsviri, müəyyən aktyor oyunları barədə irad və tənqidləri, tövsiyə və təklifləri vardı. Lakin bütövlükdə «İşıqlı yollar» dramaturqun və teatrın uğuru kimi qiymətləndirilirdi. Dramaturq-jurnalist Rza Şahvələdin fikrincə, «quruluşçu müəllif Ədil İsgəndərovun rəhbərliyi altında rejissor Əliheydər Ələkbərov və rəssam Nüsrət Fətullayev gözəl və diqqətəlayiq bir tamaşa yaratmışlar. Onlar əsl mənadə tam realist bir tamaşa verməyə müvəffəq olmuş və bunu bugünkü ictimai həyatımızın qəhrəmanlıq romantikası səviyyəsinə qaldıra bilmişlər. Ədil İsgəndərovun xidməti orasındadır ki, o, pyesin siyasi mənasını və əhəmiyyətini dərinləndirən başa düşmüş və öz fikrini həyata keçirmək üçün aydın, sadə, orijinal ştrix və boyalar tapa bilmişdir. Nüsrət Fətullayevin tərtibatı sadə, lakin məzmunludur...

Aktyorların oyununa gəlincə, ilk növbədə, Mirzağa Əliyev (Baba dayı), Ağasadıq Gəraybəyli (Vasilyev), Hökümə Qurbanova (Gülara), Möhsün Sənani (Cəfərqulu) və Qafar Həqqi

(Potuş) uzun zaman yadda qalacaq, bədii cəhətdən dolğun surətlər yaradırlar. Səhnəmizin fəxri və ümumiyyətlə, sovet teatrının ən böyük səhnə ustalarından biri sayılan Mirzağa Əliyev buruq ustası Baba dayının səmimi və məlahətli surətini məharətlə yaradır» (1).

İlyas Əfəndiyev ilk pyesini yazıçı-tənqidçi Mehdi Hüseynlə birgə işləyib. «İşıqlı yollar» tamaşasına resenziya yazan Mehdi Hüseynin fikrincə, «gənc dramaturqla birlikdə böyük əmək sərf edən teatr kollektivi və quruluşçu rejissor Ədil İsgəndərov, pyesdəki hərarətli və lirik cəhətləri qabarıq göstərməyə çalışmış və buna müvəffəq olmuşlar. Quruluşçu rejissor qəhrəmanların münasibətini aydın boyalarla rəsm etməyə xüsusi diqqət yetirmişdir» (2). Aktyor ifalarından danışanda resenziya müəllifi Hökümə Qurbanovanın oyununun füsunkarlığını xüsusi vurğulayır. «Gülara rolunu ifa edən Hökümə Qurbanova bu surəti bütöv göstərməyə müvəffəq ola bilmişdir, yəni o, Gülaranı əvvəldən axıracan eyni ahəngdə, təbii və sadə bir şəkildə inkişaf etdirir. İncə, psixoloji ştrixlərə xüsusi fikir verən Qurbanova səhnədə özünü sərbəst hiss edir və yalnız aydın tələffüzlə kifayətlənməyib, xəsis, lakin ifadəli hərəkətlər də seçməyi bacarır. Bunu biz ən çox altıncı şəkildə, Gülara, Səlimlə Elmar haqqında söhbət edəndə daha aydın görürük. Bu səhnədə rejissor sənətinin də yüksək səviyyədə olduğunu xüsusi qeyd etmək lazımdır» (3).

Göründüyü kimi, hər iki resenziya müəllifi İlyas Əfəndiyevin pyesinin dramaturji dəyərindən irəli gələn və aktyor ifasında təcəssüm tapan lirizmi, psixoloji çalarları xüsusi vurğulayıblar. Bu, bir daha onu göstərir ki, dramaturqun ilk pyesləri onun «Sən həmişə mənimləsən» dramı ilə vəsiqə qazanmış lirik-psixoloji üslubunun ilk parlaq işartılarıdır, möhkəm təməlidir.

Akademik teatrda «Qatır Məmməd», «İntiqam» pyesləri tamaşaya qoyulmuş şair-dramaturq Zeynal Xəlil də İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyaya müstəqil gəlişini təqdir edir. «İlyas

Əfəndiyev gənc dramaturq kimi ilk müstəqil pyesini təqdim edib. «İşıqlı yollar» Bakı neftçilərinin hünərvərliyindən bəhs edən orijinal bədii əsərdir» (4).

Baş rejissor Ədil İsgəndərov «İşıqlı yollar» və «Şərqi səhəri» tamaşalarında cəsarətlə sübut etməyə çalışırdı ki, müasir dramaturqların pyesləri ilə də monumental tamaşalar hasilə gətirmək mümkündür. Bu işlərində rejissorun əsas istinad nöqtəsi realizmdən bəhrələnməkdir.

Mənbələr

1. Rza Şahvələd. «İşıqlı yollar». – «Kommunist», 26 iyul 1947.
2. H.Mehdi. «İşıqlı yollar». – «Ədəbiyyat qəzeti», 30 iyul 1947.
3. Yenə orada.
4. Зейнал Халил. «Светлые пути». – «Бакинский рабочий», 6 августа 1947.



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.

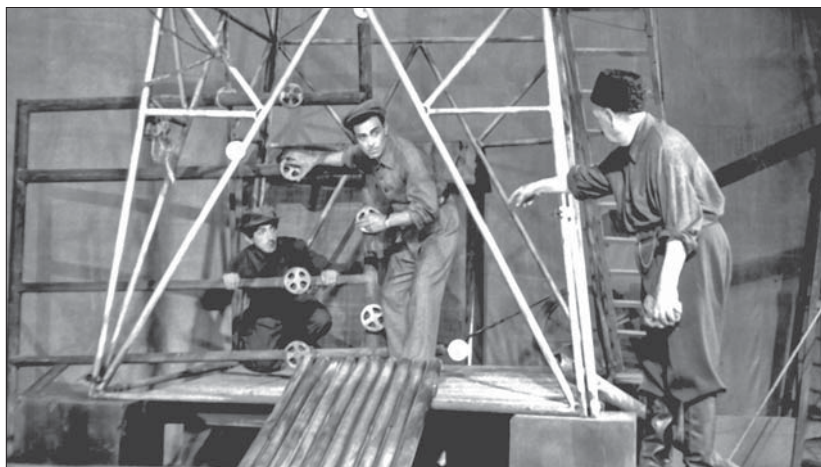
Soldan: Vasilyev – Ağasadiq Gəraybəyli və Yelmar – İsmayıl Dağıstanlı



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.
Gülara – Hökümə Qurbanova və Yelmar – İsmayıl Dağıstanlı



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.
Lalə – Leyla Bədərbəyli və Yelmar – İsmayıl Dağıstanlı



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Allahyar – Məmməd Sadıqov,
Cəfərqulu – Möhsün Sənani və Baba dayı – Mirzağa Əliyev



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Cəfərqulu – Möhsün Sənani, Lalə – Leyla Bədirbəyli,
Məmmədzadə – Əliağa Yusifov və Potuş – Qafar Həqqi



«İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.
Tamaşadan səhnələr

1948-ci il

11 dekabr. «Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

5 pərdəli, 9 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Ədil İsgəndərov, rejissor Əliheydər Ələkbərov, rəssam Nüsrət Fətullayev, geyim eskizləri Bədurə Əfqanlı, bəstəkar Səid Rüstəmov.

Rollarda: İsmayıl Dağıstanlı (Uğur), Sona Hacıyeva (Sədəf-Səadət), Hökümə Qurbanova (Şəfəq), Ələsgər Ələkbərov (Alxan), Ağasadıq Gəraybəyli (Nəcəf), İsmayıl Osmanlı (Qulu), Əminə Sultanova (Ballı xala), Möhsün Sənani və Atamoğlu Rzayev (Xanmurad), Əli Qurbanov (Qalmaqal Mədəd), Mirvari Novruzova (Turac), Yeva Olenskaya (Naringül), Cabbar Əliyev (Alı kişi), Ramiz Mustafayev (Niyaz), Ağakərim Hüseynov, Ağarəhim Hüseynov, İslam Əsgərov və Əli Dadaşov (kolxozçular), Səadət Zülfüqarova, Ədilə Qurbanova, Şəkər Abışova və Xanım Vahabova (qızlar).

* * *

Teatr keçən ilin axırlarından özünün 75 illik yubileyinə hazırlaşır. Yubiley ilinin repertuar təyində müəyyən fikir haçalanması yaransa da, teatr köhnə tamaşalar «Ölülər»i (rejissor Şəmsi Bədəlbəyli) və «Qaçaq Nəbi»ni (rejissor İsmayıl Hidayətzadə) əl gəzdirib premjera kimi oynamağı, tərcümə əsərlərinə üstünlük verməyi səmərəli hesab etdi. Hətta Ostrovskinin «Günahsız müqəssirlər» və Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin «Pəri cadu» pyeslərini Ələsgər Şərifovun quruluşunda yenidən göstərməyə ehtiyac gördü. Ancaq yubiley 1948-ci ildə keçirilmədi.

«Pəri cadu» və «Günahsız müqəssirlər» yalnız repertuarın zahiri görkəmində müəyyən zənginlik kimi nəzərə çarpırdı. Əslində isə onların heç biri 75 illik yubileyə layiqli töhfə ola bilmədi. «Günahsız müqəssirlər» tamaşası əvvəlki quruluşdan qat-

qat zəif çıxmışdı. İsmayıl Dağıstanlı (Neznamov), Mərziyə Davudova (Kruçinina) ilk quruluşun tərəvətini oyunlarında qoruyub saxlaya bilməmişdilər. Ələsgər Şərifovun son dörd quruluşu ilə müqayisədə bu il hazırladığı (19 noyabr) «Lənkəran xanının vəziri» tamaşası nisbətən peşəkar səviyyədə, yenilik nəfəsi duyulan şəkildə işlənmişdi.

Ceyms Qou və Arno D’Nyussonun «Dərin köklər» dramı qırxıncı illərin ikinci yarısında müxtəlif teatrlarda çox oynanılan əsərlərdən idi. Məhərrəm Haşimov və Səftər Turabovun birgə hazırladıqları «Dərin köklər» tamaşası Akademik teatrın uğurlu işləri siyahısına daxil oldu. «İnsan»dakı uğursuz işindən üç il sonra Məhərrəm Haşimov istedadını bir daha (ilk işi «Toy» tamaşasıdır) sübut edə bildi.

Teatr Moskvaya qastrol ərəfəsində müharibə mövzuna müraciətə əsaslı lüzum görüb Aleksandr Fadeyevin «Gənc qvardiya» əsərinin məşqlərinə başladı. Çoxlu personajı olan pyesin səhnə ekvivalentini yaratmağın çətinliyini quruluşçu rejissor Mehdi Məmmədov ustalıqla dəf edə bilmişdi. «Gənc qvardiya» vətənpərvər ruhlu, tərbiyəvi əhəmiyyət daşıyan tamaşa olmuşdu. Rejissor qəhrəmanları qabarıq vermək yolunu tutmamış, bütün ansambl oyunu təqdim etməyi daha vacib bilmişdi.

Tənqidin tez-tez irad tutduğu «səhnəmizdə müasir kənd mövzusu yoxdur» boşluğunu İlyas Əfəndiyevin «Bahar suları» dramı nisbətən doldurdu. Psixoloji realizm istiqamətində Ədil İsgəndərovun növbəti uğurlu addımı «Bahar suları» tamaşası oldu.

Tənqid tamaşaya, əsasən, müsbət rəy vermişdi. Akademik Məmməd Arif yazırdı: «İlyas Əfəndiyevin əsərlərinin diqqətəlayiq cəhəti vardır ki, bu da onların yüksək məfkurəlilik əsasında yazılmasıdır. Səhnəmizə bayağılıq və məfkurəsizlik gətirmək istəyən əsərlərdən sonra səhnəmizdə Cəfər Cabbarlı ənənələrini canlandıran «Bahar suları» kimi əsərlər bizi sevincdirməyə bilməz.

İlyas Əfəndiyev «Bahar suları» pyesində həyatımızın hansı yeni cəhətlərini işıqlandırmışdır?

Adamların mənəvi aləmində böyük dəyişikliklər əmələ gəlir. Ümumi iş, dövlət işi, xalq işi ilk plana keçir, şəxsi mənafe xalq mənafeyinə tabe olur. Qısqanlıq, rəqabət, paxıllıq kimi pis sifətlər öz yerini səmimiyyətə, həqiqi dostluğa, insaniyyətə verir... İlyas Əfəndiyev həyatda baş verən bu yeni keyfiyyətləri təsvir etməyə çalışmışdır.

Almazların və mirzə səməndərlərin çalışdığı kəndə nisbətən uğurların və səadətlərin yaşayıb işlədiyi kənd tamamilə tanınmaz olmuşdur. O zaman üçün də azad və qurucu qızlar Səadət, Turac, Şəfəq o qədər təbiidir... Bu adamların sevgisində dərin bir səmimiyyət, mənəvi bir təmizlik, ucalıq, qüvvət, mətanət və nəcib bir təmkin vardır... «Bahar suları»nda köhnəliklə yeniliyin mübarizəsi yeni bir şəkildə qoyulmuşdur. Əsas atəş insanların şüurundakı köhnəliyə qarşı çevrilmişdir» (1).

Şəfəq (Hökümə Qurbanova), Alxan (Ələsgər Ələkbərov), Uğur (İsmayıl Dağıstanlı) səhnədə təzə, tərəvətli və canlı obrazlar idi. «Ələsgər Ələkbərov Alxan surətini böyük məharətlə oynayır. Onun hər bir hərəkəti, ifadəsi düşünülmüşdür... Onun müvəffəqiyyəti ən yüksək dərəcəyə qalxır, biz qarşımızda, doğrudan da, ağırbaşlı, təmizqəlbli, bacarıqlı və namuslu bir qoca görürük. Mahir artist ayrı-ayrı səhnələrdəki mürəkkəb əhvali-rühiyyələri və həyəcanları təsirli və inandırıcı verir» (2). Ələsgər Ələkbərovun qızı Sədəf-Səadətlə (Sona Hacıyeva) söhbətləri psixoloji dərinliyi və dramatik lirizmi ilə seçilirdi. Aktyor bu səhnədə az qala pıçılı ilə danışdı, lakin onun səsinin qəltanı, ifadələrinin cingiltili həzinliyi, diksiyasının aydınlığı səhnənin təsir gücünü qat-qat artırırdı. Sona Hacıyeva da yəndəşi Ələsgər Ələkbərovun psixoloji ovqatını düzgün duyur, ifasını həmin ahəngdə kökləyirdi.

«Bahar suları» tamaşasında, başda Ələsgər Ələkbərov və Sona Hacıyeva olmaqla, aktyorlar pafosdan uzaqlaşmağa, psixo-

loji lirizmi dərinləşdirməyə, dramaturji gərginliyin reallığını təbii ifadə vasitələri ilə verməyə cəhd göstərmişdilər.

Tənqid tamaşanın musiqisinə irad tutmuşdu. «Səid Rüstəmovun tamaşa üçün yazdığı musiqi ümumi məzmunla ahəngdar deyildir. Bu nə rejissorun işinə, nə də artistlərin oyununa kömək etmir. Hər pərdəqabağı çalınan musiqi tamamilə götürülsə, tamaşa heç nə itirməz» (3).

Bununla belə, resenziya müəllifi tamaşanın bədii dəyərində xüsusi önəm verirdi. «Quruluşçu rejissor (Ədil İsgəndərov), rejissorun (Əliheydər Ələkbərov) işi, habelə artistlərin oyunları, ümumiyyətlə, təqdirəlayiqdir. Teatrın bütün yaradıcı heyəti namusla çalışmış, yüksək məfkurəli və bədii bir tamaşa yaratmışdır.

Artistlərin oyunlarına gəldikdə, birinci növbədə, Ələsgər Ələkbərov haqqında danışmaq lazımdır. Ələkbərov qoca Alxan rolunda orijinal və maraqlıdır. Onun ifasında... böyük vətənpərvərin və mehriban bir atanın əzəmətli siması canlanır» (4).

Avqust ayında teatr özünün 75 illik yubileyi ilə əlaqədar Moskvaya qastrola getdi. Bakıda yubiley mərasimini 1949-cu ildə keçirməyi qərarlaşdıran teatr qastrol müddətində «1905-ci ildə» (Cəfər Cabbarlı), «Vaqif» (Səməd Vurğun), «Şərqin səhəri» (Ənvər Məmmədخانlı), «Tufan», «Günahsız müqəssirlər» (Aleksandr Ostrovski), «On ikinci gecə» (Uilyam Şekspir) tamaşalarını göstərdi. Moskva mətbuatı teatrın yaradıcılığını bütöv şəkildə, xırda qüsurları qeyd etməklə, yüksək qiymətləndirdi. Ədil İsgəndərovun rejissor dəsti-xəttinin başlıca xüsusiyyətlərinin estetik tərəfi ayrıca dəyərləndirildi.

Vaxtilə rəhmətlik Ədil İsgəndərovla söhbətlərimizin birində söz teatrın 1948-ci ildəki qastrol səfərindən düşdü. Qüdrətli rejissor dönə-dönə təəssüflə etiraf etdi ki, kollektivimiz Moskvaya hazırlaşanda İlyas Əfəndiyev «Bahar suları»nı hələ teatra təqdim etməmişdi. Əgər təqdim etmiş olsaydı biz əsəri sürətlə

hazırlayıb qastrol repertuarına daxil edərdik. Əminəm ki, bu dramın tamaşası Moskvada maraqla qarşılanardı. Çünki əsərdə təzə ruh, təzə nəfəs, təzə bədii personajlar, müharibədən sonrakı quruculuq işlərinin xoş ovqatı, güclü həyat eşqi vardı.

Qastroldan qayıdan teatr 1949-cu ildə keçirəcəyi yubileyə yeni həvəslə hazırlaşmağa başladı. Yubiley münasibətilə teatrın təşkil etdiyi aylıq repertuarda «Bahar suları» bir neçə dəfə böyük uğurla göstərildi.

Mənbələr

1. Məmməd Arif, «Bahar suları». – «İnqilab və mədəniyyət», 1949, № 3.
2. Yenə orada.
3. Rza Şahvələd. «Bahar suları». – «Kommunist», 18 dekabr 1948.
4. Yenə orada.



«Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Nəcəf – Ağasadıq Gəraybəyli, Uğur – İsmayıl Dağıstanlı,
Ballı xala – Əminə Nağıyeva-Sultanova və Turac – Mırvəri Novruzova



«Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Şəfəq – Hökümə Qurbanova, Uğur – İsmayıl Dağıstanlı,
Xanmurad – Möhsün Sənani və Kolxozçu – Əli Dadaşov



«Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Alxan – Ələsgər Ələkbərov, Nəringül – Yeva Olenskaya
və Nəcəf – Ağasadiq Gəraybəyli



«Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Ballı xala – Əminə Nağıyeva-Sultanova,
Uğur – İsmayıl Dağıstanlı və Turac – Mirvari Novruzova



«Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Uğur – İsmayıl Dağıstanlı
və Alxan – Ələsgər Ələkbərov

1954-cü il

9 oktyabr. «Atayevlər ailəsində»*, İlyas Əfəndiyev.

4 pərdəli, 8 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rəssam Sadiq Şərifzadə, bəstəkar Niyazi.

Rollarda: Əjdər Sultanov (Xosrov Atayev), Əli Zeynalov və Süleyman Tağızadə (İldırım Atayev), Barat Şəkinskaya (Dilşad), Sofiya Bəsirzadə (Reyhan), Hökümə Qurbanova (Lətafət), Mustafa Mərdanov və Məmmədəli Vəlixanlı (Sadıq), Leyla Bədərbəyli (Mehrican), Əfrasiyab Məmmədov (Cahangir), Məlik Dadaşov (Ziyad Şahsuvarov), Məhluqə Sadıqova (Zabitə), Məmməd Sadıqov (Xuduş), Cabbar Əliyev (Ağasəlim), Qafar Həqqi (Kapitan).

* *Qeyd.* Bəzi mənbələrdə tamaşanın adı «Atayevlər ailəsi» yazılıb.

* * *

Qırxıncı illərin sonlarında SSRİ-nin qabaqcıl teatrlarında rejissurada, aktyor oyunlarında baş verən ciddi yeniləşmələr Akademik teatrda, yuxarıda dediyimiz kimi, ilk növbədə, Tofiq Kazımovun yaradıcılığı vasitəsilə özünü göstərirdi.

Mövzu-problematikanın dramaturji təcəssümündə isə bu təzələşmə bilavasitə İlyas Əfəndiyevin dramaturji manerasına xas idi. Müasir mövzulu «Bahar suları» və «İşıqlı yollar» pyeslərindən sonra dramaturq «Atayevlər ailəsində» psixoloji dramını yazdı. Əsərin bütün bədii məziyyətləri öz ruhu etibarilə Tofiq Kazımovun rejissor üslubuna doğma idi. Bunu dramaturq özü də hiss etmişdi və ona görə gənc rejissorla işləməyi qərarlaşdırdı.

«Atayevlər ailəsində» pyesi tamamlananda Tofiq Kazımov teatrda Maksim Qorkinin «Vassa Jeleznova» (tərcüməsi Ənvər Məmmədخانlınındır) tamaşası üzərində işləyirdi. Fevralın 13-də

Qorki dramaturgiyasına bələd olan Akademik teatr ilk dəfə «Vassa Jeleznovanı» tamaşaya qoydu. Kütləvi tamaşaçıların nisbətən çətin qavradıqları, hətta maraq göstərmədikləri bu tamaşa rus klassikasına müraciət etməklə ənənə şəklini almış yaradıcılıq münasibətlərinin donuqluğunu sındırdı. Vassa Jeleznova rolu təcrübəli, müdrik aktrisa Mərziyə xanımın yaradıcılığında təzə sanballı söz oldu. Nadir Rzayevin Jeleznov, Ələsgər Ələkbərovun Xrapov, Leyla Bədərbəylinin Lyudmila rollarındakı çıxışları səviyyəyə Mərziyə Davudovanın oyunundan geri qalmayan ifalar idi.

Tofiq Kazımov müəyyənləşdirdiyi ali məqsədin həllində rejissor məntiqinə uyuşmayan bəzi epizodları ixtisar etməklə, cüzi yerdəyişmələr aparmaqla ortalığa dinamik tamaşa çıxarmağa nail olmuşdu.

«Vassa Jeleznova»nın ilk tamaşasından sonra Tofiq Kazımov dramaturq İlyas Əfəndiyevlə «Atayevlər ailəsində» pyesi üzərində birgə işlədilər. Rejissorun janr təyini «psixoloji dram» olan «Atayevlər ailəsində» tamaşası 1964-cü ildə oynanılan «Sən həmişə mənimləsən»in bir növ mənəvi sələfi idi. Lətifət (Hökümə Qurbanova), Dilşad (Barat Şəkinskaya), Reyhan (Sofiya Bəsirzadə), Ziyad Şahsuvarov (Məlik Dadaşov) rollarının həm rejissor təfsirində, həm də aktyor ifalarında lirik-psixoloji çalarlar qabarıq verilmişdi.

«Atayevlər ailəsində» tamaşası ilə Tofiq Kazımov səhnə tərtibatında (rəssam Sadıq Şərifzadə) və musiqidən (bəstəkar Niyazi) istifadədə də əsaslı dönüşün başlanğıcını qoydu. Gözəl təsviri dekorlardan imtina mövqeyi tutan, tamaşanın bədii obrazını yaratmağı əsas məqsəd sayan Sadıq Şərifzadə ilə Tofiq Kazımov arasında sənət əməkdaşlığı başlandı. Bu iki qüdrətli sənətkar sonrakı illərdə «Qardaşlar» (Rəsul Rza), «Qəribə adam» (Nazim Hikmət), «Gözəllik və sevgi adası» (Aleksis Parnis), «Əcəb işə düşdük» (Şıxəli Qurbanov), «Mariya Tüdor» (Viktor Hüqo) tamaşalarında bir yerdə işlədilər.

Pyesin tamaşaya qoyulması həm ədəbiyyat aləmində, həm də teatr ictimaiyyətində böyük maraq doğurdu. Xeyli vaxt idi milli dramaturgiyamızda belə sərt konfliktli pyes yaranmırdı. «Dramaturq maraqlı, həyatı bir süjet seçmiş, burada insanların əlaqələrini, təbiətlərindəki ziddiyyətləri, rəğbət və mütəqabil münasibətlərini vermiş, yadda qalacaq obrazlar silsiləsi yaratmışdır. Xüsusilə dramaturq cəmiyyətimizdə özünü göstərən xəbis işlərin ifşasını qəzəb və nifrət hissi ilə canlandıraraq, yüksək tərbiyəvi əhəmiyyəti olan bir dram əsəri yazmışdır ki, teatrlarımızın repertuarında uzun müddət yaşayacaqdır» (1).

Böyük Vətən müharibəsindən (1941 – 1945) sonra ədəbiyyatda «konfliktsizlik nəzəriyyəsi» deyilən yabançı bir izm yaranmışdı. İdeologiya basqısı əsasında yaranmış bu «nəzəriyyənin» əsassız prinsiplərinə görə sovet cəmiyyətində ictimai-sosial konflikt yoxdur. Yalnız müəyyən təbəqə insanlar arasında fərdi eksliklər və xırda qüsurlar var. Belə bir yabançı «nəzəriyyənin» ortalığa atılması poeziyaya, nəsrə, dramaturgiyaya, həm də teatra ciddi zərbələr vurdu. «Konfliktsiz dramaturgiya nəzəriyyəsinə zərbə endiriləndən bəri yaranmış dram əsərləri içərisində «Atayevlər ailəsində» pyesi xüsusi və görkəmli bir yer tutur... İldırım Atayevin mənəvi cəhətdən saf və zəngin bir adam kimi göstərilməsi də İlyas Əfəndiyevin, bir dramaturq olaraq, ciddi bədii nailiyyəti sayılmalıdır. İldırım Atayev bizdə son illərdə dramaturgiya sahəsində yaranmış ən canlı müsbət qəhrəmanlardan biridir» (2).

Təbii ki, əsərin və tamaşanın bədii ləyaqəti və dəyəri, müasirlik ruhu təkcə İldırım Atayev obrazının bədii kamilliyində və rolun əsas ifaçısı Əli Zeynalovun lirik-emosional çalarlı psixoloji oyununda deyildi. Tamaşanın quruluşunda «ilk növbədə, diqqəti cəlb edən mühüm xüsusiyyət aktyor ifasındakı təbiilik və realizmdir. Məlumdur ki, teatrın bəzi son tamaşalarında nə bu təbiilik, nə də bu realizm vardır. Gənc və istedadlı rejissor Tofiq

Kazımov da, dramaturq İlyas Əfəndiyev kimi tapdanmış səhnə priyomlarından qaçmışdır. Bəlkə, elə buna görə də dünənə qədər təbii danışiq vərdisini unutmuş bəzi aktyorlar bu əsərdə tanınmaz dərəcədə real və inandırıcıdır. Bu, eyni zamanda bütün teatrın nailiyyəti sayıla bilər» (3).

İlyas Əfəndiyevin teatr estetikasından, səhnəmizə gətirdiyi lirik-psixoloji ovqatın təbiiliyindən, aktyor ifalarına yaratdığı miqyaslı imkanlardan söhbət açan sənətçilər, ilk növbədə, dramaturqun yaradıcılıq yeniliyindən və Tofiq Kazımovun milli səhnəmizə verdiyi təbii canlılıqdan söz açırlar.

İldırım Atayevlə tamam əks qütbə dayanan Dilşad xanım obrazı da dramaturgiyamız üçün yeni dramatik tapıntı kimi dəyərli təsir bağışlayır. Bu obraz tamaşanın konfliktinin dərinləşməsi, münasibətlərin üst və «gizli» qatlarında psixologizmi realılıqla canlandırmaq baxımından diqqətçəkdir. Tənqid Əli Zeynalovun oyununa yüksək qiymət verdiyi kimi, Dilşad rolunda çıxış edən Barat xanımın ifasının hüsn və tərəvətini də xeyirxahlıqla qiymətləndirərək yazırdı ki, İldırım Atayev rolunu istedadlı artist Əli Zeynalov təfərrüatı ilə canlandırmağa müvəffəq olur... Əli Zeynalov bu obrazın ictimai idealını ön plana çəkərək rolunu sona kimi daxili etika və təmkinliklə aparır. Xüsusilə Mehricanla olan səhnələrində artist həqiqi hislər və duyğularla yaşayır.

Dilşadın rolunu talantlı aktrisa Barat Şəkinskayanın ifa etməsi diqqətəlayiqdir. Dilşad dar və məhdud görüşlü, obıvatel əhvali-ruhiyyəli, xudpəsənd bir qadındır. Onun şüuru köhnəlik qalıqları ilə, xüsusi mülkiyyətçilik psixologiyası ilə korlanmışdır. Dilşad ailədə səadət və xoşbəxtliyin düşmənidir. Aktrisa böyük yaradıcılıq qüdrəti ilə ifa etdiyi bu rolu tipik cəhətlərlə fərdiləşdirərək dolğun və tamamlanmış xarakter səviyyəsinə qaldırır. Dilşad obrazı Barat Şəkinskayanın yeni yaradıcılıq qələbəsidir (4).

İlyas Əfəndiyevlə rejissor Tofiq Kazımovun yaradıcılıq ünsiyyəti təkcə aktyor ifasında yenilik yaratmadı, səhnə tərtibatında da təzə-tərliyə nail oldu. «Atayevlər ailəsində» səhnə əsərində rəssam Sadıq Şərifzadənin tamaşaya verdiyi tərtibat məqsədəuyğun və gözəldir. Tərtibat pyesin və tamaşanın tələblərinə uyğun olub, diqqəti obrazların daxili həyatına cəlb edir» (5).

«Atayevlər ailəsində» pyesinin və həmçinin əsərin tamaşasının bədii dəyərlərindən biri də o idi ki, dramaturq, rejissor və aktyorlar epizodik rollara da həssaslıqla yanaşmışdılar. Yardımcı bədii personajlar tipik dramaturji nümunələr kimi verilmişdi. «Tamaşada Zabitə rolunu ifa edən Məhluqə Sadıqova bu epizodik obrazı təbii bir xarakter səviyyəsinə qaldıra bilir. Aktrisa öz oyunu ilə bir daha sübut edir ki, aktyor yaradıcılığında kiçik rol yoxdur, hər hansı bir obraz aktyor ifasında yüksələ bilər və yüksəlməlidir» (6). Bu resenziyada Leyla Bədirbəylinin (Mehrican), Mustafa Mərdanovun (Sadıqov), Sofiya Bəsirzadənin (Reyhan), Məlik Dadaşovun (Ziyad Şahsuvarov) ifalarına da yüksək qiymət verilir. Aktyorların oyunlarının psixoloji mahiyyəti açılır. Eyni zamanda resenziya müəllifi rejissor Tofiq Kazımovun milli səhnəmizə gətirdiyi yeniliyi dəqiq duymuşdur. Məqalədə qeyd olunur ki, «tamaşada rejissorun istifadə etdiyi səhnə mizanları düşünülmüş və yenidirlər» (7).

Tamaşaya resenziya yazan başqa bir müəllif pyesin bədii, tamaşanın isə lirik-psixoloji dilinin tərəvətinə xüsusi diqqət yetirib. Tənqidçi İslam İbrahimovun fikrincə, «əsərin qəhrəmanlarının dili əlvandır, parlaq, yadda qalan ifadə vasitələri ilə zəngindir. Danışıqlardan xarakterlərin açılması üçün ustalıqla istifadə edilib» (8).

İlyas Əfəndiyevlə Tofiq Kazımovun növbəti görüşləri isə on bir il sonra oldu.

Mənbələr

1. Əli Sultanlı. «Atayevlər ailəsində». – «Azərbaycan», № 6, 1955.
2. H.Mehdi. «Atayevlər ailəsində». – «Kommunist», 23 oktyabr 1954.
3. Yenə orada.
4. Alp Ağamirov və Əli İsmayılov. «Atayevlər ailəsində». – «Azərbaycan gəncləri», 29 oktyabr 1954.
5. Yenə orada.
6. Həsən Qasimov. «Atayevlər ailəsində». – «Ədəbiyyat və incəsənət», 23 oktyabr 1953.
7. Yenə orada.
8. Ислам Ибрагимов. «В семье Атаевых». – «Бакинский рабочий», 30 октября 1954.



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Cahangir – Əfrasiyab Məmmədov, Reyhan – Sofiya Bəsirzadə
və Mehrican – Leyla Bədərbəyli



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Lətafət – Hökümə Qurbanova, Ziyad Şahsuvarov –
Məlik Dadaşov, rejissor Tofiq Kazımov, Dilşad – Barat Şəkinskaya
və Sadıq – Mustafa Mərdanov baş məşqdə



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Reyhan – Sofiya Bəsirzadə, İldırım Atayev – Əli Zeynalov
və Mehrican – Leyla Bədərbəyli



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Ziyad Şahsuvarov – Məlik Dadaşov, Sadıq – Mustafa Mərdanov
və Dilşad – Barat Şəkinskaya



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Ziyad Şahsuvarov – Məlik Dadaşov, Dilşad – Barat Şəkinskaya
və Sadıq – Mustafa Mərdanov



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Cahangir – Əfrasiyab Məmmədov, Mehrican – Leyla Bədərbəyli
və Reyhan – Sofiya Bəsirzadə



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: İldırım Atayev – Əli Zeynalov, Mehrican – Leyla Bədərbəyli,
Cahangir – Əfrasiyab Məmmədov və Reyhan – Sofiya Bəsirzadə



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Xuduş – Məmməd Sadıqov, Ağasəlim – Cabbar Əliyev, Sadıq – Mustafə Mərdanov, Dilşad – Barat Şəkinskaya və Lətafət – Hökümə Qurbanova



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.

Dilşad – Barat Şəkinskaya və
İldırım Atayev – Əli Zeynalov



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Ağasəlim – Cabbar Əliyev, Xuduş – Məmməd Sadiqov
və Sadiq – Mustafa Mərdanov



«Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.
Tamaşanın premyerasından sonra

1960-cı il

4 dekabr. «Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev. Bərpa.

4 pərdəli, 8 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rəssam Sadıq Şərifzadə, bəstəkar Niyazi.

Rollarda: Əjdər Sultanov (Xosrov Atayev), Əli Zeynalov (İldırım Atayev), Barat Şəkinskaya (Dilşad), Sofiya Bəsirzadə (Reyhan), Mustafa Mərdanov (Sadıq), Hökümə Qurbanova (Lətafət), Leyla Bədirbəyli (Mehrican), Əfrasiyab Məmmədov (Cahangir), Məlik Dadaşov (Ziyad), Məmməd Sadıqov (Xuduş), Cabbar Əliyev (Ağasəlim), Məhluqə Sadıqova (Zabitə), Qafar Həqqi (Kapitan).

* * *

Son bir neçə ildə teatrın repertuarına zəif pyeslər ayaq açsa da, nöqsanlı tamaşalar meydana çıxsada, yenə kollektivdə «vəziyyətdən» çıxmaq üçün yaradıcılıq ehtirası güclü idi. Ədil İsgəndərov onu tam istiqamətləndirməkdə, müəyyən sədlərlə üzləşməsinə baxmayaraq, cəsarətli addımlar atmaq üçün söylərini toplamağa və həyata keçirməyə mənəvi təkan axtarırdı. O, Şekspirin «Hamlet» faciəsinin və Sabit Rəhmanın «Əliqulu evlə-nir» komediyasının məşqlərinə başlamışdı. Hətta «Əliqulu evlə-nir» komediyasının məşqlərini Tiflis qastrolunda da davam etdirirdi.

Oktyabrın 22-də (əmr № 140) görkəmli sənətkar, SSRİ Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Ədil Rza oğlu İsgəndərov Akademik teatrın bədii rəhbərliyi və direktorluğu vəzifəsindən heç bir səbəb olmadan uzaqlaşdırıldı. Eyni sayılı əmrlə bədii rəhbər ştatı baş rejissorluqla əvəzləndi və həmin vəzifəyə Mehdi Məmmədov, teatrın direktorluğuna isə Məmməd Ziyadov təyin edildilər. Ədil İsgəndərovun teatrdan uzaqlaşdırılması Milli teat-rımıza xəyanət idi.

Ədil İsgəndərov dramaturq Sabit Rəhmanın «Əliqulu evlə-nir» komediyasının məşqini saat 11-ə təyin etmişdi. Məşq təxirə salındı və Mədəniyyət naziri A.Bayramovun və Mərkəzi Ko-mitənin təbliğat və təşviqat şöbəsinin müdiri Şıxəli Qurbanovun iştirakı ilə iclas keçirildi. Teatrın kollektivindən heç kim danış-madı. Mehdi Məmmədov və Məmməd Ziyadov vəzifəyə təyin olunmaqları üçün minnətdarlıq bildirdilər. Sonda Ədil İsgəndə-rov təzə rəhbərlərə uğur diləyib teatrı tərk etdi. Bir daha bu bi-naya gəlmədi.

Ədil İsgəndərov baş rejissorluqdan çıxarılandan sonra «Ham-let»in məşqləri bağlandı, ancaq «Əliqulu evlə-nir» bir qədər son-ra Mehdi Məmmədovun quruluşunda yenidən hazırlandı.

Bunlarla yanaşı, teatrda oynanılan tamaşalardakı ictimai və sosial problemə ailə-məişət prizmasından baxış meylindeki işıqlı cəhətləri qeyd etməmək mümkün deyil. Hiss edilirdi ki, teatr «kiçik» mövzularda «böyük» problemləri təhlilə çəkmək üçün tam cəsarətli olmasa da, müəyyən dəyərli addımlar atma-ğa özündə güc tapır. Bu meyil teatrın Moskva qastrolundan son-ra daha da artmışdı. Çünki qabaqcıl dünya və o cümlədən rus teatrları «psixoloji teatr» janr üslubunda dəyərli nailiyyətlər qa-zanmışdılar. Milli teatrın kollektivi həmin istiqamətdə daha bir sınaq üçün Tofiq Kazımovun 1954-cü il dekabrın 24-də ilk ta-maşası oynanılan «Atayevlər ailəsində» (İlyas Əfəndiyev) və Nazim Hikmətin «Şöhrət və ya unudulan adam» (tərcüməçi İs-lam İbrahimov) pyeslərinə müraciət etdi.

«Atayevlər ailəsində» tamaşasında, əslində, müəyyən cüzi dəyişikliklər edilsə də, sözün tam mənasında, bərpa idi. Özü də qısa müddətə əsas ifaçılar Əjdər Sultanov (Xosrov Atayev), Əli Zeynalov (İldırım Atayev), Barat Şəkinskaya (Dilşad), Sofiya Bəsirzadə (Reyhan), Mustafa Mərdanov (Sadıq Sadıqov), Hökü-mə Qurbanova (Lətafət), Leyla Bədirbəyli (Mehrican), Məlik Dadaşov (Ziyad Şahsuvarov) olduğu kimi qaldılar.

1964-cü il

14 oktyabr. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli, 9 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rəssam Elçin, bəstəkar Fikrət Əmirov.

Rollarda: Əli Zeynalov (Həsənzadə), Şövkət Rzayeva (Xurşid xanım), Amaliya Pənahova (Nargilə), Ətayə Əliyeva (Nəzakət), Kamil Qubuşov (Fərəc), Eldəniz Zeynalov (Fərəcov), Safurə İbrahimova (Sarısac qız), Nəcəf Həsənzadə (Birinci oğlan), Elxan Hüseynov (İkinci oğlan), Abbas Rzayev və Cabbar Əliyev (Yaşlı kişi), Məcnun Hacıbəyov (Birinci işçi), Arif Namazəliyev (İkinci işçi).

* * *

Tofiq Kazımov 1964-cü il fevralın 10-da Akademik Milli Dram Teatrına baş rejissor təyin edildi. Bu təyinatdan, ona göstərilən yüksək etimaddan sonra ötən il 28 dekabrda başladığı «Antoni və Kleopatra» faciəsinin məşqlərini daha böyük yaradıcılıq ehtirası ilə aparırdı. O istəyirdi ki, «Antoni və Kleopatra» tamaşası baş rejissor kimi onun məramnaməsi (proqramı) olsun. Böyük zəhmətdən sonra aprel ayının 24-də bu məramnamə tamaşaçılara bəyan edildi. Elə ilk tamaşadan əsər güclü və genişmiqyaslı əks-səda doğurdu.

«Antoni və Kleopatra» əsərində «klassika və müasir teatr» prosesinə öz platformasını açıqlayan Tofiq Kazımov (bax: 1, 2, 3, 4) noyabrın 14-də oynanılan İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən» tamaşası ilə Akademik teatrda, ümumilikdə milli səhnəmizdə lirik-psixoloji üslubun vacibliyini təsdiqlədi. Tofiq Kazımovun əvvəlki tamaşalarında psixologizm aparıcı xətt kimi götürülsə də, ilk realist lirik-psixoloji janr təyini «Sən həmişə mənimləsən» tamaşasına məxsusdur.

Dramaturq əvvəl pyesin adını «Boy çiçəyi» qoymuşdu. Dağlarda bitən bu çiçək dərildikdən sonra illər keçsə də, ətrini saxlayır. Bununla müəllif izlədiyi dramaturji qayəyə sanki kod-açar vermişdi. O bunu belə mənalandırırdı: insanın özünün mənəvi bütövlüyündən, kamilliyindən çıxış edərək göstərdiyi xeyirxahlıq, bəslədiyi humanist münasibət, hətta büdrəyəne dayaq durması boy çiçəyi kimi uzun illər ətir saçır. Tofiq Kazımov dramaturqun bu psixoloji qənaətinə sadıq qalmaqla, çiçəyin ətrini daha da əyaniləşdirərək, əsərə «Sən həmişə mənimləsən» adı verdi. Rejissorun kodu daha açıq, daha lirik və insani idi. Dünyadan köçmüş arvadı Xurşid xanımın (Şövkət Rzayeva) qəlbə, sevgisi həmişə Həsənzadə (Əli Zeynalov) ilədir. Həsənzadə ən çətin psixoloji anlarında xəyalən onunla danışır, məsləhətləşir, kövrək təsəlli tapır. Həsənzadənin ata məhəbbətinin hərarəti qarlı-şaxtalı ölkəyə yola saldığı oğlunun həmişə həyanıdır. Nargilə (Amaliya Pənahova) Həsənzadədən ayrılsa da, onun müdrik hərəkəti, əməlinin həlim humanizmi, səmimiyyəti müstəqil həyata yenicə qədəm basan 19 yaşlı qızın ürək yaddaşındadır. İkinci əri Fərəcin (Kamil Qubuşov) təkidi ilə qızı Nargiləyə qarşı sərt, amansız mövqe tutan Nəzakət (Ətayə Əliyeva) Həsənzadə ilə görüşəndən sonra insanlığa qayıdışına səbəb olan bu nurani kişinin insanlıq ehtirasını həmişəlik yaddaşına hopdurur.

Əsər bəyənilib teatra qəbul olunandan sonra bir neçə aktrisa təklildə Tofiq Kazımovdan xahiş emişdi ki, Nargilə obrazını ona versin. Rejissor isə «hələ fikirləşirəm» deyib heç kəsə söz verməmişdi. Müəyyən götür-qoydan sonra Tofiq Kazımov Nargilə roluna Azərbaycan Dövlət Teatr İnstitutunun ikinci kurs tələbəsi Amaliya Pənahovanı dəvət etdi. Tamaşanın premyerası oynanılanda isə Amaliya xanım üçüncü kursun ilk aylarını oxuyurdu. Qəribədir ki, rejissorun bu addımı teatrın bütün kollektivini heyretləndirdi, bir qismini təəccübləndirdi, aktrisaların az

hissəsini, hətta hiddətləndirdi. Çoxları bu qənaətdə idilər ki, rejissor Tofiq Kazımov belə riskli addımı ilə özünün uğursuzluğuna qapı açır.

Əslinə baxanda və o dövrün mövcud real vəziyyətindən yanaşanda həmin fikirdə olanlara haqq qazandırmaq mümkündür. Çünki «Sən həmişə mənimləsən» pyesini və eləcə də tamaşanı Nargiləsiz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Əsərdə və tamaşada bütün hadisələr və mənəvi-əxlaqi, ictimai-sosial konflikt, əsasən, Nargilə obrazının üzərində qurulub. Deməli, Amaliya xanımın oyunu alınmasaydı, əslində, gözəl və sanballı, teatrın tarixində layiqli yer tutan tamaşa da mövcud olmayacaqdı.

Bu hadisəni İlyas Əfəndiyev «Sən həmişə mənimləsən» pyesinin tamaşası oynanıldıqdan iyirmi iki il sonra mətbuatda səmimiyyətlə belə təsvir edib: «Amaliya sadə görünüşə malik, yaraşığı, zərif bir qız idi.

Əsərdə yaratdığım Nargilə surətinə, onun əhvali-ruhiyyəsinə, hərəkətlərinə, insanlara münasibətinə o qədər aludə olmuşdum ki, bu gənc və təcrübəsiz qızın obrazı duyub-düşündüyüm kimi yarada biləcəyi mənə, doğrusu, qeyri-adi görünürdü. Hər gün məşqlərdə iştirak edərək gənc aktrisanın hərəkətlərini diqqətlə, bəzən əsəbiliklə, narahatlıqla izləyirdim. Mənə xoş gələn ilk cəhət onun öz işinə son dərəcə əzm və iradə ilə yanaşması, pyesdəki sözaltı mənaları, rejissorun dediklərini, fikrimdən keçənləri dərhal və təcrübəli bir aktrisa kimi həssaslıqla qavrayıb ifadə edə bilməsi oldu...

Etiraf edirəm ki, bütün hərəkətləri, sevincli-iztirablı halları daim gözlərimin qarşısında canlanan Nargilə surətinin gənc aktrisa tərəfindən bu dərəcədə inandırıcı olması məni heyrləndirirdi» (5).

Oxucularımın diqqətini bir fakta yönəltmək istəyirəm. Teatr tarixindən yaxşı məlumdur ki, Barat Şəkinskaya 1937-ci ildə iyirmi üç yaşında Cülyetta («Romeo və Cülyetta», Uilyam Şeks-

pir) rolunu oynayandan sonra Akademik Milli Dram Teatrında heç vaxt gənc qızların rolunu gənc aktrisalara, eləcə də gənc oğlan rolunu yeniyetmə aktyorlara tapşırırmayıblar. Rejissorlar, hətta qüdrətli sənətkarlar belə qətiyyətli addım atmaqda tərəddüd ediblər və təəssüflər olsun ki, bu tərəddüd «qanuniləşib». Əsas səbəb də bu olub ki, təcrübəsizlik mütləq uğursuzluğa aparacaq.

Belə xoşagəlməz «ənənə» uzun illər teatrda münbit zəmin tapıb. Ona görə də otuz yaşlı Şeyx Sənan obrazı («Şeyx Sənan», Hüseyn Cavid) 57 yaşlı Rza Əfqanlıya, iyirmi iki-iyirmi üç yaşlı Vahid rolu və on doqquz yaşlı Bənövşə surəti («Kəndçi qızı», Mirzə İbrahimov) 62 yaşlı Möhsün Sənaniyə və 49 yaşlı Hökümə Qurbanovaya tapşırılıb. Siyahını kifayət qədər uzatmaq olar və bununla mən heç də adları çəkilən sənətkarların yaradıcılıqlarına kölgə salmaq fikrində deyiləm. Allah eləməmiş, həmin fikrə düşsəm belə, bu, mümkün deyil, çünki onların hər biri milli teatr tariximizdə nəhəng simalardır. Söhbət indiki məqamda gənc istedadlara inamdan gedir.

Bax həmin prizmadan yanaşanda Tofiq Kazımovun cəsarətli addımı və Amaliya Pənahovanın sənət qələbəsi yeni və çağdaş ruhlu yaradıcılıq ənənəsinə meydan açdı.

Həmin baxım bucağından tamaşa edəndə Amaliya Pənahovanın Nargilə rolundakı nailiyyəti daha möhtəşəm, daha əzəmətli təsir bağışlayır.

O illərin tənqidi «Sən həmişə mənimləsən» tamaşasını milli teatrımızda hadisə, Amaliya xanımın teatra gəlişini böyük risk və möhtəşəm uğur kimi dəyərləndirirdi. İstisnasız olaraq bütün resenziya müəllifləri həm dramaturq və rejissorun, həm də Əli Zeynalovla Amaliya Pənahovanın yüksək peşəkarlığa əsaslanan ifalarına çox böyük qiymət verirdilər.

«Fikircə çox əhatəli olan bu tamaşada hadisələr kiçik bir çərçivədə, sahəsi çox dar olan «guşələrdə» cərəyan edir: hətta,

demək olar ki, tamaşa iki personajın psixoloji dialoqundan ibarətdir. Bu dialoqdan doğan işıq başqa personajların da taleyində əks edərək öz ümumiləşdirici keyfiyyətini daha bariz bir şəkildə meydana çıxarır. Odur ki, tamaşanın müvəffəqiyyəti, hər şeydən əvvəl, bu iki adamın – Həsənzadənin və Nargilənin dialoqunu aparan aktyorlardan asılıdır. Ürəklə deyə bilərik ki, Əli Zeynalov və Amaliya Pənahova bu dialoqu ustalıqla aparır, tamaşaçının rəğbətini qazanırlar. Əli Zeynalov təcrübəli və tanınmış bir aktyordur, onun qələbəsi gözlənilməz deyildir. Lakin Amaliya Pənahova hələ Teatr İnstitutunun III kursunda oxuyur. O, ilk dəfədir ki, səhnəyə çıxır, böyük aktyor mühitinə daxil olur, qocaman bir səhnədən səslənir. Odur ki, onun qələbəsi gözlənilməz olduğu qədər də xoşdur, sevindiricidir, fərəhlidir. Səhnəmizə gənc bir istedad, öz sənətinin aşiqi olan bir aktrisa gəlmişdir. Biz onu ürəkdən alqışlayırıq!..

Gənc aktrisa səhnədə çox təbiidir, sərbəstdir, bəzən təcrübəsizlik özünü göstərsə də, təbiilik və səmimiyyət pozulmur» (6).

Tələbə-aktrisa Amaliya Pənahova barədə, onun parlayan aktyorluq istedadının ümid qanadları haqqında bu xoş sözləri görkəmli teatr tənqidçisi Cəfər Cəfərov söyləyib. Çox qısa tarix göstərdi ki, alim-teatrşünasın inamlı arzuları özünün parlaq tənənəsini tapdı.

Aktrisa «Sən həmişə mənimləsən» tamaşasında Nargilənin lirik-psixoloji obrazını poetik vüsətlə və real həyatiliklə, çılgın ehtirasla oynayıb. Onun təqdimində Nargilə dərrakəli və sadəlövhdür, kədərli və həyat eşqi coşqundur, ümitsiz hissiyata qapılan və qızgın təbiətlidir, özünəqapılan və şıltaqdır, inamında tərəddüdlü və insani diqqətə həssasdır. Aktrisa obrazın belə ziddiyyətlər burulğanında dramatik hadisələrlə üzləşməsini, bəzən yersiz qəzəbini, müəyyən laqeydlərə nifrətini tünd, lakin mənalı boyalarla rəsm edib. Amaliya xanım Nargiləni çuğlayan ziddiyyətləri Nargilənin xarakter bütövlüyü kimi səciyyələndirib.

«Aktrisa çox inandırıcı bir şəkildə göstərir ki, onun qəhrəmanı Həsənzadə mühitinə sağlam havası içərisində böyümüş və daxili müvazinət kəsb edərək qorxaqlığa, köləliyə, Fərəclər simasında cəmləşən pisliklərə qarşı inadkar bir mübariz olmuşdur» (7).

Amaliya xanımın Nargilə rolunu elə ilk tamaşadan sevdiren, könüllərə yol açan məhrəmliyi bir də onda idi ki, aktrisa obrazı «ürəkdən gələn səmimiyyətlə, surətin daxili aləmini incə bir aşinalıqla oynayır, hər cür əxlaqi güzəştkeşlik əleyhinə, hər cür köhnəlmiş və ətalətli əxlaqi təsəvvürlər əleyhinə» (8) ehtiraslı və inandırıcı coşğunluqla oynayır.

Amaliya Pənahova on səkkiz yaşına yenincə qədəm basan Nargilənin əlli yaşı haqlamış Həsənzadəyə bəslədiyi məhəbbətinin «bütün şairanə incəliklərini lirik sənət boyaları ilə rəsm edə bildiyi kimi, bu məhəbbətin törətdiyi dramı da mənəvi bir təbəddülat üçün yaxşı zəmintək mənalandırırdı» (9). Bununla da həmin zəmini obrazın daxili iztirabları ilə ülvə məhəbbətindən ayrılığı arasında mənəvi yüksəliş kimi dəyərləndirirdi. Nəticədə daha çox udan Nargilə obrazının estetik bütövlüyü və tamaşanın estetik qayəsi, mənəvi-əxlaqi dəyəri olurdu.

Apaydın görünürdü ki, Amaliya Pənahovanın ifası obrazın «ümumi rəsinin fərdi cizgiləri, hərərəti, hislərinin səmimiyyəti, səhnə ünsiyyətinin ürəyəyatımlığı, öz temperamentindən məqsədyönlü istifadə etməsi» (10) ilə heyranlıq doğurur. Heyranlığın əsas səbəbi o idi ki, bu fərasəti, bu istedadı tələbə-aktrisa nümayiş etdirirdi. Nargilə obrazının lakonik bədii təqdiminin parlaqlığı ayrı-ayrı məqamlarda ictimai, sosial, əxlaqi motivlər kəsb edirdi.

Təkliyin faciəsini tamaşadan qırmızı xətlə keçirən rejissor bu ideyanı qabartmaq, onun psixoloji təsdiqini tapmaq üçün məkanları furkalar (hərəkət edən diyircəkli dayaq) üzərində vermişdi. Elçin Aslanovun rəssam olduğu tamaşada furkalar məkanından asılı olaraq görünməyən təkərlər üzərində səhnənin

əsas hissələrinə gəlir, qurulan işıqda yalnız ora görünürdü. Hadisələr iki paralel məkanda olanda, furkaların ikisi də «oynayırdı» və işıq elə həll edilmişdi ki, qatı qaranlıqda yalnız lazımı məkanlar zülmətdən sıvrilib çıxırdı.

Rəssam məkanların «interyerini», küçəni, vağzal məkan ənginliyi təəssüratını tamamlayan bir neçə detalla mənalandıra bilmişdi. Dekorların ölçüsündə, rənglərində, ştangetlərdən asılmasında həzin və lirik həsrət ovqatı vardı. Fikrət Əmirov tamaşanın musiqisində pyesin ümumi lirik-psixoloji ruhunu gücləndirir, söz ahəngini səs ahəngi ilə daha da mənalandırır. Tamaşada ayrılıqda hər surətin özünün psixoloji xarakterinə uyğun musiqi mövzusu vardı. Bəzən pauzalarda, bəzən hərəkət monoloqlarında, bəzən hərəkət dialoqlarında, bəzən isə sözün atribut-obraz şəklində davamı kimi səslənən musiqi tamaşanın lirik-psixoloji bütövlüyünü daha da sanballaşdırırdı.

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşasında borc və hiss arasındakı psixoloji mübarizənin ağırlığı, əsasən, Həsənzadə obrazında cəmlənmişdi. Əslində, qəlbən Nargilənin məhəbbətinə biganə qala bilməyən Həsənzadə zahirən bunu hiss etdirməsə də, daxilən gərgin sarsıntı keçirir, qəmlənir, ağrı-acıdan mənən qıvrılır, tərəddüddə qalır. Ancaq son məqamda insanlıqdan şirələnən qətiyyəti borca haqq qazandırır. Bu «borc» addımında Əli Zeynalov Həsənzadəni daha emosional, daha insani, daha səmimi və real həyat obrazı kimi oynayırdı.

Həsənzadə qəti qərara gəlir ki, Nargilənin sabahkı səadətinə mane olmamaq üçün respublikadan çıxıb uzaq bir şəhərə işləməyə getsin. Bu epizodda Tofiq Kazımov elə mizan vermişdi ki, səhnədə sanki yer üzərində onlardan başqa kimsə bu kədərli, gözüyaşlı, sevinc ümidli ayrılıq mərasiminə «şahid» deyil. Rejissor musiqinin, işığın, ilk növbədə, aktyorların lirizm hopmuş kövrək realist-psixoloji oyunlarında təsirli pantomim səhnə yaratmışdı. Dünyalar qədər sevdiyi Həsənzadədən ayrılan Nargilə

ondan evlənmək arzusu müqabilində ata məhəbbəti, müdrik insan qayğıkeşliyi görünür. Həsənzadənin qadın nəvazişinə ehtiyacı olsa da, oğlundan yaşca kiçik Nargilənin məhəbbətinə hislə biganə qala bilməsə də, borc ləyaqəti ilə ayrılığa qərar çıxarır.

Ayrılıq epizodunda həm Nargilənin, həm də Həsənzadənin çöhrəsindəki qəmin, kədərin, mənəvi sıxıntının arxasından bir təbəssüm nuru yağırdı. Nurlanan bu ifadədə, həmçinin səhnə arxasından «Qaragilə» mahnısı oxuyan gəncin məhəbbətinin Nargilənin qəlbində də boy verməyə başladığı təəssüratı duyulurdu.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov o dövr üçün riskə gedərək 18–19 yaşlı qız roluna 19 yaşlı tələbə Amaliya Pənahovanı dəvət etmişdi. Amaliyanın özünün yaş tərəvəti, gənclik ehtirası, hislərinin qoynunda duyğularına cavab axtarması və aktyorluq qabiliyyəti səhnəmizə Nargilə kimi cazibədar obraz bəxş etdi. Tamaşaya resenziya yazan müəlliflər (bax: 11, 12, 13, 14) «Sən həmişə mənimləsən» tamaşasında Əli Zeynalovla Amaliya Pənahovanın nailiyyətlərini məxsusi qeyd edirdilər. «Bəzən Amaliyanın hərəkətlərində və danışığında hiss olunan yeknəsəqlik» bir kənara qoyulsa, rol gənc aktrisanın uğuru sayılmaqda əsaslı idi.

Zavod səhnəsində Həsənzadənin kabinetində gedən söhbətlərdə, Fərəclə (Kamil Qubuşov) bağlı bəzi məqamlarda tamaşanın lirik-psixoloji janr ölçüləri pozulurdu. Ancaq başlıca mövzuda, tamaşanın ümumi ruhunda, səhnədəki iqlimin psixoloji ovqatında rejissorun səhnəmiz üçün yeni üslubu tərəvətli idi.

İlyas Əfəndiyev pyesdə obrazların hərəkətlərinə müdaxilə etməyib, onları insani münasibətlərin psixoloji axarına buraxmışdı. Bu «təhlükəli» üsulda bədiilik aparıcı olduğuna görə, nəticə çox həyati idi, quru estetik nəzəriyyədən doğmurdu. Tamaşada da Tofiq Kazımov mövzunu belə poetik və lirik mizənlərlə, mənalı pauzalarla həll etmişdi. Hadisələri obrazlar (aktyorlar) çəkirdilər. İnsanlar «hadisə» yaradıb konfliktlə üz-

ləşmirdilər. Mürəkkəb həyat hadisələrinin məhvərində insanlığın qüdrəti, reallığı, həyata bəxş etdiyi gözəllik bədii ifadə vasitələri ilə tərənnüm tapırdı.

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşası dramaturq İlyas Əfəndiyevin və rejissor Tofiq Kazımovun birgə yaradıcılığında yeni mərhələnin başlanğıcı idi.

Müəllif İlyas Əfəndiyev və eləcə də əsəri tamaşaya hazırlayan Tofiq Kazımov «Sən həmişə mənimləsən»də mövzunun bədii həllini aşağıdakı kontekstlərdə təcəssüm etdirmişdilər:

- məişət konteksti;
- poetik kontekst;
- lirik-psixoloji kontekst.

Təbii ki, tamaşanın iştirakçıları və ilk öncə Əli Zeynalov və Amaliya Pənahova bu estetik prinsipi öz ifalarında həssaslıqla və ecazkar bədii tərəvətlə saxlaya bilmişdilər.

Məişət konteksti. Nargilə ilə Həsənzadənin tanışlığında, ilk görüşlərində onların söhbətlərinin əsası məişət mövzusu ilə yoğunulub. Nargilə həyatından, doğma evlərində özünü yad kimi hiss etməsindən, hətta belə yaşayışın onu təngə gətirdiyindən danışır. Həsənzadənin də danışığı birinci planda məişətlə bağlıdır. Onların sonrakı söhbətləri başqa-başqa mövzularda olsa da, bəzən açıq şəkildə, bəzən dolayısı ilə məişət qayğılarında birləşir. Tofiq Kazımov həmin səhnələrdə hadisələrin inkişaf ritmini məhz məişət kontekstinin psixoloji ahənginə uyğunluqla işləmişdi. Səhnə təcrübəsi olmayan Amaliya Pənahova rejissorun aktyorlardan tələb etdiyi oyun üslubuna canfəşanlıqla əməl edirdi. Hətta bəzi səhnələrdə aktrisa janrın estetik tələbləri baxımından elə dəqiq oynayırdı ki, Nargilə rolunun onun debütü olduğuna inanmaq olmurdu.

Amaliya Pənahova tamaşanın əsas səhnələrində Nargilənin anası Nəzakətlə (Ətayə Əliyeva), atalığı Fərəcə (Kamil Qubusov), Sarisaç qızla (Safurə İbrahimova) ilə bağlı xətlərdə gər-

ginliyi, onların arasındakı konfliktin əsas səbəblərini məişət hadisələri ilə, ailə-məişət davranışıyla bağlayırdı. Bu epizodlarda çılğın emosionallığa üstünlük verən aktrisa Nargilənin Fərəcin ailə despotluğuna, rəzilliyinə nifrətini tamaşaçılara göstərməyi diqqət mərkəzində saxlayırdı.

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşasında məişət konteksti hadisələrdəki məişət münasibətlərini saf-çürük edirdi. Ona görə də tamaşanın konfliktini və o cümlədən də Nargilənin Fərəclə, Nəzakətlə münasibətlərinin ziddiyyətləri məhz məişət münasibətlərinin əksliyindən rüşeymlənirdi. Amaliya Pənahova həmin oyun prinsipində Nargilənin obrazı kimi həyatiliyini gücləndirir, konfliktin sosial-ictimai, mənəvi-əxlaqi qatlarının dərinləşməsinə psixoloji əsas verirdi.

Aktrisa öz ifasında məişət kontekstinin Nargilənin məişət psixologiyasının xasiyyətnaməsini müəyyənləşdirən funksiya yükü daşdığını da unutmurdu. Onun ifasında Nargilə həyatda xoşbəxtlik axtaran yeniyetmədir. Amaliya xanımın səhnə təfsirində Nargilənin tənhalığı, ailədə yadlığı, rastlaşdığı adamlardan səmimiyyət, xeyirxahlıq, qılıqlı ünsiyyət görməməsi və buna görə də insanlara inamını itirməsi onun şəxsi dramı kimi mənalandırıldı.

Poetik kontekst. Bunun ilk əlamətləri pyesin birinci adı olan «Boy çiçəyi» ilə bağlıdır. Boy çiçəyi xeyirxahlıq rəmzidir ki, tərəvəti həmişə ürəklərdə yaşayır; ülvi məhəbbətdir ki, ətri heç vaxt itmir; mənəvi saflıq və vicdan təmizliyidir ki, işığı ömür yoluna nur saçır.

«Sən həmişə mənimləsən» adında gizlənmiş poetik mənə boy çiçəyinin daşdığı poetik-rəmzi mənənin bir qədər açıq formasıdır. Yalnız pəncərədən gördüyü, bütün hərəkətlərini izlədiyi Həsənzadə Nargilənin xəyalında həmişə onunladır: ideal məhəbbət kimi. Tanış olub ünsiyyət tapdıqdan sonra Nargilənin qəlbində baş qaldıran əsas istək budur ki, sən həmişə mənimlə

ol. Finaldakı ayrılıq məqamında səslənən «sən həmişə mənimlə olacaqsan» sözləri Nargilənin varlığını çuğlayır, tamaşanın sonluğuna poetik həzinlik gətirirdi. Həmin səhnələrdə aktrisanın oyununun poetik vüsəti lirik psixologizmlə qovuşurdu, hərəkətlərin plastikasındakı zəriflik musiqili görünürdü.

Amaliya Pənahova öz ifasında Nargilənin əzablar girdabında sıxılarkən, sıxılıb təntiyərkən, təntiyib həyat eşqini itirmək həddinə çatarkən Həsənzadənin timsalında ideal tapdığını hərarətli həzinliklə tamaşaçılara çatdırırdı. Onun səhnə təfsirində, onun psixoloji yozumunda Nargilə idealı Həsənzadə ilə dialoqlarında coşqun və ehtiraslı idi, ona qarşı rəğbətini, məhəbbət hissini, lirik emosiyalarını gizlətməyə çalışmırdı. Aktrisanın təqdimində kövrək, munis duyğularına həmdəm axtaran Nargilənin hisləri hərəkətlərini idarə edir və fikrinin, təxəyyülünün istiqamətvericisinə çevrilirdi. Bunun müqabilində Həsənzadənin Nargiləyə həssaslıqla yanaşması, ağılı, vicdanının səsi ilə hislərinin fəvqündə durması poetik və romantik göründüyü qədər də real və həyatı təsir bağışlayırdı. Amaliya Pənahovanın dəqiq yəndəşliyi və emosional oyun tərzini Həsənzadənin xarakterinin bütövlüyünə və poetik vüsətinə sanki böyüdücü zərrəbin tuturdu.

Təcrübəli sənətkar Əli Zeynalov və sənətdə kövrək addımlar atan tələbə-aktrisa Amaliya Pənahova tamaşada lirik-psixoloji üsluba xas olan çoxqatlı sözaltı mənaları həm realist, həm də romantik-poetik çalarlarla çatdırmaqla tamaşaya emosional tərənnüm duyğuları aşılayırdılar. Poetik kontekst, həmçinin sözaltı mənalarda realizə olunmuşdu. İkinci plana güclü meyil göstərmiş, sözaltı mənalardan istifadə etmiş dramaturqun bədii mətni səhnədən də dərin psixologizmlə təqdim olunurdu. Rejissor və ifaçı aktyorlar Nargilə ilə Həsənzadənin dialoqlarının ritmini, danışılqlarındakı sözlərin ahəngini, real hadisələrdəki real vəziyyətlərin psixoloji lirizmini polifonik musiqinin prinsipləri əsasında qurmuşdular.

Lirik-psixoloji kontekst. Burada Həsənzadə və Nargilə əvvəlki iki kontekstin xüsusiyyətlərini birləşdirərək mürəkkəb, çoxmənalı tərzdə davranır, mübarizə edirlər. Nargilə məişət kontekstinin xüsusiyyətlərini açmaqla konkret hadisələrdə iştirak edir. Amaliya Pənahova bu prosesi aktyor tapıntıları baxımından yeni ifadə vasitələri ilə vurğulayırdı. Digər tərəfdən hadisələrin, konfliktin, dialoqların sözaltı mənasını, lirik dəyərlərini qabardır və onları poetik ümumiləşdirmələrlə, rəmzi keyfiyyətlərlə birgə verirdi. Aktrisa Nargilənin atalığı Fərəclə məişət toqquşmalarına yeni çalar verməklə həmin xüsusiyyəti qorxaqlığa, meşşan əxlaqına, iradəsizliyə, yalana, riyakarlığa, rəzilliyə, naxələfliyə qarşı etiraz kimi də mənalandırırdı.

Lirik qəhrəmana xas olan, ona bütövlük və xarakter dərinliyi gətirən çılgınlıqla ifşa həvəsi, açıq mübarizlik, emosional həssaslıq Amaliya Pənahovanın oyununda psixoloji ünsürlərlə yoğunulmuşdu. Aktrisanın tamaşanın ali məqsədini düzgün anlaması və obrazın əməl-fəaliyyət xəttini düzgün müəyyənləşdirməsi sayəsində psixologizmin və lirik çılgınlığın qarşılıqlı «mübarizə-vəhdət» sistemi Nargilənin lirik-psixoloji kontekstdə davranmasını sarsılmaz səhnə məntiqi ilə əsaslandırırdı.

Tamaşada bütün yardımçı hadisələr bilavasitə Nargilə – Həsənzadə xətti üzərində qurulub. Tamaşada da rejissor kompozisiyanı onların əsasında işləmişdi. «Nargilənin Həsənzadəyə münasibəti məhəbbətin bütün mənalərini ifadə edir və bu mənalər Amaliya Pənahovanın oyununda da öz əlvan ifadəsini tapır... Amaliya Pənahovanın ifasında Həsənzadəyə pərəstiş həmişə Həsənzadəyə məhəbbətlə birləşir. Aktrisa, xüsusən Həsənzadə ilə vida səhnəsini səmimi, təbii və emosional bir yüksəkliklə ifa edir. Ümumiyyətlə, Amaliya Pənahova obrazın daxili aləminə dəqiq psixoloji açar tapa bilir və Nargilənin keçirdiyi məhəbbət dramını bir faciə kimi yox, bəlkə, mənəvi bir təbəddülat, iztirab və sarsıntı ilə baş verən bir yüksəliş kimi

mənalandıra bilir. Amaliyanın oyunu Həsənzadənin və pyesin yüksək əxlaqi ideyasının qələbəsini asanlaşdırmağa kömək edir» (15).

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşası təbii ki, teatrın həyatında hadisəydi. Bu tamaşa haqqında çoxlu resenziya yazılan səhnə əsərlərindən biri idi. Bəzi resenziya müəllifləri tələbə-aktrisanın təcrübəsizliyindən irəli gələn müəyyən çatışmazlığı dilə gətirənlər də, Amaliya xanımın istedadını və Nargilə rolundakı nailiyyətini şəxsiz, sevinclə, ürəkdolusu məhəbbətlə qəbul edirdilər. Gənclərin psixologiyasını gözəl bilən, onlar barədə dəyərli pyeslər yazan dramaturq Yusif Əzimzadə öz etirafında daha səmimi görünürdü. Ədib yazırdı ki, Amaliya Pənahova «qəhrəmanını dərinlən duymuş, başa düşmüş, onu «özününkü» etmişdir. Nargilə onun ifasında son dərəcə təbii, canlı və təsirlidir. Bəzən Amaliyanın hərəkətlərində və danışığında hiss olunan yeknəsəqlik nəzərə alınmazsa, cəsarətlə demək olar ki, Nargilə obrazı teatr sənətimizə, ictimaiyyətimizə dəyərli bir hədiyyədir. Teatrı da, Amaliyanı da yeni yaradıcılıq nailiyyəti münasibətilə təbrik etmək olar» (14).

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşasında ibrətamiz, didaktik xarakter daşıyan epizodlar və dialoglar kifayət qədər idi. Ancaq tamaşanın bədii dəyəri təkcə bununla bitmirdi və incə, fəlsəfi, mənalı mətləblər daha dərin qatlarda təcəssüm tapmışdı. Tamaşa insan münasibətlərinin poetik nəğməsi kimi səslənirdi. İnsani münasibətlərin psixoloji dönüşlərində mənəvi-əxlaqi ölçülərin bəşəri dəyərləri əsərə kamillik bəxş edirdi. Bu incəlikdə Amaliya Pənahovanın Nargilənin «məhəbbətini, ürək döyüntülərini təbii şəkildə bürüzə verməsi, mərdliyini, yalana, riyakarlığa qarşı barışmazlığını düzgün göstərməsi» (16) tamaşanın ali məqsədinin fikir yükünün ülviyyətini daha da sanballaşdırırdı.

Tamaşada Amaliya xanım Nargilənin gənclik qayğı və düşüncələrini, emosional çılgınlığını əsas götürmüşdü və əsərin səhnə yozumu, mövzunun psixoloji mahiyyəti də bunu diktə

edirdi. Quruluşçu rejissorun cəsarəti ilə aktrisa öz ifasında Nargilənin xarakterinin güclə sezilən fəlsəfi çalarlarına da incə işarələr vururdu. «Gənc aktrisa öz qəhrəmanının qəlbinin dialektikasını, onun yüksək, pak məhəbbətinin, Fərəclərə, hər cür riyakarlığa, əzazilliyə, düşüklüyə nifrətini, həyat tələblərini parlaqlıqla açıb» (17) göstərə bilirdi. Təkcə «göstərmirdi» demək insafsızlıq olardı. Gənc və təcrübəsiz aktrisa elə şövqlə oynayırdı ki, tamaşanın göstərildiyi ilk aylarda «minlərlə tamaşaçı aktrisanı alovlu məhəbbətlə sevir» (13), teatra məhz onun ecazkar oyununa tamaşa etməyə həvəslə gəlirdilər.

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşası teatrın repertuarında görünən vaxtdan respublikada bu əsər barədə geniş oxucular konfransı keçirilirdi. Bakı Dövlət Universitetində keçirilən konfransda əsas məruzəçi Xalid Əlimirzəyev Amaliya Pənahova barədə öz fikirlərini belə heyranlıqla ifadə etmişdi: «Amaliya xanımın səhnəyə gəlməsi teatrımızın böyük kəşfidir. Bu gənc qızda çox zəngin, rəngarəng bir mənəvi aləm, fitri aktyorluq istedadı, yüksək səhnə mədəniyyəti və yaratdığı obrazı hərtərəfli duymaq bacarığı vardır» (18).

Mənim fikrimcə, aktrisaya belə coşqun məhəbbətin və qazandığı uğurun ən səmimi qiymətini, ən etirafli dəyərini məhz dramaturq İlyas Əfəndiyev özü vermişdi. «Çox güclü daxili imkanlara malik olan bu gənc qız Nargilə surətini eynilə mənim düşündüyüm kimi yaradır desəm, səhv etmərəm. O, Nargilənin kədər və iztirablarını təəccüblü bir təbiiliklə ifadə edir» (19).

Nargilə tələbə-aktrisa Amaliya Pənahovanın parlaq sənət qələbəsi oldu. Az sonra onu teatrın truppasına aktrisa götürdülər. Bu sənət qələbəsi bir səhnə fədaisinin ömür şəcərəsində təkcə qələbə olmaqla tarixiləşmədi, eyni zamanda tükənməz istedad sahibinin yaradıcılıq yolunda sönməz məşələ çevrildi. O vaxtdan bəri aktrisa Amaliya xanım məhz həmin şöhrət məşəlinin gur işığında yeni-yeni sənət çıraqlarına nur verir.

Onu da deyim ki, ilk rolundan belə populyarlaşmış onun şöhrət zirvəsində dəyanətlə duruş tutmaq çox nadir sənətkarlara qismət olur. Nə yaxşı ki, həmin qismət payına mətanətlə yiyə duranlardan biri də Amaliya Pənahovadır.

Aktrisa 1974-cü ilə kimi İlyas Əfəndiyevin əsərlərinin tamaşalarında Ayqız («Mənim günahım»), Nərmən («Unuda bilmirəm»), Şahnaz («Mahnı dağlarda qaldı»), Kəmalə («Qəribə oğlan») kimi maraqlı obrazlara səhnə həyatı verib. Dramaturq əsərlərinin tamaşası bir sıra aktyorların, o cümlədən Amaliya xanımın yaradıcılığının yeni-yeni tərəflərinin açılmasında mühüm rol oynaymış. Amaliya xanım İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası ilə ilk tanışlıqdan on il sonra ədib haqqında yazıb: «Sevimli dramaturqumuzun yaratdığı, bütün psixoloji dərinliyi və incəlikləri ilə göstərdiyi qadın surətləri bir-birindən xarakter etibarilə fərqlənsələr də, dünyagörüşü, nəciblik və zəngin mənəviyyat cəhətdən bir-birinə yaxındırlar. Ona görə mən bu obrazların hamısını sevirəm və İlyas Əfəndiyevin əsərlərində həmişə ilhamla çıxış edirəm.

Dramaturqun əsərləri biz aktyorların qarşısında yaradıcılıq axtarışları üçün geniş meydan açır, bizi hər surət və hər epizod üzərində, hər söz üzərində dərinlən düşünməyə, psixoloji vəziyyətləri incədən incəyə təhlil edib düzgün dərk etməyə çağırır. Biz bu çağırışı sənətin, səhnə estetikasının tələbi kimi qiymətləndirib həmişə böyük səy göstəririk» (20).

* * *

«Sən həmişə mənimləsən» pyesi 1967-ci il noyabr ayının 22-də Bolqarıstan Respublikasının Razqrad şəhərindəki Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulub. Pyes, həmçinin Aşqabad, Alma-Ata, Tiflis şəhərlərinin dövlət teatrlarında türkmən, qazax, gürcü dillərində oynanılıb (bax: 21). Razqrad teatrının tamaşasının premyerasından sonra İlyas Əfəndiyevin ünvanına göndə-

rilmiş teleqramda deyilir: «Sizin «Sən həmişə mənimləsən» pyesinin ilk tamaşası olmuşdur. Noyabrın 17-də göstərilən bu tamaşa böyük müvəffəqiyyətlə keçmişdir. Sizi təbrik edir və belə gözəl əsər yazdığınız üçün minnətdarlığımızı bildiririk» (22).

Razqrad şəhərindəki türk mahal teatri da «Sən həmişə mənimləsən»i öz repertuarına daxil edib. Bu kollektivin hazırladığı tamaşanın quruluşçu rejissoru İbrahim Salamov idi. O, tamaşanın məşqləri ərəfəsində Bakıya gəlmiş, Akademik Milli Dram Teatrının tamaşasına baxmış, dramaturqla görüşmüşdü. Razqrad teatrının rəhbəri doğma şəhərləri ilə qardaşlaşmış Abşeron rayonuna yazdığı məktubda göstərir ki, «çəkilən zəhmət gözəl bəhrə verdi. Bu pyesin tamaşaya qoyulması artistlərimizə son 15 il ərəzində ən parlaq müvəffəqiyyət qazandırdı» (23). Rəğbətlə qarşılanan tamaşada əsas rolları İbrahim Səlimov (Həsənzadə), Behicə Qafarova (Nargilə), Fatmagül Bayramova (Nəzakət), Ramiz Tatarov (Fərəc) ifa etmişlər. Tamaşa bolqar türklərinin yaşadıqları məkanlarda qısa müddətdə 93 dəfə göstərilib (bax: 24).

Tiflis Dövlət Erməni Dram Teatri 1966-cı ilin sonlarında «Sən həmişə mənimləsən» pyeseni tamaşaya hazırlayaraq öz repertuarına daxil edib. Tamaşanın quruluşçu rejissoru A.Abaryan, rəssamı R.Nalbandyan, əsas rolların ifaçıları D.Əmirbəyov (Həsənzadə) və S.Şekoya (Nargilə) olublar (bax: 25).

Mənbələr

1. İlyas Əfəndiyev. «Antoni və Kleopatra». – «Bakı», 13 may 1964.
2. Məmməd Arif. «Antoni və Kleopatra». – «Kommunist», 13 may 1964.
3. Mahmud Allahverdiyev. «Tanya». – «Bakı», 20 yanvar 1964.
4. Veta Nadirova. «Tanya». – «Kommunist», 21 iyun 1964.
5. İlyas Əfəndiyev. Zəhmət və istedad. – «Bakı», 11 yanvar 1986.

6. Cəfər Cəfərov. Təklif faciədir. – «Kommunist», 4 dekabr 1964.

7. Yenə orada.

8. Cəfər Cəfərov. Azərbaycan teatrı. – Bakı, «Azərnəşr», 1974, s. 85.

9. Cabir Səfərov və Adil Babayev. Şərəfli yol. – Bakı, «Azərnəşr», 1974, s. 127.

10. A.Сафарова. Театр и время. – Баку, «ЭЛМ», 1971, с. 64.

11. Q.Yaşar. Boy çiçəyinin ətri. – «Bakı», 19 noyabr 1964.

12. Ислам Ибрагимов. Свет и тень. – «Баку», 1 декабря 1964.

13. Джафар Джафаров. Неожиданно для «опытных». – «Советская культура», 2 марта 1965.

14. Yusif Əzimzadə. Nərgilə, Həsənzadə və başqaları... – «Ədəbiyyat və incəsənət», 28 noyabr 1964.

15. Yaşar Qarayev. Səhnəmiz və müasirlərimiz. – Bakı, «Azərnəşr», 1972, s. 216.

16. İnqilab Kərimov. «Sən həmişə mənimləsən». – «Azərbaycan gəncləri», 25 noyabr 1964.

17. Ислам Ибрагимов. Свет и тень. – «Баку», 1 декабря 1964.

18. Xəlid Əlimirzəyev. Qüvvətli ehtiraslar dramı. – «Azərbaycan gəncləri», 25 dekabr 1964.

19. İlyas Əfəndiyev. Boy çiçəyi. – «Azərbaycan gəncləri», 8 mart 1966.

20. Amaliya Pənahova (İlyas Əfəndiyevin yubileyində jurnalın sorğusuna cavab). – «Azərbaycan», № 11, 1974.

21. «Bakı» qəzeti (rus dilində), 22 noyabr 1967.

22. Əli Vəkil. Qardaş xalqların səhnələrində. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 23 noyabr 1974.

23. Rafiq Mustafayev. «Sən həmişə mənimləsən» Razqrad səhnəsində. – «Abşeron», 27 iyul 1968.

24. Yenə orada.

25. Əzim İsmayılı. «Sən həmişə mənimləsən». – «Sovet Gürcüstanı», 5 yanvar 1967.



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Nargilə – Amaliya Pənahova və Sarısaç qız – Safurə İbrahimova



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Nargilə – Amaliya Pənahova və Həsənzadə – Əli Zeynalov



«Sən həmişə mənimləsən»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Nəzakət –
Ətayə Əliyeva
və Nərgilə –
Amaliya Pənahova



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Nəzakət – Ətayə Əliyeva və Fərəc – Kamil Qubuşov

1967-ci il

5 may. «Mənim günahım», İlyas Əfəndiyev.

2 hissədən ibarət müasir dram.

Quruluşçu rejissor Əşrəf Quliyev, rəssam Böyükağa Mirzəzadə, bəstəkar Soltan Hacıbəyli.

Rollarda: Leyla Bədirbəyli və Şəfiqə Məmmədova (Nurcahan), İsmayıl Dağıstanlı (Tahir), Amaliya Pənahova (Ayqız), Əli Zeynalov (Sahib), Həsən Turabov (Xansu), Safurə İbrahimova (Natəvan), Mirvari Novruzova (Gözl), İsmayıl Osmanlı və Mustafa Mərdanov (Səxavət), Ağahüseyn Cavadov və Arif Nəməzəliyev (Almurad), Məcnun Hacıbəyov (Ceyranzadə).

* * *

Hələ 1966-cı ilin əvvəlində İlyas Əfəndiyev mətbuata verdiyi müsahibəsində qeyd etmişdi ki, «Qaldırıcı kranın idilliyası» romanı ilə paralel, «Məni yaradanlar» pyesi üzərində də işləyir. Noyabrın ortalarında dramaturq əsəri bitirib, gözlənilmədən rejissor Əşrəf Quliyevə təqdim etdi. Quruluşçu rejissor Əşrəf Quliyev olmaqla, rəssamı Böyükağa Mirzəzadədən və bəstəkar Soltan Hacıbəyliyən ibarət yaradıcı qrup təsdiqlənərək, 1967-ci il yanvarın 3-dən məşqlərə başladılar. Premyeraya (5 may) bir neçə gün qalmış, tamaşa üzərində iş hasilə yetirhayetirdə əsərin adı dramaturqun istəyi ilə «Mənim günahım» oldu.

İlyas Əfəndiyev bu lirik-psixoloji pyesində də mənəvi-əxlaqi problemlərə toxunmuş, ləyaqətlə ləyaqətsizliyin, məkrle məhəbbətin, xeyirxahlıqla riyakarlığın mübarizəsini konfliktin özəyində saxlamışdı. Ön plandakı mənəvi problemlər iki sevən gənc – Ayqız və Xansu arasındakı məhəbbət macərasında təcəssüm tapırdı. Lakin rejissor yanlışlığından Nurcahan – Sahib anlaşılmazlığının, Almurad, Tahir, Səxavət üçlüyünün Sahibə

nifrətlərinin, Xansunun həyat və məişət mövqeyinin əməldə deyil, yalnız sözlərdə təqdiminin bədii qüsurları tamaşaya nisbi ağırlıq gətirirdi. Nədənsə quruluşçu rejissor pyesin üslubuna uyğun lirik-psixoloji tamaşa yaratmaq əvəzinə, publisist dramatik əsər hazırlamağa səy göstərmişdi. Sonralar ayrı-ayrı əsərlərində görəcəyimiz Nərmin – Kamran («Unuda bilmirəm»), Fəridə – Ədalət («Məhv olmuş gündəliklər»), Şahnaz – Nicat («Mahnı dağlarda qaldı»), Xumar – Ayaz («Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali»)... məhəbbət duetinin bir növ yaradıcısı olan Ayqız – Xansu münasibəti rejissorun yanlış yozumunda lirik mahiyyətini itirərək, açıq publisistika obrazları təsiri bağışlayırdı. Halbuki rejissor bədii mətnə və Həsən Turabovla (Xansu) Amaliya Pənahovanın (Aygız) aktyorluq imkanlarına əsaslanaraq, psixoloji məhəbbət hekayətinin qəmli və sevincli səhnə təcəssümünə nail ola bilərdi.

Əşrəf Quliyevin dramaturqun bədii materialına əsaslanmayan «publisist janr» təyininə tamaşa üçün həlledici janr seçməsi Tahir (İsmayıl Dağıstanlı), Nurcahan (Leyla Bədirbəyli və Şəfiqə Məmmədova), Sahib (Əli Zeynalov), Gözəl (Mirvari Novruzova) obrazlarının psixoloji tərəfini kölgədə qoymuşdu. «Sən həmişə mənimləsən» tamaşasındakı Sarısaç qızın məna və fikir etibarilə davamı olan Natəvan (Safurə İbrahimova) və Ceyranzadə (Məcnun Hacıbəyov) obrazlarının pyesdən fərqli olaraq, tamaşada yeri, əməl xəttindəki vəzifə yükü məlum deyildi.

Rejissorun təklifi ilə teatra dəvət olunmuş, adətən, Musiqili Komediya Teatrının tamaşalarına rəssamlıq edən Böyükəğa Mirzəzadənin «Mənim günahım» tamaşasına verdiyi tərtibat da uğursuz alınmışdı. İlyas Əfəndiyev pyesin başlıca qayəsini, əsas məqsədini, adətən, əsərin adında verir. Əşrəf Quliyev isə əsərin adında gizlənən, müxtəlif şəkildə bütün obrazların mənəvi sualına çevrilən günahın fəlsəfi-psixoloji dərinliyinin münasibətlərdə açılmasına cəhd göstərməmişdi. Teatrşünas Adilə

Səfərova yazır: «Teatr (rejissor Əşrəf Quliyev) pyesin bədii qüsurlarını aradan qaldıra bilməmişdi, əsərin səhnə həlli əsərin uğurlu tərəflərini də kölgədə qoymuşdu» (1).

Bütün bunlara baxmayaraq, «Mənim günahım» tamaşası teatr hadisəsinə çevrilə bilmədi və repertuarda çox az duruş tutdu. Bu uğursuzluqdan sonra İlyas Əfəndiyev bir daha Əşrəf Quliyevlə işləmədi. Ümumiyyətlə, onun əsərlərinin ən yaxşı tamaşaları məhz Tofiq Kazımovun quruluşlarıdır: «Sən həmişə mənəmləsən», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər».

«Bağlardan gələn səs» tamaşası barədə müsbət fikirdə olanlar da vardı. Tənqidçi Cəlal Məmmədov pyesə iradlarını bildirsə də, aktyor ifalarını, əsasən, uğurlu sayırdı. «Aktyor ansamblı diqqətlə seçilmiş və hər surət həqiqi yaradıcılıq səyi ilə, ilhamla işlənmişdir. Sahib rolunda Əli Zeynalov xarakterin ziddiyyətlərini, mənəvi sarsıntılarını gözəl və inandırıcı əks etdirir. Onun gərgin düşüncələri, pisliyə nifrəti, qəzəbi, şər və rıyanı yox etmək uğrunda mübarizə qətiyyəti gah dalğın və kədərli gözlərinə, işıqlı təbəssümündə, gah da sərt hərəkətlərində dolğun ifadə olunur.

Nurcahan surəti yuxarıda göstərdiyimiz xüsusiyyətlərinə görə mürəkkəbdir. Buna baxmayaraq, Leyla Bədirbəyli surətin daxili aləminə ardıcıl olaraq dərinlən nüfuz edir, xarakterin özünəməxsus xüsusiyyətlərini – ifrat məğrurluğunu, əsassız qısqanlıqlarını, sənətə və Sahibə hədsiz məhəbbətini incə psixoloji vasitələrlə canlandırır...

Ayqız surətində Amaliya Pənahova son dərəcə təbii və səmimidir. Gənc aktyorun yaratdığı hər bir səhnə surətində biz onun gələcək müvəffəqiyyətlərini daha parlaq görürük və hər dəfə daha çox əmin oluruq ki, o bizim ümidlərimizi doğruldaçaqdır. Əlbəttə, teatrın köməyi ilə!

Xansu rolunda istedadlı aktyor Həsən Turabov tamaşanın ikinci hissəsində qüvvətli, dolğun, tamaşaçıya yaxın və doğma,

birinci hissədə isə nisbətən sünidir. Bu, surətin yuxarıda qeyd etdiyimiz dramaturji-xarakter ziddiyyətləri ilə əlaqədardır. Bəlkə də, bu rolu Turabov kimi çevik, daxilən tez dəyişmək iqtidarı olan aktyor ifa etməsəydi, biz məyus olardıq. Çünki Xansuda – Turabovda gözəl keyfiyyətlər, iradə, mərdlik çox üstündür» (2).

Mənbələr

1. Адила Сафарова. Поиски театра. – Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası. 1968, № 2, s. 128.

2. Cəlal Məmmədov. Yeni tamaşa haqqında fikirlər. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 27 may 1967.



«Mənim günahım», İlyas Əfəndiyev.
Tahir – İsmayıl Dağıstanlı və Ayqız – Amaliya Pənahova

1968-ci il

1 noyabr. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rejissor Lütfi Məmməd-bəyov, rəssam Sənan Qurbanov, bəstəkar Emin Mahmudov*, rejissor assistenti Araz Təhmasib.

Rollarda: Məmmədrza Şeyxzamanov (Möhsünzadə), Sofiya Bəsirzadə (Səadət xanım), Amaliya Pənahova (Nərmin), Həsən Turabov (Kamran), Hamlet Qurbanov (Cəmil), Muxtar Avşarov (Kərəm), Məcnun Hacıbəyov (Milis mayoru), Elxan Ağahüseynoğlu (Muradov), Qabil Quliyev (İsmayıl).

* *Qeyd.* Emin Mahmudovun soyadı bir neçə ildən sonra proqram və afişalarda «Sabitoğlu» kimi yazıldı.

* * *

«Mənim günahım» tamaşasının uğursuzluğundan sonra İlyas Əfəndiyev, özünün etiraf etdiyi kimi, bir il pyes üzərində işləmədi. Yayın axırında çox qısa müddətə «Unuda bilmədim...» lirik-psixoloji dramını yazıb birbaşa Tofiq Kazımova verdi. Əsər rejissoru tutdu və payızda teatr işə başlayanda Tofiq Kazımov da «Unuda bilmədim...»in məşqlərini keçdi. Noyabrın 1-də tamaşa «Unuda bilmirəm» adı ilə səhnədə göstərildi və elə ilk tamaşadan da teatr ictimaiyyətində, tamaşaçılar arasında böyük əks-səda doğurdu. Teatr lirik-psixoloji üslubda inamlı bir addım atdı. Həsən Turabov və Amaliya Pənahova bu üslubun aparıcı aktyorları kimi özlərini bir daha təsdiq etdilər.

Aradan dörd il keçməsinə baxmayaraq, İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən» pyesinin tamaşası hələ də öz populyarlığını və estetik tərəvətini saxladığı, repertuarın aparıcı səhnə əsəri kimi dəyərləndirildiyi bir vaxtda dramaturqun yeni dramının tamaşası sensasiyaya səbəb oldu. «Unuda bilmirəm»

tamaşası qısa müddətdə böyük şöhrət qazandı. Amaliya Pənahova (Nərmin) və Həsən Turabov (Kamran) dueti tamaşanın canı, ruhu, aktyor ansamblının qazandığı sənət nailiyyətinin zirvəsi, lirik-psixoloji ifa üslubunun yeni təntənəsi idi.

«Unuda bilmirəm» tamaşasının premyerası 1968-ci il noyabr ayının 1-də oynanılıb. Dalbadal üç premyera göstərildi və teatr dörd il idi ki, belə təntənə görmürdü.

«Unuda bilmirəm» tamaşası insanın cəmiyyətdə fəal və faydalı həyat mövqeyi, hislə borcun arasında tərəddüdlər, fərdin keçirdiyi psixoloji hallar, məişət münasibətlərində sosial problemlərin dramatizmə çəkilməsi, mənəvi əxlaq keyfiyyətləri ilə Vətən anlayışının fəlsəfi idrakı barədə lirik-dramatik əsər idi. Tamaşada ciddi sosial toqquşmalar, kəskin ictimai problemlər deyil, obrazların daxili duyğularının ziddiyyətli qarşılaşmaları, hər surətin öz məni ilə əməli arasındakı təzad və həmin təzadı izah etməkdə düşdüyü vəziyyət, mübarizə əkslikləri konfliktin özəyində dururdu. Aparıcı obrazlar Möhsünzadə, Nərmin, Kamran... ilk növbədə, əməlləri barədə vicdanları qarşısında hesabat verməklə, hadisələrin lirik zəmində psixoloji inkişafına meydan açırıldı. Tofiq Kazımov elə kompozisiya həlli tapmışdı ki, səhnədə nə dramaturq, nə də rejissor «görünmürdülər», bütün diqqət obrazlarda cəmləşirdi. Belə bir rejissor prinsipi ifaçıların məsuliyyətini qat-qat artırır, diqqəti daim psixoloji münasibətlərin dramatizmində cəmləşdirməyə səfərbər edirdi.

Həsən Turabov milli səhnəmizdə ilk dəfə olaraq Kamran rolu ilə ikinci, üçüncü, dördüncü... və daha artıq planları məharətlə oynamaq bacarığını tam açıqlayıb göstərdi. İsgəndərdə, Hamletdə ambivalentliyi (obrazın ikili xarakterini) aparıcı vasitə götürən aktyorun yeni, çoxplanlı oyunu dünya standartlarına uyğun olaraq, çağdaş aktyor məktəbi dəst-xəttinin mayakına çevrildi. O, Kamranı adi «müsbət qəhrəman» kimi oynamırdı. Sxematiklikdən qaçaraq özü ilə «ünsiyyət bağlayan doğma,

məhrəm bir müasirinin obrazını yaradır. Ədalətin, vicdan duyğusunun təhqir edildiyi hər yerdə alışıb-yanmağa hazır olan Kamran – Həsənağa inandırıcı və səmimidir. Qəlbindəki hisləri o bütün vücudu ilə birlikdə yaşadır, daxilindəki ehtirasları baxışındakı ifadələrə çevirə bilir» (1). Həsən Turabov öz ifasında Kamranı ictimai-psixoloji və poetik-publisist kontekstlərdə toqquşdurur, pauzalardan məharətlə istifadə edərək, publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekstə keçirdi. Hər kontekstdə aktyor Kamranın xarakterinin yeni münasibət-dəyərlərini açır və növbəti, daha dərin qatlarda sərbəst hərəkət üçün zəmin-dayaq yaradırdı.

«Gənc və istedadlı artist Amaliya Pənahova Nərməni daxilən təşəkkül prosesi keçirən, dəyişən və dinamik» (2) olsa da, məhəbbət, sevgi haqqında gözəl sözlər desə də, həyatda bəşəri hissin doğurduğu çətinliklər burulğanında büdrəyən, istəyini əmələ çevirməyi bacarmayan psixoloji obraz kimi yaratmağa çalışırdı.

Tamaşada Araz çayı ilə bağlı səhnə, Möhsünzadənin (Məmmədza Şeyxzamanov) otaylı qardaşı İsmayıl (Qabil Quliyev) söhbəti, Cəmilin (Hamlet Qurbanov) Borçalıda təsadüfən avtomobil qəzası törətməsi və rayonun prokuroru Kamranla üzləşməsi psixoloji baxımdan təsirli olsa da, reallıq baxımından əsaslı deyildi (bax: 3, 4). Çünki coğrafi ərazi baxımından hazırda Gürcüstan Respublikası ərazisində yerləşən qədim Azərbaycan mahalı Borçalıdan Araz çayı keçmir. İkincisi, Cəmilin təkidlə şəhərə (?) getməsi, yolda qəza törətməsi dramaturqa yalnız Cəmillə Kamranın görüşü üçün lazımdır. Tofiq Kazımov bu səhnələri emosional mizanlarla, lirik-psixoloji ovqatla, Emin Sabitoğlunun «Araz» xor mahnısının ritmi-ahəngində qursa da, dramaturji naqislik hiss olunurdu.

Rəssam Sənan Qurbanovun tərtibatı fəza genişliyinə, informatik məlumat verməklə psixoloji münasibətlərə meydan açması, Emin Sabitoğlunun musiqisi lirik mövzunun leytmotivinə

çevrilməsi ilə dəyərliydi. Nərmnin tamaşa boyu bir neçə dəfə səslənən «Sənin məhəbbətidir» mahnısı Amaliya Pənahovanın ifasında həlimliyi, məlahəti ilə yadda qalırdı. Aktrisanın fonoqram ilə deyil, səhnədə, orkestrin müşayiəti ilə oxuması psixoloji təəssüratı artırırdı.

«Unuda bilmirəm» tamaşasında Sofiya Bəsirzadə (Səadət xanım), Hamlet Qurbanov (Cəmil), Məmmədza Şeyxzamanov (Möhsünzadə), Muxtar Avşarov (Kərəm) rejissorun qurduğu ümumi ifa üslubu prinsipinə uyğun oyun nümayiş etdirirdilər. Əsas ifaçılar dəfələrlə dəyişsə də, Sofiya Bəsirzadə Səadət xanım rolunu iyirmi ilə yaxın oynadı.

Həsən Turabovun Kamran rolundakı nailiyyətlərini tezislər şəklində aşağıdakı sıra düzümündə müəyyənləşdirmək istəyirəm. Bunda da əsas məqsədim odur ki, aktyorun üslub fərdiliyinin özünəməxsusluqlarının bəzi estetik, poetik göstəricilərini daha qabarıq, aydın və yığcam formada nəzərə çatdırım.

Həsən Turabov «Unuda bilmirəm» tamaşasında emosionallığı bütün əsər boyu ifadə vasitələri arasında riyazi dəqiqliklə, femida tərəzisinin əbədi tarazlığı ilə bölə bilir. Bu tamaşada emosiya Həsən Turabovun bütün aktyorluq imkanlarının tənzimləyicisi və reallığa yönəldicisidir. Emosiyanın paralanmaması, mənfi duyğular məcrasına düşməməsi üçün Həsən Turabov özünün aktyor idrakının məntiqinə bel bağlayır. Buna görə də tamaşada müxtəlif vəziyyətlərdəki emosional şəraitin düzgün, real təəcəssümünü elə emosional dəqiqliklə də icra edir.

Həsən Turabov tamaşanın janr prinsipləri dairəsində, Kamran obrazının ali məqsədinə, bütövlükdə əsərin səhnə sürət-ritminə uyğun olaraq, həm lirik-psixoloji dialoqlarda, həm də monoloqda sözü incəliklə, qətiyyətlə, lakin böyük lütfkarlıqla işlədir.

Həsən Turabov tamaşada Kamran obrazı üçün poetik dil-ifadə obrazı, deyim tərzini tapıb. Konfliktin müxtəlif qütblərinin fikir daşıyıcısı olan Kamran – Nərm, Kamran – Cəmil,

Kamran – Səadət xanım, Kamran – Möhsünzadə, Kamran – Kərim dialoqlarında Həsən Turabov «dil ünsiyyətində əsas aparıcı vasitə intonasıyadır» (5, s. 121) fikrinin məntiqi gücünə əsaslanır. «Sözdə yumşaqlıq, hərəkətdə qətiyyət» (Leonid Mandelştam) Turabovun ifasının şah damarı, intonasiya ritminin əsas cövhəridir. Həmin oyun məntiqi Kamranı kamil, müdrik, çağdaşlarımıza örnək ola biləcək bütöv səhnə xarakteri səviyyəsinə qaldırır.

Həsən Turabovun bir çox sikl-bölmə rolları da var ki, onlar zərif insani duyğuları və təfəkkürlərinin idraki dərinliyi, ləyaqətin bütövlüyü və vicdanın saflığı ilə seçilir. Bu bölməyə aid olan Kamran isə aktyor oyununun təzəliyindəki emosional və müdriklik rayihəsi ilə daha öndə durur. «Həsən Turabov Kamranı oynamır, bəlkə, yaradır. Aktyor vətəndaş olaraq mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini, bədii imkanlarını və sənətkarlıq incəliklərini təkraredilməz bir təbiiliklə həmin surətin varlığında tapmışdır» (4).

Həsən Turabov lirik-psixoloji üslubun tələb etdiyi yeni oyun tərzində Kamran obrazının «...daxili təmkin və sakitliyini saxlamışdır. Onun səhnə davranışı, hərəkətləri, danışığı kəskin, aydın və yerindədir. Biz onun bütün əsər boyu bir dəfə də olsun əbəş yerə səsinə ucaldığına, ya da surətin səciyyəsinə xələl gətirə biləcək artıq bir hərəkətinə rast gəlmirik. Aktyor Kamranı tamaşaçılara sevdilir, onun amal və məslək adamı olduğuna bizi inandırır. Kamran yalan və saxtakarlığa nifrət edir. İnsan həyatını pula, vəzifəyə satanların düşmənidir. Onu qəzəbləndirən cəmiyyəti ləkələyən, millətin, Vətənin, xalqın adından danışan, lakin şəxsi mənfəəti üçün hər şeyi qurban verməyə çalışanlar, xalqın sabahını düşünməyənlərdir. Kamran «Vicdan, vicdan deyib, bağıran yalançı millət qəhrəmanlarına nifrət edir. Kamran söz adamı olaraq qalmaq, boş-boşuna danışmaq, fəaliyyətsizlik bataqlığında boğulmaq istəmir. Bax, budur Kamranı düşündürən, budur Kamranı həyəcanlandıran» (3).

Həsən Turabovun Kamranı mənəvi saflığı, ləyaqəti, həyat mövqeyi, iradə mətinliyi ilə altmışıncı illərin sonunda və yetmişinci illərin gənclərinin ideal qəhrəmanı səviyyəsinə qalxmışdı. Bu, həm də aktyorun özünün örnək, ideal sənətçi olmasının əlaməti idi.

Həsən Turabovun təfsirində, səhnə təqdimində Kamran məkan və zamanından, mənə və dəyərindən, səbəb və nəticələrindən asılı olmayaraq, hər cür gözlənilməz hadisələr burulğanında soyuqqanlılıqla idraki qənaətə gələ bilər. Və yaxud gəlmək üçün özünü, iradəsini, emosiyasını səfərbər edə bilər. Borçalıda, Kamranın prokuror olduğu ərəzidə məhəbbətini unuda bilmədiyi Nərmnin əri Cəmilin maşınla qəza törədib adam öldürdüyü xəbərini eşidərkən Həsənin nümayiş etdirdiyi oyun tərzı bu baxımdan çox xarakterikdir.

Həsən Turabovun Kamranı tamaşa boyu üç dəfə psixoloji tərəddüdlə üzləşir:

a) Səadət xanımın onunla ikibaşlı dialoqundan risk üçün yaranan daxili psixoloji tərəddüd;

b) Nərmnə məhəbbət xatirinə Bakıda qalmaq, yoxsa Vətənə məhəbbətdə sədaqət yolunu tutub Borçalıya getmək tərəddüdü;

c) Cinayətkar Cəmillə, mənən şikəst Cəmili tutuşdurub qəti qərar çıxarmaq istədiyi final səhnəsindəki psixoloji tərəddüd.

Aktyor üç məqamın üçündə də obrazın qənaətini məntiqi təfəkkürlə əlaqələndirir. Turabovun aktyor məntiqində birinci məqam emosional məntiqi təfəkkür, ikinci, psixoloji məntiqi təfəkkür, üçüncü isə fəlsəfi-idraki və mənəvi-əxlaqi təfəkkür kimi mənalandırılıb. İctimai amal və şəxsi duyğu, istək və vətəndaşlıq borcu məsələlərinə münasibətdə obrazlar iki qütbə ayrılırdılar. Bu dünyaduyumu ilə üzləşmədə, qarşılaşmada obrazların mənəviyyatları açıqlanırdı və həmin prosesdə mövzu ailə-məişət münasibətləri dairəsindən çıxır, ictimai-sosial xarakter alırdı. Bu sınaqlardan ən bütöv çıxanı Turabovun Kamranı idi.

«Unuda bilmirəm» dramında İlyas Əfəndiyev bir növ «Sən həmişə mənimləsən» pyesində qazandığı nailiyyətləri, bədii təsvir vasitələrini, konfliktin dinamikliyini və həyatiliyini daha yüksək pillədə inkişaf etdirmiş, yeni imkanlar və vasitələrlə zənginləşdirmişdir. Bu əsərində dramaturq tam yeni, yəni ictimai-psixoloji və poetik-publisist kontekstləri toqquşduraraq onların kəsişmə nöqtəsində publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst əldə edib. Göründüyü kimi, İlyas Əfəndiyev bu pyesdə özünün sənətkar dünyagörüşünü, bədii-ideoloji problemlər dairəsini yeni səviyyədə göstərib. Dramaturqun belə mövqeyi dövrün, zamanın əsas tələbi olan «bu gün bəşəriyyət öz daxili aləminə həmişəkindən daha çox diqqət yetirir» (6) tezi ilə fəlsəfi tutumda səsləşirdi.

Pyesdə müəyyən edilmiş həmin kontekstlərdə yeni motivlər fəal rol oynayır, personajlar isə «İlyas Əfəndiyevin obrazları» olaraq qalırlar. Qalırlar, lakin yeni şəraitdə yeni də nailiyyətləri nümayiş etdirirlər. Məhəbbət mövzusunun yeni müstəvidə, yeni insani münasibətlər əsasında, yeni mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər zəminində işlənməsi baxımından «Unuda bilmirəm» pyesi teatr üçün təzə addım idi.

İlyas Əfəndiyev istifadə etdiyi ictimai-psixoloji konteksti pyesin adı ilə də sıx bağlamışdı. «Unuda bilmirəm» adı və onun daşdığı fikir yükü, semantik məna, psixoloji dərk bir neçə qatda obrazların və hadisələrin psixologiyasında həll olunub. Əsərin səhnə həllində isə ən əvvəl, tamaşaçıya gördüyü mürəkkəb hadisələri, kəskin və təzadlı, lirik və dramatik, psixoloji və tragik çalarlı münasibətləri unutmamaq tövsiyə edilirdi.

Lirik-psixoloji çağdaş məhəbbət hekayəti janrında hazırlanmış tamaşa həm rejissor işi, həm də aktyor ifaları baxımından möhtəşəm görünürdü. Səhnə əsərinin şah damarını isə Şeyxzamanov, Turabov və Pənahova üçlüyü təşkil edirdilər. Amaliya Pənahovanın Nərimin rolu Ofeliyadan («Hamlet») sonra analıq

məzuniyyətinə çıxmış aktrisanın sevimli tamaşaçıları ilə ilk görüşüydü. Bu görüş misilsiz sənət bayramına çevrildi və tamaşa uzun müddət anşlaqla nümayiş olundu. Hətta neçə il sonra müəyyən ifaçılar dəyişsə də, «Unuda bilmirəm» tamaşası repertuarda möhkəm yer tutan səhnə əsərlərindən idi.

Pyesin Nərminlə bağlı süjet xətti ilk baxışda lirik və kövrək, həmçinin sadə idi. Nərmin professor Möhsünzadənin və Sədət xanımın qızıdır. Tələbədir. Universitetin hüquq fakültəsində oxuyan Kamranı sevir. Kamran ali təhsilini başa vurub təyinatını qədim Azərbaycan torpağı olan, hazırda Gürcüstan ərazisində yerləşən Borçalıya alır. Nərmin daha çox anasının təkidi ilə onunla Borçalıya getməkdən imtina edir. Kamran üçün sevgilisindən ayrılmaq nə qədər çətin olsa da, ictimai borc və vətən sevgisi daha ülvidir, daha müqəddəsdir. Bakıda qalan Nərmin atasının aspirantı Cəmilə ərə gedir. Ata, ana, qız və kürəkən Kərəm dayının idarə etdiyi maşınla Borçalı mahalına istirahətə gedirlər. İstirahət zamanı Cəmil avtomobilin sükanına oturub rayon mərkəzinə gedir. Yolda avtomobil qəzası törədib adam vurur və faciəli hadisə yerindən riyakarcasına qaçır. Hətta bu hadisəni sürücü Kərəm kişinin öz üzərinə götürməsinə rəzilliklə israr edir. Nərmin onun bu hərəkətindən sarsılır. Sonra həmin yerdə prokuror işləyən Kamranla görüşür. Kamran tale rəqibi Cəmili həbsdən xilas edir. Finalda Nərmin əri Cəmildən ayrılır.

Dramaturji mətnə, əsasən, Nərmin Kamranı kitabda oxuduğu qəhrəmanlara bənzədib və onu özünün romantik duyğularında təsəvvür etməyə səy göstərib. Əslində, o, real həyatda və real hadisələr burulğanında Kamranı saf məhəbbətlə sevməyə mənən hazır deyil. «Mən səni, yalnız səni sevirəm» deməsi də sanki əsl məhəbbət üçün daxilən hazır olmadığı, səksəkə və təlaş, hətta qorxu keçirdiyinin etirafı kimi səslənir. Belə tərəddüdlərin mənəvi tərəzində tarazlığını saxlaya bilməyən Nərmin gənc alim, Cəmilin məhəbbətinin qeyri-səmimiliyini, təmənnalı

olduğunu dərk etmək üçün təfəkkür iqtidarında da deyil. Buna görə də tamaşanın finalında mənəvi katarsisdən keçən Nərmən nişanlısı Cəmilə yadlaşdıqca, ondan uzaqlaşdıqca Kamrana məhəbbətinin əsl ülvyyətləli pöhrələri yenidən, daha ülvə paklıqla rüşə verir. O, mənən Kamrana yaxınlaşır.

«Amaliya Pənahova bütün bu tarixçəni səhnədə canlı hislərin, hərəkət və emosiyaların ifa etdiyi kədərli, lakin nikbin bir psixoloji hekayəyə çevirə bilir. Onun Nərmənəni ilk gəlişdən səhnəni gəncliyi və tərəvəti, şən və dəcəl sevincləri ilə doldurur. Xüsusən Kamranla onun öz mənzilində söhbət və anası ilə kəskin psixoloji mükəlimə səhnələrində Amaliyanın qəlbən yaşadığı və sevdiyi obraz tamaşada yüksək emosional zirvələrə ucala bilər» (1).

Daxili-psixoloji ziddiyyətlər, sarsıntılarla üzləşməsi, həyat və məişətdəki davranış ritmini müəyyənləşdirməkdə səhvlərə yol verməklə sərt reallıqlarla qarşılaşması baxımından Nərmən «Unuda bilmirəm» tamaşasının ən qaynar və dinamik obrazıdır. Şən, həyatsevər, səmimi görünən bu qızın mənəviyyatının dərinliyində ikili xarakter var və bu ikilik dramaturji psixologizmə, aktrisanın düşünülmüş, məntiqli səhnə yozumuna əsaslandığına görə bütün ziddiyyət və tərəddüdləri ilə baxılır, sevilir, taleyi, sevgisinin aqibəti təəssüf doğurur, yadda qalır. «Amaliya Pənahova Nərmənəni bir-birindən fərqli mürəkkəb vəziyyətlərin gedişində dəyişən, psixoloji aləmi, əhvali-ruhiyyəsi və həyata baxışı daim inkişafda olan mütərəddid, bir qədər də zəif iradəli surət kimi sənətkarlıqla yarada bilmişdir.

Yaxşı mənada şıltaq və nadinc, həyata açıq gözlə baxan, sevgilisinə romantik ideali kimi pərəstiş edən, təmiz qəlbəli və bir qədər də sadələvh, lakin qızğın məhəbbəti ilə tamaşaçını sarsıdan ərköyün bir ev qızı – Amaliya Pənahova, ilk pərdədə qüdsiyyət rəmzi kimi canlanır və az bir vaxt ərzində nəzərdən itir. Lakin yaddan çıxmır.

İkinci pərdədə Nərmin – Amaliya Pənahova artıq sarsılmış, müvazinətini itirmişdir. O, qəlbində gizli qalmış, özünə aydın olmayan, idrakının və duyğularının təsdiq etmədiyi fikirlər önündə tərəddüd keçirir» (4).

Amaliya Pənahova Nərminin təcrübəsizliyi ucbatından üz-ləşdiyi həyati uğursuzluqları, taleyinə qismət olan ayrılığı psixoloji sarsıntılarla, lirik dürüstlüklə, tragik çalarla oynamaqla bu prosesi obrazın mənəvi təkamülünün başlanması kimi xarakterizə etməkdə çox haqlı görünürdü. Tamaşanın həzin, kövrək və bir qədər də melodramaya yaxın ruhuna nikbinlik gətirirdi. İdrakı və hisləri arasında olan təzad onu uçurumun qənşərinə sürükləsə də, Nərminin psixoloji sarsıntılardan həyati nəticə çıxarmasına, insani saflaşmasına sarsılmaz inam doğurur.

Xarakter kimi Nərminin bədii və səhnə cizgiləri əlvan təsir bağışlayırdı. Amaliya Pənahovanın təqdimində Nərmin riyakarlıqdan uzaq, lakin ərköyün, ərköynlüyü şıltaqlığa yol açan qızıdır. Ailənin yeganə qızıdır və atasının mənəvi sahibi olduğu üçün sevilmir, həqiqətən də, səmimi və duyğulu gəncdir. Təbiətində və insanlara münasibətində gözəlliklər var, doğrucul və inadkardır. Müsbət ideallara pərəstiş edir, lakin həmin duyğuların bütün estetik-psixoloji, mənəvi-etik incəliklərini düzgün dərk etməkdə təcrübəsizdir. Sevgisinə və əqidəsinə sadıq qala bilmir, qətiyyətsizlik göstərir. Nərmin qeyri-adi, romantik bir məhəbbət aləminə qovuşmaq istəyir, ancaq onun yollarındakı alatoranlıqda azıb qalır.

Oxuduğu və tamaşada bir neçə epizodda səslənən «İstəmirəm gül-çiçək, ömrün yolu...» mahnının ruhu da Nərminin həyat yoluna cəsarətli addımlarla çıxmaqda tərəddüdlü olduğunu göstərir. «Amaliya Pənahova Nərminin bütün bu xüsusiyyətlərini tamaşaçılara çatdırmaq üçün incə, zərif cizgilər tapır. Həm də elə təbii oynayır ki, tamaşaçı səhnədə aktrisağa tamaşa etdiyini unudur. Çünki əslində, Amaliya oynamır, o yaşayır, bütün

varlığı və qəlbi ilə Nərminə şərikin olur» (3). Digər tərəfdən isə Nərmin obrazının nikbin faciəsi duyğularımızın təmizlənməsində təkanverici estetik kateqoriya təmsalında səslənir.

Nərmin elmə hünərvərlik meydanı və fərdin qürurunun, şücaətinin nümayişi kimi baxır. Təbii hislərdir, bunun üçün bir kimsəni, eləcə də namuslu professor Möhsünzadənin ailəsində böyümüş Nərmini qınamaq olmaz. Lakin Nərmin o hislərin yalnız zahiri tərəflərini görür. Daxili-psixoloji dərinliyə enə bilmədiyi üçün mürəkkəb həyat hadisələrinin həlledici anında səhvlərə yol verir. Amaliya Pənahova obrazın bu xarakterik cəhətlərinə öz oyununda xüsusi vurğu vururdu və bu iki hissi polifonik musiqi ahəngində oynayırdı. Cəmilin karyerizm maskasının yırtıldığı epizoddakı aktrisa daxilən püskürən qəzəbini təmkinlə cilovlayırdı və bununla da Nərminin xarakterindəki psixoloji təkamülün şərtlərini tamaşaçılara çatdırırdı.

«Amaliya Pənahova «Unuda bilmirəm»də yaradıcılığının təzə-təzə cəhətləri ilə cəmləndiyini sübut etdi. Amaliya Pənahova öz qəhrəmanının qəlbindəki təlatümü, həyəcan və iztirabları bədii bir taktla göstərə bildiyi kimi, onun şüxluğunu, sevincini, həyat eşqini, məhəbbətindəki sədaqətini də inandırıcı, təbii cizgilərlə tamaşaçılara çatdırır... Aktrisa ilhamlı və təbii oyunu, düşünülmüş duruş-baxışı ilə bizi Nərminin qəlbinin təmizliyinə, eşqinin səmimiyyətinə inandırır» (7).

«Unuda bilmirəm» tamaşasına Emin Sabitoğlu (həmin dövrdə «Mahmudov» soyadı ilə çıxış edirdi və tamaşanın proqramında da belə yazılıb) son dərəcə emosional, Kamran və Nərminin məhəbbətlərini tərənnüm edən, psixoloji-dramatik dönüşlərin mahiyyətini açan, konfliktin təzadlı duyğunluqlarına dərinlik əyləyən, lirik epizodların ruhunu oxşayan musiqi bəstələmişdi. Nərmin üçün isə əslində, məhəbbət mövzusunun həzin leytmotivi kimi səslənən mahnı yazmışdı. Həmin mahnı mətbuatda «Eşqin yolu gül-çiçək...» və «Məni sənə bağlayan...» kimi

yazılırdı. Radiodan isə «Unuda bilmirəm» tamaşasından Nərminin mahnısı» kimi elan edilirdi.

Tamaşada mahnını teatrın orkestrinin müşayiəti ilə Amaliya xanım özü oxumuşdu və çox da şövqlə, kövrək yağıyla, rahatsız həsrət çalarında, göynərtili etirafla oxumuşdu. Maqnitofon lentinə yazılmış mahnı tamaşada bir neçə dəfə səsləndirilirdi. Xüsusən Borçalıda prokuror işləyən Kamranın sadə otağında kiçik əl maqnitofonundan səsləndirildiyi səhnə tamaşanın ən kövrək və təsiredici epizodlarından birinə çevrilirdi. Nərmin – Amaliya Pənahova bu otaqda həmin mahnını dinləyəndə xəyalən və həsrətlə ötən günlərə qayıdır, gərgin psixoloji təbəddülat keçirirdi. Aktrisa bu səhnədə pauzaları məharətlə oynayır və obrazın daxili iztirablarını sifət ifadələrində ecazkarlıqla canlandırırdı.

Adam düşünə bilər ki, Nərminin mahnısının ruhu, şəriyyəti, musiqi təranələri, obrazın psixoloji ovqatına uyğunluğu bizə doğmadır. Yəqin, buna görə həmin mahnı ürəklərə dərinləndən təsir edib, ülvəi duyğulara qanad verib. Lakin məsələ bundadır ki, Moskvadan gəlmiş, milliyyətçə rus teatrşünas da mahnını eynilə bizim kimi duymuş, qəbul etmiş, tamaşanın ahəngdar və harmonik komponenti kimi mənimsəmişdi. Mənimsədiyi fikri isə mətbuatda oxuculara səmimi etirafla çatdırmışdı. «Artist Amaliya Pənahova Nərmin rolunu çox gözəl ifa edir. Tamaşanın leytmotivinə çevrilən Nərminin mahnısını (bəstəkar Emin Mahmudovdur) indi bütün Bakı oxuyur» (8).

Obraz barədə, aktrisanın ifası barədə qənaətlərimin yekununda reallığa, inkarolunmaz həqiqətə söykənən böyük inamla deyə bilərəm ki, Nərmin rolu Amaliya Pənahovanın zəngin yaradıcılığında danılmaz və parlaq sənət hadisəsidir.

Mənbələr

1. Q.Yaşar... «Unudulmur». – Kommunist, 25 dekabr 1968.

2. Yenə orada.
3. İsmayıl Şıxlı. Hər şeydən əvvəl. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 30 noyabr 1968.
4. Məsud Əlioğlu. İnsan və vicdan. – «Azərbaycan gəncləri», 12 dekabr 1968.
5. Azad Mirzəçanzadə. İxtisasa giriş. – Bakı, BDU-nun nəşri, 1990.
6. İ.Frolov. Perspektivi çeloveka. – Moskva, Politizdat, 1979, s.8
7. B.Adil. Ən böyük möcüzə insandır. – «Bakı», 20 noyabr 1968.
8. D.Medvedenko. Təkcə məhəbbət haqqında deyil. – «Literaturnaya qazeta», 25 iyun 1969. Sitat məqalənin 5 iyun 1969-cu ildə «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində çap olunmuş tərcüməsindən götürülüb.



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Kamran – Həsən Turabov və Nərmin – Amaliya Pənahova



«Unuda bilmirəm»,
İlyas Əfəndiyev.
Öndə Nərmin –
Amaliya Pənahova
və Səadət xanım –
Sofiya Bəsirzadə



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Kərəm dayı – Muxtar Avşarov
və Möhsünzadə – Məmmədrza Şeyxzamanov

«Unuda bilmirəm»,
İlyas Əfəndiyev.
Nərmin –
Amaliya Pənahova
və Möhsünzadə –
Məmmədrza
Şeyxzamanov



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Cəmil – Hamlet Qurbanov və Kamran – Həsən Turabov



«Unuda bilmirəm»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Cəmil –
Hamlet Qurbanov,
Kərəm dayı –
Muxtar Avşarov,
Səadət xanım –
Sofiya Bəsirzadə
və Möhsünzadə –
Məmmədza
Şeyxzamanov



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Kamran – Həsən Turabov, Nərmin – Amaliya Pənahova
və Cəmil – Hamlet Qurbanov



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Tamaşadan səhnələr

1969-cu il

29 noyabr. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rejissor Həsən Əbluc, rəssam Sənan Qurbanov, bəstəkar Emin Mahmudov.

Rollarda: Səməndər Rzayev (Qənimət), Fuad Poladov (Savalan), Şəfiqə Məmmədova (Anjel), Vəfa Fətullayeva (Fəridə), Kamal Xudaverdiyev (Ədalət), Ofeliya Məmmədzadə (Gövhər), Məcnun Hacıbəyov (Tip), Nizami Kazımov (Kişi).

* * *

Tofiq Kazımov teatr tarixində ilk dəfə «Pəri cadu»nun səhnə variantını işləyib hazırladı, müəyyən obrazların konfliktdəki funksiyalarını daha da konkretləşdirdi. Əvvəlki tamaşalarında izlədiyi «borc və hiss» probleminə «Pəri cadu»da yeni rəkursdan yanaşdı, ucuz ehtirasların əsiri olub, mənəvi borcu unutmağın faciəsini düşüncəmizin mərkəzində saxlayan müasir tamaşa yaratdı. Pyesdəki «nəfsi-əmmarənin» əksinə olaraq, Qurbanın faciəsini, əsasən, istəmədiyi, sevmədiyi adamla evlənməsində axtardı. Səlimə (Şövkət Rzayeva) xeyirxah, sadə insandır, lakin ərinin ürəyinə girə bilməyib, fonların arasında qırılmaz ünsiyyət yaranmayıb. Belə bir tələqqi, yozum Tofiq Kazımovun tamaşadakı ali məqsədindən doğduğuna görə, təbii və lazımlı görünürdü. Rejissor bir vacib xətti də insanların öz məqsədlərinə çatmaq üçün uğrunda apardıqları mübarizə üzərində qurmuşdu. Rejissorun fikrincə, məqsəd humanist duyğulardan doğmayanda estetik gözəlliyi itir, onun uğrunda aparılan mübarizə tənqid hədəfinə çevrilir.

«Pəri cadu»nun ilk tamaşası iyunun 30-da göstərildi. Rejissorun yeniliyi ətrafında kəskin mübahisələr başlandı, ona yer-siz hücumlar oldu, haqlı iradlar da söyləndi. Tofiq Kazımov

ikinci tamaşanı tezliklə göstərməkdən imtina etdi və növbəti tamaşa oktyabrın 4-də oynanıldı. Bəzi səhnələrə əl gəzdirildi, xırda ixtisarlar oldu. «Pəri cadu»nun ikinci tamaşası göstəriləndən sonra Tofiq Kazımov İlyas Əfəndiyevin «Məhv olmuş gündəliklər» lirik-psixoloji pyesi üzərində intensiv məşqlərə başladı. Adətən, dublyorla (əvəzedici aktyor, ikinci heyət) işləməyə meyil göstərməyən Tofiq Kazımov «Məhv olmuş gündəliklər» tamaşasında da hər rolu bircə ifaçıya həvalə etmişdi. Onu da deyim ki, bir müddət sonra Məlik Dadaşov (Ədalət) və Sofiya Bəsirzadə (Gövhər) də tamaşada oynadılar, ancaq bu, eksprompt oldu, onlar məşqlərdə iştirak etməmişdilər.

Məcnun Hacıbəyov (Tip) istisna olmaqla, ifaçılar gənclər idi. İncəsənət İnstitutu aktyorluq fakültəsinin tələbələri Fuad Poladov (Savalan) və Nizami Kazımov (Kişi) böyük səhnədə ilk addımlarını atırdılar. Əsərin qəhrəmanı Fəridə rolunu Tofiq Kazımov teatrşünaslıq fakültəsinin dördüncü kurs tələbəsi Vəfa Fətullayeva ilə məşq edirdi. Görkəmli aktrisa Hökümə Qurbanovanın qızı olan Vəfa Fətullayeva səhnəyə ilk dəfə 1955-ci ildə doqquz yaşında, Uilyam Şekspirin «Qış nağılı» tamaşasında çıxmışdı. Fəridə rolu onun debütü oldu və o, teatrşünas diplomu alsa da, ömrünün sonunadək aktrisalıq etdi. Tələbə Fuad Poladov uğurlu debütdən üç ay sonra Akademik teatrda ştata götürüldü. Nizami Kazımov isə institutu bitirib GTT-də işlədi.

Tənqid Tofiq Kazımovun yeni işində, ilk növbədə, səhnəyə bacarıqlı gəncləri cəsarətlə çıxarmasını, onlara böyük etimad göstərməsini, ruhən nikbin, həyatsevər tamaşa yaratmasını qeyd edirdi (bax: 1, 3, 4, 5).

Onu da qeyd edirdi ki, rəssam Sənan Qurbanov şərtilik elementlərinə çox uyur və bu da bədii reallığı zəiflədir. Söylədikləri bu fikirlərdə müəlliflər lirik-psixoloji teatrın səhnəqrafiya prinsiplərinə uyuşmayan romantik ovqatı, yüngül və xoşagəlimliliyi xüsusi vurğulayırdılar.

Tofiq Kazımov hər personaj, hətta səhnədə az-az görünən Tip və Kişi obrazları üçün onların xarakterlərinə uyğun ovqat iqlimi yarada bilmişdi. Emin Mahmudov (Sabitoğlu) da surətlərin məzmununa uyğun musiqi mövzusu bəstələmişdi və həmin musiqi vəziyyətlərin dəkində, psixoloji gərginliklərin yaratdığı halların düzgün qavranılmasında tamaşaçıya kömək olurdu.

«Məhv olmuş gündəliklər» tamaşası əxlaqi münasibətlərin burulğanlara düşməsinə, yetkinləşməsinə, kitablə, arzuyla həyat arasındakı sərt təzadlar aləmində gənclərin mənəvi çarpışmaları barədə lirik hekayət idi. İlyas Əfəndiyev dramaturgiyasına xas olan cəhətlərdən biri də budur ki, mənəvi saflaşma keçirən qız qəhrəman (Nargilə, Nərmin, Şahnaz...) finalda «təklənir». Tofiq Kazımov üçün isə səciyyəvi odur ki, rejissor final səhnəsini sözsüz mizanlar əsasında, işıq və musiqi ilə qurur. Hərəkət, dinamika bu lirik-psixoloji finalların əsasıdır və biz bu qurumda həyatın işıqlı davamını, mənəvi katarsis keçirənlərin işıqlı sabahını görürük. «Məhv olmuş gündəliklər» tamaşasında final daha emosional, daha poetik, daha kövrək və daha mənəli idi.

Tofiq Kazımovun yerdə, ayaq üstə verdiyi mizanlarda, yon-daşların ünsiyyətində səmimiyyət o qədər güclü idi ki, Savalanın tələm-tələsik Anjelə (Şəfiqə Məmmədova) eşq elan etməsi, Fəridənin Ədalətlə (Kamal Xudaverdiyev) mübahisələrindəki yeknəsəqlik, Qənimətin (Səməndər Rzayev) mənəvi aləminin hərtərəfli açılmaması... kimi nöqsanları nisbətən görünməz edirdi. Belə bir təfsirdə Fuad Poladovla Vəfa Fətullayevanın təcrübəsizlikdən doğan müəyyən qüsurları da tamaşaçıya məhrəm gəlirdi. İfaçıların emosional coşqunluğu tamaşanın vətəndaşlıq pafosunu tamamlayırdı, psixologizmə lirik ahəng gətirirdi.

Arada Kamal Xudaverdiyevin teatrdan müvəqqəti uzaqlaşması ilə əlaqədar Ədalət rolunu Məlik Dadaşov və Həsən Məmmədov ifa etdilər. Onların ifalarında Ədalət birtərəfli, natamam təsiri bağışlayırdı. Halbuki qəlbində parlaq, cazibəli cəhətlər,

həlim qılıq olmasaydı, nə Anjel, nə də Fəridə Ədaləti sevməzdilər. Bu baxımdan zahirən də yaraşqlı obraz oynayan Kamal Xudaverdiyevin ifa etdiyi Ədalət, mənən daha mürəkkəb, daha psixoloji xarakter idi, aktyorun oyununda rəngarənglik, düşündürməyə vadar edən cazibədarlıq vardı.

Tamaşada ən təzadlı tip, xarakter səviyyəsinə çatdırılan obraz Anjel idi. Şəfiqə Məmmədova səhnəyə coşqunluq ruhu gətirir, zərif plastikası ilə mürəkkəb hərəkətləri, çətin mizanları belə çevikliklə icra edirdi. O, Anjeli lirik, dramatik, psixoloji sarsıntılı, hətta mənəvi üzüntülərində faciə notları duyulan xarakter kimi oynayırdı. Anjel rolu Şəfiqə xanımın dalbadal dördüncü sənət qələbəsi idi və bu ərəfədə o, növbəti nailiyyətinin bünövrəsini qoyurdu, «Xəyyam»da Sevda rolunu məşq edirdi...

Mənbələr

1. Cəlal Məmmədov. Gündəliklər yenidən yazılacaq. – «Bakı», 29 dekabr 1969.
2. Məsud Əlioğlu. Həyat davam edir. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 27 dekabr 1969.
3. Baladadaş Məmmədov. Çayın axarı ilə. – «Azərbaycan gəncləri», 3 fevral 1970.
4. Q.Yaşar. Günlər və gündəliklər. – «Kommunist», 28 yanvar 1970.
5. Р.Раева. Прощай дневник... – «Бакинский рабочий», 6 января 1970.



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Ədalət – Kamal Xudaverdiyev və Fəridə – Vəfa Fətullayeva



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Anjel – Şəfiqə Məmmədova və Ədalət – Kamal Xudaverdiyev

«Məhv olmuş gündəliklər»,
İlyas Əfəndiyev.
Anjel –
Şəfiqə Məmmədova
və Ədalət –
Kamal Xudaverdiyev



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Savalan – Fuad Poladov və Anjel – Şəfiqə Məmmədova



«Məhv olmuş gündəliklər»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Gövhər –
Ofeliya Məmmədzaadə
Fəridə – Vəfa Fətullayeva
və Ədalət –
Kamal Xudaverdiyev



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Savalan – Fuad Poladov, Ədalət – Kamal Xudaverdiyev,
Fəridə – Vəfa Fətullayeva və Qənimət – Səməndər Rzayev

1971-ci il

12 fevral. «Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Əliheydər Ələkbərov, rejissor Məmməd-kamal Kazımov, rəssam Nüsrət Fətullayev, bəstəkar Süleyman Ələsgərov.

Rollarda: Həsən Turabov (Nicat), İsmayıl Dağıstanlı (Böyük bəy), Leyla Bədirbəyli (Fəxrəndə xanım), Məmmədrza Şeyxzamanov (Həsənalı), Amaliya Pənahova (Şahnaz), Vəfa Fətullayeva (Gülgöz), Fuad Poladov və Rafiq Əzimov* (Rəhman), Kamal Xudaverdiyev (Bahadır), Fateh Fətullayev və Kamil Qubuşov (Bayram bəy), Əliabbas Qədirov və Ramiz Məlikov (Leytenant), Sadiq İbrahimov (Qüdrət), Mustafa Süleymanov (Birinci qaçaq), Elxan Hüseynov (İkinci qaçaq), Məcnun Hacıbəyov (Üçüncü qaçaq), Hacı İsmayılov (Dördüncü qaçaq), Məcid Dadaşov (Beşinci qaçaq).

**Qeyd.* Rafiq Əzimov Rəhman rolunu bircə dəfə oynadı.

* * *

İlyas Əfəndiyev dramaturji yaradıcılığında ilk dəfə tarixi mövzuya müraciət edərək, 1920-ci ildə Şuşada baş verən hadisələr əsasında «Topxana meşəsi» pyesini yazdı. İctimai təmayüllü lirik-psixoloji janrda yazılan əsəri dramaturq keçən il oktyabrın əvvəlində teatrın kollektivinə oxudu. Noyabr ayının 11-də Əliheydər Ələkbərov əsərin məşqlərinə başladı. Tamaşanın bədii tərtibatını Nüsrət Fətullayev, musiqisini isə Süleyman Ələsgərov işlədilər. Əsər bu il fevralın 12-də «Mahnı dağlarda qaldı» adı ilə tamaşaçılara göstərildi. Tamaşaya verilən bu ad pyesdə Şahnazın sevgilisi Nicat üçün oxuduğu, son nəfəsində də dodaqlarında misraları titrəyən «Aman ovçu» mahnısı ilə əlaqələndirilmişdi. Bu, səhnə əsərinin leytmotivi kimi bütün epizodların bir ana xətt ətrafında bağlılığını da təminatlandırırdı.

Tamaşanın «Mahnı dağlarda qaldı...» adlandırılması daha məntiqli və poetik səslənirdi. Şahnazın «Aman ovçu» mahnısının sədası altında son dəfə dodaqlarından qopan «Nicat, bizim mahnımız dağlarda qaldı» sözləri də bu məntiqi gücləndirirdi.

Tənqid elə ilk tamaşalardan az sonra quruluşçu rejissor Əliheydər Ələkbərovun işini təqdirəlayiq sayır, aktyor oyununu yüksək qiymətləndirirdi. İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasına birinci və eyni zamanda sonuncu dəfə müraciət edən Əliheydər Ələkbərovun sanballı ansambl seçməsinə mətbuatda çıxan rəsenziya müəllifləri xüsusi qeyd edirdilər.

Tamaşa uğurla qarşılanıb repertuarda uzun illər yaşadı. 1972-ci il aprel ayının 27-də dramaturq İlyas Əfəndiyev, rejissor Əliheydər Ələkbərov, rəssam Nüsrət Fətullayev, aktyorlardan Həsən Turabov, İsmayıl Dağıstanlı, Leyla Bədərbəyli və Amaliya Pənahova Respublikanın Dövlət mükafatına layiq görüldülər.

«Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasında aktyor ifası baxımından ən sanballı obraz Nicatdır. Həsən Turabovun ifasında o, «çox səmimi və sərbəst» (1) alınmışdı, öz qəhrəmanını «işində, sözündə düz, xalqın səadəti yolunda hər cür məhrumiyyətə razı olan cəsur» (2) və «mətin insan» (3), «ləyaqəti uca tutan» (4) mübariz kimi təmsil edirdi. Obrazın hadisələr boyu daxilən dəyişməsinə, idraki təkamülünü aktyor təkcə Nicatın hisləri ilə deyil, «bütün mənəviyyatında baş verən proses» (5) kimi mənalandırırdı.

Tamaşada aktyor oyununun təhlilinə geniş yer ayıran məqalə müəllifləri ən çox Həsən Turabovun mürəkkəb, canlı və həyatı oyununu dəyərləndirirdilər. Konfliktin özəyində duran kasıb, ovçu Nicat və bəy nəslindən olan Şahnazın məhəbbət xəttinin maraqlı bədii cəhəti o idi ki, iki gəncin sevgi münasibətləri «onların ictimai varlığı ilə toqquşur, hadisələrin zahiri təkanı ilə yox, daxili məntiqi ilə dərin psixoloji konfliktə çevrilir və həll olunur. Bu konflikt iki yolla inkişaf edir: həm Nicatın və Şah-

nazın öz daxili aləmində, həm də onların arasında. «Bütünlükdə isə bu konflikt köhnə dünya ilə aparılan gərgin inqilabi mübarizə mühitində baş verir... Nicat – Həsən Turabov daxilən dəyişir, bu dəyişmə onun tək-cə hislərində yox, bütün mənəviyyatında baş verir, xüsusən onun ictimai şüuru, həyatı idrakı...» (5) inandırıcı təsir bağışlayırdı.

Aktyor ictimai, sosial, siyasi və məişət kontekstlərində Nicatın davranışını, həyat mövqeyini həm ayrılıqda, lazımı məqamlarda isə vəhdətdə oynayırdı. Belə bir oyun tərz-i xarakterin mürəkkəbliyini və dərinliyini açmağa yönəlir, aktyorun rəng-rəng təsvir vasitələrini göstərməsinə meydan açırdı. Sənətkar öz qəhrəmanını mürəkkəb, lakin aydın boyalarla «mətin insan kimi canlandırır» (3), dünyagörüşünün və həyatı dərkinin təkamülünü tamaşa boyu ardıcıl xətdə göstərirdi. Tənqidin yazdığı kimi, Nicat rolunu «ləyaqətlə, təqdirolunan tərzdə» (4) yaradan Həsən Turabovun hərəkətlərində və danışq ahəngində lirizmlə drammatizm qoşa qanad timsalında idi.

Lirizm aşılana epizodlarda aktyor hərəkətlərinə yığcamlıq gətirir, çöhrəsinin cizgilərini sərtlikdən «təmizləyib» ona mülayimlik verir, sözlərin fikir və məna yükünün əsas ağırlığını özünün səs-danışq ritminin poetik, musiqili, həzin ovqatlı ahəngində canlandırırdı. Ona görə də Şahnazla olan əsas səhnələr (Böyük bəyi zindandan qaçırtması ilə bağlı Şahnazla Nicatın gərgin dialoqu istisna olmaqla), Gülgəz – Nicat epizodu tamaşanın ən emosional notları kimi səslənirdi.

Gərgin səhnələrdə isə Turabov sözdən çox hərəkətdən istifadə edir, pauzalarda gözlə «danışır», hiss olunmaz fəndlə tamaşaçının duyğularını dramatik və fəci zəmində kökləyirdi. Tamaşaçı sanki böyük bir zaman hadisələrindən keçir, məkan-zaman xronotopundakı sənət şərtiliyini həyat reallığı tutumunda qavrayırdı. Aktyorun oyununda tamaşaçını «məcbur etmək», «vadar etmək» yox, təbii reallıqla inandırmaq hünəri bütün

təravəti ilə rayihələnidir. Lirikliklə dramatikizmin polifonik musiqi təsiri tamaşaçının səhnə diqqətinin özəyində dururdu.

Həsən Turabovun səhnəmizdə orijinal obrazlar silsiləsi yaratdığını ayrıca vurğulayan teatrşünas Adil Babayevin fikrincə, aktyor «...Nicatı işində, sözündə düz, xalqın səadəti yolunda hər cür məhrumiyyətə dözən cəsur insan kimi oynayır. Nicatın səhnəyə ilk gəlişindən aktyor hiss etdirir ki, onun qəhrəmanı ötəri həvəsə düşən, saxta duyğularla yaşayan cavan deyil. Məhəbbəti də, nifrəti də təbiidir. Haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı barışmaz olan Nicat – Həsən Turabov hadisələr cərəyan etdikcə dəyişir.

Nicat – Turabov hadisələrin mahiyyətini görməyi bacaran, düşməni dostdan, yaxşını pisdən tez ayıra bilən sərvaxt adamdır» (2). İncəsənətin özünəməxsus spesifik xüsusiyyəti olan obrazlı düşüncə vərdişinə ustalılıqla yiyələnməsi Nicat tipli obrazı oynamaqda Turabovun əsas ifadə vasitələrinin başlıca yönəldicisidir.

Tamaşaçı Həsənalı kişini səhnədə çox az görür. Ötkəm, qeyrətli, halal, yavan çörək yeməyi riyakarlıqla plov yeməkdən üstün tutan sadə kəndli Böyük bəylə dialoqlarında qüruru, ləyaqəti ilə yadda qalır. Ancaq onun bütöv xarakterini biz özü səhnədə olmayandailmə-ilmə çözlənən incəliklə görürük. Bunu tamaşaçıya Həsən Turabovun atadan söhbət düşəndə göz və sifət ifadələri ilə canlandırıdığı emosional, psixoloji duyğular aşılrayır. Bax belə bir yaradıcılıq prosesində Turabovun ikinci, üçüncü... planı sərbəst, ana xəttə, ali məqsədə bağlılıqda ləyaqətlə göstərə bilməsi yeni estetik təsvirdə tərənnüm-təqdim olunurdu. Bu, «özləşmə» bacarığının yeni səpkidə təcəssüm tapmasına adi bir misaldır.

Həsən Turabov Nicatın atası Həsənalı kişiylə məhəbbət və övladlıq ehtiramını məişət qatında ifa edirdi. Ancaq müəyyən məqamlarda, epizod-hadisənin təklif etdiyi vəziyyətə uyğun olaraq ifadə vasitələrini tündləşdirən sənətkar övlad xəttini məişət

və sosial kontekstlərin birləşməsində də oynayırdı. Həmin oyun tərzində də Həsən Turabov «tamaşaçıların dərin hüsn-rəğbətini qazanır... Onun – Həsən Turabovun sevinci də, kədəri də hər cür sünilikdən uzaqdır, inandırıcıdır» (2).

İsveç aktyoru Qestal Ekman poetik ibarə ilə deyir ki, əgər mən obrazı yaratmaq üçün yanmasam, səhnədə gül olaram. Bu fikri müstəqim mənasından çıxarılıb estetik idraki mahiyyətinin dərinliyinə varsaq və Həsən Turabovun sənətkar üslubunu həmin prizmadan araşdırsaq, aktyorun yeni-yeni fərdi keyfiyyətləri ilə üzləşərik. Turabovun sənət «yanğısının» əsasında işgüzarlıq, ünsiyyət yarada bilmək bacarığı, klassik estetik anlamdakı beş hissi (duygunu) işə salmaq hünəri, ehtiras coşqunluğunu istiqamətləndirməkdə ölçü dəqiqliyi, ilham enerjisini obraza sərf etməyin meyarını müəyyənləşdirmək qabiliyyəti durur.

Turabovun ifasında rolun perspektiv təyini dəqiq, aydın, bütöv və əyilib-parçalanmazdır. Bir qayda olaraq bu perspektivlik sadədən mürəkkəbə doğru dərinləşir, nəticədə adi xasiyyət göstəriciləri birləşib bitkin xarakter səviyyəsinə çatır. «Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasında rolun perspektivlik təyininə zərgər dəqiqliyi ilə müəyyənləşdirdiyinə görə Turabovun ifasında dağlarda adi ovçu olan kəndli balasının böyük bir bölgənin rəhbəri vəzifəsindəki yüksəlməsi tamaşaçıya təbii, real, məntiqi və həyati görünür.

Həsən Turabov Nicatın müəyyən çılğın məqamlarında da (məsələn, Şahnazın Böyük bəyi gizlincə zindandan azad etdiyi səhnə) Şahnaza məhəbbətində, sevgilisində, geniş anlamda sevgisinə münasibətdə riyadan uzaq və məkrəkdir. Onun qəhrəmanının xarakterində ötkəmlik, həyat amalına mətin inam, zaman və hadisələrin diktə etdiyi sərtlik var. Turabov bunları gizlətmir və eyni zamanda Nicatı adi məişət tündməcəzlişindən çox-uzaq uzaq olan bütöv xarakter kimi yaradır.

Həsən Turabov gurultulu inqilabi mövzulu müasir faciədə baş rolu oynayanda görkəmli monumentalist rejissor Boris Ravenskinin fikrini dəstək tutur: «Təəssüratın çoxluğu – ümumiyyətə, təəssüratın yoxluğu deməkdir. Diqqətlilik, məhdudiyyət, düşüncə yığcamlığı lazımdır».

«Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasının finalında ən çox sevdiyi insana – Nicata özü də bilmədən xəyanət edən Şahnaz onu sarsıdan, düşüncələr girdabında mənəviyyatını didib-parçalayan əzablardan xilas olmaq üçün özünü tufənglə vurur. Bu intiharın faciəsi Nicatı o dərəcədə psixi sarsıntıya məruz qoyur ki, o, az qala ağılsızlıq həddinə çatır. Həsən Turabov şüurlu şəkildə emosiyaları qabağa buraxır. Qəmin yüksək zirvəsində aktyor ustalıqla emosional ifadə vasitələrindən psixoloji fəlsəfi oyun nüanslarına keçir. Vəziyyəti hərəkət və pauzalarda oynamaqla Nicatın sarsıntıdan daxili səfərbərliyə keçməsinə məftunedici dəqiqliklə göstərir.

Bütün bunlara kompleks şəkildə nail ola bilməsi isə Həsən Turabovun şəkk-şübhəyə güman yeri qoymayan talantıdır. «Talant, quşun budaqda asudə oxuduğu kimi azad, sərbəst, fərdi yaratmaq qüdrətidir... Talant ətrafda baş verənləri adi adamlardan daha çevik və dərinlən mənimsəyir. O, hər adamın görə bilmədiklərini bilir. O, başqalarının tək bir dəfə gördüklərini və görüb anlamadıqlarını görür. Onun əsəbləri daha həssasdır, dərkətmə qabiliyyəti son dərəcə nadir və zəngin çalarlıdır» (6, s. 100, 101).

Həsən Turabovun talantı ürəyəyatımlıdır, çoxşaxəlidir, çevik və inkişafda olandır.

Səhnə sənətinin sərt özünəməxsusluqlarından biri də odur ki, aktyorun arzu və istəyinin miqyas genişliyindən, ya darlığından asılı olmayaraq, onun sərhəd hədlərini istedadın bacarıq səviyyəsi müəyyənləşdirir. Həsən Turabovun sərhədsiz talantından bəhrələnən, aktyorluq bacarığının əzəməti və yaratmağa qadir gücü səhnədə həyata keçirmək istədiyi arzuya qarşı yönələn hər cür sədləri sındırır yoxa çevirir.

Talantın mənəvi-estetik köhnəlməsi istedad üçün ölümdən bətərdir. Həsən Turabovun talantı həmişə təzə-tər və tərəvətlidir!

Həsən Turabovun zamanın ruhunu, ictimai-sosial nəbzini yüksək sənətkarlıqla duyub dərk etməsi, istedadının çevikliyi, mütəhərrikliyi, zövqünün yüksəkliyi və sənətkar şəxsiyyətinin qürurunu həmişə uca tutması onun talantını «piylənmək» təhlükəsindən qoruyur. Bizim Həsən Turabovu kamil və müdrik şəxsiyyət kimi qəbul etməyimizi şərtləndirən cəhətlərdən biri də elə budur.

«Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasında bəy, mülkədar, bütövlükdə mənən zadəganlıq məsələlərinə həmişəki kimi, ancaq qara rənglə baxılmaz, bu zümrənin Böyük bəy (İsmayıl Dağıstanlı), Fəxrəndə xanım (Leyla Bədirbəyli), Şahnaz (Amaliya Pənahova) kimi maraqlı təmsilçiləri ilə rastlaşırıq. Tamaşadakı bütöv xarakterli, qəlbən geniş təbiətli, kəndli Həsənalı kişi (Məmmədza Şeyxzamanov), etibarında dönməz qulluqçu Gülgöz (Vəfa Fətullayeva), inqilabi hərəkətdə özü də nə üçün qoşulduğunu dərk etməyən, heç bu barədə düşünməyən, ancaq torpağa bağlılığında, səmimiyyətində təbii olan Rəhman (Fuad Poladov), qeyrət və namus üstündə qaçaq düşmüş Bahadır (Kamal Xudaverdiyev) obrazları da müxtəlif bədii dəyərləri ilə maraqlı təsir bağışlayırdı.

Şahnaz rolunda Amaliya Pənahova faciə notlu gərgin səhnələrdə nitqinin aydınlığına diqqət yetirmir, obrazın finalda keçirdiyi fəci-psixoloji halı, gərginliyi əvvəldən təqdim etməklə drammatizmi bir qədər zəiflədirdi. Şahnazın finalda intiharı tam bədii məntiqdən, hadisələrin təbii axarından doğmurdu. Ölümün faciə səviyyəsinə qalxmasına nə dramaturq, nə rejissor, nə də aktrisa nail ola bilmişdilər. Bununla belə, Şahnaz aktrisanın yaradıcılığında uğurlu rollardan biridir.

İctimai-siyasi təmayüllü lirik-psixoloji «Mahnı dağlarda qaldı» dramında hadisələr, yuxarıda qeyd etdiyim kimi, təxmi-

nən 1915 – 1920-ci illərdə Qarabağda və əsasən, Şuşada baş verir. Bütün Qarabağda tanınan, qeyrətli kişi, odunçu Həsənalının oğlu Nicat qarabağlı Böyük bəyin bacısı Şahnazı sevir. Qürurlu, ləyaqətli Nicat başda Böyük bəy olmaqla, ona qarşı haqsızlığa dözməyib bəylərə qarşı etiraz səsini ucaldır və bununla da mahalı tərk etmək məcburiyyətində qalır.

Aradan dörd-beş il keçir və Nicat Şuşaya Azərbaycanı yenidən ilhaq edən sovet hökumətinin rəsmi nümayəndəsi kimi qayıdır. Az müddət sonra Şahnazla evlənir və vəzifə səlahiyyətinə əsaslanaraq sovet hökumətinin «düşməni» Böyük bəyi həbs elətdirir. Şahnaz ərindən gizlin Böyük bəyin həbsdən qaçmasını təşkil edir, hətta ona silah da verir. Ərinin tutduğu vəzifəyə xəyanət etdiyini sonradan dərk edən Şahnaz Nicatın ov tüfəngi ilə özünü vurur. Pyes faciəvi sonluqla bitir.

«Aman ovçu» mahnısı tamaşada Nicatla Şahnazın məhəbbətlərinin poetik rəmzi kimi səslənirdi. Buna görə də finalda Şahnazın həmin mahnının sədaları altında özünü öldürməsi faciəvi olduğu qədər də emosional və inandırıcı təsir bağışlayırdı.

Amaliya Pənahova (Şahnaz) və Həsən Turabov (Nicat) dueti «Unuda bilmirəm»dən sonra faciə ovqatlı «Mahnı dağlarda qaldı»da tamam yeni estetik müstəvidə, tamam təzə oyun-ifadə vasitələrinin əsasında tamaşanın uğurlu taleyini təmin etdi. Tarixi məzmunla qovuşması «Mahnı dağlarda qaldı...» pyesindəki hadisələrin drammatizmini gücləndirib, konfliktin ictimai mahiyyətini dərinləşdirib, xarakterlərin psixoloji aləminə zəngin lirizm çalarları aşılayıb. Amaliya Pənahova Şahnaz rolunu tarixi-siyasi, fəlsəfi-psixoloji və fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstlərdə oynayırdı. Əlbəttə ki, aktrisa bu üslubu pyesin dramaturji xarakterindən çıxış edərək, oyunu üçün əsas götürmüşdü.

Nicat və Şahnaz xəttindəki münafişlərin, hətta faciəyə səbəb olan anlaşılmazlığın özəyində Şahnazın tam dərk edə bilmədiyi sinfi məğlubiyyət durur. Amaliya Pənahova bunun

estetik bədii həllinə səhnədə sənətkarlıqla nail olurdu. Belə təqdimdə Şahnazın xarakterinin mürəkkəb səciyyələri daha mənalı aydınlıqla və psixoloji dərinliklə açıqlanırdı. Tarixi-siyasi kontekstdə aktrisa inqilab və milli şüur problemini unutmurdu. O, Şahnazın təqdiminin alt qatında inqilabın şüurlara müxtəlif təsirinin dialektik inkişafını hadisələrin psixoloji mahiyyəti ilə bağlayırdı.

Aktrisa fərdi-psixoloji kontekstdə Şahnazı mürəkkəb psixoloji ziddiyyətlər burulğanında, təzadlı hadisələrin toqquşmasında idrakla deyil, hissiyyatla hərəkət edən obraz kimi oynayırdı. Onun təqdimində Şahnaz kasıblıqla böyümüş, bu gün hakimiyyətdə olan Baltaçioğlu Nicatı sevir, eyni zamanda qardaşı Böyük bəydən keçə bilmir. Keçə bilmədiyi üçün də Böyük bəyin dustaqlıqdan qaçmasına kömək edir və bunun Nicatla onun məhəbbətinə necə faciə kölgəsi salacağını əvvəlcədən dərk etmir. Şahnaz bu hərəkətini sevgisinə xəyanət kimi qavramaqdan da uzaqdır, çünki o, Nicatla məhəbbətində təmənnasız və pakdır.

Şahnaz hərəkətinin nəticəsinin Nicatla gətirdiyi müsibətləri, onun məənəviyyatına vurduğu zərbəni görəndə bərk sarsılır və nicat yolunu, bəlkə də, hərəkətinin bəraətini özünü öldürməkdə görür. Dramaturqun belə bir final təsvir etməsi faciəvilərinə görə deyil, psixoloji vəziyyətlər, konfliktin real məntiqi baxımından daha maraqlı, bədii cəhətdən əsaslıdır. Amaliya xanım bu əsasların səhnə ekvivalentini tapmışdı və onu tragik çalarla, lakin lirik psixologizmlə oynayırdı. Şahnazın istəklisinə qovuşmaq səadətini və bu səadətin ona gətirdiyi faciəni (qardaşı Böyük bəyin həbsi) aktrisa psixoloji realılıqla əsaslandırırırdı.

Fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstdə Şahnaz obrazı fərdi-psixoloji xüsusiyyətlərindən, sinfi mənsubiyyətindən, konfliktə münasibətindən doğan cəhəti ilə bərabər, fəlsəfi məna da daşıyırdı. Amaliya Pənahova bu kontekstdə Şahnazın məhəbbət xəttinin qayəsini də sıx şəkildə fəlsəfi bazislə bağlayırdı. İlk baxışda «Mahnı dağlarda qaldı...» dramındakı belə sərt, qanlı-

qadalı zamanda məhəbbət hissi müəyyən mənada ikinci plana keçməli, «gizlənməli» və yaxud digər əsas hadisələrə «sığınmalıdır». Lakin Həsən Turabovla Amaliya Pənahovanın aktyor məntiqləri və ifa cəsarətləri elə qurulmuşdu ki, tamaşada onların məhəbbət xətti fəal, canlı və çevik, səciyyəcə kövrək duyğulu, lirik-tragik şəkildə təcəssüm tapmışdı. Belə oyun tərzı isə tamaşaya inamlı müasirlik aşılamışdı.

Müasirlik ruhunun əsas daşıyıcılarından olan Amaliya Pənahova Şahnaz rolunda «səhnəyə ilk gəlişi ilə tamaşaçıların rəğbətini qazanır. O, Böyük bəyin bacısı olaraq, var-dövlət içərisində böyüsə də, zəngin mənəviyyata malik bir qızıdır... Şahnaz – Amaliya Pənahovanın simasında biz iki obraz görürük. Biri bütün varlığı ilə Nicatı sevən, hər şeyi məhəbbətinə qurban verməyə hazır olan, bəy ilə gədaya fərq qoymayan; digəri isə bağlandığı zəmindən möhkəm yapışan, Böyük bəyi xilas etmək üçün ərinə xəyanət edən, qəddar bəyin əlinə tapança verib onun qaçmasını təşkil edən Şahnazdır... Hər iki halda Amaliya Pənahova müvəffəqiyyətlidir» (1).

Amaliya Pənahova bütövlükdə tamaşanın kompozisiya qurumuna və ali məqsədinə əsaslanaraq Şahnazın ifasında lirizmdən dramatizmə, dramatizmdən psixoloji sarsıntıya, psixoloji sarsıntıdan tragik səciyyəyə keçidləri qabil həssaslıqla və ciddi səhnə dəqiqliyi ilə oynayırdı. Tamaşaçı obrazın psixoloji dəyişmələrini konfliktə aparan hadisələrin zəminində görüb qavrayırdı. Dramaturji materialdan bəllidir ki, Şahnazın pyesdəki «dramatik funksiyası çox mühümdür. Tamaşada da hadisələrin gedişinə onun hərəkətləri, rəftarı güclü təsir göstərir. Bu gənc, lakin ağır taleli qızın obrazını Amaliya Pənahova yaradır. Pənahova öz qəhrəmanının ilk şəkillərdə məhəbbətdən doğan sevincini də, pyesin sonlarına doğru qardaşının başına gələn əhvalatlarla əlaqədar keçirdiyi həyəcan və iztirabları da olduqca təbii, emosional şəkildə göstərə bilir» (2).

Amaliya Pənahova tamaşanın final səhnəsində Şahnazın özünü öldürmək qənaətini qətiyyətlə, dramatik kövrəkliklə və bir qədər də melodrama səciyyəli lirizmlə oynayırdı. Bu səhnə Şahnaz və Nicatın məhəbbət macərasının gözlənilməz dəhşətli aqibətinə qəlbən sarsılan və həyəcan keçirən, hətta gözləri yaşaran tamaşaçılar tərəfindən hər dəfə alqışlarla qarşılanırdı. Amaliya Pənahova ölüm ayağında Şahnazın etiraf və həyəcanlarını, çəkdiyi mənəvi iztirablardan həyatı bahasına xilas olmasını xüsusi məftunluqla, həzin lirizmlə oynayırdı. Ümumən, quruluşçu rejissor finalı maraqlı və təsirli qurmuşdu.

Əri Nicatla sərt söhbətləri əsnasında çapar otağa daxil olur. O, xəbər verir ki, Böyük bəygili həbs edib gətiriblər Qala dustaqqanasına. Şahnaz qardaşının tutulma xəbərindən daha da mütəəssir olur. Heç bir söz demədən başqa otağa keçir. Bir neçə dəqiqədən sonra güllə səsi gəlir. Qulluqçu Gülgəz fəryad qoparır ki, Şahnaz özünü vurdu.

Nicat təcili həkim dalınca adam göndərir, özü isə onun yastığı yanındadır. «Niyə belə etdin? Axı sənin yaşamağa haqqın var» deyib, möhkəm həyəcan keçirir.

Şahnaz ağır-ağır başını yastıqdan qaldırırdı. Çöhrəsində hansısa əzabdan xilas olduğundan xəbər verən zavallı təbəssüm vardı. Projektor Şahnazın – Amaliya Pənahovanın sifətini işıqlandırır.

Şahnaz. ...Məni Cıdır düzündə həmişə səninlə görüşdüyüm yerdə dəfn etdir. Yadındadırmı, sən ova gedəndə mən oradan Topxana meşəsinə baxıb, sənin yolunu gözləyirdim.

Aktrisa bu sözləri qurtarar-qurtarmaz Xəzinə qayasında oxunan mahnı eşidirdi.

*Aman ovçu, vurma məni,
Mən bu dağın maralıyam...*

Şahnaz mahnını eşidərək diksinirdi. Sanki son gücünü toplayaraq başını yastıqdan qaldırırdı və ürəkləri titrədən baxışlarını Nicata tuşlayırdı. Aktrisanın çöhrəsi yenidən qəm nuruna bürünürdü. Şahnaz, «Bizim mahnı... dağlarda qaldı...» deyib, canını tapşırdı.

Amaliya xanımın bu sözləri titrək və daxilən hıçqırtılı pıçılıqla söyləməsi səhnənin emosional təsirini və psixoloji ahəngini daha da artırır, poetik həzinliyə rəvac verirdi.

Final səhnəsi təsirlilik, aktrisanın ifasındakı psixoloji dürüstlük baxımından daha maraqlı epizodlardan biri idi. Lakin aktrisa bu məntiqi finala tamaşa boyu Şahnazın xarakterini bütün sadə və mürəkkəb cizgiləri ilə təsvir və təqdim edə-edə gəlib çıxmışdı. Yəni, əslində, Amaliya xanım bir aktrisa kimi səhnəyə qədəm basdığı andan tamaşaçılar tərəfindən sevgilərlə və səmimiyyətlə qarşılanırdı. Qeyd etməliyəm ki, bu incə, həm də aşkar nəzərə çarpan həqiqəti tənqid də etiraf edirdi. «Şahnaz – Amaliya Pənahova səhnəyə ilk gəlişi ilə tamaşaçıların rəğbətini qazanır. O, Böyük bəyin bacısı olaraq, var-dövlət içərisində böyüsə də, zəngin mənəviyyata malik bir qızıdır. Şahnaz psixoloji planda işlənmiş bir obrazdır.

Hər iki halda deyən tənqidçi özlüyündə haqlıydı. Lakin mən «Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasına azı iyirmi dəfə baxdığım və buna görə də günü bu günə kimi, demək olar, əksər mizanları yadımda saxladığıma görə deyə bilərəm ki, aktrisanın haqqında söhbət gedən oyun prinsipinin üçüncü, dördüncü, beşinci... yozum-halları vardı.

Amaliya Pənahova lirik qatda Şahnazın Nicatla xoşbəxt məhəbbət anlarını oynayırdı. Həmin səhnələrdə aktrisanın hərəkətləri kövrək və tərəvətli, çılğın və ürəyəyatımlıydı. Danışanda sözlər sanki dodaqlarından quş kimi pərvazlanırdı.

Sosial qatda aktrisa Şahnazın bəy nəslindən olduğunu və kimlərdənsə həmişə ucada dayanmaq istəyini dramatik, lakin bir

qədər erköyün çalarlı ifadə vasitələri ilə oynayırdı. Belə səhnələrdə aktrisa obrazın daxili ritmini bir qədər ləngərli verməklə psixoloji məntiqi əsaslandırır.

Psixoloji qatda aktrisa qəhrəmanın düşdüyü dramatik vəziyyətin siyasi mahiyyətini dərk etməməsini, Şahnazın tərəddüdləri içində çılğın çaşqınlığını ön plana çəkirdi.

İctimai qatda Şahnazın xarakterində və əqidəsində bir növ titrək, bir növ də təzadlı dönüş olurdu. Bu dönüşün əsas məqamını aktrisa Şahnazla Fəxrəndə xanımın Böyük bəyi həbsdən necə xilas etmək barədə danışqlarında üzə çıxarırdı. Bu səhnədə Amaliya xanımın hərəkət plastikasına dramatik sərtlik əlavə olunurdu.

Şahnazın fərdi-psixoloji qatda təqdimini Amaliya xanım bilavasitə qulluqçusu Gülgəzlə olan epizodlarda canlandırırdı. Bu səhnələrdə aktrisa Şahnazın şıltaq, lakin büllur kimi saf səmimiyyətini, munis duyğularını odlu baxışlarla, köz kimi həərətli sözlərlə rəfiqəsinə söyləyən yeniyetmə qızın məhəbbət aləminin romantikasını qabarıq verirdi.

Mənim fikrimcə, elə bu cür mürəkkəb və dərin oyun-ifa üslubunda canlı obraz yaratdığı üçün də «Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasına resenziya yazan müəlliflər birmənalı şəkildə aktrisanın böyük uğurunu təsdiqləyirdilər. Ciddi və cəsarətli filoloq və həmçinin teatr tənqidçisi olan Əkbər Ağayevin «gözəl yaradıcılıq imkanlarına malik olan Amaliya Pənahovanın ifasında Şahnaz olduqca təbii və yaddaqalandır» (5) fikri, yazıldığı gündən otuz dörd il keçsə də, yenə tərəvətli səslənir.

Eləcə də «Amaliya Pənahova mürəkkəb Şahnaz obrazının ifasının öhdəsindən əla gəlib» (6) fikri, bəlkə də, aktrisanın sənət qələbəsi barədə söylənən fikirlərin ən qısa, lakin ifadəli qiymət ölçüsü kimi səslənir.

Hər halda inkar olunmaz həqiqət budur ki, «Mahnı dağlarda qaldı» tamaşasındakı Şahnaz rolu Amaliya Pənahovanın milli

səhnə sənəti tariximizdə qürurlu yerlərdən birini tutan kamil sənət qələbəsidir.

İdeoloji basqıların, müəyyən siyasi platformanın təkidinin, meyarın çox vaxt sənət yox, məqsədlə ölçülməsinin nəticəsi idi ki, İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər» kimi möhtəşəm tamaşaları yox, məhz Sovet İttifaqı Kommunist Partiyasının XXIV qurultayına həsr edilmiş «Mahnı dağlarda qaldı» əsəri Respublika Dövlət mükafatına layiq görüldü.

1979 – 1980-ci il teatr mövsümündə «Mahnı dağlarda qaldı» tamaşası repertuara daxil edildi. Nicat rolunu Əliabbas Qədirov, Fəxrəndə xanımı Zərnigar Ağakışiyeva, Şahnazı Amaliya Pənahova ilə birgə Məhbubə Məlikova, Bahadır surətini Kamal Xudaverdiyevlə yanaşı, Mikayıl Mirzəyev də oynayırdılar. Ancaq tamaşa ilkin tərəvətini saxlaya bilməmişdi.

Mənbələr

1. Bağır Bağırov, «Mahnı dağlarda qaldı». – «Azərbaycan gəncləri», 25 fevral 1971.
2. B.Adil. Keçmişə müasir baxış. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 6 mart 1971.
3. H.Orucəli. Dağları oyadan mahnı. – «Bakı», 23 fevral 1971.
4. Гасан Касимов. «Песня осталась в горах». – «Вышка», 6 апреля 1971.
5. Əkbər Ağayev, «Mahnı dağlarda qaldı...» – «Kommunist», 5 mart 1971.
6. Вольдемар Пансо. Труд и талант в творчестве актера. – М., ВТО, 1972 г.



«Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.
Şahnaz – Amaliya Pənahova və Nicat – Həsən Turabov



«Mahnı dağlarda qaldı»,
İlyas Əfəndiyev.
Rəhman –
Fuad Poladov
və Gülgöz –
Vəfa Fətullayeva



«Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Gülgöz – Vəfa Fətullayeva və Şahnaz – Amaliya Pənahova

«Mahnı dağlarda qaldı»,
İlyas Əfəndiyev.
Şahnaz –
Amaliya Pənahova
və Böyük bəy –
İsmayıl Dağıstanlı



«Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Böyük bəy – İsmayıl Dağıstanlı və Qüdrət – Sadiq İbrahimov



«Mahnı dağlarda qaldı»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Şahnaz –
Amaliya Pənahova və
Gülgəz –
Vəfa Fətullayeva



«Mahnı dağlarda qaldı»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Fəxrəndə xanım –
Leyla Bədirbəyli,
Gülgəz –
Vəfa Fətullayeva
və Böyük bəy –
İsmayıl Dağıstanlı

1973-cü il

8 aprel. «Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli lirik komediya.

Quruluşçu rejissor Ağakəşi Kazımov, rəssam Nüsrət Fətullayev, bəstəkar Emin Sabitoğlu, rəqslərin quruluşçusu Nailə Mahmudova, rejissor assistenti Azəri Əhmədzadə. Mahnıların mətni Fikrət Qocanıdır.

Rollarda: Fuad Poladov (Valeh), Amaliya Pənahova (Kəmalə), Əliağa Ağayev (Dadaş), Nəcibə Məlikova (Mələhət), Lütfi Məmmədbəyov* və Kamal Xudaverdiyev (Otar), Ramiz Məlikov (Batı), Səməndər Rzayev (Muratov), Məmmədrza Şeyxzamanov (Barsuq), Eldəniz Zeynalov (Ümid).

* *Qeyd.* Lütfi Məmmədbəyov (Otar) məşqləri etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

Arayış. Bir neçə ildən sonra «Qəribə oğlan» tamaşasına yeni ifaçılar daxil edildilər: Zərnigar Ağakəşiyeva (Kəmalə), Mirvari Novruzova (Mələhət), İlham Əhmədov (Namiq Kamal) (Batı) və Elxan Ağahüseynoğlu (Ümid).

* * *

Tamaşaya hazırlamaq üçün əsər seçmək rejissorların öz öhdəsinə buraxılmışdı. Hətta istedadlı aktyor Həsənağa Salayev də rejissorluq iddiasına düşdü. O («Şöhrət və ya unudulan adam», Nazim Hikmət), həmçinin Əşrəf Quliyev («Müdrilər» və yaxud «Müdrik olan hər kəsə kifayətdir sadəlik», Aleksandr Ostrovski), Ələsgər Şərifov («Məkr və məhəbbət», Fridrix Şiller) və Məmmədkamal Kazımov («Sevgi... sevgi...», Emil Braginski və Eldar Ryazanov) dördü də tərcümə pyesi üzərində dayandılar. Tofiq Kazımovu baş rejissorluqdan uzaqlaşdırmaq məsələsi yenə gündəmə gəlmişdi. Ona görə də baş rejissor Respublika Mədəniyyət naziri ilə dost olan İmran Qasımovun «Azərbaycan» jurnalında yenidən çap olunmuş, cəmi üç personajı olan «Nağıl başlananda» dramını tamaşaya hazırlayırdı.

Sumqayıt Dövlət Dram Teatrından dəvət olunmuş, dörd il əvvəl Sankt-Peterburqda rejissor təhsili almış Ağakışi Kazımov isə İlyas Əfəndiyevin yeni əsəri, dramaturqun ilk komediyası olan «Qəribə oğlan»ın məşqlərinə başladı. O, vaxtilə bu kollektivdə aktyor işləmişdi.

Ənənə etibarilə komediya oynamağı xoşlayan Akademik teatr lirik-psixoloji komediya janrına birinci dəfə müraciət edirdi. Düzdür, rejissorun iki il əvvəl quruluş verdiyi «Darıxma, ana!» (Nodar Dumbadze) tamaşasında da lirik, komik çalarlar vardı. Ancaq həmin səhnə əsərinin təfsiri qəhrəmanlıq komediyası janrının poetika prinsiplərindən şirələnmişdi.

Quruluşçu rejissorun janr təyini açıq idi və bütün tamaşa boyu mizanlarda, lirik mahnı və musiqi parçalarında (Emin Sabitoğlu), aktyor oyunlarında emosional dəqiqliklə, zərif incəliklə öz ifadəsini tapırdı. Nüsrət Fətullayevin tərtibatının rəng koloritlərində lirizm çalarları gözoşşayan idi, amma komediya obrazlarının ruhuna uyğun aktyor plastikasına, çevik və şux hərəkətlərə maneçilik törədirdi. Buna görə səhnə önündəki (avansenadakı) mizanlarda aktyorlar daha sərbəst idilər, rejissor fikri daha koloritli və səmimi görünürdü. Musiqililik, şairanəlik, sənətin imkan və şərtliliklərindən ölçü dairəsində istifadə etmək və bunların hamısını uyğundurub vahid ideyanın açılmasına doğru yönəltmək yaradıcı kollektivin böyük müvəffəqiyyəti» (1) sayılan tamaşanı tənqid həm də «... ansamblın yaradılması quruluşçu rejissor Ağakışi Kazımovun nailiyyətidir» (2) fikri ilə xüsusi vurğulayırdı.

Komediya janrında səriştəli Əliağa Ağayevin Dadaş və Eldəniz Zeynalovun Ümid rollarında oyunları cazibədar olsa da, gözəlməz deyildi. Səməndər Rzayevin (Muratov), Məmmədrza Şeyxzamanovun (Barsuq), Nəcibə Məlikovanın (Məlahət), Kamal Xudaverdiyevin (Otar), Amaliya Pənahovanın (Kəmalə), Fuad Poladovun (Valeh) ifaları isə amplua baxımından bir qədər

təəccüb doğursa da, nəticə baxımından sevindirici, koloritli, cazibədar, təsiredici və məlahətli alınmışdı.

«Qəribə oğlan» tamaşasında musiqidən istifadə edən rejissor rəqs nömrələrinə səxavətlə yer ayırmışdı. Aktyorların rəqs epizodlarının kompozisiyasını Ağakışi Kazımov rəqqasə Nailə Mahmudova ilə həssaslıqla işləmişdi. Musiqi ritmini dəqiq duyan aktyorlar onun icrasında da ahəngdar, çevik, ritmik və eyni zamanda bəmərə, şirin, duzlu görünürdülər.

Ümumi lirik ovqatla uyumlu təsir bağışlasa da, satirik Barsuq obrazının finala doğru real inkişafında ölçü nisbətən pozulurdu, aktyorun ifasında deyil, obrazın bədii təqdimatında tarazlıq itirdi. «Dadaşın sanki islah olunması, Mələhətin də, Barsuqun da, Ümidin də adi adamlar kimi görünməsi əsərin və tamaşanın lirik xəttinə də bir o qədər uyğun deyildir.

Dadaş, özünün dediyi kimi, «düzlük həsrəti» çəkir. Ola birlər, bəlkə də, onun qəlbinin hansı bir guşəsində isə bu həsrət var, lakin baş qaldıra bilmir. Dramaturq isə məsələnin bu cəhətini açma bilməmişdir. Tamaşada da bu cəhət çox zəif səsləndiyinə görə, Dadaşın «islah» oluna biləcəyinə tamaşaçıda inam yarana bilmir (3), janrın başlıca tələbindən uzaqlaşma realıqdan uzaqlaşma təsiri oyadırdı.

Tamaşa haqqında resenziya yazan müəlliflər Ramiz Məlikovun Batı, Eldəniz Zeynalovun Ümid rollarına da haqlı iradlar tuturdular. Yumorlu epizodlar qaynağında yoldaşları ilə müqayisədə «quru» görünən Ramiz Məlikova tövsiyə olunurdu ki, «...Batının psixoloji anlarını, Kəmalənin təhsili ilə əlaqədar olan həqiqəti gizlətməsin və onun etiraf etmə səhnələrini daha aydın boyalarla ifadə etmək üçün axtarıqlarını davam etdirdisin» (4).

«Qəribə oğlan», ilk növbədə, aktyor tamaşası idi. Lakin bu, tamaşanın bədii ləyaqətinin yeganə göstəricisi deyildi. Tamaşanın maraqlı rejissor kompozisiyası, dinamik süjetə, məzəli hadisələrin xarakterinə uyğun bədii tərtibatının (rəssam Nüsrət

Fətullayev) və emosional, lirik, həzin və şux musiqisinin (bəstəkar Emin Sabitoğlu) yüksək sənətkarlıqla işlənməsi, cazibəli səhnə həlli böyük maraq doğururdu.

Tamaşada mövzu-janrın estetik tələblərini bacarıqla realizə edən sanballı aktyor ansamblı vardı. Bununla yanaşı, tamaşanın enerji nüvəsini, lirik-dramatik, lirik-komik hadisələrin şah damarını Valeh və Kəmalə xətti təşkil edirdi. Elə ön cazibəli lirik oyun da məhz bu iki rolu ifa edən gənc aktyorlar – Amaliya Pənahova ilə Fuad Poladova məxsus idi. Komizmin çoxçalarlı mahiyyəti isə Əliağa Ağayevin ləzzətli oyununda rəğbətlə qarşılanırdı.

Tənqid isə xüsusi qeyd edirdi ki, «istedadlı aktrisa Amaliya Pənahovanın ifasında Kəmalənin daxili aləmi çox gözəl açılır... Kəmalə obrazı öz lirik incəliyi ilə Amaliya Pənahovanın yaratdığı obrazlar silsiləsində yenidir, yetişdiyi ailədən gələn qərribə xüsusiyyətləri ilə bu qərribəlikləri bacarıqla aradan qaldıra bilməsi ilə fərqlənən bu surət tamaşada daha da kamilləşir. Bu kamilləşmə prosesində Valehin (Fuad Poladov) – əsərdəki əsas qərribə oğlanın da xarakteri aydınlaşır» (4).

Amaliya Pənahova «Qərribə oğlan» tamaşasında dramaturqun məntiqinə və rejissorun ali məqsədinə əsaslanaraq, qərribəliyi estetik kateqoriya kimi götürmüşdü. Üstəlik də Valehin qərribə görünən hərəkətlərinin estetik səciyyələrini əsaslandırır qabartmaq üçün aktrisa müəyyən aktyor fənd-üslublarına əl atmışdı. Həmin fənd-üslubda Kəmalənin özünün də «qərribəliyinin» incə və zərif psixoloji tərəfləri, ərköyünlüyünün «isləhinin» dramaturji əsasları inandırıcı və səmimi görünürdü.

Aktrisa səhnə hərəkətlərində inamlı idi, müəyyən eksperimentlər aparmaqda cəsarətli idi. İfadə vasitələrinin yenilik axtarışlarından çəkinmirdi və öz yaradıcılığı üçün təzə xarakterin ifasında şövqlə istəyinə nail ola bilirdi. Kəmalənin müəyyən danışiq-hərəkətlərindəki «açıq-saçıqlığını, meşşanlığını və sonra

Valehin təsiri ilə dəyişməsinə, şıltaqlığını, «kələklərini», coşqun qız qəlbinin incəliklərini, sözləri vəziyyətə, şəraitə uyğun gah avazla, gah əzilə-əzilə, büzülə-büzülə deməsini, şuxluğunu Amaliya Pənahova elə həərətlə və təbii oynayır ki, adam onu başqa cürə təsəvvürünə gətirmir» (1). Gətirmədiyini üçün də Kəmalə obrazı Amaliya Pənahovanın məhəbbət rolları sırasında xüsusi yer tuturdu və geniş tamaşaçı kütləsinin səmimi rəğbətini qazanmışdı.

Bu məqamda fikrimi daha da dərinləşdirib əsaslandırmaq üçün Amaliya Pənahovanın yaradıcılıq yoluna qısaca ekskurs etmək istəyirəm. Bu ekskursda bir məqsədim də aktrisanın Kəmalə rolundakı yaradıcılıq özünəməxsusluğu ilə bağlı başqa yeni mətləbə keçməkdir.

Hamımıza məlumdur ki, aktrisa teatrda fəaliyyətə başladığı ilk yeddi ildə xarakterlərində müəyyən ərköynlük, şıltaqlıq çalarları olan kifayət qədər maraqlı obrazlara səhnə həyatı vermişdi. Deməli, «Qəribə oğlan» lirik-psixoloji komediyası tamaşaya qoyulanda şıltaq sevgilini oynamaqda onun kifayət qədər təcrübəsi və ustalığı vardı. Lakin bütün bunlar hələ uğurun əsası demək deyildi. Hətta belə bir təcrübə qeyri-səmimi yanaşmada aktrisanı təkrarçılığa aparardı.

Amaliya xanımın da uğurunun ilkin rəhni ondaydı ki, Kəmalə obrazına yeni estetik prizmadan, dövrün vacib mədəni-əxlaqi problemləri, insani münasibətlərin etik psixoloji əsasları baxımından yanaşa bilmişdi. Tamaşada ərköynlük və şıltaqlıq xasiyyətlərini tamam yeni ifadə vasitələri ilə canlandırmışdı. Hətta bu obraza müəyyən mənada və səmimiyyətlə musiqili janrının poetik səciyyələrini də cəsarətlə əlavə etmiş və məqsədinə inamla çatmışdı.

Amaliya xanım tamaşanın kompozisiya qurumuna uyğun olaraq, Kəmalənin xarakterini müəyyənləşdirən ayrı-ayrı cəhətləri üç istiqamətdə verirdi. Kəmalə hadisələrin inkişaf xətti

boyu, gülməli və dramatik hadisələrin tez-tez əvəzlənməsi zəminində üç psixoloji qatda təqdim edilirdi. Hər təqdim müxtəlif şəkildə ana xəttin bədii-estetik səhnə təcəssümü ilə sıx bağlıdır.

Lovğa və təkəbbürlü, meşşanlığa meyilli anası Mələhətlə, vəzifə kürsüsünün başgicəlləndirən dumanlığında öyünən atası Dadaşla bağlı epizodlarda Kəmalənin şıltaqlığı sırf ailə-məişət xarakteri daşıyırdı. Eyni zamanda bir qədər də sosial səciyyəlidir.

Sanatoriyanın riyakar, miskin müdiri Barsuqla və ailələrinə can-dildən xidmətində bəzən zavallı və miskin görünən Ümidlə əlaqədar epizodlarda Kəmalənin ərköynlüyü fərdi xarakterdən əlavə ictimai mahiyyət də kəsb edirdi.

Onu saf qəlblə sevən, sadə və qərribə Valehlə, Valehin sanatoriya dostları Batı, Muratov və Otarla əlaqədar dialoqlarda Kəmalənin şıltaqlığı və ərköynlüyünün mahiyyəti dəyişir və daha məzəli forma alırdı.

Amaliya Pənahova ifa etdiyi obrazın xarakterindəki komizmi lirik çalarla süsləndirmişdi. O, Kəmalənin hadisələr və konflikt daxilindəki yerini dürüst müəyyənləşdirməklə, dialoqların mahiyyətinə, fikir və məna yükünə əsaslanmaqla üç ritm ahəngini paralel reallıqda öz ifasında canlandırırdı.

Birinci dialoq-ritm ahəngi: Kəmalənin öz ailəsi ilə bağlı epizodlarda istifadə olunurdu. Bir qədər dinamik görünsə də, ilk pərdələrdə asta-asta hərəkət plastikası ilə tənzimlənirdi. Bəzən Kəmalənin romantik xəyalları ilə əlaqədar olaraq, aktrisa ritmə qırıqlıq ahəngi verirdi. Lakin bu qırıqlıq özü pauzal səhnələrdə obrazlı şəkildə bədiiləşirdi və obrazın daxili ritmi ilə əlaqələndirilirdi. Eyni zamanda Amaliya xanım bununla finalda Kəmalənin şıltaqlıq və ərköynlük «bəlalarından» xilas olmasının real, təbii, inandırıcı alınmasına psixoloji zəmin hazırlayırdı.

İkinci dialoq-ritm ahəngi: Kəmalənin Barsuq və Ümidlə qısa, lakin əsas hadisələrə rəvac verən söhbətlərində üst qatdaydı.

Canlıydı və aktrisa müəyyən sataşma, hətta məsxərə və kinayə çaralarından istifadə etməyi də unutmurdu. Amaliya xanımın çılğınlığa müəyyən üstünlük verməsi vəziyyətin psixoloji mahiyyəti ilə harmonik vüsətdə uzlaşırdı. Buna görə də belə oyun tərzii təbii və inandırıcı, məzəli və könüləyatan, dinamik və yumorlu idi.

Üçüncü dialoq-ritm ahəngi: Valehlə və Valehin dostları ilə bağlı səhnələrin canını və ruhunu təşkil edirdi. Həlledici, aparıcı və daha mütəhərrik idi. Lirik ahəng bəzən yumorlu dinamika ilə qarşılaşdırılırdı. Məntiqli şəkildə edilən bu qarşılaşdırmada aktrisa bir hərəkət plastikasından digərinə ani məqamda keçməkdə xüsusi ustalıq və məharət göstərirdi. Bütün keçidlərdə isə aktrisanın oyunu ifadəli, yumoru şirin, lirik haşiyələri mənalı, ədalətli ölçülü-biçili, duyğuları hərarətli və təravətli təsir bağışlayırdı.

Yuxarıda dediyim kimi, Kəmalənin də hərəkətlərində müəyyən qəribəliklər vardı. Aktrisa özünə əminlikdən doğan inadla həmin qəribəlikləri lirik komediya janrının prinsipləri və poetika göstəriciləri ilə ələqələndirirdi.

Aktrisa Kəmalə obrazının qəribəliklərinin, şıltaqlığının, ərköynlüyünün əsas mahiyyətinin daha dərinə açılmasından ötrü yeri gəldikcə eyni məqamda ritm ahənglərinin üçündən də istifadə edirdi. O, Kəmaləni paralel gərdislərlə, toqquşan müxtəlifliklərlə, qarşılaşan əksliklərlə və hətta çarpazlaşan təzadlarla verməklə, obrazın psixoloji aləminin ən dərin qatlarına da işıq salmış olurdu. Bununla da tamaşada Kəmalənin dinamik və çevik, yumorlu və lirik, psixoloji və gülməli hərəkətlərinin mizan möhtəşəmliyinə rəvac verirdi. Zahirən təzadlı görünən ritmlər obrazın psixologiyasına əsaslanan daxili qatda harmonik vəhdətdə baxılırdı.

Bütün bunlar nə qədər fərəhli görünsə də, aktrisanın uğurunun həqiqiliyinə zərrə qədər də şübhə doğurmur. Amma

Kəmalə rolunun ifasında incə bir cəhət vardı ki, həmin cəhət Amaliya xanımın sənətkarlıq səriştəsinin yeni zirvəsi kimi qəbul olunub dəyərləndirilməlidir. Çünki onsuz obrazın lirizmi də, hərəkətlərinin yumorlu zərifliyi də, şıltaqlığının məhrəmliyi də, ərköyünlüyündən qat-qat güclü olan səmimiyyəti də, məhəbbətindəki təmənnasızlığı və lətafəti də, hislərinin təmizliyi və emosionallığı da, çılğınlığının ürəyəyatımlı təbiiliyi də bir qədər tamamlanmamış qalardı.

Təbii ki, hər kəsdə sual doğur: Aya, görəsən, nədir o incə cəhət?

Oxucuda bu kitabı oxuyanda doğa biləcək sualı bəri başdan özüm bildiyim, özüm anladığım və özüm duyduğum şəkildə, ancaq qısa və lakonik şəkildə cavablandırmaq istəyirəm.

Amaliya Pənahova hər ritmin ahənginə uyğun ecazkar hərəkət plastikası tapmışdı. Hərəkət plastikasının estetik mənasına uyuşan məftunedici musiqi düzümü vardı. Musiqi obrazının mahiyyətini harmonik davranış tərzinə uyğun hərəkətlərin melodik danışiq tərzini tamamlayırdı. Aktrisa bu üçlüyün əhatəsində bir müstəvi səthində heyrətamiz sərbəstliklə hərəkət edirdi. İstədiyi anda həmin xüsusiyyətlərin birini digərindən qabarıq verməklə konkret psixoloji mətləbi qabarıqlaşdırırdı. Bu üçlüyün harmoniyası Kəmalə obrazının bədii reallığına vüsət verirdi.

Obrazın xarakterinin, səhnə təfsirinin estetik mahiyyəti aktrisanın yaradıcılığı üçün yenidir fikri ilə mübahisəsiz razılaşıırıq. Ancaq nə qədər yeni və müəyyən mənada gözlənilməz olsa da, Amaliya Pənahova «firavan ailədə böyümüş, şıltaq, ərköyün qızın obrazını yaratmağa, Kəmalənin təmiz hislərə malik mə-nəvi aləmini açmağa müvəffəq olmuşdur» (6). Bu müvəffəq olma ilə də Amaliya xanım, əslində, «Qəribə oğlan» tamaşasının uğurunu təminatlandıran sənətkarlardan birinə çevrilmişdir.

Amaliya xanım həssas aktrisadır. Həssas olduğuna görə oynadığı obrazlara da incə həssaslıqla yanaşa bilir. Kəmalənin xarakterində az nəzərə çarpan müəyyən naz ədaləri da vardı.

Həmin ədaları qabartmaq və onlara xüsusi vurğu vurmaq bütövlükdə obrazın səhnə yozumuna, son anda xarakterin tamlığına xələl gətirə bilərdi. Digər tərəfdən isə həmin nazı nəzərə çarpdırmamaq da obrazın bədii təsvir rənglərinin əlvanlığına müəyyən sönüklük, «kasıblıq» verərdi.

Amaliya xanım dediklərimi həssaslıqla duymuşdu. Duyduğunu ifasının canına-qanına hopdurmuşdu. Bununla da iki «əyinti» arasında harmonik tarazlıq yaratmışdı. Aktrisanın həssaslığının əsas zərifiyi ondaydı ki, Kəmalənin ədalarındakı nazı müəyyən çalarla rəsm etməyə üstünlük vermişdi. «Aktrisa obrazın psixoloji həyatında baş verən təbəddülatı, onun ərköylüyünü, nazlı xarakterini, səmimiyyətini duyur və onu təbii olaraq canlandırır. Beləliklə, Kəmalə – Amaliya Pənahova həqiqətsevər Valehin pak məhəbbətini qəbul edir və getdikcə mənən daha da gözəlləşir, naqisliklərə gülənlər cərgəsində durur. Bu zaman o, pak məhəbbəti ilə diqqəti cəlb edir» (4).

Amaliya Pənahova ifasının başqa bir xarakterik səciyyəsi Kəmalə surətinin səhnədən son dərəcə təbii canlandırılması idi. Aktrisa Kəmalə obrazını, ilk növbədə, məhz «özünəməxsus bir cazibədarlıq və təbiiliklə yaratmışdır. Kəmalə – Amaliya Pənahova özünü axtarır. O, şit sözdən zəhləsi gedən, dediyinin üstündə durmağı bacaran, geniş məlumatlı, düşüncəli, müasir bir qızıdır. Məhəbbətsiz ailənin bir-birini təkrar edən günlərini, anlaşılmazlıq əzabını, xırdaçılığın, dedi-qodunun doğurduğu kin-küdurəti görmüş və bundan qorxan bir gənkdir. Ərköyündür, ailənin yeganə övladıdır. Öz gücünə, istedadına inanan zəhmətkeş tələbədir. Ona görə də tez-tez onun əhvali-ruhiyyəsi dəyişir. Kəmalə şıltaqlıq edir, əsəbiləşir, atasının yersiz hərəkətlərindən xəcalət çəkir... Bütün bu çalarlar Amaliya Pənahovanın oyununda özünün inandırıcı əksini tapır» (2).

Sadaladığım bütün bu sənətkarlıq keyfiyyətlərinin vəhdəti tamaşaçılarda aktrisanın ifasına açıq-aydın heyranlıq doğururdu.

Məsələ təkcə heyranlıqla da bitmirdi. Daha dərin qatdan yanaşanda görürük ki, Kəmalə obrazı, həqiqətən də, Amaliya Pənahovanın yaradıcılığında yeni nailiyyətdir və onun sənət axtarışlarında yeni mərhələ təşkil edir.

İlk tamaşadan üç gün əvvəl «Qəribə oğlan»a teatrda ictimai baxış olmuşdu. Baxışdan sonra tanınmış yazıçıların, ədəbiyyatşünasların, teatrşünasların və teatr ictimaiyyətinin iştirakı ilə geniş şəkildə müzakirə keçirildi. Fikirlər haçalanan həmin müzakirədə bir qisim nətiqlər bu tamaşanın janr və mövzuca Akademik teatrın üslubuna uyğun gəlmədiyini söylədilər. Ancaq təcrübə göstərdi ki, teatrın çağdaş dövrün tələblərinə uyğun cəsarətli janr axtarışları aparması lazımdır. Bu istiqamətdə aparılan eksperimentlərdə ilk öncə sənətin başlıca estetik tələb və meyarları həssaslıqla gözlənilməlidir.

Mənbələr

1. Qulu Xəlilov. «Qəribə oğlan». – «Ədəbiyyat və incəsənət», 5 may 1973.
2. Yəhya Seyidov. Mənəvi birliyin qüdrəti. – «Bakı», 16 may 1973.
3. Əkbər Ağayev «Qəribə oğlan». – «Kommunist», 17 may 1973.
4. Mahmud Allahverdiyev. «Qəribə oğlan». – «Azərbaycan gəncləri», 22 may 1973.
5. Əkbər Ağayev. «Qəribə oğlan». – «Kommunist», 17 may 1973.
6. Rəhim Maqsudov. «Qəribə oğlan». – «Şəki fəhləsi», 12 iyul 1973.



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Valeh – Fuad Poladov və Barsuq – Məmmədrza Şeyxzamanov



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Ümid – Elxan Ağahüseynoğlu və Dadaş – Əliağa Ağayev



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev. Soldan:
Otar – Kamal Xudaverdiyev və Barsuq – Məmmədrza Şeyxzamanov



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev. Soldan: Valeh – Fuad Poladov,
Kəmalə – Zərnigar Ağakişiyeva və Barsuq – Məmmədrza Şeyxzamanov



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev. Soldan: Ümid – Elxan Ağahüseynoğlu,
Dadaş – Əliağa Ağayev, Mələhət – Mirvari Novruzova
və Kəmalə – Zərnigar Ağakışiyeva



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev.
Tamaşadan səhnə



«Qəribə oğlan»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Dadaş –
Əliağa Ağayev
və Mələhət –
Mirvari Novruzova



«Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev. Soldan: Batı – İlham Əhmədov (Namiq
Kamal), Muratov – Rafiq Əzimov, Valeh – Fuad Poladov, Kəmalə –
Zərnigar Ağakışiyeva, Otar – Kamal Xudaverdiyev, Dadaş –
Əliağa Ağayev və Mələhət – Mirvari Novruzova

1975-ci il

1 oktyabr. «Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov, rəssam Solmaz Haqverdiyeva, bəstəkar Emin Sabitoğlu.

Rollarda: Səməndər Rzayev (Vahid), Şəfiqə Məmmədova (Gülcan), Kamal Xudaverdiyev (Kamandar), Elmira Həşimzadə (Fərəh), Məcnun Hacıbəyov (Şirin dayı), Yaşar Nuriyev (Pərviz), Əminə Babayeva (Çiçək), Lütfi Məmmədbəyov (Hətəm), İlham Əhmədov* (Qubad).

* *Qeyd.* İlham Əhmədovun adı və soyadı bir neçə il sonra İlham Namiq Kamal kimi təqdim edildi.

* * *

Akademik Milli Dram Teatrı 1974-cü ildə 27 iyundan 10 iyuladək 100 illik yubileylə əlaqədar Moskvada qastrol səfərində olmuşdu. Kollektiv Malı Teatrın binasında Səməd Vurğunun «İnsan» (27 iyun və 4 iyul), İlyas Əfəndiyevin «Mahnı dağlarda qaldı» (28 iyun və 7 iyul), Nikolay Poqodinın «Zamanın hökmü» (29 iyun və 10 iyul), Fridrix Şillerin «Məkr və məhəbbət» (30 iyun və 5 iyul), Nəbi Xəzrinin «Sən yanmasan...» (1 və 6 iyul), Uilyam Şekspirin «Fırtına» (2 və 9 iyul), Cəlil Məmmədquluzadənin «Ölülər» (3 və 8 iyul) tamaşalarını oynadı.

Yüz illik yubileydən sonra teatrda sanki bir boşluq yarandı. Kollektiv mənzil başına çatmış karvan kimi dincini alırdı. Yerli mətbuatın tərif yazmasına baxmayaraq, teatrın Moskvaya apardığı tamaşalar, əslində, obyektiv seçilməmişdi. Moskva tənqidçiləri teatrın 1959-cu il dekadası ilə 1974-cü il qastrollarında göstərilən tamaşalarda üslub rəngarəngliyini, müasir ifadə vəsi-tələrini, milli dramaturgiyanın təşəkkülünü, parlaq aktyor ifalarını... çox zəif gördüklərini təəssüflə söyləyirdilər. Acınacaqlı və təəssüf doğurucu olsa da, bu, həqiqət idi.

1975-ci ildə teatr beş yeni tamaşa hazırladı. Ancaq bunların da hər biri kollektivin həm rejissor, həm də aktyor heyətinin potensial imkanlarından aşağı idi. Teatr Nəbi Xəzrinin «Əks-səda» və Nikolay Poqodinın «Kreml saati» (tərcüməçi Ələsgər Şərifov) pyeslərində mövzunun «aktuallığına» güvənmişdi. Həm tarixi keçmişin, həm də müasir həyatımızın zəhmət adamlarının məişət və mədəniyyətlərindən bəhs edən pyeslərdə yüksək sənət dili ilə söylənə biləcək problemlər zəif işlənmişdi.

Bu il hazırlanan və daha çox tamaşaçı yığaraq repertuarda duruş gətirən tamaşa Avkisenti Saqarelinin «Xanuma» komediyası oldu. Tələt Əyyubovun tərcümə etdiyi komediyanı tamaşaya Ələsgər Şərifov hazırlamışdı. Pyesin rejissor yozumunda mübahisəli cəhətlər vardı, təfsirdə bədii mətnə əsaslanmayan nüanslar açıqca görünürdü. Ağasadıq Gəraybəyli (Vano Pantiaşvili), Əliağa Ağayev (Mikiş Kotryans), Mirvari Novruzova (Tekle), Məmməd Sadıqov (Timote) tamaşanın ümumi bütövlüyündən bəzi səhnələrdə təcrid olunmuş tərzdə rol oynayır, əsassız sərbəstliyə yol verirdilər. Ancaq «Xanuma» şən, oynaq, dinamik, zövq oxşayan tamaşa idi.

Kollektiv bu il növbəti dəfə «Vaqif» tamaşasını bərpa etdi (Bu əsərin ilk tamaşası rejissor Ədil İsgəndərovun quruluşunda 1938-ci il oktyabr ayının 5-də oynanıb). Ancaq bu cəhd hansısa bir fəvqəladə cəhəti ilə seçilmədi. Ədil İsgəndərovun Milli Dram Teatrı tarixində əvəzsiz qiymətləri olan tamaşasına yalnız «arxiv nümunəsi» kimi yanaşmaq özü yaradıcılıq məramından uzaq idi. Tamaşaya əlavə edilmiş aktyorların arasında isə sənət-də təzə sözə çevrilə bilən ifa ilə rastlaşmaq müşkül iş idi...

Teatrın yaradıcılıq tərəddüdü dövrünün bir işi də İlyas Əfəndiyevin «Bağlardan gələn səs» dramına Tofiq Kazımovun verdiyi zəif quruluş oldu. Pyesin adını mədəniyyətlərdən gələn səs kimi mənalandırmış dramaturqun yeni psixoloji dönüşlərlə rəsm olunan Gülcan, Hətəm, Vahid, Qubad obrazları tamaşada tam

həllini tapmamışdılar. Rəssam Solmaz Haqverdiyevanın tərtibat verdiyi, «dekorları bir qədər yekrəng təsir bağışlayan» (1) tamaşada Tofiq Kazımovun fərdi üslubu, hadisələri dramatik ritmə düzməsi, hərəkət, dialoq və monoloqlardan ustalıqla bəhrələnməsi hiss olunmurdu. Adətən, klassik əsərlərin səhnə həllində ikihissəli tamaşa yaratmaq prinsipinə əməl edən Tofiq Kazımov üç pərdə ilə səhnəyə yoruculuq, uzunçuluq gətirmişdi.

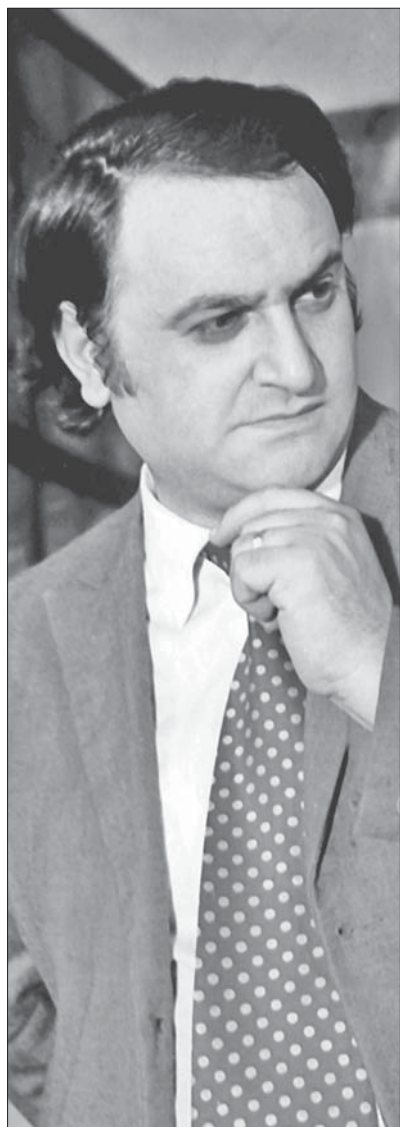
Sürət-ritmi tapılmayan tamaşanın psixoloji məntiqə sığmayan «vahid finalı özünü doğrulda bilmirdi» (2), dramaturq və rejissor ictimai fikrin söylədiyi tənqidi müddəaların (bax: 3) obyektivliyi ilə barışmaq məcburiyyətində qalırdı.

Coşqun və açıq ehtirasları ilə səhnəyə temperament, hadisələrə dinamizm gətirən Səməndər Rzayev (Vahid), Şəfiqə Məmmədova (Gülcan), rolun əməl-fəaliyyət xəttini dəqiq icraya çalışan Lütfi Məmmədbəyov (Hatəm) və Kamal Xudaverdiyev (Kamandar) Tofiq Kazımovun bu səhnə təfsirində gücsüz və imkansız görünürdülər.

Emin Sabitoğlunun özlüyündə lirik xarakter daşıyan musiqisinin «Bağlardan gələn səs» tamaşasında psixoloji zəmini və dramatik rejissor təyini aydın deyildi. Tənqidin müəyyən müdafiə mövqeyində durmasına baxmayaraq, rejissor Tofiq Kazımov öz müsahibə və söhbətlərində bu tamaşada düşər olduğu uğursuzluğu yanlışla, ancaq açıqca etiraf edirdi.

Mənbələr

1. Yaşar Qarayev. «Bağlardan gələn səs». – «Kommunist», 30 dekabr 1975.
2. Yenə orada.
3. Camal Yusifzadə. Tamah və məsuliyyət hissi. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 15 noyabr 1975.



«Bağlardan gələn səs»,
İlyas Əfəndiyev.
Səməndər Rzayev Vahid rolunda



«Bağlardan gələn səs»,
İlyas Əfəndiyev.
Yaşar Nuriyev Pərviz rolunda



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.
Gülcan – Şəfiqə Məmmədova və Kamandar – Kamal Xudaverdiyev



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.
Fərəh – Elmira Həşimzadə və Kamandar – Kamal Xudaverdiyev



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Pərviz – Yaşar Nuriyev və Vahid – Səməndər Rzayev



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Gülcan – Şəfiqə Məmmədova və Fərəh – Elmira Həşimzadə



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Vahid – Səməndər Rzayev və Kamandar – Kamal Xudaverdiyev



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.
Çiçək – Əminə Babayeva və Pərviz – Yaşar Nuriyev



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.
Qubad – İlham Əhmədov (Namiq Kamal) və Fərəh – Elmira Həşimzadə



«Bağlardan gələn səs», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Kamandar – Kamal Xudaverdiyev və Pərviz – Yaşar Nuriyev

1981-ci il

2 sentyabr. «Xurşidbanu Natəvan», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rejissor Ramiz Məlikov, rəssam Elçin Aslanov, bəstəkar Arif Məlikov. Məsləhətçi Bəylər Məmmədov, filologiya elmləri namizədi.

Rollarda: Amaliya Pənahova (Xurşidbanu), Əliabbas Qədirov (Seyid Hüseyn), Rafael Dadaşov (Knyaz Xasay), Nurəddin Quliyev (Hidayət xan), Mustafa Süleymanov (Mirzə Ruhulla), Fateh Fətullayev* (Aleksandr Düma), Firəngiz Mütəllimova və Səidə Quliyeva (Bəyim), Hacı İsmayılov (Muradalı), Telman Adıgözəlov Daşdəmir, Ağasadıq Gəraybəyli və Bürcəli Əsgərov (Qoca Knyaz), Hamlet Qurbanov (Canişin), Ramiz Məlikov (Mixaylov), Ramiz Novruzov (Nəvvab), Firuz Xudaverdiyev (Ter-Vahan), Elxan Ağahüseynoğlu (Zahir Fəda), Saleh Babayev (Mamayı), İlham Əhmədov (Namiq Kamal) (İran şahzadəsi), Muxtar Avşarov (Məliküldövlə), Məcnun Hacıbəyov (Kor Eyvaz), Məzahir Cəlilov (Möhnət), Əlvida Cəfərov (Şahmar), Zemfira Nərimanova və Şükufə Yusupova (Təhminə), Rüstəm Əliyev (Fərəc bəy), İftixar Piriye (Birinci şəxs), Nəcəf Həsənzadə (İkinci şəxs).

* *Qeyd.* İctimai baxışdan sonra Aleksandr Düma obrazı və onunla bağlı epizod tamaşadan çıxarıldı.

* * *

Teatr yeni mövsümdə fəaliyyətində baş rejissorsuz başladı. Tofiq Kazımov (14.1.1923 – 2.8.1980) ötən ilin yayında Gəncə şəhərində avtomobil qəzasında dünyasını dəyişmişdi. Tofiq Kazımov kimi qüdrətli sənətkarın yoxluğu, kollektivin yaradıcılıq istiqamətini, repertuar siyasətini, mövzu-problematika yolunu müəyyənləşdirən yaradıcı rəhbərin olmaması əvvəl-əvvəl, ilk baxışda nəzərə çarpmırdı. Sonralar baş rejissorun «redaktəsi»

olmadan səhnəyə çıxan bir sıra tamaşaların uğursuz aqibəti Tofiq Kazımov itkisinin ağrı-acısını açıqca hiss etdirdi. Teatrın beş ildən çox baş rejissorsuz qalması vəziyyəti daha da gərginləşdirdi.

Bununla belə, həmin müddətdə teatrın yaradıcılığında müəyyən işıqlı quruluşlar oldu, cəsarətli addımlar da atıldı.

«Şərqli diş həkimi»nin daxili baxışı olan gün İlyas Əfəndiyevin «Xurşidbanu Natəvan» pyesinin ikinci dəfə məşqlərinə başlamaq barədə 73 sayılı əmr verildi (7 may). Bir neçə illik fasilədən sonra İlyas Əfəndiyev «Mahnı dağlarda qaldı» dramından sonra ikinci dəfə tarixi mövzuya müraciət etdi. Bu dəfə də hadisələr Qarabağda cərəyan edirdi. Əsərin baş qəhrəmanı Şuşa şəhərinin banisi Pənah xanın, onun oğlu İbrahimxəlil xanın, nəvəsi Mehdiqulu xanın övladı, qüdrətli şairə Natəvan idi.

Yüksək sənətkarlıqla işlənmiş, süjet xətti güclü dramatik kolliziya üzərində qurulmuş dramın quruluşçu rejissorluğu Mərahim Fərzəlibəyova tapşırıldı. O, 1980-ci ilin əvvəllərində İlyas Əfəndiyevin «Xurşidbanu Natəvan» əsərinə quruluş vermək üçün Akademik teatra dəvət aldı. Sankt-Peterburq Dövlət Teatr, Musiqi, Kinematoqrafiya İnstitutunun rejissorluq fakültəsində təhsil almış (1971 – 1976) Mərahim Fərzəlibəyov bir müddət Qroznı şəhərindəki Mixail Lermontov adına Rus Dövlət Dram Teatrında rejissor işlədi. Orada «Tartüf» (Molyer), «Arzu tramvayı» (Tennesi Uilyams) kimi maraqlı tamaşalar hazırlayan Mərahim Sumqayıt Dövlət Dram Teatrına sırayı quruluşçu rejissor dəvət olundu. Uğurla hazırladığı «Poladəridənlər» (Aleksandr Bokarev) tamaşasından sonra baş rejissor keçdi. Mixail Lermontovun «Maskarad», İsidor Ştokun «İlahi komediya», Nəriman Həsənzadənin «Bütün Şərq bilsin», Aleksandr Çxeidzenin «Sərbəst mövzu» pyeslərinə və digər dramlara maraqlı quruluşlar verən Mərahim Fərzəlibəyovun ciddi rejissurası nəzərə çarpırdı.

Tamaşanın tərtibatı rəssam Elçin Aslanova, musiqisi Arif Məlikova tapşırıldı, Mərahim Fərzəlibəyov tezliklə məşqlərə

başladı. Əsas rolları Şəfiqə Məmmədova (Natəvan), Həsən Turabov və Hamlet Xanızadə (Xasay), Kamal Xudaverdiyev (Hidayət xan), Fuad Poladov (Seyid Hüseyn), Məmmədrza Şeyxzamanov (Mirzə Ruhulla), Yaşar Nuriyev (Daşdəmir), Mikayıl Mirzəyev (Kor Eyvaz), Bəsti Cəfərova (Bəyim) və başqaları məşq edirdilər.

Akademik teatrda ilk işi olan Mərahim Fərzəlibəyov məşqlərə ciddi yanaşır, maraqlı tapıntılar, mizan improvizələri edir, aparıcı aktyorlar başda olmaqla, bütün yaradıcı heyət həvəslə, yaradıcılıqla işləyirdilər. May ayında teatrın baş rejissoru Tofiq Kazımov yekun qurama məşqlərə baxıb, öz qeydlərini, bəzi iradlarını, səmərəli təkliflərini söylədi. İyun ayının ilk günlərində Mərahim Fərzəlibəyov tutulan iradları düzəltdi. Natəvan rolunu təkidlə oynamaq istəyən Amaliya Pənahova ilə bağlı yaranmış müəyyən narazılıqlara rəvac verməmək üçün teatr «Xurşidbanu Natəvan» tamaşasının qapalı ictimai baxışını keçirdi. Müzakirədə tamaşanın kompozisiyasına bəzi iradlar tutuldu və iki günə onların aradan qaldırılması quruluşçu rejissora tapşırıldı. Şəfiqə xanımın, Həsən Turabovun, Fuad Poladovun, Kamal Xudaverdiyevin oyunları yüksək qiymətləndirilməklə, tamaşa repertuarı salınmaq üçün qəbul olundu. Hətta tamaşanın premyera günü müəyyənləşdirildi.

Həmin dövrdə dramaturq İlyas Əfəndiyev Moskvada xəstəxanada müalicə olunurdu. Teatr ictimai baxış günü ondan teleqram aldı. Müəllif bildirdi ki, «Xurşidbanu Natəvan»ın premyerasının onsuz göstərilməsinə qəti etiraz edir. Danosbazlıq öz işini görmüşdü. Bədii şüranın qərarı ilə tamaşa qəbul edildi, oynanılması isə dramaturqun qayıtmasına qədər təxirə salındı.

1981-ci ilin yazında İlyas Əfəndiyev Moskvadan qayıtdı və yuxarıda qeyd etdiyim kimi, mayın 7-də pyes üzərində yenidən işləmək Mərahim Fərzəlibəyova tapşırıldı. Nə üçün yenidən? Dramaturqun təklifi ilə Amaliya Pənahova Natəvan rolunun əsas

ifaçısı təsdiqləndi. Uğurlu bir sənət əsərinin yaradıcıları Şəfiqə Məmmədova, Həsən Turabov, Hamlet Xanızadə, Məmmədza Şeyxzamanov, Fuad Poladov, Kamal Xudaverdiyev, Yaşar Nuriyev, Mikayıl Mirzəyev, Bəsti Cəfərova və daha bir neçə aktyor rollarından imtina etdilər. Bəzi epizodlar (məsələn, Natəvanla Aleksandr Dümanın görüşü və sairə), hətta obrazlar, o cümlədən Düma (Fəhə Fətullayev), Talıbzadə (Rafael Dadaşov) surətləri pyesdən çıxarıldı. Rəssam və bəstəkar işi xırda dəyişikliklərlə olduğu kimi saxlanıldı.

Tamaşa yay məzuniyyəti ərəfəsində hazır oldu, ancaq premjera payıza saxlandı. Yeni mövsümün ilk üç günündə (11, 12, 13 sentyabr) «Xurşidbanu Natəvan» tamaşası oynanıldı.

Aktrisanın bütün cəhdlərinə baxmayaraq, Natəvan rolu Amaliya Pənahovanın yaradıcılığında Nargilə və Nərminlə müqayisədə çox parlaq nailiyyətə çevrilmədi. Bütövlükdə isə aktrisa bu obrazı dramatik-psixoloji ifadə vasitələri ilə göstərməyə çalışdı. Müəyyən məqamlarda Amaliya xanım faciə elementlərindən də istifadə edirdi. Qocaman səhnə ustası Ağasadıq Gəraybəyli özünün son rollarından olan Qoca Knyazı ilhamla oynayırdı. Firəngiz Mütəllibova (Bəyim) və Telman Adıgözəlov (Daşdəmir) dueti tamaşanın ön düzlu, yumorlu, şən, koloritli personajlarıydı. Xatırladım ki, İlyas Əfəndiyev «Mahnı dağlarda qaldı» pyesindəki Gülgəz – Rəhman lirik-komik obrazlarından sonra ikinci dəfəydi psixoloji gərginliyi «sındıran» belə personajlar yaradırdı.

Görkəmli Azərbaycan şairəsi, Qarabağ xanlığının qüdrətli başçısı və sərkərdəsi İbrahim (İbrahimxəlil) xanın oğul nəvəsi Xurşidbanu Natəvan keşməkeşli ictimai və mürəkkəb şəxsi həyat yolu keçib. Gənc yaşlarında sevimli oğlunu itirib. Dini məzhəbinə görə sünni olan Knyaz Xasay bəyə ərə getdiyi üçün həmyerlilərinin, yaxın qohumlarının tənələrinə məruz qalıb. Klassik janrda şeirlər və qəzəllər yazıb, gözəl rəsmlər çəkib.

Sıldırımlı və sərt qayaların yaxalarını yara-yara uzaq məsafədən saxsı borularla Şuşaya içməli su çəkdirib. Aran Qarabağda sudan korluq çəkən əkin yerlərinə arxlar açıb, kəhrizlər vurdurub. Şuşa məktəbinə ciddi maddi yardım göstərib. Milli mədəniyyət tariximizdə görkəmli yer tutmuş bir sıra məşhur şəxsiyyətlərin vaxtilə Qori Müəllimlər Seminariyasında oxumalarının himayədarı olub.

İlyas Əfəndiyev bütün bunları şairə haqqında yazdığı «Xurşidbanu Natəvan» pyesində təcəssüm etdirməyə, pyesin konfliktinin özəyində saxlamağa çalışmışdı.

«Xurşidbanu Natəvan» tamaşası 1982-ci il teatr mövsümünün açılışının ilk üç günündə (11, 12, 13 sentyabr) göstərildi. Teatrın yaradıcılıq salnaməsinə tarixi mövzuda daha bir sənət qələbəsi yazıldı. Şübhəsiz ki, tamaşanın uğurunun əsas təminatçısı Natəvan rolunda Amaliya Pənahova idi. Əslində, elə pyesdəki bütün hadisələr Natəvanın və əsərin səhnə təcəssümü isə Amaliya xanımın üzərində qurulmuşdu. Aktrisa da ona göstərilən etimad və bəslənən ümidi inam və ləyaqətlə doğruldaraq, özünün də yaradıcılıq bioqrafiyasına təzə səhnə surəti yazmağa müyəssər olmuşdu.

«Xurşidbanu Natəvan» tamaşasından bəhs edən tənqid maraqlı bir fikir irəli sürürdü. Professor Abbas Zamanovun qənaətinə görə, «ayrı-ayrı aktyorların oyunlarından söhbət açarkən, əlbəttə, birinci növbədə, tamaşanın baş qəhrəmanının rolunu ifa edən Amaliya Pənahovadan başlamaq lazımdır. Bu rol onun üçün yeni, həm də məsuliyyətlidir. Natəvan obrazına baxarkən biz inanırıq ki, Amaliya öz qəhrəmanını ürəkdən sevmiş, onu səhnədə canlandırmaq üçün bütün imkanlarından istifadə etmişdir. Buna görə də qəhrəmanının düşdüyü çətin psixoloji vəziyyətləri, daxili sarsıntıları, yüksək insani keyfiyyətləri açıb tamaşaçıya göstərə bilir.

Vəziyyətdən asılı olaraq Natəvan – Amaliya səhnədə tez-tez dəyişir: bəzən lirik, bəzən qəzəbli, bəzən üzügülər, bəzən bədbin, bəzən amiranə vəziyyətə düşür» (1).

Mərahim Fərzəlibəyovun quruluşunda rəmz-obrazların çoxluğu tamaşaya müəyyən ağırlıq gətirirdi, bəzi xətlər ana xətlə zəif bağlanmışdı. Lakin bu kiçik qüsurlara baxmayaraq, rejissorun iş üslubu, məşqlərdəki çevikliyi, rəssamla anlaşılıqlı işi, xüsusən aktyorlara sərbəstlik verməsi kollektivdə müəyyən inam və rahatlıq doğururdu. Aktyorların axtarışları və düşüncələri üçün rejissorun yaratdığı sərbəstlik imkanlarından daha çox bəhrələ-nən Amaliya Pənahova olmuşdu.

Amaliya xanım obrazı bütün psixoloji mürəkkəbliyi ilə vermək üçün əsasən, dörd ovqat-ifa çalarından istifadə etmişdi: realist və sərt ovqat; dramatik ovqat; həzin-tragik ovqat; ülfət və səmimiyyət ovqatı.

İctimai-siyasi dialoqlarda mövzunun mənəvi-əxlaqi ruhuna, Vətən namusu anlayışına uyğun tərzdə realist və sərt ovqat üst qatda görünürdü. Amaliya Pənahova elə ilk pərdədə Natəvan xanımın Tiflisdə Canişinlə görüşdüyü səhnələrdə çox şahanə davranış tərzini seçmişdi. Natəvan – Amaliya Pənahova kinayə, bir qədər ələsalma tonunda danışan Canişinə diqqətlə qulaq asırdı. Onun keçirdiyi daxili sarsıntıları və qəzəbi aktrisanın sifət ifadələrindən görmək olurdu. Aktrisa şit təsir bağışlayan Canişinin müqabilində bütün daxili coşqunluğunu səfərbər edərək Natəvanın sərt, sarkazmlı cavablarını, tədricən mənən həmsöhbətini üstələməsini, onun rəzilliyini qətiyyətlə ifşa etməsini inandırıcı boyalarla tamaşaçılara çatdırırdı.

Bu epizod tamaşanın sonrakı səhnələrində ictimai-siyasi kontekstin ovqatını düzgün tənzimləmək üçün vacib idi. Burada süni pafosa uymaq və deklarativliyə qapılmaq izlənən fəlsəfi-dramatik fikrə də kölgə sala bilərdi. Lakin Amaliya Pənahova ümumi ovqatın psixoloji ruhunu düzgün müəyyənləşdirmişdi və onu realisticəsinə də ifa edirdi. Onun belə oyun tərzini sonrakı epizodlara keçiddə inandırıcı və dayaqlı körpü funksiyasını doğruldu.

Natəvanın daxili enerjisini düzgün istiqamətləndirmək üçün Canişinlə dialoqların sərtləşdiyi məqamlarda aktrisa hərəkət plastikasını danışiq ahəngi ilə harmoniyada birləşdirirdi. Çarpaz və çevik mizanlara üstünlük verirdi. Bununla da şairəni, ilk növbədə, xalqını, millətini, vətəninə sevən və bu sevgiləri qorumağa qadir olan, aydın təfəkkürlü, geniş düşüncəli ictimai xadim kimi oynayır.

İctimai-sosial kontekstdə baş verən mürəkkəb, təzadlı hadisələrdə aktrisa dramatik ovqata əsaslanırdı. İran şahzadəsinin Natəvanın görüşünə gəlib rüsvətlə onu ələ almaq cəhdində olduğu, həmçinin əmizadəsi Hidayət xanın Xasay bəylə bağlı hikməli iddialarını söylədiyi səhnədə ictimai-sosial ahəng üst qatdaydı. Aktrisa daxili təmkinini saxlamaqla yanaşı, daxilən keçirdiyi gərginliyi də tamaşaçılara çatdırır, son anda Natəvanın qəzəbinin insani çalarlarını dramatik boyalarla canlandırırdı. Həmin ovqatı Qarabağ düzlərinə su çəkdirmək üçün etdiyi səfər barədəki söhbətlərdə yeni ritmlə və yeni çalarla Natəvanın davranış və danışiq tərzinə, hərəkət plastikasına aşılırdı.

Əri Xasayla söhbətlərində Natəvanın xarakterindəki ictimai-sosial dəyərləri Amaliya xanım obrazın vətənpərvərlik duyğuları ilə əlaqələndirirdi. Ona görə də ictimai xadim Natəvanın və şairə Natəvanın özünün ideal amalını böyük ürək yanğısı, qəlb hıçqırtısı ilə şəxsi ailə səadətindən üstün tutması tamaşaçılara real, inandırıcı və səmimi təsir bağışlayırdı.

Tamaşada Natəvanla bağlı sevgi xətləri həm sevincli, həm də kədərli hadisələrə gətirib çıxarırdı. Natəvanın məhəbbət epizodlarının sevincli məqamlarında, Xasay bəyin ona evlənmək təklif etdiyi və bir yerdə xoşbəxt yaşadıkları aylarda Amaliya xanımın obraza seçdiyi ifa tərz-üslubu lirik-romantik ovqata söykənirdi. Aktrisa obrazın xarakterinin əsas mahiyyətini açmaqdan ötrü sifət cizgilərinə zəriflik və tərəvət verir, danışığının ahəngində emosional lirizmi və kövrək poetikliyi qatılaşırdı.

Xasay bəydən tənələr eşitdiyi, ondan biganəlik, soyuqluq gördüyü məqamlarda Natəvanın psixoloji tarazlığı pozulurdu. Amaliya xanım obrazın mənən yeni ritmə keçidini tamaşanın ideya xəttinə daha sıx və yeni çalarda bağlamaq üçün həzin-traqik ovqatın ifadə çalarlarını qabarıqlaşdırırdı. Hətta Xasay bəyin Natəvanı ataraq Şuşadan getməsindən sonrakı ilk epizodda Amaliya xanım öz ifasında faciə oyun-üslubunun estetik prinsiplərinə rəvac verirdi.

Həmçinin ikinci planda lirizmin poetik ahənginə vurğuların zərif işartıları və cizgiləri hiss olunurdu. Çünki Seyid Hüseynlə məhəbbət səhnələrinin reallaşması üçün bu ovqatın ruhu hələ aktrisyaya lazım idi.

Amaliya Pənahovanın ifasında Natəvanın məhəbbət taleyi həyatda bir neçə dəfə sınıb. Lakin şairənin daxili qüruru əyilməyib, vüqarı şax qalıb.

Natəvanın daha çox qulluqçu Bəyimlə və həm də Bəyimi sevən nökrər Daşdəmirlə bağlı epizodları dramaturq və rejissor tərəfindən məişət kontekstində işlənmişdi. Amaliya xanım janrın estetik prinsiplərini həssaslıqla gözləmişdi, ümumi ruhu saxlamışdı və məişət səhnələrində ülfət və səmimiyyət ovqatını əsas götürmüşdü. Etiraf edirəm ki, bu səhnələr lirik və təbii realizm, sadəlik və səmimiyyət, reallıq və cazibədarlıq baxımından tamaşanın daha tərəvətli, daha coşqun və həmişə alqışlarla qarşılanan epizodlarından idi.

Amaliya Pənahovanın ifasının orijinallığı və əlvanlıq dəyəri, forma bitkinliyi və məzmun sanbalı təkcə dediklərimlə bitmirdi. Aktrisanın oyununda ayrılıqda hər ovqatın öz ritmi, öz daxili musiqi obrazı və öz danışiq ahəngi vardı. Bunlar birlikdə səhnə obrazına vüsət və qüdrət vermişdi.

Birinci ovqatda ritm birxətli və coşqun, daxili musiqi obrazı hayqırtılı və vulkan püskürən, danışiq qısa və məntiqli, neştər kimi iti və sərrast idi.

İkinci ovqatda ritm ziqzaqlı və dalğavari, daxili musiqi obrazı simfoniyaavari və çılğın, danışq isə pauzalı və həssas ahəngli görünürdü.

Üçüncü ovqatda ritm ləngərli və ağırana, daxili musiqi obrazı polifonik, yəni lirik və psixoloji, danışq titrək və qüssəli, lakin qətiyyətli və mənən müsibətə düçar olmaq ahəngində təcəssüm tapmışdı.

Dördüncü ovqatda ritmin ardıcılığq və dinamikliyi, daxili musiqi obrazının şən və şuxluğu, danışqın təbiiliyi və ürəyəyatımlılığq, şirəliliyi, etnoqrafik koloriti əsas götürülmüşdü.

Amaliya xanımın istəyi ilə dramaturq və rejissor tamaşaya Natəvanın bir neçə qəzəlindən parçalar əlavə etmişdilər. Hansı qəzəllərin seçilməsi isə aktrisanın öhdəsinə buraxılmışdı.

Qəzəl seçimində və qəzəlin deyilişində müəyyən ölçü hissinin pozulması bütövlükdə «Xurşidbanu Natəvan» tamaşasının ictimai-sosial dəyərini əndazədən çıxara bilərdi. Üstəlik də qəzəlin uzun-uzadı söylənilməsi tamaşanın sürət-ritminə lənglik və Natəvan obrazının daxili ritm ahənginə süslük verərdi. Lakin Amaliya Pənahova, ilk növbədə, epizodların psixoloji ovqatı ilə üst-üstə düşən qəzəllər seçmişdi. Üstəlik də həmin səhnələrdə poetik yığcamlığa, şairanə dinamizmə, fikrin fəlsəfi dərinliyinə, sözlərin mənə yükünə nail olmaqla tamaşanın ümumi kompozisiya qurumunu sanki daha da bütövləşdirmişdi.

Tamaşanın ilk şəkillərində (dördüncü şəkil) Natəvan xanım el-oba üçün nə qədər çalışsa da, yurdunun çiçəklənməsinə nə qədər səy göstərsə də, qəlbən rahatsızdır, intim duyğularına həmdəm yoxdur, özünün tənhalığını fəryadlı nalə ilə sətirlərə hopdurur. Amaliya Pənahova obrazın bu rahatsızlığını, bu həmdəmsizliyini, bu mənəvi fəryadını aşağıdakı misralarda tamaşaçılara çatdırırdı:

*Əgərçi xoşdu mənə ətri, həm səfası gülün,
Cəfası çoxdu, nə hasil ki, yox vəfası gülün.*

*Cəfayi-xari görüb, köçdü bağidən bülbül,
Görən kim olub bu gülşəndə aşınası gülün?
Xəzanə meyl elədi, almadı vəfa nəzərə,
Yetişi bülbülə çox-çox qəmə cəfası gülün.*

Aktrisa qəzəlin əvvəlini intim etiraf kimi söyləyirdi. Ortada şəxsiyyət və cəmiyyət məhvərində müdrik şairənin naçar qaldığına vurğu vururdu. Son misralarda isə zamanı, gərdişi sanki lənətləyirdi və bu zamanda, bu gərdisdə özünün qəmli taleyini bənd-bənd, ilmə-ilmə harayın nalə sapına düzürdü.

Birinci pərdədə əvvəl İrandan Qarabağa pənah gətirmiş Seyid Hüseynlə və sonra Bəyimlə dialoqundan sonra Natəvan özünün məşhur «Qərənfil» şeirini deyirdi.

*Səni kimdir sevən bica, qərənfil?
Sənə mən aşiqi-şeyda, qərənfil!
Səni gülşən ara aşüftə gördüm,
Yəqin bildim tutub sevda, qərənfil!
Belə pəjmürdə hal ilə durubsan,
Düşər güllər ara qovğa, qərənfil!
Dünya kim vəfasızdır bu gülşən,
Gedər bu tələti-ziba, qərənfil!
Üzündən pərdeyi-nazın kənar et!
Unutma aşiqi haşa, qərənfil!*

Amaliya xanım qəlbində Xasay bəyə bəslədiyi, lakin hələlik dilinə gətirmədiyi məhəbbətini bu şeirin lirik ahəngi ilə birləşdirirdi. Tamaşaçı sonrakı səhnələrdə bu şeirin fikir tutumundakı psixoloji ovqatı Natəvanın dialoqlarının sətiraltı mənalarında hiss edirdi. Aktrisa «Qərənfil»i ahəngdar avazla və həzin yanğıyla, lirik və kövrək duyğuyla söyləyirdi. Həmin ahəngin ritmini Natəvanın növbəti səhnədəki hərəkət plastikasında saxlayırdı.

Beləliklə də, Amaliya Pənahovanın ifasında tamaşaçılar ictimai xadim Natəvanı, vətənpərvər Natəvanı, yurdunda xoşbəxt

yaşamağa çalışan insan Natəvanı, sevgi qüdsiyyətində çırpınan və bəzən bu çırpıntıda kövrək qanadlarını oda verən aşiq Natəvanı və misraları ürəkləri göyüm-göyüm göynədən şairə Natəvanı bir-birindən ayrılmaz harmoniyada görür və qəbul edirdi.

Tamaşanın aparıcı surətlərindən olan rolların içərisində Əliabbas Qədirovun (Seyid Hüseyn), Rafael Dadaşovun (Knyaz Xasay), epizodik xarakterlərin səhnə həllində Məcnun Hacıbəyovun (Kor Eyvaz), Zemfira Nərimanova və Şükufə Yusupovanın (Təhminə) ifaları dəyərlidi.

Mənbə

1. Abbas Zamanov. Dünənin səsi, bu günün nəfəsi. – «Kommunist», 4 oktyabr 1982.



Elçin
Aslanovun
dramaturq İlyas
Əfəndiyevin
«Xurşidbanu
Natəvan»
pyesinin
tamaşasına
çəkdiyi geyim
eskizləri



«Xurşidbanu Natəvan», İlyas Əfəndiyev.
Natəvan – Amaliya Pənahova və Knyaz Xasay – Rafael Dadaşov

1983-cü il

17 sentyabr. «Büllur sarayda», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Ağakişi Kazımov, rəssam Tahir Tahirov, bəstəkar Oqtay Kazımov, rəqslərin quruluşçusu Kamal Həsənov.

Rollarda: Hamlet Qurbanov (Ağahüseyn), Sofiya Bəsirzadə (Cəvahir xanım), Amaliya Pənahova (Aynur*), Nəcibə Məlikova (Qönçə), Bəsti Cəfərova (Lalə), Hacı İsmayılov (Fariz), Rafael Dadaşov** (Qədim), Əliabbas Qədirov və İlham Əsgərov (Həbib), Şükufə Yusupova və Sevil Xəlilova (Sədaqət), Yaşar Nuriyev (Bayandur), Nurəddin Quliyev (Təbriz).

* *Qeyd.* Firəngiz Mütəllimova Aynur rolunu məşq etdi. Ancaq Amaliya Pənahova onun oynamasına etiraz etdi və buna görə Firəngiz Mütəllimovanın əmrində olsa da, proqrama adı düşmədi. Firəngiz Aynuru dörd il sonra oynaya bildi.

** *Qeyd.* İlk tamaşada Qədim obrazını Fuad Poladov oynayıb və sonralar da həmin rolu ifa edib. Ancaq nədənsə, onun adı premyera tamaşasının proqramına yazılmayıb.

* * *

Akademik teatr keçən ildən Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə ədibin «İblis» faciəsini repertuar planına daxil etmişdi. Əvvəl «Şeyx Sənan» faciəsi üzərində dayanan teatr «İblis»in oynanılmasını məhz Mehdi Məmmədovun təklifinə əsasən planlaşdırmışdı. Ötən il mayın 15-dən rejissor məşqlərə başlasa da, ilk tamaşanı göstərmək 1983-cü il martın 19-da mümkün oldu.

«İblis» ictimai-fəlsəfi tamaşasından sonra yalnız beşinci ayda, sentyabrın 17-də premyera oldu. İlyas Əfəndiyevin məişət mövzulu «Büllur sarayda» pyesinin oxunuşu keçən il oktyabrın 5-də olmuşdu. Əsər «Aynur» adı ilə dekabrda yeni redaktədə teatra təqdim edildi.

Düz on ildən sonra rejissor Ağakışi Kazımov ikinci dəfə İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasına müraciət etdi. Arada pyesin məşqləri «Yuxu deyildi sevgimiz...» adı ilə aparıldı. Ağakışi Kazımov birinci dəfə 1973-cü ildə dramaturqun ilk və yeganə lirik komediyasına səhnə quruluşu vermişdi. Əvvəldə yazmışam və artıq oxucular da bilirlər ki, «Qəribə oğlan» adlı həmin tamaşada Amaliya Pənahova Kəmalə rolunu oynamışdı. Oynamışdı və öz yaradıcılığına yeni sənət sözü yazmağa nail ola bilmişdi. Ümumiyyətlə isə Kəmalə obrazı həm dramaturqun xarakterlər qalereyasında, həm də teatrın rollar silsiləsində yeni və orijinal personaj olub.

Rejissor bu dəfə sırf lirik-psixoloji üslubda yazılmış dram əsəri üzərində işləməyi məqsədəuyğun sayaraq, dramaturqun «Büllur sarayda» dramını bəyənmişdi. İlyas Əfəndiyev özü də təzə əsərini tamaşaya qoymaq üçün bu rejissoru istəmişdi. Dramaturq pyesin ilk variantını hamıdan əvvəl, 1982-ci ilin sentyabrında ona oxumuşdu. Teatr daxili intizamın pozulması, Ağakışi Kazımovun lirik-psixoloji janrın incəliklərinə bir qədər ləng varması tamaşanın hasilə gəlməsini uzadırdı. Nəhayət, «Büllur sarayda» tamaşası repertuara ayaq açdı.

Aynur obrazının həyat mövqeyi, məişət davranışı baxımından, Lalə personajının milli etik-əxlaqi problemləri öz əqidəsincə, şəxsi «qənaəti çərçivəsində» ölçməsi ilə maraqlı cəhətləri vardı. Həmin obrazlar müxtəlif qatlarda konfliktə ictimai-sosial vurğu gətirirdilər. Ancaq Aynurun təfsirində rejissorun baş mövzudan uzaqlaşması, aktrisanın tamaşa boyu ondan çox geyim dəyişməsi dinamik ritm tarazlığını pozurdu. Hətta Amaliya Pənahova paltarlarını dəyişməyə çətinlik çəkdiyinə görə, rejissor epizodlararası keçidlərə tez-tez səhnəni qaranlıq verməyə və yaxud mətləbsiz musiqi səsləndirməyə məcbur olurdu.

Bəsti Cəfərova isə səhnə ciddiliyi, emosional coşqunluğu, obrazın ikinci-üçüncü planlarını da rolun ifasında saxlaması ilə

daha təbii idi. Lalə rolu aktrisanın işlədiyi üç il müddətində bədii tutumuna və ifaçılıq sənətkarlığına görə ən uğurlu iş alınmışdı. Bu rolla Bəsti Cəfərova güclü istedad sahibi olduğunu sübut etdi, öz aktrisa gələcəyinə böyük ümidlər doğurdu.

Tamaşanın yumor gücünü, dalgavari, çevik, yığılıb-açılan ritmini Yaşar Nuriyev (Bayandur) tənzimləyirdi. Kənd mühitindən yenicə ayrılmış, hər cürə riyakarlıqdan, mənəvi saxtalıqdan uzaq, müəyyən mənada hərəkətlərində «yonulmamış» təsiri bağışlayan Bayandur ruhən, əqidəcə dramaturqun arzusunda olduğu obraz idi. Aktyorlardan Sofiya Bəsirzadənin (Cəvahir xanım), Nəcibə Məlikovanın (Qönçə), Əliabbas Qədirovun (Həbib), Hamlet Qurbanovun (Ağahüseyn), Fuad Poladov və Rafael Daşovun (Qədim) ifalarında tamlıq vardı.

Aynur rolu ilə Amaliya xanımın üzərinə hansı ağırlıq düşmüşdü? – sualını açıqlamaq üçün oxuculara bir məlumatı çatdırmaq səmərəli olar. Pyes teatra «Aynur» adı ilə təqdim edilmişdi. Məşqlərin qızgın vaxtında əsərin adı dəyişdirildi və oldu «Yuxu deyildi sevgimiz...» Həmin dövrdə Akademik teatrda baş rejissor yox idi. Tofiq Kazımov üç il idi rəhmətə getmişdi və Nazirlik hələ onun yerinə bir kimsəni təyin etməmişdi. Buna görə də teatrdaxili intizamda laxlama vardı, məşqlərin stabilliyi təmin edilmirdi. Nəticədə əsərin tamaşaya çevrilmə prosesi də ləngiyirdi.

Quruma məşqlə başa çatanda pyesin adı yenə dəyişdirildi. Əsərə «Büllur sarayda» adı verildi və ilk premyera (üç gün dalbadal) oynanıldı. 1983-cü il sentyabrın 17-də tamaşaçılara təqdim olundu. Tamaşanın rəssamı Tahir Tahirov, bəstəkarı Oqtay Kazımov (Kazımlı), rəqslərin quruluşçusu Kamal Həsənov idi.

Mən nə üçün rəqslərin quruluşçusunun da kimliyini bildirirəm?

İlk növbədə, ona görə ki, «Qəribə oğlan»dan sonra Amaliya xanım ən çox bu tamaşada Aynur rolunda xeyli və gözəl rəqs

nömrələrini şövqlə ifa edirdi. «Büllur sarayda»kı bu rəqs nömrələri təkcə rəqs funksiyası daşıyırdı. Musiqi və rəqs, ilk növbədə, Aynur obrazının psixoloji mürəkkəbliyini, sevinc və qəmini, dincliyini və rahatsızlığını tamaşaçılara çatdırmaqda səmərəli ifadə vasitələri təsiri bağışlayırdı.

«Büllur sarayda» tamaşasındakı konfliktin mərkəzində Aynur obrazı dururdu. Aynurun iştirak etdiyi hadisələrin təzadlı dəyişmələri, müxtəlif psixoloji məcralara düşməsi əsasında və bir qədər də xəyalla söhbətlər üzərində qurulmuşdu.

Aynur müasir qızıdır, büllur çilçıraqly saraya bənzəyən təmtəraqly evdə, meşşan təbiətli ailədə böyüyüb. Bir az şiltaqlıqly, bir az ərköyünlüyü, əvvəlki səhnələrdə bir qədər də meşşanlıqlı var. Təkəbbürü bəzən onu yersiz lovğalıqla aparmaqla həyatın reallıqlından uzaqlaşdırır. Buna görə də onu ülvi məhəbbətlə sevən Qədimin qəlbini sındırır, barlarda, hətta gələcək qayınanası Qönçə xanımın yanında özünü çox açıq-saqıq aparır, konyak içir, siqaret çəkir. Ərdə olan bacısı Lalənin ailəyə riyakarcasına soxulmuş Qədimlə eşq macərası yaratmasından həzz alır. İkrax doğuran həddə çatan şiltaqlıqlı qəlbən saf olan Aynurun işıqlı duyğularına kölgə salır. Məhəbbətinə xəyanət görən Həbib uzun müddətə xaricdə işləməyə gedir.

Qohumları Bayandur ali məktəbə imtahan verməyə gələrkən Aynurgildə qalır. Kənd mühitindən yenicə ayrılmış, hər cürə riyakarlıqdan, mənəvi saxtalıqdan uzaq, müəyyən mənada hərəkətlərində «yonulmamış» təsiri bağışlayan Bayandur ruhən, əqidəcə dramaturqun arzusunda olduqlu, rəğbətlə qələmə aldıqlı obrazdır.

Aynur əvvəlcə Bayandura rişxəndlə yanaşır, onun «köntöylüyündən» həzz alır, kənd oğlanının səmimiyyəti ilə şiltaqlıqla əylənir. Lakin tədricən Bayandurun mənəvi saflıqlı Aynurun qəlbindəki işıqlı duyğulara ziya saçır. O, psixoloji cəhətdən sarsıntı və gərginlik keçirir, mənən dəyişir.

Amaliya xanımın ifasında Aynur obrazı qısaca xarakterizə etməyə çalışdığım belə bir hadisələr burulğanından keçirdi. Onun mənəvi təkamülü xəyalən Həbiblə danışdığı lirik-psixoloji ovqatlı epizodlarda daha inandırıcı təsir bağışlayırdı. Bəstəkarın mayasında lirizm duran musiqisi Aynur – Həbib lirik-intim xəttində daha canlı, daha təsirli alınmışdı. Aktrisanın həssas musiqi duyumu və müxtəlif təranələrin psixoloji ruhuna uyğun hərəkət plastikasından, səs dəyişmələrindən, danışiq ahənglərindən istifadə etmək bacarığı Aynur obrazına bədii möhtəşəmlik aşılamışdı.

Bəlkə də, elə buna görə «Büllur sarayda» tamaşasından bəhs edən resenziya müəllifləri daha mürəkkəb aktyor ifası kimi Amaliya xanımın oyununu dəyərləndirirdilər. Onun oynadığı obrazın psixoloji tərəflərinin əsas mahiyyətini açıqlamağa çalışırdılar.

Rus dilində çıxan «Azərbaycan gəncləri» qəzeti qətiyyətlə yazırdı: «Aynur rolunda çıxış edən Amaliya Pənahovanın ifasını xüsusi qeyd etmək lazımdır... Meşşanlılığın təkcə insanların həyatını şikəst etdiyini, zədələdiyini deyil, həm də onların düşüncə və zəkası, hiss və duyğuları üçün son dərəcə zərərli olduğunu aktrisa uğurla açıb göstərə bilib» (1).

Əlbəttə, göstərə bilmişdi, mən də bunu qətiyyətlə təsdiqləyirəm. Lakin aktrisanın uğurunu yalnız bu cəhətlə məhdudlaşdırmaq ən azı ədalətsizlik olardı. Daha dərin qatlara müdaxilə edən Amaliya xanım Aynurun müxtəlif, təzadlı, mürəkkəb insani xüsusiyyətlərini zərifliklə işıqlandırmaqla, dramaturji cəhətdən mürəkkəb lirik-psixoloji xarakter yaratmağa nail olmuşdu.

Mənim fikrimcə, bu baxımdan nəzəriyyəçi alim Yaşar Qarayevin qənaətləri maraqlı görünür. Tamaşanı, onun estetik qayəsini, poetika səciyyələrini dərinlən təhlil edən alim söyləyir: «Rejissor Aynurun səhvini və izzatlarını, onun büllur saraydan xilas olmağa təşnəliyini əsas leytmotiv kimi seçir və Amaliya Pənahova öz rolunu həm daxilən, həm də zahirən sərt, təzadlı, təsirli, barışmaz psixoloji açarda rəsm edir. İlk səhnələrdə o, şən,

qayğısız və firavan bir qızıdır. Bütünlükdə həyatı da özü kimi cins şalvarda və tül koftada görür. Şəxsi məşını və üç dublyonkası var. Vətənə, xalqa, işə məhəbbəti, namuslu olmağı «köhnə psixologiya» adlandırır. Aynuru yuxudan ayıldan itirdiyi məhəbbət olur» (2).

Aynurun itirdiyi məhəbbətin acısını, ona verdiyi mənəvi əzabı, ömrünün ən xoş çağlarının hədəf keçməsinə düşüncədən keçirdiyi psixoloji sarsıntıları həssaslıqla oynayan Amaliya Pənahova ikinci planda obrazın «ayılma» mərhələsinə xüsusi diqqət yetirirdi. Aktrisa obrazın mənəvi katarsisini tədricən təqdim etməklə inandırıcılığı artırır və dramaturqun psixoloji məntiqinə dayaq dururdu.

Tamaşanın, məncə, ən kövrək və ən poetik, ən həzin və ən lirik məqamlarından biri Aynurun xəyalən Həbiblə danışdığı epizodlar, xüsusən sonluqdakı səhnə idi. Pyesdə əsərin finalında Aynurgilin bağ evinin külafirəngisindən Lalə (Lalə və Aynur atabir, ana ayrı bacıdırlar) qonşu bağda Həbibini görür. Və himcimlə bunu Aynura bildirir. Bundan sonra Həbiblə Aynurun uzun dialoqları başlayır.

«Büllur sarayda» tamaşasında isə rejissor Ağakəşi Kazımov və aktrisa Amaliya xanım bu səhnəni bir növ real şəkildə qurmuşdular. Sarsıntılı hallar keçirən Aynur Həbibini xəyalən görür. Belə bir yozum həmin epizodun romantik-lirik həzinliyinə xüsusi tərəvət verirdi. Üstəlik də belə səhnə təfsirində Aynurun yangılı, kövrək etirafları daha səmimi təsir bağışlayırdı. Tamaşanın ideya məntiqinin dəqiqliyi üçün vacib olan dialoqun sonu belədir.

Həbib: – Mən İraqda ola-ola sən öz otağında məni necə görə bilərdin?

Aynur: – Bilmirəm... Mən öz otağımda sənə haqqında düşünəndə, sən bir anda qarşımda zühur olub, eyni anda da yox olurdun...

Ürəyimdə nə vardısıa hamısını sənə dedim, Həbib. Ancaq hiss edirəm ki, sən mənə bağışlaya bilmirsən.

Həbib: – Mən səni çoxdan bağışlamışam, Aynur. Amma mən külafirəngisində şampan içib, rəqs etdiyimiz bu büllur saraydakı həyatı bağışlaya bilmirəm. Bu həyat bizim məhəbbətimizi məhv etdi! Əgər mən indi evli olmasaydım, sən artıq böyük həqiqəti dərk etdiyin üçün deyərdim: Gəl, çıxmaq bu geniş dünyaya, Aynur.

Aynur (*bərk sarsılmış*): – Sən evlənmişən?

Həbib (*dərindən nəfəs alaraq*): – Bəli!

Aynur(*çətinliklə*): – Kimdi yoldaşın?

Həbib: – Bir azərbaycanlı qız.

Aynur: – Adı nədir?

Həbib: – Aynur...

Aynur (*göz yaşları arasından gülümsəyərək*): – Təsədüfə bax... Nə etməli, bu Aynur xoşbəxt olmadı, qoy, o Aynur xoşbəxt olsun! Sağ ol! Mənim ürəyimdə qoyub getdiyin məhəbbət üçün sağ ol!..

Bu epizodlar bir növ Aynurun öz vicdanı və anlamayaraqdan xəyanət etdiyi (bəlkə də, qədrini bilmədiyi) məhəbbəti qarşısında göynərtili, həzin, kövrək və ən əsası səmimi etirafları idi. Maraqlı cəhət bir də onda idi ki, aktrisa Aynurun göz yaşları ilə cəlvələnən bu etiraflarını zavallılıqdan və yazıqlıqdan uca duran duyğularla oynayırdı.

Bununla da Aynurun öz vicdanı qarşısında etirafı onu xarakter kimi daha məzmunlu və daha tutumlu göstərirdi.

Bəstəkar Oqtay Kazımovun musiqisinin mayasında lirizm dururdu. Rejissor da çalışmışdı ki, musiqi parçalarından səmərəli istifadə etsin. Müqayisədə Həbib – Aynur lirik-intim xəttində verilən musiqi daha canlı, daha mənalı və daha təsirli alınmışdı. Dramatik musiqi leytmotivi psixoloji obrazlarla Lalə ilə Qədimin epizodlarına hakim idi. Mizanlar elə qurulmuşdu ki, bağ evinin ikinci qatına qalxan pilləkənlərin ən sonuncu ayaqlığında

(rəssam Tahir Tahiroy) Lalənin daxili drammatizmi, həyəcanı ilə musiqinin ritm ahəngi üst-üstə düşürdü.

«Büllur sarayda» tamaşasında çürük mənəviyyatlıların ailə faciələrini açan, Hacı İsmayılovun oynadığı Fariz (Fariz və Lalə, Fariz və Ağahüseyn xətləri və sairə) və Şükufə Yusfova ilə Sevil Xəlilovanın ifa etdikləri Sədaqət obrazları ilə bağlı mövzular, onlarla ilişkili epizodlar zəif işlənmişdi. Finalda həm rəmzi mənada, həm də real məkan mənasında «büllur sarayın» çürük sütunlarının sökülüb dağılmasının estetik səhnə həlli də tapılmamışdı. Bununla belə, teatrın mənəvi-əxlaqi mövzu axtarışlarının əlaqə bağları qırılmamışdı, davam edirdi.

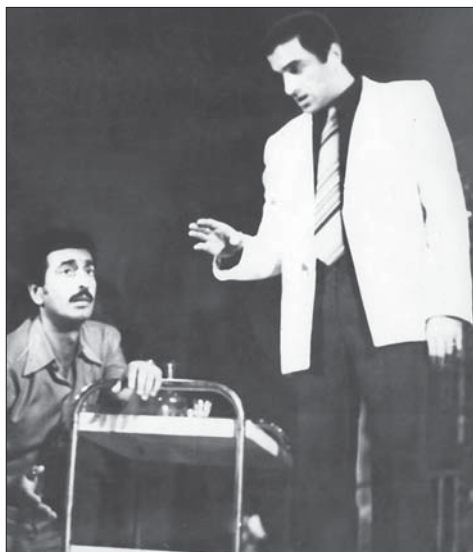
Mənbələr

1. С.Аббасова. Позднее раскаяние. – «Молодежь Азербайджана», 19 апреля 1984.

2. Yaşar Qarayev. «Büllur saraylar və adamlar». – «Komunist», 30 oktyabr 1983.

«Büllur sarayda»,
İlyas Əfəndiyev.
Əliabbas Qədirov
Həbib rolunda





«Büllur sarayda»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Fariz –
Hacı İsmayılov
və Qədim –
Fuad Poladov



«Büllur sarayda», İlyas Əfəndiyev. Soldan: Lalə – Bəsti Cəfərova,
Təbriz – Nurəddin Quliyev, Bayandur – Yaşar Nuriyev
və Aynur – Amaliya Pənahova

1986-cı il

20 dekabr. «Şeyx Xiyabani», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam Solmaz Haqverdiyeva.

Rollarda: Həsən Turabov (Şeyx Xiyabani), İlham Əsgərov (Sarı Mərdan), Bürcəli Əsgərov (Hacı Fərhad), Nurəddin Quliyev (Məşədi Təhməz), Fuad Poladov (Mübarək Səltənə), Amalıya Pənahova (Xanım Mahnur), Rafael Dadaşov (Həsən Soltan), Firəngiz Mütəllibova* və Sevil Xəlilova** (Gülruş), Ramiz Novruzov (Mayor Edmund), Əliabbas Qədirov və Əlibala Nürəliyev (Şirzad), Mətanət Atakişiyeva və Sevil Abbasova (Səhər), Rafiq Əzimov (Ağay Möhtəşəm), Məzahir Cəlilov (Mirzə Tağı), Məcnun Hacıbəyov (Mirzə Tahir), Elxan Ağahüseynov (Mirzə Hüseyn xan), İftixar Piriye (Ayaz), Muxtar Avşarov (Ağa Əbdürrəhim ağa), Əlvida Cəfərov (Hacı Bağır), Mirzə Ağayev (Hacı Sülü), Mustafa Süleymanov (Qoca), Saleh Babayev (Zabit), Abbas Qəhrəmanov, Azad Şükürov və Elxan Quliyev (jurnalistlər), Firuz Xudaverdiyev (Cani), Nəcəf Həsənzadə (Xidmətçi), Rövsən Abbasov, Sücəddin Sadıyev və Taleh İsmayilov (qiyamçılar).

Qeyd. İlyas Əfəndiyev bu pyesi teatra «Ayrılıq olmasaydı» adı ilə təqdim etmişdi. Əsəri tamaşaya Hüseynağa Atakişiyev hazırlayırdı. Baş məşqlər ərəfəsində dramaturqun təkidi ilə rejissor dəyişdirildi.

* *Qeyd.* Firəngiz Mütəllibova qəflətən xəstələndiyinə görə, Gülruş rolunu üçüncü tamaşadan başlayaraq Bəsti Cəfərova da ifa etdi.

** *Qeyd.* Sevil Xəlilova (Gülruş) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

* * *

Keçən il fevral ayının 4-də Akademik Milli Dram Teatrına baş rejissor təyin olunmuş Hüseynağa Atakişiyev bu il bircə tamaşa hazırlayıb təhvil verdi. Bu, xalq nağılı əsasında rejissorun özünün kompozisiyası əsasında işlənən «Məlik Məmməd» (31 dekabr 1986) tamaşası idi. Rejissorun fərdi yaradıcılıq üslubu baxımından yanaşdıqda, keçən il quruluş verdiyi Fridrix Dürrenmatın «Böyük Romul» (27 dekabr 1985), Maksim Qorkinin «Həyatın dibində» (16 noyabr 1986) tamaşalarında janr qeyri-müəyyənliyi, məzmun və forma uyarsızlığı hiss olunurdu. Təəccüb doğuran o idi ki, Hüseynağa Atakişiyevin Şeki teatrındakı möhtəşəm nailiyyətlərinin, hətta səciyyəvi şərtləri belə, Akademik teatrda nəzərə çarpmırdı.

Onun işləməyə başladığı «Şeyx Xiyabani» pyesinin məşqləri sona çatmaqda yarımçıq qaldı.

İlin əvvəlində İlyas Əfəndiyev yenidən tamamladığı «Ayrılıq olmasaydı» pyesini teatra təqdim etmişdi. Baş rejissor Hüseynağa Atakişiyev Cənubi Azərbaycanda XX əsrin iyirminci ilinin əvvəllərində Şeyx Xiyabaninin rəhbərliyi ilə baş vermiş azadlıq mübarizəsindən bəhs edən dramın quruluşunu öz üzərinə götürdü. Səhnə tərtibatı Solmaz Haqverdiyevaya, musiqi bəstəkar Cavanşir Quliyevə tapşırıldı. Məşqlərin qızgın çağında İlyas Əfəndiyev teatra gəlib baş rejissorun işinə baxdı. Məşqdən sonra müzakirədə rejissorla dramaturq arasında fikir ayrılığı yarandı, ortalığa müəyyən mübahisələr çıxdı. Onların birgə yaradıcılığı alınmadı.

Müəyyən tərəddüdlərdən, məsləhət-məşvərətdən, xeyli müddət keçəndən sonra «Ayrılıq olmasaydı» pyesinin quruluşu rejissor Mərahim Fərzəlibəyova tapşırıldı. Rəssam Solmaz Haqverdiyeva tərtibatın müəllifi kimi qaldı. Cavanşir Quliyev yarıdıcı qrupdan çıxdı. Mərahim Fərzəlibəyov seçmə musiqiyə

üstünlük verdi. Pyesin adı dəyişdirilib «Şeyx Xiyabani» qoyuldu. Hətta bəzi məramnamələrdə tamaşanın adı belə də yazıldı: «Şeyx Məhəmməd Xiyabani». Dramaturq əsərə Zabit (Saleh Babayev), Cani (Firuz Xudaverdiyev), Xidmətçi (Nəcəf Həsənzadə) və Qiyamçılar (Rövşən Abbasov, Sücəddin Sadiyev və Taleh İsmayılov) obrazlarını əlavə etdi. Əsas ifaçılar qaldılar, ancaq Məşədi Təhməz rolunu məşq edən Hamlet Qurbanov Nurrəddin Quliyevlə əvəz olundu. Müntəzəm məşqlər sayəsində «Şeyx Xiyabani» hazırlanıb teatrın bədii şurasının və ictimai baxışın müzakirəsinə verildi. Üç gün sonra, dekabrın 20-də ilk tamaşa oynanıldı.

Rejissor tamaşanı fəlsəfi-publisist faciə janrının prinsipləri əsasında qurmaqla, ictimai motivləri qabarıqlaşdırmışdı. Tamaşaya seçdiyi janrın struktur prinsiplərinin realizəsi, müəyyən məqamlarda səhnə həlli zəif alınsa da, hətta lirik epizodlarda da iki əqidə mübarizəsinin fəlsəfi-siyasi mahiyyətini üzə çıxardı. Onun seçdiyi musiqi parçaları tamaşanın ali məqsədini tamamlayan obrazlıqdan çıxırdı. Uğursuz seçilmiş musiqi mövzunun bədii tutumunun, lirik, psixoloji, bilavasitə faciəvi-dramatik epizodlarda obrazların, həmçinin hadisələrin psixoloji ovqatlarının tamamlanmasında başlıca funksiyasını yerinə yetirmək gücündə deyildi.

«Şeyx Xiyabani» tamaşasında janrın poetika xüsusiyyətləri baxımından aktyor işi daha təqdirəlayiq alınmışdı. Xüsusən Həsən Turabovun Şeyx Xiyabani, Amaliya Pənahovanın Xanım Mahnur, Fuad Poladovun Mübarək Səltənə rollarında ifaları daha bitkin görünürdü. Eyni poetika dairəsində üç aktyorun hər biri orijinal ifa üslubu seçmişdi. Onlar bəzi səhnələrdə tapdıqları jestlərin rəngarəngliyi ilə musiqi funksiyasını öz üzərlərinə götürürdülər.

Həsən Turabov zahiri hərəkətləri daxili təbəddülata psixoloji gərginliklə tabe etdirən təmkinli oyun üslubunu əsas götürmüşdü. Bu təmkin aktyorun üslubunda çoxçalarlı idi və Turabov

hər epizodun istiqamətinə uyğun olaraq, daxili ləngəri ustalılıqla dəyişirdi. Ritmin dəyişkənliyini aktyor texniki hərəkətlərdə deyil, baxışlarında, sifət ifadələrində və səs dönüşlərində təcəssüm etdirirdi. Bunlardan dördü daha xarakterik görünürdü.

Ehtiraslı, coşqun, qəlbi alovlu, səmimi, insanpərvər Şeyx Xiyabani – Həsən Turabov. Xiyabaninin İran şahlığı məngənəsində zülm çəkən xalqının azadlığı uğrunda apardığı mübarizənin məqsədində, inqilab mücahidləri qarşısında çıxışında bu çalar dominant idi.

Yenilməz mübariz, amalı uğrunda canını verməyə hazır olan müdrik şəxsiyyət, riyakarlıqdan uzaq diplomat Şeyx Xiyabani – Həsən Turabov. Ötkəm cavabları, aydın məntiqi, polad iradəsi ilə Mübarək Səltənəni və Xanım Mahnuru mənən sarsıdan, onların siyasi əqidəsinin mənfurluğunu ifşa etdiyi epizodda aktyorun oyununun ritm ahəngi dinamik gərginliyə doğru dəyişirdi.

Zərif qəlbli, kövrək sevgi hisləri uzun illər qəlbində qovrulub qubar eləyən, ancaq azadlıq ideyaları ilə hər cür xırda hislərin fəvqündə duran Şeyx Xiyabani – Həsən Turabov. Şeyx Xiyabani ilə Xanım Mahnurun görüş səhnəsindəki lirik-psixoloji dialoqda bu ritm daha parlaq çalarda üzə çıxırdı. Bu səhnə mizan quruluşuna və aktyor ifasına görə tamaşanın ən təsirli epizodlarından idi. Solmaz Haqverdiyevanın bu məkan üçün verdiyi tərtibat tamaşanın üslub poetikasına uyuşmur və darısqallıq aktyorların sərbəst davranışına mane olurdu.

Çılgın, qəzəbi püskürən Şeyx Xiyabani – Həsən Turabov. İnqilaba xəyanət edənlər barədə eşidəndə, aktyorun mənəvi sarsıntısını təcəssüm etdirən sifət ifadələri, səs variasiyaları hərəkətlərlə paralelləşirdi.

Dramaturqun ailə-məişət mövzulu pyeslərində konfliktin özəyi, əsasən, ayrı-ayrı obrazların fərdi münasibətləri arasındakı əkslik, dünyaduyumlarının təzadları üzərində qurulur. Mövzunun sosial-ictimai mahiyyəti obrazların dramatik inkişaf xətlə-

rində açılır. Cəmiyyət və şəxsiyyət probleminin bədii həlli mə-nəvi-psixoloji təməl üzərində dayaq tapır.

«Şeyx Xiyabani» pyesində isə dramatik kolliziyalar Cənubi Azərbaycanda şah rejiminə qarşı inqilabi mübarizəni təcəssüm etdirən tarixi hadisədən şirələnərək konfliktli ictimai zəminə yö-nəlmişdir. Əks qütblərdə duran personajların mə-nəvi-psixoloji aləmləri, xarakterlərinin əsas göstəriciləri məhz ictimai konflikt-lə bağlılıqda üzə çıxır. Dramaturqun «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər», «Xurşidbanu Natəvan» pyeslərində yar-dımçı mövzu-xətt kimi götürülən Cənubi Azərbaycan mövzusu «Şeyx Xiyabani» dramında münaqişələrin özəyidir.

Tamaşa fəlsəfi-publisist faciə janrının prinsipləri əsasında iş-lənib və bununla da ictimai motivlər qabarıqlaşdırılıb.

«Şeyx Xiyabani» tamaşasında konfliktin bir qütübündə Xanım Mahnur dururdu. Onun əqidəsi məlum olsa da, təbiəti mürək-kəbdir, bükülüdür, hər epizodda təzə xüsusiyyəti üzə çıxır. Onun əməlləri müəyyənleşmiş istiqamətdə deyil. Əksinə, his-ləri və emosiyası istəyi nəminə xarakterini müxtəlif yönümə, yəni hadisələrin gedişatının, yaranmış gözlənilməz vəziyyətlə-rin tələb etdiyi istiqamətə salır. Aktrisa Amaliya Pənahovanın çoxqatlı və fəlsəfi-psixoloji, lirik-dramatik ifasının təqdimində Xanım Mahnur bir neçə planda canlandırılırdı:

– Xanım Mahnur öz hökmü nəminə xalqı tapdalamağa hazır olan saray əyanıdır;

– ülvə duyğulardan danışan məsum görkəmli zavallıdır;

– məkri məhəbbətinə hakimdir;

– ailə namusuna çürük qoz kimi baxaraq, ərinə xəyanət edən iyrənc məşuqədir;

– ağıllı, mühakiməli, hökmlü, hadisələrə öz siyasi-ictimai mövqeyindən və marağından, ayıq gözlə baxa bilən siyasətçidir;

– qan tökən, ölümlərə fərman verən və yeri gəlsə, qardaş qa-tili ola biləcək əzazildir...

Xanım Mahnur obrazının belə bədii qurumunun tələblərinə, rejissorun ali məqsədinə görə Amaliya Pənahovanın oyununda rəng çox və əlvandır. Aktrisa tamaşada təyin olunmuş janrın poetika prinsipləri dairəsində texniki və bədii imkanlarının kompleks toplusuna əsaslanaraq, bədii təsvircə çoxrəngli Xanım Mahnurun mürəkkəb xarakterini açmağı səhnədə işinin ali məqsədinə çevirmişdi. Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, İlyas Əfəndiyevin tamaşaya qoyulan hər pyesi teatr üçün ya təzə aktyor kəşf edir, ya da tanınmış, istedadını sübut etmiş aktyorun yeni-yeni yaradıcılıq keyfiyyətlərini açır. Bax, bu baxımdan tamaşada Amaliya Pənahovanın sənət nailiyyətləri nəzəri daha çox cəlb edirdi.

Amaliya Pənahova bu rola qədər səhnə fəaliyyətində daha çox lirik-psixoloji rollarda uğurla çıxış etsə də, xarakter göstəriciləri bir kökdən şirələnən dramatik obrazlar da oynamışdı. Həmin obrazların hərəsində dramaturji təsvir baxımından Xanım Mahnurun müəyyən bədii elementləri olub. Ancaq Xanım Mahnurun xarakterini mürəkkəbləşdirən yuxarıda saydığım cəhətlərin bir obrazın timsalında cəmləşməsi aktrisa üçün yeni və geniş imkanlar açmışdır. Cəsarətlə deyə bilərəm ki, bu obraz dramaturgiyamız və eləcə də teatrımız üçün yeni xarakterdir.

Ədəbi materialı düzgün mənimsəyən və janrın başlıca prinsiplərinin meyarını bütün tamaşalarda saxlamağa çalışan Amaliya Pənahova öz obrazını üç qatda oynayırdı.

Fərdi-psixoloji qatı Xanım Mahnur və Həsən Soltan xətti təşkil edirdi.

Lirik-psixoloji qatın əsasında Xanım Mahnur və Şeyx Xiya-bani mövzu-xətti dururdu.

İctimai-sosial qat süjetin, ana xəttin Xanım Mahnur və Mübarək Səltənə, Xanım Mahnur və Edmund, Xanım Mahnur və Hacı Fərhad qolu ilə bağlılıqda işlənmişdi.

Əsas məsələ odur ki, Amaliya xanım hər qatın özünün struktur prinsiplərini, psixoloji ovqatını təcəssüm etdirə bilən ifadə

vasitələrini qabarıqlaşdırır, hər birini müstəqil ifadə vasitələri ilə canlandırırdı. «Gizli» şəkildə isə Xanım Mahnurun əsas məqsədini qırmızı xətlə hər üç qatdan ustalıqla keçirirdi. Bununla da obraza bədii əzəmət verirdi.

Amaliya xanımın oyununun ahəngi polifonik musiqinin ritmini xatırladırdı. Aktrisanın hər epizodda psixoloji ovqatla, fəlsəfi-siyasi hadisənin mahiyyəti ilə bağlı dəyişən ifasının musiqi ladları vahid köklə – tamaşanın ali məqsədi ilə bağlanırdı. Obrazda ani olaraq dəyişmə, xarakter aktyor üçün ən vacib vərdislərdəndir. Tamaşada Xanım Mahnur qardaşı Mübarək Səltənəyə inqilabçılara Hacı Fərhadın maddi yardım göstərməsi barədə nifrətlə, hətta kəskin qəzəblə, cılığın ehtirasla danışır, onun ölümünə fitva verməyə hazır olduğunu söyləyir. Həmin anda Hacı Fərhad otağa daxil olur. Amaliya Pənahova baxışından qəzəb yağan, danışığından od püskürən, sərt hərəkətlərindən insan qətlinə hazır olduğu görünən Xanım Mahnurun psixoloji ovqatını məharətlə dəyişir. Aktrisanın istedadının hünəri nəticəsində Xanım Mahnur göz qırpımındaca çöhrəsi təbəssümlü, mehriban görünüşlü qadına çevrilir.

Aktrisa bu psixoloji dəyişməni təkcə ifadə vasitələrində deyil, bütün texniki vərdislərində, hərəkət plastikasının mənalı zərifliyində məharətlə icra edirdi. Özü də tamaşa boyu, konfliktin qaynar nöqtələrində dramatik gərginliyə psixoloji-dinamik rəvac verirdi.

Amaliya Pənahova bu rolunda tünd, lakin çoxrəngli ifadə vasitələrinə üstünlük vermişdi. Hətta aktrisanın elə hərəkət maneraları, jest və sifət ifadələri vardı ki, biz onları Amaliya xanımın əvvəlki rollarında bu dərəcədə qabarıq və bu dərəcədə psixoloji məna tutumlu görməmişdik. Aktrisa mürəkkəb və müəyyən mənada xarakterə işarə vuran qrim etməmişdi. Lakin sifət cizgilərinin sərt duyğular ifadə edən mənalı o dərəcədə aydın və o dərəcədə sirayətəddici idi ki, yalnız istedadının bu

ehtiyat qüvvəsi ilə aktrisa Xanım Mahnurdan əlavə neçə belə bitkin, bütöv xarakter oynaya bilərdi.

Yuxarıda dedim ki, Amaliya Pənahova öz ifasında tünd boyalara üstünlük vermişdi. Burası belədir, lakin yaradıcılıq baxımından daha diqqətçəkəni o idi ki, seçdiyi tünd boyaların müxtəlif çalarlarını təqdim etməyi unutmayan aktrisa öz istedadı ilə Xanım Mahnur surətinin ən kiçik xarakter cizgilərinə də işıq sala bilmişdi. Buna görə də Amaliya Pənahovanın yaratdığı Xanım Mahnur «özünün əzazilliyi və amansızlığı ilə yadda qalır... Amaliya Pənahova təcrübəli, rəhmsiz, məkrli, insanların psixologiyasını dərinləndirən, hislərini idarə etməyi bacaran, vəziyyətdən asılı olaraq davranışlarını ustalılıqla dəyişən bitkin obraz yaradır. Onun yaratdığı məkrli qadın müxtəlif situasiyalarda, qardaşıyla, mayor Edmundla, Şeyx Xiyabani ilə danışmalarında yeni cildə girir, üzünə maska taxır, səsinin tonunu, danışığının məntiq vurğusunu, sifət ifadələrini məharətlə dəyişir. Amaliya Pənahovanın maraqlı oyunu aktrisanın möhtəşəm istedadının çoxşaxəli olduğunu, yaradıcılığının yeni parlaq nailiyyətini bir daha üzə çıxardı» (1).

Teatrşünaslıq elmi Amaliya Pənahovanı, ilk növbədə, İlyas Əfəndiyev qəhrəmanlarının parlaq səhnə ifaçısı kimi qiymətləndirir. Maraqlı və maraq doğurduğu qədər də həqiqətdən bəhrələnən fikirdir. Aktrisanın dramaturq İlyas Əfəndiyevin pyeslərinin tamaşalarında Xanım Mahnura qədər oynadığı rolları birlikdə xatırlayaq: Nargilə («Sən həmişə mənimləsən»), Ayqız («Mənim günahım»), Nərmin («Unuda bilmirəm» və «Bizim qəribə taleyimiz»), Şahnaz («Mahnı dağlarda qaldı»), Kəmalə («Qəribə oğlan»), Natəvan («Xurşidbanu Natəvan»), Aynur («Büllur sarayda»).

Bu obrazlar hamısı xaraktercə bir-birindən fərqli olsalar da, müəyyən açıq «gizli», «qapalı» məqamlarda ruhən doğma, yaxud mənəviyyatca yaxın səhnə surətləridir. Ancaq Xanım

Mahnur bütün dramaturji təqdim baxımından bədii-estetik səciyyələrinə, xarakterinin, mənəvi-əxlaqi düşüncə tərzinin fəlsəfi dayaqlarına görə yuxarıda adlarını çəkdiyim personajların hamısından fərqlənir.

Bəlkə də, buna görə qocaman nasir və teatrşünas Hüseyn Abbaszadənin söylədiyi «Amaliya Pənahovanın oynadığı vali Xanım Mahnur obrazı indiyə kimi İlyas Əfəndiyevin əsərlərində ifa etdiyi obrazlardan xeyli seçilir» (2) fikri mənə çox doğma və təbii görünür. Hətta mən cəsarət edib sənətkarın «xeyli» sözünü «tamamilə» kəlməsi ilə əvəz edərdim. Çünki bu rakursdan Xanım Mahnurun aktrisanın yaradıcılığındakı möhtəşəm yeri və rolun özünün bədii siqləti, dəyəri daha aydın nəzərə çarpır. Həm də belə təzadlı psixoloji oyun üslubunda Amaliya xanımın istedadının parlaqlığı daha aydın bərq vurur, personajın bədii təqdiminin əlvanlığı cilalı şəkildə diqqətə çatır.

Müəllif fikrini davam etdirərək yazır ki, Xanım Mahnur adi qadınlardan deyildir. Çox güclü təbiətə malikdir, amansızdır, ehtiraslıdır. O, dövlət işində heç bir rəsmi dövlət sahibi olmasa da, qardaşı Mübarək Səltənəyə çətin vəziyyətlərdə necə davranmağı, hansı mövqe seçməyi diktə edir. O, məhəbbətində də amansızdır, insanlara qarşı rəftarında da. Amaliya Pənahova ifaçıdan böyük enerji və bacarıq tələb edən Xanım Mahnur obrazını məhz belə rəsm edir (3).

Bəli, Amaliya xanımın aktyorluq istedadının enerji vüsəti Xanım Mahnur rolunda yenə mütəhərrik, coşqun və məqsədyönlü idi. Lakin aktrisa bu dəfə həmin enerjinin nüvəsini obrazın zahirən çox müəmmalı və təmkinli görünən ədalarının fəlsəfi-psixoloji dəyərləri ilə birləşdirmişdi. Amaliya Pənahova daxilən ehtirasları qayım-qayım qaynayan Xanım Mahnurun zahiri hərəkətlərinə riyakarlıqla yoğurulmuş təmkindən libas «biçmişdi». Həmin libas bürümündə səhnə obrazı daha vahiməli və psixoloji cəhətdən çoxqatlı təsir oyadırdı. Ancaq obrazın mürəkkəb

xarakterini bu səpkidə oynamaq aktrisadan hünərvərlik tələb edirdi ki, həmin yaradıcılıq qüdrətinin səhnə realizəsinə də Amaliya xanım qüdrətli sənətkarlıqla nail olurdu.

Amaliya Pənahova özünün aktyorluq istedadındakı coşqun daxili enerjisini, partlayış həddinə çatan, püskürən çılgın ehtirasını, sərhədsiz görünən emosiyasını, həqiqətən də, Xanım Mahnurun rolunda çox cilovayətəməli təmkinlə idarə edə bilirdi. Bütün bu xarakterik ifadə vasitələri, potensial aktyorluq imkanları mənalı və düşünülmüş şəkildə Xanım Mahnurun mürəkkəb, ziddiyyətli, estetik baxımdan çoxçalarlı obrazının açılmasına xidmət edirdi.

Dedim ki, Xanım Mahnurun ifaçısı Amaliya Pənahova obrazı üç qatda oynayırdı. Fərdi-psixoloji qat (Xanım Mahnur – Həsən Soltan); lirik-poetik qat (Xanım Mahnur – Şeyx Xiyabani); ictimai-siyasi qat (Xanım Mahnur – Mübarək Səltənə, Mayor Edmund, Hacı Fərhad). Fuad Poladov isə oynadığı Mübarək Səltənə rolunun səhnə təfsirində pauzalara üstünlük vermişdi. Tamaşada inqilabın mübarizlik qüdrətini təcəssüm etdirmək yükünü Sarı Mərdan – İlham Əsgərov və cəsurluğu isə Məşədi Təhməz – Nurəddin Quliyev daşıyırdılar. Nurəddin Quliyevin səhnədəki çevikliyi, sözdən hərəkətə, hərəkətdən sözə dinamik keçidləri, İlham Əsgərovun obrazın təqdimində məğrurluğu, ötkəmliyi, iradəsini aparıcı xəttə çevirməsi Turabovun təmkinli oyunu ilə birləşərək, tamaşadakı vahid Azərbaycan ideyasına bütövlük gətirirdi.

Xanım Mahnurun qadınlığı, analığı, namus, qeyrət kimi müqəddəs duyğuları iyrənc anlayışa çevirməsinə qarşı pyesdə Gülrux (Firəngiz Mütəllibova və Bəsti Cəfərova) və Səhər (Mətanət Atakişiyeva) obrazları qoyulub. Tamaşada isə rejissor Səhər – Həsən Soltan (Rafael Dadaşov), Səhər – Gülrux xətlərini ali məqsədə tabe etdirə bilməmişdi. Təbiətə lirik aktrisa Firəngiz Mütəllibova Gülruxun dramatik təbiətini, sözün əsl

mənasında, «oğlanlığını» şıltaqlıq çərçivəsindən kənara çıxara bilmirdi. Faciəvi epizodun ən gərgin nöqtəsində, Gülruxun atası Hacı Fərhadın (Bürcəli Əsgərov) qatili və əri Mübarək Səltənəni tapança ilə öldürdüyü səhnədə aktrisanın oyununda obrazın qəhrəmanlığının estetik təminatı görünmürdü. Gülruxun digər ifaçısı, tamaşaya Firəngiz xanım xəstələnəndən sonra əlavə edilən Bəsti Cəfərova dinamik oyunu ilə dramaturqun məqsədini dürüst açır, öz ifasını ana xətlə bağlaya bilirdi.

Həsən Soltan rolunun ifaçısı Rafael Dadaşovun obrazın ikili xarakterini, düşüncə və əməli arasındakı təzadı tuta bilməməsi onunla bağlı epizodları tamaşanın dinamik ritmindən ayırırdı.

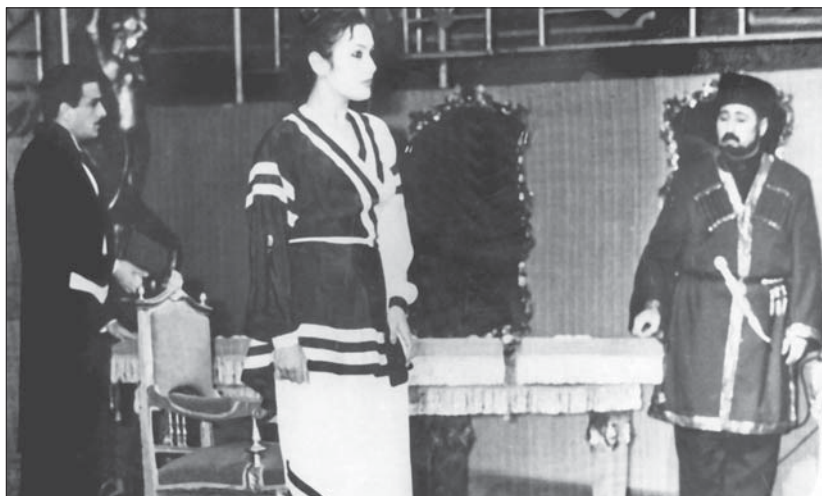
Mərahim Fərzəlibəyov quruluş verdiyi tamaşalarda şəxəli mizan qurmağa, publisist rəmzlərdən, epik teatr prinsiplərindən istifadə etməyə çalışan rejissordur. Maraqlı tapıntıları da olur, ancaq tapıntılarını axıradək estetik səviyyədə saxlaya bilmir. Tamaşalarını konstruktiv cəhətdən səhnədə qurur, onları cilalamaqla parçalanmaz şəbəkə qurmağa isə elə bil hövsələsi çatmır. «Şeyx Xiyabani» tamaşasında da belə məqamlar nəzərə çarpırdı. Həmin epizodlarda publisist rəmz plakatçılığa (qiyamçı dəstənin tül arxasında verilməsi), mürəkkəb şəxəli mizan qurmaq cəhdi qarmaqarışıqlığa (kütləvi səhnə, xüsusən atışma epizodu) səbəb olmuşdu.

Mənbələr

1. Шахин Сафаров, Багир Багиров. Главный герой – народ. – «Молодежь Азербайджана», 21 января 1982.
2. Hüseyn Abbaszadə. Tarixə müasir baxış. – «Bakı», 26 dekabr 1986.
3. Yenə orada.



«Şeyx Xiyabani», İlyas Əfəndiyev.
Səhər – Mətanət Atakişiyeva və Həsən Soltan – Rafael Dadaşov



«Şeyx Xiyabani», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Mübarək Səltənə – Fuad Poladov, Xanım Mahnur –
Amaliya Pənahova və Hacı Fərhad – Bürcəli Əsgərov

1988-ci il

9 aprel. «Bizim qəribə taleyimiz», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam Elçin Aslanov, bəstəkar Emin Sabitoğlu, rejissor assistenti Mehriban Ələkbərova (Mirzağa Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun diplomçusu).

Rollarda: Həsən Turabov və Əliabbas Qədirov (Kamran), Amaliya Pənahova (Nərmin), Muxtar Avşarov və Məzahir Cəlilov (Kərəm dayı), Füzuli Hüseynov və İftixar Piriye* (Samir), Mələhət Abbasova (Nərgiz), Rafael Dadaşov (Cəmil), Səfurə İbrahimova və Şükufə Yusupova (Zərxanım), Firəngiz Mütəllibova və Səidə Quliyeva** (Mələk), Nurəddin Quliyev (Cavanşir), Yaşar Nuriyev və Abbas Qəhrəmanov*** (Davud), Mirzə Ağayev**** və Əsgər Məmmədoğlu (Musa), Mikayıl Mirzəyev və Rafiq Əzimov (Rəhmanzadə), Əlibala Nurəliyev və Mahir Mirzəliyev (Muradov), Bürcəli Əsgərov (Ataxan), Səyavuş Aslan və Aqşin Vəlixanov***** (Fəriş), Elxan Ağahüseynoğlu və Əlvida Cəfərov (Cümü), Rüstəm Əliyev (Müstəntiq), Saleh Babayev (Barmen), Sevil Xəlilova və Mehriban Abdullayeva (Sənubər), Firuz Xudaverdiyev (Cəmilin qonağı).

* *Qeyd.* İftixar Piriye (Samir) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

** *Qeyd.* Səidə Quliyeva (Mələk) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

*** *Qeyd.* Abbas Qəhrəmanov (Davud) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

**** *Qeyd.* Mirzə Ağayev (Musa) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

***** *Qeyd.* Aqşin Vəlixanov (Fəriş) məşq etdi, ancaq tamaşada oynamadı.

* * *

İlin ilk aylarında Azərbaycan Respublikasının siyasi həyatında gözlənilməz partlayışlar baş verdi. Əvvəl-əvvəl sosial problemlər səviyyəsində qəbul olunan konflikt aylardan, illərdən sonra uzunmüddətli Azərbaycan – Ermənistan müharibəsinə çevrildi.

Sözsüz ki, ictimai-siyasi həyatın iqlimi tədricən həm açıq, həm gözəgörünməz şəkildə, mədəniyyət və incəsənətin hər bir növünün fəaliyyət prosesinə təsir göstərdi. Teatr da həmin təsirdən kənarda qalmadı. İlk növbədə, repertuarı sabitləşdirmək üçün teatrın portfelinə qəbul olunan pyeslər tez-tez dəyişirdi.

1988-ci il siyasi prosesin başlanğıcı olduğundan onun teatra açıq təsiri ilk baxışda nəzərə çarpmırdı. Repertuar siyasətinin müəyyən məqamları ötən il Həsən Turabovun teatra direktor seçilməsindən başlanmışdı.

İyirmi il əvvəl Xalq yazıçısı, nasir və dramaturq İlyas Əfəndiyevin «Unuda bilmirəm» pyesi Akademik teatrda böyük uğurla tamaşaya qoyulmuşdu. Gənclərin mənəvi-estetik tərbiyəsində böyük rol oynayan «Unuda bilmirəm» tamaşasında əsas aparıcı surətlər təmizqəlbli, bir qədər şıltaq, həyatın sərt sınağında bürəyən Nərmin (Amaliya Pənahova), əsl vətəndaşlıq mövqeyi uğrunda mübarizəsində ictimai amalı bütün şəxsi duyğudan uca tutan Kamran (Həsən Turabov) idi. Tamaşa bu iki gəncin şirin, ülvə arzuları üzərində köklənən və acı, kədərli sonluqla bitən məhəbbətləri haqqında lirik-psixoloji hekayət idi.

Öz pyeslərində məhəbbət-ailə, cəmiyyət kontekstində mürəkkəb insan xarakterləri yaradan İlyas Əfəndiyev iyirmi ildən sonra «Unuda bilmirəm» əsərinin mövzusuna, süjetinə yenidən müraciət etdi. Sevimli qəhrəmanları Kamranla Nərminin sonrakı taleləri, müdrik sənətkarın «Bizim qəribə taleyimiz» adlandırdığı psixoloji dramın konfliktinin özəyində saxlanmışdı. Müəllifin «qəribə» adlandırdığı talenin sosial axarında güclü həyat məntiqi dururdu.

İlyas Əfəndiyev «Bizim qəribə taleyimiz» pyesini teatra təqdim edəndə «Unuda bilmirəm»in rejissoru Tofiq Kazımov artıq səkkiz il idi həyatda yox idi. Tamaşanın rejissorluğu Həsən Turabovun istəyi ilə Mərahim Fərzəlibəyova tapşırıldı. Burada oxucular üçün maraqlı ola biləcək bir məsələyə toxunmaq istəyirəm.

1987-ci ilin dekabrında mən çağdaş teatr problemləri barədə televiziya da Həsən Turabovla dialoq aparırdım. Veriliş canlı idi. Söhbət «Unuda bilmirəm» tamaşasından düşəndə Həsən Turabov həmin səhnə əsərinin bədii ləyaqəti, rejissor işinin möhtəşəmliyi, aktyor ifaları, mövzu və müasirlik barədə ürəkdolusu danışdı. Birdən o gözünü məndən ayırıb düz kameranın içinə baxıb dedi:

– İlyas müəllim, əgər məni eşidirsinizsə, sözümlə sizə deyirəm: «Unuda bilmirəm»in ikinci hissəsini yazın. İyirmi ildən sonra «Unuda bilmirəm»... Eşidirsiniz, İlyas müəllim, çox xahiş edirəm, yazın... İlham Rəhimli də xahiş edir. Lap elə bütün teatr kollektivi xahiş edir... Gözləyəcəyik, İlyas müəllim».

Elə həmin axşam verilişə baxandan sonra İlyas Əfəndiyev Həsən Turabova zəng vurub dedi ki, məni yaman kövrəltdin, deyəsən, bu gün-sabah həmin pyesi yazacam.

Otuz-otuz beş gün sonra «Bizim qəribə taleyimiz» pyesi teatrın direktoru Həsən Turabovun yazı mizinin üstündəydi...

Tofiq Kazımov isə yox idi... Mərahim bu əsərin də musiqisini «Unuda bilmirəm»in bəstəkarı Emin Sabitoğluna tapşırırdı. Səhnə tərtibatı nədənsə dilogiyanın ilk rəssamı Sənan Qurbanova deyil, Elçin Aslanova həvalə olundu. «Unuda bilmirəm» pyesindəki Nərminin valideynləri Möhsünzadə (Məmmədza Şeyxzamanov), Səadət xanım (Sofiya Bəsirzadə), sürücü Kərim kişi (Muxtar Avşarov) obrazları təzə pyesdə yox idilər. Nərminlə Kamranın Bakıdakı ilk görüşündən məlum olurdu ki, onlar dünyalarını dəyişiblər. Mərahim Fərzəlibəyov baş rolların ifaçılarını saxlamışdı.

Tamaşaçılar, xüsusən 1968-ci ildə Kamran və Nərmin yaşda olanlar «Bizim qəribə taleyimiz»ə istər-istəməz maraq göstərirdilər. Çünki «Unuda bilmirəm»dəki həzin məhəbbət hekayəti unudulmur. Ancaq ilk baxışda vaxtilə «Unuda bilmirəm»i görənlərdə sual doğururdu: Nərmin Cəmilə ərə getdi. Kamran Borçalıda prokuror işləyir. Yenidən Kamran və Nərmin ömrünün «qəribə taleyi» dramaturji materialda, görəsən, hansı istiqamətdə verilib?

İlyas Əfəndiyev «Bizim qəribə taleyimiz» (9 aprel 1988) əsərində çağdaş ictimai-psixoloji, mənəvi-əxlaqi, ictimai-sosial hadisələrin mahiyyətini bütün ziddiyyətləri ilə vermək, cəmiyyət və şəxsiyyət, insan və zaman problemlərini dramatik konfliktə çəkmək üçün Kamranla Nərminin həyatından bədii vasitə kimi istifadə edib. Mənəviyyatsızlığın, ləyaqətsizliyin təkcə insanlara deyil, iqtisadiyyata, cəmiyyətin sosial iqliminə vurduğu zərbələrin aşkarlıq siyasətinin gur işığında neçə dəhşətli göründüyünü açıqlamaq dramaturqun başlıca məqsədi kimi qabarıqlaşır.

Dramaturqun təsvirində və rejissorun təfsirində haram yolla pul qazanmaq ehtirası ülvî duyğuları parçalayır. Cəmil (Rafael Dadaşov) kimi istedadlı adamlar belə nazir səviyyəsinə qədər yüksəlsələr də haramlıq ehtirası onların gözlərini pərdələyir, insani duyğularda kirəcləşmə gedir, müqəddəslik, ideallıq ölür. Onun yerində rəzillik, riyakarlıq, saxtakarlıq cücərir.

Harama dadanmaq yaltaqlığa meydan açmaqdır. Bu meydan da at sulayan Cümü (Əlvida Cəfərov) kimilər üçün namus hər şeydən əvvəl puldur. O bilir ki, arvadı Zərxanım (Səfurə İbrahimova, Şüküfə Yusupova) ailə namusunun çox da səbatlı keşikçisi deyil. Cəmil-Zərxanım münasibətlərinin gizli mahiyyətini duyur. Ancaq Cümünün qətiyyətli addım atmağa cəsəreti çatmır, çünki riyakarlıq, ikiüzlülük, yaltaqlıq onun xarakterini, iradəsini parçalayıb. Buna görə də tamaşada Cümü kimilər cəmiyyətimiz üçün təhlükəli «yaralar» tək səciyyələndirilirdi.

Harama dadanmaq fərdi el-obaya qarşı qoyur. Ataxan (Bür-cəli Əsgərov) otuz ildir sovxoz direktorudur. Əvvəllər yaxşı işlə-yən, lakin ildən-ilə yalanın ayaq tutub yeridiyini görən Ataxan təsərrüfat göstəricilərində rəqəmləri şişirdir. Rəqəmlər şişdikcə, onun da şöhrəti şişir, haramlıq xərcəng kimi mənəviyyatını ye-yir. Ataxan vətən qeyrətindən dəm vurur, amma torpağın namu-sunu əsl övlad, vətəndaş kimi çəkmir. Oğluna on iki otaqlı mülk tikdirir, amma əliqabarı kəndliyə özünə bir koma qaraltmağa imkan vermir. Tamaşanın doğurduğu ilkin təəssüratda bu mənfi-liklər, rəzilliklər ifşa olunur. Ancaq İlyas Əfəndiyevin yazıçı ra-hatsızlığının, harayının kökləri daha dərin qatlara işləyir. Fərişlərin, cümülərin, ataxanların çürük «fəlsəfəsi» gənclərin mənəviyyat-larını zəhərləyir. Onların övladları Musa (Əskər Məmmədov), Mələk (Firəngiz Mütəllibova), Cavanşir (Nurəddin Quliyev) hə-yatın mənasını yalnız konyak şüşəsində, bədənlərinə morfi yerit-məkdə, anaşa çəkməkdə görürlər. Rejissor yozumunda və aktyor oyunlarında bu hərəkətlər onların insani duyğularını kütləşdirir, əqidələrini zəhərləyir, mənəviyyatlarında çürümə başlayır.

Kamran Bakıya inzibati orqanlara mühüm işə gəlib. Daxili duyğularında bir-birini unutmayan ahıl Kamran və yaşa dolmuş Nərmən taleyin qismətindən yenə görüşürlər. Bu görüş həzin xa-tirələrdən su içsə də, xeyirxahlığa, Nərmənin oğlu Samirin gə-ləcək yoluna körpüdür.

Kamran rəzilliğin, ikiüzlülüğün, rüşvətxorluğun qarşısında sarsılmaz və alınmaz qaladır. «Bizim qərribə taleyimiz» tamaşa-sının quruluşçu rejissoru Mərahim Fərzəlibəyovun təfsirində və Kamran rolunun ifaçıları Həsən Turabovla Əliabbas Qədirovun aktyor məqsədlərində də bu ideyanın daha qabarıq verilməsi əsas götürülmüşdü.

Həsən Turabovun oyununda «Unuda bilmirəm» tamaşası-nıdakı Kamranın müəyyən hərəkətləri – davranışı hiss olunurdu. Bu bənzərlikdə Kamranın ictimai mövqeyi, insanlıq ləyaqəti,

mübarizliyi, mənəvi saflığı, vicdanının təmizliyi birbaşa tamaşa-nın ali məqsədinə, əsas ideyasına xidmət edirdi. Həsən Turabov Kamranın səhnələrində, xüsusən Nərminlə bağlı epizodlarda daha çox fəlsəfi dərinliyə əsaslanırdı. Kamranın hərəkətləri emosionallıqla yoğurulsa da, əsas aparıcısı aqlın düzgün qənaətidir. Samir və Nərgizlə söhbətlərində Həsən Turabov Kamranın atalıq, böyüklük duyğularını, daxili qürurunu ön plana çəkir. Narkomanlarla dialoqda tamaşaçı təkcə inzibati işçi yox, bu faciənin kökünü axtaran, ürəkağrısı keçirən vətəndaş ata görürdü. Cəmillə, Ataxanla, Fərişlə, Zərxanımla dialoqlarında Kamran torpaq, xalq, vətən qeyrəti çəkən vətəndaş kimi nəzəri cəlb edirdi. Öz obrazının psixoloji dönüşlərini rəngarəng çalarlarla yaradan Həsən Turabovun ifasının kökündə lirizm hopmuş dərin realizm vardı.

Əliabbas Qədirov isə Kamran obrazına qatı dramatiklik verirdi. Kamran özü hislərin burulğanında daha çox əzab çəkir, tamaşaçı onun gərginliyini hər məqamda hiss edirdi. Qeyd edim ki, «Unuda bilmirəm» tamaşası 1970-ci illərin ortalarında bərpa olunanda Əliabbas Qədirov Kamran rolunu oynamışdı. Yaşı özünün sevimli Kamranına uyğun gəlmədiyinə görə Turabov bərpa tamaşasında oynamaqdan imtina etmişdi.

«Bizim qəribə taleyimiz» tamaşasında duet-obrazlar vardı. Kamran – Nərmin dueti keçmişin kövrək xatirələri və günün mü-rəkkəb həyat hadisələri üzərində köklənib. Samir – Nərgiz dueti romantik duyğuların, ülvə arzuların məhvərində fırlanırdı. Nərgiz Mələhət Abbasovanın, Samir isə Füzuli Hüseynovun Akademik teatrda ilk böyük işləri idi. Buna görə də tənqid onların oyunlarındakı xırda qüsurlardan yan keçərək teatrın bu təşəbbüsünün ümumilikdə səmərəli olduğunu və bəyənildiyini ayrıca vurğulayırdı.

Mələk – Davud dueti tərəvətli yumoru, satirik kəsəri ilə hər epizoda şuxluq gətirirdi. Bu tərəvət, bu şuxluq bilavasitə Yaşar Nuriyevlə Firəngiz Mütəllibovanın aktyorluq məharəti ilə bağlı idi.

Bütöv, bitkin aktyor oyunu baxımından Səyavuş Aslanın (Fəris), Rafael Dadaşovun (Cəmil), Rafiq Əzimovun (Rəhmanzadə) ifaları da diqqəti cəlb edirdi.

Həmin dövrdə deyilişi və fəaliyyəti dəbdə olan yenidənqurmanın, aşkarlığın bədii-estetik təcəssümü baxımından «Bizim qəribə taleyimiz» tamaşası cəmiyyətimizin neqativ hallarını tənqid etməklə yanaşı, məhəbbət haqqında poetik nəğmə, insanlıq ləyaqəti barədə ənənə ilə səsleşən müasir söz təsiri bağışlayırdı.

Milli səhnə sənətimizdə açıq teatr (başqa sözlə, tamaşaçı ilə publisist mükəlimə) oyun-üslubuna ilk dəfə müraciət edən Akademik teatr oldu. İlk addım görkəmli nasir və dramaturqumuz, o dövrdə on beş pyes müəllifi İlyas Əfəndiyevin «Bizim qəribə taleyimiz» dramının tamaşası ilə atıldı.



«Bizim qəribə taleyimiz», İlyas Əfəndiyev.
Davud – Yaşar Nuriyev və Mələk – Firəngiz Mütəllibova



«Bizim qəribə taleyimiz»,
İlyas Əfəndiyev.
Samir – Füzuli Hüseynov
və Nərmin –
Amaliya Pənahova



«Bizim qəribə taleyimiz», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Nərgiz – Məlahət Abbasova, Samir – Füzuli Hüseynov,
Mələk – Firəngiz Mütəllibova və Cavanşir – Sabir Məmmədov

1989-cu il

21 aprel. «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali», İlyas Əfəndiyev.
2 hissəli faciə.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam Rasim Nəzirov*, bəstəkar Cavanşir Quliyev.

Rollarda: Nurəddin Mehdiqanlı** və Füzuli Hüseynov (Ayaz Turan), Kamal Xudaverdiyev (Səlim Babayev), Safurə İbrahimova və Şükufə Yusupova (Mədinə xanım), Hicran Mehbalıyeva və Mələhət Abbasova (Zəhra***), Ramiz Məlikov və Rafael Dadaşov (Mayis), Səyavuş Aslan və Nazir Əliyev (Cabbar), Əliabbas Qədirov (Mir Cəfər Bağirov), Bürcəli Əsgərov və Məzahir Cəlilov (Afşar Hüseyn), Fikrət Vəliyev (Tərəkəmə Hacıqulu), Ramiz Novruzov (Məhəmməd Cavarlı), Sadıq İbrahimov (Ədhəm Nəcəfov), İlham Əsgərov (Anaşkin), Tərlan Tahirov (Birinci milis), Sabir Məmmədov (İkinci milis).

* *Qeyd.* Rəssam Rasim Nəzirov premyera ərəfəsində rejissorla mübahisə edib tamaşadan imtina etdi. Ancaq proqram əvvəldən çap olunduğuna görə onun adı rəssam kimi verilib. Bəzi proqramlarda Mərahim Fərzəlibəyov həm də tamaşanın bədii tərtibatçısı kimi göstərilir.

** *Arayış.* Aktyor Nurəddin Quliyev həm də soyadını «Mehdiqanlı» yazdırır.

*** *Açıqlama.* Proqram çap olunandan bir neçə gün sonra İlyas Əfəndiyev Zəhra adını dəyişib Xumar qoydu. Premyera və bütün sonrakı tamaşalar Xumar adıyla oynanırdı.

* * *

Adətən, ildən-ilə keçən məşq prosesi 1989-cu ildə də oldu. İlyas Əfəndiyevin «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali» faciəsi və Cəmil Əlibəyovun «Gülüstanda qətl» dram-macərəsi üzərində yaradıcılıq işinə keçən ilin payızından başlanmışdı.

Şıxəli Qurbanovun «Sənsiz»inin baş (proqon) məşqləri ilin əvvəlində də oldu və yenə sona çatdırılmadı.

Rejissor Elmira Məlikova ilə dramaturq arasında müəyyən istilik yarandığı üçün Ruhəngiz Qasimovanın «Şahnaz» pyesinin məşqləri yanvarda başlandı və fevralda yenə bağlandı.

Cəfər Cabbarlının «Solğun çiçəklər» melodramasının tamaşasına yanvarın 18-də ictimai baxış oldu. Firəngiz Mütəllibovanın (Sara), Nurəddin Quliyev və Əlibala Nurzadənin (Bəhram), Bəsti Cəfərova və Hicran Nəsirovanın (Pəri), Məzahir Cəlilov və Rüstəm Əliyevin (Həmzə), Mahir Mirzəliyev və Elxan Quliyevin (Qurban)... oynadıqları tamaşa qəbul olunmadığı üçün səhnədə işıq üzü görmədi. Ağakəşi Kazımovun hazırladığı bu tamaşa sonralar bir dəfə televiziya da oynanıldı.

Lope de Veqanın «Hiyləgər məşuqə» komediyasının məşqləri bir müddət bərpa olunub davam etdirilsə də, yenə yarımçıq qaldı.

İlyas Əfəndiyevin «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali» faciəsini dörd aya yaxın Həsən Əbluc məşq etdi. Tərtibatı Rasim Nəzərov verirdi və musiqini Cavanşir Quliyev bəstələmişdi. Hətta tamaşanın proqramı da çap olunmuşdu. Yekun məşqlərində dramaturqla quruluşçu rejissor arasında əsərin səhnə yozumu ilə bağlı mübahisə oldu. İlyas Əfəndiyev quruluşa qəti etiraz etdiyinə görə, tamaşanın rejissorluğu rəsmi əmrlə Mərahim Fərzəlibəyova tapşırıldı. Rəssam, bəstəkar və bütün ifaçılar yerində qaldılar. Yalnız Ayaz Turan roluna Nurəddin Mehdiqanlı (Quliyev) ilə dublyor olan Füzuli Hüseynov məşqlərə gəlmədi.

Bir neçə tamaşa oynanılandan sonra Nurəddin Mehdiqanlı teatrdan uzaqlaşdı. Sonrakı tamaşalarda, Türkiyə, Almaniyaya qastrollarında Ayaz Turanı Füzuli Hüseynov oynadı.

Premyera (21 aprel) ərəfəsində rəssam Ramiz Nəzərov onun verdiyi tərtibatda rejissorun ciddi dəyişikliklər etməsinə etirazını bildirdi. Sonrakı proqramda «quruluşçu rejissor və səhnə tər-

tibatçısı Mərahim Fərzəlibəyov» yazıldı. Yeni quruluşda Zəhra obrazının adı dəyişdirilib Xumar oldu, əsərə Tərəkəmə Hacıqulu (Fikrət Vəliyev), Birinci milis (Tərən Tahirov), İkinci milis (Sabir Məmmədov) epizodik obrazları əlavə edildi.

«Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı» faciəsi şəxsiyyətə pərəstiş dövrünün 1937 – 1938-ci il müsibətlərindən açıq bəhs edən ilk milli səhnə əsəridir. Düzdür, «Sənsiz» (1967) də həmin mövzuya həsr edilmişdir, ancaq orada hadisələr 1950-ci illərin axırlarından, bəraətdən sonrakı dövrdən bəhs edirdi. İlyas Əfəndiyevin bu pyesi isə məhz 1937 – 1938-ci illərdəki hadisələrin drammatizmi əsasında yazılmışdı, burada o zaman Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi işləmiş Mir Cəfər Bağirovun obrazı da vardı. Müəyyən tarixi reallığa əsaslanan tamaşada həyatı insanlar olmuş Mir Cəfər Bağirov (Əliabbas Qədirov), Məhəmməd Cuvanlı (Ramiz Novruzov) personajları ilə yanaşı, prototiplər, ümumiləşdirilmiş bədii obrazlar da işlənmişdi. Bunların içərisində «ÇK» (fövqəladə komissarlıq) işçiləri Səlim Babayev (Kamal Xudaverdiyev), Mayis (Ramiz Məlikov və Rafael Dadaşov), həyat adamı Avşar Hüseyn (Bürclü Əsgərov), aktyor Cabbar (Səyavuş Aslan və Nazir Əliyev) ifa baxımından daha bitkin təsir doğururdu.

Tamaşanın qəhrəmanı Ayaz Turan (Nurəddin Mehdixanlı) şəxsiyyətə pərəstişin qurbanı, qüdrətli faciə aktyoru Abbasmirzə Şərifzadənin prototipi olsa da, dramaturq, rejissor və aktyor onu bədii faciə obrazı kimi işləmişdilər. Faciə janrına İlyas Əfəndiyev ilk dəfə müraciət etmişdi. Və buna görə konflikte bağlanan hadisələr baxımından janrın prinsiplərinə uyuşmayan məqamlar da vardı. Ancaq ruhən, mənəvi əzabların tərənnümü, əbədi məhəbbət və əzab mövzusunun işlənməsi (Ayaz Turan – Xumar) baxımından, əqidə çarpışmalarının ictimai-sosial zəmini nöqtəyi-nəzərindən «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı» tamaşası faciə idi. Faciəni aydın vermək üçün dramaturq əsərin adı üzə-

rində də çox fikirləşmiş («Cəhənnəmdə görüş», «Cəhənnəm və sevgi», «Sevgililərin cəhənnəmdə görüşü»), sonda indiki adda qalmışdı. «Cəhənnəm» məfhumu tamaşada o dövrün adi həyatdakı siyasi faciələrlə zindandakı fiziki işgəncələri əhatələyən rəmzi məna daşıyırdı.

Tamaşanın musiqisində də, epizodların mizan qurumlarında da, aktyorların çöhrələrində də xof, səksəkə ruhu hakim idi. Səhnədəki boz rənglər bunu daha da vahimələndirib tamamlayırdı. Səksəkəni, xofu, daxili vahiməni sözsüz hərəkətlərdə, psixoloji daxili sarsıntılarda Kamal Xudaverdiyev (Səlim Babayev) əvvəldən axıradək, Əliabbas Qədirov isə Mir Cəfər Bağirovun Məhəmməd Cüvarlı ilə görüş səhnəsində daha real dəqiqliklə oynayırdılar. Mənəvi faciənin əzablarının daşıyıcısı Mədinə xanım (Safurə İbrahimova və Şükufə Yusupova), ləyaqəti hər cür rəzillikdən uca tutub ölümün üstünə yeriyan Afşar Hüseyn (Bür-cəli Əsgərov), fiziki faciənin iradələrini ikiqat бүkdüyü Ədhəm Nəcəfov (Sadıq İbrahimov) və Cabbar (Səyavuş Aslan) obrazlarının ifası aktyorların, əsasən, düzgün səhnə təfsirində tamaşanın janr poetikasına tabe edilmişdi.

İki il əvvəl teatra götürülmüş gənc aktrisa Məlahət Abbasova bunadək ifa etdiyi Məhəbbət («Tufandan əvvəl») və Nərgiz («Bizim qərribə taleyimiz») obrazlarına nisbətən Xumar rolunda daha canlı və daha ümidverici görünürdü. Məlahətin oyunu Füzuli Hüseynovla (Ayaz Turan) daha emosional çıxırdı, Nurəddin Quliyevdə isə daxili gərginlik lirizmi üstələyirdi.



«Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Ədhəm Nəcəfov – Sadıq İbrahimov, Cabbar – Səyavuş Aslan,
Mir Cəfər Bağirov – Əliabbas Qədirov və Afşar Hüseyn – Bürcəli Əsgərov



«Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı», İlyas Əfəndiyev.
Ayaz – Füzuli Hüseynov və Xumar – Mələhət Abbasova



«Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı», İlyas Əfəndiyev.
Xumar – Mələhət Abbasova və Mayis – Ramiz Məlikov

1991-ci il

6 mart. «Tənha iydə ağacı», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam Rafis İsmayılov, bəstəkar Cavanşir Quliyev.

Rollarda: Əliabbas Qədirov (Kərim bəy), Amaliya Pənahova və Bəsti Cəfərova (Sürəyya), Firəngiz Mütəllibova (Gülnaz), Mələhət Abbasova (Kəklik), Nəcibə Məlikova və Ətayə Əliyeva (Xanbikə), Rafiq Əzimov (Behbud bəy), Mikayıl Mirzəyev (Eyvaz), Əli Nurzadə və İlham Əsgərov (Doktor Altay), Səyavuş Aslan (Ağayi Əşrəfi), Fikrət Vəliyev (Rövşən bəy), Tərlan Təhirov (Yad adam), Firuz Xudaverdiyev (Birinci polis), Namis Şirməmmədov (İkinci polis), Nəcəf Həsənzadə (Kelner).

* * *

Teatr təmirə bağlandığına görə, ötən ildən məşqləri gedən, hətta hazır olan tamaşalar 1991-ci ildə Respublika sarayında, Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının və Aktyorlar evinin səhnələrində oynanıldı. Kollektivdə yaradıcılıq rahatsızlığı, siyasi hadisələrin güclü təsirindən tərəddüd duyulurdu, aktyorlar cəldən məşq etmir, səhnəyə də bəzən həvəssiz çıxırdılar. Ən acınacaqlısı bu idi ki, sabaha inam duyulmurdu. Respublikada müəyyən müxalif qüvvələrin hərəkətləri ilə bağlı bəzən komendant saatları tətbiq edilirdi və bu da çox vaxtlar axşam tamaşalarının göstərilməsinə əngəl törədirdi. Bütün bunlarla yanaşı, Akademik teatrda müəyyən anlaşılmazlıqlar yaransa da, ciddi sənət münəqişələrinə meydan açılsa da, zəif də olsa, yaradıcılıq prosesi gedirdi.

Rejissorların arasında Mərahim Fərzəlibəyov daha çox fəallıq göstərirdi. O, 1991-ci ildə İlyas Əfəndiyevlə yaradıcılıq əlaqəsini davam etdirərək, onun «Tənha iydə ağacı», ispan dramaturqu Qarsia Lorkanın «Qadın faciəsi»ndən (1988) sonra

onun «Dişi canavar» dramını (24 dekabr) və ilk dəfə Sabit Rəhmana müraciət edərək onun «Yalan» (26 fevral) pyesini tamaşaya hazırladı.

«Yalan»ın ilk tamaşasından səkkiz gün sonra, martın 6-da Mərahim Fərzəlibəyovun quruluşunda «Tənha iydə ağacı» tamaşası göstərildi. Rejissorun rəssam Rafis İsmayilovla və bəstəkar Cavanşir Quliyevlə birgə işlədiyi bu tamaşa da Respublika sarayında oynanıldı. Texniki imkanların, ölçülərin uyğun gəlməməsi «Yalan» tamaşasına vurduğu zərbələr «Tənha iydə ağacı» dramında da təkrarlandı. Adətən, səhnənin eni boyu mizan verməyi xoşlayan Mərahim Fərzəlibəyovun tamaşa üçün qurduğu kompozisiya Respublika sarayında pozulur, poetik təəssüratını itirirdi.

İlyas Əfəndiyevin qütbətdəki soydaşlarımızın vətən həsrəti mövzusunda bəhs edən dramında mənəvi faciəyə çevrilən nisgil psixoloji əsaslar üzərində qurulsada, elə ilk şəkillərdən daha çox qəzet publisistikası prinsipində davam etdirilirdi. Dramaturqun yaradıcılığı baxımından nisbətən yeni təsiri bağışlayan Eyvaz (Mikayıl Mirzəyev), Ağayi Əşrəfi (Səyavuş Aslan), Xanbikə (Nəcibə Məlikova və Ətayə Əliyeva), Kərim bəy (Əliabbas Qədirov) obrazları ümumi mövzunun axarında tam psixoloji dayaqlarını tapmamışdı. Aktyorların məsuliyyətli oyunları da bu nöqsanı dəf edə bilmirdi. Doktor Altay (Əli Nurzadə və İlham Əsgərov), Rövşən bəy (Fikrət Vəliyev), Gülnaz (Firəngiz Mütəllibova), Kəklik (Mələhət Abbasova), Sürəyya (Amaliya Pənahova və Bəsti Cəfərova) obrazları müxtəlif dərəcədə baş mövzuya bağlılıqda sonadək, dramaturji əsaslarla işlənməmişdi.

Tamaşada Eyvazın ölüm epizodu, Kərim bəyin evindəki qonaqlıq səhnəsi, onun çərkəzi libasda səhnəyə çıxması özlüyündə maraqlı olsa da, ana xəttə xidmət funksiyasını nisbətən itirirdi. Aktyorların obrazları səhnədə hadisələr burulğanında təfsir əvəzinə, daha çox tərənnümə, gözəl libaslarda təsvirə meyilli olmaları psixoloji lirizmi sanki məngənəyə salıb sıxırdı.

Uzun fasilələrlə oynanılan bir neçə tamaşadan sonra «Tənha iydə ağacı»nın ifaçılarına əlavə və dəyişikliklər edildi. Kərim bəyi Kamal Xudaverdiyev də oynadı. Gülnaz rolunda Firəngiz Mütəllibovanı Zemfira Nərimanova, Kəklik rolunda Mələhət Abbasovanı Hicran Nəsirova, Xanbikə obrazında Nəcibə xanım Ələkbə xanım Kübrabəyim Əliyeva, Yad adam surətində Tərən Tahirovu Mahir Mirzəliyev əvəz etdilər. İkinci polis (Namiş Şirməmmədov) obrazı tamaşadan çıxarıldı.



Soldan: Elçin, İlyas Əfəndiyev, Anar, Mirvarid Dilbazi
və Mirzə İbrahimov

1992-ci il

9 noyabr. «Dəlilər və ağillılar», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dramatik komediya.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, bəstəkar Vasif Adıgözəlov, rəssam Rafiq Abdullayev, geyim rəssamı İlham Məmmədov, rejissor assistenti Əlinazir Kərimoğlu.

Rollarda: Rafael Dadaşov (Ədhəm Tağıyev), Firəngiz Mütəllibova* (Azadə xanım), Səyavuş Aslan və Hamlet Qurbanov (Ağamusa Fərəcov), Kübrabəyim Əliyeva (Nazilə), Hacı İsmayılov və Eldəniz Zeynalov (Ağadadaş Nəcəfov), Əlinazir Kərimoğlu (Cümü), Sabir Məmmədov (Şahmar), Zemfira Nərimanova (Südəbə), Əjdər Həmidov (Müxbir), Namis Şirməmmədov (Kərəm), İlqar Vəliyev və Mahəddin Əsgərov (Rövşən), Nəcəf Həsənzadə (Milis).

* *Qeyd.* Bir neçə tamaşadan sonra Azadə xanım rolunu, əsasən, Bəsti Cəfərova oynadı.

* * *

Təmirin aybaay, ilbəil uzanması teatrın yaradıcılıq iqliminə psixoloji təsir göstərirdi. Hətta yaradıcılıq ehtirası öləziyənlər, əli işdən soyuyanlar da vardı. Yaranmış acınacaqlı vəziyyətlə əlaqədar rejissorlar monumental tamaşalar hazırlamaqdan, mürəkkəb səhnə tərtibatı tələb edən klassik pyeslərə müraciət etməkdən qaçırdılar. Hətta tamaşaya qoyulması iki-üç il əvvəl planlaşdırılmış əsərləri hazırlamağa da teatr səy göstərmir, yaxud başqa binalara uyğun klassik səhnə əsərini işləməyə risk etmirdi. Çünki Bakıdakı teatr binalarının səhnə parametrləri, işıq quruluşu sistemi hamısı kəskin şəkildə biri-birindən fərqlənir. Akademik teatr bir tamaşanı hər dəfə başqa binada oynayanda mütləq tərtibatı, işığı, mizanları həmin səhnəyə uyğun «qayçılayıb» «ütüləmək» məcburiyyətində qalırdı. Sözsüz ki, bütün bunlar bədiiliyə ciddi təsir göstərir, rejissor fikri təhrif olunur,

aktyorlar rol oynamaqdan daha çox diqqətlərini səhnəyə, təzə mizana uyğunlaşmağa yönəldirdilər.

Teatrın tamaşa oynamaq üçün bina kirayəsi özü də müşkül məsələyə çevrilmişdi. Hazırlanan tamaşalar, əsasən, rayon klublarında, məktəblərdə oynanılır, ən maraqlı tamaşa belə, peşəkar teatr səhnəsində barmaqla sayılacaq qədər az göstərilirdi. Tamaşaların səyyar nümayişi isə yaradıcılığa dəlalət etməsə də, plana cavabdeh inzibatçıların bir növ vəziyyətdən çıxış yolu idi.

Yaranmış nataraz vəziyyət səhnəyə zəif, «yüngül» quruluş tələb edən pyeslərin ayaq açmasına zəmin yaradırdı. 1992-ci ildə tamaşaya qoyulan üç pyesdən ikisinin ciddi bədii naqislikləri vardı. Akademik teatrda ilk işləri olan şair Eldar Baxışın «Qədr gecəsi» və inşaatçı Marat Haqverdiyevin «Ox, qadınlar, qadınlar» pyesləri dramaturgiyanın janr prinsipləri ölçülərinə uyğun gəlmirdi, dialoqlar dramaturji yüklən məhrum idi.

«Qədr gecəsi» tamaşasının premyerası ərəfəsində rejissor Mərahim Fərzəlibəyov özünün şəxsi təşəbbüsü ilə Marat Haqverdiyevin «Ox, qadınlar, qadınlar» satirik komediyasını hazırlamaq istədiyini bildirdi. Pyesdəki ciddi bədii nöqsanları iş prosesində müəlliflə birgə düzəldəcəyi nəzərə alınaraq, yaradıcı qrupun fəaliyyətə başlamasına sərəncam verildi. Təəssüf ki, tamaşa uğursuz alındı. Qəribə burasıdır ki, rejissor Mərahim Fərzəlibəyov bir il sonra dramaturgiyada naşı olan Marat Haqverdiyevin «Qısqanc ürəklər» adlı başqa bir pyesini təkidlə tamaşaya hazırlamaqla, yenə teatrı tənqid hədəfinə çevirdi.

«Qəribə oğlan» lirik komediyasından on doqquz il sonra İlyas Əfəndiyev yenidən bu janra müraciət edərək, «Dəlilər və ağıllılar» dramatik komediyasını yazıb teatra təqdim etdi.

Müəllif mənəvi düşkünlüyü, əxlaqsızlığı, məişət pozğunluğunu ifşa hədəfi seçmişdi. Niyyət maraqlı olsa da, nəticə tamaşada bədii cəhətdən təsdiqlənməmişdi. Hadisələr psixoloji zəmindən məhrum idi. Obrazların əksəriyyəti sxematik və quru

çıxmışdı, onların daxili təbəddülatı, dramatik gərginlikləri reallığa əsaslanmamışdı. Xalq Cəbhəsinin «məənvi təmizliyini» vermək niyyəti ilə hadisələri, janrın tələblərinə uyğun olmayaraq Sabir, Ağadadaş Nəcəfov, Cümü obrazlarını istədiyi səmtə yönəldirdi.

İfaçılar vahid ali məqsəddən çıxış etmir, hər biri istədikləri formada və istədikləri janr prinsiplərində «sərbəst» davranırdılar. Replikaların vacibliyini gözləmədilər və buna görə də bəzən yöndəşliq dialoq aparıcılığından çıxaraq, paralel söz deyənlərin əlaqəsiz dəyişməsi təsirini bağışlayırdı.

Tamaşada Rafael Dadaşov (Ədhəm Tağıyev), Səyavuş Aslan və Hamlet Qurbanov (Ağamusa Fərəcov), Hacı İsmayilov və El-dəniz Zeynalov (Ağadadaş Nəcəfov), Əlinazir Kərimoğlu (Cümü), Zemfira Nərimanova (Südabə) kimi təcrübəli aktyorlar oynayırdılar. Kübrabəyim Əliyevanın (Nazilə) və Sabir Məmmədovun (Şahmar) oyunlarında dramatik komediya janrı tələbləri dairəsində obraz yaratmaq cəhdləri, əsasən, səmərəli alınmışdı.

Azadə xanımın ifaçısı Firəngiz Mütəllibova teatrdan uzaqlaşandan sonra həmin rolu Bəsti Cəfərova da oynadı. Bəsti xanım da janrın ölçülərini ustalıqla gözləyirdi. Azadə xanımın gözlənilməz və əndazəsiz davranışlarını çevik səhnə hərəkətlərində mənalandırırdı. Obrazın psixoloji ovqatını səhnənin (epizodun) tələbinə uyğun pərdələmir, gizlətmir, açıq verir, guya, rahatsızlıq keçirdiyini dəqiqliklə oynayırdı.

Üç ifaçının təbii və real oyunları da ümumi aktyor ansamblındakı laxlamayı aradan qaldıra, əlaqəsizliyi bərpa edə bilmirdi.

Noyabr ayının 9-da ilk tamaşası Rus Dram Teatrının binasında oynanılan «Dəlilər və ağıllılar» səhnə əsəri çox göstəriləndə, yenə müəyyən normal həddə düşmədi. Çünki rejissor deyilən nöqsanları düzəltmək, müəyyən səhnələri ixtisara salmaq, bəzi epizodları yığcamlaşdırmaq, ölçü-biçisiz mizanlara əl gəzdirmək fikrində olmadı. Ümumiyyətlə, Mərahim Fərzəlibəyov tamaşanı təhvil verəndən sonra əsəri bütövləşdirmək, daha da bitkin

etmək naminə yenidən (düzəliş, ixtisar, səliqəni artırmaq və sairə) ona qayıtmağı xoşlamır. Təəssüflər ki, bu iş üslubu onun uğurlu işlərinin cilalanmasında da müəyyən çətinliklər yaradır.

Xalq artisti Vasif Adıgözəlovun bəstələdiyi musiqinin məna çalarları, ifadəliliyi tamaşada tam dəqiqliyi ilə təcəssüm tapmamışdı. Çünki rejissor musiqinin epizodda oynaya biləcəyi psixoloji məqamları tam tutmamışdı.

Bədii tərtibatda (Rafiq Abdullayev) da xoşagəlimlik, məna dərinliyi duyulmurdu.

Repertuar əlvanlığı, gənclərin boy artımı, şöhrətli sənətkarların yeni sənət uğurları qazanması, üslub istiqamətinin formalaşması, janr yeniliyi... və bu kimi digər sənət meyarları ilə yanaşanda 1992-ci ili teatrın taleyində uğursuz mərhələ kimi təəssüflə qeyd etmək məcburiyyətində qalıraq.

Teatra təqdim edilmiş müxtəlif müəlliflərin yeddi pyesindən heç biri tamaşaya qoyulmağa yaramadı.

Rejissorlardan heç biri sənət nümunəsi yaratmaq cəhdində olmadı. Cəhd olsa da, nəticəsiz qaldı, ortalığa hadisəyə çevrilən tamaşa çıxmadı. Aktyorlarda rola, səhnəyə laqeydlilik, özünə güvənmə, təkəbbür kimi xoşagəlməz hallar cücərməyə başladı.

Dövlətin Akademik Milli Dram Teatrına himayəsi ilin sonunda sıfır həddinə yaxınlaşdı.

Teatrın rəhbərliyinin bütün cəhdlərinə baxmayaraq, Bakıya gətirilmiş səhnə avadanlığının alınmasına pul ayrılmadı.

Müxtəlif iri müəssisələrdə ilin axırında iqtisadi blokadanın gərginləşməsi müqabilində işlər tamam aşağı düşdü. Hətta bəzi fabrik və zavodlar bağlandı. Ona görə sponsorluğu öhdəsinə götürmüş müəssisələr də teatra yardım əlini geri çəkmək məcburiyyətində qaldı.

Hakimiyyətə gəlmiş Xalq Cəbhəsi liderləri, hətta prezident Əbülfəz Elçibəy də söz verdilər, lakin səhnənin fəaliyyəti üçün heç bir əməli iş görülmədi.



«Dəlilər və ağıllılar»,
İlyas Əfəndiyev.
Kübrabəyim Əliyeva
Nazilə rolunda



«Dəlilər və ağıllılar», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Ədhəm Tağıyev – Rafayel Dadaşov
və Ağamusa Fərəcov – Səyavuş Aslan

1996-cı il

15 dekabr. «Hökmdar və qızı», İlyas Əfəndiyev.

3 hissəli tarixi faciə.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam İsmayıl Əsədov*, rejissor köməkçisi Nəcəf Həsənzadə. Polad Bülbül-oğlunun və Vasif Adıgözəlovun əsərlərindən istifadə olunub.

Rollarda: Əliabbas Qədirov (İbrahim xan), Bəsti Cəfərova (Ağabəyim ağa), Həsən Məmmədov (Axund Mir Möhsün ağa), Safurə İbrahimova (Tubu xanım), Münəvvər Əliyeva və Vəfa Zeynalova (Səltənətbəyim), Kazım Həsənquliyev (Əbülfət xan), Sabir Məmmədov (Saday bəy), Bürcəli Əsgərov (Cavad xan), Məcnun Hacıbəyov və Ramiz Novruzov (Kəlbəli xan), Şahin Cəbrayılov və İlham Əsgərov (Məhəmməd xan), Rövşən Kərimduxət və Mətləb Abdullayev (Hüseynqulu xan), Aqşin Vəlixanov (Sisyanov), Elxan Ağahüseynoğlu (Lisanoviç), Səyavuş Aslan və Əjdər Həmidov (Vanya koxa), Kübrabəyim Əliyeva və Xalidə Şərifova (Haykanuş), Nəcəf Həsənzadə (Petya).

Kütləvi səhnələrdə Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti-nin tələbələri iştirak edirlər.

* *Qeyd.* İsmayıl Məmmədovun soyadı tamaşa proqramlarında «Əsədov» kimi də yazılıb.

* * *

Hökumət dairələrində söz verilmişdi ki, səhnənin işıq, qaldırılıb-endirmə boruları (ştanget) və digər kompyuterləşdirilmiş texniki avadanlıqla təchizatı 1996-cı ilin ilk ayında həllini tapacaq. Teatrda əsaslı təmir neçə ildir başa çatıb. Işıq, səhnə və sairə texniki xidmətlərin əsas kompyuterləri dörd il əvvəl alınıb, ancaq onlara yardımçı avadanlığa valyuta ayrılması neçə ildir təsəvvüfə düşüb. Əslində, respublikanın iqtisadi-sosial həyatında ciddi maliyyə çətinlikləri var. Bununla bağlı və bəlkə də, başqa

daha ciddi səbəblər ucbatından teatrın açılması üçün göstərilən maliyyə cəhdləri baş tutmur.

Mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğlunun göstərişi ilə ötən ilin sonlarında köhnə işıq-xidmət texnikasını başqa teatrların bazaları hesabına bərpa edib, teatrın pərdələrini açmaq istəyi də yalnız niyyət olaraq qaldı. Teatrın tamaşaları yenə kirayə binalarda göstərilirdi, o da systemsiz, uzun fasilələrlə. Səhnənin ümumi ölçülərinin heç bir parametrlə düz gəlməməsi, başqa səhnəyə alışmamaq, tərtibatdan tutmuş aktyor oyununa qədər, hər bir bədii və texniki keyfiyyətə ciddi mənfi təsir göstərirdi.

Uilyam Şekspirin «Kral Lir», «Otello», Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin «Ağa Məhəmməd şah Qacar» və neçə-neçə klassik, müasir əsərin tamaşaya hazırlanması prosesi bu səbəbdən ləngiyirdi. Əslində, Şekspirin hər iki pyesinin tamaşası çoxdan hazır idi və rejissorlar həmin əsərləri digər teatrlarda göstərmək istəmirdilər. Çünki onda səhnə tərtibatını, deməli, bütün mizənləri, tamamilə dağıtmaq lazım gəlirdi.

Elçinin aktual mövzuda yazdığı «Ah, Paris... Paris!..» satirik komediyasını teatr üç il əvvəl qəbul etmişdi. Komediyanın quruluşu əvvəl Vaqif İbrahimogluna tapşırıldı. Bir müddət sonra onu Azər Paşa Nemətov əvəz etdi. Məşqlərin qızgın çağında Səyavuş Aslan Musiqili Komediya Teatrına bədii rəhbər təyin olundu. Onu rolda Məlik Dadaşov əvəz etdi. Məlik Dadaşov xəstəliyi ilə bağlı məşqlərin gedişini uzun müddət ləngitdi. Sonra Zemfira Əliyeva vəfat etdi. 1995-ci il dekabrın axırından Səyavuş Aslan dövlətlə yenidən öz roluna çağırılıb məşqlərə başladı.

Fevralın 5-də dramaturq Elçin gəlib teatrın tam hazır olmayan səhnəsində yekun baş məşqinə baxdı. Quruluşçu rejissorun və aktyorların işindən razılığını bildirdi. Eyni zamanda xahiş etdi ki, «Ah, Paris... Paris!..» tamaşası yalnız Akademik teatrın öz səhnəsində göstərilsin.

Beləliklə, teatrın daha bir tamaşası hazır olsa da, tamaşaçılara göstərilmədi.

İki il əvvəl hazırlanmasına sərəncam verilmiş və Mərahim Fərzəlibəyov quruluşçu rejissor olmaqla yaradıcı qrupu təsdiqlənmiş «Xan və qızı» (İlyas Əfəndiyev) pyesi yenidən istehsala buraxıldı. Fevralın 7-dən Mərahim Fərzəlibəyov əsərin mizaxası məşqlərinə başladı.

Aprelin 20-də Bəhram Osmanov «Kral Lir»i tam hazır olmayan tərtibatda (rəssam Elçin Məmmədov) və musiqi ilə (bəstəkar Adil Bəbirov) bir növ daxili baxış kimi rəhbərliyə təqdim etdi. Tamaşanın rejissor fikri, konsepsiyası, ümumən, bəyənildi və tövsiyə edildi ki, bəzi epizodlar (xüsusən Hersoq Albani, Hersoq Kornoul və Kordeliya ilə bağlı səhnələr) ciddi şəkildə işlənilib cilalanmalıdır. Qərara alındı ki, tamaşa Moskva səfərində iki-üç dəfə göstərilsin. Sonra da bir həftə hər gün Akademik teatrın səhnəsində həm baş məşq, həm də adi tamaşa kimi oynanıl-sın və salona aktyorluq fakültəsinin tələbələri də dəvət edilsin ki, təəssürat səmərəli olsun.

Aprelin 22-dən səhnədə günortayadək «Kral Lir», nahardan sonra «Xan və qızı» məşq edilirdi. Bəzən əksinə də olurdu.

Nəhayət, mayın 7-də Rus Dram Teatrının binasında «Kral Lir» tamaşasının premyerası oynanıldı.

İyun ayının əvvəllərində Mərahim Fərzəlibəyov «Hökmdar və qızı» tamaşasını geyim və qrimdə, tam olmayan tərtibatda bəddii şuraya göstərdi. Müzakirədə quruluş barədə ciddi qüsurlar deyildi, bir gün sonra isə İlyas Əfəndiyev İbrahim Xan Cavanşirin ifaçısı Rafael Dadaşova etirazını bildirdi.

Rejissor nə qədər təkid etsə də, dramaturq fikrindən dönmədi və İbrahim xan rolu ilə özünün 50 illik yubileyini keçirmək istəyən aktyor yaradıcı heyətdən çıxdı. İbrahim xan rolu Əliab-bas Qədirova tapşırıldı. Xalidə Şərifova Siranuş, Kübrabəyim Əliyeva Tubu xanım, Firuz Xudaverdiyev Kəlbəli xan rolların-

dan çıxarıldılar. Rollar belə bölündü: Siranuş – Kübrabəyim Əliyeva, Tubu xanım – Safurə İbrahimova, Kəlbəli xan – Məcnun Hacıbəyov. Səltənətbəyim roluna Münəvvər Əliyeva da əlavə edildi.

Kollektiv yay məzuniyyətindən sentyabrın 2-də qayıtdı. Bütün yay aylarında səhnədə işıqların quraşdırılması gedirdi. Sentyabrın 10-da Jan Batist Molyerin «Skapenin kələkləri» (tərcüməçi Elçin) komediyasının məşqlərinə başlandı. Tamaşanın quruluşçu rejissorluğu aktyor Yaşar Nuriyevə və Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının baş rejissoru işləmiş, bu ildən Akademik teatrın ştatına götürülən Əsgər Əsgərova tapşırıldı. «Skapenin kələkləri» ilə paralel «Hökmdar və qızı» pyesinin də məşqləri gedirdi. Hələlik müəllif və rejissor əsərin adının son variantının qənaətinə gəlməmişdilər, «Hökmdar və qızı», «İbrahim xan», «İbrahim xan və qızı» adlarının üçü də işlənirdi.

Məlik Dadaşovun istəyi ilə «Şeyx Sənan» faciəsi repertuar planına daxil edildi və tanınmış aktyor quruluşçu rejissor təsdiqləndi. Ancaq o, pyesin məşqlərinə başlamadı.

Oktyabr ayının 2-də İlyas Əfəndiyev vəfat etdi. «Hökmdar və qızı» tamaşasını görmək ona nəsib olmadı. Dekabrın 10-da mərhum dramaturqun oğlu, Azərbaycan Respublikası Baş nazirinin müavini Elçinin iştirakı ilə tamaşaya daxili baxış keçirildi. Premyera dekabrın 15-nə təyin olundu. Həsən Turabovun təkidilə İlham Əsgərov Məhəmməd xan, Ramiz Novruzov Kəlbəli xan rollarına əlavə edildilər.

Dekabrın 15-də, altı illik təmirdən sonra teatr «Hökmdar və qızı» tamaşası ilə pərdələrini açdı. Teatrın direktoru və bədii rəhbəri Həsən Turabov, Mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğlu, Prezident aparatının işçisi Fatma Abdullazadə çıxış edib, kollektivə gözəydnliyi verdilər.

Tamaşaya resenziya yazan Bəkir Nəbiyev göstərirdi ki, «Hökmdar və qızı» əsəri ilə milli teatrımızın səhnəsinə «ilk dəfə

olaraq Qarabağ mövzusu gəldi. Tamaşada son səkkiz ildə bütün xalqımızın göynəyən yarasına çevrilmiş Qarabağ probleminin tarixi kökləri çox gərgin dramatik kolliziyalar zəminində açıqlanır. Yaşının çoxluğuna, ağır xəstəliyin törətdiyi hər cür maneələrə baxmayaraq, dramaturq tariximizin keşməkeşli mərhələlərindən biri olan xanlıqların süqutu və ölkənin iki yerə parçalanması ərəfəsini daha dərinləndirən, hərtərəfli öyrənmək üçün saysız-hesabsız mənbələrə və o cümlədən qarabağnamələrə baxmış, çoxlu arxiv sənədlərini nəzərdən keçirmişdir...

«Hökmdar və qızı» Azərbaycan dövlətçiliyini, onun birliyini, vəhdətini göz bəbəyi kimi qorumaq haqqında qocaman ədibin öz xalqına, gələcək nəsillərə son sözü, vəsiyyəti kimi xüsusi bədii ümumiləşdirmə qüvvəsi ilə səslənir» (1).

Aktyor ifalarında Əliabbas Qədirov (İbrahim xan), Bürcəli Əsgərov (Cavad xan), Səyavuş Aslan (Vanya Koxa), Elxan Ağahüseynoğlu (Lisaneviç), Bəsti Cəfərova (Ağabəyim ağa) uğurlu, ifadəli, mənalı və cazibəli ifaları ilə tamaşanın monumentallığına xüsusi təravət verirdi. Yaradıcı heyət dramaturji materialdan çıxış edərək tamaşanın kompozisiya qurumunda möhtəşəmlik psixoloji faciəvilikə xüsusi səy göstərmişdi. Ən əsası isə bu idi ki, tamaşa tarixi keçmişimizin vətənimizə vurduğu dəhşətli ictimai-siyasi yaraları bədii realılıqla təcəssüm etdirirdi.

* * *

Teatr «Hara gedir bu dünya?» (Bəxtiyar Vahabzadə), «Qisas qiyamətə qalmaz» (Nahid Hacızadə), «Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular» (Əli Əmirli), «Kral Lir» (Uilyam Şekspir) tamaşalarının qısa müddətə məşqlərini apararaq onları repertuara daxil etdi.

Təmərdən sonra teatr binasının əsas texniki göstəriciləri belə oldu:

Tamaşa salonu – 607 yer. O cümlədən parter 376 yer, birinci yarus – 135 yer, ikinci yarus – 96 yer.

Qalxıb-enən boru (ştanket) – 46 ədəd.

Səhnə güzgüsünün hündürlüyü 7,5 metr, uzunluğu (eni də deyilir) 12 metr. Səhnənin ümumi uzunluğu (dəriniyi) 22 metr 30 sm, eni 20 metr. Səhnənin fırlanan dairəsinin diametri 13 metr.

Sağ və sol lojaların hər birinin yuxarısında 24, birinci yarusun alt hissəsində 12 proyektor quraşdırıldı.

Səhnədə dörd safit düzəldildi. Hər safitdə işıq sistemindən PRPL – 12 ədəd, SVTQ-1 – 24 ədəd, SVTQ-0,5 – 60 ədəd yerləşdirildi.

Orkestr çuxuru örtüldü, ön səhnə genişləndi. Ön səhnənin qurtaracağındakı səhnə uzununu boyaboy çökəkdə proyektorlar yerləşdirildi.

...Yenə qayıdıram «Hökmdar və qızı» tamaşasına. Maraqlıdır ki, İlyas Əfəndiyevin üç tarixi dramına («Xurşidbanu Natəvan», «Şeyx Xiyabani» və «Hökmdar və qızı») səhnə quruluşunu Mərahim Fərzəlibəyov verib. Tamaşanın premyerasından altı il sonra Mərahim Fərzəlibəyov mətbuata verdiyi müsahibəsində deyir: «Mən İlyas Əfəndiyevi, hər şeydən əvvəl, ona görə sevirəm ki, o yazdığı tarixi mövzulu əsərlərə çox həssaslıqla yanaşırdı. Əsərlərini elə tarixi dəqiqliklə işləyirdi ki, sanki hansısa bir tarixi dərslik yazırdı. Onun tarixi mövzuda yazdığı «Xurşidbanu Natəvan», «Şeyx Xiyabani» və «Hökmdar və qızı» tamaşaları Azərbaycan tamaşaçısına çox şey verdi, çox tarixi hadisələrdən onu xəbərdar etdi. Mən İlyas müəllimin tamaşalarının mərkəzindən qırmızı bir xətt kimi keçən vətəndaşlıq mövqeyini yüksək qiymətləndirirəm» (2).

«Hökmdar və qızı» tamaşası təkcə 1996-cı ildə deyil, uzun müddət teatr ictimaiyyətində bəyənilən səhnə əsəri kimi dəyərləndirildi. Türkiyənin görkəmli maarifçi-mesenatı, milliyyətçə azərbaycanlı İhsan Doğramacı tamaşadan aldığı təəssüratı belə

ifadə edirdi: «Mən çox həyəcanlandım. Əlbəttə ki, bu gözəl əsəri tez-tez təkrarlamaq lazımdır» (3).

Akademik teatrın Türkiyə qastrolunda «Hökmdar və qızı» tamaşası rəğbətlə qarşılınıb (bax: 4).

«Hökmdar və qızı» əsərinin ilk üç tamaşasından sonra o zaman teatrın direktoru və bədii rəhbəri olan Həsən Turabov belə bir fikir söylədi: «Nə qədər ki, Qarabağ problemi həll olunmayıb, Azərbaycanın ulu torpaqları işğal altındadır, biz hər il yeni mövsümü məhz İlyas Əfəndiyevin bu əsərinin tamaşası ilə açacağıq». Onun təklifi həmin vaxtdan ənənə kimi bu günədək davam etdirilir.

1997-ci ildə «Hökmdar və qızı» tamaşasının yaradıcı heyətinin böyük bir qrupu ilin ən yaxşı tamaşasının iştirakçıları kimi Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqının «Qızıl Dərviş» mükafatına layiq görüldü.

Mənbələr

1. Bəkir Nəbiyev. İbrətamiz tamaşa. – «Azərbaycan», 27 dekabr 1996.
2. «Ekspress» qəzeti, 15 fevral 2011.
3. «Xalq qəzeti», 23 sentyabr 1997.
4. «Müxalifət» qəzeti, 1 dekabr 1998; «Xalq qəzeti», 2 dekabr 1998; «Yeni müsavət» qəzeti, 2 dekabr 1998; «İki sahil» qəzeti, 3 dekabr 1998; «Yeni Azərbaycan» qəzeti, 3 dekabr 1998; «Azərbaycan» qəzeti, 3 dekabr 1998; «Ekspress» qəzeti, 3 – 4 dekabr 1998; «Millət» qəzeti, 5 dekabr 1998; «Xalq qəzeti», 11 dekabr 1998; «Azərbaycan» qəzeti, 13 dekabr 1998; «Müstəqil qəzet», 17 – 23 dekabr 1998.



«Hökmdar və qızı»,
İlyas Əfəndiyev.
Haykanuş –
Kübrabəyim Əliyeva
və Vanya koxa –
Səyavuş Aslan



«Hökmdar və qızı», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Sisyanov – Aqşin Vəlixanov, Petya – Nəcəf Həsənzadə
və Vanya koxa – Səyavuş Aslan



«Hökmdar və qızı», İlyas Əfəndiyev.
Əliabbas Qədirov İbrahim xan rolunda

2011-ci il

10 mart. Bərpa. «Qarabağnamə» («Hökmdar və qızı»), İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli faciə.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam İsmayıl Məmmədov, geyim rəssamı Aygün Mahmudova, musiqi tərtibatçısı Həmid Kazımsadə, işıq üzrə rəssam Rafael Həsənov.

Rollarda: İlham Əsgərov və Kazım Abdullayev (İbrahim xan), Məsmə Aslanqızı (Ağabəyim ağa), Rafiq Əzimov və Mirzə Ağabəyli (Axund Mir Möhsün ağa), Firəngiz Mütəllimova və Sevil Xəlilova (Tubu xanım), Vəfa Rzayeva və Şəhla Əliqızı (Səltənətbəyim), Kazım Həsənquliyev və Sərdar Rüstəmov (Əbülfət xan), Sabir Məmmədov və Rövşən Kərimduxt (Saday bəy), Ramiz Məlik və Abbas Qəhrəmanov (Cavad xan), Əli Nurzadə və Pərviz Bağirov (Kəlbəli xan), Hacı İsmayılov və Telman Əliyev (Məhəmməd xan), Anar Heybətov və İlyas Əhmədov (Hüseynqulu xan), Ramiz Novruzov və Elxan Quliyev (Sisyanov), Elşən Cəbrayilov və Aslan Şirinov (Lisanoviç), Azər Mirzəyev və Əjdər Həmidov (Vanya koxa), Əminə Babayeva və Nigar Güləhmədova (Haykanuş), Rəşad Bəxtiyarov (Birinci əsgər), Elnur Qədirov (İkinci əsgər), Şəlalə Şahvələdqızı (Cariyə), Rada Nəsibova (Bəyim), Elnar Qarayev (Çapar).

Qeyd. Martin 11-də və 12-də də həmin səhnə əsəri oynandı. Bu, İlyas Əfəndiyevin 1996-cı il dekabr ayının 15-də Akademik teatrda hazırlanmış «Hökmdar və qızı» dramının, əsasən, bərpa zəminində işlənmiş və bir qədər dəyişdirilmiş quruluşu idi. Bərpa-işləməni quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov özü edirdi. Əksər ifaçılar dəyişmişdilər. Tamaşanın adı da dəyişdirilib «Qarabağnamə» kimi verilmişdi. Əvvəlki quruluşda oynayanlardan Əliabbas Qədirov (İbrahim xan), Həsən Məmmədov (Axund Mir Möhsün ağa), Bürcəli Əsgərov (Cavad xan),

Elxan Ağahüseynoğlu (Lisanoviç), Şahin Cəbrayılov (Məhəmməd xan), Aqşin Vəlixanov (Sisyanov) dünyalarını dəyişmişdilər. Tubu xanımın ifaçısı Safurə İbrahimova xəstə olduğu üçün bir neçə ildir səhnəyə çıxmır. Kəlbəli xanı və Petyanı oynayanlar Məcnun Hacıbəyovla Nəcəf Həsənzadə, Haykanuş rolunun ifaçıları Kübrabəyim Əliyeva və Xalidə Şərifova isə teatrın trupasından ayrılıblar. Bu rollar təzə ifaçılara tapşırılmışdı. Tərtibat, əsas mizanlar olduğu kimi qalmışdı.

* * *

2008-ci il iyun ayının 6-da teatrda iclas keçirildi. Kollektivin direktoru Maqbet Bünyadov rəsmi elan etdi ki, sabahdan teatra bir-iki inzibati işçidən başqa heç kəs buraxılmayacaq. Teatr sentyabr ayından fəaliyyətini Dənizçilər Klubunda davam etdirəcək. İlk məlumatlara görə əsaslı təmir və bütün texnologiyaların yenidən qurulması müddəti 23 ay çəkəcək. Sonradan teatrın rəhbərliyi keçmiş kinoprokatın binasına köçdü («Naxçıvan» otelinin yanı). Kollektiv isə kinostudiyanın binasında məskunlaşdı və əsas məşqlər bir müddət orada aparıldı.

2010-cu il oktyabr ayının 7-də Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev teatrın təmiri sona çatmış binasını qəbul etdi. Ancaq «Mir» telekanalının binasında yerləşən kollektiv doğma yerinə 17 yanvar 2011-ci ildə qayıtdı. 2011-ci il yenidən başlayanda, yanvar ayının 17-də teatrın kiçik səhnəsində kollektivin iclası keçirildi. Mədəniyyət və Turizm nazirinin müavini Ədalət Vəliyev çıxış edərək bildirdi ki, teatrın direktoru İsrail İsrailovun təklifinə əsasən bütün truppə ilə birlikdə müqavilə bağlanır. Kimin gələcəkdə teatrda qalacağı, kiminlə isə müqavilə bağlanmayacağı bir ildən sonra, görülməli işlərin nəticələrinə əsasən müəyyən olunacaq. Yaradıcı kollektivin əksər üzvü bu təklifi razılıqla qarşıladı. Sabahkı gündən teatrda gərgin iş prosesi başlandı.

Fevral ayında sənət ocağında paralel olaraq dörd əsərin məşqləri gedirdi. Bunlardan ikisi – Mirzə Fətəli Axundzadənin «Lənkəran xanının vəziri» və İlyas Əfəndiyevin «Hökmdar və qızı» («Qarabağnamə») dramları əsaslı bərpa idi. Afaqın «Qatar altına atılan qadın» dramı, Viktor Hüqonun «Qadın məhəbbəti» («Mariya Tüdor») faciəsi yeni quruluşda tamaşaya hazırlanırdı. «Mariya Tüdor» Akademik teatrda ilk dəfə 1962-ci il martın 17-də Tofiq Kazımovun quruluşunda oynanılib.

Təzə binada ilk tamaşa mart ayının 10-da, milli teatr günündə göstərildi. Bu, İlyas Əfəndiyevin «Qarabağnamə» əsərinin tamaşası idi.

2 noyabr. «Boy çiçəyi», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli lirik dram.

Tamaşanın müəllifi, rejissoru və rəssamı Azər Paşa Nemət, musiqi tərtibatçısı Paşa Zəfəroğlu, rejissor assistenti Anar Sadıqov.

Rollarda: Fuad Poladov (Həsənzadə), Şükufə Yusupova (Xurşud xanım), Məsmə Aslanqızı (Nargilə), Hicran Nəsirova və Almaz Amanova (Nəzakət), Əjdər Həmidov və Sabir Məmmədov (Fərəc), Elnar Qarayev (Fərəcov), Fəridə Əliyeva (Suriq), Əlif Cahangirov (Rəşidin səsi).

* * *

1938-ci ildən başlayaraq müxtəlif illərdə Azərbaycanın rayonlarında Kolxoz və Sovxoz Teatrı yaradıldı. Bir neçə ildən sonra bu kollektivlər Dövlət Dram Teatrı adlandırıldılar. SSRİ Nazirlər Soveti 1948-ci ildə qərar çıxardı ki, bütün teatrlar özünümaliyyəldirmə sisteminə keçsin. 1949-cu ilin may ayına kimi maddi durumunda ciddi çətinliklər yaranan Ağdaş, Göyçay, Qazax, Şuşa, Şəmkir, Bərdə, Ordubad, Zaqatala, Şəki, Lənkəran, Salyan, Sabirabad teatrları bağlandılar. Ağdam teatrları Füzuli rayonundakı kollektivlə birləşdi, lakin 1951 – 1952-ci il teatr

mövsümündə bu sənət ocağı da qapanmaq məcburiyyətində qaldı. Quba Dövlət Dram Teatrı isə fəaliyyətini 1963-cü ildə dayandırdı. 1945 – 1949-cu illər arasında İlyas Əfəndiyevin «İşıqlı yollar», «Bahar suları» və Mehdi Hüseynlə birlikdə yazdığı «İntizar» pyesləri bu teatrların əksəriyyətində tamaşaya qoyulub.

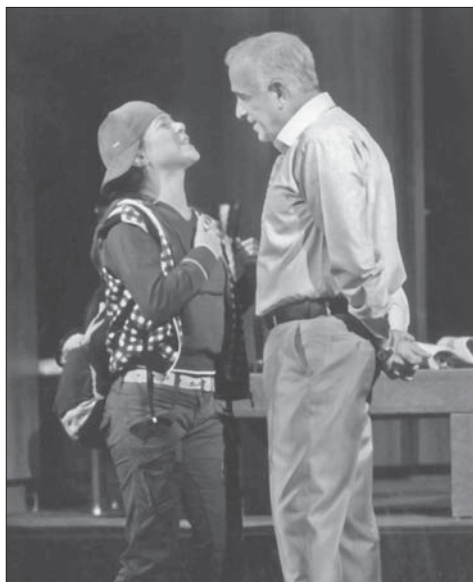
İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası Azərbaycanda fəaliyyət göstərən teatrların daim diqqət mərkəzində olub. Ədibin bir neçə dramı xarici ölkə səhnələrində də oynanıb.

1992-ci ildən fəaliyyətə başlayan Qusar Ləzgi Dövlət Dram Teatrı İlyas Əfəndiyevin «Bizim qəribə taleyimiz», «Büllur sarayda», «Atayevlər ailəsində» pyeslərini tamaşaya hazırlayıb.

«Yuğ» Dövlət Teatrı dramaturqun «Sən həmişə mənimləsən» («Boy çiçəyi») lirik-psixoloji dramını tamamilə fərqli teatr estetikasında, orijinal poetik prinsiplərlə tamaşaya qoyub. Vəqif İbrahimovun quruluş verdiyi tamaşanın premyerası 29 dekabr 2003-cü ildə göstərilib.



«Boy çiçəyi» («Sən həmişə mənimləsən»), İlyas Əfəndiyev.
Nəzakət – Almaz Amanova və Fərəc – Əjdər Həmidov

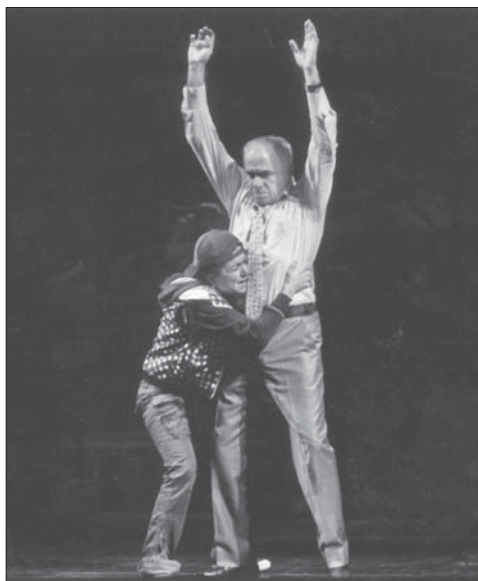


«Boy çiçəyi»
(«Sən həmişə mənəmləsən»),
İlyas Əfəndiyev.
Nargilə – Məsmə Aslanqızı
və Həsənzadə –
Fuad Poladov



«Boy çiçəyi»
(«Sən həmişə mənəmləsən»),
İlyas Əfəndiyev.
Şükufə Yusupova
Xurşud xanım rolunda

«Boy çiçəyi»
(«Sən həmişə mənimləsən»),
İlyas Əfəndiyev.
Nargilə –
Məsmə Aslanqızı və
Həsənzadə –
Fuad Poladov



«Boy çiçəyi» («Sən həmişə mənimləsən»), İlyas Əfəndiyev.
Nargilə – Məsmə Aslanqızı və Fərəcov – Elnar Qarayev

Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı

1949-cu il

23 aprel. «Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor İsa Musayev, rəssam Məmməd Qasimov, musiqi tərtibatçısı Məmməd Məmmədov, rejissor assistenti Əsgər Əhmədov (Əsgərov).

Rollarda: İbrahim Həmzəyev və Əyyub Məmmədov (Uğur), Səməd Mövləvi (Alxan), Firuzə Əlixanova (Sədəf), Əyyub Haqverdiyev (Qalmaqal Mədəd), Kazım Hüseynov (Nəcəf), Yusif Haqverdiyev (Qulu), Xədicə Qazıyeva (Ballı xala), Əyyub Məmmədov (Xanmurad), Zəroş Həmzəyeva (Turac), Pakizə Məmmədova (Naringül), Rza İsfəndiyarlı (Alı kişi), Lətif Nifətliyev, Mirzə Ələkbərov, Ağalar Əliyev və Abbas Xəlilov (kolxozçular), Roza Cəfərxanova, Sofya Hüseynova, Şərqiyyə Bağirova və Fatma Fətullayeva (qızlar).

Qeyd. «Bahar suları» tamaşası hazırlananda İbrahim Həmzəyev Füzuli rayonunda ezamiyyətdə idi. Qısa müddətə qayıdaraq tamaşanın hazırlanmasında iştirak edib. Uğur rolunu premyerada və bir neçə tamaşada oynayaraq yenidən Füzuliyə qayıdıb.

1955-ci il

14 mart. «Atayevlər ailəsi» («Atayevlər ailəsində»), İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Əli Hüseynov, rəssam Məmməd Qasimov, musiqi tərtibatçısı Məmməd Ələkbərov, rejissor assistenti Əsgər Əhmədov.

Rollarda: İsa Musayev (Xosrov Atayev), Səməd Mövləvi (İldırım Atayev), Firuzə Əlixanova (Dilşad), Xədicə Qazıyeva (Reyhan), Şərqiyyə Bağirova (Lətafət), Mirhəsən Mirişli (Sadıq), Roza Cəfərxanova (Mehrican), Məmməd Quliyev (Cahangir),

Kazım Hüseynov (Ziyad Şahsuvarov), Lətif Niftəliyev (Xuduş), Əsgər Əhmədov (Ağasəlim), Yusif Haqverdiyev (Kapitan).

* * *

Tənqid «Atayevlər ailəsi» tamaşasında aktyorlardan İsa Musayevin, Mirhəsən Mirişlinin, Roza Cəfərxanovanın, Firuzə Əlixanovanın, Kazım Hüseynovun ifalarını yüksək qiymətləndirib. Bəzi aktyorların qüsurlu ifalarını göstərib. Resenziya müəllifinin fikrincə, İlyas Əfəndiyevin «Atayevlər ailəsi» dramının «tamaşaya qoyulması və əsasən, müvəffəqiyyət qazanması kollektivin, xüsusilə gənc rejissor Əli Hüseynovun, habelə rəssam Məmməd Qasimovun yaradıcılıq işində irəliyə doğru bir addımdır» (1).

Mənbə

1. M.Əkbərov. «Atayevlər ailəsində». – «Şərq qapısı», 27 mart 1955.

1965-ci il

1 aprel. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev. Quruluşçu rejissor Baxşı Qələndərli, rəssam Məmməd Qasimov, bəstəkar Fikrət Əmirov, rejissor assistenti Sofya Hüseynova.

Rollarda: Məmməd Quliyev (Həsənzadə), Roza Cəfərxanova (Xurşud xanım), Sürəyya Qurbanova (Nargilə), Firuzə Əlixanova (Nəzakət), Kazım Hüseynov (Fərəc), Yusif Haqverdiyev (Fərəcov), Sofya Hüseynova (Sarısac), Tofiq Mövləvi (Birinci oğlan), Məmməd Hüseynov (İkinci oğlan), Müzəffər Səfərov (Birinci işçi), Sabir Xəlilov (İkinci işçi), Dadaş Babayev (Üçüncü işçi).

* * *

İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən» pyesi ötən il Akademik Milli Dram Teatrında rejissor Tofiq Kazımovun quruluşunda böyük uğurla tamaşaçılara göstərildi. Bununla da Azərbaycan səhnəsində lirik-psixoloji üslubun ilk ən parlaq tamaşası yarandı. Bu əsərin tamaşası ilə Naxçıvan teatri da mənəvi cəhətdən və potensial aktyor ansamblı baxımından həmin üsluba hazır olduğunu bəyan etdi.

Rejissor Baxşı Qələndərli risk edərək tamaşanın baş qəhrəmanı Nargilə rolunu epizod rollarda çıxış edən, indiyə kimi parlaq sənət qələbəsi olmayan Sürəyya Qurbanovaya tapşırıb. Buna baxmayaraq, «gənc aktrisa Nargilə rolunu məharətlə oynayır... Nargilə surəti həm rejissorun, həm də ifaçının müvəffəqiyyəti-dir» (1). Sürəyya səhnədə sərbəst və təbii, səmimi və cazibəli görünürdü. Tamaşada digər aktyor oyunlarında da nəzərə çarpan nailiyyətlər qazanılmışdı. Məmməd Quliyev təmkinli ifası, müdrik və xeyirxah insan, Yusif Haqverdiyev tipik xarakter yaratmaq cəhdləri ilə seçildilər.

Mənbə

1. Hüseyn İbrahimov. «Sən həmişə mənimləsən». – «Şərq qapısı», 13 aprel 1965.

1973-cü il

29 aprel. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Nəsir Sadıqzadə, rəssam Məmməd Qasimov, bəstəkar Emin Sabitoğlu, rejissor assistenti Tofiq Mövləvi.

Rollarda: Nazir Əliyev (Savalan), Zemfira Əliyeva (Anjel), Münəvvər Əliyeva (Fəridə), Vaqif Əsədov (Qənimət), Nizami Həmzəyev və Qurban Ələkbərov (Ədalət), Roza Cəfərxanova (Gövhər), İsa Musayev (Eynəkli adam).

* * *

Bəxtiyar Vahabzadənin «Yağışdan sonra» pyesinin lirik-psixoloji üslublu tamaşasından sonra rejissor Nəsir Sadiqzadənin həmin janrdakı ikinci uğurlu işi «Məhv olmuş gündəliklər» əsərinə verdiyi quruluş idi. Tamaşada ən gərgin psixoloji məqamlar da lirik ahəngdə, lakin fəlsəfi-psixoloji dürüstlüklə həll edilmişdi.

Səhnədəki zahiri «sakitliyin» psixoloji və gərgin fırtınası aktyorların ifalarının ikinci planında, daxili duyğularında, mənalı pauzalarında, titrək pıçıltılarında təcəssüm tapmışdı. Rejissorun mənalı mizanları tamaşaçıların diqqətini daim gərginlikdə saxlayırdı. Aktyorlardan Nazir Əliyev çevikliyi və çılgınlığı, Zəmfira Əliyeva cilova gəlməyən daxili ehtirası, Münəvvər Əliyeva şaqraq gülüşü və ülvəi səmimiyyəti, Roza Cəfərxanova ahəstə davranışı, Vaqif Əsədov dramatik gərginliyi, Nizami Həməzəyev və Qurban Ələkbərov hərəkətlərini daxili dramatizmlə vəhdətdə verə bilmələri, İsa Musayev sərt və yığcam hərəkət monoloqları ilə tamaşaya ifa əlvanlığı və ansambl bütövlüyü gətirirdilər.

Gözəl mahnılar müəllifi və maraqlı tamaşa bəstəkarı Emin Sabitoğlu «Məhv olmuş gündəliklər» tamaşasına mənalı musiqi yazmışdı. Lakin «musiqi parçaları maraqlı olsa da, tamaşada yaxşı ifa edilmir» (1). Bunun da səbəbi o idi ki, musiqini canlı orkestr ifa etmirdi, maqnitofonla səsləndirilirdi. Texniki nasazlıq ucbatından bu səsləndirmə keyfiyyətcə aşağı idi.

Mənbə

1. Hüseyn Razi. Gündəliklər məhv olmur. – «Şərq qapısı», 12 may 1973.

2001-ci il

İlyas Əfəndiyevin «Şeyx Xiyabani» dramı rejissor Kamran Quliyev tərəfindən tamaşaya hazırlandı. Əsərin ictimai baxışı da oldu, lakin tamaşa teatrın repertuarına daxil edilmədi. Tamaşada baş rolları Rza Xudiyev (Şeyx Xiyabani), Xəlil Hüseynov (Sarı Mərdan), Yusif Allahverdiyev (Məşədi Təhməz), Həsən Ağayev (Mübarək Səltənə) oynayırdılar.

2004-cü il

30 mart. «Hökmdar və qızı», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Rövşən Hüseynov, rəssam Səyyad Bayramov, bəstəkar Şəmsəddin Qasimov, rəqslərin quruluşçusu Kəklək Novruzova, rejissor assistenti Bəhruz Haqverdiyev.

Rollarda: Kamran Quliyev (İbrahim xan), Nəzakət Xudiyeva (Tubu xanım), Elmira Kərimova (Ağabəyim ağa), Günay Qurbanova (Səltənət bəyim), Bəhruz Haqverdiyev (Əbülfət ağa), Xəlil Hüseynov (Mir Möhsün ağa), Vədadi Rəcəbov (Saday xan), Şirzad Abutalıbov (Hüseynqulu xan), Rza Xudiyev (Sisyanov), Vüsal Rzayev (Lisaneviç), Yusif Allahverdiyev (Vanya), Nazlı Hüseynquliyeva (Haykanuş).

* * *

İlyas Əfəndiyevin dramatik-psixoloji faciə janrında yazdığı dramı teatr səhnəyə ictimai-siyasi faciə kimi gətirmişdi. Həmin ali məqsəd dövrün ictimai tələbi ilə çox uzlaşırdı. Bu məqsəddə pyesin vətənpərvərlik ruhu, xalqın siyasi və mənəvi azadlıq ideyası, məkrli xarici siyasətin mahiyyət və mənasını dərinləndirən dərk etmək amalının işıqlandırılması daha qabarıq nəzərə çarpırdı. Azərbaycan Respublikasının milli dövlətçilik ənənəsində yeni tarixi mərhələyə inamla qədəm qoyduğu bir zamanda «Hökmdar və qızı» tamaşasının çağdaşlıq ruhu daha canlı baxılırdı.

İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı

1947-ci il

3 noyabr. «İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Baxşı Qələndərli, rejissor Əli Şahsabahlı, rəssam Qərib Nalbəndov.

Rollarda: Ətayə Əliyeva (Gülərə), Məmmədbağır Qaraxanov (Baba dayı), Adil Məmmədov (Vasilyev), Abbasqulu Tağıyev (Səlim), Gülzar Rəhimova (Lalə), Həsən Mirzəyev (Cəfərqulu və Şirəli), Zakir Şahbazov (Kərim), İbrahim Məcidov (Polad), Tələt Nəsirov (Laçın), Q.Məmmədov (Murad), Cəmil Əliyev (Usta Faiz), Züleyxa Babayeva (Balayan), İsfəndiyar Hüseynov (Sultanov), Əziz Süleymanov (Allahyar), Mehdi Ramazanov (Dərgahqulu), Firuzə Məmmədova (Texnik).

* * *

Tənqid yazırdı ki, İlyas Əfəndiyevin «İşıqlı yollar» dramının tamaşası Oktyabr inqilabına həsr edilmişdi (bax: 1). Lakin pyesin bədii-estetik dəyəri, mövzunun orijinallığı və yüksək dramaturji həlli quruluşçu rejissor Baxşı Qələndərliyə və rejissor Əli Şahsabahlıya sanballı və maraqlı tamaşa yaratmağa imkan vermişdi.

«İşıqlı yollar» əsəri 1947-ci il iyul ayının 19-da Bakıda Akademik Milli Dram Teatrında rejissor Ədil İsgəndorovun quruluşunda böyük uğur qazanmışdı. Əsərin çağdaş mövzu-problematikası, yeni insan xarakterləri və insanların həyat uğrunda apardıqları təzə mübarizə formaları İrəvan teatrının da diqqətini cəlb etmişdi. Quruluşçu rejissor əsərin baş qəhrəmanı Elmar obrazını vaxtilə Aşqabad Dövlət Azərbaycan Teatrının məşhur aktyoru, Türkmənistan Respublikasının Əməkdar artisti Əsgər Babayevə tapşırırmışdı. Aktyor yaddaqalan, dramatik-psixoloji hadisələrdə ləyaqət və təmkinlə davranan, yeri gələndə şöhrət

naminə saxtakarlığa əl atmaqdan çəkinməyən Elmarın mürək-kəb və təzadlı surətini tünd və parlaq rənglərlə yaratmışdı.

Maraqla baxılan tamaşanın qüsurları da vardı. «Rayon partiya komitəsinin nümayəndəsi Məmməd zadənin ifasında artistka Adriq Dərzaqovanın oyunu heç də xoşagəlimli deyildir. Aktrisa tamaşa vaxtı nədənsə bir növ sıxıntı çəkir və oyunu birtəhər başa verməyə çalışır. Ümumiyyətlə, teatrda yradıcı qüvvə kifayət etdiyi halda kişi surətlərini qadın surətlərinə çevirmək kimi hal teatrın bədii rəhbərliyinin nöqsanı hesab edilməlidir. (Məsələn, Məmməd zadə və Babayan rollarında qadınlar çıxış edirlər...)»

Rəssam Qərib Nalbəndovun bədii tərtibatı dəxi pis deyil, lakin burada qeyd etmək lazımdır ki, neft buruğu nasosunun işləməsi çox təhrif edilmiş şəkildə verilmişdir» (2). Həm də bu qurğu səhnənin az qala lap ortasında verildiyinə görə aktyorların səhnədəki gediş-gəlişlərinə mane olurdu.

Tamaşada güclü aktyor ansamblı vardı. «İşıqlı yollar» teatrı bağlanmaq ərəfəsində göstərdiyi monumentallığa cəhd, müasir mövzunun estetik həlli baxımından dəyərli tamaşa idi. Səhnə əsərində, obrazların böyük-küçüklüyündən asılı olmayaraq, həyatı və canlı, real və tipik səhnə surətləri yaratmağa inamla səy göstərmişdilər.

Mənbələr

1. «Sovet Ermənistanı», 1 noyabr 1947.
2. T.Mehdi, Əkbər İrəvanlı. «İşıqlı yollar». – «Sovet Ermənistanı», 22 noyabr 1947.

1985-ci il

25 fevral. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Rafael Cərbəşyan, rəssam Hamlet Asatrov, musiqi tərtibatçısı Kamil Misgərov, rejissor assistentləri Vidadi Əliyev və Ramiz Məşədiyev.

Rollarda: Səmayə İsmayılova və Elmira İsmayılova (Gövhər xanım), Marietta Kərimova (Fəridə), Vidadi Əliyev və Süleyman Nəcəfov (Savalan), Aydın Əliyev və Nizami Qurbanov (Ədalət), Rauf Məşədiyev (Qənimət), Tamilla Abdullayeva və Telli Məmmədova (Anjel), Ramiz Məşədiyev və Əli Quliyev (Tip), Nizami Qurbanov və Aydın Əliyev (Skletəbənzər kişi).

* * *

Azərbaycan milli dramaturgiyasında lirik-psixoloji janrın aparıcı sənətkarı olan İlyas Əfəndiyevin «Məhv olmuş gündəliklər» dramı teatrı iki il idi düşündürürdü. Nəhayət, 1985-ci ildə pyesin tamaşaya qoyulması reallaşdı. Tamaşa keçən il dekabrın axırlarından hazır olsa da, premyera 1985-ci il fevralın 25-də Rus Dram Teatrının binasında göstərildi. İlk gündən də tamaşaçıların rəğbətini qazandı. Tamaşa teatrın yeni estetik ifadə vasitələri axtarışlarında uğurlu addım kimi dəyərləndirilməlidir.

«Məhv olmuş gündəliklər» tamaşası, ilk növbədə, mövzunun çağdaş düşüncə tərzimizə uyğun gəlməsi və aktyorların ifadəli, məzmunlu, psixoloji məntiqə əsaslanan oyunları ilə yadda qalırdı. «Azərbaycanın Əməkdar artistləri Vidadi Əliyevin məğrur Savalanı, Tamilla Abdullayevanın tükənməz ehtirash Anjeli, Marietta Kərimovanın nəcib arzularla yaşayan bədbəxt Fəridəsi, artistlər Elmira İsmayılovanın həkim-ana Gövhər xanımı, Ramiz Məşədiyevin təmizqəlblə Qəniməti və Aydın Əliyevin rüşvət-xor, meşşan Ədaləti, biz deyərdik ki, teatr tariximizin səhifələrinə yeni bir iz salmışlar» (1).

Tamaşada Gövhər xanımı Səmayə İsmayılova, Qənimət obrazını Əli Quliyev, Savalan surətini Süleyman Nəcəfov, Anjel personajını Telli Məmmədova, baş qəhrəman Ədaləti Nizami Qurbanov da ifa edirdilər. Nizami Qurbanov və Aydın Əliyev Skletəbənzər kişi, Ramiz Məşədiyev və Əli Quliyev isə Tip obrazlarında da səhnəyə çıxırdılar.

Tamaşanın tərtibatında bir qədər ağırlıq və əşya çoxluğu vardı. Bu, gözü yormaqla yanaşı, aktyorların sərbəst səhnə davranışlarına (xüsusən dramatik-psixoloji epizodlarda) maneçilik törədirdi. Musiqi seçimində də uyarsızlıq nəzərə çarpırdı. Fəridənin həyatı qədər sevdiyi Ədalətdən sındığı, mənən kamilliyə doğru addımladığı, Anjelin Savalanla Təbriz, Azərbaycan milləti barədə söhbətlərindən sonra psixoloji dəyişmə epizodlarında musiqi obrazların lirik-psixoloji ovqatlarını tamamlaya bilmirdi. Aktyorlar ifadəli və məzmunlu oyunları ilə müəyyən mənada bu boşluqları doldururdular.

Mənbə

1. Vidadi Quliyev. Ənənəyə sədaqət. – «Sovet Ermənistanı», 12 mart 1985.



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Qənimət – Rauf Məşədiyev və Anjel – Tamilla Abdullayeva

1987-ci il

30 mart. «Atayevlər ailəsi», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Tofiq Ağayev, rejissor Ətirə Məmmədova (Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun diplomçusu), rəssam Hamlet Asatrov, musiqi tərtibatçısı Kamil Misgərov, rejissor assistenti Əli Quliyev.

Rollarda: Əli Quliyev (Xosrov Atayev), Əhməd Əhmədov (İldırım Atayev), Elmira İsmayılova (Dilşad), Vidadı Əliyev (Şahsuvarov), Tamilla Abdullayeva (Mehrican), Ramiz Məşədiyev (Cahangir), Marietta Kərimova (Lətafət), Şamil Dəmirçiyev (Xuduş), Süleyman Nəcəfov (Ağasəlim), Səmayə İsmayılova (Zabitə), Telli Məmmədova (Reyhan), (Ziyad), (Sadıq).

Aydın Əliyev və Nizami Qurbanov (Ədalət), Rauf Məşədiyev (Qənimət), Tamilla Abdullayeva və Telli Məmmədova (Anjel), Ramiz Məşədiyev və Əli Quliyev (Tip), Nizami Qurbanov və Aydın Əliyev (Skletəbənzər kişi).

* * *

İlyas Əfəndiyevin «Atayevlər ailəsi» psixoloji pyesi Bakıda, Akademik Milli Dram Teatrında ilk dəfə 1954-cü ildə rejissor Tofiq Kazımov tərəfindən tamaşaya qoyulub. Bundan 33 il sonra İrəvan teatrı kəskin xarakterləri, dramatik ictimai-sosial konfliktli, gözlənilməz, lakin bədii ümumiləşdirmələrlə işlənmiş, real həyat hadisələri ilə zəngin olan drama müraciət etdi. Əsəri tamaşaya yeni forma və məzmun prinsipləri, yeni estetik ifadə vasitələri ilə rejissor Tofiq Ağayev hazırladı. Tamaşanın premiyerası 30 mart 1975-ci ildə İrəvan şəhərindəki Rus Dram Teatrının binasında göstərildi (1).

Əsərin psixoloji ruhu və dərin ictimai-sosial konfliktli, mürəkkəb məənəviyyatların mübarizə toqquşması tamaşada ifadəli şəkildə özünün səhnə təcəssümünü tapmışdı. Konfliktin mər-

kəzində duran mübarizələrin mahiyyət dərinliyi və psixoloji mənası, əsasən, aktyorlardan Əli Quliyevin (Xosrov Atayev), Əhməd Əhmədovun (İldırım Atayev), Elmira İsmayılovanın (Dilşad), Vidadi Əliyevin (Şahsuvar) ifa etdikləri obrazlar vasitəsilə açılırdı. Aktyorlar daha çox psixoloji-dramatik oyun üslubuna üstünlük verməklə tamaşanın fikir dərinliyini artırırdılar.

Tamaşanın kompozisiya qurumu şəxəli verilmişdi. Bu şəxəlilikdə Tamilla Abdullayeva (Mehriban), Ramiz Məşədiyev (Cahangir), Marietta Kərimova (Lətafət), Şamil Dəmirçiyev (Xuduş), Süleyman Nəcəfov (Ağasəlim), Səmayə İsmayılova (Zabitə), Telli Məmmədova (Reyhan) koloritli oyunları ilə əsas hadisələrin mahiyyətinə və fikir genişliyinə dolğunluq gətirirdilər.

«Atayevlər ailəsi» teatrın sanballı və bədii təqdim baxımından dolğun kompozisiyalı, mürəkkəb aktyor ifasına məxsus tamaşalarından idi. Buna görə də teatr Bakıya köçmək məcburiyyətində qalandan sonra və truppının əksər üzvləri dağıldığına görə tamaşanın repertuarda saxlamaq mümkün olmadı.

Mənbə

1. Bax: «Sovet Ermənistanı», 26 mart 1987.



«Atayevlər ailəsi», İlyas Əfəndiyev.
Dilşad – Elmira İsmayılova və Xosrov Atayev – Əli Quliyev

2003-cü il

20 iyul. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor və səhnə tərtibatçısı Firudin Məhərrəmov, bəstəkar Cavanşir Quliyev, rejissor assistenti Xuraman Əliyeva.

Rollarda: Xuraman Əliyeva və Vəfa Həsənova (Fəridə), Tamilla Abdullayeva və Mətanət Əmirullayeva (Gövhər ana), Rəşad Səfərov (Ədalət), Dövrən Mustafayev və Rauf Məşədiyev (Qənimət), Mehman Piriyeu (Savalan), Səkinə Əhmədova və Mədinə Mirzəyeva (Anjel), Süleyman Nəcəfov (Birinci maskalı), Niyaməddin Səfəraliyev (İkinci maskalı), Qüdrət Hüseynov (Üçüncü maskalı), Ramiz Əliyev (Şef).

* * *

Teatrın son bir neçə ildəki lirik-psixoloji üslublu tamaşaları içərisində İlyas Əfəndiyevin «Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin tamaşası nisbətən daha maraqlı alınmışdı. Tamaşanın quruluşunu və bədii tərtibatını Firudin Məhərrəmov vermişdi. Buna bədii rəssam tərtibatı yox, sadəcə səhnənin müəyyən detallarla tərtibi demək olardı.

Son yeddi-səkkiz ildə teatrın tamaşalarında kasıbçılıq ucbatından tüləbənzər parçalardan çox-çox və təkrar-təkrar istifadə olunurdu ki, bu da səhnə əsərlərinə təkrarçılıq və hətta primitivlik gətirirdi.

«Məhv olmuş gündəliklər» tamaşasında Fəridə rolunda aktrissalar Xuraman Əliyeva və Vəfa Həsənova ikisi də obrazın psixoloji tutumunu və emosional lirizmini lazımınca tamaşaçılara çatdırı bilməmişdilər. Bu da öz növbəsində tamaşadakı hadisələrin əsas xətləri olan Fəridə və Gövhər ana (Tamilla Abdullayeva və Mətanət Əmirullayeva), Fəridə və Ədalət (Rəşad Səfərov), Fəridə və dostları – Qənimət (Dövrən Mustafayev),

Savalan (Mehman Piriyev), Fəridə və Anjel (Səkinə Əhmədova və Mədinə Mirzəyeva) epizodlarına mənfi təsir göstərmişdi.

Epizod rollarda çıxış edən aktyorlar ansamblı uyuşur və tamaşanın dinamikasına ahəngdar şəkildə təkan verirdilər.

2003-cü il

123-cü mövsüm
YENİ TAMAŞA

LƏFƏNDİYEV

MƏHV OLMUŞ GÜNDƏLİKLƏR
İKİ HİSSƏLİ DRAM

*QURULUSCU REJİSSOR VƏ
SƏHNƏ TƏRTİB ATÇISI
MUSİQİ TƏRTİB ATÇISI
REJİSSOR ASSISTENTİ*

*Firudin MƏHƏRRƏMOV
Kamran TAĞIYEV
Ramiz ƏLİYEV*

İŞTİRAK EDİRLƏR:

*Süleyman NƏCƏFQI
(əməkdar artisti)
Xuraman ƏLİYEVƏ
Rəşad SƏFƏROV*

*Mehman PİRİYEV
Məcid HƏSƏNOV
Ədham ƏLİYEV
Elnarə HEYDƏROVA*

Teatrın direktoru – İftixar Piriyev

Tamaşa saat
Ünvan:

-da başlanır

2004-cü il

22 dekabr. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor, səhnə və musiqi tərtibatçısı Loğman Kərimov.

Rollarda: Bürcəli Əsgərov (Möhsünzadə), Elmira İsmayılova (Səadət xanım), Vidadi Əliyev (Kərəm dayı), Mehman Piriye (Kamran), Vüsal Mehrəliyev (Cəmil), Elnarə Heydərova (Nərmən), Arif Quliyev və Süleyman Nəcəfov (Gürcü mayoru).

* * *

İlyas Əfəndiyevin ən maraqlı səhnə əsərlərindən olan «Unuda bilmirəm» lirik-psixoloji dramını tamaşaya Gənc Tamaşaçıları Teatrının baş rejissoru Loğman Kərimov hazırladı. O, həm də tamaşanın səhnə və musiqi tərtibatlarını vermişdi. İlk tamaşa dekabr ayının 22-də Akademik Milli Dram Teatrının binasında göstərildi. Yeni forma tapmağa meyilli olan Loğman Kərimov iki hissədən ibarət mənəvi-əxlaqi dəyərlərə üstünlük verən, vətənpərvərlik duyğularına lirik rəvac aşıl原因an tamaşa yaratmaq niyyətində olmuşdu.

«Unuda bilmirəm» tamaşası aktyor oyunlarının bir rejissor üslubu zəminində olması baxımından teatrın uğuru kimi dəyərləndirilməlidir. Bürcəli Əsgərovun müdrik və xeyirxah Möhsünzadəsi, Elmira İsmayılovanın təkəbbürlü və hikkəli, bir qədər meşşan təbiətli Səadət xanımı, Vidadi Əliyevin səmimi və sadə, azacıq da saya görünən Kərəm dayısı, Vüsal Mehrəliyevin istedadlı və təkəbbürlü, yeri gələndə riyakarlığa da gedən Cəmili, Mehman Piriyevin mətin, məhəbbətinə sadıq, vətəninə vurğun Kamranı, Elnarə Heydərovanın şıltaq və çətin məqamlarda daxili tarazlığını saxlaya bilməyən Nərməni tamaşada xarakter əlvanlığı yaratmışdı. Epizoda rol və bir səhnədə hadisələrə daxil olan Gürcü mayoru obrazı aktyorlardan Arif Quliyevin və Süleyman Nəcəfovun şirəli və duzlu oyunları sayəsində yadda qalırdı.



«Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

Soldan: Kərəm dayı – Vidadi Əliyev, Möhsünzadə – Bürcəli Əsgərov,
Kamran – Mehman Piriyeu və Səadət xanım – Elmira İsmayılova

2007-ci il

30 mart. «Boy çiçəyi», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli lirik dram.

Quruluşçu rejissor Loğman Kərimov, rejissor assistenti Jasmina Məlikova.

Rollarda: Elnarə Heydərova (Nargilə), Qurban İsmayılov (Həsənzadə), Vəqif Kərimov (Fərəc), Zəhra Baxşəliyeva (Xurşud), Təhminə Hüseynova (Nəzakət).

Qeyd. Premьера Mahnı Teatrının səhnəsində oynanıb.

Gəncə Dövlət Dram Teatrı

1944-cü il

3 dekabr. «İntizar», Mehdi Hüseyn və İlyas Əfəndiyev.

4 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Mehdi Məmmədov, rəssam Süleyman Hacıyev.

Rollarda: Kazım Ziya və İsmayıl Talıblı (Alxas bəy), Məxfurə Yermakova (Gövhər xanım), Solmaz Orlinskaya (Gülyaz), Səməd Tağızadə və Abbas Məmmədov (Qanbay), Rəmziyyə Veysəlova və İzabella Tağızadə (Sürəyya), Əsrəf Yusifzadə və Məcid Abdullayev (Tofiq), Məmməd Bürcəliyev (Zeynal əmi), Əmir Dadaşlı (Haşımzadə), Məmməd Cəfərov və Əbülfəz Həsənzadə (Cəfər), Ələddin Abbasov (Xaspolad), İ.Muradov (Şərbətəli), Abbas Babayev (Həsən İbadoğlu), Paşa İsmayılov (Yaralı əsgər), Afitaba Quliyeva (Birinci şəfqət bacısı), Manya Əliyeva (İkinci şəfqət bacısı).

1948-ci il

25 noyabr. «İşıqlı yollar», İlyas Əfəndiyev.

5 pərdəli, 7 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Ağəli Dadaşov, rəssam Salman Zeynalov

Rollarda: Ətayə Əliyeva və Rəmziyyə Veysəlova (Gülara), Qulam Qoşqarlı və Mikayıl Davudov (Baba dayı), Məmmədrza Şeyxzamanov və Kərim Sultanov (Vasilyev), Səməd Tağızadə və Nadir Rzayev (Yelmar), Əsrəf Yusifzadə (Yelmar), Xədicə Mustafayeva (Lalə), Ağə Məmmədov (Cəfərqulu), Muxtar Avşarov (Kərim), Ələddin Abbasov (Laçın), Məmməd Bürcəliyev (Potuş), Qulam Qoşqarlı (Allahyar), Əmir Dadaşlı (Xudaverdi kişi), İsmayıl Talıblı (Məmmədzadə).

1949-cu il

24 sentyabr. «Bahar suları», İlyas Əfəndiyev.

5 pərdəli, 9 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Həsən Ağayev, rəssam Süleyman Hacıyev.

Rollarda: Kərim Sultanov (Uğur), Rəmziyyə Veysəlova (Səadət), Solmaz Orlinskaya (Şəfəq), Məmmədrza Şeyxzamanov (Alxan), Əsrəf Yusifzadə (Nəcəf), Məmməd Bürcəliyev (Qulu), Firuzə Bədərbəyli (Ballı arvad), Ələddin Abbasov (Xanmurad), Məmməd Cəfərov və Nadir Rzayev (Qalmaqal Mədəd), İzabella Tağıyeva (Turac), Afitab Quliyeva (Nəringül), Əmir Dadaşlı (Alı kişi), Ağa Məmmədov (Niyaz), Əliş Pənahov (Bədəl).

* * *

Tamaşada Kərim Sultanovun (Uğur), Əmir Dadaşlının (Alı kişi), Firuzə Bədərbəylinin (Ballı arvad), Solmaz Orlinskayanın (Şəfəq) ifalarında sadəlik və səmimilik vardı. Məmmədrza Şeyxzamanov «təmizqəlbli və namuslu bir qocanın kolxozda olmasını inandırıcı şəkildə verir» (1), psixoloji cəhətdən sanballı obraz təqdim edirdi.

Mənbə

1. Ç.Axundov. «Bahar suları». – «Kirovabad bolşeviki», 18 sentyabr 1949.

1955-ci il

4 iyun. «Atayevlər ailəsində», İlyas Əfəndiyev.

4 pərdəli, 8 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Yusif Bağirov, rəssam Rza Məmmədov, bəstəkar Müzəffər Həsənov, rejissor assistenti Oqtay Xəlilov.

Rollarda: Əsrəf Yusifzadə (Xosrov Atayev), Rəmziyyə Vey-səlova (Dilşad xanım), Ətayə Əliyeva (Reyhan), Səməd Tağı-

zadə və Oqtay Xəlilov (İldırım Atayev), Sədayə Mustafayeva (Mehrican), Rza Nadirov (Cahangir), Ələddin Abbasov və Kərim Sultanov (Ziyad Şahsuvarov), Ağə Məmmədov (Sadıqov), Sima Hidayətzadə və Mənsurə Cəfərova (Lətafət), Sadıq Həsənzadə (Ağasəlim), Mikayıl Davudov və Məmməd Bürcəliyev (Xuduş), Reyhan Tağıyeva (Zabitə), Qulam Qoşqarlı (Kapitan), Əzizağa Məmmədov və İkrəm Hənifəyev (milis işçiləri).

* * *

Tamaşaya resenziya yazan nasir-dramaturq Altay Məmmədov aktyor ifalarındakı uğurlu cəhətləri təqdir etməklə yanaşı, qüsurları da cəsarətlə göstərmişdir. Onun fikrincə, İldırım Atayev rolunda Oqtay Xəlilov «özünü ətrafındakıların fəvqündə hiss etdikdə, onlara yuxarıdan baxdıqda, quru rəsmiyyətçiliklə danışdıqda qeyri-təbii təsir bağışlayır» (1). Ziyad Şahsuvarov rolunda maraqlı ifa nümayiş etdirən Ələddin Abbasov «bəzən qarşısındakı obrazların mövqelərini nəzərə almır» (2). Tamaşanın əsas aparıcı obrazlarından sayılan Cahangiri aktyor Rza Nadirov ifa edir. Mürəkkəb və dramatik bir obrazı oynayan aktyorun «oyununda ümumi gərginlikdən doğan bir sünilik vardır. Ağasəlim obrazının ifaçısı aktyor Sadıq Həsənzadənin oyununu müvəffəqiyyətli hesab etmək olmaz. O, hərəkətləri və geyimi ilə inqilabdan əvvəlki qoçuları xatırladır» (3).

Bakı mətbuatında çıxan məqalədə tənqidçi göstərirdi ki, «teatrın yaradıcı kollektivi maraqlı bir tamaşa yaratmağa çalışmış və buna qismən nail ola bilmişdir. Quruluşçu rejissor pyesin ideyasını düzgün müəyyən etmişdir. Dramaturq İlyas Əfəndiyevin bu yeni pyesində namuslu sovet adamları ilə mənəviyyatı sönük, pozğun və eybəcər tüfeylilər üz-üzə gəlir və mübarizə edirlər. Hadisələr şəhər sovetinin sədri, kommunist Xosrov Atayevin evində cərəyan edir. Hamı bu evə gedib-gəlir. Ailənin başçısı Xosrov Atayevin Bakıda nazir müavini olan qardaşı İldırımı da

biz bu evdə görürük. Xosrovun qızı Reyhan öz nişanlısı Cahan-girlə bu evdə görüşür. Onun rəfiqəsi mühəndis qız Mehrican İldırım-la bu evdə tanış olur.

Lakin Xosrov Atayevin evində başqa adamlar da vardır və bu evə başqaları da gedib-gəlirlər. Bu dəstənin də başçısı Xosrov Atayevin arvadı Dilşad xanımdır. Dilşad xanımın ətrafına bir dəstə əliəyri və dələduz toplaşmışdır... Dəstə bu evdə görüşür və hamı öz çirkin hərəkətlərini həyata keçirtməkdən ötrü Xosrov Atayevin rütbəsindən istifadə etməyə çalışır.

Beləliklə, Atayevin evində baş verən hadisələr qapalı ailə şəraitindən çıxıb kəskin ictimai konfliktlər səviyyəsinə qaldırılır ki, pyesin gücü və qiyməti də bundadır» (4).

«Atayevlər ailəsində» tamaşası ictimai-sosial kəsəri, mə-nəvi-əxlaqi dəyərlərin psixoloji hadisələr burulğanında, drama-turji gərginliklə verilməsi baxımından gənc teatrın yaradıcılıq salnaməsində xüsusi yer tutub.

Mənbələr

1. Altay Məmmədov. «Atayevlər ailəsində». – «Kirovabad kommunisti», 19 iyun 1955.
2. Yenə orada.
3. Yenə orada.
4. Rza Şahvələd. «Yaradıcılıq yollarında». – «Kommunist», 9 iyul 1955.

1965-ci il

4 mart. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli, 9 şəkilli dram.

Quruluşçu rejissor Həsən Ağayev, rəssam Bəhram Əfəndiyev, bəstəkar Fikrət Əmirov.

Rollarda: Ələddin Abbasov (Həsənzadə), Sədayə Mustafayeva (Nargilə), Rəmziyyə Veysəlova (Nəzakət), Solmaz Orlin-

skaya (Xurşud xanım), Muxtar Avşarov (Fərəc), Məmməd Cəfərov və Əli Məmmədov (Fərəcov), Həqiqət Sərkərli və Nisə Rzayeva (Sarışağ qız), Zakir Şahbazov (Qoca kişi), Məmməddəli Balayev (Birinci işçi), Əlikram Yusifov (İkinci işçi), Akif Quliyev (Üçüncü işçi), Aydın Abbasov (Birinci cavan), Surxay Səfərov (İkinci cavan).

* * *

İlyas Əfəndiyevin «Sən həmişə mənimləsən» pyesi ilk dəfə 1964-cü il noyabr ayının 14-də Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulub və çox böyük uğur qazanıb. Bir ay sonra Gəncə teatri bu pyesi repertuarına daxil etdi və 1965-ci ilin ilk günlərində əsərin məşqlərinə başlandı. Həsən Ağayevin hazırladığı tamaşanın premyerası mart ayının 4-də göstərildi. «Sən həmişə mənimləsən» tamaşası Gəncə teatrında sırf lirik-psixoloji janrda oynanılan ilk səhnə əsəridir. Rejissorun ümumi işində janr estetikasına uyğun gələn maraqlı tapıntılar vardı.

«Sən həmişə mənimləsən» tamaşası, ümumən, maraqla qarşılandı da, əsərdə parlaq aktyor nailiyyəti yox idi. Ansamblıda pərakəndəlik yaranmasının əsas səbəbi Nargilə rolu ilə bağlıydı. 19 yaşlı Nargiləni Bakı teatrında eyniyəşli tələbə-aktrisa ifa etdiyi halda, Gəncədə bu rolu yaşı əllini haqlamış Sədayə Mustafayeva oynayırdı.

Quruluşçu rejissor Həsən Ağayevin rol bölgüsündəki yanlış addımı tamaşanın çevikliyi, gənclik tərəvətini, emosional axıcılığını kölgədə qoymuşdu. Halbuki həmin dövrdə Gəncə teatrında yaş və emosional zəriflik baxımından bu rola uyğun gələn Zemfira Əliyeva və Xuraman Hacıyeva kimi maraqlı və istedadlı gənc aktrisalar vardı. Buna görə də rejissor lirik-psixoloji qatı gücləndirmək üçün pyesin janr estetikasına əsaslanmalı və aktyor ifalarını da bu istiqamətə yönəltməli idi. Nəticədə tamaşanın da lirik-psixoloji janr təyini özünü doğruldardı.

1967-ci il

1 may. «Mənim günahım» («Bizi yaradanlar»), İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli müasir dram.

Quruluşçu rejissor Yusif Bağirov, rəssam İsmayıl Axundov, bəstəkar Azər Rzayev, rejissor assistenti Vaqif Şərifov.

Rollarda: Rəmziyyə Veysəlova (Nurcahan xanım), Ələddin Abbasov və Yusif Qaziyev (Sahib), Məmmədağa Rzayev (Tahir), Xuraman Hacıyeva və Elmira Yaqubova (Ayrıqız), Ağə Məmmədov (Almurad), Vaqif Şərifov (Xansu), Məmməd Cəfərov (Səxavət), Firuzə Bədərbəyli (Gözəl), Məmməd Bürcəliyev (Ceyranzadə), Həqiqət Sərkərli (Natəvan), İmmi Yaqubova (Kelner), Akif Quliyev (Birinci sərxoş), Faiq Qasımov (İkinci sərxoş).

1969-cu il

1 oktyabr. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Yusif Bağirov, rejissor Vaqif Şərifov, rəssam Rza Nadirov, bəstəkar Emin Mahmudov (Sabitoğlu).

Rollarda: Kərim Sultanov (Möhsünzadə), Mənsurə Cəfərova və Anahid Şahinova (Səadət xanım), Xuraman Hacıyeva və Zemfira Əliyeva (Nərmin), Ələddin İsmayılov (Kamran), İbrahim Əliyev (Cəmil), Əli Məmmədov (Kərəm), Faiq Cəfərov (Gürcü mayoru), Vəliəhd Vəliyev (İsmayıl).

* * *

Tamaşaya ictimai baxış 18 iyunda oldu. Lakin müzakirə zamanı müəyyən iradlar tutulduğu üçün tamaşanın üzərində yaradıcılıq işi davam etdirildi. Buna görə də tamaşanın bir premyerası iyunun 28-də göstəriləndən sonra tamaşa dayandırıldı. İkinci premyera isə oktyabr ayının 1-də oynanıldı.

Tamaşada daha uğurlu aktyor ifası Kərim Sultanova, Ələddin İsmayılova və Xuraman Hacıyevaya məxsus idi. «Cəsarətlə deməliyik ki, gənc aktyor Ələddin İsmayılov Kamran obrazının inandırıcı səhnə surətini yaratmağa nail olmuşdur... Nərmən rolunda Xuraman Hacıyeva çıxış edir. Onun ifasında Nərmən obrazı realdır, təbiidir. Aktrisa mürəkkəb xarakterli bu obrazın daxili aləmini münasib boyalarla canlandırır... Professor Möhsünzadə rolunu Əməkdar artist Kərim Sultanov oynayır. O, obrazın qayəsini düzgün başa düşmüş və onun psixologiyasını açıb göstərməyə nail olmuşdur. Onun Araz kənarındakı səhnədə Kərəm dayı ilə olan söhbətləri xüsusilə maraqlı və təsirlidir» (1).

«Unuda bilmirəm» tamaşası Gəncə teatrının repertuarında beş ildən çox uğurla göstərildi.

Mənbə

1. Əlikram Yusifov. «Unuda bilmirəm». – «Kirovabad kommunisti», 6 noyabr 1969.

1987-ci il

31 mart. «Üçatılan», İlyas Əfəndiyev. Səhnə üçün işləyəni Eldəniz Quliyev.

2 hissəli pyes.

Quruluşçu rejissor Oruc Qurbanov, rejissor Telman Əliyev, rəssam Fuad Qafarov, bəstəkar Cavanşir Quliyev, rejissor assistenti Fərhad Əskərov.

Rollarda: Əli Allahverdiyev və Alim Məmmədov (Ərşad), Ələddin Abbasov (Veysəl), Zülfüqar Baratzadə (Eyvaz), Sevda Orucova (Sərvinaz), Sona Vəliyeva (Zərəfşan), Küşvər Şərifova (Nəringül), Məmmədli Balayev (Hacı), Salamulla İsmayılov (Fərhad), Ramiz Vəliyev (Nuru), Elmira Əhmədova (Xanpəri), Fərhad Əskərov (Surxay), Sevil Məmmədova (Güləz), Əlican

Əzizov (Alış), Telman Əliyev (Kərəm), Rza Nadirov (Hakim), Cabbar Məmmədov (Şahmar), Məmməd Bürcəliyev (Hüseyn), Məhərrəm Qurbanov (Prokuror), Faiq Qasimov (Vartan), Nazim Məmmədov (Mərdan), Əli Qasimov (Birinci qaçaq), Mətləb Təhmazi (İkinci qaçaq), Akif Səfərov (Fətiş), Hacı Hacıyev (Xanış), Rövşən Musayev (Milis), Hüseyn Kərimov (İkinci milis).

* * *

Epik teatr estetikasına üstünlük verən və monumental-romantik tamaşa yaratmağa cəsarətlə səy göstərən rejissor Oruc Qurbanovun quruluşu teatrliq baxımından tərəvətli idi və Gəncə teatri üçün yeni təsir oyadırdı. İlyas Əfəndiyevin nəql dilinin şirəliliyi, nəsr içində dramaturji dialoqlar, poetik-dramatik səhnələr yaratmaq qüdrəti «Üçatılan» romanında da parlaq bədii təcəssüm tapıb. Əsəri səhnələşdirən Elşad Quliyev və rejissor dramaturqun bu yaradıcılıq keyfiyyətlərini əsərin səhnə həllində saxlamağa çalışmışdılar. Aktyorlar romantik-monumental epik tamaşa janrının estetik prinsiplərini ifadəli və məzmunlu tapıntıları ilə canlandırırdılar.

1994-cü il

5 may. «Atayevlər ailəsi», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Yusif Bağirov, rəssam Asif Məmmədov.

Rollarda: Ələddin Abbasov (Xosrov Atayev), Əli Allahverdiyev (İldırım Atayev), Simuzər Namazova (Dilşad xanım), Şura Nəvai (Reyhan), Xuraman Babayeva (Mehrican), Ramiz Vəliyev (Cahangir), Qulamhüseyn Əhmədov (Ziyad Şahsuvarov), Telman Əliyev (Sadıq Sadıqov), Pərvanə Qurbanova və Zemfira Əliyeva (Lətafət), Salamulla İsmayılov (Ağaqlu), Rövşən Musayev (Gülbala), Sevil Məmmədova (Zabitə), Eldəniz Tağıyev (Prokuror), Nazim Məmmədov (Leytenant).

2001-ci il

23 sentyabr. «Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli psixoloji dram.

Quruluşçu rejissor Rafiq Atakişiyev, rəssam Tahir Tahirov, musiqi İsmayıl Dadaşov.

Rollarda: Ramiz Vəliyev (Nicat), Salamulla İsmayılov (Həsənalı), Ələddin Abbasov (Böyük bəy), Pərvanə Qurbanova (Şahnaz), Rahilə Məmmədova və Füzulət Rzayeva (Fəxrəndə), Rövşən Şərifov (Qaçaq Bahadır), Sevda Orucova (Gülgəz), Novruz Cəfərov (Bayram bəy), Yusif Cəfərov (Qaragöz oğlan), Mətləb Təhmazi (Leytenant), Sayad Vəliyev (Birinci qaçaq), Edqar İsayev (İkinci qaçaq), Aydın Abbasov (Üçüncü qaçaq), Ələddin Məmmədov (Dördüncü qaçaq).

* * *

«Mahnı dağlarda qaldı» pyesi İlyas Əfəndiyevin inqilabi-tarixi mövzuda yazdığı ilk səhnə əsəridir. 12 fevral 1971-ci ildə Akademik Milli Dram Teatrı rejissor Əliheydər Ələkbərovun orijinal və maraqlı quruluşunda bu əsəri öz repertuarına daxil etdi. Gəncə teatrının tamaşası forma-üslub həllinə görə Akademik teatrın zəif təkrarı idi. Nicat, Şahnaz, Fəxrəndə xanım, Həsənalı kişi kimi maraqlı səhnə surətlərinin aktyor ifalarında yenilik axtarırları, sırf çağdaş ruhlu özəl səciyələr hiss edilmirdi.

2005-ci il

2 mart. «Ağıllılar və dəlilər», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dramatik komediya.

Quruluşçu rejissor Rafiq Atakişiyev, rəssam Vahab Cəfərov.

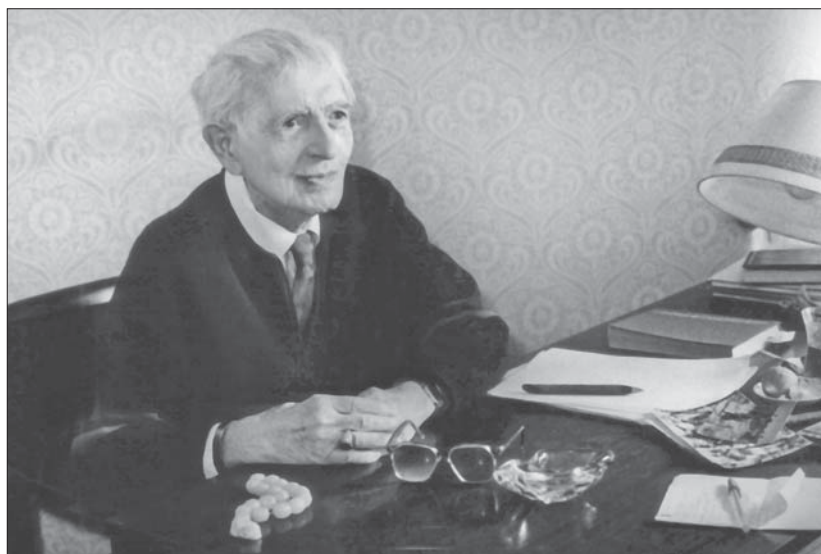
Rollarda: Məmmədəli Balayev (Ədhəm), Sevda Orucova (Azadə), Novruz Cəfərov (Ağamusa), Günay Verdiyeva və Şəlalə

Rüstəmov (Nazilə), Ələddin Abbasov (Ağadadaş), Ələddin Məmmədov və Samir Abbasov (Cumı), Murad İbrahimov (Şahmar), Xoşbəxt Hüseynova (Südabə), Elşad Əhmədov və Saleh Rüstəmov (Kərəm), Ramin Musazadə və Elşad Nəbiyev (Rövşən).

2006-cı il

4 dekabr. «Qəribə oğlan», İlyas Əfəndiyev. Quruluşçu rejissor İradə Gözəlova, rəssam Vahab Cəfərov. Tamaşanın bədii rəhbəri Vaqif İbrahimov.

Rollarda: Samir Abbasov (Valeh), Kəmalə Məmmədova (Kəmalə), Şəfa Qədirova (Körpüsalan qız), Sevda Orucova (Mələhət), Salamulla İsmayilov (Muradov), Əli Allahverdiyev (Dadaş), Məmmədali Balayev (Barsuk), Novruz Cəfərov (Əhmədcan), İlham Hüseynov (Batı), Elşad Əhmədov (Otar).



İlyas Əfəndiyev yazı masası arxasında

Gənc Tamaşaçılar Teatrı

2001-ci il

18 dekabr. «Büllur sarayda», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli lirik komediya.

Quruluşçu rejissor Ağakişi Kazımov, rəssam Altay Səidov, bəstəkar Oqtay Kazımov.

Rollarda: Azər Mirzəyev (Ağahüseyn), Xuraman Hacıyeva (Cəvahir xanım), Mehriban Abdullayeva (Aynur), Sevinc Rza-yeva (Lalə), Tariyel Qasımov (Qədim), Solmaz Qurbanova (Qönçə), Elnur Hüseynov və Elşən Rüstəmov (Həbib), Vüsal Mehəliyev (Fariz), Nicat Kazımov (Bayandur), Məsumə Babayeva və Kəmalə Hüseynova (Sədaqət), Elnur Kərimov və Nahid Sultanov (Təbriz).



«Büllur sarayda», İlyas Əfəndiyev.
Mehriban Abdullayeva Aynur rolunda

2002-ci il

28 dekabr. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Rus bölməsinin tamaşası.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor və səhnə tərtibatçısı Vaqif Əsədov, musiqi tərtibatçısı Mixail Simonovski, rəqslərin quruluşçusu Nicat Kazımov, rejissor assistenti İradə Muradova.

Rollarda: Yaqub Zeynalov və Elşən Rüstəmov (Ədalət), İnnə Limareva (Fəridə), Nelli Həsənova (Gövhər xanım), Cavad Cabbarlı (Qənimət), Nicat Kazımov (Savalan), Yelena Şetinkina (Anjel), Mixail Simonovski (Tip), Elmira Mənsimova (Anjelin dublyoru), Elnar Qarayev (Qənimətin dublyoru), İradə Gözəlova (Fəridənin dublyoru).

2004-cü il

20 iyul. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev. 2 hissəli lirik-psixoloji dram.

Quruluşçu rejissor və bədii tərtibatçı Tariyel Qasımov, rejissor assistenti Yelena Şetinkina, musiqi tərtibatçısı Fəxrəddin Dünyamalıyev.

Rollarda: Tariyel Qasımov (Həsənzadə), Məsumə Babayeva (Xurşud xanım), Nübar Novruzova (Nargilə), Xuraman Hacıyeva (Nəzakət), Bəxtiyar Kərimov (Fərəc), Rahib Əliyev (Fə-rəcov), Yelena Şetinkina (Sarışa qız), Cümşüd Zeynalov (Aydın).



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Həsənzadə – Tariyel Qasimov və Nargilə – Nübar Novruzova

2011-ci il

25 sentyabr. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
2 hissəli psixoloji dram.

Quruluşçu rejissor və səhnə tərtibatçısı Vaqif Əsədov, rejissor Yelena Şetinkina, musiqi tərtibatçısı Mixail Simonovski, rəqslərin quruluşçusu Nicat Kazımov.

Rollarda: Sərvər Əliyev və Rəşad Səfərov (Ədalət), Şəbnəm Hüseynova (Fəridə), Şəfəq Əliyeva və Nəsimə Eldarova (Gövhər xanım), Rasim Cəfərov (Qənimət), Şövqü Hüseynov (Savalan), Günel Məmmədova (Anjel), Kərəm Hacızadə və Elşən Çarhanlı (Tip), Roza İbadova (Anjelin dublyoru), Anar Seyfullayev (Qənimətin dublyoru), Nigar Məmmədova (Fəridənin dublyoru), İlham Əsədov (rejissor köməkçisi).

Dövlət Gənclər Teatrı

2008-ci il

25 oktyabr. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
2 hissəli psixoloji dram.

Quruluşçu rejissor Ağalar İdrisoğlu, rejissor Qəmər Məmmədova, rəssam Vüqar Əli, baletmeyster Aleksandr Şumilov, rejissor assistenti Asya Atakişiyeva.

Rollarda: Cəmilə Allahverdiyeva (Fəridə), Qəmər Məmmədova (Gövhər xanım), Elşən Hacıbabayev (Qənimət), Gülbəniz Mustafayeva (Anjel), Qədirhüseyn İsmayılov və Nurlan Rzayev (Savalan), Rəşad Səfərov (Ədalət), Rəzzaq Məmmədov (Tip).



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Tamaşadan səhnə



«Məhv olmuş gündəliklər»,
İlyas Əfəndiyev.
Fəridə –
Cəmilə Allahverdiyeva
və Ədalət –
Rəşad Səfərov



«Məhv olmuş gündəliklər»,
İlyas Əfəndiyev.
Gövhər xanım –
Qəmər Məmmədova və
Fəridə –
Cəmilə Allahverdiyeva



«Məhv olmuş gündəliklər»,
İlyas Əfəndiyev.
Gülbəniz Mustafayeva
Anjel rolunda



«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Qənimət – Elşən Hacıbabayev,
Fəridə – Cəmilə Allahverdiyeva və Savalan – Qədirhüseyn İsmayılov

Sumqayıt Dövlət Musiqili Dram Teatrı

2012-ci il

5 aprel. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli lirik-psixoloji dram.

Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov, rəssam Mübariz Gəncəli, musiqi tərtibatçısı Lalə Nəsir, rejissor assistenti Elmira Əliyeva.

Rollarda: İlham Əsgərov* və Rauf Ağakışiyev (Həsənzadə), Ulduzə Nəsirova və Kifayət Burziyeva (Xurşud xanım), Sədaqət Nuriyeva və Vəfa Həsənova (Nargilə), Fəranə Musayeva və Mətanət Əmənullayeva (Nəzakət), İzaməddin Bağirov və Dağlar Rüstəmov (Fərəc), Möhsün Hüseynov və Kamran Dadaşzadə (Fərəcov), Xatirə Süleymanova (Sarısac qız), Lalə Nəsir (Payız qız**).

* *Qeyd.* Akademik Milli Dram Teatrının aktyoru İlham Əsgərov bu tamaşada dövlətlə oynayıb.

** *Aydınlıq.* Rejissor əsərə tamaşa boyu hadisələri səhnədə skripka ilə müşayiət edən, sözü olmayan Payız qız obrazını əlavə etmişdi.





«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Həsənzadə – İlham Əsgərov və Nargilə – Sədaqət Nuriyeva



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Nargilə – Vəfa Həsənova və Həsənzadə – Rauf Ağakışiyev

«Sən həmişə mənimləsən»,
İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Payız qız –
Lalə Nəsir,
Həsənzadə –
Rauf Ağakışiyev,
Xurşud xanım –
Kifayət Burziyeva



«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
Soldan: Fərəcov – Möhsün Hüseynov və Həsənzadə – İlham Əsgərov

Lənkəran Dövlət Dram Teatrı

1974-cü il

6 mart. «Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Möhsün Mürsəlov, rəssam Elçin Məmmədov, bəstəkar Süleyman Ələsgərov.

Rollarda: Təvəkkül Əliyev (Nicat), Azad Ağayev və Rəhim Talışinski (Həsənalı), Niyaz Əhmədov (Böyük bəy), Afaq Bəşirqızı (Fəxrəndə xanım), Nəcibə Hüseynova (Şahnaz), Elşad Zeynalov və İsmayıl Bağirov (Qaçaq Bahadır), Böyükxanım Bağirova (Gülgəz), Əli Salayev və Qabil Quliyev (Bayram bəy), Füzuli Məmmədov və Cəbrayıl İsrailov (Qaragöz oğlan), Həsən Hacıağayev (Leytenant), Eynəli Nurullayev (Qüdrət), Rəhim Talışinski və Azad Ağayev (Birinci qaçaq), Qabil Quliyev və Əli Salayev (İkinci qaçaq), İsmayıl Bağirov (Üçüncü qaçaq), Allahverdi Bağirov (Dördüncü qaçaq), Cəbrayıl İsrailov və Füzuli Məmmədov (Beşinci qaçaq).

1977-ci il

31 mart. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli dram.

Quruluşçu rejissor Oruc Qurbanov, rəssam Nabat Qurbanova.

Rollarda: Münəvvər Əliyeva və Gülfarə Kərimova (Gövhər xanım), Tükəzban Baxşıyeva (Fəridə), Əli Salayev (Qənimət), Füzuli Məmmədov (Savalan), Nəcibə Hüseynova (Anjel), Qabil Quliyev (Ədalət), Cəbrayıl İsrailov və Bahadır Ağayev (Skletəbənzər), Rəhim Talışinski (Tip).

1979-cu il

27 mart. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli pyes.

Quruluşçu rejissor Hacırza Əliyev, rəssam Nabat Qurbanova.

Rollarda: Təvəkkül Əliyev (Kamran), Nəcibə Hüseynova və Maisə Məmmədova (Nərmin), Eynəli Nurullayev və Elşad Zeynalov (Cəmil), Qabil Quliyev, Baba Rzayev və Füzuli Məmmədov (Möhsünzadə), Böyükxanım Əliyeva və Zemfira Əhmədova (Səadət xanım), Nazir Əliyev, Məhərrəm Musayev və Əli Səlayev (Kərəm), Həsən Hacıağayev, Ayaz Məmmədov və Rəhim Talışinski (Gürcü mayoru).

* * *

1938 – 1939-cu il teatr mövsümündə Kolxoz və Sovxoz Teatrı adı ilə dövlət statusu almış Lənkəran teatrı 1949-cu ilin yazında bağlanmışdı. Çünki Bütün SSRİ-də, o cümlədən Azərbaycanda teatrlar hökumətin qərarı ilə özünümaliyyələşdirmə iş sisteminə keçdikləri üçün maliyyə çətinliyi ilə qarşılaşmış və fəaliyyətlərini dayandırmağa məcbur olmuşdular. 1973-cü ildə Lənkəran Dövlət Dram Teatrı bərpa edildi və ona Nəcəf bəy Vəzirovun adı verildi. 1973-cü ilin dekabrından 1979-cu ilin aprel ayına kimi teatrın repertuarında «Lənkəran xanının vəziri» (Mirzə Fətəli Axundzadə), «Müsibəti-Fəxrəddin» (Nəcəf bəy Vəzirov), «Dağılan tifaq» (Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev), «Oqtay Eloğlu» (Cəfər Cabbarlı), «Vaqif» (Səməd Vurğun), «Toy» (Sabit Rəhman), «Kəndçi qızı» (Mirzə İbrahimov), «Alov» (Mehdi Hüseyn), «Sən yanmasan» (Nəbi Xəzri), «Yaşıl qapı arxasında qadın» (Rüstəm İbrahimbəyov), «Qış nağılı» (Uilyam Şekspir), «İki ağanın bir nökrəri» (Karlo Haldoni), «Tufan» (Aleksandr Ostrovski), «Bayramın birinci günü» (Nazim Hikmət), «Əsgər Şveykin macəraları» (Yaroslav Qaşək), «Budapeştdən gəlmiş qız»

(Leonid Juxotitski), «Üçüncü nəsil» (Nikolay Miroşniçenko), «Dörd əkiz» (Panço Pançev) kimi müxtəlif janrlı dəyərli tamaşalar olmuşdur.

Yeni üslub-forma, janr əlvanlığı uğrunda inamla cəsarətli yaradıcılıq axtarışları aparan Lənkəran teatrı çağdaş mövzulara, müasirlərimizin mənəvi-əxlaqi, sosial-ictimai problemlərinə geniş maraq göstərüb. Bu istiqamətdə hazırlanmış tamaşalar içərisində İlyas Əfəndiyevin «Mahnı dağlarda qaldı», «Məhv olmuş gündəliklər» və «Unuda bilmirəm» lirik-psixoloji dramlarının tamaşaları xüsusi yer tutur. Tamaşaların üçü də həm rejissor təfsiri, həm də aktyor ifaları baxımından ifadəli, əlvan və cazibədar idi.

«Unuda bilmirəm» tamaşasının yaradıcı heyəti «tamaşada insanın mənəvi təkamülünü göstərməyə çalışmış və buna, əsasən, nail olmuşdur. Aktyorlar, eləcə də quruluşçu rejissor gəncdirlər və onlar öz həmyaşıdları haqqında tamaşaçılarla səmimi, açıq söhbət edirlər. Əlbəttə, ifaçıların yaş etibarilə baş qəhrəmanlara uyğun gəlməsi onların vəzifələrini heç də yüngülləşdirmir. Ümumiləşdirilmiş, ətə-qana dolmuş obraz yaratmaq, müəllif ideyasının tərcümanına çevrilmək, şübhəsiz, yaradıcılıq axtarışı və zəhmət istəyir.

Rejissor Hacırza Əliyev pyesin səhnə həllində müəllif ideasına sadiq qalmış, mənəvi yetkinləşmə prosesini izləməyə səy göstərmişdir. Doğurdan da, tamaşadan alınan ilk təəssüratı ədəbi materialla tutuşdurduqda hadisələrin inkişafına rejissorun düzgün istiqamət verməsi və nəticədə konfliktin yüksək dramatik nöqtəyə qalxması nəzərə çarpır; müəllifin bədii məqsədi tamaşaçıya çatır...

Aktyorlar əsərin ideyasını çiyinlərində daşıya bilirlər. Onlar yaxşı dərk edirlər ki, Kamranla Nərmnin əhvalatı adi məhəbbət novellası deyil, mənəvi mübarizə ilə aşlanmış məhəbbət tarixçəsidir» (1). Bu baxımdan Nərmn və Kamran duetində Nəcibə

Hüseynova ilə Təvəkkül Əliyevin, Möhsünzadə obrazında Qabil Quliyevin, Kərəm dayı rolunda Nazir Əliyevin oyunları lirik-psixoloji janrın estetik prinsipləri ilə harmonik uyarlıq, vəhdət təşkil edirdi. Elə buradaca qeyd etmək lazımdır ki, rəssam Nabat Qurbanovanın tamaşaya verdiyi bədii tərtibat aktyorların səhnədə sərbəst davranmalarına geniş imkan yaradır. Belə məkanda quruluşçu rejissorun çarpaz və miqyaslı mizanlar qurması üçün də zəmin yaranıb.

«Unuda bilmirəm» tamaşası uzun illər teatrın repertuarında yaşadı və tamaşaçıların yaddaşlarında qaldı.

Mənbə

1. Əsəd Məmmədov. Yeni həyatın başlanğıcı. – «Ədəbiyyat və incəsənət», 20 aprel 1979.

1980-ci il

27 sentyabr. «Atayevlər ailəsi», İlyas Əfəndiyev.

2 hissəli pyes.

Quruluşçu rejissor Oruc Qurbanov, rəssam Nabat Qurbanova.

Rollarda: Elşad Zeynalov (Xosrov Atayev), Böyükxanım Əliyeva (Dilşad xanım), Maisə Məmmədova (Reyhan), Əli Salayev (İldırım Atayev), Südabə Cəfərova (Mehrican), Həsən Hacıağayev və Sücəddin Mirzəyev (Cahangir), Qabil Quliyev (Ziyad Şahsuvarov), Nazir Əliyev (Sadıqov), Nəcibə Hüseynova (Lətafət), Məhərrəm Musayev (Ağasəlim), Cəbrayıl İsmayılov (Xuduş), Zemfira Əhmədova (Zabitə).

1981-ci il

27 mart. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.
2 hissəli lirik dram.

Quruluşçu rejissorlar Hacırza Əliyev və Kamil Zöhrabov, rəssamlar Maya Babayeva və Nabat Qurbanova, tamaşanın bədii rəhbəri Məbud İsmayılzadə.

Rollarda: Elşad Zeynalov (Həsənzadə), Zemfira Əhmədova (Xurşud xanım), Nəcibə Hüseynova (Nargilə), Böyükxanım Əliyeva (Nəzakət), Rəhim Talışinski (Fərəc), Ayaz Məmmədov (Fərəcov), Maisə Məmmədova (Qız), Məhərrəm Musayev (Birinci işçi), Sucəddin Mirzəyev (İkinci işçi), Kamil Nəcəfov (Üçüncü işçi), Fikrət İsmayılov (Birinci oğlan), Miraslan Ağayev (İkinci oğlan).



Soldan: Həsən Turabov, Amaliya Pənahova, İlyas Əfəndiyev
və İlham Rəhimli. «Şeyx Xiyabani» tamaşasından sonra

Mingəçevir Dövlət Dram Teatrı

1971-ci il

18 dekabr. «Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.
Quruluşçu rejissor Zülfüqar Abbasov, rəssam Ayaz İbrahimov.

Rollarda: Şərqiyyə Rəsulova (Fəridə), Gülsolmaz Qafarova və Nisə Rzayeva (Gövhər xanım), Neftun Tağıyev (Ədalət), Elmira Yaqubova (Anjel), Akif Mirabov (Qənimət), Yavər Cəbrayilov (Savalan), Gəray Gərayev (Skletəbənzər adam).

1972-ci il

21 oktyabr. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.
Quruluşçu rejissorlar İldırım Cabbar və Zülfüqar Abbasov, rəssam Ayaz İbrahimov, bəstəkar Emin Sabitoğlu.

Rollarda: Mirbaba Xəlilov (Kamran), Nisə Rzayeva (Nərmin), Akif Mirabov (Cəmil), Qasım Qasımov (Möhsünzadə), Gəray Gərayev (Kərəm dayı), Lətifə Hüseynova (Səadət xanım), Əlisa Kərimov (Gürcü mayoru).

1977-ci il

19 may. «Mahnı dağlarda qaldı», İlyas Əfəndiyev.
Quruluşçu rejissor Zülfüqar Abbasov, rəssam Fuad Qafarov, bəstəkar Emin Sabitoğlu.

Rollarda: Mirbaba Xəlilov (Nicat), Niftun Tağıyev (Böyük bəy), Nisə Rzayeva (Fəxrəndə xanım), Kifayət Əliyeva (Şahnaz), Qasım Qasımov (Bayram bəy), Elmira Yaqubova (Gülgez), Vidadi Məmmədov (Həsənalı), İsa Alimov (Rəhman), Akif Mirabov (Bahadır), Heybət Hörmətov (Leytenant).

1983-cü il

24 mart. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Mirbaba Xəlilov, rəssam Yusif İmamverdiyev, bəstəkar Emin Sabitoğlu. Tamaşanın bədii rəhbəri Zülfüqar Abbasov.

Rollarda: Əfqan Soltanov və Mirbaba Xəlilov (Kamran), Rəna Məmmədova (Nərmin), Bəxtiyar Qasimov (Cəmil), Təvəkkül Əhmədov (Möhsünzadə), Əlisa Kərimov (Kərəm dayı), Lətifə Hüseynova (Səadət xanım), Tahir Xəlilov (İsmayıl), Mehman Qarayev (Gürcü mayoru).

1993-cü il

8 aprel. «İntizar», Mehdi Hüseyn və İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Zülfüqar Abbasov, rəssam Yusif İmamverdiyev.

Rollarda: Təvəkkül Əhmədov (Alxas bəy), Nisə Rzayeva (Gövhər xanım), Siyasət Həsənov və Qabil İbrahimi (Qambay), Kifayət Əliyeva (Gülyaz), Əlisa Kərimov (Fərrux), Rəna Məmmədova (Sürəyya), Gəray Gərayev (Zeniş əmi), Arif Qarayev (Tofiq), Nazif Zərbəliyev və Bəxtiyar Qasimov (Cəfər), Arzu Həsənov (Xaspolad), İlqar İbrahimov (Həsən), Vaqif Kərimov (Şərbətəli).

2001-ci il

26 iyun. «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Zülfüqar Abbasov, rəssam Rafael Həşimov.

Rollarda: Şıxı Yaqubov (Ayaz Turan), Akif Mirabov (Səlim Babayev), Nisə Rzayeva (Mədinə), Afət Məmmədova (Xumar), Zülfü Məmmədov (Mayis), Vaqif Kərimov (Cabbar), İsa Əlimov (Mir Cəfər Bağirov), İldırım Cabbar (Afşar Hüseyn), Əlisa

Kərimov (Məhəmməd Cüvarlı), Namiq Abdullayev (Anaşkin), Nəsibxan Əliyev (Ədhəm Nəcəfov).

2002-ci il

1 oktyabr. «Tənha iydə ağacı», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Zülfüqar Abbasov, rəssam Rafael Həşimov, musiqi tərtibatçısı Nadir Əliyev.

Rollarda: İldırım Cabbar (Kərim bəy), Rəna Məmmədova (Sürəyya), Afət Məmmədova (Gülnaz), Gülşən Paşayeva (Kəklik), Elmira Yaqubova və Elmira İbrahimova (Xanbikə), Akif Mirabov və Əlisa Kərimov (Behbud bəy), Vaqif Kərimov (Ağayi Əşrəfi), Zülfü Məmmədov və Namiq Abdullayev (Eyvaz), Namiq Abdullayev və Zülfü Məmmədov (Rövşən bəy), Əvəz Mehdiyev (Yad adam), Nəsibxan Əliyev (Birinci polis), Allahverdi Yusifov (İkinci polis).



Soldan: İlyas Əfəndiyev, Mehdi Hüseyn və Bəxtiyar Vahabzadə.

Şuşa Dövlət Musiqili Dram Teatrı

2004-cü il

26 oktyabr. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Nazir Rüstəmov, rəssam Valeh Məmmədov, musiqi tərtibatçısı Azad Məmmədov.

Rollarda: Nazir Rüstəmov (Həsənzadə), Aybəniz Əhmədova (Nargilə), Aliyə Əliyeva və Gülnarə Mirzəyeva (Nəzakət), Teymur Məmmədov (Fərəc), İlqar Salamov və Azad Məmmədov (Fərəcov), Şükufə Musayeva (Sarisaç qız).

Füzuli Dövlət Dram Teatrı

1990-cı il

1 iyun. «Unuda bilmirəm», İlyas Əfəndiyev.

3 pərdəli dram.

Quruluşçu rejissor Aqil Novruzov, rəssam Ədalət Həşimov və Tahir Eyvazov, musiqi tərtibatçısı Seyran Əliyev.

Rollarda: Aqil Novruzov (Möhsünzadə), Məryəm Məmmədova (Səadət xanım), Lətifə Quliyeva (Nərmin), Vaqif Vəliyev və Fəxrəddin Salmanov (Kamran), Abdulla Abdullayev (Kərəm dayı), Əmiraslan Quliyev (Gürcü mayoru).

Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrı

1967-ci il

7 aprel. «Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev. Rus dilinə tərcümə edənlər V.Boquslavski, Gülcəhan Güləhmədova-Martinova və T.Kalyagina.

Quruluşçu rejissor Gülcahan Güləhmədova-Martinova, rəssam Yuri Toropov, bəstəkar Tofiq Quliyev.

Rollarda: A.Qrubber və Anatoli Falkoviç (Həsənzadə), Svetlana Kotsyubinskaya (Nərgilə), Dina Tumarkina və Yevgeniya Ustinoviç (Xurşud xanım), Yevgeniya Ustinoviç və Dina Tumarkina (Nəzakət), Boris Çukmasov (Fərəc), Aleksandr Kornilov (Fərəcov), Yevgeniya Nevmerjinskaya (Surik), Viktor Popov (Qoca fəhlə), Viktor Akopov (Birinci fəhlə), Oleq Qamazov (İkinci fəhlə), Roman Romanov (Birinci oğlan), Aleksey Osmolski (İkinci oğlan).

* * *

Rus Dram Teatrının «Sən həmişə mənimləsən» tamaşası haqqında Moskvada çıxan «Teatr» jurnalı geniş məqalə dərc etmişdi. Müəllif yazırdı ki, «bir qayda olaraq, İlyas Əfəndiyevin pyesləri kəskin konfliktlidir, müasir dövrün, zamanın çox sərt və vacib problemlərini ehtiva edir. Buna görə də onu həmişə publisist-sənətkar kimi dəyərləndirirlər. İlyas Əfəndiyev «Sən həmişə mənimləsən» pyesində zəngin yaradıcılığının tamam yeni keyfiyyətlərini göstərdi, bu əsər son dərəcə poetikdir» (1).

Bu teatr «Sən həmişə mənimləsən»i tamaşaya qoymaqda müəyyən dərəcədə risk etmişdi. Çünki üç il əvvəl pyes Akademik teatrda çox böyük dramaturq, rejissor və aktyor uğurları ilə göstərilmişdi. Bununla belə, istedadlı və təcrübəli rejissor Gülcahan xanımın cəsarəti bədii yaradıcılıq bəhrəsi ilə nəticələndi. Tamaşa fərqli estetikada və forma-üslub prinsiplərində tamaşaçılara təqdim edildi.

Azərbaycan Televiziyası

1980-ci il

«Atayevlər ailəsi», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Lütfi Məmmədbəyov, televiziya rejissoru Tariyel Vəliyev, quruluşçu operator Eldar Məmmədov, operatorlar Tahir Atakişiyev və Yusif Dadaşov, rəssam Qurban Məlikov.

Rollarda: Məlik Dadaşov (Xosrov Atayev), Kamal Xudaverdiyev (İldırım Atayev), Zərnigar Ağakişiyeva (Dilşad xanım), Fuad Poladov (Şahsuvarov), Əliabbas Qədirov (Cahangir), Səidə Quliyeva (Reyhan), Hamlet Qurbanov (Sadıqov), Sevil Xəlilova (Mehrican), Hacı İsmayılov (Xuduş), Mərziyə Məmmədbəyli (Zabitə), Məcnun Hacıbəyov (Ağasəlim).

1982-ci il

«Sarıköynəklə Valehin nağılı», İlyas Əfəndiyev. Səhnələşdirəni Əli İsmayılov.

Quruluşçu rejissor Lütfi Məmmədbəyov, quruluşçu operator Fərman Nəbiyev, operatorlar Fəxrəddin Məmmədov və Hüseyn Aşurov, rəssam Rafael Əlizadə, bəstəkar Azər Dadaşov.

Rollarda: Zemfira Nərimanova (Sarıköynək), İlham Əsgərov (Valeh), Kamal Xudaverdiyev (Muradzadə), Səməndər Rzayev (Baləmi), Mərziyə Məmmədbəyli (Simuzər), Zərnigar Ağakişiyeva (Ceyran) Mirvari Novruzova (Güllübəyim), Əlvida Cəfərov (Leytenant), Ağasadiq Gəraybəyli (Professor), Muxtar Avşarov (Qədirxan), Sofiya Bəsirzadə (Qönçə), Nazir Rüstəmov (Camal), Rafael Dadaşov (Yusifov), Sadıq İbrahimov (Müstəntiq), Elşad İsmayılov (Gülbala), Elxan Ağahüseynoğlu (Xıdırov), Nəcəf Həsənzadə (Sürücü), Əsgər Məmmədoğlu (Musa), Aqşin Vəlixanov (Məcidov), Elxan Quliyev (Rövşən), Mustafa Süleymanov (Sədr).

1986-cı il

«Mənim günahım», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Amaliya Pənahova, televiziya rejissoru Məhərrəm Bədirzadə, quruluşçu operator Eldar Abbasbəyli, operatorlar İzzət Əzizov və Elxan Nəbiyev, rəssam Rafiq Əbdürrəhmanov, səs rejissoru Vəqif Quliyev, musiqi tərtibatçısı İsmayıl Dadaşov.

Rollarda: Amaliya Pənahova (Nurcahan), Rafael Dadaşov (Sahib), Hamlet Qurbanov (Tahir), Zülfüyyə Cəfərova (Ayrıqız), Abbas Qəhrəmanov (Xansu), Nübar Novruzova (Natəvan), Gülşən Qurbanova (Gözəl), Rafiq Əzimov (Səxavət), Məcnun Hacıbəyov (Almurad), Mirzə Ağayev (Ceyranzadə).

* * *

Vaxtilə Amaliya Pənahova Akademik teatrda «Mənim günahım» tamaşasında Ayrıqız rolunu ifa etmişdi. Nurcahan obrazını isə Leyla Bədirbəyli oynamışdı. Amaliya xanım pyesi Azərbaycan televiziyasında tamaşaya hazırlayanda özü Nurcahan surətində çıxış etdi. «Müasir səhnənin və müasir televiziyanın imkanları daxilində pyesə səhnə və ya ekran təcəssümü vermək işi bir-birindən fərqli fəaliyyət, istedad, bacarıq tələb edir.

Televiziya tamaşasının səmərəli alınmasına nail olmaq üçün müasir televiziya texnikasından baş çıxarmaq gərəkdir. Razılıqla qeyd etmək olar ki, Amaliya Pənahova televiziya rejissoru Məhərrəm Bədirzadə ilə birlikdə bu işin öhdəsindən bacarıqla gəlmiş, texniki imkanlardan hərtərəfli istifadə edə bilmişlər» (1).

Tamaşada maraqlı operator işi, məzmunlu aktyor ifaları vardı. Aktyor ansamblının «xalq, cəmiyyət qarşısında insanlıq borcu» ideyasını həssaslıqla öz oyunlarında təcəssüm etdirə bilirdilər.

Mənbə

1. Mülətif Adurov. İnsan amili əsas şərtidir. – «Kommunist», 30 iyul 1986.

1987-ci il

«Sən həmişə mənimləsən», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissor Gülcahan Güləhmədova-Martinova. Televiziya rejissoru Tariyel Vəliyev, rejissor Zəhra Orucova, quruluşçu operator Eldar Məmmədov, rəssam Rafael Əsədov, bəstəkar Qasım Xəlilov.

Rollarda: Rasim Balayev (Həsənzadə), Mələhət Abbasova (Nərgilə), Safurə İbrahimova (Nəzakət), Muxtar Maniyev (Fərəc), Larisa Xələfova (Xurşud xanım), Marina Şarifulina (Sarısaç), Əhməd Salahov (Rəşid), Rüstəm Tağıyev (Aydın).

* * *

«Sən həmişə mənimləsən» pyesinin televiziya tamaşası çox uğurlu alınmışdı. Gülcahan xanım vaxtilə bu əsəri Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrında tamaşaya hazırlamışdı. Həmin tamaşa teatrın uğurlu yaradıcılıq nailiyyəti idi. Rasim Balayevi Həsənzadə rolunda Azərbaycan Dövlət Teatr İnstitutunun Tədris Teatrında görmüşdüm. Onda Rasim institutun aktyorluq fakültəsinin son kursunda oxuyurdu. Həm bunlara, həm də tamaşa çox uğurlu alındığına görə bu səhnə əsəri barədə resenziya yazmaq qərarına gəldim. Yazdım və həmin məqalə 1987-ci il avqust ayının 16-da «Kommunist» qəzetində dərc olundu. Həmin məqalədən müəyyən bir parçanı burada verməyi məqsəduyğun saydım.

Bu tamaşa Gülcahan xanımın televiziya ilk quruluşudur. O, təcrübəli televiziya rejissoru Tariyel Vəliyevlə səmərəli işə nail ola bilmişdir. Müştərək iş – psixoloji insan münasibətlərini ekran dili ilə vermək, ümumi, orta, ön planlardan hər epizodun, obrazın dramatik ovqatlarını düzgün, estetik çalarlarla açmaq üçün zəmin yaratmışdır. Rejissorlar teatr və kino elementlərini televiziya teatr janrının prinsip və tələblərinə qovuşdurmağa, bununla da ifadə vasitələrini zənginləşdirməyə nail olmuşlar.

Xeyli müddət təcrübi teatrdan uzaq düşmüş Gülcahan xanımın dramatik kompozisiya qurmaq, konflikti müxtəlif xarakterli insan münasibətlərində tarıma çəkmək bacarığı və Tariyel Vəliyevin yaradıcılığında üstün olan psixoloji münasibətlərə zərif lirizm aşılamaq qabiliyyəti tamaşanın emosional duyumunu gücləndirir. Belə bir quruluşda tamaşa, sənətsünas Cəfər Cəfərovun təbirincə desəm, «təklilik faciəsi» keçirən insanların mürəkkəb, ziddiyyətli münasibətlərindən söhbət açan, yaşamaq eşqi oyadan həzin və kövrək hekayətdir.

Pyesin ikinci adı «Boy çiçəyi»nin daşıdığı məna yükü məhəbbətin bütün qatlarında estetik çəkisini tapır. Dramatik gərginliyi, ailə-məişət, həyat, məhəbbət, hislərin ən kövrək anında insan ləyaqətinin qorunub saxlana bilməsi barədə müxtəlif dünyagörüşlərini belə bir janr-üslubda vermək əsərin çağdaş dəyərini qüvvətləndirir.

«Sən həmişə mənimləsən» pyesinin televiziya tamaşası ayağı sayılı olmuşdur. İncəsənət İnstitutunun son kurs tələbəsi Mələhət Abbasova Nargilə rolu ilə bacarığına bəslənən ümidi artırmışdır. Gənc aktrisanın seçdiyi oyun-üslub Nargilənin dünyasını, onun kədərini, sevincini, tərəddüdlərini, inadlarını lirik-psixoloji janrın poetika prinsipləri dairəsində realizə etməyə imkan verir. Mələhətin çevik, dinamik hərəkətləri həssas lirizmlə yoğurulduğuna görə daha təbii təsir bağışlayır.

Tamaşaçıların bilavasitə kino aktyoru kimi tanıdıqları Rasim Balayev televiziya tamaşasında Həsənzadə rolunu ifa edir. Hələ İncəsənət İnstitutunda tələbə olarkən Rasim bu rolu ifa etmişdir. Mən özüm həmin tamaşaya bir neçə dəfə baxmışam. Hətta Tədris teatrlarının 1969-cu ildə Peterburqda keçirilən ümumittifaq baxış-müsabiqəsində Rasim Balayev Həsənzadə rolunun ifasına görə xüsusi mükafata layiq görülmüşdü.

Əlbəttə, mən iki ifanı müqayisə etmək fikrində deyiləm. Sözümlə canı odur ki, 20 ildən sonra Həsənzadəni ifa edən

Rasim Balayev yeniyetmə gəncin gələcək xoşbəxtliyi naminə mənəvi əzablara qatlaşan müdrik, səbirli, qayğıkeş, kamil insan obrazını yaradır. Aktyorun kinokamera qarşısında işləmək səriş-təsi, sərbəst yaradıcılıqla davranmaq təcrübəsi iri planlarda daxili monoloqları, mənalı sifət ifadələri ilə oynadığı epizodlarda əsərin ideyasını tamaşaçıya daha ifadəli və inandırıcı şəkildə çatdırmasına zəmin yaratmışdır.

Safurə İbrahimova teletamaşada mənəviyyatı, daxili aləmi mürəkkəb, ziddiyyətli hadisə və münasibətlər üzərində qurulmuş Nargilənin anası Nəzakət obrazını ifa edir. Safurənin, eləcə də Fərəc rolunda Muxtar Maniyevin oyunlarında, ümumiyyətlə, bütöv şəkildə tamaşanın özündə insani münasibətlər ön plana çəkilib. Həyatı, bəşəri duyğulara, ictimai-sosial məsələlərə «pəncərə» mürəkkəb insan münasibətlərindən açılır. Bu, tamaşada mənəviyyat problemini həm məhəbbət, həm də ictimai-sosial qatda dramatik gərginliyi çəkmək üçün imkan genişliyi yaradıb.

Mövzuya belə fəlsəfi-estetik münasibət bəstəkarın və rəssamın da işlərində gözlənilib. Elə buna görə də bəzi hadisələrin «mənzil-dekorasiya» daxilində çıxıb naturaya keçməsi tərtibatın davamı təəssüratı bağışlayır. Hadisəni, ovqatı izləyən musiqi vəziyyəti daha təbii, daha emosional zərifliklə qavramağa rəvac verir.

1988-ci il

«Məhv olmuş gündəliklər», İlyas Əfəndiyev.

Quruluşçu rejissorlar Elçin Cahangirli və Firudin Məhərrəmov, quruluşçu operator Zahid Bağirov, rəssam Azad Quliyev, səs operatoru Vidadi Samanduyev.

Rollarda: Lalə Kazımova (Fəridə), Elçin Cahangirli (Ədalət), Mehriban Xanlarova (Anjel), Şövqi Hüseynov (Qənimət), Vüsal Mehrəliyev (Savalan), Səmayə Sadıqova (Gövhər xanım).

OXUCU İNAMI

İlyas Əfəndiyevlə üz-üzə söhbət-sorğu

Mənim bu yazımın söhbəti 1984-cü il fevral ayının 21-də aparılıb. Onu iki günə qələmə almışam. Üç ay sonra, «Ulduz» jurnalının 1984-cü il 5-ci sayında çap olunub. Söhbətimiz İlyas Əfəndiyevin anadan olmasının 70 illiyi münasibətilə edilib. Oxuculara təqdim etdiyim kitab düşüncələr və xatırlamalar üslubunda tərtib edildiyi üçün yazının adını dəyişmədən və mətninə cüzi əl gəzdirməklə diqqətə çatdırmaq istəyirəm.

Bir gün əvvəl zəng vuranda görüşümüzü sabah saat 12-yə danışdıq, İlyas müəllimgilin evində. Bütün suallar, danışığının «planı», demək olar, hazır idi. İndi qapı düyməsinin zəngini basanda birdən-birə fikirlərim, verəcəyim suallar pərən-pərən düşdü. Heç özüm bilmədim ki, bu, necə oldu. Qapını özü açdı, evdə tək idi. Keçdik yazıçının əvvəllər bir neçə dəfə olduğum iş otağına. Birbaşa yazı masasının arxasına keçdi. Yəqin ki, uzun illərin vərdişiydi bu.

– Hə, nə var, nə yox? – dedi.

Nurani çöhrəsində təbəssüm çiçək açdı. Mən cavab verməyə macal tapmamış tez ayağa qalxdı. Özü kreslodə əyləşdi, neçə-neçə əsərinin ilk «sirdaşı» yazı masasını mənə təklif etdi.

– Sən orda otur, yazmaq rahatdı.

Masanın üstündə əl yazıları vardı. Yetmiş ikinci səhifədə bir neçə sətir yazılmamışdı, köhnə əlifba iləydi. Dolu səhifələr isə sağ tərəfdə üst-üstə yığılmışdı.

Ani olaraq mənə elə gəldi ki, söhbətimizə başlamaq üçün əsas tapdım.

- Təzə əsər üzərində işləyirsiniz, İlyas müəllim?
- Elə bir şeydir.
- Nə mövzudadır?

Hiss elədim ki, sualım ürəyincə olmadı (söhbətimizin arasındakı bu suala yenə qayıtdım, ancaq yalnız axırda ona cavab aldım), barmaqlarını kreslonun dirsəkliyinə döyəcəldi.

– Həə... Yetmiş də belə gəlib çıxdı... Hər şey vaxta baxsa da, vaxt heç nəyə baxmır, elə öz işini görür...

– İlyas müəllim, bu yaşın zirvəsindən baxanda keçdiyiniz yaradıcılıq yolu sizə necə görünür?

– Hər bir insanın yaşı onun öz daxili aləmi ilə bağlıdır. Mənim yaradıcılığım ömrümün yaşanmış günlərindən ayrılmazdır. Sözlər, sətirlər, cümlələr bu yolun pillə daşlarıdır. Hiss edəndə ki, alın təri, fikir yükü, ürək həyəcanları ilə yoğurulan pillələr kiməsə gərəkdir, kiminsə hislərini oxşayır, onda mənən rahatlanırsan. Elə yeni yaradıcılığın rahatsızlığı da həmin rahatlıqdan başlayır.

– Rahatsızlıq deyəndə nəyi nəzərdə tutursunuz?

– Rahatsız günlərim çox olduğu üçün ümumən, keçdiyim yaradıcılıq yoluna vətəndaş rahatlığı ilə baxıram. Əlbəttə, yazıçı kimi düşünürəm ki, daha çox işləmək olardı. Çünki fikirlərim, həyat təəssüratlarım, mövzularım yazdığım qat-qat artıqdır.

– Sualım, bəlkə də, fikrimi tam ifadə etmir, ancaq oxucular üçün maraqlı olar. Necə oldu ki, yazıçılığa başladınız?

– Otuzuncu illərin əvvəllərində sonralar görkəmli alim olan Əkbər Ağayevlə, gələcəyin şairi Ələkbər Ziyatayla birlikdə APİ-nin ədəbiyyat fakültəsinə daxil oldum. Bir il oxudum, lakin atam ağır xəstələndi, dolanışığımız çətinləşdi. Ailənin böyüyü mən idim, təhsilimi buraxıb Füzuliyə getdim və məktəbdə dərs deməyə başladım. Sonra coğrafiya fakültəsinə qiyabi daxil oldum. Coğrafiya fənnini tədris edə-edə ədəbiyyatla maraqlanırdım.

Demək olar hər gün Lev Tolstoyun, Viktor Hüqonun, Balzakın, Anton Çexovun, Emil Zolyanın əsərlərini oxuyurdum. Mixail Şoloxovun «Sakit Don»u ilə tanışlıqdan sonra bərk təsirləndim və hiss etdim ki, mənim də qəlbim doludu, yazmaq ehtirasını cilovlaya bilmirəm.

Başladım hekayələr yazmağa. Şagird dəftərinə yazırdım. Yazıb yığdım bir yerə. 1938-ci ilin yanvar tətilində hekayələrimi yır-yığış edib gəldim Bakıya. İndiki «Göygöl» mehmanxanasında yer aldım və soraqlaşa-soraqlaşa Yazıçılar İttifaqına getdim. O vədə ittifaq elə həmin həndəvərdəydi. Nəsr üzrə məsləhətçi Əbülhəsəni mənə nişan verdilər. Ayağımda uzunboğaz çəkmə, əyin-başım kəndli geyimi, qapını açıb içəri girdim. Əbülhəsən altdan yuxarı məni süzdü.

– Əzzzim, əzzzim, sənə nə lazımdır?

– Hekayə gətirmişəm, istəyirəm onları oxuyub fikrinizi deyəsiniz.

– Nəçisən?

– Rayonda müəllim işləyirəm, coğrafiya müəllimi.

– Coğrafiya müəllimi... Get müəllimliyi elə də. Başa düşürəm ki, bu cavanlar niyə öz işləriylə məşğul olmaq istəmirlər.

Mənim də cavan, ötkəm vaxtımdı. Kağız bağlamasını qoydum mizin üstünə.

– Xahiş edirəm bunları oxuyun və mənə bir söz deyin.

Əbülhəsən gördü ki, deyəsən, ayağımyı yerə möhkəm dirəmişəm. Hekayələri götürdü və dedi:

– Ünvanınızı yazın... Hekayələrinizi oxuyub sizə cavab göndərək.

– Yox, elə istəmirəm. Onsuz da tətildəyəm, üç gündən sonra gələcəm, sözünüzü deyərsiniz.

Nə isə, birtəhər vədələşdik. Həmin vədə tamam olanda yenə getdim Əbülhəsənin yanına. Məni görən kimi gülə-gülə çağırdı içəri.

- Əzzzim, əzzzim hekayələrin harada çıxıb?
- Heç yerdə.
- Düzünü de.
- Dedim ki, heç yerdə.

Məni apardı sədrin yanına. Yazıçılar İttifaqının adından «Azərnəşr»ə məktub yazdılar. Dedilər get şöbə müdiri Əyyub Abbasovun yanına. Sevincək gəldim ora. O vaxtı onun şeirləri «Əyyub Şəkili» imzası ilə mətbuatda çap olunurdu. Nə isə, oturduğu otağı tapıb girdim Əyyub Abbasovun yanına. Otaqda bir nəfər də əyləşmişdi, sonralar bildim ki, o, gözəl tərcüməçi Beydulla Musayev imiş. Məni yaxşı qarşıladı və telefon nömrəsi verdi ki, bir aydan sonra ona zəng çalım.

Qayıtdım rayona, iyirmi-iyirmi beş gündən sonra telefonla danışdım. Əyyub Abbasov dedi ki, hekayələrin bəyənilib, kitab buraxacağıq, redaktoru da Sabit Rəhmandır. Onun telefonunu verdi ki, əlaqə saxlayım. Heç bir həftə keçməmiş Sabitə zəng vurdum. – Hekayələrin xoşuma gəlib, – dedi. Onda dedi ki, kənd qızlarından bir hekayə yazıb göndərim ona.

«Qızbəş xala» hekayəsini yazdım, heç mürəkkəbi qurumamış götürüb yollandım Bakıya. «Azərnəşr»in dəhlizində Sabit Rəhmanı gördüm, bir nəfərlə söhbət edirdi. Şəklini çox görmüşdüm və baxan kimi tanıyıb ona yaxınlaşdım.

– Salam, Füzulidən gəlmişəm. Dediğiniz hekayəni yazıb gətirmişəm.

Təəccüblə mənə baxdı.

– Ə, İlyas Əfəndiyev sənsən? Mən də deyirdim, yəqin, sən yaşlı kişisən.

Yanıdakı adam Əliağa Vahid imiş. Məni onunla tanış etdi.

1939-cu ildə «Kənddən məktublar» kitabım çapdan çıxdı. Elə həmin il köçüb gəldim Bakıya. Mərhum Əli Vəliyevin köməyi ilə «Yeni yol» qəzetində iş düzəldim. Mənim ədəbiyyata gəlməyim, bax, beləcə başlayıb. Əbülhəsənə də buna görə həmişə minnətdaram. Sabit Rəhmana da, Əli Vəliyevə də həmçinin.

– Mövzunu duyğularında, qəlbində «bişirib», fikrində daşıyıb sonra yazıya köçürmə prosesinə hər yazıçının öz fərdi münasibəti, öz iş prinsipi, bəlkə də, öz vərdişi var. Sizdə bu keçid hansı formada?

– Məni birinci düşündürən, rahatsız edən yazacağım əsərin əsas qəhrəmanı olur. Onun sevincini, kədərini, faciəsini, dərini, duyğularını, emosiyasını «yaşayıram». Yazıçı duyğumu mütəəssir edən, silkələyən gələcək qəhrəmanımın taleyidir. Əgər bu tale qaynağında qəhrəmanımın davranışı məni tutmursa, əlim qələmə y atmır.

Floberdən soruşublar, Madam Bovarinin prototipi kimdir? Cavab verib ki, mən özüm. Böyük sənətkar bunu qəhrəmanının bütün psixoloji ovqatını ürəyinin süzgəcindən keçirdiyi, onunla güldüyü, onunla ağladığı, onunla həyəcan keçirdiyi, onunla sarsıldığı üçün deyib. Nuriyyə, Səriyyə, Səlimə, Nargilə, Nəmin, Natəvan obrazları qəlbində doğulduqdan, tale yolları ürəyimdən keçdikdən, bir sözlə, onlar «mənimkiləşəndən» sonra «Söyüdlü arx», «Körpüsəlanlar», «Dağlar arxasında üç dost» romanlarım, «Sən həmişə mənimləsən», «Unuda bilmirəm», «Natəvan» pyeslərim yaranıb.

– Özünüz saydınız və bu siyahıya neçə-neçə qəhrəmanı da əlavə etmək olar. Nəyə görə əsas qəhrəmanlarınız bilavasitə qadınlardır və çox vaxt (xüsusən pyeslərinizdə) onların taleyi uğursuz, hətta faciə ilə nəticələnir?

– Həyatda həqiqi xoşbəxtliyə çata bilməyən həqiqi sevgilər daha çoxdur. O yerdə ki, kişi-qadın hisləri üz-üzə gəlir, ülvə məhəbbətlə sevişirlər, onlar nadir hallarda həyatın, münasibətlərin gözlənilməz burulğanlarında tab gətirir, sınımlar. Həyatda dil tapıb evlənənlər var və çoxdur. Ancaq məhəbbət müqəddəsliyi ilə, ürək saflığı ilə sevnələr mütləq maneələrə rast gəlirlər, çətinliklərlə qarşılaşırlar və... çox vaxt da qismətləri acı ayrılıq olur. Bu, həyatda ən kədərli hadisələrdəndir və bir yazıçı kimi məni

həmişə ciddi narahat edir. Onu da deyim ki, həmin ayrılıqda daha zəif və gücsüz, köməksiz görünən qadın taleyi məni daha artıq düşündürür.

– Oxucular sizi həm nasir, həm də dramaturq kimi sevirlər. Özünüz bu janrlardan hansına üstünlük verirsiniz?

– İkisi də mənə eyni dərəcədə doğmadır. Bircə fərq ondadır ki, romanla, povestlə müqayisədə pyesi sürətlə yazıram, bir-iki aya. Əlbəttə, teatrda iş prosesini davam etdirirəm. Demək olar, bütün məşqlərdə iştirak edirəm, yeri gəldikdə söz, dialoq dəyişirəm, hətta bəzən yeni epizod da yazmalı oluram.

– Azərbaycan teatrının bu gününə və gələcəyinə necə baxırsınız? Rahatsızlıq doğuran problemlər görürsünüzmü?

– Hər halda nikbin baxıram. Akademik teatrda da, rayon teatrlarında da qabiliyyətli gənclər var, onlarla istənilən səviyyədə işləmək olar. Düzdür, teatrda rejissorluq problemi müəyyən rahatsızlıq doğurur... Ümid edirəm ki, İsmayıl Hidayətzadə, Rza Təhmasib, Ədil İsgəndərov, Məhərrəm Həşimov, Mehdi Məmmədov, Tofiq Kazımov kimi savadlı, zəngin dünyagörüşlü, erudisiyalı rejissorlar yetişəcəklər. Teatr xalqın mənəvi ocağıdır, onu qorumaq hər bir ziyalının vətəndaşlıq borcudur.

– Yazdığınız əsərlərlə öz həyatınız arasında bağlılıq varmı?

– «Geriyə baxma, qoca» romanında öz bioqrafiyamla, hətta keçirdiyim hisslərlə, duyğularla bağlı nəşə var. Amma onu heç cür avtobioqrafik əsər adlandırmaq olmaz. «Geriyə baxma, qoca»dakı qəhrəmanları həyatda görmüşəm, onlarla ünsiyyətdə, səmimi təmasda olmuşam, davranışlarını, hadisə və insanlara münasibətlərini, talelərini müşahidə etmişəm. Görmədiklərim də var.

Həmin əsərdə məni ən çox maraqlandıran uşaq Muradın dünyanı necə dərk etdiyi, ətrafın, müəyyən məkan və zamanda baş verən hadisələrin ona necə təsir göstərdiyi, qəlbində hansı hissləri oyatdığı olmuşdur. Muradın şəxsinde uşaqlıq duyğularının, təəssüratımın, idrakımın, dünyaya baxışımın təsiri çoxdur.

«Üçatılan»ın əsas qəhrəmanı Ərşadın prototipini real həyatdan götürmüşəm. Həmin adam mənim qohumumdur və əsərdə onun başına gələn hadisələrin çoxu həyatda olub. Anamın atası tərəkmə olduğundan kiçik yaşlarımda onların obaları ilə yaylağa qalxır və qışlağa düşürdüm. Köç həyatı yaddaşımda silinməz izlər buraxıb. Üçtəpə, Salvartı, Dəli dağ yaylaqları ilə bağlı silinməz xatirələrim, həzin və kövrək xatirələrim bu gün də mənimlədir. «Üçatılan»da hadisələrin baş verdiyi məkanların çoxunda özüm olmuşam.

Bütün bunlarla bərabər, hər iki əsərimi aftobioqrafik deyil, bədii təxəyyülün məhsulu sayıram. Onu da qeyd etmək istəyirəm ki, real həyatdan götürülmüş hadisə və obrazları olduğu kimi sənətə «köçürmək» ədəbiyyatın nə funksiyası, nə də vəzifəsidir.

– Yazmaqdan yorulanda, istirahət etmək istəyəndə nə ilə məşğul olursunuz?

– Əsasən, kitab, özü də detektiv romanlar oxuyuram. Jorj Simenonun, Aqata Kristinin əsərlərinin müəlləsi mənə rahatlıq və dinclik gətirir, yenidən yazmağa köklənirəm. Lev Tolstoyu, Turgenevi, Çexovu, Floberi, Rəşad Nurini oxumaq mənim üçün mənəvi rahatlıqdır.

– Bir halda ki, detektivə marağınız var, bəs özünüz niyə bu janrdə heç nə yazmırsınız?

– Detektiv yazmaqda nə əlim var, nə də səriştəm.

– Əsərlərinizdən özünüzdə daha çox doğma olanı varmı?

– Bir yazıçı kimi mənim üçün bütün yaradıcılığım doğmadır. Ancaq hardasa ürəyimin dərin qatlarında «Geriye baxma, qoca» romanımla və «Sən həmişə mənimləsən» pyesimlə daha çox bağlıyam.

– Çağdaş ədəbi tənqiddə necə baxırsınız?

– Azərbaycan sovet tənqidi tarixində məşhur şəxsiyyətlər olubdur. Əli Nazim, Hənəfi Zeynalli, Mustafa Quliyev, Mehdi Hüseyn, Mikayıl Rəfil, Məmməd Arif, Cəfər Xəndan, Əli Sultanlı və

başqaları bir yerdə ədəbi tənqidimizin sütunlarını yaradıblar. Hazırda da istedadlı, savadlı tənqidçilərimiz var və fikri işıqlı, qələmi məntiqli gənclər yetişməkdədir. Bununla bərabər, tənqidimizdə ciddi nöqsanlar görürəm. Bu məsələyə öz zövqüm, öz dünyagörüşümlə və öz dünyaduyumumla münasibətimi bildirmək istəyirəm.

Bəzi tənqidçilərin yazılarından açıq-aydın hiss olunur ki, onlar təhlilə çəkdikləri (daha doğrusu, çəkmək istədikləri) əsərin müsbət və nöqsanlı cəhətlərini yaxşı, düzgün görə bilməyiblər. Ona görə də yazdıqları məqalənin, resenziyanın təsir gücü yoxdur, söylənən fikirlər ölgündür, professional fəlsəfi-estetik araşdırma yoxdur. Deməli, həmin prosesdə tənqidçi sənətkarlığı da öləməlidir və öləyir də... Onları tənqidçi kimi qəbul etməkdə çətinlik çəkirəm, yazılarını əzabla oxuyuram.

Elə tənqidçilər də var ki, onların yazılarında konyukturaçılıq, kompromisə getmək gözgörətidir. Oxuyan kimi hiss edirsən bu tənqidçi filan müəllifin filan əsərini nəyə görə layiq olmadığı səviyyədə tərifləyir. Ya filan əsərin üstünə nə üçün siyirməqılınc düşüb. Yaxud da «iks» imzasını görən kimi bilirsən «iqriq» haqda nə yaza bilər... Oxumaq marağın itir.

Məhdudluq, dayazlıq tənqidin inkişaf prosesini ləngidən, hətta onu xüsusi dartqı ilə geri çəkən nöqsanlardır. Bizim də ədəbi prosesdə bu hal mövcuddur. Onun üçün də belə tənqidçilər ədəbiyyatımıza müasir dünya ədəbiyyatı kontekstindən yanaşa, təhlillərini həmin istiqamətdə məntiqli, obyektiv, tutarlı nəzəri əsaslarla apara bilmirlər.

Əsl tənqidçi istedadlı nasirin, şairin, dramaturqun sənət incisini kəşf edib üzə çıxarmağı bacarmalıdır. Necə ki, Belinski, Puşkin və Qoqol kimi nəhənglərin yaradıcılıqlarının bədii-estetik, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin açılmasında rus ədəbiyyatına misilsiz xidmət göstərüb. Hər yazıçı, ilk növbədə, öz xalqının mədəni kontekstində təhlilə çəkilməlidir. Bir sıra hallarda əyalət aludəçiliyi olur ki, bu da tənqidi və onun funksiyasını boğur.

– Teatr tənqidi barədə fikriniz necədir? Sizə elə gəlmir ki, filoloqların kütləvi müdaxiləsi ilə ədəbi tənqid teatr tənqidini üstələyib?

– Mən teatr tənqidini ədəbi tənqiddən ayırmıram.

– Ədəbiyyatda ana dili, ədəbi dil probleminə necə baxırsınız?

– Hər hansı yazıçı istədiyi dildə yazıb bilər. Bu onun mədəni haqqıdır. Lakin bir həqiqət də var ki, hər xalqın oğlu birinci növbədə öz ana dilində yazmalıdır. Milli ədəbiyyat yalnız bu zaman yaranır və inkişaf edir. Məlumdur ki, Mirzə Fətəli Axundzadə, Nəcəf bəy Vəzirov, Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev rusca da təhsil alıblar. Buna baxmayaraq, onlar ölməz bədii əsərlərini Azərbaycan dilində yazıblar. Belə olmasaydı, klassik ədəbiyyatımızın bütövlüyü çat verər, hətta parçalanardı.

– Son illər şeirə, hətta dramaturgiyaya çox axın var. Hətta başqa ədəbi janrda hörmət-izzət qazanan yazıçı, şair istəyir ki, hökmən dramaturgiya tarixində də «iz» qoysun...

– Sərt də olsa, deyim ki, şeirə axın lap həddini aşıb. Əksər şeirlərdə eyni təbiət mənzərələri, eyni mövzu, eyni sevgi o qədər təkrar edilir ki, onları bir-birindən ayırmaq olmur. Bu, poeziyanın hörmətini aşağı salır, onun mahiyyətini, estetik-bədii dəyərini ucuzlaşdırır. Yalnız mövzu məhdudluğu deyil, eyni zamanda fikir dayazlığı, məzmun sadələşməsi, üslub primitivliyi oxucunu bıqdırır.

Əlbəttə, dramaturgiyaya axın bu dərəcədə deyil. Bununla belə, bədii cəhətdən zəif, fikircə bəsit, xaraktercə sönük, konfliktcə cılız pyeslər çox yazılır və tamaşaya qoyulur. Teatrımızın axsamasının bir səbəbini də bunda görərim.

– Sizcə, insanda ən mənfi emosiya hansıdır?

– Paxıllıq və yaltaqlıq insanı şəxsiyyətsizləşdirir. Onu da bilirəm ki, həqiqi istedad və cəsarətli insanlar heç vaxt paxıllıq, yaltaqlıq çamurluğuna batmırlar. Onların bu «sipərə» ehtiyacları yoxdur.

– Əski, yəni ərəb əlifbası ilə yazılmış bir vərəqdən kirilin makina çapında bir neçə səhifə çıxır. Yarımqıq əl yazınızda yetmiş ikinci səhifəsiniz... Yəqin, romandır...

– Görürəm, bayaqdan bəri çox maraqlanırsan... «Geriyə baxma, qoca»nın ikinci hissəsidir. Müasir həyatdan götürülmüş pyes üzərində də işləyirəm. Hələlik adını şərti olaraq «Pərican» qoymuşam. Qurtaran kimi Akademik teatra təqdim edəcəm.

– Müxtəlif janrlarda paralel işləmək sizə mane olmur?

– Yox. Mənim standart iş vaxtım yoxdur, nə vaxt ürəyimə yatır, qəlbən doluram, onda da yazıram. Ümumiyyətlə, standart şeylərdən acığım gəlir: standart iş, standart plan, standart vaxt... və sairə.

Sualsız cavab: – Oxuculardan, tamaşaçılardan çoxlu məktub alıram. Bir müəllim yaradıcılığım haqda öz fikir və mülahizələrini yazıb göndərüb. Çox savadlı və məntiqli, ağıllı məktubunu bu sözlərlə qurtarıb: «İlyas müəllim, biz sizə inanırıq».

Oxucuda bu inamı qazanmaq çox böyük şərəfdir. Onu qoruyub saxlamaq isə daha çətin və çox vacibdir...

Amma bu oxucu inamını qoruyub saxlamaq çətin olduğu qədər də müqəddəsdir...

GÜNDƏLİKDƏN SƏTİRLƏR

Zamanda 1988-ci il sentyabr ayının 1-i idi. Saat 11:30-da redaksiyadan Həsən Turabova zəng vurdum. Bu vaxt idi ki, Həsən Turabov teatrın həm direktoru, həm də bədii rəhbəri idi.

Hal-əhvaldan sonra dedim ki, yeni mövsüm barədə bir qə-dər danışsın, mən də qeydlər edim və açılış günü qəzetdə yazı verək. Təkid elədi ki, gəlim teatra. Son sözü, həmişə bizi «yum-şaldan» sözü də o oldu ki, «deməli, mənim üçün darıxmırsan».

Onun ancaq bir neçə yaxın dostuna ərlə dediyi bu sözdən sonra bəhanə gətirmək yersiz idi. Nə yaxşı da ki, həmin gün ay-rı «bəhanə» tapılmadı və mən oxuculara təqdim edəcəyim söh-bətin iştirakçısı oldum.

Teatra daxil olanda aktyorlardan heç kəs gözümə dəymədi və sonra öyrəndim ki, onlar işə sentyabrın 5-də çıxacaqlar. Hə-sənin kabineti ikinci mərtəbədədir. Ora getmək üçün mütləq ta-maşa salonunu dövrə vurub yuxarı qalxmaq lazımdı. Səhnənin sol eyvanından keçəndə gördüm orada iş gedir. Marağımı sax-laya bilməyib döndüm səhnəyə. Ustalar döşəməni dəyişirdilər, demək olar, işi qurtarmaq üzrəydilər. Baxa-baxa səhnənin orta-sına çatanda gördüm Həsən Turabov mənə tərəf gəlir. O, usta-lara nəse göstəriş verirdi. Görüşdük. Səhnəni göstərdim:

– Deyəsən, döşəmənin taxtalarını dəyişirsiniz?

– Hə, dəyişmişik. Səhnənin çevrə hərəkətini də bir az sü-rətləndirmişik. Səhnə də altı santimetr qalxıb.

– Elə niyə?

– Özümüz bilə-bilə eləmişik ki, tamaşa salonundan baxanda aktyorlar səhnədən yaxşı görünsünlər.

Birdən-birə rəngi tutuldu. Hətta elə tutuldu ki, ala qaranlıq səhnədə də bunu açıq-aydın gördüm. Onu da deyim ki, Həsən yalnız əsəbiləşəndə rəngi belə tutulur və səsi mütləq titrəyir. Həyəcanını, emosiyasını heç cür boğa bilmir.

– İlham, təsəvvür elə, iyirmi səkkiz ildir bu bina istifadəyə verilib. O vaxtdan hər il binanın daxili ya ötəri, ya da əsaslı təmir edilib. Amma səhnə, o yer ki, aktyor orada «yaşayır», tamaşaçı, ilk növbədə, ora baxmağa gəlir, bax, oraya bir dəfə də olsun, əl vurulmayıb. Bir-iki dəfə örtüyü dəyişdirilib, vəssalam.

– Belə niyə?

– (Köks ötürür, əsəbdən dodaqları əsir) Çünki səhnənin təmirində bu işi gördürənlərə qazanc yoxdur... Rəzalətdi...

Orta boşluqla gedib sola buruluruq və qalxırıq kabinetə.

Həsən keçir yerinə, mən isə önlük mizin sağ dirsəyində otururam. Həsən mənə bir teleqram uzadır. Soruşuram:

– Bu nədi?

– Oxu, bax də.

Teleqramı oxuyuram. «Xahiş edirik Moskvaya Qorki kinostudiyasına gələsiniz. Sentyabrın 12-də «Labirint» filminə yoxlama çəkilişləri başlayır. Müddət – 3 gün. Kinorejissor – Kremnev».

Sevinirəm. Bir dost kimi, azərbaycanlı aktyorun gələcək ümumittifaq şöhrəti üçün.

– Əla, təbrik edirəm, qardaş. Böyük hadisədi.

– (Əlini oynadır) Eh, eh, nə təbrik... Kəfdən danışırısan... Gedə bilmirəm.

– Nəyə görə? Axı belə naxış hər deyəndə olmur? Mütləq getmək lazımdı.

– Mən də bilirəm lazımdı... Amma, qardaş, əvvəla, onu bil ki, film beşseriyalıdı. Çəkilişlər isə ADR-də, Çexoslovakiyada, Tallində, bir də Moskvada aparılacaq. Deməli, gərək bir il sərəsər «çöllərdə» olam...

– Çöllərdə qalanda nə olar?

– (Köks ötürür) Bəs teatr? Onun dərdi-səri, bir direktor kimi gələcək planlarım?

Ani olaraq ürəyimdən keçir ki, ona təsəlli verim. – Onda kefini niyə pozursan, bəlkə, heç sınaq çəkilişində səni bəyənməyəcəklər? Coşqunluqla:

– Müəllim (o ən yaxın dostlarına hərdən belə müraciət edir), rejissorla azı on dəfə telefonla danışmışıq, məni mütləq çəkəcəkdir. Sonrası da, indiyəcən elə olmayıb ki, sınaq çəkilişinə gedim, amma filmə düşməyim... Olub ey, bir dəfə institutda oxuyanda, bir də kinoya ilk addımlarımı atanda...

Söhbətimizin bu əsnasında İlyas Əfəndiyev otağa daxil oldu. İkimiz də ayağa durub görüşdük. İlyas müəllim əyləşən kimi qoltuq cibindən iki vərəq çıxardı və Həsənə uzadıb dedi:

– Ala, 28-ci səhifəyə əlavədi. Sən deyən epizoda. Həsən kağızı aldı və mizin üstündən kağız qovluq götürüb aç-aça dedi:

– İlyas müəllim, təbrik edirəm, əla pyesdi.

Mən bir qədər sonra öyrəndim ki, İlyas Əfəndiyev təzə pyes yazıb və onu oxumaq üçün Həsən Turabova verib, Həsənin «əla pyesdi» sözündən İlyas müəllimin çöhrəsi təbəssümləndi.

– Gərək əla olsun də. On beşinci səhnə əsərimdi.

Həsən Turabov. İlyas müəllim, bəlkə, adını dəyişək? Çünki «Sevgililərin cəhənnəm görüşü»ndə görüş sözü birtəhər səslənir ey. Nə isə əsas mətləbi tam açmır.

İlyas Əfəndiyev. Olsun «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı». Xoşuna gəlir bu ad?

Həsən Turabov. Əla! həm məzmunu uyğundur, həm də tamaşaçını tərpədən addı.

İlyas Əfəndiyev. Həsən ağa (İlyas müəllim, eləcə də teatrın yaşlı və orta nəsil aktyorları Turabova «Həsən ağa» deyə müraciət edirlər), pyesi ver mənə, aparım evdə əvvəldən axıra bir də əl gəzdirim... Yaxşı, bəs rejissor kim olsun? Sən necə fikirləşirsən, ürəyindən kim keçir?

Həsən Turabov. Mən istəyərdim ki, məhz bu pyesi Vaqif Həsənov tamaşaya qoysun (O vaxt Vaqif hələ «İbrahimov» təxəllüsünü götürməmişdi). Əla olardı. İstedadlı oğlandı, yaxşı fantaziyası var.

İlyas Əfəndiyev. Həə... Lap yaxşı...

Həsən Turabov. Amma o da sentyabrın 15-i 20-si arası Türkiyəyə getməli idi. Ankara Dövlət Opera və Balet Teatrında «O olmasın, bu olsun» operettasını hazırlamalı idi. Türklər özləri dəvət ediblər. Üzeyir bəyin əsəridi də, yəqin, fikirləşiblər ki, Azərbaycanlı rejissor onu daha yaxşı hazırlayar.

İlyas Əfəndiyev. Nə olar... lap yaxşı... Respublikanın adıdı də... Bəs onda mənim əsərimi kimə verək?

İlham Rəhimli. Yenə Vaqifin üstündə dayanın. O, çox ağıllı və geniş təxəyyüllü, həssas komediya duyumlu rejissordu.

İlyas Əfəndiyev. Əşi mən nə deyirəm ki. Bəyəm ona etiraz elədim.

İlham Rəhimli. Amma, onunla işləmək çox çətindir, «sözə baxan» deyil...

İlyas Əfəndiyev. Həə... Həsən ağa da məni inandırır Vaqifin istedadına. Əvvəllər nə isə onun rejissorluğuna tərəddüd edirdim. Muskomediya teatrında hazırladığı «Məşədi İbad» tamaşasına tənqidi məqalə də yazdım, nə isə inamım yox idi ona. İndi yox, fikrim dəyişib.

İlham Rəhimli. Bəlkə, gözləyəsiz Türkiyəyə gedib gəlsin?

İlyas Əfəndiyev. Yoox, gec olar. Dünyaya etibar yoxdur...

Telefon zəng vurur. Həsən dəstəyi götürür.

Həsən Turabov. Bəli... Boy, Hökümə xanım, salam, salam. Maşallah, səsiniz elə gümrah gəldi ki, tanımadım... İndi necəsiniz?.. Özünüzdən muğayat olun... Teatra nə vaxt gəlmək istərsəniz deyin, maşın göndərim... Hökümə xanım, rəssam göndərəcəm, sizin şəklinizi çəkmək üçün... Yox, boyaboy, ayaq üstə... Mütləq... Sağ olun.

İlham Rəhimli. Nə münasibətlə çəkdirirsiniz Hökümə xanımın portretini?

Həsən Turabov. Rəssamla danışmışıq. Hər tabloya min manat verəcəyik. Ədil İsgəndərovun, Mehdi Məmmədovun, Tofiq Kazımovun, Məmmədrza Şeyxzamanovun, Səməndər Rzayevin, Vəfa Fətullayevanın eyni ölçülü, eyni çərçivə-yaşmaqlı portret-tablolarını səhnənin sağ eyvanındakı sütunlardan asacağıq. Tamaşa zamanı, məşq prosesində, ya elə-belə vaxtlarda aktyorlar, əsasən, ora toplaşırlar axı. Hökümə xanımın portretini isə ayrıca asacayıq.

İlham Rəhimli. Yaxşı fikirdi... Teatrın muzeyini də sahmana salsanız, lap əla olar...

İlyas Əfəndiyev. Həsən ağa, Vaqifdən başqa kimi fikirləşirsən?

Həsən Turabov. Azər Paşa Nemətov necə olar, İlyas müəllim?

İlyas Əfəndiyev. Yəni o bu əsəri tamaşaya qoya bilər?.. Heç onnan işləməmişəm... Belə bir təhər adama oxşayır ey...

Həsən Turabov. Qabiliyyətli rejissordu, İlyas müəllim.

İlyas Əfəndiyev. Nə deyirəm... Baxaq də... Onun səndə telefonu var? Yaz ver mənə... Bəs Gülcahan xanımı dəvət eləsək necə olar? Güləhmədovanı deyirəm ey. Rus dramasında işləyən. Onun rejissurasına bələdəm.

Həsən Turabov. O da əla.

İlyas Əfəndiyev. Həəə... deyirəm bir onunla da danışım. Ay Həsən ağa, bu pyesimi oxumusan, onun səhnəliyini bir aktyor kimi necə görürsən?

Həsən Turabov. Maraqlı tamaşa alınmalıdır.

İlyas Əfəndiyev. Həəə... Mənə də elə gəlir. Çünki mövzu aktualdı, camaatın yaralı yeridi...

*Arada Nəcibə Məlikova zəng vurdu. Həsən ona dedi ki,
hazırlaşsın, mövsümün açılışında televiziya
üçün ondan müsahibə götürəcəklər.*

İlyas Əfəndiyev. Həəə... Mənə elə gəlir ki, bu tamaşa baxılacaq. 1937-ci il çoxlarının ürəyində yara açıb... Həsən ağa, necə baxırsan, Mir Cəfər Bağırovla Məmməd Cuvarlinski adlarını eynilə saxlamışam. O biriləri şərti adlardı... Allah rəhmət eləsin, yaxşı kişi olub Cuvarlinski. Maarif naziri işləyib, başqa yaxşı vəzifələrdə də çalışıb. Rəhmətlik Rəsul Rza ondan danışanda hər dəfə kövrəlirdi, elə hey tərifləyirdi...

Həsən Turabov. İlyas müəllim, bəlkə, Heydər Hüseynovun da obrazını pyesə əlavə edəsiniz?

İlyas Əfəndiyev. Yoox... yox... o sonrakı işdir... Sağlıq olsun, ondan ayrıca pyes yazacağam... Bağırov o zavallının da başına bir çox müsibətlər açıb.

Həsən Turabov. Yaxşı oldu Bağırovdan söhbət düşdü, bəlkə o zindan səhnəsini Bağırovun kabinetinin arxasına keçirək?

İlyas Əfəndiyev. Zindanın kabinetə nə dəxli?

Həsən Turabov. Dəxli var, İlyas müəllim.

İlyas Əfəndiyev. Axı necə? Fikrini de görüm də. Bəlkə, elə ağlıma batdı.

Həsən Turabov. Bağırov öz kabinetində ziyalılarla görüş-düyü səhnə var ha, bax, onu bir az da gücləndirin. O, müxtəlif sahələrdən ziyalıları yığıb onlara Vətən, xalq, millət, torpaq, humanizm haqqında gözəl sözlər deyir, tezislər irəli sürür, perspektiv planlar göstərir. Bu səhnədə tamaşaçı onun rəhbər maskası ilə qarşılaşır. Bu maskada hər şey ölçülü-biçilidir, zərifdir, incədir, səmimidir... və sair... və ilaxır... Özünüz daha yaxşı bilərsiniz... Amma mən belə fikirləşirəm:

Görüş qurtarır. Otaq boşalır. Bağırov kabinetin arxa otağa açılan «siri» qapısına yönəlir. Bu anda səhnə fırlanır və Bağırov haqsız işgəncələrə məruz qalmış məhbus Cuvarlinskiyə döndürmək üçün arxa otağa daxil olur.

İlyas müəllim, bu, xüsusən dörd məqsəd üçün əlverişlidir.

İlyas Əfəndiyev. Hansılardı, say görüm?

Həsən Turabov. Birincisi, rəhbərin maskası bu epizodla yırtılır və onun əsl mürəkkəb siması – xarakteri açılır. Ziyalılara qayğıdan danışan «rəhbərin» ziyalılara tutduğu divan reallaşır.

İkincisi, reallıqla riyakarlığı, əslində, adicə bir qapı ayırır.

Üçüncüsü isə səhnəlik baxımından dinamizm güclənər, epizodun sürət-ritmi artar və ovqat dəyişməsinin mahiyyəti daha dərin psixoloji istiqamətdə aşkarlanır.

Nəhayət, dördüncüsü. O rolu ifa edəcək aktyor üçün oyuna zəmin yaranar. Həm texniki cəhətdən, həm də daxili-psixoloji dönüşü ifadə baxımından. Üstəlik, psixoloji təzadlar baxımından epizodları rəngarəngləşdirər.

İlham Rəhimli. Onda obrazın əməl xəttinin üst və alt qatları paralel inkişafda daha reallıqla pardaxlanar.

İlyas Əfəndiyev. Həəə... Mən razı... Elə Elçin də bunu mənə deyib... Onun zövqü çox yaxşıdı... Xoşbəxt adamsınız, Bağirovla üz-üzə gəlməmisiniz... Ağızdan çox pərtov idi...

İlyas müəllim 1940-cı illərin sonunda bir qrup yazıçı ilə Bağirovun görüşünü təfəsilatı ilə danışdı. O görüş ki, Səməd Vurğunun Yazıçılar İttifaqının katibliyindən çıxarmağa hazırlıq gedirdi.

Saat 1-ə on beş dəqiqə qalmış, söhbətin şirin yerində Xalq artisti Şəfiqə Məmmədova otağa daxil oldu. Gülə-gülə, coşqunluqla, iti addımlarla. Onun gəlişi ilə otaqda bir şuxluq yarandı. Səhnədə od-alov olan Şəfiqə xanım həyatda da sanki civədir, hərəkəti də, danışığı da çevikdir.

Həsən Turabov ayağa qalxıb Şəfiqə Məmmədova ilə görüşəndən, hal-əhval tutandan sonra oturmadı. Şakəri üzrə sol əli cibində üzünü Şəfiqə xanıma tutdu.

Həsən Turabov. Bax, Şəfiqə, İlyas müəllim hamımızın ağsaqqalı, İlham da səni istəyən, sənətinə hörmət edən bir adam.

Onu da eşit ki, səni teatra söhbətə çağıranda bunların buraya gələcəklərini bilmirdim.

Şəfiqə Məmmədova (ironiyalı təbəssümlə məni süzdü). Sən dedin, mən də inandım...

Həsən Turabov. Öz canım üçün düz deyirəm. Eşit, özü də yaxşı eşit: Şəfiqə, burax ərköynlüyü, təkəbbürü, qayıt teatra. Sənin kimi aktrisanın teatrda olmaması... bilmirəm nə deyim... sənin özünə faciədir, teatra da zərbə.

İlyas Əfəndiyev. Mən də istəyirəm. Elçin də evdə tez-tez deyir ki, Şəfiqəni nə olur-olsun, teatra qaytarmaq lazımdır.

Şəfiqə gülür... Ürəkdən gülür, amma gözlərinə baxıram və mənimlə səhnə yangılı söhbətlərində gördüyüm qayğını yenə sezirəm. Şəfiqə gülür...

Şəfiqə Məmmədova. İlyas müəllim, Elçin bilirsiniz mənə nə deyir?

İlyas Əfəndiyev. Nə deyir?

Şəfiqə Məmmədova. Deyir ki, Şəfiqə, mənim əlimdə imkan olsa, teatrdan çıxdığın üçün səni respublikadan qovardım.

Həsən Turabov (gəzişib, qayıdır yerinə və hiss edirəm ki, Həsən həyəcanını boğmağa çalışır. Bir siqaret yandırır). Şəfiqə, sentyabrın 5-də kollektiv məzuniyyətdən qayıdır. Saat 11-də teatrdə görüş keçirəcəyik. İlyas müəllim, İlham da burda olacaqlar. Mütləq sən də gəlməlisən, özü də qonaq yox, kollektivin üzvü kimi. Ərizəni bir gün əvvəl verərsən, vəssalam.

Şəfiqə Məmmədova (gülür. Şaqraq gülüslə gülür). Turab, guya, oktyabrda gəlsəm, götürməzsəniz məni teatra (Həsənin bəzi aktyor dostları ona Turab da deyirlər)?

Həsən Turabov. Zarafata salma, Şəfiqə. Bu, çox ciddi məsələdi, fikirləş... Sentyabrın dördündə ərizəni yaz gətir. Bildin?

Şəfiqə Məmmədova dinmir. Yerində qurcunur, gözləri qıyılıb iki metr məsafədən divara baxır.

Amma elə baxır ki, onun üçün divar yoxdur,

*vurğunu olduğu sənətin arzusunun,
istəyinin bağları düyün düşmüş ilğımda cəsarətini,
özünə inamını axtarır...*

İlyas Əfəndiyev. Düzünü de, Şəfiqə, teatr heç səni çəkmir? Aktrisa kimi deyirəm ha, tamaşaçı tək yox.

Şəfiqə Məmmədova. Oy... oy... oy... İlyas müəllim, necə çəkmir (*o əl-qolla danışır*)... Elə çəkir, hərdən az qala ürəyim uçunur... Əvvəl-əvvəl uşaq körpə olanda o qədər təsir eləmirdi, açıq qaygım çox idi. Son bir neçə ildə çox gözlədim. Elə təzə rejissor adı eşidən kimi sevinirdim ki, bəlkə, onun işi, qabiliyyəti məni çəkib gətirdi teatra (*əlini əlinə vurur*). İnanın, heç biri açmadı məni... Yenə bədbinlik... yenə nəyəsə ümid... Qalmışam belə. İlyas müəllim, vallah mənə rejissor lazımdı, rejissor... re-jis-sor. Elə rejissor ki, içimi dağıdan vulkanı üzə çıxara bilsin. Səhnədə məşq vaxtı tərimi dabanımdan axıtsın, amma bilim ki, tamaşaçıya nəsə deməyə sözüm olacaq.

Həsən Turabov. Coşma. Səni başa düşürəm. Qulaq as, gör nə deyirəm. Mossovetin baş rejissoru Pavel Xomskini teatra dəvət eləmişik. O, Roman Solntsevin «Səmada sükunət» pyesinin məşqlərinə başlayıb. Sonra Moskvadakı Puşkin adına teatrın baş rejissoru Yuri Yeryomin gələcək. O da ya müasir pyes, ya klassik əsər tamaşaya hazırlayacaq. Moskvadakı Lenin komsomolu teatrının baş rejissoru Mark Zaxarovla da danışmışıq olub. O, bir neçə tamaşamıza baxıb. Düzdür, rejissor işləri xoşuna gəlməyib, ancaq mənə dedi ki, sizin truppə ilə hansı əsəri desən, hazırlamaq olar.

Bütün bunlarla yanaşı, əlbəttə ki, öz rejissorlarımızı yetişdirmək üçün də ciddi çalışmalıyıq. Hamımız əlbir olmalıyıq ey, əlbir. İstədiyim odu, bəs sən niyə kənarda qalasan?!

İlyas Əfəndiyev. Ay Həsən ağa, bu gəlmələrə çox aludə olma ey. Onlar bura «qastrola» gəlib-gedirlər. Milli teatr gərək öz qazanında qaynayıb bişə. Demirəm baxıb öyrənməyək. Öyrənək, amma onun-bunun əlinə göz dikməyək.

Həsən Turabov. Onu düz deyirsiniz, İlyas müəllim. Elə mən də sizin fikirdəyəm. Məsələnin bu tərəfi var ki, gəlmə rejissor olanda – əlbəttə, söhbət istedadından gedir – aktyorlarımız özlərini yığışdırırlar, ciddilik, sənətə ehtiram artır. Yeni dünyagörüşü ilə qarşılaşma onların da, yəni hamımızın dünyagörüşündə, səhnə duyumunda, nəşə dəyişmə, yeniləşmə yaradır.

İlyas Əfəndiyev. Deyirəm də... Bu işdə ehtiyatlı, həssas olun... Nə rəhmətlik Ədil, nə də rəhmətlik Tofiq kənardan rejissor çağırmağın tərəfdarı olmayıblar.

Həsən Turabov. Düzdür. Bu işdə mütləq ehtiyatlı olmalıyıq. Şəfiqə, bir də deyirəm, üç də deyəcəm, beş də... lap lazım gələsə, yüz beş dəfə də, qayıt teatra. Qayıt!!! Özü də nə olur-olsun, qayıdacaqsan. Qayıtmasan, qaytaracağıq. Get, sentyabrın 4-nə kimi fikirləş, istəyirsən Rafiqlə danışım (Rafiq Şəfiqə Məmmədovanın həyat yoldaşıdır – *İ.R.*), hansı pyesi, hansı rolu istəyirsən de, salaq repertuara.

Şəfiqə Məmmədova. Bütün bunlar üçün çox sağ ol, Turab. Məni kövrəltədin... Sən həmişə mənə qayğıkeş, səmimi olmusan. Axı, İncəsənət İnstitutunun kafedra müdiriyəm. O işdən çıxmaq istəmirəm.

Həsən Turabov. Yarımştat qal da institutda. Sənə kim nə deyir. Vaxtilə Ədil İsgəndərov, Mehdi Məmmədov, Tofiq Kazımov, Əliheydər Ələkbərov... hamısı yarımştat işləyiblər də institutda.

İlyas Əfəndiyev. Olmaz institutdan çıxmasın, kafedra müdiriliyində qalsın, həm də teatrda işləsin?

Həsən Turabov. İnstitut bir müəllim, ya kafedra müdiri itirsə, heç nə olmaz. Şəfiqə kimi aktrisanı itirmək isə nəinki Akademik teatr, hətta bütün mədəniyyətimiz üçün bağışlanmaz günahdır. Vallah günahdır... Günah!.. Əzizim, yeddi ildən çoxdur teatrdan uzaqlaşmısan. Aktyorun səhnəyə bir il çıxmaması beş-on ilin itkisidir. Vallah gecikirik, Şəfiqə, vaxt keçir, yaş nə

sənə, nə mənə baxmır, öz işindədir... Fikirləş. Bax, çox demişəm, amma bu dəfə qəti deyirəm...

*Bu məqamda Şəfiqə Məmmədova mətləbə
daxli olmayan nəsə dedi. Bu da Həsəni təbdən
çıxardı, hirsle stuldan qalxdı.*

Həsən Turabov. Şəfiqə, qulaq as, kişi kimi danışaq. Sentyabrın 4-də səni ərizənlə bir yerdə gözləyirəm. İstəyirsən lap bu axşam İlyas müəllimlə gələk sizə, Rafiqnən danışaq.

İlyas Əfəndiyev. Əşi, dava niyə salırsız? Ay Şəfiqə, düz deyir də, gəlsən, həm sənə yaxşı olar, həm də teatra.

Həsən Turabov. Bakıda, Moskvada kim lazımdı, hamısıynan görüşüb danışmışam. Uzağı iki aya teatrımız, on doqquz ildən sonra axır ki, Akademik maaş alacaq. Dörd – 400 manatlıq, doqquz – 350 manatlıq, on yeddi – 300 manatlıq maaş olacaq. Ən aşağı maaş 180 manat.

SSRİ Mədəniyyət naziri Zaxarovla da yaxşı, işgüzar söhbətimiz olub. Ona da dedim ki, indiyə qədər bizim teatr bir dəfə də xarici ölkəyə qastrola getməyib. Təəccüb elədi «ola bilməz!» Sonra sözü bu oldu ki, təşkil edək, lap yaxın vaxtlarda qonşu ölkələrdən birinə tamaşa aparın. «Türkiyəyə getsək, yaxşı olar», dedim, «çünki orada bizə tərcüməçi-filan lazım gəlməz». Razılaşdı, dedi ki, respublikanın Mədəniyyət naziri Zakir Bağirov məktub yazsın bizə, mütləq həll edərək.

Şəfiqə Məmmədova. Nə əla iş görmüsən, Turab.

Həsən Turabov. Hələ qulaq as. Bir də danışib razılaşdıq ki, bu ildən etibarən hər il teatrımız ya Ümumittifaq, ya da beynəlxalq festivalda iştirak eləsin. İndi səndən soruşuram: – Bizə nə qalır? Ancaq vicdanla işləmək... Gecə-gündüz işləmək...

İlyas Əfəndiyev. Əla. Elə «Vətən» cəmiyyətinin xətti ilə gedə bilərsiniz xaricə. Həm qürbətdəki azərbaycanlılarla görüşərsiniz, həm sənətimizi təbliğ edərsiniz, həm də özünüz görüb-götürərsiniz. «Vətən»in sədri Elçindi də, bilirsiniz, o da əlindən

gələn köməyi eliyər. Teatrın dünyaya çıxışına bir pəncərə də açılar.

Həsən Turabov. Əlbəttə. Bu barədə Elçinlə söhbətimiz olub. Çox perspektivlər açılır, bizə qalır işləmək, gözəl sənət nümayiş etdirmək.

İlyas Əfəndiyev. Ay Şəfiqə, sənin «Məhv olmuş gündəliklər»dəki Anjelin indi də gözümün qabağındadır. Hamını heyran qoyurdun. «Natəvan»da da əsas rolu sən məşq edirdin. Natəvanı çox gözəl duyurdun, obrazların inkişaf xəttindəki təzadlı dönüşləri necə dəqiq hiss edirdin. Dediyn dəyərli fikirlər yadımdadı. Nə vaxtsa yazacam səninlə «Natəvan» barədəki söhbətlərimizi... Bilmirəm sonradan sənə nə oldu, bu tamaşadan çıxdın, rolu oynamadın.

Şəfiqə Məmmədova. Elə deyil, İlyas müəllim, öz kefinə çıxmadım tamaşadan. Siz Moskvada xəstə yatırdınız və həmin ərəfədə biz tamaşanı təhvil verməliydik. Moskvadan zəng vurub dediniz ki, mənsiz premyera göstərilməsin. Vaxt uzandı, siz gələ-nə qədər də mən çıxdım analıq məzuniyyətinə.

İlyas Əfəndiyev. Nə isə... Gərək sonra gəlib oynayaydın...

Həsən Turabov (sərt və ötkəm). Ayağa dur görüm, Şəfiqə.

Şəfiqə Məmmədova (gülür). Məni rəqsə dəvət edirsən? *(Ayağa durdu).*

Həsən Turabov. Bir az köksən... yeməyini azalt.

İlyas Əfəndiyev. Ay Həsən, sizin teatrda elə bil aktrisalar kökəlmə yarışına giriblər... həəə... Şəfiqə tez formaya düşər... Teatrda yaxşı aktrisa çoxdur ey, amma... amma Şəfiqə belə... nətər deyim, çox əzəmətli, rus demişkən, moşnu aktrisadır. Ledi Maqbet nə sənin boyuna biçilib!

Şəfiqə Məmmədova. Qismət olmadı... *(ortalıq mizin üstünə baxdı. Sanki kağız qovluğu indicə gördü)* İlyas müəllim, deyəsən, təzə pyes yazmısınız?

İlyas Əfəndiyev. Bəli, vermişdim Həsənə ki, oxuyub fikrini desin.

Şəfiqə Məmmədova. Əla. Çox əla işləyirsiniz. Maşallah deyim, göz dəyməsin.

İlyas Əfəndiyev. İyul ayında «Zuğulba» sanatoriyasındaydım. Orada yazdım bu pyesi, iyirmi günə. Sən mənim axıncı pyesimin tamaşasına baxdın? «Bizim qərribə taleyimiz»i deyirəm. Yəqin, baxmamısan...

Şəfiqə Məmmədova. Necə baxmamışam, İlyas müəllim. İkinci premyeraya gəlmişdim. Siz də nəvələrlə oturmuşdunuz sağ lojada, rəhmətlik Tofiq Kazımovun lojasında. Tamaşa xoşuma gəlirdi, xüsusən tərtibata heyran qaldım.

Həsən Turabov. Tərtibat Elçin Aslanovundur. Onu da yalvar-yarış, zorla gətirdim teatra...

İlyas Əfəndiyev. Şəfiqə, Azər necə rejissordu? Azər Nemətov... Zəfərin oğlu.

Şəfiqə Məmmədova. Özü yaxşı oğlandı, amma rejissorluğu xoşuma gəlmir. Heç yadıma sala bilmirəm onun güclü tamaşasını... Nə bilim, bəlkə də, nəşə var onda, hər halda mən hələ görməmişəm.

İlyas Əfəndiyev. Bəs Gülcahan xanım necə? Güləhmədova, əvvəl Rus Dram Teatrında işləyirdi ha...

Şəfiqə Məmmədova. O, əla. Onun işlərindən xoşum gəlir, ağıllı, zövqlü rejissordu. Ay balam, başqa yerdən rejissor dəvət eləyirik. Elə Gülcahan xanımı çağırıq də.

Həsən Turabov. Çağırmağına çağırıq, sözüm yox. Ancaq Azər Paşa barədə səninlə qətiyyən razı deyiləm, Şəfiqə. Azər yaxşı rejissordu, işgüzardı, axtarandı, aktyorla işləməyi bacarır.

Şəfiqə Məmmədova. Bəlkə, mənə çatmır? Nə deyim?..

İlyas Əfəndiyev. Mən Gülcahanla danışaram, xətrimi çox istəyir. «Sən həmişə mənimləsən»i Bakıda Rus Dram Teatrında yaxşı hazırlamışdı. Moskvada həmin tamaşa göstəriləndə o qədər məktub aldım ki. Elə televiziya da pis qoymamışdı həmin

pyesi. Cənnət Səlimova var ha, bax, o, baş rejissor keçəndə yola vermədi onu.

Şəfiqə Məmmədova. Cananın az-çox rejissorluğu var, amma adam deyil ha. Teatrda bir intriqa yaradıb, gəl görəsən. Neçə aktyor onun əlindən kollektivdən çıxıb. İnstitutda da dərs deyirdi, aləmi qatdı, axırda tələbələr ondan qəti imtina elədilər... İlyas müəllim, az qala ürəyim partlayır. Məlik Dadaşov bizim teatrda ayaq açıb, bizim səhnədə Xalq artisti adını alıb, bizim kollektiv onu respublika Ali Sovetinə deputat seçib. Amma o, Rus Dram Teatrı ilə qastrola gedir, hər yerdə onların təəssübünü çəkir, bizim kollektivin isə ancaq pisinə danışır... Mən əgər institutdan çıxıb teatra gəlsəm, ancaq öz doğma kollektivimə qayıdacağam. Keçən il Rus Draması məni dəvət elədi. İnanın, İlyas müəllim, dedim ölərəm, amma doğma ocağa xəyanət etmərəm.

İlyas Əfəndiyev. Amma heç inanmıram Timuçin (Timuçin Əfəndiyev İlyas müəllimin kiçik oğludur. Mirzağa Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun, hazırda Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin rektorudur – *İ.R.*) səni institutdan buraxa.

Şəfiqə Məmmədova. Baxaq, görək necə yola gətirərik də.

Həsən Turabov. Timuçinlə mən özüm danışaram (Elə o dəqiqə hökumət telefonunun dəstəyini qaldırdı). Salam, necəsən, qardaş?.. (*güldü*) Əla, eşq olsun sənə. Timuçin, mən Şəfiqə Məmmədovanı səndən oğurlayıram.

Şəfiqə Məmmədova (tez ayağa qalxıb elə oradan telefona tərəf qışqırdı). Timuçin müəllim, mən hələ razılıq verməmişəm. Demişəm sizinlə danışib məsləhətləşim, sonra...

Həsən Turabov. Yalan deyir... hə... Bax, mən də, İlyas müəllim də, İlham da, Elçin də o fikirdəyik ki, gəlsin teatra... Ay sağ ol!.. Oldu... O asan işdi, elə bu şənbə zəngləşək görüşək... Danışdıq, sağ ol (*dəstəyi asdı*). Timuçin razı, daha sözün yoxdu ki?..

Şəfiqə xanım saat 2-yə iyirmi yeddi dəqiqə işləmiş sağollaşmış getdi. Gedəndə qapının ağzında çönüb mənalı təbəssümlə bizə baxıb dedi: «Gedim mən də fikirləşim...» Özündən asılı olmayaraq, qapını əməlli-başlı çırpıb otaqdan çıxdı. Biz sual dolu baxışlarla bir-birimizin üzünə baxdıq.

İlham Rəhimli. Ən çox rəğbət bəslədiyim aktrisadı Şəfiqə xanım. Teatra onu qaytarsanız, böyük iş görmüş olarsınız.

Həsən Turabov. Zalım qızı aktrisadı də. İlyas müəllim, elə bu təzə pyesinizdəki Mədinə rolunu verin ona. Bir az da işləyərsiniz, olar əla.

İlyas Əfəndiyev. Pis olmaz... Yaxşı bəs bu rejissor işini neyləyək?

Həsən Turabov. Gülcəhan xanımın telefonunu verin mənə, zəng vurum.

* * *

Həsən dönə-dönə zəng vurdu, ancaq düşə bilmədi, xətt bağlıydı. Onun həssaslığını bir daha yəqin etdim. O, İlyas müəllimə dedi ki, mən Gülcəhan xanımla danışmamış siz ona heç nə deməyin. Birdən xətrinə dəyər ki, «teatr mənimlə danışmayıb, amma müəllif təkid edir...»

MƏNƏVİ XƏZİNƏ

*Yaxud «İlyas Əfəndiyev teatri»nin
estetik səciyyələrinə qısa nəzər*

İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasından və pyeslərinin tamaşalarından yaza-yaza onun səhnə sənəti estetikası haqqında da düşünürdüm. Nəhayət, qərara gəldim ki, qənaətlərimi oxucularla bölüşüm. Mənim fikrimcə, incəsənət və qələm adamlarının yaratdıqları sənət inciləri millətin mənəvi xəzinəsidir. Buna görə məqalənin də adını elə qoydum. Yazı 2 iyun 1989-cu ildə «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində dərc olunub.

P.S.-də isə dramaturqun 1989-cu ildən sonra pyeslərinin tamaşalarının əsas mövzu-problematikası, estetik səciyyələri, səhnə xüsusiyyətləri barədə qısa tezislərimi təqdim edirəm.

Hər bir xalqın, hər bir millətin əsrlərin keşməkeşlərindən, eniş-yoxuşundan, tarixin dolaylarından keçən sevinci, kədəri, azadlıq mübarizələri, fəlsəfi təfəkkürü, acı taleyi, poetik düşüncəsi, söz qüdrəti... damcı-damcı toplanıb tükənməz dərya yaradır. Sahilləri zaman sonsuzluğunda görünməyənəcən, dərinliyi ölçüyəgəlməz, tutumunun dəqiq ifadəsi rəqəmlə mümkün olmayan bu dəryanı doğma xalqımızın mədəniyyət xəzinəsi kimi anlayıb qavrayırıq.

Min-min illər boyu adları tarixin yaddaşında qalmayan, zamanın burulğanında əriyən təfəkkürü nurlu şəxsiyyətlər – dühalar mifləri, əsatirləri, bayatıları, nağılları, dastanları, mahnıları,

hacavatları... yaratmış və xalqımızın mədəniyyət xəzinəsini həmin incilərlə zəngənləndirmişlər. Zaman keçdikcə, gəlimli-gedimli, bir ucu ölümlü dünyanın əbədi çarxı bu günümüzdə doğru hərələndikcə xəzinə yaradıcılarının inciləri kimi adları da tarixin yaddaşına yazılmışdır.

İndi biz Nizami dünyasını, Nəsiminin təfəkkür üsyanını, Tusinin zəka ziyasını, Füzulinin Vətən həsrətini, Mirzə Fətəlinin müdrik ibrətini, Mirzə Cəlilin acı fəryadlarını, Aşıq Ələsgərin şirin söz tamını, Sabirin sarsıdıcı qəhqəhələrini, Cəfər Cabbarlının müasirlik ehtirasını, Üzeyir bəyin musiqi möhtəşmliyini, Cavidin müdrikliyini, Səməd Vurğunun həyat eşqini... xalqımızın mənsub olduğu mədəniyyət xəzinəsindən mənimsəyirik, ondan bəhrələnir, həmin varlığa tapınırıq. Özü də həmin dühalara rəhmət oxuya-oxuya, onların əbədi varlığına kötükcə, nəticə, nəvə, övlad ehtiramı bəsləyə-bəsləyə.

Yaşadığımız və tamamına on ildən bir az çox qalmış XX yüzillik milli mədəni şüurumuza yeni bir olay (fakt, hadisə) gətirdi və xalqımız fəal şəkildə onu özümləşdirdi, doğmalaşdırdı. Bu özümlük, bu doğmalılıq təbii olaraq xalqın yeni-yeni mədəniyyət yaradıcılarına, mənəviyyat qurucularına əbədiyyət aynası tutdu.

Mənəvi-mədəni xəzinəmizi zənginləşdirən bu yeni incinin adı **Teatr**dir. Bərəkət toxumu XIX əsrdə Mirzə Fətəli idrakında cü-cürən bu sənətin – peşəkar teatr sənətinin tarixçəsi çox qısadır. Fəqət, bu qısalıqda əsrlərə bərabər idrak və mənəviyyat dəyəri, tutumu paylanıb, qatlanıb, formalaşılıb.

Xalqımızın milli şüurunun inkişafında hər qatın, hər layın bəhrəsi və bərəkəti ölçüyəgəlməzdir. Tarixin özünə üz tutaq: «Mirzə Fətəli Axundzadə teatri», «Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev teatri», «Nəcəf bəy Vəzirov teatri», «Cəlil Məmmədquluzadə teatri», «Cəfər Cabbarlı teatri», «Sabit Rəhman teatri», «Səməd Vurğun teatri» xalqın mənəvi tərbiyəsində dəyərlənib, rolunu və

əhəmiyyəti layiqincə qiymətləndirilib, zaman-zaman da qiymətləndiriləcək.

Çağdaş mədəniyyətimizdə canlı fəaliyyət göstərən, ənənə ilə sıx tellərlə bağlı olan «İlyas Əfəndiyev teatri»nin özünəməxsusluğunun, üfüqlərinin, poetika səciyyələrinin, estetik göstəricilərinin nəzəri konsepsiyasını formalaşdırmaq hələ ki, özünün dərin, hərtərəfli elmi anlamını, həllini gözləyir. Qısaca bir yazıda onun elmi-nəzəri, poetika ölçülərini əhatəli təhlilə çəkməyim mümkünsüzdür (Hələ mən İlyas Əfəndiyevin roman və povestlərindəki dramaturji element və üslubları demirəm). Bununla belə, çalışacam ki, Azərbaycan milli səhnə sənətinin müstəqil qolu olan «İlyas Əfəndiyev teatri»nin mənəvi mahiyyətini lap eskizvari şəkildə də olsa açıqlayım. Sanıram ki, bu yolda, şair demişkən, «nə ilkin, nə sonuncuyam mən». Ona görə ki, İlyas Əfəndiyevin klassik örnəyimiz olan pyesləri məndən, səndən, bizlərdən, sizdən, hətta müəllifin özündən asılı olmayaraq, bədii taleyi ilə yaşayıb, yaşayır və yaşayacaq da.

«İlyas Əfəndiyev teatri»nin mədəniyyətimizə gətirdiyi bir sıra önəmli mənalər, ölçülər sırasında məndən ötrü vacibi yazıçı-dramaturqun zamanı dərk etmək, mütəfəkkir anlamına öz bədii formalarını vermək bacarığı və qüdrətidir. İlyas Əfəndiyevin düşüncəsi neçə-neçə nəslin düşüncəsini, dünyagörüşünü təmin və təyin edibdir. Bəlkə, məhz ona görə biz bu gün artıq milli mədəni şəurumuzda «İlyas Əfəndiyev baxımı» fenomeni haqda tam məsuliyyətlə söz açə bilərik.

«İlyas Əfəndiyev teatri»nin əzəli qaynaqları təbiətdədir. O, kənddə doğulub, həyatın sərt üzünün acısını burada dadıb, mədəniyyətlə ilkin ünsiyyəti şəhərdə olub və yenidən doğma ocağa qayıdaraq müəllimlik fəaliyyətinə başlayıb. İlyas Əfəndiyev düşüncəsinin inkişafını izlədikcə təbii bir qanunauyğunluqla rastlaşırsan. Haqqında düşündüyü həyatın mövzu sahələri genişləndikcə sənətkarın düşüncəsi, idrakı daha dərin qatlara işləyib.

Bu baxımdan onun ilk və hələ ki, son pyesi arasındakı məsafədə ağırlı-acılı, faciəli, mürəkkəb, təzadlı, çətinliklərin burulğanından çıxan və bütün bunlarla bahəm xalqımızın, cəmiyyətimizin nikbin bir tarixçəsi yerləşir.

O tarixçəni vərəqləyirəm.

... *1944-cü il.* Xalqımızın, bütünlükdə ölkəmizin ağır günləri. Qələbəyə bir il var. Bunu hələ İlyas Əfəndiyev (Mehdi Hüseynlə birgə) bilməyə-bilməyə «İntizar» pyesini yazır. İlyas Əfəndiyevin düşüncələrinin özəyində Vətən və vətənpərvərlik, yurd və yurdsevərlik dururdu. Gənc yazıçının əvvəl nəsrində (pyes İlyas Əfəndiyevin hekayəsi əsasında yazılıb), sonra dramaturgiyada kövrək səsi eşidildi, digər həydaşlarından az da olsa seçildi...

1947-ci il. 20 milyon adam itirən sovet xalqı beş qat güc və həvəslə quruculuq işinə başlayıb. İlyas Əfəndiyevin düşüncələrinin mərkəzində quruculuq problemi durur və dramaturq onu «İşıqlı yollar» pyesində özünün bədii-estetik məntiqi ilə təcəssüm etdirir. Bu dəfə geniş teatr ictimaiyyəti, onun öncül sənətçiləri bu tamaşanı, bəzi qüsurlarını göstərməklə yanaşı, mədəniyyət və incəsənətimizin həyatında hadisə kimi qiymətləndirir.

1948-ci il. Yaşadığımız bu günlərdə ən ümdə problemlərimizdən olan kənd həyatı, onun ictimai-sosial, maddi-iqtisadi təşəkkülü, mənəvi-əxlaqi təkamülü sahəsindəki nöqsanların köklərini dramaturq otuz bir il əvvəl düşünmüş və qələmə almışdır. Təbii ki, bu, elmi, sosioloji, iqtisadi araşdırma deyildi. Canlı insanların, köhnəliklə yeniliyin mübarizəsində, əqidə toqquşmasında, mürəkkəb həyat hadisələrinin qaynağında, tipik səciyyəli xarakterlərin dünyagörüşlərinin təzadlarında yaranan qənaətlər dövr üçün yeni və ibrətamiz idi.

1954-cü il. Mənəvi paklıqla riyakarlığın, halallıqla harama göz dikməyin, həqiqətlə yalanın, xeyirlə şər in mübarizəsi Azərbaycan xalqının folklorunda, yazılı ədəbiyyatında əbədi mövzulardandır. «Atayevlər ailəsində» pyesində bu mənəvi münaqişələr

bir ailə çərçivəsində başlayıb geniş ictimai məna kəsb edir. İlyas Əfəndiyevi düşündürən ailə sağlamlığı daha geniş mənada cəmiyyətin sağlamlığıdır. Yenidənqurma dövründə gedən mənəvi təmizlənmə prosesi və onun ədəbiyyatda, dramaturgiyada təcəssümünün otuz-qırx il əvvələ gedib çıxan kökündə duranlardan biri də müdrik yazıçımız İlyas Əfəndiyevdir desəm, zənnimcə, yanılmaram.

Bax, budur sənətçinin qılınc kəsərli iti təfəkkürlə zamanı qabaqlaması!

1964-cü il. Dramaturgiyamıza və teatrımıza elmi şəkildə «lirik-psixoloji üslub» adlandırdığımız yeni janr, yeni nəfəs, yeni mövzu gəldi. Əslində, hər bir teatrın hər zaman ehtiyac duyduğu, böyük teatr islahatçısı Stanislavskinin təbirincə desəm, «insan ruhunun həyatı» Azərbaycan səhnəsində öz milli libasını geyindi. Teatrımıza və eyni zamanda şüurumuza «Sən həmişə mənimlə-sən» pyesi gəldi. Baxdıq, kövrəldik, həyəcanlandıq, sarsıldıq, mənən saflaşdıq, göz yaşları içərisində həyata ümid işığı gördük, öyrəndik... və İlyas Əfəndiyevin dramaturq düşüncələrinə, insani duyğularına şərikinə olduq.

O unudulmaz ilk tamaşadan iyirmi beş il keçib. Amma əlimi ürəyimə qoyub, üzümü o çağlara tutub deyirəm: Siz həmişə bizimləsiniz, Nargilə və Həsənzadə...

1967-ci il. Mənəviyyat aləminin əbədi kateqoriyalarından olan «günah» Azərbaycan milli şüurunda cox fəal, təsirli və əməli bir anlayışdır. «Mənim günahım» pyesində dramaturq «günah və etiraf (tövbə)», «günah və savab iş» kimi mənəvi anlayışların çağdaş təcəssümləri haqqındakı düşüncələrini tamaşaçılarla bölüşür. Öz növbəsində, onları da düşünüb-daşınmağa çağırır. Həmin çağırış cavabsız qalmır və yazıçı ideali, yazıçı qənaəti öz əhəmiyyətli rolunu oynayır.

1968-ci il. Mənim 19 yaşımdı, ancaq bir teatr axşamını indiyəcən unuda bilmirəm. Alatoran səhnədən kədərli, ağır ritimli

«Araz... Araz... Araz...» xor sədası altında Vətən fəryadını eşidirdim (müəllif bu mövzuya nəsr əsərlərində əvvəllər də toxunub və gələcək dramlarında xalqın nisgilinə yenə qayıdacaq)... Xoşbəxt tələbəlik illərini yaşayan, sevinc içərisində süzən Kamranla Nərminin – iki sevgilinin get-gedə mürəkkəb həyat hadisələrinin burulğanına düşüb haçalanan qərribə talelərini görürdüm... Biz bilmirdik, ancaq müəllif bilirmiş, düşünürmüş və görürmüş ki, onların qərribə taleyinin qəmli hekayəti hələ bitməyib. Nərminin oxuduğu «Məni sənə bağlayan sənin dəyanətidir...» nəğməsi sona çatmayıb... Aylar ötəcək, illər dolanacaq... və haqqında danışdığım «Unuda bilmirəm» tamaşasının qəhrəmanları Nərmin və Kamran 1988-ci ildə «Bizim qərribə taleyimiz» pyesində, zamanın yeni mərhələsində İlyas Əfəndiyevin düşüncələrinin daha kamil təcəssümçüləri olacaqlar.

1969-cu il. Dürğunluq dövrü adlandırdığımız 70-ci illərin riyakar ovqatında «Məhv olmuş gündəliklər» pyesinin finalını xatırlayıram. Yalanla, sapıntılarla, aldanışlarla, illüziya parıltılarından doğan ötəri inamla sətirlənmiş gündəliklərə Fəridə od vurur. O yanan, o tüstülənən gündəliklər həmin günlərin qeydləriydi. Bu gün hamımızı tövbə etməyə, məənəviyyatımızı bürümüş qara his qurumlarını təmizləməyə çağıran bəzi publisistlərə «Məhv olmuş gündəliklər» pyes və tamaşasını yada salmağı tövsiyə edirəm. Yox, qardaşlar. O vaxt hamı laqeyd, qorxaq, biganə, satqın... deyildi. İlyas Əfəndiyev onda da müstəqil, aydın təfəkkürlə düşünürdü, cəmiyyətin, xalqın taleyindən nigaran idi. Düşüncələri, narahatlığı ilə qüdrətli rejissorumuz Tofiq Kazımovu alovlandıra bildi və teatr sənətimiz məənəvi miskinliyə, riyakarlığa, ikiüzlülüyə qılinc çəkən «Məhv olmuş gündəliklər» kimi açıq publisist tamaşa ilə yeni nailiyyət qazandı.

Dramaturq öz düşüncəsinin davamı kimi haqqında danışdığımız problemə «Bağlardan gələn səs» (1976-cı il) pyesində tamamilə yeni baxım bucağından, yeni dönüşdən toxundu.

1971-ci il. Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasından əlli il keçəndə İlyas Əfəndiyev tarixi həqiqət barədə düşüncələrini dramaturji formada canlı insanlar – inqilabçılar və əleyhdarlar, bəylər və muzdlular, ağalar və qulluqçular... qarşılıqlı münasibətlərində büruzə verir. «Hərənin öz həqiqəti var, hər kəs özünə görə haqlıdır. Fəqət, bunların üzərində ali bir həqiqət var: insan azadlığını, insan səadətini, insan varlığını tapdalayan gerçəklik həqiqət deyil, riyadır». Bu ideya yazıçı-mütəfəkkir İlyas Əfəndiyevin «Mahnı dağlarda qaldı» pyesində dramaturq düşüncəsinin qayəsini təşkil edir.

İlyas Əfəndiyev tarixi həqiqət barədə düşüncələrini davam etdirərək və daha da dərinləşdirərək xalqımızın yaxın və uzaq tarixini drama çəkir. Bu niyyətdən doğulan «Xurşidbanu Natəvan» (1981-ci il) və «Şeyx Xiyabani» (1986-cı il) tamaşalarının milli xalq şüurumuza təsirini biz hələ tam şəkildə, bütövlükdə qavramamışıq. Bəlkə, ona görə ki, mütəfəkkir sənətçinin düşüncələrini bütün kamilliyi ilə qavramaq üçün bizə – mənə, sizə, hamımıza zaman lazımdı. Bəlkə də, etiraf edək ki, tariximizi öyrənib dərk etməkdə biz başqalarından tənbəlik.

Həşiyə. Yazdıqlarımı gözdən keçirdikcə ixtiyarsız, istər-istəməz gördüm ki, bu tarixi-xronoloji prosesdə İlyas Əfəndiyevin ağır təbiətli, müdrik, mütəfəkkir obrazı yaranır. Fikrimi aydınlaşdırmaq üçün oxucularımı İlyas Əfəndiyevin «Qəribə oğlan» (1973-cü il) komediyasını və onun gözəl tamaşasını xatırlamağa çağırıram. Sən demə, haqq sözü zarafata salıb da demək olarmış. «Qəribə oğlan» pyesi ilə İlyas Əfəndiyev lirik-psixoloji komediya janrının əsasını qoymaqla, yazıçı idealında insan mənəviyyatının saflığı uğrunda yeni mərhələ açdı.

1983-cü il. Yenidənqurmanın dördüncü ilini yaşayan publisistlər, tənqidçilər durğunluq illərinin zaman sərhədlərini 1985-ci ilədək göstərirlər. Əlbəttə, bugünün zirvəsindən dünəni görmək çox asandır. Ancaq o dövrdə yaşayıb və dövrü bütün mürəkkəb-

liyi ilə anlayıb söz ustası sərraflığı ilə ona rəmz, metafora yükü daşıyan bir ifadə tapmaq yalnız müdriklərə nəsib olur. Bu gün biz çox-çox «büllur sarayların» dağılmasının şahidi oluruq. İlyas Əfəndiyev isə «büllur sarayların» yaşayış, insanlıq üçün yarar-sızlığını, zamanın sərt reallıqları müqabilində məhvə məhkumlu-ğunu hələ o zaman özünəməxsus müdrikliklə cəsarətli qətiyyətlə və fəhmli uzaqgörənliklə «Büllur sarayda» pyesində söyləmişdi. Nə yazıq ki, biz çox zaman bədii həqiqətlə həyat həqiqəti ara-sında sədd qoyuruq...

1988-ci il. «Bizim qəribə taleyimiz». 20 il sonra Həsən Tu-rabov Kamranı, Amaliya Pənahova Nərmini ifa edirlər. İfaçılarla bərabər obrazlar da yaşlaşıb, İlyas Əfəndiyevin təfəkkürü həyatın, zamanın dərin qatlarına daha müdrikliklə işləyir. «Bizim qəribə taleyimiz» pyesi yeni ictimai qatda xalqın taleyi ilə oynayanların mənəvi ittihamına çevrilir. Artıq dramaturq dövrü, zamanı riyakarlıq çarxına çevirənləri real vəziyyətdə, qəzəblə ifşaya çəkir. Olmuşları unutmamağı, onlardan ibrət dərsi götürməyi, qəribə talelərin burulğanını dəf etməyi düşüncələrinin özəyində yoğurub çoxminli oxucu-tamaşaçılarına verir.

Haşiyə. Yazımın bu məqamına çatanda beynimdə dolanan bir rahatsız suala cavab axtarmağa məcburam. Bəlkə, yersiz olma-ğına görə üzr istəyirəm. Gəlin görək «tarix və tarixçə» – bu iki söz yalnız qrammatik qurumu iləmi fərqlənir? Tarix sözünə «çə» şəkilçisi əlavə etməklə onun məna tutumunu kiçildirikmi? Axı əsl tarix yalnız aylarla, illərlə, əsrlərlə dəqiqləşdirilən hadisələr deyil. Əsl tarix hər bir xalqın mənəvi inkişafının mərhələləridir. Bəzən bir mənəvi həqiqəti anlamaq üçün əsrlər azlıq edir. Bəzən isə iki-üç ilə elə sıçrayış baş verir ki, açılan həqiqətləri içimizə, düşüncəmizə sığışdırma bilmirik. Dövri mətbuatımızın son günlər gen-bol işıqlandırdığı «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali» pyesinin mənəvi problemini anlamaq üçün bizə 1937-ci ildən bu günəcən əhatə olunan vaxt lazım gəlib.

1989-cu il. «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali». Hələlik, yəni mən bu məqaləni yazanda səhnə əsərinin 8 tamaşası oynanıb. Bu haqda danışmayacağam. Onu tam qavramaq, bütün dəyərini incələmək üçün müəyyən vaxt lazımdır. Qismət olar, ayrıca danışaram həmin tamaşa barədə.

Cəsarətlə deyirəm ki, mədəniyyət karvanının ən qüdrətli sarbanlarından biri İlyas Əfəndiyev və öncül fəaliyyət olan incilərləndən biri «İlyas Əfəndiyev teatri»dir. Hər cür mürəkkəb ictimai problemlərə insan mənəviyyatından pəncərə açan bu teatrın dili incə şəriyyətdir, mayası psixologizmlə yoğurulub, ovqatı lirizmdir, baş mövzusu isə xalqdır, onun övladlarının tale-yidir. «İlyas Əfəndiyev teatri» xalqın mənəvi xəzinəsidir. Mənəvi xəzinə yaratmaq isə yalnız müdriklərə, mütəfəkkirlərə qismət olur. Bu gün milli dramaturgiyamızda o haqqı ancaq İlyas Əfəndiyev doğruldub.

* * *

P.S.

1989-cu il. «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali». 1985-ci ilin müəyyən manada təzadlı yenidənqurması cəmiyyətdə, ruhlarda, düşüncələrdə az da olsa silkələnmə yaratdı. Azərbaycan siyasi iqlimində də nisbi sərbəstlik yaranıb, yəni qətiyyətli, uzaqgörən, xalqın taleyini düşünən yazıçılar bundan istifadə edib yaxın keçmişimizə aid (1937-ci ildən başlanan kütləvi repressiyalar barədə) dəyərli bədii əsərlər yazdılar. İlkilər sırasında İlyas Əfəndiyev də vardı və onun «Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali» dramı Azərbaycan teatr məkanında şəxsiyyətə pərəstiş dövrünün müdhiş sitəmlərini işıqlandıran ilk səhnə əsəridir. Pyes 1988-ci ildə teatra təqdim olundu və 21 aprel 1989-cu ildə premyerası oynanıldı. Elə həmin il oktyabr ayının 30-da Nəbi Xəzrinin «Gecə döyülən qapılar» dramı da Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyuldu.

«Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı» tamaşasının qəhrəmanı Ayaz Turan obrazı «İlyas Əfəndiyev teatrı»na yeni bədii-estetik personaj kimi daxil oldu. Həmin obrazın və Cabbar surətinin bədii təsvirində 1937-ci ildə tutulmuş, 1938-ci ildə isə günahsız yerə namərdcəsinə güllələnmiş səhnə ustaları Abbasmirzə Şərifzadənin, Ülvi Rəcəbin, Panfiliya Tanailidinin, işgəncələrə məruz qalmış Mirzağa Əliyevin, Hacıağa Abbasovun... acınacaqlı talelərinin fraqmentləri var. Məhz İlyas Əfəndiyev ədəbiyyatımızda, həmçinin teatrimızda ilk dəfə sevgililərin vüsalının cəhənnəm əzablarını fəlsəfi-psixoloji dərinliklə, faciəvi realıqla canlandırdı. Cəhənnəmlə vüsal sözlərinin əksliklərinin zorən «qovuşdurulmasının» faciəsinə ümummilli ruh aşıladı, iki gəncin acı taleyini xalq obrazı səviyyəsində ümumiləşdirdi.

Dini-mistik təfəkkür anlayışında olan cəhənnəm sözünün real həyatımızdakı mənzərəsi teatr tariximizə də daxil oldu. Bu realıq teatrdə aktyorların yeni psixoloji-fəlsəfi qatda özlərinin yaradıcılıq imkanlarını bir daha sınaqdan çıxartmaq üçün geniş imkan yaratdı. İfaçılar dini-mistik romantizmi psixoloji realizmlə ahəngdar verməkdə cəsarətlə axtarışlar apara bildilər.

1991-ci il. «Tənha iydə ağacı». İlyas Əfəndiyev yenidən tarixi keçmişimizə çıraq tutudu. Bu dəfə 1920-ci ildə və Böyük Vətən Müharibəsi (1941 – 1945) dövründə cəllad kötüyündən boyun qaçıra bilməyənlərin acı talelərinin yaddaş xatirəsi zəminində ölüm-dən qurtulanların Vətənə dönüşü səhnə dramaturgiyasının şah mövzusu oldu.

Ədib bu əsərinə adı «Zağulba» istirahət mərkəzində hər il istirahət etdiyi 5-ci korpusda, lüks otağının qarşısında günün istisində porşələnən, bir içim suya həsrət qalan, amma duruşunu, diriliyini itirməyən iydə ağacının adını vermişdi. Ancaq əsərdə bu adın rəmzi mənalı bir neçə psixoloji qatda realizə edilmişdi.

Siyasi qat: Azərbaycan qana susayan nəhəng dövlətlər arasında tənhalıq kövrəkliyi təsiri bağışlayır;

İctimai-sosial qat: Vətəndən didərgin düşən adamın həyatı nə qədər dəbdəbəli olsa da, o, həmin cəmiyyətdə həmişə yad və tənhadır;

Mənəvi-psixoloji qat: İnsan əqidəsiz, amalsız yaşayanda, məkanından asılı olmayaraq, tənhalıq girdabına yuvarlanır.

1992-ci il. «Dəlilər və ağıllılar». Azərbaycan 71 illik fasilədən sonra müstəqilliyini yenidən bərpa edib. Bu tarixi hadisənin müqəddəsliyi nə qədər uca tutulsa belə, yeni ictimai formasıyaya qədəm basan cəmiyyətimizdə ciddi mənəvi-əxlaqi aşınmalar prosesi başladı. Bunu həssaslıqla duyan İlyas Əfəndiyev yaradıcılığında ilk dəfə satirik-ironik komediya janrına müraciət etdi. Dəlilərin və ağıllıların fikir təzadları güclü ictimai-sosial konflikt zəminində dramaturji bədii təsdiqini tapdı.

Həsiyə. Elə buradaca oxucularımın diqqətini cəmiyyət və şəxsiyyət problemini bədii realıqla, şərti dəlilər və ağıllılar bölgüsündə dram janrında təcəssüm etdirən digər yazıçını xatırlatmaq istəyirəm. Bu, İlyas Əfəndiyevin oğlu, nasir-dramaturq Elçindir ki, onun 1997-ci ildən başlayaraq «dəlilər» mövzusunda «Ah, Paris, Paris...», «Mənim sevimli dəlim, yaxud diaqnoz «D»», «Mənim ərim dəlidir», «Şekspir» satirik-psixoloji, güldürməkdən daha çox düşündürən komediyaları bir-birinin ardınca Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyuldu.

1996-cı il. «Hökmdar və qızı». İkiyə bölünmüş Azərbaycanın acı taleyini həssaslıqla «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər», «Şeyx Xiyabani» səhnə əsərlərində, Qarabağın göynərtili, mürəkkəb ziddiyyətli taleyinin tarixi səhifələrini «Xurşidbanu Natəvan» dramında konfliktin mayasında yoğuran İlyas Əfəndiyev yenidən Qarabağ mövzusunə qayıtdı. 1988-ci ildən bəri içində yaşadığımız Qarabağ faciəsinin daha uzaq köklərini səhnədən minlərlə soydaşımıza fəryadlı hayqırtyla, müdrik vətəndaş qeyrəti ilə bəyan etdi.

Nəhayət, səhnəmizdə İbrahim xan, Cavad xan, Kəlbəli xan, Məhəmməd xan, Hüseynqulu xan, Mir Möhsün ağa kimi tarixi şəxsiyyətlərə yeni bədii-estetik baxım bucağından yanaşıldı.

«Hökmdar və qızı» pyesi və onun tamaşası «Vaqif» dramında, nə qədər acınacaqlı olsa da, deməliyəm, təhqir edilmiş İbrahim xan özünün həqiqi mürəkkəb və ziddiyyətli, lakin real bədii obrazını tapdı.

Haşiyə. 2010-cu ildə Milli Dram Teatrı bu pyesə yeni ictimai-sosial kontekstən yanaşaraq təzə səhnə təfsirində onu tamaşaçılara «Qarabağnamə» adı ilə təqdim etdi...



Soldan: Timuçin Əfəndiyev, Elçin Əfəndiyev, İlham Rəhimli
və Həsən Turabov. İlyas Əfəndiyevin məzarı önündə

Kitabın içindəkilər

Başlanğıc sözü.....	3
Dramaturgiyada üslub təzəliyi.....	7
Tamaşaların şəcərəsi.....	55
Oxucu inamı	299
Gündəlikdən sətirlər	309
Mənəvi xəzinə.....	324

RƏHİMLİ İLHAM ƏZİZ OĞLU

TEATR NAXİŞLARI

Bakı, «Aspoliqraf», 2013.

Redaktoru *Məsudə Əvəzqızı*

Bədii və texniki redaktoru *Abdulla Ələkbərov*

Kompyuter tərtibatçıları *Səbinə Məmmədova, Mələk Cəlilova,*
Təhmasib Mehdiyev

Korrektoru *Natəvan Məmmədova*

Çapa imzalanmışdır 18.06.2013. Kağız formatı 60x90 ¹/₁₆.
Ofset çapı. Fiziki çap vərəqi 21,0. Sifariş 12. Tiraj 500.

«Aspoliqraf LTD» nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsinin
mətbəəsində çap olunmuşdur.

Bakı, AZ 1052, Fətəli xan Xoyski küç., 121^B
Tel.: (+994 12) 567-81-28/29; Faks: (+994 12) 567-82-68
E-mail: aspoligraf_az@yahoo.com