

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT UNİVERSİTETİ

MƏDƏNİYYƏT:
PROBLEMLƏR VƏ PERSPEKTİVLƏR

DOKTORANT VƏ GƏNC TƏDQIQATÇILARIN
XII BEYNƏLXALQ ELMİ KONFRANSININ

MATERİALLARI

AZƏRBAYCAN
XALQ CÜMHURİYYƏTİ



MƏDƏNİYYƏT:

PROBLEMLƏR VƏ PERSPEKTİVLƏR

**DOKTORANT VƏ GƏNC TƏDQİQATÇILARIN
XII BEYNƏLXALQ ELMİ KONFRANSININ**

MATERİALLARI

Konfrans Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabinetinin
29 mart 2018-ci il tarixli 17/17/148-11 nömrəli
maktubuna əsasən Azərbaycan Respublikası Təhsil
Nazirliyinin 05 aprel 2018-ci il tarixli F-236 nömrəli əmrilə
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət
Universitetində keçirilmişdir



Bakı - 2018

113412

УИ(ЗВ)А0

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

КУЛЬТУРА:

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

МАТЕРИАЛЫ

**XII МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ДОКТОРАНТОВ И МОЛОДЫХ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

Баку- 2018

MINISTRY OF EDUCATION OF THE AZERBAIJAN REPUBLIC
AZERBAIJAN STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ART

**CULTURE:
PROBLEMS AND PERSPEKTIVES
THE MATERIALS**

**OF THE XII SCIENTIFIC CONFERENCE
OF THE DOCTORAL CANDIDATE STUDENTS
AND YOUNG SCIENTISTS**

Baku - 2018

Elmi redaktor: Elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektor,
professor MƏRYAM ƏLİZADƏ

Redaktor müavini: kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent YEGANƏ ƏLİYEVƏ

Tartib edən: AYSƏL RÜSTƏMLİ

Dizayn: LƏMAN MƏMMƏDOVA

Madaniyyət: Problemlər və Perspektivlər. Doktorant və Gənc Tədqiqatçıların XII Beynəlxalq Elmi Konfransının Materialları. Bakı, ADMİU, 2018, 128 s.

©ADMİU, 2018

TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ

<i>Məryam Əlizadə</i>	<i>ADMİU-nun Elm və yaradıcılıq–ifa işləri üzrə prorektor, professor (sədr)</i>
<i>Validə Məmmədova</i>	<i>Tədris işləri üzrə prorektor, professor</i>
<i>Gülşən Əliyeva</i>	<i>Beynəlxalq əlaqələr və tərbiyə işləri üzrə prorektor, professor</i>
<i>Ceyran Mahmudova</i>	<i>"Musiqi sənəti" fakültəsinin dekani, professor</i>
<i>Milbariz Məmmədli</i>	<i>"Kino və televiziya" fakültəsinin dekani, dosent</i>
<i>Əllada Hüseynova</i>	<i>"Teatr sənəti" fakültəsinin dekani, dosent</i>
<i>Vasif Adilov</i>	<i>"Kulturologiya" fakültəsinin dekani, dosent</i>
<i>Səvil Kərimova</i>	<i>"Rəssamlıq" fakültəsinin dekani</i>
<i>Sədaqət Əliyeva</i>	<i>Tələbə Elmi Cəmiyyətinin sədri, "Kulturologiya" kafedrasının müdiri, dosent</i>
<i>Kamilo Dadaşzadə</i>	<i>"Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müdiri, dosent</i>
<i>Yeganə Əliyeva</i>	<i>Elm və yaradıcılıq–ifa işləri şöbəsinin müdiri, dosent (məsul katib)</i>

MÜNDƏRICAT

AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYƏTİNİN 100 İLLİK YUBİLİYİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	9
2018-CI İLİN AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA "AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYƏTİ İLİ" ELAN EDİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	11
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA "ELM GÜNÜ"NÜN TƏSİS EDİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	12
AŞIÇ ŞƏMSİRİN 125 İLLİYİNİN QEYD EDİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	13
"AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA XALQA SƏNGİNİN QORUNMASINA VƏ İNKİSAF EDİRLİLMƏSİNƏ DAİR 2018-2022-Cİ İLLƏR ÜZDİN DÖVLƏT PROGRAMI"NIN TƏSDİQ EDİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	14
HƏSƏN TURABOVUN 80 İLLİK YUBİLİYİNİN KEÇİRİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	15
MƏHDİ MƏMMƏDOVUN 100 İLLİK YUBİLİYİNİN KEÇİRİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	16
AZƏRBAYCAN KİNOŞUNUN 120 İLLİYİNİN QEYD EDİLMƏSİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN SƏRƏNCAMI.....	17
İradə Hüseynova. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti – Qafqazda dövlətçilik ənənələrinin nümunəsi kimi.....	18
Məryəm Əlizadə. Elçinin intensiv metamorfozalar dünyası.....	25
Gülşən Əliyeva. Qüdrətli dövlətin mədəni siyasəti.....	33
Asif Rüstəmli. Mirzə Bala Məhəmmədzadə Cümhuriyyət dönəmində.....	37

KULTUROLOGİYA

İlahə Sadiqova. Cümhuriyyət dövründə fəaliyyət göstərmiş uşaqlar müdafiə cəmiyyətləri.....	43
Məşidə Nigmet Məmiş. Kafkasların şanlı tarixi.....	44
Fəxrət Məmmədli. Muzey nümunələrinin elektron təqdimatı və inteqrasiya məsələləri.....	45
Əli Abuzarov. Muzey məkanında interaktiv oynalarnın təşkil olunmasının xüsusiyyətləri.....	46
Günəş Cəbrayilova. Tolerantlıq anlayışının kulturoloji mahiyyəti.....	47
Rəhim Həsənov. G.V.F. Hegelin fəlsəfi sistemində tarix nəzəriyyəsi.....	48
Nurşəh Rüstəmov. Salman Mümtəz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinin yararına tarixi.....	49
Elina Kərimova. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin ekspozisiyasında arxeoloji artefaktların nümayişi.....	50
Şəbnəm İsmayilova. Nəriman Nərimanov irsi - xatirə muzeyinin ekspozisiyasında.....	52
Mina Əliyeva. Arxivləşdirilməsinin müasir problemləri.....	53
İlahə Həsənova. Nizami Gəncəvi adına Gəncə Dövlət Tarix-Diyarşünaslıq Muzeyində nümayiş olunan eksponatların tarixi dinamikası.....	53

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Aygün Süleymanova. Azər Paşa Nəmatin rejissurasında klassik teatrın avangard teatrın sintezi.....	55
Səbinə Ramazanova. От персидской живописи до могорьских миниатюр.....	56
İsmail Dikilitaş. Nəsirədən dramaturgiyə giden yolda Türkiyə sosial-mədəni gerçəkliyinin Orhan Kemal'ın yaratdığına etkisi.....	56
Elçin Cəfərov. Rejissurada ekspresionizm.....	57

Байсабава Тогжан Нурланқызы. Проблемы в развитии современной казахской анимации.....	58
Məhbəbə Abbasova. Azərbaycan müasir incəsənətinin formalaşmasında BİM.....	61
Карымбаева Айжан Хесигереевна. Булат Аюханов и его вклад в развитие национальной хореографии.....	62
Göha Kapanadze. "Kvachiada" in Rustaveli Theatre.....	64
Эльдар Юлдашев. История становления шоу индустрии в Узбекистане.....	65
Хамдам Исмаилов, Анар Исмаилов. Режиссерские поиски в интерпретации исторического образа на сцене Узбекского театра.....	67
Könül Cəfərova. Müasir teatrşünaslığı: mövcud mənzərə və problemlər.....	69
Reyhane Khorsand. Şərq xalqlarının miniatur rəssamlığı (XVI sər Tabriz miniatur məktəbi).....	70
Kamran Qasimov. Orta Asiya türk xalqların kinosaında yeni dalğa (2005-2017-ci illər).....	72
Türkan Abbaszadə. Müasir incəsənətdə koraturluq.....	73
Narmin Tağıyeva. Milli özünədarğ prosessinin teatr qavrayışında təzahürü (1970-ci il kontekstində)	74
Fariz Məmmədşadə. Saksafon ifaçılığında quruluş və nəfəs texnikası.....	75
Tarlan Rəsulov. Playback (playback) teatr psixodramın varisi kimi.....	76
Ülkər Məmmədli. Bəstəkar Aydın Əzimovun "IV İlma" fortepiano miniaturunda milli semantikanın təfsiri.....	77
Günay Səltərova. Dünya və Azərbaycan mədəniyyətində Antonen Artonun teatr konsepsiyasına yaradıcı refleksiyası.....	78
Aidə Qafarova. Müsəlman Artistlər İttifaqının fəaliyyəti.....	79
Anar İskəndərov. Qədim türk incəsənətinin Uzaq Şərq ilə əlaqəsi.....	80
Bəhrüz Niftəliyev. İnformasiya verilişləri və obyektivlik.....	80
Aysel Hacıyeva. Etnomusiqişünaslıqda musiqi regional araşdırmanın rolu.....	81
Elçin Qafarlı. "TÜRKSOY" türk dilli xalqlar arasında mədəni inteqrasiyanın yönəlticisi kimi.....	82
Şahla Heydərlı. Dramaturq və rejissor.....	83
Aliya Məmmədova. Sənədi-bibliografik ədəbiyyatın sənədləşdirilməsi.....	83
Nazakat Əhmədova. Müasir geyimdə ənənəvi xalqa motivlərinin təbiiği.....	84
Лейла Асланова. Некоторые вопросы изучения деятельности Научно-исследовательского Кабинета Музыки.....	85
Ulya Abdullayeva. Cəlal Qarayəğdının yaradıcılığı.....	86
Turqay Nar. Mütəəqil Azərbaycan teatr səhnəsində Turqay Nar dramaturgiyası.....	87
Mülayim Əhmədova. Knut Hamsun dramaturgiyası teatr səhnəsində.....	88
Fidan Xəlilova. Moris Ravelin fortepiano və orkestr üçün "g dur" konsertinin üslub xüsusiyyətləri.....	89
Elnura Əsədova. F.M.Dostoyevski yaradıcılığında fədakarlıq mövzusu (F.M.Dostoyevski yaradıcılığında humanizm məsələləri).....	90
Azər Məlikov. Milli zərb alətlərinin artikulyasiya xüsusiyyətləri.....	91
Aygün Hacıadə. Azərbaycan xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında fortepiano işləmələri.....	92
Səbinə Əliyeva. Azərbaycan etnomusiqişünaslığının inkişafında Bayram Hüseynlinin rolu.....	92
Tamilla Məmmədova. Vətəndaş cəmiyyəti mövzusu "Saman Köpəkləri" filmində.....	93
Afaq Ağayeva. İntibah dövrünün diniyəşəhrətli dramaturquun əsərləri Azərbaycan səhnəsində.....	94
Azər Həsənov. "Dream Doctors" layihəsinin tarixi və Azərbaycanda ilkin inkişafı.....	95
Günəl Əliyeva. Mahur-Hindli muğamının quruluşu və ifaçılıq xüsusiyyətləri.....	96
Emil Qafarlı. Azərbaycan səssiz kinosaında ifadə vasitələrinin təşəkkül problemləri.....	97
Ülkər Əmirova. Sənətsən Cəmilə Novruzova yaradıcılığı.....	98
Azər Məmmədov. Səid Rüstəmovun tarixi və orkestr üçün konsertinin üslub xüsusiyyətləri.....	99
İlahə Dəmirzadə. Qara Qarayevin "24 Prelüdü"nün üslub xüsusiyyətləri.....	100
Səfiyyə Zərbəliyeva. Qara Qarayevin yaradıcılığında prelüd janrı və "24 prelüd" fortepiano silsiləsi.....	101
Nuray Əmirova. Yohannes Bramsın fortepiano yaradıcılığının üslub xüsusiyyəti.....	102

Günəl Quliyeva. İ.S.Baxın yaxşı temperasiyalı klavir əsərində affektlərin təfsirinə dair.....	103
Gülşən Qardaşova. Azərbaycan miniatur sənətinin tədqiqat tarixi.....	104
Samira Nəğiyyə. Azərbaycan xalça sənətində rəngin bədii estetik xüsusiyyətləri.....	105
Hamid Məmmədov. Lahic misgariyyənin xüsusiyyətləri.....	106
Səvinə Həsənova. Şərq kino incəsənəti nümunələrinə yenidən baxış.....	106
Elnur Mehdiyev. Teleserial yaradılığında aktyor əməli.....	107
Ülkər Süleymanova. Yarımqıç xatirələr filminə sosial mühitin rolu.....	108
Razim Salımanov. Motiv kinematografiyada qəhrəman obrazının yaradılmasının əsası kimi.....	109
Zümrüd Məmmədova. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam məclislərinin rolu.....	110
Fatma Süleymanova. Azərbaycan rəngkarlığında xəzər mövzusu.....	110
Ülkər Məcidzadə. Müasir İran kinematografiyasında insan və cəmiyyət problemi.....	111
Abbasəğa Əlizadə. İnformasiya mühəribələrində kinonun rolu.....	112
Ülvi Nuri. Ramiz Mirişlinin məhni yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri.....	112
Əli Hacı. Şərq ənənəvi teatr mədəniyyətində aktyor sənəti.....	113
Dilşad Əhmədova. Meyerholdun teatr metodunun konseptual mahiyyəti.....	116
Elvin Ağasıyev.Qordon Kreqin teatr sistemində aktyor sənəti.....	118
Fidan Hacıyeva. Postdramatik teatrdə aktyor sənəti.....	120
Kənan Kərimli. Yəji Qrotovskiın yoxsul teatr.....	123
Sənubər Həşimova. Orta əsrlərdə dini tamaşalar; janr təsnifatı.....	125

AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYYƏTİNİN 100 İLLİK YUBİLİYİ HAQQINDA AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN

SÖRƏNCAMI

2018-ci il may ayının 28-də müsəlman Şərqində ilk parlamentli respublikanın – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaranmasının 100 illiyi tamam olur.

Qədim və zəngin dövlətçilik ənənələrinə malik Azərbaycan xalqı keçmişinin müəyyən dövrlərində tarixin hökümü ilə böyük imperiyalar tərkibinə qatılmaq məcburiyyətində qalmışdır. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti məhz dünyanın siyasi nizamının yenidən qurulduğu bir vaxtda, XIX əsrin axır və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın yaşadığı parlaq mədəni yüksəliş mərhələsinin məntiqi yekunu kimi meydana çıxmışdır.

XIX əsrin birinci yarısından etibarən maarifçilik ideyalarının yayılması ilə Azərbaycanada baş verməş köklü ictimai-siyasi və mədəni dəyişikliklər yeni tipli teatrın, məktəbin və mətbuatın yaranmasını təmin etməklə milli özünüdərkini gerçəkləşməsi üçün zəmin hazırladı. Abbasqulu ağa Bakıxanov və Mirzə Fətəli Axundzadə ilə başlayan bu yolu yeni tarixi mərhələdə Həsən bəy Zardabi, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir, Əli bəy Hüseynzadə və digər görkəmli şəxsiyyətlər davam etdirərək milli məfkurənin təşəkkülünü və inkişafına mühüm təsir göstərirdilər. Həmin dövrdə güclü səhəbkarlar təbəqəsinin formalaşdığı, neft şəhəri Bakı, eyni zamanda, milli ruhlu ziyalılar nəslinin yetişdiyi ictimai-siyasi fikir mərkəzinə çevrilmişdi. Rusiyanın Dövlət dumlalına və Müəssisələr məclisinə seçilmiş azərbaycanlılar müstəmləkədən azad, demokratik dövlət sistemi yaratmağa hazır idilər.

Bununla yanaşı, Rusiyada çarizmin süqutundan sonra bolşeviklərin hakimiyyəti ələ keçirməsi ilə keçmiş imperiya ərazisində mürəkkəb geosiyasi vəziyyət yaranmışdı. Dünyanın aparıcı dövlətlərinin Bakı neftinə marağının siyasi çarpışmalara daha da gərginləşdirdiyi bələ bir şərətdə Azərbaycanın tərəqqipərvər siyasi elitəsi müstəqil milli dövlətçiliyin yaradılması namına birləşdi.

1918-ci il may ayının 28-də Azərbaycanın müstəqilliyini bəyan edən İstiqlal bəyannaməsi qəbul edildi. Yeni qurulan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti öz üzərinə götürdüylə çətin tarixi vəzifəni imkanlarının ən son həddində çalışaraq şərafət yerinə yetirdi. Azərbaycanın ilk Parlament və Hökuməti, dövlət aparatı təşkil edildi, ölkənin sərhədləri müəyyənləşdirildi, bayraq, himni və gərbi yaradıldı, ana dili dövlət dili elan edildi, dövlət quruculuğu sahəsində ciddi tədbirlər həyata keçirildi. Ölkənin arzı bütövlüylə və milli təhlükəsizliyi təmin edildi, qısa müddətdə yüksək döyüş qabiliyyəti hərbi hissələr yaradıldı, milli tələblərə və demokratik prinsiplərə uyğun dövlət orqanları quruldu, maarif və mədəniyyətin inkişafına xüsusi diqqət yetirildi, Azərbaycanın ilk universiteti təsis olundu, təhsil milliləşdirildi, xalqın sonrakı illərdə mədəni yüksəlişi üçün zəmin hazırlayan, ictimai fikir tarixi baxımından müstəsna əhəmiyyətli işlər görüldü.

Mövcudluğunun ilk günlərindən xalq hakimiyyəti və insanlarn bərabərliyi prinsiplərinə əsaslanan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti bütün ölkə vətəndaşlarına eyni hüquqlar verərək irqi, milli, dini, sinfi bərabərliyi ortadan qaldırdı. Cümhuriyyət parlamentinin il yarımlıq fəaliyyəti boyunca qəbul etdiyi qənnunlar milli dövlətin müstəqilliyinin möhkəmləndirilməsinə, siyasi və iqtisadi inkişaf, mədəniyyət və maarif sahələrində sürətli irəliləyişə imkan verdi. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti daim sülhsevər siyasət apararaq bütün dövlətlərlə qarşılıqlı əməkdaşlıq əlaqələri yaratmağa və bir-birinin hüquqlarına hörmət prinsipləri əsasında münasibətlər qurmağa cəhd göstərirdi. Dünya birliyi tərəfindən tanınmış Xalq Cümhuriyyətinin fəaliyyəti sayəsində Azərbaycanın beynəlxalq hüququn subyekti olması 1920-ci ilin aprel ayında kölshevik işğalından sonra Azərbaycanın bir dövlət kimi dünyanın siyasi xəritəsindən silinməsinin qarşısını aldı.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti təcavüzə məruz qaldığı üçün qarşıya qoymduğu məqsədlərə tam müvəffəq ola bilmədən süquta uğrasa da, onun şüurlarda bərqərar etdiyi müstəqillik ideyası unudulmadı. Azərbaycan xalqı ötan dövr ərzində milli dövlətçilik atributlarının bir çoxunu qoruyub saxlaya bildi. Üzummillilə lider Heydər Əliyevin respublikada uğurla gerçəkləşdirdiyi siyasət xalqımızın tarixi-mədəni yaddaşını özünə qaytararaq milli mənlilik şüurunu inkişaf etdirdi,

azərbaycançılıq məfkurəsi işığında müstəqillik arzularının güclənməsi və yaxın gələcəkdə yenidən həqiqətə çevilməsinə zəmin yaratdı.

1991-ci ildə müstəqilliyinin bərpasına nail olarkən müasir Azərbaycan Respublikası özünün qədim dövlətçilik ənənələrinə sadiq qaldığını göstərdi, Xalq Cümhuriyyətinin siyasi və mənəvi varisi olmaqla onun üçrəngli bayrağını, gerbini, himnini qəbul etdi. Xalqımız Cümhuriyyət istiqlalını dünyaya yaydığı 28 May gününü həmin vaxtdan Respublika Günü olaraq təntənə ilə qeyd edir.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq, milli dövlətçilik salnaməsini müstəsna dərəcədə zənginləşdirmiş Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyinin layiqincə keçirilməsini təmin etmək məqsədi ilə qərara alıram:

1. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaradılmasının 100 illik yubileyi respublikada dövlət səviyyəsində geniş qeyd edilsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbirlər planını hazırlayıb həyata keçirsin.
3. Azərbaycan Respublikasının Milli Məclisinə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Parlamentinin yaranmasının 100 illik yubileyi münasibətilə xüsusi iclasın keçirilməsi tövsiyə edilsin.

İham Əliyev

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti

Bakı şəhəri, 16 may 2017-ci il.

**2018-Cİ İLİN AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA
“AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYYƏTİ İLİ” ELAN EDİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

1918-ci il mayın 28-də Azərbaycan xalqının həyatında misilsiz hadisə baş vermiş, Müsəlman Şərqiində ilk parlamentli respublika olan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti qurulmuşdur. Cəmi iki ilə yaxın yaşamış Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti zəngin dövlət quruculuğu təcrübəsi ilə milli dövlətçilik tarixində silinməz izlər qoymuş, xalqın qəlbində azadlıq və istiqlal duyğularını gücləndirməklə respublikanın gələcək müstəqilliyi üçün etibarlı zəmin hazırlamışdır.

2018-ci ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətini yaranmasının 100-cü ildönümü tamam olur. Bu əlamətdar hadisənin dövlət səviyyəsində layiqincə qeyd edilməsi məqsədilə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin “Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illik yubileyi haqqında” 2017-ci il 16 may tarixli 2867 nömrəli Sərəncamına əsasən, Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabinetinə müvafiq tədbirlər planının hazırlanub həyata keçirilməsi tapşırılmışdır. Bu tədbirlərlə yanaşı, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaranmasının 100-cü ildönümü ilə əlaqədar ölkədə və ölkə xaricində silsilə tədbirlərin həyata keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdur.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq qərara alıram:

2018-ci il Azərbaycan Respublikasında “Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti İli” elan edilsin.

İham Əliyev

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti

Bakı şəhəri, 10 yanvar 2018-ci il.

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA "ELM GÜNÜ"NÜN TƏSİS EDİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq və cəmiyyətin inkişafında elmin əhəmiyyətini nəzərə alaraq qərara alıram:
Hər il martın 27-si Azərbaycan Respublikasında "Elm günü" kimi qeyd edilsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 9 aprel 2018-ci il.

**AŞIQ ŞƏMSİRİN 125 İLLİYİNİN QEYD EDİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

2018-ci ildə Azərbaycan aşıq yaradıcılığının böyük nümayəndəsi, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Aşıq Şəmşirin (Şəmşir Qurban oğlu Qocayevin) anadan olmasının 125 illiyi tamam olur.

Aşıq Şəmşir Azərbaycanın çoxəsrlük şifahi sənət ənənələrini layiqincə davam etdirərək meydana gətirdiyi rəngarəng poetik-bədii nümunələrlə milli folklor xəzinəsini daha da zənginləşdirmiş görkəmli söz ustalarındandır. Qədim saz havalarının və dastanların mahir ifaçısı kimi tanınan el sənətkarı daim vətən torpağına bağlı olub, yaradıcılığı boyunca xalqın duyğu və düşüncələrini, yüksək mənəvi keyfiyyətləri və yurdun təbiət gözəlliklərini tərənnüm etmişdir. Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq, Azərbaycan ədəbiyyatı və musiqisinin inkişafı sahəsində təqdirəlayiq xidmətlər göstərmiş Aşıq Şəmşirin anadan olmasının 125-ci ildönümünün qeyd olunmasını təmin etmək məqsədi ilə qərara alıram:

1. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Azərbaycan Aşıqlar Birliyi ilə birlikdə Aşıq Şəmşirin 125 illiyi ilə bağlı tədbirlər planını hazırlayıb həyata keçirsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti bu Sərəncamdan irəli gələn məsələləri həll etsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 2 aprel 2018-ci il.

**"AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA XALÇA SƏNƏTİNİN QORUNMASINA VƏ
İNKİŞAF ETDİRİLMƏSİNƏ DAİR 2018-2022-Cİ İLLƏR ÜÇÜN DÖVLƏT PROGRAMI" NİN
TƏSDİQ EDİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 3-cü bəndini rəhbər tutaraq, xalçaçılıq sənətlərinin qorunması və inkişaf etdirilməsi, bu sahədə ixrac potensialının artırılması və əhalinin məşğulluğunun təmin edilməsi məqsədilə qərara alıram:

1. "Azərbaycan Respublikasında xalça sənətinin qorunmasına və inkişaf etdirilməsinə dair 2018-2022-ci illər üçün Dövlət Programı" təsdiq edilsin (əlavə olunur).
2. Azərbaycan Respublikasının İqtisadiyyat Nazirliyi:
 - 2.1. bu Sərəncamın 1-ci hissəsi ilə təsdiq edilmiş Dövlət Programında nəzərdə tutulan tədbirlərin həyata keçirilməsini əlaqələndirsin;
 - 2.2. Dövlət Programının icrasının gedişi barədə ildə bir dəfə Azərbaycan Respublikasının Prezidentinə məlumat versin.
3. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti bu Sərəncamdan irəli gələn məsələləri həll etsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 28 fevral 2018-ci il.

**HƏSƏN TURABOVUN 80 İLLİK YUBİLEYİNİN KEÇİRİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

2018-ci ilin mart ayında Azərbaycan teatr və kino sənətinin görkəmli nümayəndəsi, Respublika Dövlət mükafatları laureatı, Xalq artisti Həsən Səttar oğlu Turabovun anadan olmasının 80-ci ildönümünü tamam olur.

Azərbaycanın çoxoxsuz zəngin mədəni sənətlərindən lazımcına bəhrələnən Həsən Turabov fitri istedadının verdiyi imkanlar sayəsində səhnəyə yeniliklər gətirməklə özünəməxsus üslubunu yaratmış və milli mədəniyyət salınmasına parlaq səhifələr yazmışdır. Sənətkarın çoxsaylı tamaşalarda və ekran əsərlərində böyük ustalıqla canlandırdığı mürəkkəb xarakterli, müxtəlif dünyagörüşlü obrazlar ölkə teatr tarixinin və kinematografiyasının nailiyyətləri sırasında həmişəlik yer tutmuş qiymətli sənət inciləridir.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq və milli mədəniyyətin inkişafında təqdirəlayiq xidmətlərini nəzərə alaraq, görkəmli sənətkar Həsən Turabovun 80 illiyinin qeyd olunmasını təmin etmək məqsədi ilə qərara alıram:

1. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Xalq artisti Həsən Turabovun 80 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbirlər planını hazırlayıb həyata keçirsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti bu Sərəncamdan irəli gələn məsələləri həll etsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 6 mart 2018-ci il.

**MEHDİ MƏMMƏDOVUN 100 İLLİK YUBİLEYİNİN KEÇİRİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

2018-ci ilin may ayında Azərbaycanın görkəmli teatr rejissoru, tanınmış aktyor, teatrşünas alim və pedaqoq, SSRİ Xalq Artisti, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı, sənətşünaslıq doktoru, professor Mehdi Əsədulla oğlu Məmmədovun anadan olmasının 100 illiyi tamam olur.

Nadir istedadla malik rejissor kimi Mehdi Məmmədov milli teatr sahəsində Azərbaycan və dünya dramaturji irsinin darin məzmunlu və rəngarəng janrlı nümunələrinə verdiyi mükəmməl quruluşlarla ölkə teatri tarixinə parlaq səhifələr yazmışdır. Sənətkarın canlandırdığı obrazlar yüksək ifaçılıq nümunələridir. Mehdi Məmmədov pedaqoji sahədəki uzunmüddətli dolğun fəaliyyətini, eyni zamanda, samərəli elmi yaradıcılıqla ahəngdar şəkildə əlaqələndirmişdir.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq, Azərbaycanın teatr ənənələrinin yeni nailiyyətlərlə daha da zənginləşdirilməsində diqqətəlayiq xidmətlər göstərmiş böyük sənətkar Mehdi Məmmədovun 100 illik yubileyinin layiqincə keçirilməsini təmin etmək məqsədi ilə qərar alıram:

1. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi Xalq Artisti Mehdi Məmmədovun 100 illik yubileyi ilə bağlı tədbirlər planı hazırlayıb həyata keçirsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti bu Sərəncamdan irəli gələn məsələləri həll etsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 23 aprel 2018-ci il.

**AZƏRBAYCAN KİNOŞUNUN 120 İLLİYİNİN QEYD EDİLMƏSİ HAQQINDA
AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN**

SƏRƏNCAMI

2018-ci ilin avqust ayında Azərbaycan kinoshunun 120-ci ildönümünü tamam olur. Neft Bakısına dair ilk xronikal süjetlərin nümayişi ilə başlayan Azərbaycan kino sənəti təşəkkül tapdığı vaxtdan etibarən böyük inkişaf yolu keçmiş və ötan müddət ərzində xalqın mədəni-mənəvi həyatında özünəməxsus mövqə qazanmışdır. Kino yaradıcılığı üçün uğurlu təşkilii sayəsində ölkə kinematografiyası sonralar öz imkanlarını getdikcə daha da artırmış, əldə etdiyi nailiyyətlərlə Azərbaycanın zəngin mədəniyyət salnaməsinə parlaq səhifələr yazmışdır. Peşakar kadrlar tərəfindən yüksək sənətkarlıqla yaradılaraq Azərbaycan kinosu tarixində xüsusi yer tutan ekran əsərləri əsas etibarilə həmin dövrün məhsuludur.

1990-cı illərdə müayyən çətinliklərlə qarşılaşmış Azərbaycan kinematografiyasının yeni şərəitdə kino ənənələrini qorumaqla yanaşı, öz potensialını gerçəkləşdirməsi, həmçinin modernləşdirilməsi və dünya kino sənəyinə daha sürətli inteqrasiya etməklə samərəli fəaliyyət göstərə bilməsi istiqamətində bir sıra zəruri addımlar atıldı. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin "Azərbaycan kinoshunun 2008–2018-ci illər üzrə inkişafına dair Dövlət Proqramı"nın təsdiq edilməsi haqqında" 2008-ci il 4 avqust tarixli Sərəncamı Azərbaycanın kino sənətinin inkişafı baxımından müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Azərbaycan filmlərinin son illər beynəlxalq festivallarda fəal iştirakı həmin Dövlət Proqramı çərçivəsində silsilə tədbirlərin müvəffəqiyyətlə icrasının nəticəsidir.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 109-cu maddəsinin 32-ci bəndini rəhbər tutaraq və tarixi-mədəni irsin, əxlaqi-mənəvi dəyərlərin təbliğində mühüm rolunu nəzərə alaraq Azərbaycan kinoshunun 120 illiyinin ölkənin mədəni həyatında əlamətdar hadisə kimi qeyd edilməsi məqsədi ilə qərarə alıram:

1. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Azərbaycan kinoshunun 120 illiyinə həsr olunmuş tədbirlər planını hazırlayıb həyata keçirsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti bu Sərəncamdan irəli gələn məsələləri həll etsin.

İlham Əliyev
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
Bakı şəhəri, 31 yanvar 2018-ci il.



İradə Hüseynova

*Bakı Dövlət Universitetinin "Qafqaz xalqları tarixi" kafedrasının müdiri,
tarix elmləri doktoru, professor, YAP Siyasi Şurasının üzvi,
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi,
Elm, təhsil və innovasiyaların inkişafında xidmətlərinə görə
Beynəlxalq "Sokrat" mükafatı laureatı*

**AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYYƏTİ – QAFAQZDA DÖVLƏTÇİLİK
ƏNƏNLƏRİNİN NÜMUNƏSİ KİMİ**

*Müsləman Şərqində ilk demokratik cümhuriyyətin məhz Azərbaycan torpağında yaranması
xalqımızın o dövrdə və o illər ərzində – XIX əsrin sonunda və XX əsrin əvvəllərində milli
müstəqillik, azadlıq duyğuları ilə yaşaması ilə bağlıdır.*

Heydər Əliyev

Azərbaycan dünyada qədim dövlətçilik ənənələrinə malik dövlətlərdəndir. Bəzi dövrlərdə işğala uğranda Azərbaycan xalqı heç vaxt bunulla barışmamış və öz dövlətçiliyini bərpa etmək iqtidarında olduğunu sübut etmişdir. 1918-ci ildə təlatümli bir dövrdə tarixi səhəyə çıxmış Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti xalqımızın asrlar boyu mövcud dövlətçilik ənənəsinin davamıdır.

Birinci Dünya müharibəsinin başa çatması ərzində və Romanovlar mültiəliyyətinin devrilməsi ilə əlaqədar olaraq formalaşmış çox mürtəkkab bir tarixi şəraitdə Azərbaycanın şimal torpaqlarında dövlətçilik ənənələrimiz yenidən, özü də bu dəfə parlamentli respublika şəklində dirçəldi. 1813-cü ildən sonra ilk dəfə olaraq Azərbaycanın müstəqil idarə olunmasına başlandı. Azərbaycanın bir hissəsində - Şimali Azərbaycanda respublika qurulmuşdur. Cümhuriyyət rəhbərliyi tərəfindən dərhal müstəqil Azərbaycanın dövlət quruculuğu prosesinə qədim qoyuldu.

1918-ci il mayın 26-da Cənubi Qafqaz Seyminin son iclası keçirildi. Gürcüstanın federasiyanın tərkibindən çıxmasını bəyan etməsindən sonra seym özünü buraxdıqdan etibarən. Növbəti gün artıq buraxılmış Zaqafqaziya Seyminin müsləman fraksiyasının iclasında Muvəqqəti Milli Şuranın yaradılması qərar alındı. Şuranın sədri M.Ə.Rəsulzadə, müavini isə H.Əgəyev və M.Seyidov seçildilər.

Mayın 28-də Tiflis şəhərində Qafqaz çarşısının binasında Həsən bəy Ağayevin sədrliyi ilə Azərbaycan Milli Şurasının tarixi iclası keçirildi. M.Ə.Rəsulzadə Azərbaycanın müstəqilliyinə dair Batumda Osmanlı imperiyası ilə danışıqlar aparıldığını, İstiqlal Bəyannaməsinin elan olunduğu iclasda Azərbaycan Milli Şurasının sədr müavini Həsən bəy Ağayev sədrlik edirdi. Şura 24 nəfər kəlimə və 2 nəfər isə bitərəf qalmaqlla Azərbaycanın müstəqil dövlət olaraq bəyan etdi. Osmanlı Türkiyəsi ilk dəfə idi ki, artıq iyunun 4-də Azərbaycanın müstəqilliyini tanıdı [2, s.714]. Ölkəmizin müstəqilliyinin bəyan olunduğu 28 may tarixi iclasda Azərbaycanın İSTİQLAL BƏYANNAMƏSİ qəbul olundu.

Əsrin sonlarında olduğu kimi, əsrin əvvəlində də Azərbaycanın müstəqilliyini tanıyan ilk dövlət Türkiyə idi və Osmanlı İmperiyası özünün üzvlüyü iddii problemlərə baxmayaraq, lazəm olduğu halda Azərbaycanca hərbi yardım etməyi öz üzərinə götürmüşdü. Artıq iyunun əvvəllərində Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin (AXC) xahişi ilə Nuru paşanın başçılıq etdiyi Qafqaz İslam ordusu Gəncəyə daxil oldu. 16 iyun 1918-ci ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti tam tərkibdə Gəncəyə köçürüldü. Təkcə Tiflisdə deyil Gəncə Şəhərində də cümhuriyyət qurucuları bir çox problemlərlə üzləşdilər. Belə ki, Azərbaycanın bir çox qəzalarında klerikal, panslamlıst qüvvələr təkid edirdi ki, bu gələcək İslam əlmində mövcud olan dövlətlər dini təməl üzərində yaranmış və Azərbaycanca da bu

prinsip üzərində qurulmalıdır. Hətta onlar Nuru paşanı da ələ alırlar. M. Ə. Rəsulzadə və digər liderlər nə qədər cəhd göstərsələr də Nuru paşanın qəbuluna düşə bilmir. Uzun sürən danışıqlardan sonra Nuru paşanın müsbətəri Əhməd bəy Ağaqözü Azərbaycan nümayəndə heyətini qəbul edir və müəyyən şərtlər daxilində cümhuriyyət liderləri arasında razılığa gəlir. Yeni gənc respublikanın dünyəvi təməli üzərində qurulması haqqında ümumi razılıq əldə edilir.

Türk ordusunun Cənubi Qafqazda irəliləməsindən narazı qalan Gürcüstan hökuməti Azərbaycan Milli Şurasından Gürcüstanı tərk etməyi tələb edib. Lakin Bakı bolşeviklərinin hakimiyyəti altında olduğundan yeni Azərbaycan hökuməti Gəncəyə köçmək məcburiyyətində qaldı. Burada yaranı il ərzində Mfəsisslər Məclisi təsis etmək qərarı alındı. Hökumətin ən prioritet vəzifəsi Bakını erməni bolşevik zorakılığından qurtarmaq və Azərbaycanın ərazi bütövlüyünü, suverenliyini təmin etmək idi.

Cümhuriyyət hökumətinin qərarı ilə 1918-ci il iyunun 26-da ilk hərbi hissə - əlahiddə korpusun yaradılması barədə qərar qəbul edildi. Avqustun 1-də AXC-nin Hərbi Nazirliyi təsis edildi. Həmşə hərbi səmətdə böyük uğurlara imza atan general Səməd bəy Mehmandarov dekabrın 25-də hərbi nazir, general-leytenant Əlağa Şirinxanlı nazir müavini təyin edildi. Avqustun 11-də hərbi mükəlləfliyət haqqında qərar qəbul olundu, milli orduya səfərbərlik keçirildi.

1918-ci ilin mart ayında erəban ermənilərin törətdikləri cinayətlər Azərbaycan xalqının yaddaşına əbədi həkk olubmuş. Miflirlə dinc azərbaycanlı əhali yalnız milli mənsubiyyətinə görə məhv edilmiş, ermənilər evlərə od vurmuş, insanları diri-diri yandırmışdılar. Azərbaycanlıların soqıyını Bakı, Şamaxı, Quba qəzalarında, Qarabağda, Zəngazurda, Naxçıvanda, Lənkəranda və digər bölgələrdə xüsusi qəddarlıqlarla həyata keçirilmişdi.

1918-ci il sentyabrın 15-də ağır döyüşlərdən sonra Qafqaz İslam Ordusu Azərbaycan xalqı köndüllü dostlarının köməyi ilə Bakını azad etdi. Şəhər S.Saumyanın bolşevik-daşnak rejimindən sonra hakimiyyəti ələ keçirmiş fənshevik-daşnak tör-töküntülərindən – "Sentrakopski diktaturası"ndan tamamilə təmizləndi.

1918-ci il sentyabrın 17-də F.Xoyski kabinətinin təşkilindən üç ay sonra Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti hökuməti Bakıya köçdü. Bakı paytaxt elan olundu. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin hakimiyyət dairəsi genişləndi.

Qafqazda ilk erməni dövləti 1918-ci ildə Qərbi Azərbaycan torpaqlarında, İrəvan xanlığı ərazisində yaradılan Ararat Respublikası olmuşdur. Tarixi Azərbaycan ərazilərində Ermənistan dövləti yaradan və hədiyyə verilmiş İrəvan şəhərini öz dövlətinə paytaxt edən bundan dərhal sonra yeniyeni ərazilərimizi işğal etməyə başladılar. 26 may 1918-ci ildə Zaqafqaziya Seyminin erməni sektoru rəsmi olaraq Azərbaycan nümayəndələrinə İrəvan şəhərini yeni yaradılan Ermənistanə verilməsi xahişi ilə müraciət etmişdir. Erməni tərəfinin dövlət müstəqilliyi haqqında itiraz etmək üçün hətta paytaxtın belə yox idi. Ermənilerin terrorçu qüvvələrinə və quldur birləşmələrinin silahı yerə qoyacaqları, yerli əhaliyə qarşı törədilən qırğınları dayandıracaqları və iki xalqın yaxınlaşmasına dəstək verəcəkləri barədə bildirdikləri vədləri ordusu olmadığı, əsas sənaye, iqtisadi, siyasi mərkəzi Bakı daxil olmaqla ərazisinin böyük hissəsi bolşevik-daşnak qüvvələrinin işğalı altında olan Azərbaycan hökuməti məcbur olub qəbul etdi. Bundan 2 gün sonra – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin elan olunduğu gün İrəvan şəhəri Ermənistanə verildi [4, s. 441-442]. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti yarandıqı ilk gündən bütün iqtisamətlərdə məhsuldar fəaliyyət göstərmiş, ictimai-siyasi, iqtisadi və mədəni həyatın müxtəlif sahələrində quruculuq işlərini gördükə daha da genişləndirirdi. Noyabrın 9-da Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin qırmızı rəngli dövlət bayrağı üzərində aypara və səkkizgüslü ulduz təsviri olan üçrəngli bayraqla əvəz olundu. 1804-1918-ci illərdə adı Yelizavetpola çevrilmiş Gəncənin qədim adı özünə qaytarıldı.

1918-ci il dekabrın 7-də səad 13-də H.Z.Taqiyevın Qızlar məktəbinin binasında (hazırda Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun yerləşdiyi bina) Azərbaycanın ilk parlamentinin birinci iclasının açılışı oldu. Parlamentin ilk iclasında M.Ə.Rəsulzadə giriş nitqində dedi: "Möhtərəm Millət vəkili! Azərbaycan Milli Cümhuriyyətinin ilk parlamentusuna açmaq səadətini, Siz möhtərəm millət vəkllərini təbrik etmək şərafətinin öhdəmə düşməsi ilə iftixar edirəm". Bu, bütün müsləman şərqində o dövrün ən demokratik prinsipləri əsasında formalaşdırılmış ilk parlament idi. Qanunverici orqanın son iclası 1920-ci il aprelin 27-də keçirilmişdi. Bu dövrdə Parlamentin cəmi 145 iclası olmuşdu.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin parlamenti öz fəaliyyətində dövründə həyata keçirdiyi müstəqil dövlət quruculuğunun formalaşdırılması istiqamətindəki mühüm addımları ilə, qəbul etdiyi yüksək səviyyəli qanunvericilik aktları və qərarları ilə Azərbaycan dövlətçiliyi tarixində, xüsusən də parlament mədəniyyəti tarixində dərin və zəngin iz qoymuşdur. Azərbaycanca demokratik qanunvericilik təcrübəsi 1918-ci ildən yaranmışdır. 1918-ci il mayın 28-də yaranmış ilk Azərbaycan qanunvericilik orqanı, qərarları qəbul edilmiş və Cümhuriyyət və sənədlərin əsasında fəaliyyət dərsənmişdir. Artıq 1919-cu ilin axırlarına yaxın Parlamentdə 11 müxtəlif partiya fraksiyası və qrupunu cəmi 96 deputat təmsil edirdi. Bütün partiya fraksiyası və qrupları öz fəaliyyət proqramları haqqında bəyanatlar verirdilər. Bu bəyanatlarda ümumi bir məqsəd var idi – gənc Azərbaycan Cümhuriyyətinin müstəqilliyi və ərazi təxülmazlığını, milli və siyasi hüquqlarını qoruyub saxlamaq. Azərbaycan xalqının və hökumətinin digər xalqlar və dövlətlərlə, xüsusilə qonşu dövlətlərlə dostluq əlaqələrini yaratmaq və möhkəmləndirmək, respublikada hüquqi-demokratik dövlət quruluşunu bərqərar etmək, geniş sosial islahatları həyata keçirmək, ölkəni müdafiə edə biləcək güclü ordu yaratmaq. Fəaliyyət müddətində Azərbaycan Cümhuriyyəti Parlamentinin müzakirəsinə 270-dən yuxarı qanun layihəsi çıxarılmışdı ki, onlardan da 230-ə yaxın təsdiq edilmişdi [6].

Qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin Parlamenti bütün iclaslarında lətiqlal bəyanatınınin müəyyən ediyi prinsiplərə sadıq qalaraq və konkret tarixi şəraiti nəzərə alaraq ölkənin ərazi bütövlüyünü təmin etmək və müstəqilliyini qoruyub saxlamaq, insan haqları və əzadlıqlarının dölğün təmin olunduğu ən müasir hüquqi-demokratik dövlət yaratmaq məqsədi dərsənən çox mühüm qanunlar və qərarlar qəbul etmişdi. Bütün bu qanunlar və qərarlar, notisə etibarlı, hakimiyyətin üç qolunun – qanunvericilik, icra və məhkəmə orqanlarının formalaşdırılmasına yönəlmişdi. Ölkənin qanunvericilik orqanı ana dilimizə Azərbaycanın dövlət dili olan etmiş, dövlət rəmzlərini – respublikanın himnini, bayrağını təsdiq etmiş, dövlət gərbinin yaradılması işinə başlamışdı. Dövlət quruculuğu ilə bağlı Parlament «Azərbaycan vətəndaşlığı haqqında», «Milli Bankın yaradılması haqqında», «Müəssisler Məclisinə seçkilər haqqında», «Bakı Dövlət Universiteti haqqında», İngiltərə, Fransa, İtaliya, İsvçərə, Polşa və ABŞ-də diplomatik nümayəndəliklərinin təsis edilməsi, ölkədə 7 müəllim seminariyasının, 1 qadın seminariyasının, qəza mərkəzlərinin orda məktəblərinin açılması, uşaq bağçaları sisteminin yaradılması, yüz nəfər azərbaycanlı gəncin təhsil almaq üçün dövlət hesabına xaricə göndərilməsi barədə və s. qanunlar və qərarlar qəbul etmişdi. Parlamentdə qəbul olunan qanun və qərarlar Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Hökumətinin fəaliyyətinin başlıca istiqamətlərini müəyyən etmişdir. «Azərbaycan Parlamenti ölkədə müvəqqəti ilk qanunvericilik orqanı hesab edildiyindən bir sıra köklü məsələlər Müəssisler Məclisinə həl edilmişdi idi. Azərbaycan Demokratik Respublikasının konstitusiyası da burada təsdiq edilmişdi idi. Müəssisler Məclisinə seçkilərni əsaslarını hazırlamaq üçün parlamentdə böyük bir komissiya yaradılmışdı. Bu komissiyaya bütün fraksiyalardan nümayəndələri cəlb edildiyindən o, ən çoxsaylı komissiya idi. Uzun müzakirələrdən sonra 1919-cu il iyulun 2-də «Azərbaycan Respublikasının Müəssisler Məclisinə seçkilər haqqında» Əsasnamə qəbul edilmişdi. Əsasnamə 4 fəsildən, 116 bənddən ibarət idi. Əsasnaməyə görə Müəssisler Məclisinə seçkilərdə cinsindən, dilindən, milliyətindən asılı olmayaraq 20 yaşına çatmış bütün respublika vətəndaşları iştirak edə bilərdilər.

Seçkilər aprelin 20-nə təyin edilmişdi. Lakin ölkənin xarici siyasi vəziyyətinin kəskin surətdə dərsənəsi Azərbaycan Müəssisler Məclisinə seçkilərinin keçirilməsi məne oldu. Parlament aprelin 27-dəki sonuncu iclasında fakt qarşısında qalaraq Azərbaycan K (h) P, Rusiya K (h) P Qafqaz Diyar Komitəsinin Bakı bürosu və Markozı fəhlo konfransı əndindən verilmiş ultimatumla cavab olaraq, hakimiyyətin bəşevkilərə verilməsi haqqında qərar qəbul etdi» [7, s.19].

Ölkənin hər yerində müxtəlif pillədən olan məktəblər, gimnaziyalar, qız məktəbləri, uşaq bağçaları, qasımuddətli müəllim kursları, kitabxanalar açılır, kənd yerlərində xəstəxana və fəldşer məntəqələri şəbəkəsi yaradılır, yoluxucu xəstəliklərə qarşı mübarizə aparılır. 1920-ci il martın 3-də Ağ şəbər elektrik stansiyasında 10.000 kVt-luq turboqeneratori işə salınmış, Azərbaycan qadınlarına 1918-ci ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövlətdə kişilərə bərabər seçmək və seçilmək hüququ verilmiş, 1918-20-cı illərdə Azərbaycan qadınlarına ana dilində təhsil almağa imkan verən orta ümumtəhsil, orta ixtisas, ali təhsil müəssisələri şəbəkəsi yaradılmış, Azərbaycan qadını dövlət

idarəçiliyinə aktiv cəlb edilmişdi. Müqayisə üçün demək lazımdır ki, XX əsrdə qadınlar ilk dəfə seçkilərə iştirak etmək hüququnu verilməsi tarixinin təhlili göstərir ki, Azərbaycan dövləti bu sahədə dünyada öncülərdən biridir. Belə ki, XX əsrdə qadınlar seçmək və seçilmək hüququ verən 73 dövlət arasında Azərbaycan 8-ci yerdə durur. İftixar etməli həldir ki, bu baxımdan Azərbaycan dünyanın inkişaf etmiş ABŞ, Almaniya, Fransa kimi dövlətlərdən, eləcə də Şərç ölkələrindən hamsından əvvəl qadınlar seçmək-seçilmək hüququ verilib [9, s. 324]. Məsələn, qadınlar ABŞ-də 1920-ci ildə, Fransada 1944-cü ildə, İsvçərədə isə yalnız 1971-ci ildə səvərmə hüququ qazanmışlar. Azərbaycan isə İslam Şərçində qadınlar seçmək və seçilmək hüququnu verdiyi ilk ölkədir.

Azərbaycan Cümhuriyyəti öz fəaliyyətində milli mədəniyyətin: təhsilin, ədəbiyyatın və incəsənətin inkişaf etdirilməsinə də xüsusi diqqət yetirmişdi. Faktlar Azərbaycan parlamenti və hökumətinin sosial-mədəni sahənin köklü inkişaf etdirilməsi üçün sistemli və məqsədyönlü şəkildə iş apardığına dəlalət edir. Mühəriblər və daxili qarına-qarışıqlıq noticesində dağıdılmış məktəblər şəbəkəsindən bərpə edilməsi, məktəblərin yeni şəraitə uyğunlaşdırılması, təhsil müəssisələrinin milliləşdirilməsi, milli incəsənətə kömək göstərilməsi kimi sahələrdə hökumət tərəfindən mühüm quruculuq tədbirləri görüldür.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin təhsil sahəsində həyata keçirdiyi ilk tədbirlərdən biri hökumətin 1918-ci il 27 iyun tarixli qərarı ilə Azərbaycan (türk) dilində dövlət dili olan edilməsi idi. Azərbaycan hökuməti ilk bəndlərdən başlayaraq, milli kadrların hazırlanmasına, bu sahədə təhsilin (tamamli) yenidən qurulmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Nazirliyin təhsil sahəsində həyata keçirdiyi ilk və ən mühüm tədbirlərdən biri məktəblərin milliləşdirilməsi oldu.

Azərbaycan Cümhuriyyəti hökumətinin 1918-ci il 28 avqust tarixli qərarına əsasən, bütün ibtidai tədris müəssisələrində təhsil şagirdlərinə ana dilində aparılmalı, dövlət dili olan Azərbaycan dilinin tədrisi isə məcburi surətdə həyata keçirilməli idi. Ali, ibtidai və orta tədris müəssisələrində dərslər dövlət dilində aparılmalı idi [10]. Bakıda incəsənət məktəbi yaradılmışdı. Burada incəsənətin bu və ya digər növləri üzrə ibtidai bliklər verildi.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin hökuməti gənc millətin müqəddəratı üçün ali məktəbin əhəmiyyətini yaxşı başa düşürdü. Maarif Azərbaycan cəmiyyətinin sosial hayatına aynılmaq ünsür kimi daxil olmuşdu. Ali məktəb yaradılması onun iqtisadi və mədəni inkişafı mənafeyinə uyğun idi. Bu baxımdan, parlamentin 1919-cu il sentyabrın 1-də Bakı Dövlət Universitetinin təsis olunması haqqında qəbul etdiyi qanunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Parlament tərəfindən təsdiq edilən qanun Bakıda dörd fakültədə: şərç şöbəli tarix-filologiya fakültəsində, fizika-riyaziyyatı, hüquq və iib fakültələrində ibarət dövlət universitetinin təsis edilməsinə nəzərdə tuturdu. İlk milli universitetin açılması Cümhuriyyət xadimlərinin döğmə xalq, vətən qarşısında çox mühüm tarixi xidmətlərindən biri idi. Sonralar Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti süqut etsə də, cümhuriyyət ideyalarının yaşamasında və xalqımızın yenidən müstəqilliyə qovuşmasında Bakı Dövlət Universiteti misilsiz rol oynadı.

Ölkədə elm və təhsilin inkişafına xüsusi diqqət yetirən Cümhuriyyət hökuməti və parlamenti vaxt itirmədən bu sahədə milli kadrlar hazırlanmasını sürətləndirməsinə xüsusi səy göstərirdi. Bu zaman Azərbaycan parlamenti hökumətin təklifinə əsasən, 100 nəfər azərbaycanlı gənc dövlət hesabına təhsil almaq üçün xarici ölkələrə göndərilməsi barədə qərar qəbul etmişdi. Bu işə nə qədər böyük əhəmiyyət verildiyi ondan görürük ki, parlament xaricə göndəriləcək gəncəri müəyyən etmək üçün M.Ə.Rəsulzadənin başçılığında işə bəşfərdən (Mehdi bəy Hacınski, Əhməd bəy Pəpimov, Qara bəy Qarayəyov, Abdulla bəy Əfəndiyev) ibarət xüsusi müsabiqə komissiyası yaradılmışdı.

Xaricə göndərilən tələbələr 1920-ci il yanvarın 14-də təntənəli şəkildə yola salındılar. Təxminən 1 ay sonra – fevralın 11-də Parisə çatan qəndər orada Paris Sülh Konfransında (1919-1920-ci illər) iştirak edən Azərbaycan nümayəndə heyəti tərəfindən yüksək səviyyədə qarşılandılar. Nümayəndə heyətinin rəhbəri Əlimərdan bəy Topçubaşov tələbələr qarşısında böyük bir nitq söylədi. Söura isə azərbaycanlı gənclər təhsil almaq üçün Avropanın müvafiq ölkələrinə yola salındılar.

Azərbaycan Cümhuriyyətinin varlığı dövründə milli dirçəlişinə naminə maarif və mədəniyyətin inkişaf etdirilməsi əsas amil sayılmış və onun həyata keçirilməsi üçün mümkün olan hər nə asırğınlanmışdı. Daxili sabitlik möhkəmləndikcə, müstəqillik qüvvətləndikcə sosial-mədəni sahəni əhatə edən konkret, məqsədyönlü siyasət işləb hazırlanmış, bu zaman dünyəvi dövlət, təhsil və mədəniyyət prinsipləri əsas götürülmüşdü. Milli özünüdərkən güclü oyanış, onun yüksəlmiş düzğün

yola, yaradıcı axara istiqamətləndirilərək inkişaf etdirilir. Sosial-mədəni problemlərin həlli zamanı milli mənafehlər diqqət mərkəzinə saxlanır, meydana çıxan ziddiyyət və çətinliklər demokratik məzmunlu, sivil üsullarla həl edilir. Azərbaycan Cümhuriyyətinin xalq məzarif və mədəniyyət sahəsindəki fəaliyyətinin təhlili belə bir qənaətə gəlməyə imkan verir ki, onun bu istiqamədə gördüyü işlər mədəni inkişafın qanunauyğun davamı, Azərbaycan məaarifçilərinin çoxxanlı arzularının yeni şəraitdə gerçəkləşməsi idi.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti demokratik dövlət olaraq, insan hüquq və əzadlıqlarının qorunmasına da böyük diqqət yetirirdi. Vicdan əzadlığı məsələsi həmin Cümhuriyyətin dövlətçilik fəaliyyətində əsasını təşkil edirdi. Bakıda Qafqaz müsəlmanlarının həqiqi ruhani idarəsinin yaradılması qərar alınmışdı. 1918-ci il dekabrın 11-də qar həkuməti orqanlarının təyin etdiyi Qafqaz Şeyxülislam M.Ə.Pişnamazadə vəzifəsindən istəfa verdi və Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti sosial təminat və dini etiqad naziri Musa Rafibəyov sərəncamı ilə 48 yaşlı axund Ağa Əlizadə Qafqaz müsəlmanlarının birgə ruhani idarəsinin sədri, Şeyxülislam təyin edildi.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti çox çətin ictimai-siyasi vəziyyətdə ilk addımlarını atmaqla yanaşı, ona yarımda bağlı edilən mürcüəti də cavablı qoymamışdı. Bunun Dağı Respublikası ilə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin xarici işlər nazirliyi arasında da yazışmalar da göstərir [21]. Baş nazir Fətəli xan Xoyski Cənubi-Qərbi Qafqaz Həkumətinə qarşı düşmənçiliyi Azərbaycan həkumətinə qarşı düşmənçilik hesab etdiyini bildirmişdi. Azərbaycan həkuməti 1919-cu ilin fevralında Cənubi Qafqaz respublikalarının iştirakı ilə Tiflisdə keçirilən sülh konfransına Cənubi-Qərbi Qafqaz həkumətinin nümayəndələrinin də qatılmasına təklif etmişdi. Lakin Ermənistan və Gürcüstan nümayəndələri etiraz etdikləri üçün Cənubi-Qərbi Qafqaz Həkuməti nümayəndələrinin həmin konfransda iştirakı belə tutmamışdı [11 s. 87]. 1919-cu il martın 25-də Cənubi-Qərbi Qafqaz Həkuməti müstəqilliyini elan etdi və özünü Cənubi-Qərbi Qafqaz Cümhuriyyəti adlandırdı. Lakin aprelin 12-də Qarsıda ingilis komandanlığı Cənubi-Qərbi Qafqaz Cümhuriyyətinin parlament və həkumət üzvlərini həbs etdirir və bununla bu Cümhuriyyət süquta uğrayır. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti həkuməti ingilislərin Cənubi-Qərbi Qafqaz Cümhuriyyətinin süquta yetirməsinə kəskin şəkildə pisləmişdi.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti öz ərazisində tam dövlət hakimiyyətinə malik olub müstəqil xarici və daxili siyasət yeridir. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə qonşu ölkələr Azərbaycanca qarşı bir sıra ərazi iddialarını irəli sürürdü. Bu zaman Azərbaycanın ərazisi 113,9 min kv. km idi. Onun 97,3 min kv.km-i mübahisəsiz, 16,6 min kv.km-i mübahisəli zonalara ohətə edirdi.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Həkuməti ilk günlərdən başlayaraq, bütün ölkələrlə dostluq və əməkdaşlığı özünün xarici siyasətinin başlıca məqsədi elan etmişdi. Həkumət hələ qalib ölkələr tərəfindən rəsmən tanınana qədər müstəqil dövlət kimi öz suveren hüquqlarını həyata keçirməyə başlamışdı. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin İstanbul, Tehran, Tiflis, İrəvan, Kuban və Donda diplomatik nümayəndəlikləri, Batum və Ukraynada baş konsulluqları, Krm və Petrovsk-Porıda konsul agentləri, Bakıda isə Gürcüstan və Ermənistan Cümhuriyyətlərinin diplomatik nümayəndəlikləri, İrəvan baş konsulu, Belqica, Hollandiya, Yunanistan, İsveç və İsveçrənin konsulları, İngiltərə, ABŞ və Ukraynanın vitse-konsulları, Litva, Polşa və Finlandiyanın konsul agentləri fəaliyyət göstərirdi. Bundan başqa Azərbaycan Şimali Qafqazda yeni yaranmış olan Dağı Respublikasına da əlindən gələni yardımını göstərirdi. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Həkuməti və onun Xarici İşlər Nazirliyi bütün mövcudluğu dövründə Birinci dünya müharibəsinin qalib ölkələri olan İngiltərə, ABŞ və Fransada öz suverenliyinin tanınmasına təklidə tələb edirdi. 1919-cu ilin yanvarında Əlimərdan bəy Topçubaşovun başlığı ilə Paris Sülh Konfransına gəndərilmiş Azərbaycan nümayəndə heyəti bu yəndə yorulmadan çalışırdı. Nümayəndə heyətinin na qədər gərgin fəaliyyət göstərdiyini Ə. Topçubaşovun Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Həkuməti sədrinə ünvanladığı məktublarda aydın sübut edir. Antanta dövlətləri Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin varlığını yalnız Denikin orduların Sovet Rusiyası tərəfindən möğlub edildikdən, keçmiş Rusiyanı bərpa etmək ümidləri boşça çıxdıqdan sonra de-fakto tanıdılar [15].

Həmin dövrün mürəkkəb beynəlxalq siyasi şəraiti, müstəqil dövlətimizə qarşı xarici təzyiqlərin artması notcasında Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti süqut etsə da, xalqın təfəkküründə əzadlıq, demokratiya və müstəqil dövlətçilik ideyaları darın kök saldı. AXC-nin süqutunu tələşdirən mühüm səbəblərdən biri də o zaman ölkədə daxili sabitliyin, xüsusən də, milli birliyin olmaması, siyasi partiya

və fraksiyaların bir-birinə qarşı bərməşmə mübarizəsi, dövlətçiliyin möhkəmləndirilməsi üçün zarur olan tədbirlərin addım-addım həyata keçirilməsi əvəzinə, hər 5-6 aydan bir yeni həkumət təşkil edilməsi idi. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin süqutu ilə xalqın birlik, bütövlük və müstəqillik arzularına müvafəqət son qoyuldu. Yüz minlərlə soydaşımız respublika və təqiblərə məruz qaldı, bir qismi isə siyasi müharirət edib bütün dünyaya səpələndi. Mühəribələrdə və repressiya illərində minlərlə övladını itirən Vətənimizin elmi-mədəni inkişafına, ictimai-siyasi irəliləyişlərinə vurulan zərərlik xalqımızın güclü, dövlətimizin zəifliyi olmasına ciddi məsələlər törətmişdi. Lakin XX yüzilliyin sonunda Azərbaycan ikinci dəfə müstəqillik qazandı. 1991-ci il 18 oktyabr tarixli Azərbaycan Respublikasının dövlət müstəqilliyi haqqında Konstitusiyası Aktı bəyan etdi ki, Azərbaycan Respublikası 1918-ci il mayın 28-dən 1920-ci il aprelin 28-dək mövcud olmuş Azərbaycan Respublikasının varisidir. Aktda göstərilir ki, 1918-ci il mayın 28-də Azərbaycan Milli Şurası İstiqlal Bəyannaməsi qəbul edərək Azərbaycan xalqının dövlət quruluşunun çoxəsrlik ənənələrini dərtdirdi. Azərbaycan Respublikasının müstəqil dövlətə xas olan təsəttatlar - parlament, həkumət, ordusu, maliyyə sistemi yaradılmışdı və fəaliyyət göstərirdi. Azərbaycan Respublikası bir çox xarici dövlətlər tərəfindən tanınmış və onlarla diplomatik münasibətləri yaratmışdı. Lakin 1920-ci il aprelin 27-28-də RSFSR beynəlxalq hüquq normalarını kümbətdəsinə pozaraq, müharibə elan etmədən öz silahlı qüvvələrinin hissələrini Azərbaycanca yeritdi, suveren Azərbaycan Respublikasının ərazisini işğal etdi, qanuni seçilmiş hakimiyyəti orqanlarını zorakılıqla devirdi və Azərbaycan xalqının çox böyük qurbanları bahasına qazandığı müstəqilliyi son qoydu. Aktın 1-ci maddəsində göstərilir ki, "1920-ci il aprelin 27-28-də RSFSR-in XI ordusunun Azərbaycanca tocvəzisi, respublika ərazisinin zəbt etməsi, beynəlxalq hüququn subyektı olan Azərbaycan Demokratik Respublikasının deviməsi Rusiyanın müstəqil Azərbaycanca işğal etməsi hesab edilsin" [16].

Hesab edirik ki, Heydər Əliyev tərəfindən vaxtilə xalq düşməni adı ilə unudulmuş şəxslərin adlarını tarixə qaytarılmasın, bərpa edilməsi elmdə böyük tarixi xidmətdir. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti uzun illər tarixin unudulmuş səhifəsi idi. Azərbaycanın müstəqilliyinin bərpa edilməsindən sonra Xalq Cümhuriyyəti tarixinin haqqoqlarında özünə çıxarılmasını, onun Azərbaycan tarixində yerinin və əhəmiyyətini göstərilməsində Heydər Əliyevin noinki siyasət xadim kimi, eyi zamanda böyük tarixçi kimi yüksək xidməti vardır. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 80 illik yubileyi haqqında Prezidentin 1998-ci il 30 yanvar tarixli sərəncamı böyük tarixi hadisə oldu. Sərəncamda deyilir: "Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti ölkənin daxili və xaricində yaranmış gərgin və mürəkkəb ictimai-siyasi şəraitdə fəaliyyət göstərmişdir. Bu dövlətin qısa bir müddətdə həyata keçirdiyi tədbirlər xalqımızın tarixində böyük iz buraxmışdır. Milliyyətimizin, siyasi və dini mənsubiyyətimizin, cinsindən asılı olmayaraq bütün vətəndaşlara bərabər hüquqlar verilməsi, dövlət sərhədlərinin müəyyən oluması, Azərbaycan dövlətçiliyi atributlarının qəbul edilməsi, ana dilinin dövlət dili elan olunması Azərbaycanın gələcək müstəqilliyi üçün mühüm zəmin yaratmışdır. Demokratik dövlət quruculuğu, iqtisadiyyatı, mədəniyyəti, təhsil, hərbi qorukəmət sahələrində atılmış addımlar Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 23 ayılıq fəaliyyətini əks etdirən əsas istiqamətlərdir. 1918-ci ildə Azərbaycanda yaranmış respublika quruluşu yaşamış, müstəqillik hissəli xalqımız heç vaxt tərk etməmişdir". Prezident sərəncamının yerinə yetirilməsinin notcası əzadla, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin tarixində dair sənədlər və materiallar külliyyatı 7 cildə hazırlanmış 1998-ci ildə nəşr edilmiş Cümhuriyyəti tarixinə dair elmi-tədqiqat işləri aparılmağa başlandı. Ulu əndər Heydər Əliyevin göstərişi ilə AMEA-nın Tarix İnstitutu tərəfindən 7 cildlik "Azərbaycan tarixi"nin akademik nəşri işə üzə gürdü [17, s. 177-199].

Ünvanmıllı liderimizin müdrik siyasətinin uğurla dəvəran etdirən cənab İlham Əliyev xalqımızın şanlı tarixinə də lazım olduğu dəyəri verməkdədir. "Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illik yubileyi haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 16 may 2017-ci il tarixli Sərəncamında göstərilir ki, "Mövcudluğunun ilk günlərindən xalq hakimiyyəti və insanların bərabərliyi prinsiplərinə əsaslanan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti bütün ölkə vətəndaşına eyi hüquqlar verərək irqi, milli, dini, sınıf bərabərsizliyi ortadan qaldırdı. Cümhuriyyət parlamentinin il yamınlıq fəaliyyəti boyuncə qəbul etdiyi qanunlar milli dövlətin müstəqilliyinin möhkəmləndirilməsinə, siyasi və iqtisadi inkişafca, mədəniyyət və məaarif sahələrində sürətli irəliləyişə imkan verdi. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dəim sülhsevər siyasət apararaq bütün dövlətlərlə qarşılıqlı əməkdaşlıqla əlaqələri yaratmağa və bir-birinin

hüquqlarına hörmət prinsipləri əsasında münasibətlər qurmağa cəhd göstərirdi. Dünya birliyi tərəfindən tanınmış Xalq Cümhuriyyətinin fəaliyyəti sayəsində Azərbaycanın beynəlxalq hüquq subyekti olması 1920-ci ilin aprel ayındakı bölgəvik işğalından sonra Azərbaycanın bir dövlət kimi dünyanı siyasi xəritəsindən silinməsinin qarşısını aldı" [18].

Prezident İlahəm Əliyev tərəfindən 2018-ci ilin «Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti İli» elan olunması onun milli-mənəvi dəyərlərimizə, tariximizə, keçmişimizə və bu günümüzə verdiyi yüksək dəyərini bariz nümunəsidir. Əsrin əvvəllərində, 1918-1920-ci illərdə qurulmuş və cəmi 23 ay fəaliyyət göstərmiş Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətindən fərqli olaraq, əsrin sonlarında, 1991-ci ildə müstəqil dövlət kimi tarix səhnəsinə qədəm qoyan Azərbaycan Respublikası artıq öz tarixinin üçüncü onilliyinə qədəm qoyub. Ölkəmizdə milli dövlətçilik gününə qədər inkişaf edir və möhkəmlənir. Biz belə bir dövlətin vətəndaşları olduğumuzdan qürur duyuruq.

Ədəbiyyat:

1. Əliyev Heydər. Müstəqilliyimiz əbədidir. Altıncı kitab. Bakı: Azərnaşr, 1998, 527 s.
2. Гусейнова Ирада. История народов Кавказа. Бaku, 2017, 1232 с.
3. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivli, fond 1061, siyahı 1, iş 95, vərəq 1
4. Гурбанов А. Ставки армянских мурдцев. Бaku: Эм ял тхалис, 2005, 468 с.
5. Hüseynova İrada. Akademik Ramiz Mehdiyevin "Gorus-2010: absurd teatr mövsümü" adlı fundamental elmi-tədqiqat əsəri ermənilərin əsassız iddialarına tutarı cavabdır. İki sahifə, № 228, 8 dekabr 2010-cu il
6. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Parlamenti (1918-1920-ci illər) <http://www.meclis.gov.az/?/az/content/68>
7. Azərbaycan Demokratik Respublikası: Azərbaycan hökuməti (1918-1920). B.: Gənclik – Gənclik mərkəzi, 1990, 96 səh.
8. "Azərbaycan" qəzeti, 28 may, 1919-cu il, № 110
9. Hüseynova İrada. Tarix Zaman Düşüncələr. I cild. Bakı: Elm və təhsil, 2016, 512 s.
10. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə maarifçilik / <https://www.azadliq.info/12354.html>
11. Gökdemir Ahmet Ender. Cənub-İ Garbi Kafkas Hökuməti, s. 87
12. Naxçıvan Muxtar Respublikası. Bakı: Elm, 2001, 220 s.
13. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxivli, f. 894, sly. 10, iş 178, v. 7
14. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin daxili və xarici siyasətində Naxçıvan / http://ameanb.nakhchivan.az/wp-content/uploads/2017/11/AXC_xəbəre.pdf
15. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Ensiklopediyası, 2 cildə. Bakı: Lider, 2004-2005
16. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Müstəqilliyi Haqqında Konstitusiyası Aktı. https://az.wikipedia.org/wiki/Azərbaycan_Respublikasının_Dövlət_Müstəqilliyi_haqqında_Konstitusiyası_Akt
17. Hüseynova İrada. Heydər Əliyev – Müstəqil Azərbaycanda milli-mənəvi dirçəliş. «Dirçəliş-XXI əsr» jurnalı, № 74-75, 2004, səh. 177-199
18. "Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illik yubileyi haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı. "Azərbaycan" qəzeti, Bakı, 2017, 17 may
19. Prezident İlahəm Əliyevin sədrliyi ilə Nazirlər Kabinetinin 2017-ci ilin sosial-iqtisadi inkişafının yekunlarına və qarşıda duran vəzifələrə həsr olunan iclası keçirilib. "Xalq qəzeti", 2018, 11 yanvar
20. Mahmudov Y. M. Azərbaycan: qısa dövlətçilik tarixi. Bakı: Təhsil, 2005, 140 s.
21. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsinin Siyasi Sənədlər Arxivli: Fond №277, siyahı №2, saxlanma vətədi №23
22. Cəmil Həsəni. "Azərbaycan Respublikası beynəlxalq münasibətlər sistemində, 1918-1920". Bakı, 1993. 469 səh.

ELÇİNİN İNTENSİY METAMORFOZALAR DÜNYASI

Bu ifadəni heç də, sadəcə, gözəl bir ifadə kimi qavramayın: o, bir bənövşə-allyuziyadır. Ancaq Elçin addım-addım dramaturgiyaya gəlmədi, əslində, o, birtəbə teatrın səhnəsinə öz pəyoslər bəzi ilə atıldı.

Bu bədəsinin Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında və teatrşünaslığında müxtəlif cür ifadələri, ancaq eyni bir istiqamətdə, eyni bir tonallıqda çoxsaylı izahları var. (1). Mən Elçinin dramaturgiyasını və bu dramaturgiyanın səhnə təcrübəsini araşdırarkən fərqli-fərqli tarixlərə, faktlara rast gəldim. Bir çoxları yazdığı məqalə və dissertasiyalarda əksərən öz görüb-tanıdıqları Elçindən danışır, öz təəssüratı və assosiasiyalarını çıxış etdikən onun dramaturgiyaya və teatra gələcək tarixini müəyyənləşdirirdi. Lakin obyektiv faktlar mövcuddur və onlara istinad edərək fikir söyləmək tədqiqatçı üçün mühüm bir şərtir.

Baxmayaraq ki, atası, xalq yazıçısı İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyadakı uğurları onun gözləri qarşısında gərçələşmişdi, amma görürük ki, Elçin uzun müddət heç bu sahəyə gəlmək bəzədə düşünməmişdi. Çünki Elçin nəsrə vətən idi və hala yetərincə gəc olmasın baxmayaraq, artıq müddət keçmiş SSRİ miqyasında məşhurlaşmışdı, SSRİ Lenin Komsomolu mükafatına layiq görülmüşdü, sətəv ədəbi məkanının "Sməna", "Nədəlyə" jurnalları, "Literaturaya qəzetə" və digər bu kimi ədəbi mötəbər orqanların mükafatlarını almışdı və nəsrin zirvəsinə doğru inamla irəliləyirdi. O, 1983-cü ildə "Məhəmməd və Məryəm", 1985-ci ildə "Ağ dovş", 1989-cu ildə isə "Ölüm hökmi" kimi iri həcmli romanlarını yazmaqda monumental epik bir triptixə imza atdı. Mən hələ bu zaman ərzində (1983-1989) məqalə aldığım və nəşr etdirdiyi çoxsaylı hekayə və povestlər təhlilimi, dissertasiya və elmi-tonqidi məqalələri (onlar barəsində ədəbiyyatşünaslar çoxsaylı məqalə və təbliğat yazıblar) (2) xatırlayıram.

Razılılaşdır ki, sözügedən bu fəaliyyət son dərəcə məhsuldar ədəbi-bədii, elmi-analitik bir fəaliyyətdir və ilk baxışda bu intensiv yaradıcı çalışmaları sırasındakı sanki dramaturgiyaya, teatra yer yoxdur və Elçin sanki buna heç cəhd etmədi.

Lakin gəlin, çox önəmli məsələləri gizləndiyi bir məqamı unutmayaq. Faktiki surətdə Elçin yaradıcılığı "Mən gəcədən bir" adlı ilk hekayələr kitabını işıq üzli gördüyü 1966-cı ildən başlayır. Düzüldür, hələ 1959-cu ildə "Azərbaycan gəncləri" qəzində onun ilk hekayəsi dərc edilmişdi. Hərçənd ki, bu ilk qələm təcrübəsi ədi və onun böyük yaradıcılıq aktı kimi qələmə vermək doğru sayılmaz. Ona görə mən təkidlə 1966-cı ilin üstündə dayanıram, çünki məhz bu tarixdə Elçin bir yaradıcı kimi Azərbaycanın ədəbi mühitinə özü haqqında bəyanat verir. Lakin, fikir verin, cəmi dördcə il sonra Elçin "Poçt şöbəsinə xəyal" pyesini yazır və onun janrını "tragi-komediya" kimi müəyyənləşdirir. Bu, 1970-ci ildir. Nədənsə bir məqalədə bu tarix (3) 1968-ci il kimi göstərilir, halbuki Elçinin "Pəyoslər" kitabında (4) bu əsərin yazılma tarixinin 1970-ci il olduğu qeyd edilir.

Bu əsər "Poçt şöbəsinə xəyal" qəhrəmanın xəyalləri ətrafında ilmə-ilmə toxunub. Pyesin mərkəzində poçt şöbəsinə çalışan Ədila adlı bir qadın dayanır. O, əsrin, əgər belə demək mümkünsə, enerji mərkəzidir, digər personajlar poçt şöbəsinə sanki onun aurası çəkib gətirir. Pyesdəki bütün münasibətlər Ədila ilə başlayır, Ədila ilə də sona yətir. Onun monoloqları bu pyesin onurğasıdır, struktur əsasdır. Başqaları sanki bu monoloqlara ara-sıra daxil olub çıxırlar və pyesin dialoqi şəkəvəzərilliyini təmin eləyirlər.

Müəllif öz pyesini realist bir planda işləmişdi, orada öz müasirlərini, öz müasirlərini sönük məişəti, meşşən qayğılarını gərçək bir tərdə əks etdirmişdi. Lakin Elçin öz çox asanlıqla bu tragi-komediya xəyalını, təəssürünü, fantaziyasını şərti dünyasına da adayırdı, onun şərtiliyini qatışdırıb maksimal bir hala çatdırırdı, personajı birinə göstərirdi, digərlərisə onun görmürdü. Əslində, sənətkar bunnulla öz teatr idealını, öz teatr zövqünü, öz teatr düşüncəsini üslubunu ortalığa qoyurdu. Bəlo ki, Elçinin 90-cı illərdə yazacağı pyeslərinin fakturasında da "Poçt şöbəsinə xəyal"

asəri üçün xarakterik üslub cizgiləri müxtəlif ildə variantlarla təkrarlanacaq, görəcəyik ki, real həyat epizodları xeyali fikirlər sənədlərlə, yaşıntılarla əvəzlənəcək və oxsına...

Elçin "Poçt şöbəsində xəyal" tragikomediyanı bitirdikdən sonra pyes yazmağa bəzə də 1973-çü ildə həvəslənir və "Qızı" adlı kiçik həcmli bir şedevr qələmə alıb ədəbiyyat və teatr aləminə təqdim edir. Əslində isə Elçin bu pyesi efrin üçün nəzərdə tutmuşdu, bir tələməyə kimi fikirləşmişdi və onu Cəfər Cəbbarlının xətrinəsinə ithaf etmişdi. Əfşustar olsun ki, bir çox tədqiqatçılar Elçin yaradıcılığını öyrənmək təhəllü çəkəcək çoxsaylı materiallarla üzəşdikləri üçün "Qızı" kimi son dərəcə effektiv bədii-dramatik fakturaya malik bir əsərin şahənə məziyyətlərini görə bilməmişlər.

"Qızı" lakonik bir pyesdir, çox konkretdir, hədəfi dəqiq vurur. Bu pyesi həradəsə Ə.Həqverdiyev, N.Vəzirzadə gəlməli və ibratçınıq birləşməli pyeslərlə müqayisə etmək mümkündür. Elçin sanki bu pyesi birməfəsə, peşəkarcasına, öz illərinin zirvəsində yazıb. Dil sadədir, diaqloqlar dəqiqdir, orada heç bir artıq ifadə yoxdur, sətirdə də, kompozisiya quruluşu da aydın və yığcamdır. Karbəlayı Muxtar ədində birisi yüngülveriyə xəstələnir. Ancaq an pisi o olur ki, bu azar kişinin fobiyalarını dərinləşdirir. Əsar bu yerdən başlayır ki, evə doktor çağırılır, əməmə Kəblə Muxtar özünün müayinə olunmasına heç cür razılıq vermir, ələ "yox" deyib durur. Bütün xahişlərə baxmayaraq həkimin Kəblə Muxtarın müayinə etmək şansı sifə verir ki, atasını zor gücünə də olsa, pələstir, qızdırmasın qalxır. Nəbəyat, Kəblə Muxtarın oğlu qarş verir ki, atasını zor gücünə də olsa, doqstə göstərsin, doktorun müayinə aparması üçün imkan yaratsın.

Səhnədə xəstənin başına yığılmış kişi personajlar azarlım etirazlanma, qışqırma, hək-yükünə baxmayaraq Aslan böyin iznilə onun qollarını tutub bururur, çuxasını, qafanını əyindən çıxarmağa çalışır. Elə bu an Kəblə Muxtar öz də bilmir, ürəyi partlayır və düynasını dəyisir. Qız kişinin personajlarından biri – Hacı Kazımğa Kəblə Muxtarın sinəsində üstündə bir kise aşkarlayır, qızl qidedi... Həmi dəyir bir-birinə... Sə, demə, Kəblə Muxtar naxoşluğunun duyuna səhər təzədən zirzəmiyə enib, qızı kişisini boyundan asıb, geri dönbub, yatığına uzanub və hər kəsə ona yaxın düşməsinə kəskin etiraz qışqırılıb, bunu qadağan eləyib... Epizodun monası budur ki, mən qızılım bir kimsəyə də etibar eləməzəm, özümə də dünyaya aparamam, əməmə heç kəsə miras qoymaram, heç kəsi xoşbəxt eləməzəm... Buradan isə belə məlum olur ki, Kəblə Muxtarın dərdi heç də azarlıq, naxoşluq deyilmiş, qızıl dərdiymiş dərdi, məl-dövət dərdiymiş... Ancaq Kəblə Muxtarın ölümi ilə o da məlum olur ki, xəstənin atərinə toplaşanlar heç də azarlım vəziyyəti düşünmüşlər, onun halına yannırmışlar. Çünki onun qızılım kəsədən yerə dağıldığını görək Kəblə Muxtarın həmonə unudular və çəpəraq qızıl yığılma əyü mənasibətə insan kimi, bir müsləman kimi davranmaqdan üstün bilirlər... Bunun şahidi olan doktor Mahmud böy isə başını ovulan arasına alaraq "Uzaq! Uzaq!" çığırn hədisə məkənni tərk edir...

Eynən məarifçilər kimi... eynən məarifçilərin ifadəcisi, təncidi pəfosu kimi... eynən Cəlif Məmmədquluzadə kimi... eynən Əbdürrəhman Həqverdiyev... Nəcəfəy Vəzirzadə kimi... özü də 70 ildən sonra... Elçin, həqiqətən, Azərbaycan məarifçilərinin ədəmə və ənsənəyə layiq bir dram əsəri yazıb ortəyə qoymuşdu, inkişaf spiralinin tamam yeni bir həlqəsində yənidən geriyə dönmüşdü, Azərbaycana bir daha məarifçilərin gözü ilə bəxmışdi. Doğrudan da, Elçinin bu birləşməli pyesini oxuyanda onun dramaturq itədadının gücünü açıq-aşkar duyursan...

Ləkin Elçin bu əsəri təməşası kimi yox, televiziyaya təməşası kimi planlaşdırmışdı və onun efrin üçün yazıldığını da pyesin titli varlığında xüsusilə orəaq vurğulamışdır. Ancaq, təəssüf ki, "Qızı" pyesi nə ədəbiyyat ələmində, nə də teatr mühtidə ələksəndə vərnməmişdi, televiziyaya məkənnəndə də əmə mürəcət edəcək rejissor tapılmamışdı, həlbuki Elçinin bu balaca şedevri heç nədə irihəcmli pyeslərə uduzurdur.

Elçin öz pyesinə qarşı belə soyuq mənasibətdən bir qırıq da məyuslaşmır, öz yaradıcılığını davam etdirdir, ədəbi fəaliyyətinə ləngiməmək şərti ilə fəkilidə ictimai əyləmə qoşulurdu. Ola bilsin ki, o, kiçik həcmli "Qızı" pyesini də yalnız özünün dramaturgiyaya sahəsindəki növbəti sənəqi, qələm təcürəbi kimi qavrayırdı və bu yoldan dönməyə heç əğına belə gətmirdi.

Elçin bir də 1989-cu ildə, düz 16 ildən sonra, yənidən pyes yazmaq zəhmətinə qatlaşıb və cəmi üç il intervalında 8 kiçik həcmli pyesi yazıb tamamlayıb.

Onun "Ordənlil yazıçı ilə görüş" əsəri fərrnədə 1989-cu ildə yazıldığı birləşməli pyesi bir yaltaqlığın tarixçəsi kimi yozulur, oxunur və an maraqlıdır budur ki, bu yaltaqlığın bizim doğma

Yazıçılıq Birliyində formalaşdırılmış paradigmasından bütün keçmiş SSRİ-nin mədhi, SSRİ vədənləşdirilməsi isə həyat tərzü, yaşamaq və dolanmaq üslubu görünürdü. Pyəs fərrs fərrnədə təqdim olunsada o, daha çox pəmfletə, həvə, sətirik şəbədəyə doğru meyllənirdi. Ləkin bu kiçik həcmli pyesin gücü əndə idi ki, Sovətlər dönməsinin, Sovətlər İttifaqındakı sosial birgəyşəyşün bütün neqativləri, əyintiləri, düşüncə yəkənsəyikli, siyasi-ədəbioloji konyukturəs kəskin təayşiq pəfos çərçivəsində çox əsanlıqla qozulub əsarə çıxarıldı. Təbi ki, bu pyes təkə Sovətlər Birliyinə, onun siyasətinə, Kommunist Partiyası tərəfindən yürüdüən ideologiyasına qarşı obyektiv mənasibət sərğiləmədir, həmə də "qırmızı imperiya"nın millətlər tərmsəsi kimi yazıçı Elçində oyatıldığı nifrəti fərkəşləndirir.

Xatırladıram ki, bu pyesləri Elçin bir-birinin ardınca yazır və çap elətdirir, çap elətdirir sanki onun unudur və təzədən yenilərin yazır, ələ yazır ki, sanki bu pyesləri mirvəri kimi sapa düzür.

Onun 1990-cı ildə qələmə aldığı digər pyes "Məhəmnaxna nömrəsində görüş" adlanır. Bu dəfə janr əbsurd kimi konkretləşdirilmiş. Pyes özünün bütün əlamətlərinə və bədii səciyələrinə görə xalis əbsurdur. Məhəmnaxna otağına təsədufən iki nəfər müsəfir gərişir: biri məhəmnaxna otağına tərk edib gedir, o birisi isə gəlir və otelini bu iki müsəfir arasında qorub, həradəsə lap tragikomik bir oyun başlayır. Bu tragikomik oyun məhəmnəyək təkrarlardan ibarətdir. Birinci müsəfir mütəmədi şəkildə, həttə qəpənub xəli olmasınə baxmayaraq, otağa qayıdır və üz istəyib öz sınıq, bəzən əra-sıra işləməyən çətrini burada unuduğunu söyləyir, çətrini götürür, otel nömrəsində ələqlə digər xirdə-pərə məsələlərdən əyayıştıb dəməşir və çölə yürür. Ələ ki ikinci müsəfir rəhatənməyə, özünü evindəki kimi duymağa başlayır, birinci müsəfir yənidən otağa eyni bəhanə ilə, eyni üslula, həzadə bir ruh kimi, kölgə kimi daxil olur və təqrinə bən əvəllik səyirər xarab oluncu qramofon valı kimi, ancaq əzəciq fərqli surətdə təkrərləyir. Sonucda söhbət ələ hərlənb fərrnə bir ki, birinci müsəfir qatıl, ikinci müsəfir isə qurban qismində bir-birinə görünürdü. Və pyes bu mənasibətə nöqtə qoymadn bitir.

"Məhəmnaxna nömrəsində görüş" dəhəşli və tikürpəddi bir pyesdir. Bu ona görə belədir ki, Elçin oxucunu və ya səyrcini vəziyyətin, iki müsəfir arasında ünsiyyətin, mənasibətin gərəkliyinə inəndirir. Bu həqiqətən baş vərə bilirmi? Bolka bu, qarəbasımdır, ikinci müsəfirin yorğunluğunun əlamətidir, pozulmuş psixikasının təzahürüdür? Çünki birinci müsəfir ələ məhəmnaxna otağına girəndə öz yənnə gah dostu Nətiqi, gah da istəki qadını Ofeliyanı çəğirməq istəyir. Ancaq "nə baş vər?" "niyə belə olur?" sualları əbsurd pyesindəni heç vədə cavablanırdı.

Düzü, heç bir əbsurd pyesində konkret notica və ya mənə yoxdur, hər şey səl alınırdı, hər şey yozumdan əslidirdi. "Məhəmnaxna nömrəsində görüş" pyesi öz strukturu, öz ovqat tonallığı etibarilə əbsurd dramaturgiyasının görkəmlə amerikalı təmsilçisi Edvard Olblinin "Zooparkda nə baş vər?"(5) əyri ilə, dəmək olar ki, eyni sırada dəyənir.

Bəri əbsurd ənu söyləyirəm ki, Elçinin pyesi özünün heç bir bədii-estetik parametirinə görə Edvard Olblinin asından geri qalır və həttə əksinə, bir çox məziyyətlərinə, oynağılığına, dinamikasına görə onu üstələyir. Ola bilsin ki, məhəmnaxna nömrəsində heç başqa-sifən yoxdur. İkinci müsəfirin özü ünsiyyətsizlik, tənhəliq hüddüdanından çixmaq üçün öz təayyünləndə çətrini unutmət otel müsəfirini yaradib. Həqiqətən, tək otaqda qalmaq müəyyən fobiyaların aşkarlanmasından ötrü qıvcı ələ bilir. O da ələ bilsin ki, hədisə ələ realılıqda baş vər, sədəcə, birinci müsəfirin məhəmnaxna ədəmədə sənəyi gedməyir yoxdur. O da ələ bilər ki, hədisələ ələ birinci müsəfirin öz dünyəsində yaşanıv və onun çuxulmə vəziyyətinə işarələyir. Göründüyü kimi hədisənin yozulma variantları həddən ziyadə çoxdur. Hələ məm ədə məişət mötəvlərini bura qatırdım.

Sözün düzü, məm məqaləni yazmağa başlayanda düşünürdümdü ki, Elçinin birləşməli pyesləri üzərində belə gəzişmələr aparıb gəni amplitudalarda fikirlər yürüdəcəyəm. Düşündürdüm ki, məm qısa əməmə eləyəcəyəm, adlarını sıralayıb üstlərdən çəkivəsənə kəçəcəyəm. Əməmə belə ələmədi, səbbi də ələmədi ki, bu kiçik həcmli pyeslər, həqiqətən, bir-birindən maraqlıdır. O cümlədən də "Hövsən soğanı"... Yəmə həmin 1990-cu ildə, bu səfər əyqında (xəhis əyləyirəm bu tarixə xüsusilə diqqət ələyin), Züğülbə pənsionatında qələmə alınmış bu pyes müxtəlif dövrləri, müxtəlif ideolojiyalrı, müxtəlif tarixi və əfsəsnəyi şəxsiyyətləri oyun kartları kimi qənsəndir bir qatarda sərğiləyirdi.

Elçin "Hövsən soğanı"nın da janrını əbsurd kimi müəyyənləşdirmişdi. Pyesin rəmarəkəsində müəllif personajların sənsə zəməmə və məkəmə mənsəblüğüne göstərmək üçün qeyd ələmişdi: "Zəməmə

– 1990-cı il, avqust ayı, 38 dərəcə isti; məkan – “Baki-Buzovna” elektrik qatarı”. Bu remarka ilə Elçin öz həddi dünyasını pəncərə arxasından görünən gerçəkliklə sıx şəkildə bağlayırdı, oxucunu (seyrçini) personajların həqiqiliyinə tam inandırmıya çalışırdı.

“Hövsa soğanı” pyesində hadisə “Baki-Buzovna” qatırının hərəkatidir. Bu, real hərəkatdır və real insanları onun içində əyləşib bir məntəqədə o birinə gedir. Lakin Elçin həmin bu qatır sənki fərqli-fərqli zaman kəsimlərindən keçirərkən Buzovna kəndinə gəndirir, qatırın səmişlərini qatarda məskunlaşmış ruhlara üstacasına qanşırır, ora Nadejda Krupskayın, Anastas Mikoyanın, Karl Marksın, Mixail Qorbaçovun fiqurlarını gətirir. Deməli, bu elektrik qatır təkcə Buzovna qatarı deyil, həm də Sovetlər Birliyinin tarixi keçmişindən qəddirli bir zaman qatırındır.

“Hövsa soğanı”nda bütün epizodlar uzaqdan gələn səsindəmiş gülməli bir əhvalat ətrafında mənşələnir. Səs seyrçiləri və eyni zamanda, qatırın səmişlərini məlumatlandırır: “Babam 1914-cü ildə Kislovodskə istirahətə getmişdi. Bir gün orada yadıma hövsa soğanı düşmüşdü. Nəkarını göndəmişdim ki, gedib Bakıda ona bir kisa Hövsa soğanı gətirsin... Nəkar də gedib Hövsa soğanı gətirmişdi...” Bax, bu əhvalatın davamı bütün pyes boyu uzaqdan gələn səs tərifindən nəql olunaçaq: baba hər dəfə soğanı gözleməyib Bakıya gələcək, sonra isə təzədən Kislovodskə qayıdacaq, nəkar isə soğanı fasifo vərmandən ağasının dalınca Baki – Kislovodskə marşrutu ilə daşıyacaq. Axırda baba Bakıda oturub nəkarı gözleyəcə, nəkar soğanı ağasının yanına gətirəcə və kəsinin ağzını çəndə görəcək ki, soğanı çürüyüb. Ona “babam tüpürüb nəkarını sifətina. Deyib, maymağ oğlu, maymağ” (6). Vallah, öz əbsurdluğuna görə əla əhvalatdır, özü də lat “Poçt qutusu” (C.Məmmədova), “Bomba”, “Çırmak” (Ə.Hağverdiyev) hekayələrini əhvalatı təpində olan bir əhvalatdır. Digər tərəfdən isə sənki “getdim, gördüm bir dərədə bir barbar bir barbari bar-bar, bar-bar bəridirədir” yarılməmənin ritmik strukturunda işləmiş bir əhvalatdır. Hərçənd ki, bunlar yalnız assosiasiyaları, Elçinin pyesə daxil etdiyi əhvalatı Azərbaycan ədəbiyyatının ənənələri ilə, milli folklorla (7) əlaqələndirmək cəhdidir.

Əslində isə Baki – Kislovodskə marşrutu üzrə gerçəkləşmiş soğan əhvalatı Baki – Buzovna marşrutuna bir referendir, hər marşrut illər boyunca təkrarlənir və hətta özü də istəmədən təkrarlar əbsurdunun simvoluna çevrilir.

“Hövsa soğanı” pyesi Baki – Buzovna marşrutu üzrə hərəkat edən elektrik qatırında dövrləri, insanların həyat tərzini, onların sosial ağrı-acılarını, qayğılarını, məişət komediyalarını əbsurd səhəblər çərçivəsindən panoramlaşdırır. Bir məqamı da unutməq lazəm deyil ki, bu əbsurd bəripdəli pyeslər Elçinin öz zamanına, öz müasirlərinə, ətrafda yaş vərən olaylara, bir ictimai-siyasi formasiyadan digərinə keçidin antihumanist cizgilərinə, xarakterinə ziyalı-vətəndaş refleksiyası idi.

Elçin “Xüsusi sifariş” pyesində də əbsurd adlandırmış və onu da ələ həmin 1990-cı ilin avqustunda yazmışdı: iki kişinin dialoqu kimi yazmışdı, inkişafın, qloballaşmanın paxırını açıb tökmüşdü səbəyə, onların insan psixikasına təsirindən, virtuallaşmanın neqativlərindən gülə-gülə, onların şabədə əyləyə-əyləyə dənmişdi. Bunların ardınca Elçin 1991-cü ildə “Teatr”, 1992-cü ildə “Yalan”, “Qisas”, “Su”, 2006-cı ildə isə “Gecə pəncərəsindən görünən dağlar” adlı bəripdəli pyeslərini qələmə alıb çap etdirirdi. Bu sonuncular arasında müəllifin Əziz Dadaşzadəyə həsr etdiyi “Su” pyesi öz həddi mükəmməlliyinə görə fərqlənir.

Pyesin adı məni həmməcə yapon yazıçısı Kancaburu Oyenin “Məni qəlbimə qədər sürmə sular” romanına doğru istiqamətləndirir və ədəbi assosiasiyalar cərgəsi yaradır. Əgər bəripdəli həç bir oxşarıqlı-filan təpa bilirsən, görürsən ki, çözülan tamamilə başqa-başqa məsələlərdir. Pyesi oxduqdan sonra isə bu dəfə yəno yapon yazıçısı Kobo Abeinin “Qumsallıqda qadın” romanı ilə müəyyən paralellər faktmayaça çıxarsən. Amma bu da o deyil, onların kəşimə nöqtələri, demək olar ki, həç yoxdur. Bu fakt pyesin tam orijinal bir ideyanı “cücürəyir” təşkiləyir.

“Su” pyesi öz quruluşu etibarilə ilə monopresyedir, mətn isə struktur baxımından bir qadının monoloqudur. Lakin bu monoloquda onun bütün həyatı bir kinolentdə olduğu qədər canlı görünür. Bir Qadın öz köhnə, çöxdən təmir üzü görməmiş otağında oturub corab toxuyur və ələ ilk cümələsindən seyrçini (oxucunu) xəbərdar əyləyir ki, üç gündür onun evinə so gəlmiş. Qadın bir şikayətçi ovaqntandır, həyatından bəzmiş bir halətəddir və corab toxuya-toxuya deyir. Elə bu məqamda krandan so dənmişə başlayır. Qadın bu hadisəyə yalnız sözlə reaksiya verir, ancaq yerindən də tərponmır ki, bir iş görürsən, krəm bağlansın, su yığınsın, eyni yığırsını... Su isə ələ hey damır, damır,

axıb-axıb bollaşır, su çanağını doldurur, döşəməyə dağır və durmadan artır, artıb gəlmiş qadının topuqlarına kimi qalır. Qadın sanki su ilə danışıq, suya həyatını verir, suya dünyadan dənşir. Və qəfiləndən burda məlum olur ki, qadın su so ilə öz haqq-hesabı dənşir. O, sudan inkiçirir və yerindən qalxməyəcəq, çünki sudan qorxmır. Çünki su onun əldə, xəlq arasında deyilirdi kimi, əyləndirilməyib, onun yuxulannı aydınlaşdırmaçtıymış. Oduq ki, qadın sanki suya qarşı bir etirazda bulunur, ona qarşı latent bir qiymət qalır. Bu ələsəz bir qiymət olsa da, hər halda qiymətdir, hətta bu qiymətin ələti, onun reallaşdırmaç vasitəsi intihar ələlə...

Elçin bu dəfə də folklor dənizinə bir daş atır və pyesin əvvəlində bir epigraf kimi atalar sözü yazır: “su hərdə – dərliklə ordə”. Əsər isə bu fikrin təm əks qütbünə gedib çıxır: su hərdə – ölümdə. Elçin atalar sözüni təftiş əyləyir və suyun hər zaman pozitivdə qəvanımlaş sənkiçirir dənmişə başlayır. Həqiqətən, su otağı basır və anbaan qadını daha çox öz içinə alır. Elçin pyesə sənki əsəxtəloji bir ovaqat yaratmağa başlayır və axirət məqamını ələvən yox, suyun köməyilə gerçəkləşdirir. Beləliklə də su Qadın ələvən gətirən bir stixiya kimi ənləşir.

Pyesdə Qadının monoloqu sənka yetirdi andə Elçin bir romançı kimi bura ələ bir remarka yazır və bəripdəli həyatın bütün mənalardan kənarə, bütün mənalardan xali bir so olduğunı göstərir. Həmin remarkada Qadının düşüdüğü vəziyyəti konkretləşdirərkən Elçin bunları cəyid edir: “Ağza-burun da suyun ələvəndə qalır, yalnız gözə əylədir. Zəngə baxır və Qadın əgəpəq qaçın suyun üzünə yayılır. Suyun içində telefonun zəngi eşidilir. Atrəf çalır, çalır. Bir əzdan Qadın başı suyun içində təmam yox olur. Telefonun zəngi isə ələ hey çalır, çalır”. (7)

Bu, artıq Qadının intiharını, həyatından bəzmiş, yorulmuş, yaşamaq ümidlərini itirmiş, yer üzündə gəzməkdən, əyləşməkdən əğnəmədən zinəbə gəlmiş birisinin intiharını. Qadının intihar çəqəbi monoloqu isə onun yaşadığı ömrün fragmentlərinə hərləyib, ələ hərləyib ki, sən Qadın yaşantılarını bütövlükdə göz öndədə, təsavvurunda cənləndirə bilirsən, bu Qadını anlamağa, başa düşməyə, onun dərtilərinə şərik olmağa çıxarsən.

Ancaq təəssüf ki, bələ bir pyesə teatrda quruluş vərəcə və ya həmin Qadını rampanın işıqları ələvəndə oynamaq, seyrçilərə sənədmək, ya da so stixiyasının səhəsdə əbrəzi halını təpəqə çox çətinidir. Başqa bir yəndən yəvadətə isə gətürsən ki, Elçinin bəripdəli pyeslərinin içi fəlsəfə ilə, mənovi-əxlaqi, ictimai-sosial manifestlərlə, ideyalarla doludur. Hərçənd ki, Elçin özünə yazdığı hər bəripdəli pyesində bu manifestlər, bu ideyaları müxtəlif bədi priyomlarla, gözənlizməz dolanəblərlə köməyilə təsiri ələ bilib.

Təbii ki, həyatda hər bir istəyin, hər bir arzusun mütləq şəkildə tam gerçəkləşməsi mümkünəndir. Elçinin yazdığı bəripdəli 10 pyes də müxtəlif yerlərdə, qəzət və jurnallarda, müəllifin “Pyeslər” kitabında dərc olunsə da, həç bir teatrın səhəsdində oynanılmaz və Elçin də bir dramaturq kimi, teatr sənətini sevən şəxs kimi, neçə-neçə sənəkariləri əsasında filmlər çəkməmiş kinossenarist kimi onların səhəsyə gəlmiş üçün həç bir soy göstərmir...

Bu məqaləni yazmağa hazırlaşarkən aydınlaşdırdım ki, əslində, bəripdəli pyeslər Elçindən ötrü məşq xarakterinə dəyir. Elçin nəzəriyyədə dramaturgiyanın sirlərini bəripdəli pyeslərlə kimi gözəl bilisə də, məhz bəripdəli əməli təcrübədə bu sirlərə vəfiq olmağa soy göstərib, inhiçəmi pyeslər yazmamışdan əncə özüni çaldırıb, bu səhəsdə mükəmməl vərdişlərə yiyələnməyi ənamli və aktual sayıb. Bu, müstəqim şəkildə həç Elçin şəxsiyyətinin bütövlüyüdür. Həm yarıdıcı bir insan kimi Elçinin özünə qarşı tələbkar, maksimalist olduğundan xəbər verir. Və Elçin həmişə bunu əpəcə bəyan edib. O, “Literaturanı qazətə”yə verdiyi müsahibəsində “Sizin üzün yazçı kimdir?” sualına bələ cavablandırır: “Tərəddüd edən adam! O ədamdır ki, təkcə öz mənafeyi haqqında düşünür. Onu həç də xəlqin təleyi nərahət edir. Na vaxt ki, cəmiyyətdə səbitlik yoxdur, na vaxt ki hər şey kökdəndən məhv əylir, onu şübhələndir: görəsən, düzümü yox tutmuşuq? Deyək ki, 90-cu illərin yanvarında bu qədər ədəb nəyə görə məhv oldu? Bu qurbanların mənası nədir? Beləcə, hədislərlə əzab-əziyyətlə fəlsəfi-mənavi dərkətmə prosesi gedir”. (8) Tərəddüd edən adam şübhələndən ədam deməkdir. Bir qədər də dərinədə düşünsək, görəəcəyik ki, tərəddüd şübhənin zühur vərlandırdı, şübhənin üz qətdir. Karl Marks da söyləyirdi ki, o, həyatda ələd etdikləri bütün nailiyyətlərinə görə şübhələndən bərləndir. Məncə, yarıdıcı şəxsiyyəti bundan daha çox irəli apararı bir şey yoxdur. Məhz Elçinin şübhə və tərəddüdü onun inhiçəmi pyeslər yazmaq həvəsini, təbii ki, “Poçt şöbəsində xəyal”dan sonra əməlləcə ləngidirdi. Həç şübhəsiz ki, mən bu xüsüsə də bir teatrşünas kimi öz subyektiv qənaətlərimdən

çıxış edib bunları söyləyirəm. Olsun ki, Elçin bu qanaqlarla qorxi rəziləşməsin və onları heç qəbul da etməsin, bu vəziyyətlə bağlı təmənən başqa dəlləllər görsün.

Amma bütün hallarda təklizlənməz bir fakt ondan ibarətdir ki, o, öz yaradıcılığının 16 (1973-1989-cu illər) illi boyunca dram janrına bir dəfə də onun müraçit etmir. Düzür, müraçit etmir, amma retrospektiv şəkildə Elçin yaradıcılığında boyulanıq, aydınca görünür ki, bu zaman müddətində o, təkcə dramaturgiya üçün, teatrı görəndir, bir teatrın şən kimi nazırı və təvədi möqəblərlə oxiş edir (9), yəni boşuna vaxt uırmır, sanki özünün dramaturq gələcəyini şüurlu qatında planlaşdırır, çətin bir missiya üçün hazırlıq keçir, bir sıra məşhur dramaturqların əsərlərini dilimizə çevirir.

O da təsədüfi deyil ki, Elçin 1989-cu ildə 3 il sərəsar davamı olaraq kiçikçəcmili pyeslər yazır. Gümən əyləyirəm ki, bu 3 illə "büyük Elçinin böyük məşqləri" kimi Azərbaycan ədəbiyyatı dünyası üçün təsəffif ələssəm, heç də qüsura yox vermərəm. Elçin dramaturgiyaya doğru uzun bir yol keçib gəlirdi. Mən həm özüm müşahidə ələssəm, həm də bir çox tənqidçilərin məqalə və monoqrafiyalarından (10) oxumasam ki, onlar əksərən Elçin əsərlərindən danışarkən, hansı ki, bu da təmamilə doğrudur, onun dünyəgörüşünü, hissələr dünyasını, bədi və əlimi-nəzəri yaradıcılığının enerjiyə nüvəsini 60-cu illərdə görürük. Həttə mən də düz iki il bundan əvvəl Elçinin "Pyeslər" toplusuna yazdığım "Ön söz əvvəzi"ndə (11) fikirlərimin dayaq nöqtəsi, məqalənin tramplini kimi 60-cu illərin teatrını götürmüşümdən və buradan oradan 90-cu illərə gəlirdim. Ancaq indinə bir qədər fərdi düşünürəm. Həsab əyləyirəm ki, Elçini bir tənqidçi, bir publisist, bir yazıçı kimi formalaşdırın məhz 60-cu illər olub, 60-cu illərin yaşantıları olub, 60-cu illərin mütarəqəci əyləyən, 60-cu illərin ədəbiyyatı və sənət mühiti olub. Bununla heç kim mübahisə ələmir. Həttə "Poçt şöbəsində xəyal" tragikomediyası da, "Qızı" bürpərdəli pyesi də sınıq dolsu 60-cu illərin "havası" ilə nəfəs alır, 60-cu illərin kulturoloji atmosferilə təməsdə bulunur. Vəssalam, burda nida işarəsi qoymaq və birinci əkdən sonra fasilə əlan etmək, pərdəni əndirmək mümkündür. Çünki 60-cu illərin Elçini ilə 90-cu illərin Elçini yaradıcı subyektlər kimi bir-birindən çox fərqlənir.

XX əsrin 60-cu illəri gərkməli nəsir Elçini yaradı, 90-cu illər isə gərkməli dramaturq Elçini. Heç şəksiz ki, onu bir dramaturq kimi məhz 90-cu illər formalaşdırır, daha doğrusu, Elçinin dramaturgiyaya əlan əşin havasını, pyeslər yazmağa meylini Sovetlər Birliyinə və Azərbaycanda "perestroika" ilə başlanan çəxənsəmlər, həcər-mərcəklilər, bütün neqativlərin sanki bir günde qaynayıb, dəşə ətrafı yayılmış şərtləndirir.

Təsədüfi deyil ki, onun nəsi ilə dramaturgiyası bir-birinə münasibətdə sanki özə planetlər kimidir: onlar bir-birinə çox az oxşayırlar. Elçinin təhkiyə və ovaqlar xəcmindən çox yumsaq, axıcı nəsi var. O, nəsr hüdudlarında öz qəhrəmanlarını həmişə qəzi ifadəlirdir, həttə mən deyirdim ki, əndudatma (həttə müəyyən şəxslərin neqativlərinə baxmayaraq), onları səcir, onları öz dostları, yaxınları bilir, onlarla əyni bir üfqi yaşama müstəvisində qarlaşırlar, bu adamlarla öz tay-taşları, doğmaları kimi mükəlmə əpənir, yəni da kənarında doğrə boyuqəlan onları müşahidə edir və hərdən də sanki qorxur ki, nəse dığqıdanın yayındır, arxa planda qaçır, yazıçı obyektivinə düşməz. Elçin öz nəsiəndə həmişə qəhrəmanlarının yəvadındır, şəxslərinin romantik çırpıntılarına, lirix-psixoloji ovaqlarına, məisəfə qayğılarına, mərdlik duyğularına şərikdir. Onun nəsrinin qəribə bir əxsi müsiqisi var. Bu müsiqi hansı notlarda "Bitiz" qrupunun təməlini, hansı notlarda fransız Pol Morianın bəstələrini, hansı notlarda müğəmlərin şux təhkiyə və rənglərini notlarsa. Elçin öz romanlarında, həkəyələrdə, povestlərində 60-cu illərə, o illərdə yaşanıq insanların romantik ələminə tam bələddir və o illərdən gərçək dünyaya çəhray əynəyini şüsləri arxasından baxır. O, insanlara, həqiqətə, yaxşıliqə, kişiliyə, sədəqətə, təmənənəz xeyirxahlığa, ədələtə, mənəvi paklığa inanmaq istəyir, nəinki inanmaq istəyir, həttə inanır da...

Bir sözlə, Elçin nəsrinin mayası 60-cu illərin inqilabi səmilliyində, üsəyankar sədələvhlüyündədir, oradan qaynaqlanır, köklərilə oradan qidalanıb boy artır, qulu-bəddəli ağca çevrilir. Bundan ələvə onu da qeyd əyləyirəm ki, Elçin nəsi həttə "Məhədd və Məryəm" romanında görünən Latin Amerikas yazıçılarına xəs bəzi fəntozməqəriki əpizodların mövcudluğuna baxmayaraq, sən dərəcə gərçəkçi bir nəsidir. O nəsiəndə Elçin məksimal həddə qədər şəffəfdir. Bu nəsrə şəbədəyə, lağə, ironiyaya, pessimist ovaqta, tünd, acı, işqışz rənglərə yer yoxdur. Elçinin nəsi sanki Günəş şəfaqları içindən işarən qor qurşayırdır.

Həlbuki, Elçinin dramaturji stixiyası, əlbəttə ki, "Poçt şöbəsində xəyal" və "Qızı" pyeslərini özünə qılmaq şərtinə, təmənən bəşqadır. Onun bütün dramaturgiyası yənidənəqurma ("perestroika") dönanəmə, 90-cu illərə (12) rəfleksiyaıdır. Düzür, bu ifadəni Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra nümayəndələri bərəsində işlətmək mümkündür. Lakin Elçin dığqırdanında onunla seçilir ki, onun pyeslərində 90-cu illərin ayrı-ayrı siyasiyalan bədi şəkildə formatlaşdırılıb əsərə gətirilmiş, dövr, zaman əzi simvolik tərzədə əbrəzləndirilmiş. Sanki 90-cu illər ona 60-cu illərdən təsəffif şəxsi şəxsiyalan kökündən fərqli bir təvədiatda təmənən, sənətkarın gözündəki əynəyini əynəyini rəngli şüslərlə qılır. Elçinin şəxsiyalan dilləşir, axmaqlaşır, qərgəndənlər, robotlaşır, onlar pul, mənsəb oyuqəncəllərnə çevrilirlər, ifadə dərəcədə ələlbə ələlləşirlər, ətibərsizləşirlər. Müəllifin səvimi qəhrəmanları əsəstəxəh olub əz romantik ələmlərinə qapılırlar, ələvə sürəmlənə il bərəşirlər. Elçinin yaradıcılığı üçün 90-cu illərdəki səciyyəvi ələmlər sətirik ələvə, əkinəy, pəssimizm notları, tünd boyalar onun pyeslərində əzünə fəal şəkildə yer ələlməyə başlayır. Elçinin yazı səhifələrində zamanın kəri çıxır, nəsiəndə heç vaxt fəsilə olmaqca ətməyən Elçin öz dramaturgiyası çərçivəsində filosoflaşır, 1998-ci ildə "Mənəm ərim ələldir" komediyaıdır yazır, yəno həmin 1998-ci ildə özünün "Məhədd və Məryəm" romanının pyes variantını məshəbbət dastanı kimi işləyir. Sonrakı mərhələ artıq 2000-ci illərdədir.

Rəziləşəq ki, 60-80-ci illər belə bir Elçini tanıyırdı.

Artıq 90-cu illərdə Elçin öz şəxsiyalan (səhbət pyeslərdən gedir) ilə üfqi yaşama müstəvisinə pəyləşir, onlara sanki nəsqə təcrübəsi əpənən bir əlim kimi yuxarıdan baxır və bir baxımda da təsəbbühdən gizlətməyi bəcamır: sən dəmə, insan zaman çərçivəsində nəse ciddi mənəvi-əxlaqi dəyərlərlə uğraya bilar, öz vıddını, mənliliyini, insanlığın əlver pərdəsinə çevirə bilməsi. Elçinin 60-cu illərinin qəhrəmanları onun dram əsərlərindəki şəxsiyalanla müqayisədə bəş-qəbz oyuq qədər sadə, əmənə təmiz, saf, lakəziz və dəniz səhli kimi həmə, romantik, əsl əzərbaycanlı kimi istiqanlı, kolonriki görünürlər. 90-cu illərin şəxsiyalan isə daha mürəkkəbdirlər, hikkəli və əncidirlər, yorğun və üzgündürlər, çəşqən və kimsəsizdirlər. Əğər Elçinin nəsiəndəki şəxsiyalanlardan dənnyən heç yərində yox idisə, onun dramaturgiyasındakı şəxsiyalan dənnyən hər bir bəlgəsində nəst gəlmək ələrdi. Müəllifin 90-cu illərdəki qəhrəmanları sanki dənnyən mövcudluq ritminə və dənnyən problemlərinə inteqrasiya olunmuş qəhrəmanlardır.

Bəli, Elçin dramaturgiyaya, teatra təmənən yeni bir Elçin kimi gəlirdi, özünün bədi dənnyəsində ciddi dəyişiklər əpənmiş bir müəllif kimi gəlirdi, yeni ədəbi xəznə ilə, yeni düşüncələrlə, yeni fikirlərlə, yeni bədi priyomlarla gəlirdi, dramaturgiya və teatr təcrübəsində əyni surətdə yiyələnib gəlirdi və böyük nəsr dəryasını pyes yaradıcılığı ilə əvəzləyib gəlirdi. Niyə mən burada "əvəzləmək" kəlməsindən yararlandıq? Niyə 60-cu illərin Elçini üçün səciyyəvi ədəbi-bədi dənnyən 90-cu illərin Elçini üçün səciyyəvi bədi yaradıcılıqdan və qədər fərqləndirdim? Ona görə ki, bu fikrin mübahisələrə doğura biləcəyini gümən əyləyirəm. Heç şəksiz ki, 90-cu illərin Elçin dramaturgiyası heç də onun nəsiəndəki xarakterik ələmətlərin yeni ədəbi-bədi libasda təzahürü deyil. 90-cu illərin Elçini heç də 60-cu illərin Elçininin davamı deyil və 90-cu illərin Elçini heç də 60-cu illərin ideali ilə yaşayən Elçini deyil. 90-cu illərin Elçini təmənən ayır, təmənən yeni bir Elçindir! Və əgər gənə müqayisələr və simvolyk təsəffiflər müstəvisinə gətirsək, Elçinin "Ədəbi düşüncələr"inə (13) istinad ələləq, gərəyəyik ki, Elçin 90-cu illərdə rəhən Lev Nikolayevič Tostoydan daha çox Semuil Bekketo yaxındır.

Təsədüfi deyil ki, Elçin Azərbaycan səhəmsinə əbsurdla gəlir, əbsurd pyeslərdən ələndə buket toplayıb gəlir! 1992-ci ildə, sanki bürpərdəli pyeslər silsiləsinin təməlləyərək "Ah, Paris, Paris", 1993-cü ildə "Mən sənin daynəm", 1996-cı ildə "Dələnədən dəl qəçib və yaxud mənim səvimi dalim", 1998-ci ildə "Mənəm ərim ələldir" komediyaıdır yazır, yəno həmin 1998-ci ildə özünün "Məhədd və Məryəm" romanının pyes variantını məshəbbət dastanı kimi işləyir. Sonrakı mərhələ artıq 2000-ci illərdədir.

Elçinin ilk dram əsəri "Poçt şöbəsində xəyal" (1970) tragikomediyaıdır.

Elçinin 1989-1992-ci illər intervalında bir-birinin ardınca yazdığı səkkiz bürpərdəli pyesi dramaturji materialını məhəyyiyət və təbiətin, estetik şüblətin mükəmməl mənimənsəmək, əsl dramaturq vərdişlərini yiyələnmək, bu səhəddə ustə ələmq çəhdərlərinin rəəlliyidir.

Elçin dramaturgiyaya gəlmiş məhd "Ah, Paris, Paris" (1992) pyesilə qeydə ələmməldir, çünki bu, artıq yazıçının dramaturgiya ilə bağlı qələm təcrübəsi deyil, müəllifin dramaturgiyaya əlan iddiasının gərçəkliyiıdır.

Elçinin teatra gəlişi isə müəllifin 1995-ci ildə "Mən sənin dayınam" komediyasının Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrındakı səhnə təccüssümünün premyerası ilə tarixə düşür.

Və bundan sonra Elçinin pəysələri bir-bir ayaq açıb Azərbaycan teatrlarının səhnəsinə yeriyir, oradan isə böyük bir inam duyğusu ilə sərhədləri aşib Avropa səhnlərinə gedir, dünyaya yayılır...

Ona görə də mən Elçinin dram yaradıcılığını, teatr fəaliyyətinin hüsnünü, özəmətinə, məstəbatını xüsusi olaraq vurğulamaq niyyətilə deyəndə ki, "AÇIN FƏRDƏNİ: ELÇİN GƏLİR!!!" tam haqlıyam...

Ədəbiyyat:

1. Bu haqda daha ətraflı bax: Paşayeva N. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədii-estetik dərk (xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığı əsasında): filol. elm. dok. dis. ... AMEA, Nizami adına ədəbiyyat İnstitutu. – Bakı, 2004. – 286 s.; Evyazov S. Xalq yazıçısı Elçinin dramaturgiyası: filol. elm. üzrə nam. dis. ... Naxçıvan Dövlət Universiteti. – Naxçıvan, 2008. – 175 s.; Məmmədova E. Elçin və teatr: sənətş. üzrə nam. dis. ... AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. – Bakı, 2008. – 165 s.; Vahabova S. Elçinin dramaların dili və üslubu: filol. elm. üzrə nam. dis. ... Naxçıvan Dövlət Universiteti. – Naxçıvan, 2010. – 138 s.; Şükürova Z.A. Elçinin dramaturgiyasında qəhrəman problemi: filol. üzrə fəlsəfə doktoru dis. ... AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. – Bakı, 2011. – 155 s.
2. Bax: Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətləri. Elçin (Əfəndiyev Elçin İlyas oğlu). Bibliografiya, Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2013. – s.169-235.
3. Cəfərova B. Haqqınızı halal edin // Yazıçı: "Oğuz eli" qəzetinin xüsusi buraxılışı. – № 4 (158), 2013. – s. 21.
4. Elçin. Pəysələr. – Bakı: Çarşoğlu, 2012. – 944 s.
5. Olbi E. Çto sluçilos v zooparke. – Perervod N.Trenyovoy. – Proqres, 1976. – <http://ocr.krossw.ru>, aprel 2007.
6. Hövsən soğanı // Elçin. Pəysələr. – Bakı: Çarşoğlu, 2012. – s.865-872.
7. Bu haqda daha ətraflı bax: Manafli X. 60-70-ci illər nəsrində folklorizm: filol. elm. üzrə nam. dis. ... Bakı Dövlət Universiteti. – Bakı, 2007. – 159 s.
8. Su // Elçin. Pəysələr. – Bakı: Çarşoğlu, 2012. – s.931.
9. Elçinlə müsahibə // "Ədəbiyyat" qəzeti. – 28 oktyabr 1994-cü il.
10. Bu haqda daha ətraflı bax: Elçin. Seçilmiş əsərləri (10 cildə), 7-ci cild. – Bakı, "Çinar-çap", 2005. – s.5-12; s.13-21; s.22-33.
11. Əlişanoğlu T.M. Ərdəran doğan nəsr. – B: Elm, 1999. – 116 s.; Əlişanoğlu T.M. Azərbaycan nəsrinə sosializm çevrəsində. – B: Elm, 1999. – 98 s.; Əlişanoğlu T.M. Azərbaycan yeni nəsr. – Bakı: Elm, 1999. – 126 s.; Əlişanoğlu T.M. XX əsr Azərbaycan nəsrinin poetikası. – B: Elm, 2006. – 392 s.; Alişanov Ş. Ədəbi-nəzəri fikrin görkəmli nümayəndəsi // Yazıçı: "Oğuz eli" qəzetinin xüsusi buraxılışı. – № 4 (158), 2013. – s.30-31.
12. Daha ətraflı bax: Əlizadə M. Elçin fenomeninin Azərbaycan teatr prosesinə təsiri: ön söz əvəzi // Elçin. Pəysələr. – Bakı: Çarşoğlu, 2012. – s.3-26.
13. Bu haqda daha ətraflı bax: Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və seyr, milli teatr prosesi problemləri. – B: Elm, 1998. – s.182-198.
14. Tolstoy epikiyi // Elçin. Ədəbi düşüncələr. – Bakı, Qapp-poliqraf, 2002. – s.214-215.

QÜDRƏTLİ DÖVLƏTİN MƏDƏNİ SİYASƏTİ

Dövlət – bəşəriyyətin mövcud olduğu tarix boyu kəşf etdiyi nadir təsisətdir. Müxtəlif xalqlar dövlətlərini müxtəlif vaxtlarda yaratmışlar. Dövlətlərin yaranması və inkişaf tarixi çox çətinliklərdən keçir. Onlar təşəkkül, çiçəklənmə və tənzümlü formalarını yaşayırlar.

Bütün bu proseslərdən önəmli olan bir cəhət var. Bu həmin proseslərin bir fundamental amilidir, "dövlət və lider" faktorı ilə bağlı olmasındır.

Ümumi qənaətdə görə, məhz XX əsrdə "dövlət" və "şəxsiyyət" anlayışları bir simada – "milli lider" simasında cəmlənmiş və həmin əsr tarixə dünya şöhrətli liderlər bəxş etmişdir. Bu qüvvəyə dəyə bilərlik, milli dövlət və milli lideri eponaxın fenomenidir. Azərbaycan xalqının ümummilli lideri Heydər Əliyev həmin lider şəxsiyyətlərdən biridir.

«Xalqımız qədim xalqdır, böyük mədəniyyətə malik olan xalqdır. Bu mədəniyyətimizi, onun qədimliyini, dünya miqyasında böyük şöhrətə malik olduğunu nə qədər xalqımız dərinləndirirdi, o qədər bilsək, bir o qədər də xalqımızın haqqı vətənpərvərlik bəssini, azərbaycanlılıq hissini yüksəldirik».

Bu sözlər Azərbaycan xalqının ümumilli lideri Ulu öndər Heydər Əliyevə məxsusdur. Böyük dövlət xadimi, təcürbəli siyasişatçı, əslüvə vətənpərvər olaraq o, yaxşı anlıyırdı ki, 100 illər boyu baş bəlalər çəkmiş, böyük dövlətlər tərəfindən parçalanmış, ayn-ayrı imperiyaların işğalına məruz qalmış Azərbaycan qaşadan vacib və zəruri əmil xalqımızın mədəniyyətini, onun dilini, milli-mədəni sərvətlərini incəsənətindədir. Heydər Əliyev istər dünyaya meydan oxuyan sovetlər birliyi dönməsində, istərsə də parçalanmadqanda və xaosdan xilas etdiyi müstəqil Azərbaycan Respublikasına başçılıq etdiyi illərdə bu prinsipə daim sadıq qalmış, onu özünün çoxtərəfli fəaliyyətinin rəhbər müddəsinə çevirmişdir.

Özü böyük bir incəsənət vürğünü, mədəniyyəti aşıqı olan bu böyük şəxsiyyət uzun, şərafətli, çətin həyat yolunuca hər bir mərhələsində yalnız mədəniyyətlə, onun nümunələri ilə sadəcə yaxından maraqlanmış, həm də mədəniyyətin qüdrətli hamisi və müdafiəçisi kimi çıxış etmişdir. Hələ mohtəşəm karyerasının ilk dövrlərində onun bu xüsusiyyəti, heç nədən və heç kəmdən çəkinmədən, o dövr çətin dəhşətli olan «millətçi» damğasından qorxmada xalqımızın görkəmli nümayəndələrinin müdafiəsinə qalmışsa yaxşı məlumdur. Rəhbərlik etdiyi və tarixi ərzində ilk azərbaycanlı sədri olduğu Azərbaycan SSR Dövlət Təhlükəsizlik Komitəsində böyük şairimiz, o zamanca ədəbiyyatda ilk addımlarını atan Bəxtiyar Vahabzadəni amansız sovet cəza məhsinindən qurtarması buna ən böyük örnək ola bilər. Parçalanmış Azərbaycan, ikiye bölünmüş vətən mövzusunda əks edibən «Gülüstan» poemasının müəllifini müdafiə etmək şübhəsiz ki, böyük bir cəsərat nümunəsi omlaqla, eyni zamanda, vətənpərvər, böyük bir patriotun içindən gələn bir çağırış və tələbat idi. Əssəsiz olaraq «vətən xaini» kimi damğalanmış xalqımızın qəhrəman oğlu Mehdi Hüseynzadənin mənaevi realitətiyası, onun haqqında bədii əsərlərin yaradılması, unudulmaz «Uzaq səhillərdə» filminin yaradılması da ulu öndərin həmin dövrdəki fəaliyyəti ilə bağlıdır.

1969-cu ildə Azərbaycan SSR Kommunist Partiyasının birinci katibi seçilən Heydər Əliyev SSRİ miqyasında geridə qalmış kənd təsərrüfatı respublikası olan Azərbaycanın Sovet İttifaqının uğurlu inkişaf etmiş və öndə gedən bir hissəsinə çevirməyi qarşısına məqsəd kimi qoydu. İqtisadiyyatda, sənayədə, xalq təsərrüfatının bütün sahələrində genişmiqyaslı işlər görülməyə, yeni-yeni uğurlar, böyük nailiyyətlər qazanılmağa başlandı. Heydər Əliyevin respublikaya rəhbərlik etdiyi bu illər sonradan «respublikanın qızıl dövrü» kimi qiymətləndiriləcəkdir. Qədim və zəngin tarixi olan Azərbaycan yalnız iqtisadi uğurlarla deyil, böyük mədəniyyət və incəsənət nümunələri ilə də Sovet İttifaqına, bütün dünyaya tanıtmaq üçün bu illər ərzində ulu öndərin təşəbbüsü və birbaşa rəhbərliyi ilə çox böyük əhəmiyyətli işlər həyata keçirildi.

Məhz bu dövrdə Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət və incəsənət xadimləri qayğı ilə əhatə olundu. Həmin dövrdə ədəbiyyatın görkəmli nümayəndələri Süleyman Rəhimov, Rəsul Rza, Süleyman Rüstəm, Mirzə İbrahimov Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adına layiq görüldülər. Sübut olundu ki, Azərbaycan ədəbiyyatı Sovetlər İttifaqının qabaqcıl ədəbi proseslərindən heç də geri qalmır. Ulu

öndürin ədəbiyyata qayğısı hərtərəfli xarakter daşımaqla bir tərəfdən müasir Sovet Azərbaycan ədəbiyyatını əhatə edərsə, digər tərəfdən böyük klassiklərimiz də diqqətdən kənarə qalmırdılar. Bu dövrdə böyük Azərbaycan çairi İnadəddin Nəsiminin yubileyi keçirildi. Onun haqqında «Nəsimi» filmi çəkildi. Nəsimi ilə yanaşı, Cəfər Cəbbarlıya, Nəriman Nərimanovə və digər böyük ədiblərimizə ədəbişünaslıq əbidələri uca edildi. Ümumilili liderin bu sahədə gördüyü ən mühüm və cəsarətli addımlarından biri də repressiya illərində günahsız şəkildə qurban getmiş mədəniyyət, elm, incəsənət xadimlərinin yenidən xatırlanması, onların əsərlərinin çap edilməsi idi. Sovet sistemində və ideologiyasına zidd xarakter daşıyan, zamanında «millətçili», «türkçü» kimi adlarla günahlandırılaraq, «xalq düşməni» hesab edilərək cəzalandırılmış insanların müdafiəsi təbii ki, böyük cəsarət və bağlıqlıca izah edilə bilər. Böyük şairimiz Hüseyn Cavidin nəşinin Sibirədən vətəninə gətirilməsi, Naxçıvanda torpağa tapşırılması Heydər Əliyev ədəbiyyatına qayğısının parlaq təzahürü hesab edilə bilər. 1970-1980-ci illərdə birgənələn qarlıq intibah dövrünü yaşayan Azərbaycan mədəniyyətində musiqi sənətinə qayğı xüsusi vurğulanmışdır. Həmin zaman kəsinədə böyük musiqi xadimlərimiz Qara Qarayev, Fikrət Əmiröv, Rəşid Behbudov Sosialist Əməyi Qəhrəmanına adına layiq görüldülər. Məstə Niyazi bu illərdə partladı. Çoxsaylı musiqiçilərimiz SSRİ xalq artisti adına layiq görüldülər.

Hər bir xalqın tarixində ələ gərkəmi şəxsiyyətlər var ki, tarixin özü onları əli ilə bağlıdır. Əslində şəxsiyyətlər tarixi yaradır və onun gedişatına istiqamət verir. Qədim Yunan əsəti qəhrəmanı Herakl yerli öz çiyinlərinə saxladığı kimi müasir liderlər də xalqın yüklünü özmlə öz çiyinlərinə saxlayırlar.

Tənnürün insanlığa baxış etdiyi ələ nadir şəxsiyyətlər var ki, bunlar öz xalqının həyatında tarixə çevrilir, böyük əməlləriylə əbədiyyət ömrü qazanır, təkcə yer üzündə xoş, həm də yaddaşlarda həyəkəl dönlür. Azərbaycan xalqının ümumillili lideri, ulu öndər Heydər Əliyev belə şəxsiyyətlərdən idi. Allah onun tələyinə mənsüb oluduğu xalqın xilaskarı missiyasını yazmışdı. Və bu böyük tarixi missiyayı yerinə yetirmək üçün saxvaltı hər şey verməmişdi: fenomenal yaddaş, yaraşığı sima, böyük dövlətçilik təfəkkürü, insanı bir anda fəth edən niq qabiliyyəti, monolit şəxsiyyət, həduduz cəsarət, dönməz siyasi iradə və ən başlıcası öz xalqına və vətəninə sonsuz məhəbbət! O, cəhanşümlü işlərlə bir sırada ədəbi sərəvətimiz olan söz sənətinə də diqqət və qayğı göstərirdi.

O, söz sənətinə bütün sənətlərin kök alıb boy atdığı bir sahə kimi ənam verirdi. Azərbaycanın bədi sözü həm də nəzəri fikrin və dövlətçilik ənənələrinin saxlanca kimi baxırdı. Bu baxımdan onun Azərbaycan sözümlü dövlətçiliklə bərabər uca zirvədə saxlamış Şah İsmayı Xətai ilə müqayisə etmək olar.

Azərbaycan xalqının ümumillili lideri Heydər Əliyev nəzəri irsi bizim millət sərəvətimizdir. O, ölkəmizə rəhbərlik etdiyi 30 ildən artıq bir dövr ərzində böyük sənəyə və kənd təsərrüfatı, şəhərsalınə və dövlətçilik sahələri ilə bərabər ictimai-humanitar fikrin inkişafı sahəsində də Azərbaycanı dünya elmi-fəlsəfi fikri səviyyəsinə qaldıran cəhanşümlü işlər görmüşdür. Həyatda baş verən proseslərin mürəkkəbliyinə, iqtisadi problemlərin ağır təzyiqinə baxmayaraq H.Əliyev milli-mədəni məsələlərin həllinə xüsusi ənam verirdi. Dahi Azərbaycan çairi M.Füzulinin 500 illik yubileyi üzrə Dövlət Komissiyasının 1 avqust 1994-cü il tarixli birinci iclasında giriş sözümdə Ulu Öndər demişdir:

«Respublikamızın bu ağır dövründə böyük yubileylər keçirilməsi, şübhəsiz ki, müəyyən qədər çətinliklərlə üzləşəcək. Ancaq bunlara baxmayaraq, həyatımızın mənəvi-mədəni sahəsi həç vaxt unudulmamalıdır. Çətinliklər nə qədər çox olsa da, mədəniyyətə, mədəni irsimizə, mənsəviyyətə daim xüsusi diqqət yetirməli və bu sahələrin geri qalmasına yol verməməliyə» (Heydər Əliyev. Ədəbiyyatın yüksək borcu və əməli. Bakı, «Zənan», 1999, s.201)

Bələlikdə klassik ədəbiyyat və incəsənət problemi H.Əliyev üçün ümumdüvlət işinin ayrılmaz tərkib hissəsi idi. Ulu Öndərin ümumiyaytalo və unikal sahələrlə münasibəti təsadüfi olmayıb, konseptual nəzəri-metodoloji asaslara malik bir nəzəriyyə idi. Onun teatr, musiqi və rəssamlıq sənətlərinə münasibətinin də qəşadında məhz bədii irsə münasibətlə bağlı metodoloji görüşləri dayanır. Onun bu baxımdan önəmi bir fikrini misal qətirik: «Müstəqil dövlətimiz üçün tələyükdü məsələlərin həyata keçirilməsi tariximizdən bir çox qarantlıq səhifələrini açmaqla kimliyimizə tam müəyyən etməyi, milli kökləri ilə bağlı yeni təfəkkürü gənc nəsil yetişdirilməsini zəruri edir. Keçid dövrünün çətinliklərinə, ağır proseslərinə baxmayaraq, biz öz tarixi keçmişimizin çox dəyərlı səhifələrini qəsa bir müddətdə açə bilmiş və xalqa göstərməyə nail olmuşuq. Xalqımızın hər bir övlədi

öz tarixi keçmişini, varisi olduğı mədəni irsi daha dərindən öyrənərək böyük qürur hissi duymağa başlayır və sözsüz ki, bunulla fəxr edir» (Kitabi-Dədə Qorqud ensiklopediyası. I c., Bakı 2000, s.6). Bələlikdə də tarixilik və müasirliyin üzvi vohədi H.Əliyevin sənət konsepsiyası üçün başlıca şərtidir.

Hələ 1969-cü ildə Azərbaycan Dövlət Universitetinin 50-illik yubileyindəki qurğında o, bir növ ədəbi-mədəni siyasətinin gələcək konturlarını şərh edərkə deyirdi: «Məşhur filosof Bəhmanıyın və müfəkkir çair Nizaminin, riyaziyyatçı-astronom Nəsrəddin Tustinin və dahi lirik çair Fəxrazının, orta əsrlərin böyük alimi Rəşidəddinin və işıqnar çair Nəsiminin, tarixçi Abbasqulu ağa Bakıxanovun və realist yazıçı Mirzə Fətəli Axundovun, gərəkəmi satiriklərdən Mirzə Ələkbər Sabirin, Cəlil Məmmədquluzadənin və bir çox başqalarının adları bu mədəniyyətin çoxsərtik tarixinin bəzəyidir. Biz Azərbaycan xalqının bu və ya digər gərəkəmi ögüllərinə ona görə minnətdənlik ki, onlar zülməti irtica və özbaşnalıq şərhatində Azərbaycan xalqının ictimai fikrini, elm və mədəniyyət məşəlini göz-bəbəyi kimi qorumuşlar».

Heydər Əliyev otuz ildən artıq bir dövrdəki rəhbərlik fəaliyyəti sübut etdi ki, o, Azərbaycanın müdrik fikirlər həzənəsi olan ədəbiyyatının nəinki yüksək səviyyədə doğru-dürüst qiymətləndirir, həm də bu milli sərəvətə güvənir, ona arxalanır. Böyük öndər Heydər Əliyev üçün klassik bədi irs xalqın milli-mənavi yaddaşının saxlanca, fəlsəfi fikirlər xəzinəsi idi.

O, klassiklərlə yalnız işıqlı keçmiş kimi baxmır, müasirlik müstəvisində nəzər salır, klassikləri hər bir zaman üçün canlı hesab edir. Tarixilik və müasirliyin vohədi Heydər Əliyev klassik bədi irsə münasibətinin əsas prinsipi kimi müəyyənəşdirilib bilər. O, Şeyx Nizaminin ictimai cəmiyyətində də Mövləna Füzulinin qəm fəlsəfəsində də, böyük türk epası «Kitabi-Dədə Qorqudu», «Manas», «Korəglü» nu da məhz bu səviyyədəndə dəyərləndirirdi. H.Əliyev klassiklər haqqında söyləydi qiymətli mülahizələrdə tarixin müasirliyi münəcar etmək qəyasi ifadə olunur.

Tarixin və ideoloji təzyiqlərin bütün dönmələrində H.Əliyev Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyətini ümumşəqr, ümumməsləmə və ümumtürk kontekstində ayırmamış, ona genetik və mənavi vohəddə nəzər salmışdır. O, 1996-cı ildə Bakıda türk dünyası yazılmanın III qurultayında inam və iftixarla deyirdi: «Qədim dövrlərdə «Dədə Qorqud», «Manas», «Alpamış», «Korəglü» dastanları xalqlarımızın həmsinə mənsüb olan şairlərimiz, yazılmaçılarımız Nizami, Yunus Əmrə, Əlişir Nəvai, Füzuli, Nəsimi, Məhəmmədqulu, Abay və digərləri xalqlarımızın tarixini, mənavi dəyərlərini əks etdirən, onu dünyada tanıdan ölməz əsərlər yaratmışlar».

Heydər Əliyev mədəni siyasətində ədəbiyyata bütöv bədi sərəvat kimi nəzər salınır. Həmişə klassiklərlə müasirlik arasında tarixi-mənavi əlaqələri, varislik münasibətlərini qorunmasında diqqət yetirirdi. Ələ buna görə də o, klassik bədi irsimizin dünya şöhrəti qazanması mənasına bu irsi yaranadınları yubileylərinin təntənəli tarixi hədisə kimi qeyd olunmasına böyük həssaslıqla yanaşı, böyük ənam verirdi. Onun təqəbbüsü və bilavasitə rəhbərliyi ilə 70-80-ci illərdə dahi Nizaminin 840, Nəsiminin 600, M.F.Axundovun 170, böyük romantik və filosof çair H.Cavidin 100 illik yubileyləri keçirilmişdir.

Bu istiqamətdə görülən işlər sırasında iki mühüm tarixi faktı xüsusi qeyd etməyi vacib bilirlik. H.Əliyev «Kitabi-Dədə Qorqud» epasını 1300 illik yubileyinin YUNESKO tərəfindən dünya miqyasında keçirilməsi barədə Azərbaycan dövləti addımlarına məsələ qaldırıldı və bu tarixi yubiley onun rəhbərliyi altında ümumdünya hədisəsi kimi qeyd olundu. Bu münasibətlə «Kitabi Dədə Qorqud» haqqında aparılan tədqiqatların, çap olunan kitab, monografiya və məqalələrin sayı və sənbəli bəde mədəyə imkan verir ki, Heydər Əliyev tarixi sərəvənci qorquduşunluqda yeni mərhələnin əsasını qoydu.

Azərbaycan tarixində klassik bədi irsi yeni idrak hədisəsi olan dahi qəb çairi M.Füzulinin 500 illik yubileyi Bakıda 8 noyabr 1996-cı ildə keçirildi. Bu tarixi məqamda qəb Türkiyədə, İranda, İraqda, Fransada, Qazaxstanda, Özbəkistanda, Gürcüstanda, Dağıstanda keçirilmiş Füzuli yubileyi tədbirləri Heydər Əliyev ədəbi-bədi irsin böyük həmsini olduğunu təsdiq edən faktlardır.

«Kitabi - Dədə Qorqudu»nun 1300 illik, M.Füzulinin 500 illiyi ilə bağlı milli istisqal məfkurəsi işğında keçirilən cəhanşümlü tədbirlər Heydər Əliyev epoxasının mədəniyyət üzrə zirvə məqamları, Azərbaycan prezidentinin milli-mənavi keçmişə məhəbbət və ehtiramının, xalqın gələcəyinə inamın tarixi ifadəsidir.

H.Əliyev böyük təfəkkür, fenomenal yaddaş və istedad sahibi, gözəl nətiq idi. Azərbaycan rəhbərlik ediyi bir qətrə arzusunda ədəbiyyat və mədəniyyətə öz dair keçirilmiş bütün böyük tədbirlərdə o da parlaq nitqi, məntiqi, qeyri-adi təfəkkürü, başlıca isə sənəti duymaq məharəti bədii-mədəni irsə vətəndaş münasibətini ifadə etmişdir.

Heydər Əliyev ədəbi-nəzəri görüşləri haqqında akademik B.Nəbiyevin «Heydər Əliyev» AMEA-nın müxbir üzvü, mərhum Y.Qarayevin «Müstəqillik dövrünün Milli öndəri», professorlar V.Quliyevin «H.Əliyev və klassik ədəbi irsimiz», M.Qasımın «Heydər Əliyev və Azərbaycan folkloru» kimi dəyərli əsərləri çap olunub. Fəqət Heydər Əliyev və klassik bədii irsə mövzusu fundamental elmi tədqiqatları ehtivaçı olan bir problemdir. Bu mövzu, hər şeydən öndə, global siyasiyin xalqı təməlini müəyyən edir. Heydər Əliyev ədəbiyyata təkcə estetik nöqteyi-nəzərdən bədiilik mənafəti baxımından yanaşmışdır. Onun siyasiyyətində bədii söz, ədəbi irsə xalqın varlığını ifadə edən qüdrətli vasitə kimi dəyərləndirilmişdir.

H.Əliyev ədəbi-nəzəri konsepsiyasında əsərs istiqamətlərdən biri klassik bədii irsə və milli ideologiya problemdir. O, öz milli ideologiya nəzəriyyəsindən Azərbaycançılığın formalaşdırıcısı dövlətçiliq təcrübəsi ilə eyni səviyyədə klassiklərin əsərlərinə xüsusilə XX əsr mütəfəkkirlərinin irsində istinad edir. Bu monada ümummilli lider klassik bədii - fəlsəfi irsə gələcəyi təyin etmək vəsitəsi kimi mütərəci edər. Tarixin perspektivini görkəm işe müdriklərə əsərs başlıca xüsusiyyətdir.

Bu baxımdan onun 28 dekabr 1994-cü ildə Azərbaycan ədəbiyyatının klassiki C.Məmmədquluzadənin anadan olmasının 125 ildiriyi ilə əlaqədar ediyi fikirlər olducaq maraqlı və ibtiradlı. «Cəlil Məmmədquluzadə Azərbaycan tarixində görkəmli yer tutmuş dəhşətli insan, yazıçı, publisist, filosof, mütəfəkkir xalqımızın mədəniyyətinə çox zənginləşdirmiş bir şəxsiyyətdir. O, ədəbiyyatımız, mədəniyyətimizin, mədəniyyətimizin klassikidir. Eyni zamanda o bizim müasirimizdir. ... C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığı Azərbaycanın bütün milli xüsusiyyətləri, eyni zamanda ümumşəxsi dəyərləri əks etdirən fikirlər bizim Milli ideologiyamızın əsəridir...».

Heydər Əliyev H.Cavidin tarixi haqqı uğrunda fədakar mübarizəsi isə artıq Azərbaycan xalqının yaddaşında bir əfsanəyə çevrilib. Fəqət bu real bir əfsanədir. Bu əfsanənin ədəbi və ədəbi qəhrəmanı böyük ədəbiyyat hamisi Heydər Əliyevdir. O, ədəbiyyatın və mədəniyyətin tarixini dərindən, özü də ümumxalq dərkinə asanlaşdırən unikal bədii təfəkkür hadisəsi kimi baxır.

Heydər Əliyev klassik bədii irsə haqqında dedikləri Azərbaycan bədii mədəniyyətinin tarixi rolunu müəyyənləşdirən milli nəzəri-metodoloji sərəvərdir. Onu qoruyub saxlamaq, zaman-zaman təbiiq və təbliğ etmək müasir ədəbiyyatşünaslığın nəzəri-tarixi vəzifəsidir.

Onu öndərin daxil və xarici siyasi layiqli davamçısı Əliyev Cənab İlham Əliyev 11 aprel 2018-ci ildə xalqın iradəsi ilə yenidən prezident seçilməsi sayəsində Heydər Əliyev itqisadi, xarici, sosial siyasiyi də uğurla davam etdirir. Bununla bağlı cənab İlham Əliyev qeyd edir ki, «Müasir Azərbaycan dövlətçiliyinin banisi Heydər Əliyev biza ədəbiyyatçılıq kimi dərindən fəlsəfi konsepsiyasını bəxş edərək Azərbaycan dilini, Azərbaycan tarixini, Azərbaycan mədəniyyətini və milli-mənəvi dəyərlərini qorumağı döndə-döndə tövsiyə etmişdir».

Son dövrlərdə paytaxtımızda keçirilən bəynəlxalq tədbirlər yüksək səviyyədə təşkil olunmaqla yanaşı, Azərbaycan mədəniyyətinin tanıdılması baxımından da çox əlverişli bir fürsət sayılır. Dövlətimiz bu fürsətdən gözəl istifadə edərək bir daha həm Azərbaycan mədəniyyətini dünyaya tanıtdırır, həm də bəlo böyük tədbirlərin keçirilməsinə gözəl nümunəsini ortaya qoydu. Bu gün mədəniyyətimizin ədəbi sahəsi yoxdur ki, dövlət qayğısından bəhrələnməsin. Əminliklə deyə bilərik ki, Azərbaycan mədəniyyəti özünün inkişaf tarixində yeni və mühüm bir dövrə yavaşcaq, bəynəlxalq əlaqədə təmənnaqdadır. Bu inkişafın osasında isə dövlətin düşünlümlü, əsəli mədəniyyət siyasiyi və strategiyası durur.

Heydər Əliyev siyasi, itqisadi, itimai və mədəni sahələrdə həyata keçirdiyi planlar artıq Azərbaycanın gərəkliliyinə çevrilmişdir.

Bütün həyatını öz xalqına bəxş etmiş Heydər Əliyev siyasi və dövlət xadimi kimi zəngin fəaliyyəti Azərbaycan xalqının tarixində dərindən iz buraxaraq əsl dövlət idarəçiliyi məktəbinə çevrilmişdir. Azərbaycan xalqının hələ nəçə-nəçə nəsli bu böyük məktəbdən, Heydər Əliyev zəngin siyasi irsindən ölkəmizin inkişafı, xalqımızın rifahı naminə faydalanacaqdır.

Ədəbiyyat:

1. Əliyeva-Kongorli A.. H. Əliyev və elm. Bakı, Şarq-Qərb, 2010.
2. Əliyev H. Müstəqilliyimiz əbsodidir. 46 cild, Bakı, 1999.
3. Xəlilov S.. Fəlsəfi Tarix və müasirlik Bakı - 2006
4. Ulu öndər H. Əliyevin irsi və politologiyamızın aktual problemləri (red. İ. Məmmədov və Ə. Tağıyev) Bakı, 2010

MİRZƏ BALA MƏHƏMMƏDZADƏ CÜMƏRİYYƏT DÖNƏMİNDƏ

Görkəmli itimai-siyasi xadim, istedadlı publisist, ittiqal mücahidi Mirzə Bala Məhəmmədzađının yaradıcılığında və itimai fəaliyyətində əzəliq, azərbaycançılıq ideyası, dövlətçilik məsələsi, müstəqilliyin qorunub saxlanması problemi mühüm yer tutur. O publisistik əsərlərində xalqımızın ittiqal mərkəzini əsərsətlə müdafiə edir, düşüncələrini, baxışlarını aqıq, gəzətiş şəkildə bildirməkdən çəkinmir, dövrün aktual problemlərini milli mənafə məcrasında dəyərləndirir. M.B.Məhəmmədzađının "Azərbaycan" qəzetində çap etdiriyi "Təşkilatımız" əsərs məqaləsində xeyriyyə və məarif cəmiyyətlərinin Cümhuriyyət dövründə fəaliyyətlərini bədiiliklə təbliq olundur. Mirzə Bala mövduz durumu şərh edərək yazır: "Mart faciəsi və ondan sonra uzanan ittiqal vəziyyəti və paytaxtımız xüsus mübarizələri münasibətlə bütün mədəni təşkilatlarımızda tərkifəliyyətlə məcbur olmuşlarıdır. O təşkilatlardan ən məşhurları "Cəmiyyəti-Xeyriyyə", "Nicat", "Safa" və "Nəsr-Məarif", "Tərəqqi" cəmiyyətləri, "Qonaq", "İsmailiyyə" və bir çox bu kimi itqisadi və kooperativ ittiqatları idilər ki, Azərbaycan türk xalqının mədəni və itimai həyatında böyük rollar oynayırdılar. Paytaxtımızın fəthindən sonra bu təşkilat fəaliyyəti şüru etmədiilər. Ancaq biricə Cəmiyyəti-Xeyriyyə (erək və xanımların) yenidən məhəlli olaraq icra etmişlərdir. Bunların əvəzində yeni mədəni təşkilatlar doğulmuş ki, hökumətimizin və millətimizin işlərini bir qədər yüngülləşdirsin. Fəqət böylə mədəni təşkilatlarımızın varlığını millət xüsusi cəmətiyinin zəifliyini hiss ediyordu."(1).

Mirzə Bala Bakının qurtuluşundan sonra cəmiyyətlərinin Cümhuriyyət quruculuğuna bigənə yanaşmaları, onların həmişə mədəni işlərdə fəal olduqları haldə onların soyumalının təəssüf hissi ilə qarşılanmaqla yanaşı yeni yaranan təşkilatlardan "Türk ocağı"nın fəaliyyətini və fəaliyyətsizliyini də dəyərləndirməyi unutmur. O oxucularına üzünü tutub açıq səmimiyyətlə yazır: "Mən keçmişdə və gələcəkdə öylə bir mədəni təşkilat tanıyıram ki, Türk ocağı qədr əhəmiyyət və qiyəmətə malik ola bilər. Bir dəfə diqqət verilsin: Parça-parça olmuş, müstəqil millətlər halına gəlmiş türk xalqını dil, hiss, ədəbiyyat və tarixə ümumləşdirməyi, mədəni bir türk milləti yaratmaq vəzifəsini öhdəsinə alan bir cəmiyyət nə qədər ağır və mühüm məqsəd ilə çalışmış olur" (1).

Bakı və ətraf kəndlər birliyi ideyası Cümhuriyyət dövründə də gündəmdə olub. Lakin, bu birlik millini, dinimi zəmində inkişaf edib möhkəmlənəli, formalaşmalıdır!.

Mirzə Bala Məhəmmədzađo 1919-cu ilin fevral ayının 15-də yarıdılan "Bakı və ətrafının müsəlman zəhmətkeş ziyalılarının ittiqatı" adlı təşkilatla, onun məramnaməsi və fəaliyyət yontümü ilə ciddi maraqlarına münasibət bildirmişdir. Mirzə Balanın fikrincə "Millətini - doktor, yurist, mühəndis, müəhərrir və bu kimi müxtəssis ziyalılarının ittiqatı ancaq sandollar olan elmlərin nəsrinə çalışmalı və o birlikləri ilə millətlərlərinə yardım etməlidir. Siyasi və milli məsələlər təbliği isə onların sənəti olmadığı kimi cəmətin də bir sinfini ziyalılardan qəçərək, xalqımızda mədəniyyətə və məarifə "mühafizəçilik" kimi bu hal tərədir."

Müəllif haqlıdır. Cümhuriyyət dövründə yeni təşkilatların, cəmiyyətlərinin yaradılmasına qanunla icazənin verilməsi nəticədə bəzi sahələrdə əylənəli, sui-istifadələrə gətirib çıxarmışdır. Cəmiyyətlərdə ümummilli mənafərlərin güdülmesi, dövlətçilik, demokratiya prinsiplərini inkişaf tendensiyasından daha çox, bəzi şəxslərin dər, dayaz marağ dairələrində xidmət göstərilməsi ancaqcaqlı və utanc gətirici hal idi. Bu baxımdan Mirzə Bala doğru yolda olmayan, ittiqal xidmət etməyən, cümhuriyyəti ideallarına əks platformada dayanan təşkilat rəhbərlərini öncədən xəbərdarlıq edirdi.

Mirzə Bala Məhəmmədzađo mətbuat vəsitəsi ilə siyasi qruplaşmaları kolleqi məramlarına mütəmadi aydınlıq gətirir, milli ittiqalımızda bəhətan atınlara, Rusiya bölvəliklərinə ziyf tutanlara açıq və sət mənəsbət bildirmişdir. Onun "İttiqal" qəzetində çap etdiriyi "Bəzi sınıf mübarizəsi" məqaləsində dövrün bir sıra problematik suallarına dəqiq və sərəst cavablar müşahidə edirdik. Mirzə Bala Məhəmmədzađo yazır: "Bölvəliklər bəşəriyyətin nicatını kapitalın məhvində, sərəvətlərlən iş

başından getməsinə, hakimiyyət və əgəliğin demokratiyaya, zəhmətkeş xalqa verilməsinə bula-yordur.

Məgər bunu biz bilmirikmi? Kim istəyər ki, 3-4 milyonluq bir Azərbaycan türki adından ancaq 3-4 nəfər bəy-xan vəkil olsun və kəndliləri bir millət adı versinlər?

...Kim istəməz ki, millət böylə əsarətdən qurtulsun, kəndi kəndinə hakim olsun, bir neçə qoluqomaqların hakimiyyətinə və keyf mənəfinə bir imba qoysun? Kim istəməz ki, millətləri qanlı davalara sövq edən kapitalist, sərverdər, intriqaçılar iş bağından qovulsun, millətlər bərabər və müsavətə malik olsunlar da bütün bir dünya federasiyonu qurmağa müvəffəq olsunlar?

...Biz buna bütün dünyaya hüriyyət və ədalət istəyən sosialistlərin təqdisi deyil – səhvi deyəcəyik, bir nəticə təcrübəsizlik adı verməyəcəyik, çünki məhəmm millətlər ostarlə imperializmin əsarətində yəni sınıf cəhətdən deyil, bir millət tərəfindən məhəmmiyyətə bəlunduşlar, bu milli əsarət məhəmm millətlərin bütün sınıflarını birləşirmiş, onları bəyindən, xanından, əkinçi və ziyalılarına kimi birləşmiş bir tən, vahid halına gətirmişdir” (2).

Mirzə Bala Məhəmmədzadənin sınıf mübarizə probleminə baxışı fərqli və maraqlıdır. Onun fikrinə bir millətli sınıflərə bölünmədən digər bir millətli əsarət altında yaşamaqdan, bəyindən əkinçisinə, xanından ziyalılarına qədər birləşmiş müstəqil yaşamaq üstündür. Mirzə Bala Azərbaycan istiqlalının təhdid edənləri öncədən görür, onların məkrli nəyşətlərini açıb göstərməkdən çəkinmir. Fikirlərini açıq, birbaşa söyləyir: “Millətlər, o cümlədən Azərbaycan doxi müstəqil oldu. Müstəqil olmaq ilə bərabər sallaşayor, xəlf fikri, xəlf diləgi, xəlf arzusu qarşısında dix çökməgə başlayor, zəhmət və sərət məsələsi, topraq və mülkədar məsələsi zəhmətkeş xalqın əzəmətinə qarşı başlayor... Əgər “Simal hüriyyətləri və qəb mədənləri” istiqlaliyyətimizi pozmaq fikrli hərəkət etsələr, əmin olmalı ki, noticədən Azərbaycan sərverdərindən firsət çaxacaq. Xəlf haqqından çaxmayor və istiqlal uğrunda sınıf düşmənlər ilə birləşməgə məcbur olacaqdır. Millətin fikrindən sınıf məsələlər çaxacaq. Bir ziddiyyət və bəhdillik oyadaqdır. İnsanların hüriyyət və sərət arzulayanları, millətlərə tərəqqi və mədəniyyət diləyənlər bunu nəzərdə tutmalı, Azərbaycan türk xalqının siyasi və sınıf hüriyyətinə münəmət yaratmamalıdır” (2).

Mirzə Bala ideologiya, məram etibarları bir-birindən zidd mövqəyə malik siyasi firqələrin Cümhuriyyəti əleyhinə yaxınlaşmasını, eyni məqsəd uğrunda mübarizəyə qoşulmasını anlamadığını bildirir. Sosialistlərlə İttihadçıların siyasi maska taxaraq işbirliyi həyata keçirmələri M.Ə.Məhəmmədzadənin “Cümhuriyyəti, diktatorluqmu?” sərəvlövlü məqaləsində geniş sərhinə tapmışdır. Məqalədə yazılır: “Məmləkətimizi “Socialist Cümhuriyyəti” halında görmək istəyən sosialistlər əzm ilə qəlbində mütərəfli fikri başlan müəhifəzakar “Sərət isterici” firqəsinin birləşməsi Azərbaycan yeni tarixi-milliyətini qanlı və ağırlı səhifəsinə təşkil ediyordu. Zahira bu iki biri-birən zidd olan firqənin birləşməsinə qüvvətli bir əsas görünüyordu...

Çünki Denikin ilə Lenin opeşirdi,

Çünki, Şaumyan ilə Aməzasp qaçaqlarıdır,

Çünki, İttihad ilə Sosialistlərin müttəhidən (birlikdə) hərəkət etməsi Daşnaklar ilə kommunistlərin, bolşeviklər ilə monarxistlərin birləşməsindən başqa bir şey xatırlamıyordı” (3)

Mirzə Bala Cümhuriyyət Parlamentinə siyasi dəbatdan izlədiklə, hər bir firqə nümayəndəsinin çıxışlarından süzülən mənanı, məkrli, hiyləni duyduca əzəd, müstəqil olkənən özgə təsirlər, əsarətli altına düşmüş siyasi təşkilatın bəhdəxt, məğmin halına acıyır. Müəllif bir İttihadçıların, həm də Sosialistlərin demokratik cümhuriyyət qurulma haqqında yanlış mövqədə olduğunu təqd edərək duruma belə aydınlıq gətirir: “Əgər bu haqqətli bilmiş olsadı idilər həqiqətli cümhuriyyətlər “İttihad” kimi bir firqə ilə koalision yapmazlardı. Ya əgər oqsəddən bu itxıflı yapmış olsadı idilər cümhuriyyəti deyil, müttəqiyətçi olduqlarını isbat edərdəklərdir.

İman ediyorduk ki, parlamentarizmə və cümhuriyyəti fikri-mədəniyyəti ilə ruhlanmış gəncər “İttihad” lideri Qara Bəgin əhvali-həzra haqqında verdiği bəyənı oxuyub da düşüncələr: vətənimizin başına nə kimi qorxulu, nə kimi istibdadlar hazırladığını anlar, monarxistlər ilə blok tapmış liderlərindən bu barədə hesab tələb edərək deyirlər ki, cümhuriyyəti, və ya diktatorluqmu? Əgər cümhuriyyəti isələr nə üçün parlamentarizməni kəndisinə bir əqsəyi əmal itixaz etmiş firqəni yıxıb da diktatorluq qurmaq istəyən ilə koalisionda gediyorsunuz?” (3).

Mirzə Balanın həm İttihad firqəsinin lideri Qara Bəy haqqında, həm də sosialistlər haqqında uzaqgörənliklə söylədiyi fikirlər çox çəkmədi ki, özünü tamamilə doğrultdu.

Mirzə Bala Məhəmmədzadə və həmkarları İstiqal bayramının bir ilini böyük segi, coşğu və təntənə ilə qarşıladı. 1919-cu ilin 28 Mayı Azərbaycanda e bayramna çevrildi. Parlayan küçəsinin yuxarı hissəsində Alaqaçı düzəldilib, küçəboyu rəngəngə bayraqlar asılır. 7-10 yaşlı 30 nəfərəkə Türk uşaqlar kağız papaqlar, taxta silahlər, kiçik bayraqlar hazırlayıb təlim edib, “Şəhi vətən” məhəmmını oxuyurdular. Evlərin əyvanlarından uğrəngli milli bayraqlar asılır. İpak parçalar üzərində “Yaşasın İstiqal”, “Yaşasın Azərbaycan” şüarları hər yeni bəyərdir. Parlamentin üzvləri “Yaşasın İstiqal” elektrik lampaları ilə yazılır. Qız qalası üzərində üç əlov, üç rəngli bayraq dağlanar.

Mirzə Bala Məhəmmədzadə İstiqal bayramını seyr edicikə fərəh hissi keçirirdi. Müstəqilliyinə qovuşmuş xalq böyük bir bayram təntənəsi yaşayırdı. Onun diqqətini xüsusi cəlb edən əmirlərdən biri qadınları, qəz qızları İstiqal bayramına bəzənib gəlmələri və fəal iştirak etmələri idi. O “Azərbaycan” qəzetində çap etirdiyi “Təhlükə və qadınlarımız” adlı məqaləsində 28 Mayı bayramına münasibətini belə bildirirdi: “Azərbaycan Cümhuriyyəti təşkilini bir çox nəfərin həsil əməli bilənlərə və Avropa əfkəri-ümumiyyəsinə aleyhinəmə çaxızmaq istəyənlərə millətimiz və zəhmətkeş Azərbaycan türk xalqı lazımı cavəb verdi.

Hüriyyət bayramlarında, Qələbə məyişlərində, 31 mart təntənədə intriqaçıların siyasi tətilərində xalqımızın göstərdiyi istedad nə qədər siyasi bir hüşiyyəti məhəl olduğunu və istiqlaliyyət fikrini nə qədər sıx sərəddə mərubul bələndəməyə isbat etdi.

28 Mayın İstiqal bayramı isə kəçənlərdən daha qiymətli və daha tarixi bir nümayiş olunmuşdu. Burada millət həyatli-ümumiyyəsinə erkəkəndən qadınına, çocuğundan böyüknə qədər iştirak ediyordu. 28 Mayın bayramı millətin yarsı olan qadınlarımız da həyatli icatıyyəyayə dərmiş, onların da canlı bir qüvvə olduqlarını isbat etmişdi.

Bunun daha əhəmiyyətli cəhəti bu idi ki, bu hiss, bu ənlaqlığı türk qadınları xüsusi həzriyyəti sayəsində deyil, zəmmən təsiri və kəndlilərinin təbiə dərəkərləri, bərkətlili kəsb etmişləridi. Ona görə imən edirik ki, bu gün üzərimizə gələn təhlükəni yalnız kişilərimiz deyil, artıq intibaha başlanmış qadınlarımız da hiss ediyorduk” (4).

Bayram təntənəsinin sədərlər qulaqlardan gətirmiş Mirzə Bala vətəni təhlükəsizliyi haqqında düşündü. Düşmənlərin məkrliyyəti, hiyləgərliyi görür, yaxınlaşan təacvüz əksiyasını hiss edir, İstiqaləvəzər insanları ayıq-sayıqlığı səsləyir. Cəmiyyətin xüsusi bir qismi olan qadınları müstəna hesab edərək onların köməyinə ehtiyac olduğunu vurğulayaq yazır: “Bu gün gəncərimiz əskər sərəddə cəlbəyə gedir. Cəmətiətim qocalarmız ilə orduşu, ehtiyat köntüllü əlyə yayıyor. Firqərimizi, partiyalarımızı bütün xüsusi firqə münəqşələrini unudaraq vətəni və istiqlaliyyətin müdafiəsi üçün müəhdib və mübarizlər düzəltməgə məşğuldarlar.

Yazılarmızın, mühərrirlərimiz bütün məhrilik və istedadlarını milliəti ayıtlmağə, vətən müdafiəsi hissə oymatmağə, dostunu və düşməni tanımağə səy ediyordar.

Nətiğərimiz xalqımızı ittibahə, birligə və həkumət ətrafına toplanıb Azərbaycanı qorumagə çağırıyordar.

Bu təhlükə qarşısında qadınları bütün qüvvələrini toplanmalı, səfərbərlik halına gəlməlidirlər. Təhlükənin acısını bəddə zamanı – mərdən səntəyabrə kimi hiss etmiş, dərmiş olan, xüsəsnən Bakı türk qadınları bilməlidirlər ki, imdikki təhlükə kəçənkəndən daha böyük əsarət və vəhəst gətirir. Əgər kişilərimizin silah başına qoşudub bu vaxtda qadınlar da dozğah başına, əsgərlərimizi arxadan təmin etmək işinə qoşmasalar tarix qarşısında, məsul və mədənlər qarşısında yəno “vəhəst” görünlər.

...Əgər 28 May nümayişini Bakı türk qadınları həm bir təşkilat tərəfindən, həm bəhşir olkənən icra etdissə ümüdvən q, bu işdə qadınları cəmiyyəti tərəfindən hərəkət olkənən qadınlarımız atılı qalmazlar.

Əgər və zərif qüvvələrini cəmətiətimə böyük xidmət edərlər” (4).

Mirzə Bala Məhəmmədzadənin Azərbaycan qadınlarının Anadolulə və İstanbulla bacılarından ibarət əlarağ əsgərliyə gedən gəncərimiz üçün arxa cəhəddə onlara hərbi geyim hazırlamaq haqqında təşəbbüs qıldarması o dövər üçün cəsarətli təklif idi. Əslində bu təklif cəmiyyəti milli birliyi,

bütövlüyə doğru aparan yolun başlanğıcı idi. Qadınlarnn hüquq bərabərliyini təmin edən təşəbbüs idi... Xanımın, anların vətən və istiqalət yolunda öz təhəllərini verməyə çağırışı idi... Əsrlərə formalaşmış müfəzzək düşüncələrin dağıdılmasına yönəlməsi, qadın azadlığının porvəri tapmasına xidmət edən, uzaqgörənliklə söylənilmiş mürcüatı idi...

Xalqımız və dövlətimiz üçün tarixi məqamlara Mirza Bala Məhəmmədzadənin təklifləri, təşəbbüsləri, tövsiyələri yetərincə əsaslandırılmış, məntiqli və uzaqgörənliklə söylənilmiş düşüncələr olub.

M.B.Məhəmmədzadə yaradıcılığında, publisistik fəaliyyətində təhsil məsələsinə böyük önəm vermiş, milli mədəni və mədəni problemlərin həlli yollarının məktəbdən, məarifdən keçdiyini xüsusi vurğulamışdır. Məlumdur ki, Cümhuriyyət dövründə Universitet açmaq, milli kadrılar yetişdirmək məsələsi həm parlamentin, həm də mətbuatın gündəliyində qızğın müzakirələrə səbəb olmuşdur. Bu məsələnin tərəfdarları olduğu kimi əleyhdarları da mövcud idi. Hər kəs öz məntiqli görüşə hesab edirdi. Xüsusi belə bir fikir qabardırdı ki, "Bu Universitet türki tələbələr üçün deyil, başqa millətlərdən ötrü açılır..." Çünki, Azərbaycan türkcəsinə bilən professorlar, yüksək səviyyəli müəssisələr yoxdur. Darsların rus dilində aparılması Azərbaycan türkləri üçün çətinliklər yaradacaq.

Mübahisələrin qızğın çağında Mirza Balanın "Azərbaycan" qəzetinin 1919-cu il 9 iyul tarixi sayında çap etdiyi "Darülfünun haqqında" adlı məqaləsi probleme yanaşma tarzi baxımından diqqət çəkir. Onun fikrincə "...türk tələbələri arkaadışların əsas rəyləri olan "milli" darülfünun fikrinə şarıkam və onu da etiraf ediyorum ki, bu rus professorların böylə havasla çalışması rusluğa yeritmək, rus mədəniyyətini yarpaq üçündür.

Darülfünun mütləqə ... türkcə olmalıdır. Başqa şöbələri olmasa da, ədəbiyyat və tarix şöbəsini türkcə aparmaq çətin deyildir. Bunun olacağına ümid vardır.

... Gənclərdən, tələbələrə fəal millət və xəlx xadimləri vəücə gətirmək üçün hökumət tələbələrini milli tərbiyəsinə ciddi əhəmiyyət verməlidir. İstər Bakıda, istər Avropaya göndəriləcək indiki dilsiz tələbələrini əsla lisanını, milli tarix və ədəbiyyat bilimsi tələb olmalıdır. Bu olmazsa millət onun gətirəcəyi elmdən əsla fayda görməz" (5).

Mirza Balanın bir az sərt və konkret olaraq toxunduğu milli dilə tədris problemi o dövr üçün mürəkkəb, müşkil və eyni zamanda əhəmiyyətli məsələ idi. Müstəqil dövlətin milli məfkurəsinin tərəqqisi üçün milli dilin cəmiyyətin işlək insaniyyətə vasitəsinə, həyat tərzinə çevirmək, milli ruhu yüksəltmək zəruri idi. Millilik Mirza Balanın qanında çağırır, ruhunda pərvəriş tapır, əməllində, məfkurəsində idealla çevrilmişdir. Eyni dayaqlandırma müstəvidində yaşadıqda onun Cümhuriyyət Hökumətinin xarici ölkələrdə təhsil almaq üçün göndərməyə hazırlaşdığı tələbələr haqqında da baxış və tövsiyələri fərdlər. M.B.Məhəmmədzadə yazır: "Üç sənə irəli Avropaya əsir bir ölkənin məhkum tur öglü gedirdi. İndi isə müstəqil bir hökumət halında bulunur. Hayatımız dəyişmiş, cərəyan və tələbat da başqa hal almışdır. Bu gün istiqalımız təmin etdik və onun içindəsi yeni bir həyat, mədəni bir dünya yaratmaq projesi açılmışdır.

...Avropaya gətirmədən, mükəmməl əsa dilini bilmək, milli tarix, milli ədəbiyyat, milli mədəniyyət və həyat haqqında məlumata malik olmaq lazımdır...

İstiqalılıya kimi qayıdan tələbələrimizdə çox şeylər - nöqsanlar və bəlkə həyatimiz üçün "zəhərlər" gördük.

İlyaslar "Alyoşa" öhdələr, Məhəmmədlər "Miqa" qayıtdılar. Vəzilərə "Vladimir" deyildilər. Tələbələr evlənin gəldilər.

Milli həyat ilə yaşamadılar. Bununla da xəlqimizi "Avropalılıqdan" ürkdütdülər. Cəmətimiz məarifli yanlış anladı, tərəqqidən qaldı" (6).

Mirza Bala Avropaya, Amerikaya təhsil almaq üçün gedən tələbələrə yüksək tələblərliklə yanaşmaqda, onların milli ruhu müəssisələrə kimi yetişməsinə əzmləmədə haqlı idi. Çünki, ölkənin müstəqilliyi elən edilərsə, dövlət quruculuğu sahəsində ilk addımlar atılsa da, ayrı-ayrı insanlar, hətta parlament üzvlərindən bəzilərini milli ruhdan uzaq, müstəmləkə psixologiyasından dəşyərtilən idi. Cəmiyyətin elitar təbəqəsinin müəyyən hissəsinə rus düşüncə tərəzi hakim idi. Xəlg tarixi-siyasi aspektdə təbəhlik, köləlik zəncirindən xilas olma da, müəyyən insanlar nökrəçilik psixologiyasından tam azad olmaqda çətinliklər çəkirdi. Mirza Balanın milli düşüncəni təbliğ etməkdə məqsədi müstəqil

Azərbaycan Cümhuriyyətini vətəndaşlara daha yaxından tanıdırmaq və sevdirmək idi. O xalqının və dövlətinin əzad, işliqlə gələcəyini götürər, çalınmalarını, fəaliyyətini və istiqamətə həsr edirdi. Müəllif milli ruhun cəmiyyətin bütün sferalarında yüksəlişinə nail olmağın vacibliyini, zəruriliyini vurğulayaraq yazır ki, milli ordumuzun gəcə zabitarları asgərlərə təlim verərkən onları türkçülük və uzaqgörənçilik hissi aşılmalıdır. Əşğərlərimiz bilməlidir ki, məqsədimiz hər şeyi qurbanına qoymaması təmin etməkdir və bu əzadlıq sayəsində mədəniyyətimizin inkişafına nail olmaqdır. Eləcə də ziyalıların, gənclərimiz, tələbələrini bilməlidir ki, onların yardımına daha məhtək olan bir cəmiyyət, bir xəlg vardır. Mədəniyyəti inkişaf etdirməklə yeni həyata doğru, demokratiyaya doğru irəliləmək hər bir xalqın ərzusudur.

Mirza Balanın yetərincə mükəmməl səslənən, "Azərbaycan dövlətini qurduğunu arzı edən türk gəncləri, türk xəlgə" na ünvanladığı bu düşüncələr Cümhuriyyət dövrünün nazirlərindən əşidilməyən, əmma qədərincə düşünlülmüş mədəniyyət konsepsiyasıdır. O, mədəniyyət ideyasını "Azərbaycan" qəzetində çap etdiyi "Hökumət və teatro məsələsi" adlı məqaləsində də xüsusi vurğulamış, bu sahədə mübahisə edilən əslətə, ləngliyə, bürokratiyaya, qeyri-peşəkərliyə sət, kəskin münasibətini bildirmişdir.

Azərbaycan Xəlg Cümhuriyyəti dövründə Mirza Bala Məhəmmədzadənin siyasi motivdə nərabət duyğularının nəkbin notları üzərində gəzişmələrini andıran sonuncu məqaləsi milli istiqalımızda bölgəvi istilasına məruz qalmışdan dörd gün əvvəl "Zaman və xətti-hərəkət" adı ilə "İstiqal" qəzetinin 1920-ci il 23 aprel sayında nəşr edilmişdir. Cümhuriyyət bayramına bir əydan çox vaxt qalsa da, yazı Azərbaycan istiqalının ikinci il döndümü münasibətilə qələmə alınmışdır. Fikirində düşüncədə bəyram əhval-ruhiyyəyi hiss olumasına da müəllif keçilən bir il on bir aylıq əğnli, əzəbli yollar xətlərini yazır: "Bir əydan sonra Azərbaycan istiqalının ikinci sənaye-dövrüyyəsi tamam olacaqdır. Bir il on bir əy bundan iləri mayısın 28-ində 1918-inci il bir xəlg cümhuriyyəti elan etmişdir.

Bu böyük tarixi həqiqətdən sonra təşkil edilən hökumətlər, Bakı əğrunda aparılan mübarizələr və əxudulan qəlan həpsi Şurayi-Millinin elan və qəbul etdiyi bu əsaslı prinsiplər üzərinə qurulmuşdur...

Xəlgün bu ərzusuna, Şurayi-Millinin əsaslarına sadiq qalaraq Azərbaycan kabinələri Parlament qərsində təntənəli surətdə "İstiqal" göç bəybi kimi qurmuşdu" və edirik yalnız Parlamentin deyil, bəlkə özlük Azərbaycan türk xalqının əlqısına nail olmuşları.

...Millətin göstərdiyi əzmi və səbat hökumətin ibraz etdiyi əğnli və möhkəm siyaset sayəsində idi ki, biz cəhan ətrafına belə nail olduq və istiqalımız millət fədaiyyəti təntənəli surətdə bəyram saxladıq. İstiqalımız ilə əlaqədar olan o böyük günləri millət qəytəyin unutmayacaqdır" (7).

Mirza Bala vətən, istiqal, demokratiya üçün təhlikünün yaxınlaşdığı hər kəsdən öncə duyur, uzaqgörənliklə düşüncələrinin, qənaətlərin oxucular ilə bölüşməki niyyətinə düşür. O istiqalçılar üçün Cümhuriyyət bayramının il döndümü bir əy öne çəkir. Bəlkə də hissirlə ona bu bayramın baş tutmayacağıni xəbər verir...

Mirza Bala "Zaman və xətti-hərəkət" məqaləsini çap etdirəndə Cümhuriyyətin süqutuna cəmi dörd gün qalmışdı. Hələ hərbi təcavüzə, istilaya, məşubbiyyəyə dörd gün var idi. Hələ ümumi düşümlərə, istiqal əleyhdarlarına qarşı vətən öğüllərinin birləşmək fürsəti vardı. Lakin, "milli" solları solaxay addımlar gəc Cümhuriyyətin uçuruma yuvırlanma təmpini sürətləndirdi. Həyatını, tələyini Azərbaycanın müstəqilliyi ilə əbədi bağlayan insanlar üçün əzadlıq itikisi ömrə bərabər idi. Millətin mühüm, tələyüklü məqamlarında, ekstermal vəziyyətdə zəruri qərarlar qəbul etməli olan millət vəkallərinin məzək sükrüti həyət doğurdu...

1920-ci il aprelin 27-də Azərbaycan Məclisi-Məbusamının sonuncu fəvqəladə gəcə iclası başlandı. Hökumətin bölgəvklərə təslim edilməsi təklifindən narazı qalan məbusvətçilərə cavab olaraq sosialistlərin sərəsindən "qocaman bayquşun zəhərlisi sösi" (C.Cabbarlı) əşidildi. Azərbaycan Cümhuriyyətinin Parlament üzvü Səməd Ağaməloğlu həç nə baş verməyibmiş kimi özünəməxsus ironiya ilə deyir: "Bu təklifdən qorxmaq lazımdı deyil. Demək olar ki, burada təhlikəli bir şey də yoxdur. Deyək ki, təklif edən türk qərdəşimiz deyil, Poqos və əy başqa bir ədamdır. Nə dəyə bilərsiz? Onlar indi deyir: "Sür dərayə", biz də gərək sürək" (Azərbaycan Parlamentinin tacili fəvqəladə əşxam

iclası (27 aprel 1920-ci il). "Elm" qəzeti, Bakı, 1991, 11 may, №19-20. Akademik Z.Büyüadovun təqdimi ilə).

Hər bir istiqalçı, vətənpərvər, millətsevər üçün bu izahatın, cavabın güclüclüyündən əlavə adında və soyadında "ağa" sözü gəzdirən, lakin, ağayalığından uzaq məclisi-məbusan mütəssilinin, parlament üzvünün, firqə rəhbərinin yaltaqlıqla yoğrulmuş sayıqlamalarında bəşevik bəşevik və poqoslar qarşısında qul, nökrə psixologiyasının açıq etirafı təəcüb doğurmaya bilmir. Özlərini millətinin "ağa"sı hesab edənlər, özəllərə nökrəçilik xidmətlərini sədəqətlə yerinə yetirər, poqosların "Sür dərayə" işarəsi ilə beynəlxalq ələmdə tanınan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətini uçuruma apardılar, dərayə sürüklədilər. İstiqalçılıq düşərgə qarşısında qanının tökülməsinə yol verməmək namına zorun, şər qüvvələrin, qırmızı terrorun qarşısından gər çəkildi, demokratiyaya sədəqətini qurbanlarına çevirdi. Yurdsevər Azərbaycan türkləri üçün 1920-ci ilin aprelin 27-dən 28-nə keçən gecə qat zülmünə tuğladılar "vərəmli bir gecə" (C.Cabbarlı) idi. Qədim və zəngin mədəniyyətə malik bir xalqın taleyi, Şərqi ilk Xalq Cümhuriyyəti bir gecənin içində qarantığa, yalana, riyaya bürünən bir boşluğa yuvarlandı. Mirzə Bala Məhəmmədada və Cəfər Cabbarlı Cümhuriyyət Parlamentinin heyəcənlisi son iclasını kağıza köçürməkdə bəlkə də ilk dəfə çətinlik çəkirdilər. Çünki "Qırmızı qarantıqlar" (Ə.Hüseynzadə) dövrünün başlanmasına əz qalırdı....

Ədəbiyyat:

1. Məhəmmədada Mirzə Bala. Təşkilatımız. Bakı, "Azərbaycan" qəzeti, 1919, 3 mart, № 127
2. Məhəmmədada Mirzə Bala. Bizdə sinif mübarizəsi. Bakı, "İstiqal" qəzeti, 1919, 7 iyun, № 18
3. Məhəmmədada Mirzə Bala. Cümhuriyyətimizi, Diktatorluqmu?! Bakı, "İstiqal" qəzeti, 1920, 18 yanvar, № 1
4. Məhəmmədada Mirzə Bala. Təhlükə və qadınlarımız. Bakı, "Azərbaycan" qəzeti, 1919, 10 iyun, № 200
5. Mirzə Bala Məhəmmədada. Darülfünun haqqında. "Azərbaycan" qəz., 1919, 9 iyul, № 220
6. Mirzə Bala Məhəmmədada. Tələbələrımız haqqında. "Azərbaycan" qəz., 1919, 29 yanvar, № 100.
7. Məhəmmədada Mirzə Bala. Zaman və xatirə-hərəkət. "İstiqal" qəzeti, Bakı, 1920, 23 aprel)

KULTUROLOGİYA

İlah Sadiqova
ADMU- dissertant

CÜMHRİYYƏT DÖVRÜNDƏ FƏALİYYƏT GÖSTƏRİŞ UŞAQLARI MÜDAFİƏ CƏMIYYƏTLƏRİ

Azərbaycan Cümhuriyyəti çox ağır şərait və məhrumiyətlər içində qısa bir zaman ərzində hüquq, idari, siyasi, iqtisadi, hərbi və milli məarif səhələri tənziçim, məmləkətlə əsəyş və intizamı yoluna çöydu və notədə 1920-ci ilin 12 yanvarında böyük dövlətlər tərəfindən istiqalçı tanındı. Qonşu Türk və İran dövlətləri də daxil olmaqla, başda Amerika Birləşmiş Ştatanı - böyük-kiçik bir çox dövlətlərə münasibət yaradıldı.

Mövcud olduğu qısa dövr ərzində Azərbaycan Cümhuriyyətinin əsas idarəsi bütün vətəndaşların bərabər hüquqla yaşaması üzərində qurulmuşdu. Burada hər bir insan möhtərəm şəxs, Azərbaycan vətəndaşı olduğu üçün hüququ qorunurdu.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətində vətəndaşlar arasında siyasi bərabərlik bərqərar olmaqla bərabər, sosial ədalətsizliyin zərərli nəticələri də aydın tərdə dəyişdirilirdi. Bir çox səhələrdə olduğu kimi, AXC hökuməti uşaqlara yardım və qayğı göstərilməsi üçün də bir çox qeyri-hökumət təşkilatlarının fəaliyyətinə şərait yaradıb. Bu qeyri-hökumət təşkilatlarından biri "Uşaq evi" adlı xeyriyyə cəmiyyəti idi. Bu cəmiyyət 1913-cü ildə yaradılmış "Uşaq xəstəxanası" cəmiyyətinin varisi kimi 1915-ci ildə fəaliyyətə başlayıb. Cəmiyyətin əsas məqsədi yoxsul və kimsəsiz uşaqların yaşayışını yüngülləşdirmək idi. "Uşaq evi" Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti illərində cinsindən, milliyətindən və diindən asılı olmayaraq, qayyumluq etdiyi uşaqların təbriyəsi ilə məşğul olur, onlara peşə təhsili verirdi. Cəmiyyət, həmçinin, kimsəsiz uşaqlar üçün müxtəlif səhər tamaşaları da göstərirdi. Təəssüflər olsun ki, cəmiyyət 1920-ci il aprel işğalından sonra fəaliyyətini dayandırdı. Əlavə edim ki, o zamanki ziyalı və xeyriyyəçilər bu cür cəmiyyətlərin fəxri və haqiqi üzvləri seçilirdi.

1919-cu ildə "Uşaq hökmləri dərnəyi" yaradılmışdı. Bu cəmiyyətin sədri tanınmış Sovet hökimi-pediatoru Yevsey Yakovleviç Gindes idi. Gindes Bakıda işləyən valideynlərə komək məqsədilə kasıb ailələr üçün ilk yaşlı-körpələr üçün baxça təsis edib. Dərnəyin üzvləri işevç gimnastika, uşaqlarda bir sıra yoluxucu xəstəliklərin profilaktikası və müalicə sahəsində təcrübə mübadiləsi aparır, qabaqcıl müalicə üsullarının təbriyənə say göstərirdilər. Bu dərək də 1920-ci il aprel hadisələrindən sonra fəaliyyətini dayandırır. Bu cəmiyyətin məqsədi cinsindən, sosial mənşəyindən, milli və dini mənsubiyyətindən asılı olmayaraq, bütün uşaqların fiziki inkişafının qayğısına qalmaq və uşaq ölümünün qarşısını almaq idi. Cəmiyyət yoxsul uşaqlara pulsuz yemək verir, evlərdə, xəstəxanalarda onlara tibbi yardım göstərər, uşaqlar körpələr evi, kimsəsizlər evi və sanatoriyalarda yerləşdirirdi. Cəmiyyət tərkibində süd olan yemək mətbəxləri, pulsuz uşaq yeməcxanaları, südə və s. pulsuz verildiyi ambulatoriyalar təşkil edirdi. Cəmiyyətin rəhbəri tanınmış pediator olduğu üçün uşaqların sağlamlıq məsələlərinə xüsusi önəm verirdi. Belə ki, cəmiyyətin sərəncamında bir sıra müəssisələr var idi: Şəhər müalicəxanası (haftanın müəyyən günlərində burada uşaqlara qulluq edilməsi və onların qidalanmasına aid məsləhətlər verildirdi); Balaxanı müalicəxanası - zəif südəmə uşaqlar üçün sığınacaq (burada mədə - bağırsağ xəstəlikləri keçirmiş 1-2 yaşlı uşaqlar yerləşdirilirdi, ilk dəfə olaraq, cəmiyyət tərəfindən təşkil edilib); Zülfəli uşaq koloniyası (burada vərəmdən əziyyət çəkən 5-14 yaşlarında 75 uşaq saxlanılırdı). O, cəmiyyətin xəttinə əqli geriliyi olan, müəyyən səbəblərdən təhsildən geri qalan uşaqlar üçün xüsusi açıq siniflər təşkil edirdi. Gindesin təşəbbüsü ilə 1917-ci ildə yaradılmış başqa bir qeyri-hökumət xeyriyyə cəmiyyəti "Uşaqların müəhifə cəmiyyəti" adlanırdı. Cəmiyyətin sədr müavini Nəsihə bəy Yusifbəyliyin həyat yoldaşı Eynülhəyat Yusifbəyli idi. Cəmiyyətin məqsədi Bakıda yaşayın 17 yaşnadək uşaqların həyat şəraitini hətərfəli öyrənmək,

əhalini onların yaşayış tərzini və bütün ehtiyaclarını ilə geniş tanış etmək idi. Cəmiyyət xüsusi uşaq məhkəməsi təşkil etmək, kimsəsiz uşaqların cinayətlərindən azadlaşdırılmasına, onun yeməkdən torbiyələndirilməsinə və cəmiyyəti fəallandırmaq üçün yetişdirilmələri üçün etibarlı əlbirə verilməsinə say göstərir.

AXC dövründə 1918-ci ildə Azərbaycan xalqına qarşı törədilmiş mart soyqırımından sonra kimsəsiz qalması uşaqlara yardım məqsədilə "Uşaqlara yardım bürosu" adlanan qeyri-hökumət xeyriyyə cəmiyyəti yaradılmışdır. Büronun sərəncamında bir sıra uşaq sığınacaqları var idi. 1918-ci ilin dekabrında kimsəsiz uşaqlar üçün səhiyyə və sanitariya-gigiyena işlərinin son dərəcə ciddi qurulduğu şəraitdə körpələr evləri açılmışdır. 1919-cu il mart ayının ortalarında Büro "Körpələr evi" nəzdində azyaşlı uşaqlar üçün (1-7 yaş) xüsusi uşaq bölmələrinin təşkilinə başlayıb. Büro müsəlman uşaq sığınacağına yardım göstərər, xeyriyyə tədbirləri də keçirirdi: ucuz ağ çörək bişirilərkən satılır, onun satışından əldə olunan gəlir milliyetindən asılı olmayaraq, kimsəsiz uşaqlar evinə sərf edilirdi. Azərbaycanın tanınmış ziyalıları və milyonçuları büroya yardım də verirdilər. Vərəmdən əziyyət çəkən 130-dək uşağın səhəbtini yaxşılaşdırmaq məqsədilə yay vaxtlarında Büro "Nina" barması icarəyə götürürdü. 1918-ci ilin sonu 1919-cu ilin əvvəllərində Bakıda yataqlı epidemiyası yayılmışdı. Büro şəhərin fəhlə rayonlarında uşaqlar üçün gündüz evləri açmışdı. Uşaqlar saat 8-dən 18-ə qədər həmin evlərdə yeməklə təmin edilir, xəstələndikdə onlara tibbi yardım göstərilirdi.

1907-ci ilin aprelinə "Bakı şəhər və xalq məktəblərinin şagirdlərinə yardım cəmiyyəti" xeyriyyə təşkilatı yaranıb. Cəmiyyətin məqsədi Bakı şəhər və xalq məktəblərinin ehtiyacı olan şagirdlərinin geyim, yemək və mənzillə təmin etmək, onlara tibbi yardım göstərmək, valideynləri işdə olan şagirdləri gündüzlər sığınacaq təmin etmək idi. 1919-cu ilin yayında cəmiyyət uşaq evlərinin yaradılmasına məşğul olub. 7-8 ruz məktəbi nəzdində uşaq evləri təşkil edilib. Onların böyük həyatları, geniş mətbəxləri var idi. Tədris illi başlanarkən cəmiyyət məktəblərdə isti səbər yeməkləri təşkil etmiş, həmçinin imkansız şagirdlərə dövlət hesabına dəftərxana ləvazimatının verilməsi, xalq məktəblərində xeyriyyəçilik tədbirlərinin həyata keçirilməsi, dərman alınması ilə məşğul olmuşdur. Cümhuriyyət Hökuməti cəmiyyətin səmərəli fəaliyyət göstərə biləcəyi üçün ona yaxından kömək göstərib. Cəmiyyət azərbaycanlı məktəblərin səmərəli istiqahətində, savadlanmasında, sağlamlılığının qorunmasında, onlara milli-mənəvi dayarların aşılanmasında əhəmiyyətli rol oynayıb.

1920-ci ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin siqntundan sonra adları qeyd olunan cəmiyyətlər öz fəaliyyətlərini dayandırb.

Maşide Nigmet MEMİŞ
ADMÜ - doktorant
Türkiyə

KAFKASLARIN ŞANLI TARİHİ

Türk milləti, uzun bir tarixi çərçivədə yüksək bir mədəniyyət və kultürel bütün dünyaya böyüklüklərini göstərmiş bir millətdir. Azərbaycan və Türkiyə iki qardaş və dost dölətdir.

İki ilmə aydınlığı açılan yolda topluluq iletmək işi birbirinin kultürel dəyərlərindən, tarixi bağlardan, etnoqrafik dəyərlərindən yararlanmış və bütün analarında qarşılıqlı iştirakı çərçivədə bulunaraq dost iştiraklarını davam etdirməkdədir.

Azərbaycan Cümhuriyyəti'nin kuruluşu və Kafkas İslam Ordusu'nun Azərbaycan'dakı kahramanlıq dənəsinin 100. yılı münasibəti ilə bu hadisənin arşınlanması Türkiyə və Azərbaycan Türklərinə gərəginə anlatılmasını bir vəfa borcu olaraq görməkdəyiz. Kafkas İslam Ordusu, Osmanlı Dövləti'nin Harbiyyə Nazırı Enver Paşa'nın talimatıyla kuruldu və Birinci Dünya Savaşı'nda Kafkasya Cəpəsi'nə savaşın. Qardaş Enver Paşa tərəfindən komutanlığa atanan Nuri Paşa, Azərbaycan Cümhuriyyəti'nin və Dağıstan'ın Osmanlı'dan yardım tələp etməsi üzərinə ordusuyla Azərbaycan'ı kurtarmak için gərəvləndirildi.

Büyük dedem Ali oğlu Ahmet, 1917-1918 yılları arasında Kafkas İslam Ordusu'nun 12. alayında bulunarak Azərbaycan'a gəlmiş və bu topraklar için savaşmış. O günün şartlarında on yıl Azərbaycan'da esir kalmış. Anemimin büyük dedesi ise sırada şehit olmuşdur. Yıllar sonra büyük dedem Azərbaycan'dan Türkiyə'ye gətmiş. Mustafa Kemal Atatürk tərəfindən kendisine İstiklal Mədəlyası verilmiş. Bu coğrafyadan vatanına dönerək büyük zahmetlə sırada təşəkkür gətirmiş olduğu dini iyerikli kitapları Azərbaycan'ın ən önemli büyük müzelerinə bağışlanmış bulunmaktayız.

Azərbaycan'ın kurtuluşu için həyatlarını ortaya koyan büyük Türk millətinin ordusu çərçivəsində var olmuş bir dedənin torunak olduğu bu coğrafyada olmağın gurur duyduğumuzdur. Bu ilkeyi ruhumuzla sevip öz vatanımızdan ayrıramamızın nedeni, köklərdən doğan büyük nesildir. Bu birliğin köklərindən büytüyen nesilə sahip çıkmalı, kultür birliyi içinde olaraq müzələrimiz aracıları ile dəyərlərimizi korumalıyız.

Fəxrli Məmmədli
ADMÜ - doktorant

MUZEEY NÜMUNƏLƏRİNİN ELEKTRON TƏQDİMƏTİ VƏ İNTEQRASIYA MƏSƏLƏLƏRİ

Müasirləşən və qloballaşan dünyada elm və mədəniyyətin müxtəlif sahələrinin inteqrasiyası aktual məsələlərdən biri kimi qiymətləndirilib. Müəmmədli olaraq dünyanın müxtəlif ölkələrində şagirdlərin, tələbələrini dünyəgörüşünü, eləcə də digər bilik və bacarıqlarının öçölünməsinə yönəlməş bəyoxlaq qiymətləndirmələr keçirilib. Həmin qiymətləndirmələrin əsas istiqamət fəalın qarşılıqlı əlaqəsinə və inteqrasiyaya yönəlik mövzular olur. Təsədüfi deyildik ki, akademik Azad Mirzəcənzadənin "İxtisasa giriş" kitabının ön söz bəlməsində F.K. Köçərli müəllifin kitabını xarakterizə edərkən bu fikri də ifadə edir: "Har bir peşə hazırlığı sablon təfəkkür problemi kimi həl etməyin başlıca vasitəsidir - şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafında əlaqədə olduğundan və sintetik şəkildə inkişaf etdiyindən mədəniyyətişənlişə daxil olan istiqamətlər də daima bir-biriyə vəhdətə olur, inteqrasiya məsələlərinə əks etdirir. Bu baxımdan incəsənətin aşıq müşiqisi, teatr, kino və s. kimi növləri sintetik sənət sahələri kimi özində bir neçə ayrı istiqamətin inteqrasiyasını əks etdirir.

Elmin, mədəniyyətin, tarixin müxtəlif əhənglərini özündə əks etdirən müzəylər də inteqrasiya məsələlərinin bariz nümunəsidir. Müzəylərin digər sahələrə inteqrasiya edilməsi həmdə onun daha geniş auditoriyaya təqdim olunması ilə bağlıdır. Bu mənada son illər ölkəmizdə müzəylərin elektronlaşdırılması, virtual şəkildə nümayiş olunması əsas meyarlardan biri kimi qeyd edilə bilər. Müzəy fondlarının elektronlaşdırılmasından bəhs edərkən Müasir İncəsənət müzəyinin (2) və Milli Azərbaycan Tarixi Müzəyinin (3) sayını vurğulamaq məqsəduyğündür. Sözügedən müzəylərin ekspozisiyalı elektron formada xarici dillərdə də tərcümə olunmaqla virtual formada təqdim edilmişdir. Həmçinin, sosial şəbəkələrin qloballaşan dünyada rolunu nəzərə alaraq hər iki müzəylo bağlı məlumatları facebook şəbəkəsində də izləmək mümkündür.

Azərbaycan elektron hökumət portalının yaradılması eləcə də, müxtəlif xidmət sahələrinin elektronlaşdırılması mədəni sferaya da müsbət mənada büyük təsir göstərməkdədir. Elektron resursları yaradılan müzəylərin ən qısa müddətdə "canlı görüntü" -3D şəkildə təqdim edilməsi planı da incəsənət sferasından tədqiqatlıyaq hadisə kimi qiymətləndirilib. Bəhs olunan fikrin əyani ifadəsi kimi "Azər -İlme" xalçaçılıq mərkəzinin rəsmi internet sahifəsində virtual tur başlığı adı altında təqdim edilən bələdçi xidmətinin qeyd edə bilirik (4). Dünyanın nüfuzu müzəylərinə əsas olan bu xidmət növünün yerli mədəniyyət ocaqlarımız tərəfindən ən qısa zamanda elektron xidmət kimi tətbiq edilməsi planı mədəni sferada əsas prioritetlərdəndir.

Azərbaycanda milli müzəylərlə bərabər diyarşünaslıq və ev müzəylərinin də elektronlaşdırılması və virtual nümayiş edilməsi aktual məsələlərdən biri kimi qiymətləndirilib. Bu

mənada Səttar Bəhruzadənin, Cəfər Cəbbarlının, Üzeyir Hacıbəylinin və s. dühalımızın ev muzeylərinin fəaliyyətinə yönəlməmiş məlumatlar sosial şəbəkələrdə yerli səhifələr şəkildə təqdim edilir.

Müasir zamanda dünyada incəsənətin müxtəlif elm sahələrinin öyrənilməsinə əsas meyar olması şübhə doğurmamalıdır. Bu mənada mədəni nümunələrimizi dünyaya daha dolğun şəkildə təqdim etmək ləzəmdir. Elektronlaşma istiqamətində yuxarıda qeyd olunan məqamları xüsusilə inteqrasiya prosesini sürətləndirən arqument kimi ifadə edilə bilər.

Ədəbiyyat:

1. Mirzəcəzadə A.X. İxtisasla giriş. Neft və qaz profilində ali məktəblər üçün dərslər vəsaiti. B.: Qanun, 2010, s.432
2. Müasir İncəsənət Muzeyi, URL: <http://www.mim.az/az/>
3. AMEA, Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi, URL: <http://www.azhistorymuseum.az/>
4. "Azar-İlmo" xalçaçılıq mərkəzi, URL: <http://azerilmo.az/>

Əli Abuzərov
ADMÜ- doktorant

MUZEY MƏKANINDA İNTERAKTİV OYUNLARIN TƏŞKİL OLUNMASININ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Oyun çox geniş məfumdur hansı ki bir sıra adamları fikrincə "ciddiyyə" ziddir. Bu əsasən uşaq-böyük anlayış arasındakı fərqlə özünü göstərir. Bizim fikrimizə bu tip yanaşma əsassızdır. Çünki insanın bütün həyatı boyu oyun iştirak edir. Oyunu tədqiq edən filosofların fikrincə oyunun xassələrinə təşkilatlılıq və azadlıq var. Bu xassələr oyunda dualızın olmasını söyləməyə əsas verir. Bütün bunlar isə muzey məkanında interaktiv oyunların təşkil olunmasının rolunu göstərir. Muzey oyunları həm spesifik oyunlardan həm interaktiv panellərdən və həm də kvestlardan ibarət ola bilər. Muzey oyunları artıq bir sıra dünya muzeylərində uşaqlarla iş metodikasının tərkib hissəsinə çevirilib. Muzey işi hər zaman inkişaf etdiyi Azərbaycanda da artıq bir sıra muzeylər məktəblərə və onların valideynlərinə spesifik oyunlar təklif edir. Amma uğurlu təcrübənin alınması üçün təbiiqən özəmə muzey oyunları hər tərəfli tədqiq olunmalı və lazımı nəzəriyyə ortaya qoyulmalıdır. Əsas məqsəd muzey auditoriyasının psixoloji xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi ilə muzey oyunlarının lazımı strategiyasının yaradılmasıdır.

Muzey oyunları öz strategiyasına görə aşağıda göstərilən növlərə bölünür.

- anonəvi-yeni
- dinamik statistik
- qrup- individual
- öyrənmək üçün ehtiyacları ödəyən/ rekreasiya üçün olanlar
- auditoriya tərəfindən passiv/aktiv münasibət tələb edənlər.

Muzey oyunlarının köməkliyi ilə əldə olunan interaktivlikdə ən əsas məqsəd ziyarətçilərin muzey məkanı çərçivəsində seçim və yaradıcılıq azadlığı əmildir. Bunun üçün vacib açar sözlər olan "mən özüm" ifadəsi həm hərəkətə, fikirləşməyə və ən əsas istədiyini qərarın qəbuluna aid edilə bilər. Belə şəraitə layihələndirən muzey omeqdəki muzey oyununun sənədarini yarıdarkən ziyarətçilərin materialla əlaqəsinin necə qurulması haqqında fikirləşməlidir. Bir sözlə, o, öz qarşısında aşağıdakı sualları qoymalıdır

- bu məkanda ziyarətçi nə edəcək?
- nədə iştirak edəcək?
- nədə öz intellektini istifadə edəcək?

Amma muzey işçisi bu suallara cavab tapandan sonra özünü arxa plana çəkə bilər. Bununla da o rəhbər –interpretator deyil, yalnız əsas şəxslərin köməkçisinə çevrilir. Öndə olanlar isə artıq

ekskursiya bələdçisi deyil ziyarətçilər olacaqlar. İnteraktivliyin əldə olunması üçün atılan addımlardan öncə muzey rəhbərliyi və omeqdəki analımlar ki, bunlarla onları muzeyin funksiyalarını yeniləndirmiş olurlar. İlk zaman bu muzey işçiləri üçün çətin və azablı görünə bilər. Çünki muzeyi prioritetləri dəyişir. Əgər əvvəl marağ mərkəzində ekspozasiyanı saxlanılması və göstərilməsi problemi dayanırsa, interaktivlik əldə olunmasında əsas iş auditoriyaya yönəldilir.

Muzey oyunlarının məqsədi yalnız hər hansı tarixi biliklərin ziyarətçiyə aşılmasına deyil həmçinin onda estetik başlanğıcın formalaşmasına köməklik etməlidir. Bu səbəbdən muzey oyunları təşkil edilən zaman Gözəlliyin hiss edilməsi vacibdir. Göstərilən interaktiv panelənd istifadə zamanı estetik kəmiyyət dəyişməməlidir. Sosial-psixoloji aspektlərin təhlili muzey oyunlarının sənədarini yaradılmasında və muzey məkanında həmin oyunların gerçəkləşməsinə vacib yer tutacaqdır. Əgər əvvəllər muzeylər öz zəngin kolleksiyaları ilə məşurlaşsalar, hal hazırda cəmiyyətin sosial-mədəni inkişafında iştirak etmək istəyən muzey məlumat və kommunikasiya prosesinə qoşulmalıdır. Bununla da muzeylə onun auditoriyası arasında təmasda yeni prespektivlər yaranacaqdır.

Günəş Cəbraylova
ADMÜ-doktorant

TOLERANTLIQ ANLAYIŞININ KULTUROLOJİ MƏHİYYƏTİ

Mədəni antropologiya baxımından, mədəniyyət konkret cəmiyyətdə insanların maddi və rübi fəaliyyətinin nəticəsində yaranan keyfiyyətli inkişaf səviyyəsi kimi qəbul edilir. Mədəniyyət ictimai həyatın mənəvi və maddi sahələri ilə əlaqəlidir. Etnoqrafiya, antropologiya, sosiologiya, tarix, arxeologiya kimi humanitar elmlərin təqdim etdiyi empirik materialdan kənar mədəniyyət hadisələrinin sistemli tədqiqat mümkün olmazdı. Teyar de Şarden, K.Renar, sun falsafə-dini düşüncəsinin nümayəndəsi Pavel Aleksandroviç Florensinski tarixi, amerika antropoloqları, etnopsixoloji məktəbin nümayəndələri Marqaret Mid, Rut Benedikt, İ.Çayldın psixoloji, Malinovski, A.R.Redklif Braunun struktur-funksional, Klod Levi Stross, E.Liç, Vilyam Ternerin simvolik ideyaları mədəniyyət konsepsiyasının formalaşmasına prosessa ardıcıl olaraq təsir etmişdir. Sosiallaşma və ya sosial adaptasiya dedikdə, şəxsiyyətin inkişaf prosesi, fərdin sosial-mədəni təcrübəni öyrənməsi və mənimsəməsi prosesi başa düşülür. Sosial-mədəni təcrübəyə hər hansı cəmiyyətə, sosial birliyə, qrupa məxsus dəyərlər, sosial normalar, təsəvvürlər, davranış qaydaları, adətlər, mədəni ənənələr, inanclar daxildir. Amerika antropologiyasında K.Klakhon və M.Herskovitsin istifadəyə təklif etdikləri "mədəniyyətə" və "mədəniyyət" alternativ terminləri işlənilir. Amerika sosiologiyasının klassiklərindən olan Tolkott Parsonsun qeyd etdiyi kimi, bu yenilənmənin gedişində şəxsiyyət aktiv başlanğıc kimi çıxış edir, həm sosial mühiti mənimsəyir, həm də dəyişdirir. T.Parsonsa görə, adaptasiya prosesi, uyğunlaşma işə nəticədir. O, yeni sosial mühitdə şəxsiyyətin 4 uyğunlaşma dərəcəsinə göstərir: ilkin mərhələ - fərd bilirik ki, yeni sosial mühitdə necə davranmaq olar, lakin öz şüurunda bu yeni mühitin dəyərlərini qəbul etmir, hətta əvvəlki dəyərləri üstün tutaraq, yeni dəyərləri inkar edir; dördüncü mərhələ-fərd və yeni mühit bir-birinin dəyərlər sistemində və davranış nümunələrində qarşılıq dözüm göstərir; akkomodasiya – fərd yeni mühitin əsas dəyərlərini tanıyır və qəbul edir, eyni zamanda yeni mühit də fərdin bəzi dəyərlərini tanıyır, assimilyasiya – fərdin və mühitin dəyərlər sistemi tam bir-birinə uyğundur. Parsonson tərəfindən ifadə edilmiş sosiallaşma konsepsiyası cəmiyyət və fərd kimi fundamental kateqoriyalara istiqamətlənir. Onun konsepsiyası praktiki və ümumənəvi xarakterləri bir sıra problemlərə əlaqələndirir.

Çoxmillətli cəmiyyətdə etnik və mədəniyyətə qarşı tolerantlıq problemi və ümumi mədəni bəhər şəraitində gənc nəslin sosial adaptasiyası XX-XXI əsrlərin qovşağında dünya cəmiyyətinin sosial-mədəni problemlərindəndir. Tolerantlığı hər şeyə dözümü yanaşma kimi anlamaq olar ki, bu da bilavasitə cəmiyyətin inkişafına və çiçəklənməsinə, insanın təkmilləşməsinə öz təsirini göstərir. Tolerantlığı insanın sosial sağlamlığının və sağlam cəmiyyətin şartları kimi qəbul etmək olar. Sosial cəhətdən sağlam insan həm fiziki və psixi sağlamlıdır, həm də abəngli şəkildə sossiuma daxildir. Tolerantlıq dözüm, səbr deməkdir. Bu gün tolerantlığa tanıma, qəbul etmə, anlama anlayışları

kontekstində baxılır. Tanıma başqa insanın başqalığını, başqa insanın digər dəyərlərini, digər təfəkkür məntiqini, digər davranış formalarını görmək bacarığıdır. Qəbul etmə fərqliliyə müsbət münasibətdir. Anlama başqasının daxilində görmək, onun dünyasına həm özünü, həm də başqasının nəzərindən baxmaq bacarığıdır. YUNESKO-nun 16 noyabr 1995-ci il tarixli Baş konfransının təsdiq etdiyi "Tolerantlıq prinsiplərində Beynəlxalq"nda göstərilən təyinatlar görə: "Tolerantlıq dünyamızın zəngin modanı müxtəlifliyinə, özümüzü ifadə etmə formalarına və insan fərdiliyinin təzahür üsullarına həmmət etmək, onları qəbul etmək və düzgün anlamaq deməkdir. O, bilik, ünsiyyət, açıqlıq, fikir, vicdan və inanc azadlığı ilə əlaqədərdir. Düzümlüklü müxtəlifliklə harmoniyadır. Bu, mənəvi vəzifə və siyasi-hüquqi tələbdir. Düzümlüklü sözlü təmin edən və müharibə mədəniyyətini sülh mədəniyyəti ilə əvəzləyən bir fəzilətdir".

Həqiqi tolerantlıq onun imkanlarını xeyli genişləndirən ölçü hissi ilə əlaqədərdir. İstənilən hadisə, müəyyən sərhədi keçərsə, dözməz olur. Beləliklə, tolerantlığın hər hansı tarixi forması konkret yerdə və konkret zamanda dözməz və dözmüzlüzlüyün xüsusi nisbətdir, bu nisbət bu cəmiyyət üçün realdır və onu tarazlığa aparır.

Rahim Həsənov

AMEA-nın Fəlsəfə İnstitutunun doqtorantı

G.V.F. HEGELİN FƏLSƏFİ SİSTEMİNDƏ TARIX NƏZƏRİYYƏSİ

Obyektiv idealizmin nəhəng nümayəndəsi kimi rasionalist metafizikanın məhkəmə daşlarını yaranan G.V.F. Hegelin 1822-1830-cu illərdə Berlin universitetində dars dediyi mühazirələr əsasında yaradılan "Tarix fəlsəfəsinə dair mühazirələr" ("Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte") əsərində isə ayrı-ayrı xalqların xarakterlərinin, psixoloji keyfiyyətlərinin yaranmasında coğrafi mühitin göstərdiyi təsirin sözü açılır. Tarix fəlsəfəsinin insan zəkasının tam təntənəsi olduğundan söz açan Hegelə görə tarixdə inkişaf müəyyən mərhələlər üzrə gedir, bu da əsasən mütləq ruh və ideyanın davamlı inkişafından ibarətdir. Tarixə nəkbin bir dünyagörüşü baxan Hegel göstərir ki, tarix azadlığın inkişafıdır, bu inkişafın sonunda həm öz azadlığını dərk edəcəkdir. "Dünya ruhu"nun ağıllı, zəruri təzahürü olan ümumdünya tarixinin əsas və son qayəsi ruhun azadlığını dərk etməsi və anlamasıdır.

İdealist dialektikamın banilərindən biri olan Hegelin "Tarix fəlsəfəsi" əsəri "Giriş" hissəsi də ehtiva olunmaqla "Şərq dünyası", "Yunan dünyası", "Roma dünyası" və "German dünyası" adlı dörd fəsildən ibarətdir. Əsərin "Giriş" hissəsi "Tarixi araşdırmağın növləri və fəlsəfi tarix araşdırmanın ümumi prinsipi", "Bu prinsipin daha yaxından incələnməsi", "Dünya tarixində baş verən proseslər" adlı bölmələrdən ibarətdir. "Şərq dünyası" adlı fəsil isə "Çin", "Hindistan" ("Buddizm"), "İran" ("Zənd xalqı", "Assuriyalılar, babililər, miydlialılar və farslar", "Fars imperiyası və komponentləri" adlı yarımparaqraflar) adlı paraqraflardan ibarətdir. "Yunan dünyası" adlı fəsil isə "Yunan ruhunun elementləri", "Kamil fərdin formalaşması", "Yunan ruhunun təməzzülü" adlı paraqraflardan ibarətdir. "Roma dünyası" adlı fəsil isə "İkinci Karfagen müharibəsinə qədər Roma", "İkinci Karfagen müharibəsindən imperiyaya qədər Roma" adlı paraqraflardan ibarətdir. "German dünyası" adlı fəsil isə "Xristian german dünyasının elementləri", "Orta əsrlər" və "Müasir dövr" adlı adlı paraqraflardan ibarətdir.

Filosofun gəldiyi qənaətə görə dünyada tarix böyük ruh hökm sürür və dövlətdə də ilahi bir ideya vardır. Əslində ümumdünya tarixi şəhurdən azadlıq və tərəqqi məvduddur. İnsanlar rifah istəyərlər de onlar bir qayda olaraq azadlıq tələb edirlər. Dövlət isə azadlığın reallaşdırılması ilə məşğuldur, çünki onun əsas funksiyası – hüquq və mühafizədir. O mistik baxımdan dövlət mənəvi mahiyyət kəsb edən ilahi ideya kimi xarakterizə edilir. Hegel tarixdə fərqlərin ehtiraslarını rəhləni də inkar etmir, lakin ayrı-ayrı fərqlərə malik olan bu ehtirasın tarixi perspektivində ümümlük iradəsinin olması da inkar etmir.

Ümumiyyətlə, Hegel tarixi müstəqil bir sahə kimi gördür. Hegelə görə dünya fiziki və psixi təbiətlə əhatə olunmuşdur və hər iki təbiətin əsasında ruh vardır. Bu təbiətin tarixi də elə məlz ruhun tarixidir və dünya tarixi də ruhun yaranmasından davamından ibarətdir. Hegelə görə ruh tarixdə üç mərhələdə özünü necə göstərir:

- Ruh u biz bəzi anlayışlarla dərk edə bilirik.
 - Bəzi ideyalar vasitəsi ruhu dərk edə bilər.
 - Ruhun təcəssümü olan dövlət formasında dərk edə bilər.
- Dahi filosofa görə tarixi hadisələr aşağıdakı tərzlərdə qələmə alınır:

1. İbtidai tarix tərz tarixi şahidi olduğu hadisələrə eynilə təsvir etməsilə xarakterizə olunur. Bu baxımdan tarixçinin ruhu ilə qələmə aldığı ruhu ekvivalent təşkil edir. Tarixçi hadisələrin qarşılaşdığı kənarə çıxır və hadisələr olduqunu kimi qələmə alır. Hegel bu qəbildən olan tarixçilərə nümunə kimi Herodot və Fukididi göstərir. Çünki həm Herodot, həm də Fukidid tarixi hadisələri sadəcə üstüblə xronoloji formada vermişdir. Hegelin fikrinə ibtidai tarix tərzində hadisənin özü yoxdur, sadəcə hadisə barədə tarixçinin məlumatı vardır, mühüm olan isə hadisənin məlumat kimi təqdim olunmasından çox hadisənin özüdür.

2. Refleksli tarix tərzində tarixçi öz yaşadığı dövrdən əvvəl baş vermiş hadisələri təsvir edir. Refleksli tarix tərzində tarixçinin ruhu ilə yazdığıların ruhu eyni deyil. Burada mənbə qismində hazırda baş verən hadisələr çıxış etmir. Refleksli tarix tərzində də öz növbəsində 4 formada təzahür edir:

- Ümumi tarix – bu formada tarixçi keçmişin ruhu ilə bu günün ruhu arasında əlaqə yaradır. Amma tarixçi bu günün ruhu içində qalmış nöqtəyi-nəzarindən hadisənin mahiyyətinə baş vura bilər. Çünki bu günün ruhu ilə keçmişin ruhu eyniyyət təşkil etmir.
- Pragmatik tarix – bu formada tarixçi tarixə pragmatik və əxlaqi cahaldan yanaşır, keçmişdən dərs çıxarmaq istəyir. Lakin Hegelə görə tarixdən analogiya yolu ilə dərs çıxartmaq mümkün deyil, çünki dünyanın bu günün mövcud vəziyyəti eyni deyildir.
- Tənqidi tarix – bu formada tarixçi keçmişə diqqət ayıraraq, ruhu ilə hadisələrin doğru olub olmadığını araşdırır.
- Xüsusi tarix – bu formada Tarixçi tarixi müəyyən bölgələr üzrə araşdırır, məsələn incəsənət tarixi, hüquqi, tarixi, elm tarixi, ədəbiyyat tarixi kimi. Xüsusi tarixlərin məcmusu isə bizə aid olduğu qağın ruhu barədə məlumat verir.

3. Fəlsəfi tarix isə tarixin rəsonal şəkildə dərk olunmasıdır. Dünyaya hakim olan ağılı təzahürü dünyanın ən son məqsədi olan azadlıq deyası ilə üst-üstə düşür. Dünya tarixinin fonunda da bir dayanmışdır. Fəlsəfinin əsas vəzifəsi ideyanın tarixində necə inkişaf etdiyini göstərməkdir.

Hegelə görə tarixin mənası təsadüfi hadisələrdən ibarət deyildir və qanunauyğun bir mahiyyət kəsb edir. Tarix substansional bir xarakterə malikdir və bu substansionallığın əsasında "sonsuz qüdrətə malik olan zəka" durur. Bütün tarixi proseslər bitüvüklə təşkil edir, zaman ərzində «mütləq ruh» yaşayış yerini dəyişməsi məsələsi ortaya çıxır. Əvvəllər Şərq ölkələrində olan «mütləq ruh» Yunanıstandan və Romadan sonra Prussiya dövlətinə bərqərar olmuşdur. Hegel «Tarix fəlsəfəsi» əsərində əsas Herder tərəfindən qoyulan tarixizim – yəni, tarixin mənası nəzəriyyəsinin inkişaf dövrünə cəhd göstərmişdir və bir sıra digər maraqlı fikirlərə irəli sürmüşdür.

Nurşən Rüstəyova
ADMÜ – magistrant

SALMAN MÜMTAZ ADINA AZƏRBAYCAN DÖVLƏT ƏDƏBİYYAT VƏ İNCƏSƏNƏT ARXIVİNİN YARANMA TARİXİ

Azərbaycan Respublikası Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivi, Respublika Nazirlər Sovetinin 1965-ci il 17 iyul tarixli 496 №-li qərar əsasında 1966-cı ilin yanvar ayında fəaliyyətə başlamışdır. 1996-cı ildə Respublika Prezidentinin sərəncamı ilə ona mətəşinas Salman Mümtəzın adı verilmişdir.

Arxivdə XIX əsrdən başlayaraq bu günümüzdə qədərki dövrə aid ədəbiyyat və incəsənətimizi özündə əks etdirən sənədlər toplanıb. Arxivin sənədlərində bu sahədəki idarə və təşkilatların, Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət xadimlərinin, milli ədəbiyyat və incəsənətimizin inkişafına verdiyi töhfələr haqqında məlumat geniş əksini tapıb. Arxivdə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin, Azərbaycan SSR Xalq Komissarları Soveti İncəsənət İşləri İdarəsinin, Azərbaycan Respublikası Dövlət Kinematografiya Komitəsinin, Cəfər Cəbbarlı adına "Azərbaycanfilm" kinostudiyasının, mədəniyyət sahəsindəki ali və orta ixtisas məktəblərinin, yaradıcılıq təşkilatlarının, qəzet və jurnal redaksiyalarının, ictimai təşkilatların fondları, ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin şəxsi arxivləri saxlanır.

ARDƏİA-nda qiymətli və nadir sənədlər arasında Mirzə Ələkbər Sabirin 1907-ci ildə "Bəhlu" jurnalının redaksiyasına göndərdiyi məktub, C.Cəbbarlının "Yadda düşdü" şeri, Əbdülrəhim bəy Haqverdiyevin hekayələrinin əlyazmaları, Üzeyir Hacıbəyliyin 1913-cü ildə Hüseynqulu Sarabskiyə və 1921- 1931-ci illərdə Ceyhun Hacıbəyliyə yazdığı məktublar , Səməd Vurğunun məktub və seirlərinin əlyazmaları, Cəlil Məmmədquluzadənin Təbrizdə oynanılmış "Ölülər" pyesinin əlyazması (1917- ci il), Məmməd Əmin Rəsulzadənin Ceyhun Hacıbəyliyə göndərdiyi məktubları yer alıb.

Teatr tarixi ədəbiyyat və incəsənət arxivində mühafizə olunan Azərbaycan Respublikası Nazirlər Soveti yanında İşlər İdarəsi və Mədəniyyət Nazirliyi, Azərbaycan Teatr İttifaqı, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, Milli Opera və Balet teatri, Akademik Milli Dram Teatrı, Rus Dram Teatrı, Musiqili Komediya Teatrı, Gənc Tamaşaçılar Teatrı, teatr sənətinin inkişafında avəzsiz xidmətlər olmuş görkəmli aktyor və rejissorların fondları da mühafizə olunur. Eləcə də Azərbaycan da milli və klassik musiqi mədəniyyətinin inkişaf məsələləri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının və Üzeyir Hacıbəyov adına Musiqi Texnikumunun, Azərbaycan Dövlət Musiqi nəşriyyatının, habelə görkəmli müğənni və musiqi ifaçılarınin şəxsi fondlarındə öz əksini tapıb. Azərbaycan rəngkarlığı və məcməarlı sənətinin özündə əks etdirən sənədlər cəmlənib. Arxivdə Azərbaycanda sirkinin yaranması və inkişaf tarixi ilə bağlı sənədlər isə Bakı Dövlət Sirkinin, habelə M.Cəbrayilovun və R. Yusifovun şəxsi fondlarında öz əksini tapıb.ARDƏİA-də bir sıra sənəd topluslarında ibarət fondlar da yarılmışdır. Bunlar ədəbiyyat, incəsənət xadimləri, afişalar, proqramlar və foto şəkillərdən ibarət sənəd toplulardır.

Azərbaycan dövlət mütəqilliyi əldə etdikdən sonra ilk dəfə xaricə mühacirət edərək uzun illər vətən həsrati yaşayıb yaratmış Ceyhun Hacıbəyli, Abay Dağlı, Almaz İldırım, Əlibay Hüseynzadə, Səlim Turan, Ümbülbanu və başqalarının sənədləri də ədəbiyyat və incəsənət arxivinə qəbul edilib.

Arxiv bu gün də müntəzəm olaraq ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin, respublikanın mədəniyyət sahəsindəki dövlət idarələri və yaradıcılıq təşkilatlarının sənədlərini dövlət mühafizəsinə qəbul edərək öz fondlarını daha da zənginləşdirməyə xidmət edir.

Elnarə Kərimova
ADMİU - magistrant

MİLLİ AZƏRBAYCAN TARIXİ MUZEYİNİN EKSPOZİSİYASINDA ARXEOLOJİ ARTEFAKTLARIN NÜMAYİŞİ

Mədəniyyətin aynalmaz hissəsi kimi formalaşmış muzeylər sosial informasiyanın müxtəlif-milli, mədəni-tarixi, elmi təbii sərvətlər vasitəsilə nəsillərdən-nəsillərə ötürülməsi kimi önəmli bir vəzifənin həyata keçirilməsi işinə xidmət edir. Muzeylər maddi və mənəvi əşyaları kompleksləşdirir, qoruyur, tədqiqi ilə məşğul olaraq bərpə edir və bunlarla yanaşı, onlardan elmi və təlim-tərbiyə məqsədləri üçün məqsədəmüvafiq şəkildə istifadə edir. Bu vəzifələrdən çıxış edərək muzey fəaliyyətinin quruluşunu əsasən iki amildə görmək olar. Bunlardan birincisi, tarixi dəyərə malik

olan sərvətlərin axtarın tapılması, qorunması və ikincisi isə bu sərvətlərin təbliği, kütlələrə çatdırılmasıdır. Azərbaycan Tarixi Muzeyi də əsas elmi-tədqiqat mərkəzlərindən olduğu kimi, Azərbaycan tarixinin təbliği edilməsində də mühüm rol malikdir. Təbliği olunma işinin əsasında da elmi ekspozisiya və sərgilərin təşkil olunması durur. Odur ki, 1920-ci ildən ildən başlayaraq Muzeydə toplanan arxeoloji artefakt nümunələri kiçik elmi ekspozisiya və sərgilərdə nümayiş etdirilmişdir. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin ekspozisiyasında nümayiş etdirilən arxeoloji artefaktlar onovni nümayiş metodu olan sistemli metod əsasında təşkil olunmuşdur. 1935-ci ildə Muzeyin direktoru Mövsüm Salamov Muzeyin tarixi haqqında qısa məlumat xarakterli məruzəsində qeyd edir ki, " 1930-cu ilə qədər Muzey burjuaziyə muzeylərində olduğu kimi materialların toplanması və onları nümayiş ilə məşğul olmuşdu". I Muzeylər qurultayından sonra isə Azərbaycan Dövlət Muzeyinin ekspozisiyasının dialektik materializm əsasında yenidən qurulması planlaşdırılmış və xeyli işlər görülmüşdü. Arxiv sənədlərindən aydın olur ki, 1934-cü ildə Azərbaycan Tarixi Muzeyində 5 sərgi təşkil olunmuşdur. Onlardan ən maraqlısı fərsi sairisi Firdovsinin yubileyi sərgisi idi. 1937-ci ildə Azərbaycan Tarixi Muzeyi Böyük Sosializm İnqilabının 20 illiyinə həsr edilmiş sərgi hazırlanmışdır. Sərgi Şirvanşahlar sarayında təşkil edilmişdir. Həmin sərginin " Azərbaycanın arxeoloji mədəniyyəti" bölməsində o dövrün son nailiyyətləri əsasında Hocalı və Qızılburun mədəniyyətinə aid nümunələr, Mingəçevir və Öranqalanın yenicə aşkar edilmiş tapıntıları, Qəbələ və Qədim Ganca materialları nümayiş etdirilmişdir. 1956-cı ildə Muzeyin direktoru Məmməd Qaziyevin rəhbərliyi altında ilk geniş həcmli elmi ekspozisiya açılmışdır. Bu ekspozisiya ən qədim zamanlardan X əsrə qədər olan dövrü əhatə edən əsli muzey ekspozisiyasının əsasında 28 zalda qurulmuşdur. Ekspozisiyanın giriş zalında əsas və köməkçi eksponatlar Azərbaycanın təbii sərvətləri və coğrafi şəraitinə bəsr edilmişdir. Burada Arxeologiya fondunun ham Binoqadı gələndən tapılmış vəhşi at, öküz və kərgədanın kəllə sümüklərindən , həm də Qıraq-Kəməndən (Ağstafa) aşkar edilmiş çənb filinin baldır və omca sümüklərinin daşlaşmış qalıqlarından ibarət arxeoloji artefakt nümunələri nümayiş etdirilmişdir. Daş və mis-dəş dövrü tarixi arxeologiya elminin XX əsrin 50-ci illərindəki son nailiyyətləri əsasında təqdim edilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəzi mis-dəş dövrü və Kür-Araz mədəniyyətinə aid I Kültürə materialları isə yalnızlıqla neolit dövrü tapıntıları adında təqdim edilmişdir. Daş dövrünü daha uğurlu nümayiş etdirə biləcək üçün S.N.Cənəşia adına Gürcüstan Dövlət Muzeyi Sakajia və Mqvimevi abidələrindən tapılmış daş əmək alətlərinin 9 inventar sayı altında Azərbaycan Tarixi Muzeyinə bağışlanmışdır. Tunc dövrü zalında e.ə III-I minilliklərdə aid edilən arxeoloji artefakt nümunələri nümayiş etdirilmişdir. Tunc dövrünü, dövrün əsas hadisəsi olan tuncun istehsalı, akeçikliik və maldarlığın inkişafını göstərən arxeoloji artefaktların nisbətən çoxluğu bu dövrü daha yaxşı xarakterizə etməyə şərait yaranmışdır. Azərbaycanda tunc dövrü əkinçiliyinin inkişafını göstərən tapıntıları içərisində buğda donələri, un qalığı, qan daşları da xüsusilə maraqlıdır. Məlumdur ki, Azərbaycanda tunc dövrü abidələri nisbətən yaxşı öyrənilmiş və xeyli unikal arxeoloji artefaktlar əldə edilmişdir. Azərbaycan Tarixi Muzeyi XX əsrin 20-30-cu illərində müxtəlif tədbirlərlə əlaqədar olaraq sərgilər təşkil etmiş də, ilk elmi ekspozisiyasını 1956-cı ildə açmışdır. Azərbaycan Tarixi Muzeyinin tarixində mühüm hadisə olan ekspozisiyaların yaradılması və açılışı Azərbaycan tarixi maraqlananlar üçün ən gözəl töhfədir.

Ədəbiyyat:

1. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin " Muzeylər haqqında" 24 mart 2000-ci il tarixli Qanunu
2. Azərbaycan Tarixi Muzeyinə arxeoloji artefaktların cəlb edilmə yolları (təsədufi tapıntılar əsasında) / Azərbaycan Tarixi Muzeyi, 2005
3. Eyvazova Y.M. Muzey ekspozisiyası. Dərs vəsaiti. Bakı: 2006
4. Azərbaycan Arxeologiyası. Altı cildə, VI cild. Bakı: "Şərq-Qərb", 2008

NƏRİMAN NƏRİMANOV İRSİ - XATİRƏ MUZEYİNİN EKSPOZİSİYASINDA

Respublikamızda xatirə-ey muzeyləri sistemina daxil olan muzeylerden biri də Nəriman Nərimanovun xatirə muzeyidir. Zəngin fond və ekspozisiyaya malik olan muzey 1977-ci ildə yaranmışdır.

Nəriman Nərimanov Azərbaycan tarixi və mədəniyyətində böyük rol oynanmış şəxsiyyətlərdəndir. Onun müəyyən zaman kəsiyində ölkəmiz ictimai və siyasi, istisna də tarixi və mədəni həyatındakı rolu danılmaz haqqətdir. Muzey bu haqqəti məddi sübutlar və aydın dəlillərlə nümayiş etdirən elmi-tədqiqat müəssisəsidir.

Muzeyin ekspozisiyasında N.Nərimanovun həyatı və fəaliyyətinin xüsusilə ictimai-siyasi və dövlətlik işiqatmalarını işıqlandıran eksponatlar üstünlük təşkil edir. Bununla bərabər, muzeyin 4 zaldan ibarət olan ekspozisiyasında N.Nərimanovun həkimlik fəaliyyəti və ədəbi yaradıcılığını özündə əks etdirən eksponatlar da əzayedir.

Muzey ekspozisiyasının birinci zalı – yemək otağıdır. Burada N.Nərimanovun uşaqlıq və gənclik illərinə dair müxtəlif fotosəkillər, görkəmli şəxsiyyətin anadan olması, eləcə də Qori müəllimlər seminarıyını bitirməsi haqqında şəhadətnamələri, müəllimlik fəaliyyətindən bəhs edən fotoalar və sənədlər, müxtəlif illərdə tərtib etdiyi dərsliklər, Tiflisdəki evinin maketi və s. eksponatlar nümayiş olunur. Tarixdən məlum olduğu kimi N.Nərimanovun ictimai fəaliyyəti 1890-cı ildə müəllimlikdən başlamışdır. O, Qori Müəllimlər Seminarıyını bitirərək əvvəlcə Tiflis qəzasının Qızıllıçkəndində, daha sonra isə Bakıda müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olur. Qori Müəllimlər Seminarıyası və N.Nərimanovun pedaqoji fəaliyyəti ilə bağlı muzeyin ekspozisiyasında müxtəlif sənəd və fotosəkillər nümayiş olunur. Bura Zaqafqaziya müəllimlər seminarıyasının yerləşdiyi küçənin və N.Nərimanovun seminarıyanın müəllim və tələbələri arasındaqlı fotosəkilləri, onun Qori seminarıyasını bitirməsi haqqında şəhadətnaməsi (1890-cı il), Qızıllıçkənd məktəbində təsvir olunmuş tablous (rəssam: A.Rüstəmov), Bakıda gimnazıya tələbələri ilə birgə çəkilmiş fotosəkilləri və s. misal ola bilər. Ekspozisiyanın bu zalında Nərimanovun məarifçilik fəaliyyətini əks etdirən dərsliklər və metodiki vasitələr nümayiş olunur. Birinci zaldə N.Nərimanovun ictimai-siyasi fəaliyyətini əks etdirən eksponatlar üstünlük təşkil edir. Buraya N.Nərimanovun Həştərxəndə sürəgəndə olduğu illəri (1909-1913-cü illər) əks etdirən sənəd və fotosəkillər, 1913-cü ilə aid olan və onun Həştərxən şəhər dumasına seçici seçilməsi haqqında məktubun əlyazması və s. misal çəkmək olar.

Ekspozisiyanın ikinci zalı qonaq otağıdır. Buradakı eksponatlar 1920-1925-ci illərdə baş vermiş hadisələrdən xəbər verir. Ekspozisiyada nümayiş olunan sənədlər, fotoalar, əlyazmalar və s. N.Nərimanovun elm, məarif, ədəbiyyat, teatr, məktəb, səhiyyə sahəsindəki fəaliyyətindən bəhs edir.

Ekspozisiyanın üçüncü zalı – keçmiş yataq otağıdır. Bu zal Nəriman Nərimanovun ailəsi-həyat yoldaşı Gülsüm xanım və yeganə oğlu Nəcəfin həyatı haqqında məlumat verir.

Ekspozisiyanın dördüncü zalı – N.Nərimanovun vaxtilə xəstələri qəbul etdiyi otağıdır və xatirə "həkimlik kabinet" adlanır. Burada N.Nərimanovun həkimlik diplomu, ona hədiyyə olunmuş corrahiq alətləri, xəstələrə yazdığı reseptlər, təbabətə dair əsərləri və s. nümayiş etdirilir.

Muzey Nəriman Nərimanovun həyatı və fəaliyyəti, zəngin mədəni irsi, onun Azərbaycan tarixində və mədəniyyətindəki rolunu öyrədən, araşdırən və tədqiq edənlər üçün geniş imkanlar olan elmi mərkəz kimi fəaliyyət göstərir. Muzeyin ekspozisiyası ilə bir dəfə tanışlıq bəhs Nəriman Nərimanovun öz xalqına və millətinə, vətəninə və dövlətinə bir ziyalı və bir şəxsiyyət kimi bağlılığından xəbər verir.

Ədəbiyyat:

1. Hüseynova K., Qəhrəmanova R. Nəriman Nərimanovun xatirə muzeyi zənginləşir, müasir tələblərə uyğun ziyarət ocağına, elmi mərkəzə çevrilir/"Respublika" qəzeti, 17 avqust 2016. №178.

2. Hüseynova K. Nəriman Nərimanovun xatirə muzeyində/"Respublika" qəzeti, 17 may 2015, №104.
3. Qəhrəmanova R. Nəriman Nərimanov. Dünən, bu gün, sabah. Bakı: Vektor, 2013, 115s.
4. Nəriman Nərimanovun xatirə muzeyinin ekspozisiyası icmalı

Mina Əliyeva
ADMÜ-magistrant

ARXİVŞÜNASLIQ ELMİNİN MÜASİR PROBLEMLƏRİ

Arxivşünaslıq, arxivləri və onun tarixi, nəzəri, metodoloji, təşkilati məsələlərini öyrənən kompleks bir elmdir. Kompleks elmi kimi arxivşünaslığa bir sıra fənlər daxildir: arxiv işlərinin nəzəriyyəsi və təcrübəsi, arxiv biznesi, tarixi və təşkilat, arxeoqrafiya, arxivoloji terminologiya, arxiv hüququ, arxiv iqtisadiyyatı, arxiv statistikas.

Arxivşünaslıq elminin obyektini-sənəd, predmetini isə sənəd haqqında elmi bilik təşkil edir. Arxivşünaslıq sənədi teoritik, metodoloji və tarixilik səviyyəsində öyrənir. Arxivşünaslıq həmçinin sənədin inkişafı, onun yaranma tarixini və prinsiplərini öyrənir. Arxivşünaslıq yeni elmdir. Demək olar ki, bir elmi kimi halə də tamamilə formalaşmamışdır. Xüsusi elmi fənn kimi arxivşünaslıq ötən əsrin 70-ci illərin axır 80-ci illərin əvvəllərində formalaşmağa başlamışdır.

Arxivşünaslıq elminin problemləri kimi: arxiv sənədlərinin ayetərilliyi, arxiv sənədlərinin rəqəmsallaşdırılması, müasir arxiv menecment və terminoloji problemləri göstərmək olar. Müasir dövrdə elektron arxivlər aktualıq təşkil edir. Bununla bağlı bir sıra problemlər meydana gəlir. Belə ki, texnologiyanın inkişafı ilə əlaqədar informasiya daşıyıcıları da dəyişir. Lakin bu problem yalnız vətən arxivşünaslığının deyil bütün dünya arxivşünaslığının qlobal problemlərindən biridir.

Ədəbiyyat:

1. Авторков В.Н. К вопросу о методологии архивоведения/ Археографический ежегодник за 1969-1971
2. Сафарова Л.Н. Арxivşünaslıq. Dərslik. Bakı 2015.
3. www.milliarxiv.gov.az/az/about/history

İlahə Həsənova
ADMÜ- magistrant

NİZAMİ GƏNCƏVİ ADINA GƏNCƏ DÖVLƏT TARİX-DİYARŞÜNASLIQ MUZEYİNDƏ NÜMAYİŞ OLUNAN EKSPONATLARIN TARİXİ DİNAMİKASI

Azərbaycan çox əsrlik tarixə və mədəniyyətə sahib olan zəngin ölkədir. Azərbaycanın müxtəlif region və bölgələrində aparılan arxeoloji araşdırmalar zamanı aşkar olunmuş məddi və mənavi mədəniyyət nümunələri tarix və diyarşünaslıq və digər profilili muzeylərdə saxlanılır.

Nizami Gəncəvi adına Gəncə dövlət tarix-diyarşünaslıq muzeyinin 30 mindən çox eksponatı var. Muzeyin ekspozisiyalarında Gəncənin ən qədim dövrlərindən başlamış son zamanlara qədər olan tarixi, arxeoloji tapıntı nümunələri, məddi-mədəniyyət abidələri, etnoqrafik, epigrafiq, numizmatik nümunələri 18 salonda nümayiş etdirilir. Bu və digər eksponatlar ibarət olan muzeyin salınan hallazırdə ikinci şöbədən ibarətdir:

- Qədim dövr şöbəsi
- Müasir dövr şöbəsi

AZƏR PAŞA NEMƏTİN REJİSSURASINDA KLASSİK
TEATRLA AVANQARD TEATRIN SİNTEZİ

Ustad rejissor, görkəmli pedaqoq, Akademik Milli Dram Teatrının baş rejissoru, professor Azər Paşa Nemətovün yaradıcılığında klassik teatrla avanqard teatrın sintezi rejissorun əməli prosesinin nəticəsi kimi təhlil edilir.

Azər Paşa Nemətovün rejissor konsepsiyasının qısa təhlili və təyini: Azər Paşa Nemətovün tamaşanın konseptual hallında qarşıya qoyduğu vahid konsepsiya, mexaniki və şərti formalardan uzaq olan daqiq konstruksiya modeli kimi hazırladığı tamaşalar qeyd-çərtsiz rejissorun Azərbaycan mədəniyyəti və teatr tarixinə verdiyi əvəzsiz sənət nümunələridir. Azər Paşa Nemətov mədəniyyət sferasında, daha da konkretləşdirərkən teatr icmasında təsadüfi insan deyil. Genetik kodun-atası Zəfər Nemətovün yaradıcılıq fəaliyyətinin mövcudluğu teatr tariximizin faktıdır.

O, dövrünün əlamətlər teatr hadisəsinin-həmlətim dövründə yeni bir dalğamın, yeni yeni teatr düşüncəsini sərgiləyən "Hamlet" (2002) tamaşasının müəllifidir. Məhz Akademik Milli Dram Teatrında yazdığı Elçinin əsərləri əsasında qoyulan tamaşalar "Ah, Paris... Paris", "Mənim sevimli dəlim", "Diaqnoz "D" rejissorun zərgər kimi daqiq işləmiş səhnə həlli olan, səhnə nizamı-səliqəsi ilə nümunəyə çevrilən hadisə olmuşdu. Rejissorun səhnə mizənlərində ona görə təkrar olunmazdır ki, adi insan bunu hətta toxuyulduğu cəmləndirə bilməz. Məsələn, "Biganələr oteli" tamaşasında səhnənin hissələr ayrılması üç hissəsində hadisələr eyni zamanda cərəyan edir. Azər Paşa Nemətovün ustalıqla işlədiyi faciə qəhrəmanları kimi gülməkəndə uğunub ləzzət ala biləcəyin, mənfiq və düşüncəyə əsaslanan komediya qəhrəmanları var: Mirzə Cəlilin "Danabəz kəndinin məktəbi", Elçinin "Diaqnoz "D"". Yazıçı İlyas Əfəndiyevün əsəri əsasında səhnələşdirilən "Boycüçəyi" tamaşası yeni, tam yeni, heç kəsin unutmadiğı 60-cı illərdə Tofiq Kazımovun qoyduğu tamaşanın bütün streotiplərini düşüncələrdə dağıdacaq səhnə həlli, rejissor tamaşası idi.

Azər Paşa Nemətovün rejissor üslubu sanki riyazi hesablamalara əsaslanır və onun təqdim etdiyi səhnə mizənlərində daqiq və dəyişməzdir. Rejissorun aktyorlara təqdim etdiyi səhnə məkanı olduqca genişdir, hərəkətlidir, bütün improvizələr üçün açıqdır, lakin istənilən halda müəlliflik rejissora məxsusdur.

Azər Paşa Nemətovün səhnədə boş məkanı və uzaqdan dəriniyə aparən işığı başlanğıc kimi qəbaredir. Hərəkət isə boşluqdan başlayır. Və onun rejissor olduğu tamaşada mütləq və mütləq işığın rəqsi, peşəkar hərəkəti olmalıdır. Rejissorun aktyora təqdim etdiyi azadlıq həmçinin yeni insanın-səhnə qəhrəmanının yaranması üçün mübit şəraitdir.

Azərbaycan teatrının əvəzolunmaz tarixi var. Bu tarixin davamında Azər Paşa Nemətovün mənfiq zəncirli bir-birinə möhkəm bağlanan, daqiq hesablamalarla işlənən və sonucda özünəməxsus şüxidə müəlliflik imzasını atdığı tamaşalar yeni teatr tariximizin faktıdır.

Qeyd edək ki, bu eksponatlar qədim dövrdən müasir dövrə qədər müxtəlif əsərləri, mərhələləri, tarixi hadisələri özündə qoruyub saxlayır, mühafizə edir və nümayiş etdirir. Belə ki, qədim dövr şöbəsinə (qədim dövrə aid olan salonlar birinci mərtəbədə yerləşir) qədim dövrdən müxtəlif mərhələlərini (paleolit, mezolit, neolit, eneolit, tunc dövrü, damir dövrü) əhatə edir. Burada nümayiş olunan eksponatlardan bir neçəsinin adlarını sadalamaq olar: Mingəçevir SES-nin tikintisi (R.Qaziyev 1946-1953-cü illər) zamanı tapılmış paleolit dövrünə aid çənub filinin sümükləri və maral buynuzu, Gıllikdağda tapılmış neolit dövrünə aid olan aşıların daş balta, çökək, toxa, çaxmaqdaşdan düzəldilmiş bucağa bənzər bir neçə alətlər, svastikalı gil qablar (üzərində müxtəlif həndəsi fiqurlar və heyvan təsvirləri əks olunmuşdur), Gəncənin Baxçakürd kəndi yaxınlığında tapılmış cilalanmış daş ispana, həmçmə çox böyük olmayan çömçə şəkili qab, tunc təbərzin tökmək üçün daş qəlib, üzərində Məshəməd Cahən Pahlavanın adı yazılmış gil qab, XII əsr. XII əsr Gəncə şəhərinin məketi, gümüş sikkələr, Bizansda zərb edilmiş qızıl sikkələr, üzəri girli saxsı küp (XII əsr). Midiya, Atropatena və Albaniya ərazilərindəki ticarət yollarnın sxemi, Xürrəmlər hərəkatı zamanı arəblərlə döyüş sahəsi (tablo) qədim dövr şöbəsinin salonlarında, qədim dövrdən başlayaraq yeni dövrə qədər müxtəlif eksponatlar muzeyin ən maraqlı eksponatlarından sayılır.

Bundan əlavə müasir dövr eksponatları arasında N. Babayev - Cavad xanın portreti, gümüş pul və əqiq daşlarla bəzədilmiş kəmar, piloli pərdə, Gümüş kəmarlar, firuzə qaşlı gümüş kəmar, heybə və xurcunlar. Dəmir sinəbəndə, xəncərlər, dəmir dəbilqə, dəmirdən hazırlanmış olcaqlar, təbərzin Müsür dövrün müxtəlif mərhələlərini özündə yəşatmaqla yanaşı, muzeyə gələn misafirlərin diqqət mərkəzində də olmuşdur.

Ədəbiyyat:

1. Nizami Gəncəvi adına Tarix Diyarşınası muzeyi (1924-2014). Elmi rəhbəri tarix üzrə fəlsəfə doktoru Samir Pişnamazadə, redaktoru Rəmil Vəliyev (Elmi heyət: Əsmət Qasımov, Xəyal Əliyeva, rayçı tarix elmləri namizədi Cavid Bağırzadə). Gəncə, "Gəncə Poliqrafiyası", 2014, 172 s.
2. Əmirxanov S. Muzeysünasıq. Bakı: Biznes Universiteti nəşriyyatı, 2012, 111 s.
3. İsayev Əhməd. Gəncə və Gəncəlilər. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2002, 464 s.
4. Azərbaycan arxeologiyası. VI cild. I cild. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu. Bakı: Şərq-Qərb, 2008, 244 s.

OT PERSİDSKOY ŽIVOPİSİ DO MOĞOLSKİX MİNİATÜR

Хотя персидская миниатюрная живопись оказала огромное влияние на османские миниатюры, ее влияние на живопись в моğольском стиле менее известно. Основным стимулом для его распространения, по-видимому, было вторжение на Ближний Восток, включая Анатолию и Индию Тамерлана в 14 веке.

Мусульманские правители сохраняли свой персидский язык и обычаи, не ассимилировавшись с преобладающим индуистским большинством. Как и у персов, эти меценаты наслаждались Шахнаме и произведениями Низами, но часто их иллюстрировали местные индийские художники, которые копировали из персидских книг. В то время как некоторые персидские художники приезжали в Индию, для них было более обычным оставаться дома. Стиль, разработанный в этих ранних султанатах, был описан как грубо провинциальный; однако к концу пятнадцатого века опыт и обучение принесли дополнительную сложность и уточненность в их работах.

То, что началось как стилистически энергичное в предыдущие годы, теперь стало более уточненным, хотя и не менее оживленным. Люди и животные изображались в туре в отличие от фигур в персидских рукописях. Лица людей были индивидуализированы, и их деятельность изображалась по-разному. Пейзаж был изображен верным персидским конвенциям. Иллюстрации использовались в пропагандистской манере, чтобы показать Акбару настолько мощным, что никто не стал бы его атаковать. Больше веса было уделено индуистским живописцам и индуистскому предмету, который был важен для субъектов Акбара. Это совпало с толерантным подходом императора к религиям своих подданных, а не только к индуизму.

Величайшим из всех покровителей моğольского искусства был Джахангир (р. 1605-1627), который, будучи частью своего образования, обучался рисованию мастерами королевской студии. Теперь картины были выполнены в более простом стиле, чем картины художников Акбара, и сначала человеческие фигуры были изображены как маленькие; Однако со временем цифры и, особенно, Императора стали больше, и, как их описал один автор, «как мятногого размера».

İsmail Dikilitaş
Türkiye - Adana Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
Genel Sanat Yönetmeni, Altınkoza AŞ Genel Müdürü
ADMÜ - dissertant

NESİRDEN DRAMATURJİYE GİDEN YOLDA TÜRKİYE SOSYAL-MEDENİ GERÇEKLİĞİNİN ORHAN KEMAL'IN YARATICILIĞINA ETKİSİ

Toplumcu gerçekçi yazıları ile dikkat çeken Orhan Kemal, eserlerinde son derece güçlü bir gözlem yeteneğine sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zengin olay örgüsü, içli dışlı karakterleri ve tiplerinde ki tutarlılığı; romanlarında yer alan hikayenin diyaloglar yoluyla ilerlemesi onun ne denli güçlü bir yazar olduğunu göstermektedir. Oyle ki romanlarında var olan bu güçlü diyalog örgüsü hemen hemen her bir romanının, bir tiyatro oyununa dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Orhan Kemal'in eserlerinin aksiyonel gücünün zenginliği, çatışma örgüsü, karakterlerinin aksiyona yön veren ve çatışmayı güçlü kılan yapıları ile birçok romanının sahne sanatçıları tarafından

dikkat çekmesine neden olarak teatral bir dramaturgi boyutu ile alınmasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk dönemlerinde eser ortaya koyan bir çok yazar gibi Orhan Kemal'de Anadolu'ya aylarlık köy hayatı ve şehirlerde oluşan yeni sanayileşme üzerine seçerek ve yapıtlarını belli bir gerçekçilik içerisinde ele almıştır. Hızlı gerçekleşen sanayileşme kentleşme, akabinde köylünün bu gelişata ayak uyduramamasının sonucunda ortaya çıkan problemler ile köylü ve toprak sahiplerinin ilişkileri onun eserlerinin ana konuları olacaktır. 1940'lardan sonra gittikçe hızlanan kent göçünü, artık kentten her noktasında ciddi bir olgu haline gelmiş olması, toplumsal hareketlilik, köyden kente gelen insanları yaşam pratiklerinde bilinçlenme süreçleri gibi nedenler bu olguyu güçlendirdi. Önceleri, kırsal bölgelere giden, oradaki geriliği ve gelişiyi gören ve ona şahit olan kenti, mesafeli bir aydın tavrı vardı ki bu gelişkin kent için anlamı modernleştirilme karşı direnme biçiminde de anlaşılabilir. Herkes kendi mekanında ve konumunda yaşadığı süreçte pek sorun yoktu. Örneğin ulus-devletin ve de aydınların, köylüden istediği davranış biçimleri, dönüşümler, kente göreydi. Köylünün temel yaşam dinamikleri üzerinde daha fazla rahatsız edici değişimler yapıpamad (Büyük toprak sahiplerinin kızdırmadan) onun dönüşmesi ve vatandaş olması istenirdi. Bu beklentiler çoğunlukla hüsranlı sonuçlandı. İşçilerin, köylülerin sermayeye sahip olan sınıf arasındaki uçurum giderek artarken Orhan Kemal bir çok öykü ve romanında bu ani değişimin etkilediği yeni sınıfsal ilişkileri ve bu ilişkiler arasında sıkışıp kalması karakterleri işlemiştir. Onun karakterleri toplumsal koşulları yaratmış anti-kahramanlar olmuşturlar. Yeniliğe ayak uydurmuşlar ancak köylülük ile şehirlilik arasında sıkışıp kalmışlardır. Eserlerinin geçtiği mekânlar ayası karakterleri üzerinde baskı oluşturacak derecede zor ve çarpıktır. Ortaya çıkan psikolojik tesirleri ile dengelendirildiğinde karakterlerinin zaman zaman grotesk yanı buna bağlı olarak gerçekleşmiştir.

Elçin Çafarov
AMEA-nın Memarlığı ve İncəsənət İnstitutunun doktorantı

REJİSSURADA EKSPRESİONİZM

"Ekspresionizm teatn" dedikdə hər hansı bir teatr deyil, I Dünya müharibəsindən sonra Almaniya teatrında meydana gələn bədi cərəyan nəzərdə tutulur.

Müharibə illərinin faciəvi hadisələrindən sonra Maks Reynhardtın yaradıcılığı ilə təmsil olunan herböncəsi incəsənət artıq etinasızlıqla qəbul olunurdu. Alman ekspresionist rejissorları yeni ifadə vasitələri, fərqli üsullar axtarmağa başlamışdılar. Ekspresionist rejissorların əsas pafosu qəzəbli inkar və hər şeyə etiraz idi. Tədricən ekspresionist tamaşalarda siyasi motivlər səslənməyə başlamışdı. Övölki dövrün teatrı ideyaya əsas olmur, teatr tamaşasının ideologiyə edilmiş təklifi edirdi. Onlar teatr mənəvi qaradışlıq kimi görür, bu qaradışlıq tamaşanın da daxil edirdilər. İcma ideyası, yaradıcı insanlarla tamaşaların birləşməsi ekspresionistlərin bütün çıxışlarında öz əksini tapırdı. 1919-cu ildə Berlində açılan "Tribuna" teatrının manifestində bu fikir aşkar şəkildə ifadə olunmuşdu: "Biz ənənəvi publika ilə işləmək istəmirik, biz bütöv məkanda bir icma yaratmaq istəyirik".

Ekspresionist rejissorlar teatrın üzünə yeni dünyaduyumunun bələdçisi olmaq vəzifəsini qoymuşdular. Rejissor və aktyor-protoqonist tez-tez vəiz, yaxud peyğəmbər rolunda çıxış edirdilər. Sənətkar-peyğəmbər tamaşalarının öndü insan əzablarının tablosunu yaratmaqla onun sikkələməli idi.

Səhnədə bədxatlık və kədərli, xastəliklərin və ölümün ümumiləşdirilməsi-simvolik şəkildə təsviri verilirdi idi. Ekspresionist-rejissorlar hesab edirdilər ki, ideal salınmış 2 yerə ayrılmış, bir hissəsində rahib üçün kafedra qoymaq, digərini onun dediklərini əyani göstərmək üçün səhnə meydançasına çevirmək lazımdır. Onlar nəticə etibarilə tamaşanı orta əsrlərin dihi teatr forması olan moraliteyə yaxınlaşdırmaq istəyirdilər. Tamaşalar ifadə vasitələri baxımından son dərəcə sadələşdirilməli idi.

Ekspressionist rejissorlar söhnədə hər bir əşyaya və hərəkətə simvolik mana verməyə çalışırdılar. Ekspressionist rejissorların simvolikası (simvollar sistemi) birmənalı və plakat xarakterli idi. Məsələn, məni qəhrəman söhnədə ağ kostyumda görünməz bilməzdi, pilləkənlərlə yuxarı qalxmaq onun ədəd nail olmaq demək idi, söhnədəki qaranlıq qəhrəmanın qolbındakı qaranlıq ifadə edir, yaxud mənsə olaş məqamını bildirirdi, rəqəbindən iki pillə yuxarıda dayanan işıraqçı mübahisənin qalibi sayılırdı, pəncərə dünyaya çıxışı, qapı isə yoxluğa, heyləyi giriş simvolizə edirdi.

İk ekspressionist tamaşalar qəhrəmanın dünyəvi təam uydunmuşluğu mövzusunı müxtəlif variantlarda əks etdirirdilər. Bu tamaşaların baş qəhrəmanları tamamilə təklidə yaşayırdılar, ətrafda həmişə onlara qarşı idi. Buna baxmayaraq, qəhrəman başqalarından fərqli olaraq özində insanlığın qoruyub saxlayırdı, insan olduğunu unutmurdu. Əlbəttə, belə qəhrəman ədədi keyfiyyətlərə qədar da çox olmurdu. Ekspressionist rejissorlar qəhrəmanın individual cizgiləri ə qədar də maraqlandırmırdı. Teatr üçünlü qəhrəmanın saçının rəngi, sosisin tərbi, məhəz bu insanın əğıtına, əzabə, soyuğa, yaxud bədbəxtliyə nə reaksiya verməsi də əhəmiyyətli deyildi. İzlənilərin ümumiliyi onlara reaksiyası da ümumiləşdirirdi. Bu səbəbdən ekspressionist dramaturgiya və teatrdə fərdi keyfiyyətlərdən məhrum şəxslər üstünlük təşkil edir.

İk ekspressionist tamaşalar subyektiv-lirik xarakter daşıyırdı. Söhnədə, ədətən, qəhrəmanın qolbında və şüüründə yaranan obraz və təsəvvürlər canlandırılırdı. Ətrafdaiki şəxslər əli-öz sifadə, qırıq-qırıq hərəkətlərlə təsvir olunurdu. Bu tamaşalarda əsas olan aktyorun özünüifadəsi idi. Ekspressionist teatrdə ilk aydın siyasi mötəvirlər fərdi idi.

Ekspressionizmin tərəfdarları əli hesab edirdik ki, insana müraciət edərkə, onu ümumi ədalətsizliyə, insanfışığı qarşı mübarizəyə səsləyərək, siyasi incəsənət yaradırlar.

Байсабаева Төгжан Нурланқызы
ҚазНАИ им Т. К. Жүргенова – Магистрант
Қазақстан

ПРОБЛЕМЫ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ АНИМАЦИИ

Зарождение искусства анимации совпало с советским периодом нашей жизни. Политико-идеологическая точка зрения советского периода, хотя и держала на привязи все виды искусства, но не препятствовала многим видам искусства в поиске и развитии новых форм. Наоборот, создала все условия для роста и развития мультипликации с художественной точки зрения. В целом, искусство мультипликации, в процессе становления, претерпело очень много дискуссий. В тот момент, пока эти дискуссии среди научных исследователей развивались в Казахской ССР был создан первый мультипликационный фильм. Автором первой казахской анимации и развивающим его далее режиссером, художником и сценаристом был лауреат Государственной премии Хайдаров Амен Абжанович. Снятый в 1967 году мультипликационный фильм «Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» («Почему у ласточки хвост рожками?») считается лидером казахской анимации. («Ақсақ құлан» 1968), («Хвостик» 1969), («Ходжа-Насыр – строитель» 1971), («Ходжа-Насыр – богохульник (прозрение)» 1973), («Солнечный зайчик» 1975), («Сорок небылин» 1979, диплом – ВКФ, Ашхабад), («Волшебный ковер» 1981).

Что касается современных проблем анимации, есть о чем говорить, можно вносить достаточно много предложений. Прошло полвека с момента создания первого анимационного фильма: Раньше мы поднимали проблему о казахском мультфильме – «Национальная анимация: пришло время разбудить спящее сознание». Хотя у нас не выделяются огромные средства на развитие анимации как в крупных государствах, такие как Россия, Китай, Япония, США, все же наша анимация постепенно возрождается. С момента рождения национальной анимации, количество кукольных и графических фильмов, снятых казахскими мультипликаторами более

ста. Параллельно с А.А. Хайдаровым работали режиссеры В.М.Чугунов. Он окончил Театрально-художественное училище в Алматы, курсы художников-мультипликаторов при киностудии «Союзмультфильм» и ВГИК. С 1961 – на «Казахфильме» – художник комбинированных съемок и аниматор (с 1969 снимал анимационные фильмы). Участвовала в создании научно-популярных фильмов, поставил как режиссёр ряд игровых фильмов. («Щербацкий» 1969), («Шагмы старого Еркенә» 1970), («Голубая планета» 1971), («Три танкиста (солдатская сказка)» 1972), («Держитесь ребята!» 1974). Режиссер, Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан. Доцент кафедры («Режиссура анимации» КазНАИ им. Т. Жүргенова. Режиссер-аниматор с 1966 по настоящее время киностудия «Казахфильм» имени Ш.Айтманова. Г.А.Кистауов, («Охота» 1988), («Соловей» 1986), («Барук и луна» 1981), («Мальчик и Джек» 1974), («Мальчик-одуванчик» 1973), (кукольная анимация «Медведь и заяц» 1969), (перекладка «Лал» 1970). Сценарист, режиссер, художник анимационного кино. Руководитель анимационного объединения с 2009г. Ж.Ж.Даненов, («Алтамсы батыр» 2007) («Мелочник» 1973), («Барук и луна» 1981), («Дуние кезе» 2002), («Ақсақ құлан» 2003), («Невеста волка» 2005), («Женке батыр»), совместно с Р.Туралиевым («Ер-Тостик и Айдакар 3Д» 2013). («Казахстан наш общий дом» 2014). К.Сейданов («Счастливые Кадры» 2001). А.Абилькасымов и А.Джунусов («Қорқақ батыр» 1989), Б.Т. Омаров, кинорежиссер и продюсер. Закончил ВГИК – мастерскую документального кино профессора И. П. Копалина в 1971г. Работал на «Казахфильме» в объединении хроникально-документальных фильмов, с 1974г. перешел в мультфильм. В 1988 г. стал одним из основателей независимого кино Казахстана. В 1989г. основал кинокомпанию «Оркен-фильм». В 2005г. вернулся на «Казахфильм», занимается анимацией, («Восточный коридор» 1990), («Выше гор» 1988), («Дом под луной» 1983). Т.Муканова («Дастархан» 1988), К.Сайданулы («Ай мен тігінші» 1993). Советский и казахский режиссёр документального и мультипликационного кино Е.Абдрахманов. Н. Кожаметович, кукольная анимация 1970г. Рамиль Усманов студия («Animator-PRO», («Совы нежные» 2015), («Тимур и дракон» 2013), совместно с Ю.Тхай, К.Коньркулдажаев («Балакайлар мен бөкейлер» 2011), («Мақтаншақ кыз» 2012). Г.Е. Бекшиев, Г.Салькова.К. Касымов («Құйыршық», 2000).

После них пришли молодые, талантливые режиссеры – аниматоры и активно начали работать с 2009 г. А.Абелдинов и Ж.Нурбекулы студия ТОО «Astana film», («Аңыш» 2010), («Жерұйық» 2013), («Қуттегіні» 2018), («Оттан жаралғандар» 2011), («Кілем үстінде кала» 2014). Т. Майдан («Ақ каз», Т.Толеуғазы и Т.Майдан («Асталуе» 2013), («Мұзбалақ» 2018). М.Сандыбай («Көксерек» 2015). Директор судии «Сақ» Н. Патевер, режиссер Б.Дауренбеков («Мюмин мен Қаракұл» 2009), («Толғаи» 2011), («Қожар мен теке» 2009), («Қазақ елі» 2016), («Қадымқұл» 2017), Б.Баймуратов («Кіелі қаузырт» 2017), А. Ернарзатов («Оттырады корған» 2018). Д.Кништентаев («Мутайш» 2010). Д.Рахматуллин, М.Жунисбек («Фариен де сен сүзү» 2016), Т. Байсабаева («Сыйырлы бақша» 2017) и др.

В целом все выше перечисленные анимационные фильмы большое достижение для казахской анимации. С одной стороны мы рады этому, второй момент, причина нашего огорчения – казахской анимации не удается конкурировать с искусством анимации мирового уровня. После обретения независимости страны, в 1991 году было реформировано Государственное кино. На некоторое время была приостановлена работа по съемке мультфильмов. Позже отдельные студии являлись для съемки мультфильмов. Нельзя сказать, что съемки велись без перерыва. Отрасль анимации требует коллективной работы. Это не может сделать один или несколько человек. Эта работа предполагает общение, совместно. Только тогда можно добиться хороших результатов съемки мультфильма. В настоящее время слышим эти слова из уст каждого специалиста, занимающегося анимацией. Тем не менее, следует отметить, что есть люди, которые решились рискнуть и посвятить свою жизнь анимации, и которые работают над этим.

Одной из главных проблем казахской анимации кадровые вопросы. Нельзя сказать что нет молодежи, конечно есть. Есть молодые люди, использующие фольклорные истоки, готовые к созданию невероятных вещей. Качество есть там, где есть количество. Нельзя

ограничиваться несколькими анимационными фильмами, которых можно перечислить по пальцам.

Надо отметить, что внимание детей особо привлекает продукция Голливуда. От Голливуда не отстают и российские анимационные фильмы. «Маша и медведь» давно уже завоевал казахских зрителей. Самые маленькие малышки, как только начинают произносить слова смотрят «Машу и медведя» не отрываясь от экрана. Не смотря на то, что в нашей стране планируется ежегодно снимать 3-4 мультфильма, максимум, в эфир идут только единичные. «Қазақ елі», снятый в честь 550-летию казахского ханства, направление на экран получил с трудом. Только старые, известные уже мультфильмы отдаются на сердце.

Телевизионные каналы часто пропагандируют голливудскую, российскую продукцию. Достоинные анимационные фильмы конкурирующие с этими мультфильмами есть, но их мало.

Подводя итоги, можем отметить, причина отставания в отрасли анимации – неадаптированность на рынок. Любой качественный продукт должен получать прибыль. У нас большинство студий, не предусматривает рынок. Еще одна проблема, выросли дети незнакомые, не видевшие продукцию казахских аниматоров. Исходя из этого, можно отметить состояние отечественной анимации. Говоря об идеальной перспективе страны, надо думать в первую очередь о судьбе казахских детей. Сегодняшняя анимация должна быть нацелена на подрастающее поколение казахских детей. Воспитание сознания подрастающего поколения непосредственно связано с развитием национальных мультфильмов, необходимых для интенсивного развития детей, и играет важную роль.

Литература:

1. Мэнвелл Р. Кино и зритель. – М: Иностранная литература, 1957. – 73-бет.
2. Гинзбург С. С. Очерки теории кино. – М: Искусство, 1974. – 194 бет.
3. Норштейн Ю. Б. Реальность, созданная художником/Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и о своем искусстве. – М: Искусство, 1983. – 116-бет.
4. <https://aikyn.kz/2017/11/29/34781.html>.

AZƏRBAYCAN MÜASİR İNCƏSƏNƏTİNİN FORMALAŞMASINDA BİM

Azərbaycan müasir incəsənətinin formalaşması 1980-ci illərdə ölkədə baş verən ictimai-siyasi vəziyyətlə sıx bağlı olmuşdur. Belə ki, rəssamların əsərləri məzmunca daha çox sosial mənə kobud etməyə başlamışdır. Cəmiyyətdə baş verən hadisələr rəssamların bədii yaradıcılıq, özünüifadəsinə böyük təsir göstərmişdir. Onlar ətraf mühiti əsərlərində ifadə etməklə həm gələcək nəsillərə həmin atmosferi göstərmək, həm də müasir incəsənətin formalaşmasına təkan vermək imkanı əldə edir, müasir incəsənətdə gedən yaradıcılıq proseslərinə qiymət verir, bəxş bucaqlarını ifadə edirlər.

Yeməndəqurma dövründə Azərbaycana qərb incəsənətinin əvvəllər bizim ölkədə mövcud olmayan realizmdən kənar abstraksionizm, rəssamın daxil ələmini kəs edildirən modern incəsənət olmur. XX əsrin sonlarında Azərbaycan incəsənətində klassik incəsənətlə deyil, daha çox eksperimental incəsənətlə məşğul olan rəssam birlikləri– art-qruplar formalaşmışdır. Bu, incəsənətin bir çox sahələrinin-təsviri sənət, kino, teatr və s. əhatə etmişdir.

Art qrup (həmçinin bədii yaradılıq qrupu) – əsərlərini müştərk şəkildə işləyən rəssamlar ittifaqidir. Adətən qrupu müştərk yaradıcı proses, fəaliyyətin kollektiv xarakterli və kollektiv müəlliflik fərqləndirir. Bununla qrup bədii qruplaşma, bədii hərəkət və ya bədii ittifaqdan fərqlənir. Art-qrupların üzvləri çox vaxt kollektiv yaradıcılığı birlikdə yaşayış, birgə siyasi və ictimai fəaliyyət, bizneslə uyğunlaşdırılır.

Ümumilikdə Azərbaycan müasir incəsənəti tarixini bir neçə mərhələyə bölmək olar. İlk dövr-1985-1990-cı illəri əhatə edir.

Azərbaycan müasir incəsənətinin formalaşmasında ilk və əsas yeri Bakı İncəsənət Mərkəzinin yararması kimi böyük tarixi bir hadisə durur. 1988-ci ildə yaranmış BİM-də konservativ düşüncədən nəzar non-formal rəssamlar qrupu toplanmışdır. Artıq yaradıcı eksperimentlərə imkan yararmışdır.

Bakı İncəsənət Mərkəzi hələ 1986 ildə qurulmağa başlamışdır. Məhz o zaman, mədəni və humanitar mədəniyyət layihələri reallaşdırmaq məqsədilə saylarını birləşdirmək qərarına gəlmiş Azərbaycan mədəniyyət xadimlərindən ibarət təşəbbüs qrupu yarandı. Bu birlik özünü Azərbaycan Yaradıcı Gənclər Assosiasiyası kimi təqdim etməyə başladı. 1988 ilin martın 31-ində isə Assosiasiya Bakı şəhər deputatları Sovetində qeydiyyatdan keçərək Bakı İncəsənət Mərkəzi (BİM) adlanan müstəqil, özünüidarə və özünəməliyyatlaşdırma prinsipləri əsasında fəaliyyət göstərən yaradıcı qurum statusunu aldı.

Bakı İncəsənət Mərkəzi həmin dövrdə mövcud olan rəsmi ictimai təşkilatlarla hökm sürən ehtikamçılıq əsararaq yaradıcı gənclər üçün yeni üfiqlər açmaqla respublikanın mədəni və humanitar həyatına canlanma gətirə bildi. İllər ötdükcə Bakı İncəsənət Mərkəzinin fəaliyyətində Postsovet illərində ilk dəfə sərğələrdə XX əsr dünya incəsənəti ilə «dil» tapan, milli mentalitet və mifologiyann üzlaşdığını göstərən əsərlər üstünlük təşkil edir. Azərbaycan incəsənətindəki dünyəgörüştünün əsas əlaməti daim milli-mədəni dəyərlərə müraciət edilməsi olmuşdur.

Gənclər və artıq püxtələşmiş yaradıcı şəxsiyyətlərin əməkdaşlığı nəticəsində Bakı İncəsənət Mərkəzi iri miqyaslı və cəsərtli layihələr həyata keçirib nainki respublikada, həmçinin beynəlxalq ələmdə da şöhrət qazana bildi.

Bu gün Bakı İncəsənət Mərkəzi ölkənin mədəni həyatının başlıca mərkəzlərindən və ən yaxşı qalereyalardan biri olaraq fəaliyyətini davam etdirməkdədir. Təşkilat hal-hazırda da sosial, bədii və humanitar sahələrdə, ekologiya, uşaq yaradıcılığı, milli irsin qorunması və regionların mədəni inkişafı ilə bağlı bir çox layihə və ideyaların təşəbbüskən və qaynağı kimi çıxış edir.

Azərbaycanın müasir incəsənətində yaranmış ilk qeyri-kommerstiya təşkilatı olan Bakı İncəsənət Mərkəzinin konseptual incəsənət anlayışının formalaşmasında və həmin qurumun digər yaradıcı şəxslərin qrup şəklində birləşib fəaliyyət göstərməsinə təsiri şübhəsizdir.

БУЛАТ АЛОХАНОВ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Алоханов Булат Газизович родился 13 сентября 1938 года в г. Семипалатинске (Казахстан). Артист балета и хореограф. Народный артист Казахской ССР (1972), лауреат Госпремии Казахской ССР, лауреат «Платиновой Тарланы» Независимого Клуба меценатов Казахстана (2000), 12 февраля 2004 года Б. Алоханову присваивают звание Академика Международной Академии Информатизации (МАИ). Постоянный председатель жюри международного конкурса народного и современного танца имени Шары, Обладатель специальной премии Международного фестиваля танца, награжден орденами «Знак Почета» и Трудового Красного знамени, почетный гражданин городов Стамбула, Семипалатинска, Экибастула.

В 1955 году окончил Алма-Атинское хореографическое училище, в 1957 году окончил курсы усовершенствования в Ленинградском академическом хореографическом училище (класс Ю.И. Умрихина), в 1957-1959 годах – солист балета ГАТОБ им. Абая (Алма-Ата), в 1964 году окончил балетмейстерское отделение Московского Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского (в мастерской нар. артиста Казахской ССР и нар. артиста СССР Р. В. Захарова).

В 1964 году Министерство культуры Казахской ССР предложило Б. Алоханову возглавить Алма-Атинское хореографическое училище в качестве художественного руководителя, когда ему было 26 лет. В 1964-1965 годах одновременно работает как балетмейстер и танцовщик в театре оперы и балеты имени Абая. Неуемный талант, балетмейстерский потенциал, накопленный опыт, смеельность и желание творить – все эти качества молодого Б. Алоханова способствовали создать в 1967г. свой, ни на кого не похожий «Театр двух актеров» (И. Манская, Б. Алоханов). Впоследствии, на репертуаре которого родился ансамбль «Молодой балет Алма-Аты». Это первый камерный балетный театр на территории бывшего Советского союза. В 2003 году труппа Алоханова стала «Государственным Академическим театром танца Республики Казахстан». Особенность коллектива определилась сразу! Это ансамбль солистов, в котором нивелируется роль кордебалета. Но самое характерное, что сейчас особенно высвечивается в ретроспективе прошедших лет, это то, что Булат Алоханов воспитывал творческих личностей, выходя из которых достойно отдельного изучения. Первыми артистами ансамбля стали выпускники хореографического училища класса Б. Алоханова — А. Семьянов, Н. Гончарова, Н. Пивницкая, Б. Ешмухамбетов, М. Тлеубаев, В. Усманов, Т. Анощенко и А. Тягунов. Эти выпускники его класса, стоявшие у истоков создания коллектива, стали надежными единомышленниками и соратниками Булата Алоханова.

Наряду с классическими танцами в виде концертных программ, одноактных и двухактных балетов, Алоханов уделяет большое внимание развитию национальной хореографии, как в плане народного танца, так и в своеобразно современной (неоклассической) манере.

Будучи студентом 2 курса ГИТИСа, Б. Алоханов был направлен в поездку по республикам Средней Азии для отбора танцевальных номеров в разных коллективах художественной самодеятельности для международного форума профсоюзов, который должен был открываться в Москве. Именно тогда, у Алоханова был заложен большой интерес к народным танцам и к национальной хореографии. Впоследствии, это скажется на дальнейшем творчестве Алоханова. Одной из первых таких постановок стал балет «Кыз-Жибек» (1967г.) на музыку Е.

Брусиловского и различных народных мелодий. В своей книге об этой постановке Б. Алоханов пишет: «Мелодическое богатство одноименной оперной партитуры позволило собрать (правда в кусках) клавир для балета. Сама опера относится к жанру музыкальной драмы и мой балет в точном соответствии с драматургией оперы придал действо пластичности и колорит национальным танцам, которых в балете было очень много.» [Б. Алоханов, 2002, с.135]. Это один из первых казахских балетов, «поднятого на пьанты». Также были поставлены балет «Казахские сувениры» на муз. В. Булгаковского (1971г.) и балет «Батыры» на муз. А. Исаковой (1975г.) в рамках балетной хореографии. Алохановым были поставлены многочисленные концертные номера и балеты на национальную тематику на музыку таких казахских композиторов, как Б. Брусиловский, А. Жубанов, Г. Жубанова, Н. Атаева, Н. Тлендиев, Т. Кажигалиев и многие другие. В 1964 г. балетмейстером поставлен андийджанский танец «Узундара», а в 1986 г. — вальс из балета «Семь красавиц» на муз. К. Караева. Стремление хореографа показать фольклорную тематику в аспекте классической хореографии просматривается во многих работах балетмейстера. «Основной нашей целью является создание классического варианта казахского народного танца» [Б. Алоханов, 2002, с.334]. В своих воспитанниках Б. Алоханов стремится развить прежде всего главные человеческие качества. Также старается привить высокую музыкальную культуру артистам балета. Также Б. Алоханов внес свой вклад в развитие тюркской хореографии. По приглашению в г. Измир (Турция) в Измирском театре оперы и балета им были поставлены такие балеты, как «Болеро» М. Равеля (1993г.), «Фархат и Ширин» А. Меликова (1994г.) Также занимался постановочной деятельностью в г. Ташкент (Узбекистан). В ГАТОБ им. А. Навои поставил балет «Проделик Нарсетдин» на муз. С. Юдакова, на Ташкентское хореографическое училище был поставлен балет «Лебединое озеро» на муз. П. Чайковского в обработке Б. Алоханова и «Распутия на пути Паганини» на муз. С. Рахманинова. В г. Бишкек (Кыргызстан) в ГАТОБ им. А. Малдыбаева поставлен балет «Петрушка» на муз. И. Стравинского. Тонкое музыкальное чутье позволило Б. Алоханову прочувствовать восточный колорит музыкального материала и раскрыть национальный характер героев.

В 1988 году Б. Алоханов издал свою первую книгу «Мой балет», в 2002 году фонд «Сорос-Казахстан» издал его книгу «Биография чувств», в 2013 году издает «Витражи балета, или паде-бурре по жизни».

К особенностям балетмейстерской деятельности Б. Алоханова можно отнести такие факторы:

- Первым из казахских балетмейстеров стал ставить балеты, на симфоническую музыку, т.е. на музыку, не предназначенную для балета.
- Репертуар ансамбля основывался на совершенно новом для того времени жанре «хореографической миниатюры» [Л.Николаева, 2012, с.126]
- Осуществлял постановки национальных балетов в классическом аспекте.
- Один из первых казахских балетмейстеров, который стал внедрять элементы неоклассики в свои балетные постановки.
- Основные особенности педагогической деятельности Б. Алоханова:
- Устранение в коллективе иерархий между солистами и кордебалетом.
- Требование строгой дисциплины и синхронного исполнения всех движений.
- Выполнение непрерывного экзерсиса у станка.
- Насыщенность классического урока техническими элементами и выработкой выносливости у артистов.
- Индивидуальный подход к способностям и характеру каждого артиста.

Булат Алоханов — это балетмейстер с высокой культурой музыкального знания, широким кругозором, умеющий тонко чувствовать переживания героев в своих постановках, и именно поэтому все его работы имеют большое признание у зрителей. Благодаря его педагогической деятельности появилось большое количество артистов балета с блестящим исполнением и ярким выразительным мастерством. Его балетмейстерская деятельность внесла неоспоримый вклад в развитие хореографии. В 2010 году Б. Алоханову присвоено звание

лауреата международной Сократовской премии — это высокая награда символизирует высшую степень международного признания высоких достижений в профессиональной сфере. Б. Аюханов стал первым лауреатом этой премии в Казахстане.

Литература:

1. Аюханов Б. Г. Биография чувств. — Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2002. — с. 334
2. Николаева Л. А. История балетной педагогики Казахстана. — Алматы: «Полиграфиздат», 2012. — с. 126

Gocha Kapanadze
Doctoral - State
University of Theatre and Cinema
of Georgia named Sh. Rustaveli
Georgia

"KVACHIADA" IN RUSTAVELI THEATRE

Mikheil Javakishvili wrote "Kvachi Kvachantiradse" in 1924. Manifoldness of the novel determined its popularity and interest of Georgian theatre. After the novel, Mikheil Javakishvili wrote five-act play, entitled "Iveriumi". The main character was Kvaci again. The play represented the continuation of the novel. "Kvachoba" turned into hard shape, which was contacted with the meanings of fake, adventure, immorality. In 1927, when they were going to stage "Iverium" at Rustaveli theatre, there were three plays on the theme of Kvachi in the repertoire already: "American uncle" and "Sovietized Uncle", by Mikheil Shiukashvili and "Kvachi Kvachantiradse", dramaturgy by Shalva Dadiani. Because of this reason "Iverium" by Mikheil Javakishvili was delayed for the next season. In November 13, 1927, was held the premiere of "American uncle", by mikheil Shiukashvili, staged by Sandro Akhmetely. One main factor was risky for both authors: Nikoloz Shiukashvili and Mikheil Javakishvili: Kvachi was acting in the Bolshevik Georgia and was shaping as a new type of Bolshevik swindler. This could not be overlooked by party nomenclature and it seemed that that is why the problems have arisen.

In December 8, 1927, was held the premiere of the second play by Nikoloz Shiukashvili "Sovietized Uncle". In January 4, 1928, on the session of the repertoire council of Rustaveli Theatre the following was announced: one of the governing bodies removed the performance from the stage. This governing body (KKB) had already made decision to vanish all the plays about Kvachi's theme from the repertoire. They forbade just staged performance "Sovietized Uncle", (the play script is lost), it was not staged and was banned to stage "Iveriumi", (the play script is lost) and after the eight-month rehearsal (93 rehearsals on the whole) was terminated working on Shalva Dadiani's dramaturgy. (the play script of which is also lost).

The novel by Mikheil Javakishvili shacked the country. The boom of "Kvaciada", which started in Rustaveli theatre, became the dangerous event in the Sovietized Georgia. That is why the Bolshevik regime made an unfair verdict for the performance and forthe plays. It was the start of the Red terror. In ten years Mikheil Javakishvili also was sentenced by "this body" with fatal verdict.

On August 14, 1937, Mikheil Javakishvili was arrested in Kvishkheti. On August 17, (it was held) the Presidium session of the Writers' Union was held. There was determined: Mikheil

Javakishvili as the enemy of the people, spy and saboteurs, will be excluded from the writers' union and physically destroyed. Of course, when the leader was alive, the writer's name and creativity was forbidden as the betrayer of the Soviet country and the Georgian theater could not returned to the Kvachi's theme. Only from the sixties of the twentieth century, When it became "warmer" and "the iron curtain" began to melt, The processes slowly moved.

In 1964, Kote Makharadse submitted dramaturgy of "Kvachi Kvachantiradse" by Mikheil Javakishvili to the Rustaveli Theatre's Art Council. Although Mikheil Javakishvili has already been rehabilitated for ten years, the green light was not switched on for Kvachi. (Kvachi was not allowed.) The reason was purely political. It was obviously an inertia of Soviet life and ideology. There was some unexplained fear that the nation would be insulted. The fate of the writer's novel and later the fate of his own life was decided "in the bodies".

On June 30, 1954, at the Fourth Congress of the Writers' Union, Vasil Mzhavanadze, the first secretary of the Central Committee of the Communist Party of Georgia supported the initiative of the Writers Union and Mikheil Javakishvili was rehabilitated. This was the first rehabilitation throughout the Soviet Union.

Эльдар ЮЛДАШЕВ
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана
Председатель Совета молодых учёных
Узбекистан

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ШОУ ИНДУСТРИИ В УЗБЕКИСТАНЕ

Исторически сложившаяся система шоу-бизнеса является основой коммерческого искусства и высокодоходным проектом. Деятельность в сфере шоу-бизнеса подчиняется законам, соответствующим для других видов публичной деятельности и, непременно, имеет свои особенности. В эту деятельность вовлечены процессы, связанные с созданием и продвижением продукта творчества на рынок, также реализацией его мотивированной аудитории. Шоу-индустрия состоит из огромного числа различных событий и процессов, которые имеют определенную структуру и компанию.

Деятельность в сфере шоу-бизнеса имеет свои особенности, но, невзирая на это, она также подчиняется законам, соответствующим и для других видов публичной деятельности, которая содержит в себе огромное количество процессов, таких как денежные, кадровые, социальные и многие другие. Шоу-индустрия содержит в себе компанию огромного числа разноразных событий, людей и процессов. Все процессы, так либо по другому, связаны с генерированием мыслей, созданием проектов, продвижением его на рынок, удержанием творческого и коммерческого потенциала на определенном уровне. Для денежной стабильности продюсеру нужно учесть ее творческую, экономическую, управленческую и правовую специфику. Современная финансовая модель оказывает суровое воздействие на все сферы хозяйственной и культурной деятельности, в том числе и шоу-индустрию. В этой области культуры произошли коренные конфигурации. Самым основным конфигурацией является выделение экономического блока отношений. Таким образом, финансовая составляющая проекта, вместе с творчеством, стала неотъемлемой частью хоть какого шоу-проекта. Взаимодействие этих 2-ух составляющих обеспечивает его конкурентоспособность и оригинальность. Загрузка... В шоу-бизнесе сложилось свое разделение труда, очень хорошее от того, что присуще вещественному производству. Естественно, принципиальная роль в этом производстве отводится создателю либо исполнителю, что присваивает этой промышленности

высшую степень персонализации. Но роль продюсера, менеджера, менеджера, промоутера, также других участников этого бизнеса так велика, что без их культурное явление не состоится.

В Узбекистане шоу-бизнес довольно молод относительно мировой практики. Само понятие «шоу-бизнес» появилось в нашей стране только с переходом к рыночным отношениям. До перестройки шоу-бизнеса не существовало как такового, поскольку в рамках административно-командной системы было невозможно выполнение одного из самых главных условий сферы шоу-бизнеса - осуществление коммерческой деятельности в полном смысле этого слова.

В недавнем прошлом в культурно-досуговом комплексе были широко представлены как бюджетные учреждения, так и хозрасчетные предприятия. Однако грань, отделявшая первых от вторых, отнюдь не была границей между некоммерческим сектором, с одной стороны, и полем предпринимательской деятельности - с другой. Деятельность большинства организаций в культурно-досуговом комплексе жестко регулировалась, была предельно идеологизирована и ориентировалась на цели, не способные находить адекватного выражения в спросе населения. При этом фактическое отсутствие самостоятельности, как в отношении содержания деятельности, так и в отношении манера ресурсам, было присуще и многим из тех организаций культурно-досугового комплекса, которые считались хозрасчетными.

С переходом на новые экономические отношения в культурно-досуговом комплексе стали появляться элементы реального предпринимательства. Организации получили значительную свободу в творческом и экономическом плане. Именно тогда стали формироваться организации, образующие сферу шоу-бизнеса. В этой связи следует отметить, в частности, появление театров-студий и новой экономической модели в кинематографии, предусматривающей замену системы централизованного планирования и финансирования кинопроизводства и кинопроката на систему рыночного взаимодействия экономически самостоятельных киностудий, кинопрокатных организаций и кинотеатров. Получили свободу действия также и телекомпании, и эстрадные организации. Экономические показатели, отражающие зрительские предпочтения, пришли на смену идеологическим критериям. Однако главным элементом шоу-бизнеса стали продюсерские центры, первым таким центром в Узбекистане является ООО "Taron records".

Продюсерский ООО "Taron records" открылся в 1997 году - это профессиональная студия звукозаписи, концертный зал для любых мероприятий и репетиций (Taron Konsert), хореографический зал, вокальные классы, радиостанция O'zbekim Taronasi и телеканал (экс канал TV-M).

Вместе с тем как ранее существовавшие предприятия культурно-досугового комплекса, так и вновь образованные организации сферы шоу-бизнеса оказались не готовы к деятельности в новых экономических, политических и культурных условиях. Формирование новой структуры коммерческих, некоммерческих и государственных институтов в сфере шоу-бизнеса, адекватной сложившимся общественным отношениям, выдвинуло на первый план необходимость построения деятельности организаций на совершенно иных принципах, обусловленных приоритетами открытой политико-экономической системы. В процессе переориентации направлений деятельности организации столкнулись с целым комплексом проблем. Прежде всего, отсутствовал механизм организации и управления предпринимательской деятельностью, направленной на получение прибыли, не была развита система взаимоотношений между участниками отрасли. Наряду с этим, не было соответствующей рыночной инфраструктуры в виде развитых маркетинговых, финансовых, юридических услуг. В результате в тот период все сферы шоу-бизнеса оказались в той или иной мере в неблагоприятном положении, поскольку не смогли полностью адаптироваться и перестроить свою деятельность. Однако за последние десятилетия реформ менеджеры в сфере шоу-бизнеса продвинулись вперед в практике управления деятельностью организации.

Хамдам Исмоилов,

Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,
кандидат филологических наук, доцент

Анвар Исмоилов,

Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,
докторант (PhD)
Узбекистан

РЕЖИССЕРСКИЕ ПОИСКИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА НА СЦЕНЕ УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА

В годы независимости появилась необходимость обратиться произведениям историко-биографического жанра в репертуарах современного узбекского театра. Причиной этому явились стремление народа самосознанию, воспитание молодого поколения вполне зрелым человеком, пробуждение в них чувства гордости великим предком. Поэтому много внимание уделяется постановке сценических произведений, где отображаются образы наших исторических предков-мыслителей. В годы независимости появились спектакли, рассказывающие о жизни и творчестве великих ученых и писателей, и правителей Ахмад аль-Фергани, ат-Термизи, Абу Райхан Бируни, Абу Али ибн Сина, Амир Тимур, Мирзо Улугбек, Алишер Навои, Закириддин Бабур и других.

Однако при постановке этих произведений необходимо было разрешить ряд основных вопросов национальной режиссуры: каким же методом можно интерпретировать подобных историко-биографических произведений, о каких актуальных проблемах рассказать этими спектаклями, каким традициям узбекского театра нужно опираться при работе над этими произведениями.

Во второй половине XX века поэт-драматург Максуд Шайхзаде написал драму «Мирзо Улугбек», где наблюдается сложный психологический подход созданию исторического образа великого ученого-астронома. Автор в своем произведении отображает горькую судьбу, чистую душу, оказавшуюся в пучине измен и глубокую психологию, внутренних переживаний исторической личности. В свою очередь с помощью образа Улугбека он отображает проблем, противоречий исторической эпохи, борьбу за власть правителей. В действительности создание подобного историко-биографического произведения требует огромную ответственность. Потому что если в нем опираться на художественный вымысел вместо точных фактов может привести к исторической фальсификации, и наоборот, если приводятся одни факты, не обращая внимания на зрелищность, произведение теряет свое значение. М.Шайхзаде мастерски сочетает в произведении правдивость и художественность, в результате он создает цельного идейно-художественного произведения.

Профессор Таир Исламов об этом образе писал следующее: «Противоречия, которые образуют сердцевину драмы, характеризуют противоречия эпохи, в основном изображены следующим образом: 1. Мирзо Улугбек пропагандирует науку, однако в его эпоху широко распространены фанатизм, невежество... 2. Улугбек вел политику мира и согласия, дружбы, а его эпоха была эпохой кровопролития... 3. Улугбек уважал женщин, признавал их человеческое право, а эпоха топтала их право. Эти противоречия между Улугбеком и эпохой указывает трагический характер этого образа» [1, с. 91].

Это монументальное произведение, состоящее из пяти актов и двадцати двух картин, в 1961 году было поставлено на сцене Узбекского драматического театра имени Хамзы режиссером А.Гинзбургом со значительными сокращениями. Спектакль выделяется появлением ансамбля выдающихся актеров, яркостью и живостью образов, и видно то, что

режиссер глубоко проникся в произведение и оно получилось бесценным сценическим творением.

В 60-е годы прошлого века режиссура, если сказать словами Станиславского «вела поиски над «крупным актерским планом» [3, с. 42]. В этом смысле А.Гинзбург показывает актеров в крупном плане. Режиссер полностью отказывается от роскошности, торжественности, декламаторности, помпезности, что наблюдалось в других некоторых исторических спектаклях. Наблюдается также психологический подход к решению образа.

Роль правителя и ученого-астронома Мирзо Улугбека на сцене исполнял Народный артист Узбекистана Шукур Бурханов. В его исполнении наблюдалось философско-поэтическая стилистика, как и в драматической основе данного произведения. Именно спосок поэтического выражения философских концепций в интерпретации прошлого внесли новые тенденции в актерское исполнение. Героика, романтика, поэтичность, присущие трагичности узбекской сцены Ш.Бурханову, обогатились в образе великого ученого углубленным раскрытием внутренних процессов, происходящих в противоречивом духовном мире героя» [2, с. 28].

В годы независимости трагедия «Мирзо Улугбек» поставлена режиссером Алимджаном Салимовым на сцене Узбекского Национального академического театра драмы. Необходимо отметить, что режиссер психологически интерпретировал исторический образ со своей сложностью, сохраняя существующих традиций в узбекском театре. А также придавал спектаклю лирическую атмосферу, этим он обеспечил красочность спектакля. В спектакле режиссер подчеркивает внутреннюю борьбу исторической личности. Эта внутренняя борьба появляется под влиянием внешних факторов и мучает сердце ученого-правителя.

Трагедия «Мирзо Улугбек» философско-психологически интерпретирована на сцене Национального театра. Режиссер Алимджан Салимов в спектакле раскрыл характер нашего исторического потомка, прежде всего как простой человек с открытым и добрым сердцем. В спектакле режиссер не обходился стороной и сегодняшние глобальные проблемы. В частности, при приеме послов Улугбек отмечает, что все больше разгорается межнациональные, межконфессиональные войны и утверждает, что все люди живут под одним небом, и поэтому должны жить в согласии. Режиссер хотел отметить мысль о том, что поднятые проблемы в спектакле являются актуальными и сегодня, потому что бессмысленные войны, духовные притеснения продолжают и в настоящее время, и сотрясает весь мир.

В спектакле характер Улугбека раскрывается с помощью внешних и внутренних конфликтов. То есть костяк основной борьбы составляет Улугбек – общество, Улугбек – внутреннее переживания. Конфликт с обществом проявляется в борьбе за трон потомками Амира Тимура, в интригах религиозных фанатов, которые под маской религии стремятся к власти. Внутренние противоречия проявляются в столкновении Улугбека – правителя и Улугбека – ученого. Если он берется за дела ученого, государственные дела останутся вне поля зрения, если будет заниматься государственными делами, то хочется ему отдаваться полностью, заниматься астрономией.

Спектакль оформил художник, Заслуженный деятель искусств Узбекистана Шухран Абдулмукоим компактно, избегал помпезности и праздности. Простой и лаконичный принцип декорационного решения давал возможность свободного построения мизансцен и действия актеров.

Роль Улугбека в спектакле сыграл Народный артист Узбекистана Эркин Камилдов. Он одинаково высоким мастерством может исполнять роли реалистического направления, различных жанров, может придать своему исполнению яркость, взволнованность, глубокую чувственность, имея сильный темперамент, он смог создать справедливого, сильного духом, умного, миролюбивого и гуманного правителя-ученого, таким образом, актер осуществляет философский подход этому образу. Глубоко анализируя драматургическую основу, Э.Камилдов правдиво воссоздал образ человека, который стал жертвой своей доверчивости, оказался во власти интриги и измены. Актер, раскрывая внутреннюю психологию и волнения своего героя, придал образу величественность, привлекательность и прелесть.

Режиссер А.Салимов к завершению спектакля подходит своеобразно. В постановке он убирает сцену покусения на правителя и астронома-ученого. Сценическое произведение завершается отказом от престола Улугбека. Отказ от престола проводится празднично. Однако внутреннее переживания Мирзо Улугбека – Э.Камиллова можно ощущать в его тревожных глазах, заметно склонившемся теле.

Спектакль режиссера Алимджана Салимова можно воспринять как художественно-современное сценическое произведение. Само возвращение трагедии «Мирзо Улугбек» можно считать важным событием. При постановке этого произведения становится очевидным мастерство режиссера решительных экспериментов постановки на сцене монументальных, историко-драматических произведений.

При постановке на сцене историко-биографических произведений проявляется философско-психологический и романтический стиль режиссеров узбекского театра. А также, несмотря на то, что главный герой является великим правителем, великим мыслителем, великим философом, в сценических произведениях большое внимание уделяется передаче их психологии как простого, обыкновенного человека. И это дает возможность интерпретировать многогранных и цельных образов на сцене театров.

Литература:

1. Ислмов Т. Тарих ва сахна. Т.: Фағур Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1998.
2. Туляходжаева М., Юлдашев Т. Узбекская драматургия на сцене театра. (60-80-е годы). Т.: Фан, 1990.
3. Туляходжаева М. Режиссура узбекского драматического театра. Тенденции развития и современные проблемы. Т.: Фағур Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1995.

Könül Cafarova
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun dissertantı

MÜASİR TEATRŞUNASLIQ: MÖVCUD MƏNZƏRƏ VƏ PROBLEMLƏR

Mövcud mənzərə: bu gün insanlar hər hansı məsələ, eləcə də mədəniyyət hadisələri haqqında istədiyi kimi fikir bildirmək, öz münahizəsini bir anın içində minlərlə insanla – sosial şəbəkə istifadəçisi ilə bölüşmək imkanı qazanıb. Bu isə, istər-istəməz teatr haqqında yaldızlı ətraflı rəzənziyanı oxumağdan, özünün rəy bildirməsi, mülahizə yürütürməsi daha maraqlı gəlir. Sosial şəbəkədə hamı “əşidilmək”, fikrini bildirmək, bəyənlənmək (“like” toplamaq) imkanı əldə edir. Burada teatr haqqında elə də dərin bilgisi, peşakar təhsili olmayan birinin peşakar teatrşünasdan daha çox rəğbət (layk) toplamaq imkanı var. Belə olan halda teatr təhqiqinin əhəmiyyəti azalmaya bilər.

Rusiya teatrşünası Pavel Rudnevın təbrihinə desək, “kommentlərin epoxası”nda teatr təhqiqi fərqli səciyyəvlər kəsb edir. Artıq nöinki ali təhsilli və diplom olan teatrşünas, eləcə də hər bir bloqer, sosial şəbəkə istifadəçisi olan hər kəs təhqiqi qismində çıxış edə, hər hansı bloqer, sosial şəbəkədə istənilən teatr hadisəsini təhlil edə, qiymətləndirə, tamaşa haqqında rəy söyləyə bilər.

Bu gün teatr-tamaşaçı probleminin arqı qaldığı, öz həllini tapmadığı bir zamanda məsələni teatrşünas-tamaşaçı (oxucu) müstəvisinə daşmaq həm teatr, həm teatrşünas, həm də tamaşaçı (cəmiyyət) üçün səmərəsizdir. Odu ki, öncə teatrşünaslıq teatrın olan “soyuq müharibə”sini silh yolu ilə həll etməsə, öz aralarında üsullarını, fəaliyyət mexanizmlərini dəyişməyə teatrşünasdan başqa heç kimsə gərəklə olmayacaq.

Problemlər: 1. Artıq 18 ilini XXI əsrdə yaşayan teatr prosesi yeni inkişaf yoluna qədəm basıb. Dünya, o cümlədən Azərbaycan teatrında yeni poetikalar, yeni nəzəriyyələri, paradigmatları yaranmaqdadır. XXI əsr teatr sənətinin qarşısına prinsipcə yeni, çox sort tələblər qoyur. Heç şübhəsiz ki, milli teatrşünaslıq elmi də bu tələblərə, çağırışlara cavab verməlidir.

2. Klassik teatrşünaslıq gündən-günə yenilənən, yeni sənətiyyol qazanan qeyri-klassik teatr sənətinin analiz etmək, araşdırmaq iqtidarında deyil.

3. Anoxronizmə uyvarlanmaqla, çağdaş dövrün tələblərinə cavab verə bilmək üçün qeyri-klassik teatrşünaslıq yaranmalıdır.

4. Milli teatrşünaslıq təfsirçilikdən, esseistikadan tam uzaqlaşmalı, qeyri-klassik üsullardan faydalanmalıdır.

5. Teatrşünaslıq öz predmetini, funksiyalarını və araşdırma mexanizmlərini, dəqiq meyarlar sistemini təyin etməlidir.

6. Düşüncə genişlənməli, dünya teatr prosesində baş verən tendensiyaları öyrənilməli və yeni araşdırma üsulları milli teatrşünaslığa tətbiq edilməlidir.

*Reyhaneh Khorsand
ADMİTÜ
İran*

ŞƏRQ XALQLARININ MİNİATÜR RƏSSAMLIĞI (XXI əsr Təbriz miniatür məktəbi)

Şərq xalqlarının incəsənət tarixinin mühüm sahələrindən biri olan miniatür sənəti təsviri sənətin xüsusi bir növü kimi tarixdə özünəməxsus iz buraxmışdır. Orta əsrlərdə Şərq rəssamları və xalq sənətkarları yaradıcılıq fantaziyasının zənginliyi ilə təməşəqlənən heyran edən və onun qarşında xalqın bədii mədəniyyətinin qədimliyini, xoşbəhliyini, özünəməxsusluğunu sübut edən çoxsaylı memarlıq, təsviri və dekorativ sənət əsərləri yaratmışlar və onların çoxu dünya incəsənətinin qızıl fonduna daxil olmuşdur. Buna baxmayaraq, Şərq xalqlarının dünya bədii mədəniyyəti xəzinəsinə böyük etdiyi ən sanbalı və mühüm sənət inciləri onun sənətkarlarının miniatür rəssamlığı sahəsində yaratdığı əsərlərdir.

Miniatür sənətinin təkamül və təşəkkülündə Təbriz miniatür məktəbi aparıcı rol oynayıb, incəsənətdə dünyəvi mövzuların əsas yer tutması ilə sənətiyyol olan rəssamlıq mərkəzlərindən biri kimi tanınmışdır. Miniatür sənəti orta əsr Azərbaycan təsviri sənətinə dünya şöhrəti qazandırmışdır. Azərbaycan miniatürçülərinin başlıca mövzusu klassik Şərq poeziyası ilə sıx əlaqədə olmuş, onun təsiri noticəsində inkişaf etmişdir. Müəlliflərsiz demək olar ki, antik mitologiya qədim yunan sənəti, klassik Şərq poeziyası da müsəlman Şərqlinin miniatür sənəti üçün tükənməz mənbə olmuşdur.

Orta Şərq miniatür sənətinin ilk nümunələri Azərbaycandan Təbriz, Marağa kimi şəhərlərində yaranıb. Kitab tərtibatı və miniatür sənəti Azərbaycanda daha əvvəllər mövcud olsa da, bu sənətin indiki dövrə gələn cəmi ən kamil nümunələri "Vərəqə və Gülşən" (XIII əsrin əvvəli, "Topqan" muzeyi, İstanbul), Rəşidəddinin "Cami-ot-Tovaxir"-dir (1307 və 1314, Paris, London, İstanbul muzeyləri). XIV əsrdə bu sənətin müstəqil bədii məktəbi kimi (Təbriz miniatür məktəbi) formalaşması 1340-1350-ci illərə aid edilən "Böyük Təbriz Şahnəməsi", yaxud "Demət Şahnəməsi" adlanan Muxsar və Şemsəddin tərəfindən çəkilmiş bu miniatürçülər hazırdə dünyanı bir çox muzey və kitabxanalarda saxlanılır. Bu əlyazmaya çəkilən miniatürçülərdən hələlik 58-i məlumdur.

XVI əsr Təbriz məktəbinin inkişafında Herat məktəbinin (Herat miniatür sənətinin banisi Kaməddin Behzad) ənənələrinin müəyyən rolunu olduğunu inkar etmək olmaz. 1507-ci ildə Şeybani xan daha sonra isə 1510-cu ildə Şah İsmayil Heratı altdıqdan sonra müxtəlif ölkələrə dağlan Herat rəssamlarından bir neçəsi Təbrizə gələrək sənət əməllərində işləmişlər. Əgər Buxara və başqa şəhərlərdə olan Herat rəssamları öz üslublarını ölüdü kimi saxlayıb Orta Asiyada Behzadın ənənəsinə davam etdirirdilərsə Təbrizə gələndə çox tezliklə yerli ənənələrin təsiri altına düşərək Təbriz məktəbi

əşləndə işləyirdilər. Dünya muzeylərində müəllifləri malum olmayan kitab illüstrasiyası, yüzlərlə portret və müxtəlif sənətli miniatürler vardır. Üslub xüsusiyyətlərinə görə Təbriz məktəbi, yaxud Soltan Məhəmməd məktəbinin incilərini daxil edirlər. Bu da XVI əsrin Təbriz məktəbinin inkişafında Soltan Məhəmmədin müstəsna rolunu yadına düşür. XVI əsr Təbriz miniatür məktəbinin banisi Şərq ölkələrində miniatür sənətinin inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmiş qüvvətli sənət məktəbi idi. Ancaq, çox təəssüflərlə olsun ki, ötan əsrin əvvəllərindən etibarən xəttatlıq və miniatür sənəti ənənələri birləskən məhv edilməyə başlandı. Bu işlər islam Əlifbasına qarşı mübarizə çərçivəsində sürətlə aparıldı və noticədə qədim və zəngin tarixə malik bir incəsənət nümunəsi çox zəiflədi. Hal-hazırda miniatür sənəti ilə məşğul olan rəssamlar barmalığa sayılacaq qədər çox azdır.

Sənətsünas C. Həsənzadənin fikrinə görə, Təbriz miniatür məktəbinin meydana gəlməsi türklərlə bağlıdır. XIII əsrdə Orta Asiyadan Azərbaycana gələn türklər çox yaxşı rəssam və miniatürçülər idilər. Özəlliklə bitkiliklə (kitab) və salnaməçiliklə məşğul olan uydurların adını qeyd etmək gərəkdir. Uydurlar qədim, hətə III yüzillikdə meydana gələn manik dininin daşıyıcıları və yüksək gözəllik duyuruna malik idilər, bu da Təbriz miniatür məktəbinin və Şərqdə, Qərbdə əlyazma kitablarını bünövrəsini qoydu. IV əsrdə Topal Teymur Təbrizi ələ keçirdənə Sultan Əhməd Calayı sənət əhlini götürüb köçürüb özünə paytaxtına Bağdadı. Təbriz məktəbinin ideyası və texnikası da köçür Bağdadı. Beləliklə, Şərq sənətsünaslığında sənəti "Bağdad miniatür məktəbi" terminini yaranır. Doğrudur, Bağdad miniatür məktəbi mövcud idi, ancaq Sultan Əhməd Calay və onun təbrizli ustalarının gəlişindən 200 il öncə moqol-tatarlar tərəfindən məhv olmuşdu. Az sonra Əmir Teymur Bağdadı da ələ keçirir. Sultan Əhməd öldürülür, ən yaxşı miniatür ustaları Səmərqəndə köçürülür, qalanları Şirazə qaçır. İran sənətsünaslarına görə, beləliklə, bərdən bir güydəndülmə Şiraz miniatür məktəbi yaranır.

Herat miniatür məktəbinin yaranmasında Təbriz miniatürçüsü rəssamları başlıca rol oynayırdı. Təbrizdən Herata görkəmli rəssamlar dövət olunmuşdu: Seyid Əhməd Naqqas, Hacı Əli Müsəvir, Kavəməddin, Qiyasəddin və s. Ünlü Herat miniatürçüsü Kaməddin Behzad da Seyid Əhməd Naqqasın yetirməsi idi.

Bu gün dünyanın ən böyük muzey və kitabxanalarda dəyərli sənət inciləri kimi saxlanılan əsərlərdə təsvir edilmiş miniatürçülər sübut edir ki, Azərbaycan miniatür sənəti yüksəliş zirvəsinə çatana qədər uzun inkişaf yolu keçmişdir. Belə nümunələrə Firdovsinin "Şahnəməsi" və Nizaminin "Xamsə"sini, Sadi və Hafizın, Cami və Nəvəinin, Xosrov Dəhləvi və Şərq poeziyasının başqa klassiklərinin Azərbaycan rəssamları tərəfindən illüstrasiyalarla bəzədilmiş əlyazmalarını, həmçinin xüsusi əburlərdə "Mürəkkə"lərdə toplanmış miniatürçülər göstərmək olar.

XVI əsrin 30-40-cı illəri Azərbaycan miniatür sənətinin yüksəliş dövrü hesab edilir. Mədəniyyət tariximizdə böyük təhəllərlə vermiş bu sənətkarlar tarix və ədəbiyyata yaxşı bələd idilər. Bəzə məşhur miniatürçülər rəssamlar gəzəl şair Mirza Seyid Əli, Şəhəzadə Sadiq və Əfşar, xəttat dekorativ sənət ustaları olmuşlar. Bu firca ustaları həm XVI əsr Təbriz məktəbinin inkişafında, həm də bitüvlükdə Şərq rəssamlığı tarixində böyük rol oynamışlar. Dövrün bu istedadlı nəslinə isə Ustad Nizəməddin Soltan Məhəmməd rəhbərlik edirdi.

Sultan Məhəmməd Şah İsmayil, sonra isə onun oğlu Şah Təhmasibin hakimiyyəti dövründə Səfəvi sarayının rəssamı olub. O, eyni zamanda dünya şöhrətli Təbriz miniatür məktəbinin əsasını qoyub.

Özbək hakimi Şeybani xanın məğlubiyyətdən sonra 1510-cü ildə Şah İsmayılın qoşunları Herata girərkən oradan bir çox rəssamlar özləri ilə Təbrizə gətirmişdilər. İngilissənətsünası Bazil Qreynt yazdığı kimi, 1521-ci ildə böyük ehadə da görünür, Şah İsmayılın göstərişi ilə Heratdan buraya gəlir. İsfahan, Qəzvin və İrandı girdikəli iş şəhərlərindən gəlmiş ustalar da burada çalışırdılar. O zaman artıq Soltan Məhəmməd saraydakı bədii əməllərxanəyə rəhbərlik edir, saray kitabxanasının baş rəssamı və şahzadə Təhmasibin müəllimi idi. Behzadın Təbrizə gəlişindən bir il və ya daha az bir müddət sonra 1522-ci ildə Şah İsmayıl özünün xüsusi fərmanı ilə onu Kitabdar (Kitabların qurumasına cavabdeh şəxs) və baş sənət müfəttişi təyin edir. Ancaq Şah İsmayılın ölümündən sonra onun oğlu Şah İ Təhmasib həmin vəzifəyə yenidən Soltan Məhəmmədi qaytarır. Bu gün Soltan Məhəmməd miniatür məktəbinin nadir inciləri dünyanın ən böyük muzeyləri ekspozitsiyalarında, milyonların kolleksiyalarını bəzəyir. Şərqlin bu nadidə sənəti bu gün də təməşəqlənən ecazkarlığı ilə valeh etməkdədir.

həyatə daxil olmuşdur. Kuratorluq sərbəst bir fəaliyyət növü kimi dünya incəsənət tarixində əslində son illərdə formalaşmışdır.

Kaliforniya şəhərinin Pasadena Muzeyinin direktoru olmuş V.Hopps kuratoru dirijora bənzərək qeyd etdi ki, necə ki, dirijor olmadan orkestr ola bilməz, lakin anyedə musiqiçilər sadəcə ifa edə bilərlər. Həmçinin bu proses kuratorluqda da belədir. Kurator mənə deyir, kurator rəssamın dəyərini vurğulamaq üçün əsərin necə göstərilməsini biləndir. Bəzən kuratorun rəssamın özündən daha əhəmiyyəti olduğu, rəssamın "mən"imin azad ifadəsinə müdaxilə etdiyi düşüncülür. Lakin müasir incəsənətdə-rəssam təbii təqdim etmir və burada üstübu müəyyən edilmir.

Müasir postmodern incəsənətin səfərləri daxilində müəlliflik kurator məfhumunun üzərində cəmlənir. Beləliklə, rəssam sadəcə yaradıcılıq layihəsinin bilavasitə iştirakçısına çevrilir ki, bu da şübhəsiz, kurator fəaliyyəti anlayışının qavranılmasında və dərk edilməsində özünü göstərir. Kuratorluq anladığımız keyfiyyətlərdən bir qədər fərqlənir və incəsənətdə müəlliflik hüququ qazanmaqla yanaşı yaradıcılıq prosesinə təkan verən, qararlar qəbul etmək bacarığını yaradıcılıq prosesinə və onun bütövlükdə dərk edilməsinə öz təsirini göstərən əməl kimi formalaşmışdır.

Bədi layihənin əsas tərkib hissəsini kurator tərəfindən məqsədyönlü şəkildə qararların qəbul edilməsi, yeni zamanda incəsənət mərkəzləri, qalereyalar, kolleksionerlər ilə müştərkə amoklaşdır, onların diqqətini kurator fəaliyyətinin hərtərəfli qiymətləndirilməsi və dəyərləndirilməsi təşkil edir. Beləliklə, avtoritarlığı yeni aparıcı qüvvə kimi ekspert-kurator əsas tendensiya kimi əhəmiyyətli rol oynayır. Təşkilatçı şirkət müəllifin layihəsini dövrü bədi bazarında təqdim edir, burada rəssam sərginin iştirakçısı kimi çıxış edir, lakin ikinci dərəcəli əşyən qismində. Bununla məlum olur ki, ekspert-kuratorun rəyinin daha çox ağırlıq qazana biləcəyinə aydın tendensiya vardır.

Biennale ilə məşğul olan kuratorlar, müasir incəsənətdə üstünlük təşkil edir və inkişaf təmin edir. B.Qroy, N.Burrio, B.Miziano, X.Lemann, P.Vaybel, M.Şnekenburger kimi məşhur kuratorlar müasir incəsənətin əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirirlər.

Müasir incəsənət sistemində kuratorluq fenomenini kifayət qədər möhkəm mövqə tutmuşdur. İctimai qaydalar, onların spesifikasi, incəsənətin yaranma strategiyası və peşə daxilində müəyyən iyerarxiya yaradır. Kurator fəaliyyətinin ümumi sahəsi genişlənir və tarixi araşdırma atqı təqib olunan təcrübələri göstərməkdir. Kuratorluğun yayılması strukturlarının yeni qarşılıqlı forması kimi, burada rəssam icraçı rolda, kurator bazar və rəssam arasında vasitəçi rolunu oynayır.

Kuratorluq fəaliyyətində dinamik proseslərin formalaşması, təhlili, qiymətləndirilməsi və təqdim edilməsi kuratorun bədi prosesə, art-bazara və ictimai şüurun formalaşmasına təsir edən müəyyən edici rolə bərdə xəbər verir. Bu problemə həsr olunmuş tədqiqat materialı milli sənətinəşləşməyə demək olar ki, yoxdur. Bu fakt cəmiyyətimizin müasir bədi mədəniyyətinin əhəmiyyətini və son dərəcə əhəmiyyətli olan kuratorluq institutunun fəaliyyətinin dərk edilməsini, eyni zamanda daha dolğun nəzəri təhlilin vacibliyini göstərərək, vacibliyi və aktualığı qaldırılan problemləri vurğulayır.

Narmin Tağıyeva
ADMİU- doktorant

MİLLİ ÖZÜNÜDƏRK PROSESİNİN TEATR QAVRAYIŞINDA TƏZAHÜRÜ (1970-ci il kontekstində)

60-cı illərin sonunda etibarən milli teatrımızda geriləmə müşahidə olunurdu. 70-ci illərin başlanğıcında isə teatrdə dərğunluq (zəstoy) daha aydın hiss olunmağa başladı. 60-cı illərdə rejissor T.Kazımovun hazırladığı dissident xarakterli tamaşalar atq teatr cəmiyyəti tərəfindən əvvəlki kimi dərk edilmir, maraqla qarşılanmur. Həmin dövrdə "teatr məbədidi" konseptinin yenidən aktuallaşdırılması və təbliğ edilməsi haqqında düşüncələr irəli sürüldü. Bu konsepti gər qəyrtəmədə məqsəd teatrdə mövcud bəhrədən , dərğunluqdan xilas etmək idi. Lakin cəmiyyətdə bəş

verən iqtisadi bəhrən bütün sahələrdən təsirsiz ötürmədiyi kimi, teatrlara da ağır zərbə vurmudu. Aktyorların məşqrn az, rifaqının aşağı səviyyədə olması onların əşləklərində, toylarda, məclislərdə tamaşa qismində iştirakı ilə nəticələndirdi. 70-ci illərdə aktyorların sənətə meylinin bu vəziyyətə düşməsi əslində teatr məbədidi konseptinin təşkilatlarına təminatlı zidd idi. Bütün bunlara baxmayaraq aktyorlar, teatr işçiləri həmin konseptin vacib olduğunu düşünürdülər. Bir faktı qeyd etməliyəm ki, teatr mühiyyətdə bəş verən bu dərğunluq probleminin həlli yollarını sadəcə onun daxilində axtarmaq da düğün deyildir. Bu problem əssən sosial-siyasi və iqtisadi amillərlə əşləqləndirilməli idi. Sovet hakimiyyətinin verdiyi yalanc vədrlər, təşkil etdiyi mənasız iclaslar , səsləndiriyi cəfəngiyyət dolu şüarlar ilə cəmiyyətin real vəziyyəti arasında ciddi paradoksal nəzərə qarşırdı. Ötən əsrin 20-30 cu illərindən insanlar öz çərçivəsinə salan, bəş vədrlə inandırmağa əşləşən, xalq əşləqlərdən uzaqlaşdırılan bu hakimiyyətin ideyasının 70-ci illərdən başlanğıca öz əhəmiyyətini itirməsi ona olan inam və güvənə azaltdı. Bu ziddiyyətli proseslərin acı nəticələri teatrdə da özünü bürrə verir. Teatr dərğunluq probleminin xilas etməyin ən ümdə yolu isə bütün təqib və təşkilərdən çəkinmədən yeni konsept və üstüblər yaradaraq inqilab etmək idi. A.İsgəndərovun teatr məbədidi konsepti, T.Kazımovun 60-70 illərdə yaradığı məktəb teatrın inqilab etməsi üçün çıxış yolu deyildir. 70-ci illər xalqımızın şüurunda, psixologiyasında özündə mərhələsinin başlanğıcıdır. Görkəmli teatrşünas, əməl Ə.Vəliyevin araşdırılarına istinadən desək, 90-cı illərdə əvvələn milli özünədərk prosesinə məhz 70-ci illərin mühiyyəti ilə əşləşliq təşkil edirdi. Siyasi və ictimai həyatda cəryan edən bəhdələr Azərbaycanda teatr avangardının yaranmasını şərtləndirdi. Milli teatr sənətində avangard xarakterli tamaşalar hazırlayan rejissorlardan ən əndəri V.İbrahimoviç idi. Biz istedadlı və həqiqətə güclü sənət potensialına malik bir rejissor haqqında əməl materialları araşdırarkən, onun milli-mənəvi dəyərlərə necə bağlı olduğunu şübu edirik. Ouzarında işlədiyi və sənə təsir verdiyi əsərlərin daxilində 70-ci illərin teatr ictimaiyyəti üçün dolğun və düğün problemləri taparaq cəmiyyəti narahət edən problemlərə toxunuru. Onun 70-80-ci illərdə hazırladığı tamaşalar 90-cu illərdən öz ideya və qayəsi ilə fərqlənirdi. Məruzəmdə araşdırduğumuz illərdə V.İbrahimoviçin tamaşalarının hər biri dissident xarakter daşıyır. Sovet dövrü-mühiyyətdə teatrımızda milli qavrayışın oyanmasını ilkin mərhələsi məhz onun adı ilə əşləqədir.

Fariz Məmmədov
ADMİU- dissertant

SAKSOFON İFAÇILIGINDA QURULUŞ VƏ NƏFƏS TEXNİKASI

Saksafon musiqi alətinə dərslərin başlanmasında ən vacib nöqtə qurulmuşdur. Saksafonla xüsusi olaraq notları qoymaq üçün hazırlanan lövhələrin öndə ayaq üsta məşğul olunmalıdır. Ayaq üsta ifa edərkən ayaqlar azacıq aralı, yaxud birini o birindən bir qədər irəli qoymaq lazımdır. Ayaqlar ələ qoyulmalıdır ki, ifaçı bədənini möhkəm saxlasın. Bədən şax olmalıdır. İfa zamanı sağa-sola, irəli-geri mayillik və çiyinlərin qalxması olmamalıdır. Musiqi aləti sağ əlin bəş barmağı və xüsusi boyun aşığı üzərində dayanır. İfanın sərbəst olması və bədəninin düz olması üçün boyun aşığı xüsusi vasitəsi ilə tənzimlənir. Saksafonun korpusu bədənində dayanır. Ayaq üsta ifa şagirdin sərbəst nəfəs almasına xətər yaradır. Bədənini, başını və barmaqların doğru duruşu, gələcək ifaçının estetik görünüşü və calğı tərkibinin inkişafı bu komponentlərdən asılıdır. İlk vaxtlar uşaqlar üçün saxsəfon musiqi alətinin ağırlığını nəzərə alaraq, kiçik fasilələrlə (2-3 dəqiqə) məşğələlərin qurulması faydalıdır.

İfaçı nəfəsini və dodaq aparatının quruluşu tədrisən ilki mərhələsində əssə və vacib rol oynayır. Təcrübə göstərir ki, quruluşu səhv olan musiqiçilər yüksək səviyyəli ifaçılığa nail ola bilmirlər. İfaçı aparatı bəş bəşə doq və üz əşlələrinin inkişafı ilə əşğildir. "Ambrusur", yeni dodaq aparatı anlayışı nəfəslə bir-birindən ayrılmadan ifanın vəhdətini təşkil edir. Ambrusur (fran. sözü *bouche*) dodaq mənəsi verir. Ambrusurun formalaşması və inkişafı uzun sürən və gərğin fərdi məşqlər nəticəsində bəş verir. Mündüştə trolsə birlikdə əğızda çox da darın olmaqaraq rahat şəkildə tutulur. Bu vəziyyətdə yeni başlanğıc saxsəfon ifaçılarının üz əşlə elastikliyi, dişlər, çənənin quruluşu, dodaq qalınlığı və muşqutç olqularına xüsusi diqqət yetirilməlidir. Muşqutkun əğızda sərbəst olmağı

üçün diqqət olunacaq başqa məsələ əsqrn düzgün tərzlanmasdır. Səsin vurğusu, dilin hərəkətliiyindən aslıdır.

Nəfəs texnikasının mənimsənilməsi təcridən, saksafonda ifa zamanı ifaçılıq çətinliklərinin arılınması prosesində baş verir. Nəfəli alətdə ifa zamanı musiqinin nəfəsi adı nəfəsdən fərqlənir. Normal nəfəs hər iki fazada (nəfəsalma və nəfəsvermə) vaxt etibarilə bərabərdir. İfa zamanı isə nəfəsalma qısa, nəfəsvermə isə uzundur. Düzgün nəfəs texnikasının inkişafı sistemətik olaraq sına, diafraqma, sına-diafraqma (qarışq) tonaffus texnikasının məşqi ilə formalaşır. Musiqiçilərin ifaçılıq təcrübəsində nəfəsi musiqi alətlərində və həmçinin də saksafonda əsasən iki nəfəs texnikasından: diafraqma və sına-diafraqma (qarışq) istifadə olunur. Bə nəfəs texnikasından ham ayrılır, həm də birlikdə bir-birini tamamlayaraq istifadə olunur. Saksafonda ifa zamanı peşkar nəfəs texnikasının öyrənilməsi üçün aşağıdakı nəfəs dəyişmələri zamanıla əməl olunması vacibdir.

a) Nəfəs alma prosesini daha çox nəfəs fasilələri qaydalma icra etmək və ardıcıl olaraq not fasilələri varsa hər birində nəfəs alınmaq.

b) Not fasilələri not yazısında üzün müddət olmadığı halda, nəfəs dəyişməni davam edən səslərdə etmək.

c) Fasiləsiz musiqi melodiyaların davam etdikdə nəfəs dəyişmələrini ritmik təkrarlarda, harmonik funksiyaların dəyişməndə, dinamik vurğularda və böyük interval dəyişməndə istifadə etmək.

Nəfəs dəyişmələri aşağıdakı hallarda məsləhət görülür.

a) Müxtəlif musiqi melodiyaların fərqli akordlarını.

b) Keçid və köməkçi səslərdə.

c) Musiqi cümlələri tamamlanmadıqda.

d) Ləqəto yazılmış ardıcıl notlarda.

Nəfəs texnikasının inkişafı əsasən iki üsulla reallaşır: musiqi alətsiz və musiqi aləti ilə ifa zamanı. Birinci üsul məşq xarakteri daşıyır və dərslərin hazırlanması ilə birbaşa bağlıdır. İkinci üsul isə çalğıda xüsusi metodik çalışmalar, qammalar, etüdlərin ifası zamanı yaranır. Nəfəs texnikasının inkişafında ən vacib fəndlərdən biri yavaş tempo hər hansı bir əsərin ifa olumasıdır.

Saksafonda ifa dodəğın, dilin, nəfəsin, barmaqların bir-biri ilə müstəqil işidir. Nəfəs texnikası bu birlikdəliyə nail olmaq üçün yetərincə vaxt və əmək sərf etməlidir. Barmaqların sərbəst, gərginliksiz hərəkəti üçün xüsusi çalışmalar, qammalar, arpejiolar və etüdlər yazılır və ifa edilir. İşin əsası davamlı məşğələlər və yavaş tempo təkrar olunan hərəkətli çalışmalardır. Hər saksafon ifaçısı potensialını nəzərə alaraq, təkrarlarn sayını özü müəyyənləşdirə bilər. Zəmanə, davamlı texniki məşğələlər prosesi barmaqların hərəkət tezliyinə və ən vacibi tez tempi keçidlərinin heç bir çətinlik çəkmədən ifa olmasına çevrilir. Musiqi alətinin klanpanı üzərində barmaqların qayda ilə düzülüşü applikatora adlanır. Böyük saksafon ailesində yeni applikatoradan istifadə olunur. Applikatora (appliance) latın sözü olub, mənası sıxmaq, təmas etmək deməkdir. Saksafon ifaçılığında aktiv olaraq iki tip applikatoradan: əsas və köməkçi applikatoradan istifadə olunur. Əsas applikatora saksafon ifaçısının barmaq hərəkətliyinə ən uyğun şəkildə qurulur. Köməkçi applikatora isə əsindən də gürüdüyü kimi əsas applikatoraya əlavədir. İfaçılıq texnikasına dərindən yiyələnmə saksafon ifaçısına geniş diapazondan istifadəyə, müxtəlif ifaçılıq çətinliklərinin çıxmağa köməklik göstərir.

Tərlan Rusulov
ADMÜ - dissertant

PLAYBƏK (PLAYBACK) TEATRI PSİXODRAMIN VƏRİSİ KİMİ

İnteraktiv Teatr növlərindən biri olan Playback Teatrının yaranmasını İmproviza Teatrının bir qolu kimi nəzərdən keçiririk. Burada hər hansı bir qrup üzvləri və ya tamaşaçılardan kimsə öz həyat təcrübələrinə əsaslanaraq bir əhvalat danışılır. Bundan sonra həmin adamlar öz danışdıqları əhvalatı aktyorların ifasında canlandırılan tamaşa formasında seyr edirlər.

İlk Playback Teatr qrupu 1975-ci ildə Conatan Foks (Jonathan Fox) və Co Salas (Jo Salas) tərəfindən yaradılmışdır. Foks İmprovizasiya teatrında, ənanəvi sifahi nəqlətmə (oral storytelling), Çeykob Morenonun (Jakob Moreno) tərtib etdiyi psixodrama metodunu və Paulo Freyerin işləndirən öyrənməni.

Çeykob Morenonun psixodramı onun Spontan Teatr formasından yaranmışdır. Öz fəaliyyətini teatrda azad yaradıcılıq kimi təyin etmiş Morenon sonundan özünü deyirdi kimi "ən bacarıqlı tələbələrini sablon oyun tarzi qazanacaqları" görürək öz üslubunun yaşaması üçün onun psixoterapevtik istiqamətə yönəldi və yeni yaranmış üslubu "psixodram" adlandırdı. Psixodram geniş formada təcrübədən keçirilməyə də, təbii teatr (Applied Drama) sahəsində bir sıra terapevtik teatr formalarının yaranmasına təkan verdi. Onların arasında ən geniş yayılmışı növ Playbak Teatrıdır.

Playbək ingilis dilində "playback", "yenidən oynama", "təkrar etmə" mənalını daşıyır. Bu növ teatr tamaşaların ilk növbədə İmprovizasiya və spontan oyun üslubları üzərində qurulmuşdur. Playbək tamaşaları ictimai yerlərdə, məktəblərdə, habsxanalarda, xəstəxanalarda, universitetlərdə və digər məkanlarda nümayiş olunur. Tədbirdəki bütün iştirakçılar dörd funksiyaya görə bölünürlər. Bu funksiyaları yerinə yetirənlər "storyteller" - əhvalat danışan, "conductor" - aparıcı, "player" - oyuncu və ya ifaçı, "audience" - tamaşaçı və ya seyrçi. Bu tədbirlərdə ən vacib məsələ də onlardır ki, iştirakçılar arasında bu funksiyalar bir-birinə ötürülür və hər bir kəs istənilən funksiyanı öz üzərinə götürmək hüququna malikdirlər. Oyunçular arasında musiqi ifaçısı da olur.

Playback Teatrının Theatre of the Oppressed (Məzium Teatr), Theatre in Education (Təhsildə Teatr) və bu kimi müxtəlif teatr formalarının inkişafında xüsusi rolu vardır. İmproviza və spontan ifa texnikasının təbii bir çox interaktiv teatr formalarında öz yerini tapmışdır.

Ülkər Məmmədli
ADMÜ - dissertant

BƏSTƏKAR AYDIN ƏZİMOVUN "İV İLMƏ" FORTEPIANO MİNİATÜRÜNDƏ MİLLİ SEMANTİKANIN TƏFSİRİ

Bildiyimiz kimi hər bir musiqi əsərində ritm, intonasiya, motiv, fraza, orkestrləşdirmədə hər hansı musiqi aləti, musiqinin varlığına xidmət edən pauza və bəstəkarn semantik düşüncəsinin təzahürü ola bilər. Bu baxımdan professor, Əməkdar İncəsənət xadimi, bəstəkar Aydın Əzimovun qələməndən çıxan hər bir əsər öz milli-ərxaiki ünüsü, güclü ritm-intonasiya prinsipi, əşq musiqisi və məkanla əsaslanan milli musiqi təfəkkürü, janr və forma düşüncəsi, milli semantik amilləri ilə seçilir.

Bəstəkarn kamera-instrumental musiqi əsərləri arasında əlad olan "İlmələr" adlı fortepiano silsiləsindən "IV İlmə" yuxarıda adı çəkilən amilləri özində əks etdirir. İlk öncə qeyd etmək lazımdır ki, bu fortepiano silsiləsinin adı Azərbaycan milli incəsənətinin zəngin irsi olan xalçaçılıq sənətindən qaynaqlanan hər kəlmədir. Məlumdur ki, dekorativ təbii sənət olan xalçaçılığın kökü eramızdan əvvələ dayanan, xüsusilə qədim türk xalqlarının məşğul olduğu sənət növüdür. Azərbaycan xalqın bədi təfəkkürünü, zəngin mədəniyyətini, estetikası və həyat fəlsəfəsini müxtəlif rəmzlərlə əks etdirəmiş xalçaçılıq sənətinin bir növ semiotika ilə üzvi şəkildə bağlı olmasından xəbər verir. Bu mənəddə qədim köklərə dayalı sənətin təbii ki, öz terminologiyası da mövcuddur. "İlmə" kəlməsi də xalçaçılıq sənətinin əsas terminlərindəndir və "düyün, toxu, toxunmaq, yırtmaq, parçalamaq" anlamına gəlir. Necə ki, ilmə xalça toxunurkən iki orışə bir ilmə salınır, düyün ilmə atılır, eləcə də bəstəkar Aydın Əzimov qələməndən çıxan hər bir fortepiano miniatürü ilə Azərbaycan musiqi sənətinə öz nəxəsinə salsmış - ilməsinə toxumuşdur. İndi isə "İlmələr" fortepiano silsiləsindən "IV İlmə"nin təfsirinə nəzarət salaq.

Bu prelüddə ilk motivin diqqətə çəkmə amili intonasiya quruluşu ilə yadda qalmışdır. 3 cümləli fərqli olaraq olub polifonik biçimə yazılmışdır. Burada həm kontrpunktik, həm də passakaliya ünsürləri özünü aydın büruzə verir. Bələ ki, "do-fa-si bemol" fiquru özündə həm iki kvartanı birləşdirir, həm də kənar səslərin əmələ gətirdiyi kiçik septima - "do-si bemol" hansı ki, böyük sekunda formasında da bütün əsər boyu səslənlir və hər gəlon yeni intonasiyanı, frazəni təqib edir. Bu

motiv bir çağın, "azan" simvoludur. Ana intonasiya "ağılda doğan cavabsız suallar" və ya "insanoğlunun özüylə təkbətək qaldığı an" surətində sənətin və prelüdüün bütövlüyünü təşkil edir. Polifonik biçimdə yazılmış əsərin əsas qeyisi bu sənətin ideyalara dayanır. Əsar A formasında (tamamlanmış musiqi fikri) yazılmışdır, musiqi düğah müğamında – bastəkarrın Bakı bağlarnında duyduđu azanların sanki ümümləşmiş rəmzidir. Bu səbəbdandır ki, kvarta intonasiyası burada hər zaman dominantlıq təşkil edir. Frazalar arasındakı pauza, fermata və luft pauza strukturu da diqqəti çəkmə amillərindədir. Burada bastəkər tərəfindən müəyyən yerlərdə tərtib olunan fasilələr "geniş faza" fəlsəfəsini özdəndə əks etdirir və hər bir intonasiyanın parlaq sənətmə üçün mühüm simvola çevrilir. Bu əmil islam dini musiqisi və ondan doğan müğam təfəkkürünün özəlliklərindən qaynaqlanan bir göstəricidir. Beləliklə, əsərin təfsirindən belə qənaətə gəlmək olar ki, bütün sadalanan xüsusiyyətlər bastəkərin hassas milli semantik təfəkkürü və yaşama prinsipiinin ifadəsidir.

Ədəbiyyat:

1. Əzimov A. İlmələr, Bakı, 1964.
2. Veysalli F. Semiotika. Bakı, Mütcür, 2010. s. 46, 51, 52.
3. <http://ne-demek.net/anlam%4C4B1/İlme-ne-demek.html>
4. <http://enl.az/download/az.xalçasi.pdf>

Günay Sattarova
ADMÜ- dissertant

DÜNYA VƏ AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNDƏ ANTONEN ARTONUN TEATR KONSEPSİYASINA YARADICI REFLEKSİYA

Modernizm əsri çöxdən bittə də, XX əsrin teatr formalrının yaranması və rejissor teatrının təşəkkülü məhz modernizm cərəyanı ilə bağlıdır. Bəllidir ki, XIX əsrin son onilliyində modernizmin yarandığı zamanda bir çox istiqamətlər, cərəyanların mövcudluq dövrü bitdi. Modernizmin ilə yeni bədi istiqamətlər: naturalizm, simvolizm, daha sonra futurizm, kubizm, dadaizm, akmeizm yaranmağa başladı. Modernizmin istənilən bədi istiqaməti özünü teatr konsepsiyasını gerçəkləşdirmişdir. Heç şəkisiz ki, istənilən teatr konsepsiyası konkret rejissorun, teatr xadiminin, teatr kollektivinin adı ilə bağlıdır. Bu zaman bir sıra rejissorlar və teatr xadimləri müxtəlif teatr cərəyanlarının nümayəndələri oldular. Bunlardan Maks Reyxnard, Yevsevolod Meyerhold, Jak Kopo, Piter Bruk və başqalarının adlarını çəkmək olar. O cümlədən də yazıçı, dramaturq, aktyor, rejissor, teatr nəzəriyyəçisi, dünyada teatr dilinin novatoru kimi tanınan Antonen Artonun fəaliyyəti sürətilizmin, modernizm, eləcə də postmodernizm cərəyanına aid edilir.

Bu gün də aktual mövzu olan "Dünya və Azərbaycan mədəniyyətində Antonen Artonun teatr konsepsiyasına yaradıcı refleksiya" adlı dissertasiya işində Antonen Artonun teatr konsepsiyası, yaradıcı fəaliyyətinin əsas qütbləri-Qəddar teatr, teatrın arxetipi, Əlkimya teatri, Teatr və onun Oxşan təhlii ediləcək. Biz aktuallıq deyəndə bu gün də müasirliyiini itirməyən mövzunu nəzərdə tuturuq. Təsədüfi deyil ki, artıq 1960-cı illərdə Eji Qratovski yazdığı ki, indi biz A.Antonun əsərində yaşayırıq. Antonen Arto şəxsiyyətinə və irsinə marağ 50-ci illərin sonunda başlamışdır. 1956-cı ildə Antonen Artonun ilk əsərlər toplusu çap olunmuş və beləliklə də ilk dəfə geniş oxucuya müəllifin əsərləri təqdim edilmişdir. 1968-ci ildə artıq Antonen Artonun adı F.Niçşe və J.Sartr ilə yanaşı çəkilirdi. Bu illərdə Antonen Arto haqədə növbəti onilliklərin diyanəgörsünü müəyyənləşdirən, yeni dalğanın görkəmli filosofları Mişel Fuko, Jil Delyoz, Jak Derrida tərəfindən geniş məqalələr yazılmağa başlayır. O zamanın məşhur və parlaq rejissorları Antonen Artonun ideyalarna müraciət

edirlər. Bu sırada Piter Bruk, Eji Qratovski, daha əvvəllə baxanda isə Cudit Malina və Culian Bekin adlarını çəkmək olar.

Antonen Arto yaradıcılığının ilk dövrü sürətilizmin nümayəndəsi olan Andre Bretonun təsirilə başlayıb. Bu dövrü Antonen Artonun sürətilist mərhələsi də adlandırmaq olar. Lakin eyni zamanda A.Arto Fransanın görkəmli rejissor-eksperimentatorları M.Lüne-Po, F.Jeme, Ş.Düllen, J.Piteov ilə də çalışdır. Bu dövrədə Antonen Arto çoxsaylı tamaşaçı kütdəsi olan məşhur filmlərə, kinolara çəkilib. Onu da qeyd edim ki, Antonen Artonun ilk poetik toplusu, ilk pyesləri sürətilist estetikaya aid idi: sürətilist obrazların toqquşması, qeyri-mexaniki məktub, yuxu poeziyası və s.1920-ci illərin ortasında Antonen Arto bir sıra sürətilist toplusının redaktoru və müəllifi olur, eləcə də Sürətilist Araşdırmalar Bürosuna rəhbərlik edir.

Antonen Artonun Roje Vitrak və Maks Robyur ilə yaratdığı "Alfred Jari teatri" 1927-1929-cu illərdə fəaliyyət göstərir. Mübaligəsiz demək olar ki, Antonen Artonun yaradıcılığında əsas yeri teatr tutur və "Teatr və onun Oxşarı" teatr haqqında yazılan ən dəyərli məqalələr toplusudur. Antonen Artonun teatr sistemi teatr inkarıdır. Düzüldür, bu sistemi tamaşalarda təcürbəyə tabiq etmək istənilən nəticəni vermür. Antonen Artonun bütün yaradıcılığı təsadüfi subyektiv formalnın dağıdılması ilə insan mövcudluğun haqqı düşüncəsinə vurmaq kimi bir ali məqsədin üzərində qurulmuşdur.

Aida Qafarova
ADMÜ- doktorant

MÜSƏLMAN ARTİSTLƏR İTTİFAQININ FƏALİYYƏTİ

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın siyasi-ictimai durumu bir çox ziyalı cəmiyyətlərinin işinə, ölkənin teatr mühitinə öz mənfi təsirini göstərsə də, çox sayda sənətkarları sıralandıran "Artistlər İttifaqı" fəaliyyətini bir an belə dayandırmadı. Yarandığı vaxtda 300-dək səhnə xadimini birləşdirən İttifaq getdikcə üzvlərinin sayını artıraraq 1917-ci ildən etibarən Azərbaycanın bütün qabaqcıl səhnə xadimlərinin səsvermə cəhdliyə "Müsləman Artistləri İttifaqı" adı ilə fəaliyyətini davam etdirirdi. Tarixi mənbələrdə qısa şəkildə "Artistlər İttifaqı", «İttifaq» kimi yazılan quruma Azərbaycanın görkəmli sənətkar A.M.Şərifzadə başqılıq edirdi. İttifaq bütün teatr dəstələrinə öz ətrafına toplayaraq tamaşalar verirdi. İttifaq üzvləri olan tanınmış teatr fədalərlərinin iştirakı ilə "Müsləman Artistləri İttifaqı"nın Nizamnamə və Məramnaməsi geniş müzakirə olunaraq qəbul edildi. Ölkənin tanınmış, təcrübəli aktyorları və sənəta yeniyə qədəm qoymuş bacarıqlı gənclər İttifaq Nizamnaməsi ilə tanış oldu, könüllülük əsasında İttifaq üzv qəbul edildi və həmin ilin oktyabr ayından A.M.Şərifzadənin rejissorluğu ilə məşqlər başlandı. Əsas məşqləri "İsmailiyyə" binasında keçirilmiş İttifaqın İdarə heyəti də burada yerləşirdi. 1917-ci il noyabr ayının 20-də İttifaqın teatr truppası özünün ilk tamaşasını – Noriman Norimanovun "Nadir şah" faciəsini göstərdi. Tamaşa böyük uğurla oynandı. Nadir şah rolunda A.M.Şərifzadə özü çıxış edirdi. Truppanın 1917-ci ildə ən maraqlı işi dekabrın 15-də oynanılmış C.Cabbarlının "Ədimə fəthi" tamaşası oldu. "Müsləman Artistləri İttifaqı" hazırladığı tamaşaların əsəsin "İsmailiyyə", "Mali teatr" və "Tağıyev teatr"nın binalarında göstərilirdi. Onun repertuarından "Leyli və Məcnun", "Əli və Kəram" (Ü.Hacıbəyli), "Məhr və Mah" operalarının (H.Şərifzadə), "Osmanlı müharibəsi" ("Votən, N.Kamal), "Şəmdən boy" ("Dilin balası" N.Norimanov), "Boxtsiz cavan" (Ə.Haqverdiyev) dramlarının da təz-təz oynanıldığı görünür. Tamaşalarda Azərbaycanın görkəmli sənətkarları – A.M.Şərifzadə, S.Ruhulla, Ə.Qəmərli, R.Darabli, H.Abbasov, V.Olenskaya, Ə.Anaplı, M.Hacinski və digərləri iştirak edirdilər.

1918-ci ildə Bakıda "baş verən mə hadisələri ilə əlaqədar Azərbaycanı tərk etmək məcburiyyətində qalan truppamızın qışım aktyorları mart ayının sonlarında S.Ruhullanan başqılıq ilə Tiflisə və ordan başqa şəhərlərə, bir qismi isə A.M.Şərifzadənin rəhbərliyi ilə Həştərxan şəhərinə uzunmüddətli qastrol səfərinə çıxdılar. 1918-ci ilin payızında Bakıya qayıdan kollektivin əsas

yaradıcı heyəti "Müdiriyət" truppasında birləşdi və fəaliyyətini davam etdirdi.

Anar İskəndərov
ADMÜ- dissertant

QƏDİM TÜRK İNCƏSƏNƏTİNİN UZAQ ŞƏRQ İLƏ ƏLAQƏSİ

Müasir dövrümüzdə Qədim Türk incəsənətinin tədqiqi olduqca aktualdır. Qədim Türk xalqlarının incəsənətinin kökləri, onun simvolikası, digər mədəniyyətlərlə əlaqəsi hələ də yətinlə tədqiq olunmayıb. Qədim türk incəsənətinin müxtəlif ərazilərdən tapılmış çox saylı nümunələri onun necə geniş ərazilərə yayıldığına və böyük sivilizasiyaların incəsənəti və mədəniyyətinə necə güclü təsir etməsinə sübutdur.

Tarixlərinin erkən dövrlərindən başlayaraq yazı nümunələrinə malik olmalarına baxmayaraq bizim dövrümüzdə Qədim Türklərin çox az sayda yazılı abidələri qatmışdır. Lakin Qədim Türk incəsənətinin özü də Türk xalqlarının təfəkkürü və mitologiyasını özündə əks etdirərək bir növ informasiya daşıyıcısı rolunda çıxış edir və bizzat Qədim Türklərin tarixini, məişətini tədqiq etməyə imkan verir.

Uzaq Şərqi qədim Çinə yaxın ərazilərdə bir neçə qədim Türk Xaqanlıqları yaranıb və sonralar dalğa kimi digər ərazilərə də yayılıblar. Bu zaman onların dünya görüşlərini, semantika və simvolikalarını özündə əks etdirən incəsənətləri digər xalqların incəsənəti və mədəniyyətinə nəzərə qarşıcaq dərəcədə böyük təsir göstərmişdir. Biz Hun incəsənətinin qədim Çinə Tsün, Xan və digər sülalələri dövrünün incəsənətinə, Skif incəsənətinin isə Avropa incəsənətinə təsirini aydın müşahidə edə bilərik.

Qədim Türk incəsənətinin ilkin nümunələrinə qədim Ordos və Altay ərazilərində aparılmış qazıntılar zamanı tapılan müxtəlif materiallarda hazırlanmış olduqca böyük estetik keyfiyyətli və bir çoxu dini ritual xarakterli simvolikaya malik olan məişət və bəzək əşyaları aid edilə bilər. Qədim türk incəsənəti nümunələri yüksək bədiiyyə, şort dekorativliyyə baxmayaraq canlı dinamikaya, böyük plastikaya və işlədilan materiallardan asılı olmayaraq yerinə yetirilməsində böyük peşakarlığa malikdir. Bu işə onları yaradan xalqların necə incə zövqə və zəngin təxəyyülə malik olmalarına və bəzi Avropa sənətsinəslərinin onlara vurdulduqları "vəhşi" damğasına layiq olmadıqlarına dəlalət edir.

Ədəbiyyat:

1. Н.В. Полосымак. Всадник и Укока. Новосибирск : ИНФОЛИО-пресс. 2001.
2. Е.С.Богданов. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов центральной Азии. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии, СО РАН, 2006

Bəhrüz Niftaliev
ADMÜ- dissertant

İNFORMASIYA VERİLİŞLƏRİ VƏ OBYEKTİVLİK

Televiziya informasiyasında əsas tələb onun obyektiv olmasıdır, ancaq televiziya xəbərlərində obyektivliyə nail olmağa çalışmaq sonsuzluğa can atmaq illüziyasını da xatırladır. Hər şeydən əvvəl, bu, televiziya informasiyasının iki ayrılmaz keyfiyyəti ilə izah olunur: redaktə (yığım) və şərh (interpretasiya). Birincisi onunla əsaslandırılır ki, televiziya ekrində məhdud zaman çərçivəsində baş verənlərin bütün müxtəlifliyini yerləşdirmək mümkün deyil, digər tərəfdən, real zaman miqyasında

heç də hər şeyi xitəsər etmədən göstərmək olmaz. Şərh də özü-özlüyündə ləbaddır: hətta qərəzli şifahi (verbal) şərhin yoxluğu belə reallığın tələbərlərdə obyektiv əksini təmin etmir.

Təməşəyə məhz informasiya axını gərəkdir ki, o, daha vacib olanı seçə və sadə qarşı çıxara bilsin ki, dünyada əmin-amanlıq, yoxsa qeyri-sabitlikdir, yaşamaq təhlükəli və ya təhlükəsizdir, təhdidlər var, ya yox. Buna görə də sosioloqlar sərğular zamanı insanların informasiya tələklərini ən önəmli adlandırlar, ancaq telemetrik reytingə görə xəbərlərə bədii film və ayrıncılıq verilişlərdən daha az baxılır.

Yalan və uydurmələrdən istifadə edilməsi, onların ətrafında müxtəlif, "qondarmalar"dan ibarət süni təbəqə yaradılması, bir qayda olaraq, ekran və efirə etimadın itirilməsinə gətirib çıxarır. Bu mənadə informasiya mənbəyinə etimad televiziyanın auditoriyasını qoruyub-qoruya bilməməsidir. Belə şəraitdə televiziya və radio orqanlarından müəyyən sabit ideya daşıyan daşqın, birmənalı düzgün informasiya vermək, təhriir olunmuş məlumat qarşı dura bilən elmi cəhətə əsaslandırılmış notisələr çıxarmaq tələb edilir.

Ölkəmiz iqtisadi-siyasi və sosial-mədəni həyatına, dövlətin xarici siyasət fəaliyyətinə, bəyməkləşmədəki hadisələrə dair geyri və müntəzəm surətdə verilən informasiya ictimai rəyin formalaşmasında, təməşəqlərin hadisələrin məhiyyətinə düzgün qavramasında və qiymətləndirilməsində hər zaman mühüm vasitə olub. Kortəbi surətdə yaranan və kifayət qədər nəzərt olunduyuna hallar bu prosədə geniş yer tutur. Belə ki, təməşəqlə marağının formalaşmasında onun bənzərsiz həyat tərzi və təcrübəsi, daha çox iş adamlarının bir-birilə surətdə formalaşan sosial-psixoloji ünsiyyəti, qarşılıqlı əlaqə formaları, əhval-rəhiyyəsi və s. təsir göstərir. Bununla bağlı təməşəqlə marağının öyrənmə tədqiqatqlar arasında çoxsaylı problemlər yaranır. Problemlərdən biri və bəlkə də ən önəmliisi göstərilən marağın hər hansı daimi və asan əşkarlanar bir amildən əşlişliğini aydınlaşdırmaqdır. Təməşəqlə sosial-demografik xüsusiyyətləri ilə onun ekrana marağının nisbətini tədqiq edən sosioloqlar araşdırmalar belə meydana gəlməyə başlayıb.

Bələliklə, informasiya proqramlarının mükəmməl olması üçün televiziyanın yaradıcı əməkdaşları bir surə nəzəri və nəzəri-praktik məsələləri bilməli, onları tətbiq etməyi bacarmalıdır. Bunlar faktların toplanması, seçilməsi, əşlişlişildə təqdim olunmasıdır. Burada jənn müəyyənəşdirilməsi, onun əşlişlişlişinə əməl olunması, faktı, hadisəyə, auditoriyannın xarakterinə uyğun dil və üslub elementlərinin tapılış işlədilməsi xüsusi rol oynayır. İnformasiya verilişlərini, əşşən, ayrı-ayrı reportajlarını süjətləri təşkil edir. Buna görə onların zahiiri görünüşləri, diksiyaları, tələffüz qaydalarını bilməli, televiziyanın ifadə vasitələrinin uyarlı sintezindən məharətlə bələhənləmləri də vacib şərtlərdədir.

Aysel Hacıyeva
AMEA-nm doktorantı

ETNOMUSİQİŞUNASLIQDA MUSİQİ REGIONAL ARAŞDIRMALARIN ROLU

Azarbaycan musiqi folklorunda regional sistemlərin tipologiyasının işlənilməsi ilə bağlı məsələlər xüsusi önəm daşıyır. Bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar Azərbaycanada vahid etnik mədəniyyətin tərkib hissələrinin formalaşma mexanizminin öyrənilməsi üçün zaman yarada bilər.

Məlum olduğu kimi lokal mədəni mühitlərin musiqi folkloru əşşənlərinin tədqiqi etnoqrafiya, tarix, dialektologiya, musiqi sosiologiyası, musiqi psixologiyası kimi elm əşşənlərinin nəzəri sistemində ortaq qanunauyğunluqların əşkarlanmasını və araşdırılmasını tələb edir.

Təsədüfi deyil ki, dahi bəstəkar Uzeyir Hacıbəylinin "Azarbaycan xalq məhəmlən musiqi, ədəbi, psixoloji və etnoqrafik cəhətdən öyrənilməlidir" fikri şifahi ənənəli musiqinin tədqiqinin məhz müasir elmi paradigmayca əşşən olan metodoloji üsulların tətbiqi ilə mümkün olduğunu təsdiq edir.

Musiqişünas Kamilo Dadaş-zadənin gəldiyi qanasta görə Üzeyir Hacıbəylinin elmi konsepsiyasının bir çox müddəaları o dövrün elmi paradigmasında təşəkkül tapan etnomusiqişünaslığın fundamental müddəaları ilə həməhəng idi: "Onun ənənəvi musiqinin şifahlıq, variantlıq, çoxmərhələlik kimi fundamental kateqoriyalara dair müşahidələri etnomusiqişünaslığın metodoloji bazasında böyük önəm daşıyır."

Azərbaycanda musiqi folkloru kontekstində etnomədəni proseslərin izənilməsi zamanı digər mühüm bir məsələni də vurğulamalıyıq. Azərbaycanca lokal mədəni mühitlər yaranmış gündən etibarən müxtəlif coğrafi şəraitdə, müxtəlif adət-ənənəyə, yaşam tərzinə malik ortamlarda və müəkkəb tarixi, ictimai-siyasi hadisələrin axarında mövcudluğunu sürdürmüşdür və bir sıra dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Bu səbəbdən müxtəlif bölgələrdən toplanan xalq musiqisi örnəkləri üzərində məhz müqayisəli-tipoloji təhlilin aparılması olduqca zəruridir.

Çox böyük əhəmiyyətə qeyd etmək olar ki, Azərbaycan musiqi folkloru ənənələrinin öyrənilməsi üçün "mühitlərarası əlaqələr" in formalması prosesinin araşdırılması üçün də geniş perspektivlər aqır. Təəssüfə qeyd etməliyə ki, Azərbaycan etnomusiqişünaslığında vahid milli mədəni sistem qarşısında lokal mühitlərin musiqi regional xüsusiyyətlərinin və folklor ənənələrinin tədqiqinə dair araşdırmalar azdır. Məhz bu fakt milli etnomusiqişünaslıqda areal araşdırmaların aktuallığını şərtləndirən əsas amillərdən biridir.

Elçin Qafarlı
ADMÜ- dissertant

"TÜRKSÖY" TÜRK DİLLİ XALQLAR ARASINDA MƏDƏNİ İNTEQRASIYANIN YÖNƏLTİCİSİ KİMİ

Bəllidir ki, hər bir toplum kimi türkdillli xalqlar da öz mədəniyyətini, incəsənətini, öz adətini, ənənələrini, ədəbiyyatını inkişaf etdirmək, mədəni irsini qorumaq hüququna malikdir. Bu baxımdan Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatı TÜRKSOY-un türk dillli xalqların zəngin mədəniyyətini qorunması, inkişaf etdirilməsi, təbliği və gələcək nəsillərə ötürülməsi istiqamətində fəaliyyətinin əhəmiyyəti böyükdür.

Onilliklərlə ortaq mədəniyyətlərindən ayrı düşmüş türk xalqları 1991-ci ildə Sovet İttifaqı dağıldıqdan sonra yaradılan Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatı TÜRKSOY vasitəsi ilə yaxınlaşma imkanı tapmış və keçən iyirmi beş il ərzində bu istiqamətdə xeyli yol qət etmişlər.

Teatr sahəsində keçirilən üç beynəlxalq festival türk xalqlarının milli teatrlarının əməkdaşlığına, inkişafına və əlaqələrinin genişlənməsinə münbit şərait yaratmışdır. Belə ki, Türkiyənin Konya şəhərində keçirilən "Min nəfəs bir səss", Tatanstanın paytaxtı Kazan şəhərində keçirilən "Novruz" və Başqırdistanın paytaxtı Ufa şəhərində keçirilən "Tuğanlıq" (qardaşlıq) beynəlxalq teatr festivalında bu illər ərzində türk dillli teatrların müttəmədi iştirakı, keçirilən konfranslar üzv ölkələr arasında bu sahədə əlaqələrin genişləndirilməsinə səbəb olmuşdur. Bundan başqa TÜRKSOY təşkilatı nəzdində üzv ölkələrin dövlət teatrları rəhbərlərinin Şurası yaradılmış, hər il müttəmədi olaraq toplananlar keçirilmiş və müvafiq qərarlar qəbul edilmişdir. Həmin qərarlara müvafiq olaraq üzv ölkələrin teatrları arasında, rejissor mübadiləsi, ayrı-ayrı teatrların repertuarlarında qardaş xalqların dram əsərlərinin səhnə təccüssümünün təcrübəsi həyata keçirilmişdir.

Xüsusilə ümməttürk mədəni abidəsi olan "Kitabi-Dadom Qorqud"-un on iki boyunun sözü geden teatrların səhnəsində canlandırılması, TÜRKSOY-un türk xalqları arasında mədəni inteqrasiyanın yönləndirilməsi istiqamətindəki fəaliyyətinin bariz nümunələrindəndir.

DRAMATURQ VƏ REJİSSOR

İncəsənət əsərlərində həyatın inikası, şərh və idrakı bədi obrazlar vasitəsi ilə oldə edir. İncəsənət bədii təfəkkürdür. Həyat da həyat haqqında təfəkkir və ideya da burada bədii obrazların dili və vasitəsi ilə ifadə olunur. Əgər elm başlıca olaraq baş vermiş, vəqə olmuş faktlardan, elmi düşürlər, qanunlar şəklindəki noticələrdən istifadə edirsə, incəsənət real aləmin inikasını yaradırkən daha çox təsəvvir və təxəyyüldən, sanətkar xeyaldən meyvəsi olan obrazlardan və onların oyatdığı estetik təccüssatdan istifadə edir. Elmi əsərlər müəllifin fikirlərini bəyan edir, elmi müddəalarla sübuta yetirir, incəsənət əsərləri isə obyektiv varlığı və sanətkarın fikirlərini ayan edir, bədii obrazlar vasitəsi ilə göstərir. Bir şəkə baxanda, bir simfoniyanı, bir muğam əsərini dinləyəndə, bir tamaşaya, bir kino-filmə tamaşa edəndə biz təsvir olunan həyatı, insan təccüssatını, baş verən hadisəni sanki özümlə görür və duyuruq; görüb duyduğuların əzəməti isə bilavasitə özümlə noticə çıxarır və müəyyən fikir oldə edirik. Biza bu təsəvvürü verən, bizdə bu hissələri və müəllifin arzularıyla ideyanı oyadan bədii obrazlar olur. Obraz sözünü biz çox vaxt canlı insan obrazı, yəni əsərin iştirakçısı (persona) mənasında işlədirik. Lakin obraz sözünün mənası daha genişdir. Bədii obraz incəsənət əsərlərində təkcə canlı insanın deyil, ümumiyyətlə, təbiət və həyat hadisələrinin inikası və təccüssüm vasitəsidir. Obrazlar pleyadları və tamaşalarda yarandıqı kimi, rassamın tablousında, bəstəkarın məhnəsində və simfoniyasında da yaranır.

Müəllif rejissorluğu dramaturqa şamil olunan rejissorluqdur ki, əsəsin pyesin səhnə şəhəni, aktyorun rol üzərində iş qaydalarını öyrədir. Müəllif rejissorluq termini rus teatrşünaslığında işlənilib, lakin onun elmi məhiyyəti və yaradıcılıq təhlili aparılmayıb. Belə yanaşma vaxtla V.E.Meyxold da "Puşkin-rejissor" məqaləsində irəli sürüb. Məlumdur ki, A.S.Puşkin səhnədə tamaşa hazırlamış, əməli rejissorluqla məşğul olmamışdır.

Ədəbiyyat:

1. İsrəfilov İ. A. İskəndarovun teatr. Bakı, Mars-Print 2001.
2. İsrəfilov İ. Zaman Rejissor Poetika. Bakı, Elm, 1999.
3. İbrahimoglu V. Amma və lakin. Bakı, 2009.
4. Əlizadə M. Teatrda seyr və sehr. Bakı, Vətən, 1998.
5. Rəhimli İ. Azərbaycan Teatr tarixi. Nəş.2005.

Aliyev Məmmədova
ADMÜ- dissertant

SƏNƏDLİ-BİBLİOQRAFİK ƏDƏBİYYATIN SSENARİLƏŞDİRİLMƏSİ

Sənədlı filməndə danışarkən, kino sənətinin yaranmasından, ilkin sujet nümunələrindən danışmaq yetərlidir. Çünki kameranın statik vəziyyəti hesabına gündəlik həyatdan bir parçanı əks etdirərkək həm kino, həm də kino sənətinin sənədlı film növün əsasını, özününi qoymuş oldu.

Fakta və real həyata əsaslanan sənədlı ədəbiyyatı hesabına yaranan sənətlər gərəkçiyli birbaş əks etdirir. Mühüm ictimai hadisəni özündə birləşdirən qəhrəman dramaturji strukturun mərkəzində dayanır. Oyun kinodramaturgiyasında aktyorların sənədlı qəhrəmanı ifa etməsi obrazın bədii tədqiqatına yönəliir. Və bu yolla sənədlı materialın bədii şərh faktın bərpası dramaturji strukturunu yaradır.

Real həyatda baş vermiş ictimai -tarixi hadisələri və sənədlı qəhrəmanları əks etdirən ədəbiyyatın sənətləşdirilməsi dünya kinodramaturgiyasında geniş yayılmışdır. Lakin nəzərə almaq

lazımdır ki, nəzariyyəçilər bədii oyun və sənədli publisistik ssenarilər arasındakı sərhədləri şəffaflaşdırırlar. Odur ki, mövzunun real həyat hadisələr toplusuna əks etdirməsi fonunda dramaturji struktur bədii oyun və sənədli publisistik ssenarinin bədi ifadə vasitələrindən paralel şəkildə yararlanılır.

Bu məqəmməşlədikə, sənədli filmə də, avtobiografik növ formalaşmağa başladı. Bir vaxtlar yaşayb-yaratmış tarixi şəxsiyyətlərin həyatını əks etdirən sənədli materialların yoxluğu tarixi-biografik ssenarilərdə dramaturji modelin təhliləsinə mane olaraq onların bədi yaradıcılıqlarını ön plana çəkilməsinə səbəb olur. Bu isə peşqar üslubun standartlaşmasına və janr qarışığına gətirib çıxarır.

Yüzlük inkişaf yolu keçmiş ekran dramaturgiyamızın mövzu, struktur, üslub və janr problemlərini araşdırarkən bu nöteyə gəlik ki, ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi prosesi məhəl dəşə rolunu oynayar. Tədqiqatdan göründüyü kimi, ssenariləşdirilmə mövzu və struktur əlaqələri qismən itirilib bilir. Üslub bədii təfəkkürün xarakterik, janr isə tipi olduğundan onlar əlaqəli şəkildə mövcud olur; üslub bədii həllə xidmət edən vasitələrin sistemindən ibarət olur, janr isə tipoloji anlayış kimi şərti xarakter daşıyar. Üslub müəllifin bədi yaradıcılıq təxəyyülünün göstəricisi sayılısa da, janr əsərin bədii məzəyyətlərinə xarakterizə edir. Janr təyinatı gərəqliyə münasibətin müəllif yozumunu göstərsə də, üslub janrın işlək mexanizmini ortaya çıxarır. Deməli, daim dinamik inkişafda olan ekran dramaturgiyamızın formalaşdırıldığı mövzu, struktur, üslub və janr tipologiyası ədəbiyyatın digər sahələrinə də inkişafına təkan verir.

Sənədli materiallara, real hadisələrə arxalanaraq müharibə qəhrəmanı, həsr olunmuş «Uzaq sahillərdə» sənədli povesti əsasında yazılmış ssenaridə (müəlliflər İ.Qasimov, H.Seyidbəyli, 1957) sənədlik arxa plana keçirilərkən, hadisələrin və obrazların estetik-poetik həllinə daha çox yer verilmişdir. Məlum dünya Müharibəsi və orada döyüşən Azərbaycanlı kaşfiyyatçı Mixaylo laqəbi Mehdi Hanifə oğlu Hüseynzadə faktı danılmazdır. Onun göstərdiyi şücaət də hər kəsə məlumdur. Lakin filmin müəllifli filmi ümumilikdə prototip olaraq onun simasını ümumiləşdirərək bütün Azərbaycanlı partizanların qəhrəmanlığına həsr etmişdir. Film onun simasını avtobiografik filmi olsa da, ümumilikdə partizan həyatını ifadə edir.

Real hadisələrin bədii yozumunu hadisəlik, vizualıq hesabına ərsəyə gətirərək, bədii oyun nümunəsi yaradır. Lakin fakt və vizualıq fikirlə təsdiqi sə kinonun məziyyətidir.

Nəzakət Əhmədova
ADMİU- dissertant

MÜASİR GEYİMDƏ ƏNƏNƏVİ XALÇA MOTİVLƏRİNİN TƏTBİQİ

Hamı tərəfdən mütləq bəyanımalı olan modanın vaxtı artıq keçmişdir. Moda demokratik, emansipə olub və artıq heç kəsə heç nəyi zorla qəbul etmirir.

Əvvəllər dəblə geyinmək üçün qadınlar hər mövsüm qarderoblarını təzələmək məcburiyyəti qarşısında qalırdılar. Bu gün isə modada olan yeniliklər haqqında məlumatlı olmaq və onları öz zövqünə müvafiq işlətmək bacarığına malik olmaq kifayətdir. Bu, həm də mətbuat, radio və televiziya vasitəsilə yüksək dərəcədə məlumatlanmaq vasitəsilə fərdiliyi qeyd etmək imkanından irəli gəlir. Moda zümrə məvhumatından və yaş müxtəlifliyindən kifayət qədər azad və müstəqil olmuşdur.

Modanın cam atdığı yeganə bir şey varsa, o da zamanla yavaşlmaq istəyidir. Zamanın nəbzini modaya təsir ediyi kimi, eyni ilə moda da zamanla özünün əks təsirini göstərməkdədir. Təsədüfi deyil ki, II Dünya Müharibəsindən sonra, demokratiya haqqında yeni təsəvvürlərin meydana gəlməsi ilə əlaqədar olaraq, modanın diktatorası öz yerini geyim stilinin seçilməsinə nəzərə çarpan yaradıcı yanaşmaya verdi.

Müasir moda biza bu mənada hüdudsuz imkanlar təqdim edir. O, tamamilə azaddır və hansısa bir iddiaçıdan uzaqdır. Bu fərseədən düzgün istifadə edərək şansları oğdun buraxmamaq, bizim özümüzəndən asılıdır. Axı moda, fərdiliyimizin zahiri təzahürü olaraq, həmişə olduğu kimi bizim həyatımızda mühüm rol oynayar. Buna görə də qadınun üstün cəhətlərini qeyd edən və onu daha cəlbədar edən stilin ardınca getmək lazımdır.

Bu mənada kökümüze nəzarə salıb ondan bəhrələnmək tamamilə yerinə düşər. Çünki məhz keçmişimizəndən miras qalan, milli ənənələrə köklənərək yeni, müasir üslubda işlənmis geyim nümunələri zövq oxşayır və həmişə təbii olunaçaqdır.

Modelyer-rəssam Komala Qurbəçovanın "Zamanın yaddaşı" adlı geyim kolleksiyası da bu səpkidəndir. Belə ki, burada istifadə olunan geyim daşlarındən xalqımızın əsrlər boyu nəsiləndən-nəsilə gətirdiyi konstruktiv forma və dekorativ tərtibat, o cümlədən faktura müxtəlifliyi və zəngin rəng seçimi, müasir moda durumdən mövcud olan kostim stilinin iddialı formalaşdırılmasına təzahür tapır ki, o da gəzəlliyin cismani qavranılmasına gətirib çıxarır.

"Zamanın yaddaşı" adlı geyim kolleksiyasının ən vacib və nəzərə çarpan cəhəti ondan ibarətdir ki, burada Azərbaycan mədəniyyətinin və incəsənətinin ən zəngin sənət nümunələrindən biri olan xalça nümunələrinin kompozisiyası qurulduğundan və ornamentəlemlərdən istifadə edilmişdir.

Xalça təkcə intereyni bəzəyə bilən hər gözəl dekorativ əşya deyil, həm də simvolik dilin xüsusi formasıdır ki, onun vasitəsilə sədəqlərimizin həyat və dünya sirrləri haqqında məlumat daşır. Elə bir məlumat ki, o, təbii olunan hər bir şeyəndən üzərini bəzəmək imkanına malik olduğu halda, həmin məlumatın həm estetik, həm də əməli funksiyalarını bir qədar də qəbərdir, onları məziyyəni informasiya daşıyıcılarına çevirir. Beləliklə, eyni mövzu altında birləşmiş müxtəlif formalı, biçimli və bədi tərtibatlı geyim kolleksiyasının əsas qayəsini burada istifadə olunmuş ornamentəlemlə xalça motiviyləri təşkil edir.

Müasir geyimlə ənənəvi milli Azərbaycan geyimlərinin sintezini əks etdirən kolleksiyayı yaratmaq müəllif Azərbaycan dekorativ-təbiiq sənət əsərlərinin dekorativ əsasını təşkil edən ornamentəlemlərlə müvafiq deyil. Ziyafət üçün nəzərdə tutulan modellərdə istifadə olunan müasir konstruktiv formanın da əsasını Azərbaycan milli geyim ələmələri olan çaxçır, köynək və tunan təşkil edirlər. Bunların müasir interpretasiyası modellərin nəfis işlənməsində verilmişdir.

Geyim ansamblına daxil edilmiş müxtəlif aksesuarlar da kolleksiyanın mövzusuna, təyinatına və estetik görünüşünə müvafiq düşünülüb. Modelləri tamamlayan toxumna papaqlar, çantalar, məkrəmə texnikasında işlənmis bəzək əşyaları seçilmiş mövzunun açılmasına həlledici rol oynayar.

Geyim kolleksiyasında istifadə olunan milli ornamentəlemlərlə xalça motiviyləri, rəssam-modelyerlərin dizayner təxəyyülünün formalaşması və inkişafında müsbət rol oynaya biləcək bir amil olaraq, onların gələcək işlərində uğurla tətbiq oluna bilər və müasir Azərbaycan modasının müxtəlif istiqamətlərdə istifadə oluna bilər.

Beləliklə, əsrlərdən bəri sevilib-sevilib qorunub saxlanılan qədim xalçalarımızı bəzəyən nəxəşlər, müasir geyim modellərində yeni həyat, yeni nəfəs əldə edərək, xalq sənətimizin bu zəngin irsini gələcəkdə də təbliq etmək imkanını əldə edir.

Лейла Асланова
АГУКИ – дисертант

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО КАБИНЕТА МУЗЫКИ

Научно-исследовательский кабинет народной музыки, созданный в 1932 году при Азербайджанской Государственной Консерватории, сыграл огромную роль в развитии азербайджанской музыкальной культуры.

Изучение роли Научно-исследовательского кабинета музыки возможно и необходимо не только с исторической точки зрения. Сравнение записей музыкального фольклора, профессиональной музыки устной традиции с предыдущими образцами, а также с образцами азербайджанского музыкального устного творчества более позднего периода позволит выявить истинную ценность деятельности НИКМУЗа по сбору и записи азербайджанской народной музыки.

Впервые в записках, осуществленных в рамках Научно-исследовательского кабинета народной музыки появились варианты азербайджанского музыкального народного творчества максимально приближенное к их первообразу. И это главное достижение работы НИКМУЗа. В этой связи возникает возможность рассмотрения и изучения вариантов разных записей устного музыкального народного творчества и выявление значимых инвариантов.

Закономерно, что функционирование устного музыкального творчества в течении длительного исторического времени подвергается определенным изменениям. Вариантность как форма существования фольклора чаще всего характеризуется в научной литературе как процесс непрерывного обновления.

Важность сравнительного анализа образцов азербайджанской народной музыки, представленной в записках Научно-исследовательского кабинета музыки с записями более раннего периода истории фольклористики и периода второй половины XX века – начала XXI века представляются важной по следующим причинам:

1. Сравнение вариантов одного и того же музыкального образца позволит подойти к материалу НИКМУЗа с ценностных позиций.
2. В результате сравнения раскрываются наиболее повторяемые элементы музыкального языка, а следовательно, стабильные, устойчивые элементы к влиянию историко-социального контекста.
3. Сравнительный анализ вариантов образцов азербайджанской народной музыки в записках деятелей НИКМУЗа и иных, например, более поздних записей, позволяет аргументировать наиболее стойкие, яркие по своей национальной специфике слагаемые музыкального языка.

Ulya Abdullayeva
ADRA-nın Dissertantı

CƏLAL QARYAĞDININ YARADICILIĞI

XX əsr Azərbaycan heykəltaraşlıq sənətinin inkişafında öz yerini alan Cəlal Qaryağdının hər bir əsəri bitkin süjeti, kompozisiyası və özünəməxsusluğu ilə seçilir.

C.Qaryağdı 1915-ci il iyulun 15-də Şuşada, məşhur Qaryağdılar nəslində dünyaya gəlmişdir. 1927-ci ildə Bakı Rəssamlıq Məktəbinə qəbul olunmuşdur.

1934-1937-ci illərdə Tbilisi Rəssamlıq Akademiyasında təhsilini davam etdirməklə bərabər üç ildən artıq Gürcüstan SSR Xalq rəssamı Y.İ.Nikoladzenin rəhbərlik etdiyi emalatxanada heykəltaraşlığın sirlərinə yiyələnmişdir.

Təhsilinin son illərində böyük rus şairi A.S.Puşkinin bəreyefini hazırlayaraq şairin yubiley tədbirlərində nümayiş etdirmişdir.

1940-cı ildə Samur - Davayı kanalının açılış zamanı "Kəndlil" moaumental abidəsi ilə tədbirin tərtibatında iştirak etmişdir.

Heykəltaraşın N.Gəncəvi adına Azərbaycan Ədəbiyyat Muzeyinin fəsadını bəzəyən M.P.Vaqifin heykəlinə şairin fikirləri baxışları, duyğulu siması tamaşaçılarda dərin təəssürat yaradır.

Onun fəaliyyətinin əsas mərhələsi Böyük Vətən müharibəsi illərinə təsadüf edir. Silsilə qəhrəmanlıq obrazları yaradır. C.Qaryağdı firca və təpəsiylə vuruşan sənətkar Vətən oğlu idi.

1947-ci ildə N.Gəncəvi adına Azərbaycan Ədəbiyyat Muzeyinin vestibülündə qoyulan "Forhad Bistun dağı yarır" bəreyef kompozisiyası onun Nizami irsinin darında bildiyini göstərir.

XX əsr Azərbaycan şairəsi, "Xan qızı" X.B.Narainov portret - büstində sənətkar Nəvətinin daxili həyəcanını düşüncəli baxışları vasitəsi ilə uğurla göstərmişdir.

Hökumət evinin qarşısında 1954-cü ildə ucaldılmış V.I.Leninin monumental heykəlinə görə C.Qaryağdı Əməkdar İncəsənət xadimi adına layiq görülmüşdür.

Şuşada, musiqiçi ailəsində dünyaya gələn sənətkar musiqiçilərinin obrazlarına tez-tez müraciət etmişdir.

İçərişəhər qala divarlarının yanında Sabirin heykəli tişə ustasının pəntolələşməsinə göstərir. Sabirin bir mirasının təsiri ilə yaradılan heykələ tamaşa edənlər düşündür, sənətin səhrinə düstür.

N.Nərimanovun monumental heykəli C.Qaryağdı yaradıcılığının zirvəsi sayıla bilər.

Bordə şəhərində ucaldılan "Ana" abidəsi müharibə dövründə qəhrəman oğulların yolunu gözləyən, arxa cəbhədə yorulmadan çalışan Azərbaycan anasının ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

Yarım əsrdən çox yaradıcılıqla məşğul olan, 2001-ci ildə dünyasını dəyişən Cəlal Qaryağdı Azərbaycan heykəltaraşlığına əbədi imzasını qoymuş unudulmaz sənətkardir.

Ədəbiyyat:

1. Törlov M.. Cəlal Qaryağdı. Bakı: "Azərbayç", 1958.
2. Cəlal Qaryağdı. "Sarvat" albomları silsiləsi. Bakı: "Şərq - Qərb" Nəşriyyat Evi, 2013

Turqay Nar

Bakı Xoreqrafiya Akademiyası - magistrant

MÜSTƏQİL AZƏRBAYCAN TEATR SƏHNƏSİNDE TURQAY NAR DRAMATURGIYASI

Müasir türk dramaturgiyasına şöhrət gətirən Türkiyə teatr xadimləri cərgəsində Turqay Nar öz dəsti-xətlilə daha çox seçilən bir sənətkardir. Onun həm də bizim sənətkarın xeyr düşünləyə öz yaradıcılıq yolunda addımlamasını nəzərə alsaq onun bizə öz yaxın olanlardan biri kimi də qəbul edirik. Adətən qəbul olunub ki, biz Türkiyə sənətkarlarından dəstək almağımızdan daha çox danışıq. Lakin Turqay Nar bu sırada xüsusi seçilir. Çünki həmya məlum bir fakt əsasında, həm də Turqay Nann şəxsinin özünün söylədiklərinə görə o mərhum sənətkarımız Vaqif İbrahimovun onun yazdığıların oxuyub, bu əsərləri dəyərləndirdikdən sonra Turqay Nann öz istedadına inanı artdı və o öz yaradıcılığını böyük teatr xadimimizdən də ona olan inamı əsasında davam etdirmişdir. Öz üstüddi haqqında o belə söyləmişdir: "Oyun yazarlığımdaykə il Ustadım, nadir şəxsiyyət Vaqif İbrahimovğuna içmədi hər zaman bir təşəkkürü bəzər dəşiyəcəyəm. Ondan çox şey öyrəndim, hər zaman da oyranaçağam". (1)

Bələlikli, Turqay Nann əsərlərində əsasən Şərqlik, onun mütəfəkkirləri, fəlsəfi dünyagörüşü məzmun kəsb etsə də, o bu yolla bəşəri ideallara daha da yaxınlaşmaq məqsədi güdür. O tamaşaçıını mistik bir ələməyə bəcarən sənətkar qüdrətilə dini və iri aynılıqları bir nöqədədə birləşdirir. Teatr sənətimizə bu şərqiliyi və həm də bəşəriyyətlə dəyərli səhnə əsərləri bəxş edən Turqay Nar bir daha şərq məxsusluğumuzla qürur duyduğumuz dəstək olmuşdur. Bu isə daha çox Turqay Nann səhnəyə gətirdikləri obrazların dilində əks olunur. Müdrik Şərqin lakonik, dərin fəlsəfi məzmunlu dilində. Ümumiyyətlə, Turqay Nann dramaturgiyasında müvafiq şəkəllə yəratma üslubuna malikdir. Təəssüfki deyil ki, bizdə onun "Zibillik" pyesini nitəməzən qəbul və "Yug" teatri əsərin adını dəyişərək onun "Şok" adlandırmışdır. Əsərin adını dəyişdirilib "Şok" qoyulmasında da məqsəd sözlün həqiqi mənasında şok effekti yəradən bu mövzunu mənasını qəbən etmək olub. Təməşanın rejissoruna Günəy Səttər öz rejissor yozumuna görə münasibətini belə aqılayır: "Təməşada hadisələr qızla oğlann başına yuxuda gəlib. Biz hadisələri karnaval estetikası ilə təqdim edirik - yeni astar üzünə

çeviririk. Burada heç kəsi günahləndirmiq, itiham etmirik. Şok həm yaxşı, həm pis, həm xoş, həm də acı hiss və həyəcanların eyni anda yaşanmasından doğur. Çağdaş tamaşaçı gerçək həyatda o qədər dəhşətli hadisələrin şahidi və iştirakçısı olub ki, adama ələ gəlir ki, onun səhnədə ölüm belə şokla sala bilməz, heç nə təəccübləndirə bilməz. Ona görə də biz tamaşaçıya göstərmək istədik ki, zibillik dediyimiz, həyatın dibi adlandırdığımız, əslində, canlı həyatın başlanğıcıdır. Əsl şok mahz budur".

Türqay Narn səhnə əsərləri mahiyyətcə şok yaratma üslubuna malikdir. Onun səhnə əsərlərində hadisələrin zəhiri görüntüsü zamanı istifadə olunan dilin dərin fəlsəfi qatlarına vəhmə əsas götürülür. O bu dili daha təsirli etmək üçün həm də poetik dil vasitələrindən ələ mahaşələ istifadə edir ki, sanki hər bir obraz bir filosof təcrübəni işıqladır. Onun əsərlərindəki insan hansı bir səviyyədə olursa olsun dansarkən müdrikdir. Belə ki, obrazlar daha çox dillərləylə hərəkət edirlər onun dramlarında. Onların psixoloji portretləri də, şəxsi keyfiyyətləri də bu dillə üzə çıxdığı kimi müəllifin onlara münasibəti də dillə öz əksini tapır. Əlbəttə, deyilə bilər ki, bütün dram əsərlərində bu ələ belə olur. Lakin Türqay Narn əsərlərində obrazlar real olduqarı qədər də irrealdir. Mohz bu təzad şok doğura bilir obrazın qavranılmasında. Öz səhnə əsərlərində səməvi personajlara da Türqay Narn təsadüfən müraicət etmir. Mövlana, Yunis Emro, Şəhrizad və hətta irreal Tapəgöz belə onlara aiddir.

Ədəbiyyat:

1. Maryam Əlizadə. Cavabə ehtiyas olmasın suallar. <http://old.525.az/view.php?lang=az&menue=7&id=25797&type=1&figc=tab=0>

Mülayim Əhmədova
ADMÜ - magistrant

KNUT HAMSUN DRAMATURGİYASI TEATR SƏHNƏSİNDƏ

Knut Hamsunun dramaturgiyası marağı XIX əsrin 90-cı illərində yaranmışdır. O, 1895-ci ildə Parisdə rossamlarla, yazıçılarla və dramaturq Avqust Strinberqlə olan görüşlərdən təsirlənmiş və filosof İvare Karenə haqqında "Hakimiyyətin qapısı önündə" (1895), "Həyat oyunu" (1896), "Axsam səfəqi" (1898) pyeslərindən ibarət dramatik trilogiyasını yazmışdır. Norveçdə Hamsunun pyesləri dərhal Xristianiya teatrında tamaşaya qoyulsa da əxlaq qaydalarına zidd səyldiyi üçün müvafiqiyyətsizliyə uğramış, tənqid edilmiş və tezliklə repertuardan çıxarılmışdır.

K.Hamsun 1903-cü ildə Qafqaza səfəri zamanı bir neçə gün Gürcüstanda olmuş, burada gördükləri və yaşadığıqlarından təsirlənərək "Çarıca Tamara" adlı romantik dramını qələmə almışdır. "Həyatın sonuncu dram əsəri" "Həyat pəncəsində" (1911) pyesi olmuşdur. "Həyatın pəncəsində" əsərinin tədqiqçilər Hamsunun ən zəif pyesi kimi qiymətləndirmişlər. Ümumiyyətlə, ədibin pyesləri dövrün ədəbi ictimaiyyəti tərəfindən soyuq qarşılanmış, romanları ilə müqayisədə nisbətən zəif alındığı söyülmüşdür. Lakin bütün bu fikirlərə baxmayaraq, K.Hamsunun dram əsərləri Avropanın, Almaniyanın və Rusiyanın bir çox teatrlərində səhnəyə qoyulmuşdur.

"Skorpion" nəşriyyatında 1902-ci ildə nəşriyyatın sahibi Polyakovun tərcüməsində Knut Hamsunun "Həyat oyunu" pyesi kitabçə halında çap olunur. V.I.Nemiroviç-Dançenkoun səyrləri nəticəsində pyes çap edilməmişdən əvvəl teatrda səhnəyə qoyulur. K.S.Stanislavski "Həyat dramı" pyesi haqqında bu fikirdə idi: "Bu incəsənətə inqilabdır. Qoy o kültür tərəfindən qəbul edilməsin - amma o özü haqqında çox şey deməyə məcbur edəcəkdir və teatr öz töhfələrini verəcəkdir". "Həyat oyunu" pyesi "Həyat dramı" adı ilə 1902-ci ildə Moskva Akademik Bədaye Teatrında səhnəyə qoyulur. Səhnələr bu ədəs tərcümələrində özünü saxlayaraq 1910-cu ildə Knut Hamsunun on cildlik kitabında "Həyat dramı" adı ilə çap edilir.

V.I.Nemiroviç-Dançenko "Həyat dramı" pyesinin "istədadlı nədə işarəsi" adlandırdı. N.E.Əfros isə yazırdı ki, "Həyat dramı" Bədaye teatrının ən inqilabı quruluşudur...

V.I.Nemiroviç-Dançenko Knut Hamsunun daha bir pyesini teatr səhnəsinə götürir. Bu, yazıçının 1895-ci ildə qələmə aldığı, trilogiyanın ilk əsəri "Hakimiyyətin qapısı önündə" dramı olur. 1908-ci ildə 20 avqustunda V.I.Nemiroviç-Dançenkounun təşəbbüsü ilə rejissor və teatrın truppa rəhbəri V.V.Lujski Hamsunun pyesinin məşqlərinə başlayır və nəhayət, 1909-cu ildə 9 martunda pyes

tamaşalarına təqdim edilir. Lujskinin rejissorluq etdiyi pyes - tamaşaqlar tərəfindən yüksək qiymətləndirilir və sürətli əqlərlə qarşılanır.

Knut Hamsunun Rusiya səhnəsində tamaşaya qoyulan sonuncu əsəri ələ dramaturğun sonuncu dram əsəri - "Həyatın pəncəsində" pyesi olur. 1933-cü ildə may-iyun aylarında Moskva Bədaye Teatrının səhnəsində 36 məşqlə basılı gələn tamaşa cəmi 7 ilə mayın "Həyatın pəncəsində" pyesinin bu teatrda sonuncu tamaşası 12 iyun 1933-cü ildə baş tutur və bununla da, Moskva Akademik Bədaye Teatrının pərdəsi Hamsun üçün həmişəlik bağlanır.

Ədəbiyyat:

1. Knut Hamsun. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı: 2006. 480 sah.
2. Knut Hamsun. Seçilmiş əsərləri. Bakı: "Şərq - Qərb", 2009. 576 sah.
3. Knut Hamsun. XX əsr ədəbiyyatının ən ziddiyyətli klassiki. "Ulduz" jurnalı ilə ayb. az saytıının birgə layihəsi. İlham Abbasovun təqdimatında. // "Ulduz", Bakı, Avqust, 2014. Səh. 73-85.
4. <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=personali&n=7&id=15>
5. <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-372.htm>
6. <http://slavyanskaya-kultura.ru/media/hudozhestvennyie-filmy/gamsun-1996-hamsun-1996.html>

Fidan Xəlilova
ADMÜ - magistrant

MORİS RAVELİN FORTEPİANO VƏ ORKESTR ÜÇÜN G DÜR KONSERTİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Moris Ravel fransız bəstəkarı, islahatçılardan və XX əsrin musiqisinin ən əhəmiyyətli xadimlərindən biri idi. Görkəmli fransız alim və musiqişünas olan R.Rollan bəstəkar fransız musiqisinin dahi sənətkar adlandırmışdır. Xəliq musiqi qaynaqlarından bəhrələnən bəstəkar həm də klassizm cərəyanının prinsiplərinə sadiq qalmışdır. O, eyni zamanda XX əsr bəstəkarının estetik mövqeyində qalaraq böyük romantik pianizm xəttini davam etdirirdi. Özüün çox əsərlərində "Suyun oyunu" ndan başlayaraq "Tokkata" ya qədər Ravel müxtəlif texniki imkanlardan geniş istifadə etmiş, həmişə ifaçıların diqqətini cəlb etmişdir. Ravel fortepiano üçün 1901-ci ildə "Suyun oyunu", 1905-ci ildə "Əkslər" sifilisli kimi əsərlərini yazır. 1903-cü ildə yazdığı "Şəhrizad" isə vokal əsərləri içərisində ən gözə çarpanıdır.

Ravel yaradıcılığında fortepiano əsərləri xüsusi yer tutur. O özü də çox gözəl pianoçu idi. O bu alətin bütün imkanlarından istifadə etməyə çalışaraq, çoxlu sayda əsərlər yazmışdır. Gənc yaşlarının məhsulu olan fortepiano üçün yazdığı sonatında o, klassik dövrdən əvvəl klavessin və lavya musiqisinin özəlliklərindən yararlanmışdır. Ravelin zəngin və rəngarəng musiqisi onun müasirləri tərəfindən hal-hazırda da müxtəlif konsert salonlarında ifa olunmaqdadır.

Ravelin fortepiano və orkestr üçün yazdığı iki fortepiano konserti 1931-ci ildə aiddir. Hər iki konsert demək olar ki, bütün pianoçuların repertuarında xüsusi yerə malikdir. Bunlardan biri sol major digəri isə re major tonallığındadır. O, iki konsert üzərində eyni vaxtda işləyir. Eyni janr çərçivəsində müxtəlif həllər axtarmışığı xoşlayan bəstəkar bunda xüsusi marağ tapırdı. O, bu konsertlərdən birinci I dünyə müharibəsində sağ qolunu itirsə də səhnəyə çıxmaq istəyən Paul Vitçenşteyn üçün ancaq sol əllə çalınacaq bir formada yazır.

London qəzeti "Gündəlik telegraf" ("Daily Telegraph") 1931-ci ildə Ravelin konserti ilə bağlı fikirlər bölüşməyi xəliq edir. Bəstəkar həvəslə razılıq verir, hər iki konserti eyni zamanda düşünlüydüyünü və yazıldığı vərəqlər qarşılıqda hərsinin üzərində ayrılıqda dayanır. Birinci G dür konserti Sen-Sans, Motsartın konsertlərinin ruhunda yazılıb. Həmçinin o, G dür konsertində çar musiqisinin elementlərinin mövcudluğunu vacib bilir və skripka sonatası ilə onu bu mövzuda müqayisə edir.

"F.M.Dostoyevski yaradıcılığında fədəkarlıq mövzusu" (F.M.Dostoyevski yaradıcılığında humanizm məsələləri) adlı məqalə dissertasiya işində İnsan problemləri və İdeyanın bədii həlli təhlili olunacaqdır.

Azar Malikov
ADMÜ- magistrant

MİLLİ ZƏRB ALƏTLƏRİNİN ARTIKULYASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məlum olduğu kimi Azərbaycan musiqi folklorunun əsasın xalq musiqisi, muğam sənəti və ifa həvəçə təşkil edib. Bu öz böyük rol nəzərdən keçirildikdə onların metroritmik cəhətdən nə qədər zəngin olduğunu görmək mümkündür. Məhz bu rolları sintezində də bütövlükdə zərb musiqisi yaranmışdır. Azərbaycan zərb musiqisi hər üç sahəni əhatə edərək, onların vəhdət şəklində özündə birləşdirir. Xüsusilə xalq musiqi nümunələrindən əksəriyyətinə metrik vəzə və bəzi artikulyasiya xüsusiyyətləri özünü aydın biruzə verir.

Müasir dövrümüzədə musiqi folklorunda böyük üstünlüklə təbii olunan zərb aləti nəğarə alətidir. Nəğarənin bədi-texniki imkanlarının məhdu olub, dinamik artikulyasiya özünü ayn-ayn müasirə doğruldur. İfa zamanı melizmlərin əz hallarda istifadə edilməsi aləti artıq Müasir dövrdə böyük üstünlüklə istifadə olunan zərb alətlərindən biri də cürə nəğarədir. Cürə nəğarə quruluş etibarilə böyük nəğarənin eyni olsa da, onlar fərqli artikulyasiya xüsusiyyətlərinə malikdir. Cürə nəğarənin artikulyasiyası böyük nəğarəyə nisbətən iti və bir zildir. Alətin çubuqlarla ifa olunması da onun artikulyasiyasına böyük təsir göstərir. Ulyasiya xüsusiyyətlərinə görə digər zərb alətlərindən fərqlənir.

Qoşanağara aləti Azərbaycan zərb alətləri içərisində əsas membranofon alət olub, xalq musiqisində geniş istifadə olunur. Vəstələrinə əsasən çubuqla ifa olunsa da alət əla, şapalaqla və şaxşaxla ifa oluna bilər. Bu çağlı vəstələrinin hər birində alətin artikulyasiyası dəyişir. Qoşanağarının artikulyasiyası ifaçının tərzindən və peşkarlığından çox asılıdır.

Digər zərb alətlərindən fərqli olaraq qoşanağara alətinin artikulyasiyası üçün otaq şarəti daha əlverişli olub, dinləyicini yormur. Xatırladıq ki, qoşanağara membranofon alətlər qrupuna daxil olmasınə baxmayaraq, çubuqlar bir-birinə vuruqda idiofonlu alətlərə əsas olan artikulyasiya əldə etməyə mümkündür. Ümumiyyətlə, müasir dövrümüzədə zəngin xalq musiqisində qoşanağara alətdən olmaq əz hallarda istifadə olunur. Milli zərb alətlərinin musiqi mədəniyyətimizin bir çox sahələrinin inkişafında böyük rol olmuşdur. Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə istifadə edilmiş milli zərb alətlərinin ayrıca öyrənilməsinin orqanologiya elmi baxımından böyük əhəmiyyəti və rol vardır. Membranofon əsas mənəvi dəri olan çağlı alətlərinin elmi aid olub, quruluşuna görə membranofonlar 2 qismə ayrılır: bürüzlü və iküzüzlü çağlı alətləri. Bürüzlülərə də bəzən quruluşca bir-birindən fərqlənirlər. İküzüzlü membranofon alətlər bir-birinə çox bənzərsə də, ölçüləri (diametr, hündürlük, en, uzunluq) arasında fərqlər var və hər alətin artikulyasiya xüsusiyyətinə görə müxtəlif dövrlərdən (keçir, çəpiz, dana, ceyran, dəyca, qurd-canavar) istifadə olunur.

İki baxışda hər iki qrup-həm idiofonullar, həm də membranofonullar eyni qrupa, yəni zərb alətləri qrupuna aid oluna bilər. Lakin bu alətlər dərindən öyrəndikdə onların fərqli artikulyasiya xüsusiyyətləri aydın şəkildə ortaya çıxır. Bölli olur ki, idiofonullar təkcə zərbə (vurulmaqla) deyil, həm də silklənməklə, dartılmaqla və qarışqı (vurulmaq) və qarışqı (vurulmaq) üsulla da vəsulləndirir ki bu halda onlar cingillili artikulyasiyaya malik olurlar. Xordofonlu alətlərin də bir qismi teli aid olmasınə baxmayaraq zərbə (vurulmaqla) ifa olunur. Məsələn, santur, çəndər, səvandar kimi alətlərin telinə çubuqla vuruqda səslənmə yaranır. Məhz bu alətlərin əsas mənəviyyəti teldən alındığından həmin alətlər xordofonlu zərb alətləri sayılır. Dərdəli, idiofonullar o alətlərdir ki, onun üzərində digər qruplara (aerofonlu, membranofonlu və xordofonlu) aid edilən detallar və xüsusiyyətlər olmur. Yəni idiofonullar nəfəslə çalınmamalı, gövdəsi üzərində teli olmalıdır (hətta dəri olsa belə o, əsas mənəviyyəti xüsusiyyəti daşımamalıdır), alətin əsas mənəviyyəti rol oynayan teli də olmalıdır. Milli zərb alətlərinin

G dur konsertini Ravel 1929-cu ildə bəstələnməyə başlamış və 1931-ci ildə tamamlamışdır. Əsərin ilk premyerası 1932-ci il 14 yanvarda yaxın dostu fransız piançosu Marqarita Lonqun ifasında olub. Konsert sonata formasında yazılıb, əsas mövzu həqiqətən də konsertin qalan hissəsi üçün sanki bir motivasiyadır. Konsertdə Bask musiqisi açıqca görünür. Birinci hissənin əsas mövzusu Bask xalq melodiyasıdır. Onun enerjili karakterinə qarşı ayrıca cəz elementləri nəzərə çarpan (xüsusilə solo fortio pianonun çıxış etdiyi qısa epizod) ikinci mövzu durur. Ekspozisiya faqotun ifadəli və gözəl solosu ilə başa çatır. Orkestr səslənməsi öz kütləvililiyi ilə seçilir, əksinə onda şəffahlıq hökm sürür. Birinci hissədə romantik konsertə əsas dramatik konflikt və ya psixoloji gərginlik yoxdur. Bəstəkar açıq şəkildə akademik fransız musiqisinin (Sen Sans) meyli edir, klassik incəsənət konsepsiyalarının balanslaşdırılmış dayağ axtarır. Konsertin lirik mərkəzi – Adajio-dur. Sakit orta hissə bu janrın bütün əsərlərində müşahidə edilir. Raveldə bu özünəməxsus xarakter dəyişir ki, onu digər lərdindən fərqləndirir. Məsələ təkcə musiqinin karakterində deyil, həm də formasındadır.

Finalda martellato epizodu , unisona qaçan keçidlər böyük yer tutur, musiqi dinamikdir və zarif olaraq orkestr edilmisdir. Burada cəz təsiri hiss olunur ki, Ravelin 20-ci illərdəki əsərlərində də daha sonra sol əl üçün konsertinə təsir etmişdir. Bəstəkar cəz elementlərinin müxtəlif formalarda inkişafına geniş maraq göstərmisdir. Ravel konsertlərində 2 planda baxmaq olar: müəllifin yaradıcı təkamülünün əsas hissəsi və 20-30-cu illərin analoji əsərləri ilə müqayisədə.

Elnura Əsədova
ADMÜ- magistrant

F.M.DOSTOYEVSKİ YARADICILIGINDA FƏDƏKARLIQ MÖVZUSU (F.M.DOSTOYEVSKİ YARADICILIGINDA HUMANİZM MƏSƏLƏLƏRİ)

F.M.Dostoyevski yaradıcılığında fədəkarlıq mövzusu (F.M.Dostoyevski yaradıcılığında humanizm məsələləri) yazıcının bədii dünyasının ən dominant mövzularından olub. Qeyd edim ki, yaradıcılığında insan mövcudluğunun, varolmasının fundamental problemlərini qələmə alan F.M.Dostoyevski dünya mədəniyyətində bənzərsiz bir yazıcı kimi tanınmaqdadır. XX əs dünya ədəbiyyatının bir sıra tanınmış ismi, müəllifləri özünü F.M.Dostoyevskinin salafı hesab edirlər. F.M.Dostoyevski dini-falsəfi renessansın təsiredici qüvvələrindən biri idi. O, öz romanlarında zamanın ideoloji, sosioloji və mənəvi suallarına cavab axtarmış, keçmiş, indiki və gələcək Zaman müstəvisində insanı dərindən araşdırmağa çalışmışdır. İnsan təbiətinin əsas başlanğıclarının təhlili zamanı yazıcı təkcə fakto kateklizmlərindən deyil, XX əs müharibəsi, intibahı, ideologiyası ətrafında da geniş fikir yürütmüşdür.

F.M.Dostoyevskinin yaradıcılıq yolu mürəkkəb və ziddiyyətli olmuşdur. Onun romanlarında insan iztirabına qarşı bəslədiyi dərin rəğbət duyğusu, ideyali insanın yaşantıları fədəkarlıq-humanizm qatnu qabardır. Yazıcı əsərlərində olmaq tiplər-qəhrəmanlar yarada bilmisdir. Bunları ümumiləşdirək: yoxsul tələbələr, Sibir katorqatılan, aqlı çökən və "ayyaq" xidmətçilər, əxlaqsızlığa məchur olan qızlar, kapitalist dövlətinin əmamsız inkişaf yolunda təqib olunan insanlar və səfillər.

Vətəni Rusiyanın tarixini dərindən öyrənmiş, müqəddəs Məreyi (doğulduğu qəsəbə) və onun ucqar kəpik kəndini həmişəlik olaraq yadında saxlamış, katqıca qazandırmış və soldat kəzarməsində xalq içində yaşamış F.M.Dostoyevski altmışıncı illərin əvvəlində öz ideyasını işləyib hazırlamışdır: on qiymətli kazına və sarvət gələcəkdə böyük tarixi vəzifəni yerinə yetirməli olan istedadlı və sarsılmaz xalqın mənəvi, poetik və falsəfi mədəniyyətidir.

F.M.Dostoyevskinin əsərlərindəki subyektivlik, özünəməxsusluq, ideyaların çilğnlığı və duyğuların aşın bolluğu heç də yazıcı şəxsiyyətinin fərdi xüsusiyyətlərindən irəli gələn hal deyildir. Bütün bunlar sivilizasiya dövrünə qədər qoymuş XIX əs insanının düşüncə, özünüdərk və qəvriyyə tərzidir, yeni yeni dünyanı və yeni insanın olduğu kimi təsvir edilməsidir. F.M.Dostoyevski bir müəllif kimi öz qəhrəmanı ilə birlikdə düşüncələrə dalır, həyəcan keçirir, lakin o, öz düşüncələrini və həyəcanlarını qəhrəmanın hissələrinə qatır, onları idarə etmir və sonucda da yekun sözüni demir.

artikulyasiya xüsusiyyətləri nəzərə alınaraq onlardan musiqi folklorumuzda, aşıq yaradıcılığında və muğam sənətində geniş şəkildə istifadə olunur. Milli zərb alətləri orijinal səs koloriti yaradaraq, fərqli artikulyasiya xüsusiyyətlərinə malikdir. İldifonlu alətlərimiz müşayiət zamanı dissonans artikulyasiya hasil etdikləri üçün onları təkmilləşdirilməsinə böyük ehtiyac vardır.

Aygün Hacızadə
ADMU- magistrant

AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISİNİN BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA FORTEPIANO İŞLƏMƏLƏRİ

Qədim tarixə malik Azərbaycan xalq musiqisi öz zənginliyi, rəngarəngliyi ilə seçilir. Azərbaycan xalq musiqisi musiqi mədəniyyətimizin əsasını təşkil edir. Musiqi mədəniyyətimizə xalq mahnı və rəqsləri, aşıq yaradıcılığı, şifahi ənənəli professional musiqimiz olan muğam daxildir. Xalq musiqimiz böyük təkamül yolu keçmiş, həm xalq musiqimizin inkişafında, həm də bəstəkar yaradıcılığının inkişafında xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Azərbaycan xalq musiqisi əsrlər boyu inkişaf etmiş və öz aktuallığını hələ də saxlamaqdadır.

Azərbaycan xalq musiqisi toplanmasında Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Məqəməyev, Soltan Hacıbəyovun xüsusi qeyd etmək lazımdır. Onlardan Sonra Fikrət Əmirov, Asaf Zeynalli, Səid Rüstəmov və başqa musiqiçilərin onların yolunu davam etdirərək, xalq mahnılarının toplanmasında, inkişafında xüsusi rolları olmuşdur.

Azərbaycan xalq musiqisi bəstəkar yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Xalq və şifahi ənənəli musiqi nümunələri müxtəlif Avropa alətləri üçün öyrənilməsi, musiqi mədəniyyətimizin sərhədlərimizdən kənarında yayılmasına və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tanınmasına səbəb olur.

Azərbaycan xalq yaradıcılığının əsas hissəsini xalq mahnıları təşkil edir. Xalq mahnılarında duyğu və həyəcanlar, dərin fikirlər öz əksini tapır. Xalq rəqsləri öyrənilməsi və inkişafında not yazılmasının olması böyük əhəmiyyətə malikdir. Ayrı-ayrı tədqiqatlar, xalq rəqslərinin nota salınması bəstəkar yaradıcılığına daxil olmasına zəmin yaradır.

Aşıq yaradıcılığı xalqımızın mədəniyyətində dəniz türk köklərini bağlayan yaradıcılıqdır. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi mədəniyyətinin ən qədim səhərlərindən biridir. Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin əsasını qoymuş Ü. Hacıbəyli "aşıq" sözünü eşq (ərəbcə) ilə bağlayır.

Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi irsinin ilk not yazılan XIX əsrdə rus folklorçularına məxsusdur. Dünyanın ən qədim və mədəni xalqlarından olan Azərbaycan özünəməxsus tarixi, maddi-mədəniyyət abidələri zəngin ədəbiyyatı, incəsənəti və musiqi mədəniyyəti ilə fəxr edir. Azərbaycan muğamları tarix boyu özünəməxsus inkişaf prosesində ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşmiş, müasir formaya düşmüşdür.

Azərbaycan xalqının musiqi irsi çox qədim və xalqımız üçün dəyərlidir. Tarixin çətin yollarından keçib bu günümüzdə gəlib çatan-muğamlar, zərbi muğamlar, təsniflər, xalq mahnıları rəqslər, aşıq musiqisi tariximizin ən qədim və zəngin izlərini özündə əks etdirmişdir.

Səbinə Əliyeva
ADMU- magistrant

AZƏRBAYCAN ETNOMUSIQISİNİN İNKİŞAFINDA BAYRAM HÜSEYNİN ROLU

Etnomusiqişünaslığın inkişafında mühüm rol oynamış alimlərdən biri də Bayram Hüseynidir. Bayram Hüseyni elmi fəaliyyətində Azərbaycan musiqi folklorunda bir çox məsələləri qaldırmış və onun həllinə nail olmuşdur. Onun namizədlik dissertasiyası Azərbaycan xalq rəqs musiqisi adlanırdı

və iki hissədən ibarət idi. I hissə xalq rəqs musiqisinin tədqiqini əhatə edir. II hissəyə isə musiqişünasın özü tərəfindən toplanmış və nota salınmış nümunələr daxildir.

Bayram Hüseyninin elmlər namizədi dərəcəsi almaq üçün təqdim etdiyi dissertasiyasında Azərbaycan xalq rəqslərinin musiqi dilinin özəllikləri şərh olunur. Zəngin musiqi materialı təhlil edilərək musiqişünas bələ qənaətə gəlmişdir ki, xalq rəqslərinin melodiyaları üçün 6/8, 4/4, 3/4, 2/4 musiqi ölçüləri xasdır. On geniş yayılmış ölçü isə 6/8 -dir. Musiqişünas öz əsərlərində həmçinin xalq rəqslərinin səsvermə ritmi – intonasiya modellərindən də bəhs etmişdir.

Bayram Hüseyni V. Belyayevin tələbəsi olmuşdur. Öz elmi fəaliyyətində onunun elmi prinsiplərini inkişaf etdirmişdir. O Respublikamızın müxtəlif bölgələrində ekpedisiyalar təşkil etmişdir. Burada edilən bütün materiallar sonradan iki cildli kitab halında nəşr olunmuşdur. I fasilə -yallılar, 2 ci fasilə isə halaylara həsr olunub.

Bayram Hüseyni xalq rəqslərinin aşağıdakı janrları üzrə təsnifatı vermişdir:

1. Ənənəvi rəqslər,
2. Məişət rəqsləri,
3. Əmək prosesinə bağlı rəqslər,
4. Qəhrəman -hərbi və idman oyunları rəqsləri,
5. Yallı oyun-rəqsləri,
6. Müxtəlif mövzulu xalq rəqsləri.

Musiqi məzmununa görə isə tədqiqatçı xalq rəqslərini aşağıdakı janrlara ayırır:

vokal, vokal-instrumental, instrumental. Bu diplom işində Bayram Hüseyninin pedaqoji fəaliyyəti, onun təhlil etdiyi rəqslərdəki metro ritmik xüsusiyyətlər, lad məqam intonasiyaları əsas obyekt kimi göstərilir.

B.X. Hüseyninin alim kimi maraq dairəsinə daxil olan elmi problematikanı belə ümumiləşdirmək olar:

1. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixi;
2. Xalq musiqisi janrlarının tədqiqi, hər bir folklor-yaradıcılıq sahəsinin özünəməxsus
3. janr xüsusiyyətləri;
4. Folklor irsinin toplanması, toplama işinin bölgə-ərəzi prinsipləri;
5. Toplama və sənədləşdirmə işinin elmi-nəzəri və praktik məsələləri;
6. Xalq musiqisinin bədii işlənilməsi;
7. Təsnifat məsələləri;
8. Müasir xalq musiqisi yaradıcılığı və folklorizm problemləri;
9. Folklor-musiqi yaradıcılığının sosiologiyası;
10. Xalq musiqisi alətləri və xalq ifaçılığı;
11. Şifahi və yazılı ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsi və təsiri.

Tamilla Məmmədova
ADMU- magistrant

VƏTƏNDAŞ CƏMİYYƏTİ MÖVZUSU "SAMAN KÖPƏKLƏRİ" FİLMİNDƏ

Vətəndaş cəmiyyəti azad fərdlərin birlikdə yaratdıqları sivil bir cəmiyyət olaraq insan hüquqlarının pozulması, məcburi və əsassız şəkildə azadlıqdan məhrum edilmə, o cümlədən də zorakılıq, şiddət kimi faktorlara həmişə əks mövqedə dayanaraq fərdlərin hüquqlarının müdafiəçisi mövqeyindən çıxış etmişdir. Məhz, vətəndaş cəmiyyətinin kinoda bu mövqedən təzahürü baxımdan seçiyim filmlərdən biri də 1971-ci ildə rejissor Səm Pekinpan (Səm Pekinpan) şotland yazıçısı Qordon Uilyamsın (Gordon M. Williams) "Trençer fermasının mühasirəsi" (The Siege of Trencher Farm) romanı əsasında ekranlaşdırıldığı "Saman köpəkləri" (Straw Dogs) filmidir.

Filmimizin baş qəhrmanı Dastin Hoffmanın canlandırdığı Devid obrazı əvvəlcə gündənin əksər hissəsini evində, lövhə qarşısında riyazi məsələlər həll edən, eynəklİ, ziyalı təbəqənin nümayəndəsi kimi görünəndə, süjetin inkişafı boyu obrazın transformasiyasının şahidi oluruz. Filmin finalına yaxın bizim qarşımıza bəz nəfərə qarşı təklər olaq mübarizə aparın casur Devid obrazı durur. Riyaziyyatçı Devid dəstə dediyi kollecdən yorularaq, istirahət etmək məqsədİ ilə öz həydə yoldaşı Emi (Susan George) ilə birlikdə İngiltərənin dəniz qrağında yerləşən, Eminin doğulub, boya-başa çatdığı köndə köçür. Lakin, tamaşaçı əla filmin ilk yansından aydın görür ki, Devid bu kəndin insani deyil. O ilk növbədə öz qayda-qanunları ilə yaşayan bürird və onu bu yere bağlayan yeganə şey bu kiçik əyalətdə böyüyüb, boya-başa çatmış həyat yoldaşıdır. Emi də Devidin bu həyata uyğunlaşa bilmədiyinin fərqindədir. Deməli, biz bir tərəfdə ziyalı təbəqənin nümayəndəsi riyaziyyatçı Devidi, digər tərəfdə isə şəhərciyin sakinləri barbar fəhələrin qarşı-qarşısı münasibətlərini görürük. Savadsız və diletant olan bu insanların zorakılığın başqa anlaşıqlan insani münasibətləri yoxdur.

Filmin birinci yarisində Devid ilk zorakılıq halları ilə məhz kənd sakinlərinin yığıldıqları barda qarşılaşır. Yaşlı sakın Tom bərn içpisinə qarşı siddətə əl atır. Devidin bərn bir küncündə dayanaraq, həmin səhnələrdə verdiyi reaksiya və mimikalar onun bu həyata tamamilə zidd olduğunu bir daha göstərir. Bütün bunları izləyərək onun üzündə qəribə kinayəli gülüş yaranır. Sanki Devid bu gülüşü il əslində onların halına acır.

Devid və Eminin yaşadığı və e simvolik əlamətdə vətəndaş cəmiyyətini təmsil edir. Demək olar ki, bütün vacib hadisələr. pişiyin qətlə yetirilməsi, Eminin təcavüzü məruz qalması, sakinlərin hücumu və onların Devid tərəfindən zorarizləşdirilməsi məhz bu vədə cərayən edir. Devidin Emi ilə diaqloqunda - "Bura mənim evimdir, mən öz evimdə zorakılıq və şiddətin olmasına izin vermərəm" kimi sözlərdən bu nəticəyə gəlirik ki, Devid yaşadığıqlan kiçik evdə öz vətəndaş cəmiyyətini qurur və əzlinin hüququnu müdafiə etməyi qarşısına məqsəd qoyur. O, bu mübarizədə tamamilə təkl və köməksiz qalır. Hətta həyat yoldaşı Emi belə onun tərəfində deyil. Və mübarizədə Devid öz qətiyyətli duruşu ilə tamaşaçılarnın sevimlisinə çevrilərək bəyinsiz, təcavüzkar sakinlərə qarşı qalib gəlir. Devidin yerli xuliqanlara qarşı mübarizəsi fəonunda rejissor həm də təmkinli insanın beyninin alt qatlarında yatan əsəb nişanlarının da nəyə qədər olduğunu tamaşaçıya göstərmiş olur. Hər kəsin səbr kasası bir gün mütləq dolur və o kasa dərəkən yaratdığı fəlakətlə ətrafdakı insanları məhv edə bilər. Bu evdə məhz o baş verir. Devidin səbr kasası dolub, o məzlum və köməksiz birini qorumaq üçün fədakarlıq edir. Özünün də, həyat yoldaşının da həyatını təhlükəyə ataraq Henrii qoruyur.

Filmin final səhnəsi də özünəməxsus daqiqliklə işlənib. Henri ilə Devidin arabadakı diaqolu diqqəti cəlb edir. "Evin yolu bilmirəm" - deyən Henriyə cavabında Devid də "Mən də" deyərək gülməyə başlayır. Bəli, o zorakılıq və əxlaqsızlığın baş alıb gətirdiyi əyalətə geri dönmək istəmir. Onun hara gətirdiyini də bilmirik. Evində 5 cəsədlə Eminin qoyaraq o evdən uzaqlaşır. Bir daha qayıdacağıq, biz bunu bilmirik. Amma zənn edirik ki, o bir daha o evə, o əyalətə əsla qayıtmayacaq. Onun öldürdüyü insanlar isə başqalarına nümunə olacaq.

Afaq Ağayeva
ADMİU-magistrant

İNTİBAH DÖVRÜNÜN DÜNYAŞƏHRƏTLİ DRAMATURQUNUN ƏSƏRLƏRİ AZƏRBAYCAN SƏHNƏSİNDƏ

Yaradıcılığında insan mövcudluğunun, varolmasının fundamental problemlərini təhlil edib, ədəbi dilə-yazıya gətirən Uilyam Şekspir dünya mədəniyyətində unikal, təkrərlənməz yərə sahibdir. XX əsr dünyə ədəbiyyatının bir sıra tanınmış müəllifləri özlerini Şekspirin səlsifi hesab edirdilər. Uilyam Şekspir həm də dini-fəlsəfi renessansın təsirdici qüvvələrindən biri idi. O, öz romanlarında zamanın ideoloji, sosial və mədəni suallarına cavab axtarmış, keçmiş, indiki, və gələcək zaman müstəvində insani dərindən araşdırmağa çalışmışdır.

Şekspir əsərləri peşəkar teatrının formalaşmağa başladığı dövrlərdən dilimizə müxtəlif müəlliflər tərəfindən tərcümə olunmuş və teatr səhnəsində onun əsərlər müdəmadi olaraq oynanılmışdır. Şekspir əsərlərinin Azərbaycan səhnəsində tamaşaçaya qoyulmasının zəngin tarixi vardır. İlk dəfə olaraq ana

dilində 1903-cü ildə Azərbaycan aktyorları Şuşa şəhərində "Otello" faciəsini tamaşaçaya qoymuşlar. "Sonrakı illərdə həmin əsər Bakıda və Azərbaycanın başqa şəhərlərində təkrar-təkrar göstərilməsi, çox kiçik fasilələrə səhnəmizdə həmişə yəşəmiş, ideya dəriniyi, bədii-emosional keyfiyyəti ilə tamaşaçılarımıza daima təsirlandırmışdır".

Şekspirin əsərləri 1920-ci ildən sonra Azərbaycan səhnəsində daha geniş yer almışdır və tez-tez tamaşaçaya qoyulmuşdur. "Otello"dan sonra "Hamlet", "Məqbet", "Kral Lir", "Romeo və Culyetta", "Antoni və Kleopatra", "Oış nağılı", "Firtına" faciələri, "Şiştə qızın yuxuması", "On ikinci gecə" və "İki veronalı" komediyaları nümayiş edilmiş. Bu əsərlərin hər biri dramaturqun zəngin yaradıcılığının nəticəsi olan yeni-yeni insan xarakterlərini, fərqli qəhrəman obrazlarını, həyat kərkəşliklərini əks etdirirdi. Şekspirin və digər əsərləri hər zaman tamaşaçının bədii-estetik zövqünün formalaşmasında və zənginləşməsində böyük rol oynamışdır. Bu gün də Azərbaycanın müxtəlif teatrlarında Şekspirin müxtəlif əsərləri tamaşaçaya qoyulur və bu təməllərə tamaşaçılar marağı bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlayır.

Ümumiyyətlə bəşəriyyəti inkişaf etdiricə, Şekspirin yaşadığı dövrdən uzaqlaşdıqca aydın olur ki, onun dühası tükənməzdir sona qədər dərk ediləməzdir və bu səbəbdən da nəsilə yenilənsə də, zaman və məkan daşsa da Şekspir əsərlərinin aktuallığı itmir, hər zaman müasirliyi qoruyub saxlamağı bacarır.

Ədəbiyyat:

1. İ.Rəhimli, Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı, 3 cildə, Bakı-2013
2. C.Cəfərov, Vilyam Şekspir Bakı: Azərşə, 1964, 64 səh.
3. Vilyam Şekspir, Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, Bakı-2004, 736 səh.
4. M.Məmmədov. "Teatr düşüncələri", Bakı, 1977,
5. https://tr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare#Ədəbiyyat

Azər Həsənov
ADMİU-magistrant

"DREAM DOCTORS" LAYİHƏSİNİN TARİXİ VƏ AZƏRBAYCANDA İLKİN İNKİŞAFI

"Dream Doctors" layihəsi ilk dəfə 2002-ci ildə İsrailin Dream Doctors qeyri hökumət təşkilatı tərəfindən həyata keçirilmişdir. Hazırda İsrailin 29 xəstəxanası bu layihə qoşulmuşdur və il ərzində 200 minə yaxın xəstə uşaqların müalicəsinə kömək etməkdədir. Artıq İsrail və Avropanın 20-dən çox ölkəsində layihə keçirilir və sürətlə yayılır. "Dream Doctors" layihəsi 2016 -ci ildə Azərbaycana gətirilməsi ideyası yaranmışdır və 2018-ci il 5-15 mart tarixində bu layihə Azərbaycanada təbliğ olundu. Bu gün nəhayət əminliklə deyə bilərik ki, artıq Bakıda tibbi klinoda mövcuddur. Tibbi klinolara ağır xəstəliklərin müalicəsinə müsbət təsir göstərilməsi ilə bağlı elmi araşdırmalar aparılır.

Müasir dövrdə dünyanın bir çox ölkələrində müxtəlif xəstəliklərdən əziyyət çəkən uşaqların müalicəsinə incesənət terapiyasının təbliğatı genişlənməkdədir. Terapiyanın daha bir yeni növü isə tibbi məqsədlə aktyorlardan (klounlar) istifadə etməkdir. Klounlar hər bir xəstə ilə onun psixologiyasına görə davranırlar, əvvəlcədən seminarlar keçirlər. Hər kəsə yaxşı məlumdur ki, xəstəliyin müalicəsi zamanı həkim-psixoterapevtik dərmanlarla yanaşı əlavə metodları da faydalı hesab edirlər. Sinemoterapiya (kinolara müalicə), biblioterapiya (bədii ədəbiyyatla müalicə) kimi atr-terapiya da çox yayılmış üsullardan biridir. Psixoterapiya və psixoloji korreksiya kimi nəzərdə tutulmuş, sənət və yaradıcılıq üzündə birləşdirən bu üsulun faydalılığı barəsində yüzlərə məqalə yazılmış, elmi araşdırmalar aparılmışdır. Xəstəxana klounada atr-terapiyanın bir növü kimi fəaliyyətə başlanmış və uğurlu nəticələri ilə özünü bu sahədə təsdiq edə bilmişdir. Art-terapiyanın əsas məqsədi xəstəyə subliminal mesaj vermək, onu uzunmüddətli müalicəyə hazırlamaqdır. Bu layihədə fəaliyyət göstərən aktyor-klounlar bir neçə xəstəxanə heyətinə çevrilir, müalicə boyu xəstələri

yamında olmaqla onlara mənəvi və məlumatlandırıcı dəstək göstərirlər. Bu humanist üslun xəsto uşaqların və onların valideynlərinin narahatlığını, ağrı hissini azaldır depressivni ardan qaldırır. Tibbi klounlar xəsto uşaqların sifir əhvalı ruhiyyəni qaldırmağa çalışırlar, xəstəxana mühitinə alışmaqlarına və uşaqların xəstəxanadakı aletlərdən qorxmamağa və bu aletlərə oyuncaq kimi baxmalarına yardımçı olurlar.

"Dream Doctors" layihəsində xəsto uşaqların, yeniyetmələrin həmdardlısı kimi davranaraq onlara bu xəstəlikləri müddətində psixoloji dəstək göstərir və müalicə müddətlərində həkimlərə yardım edirlər. "Xəstəxana klounadası" kimi dünənün bir çox ölkəsində şöhrət qazanmış bu sosial layihə ictimai sistem normal fəaliyyəti üçün çox əhəmiyyətlidir. Təbii ki, bu layihədə iştirak edən aktyorlardan (klounlar) xüsusi qabiliyyət tələb olunur. Onlar uşaq psixologiyasını bilməli, improvizasiya qabiliyyətinə sahib olmalı, eyni zamanda uşaqların psixoterapevdi olmalıdır. Məhz bu zaman onlara sağlamlıqlarına dair inam aşılaya bilərlər. Xəstəxana klounadalarının əsas hədəfi xəsto uşaqlara uzunmüddətli müalicələri dövründə yardım etmək, xəstəxana mühitinə alışdırmaq, realiyabitmələrini asanlaşdırmaq, sosial-mədəni inkişaflarını təmin etmək və eyni zamanda onları aylandırmaktır. Bunun üçün xəstəxanaya ağır diaqnozla daxil olmuş xəstələrə ilk gündən işləməyə başlayırlar, onların xəstəxana mühitinə daha tez adaptasiya olmalarına yardım edirlər. Cerrahi müdaxiləyə ehtiyac yaranacağı zaman xəstələri psixoloji olaraq əməliyyata hazırlayırlar, əməliyyat sonrası prosesləri onların anlayacağı dillə, bir qədər də əyləncəli həaldə izah edirlər. Dərman qəbulunu bir əyləncəyə çevirir, xəstələrin moraz qala biləcəkləri psixi travmanın qarşısını almağa çalışırlar. Xəstəxana klounları xəsto uşaqların alışdığı mühitdən çıxaraq daha cazibəli və sirlə dünyaya aparır, onlara güvən, rahatlıq və inam aşılayır. Xəstəxananın bəz divarları arasında uzunmüddət qalmaya məhəkm olunmuş bəla uşaqlara göstərilən bir cür xidmətlər təqdirdə layiqlidir və onların tez bir zamanda sağlınb həmyaşlarına qoşulmalarına yardım edir.

K.Ford "xəstəxana klounadası"nın psixologiya, aktyorlar, sosial işçilər üçün "yeni texnologiya" hesab edir. Xəstəxana heyətindən, aktyor (kloun), valideynlərdən, layihədə iştirak edən uşaqlardan gələn müsbət rəylər də onun bu fikrini dəstəkləyir və layihənin başqa ölkələrdə də yayılmasına imkan yaradır.

Günel Əliyeva
ADMİU-magistrant

MAHUR-HİNDİ MÜĞAMININ QURULUŞU VƏ İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

"Mahur"un farsca hərfi mənası uçurum, dərin yarıqan deməkdir. "Mahur" qədim dastgahlardan sayılır. Onun 3 min il yaxın tarixi olması ehtimal edilir. Yazılı mənbələrdə deyilir ki, hindilərdəki Mahuriya qəbiləsinin adı ilə bağlıdır. Hələ XIII əsrdə Səfəvidin Urmasının tərtib etdiyi cədvəldə biz "Mahur" adına rast gəlirik. XV əsrdə Əbdürrəhman Caminin "Traktat"ında da "Mahur" öz əksini tapır.

M.M.Nəvvabın müğam cədvəlində "Mahur" dastgahı aşağıdakı söbələri özündə cəmləşdirir: "Mahur", "Şur", "Əşiran", "Dilkəs", "Düğah", "Zəngi-şötər", "Hicaz", "Mavəranənnər", "Şahnaz", "Hacıyuni", "Sarənc", "Şuştər", "Məsnəvi", "Suzi-güdəz".

Həmin əsrdə, bir dövrdə yaşamış taraz Mirzə Fərəcin cədvəlində yuxarıda göstərilən söbələrin çoxu yoxdur. Mirzə Fərəcin cədvəlində "Mahur-Hindi" dastgahı 13 söbə və güşə ilə verilməlidir: "Bərdəşt", "Mahur", "Üşşəq", "Hicri", "İqbal", "Vilayəti", "Mübarriqə", "Əşiran", "Rak-hindi", "Şikəsteyi-fars", "Əraq", "Heyrat-Kabili", "Mahur-hindi".

Bu cədvəlün söbə və güşələri Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə "Türk Musiqi Texnikumu" Şərq söbəsi müəllimlər komissiyasının iclaslarında qəbul edilmiş proqrama daha yaxındır. Həmin proqramda "Mahur-Hindi" dastgahının siyahısı müəyyən qədər qısaltdılmış və artıq 9 söbə və güşəyə endirilmişdir. Bunlar "Mahur-Hindi", "Üşşəq", "Mübarriqə", "Əşiran", "Şikəsteyi-fars", "Əraq", "Raki-Hindi", "Heyrat-Kabili", "Mahur-Hindi" söbələridir. Sonradan "Mahur-Hindi" dastgahı müəyyən qədər dəyişdirilmişdir.

Müasir dövrdə "Mahur-Hindi" Şərqdə, həmçinin Azərbaycanda sevilən iri həcmli dastgahlardan biridir. Bu dastgah rast məqamına əsaslanır, müğamın söbə və güşələri, təsnif və rəngləri "do" mayalı rast məqamında qurulur.

Bu müğam hal-hazırda 8 söbə və güşədən ibarətdir: "Bərdəşt – Bəzmigah", "Mayeyi-Mahur", "Üşşəq", "Hüseyni", "Vilayəti", "Şikəsteyi-fars", "Əraq", "Qərazi".

Müğamın tədrisi ilə məşğul olan Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında və musiqi kollejlərində "Mahur-Hindi" müğamı bu söbələr əsasında tədris olunur.

Eyni zamanda, "Mahur-Hindi" dastgahının aşağıdakı təsnifləri ifa olunur: "Mürği səlah", "Məni dövrü fəlsək qoymuş", "Qurban ollam nəzini", "Yeri ha, küsmüşəm səndən", "Könlümün vıranısında" və s. Təsniüdə sonra "Bərdəşt" oxunur.

Bildiyimiz kimi, müğamlarda laddən əlavə, musiqi fikrindən, onun məntiqi inkişafından, yeni obrazlı intonasiaların vahid süjetə ətrafında birləşdirilməsindən çox şey asılıdır. Məhz bu komponentlər, həmçinin vokal-instrumental dastgahlarda qozulub müğamların ifasında bu və ya digər obrazın, intonasiası çəşidlərinin bərqərar olmasına böyük təsiri var.

Bu baxımdan da "Mahur-Hindi" dastgahının ifasında artıq ənənə kimi qəbul olunmuş bir sıra xüsusiyyətlər, intonasialar, musiqi cümlələrinin "ayaqlar" mövcuddur ki, Ustad sənətkarlar, ifaçılar bu cəhətləri ifa zamanı hökəmə nəzərə alırlar.

Müğam ifaçıları bilir ki, "Mahur-Hindi" dastgahının ifasında xüsusi səciyyəvi melodik dönmələr, "ayaqlar" var və məhz bunlar, eyni zamanda müxtəlif söbə, güşələrdən təşkil edilmiş quruluşlu müğam dastgahı melodik və emosional təsir baxımından fərqləndirir.

Onu da qeyd etmək ki, hər hansı müğam dastgahının ifası zamanı "Dərəməd" vasitəsilə dastgahın musiqi məzmunu ilə tanışlaşdırılır. Ümumiyyətlə, hər bir dastgahın dərəmədini həmin müğamın daqiq metro-ritmik quruluşlu instrumental müqəddiməsi hesab etmək olar.

"Mahur-hindi" dastgahının ifası "Dərəməd"dən başlanılır, "Bərdəşt" mayənin zil oktava pərdəsinə istinad edir, sanki kulminasiya bötümü əvvəlcədən, yığcam şəkildə şərh olunur. "Bərdəşt" – bəmə doğru hərəkət edən və mayədə tam kədənlə bitən qurumdur.

Emil Qafarlı
ADMİU-magistrant

AZƏRBAYCAN SƏSSİZ KİNOŞUNA İFA DƏ VASİTƏLƏRİNİN TƏŞKİLLİ PROBLEMLƏRİ

Azərbaycan kinosu dünya kinosunun dünyaya gəlməsindən cəmi üç il sonra dünyaya gəlmiş və gözəllərini açdığı zaman tamamilə neft, dönmələr, yangınlar, fəhələrlər qıscası 1898-ci il Bakımsı gürdü. Aleksandr Mişon tərəfindən çəkilmiş xronika süjetləri ilə başlayan Azərbaycan kinosu tarixi XX əsrin ilk illərində gəldikdə artıq müəyyən mənada inkişaf keçirmiş və gətirdikə professionallaşmağa və bununla birlikdə milliləşməyə başlamışdır. 1915-ci ildə Piron qardaşların açdığı sənədar cəmiyyətlər tərəfindən rus rejissor Boris Svetlovun davət edilməsiylə çəkilən Neft və milyonlar səltənətində filmi Azərbaycanın ilk bədii filmi olaraq qeyd edilir. Düzüdr hər nəqədar rejissor rus olsa da çəkiləşlərin Bakıda və Tiflisdə aparılması ələcə də aktyorların millisi olma bəza filmi milli kinomuzun ilk nümunəsi olaraq adlandırılmağa əsas verir. Ardından 1919-cu ildə Arşın mal alan kinomədəsiyası və Azərbaycanın müstəqilliyinin ildönümü münasibətilə təntənə adı tammetrajlı televiziya filmi çəkilirdi. Hər nə qədər əsrin ilk illərində kinomuz fəaliyyətə başlasa da 1920-ci illərdə etibarən özünə tərəqqi dövrünə addım atmış oldu. Bəla ki bəşləkilərin kinomuz böyük önəm verməsi və bu sahədə diqqət ayrılıb inkişafı üçün çalışması Azərbaycan kinomuzun tərəqqisiznin təminatı oldu. Yaradıcı insanlara geniş imkanlar açılması ilə birgə maddi-texniki bazanın təminatı olumması və bəşləkilərin filmləri ilə sonimi propaqanda vasitəsi kimi ideal şəkildə istifadə etməsi kinomuzun inkişafına təkan verdi. Müəllif fikrinin ən anlaşıqlı və təsiri vizual nəqlini çəşidli montaj üsullarında, kompozisiyanın

ritmik quruluşunda, rükurslarda, kinematografik təsvirin obrazı dilində, simvol və metaforalarda axtaran sənətlər kinonun bu ilk mərkəzi olan səsiz dövründə mükəmməl bir ifadəlilik və danışıq tərtibi yaradır. Beləcə Qız qalası, Bismillah, Gılan qızı, Hacı Qara, Sevil, Latif, İsmət, Almaz, Məhbəbbət oyanın və bir sıra digər səsiz filmlər vasitəsilə tamaşaçı qəlbində öz səmimiyyəli ilə yer tutan kinonun, artıq insan ruhunda da etməyə qadir olan səhril bir vaxtıya çevrilmişdi. Məhz bu səmimiyyəti də yaradan rejissor-operator işbirliyi idi. Belə ki, incildə deyildiyi kimi "Başlanğıcda çox var idi... və söz "Tanrı" fikrinə qarşılıq olacaq "bir görüntü min sözə bəzoldür" düşüncəsi məniməmsind. Səslil ifadə vasitələrindən istifadənin azlığı bilavasitə vizuallığın önəmini artırdı. Yəni rejissor və operatorlar ustalıqlarını nümayiş etdirməyə əslində məcbur edildi. Bununla birlikdə noticədə kinomuz sürətli inkişafa yönəldildi. Təbii ki, əcnəbi sənətlərin yaradıcılığının böyük rolu danılmazdır. Lakin əcnəbilərlə yanaşı Mikayıl Mikaylov, Abbas Mirzə Şarifzadə, Seyfulla Bədəlov, Əlşəgər Ələkbərov və eləcə də milli kinorejissorluq məktəbinin digər nümayəndələri Azərbaycan kinosunun səsiz dövründə ifadə vasitələrinin təkmilləşdirilməsində əhəmiyyətli rol oynamışlar. Bütün bunlara baxmayaraq bölgələrin kinomuzun dirçəlişinə və inkişafına olan təsirləri ilə yanaşı fəsilçilik və kinonun propaqanda vasitəsi kimi görüb senzuralar təhdid etməsi də unudulmamalıdır. Sürf bu səbəbə də həm yaradıcı insanlara şərait yaratmış olan, həm də onlara sərhədlər çəkmək bölgələrlə hamu bu günkü kinomuzun varlığını həm də əksikliklərini borcluuy.

Ülkər Əmirova
ADMU-magistrant

SƏNƏTŞÜNAS CƏMİLƏ NOVRUZOVA YARADICILIĞI

Azərbaycanda incəsənət elminin inkişafında özünəməxsus dəst xətti olan Azərbaycan incəsənət tarixinin inkişafında öz şərəfli əməyini asığomayan simalardan biri də Cəmilə Novruzovadır. Azərbaycanın görkəmli sənətsünası Cəmilə Novruzova Həsən qızı 1930-cu il aprel ayının 9-unda Naxçıvan şəhərində dünyaya göz açmışdır. 1952-ci ildə Azərbaycan Dövlət Universitetini bitirmişdir. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda işləmişdir. 1967-ci ildən ömrünün sonuna kimi baş elçi kimi fəaliyyət göstərib. 1978-ci ildə sənətsünaslıq doktoru adına layiq görülmüşdür. Azərbaycan heykəltaraşlığının yaranması və inkişaf problemlərini ayrı-ayrı heykəltaraşların yaradıcılığına dair əsərlərini müəllifidir. Çoxcəldi «SSRİ xalqlarının incəsənəti tarixi» əsərini hazırlanmasında iştirak etmişdir.

Sənətkar Cəmilə Novruzova Azərbaycan incəsənətinə və mədəniyyətinə bəxş etdiyi töhfələr gənc heykəltaraş və sənətsünas nəslinin formalaşmasına, nəzəri biliklərini bir mənəbe kimi zənginləşməsinə mühüm rol oynamır. Mərhumsənətsünas həyatının sonunədək bu sahədə əzmlə xidmət göstərib. Ömrünün, həyatını Azərbaycan təsviri sənətinin öyrənilməsinə həsr etdi. Cəmilə Novruzovanın heykəltaraşlığın öyrənilməsinə etdiyi xidmətləri xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Cəmilə Novruzova Azərbaycan incəsənətində fəaliyyəti olduqca diqqətə layiq bir hədəfdir. O, daima çalışmış və əzab-əziyyətlə qatlaşaraq məhsuldarlıq nümayiş etdirmişdir. Hələ gənc yaşından dövrünün müxtəlif nüfuzlu qəzetlərində, incəsənət jurnallarında məqalələrlə çıxış etmiş, yaradıcılıq axtarışında olmuşdur. O, daim yeniliklər axtarış, heykəltaraşlığın təhlili, tanqidi ilə məşğul olmuş, bu tanqid və təhليلer heykəltaraş yaradıcılığına daha da ruhlandırmışdır. Onu narahət edən problemlərə dəfələrlə toxunmuş, öz sevdili mövzular arasında mütəmadi çıxışlar etmiş, maruzlar söyləmiş, məqalələrində bunu əks etdirmişdi. Daim tanqid, araşdırma ilə yeniliklər etmiş Cəmilə xanım sənətsünaslıq əlində öz yerini tutmuş bir çox məşhur sənətsünaslarla - Nürəddin Həbibov, Rəsim Əfəndiyev, Nəzir Rzayevlə birgə çalışmış, əsərlərə birgə ray vermişlər.

Onun yaradıcılıq irsi sənətsünasın sənətinə olan birtəuz-tükənməz sevgisinin oyanı sübutdur. Sənətsünas alimin irsi müxtəlif aspektlərdən, geniş və dərindən fəhəldə təhlil və tədqiq ediləmk imkanına malikdir. Bunun ham yeni nəsill incəsənət xadimlərinin formalaşmasına həmçinin onların əsərlərinə qiymət verən sənətsünasların inkişafına təsiri ola bilər.

Ədəbiyyat:

1. Novruzova C. Sovet Azərbaycanın monumental heykəltaraşlığı "Elm" nəşriyyatı, Bakı, 1960
2. Novruzova C. Azərbaycan şəhərlərində heykəllər. "İsskustvo i bntu" 3-cü buraxılış Bakı, 1958
3. Novruzova C. Rəssam F.Əbdürəhmanovun yaradıcılığı haqqında. "İsskustvo", 1977, №9.

Azər Məmmədov
ADMU-magistrant

SƏİD RÜSTƏMOVUN TAR VƏ ORKESTR ÜÇÜN KONSERTİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xalq artisti bəstəkar Səid Rüstəmovun yaradıcılığı rangarəng palitrası ilə seçilir. Səid Rüstəmovun musiqi dilinin formalaşmasında klassik əsərlərin, XX əsr musiqisinin və albəto ki, şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin rolu olduqca böyük idi. Bütün bunları öz yaradıcılıq süzgecindən keçirmiş Səid Rüstəmov milli musiqi üslubunu həm obrazların bədii məzmunu baxımından zənginləşdirmiş, həm də musiqi ifadə və ilk əvvəl melodika kimi mürəkkəb və müstəqil sahəyə yenilik gətirmişdir. Səid Rüstəmovun yaradıcılıq üçün milli məqam və ritmintonasiya modellərinin özünəməxsus şəkildə təfsiri xasdır. Onun musiqisi parlaq milli səciyyəsi ilə seçilir. Bəstəkarın takrarsız yaradıcılıq üslubu ənənəvi Azərbaycan musiqisində əsrlərdən bəri formalaşmış janr tipologiyası, sabitləşmiş melodik-intonasiya formulları, ritmintonasiya kompleksləri sintez şəklində təmsil olunmuşdur.

Səid Rüstəmovun melodikasında milli üslub elementlərinin təzahür formalarının qaynaqları haqqında danışarkən müttəq Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığı qeyd olunmalıdır. Malum olduğu kimi, milli musiqi təfəkkürünün səciyyəvi xüsusiyyətləri ilk dəfə yüksək bədii səviyyədə məhz Ü. Hacıbəylinin əsərlərində təzahür etmişdir. Səciyyəvidir ki, Səid Rüstəmov öz əsərlərində xalq musiqisinin qanunları ilə yanaşı, həmçinin Ü. Hacıbəylinin özünəməxsus üslubunun fərdi ünsirlərini də axtarmışdır.

Həc şübhəsiz ki, bəstəkarın takrarsız və özünəməxsus üslubunun ifadəçilik təfsiri problemləri böyük aktuallıq kəsb edir.

Onun əsərlərinin siyahısında musiqi sənətinin müxtəlif janrları təmsil olunmuşdur. Bu əsərlər arasında Səid Rüstəmovun tar və orkestr orkestr üçün Konserti xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Konsert sənəti üç hissədən ibarətdir. Birinci hissə sonata allegro formasında yazılmışdır. O, fəal iradəli bəz mövzuya gətirən çox həyəcanlı girişlə başlayır. Bu mövzu konsert əsərinə qəhrəmanlıq aksenti gətirərkən, özündə mühüm obrazlı dramaturji gərginlik daşıyır. "Do" mayalı "Şüştər" məqamında bəstələnmiş əsas partiyada giriş mövzusunun intonasiyalarından istifadə olunur. Kəməkcə mövzu klassik period formasında bəstələnmişdir. Mövzunun məqam-intonasiya məzmununda "Segah" və "Şüştər" məqamlarının səciyyəvi intonasiyaları qeyd edilmişdir. İşləmə bəlməsində əsas partiyanın intensiv inkişafı baş verir, kəməkcə mövzunun partiyaların melodik xətlərinin bir-birinin üstünə düşən mədylis işləmə inkişafı bütöv orkestr kimi səslənmə tərni ifadə vasitələrini parlaq nümayiş etdirən kəmənciyalə gətirir. Burada ifadə materialının muğam prinsiplərini aydın göstərən improvizasiya başlanğıcı az rol oynamır. Reprizada əsas mövzu əvvəlcə orkestrdə səslənir, sonra baş mövzunun inkişaf intonasiyası üzərində qurulmuş, kodaya gətirən kəməkcə mövzu gəlir.

Konsertin ikinci hissəsi hissənin hissənlin lirik obrazının inkişaf xəttini davam etdirir. Mürəkkəb üçhissəli formada bəstələnən bu birinci lirik xarakter dirəyir. Melodik bəzəklerin bolluğu elegik-xəyalpərvər ruhu daha çox gücləndirir. Hissənin orta bəlməsi özünü əsas mövzunun variantlı inkişaf kimi təqdim edir. Repriza lirik xəyalpərvər mövzuya gətirir. Bütün hissənin vahid və dinamik inkişaf yaradan bir ritmik hərəkətdə davam gətirməsinin qeyd etməkdə də maraqsız deyil.

Üçüncü hissə öz həyatsevərliyi və optimizmi ilə qalbi fəth edən koloritli xalq sənəsidir. Ənənəvi olaraq bu hissə rondo formasında bəstələnib. S. Rüstəmovun ustalıqla bələd olduğu rəqs stixiyənən sanki bütün ətrafı öz fasiləsiz hərəkətlə çəzib edir. Xalq-rəqs cizgiləri finalın füsəlli və həyatsevər, lətinə qüvvətli və məzmununda daha böyük inandırıcılıqla əks olunmuşdur. Üçüncü hissədən refren mövzusu və birinci hissədən baş mövzu əsasında daxili vəhdət yaradan intonasiya əlaqələri haqqında da ənak lazımdır.

Bəsləliklə, S. Rüstəmovun konserti özünü Azərbaycan musiqisində əhəmiyyətli hadisə kimi təqdim edir. Təbii etdiyimiz əsərdə bəstəkarın bəstəkarın özünəməxsus, təkarsız üslubunu özəllikləri qabarıq şəkildə özünü bürüzə verməlidir.

İlahə Dəmirzadə
ADMÜ-magistrant

QARA QARAYEVİN 24 PRELÜDÜNÜN ÜSLUB XÜSUSIYYƏTLƏRİ

Qara Qarayev yaradıcılığında fortepiano üçün yazdığı əsərlər xüsusi yer tutur. O hələ 1937-ci ildə bu alət üçün "Sarskoye slo heykali" adlı pyesini yazmışdır. A.S.Puşkinin ölümünün 100 ildönümünə həsr edilən bu əsəri bəstəkar əla böyük şairin sərlərindən ilhamlanaraq yazır və orada olan obrazın musiqi vasitəsilə əks etdirməyə çalışır. Elə həmin il S.Orkonikidzeinin xətrinəsinə həsr olunmuş fortepiano üçün "Matəm prelüdü" yazır və əla Azərbaycan xalq məhəmmisi fortepiano üçün işləyir. Bəstəkarın fortepiano əsərləri arasında "Üçsoşli fışa" (1939), birhəssəli sonatina (1939) və digər əsərlərdə milli folklor nümunələri dünya formaları, müasir musiqi vasitələri ilə üzvi surətdə vəhdət təşkil edir.

Qarayev 1943-cü ildə yazdığı İya minor Sonatinası da xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Üç hissədən ibarət olan bu əsərin birinci hissəsində Azərbaycan xalq rəqlərinə yaxın intonasiya, eyni zamanda Şostakoviç, Prokofyevin tokkatolu pyeslərini xatırladır. İkinci hissə lirikliyi, üçüncü hissə final isə rəqs-marş, bir az istehzalı xarakter daşıyır.

Qara Qarayev yaradıcılığı boyu uşaq fortepiano miniatürleri janrına da müraciət edib (1940-1950). "FİL və Maska", "Hekaya" pyesi, eləcə də 6 pyesdən ibarət silsilə əsərlərini yazıb ("Balaca vals", "Oyun", və.s.). Kiçik pianoçuların ifası üçün nəzərdə tutulan bu pyeslər parlaq obrazlılığı, sadəliyi ilə seçilir. 1965-ci ildə Qarayev bir daha uşaq üçün alət pyesindən ibarət silsilə yazır.

Bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı əsərlər arasında 24 prelüd xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində səhnə və simfonik əsərlərlə paralel şəkildə yazdığı bu silsiləni bəstəkar 1963-cü ildə yekunlaşdırır. Belə ki, ilk iki daftarı (1951-1952) daha çox məişət obrazlılığı ilə fərqlənir və kompozisiya, üslubu ilə "Yeddi gözəl" baletinə yaxındır. III daftarı (1957) isə "İndirilməli yollarla" baletinə yaxındır və lirik-psixoloji xarakter daşıyır. Nəhayət IV daftarı 1963-cü ildə yazılmaqda, bütöv silsiləni tamamlayır. Bu daftardakı prelüdlər isə aydın, ciddi lirika, fəlsəfi görüşü ilə seçilir. Qarayev "24 prelüd" silsiləsində yenilik, müasirlik və eyni zamanda ənənəni görmək olur. Bəstəkar bu silsilə ilə İ.S.Bax, daha sonra yazan D.Şostakoviç, Şədrin, Xindemit ənənələrini davam etdirəndə, onun prelüdləri fışqısı, eyniadətli major-minor tonalılıqların kvarta-kvinta dərəcəsi üzrə qurulmasından ibarətdir.

Birinci Allegro molto tempində yazılan C-dür prelüdü işıqlı həyatsevər, ikinci c-moll prelüdü isə Andante tempində yazılıb və darın lirik xarakter daşıyır. Üçüncü Ges-dür prelüdü də Allegro molto tempində yazılıb. Bu prelüdüdə musiqi materialının faktura etibarı unison səslənməsi onu milli ənənələrə daha yaxın edir. Qeyd edək ki, prelüdüdə səgah məqamına yönəlməklə olsa da o, ümumilikdə rast məqamında yazılıb. Dördüncü c-moll prelüdü Andante cantabile tempində yazılıb. Bu tonalılıqdan bəstəkar bir çox səhnə əsərlərində, baletlərində də istifadə edir. 5 No-li prelüd ekspressiv fakturası ilə seçilir və burada iki səs sanki eyni zamanda söhbət edərək çox kədərli formada öz fikrini ifadə edir. 5 No-li D-dür prelüdü də lirik xarakter daşıyır və 23 xanədən ibarətdir. Bu prelüd isə şur məqamında yazılıb. Birinci daftarı 6 No-li d-moll prelüdü ilə yekunlaşır və bu prelüddə də şur məqamının intonasiyaları əşildir. Artıq 6 prelüdüdən ibarət ilk daftarı İ.Qarayev səs politrasının

obraz-emosional qavramına sahəsində çarçivələrdən kənara çıxmağı bacarıb və bu da ifaçılıq sənətində yeni faktura və təmr anlayışının yaranmasına təkan verir.

Bu prelüdlər sayəsində Azərbaycan professional musiqisində o dövr yaradıcı gənclər arasında yeni istiqamət, müasir bəxş və düşünce tərzı yaranır, özünəməxsus intonasiyaya əsaslanan musiqi dili, üslubu və kompozisiya ideyası inkişaf edir.

Səfiyyə Zərbəliyeva
ADMÜ-magistrant

QARA QARAYEVİN YARADICILIGINDA PRELÜD JANRI VƏ "24 PRELÜD" FORTEPIANO SILSİSƏSİ

Q. Qarayev XX əsr Azərbaycan musiqisinin ən parlaq nümayəndələrindən biri, görkəmli pədaqoq musiqiçi, ictimai xadimdir. Q. Qarayev musiqisinin yeni inkişaf səviyyəsinə çıxarmış, onu müasir musiqi əməlləri ilə zənginləşdirmiş, novator bəstəkardır.

Onun 60-ə illər yazdığı IV prelüd daftarını polifonik daftər adlandırlır. Q. Qarayev silsiləsində prelüdlər mayor-minor kvinta dərəcəsi üzrə qurulur. Polifonik silsilələrini yaranma tarixi üç əsr əvvəllə ədəl edilir. Bu üslubda əsərlərə müraciət edənlər İ.S.Bax yaradıcılığına istinad etmişlər.

Prelüd latın sözü olan "praeludus" sözdünün yaranmış və mənası "giriş" deməkdir. Prelüd alətlər üçün bəstələnməmiş instrumental pyesdir. Tarixən prelüd xoralm ifasından əvvəl orqanda çalınan improvizasiyadan əmələ gəlmişdir. Həmin improvizasiyaların vəzifəsi xorala uyğun olan əhval-ruhiyyə yaratmaqdır. Onun ilkin forması XV əsrə aidir və ilk əvvəl prelüd hissəsinə əsaslanaraq improvizasiya səciyyəli əsərlərə deyildir. Bəzi hallarda bu müqəddimə səciyyəli əsərlər nota alınmışdır, luytaya, orqanda və hər hansı klavışlı alətdə bədahətən ifa olunurdu. Bu pyeslər, adətən, gələcək əsərin tonalılığını dəqiqləşdirir və onun tematik materialını hazırlayırdı. Məhz prelüd janrı üçün əvvəllər müəyyən forma təşkil edilmişdir. Prelüd janrı üçün improvizasiya, başlanğıcda sərbəst inkişaf, materialın fiqurasiyalı işləməsi xasdır. Bəzi hallarda prelüd janrı üçün yazılan əsərlərdə imitasiya üsulundan da istifadə olunurdu. Prelüd janrının səciyyəvi xüsusiyyətləri, əsərin əvvəlindən sonuna kimi fakturanın eyni tipinə müraciət edilməsidir. Bu nöqteyi nəzərdən bəz prelüd janrını ehtid janrı ilə müqayisə edə bilərik. Qeyd etmək lazımdır ki, bu xüsusiyyətinə görə prelüd janrı preambula, rıçker, fantaziya, kapriçcio, tokkata və digər janrlara yaxındır. Kompozisiyada məqam səs düzümü, melodiya, ritm, strukturunun müasir musiqi təfəkkürü ilə sintez edən bəstəkarlar Azərbaycan fortepiano musiqisinin XX əsr musiqi incəsənətinin qabaqcıl cərgəsinə çıxırlar. Qara Qarayev "24 prelüd"ündə xüsusən IV daftərdə bunu səzəmək olur. Q. Qarayev fortepiano üçün yazdığı əsərlər arasında "24 prelüd" fortepiano silsiləsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsər bəstəkarın fortepiano üslubunun ensiklopediyası adlandırılma bilər. Dörd daftərdən ibarətdir və hər daftərdə alət prelüd cəmlənmişdir.

Q. Qarayev fortepiano üçün 24 prelüd silsiləsi məzmun və forma etibarilə bəstəkarın yaradıcılıq istiqamətinin bütün intonasiya və səciyyəvi cəhətlərini əks etdirib, nəticədə onun istedadının tükənməz fantaziyası və təkərrahlanmış üslubunun parlaq çalarlarını irəli sürür. Prelüdlər istər faktura ifadəsi, istərsə də, traktovkəm yeniliyi və təsir qüvvəsi ilə fərqlənir. Hər prelüd ifaçı qarşısında yeni məsələ qoyur. Onların həlləri sifir milli köklərdən ayrılmadan avangard düşünce tələb edir. Belə əlaqə bəstəkar yaradıcılığında yeni istiqamətin-əsərin müasir yazı texnikasının forma quruluşu ilə obraz məzmununun milli ənənələrə qovuşdurulmasına səbəb olur. Bu səniyə həmin Avropa klassikizminin romantik mərhələli fortepiano musiqisindən, Şopenin vəhdil silsilə təşkil edən 24 prelüdüdən ənənələri hökm sürür. Bir çox bəstəkarlar emosional əhval-ruhiyyə ifadə edən və gözəl prelüdlərini təsirini öz üzərində hiss etmişlər. Q. Qarayev 24 prelüdüni tədqiq edərkən, onların hər birində istər faktura ifadəsi, istərsə də əsərin xarakteri ilə bağlı qarşıya qoyulmuş və həllini tapmış

müəyyən məsələləri görmək mümkündür. Dəftərlərin hər birində 6 prelüd var. Q. Qarayevin sələfləri oltuysən yüksək sənət nümayəndələri D.Şostakoviç, S.Prokofyev, İ.Stravinski musiqisinin ideya-əzabı, planının məntəqsizliyi və təşəkkülündə yeni yaradıcılıq perspektivləri açmışdır. Q. Qarayevin yeni səviyyəyə çatmış bilik və ideyaların dəyisicisi kimi deyil, dünyanın çoxcəhətliyyəni öz süzgecindən keçirərək, dünya haqqında fəlsəfi düşüncələrindən insan ruhu və qəlbini yüksək cəhətlərinə qədər fikirlərini ifadə edə bilmişdir.

Nuray Əmirova
ADMU-magistrant

YOHANNES BRAMSNIN FORTEPIANO YARADICILIGININ ÜSLUB XÜSUSIYYƏTI

Y. Bramsnın fortepiano yaradıcılıq üslubunun formalaşmasında əsasən İ.S. Bax, L. Bətkoven, V.A. Motsart, F. Şubert, R. Şuman yaradıcılığının böyük təsiri olmuşdur. List fortepiano yaradıcılıq kimi, Bramsn da fortepiano üslubu romantik pionizmin əsas cəhətlərini özündə birləşdirir.

Onun fortepiano əsərlərinə çoxlənlik, fakturanın polifonik inkişafı, incə motivli ifadə, melodik səsdüzümü priyomları xarakterikdir. Kontrapunkt və motiv-variantiya inkişafı vasitələrinə hakim olmaqla bəstəkarə müasirləri arasında tən yox idi. Onun fortepiano fakturası aşağıdakılardan ibarətdir:

- Tersiya, seksta və ya oktava paralel intervallarla hərəkət (bu xalq kolortini gücləndirir)
- Melodiyanın orta sədə yəşədirilməsi (intermeso Es-dur)
- Qalız ritmika, sinkopalıq,
- Akkordların tez-tez geniş səs diapazonunda istifadə etməsi, amma bununla yanaşı qışın səsər arasında sıx məsafəni qoruması.
- İmitasiya, mövzuların kontropunktik yerdəyişməsi.

Onun əsərlərindəki klassik ənənələr romantizmin sintezi, vahid təqdim etməsi bəstəkarın üslubunun təhlili üçün maraqlı, geniş material hesab edilir. Klassik ənənələr sədiqlik özünü yalnız bəstəkarın əsərlərinin formasında, tematizmin sadəliyində və aydınlığında, intonasivada göstərir. Musiqinin özünün hissələr sistemi, fəlsəfi-rasional ilə emosional bərabərliyi, idealları davamlı, obyektiv təəcəssümünə cam atmaq onun klassik ənənələrə, Maarifçilik dövrünə yaxınlığından xəbər verir. Brams yaradıcılığında quru və akademik intellektualizm insan ruhu oxşayan incəlik, hissələrin dərinliyi ilə vahid yarıdır. Liriklik bəstəkarın bütün sınımsız xarakterinə edir. Məhz bu xüsusiyyətdə onun romantizmə dərin və sıx əlaqələri əks olunur. Brams yaradıcılığının obyektivliyi onun lirikliyi özünəməxsus şəkildə bəzəyir. Bəstəkarın laylay formasındaki pyeslorini, ballada-pyeslorini, slavyan məhənləri xarakterində miniatürleri, elegiyası və faciə rütlü əsərlərini göstərmək olar ki, buradakı lirizim səhədlərinin genişlənməsi bəstəkarın özünəməxsusluğuna, individuallığına gözəl nümunədir. Xalq məhənləri, xalq poeziyasındakı obrazlar bəstəkarın iri monumental əsərlər (F-no sonatları) və eləcə də lirik miniatürleri yazmağa imkanlandırdı. Onun məhənlərinin bir çoxu xalq mətəllərinə yazılıb, Es-dur op.117 intermesosunda da gətirilən xalq balladalarının poetik misralarından istifadə edilib. Xalq məhənləsinə xas obrazlar, intonasiya, inkişaf vasitələri Brams lirikasını qidalandırdı, onun ifadə vasitəsi kimi çıxış edir.

Y. Brams özünəməxsus bir yaradıcılıq üslubuna malikdir. Bu üsluba alman xalq musiqisinin yaxın intonasiya xasdır ki, bu da özünü mövzuların quruluşunda, melodiyalarda üçsəslilərlərdən istifadəsində, ploqal dövrüyələrdə özünü göstərir. Harmoniyada ploqallıq böyük rol oynayır, çox nadir hallarda eləcə də majorda minor subdominantəsi, minorda isə əksinə rast gəlmək olur. Bəstəkarın əsərlərinə lad müxtəlifliyi xasdır. Qəflət modulyasiya yönəlməli, melodik və harmonik major və s. məzmunun dərinliyi göstərir.

Yaradıcılığı 120 opusdan ibarət olan Brams Yaradıcılığının son dövründə fortepianonun kamera təfisiinə yönəlir. 1892-1893-cü illərdə o op.116-119 dörd məcmuədə 20 pyes çap etdirir. Ballada op.118 və rapsodiya op.119 istisna olmaqla, bütün bu kiçik əsərləri bəstəkar "Kəpəriçio" (üç

pyes) və intermeso (14 pyes) adlandırılır. Burada müəllifin daxili, mənaivi həyatının məhrəm cizgiləri aqlır, onlar sanki bəstəkarın "gündəliyi", "lirik monoloqu"dur. Brams op.117 (nümünə 4) üç intermesosunu "Öz əzabının beşiyi" adlandırır.

Gülən Quliyeva
ADMU-magistrant

İ.S.BAXIN YAXŞI TEMPERASİYALI KLAVİR ƏSƏRİNİN AFFEKTÖRLƏRİN TƏFSİRİNİN DAİR

Dahi Alman bəstəkarı və orqan musiqisiçisi İ.S. Baxın əsərlərinin təhlili zamanı barokko dövrünə məxsus olan affekt anlayışının təbiiqə sənətli nəticələri verir. "Ölüm", "Kədar", "Zarafat", "Hüzün", "Əzab" və başqa affektör Barokko dövründə bütün incəsənət sahələrində olduğu kimi, musiqi sənətində də öz əksini tapmışdır. Bu ifadə vasitələrinin təhlili Baxın musiqisinin qanunauyğunluqlarının daha dərinləndirilməsi üçün zəmin yaradır.

Musiqisünəs O.Zaxarova istinadən qeyd edə bilirik ki, Baxın yaradıcılığında XVII-XVIII əsrlər üçün ritorik fiqurların özünə məxsus təfisiyə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, Anabasis yüksəlmə ritorik fiquru özünü səslərin yuxarı istiqamətdə hərəkətinə bürüzə verir. Buna nümunə olaraq "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in I cildinin B-dur prelüdünü göstərmək olar. Apotiopesis (Sükut) ritorik fiquru səslərdə pauzanın müşahidə edilməsi kimi təfsir edilir. Göstərilən ritorik fiqur XVII əsrdə çox istifadə olunan musiqi rəmzlərindən biri olmuşdur. Bu fiqurun semantik məzmununa gəldikdə qeyd etmək olar ki, Barokko dövrünün musiqisində o, ilk növbədə ölümün musiqi simvolu idi. Nümunə olaraq "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in II cildinin b-moll preludiyasında 22-ci xəsinin üç sayında pauza göstərmək olar. Ölüm obrazının musiqi rəmzlərindən biri olan catabasis eamo ilə simvolizə olunur. Buna misal olaraq "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in II cildinin B-dur preludiyasını misal gətirmək olar. Bu dövrün ritorik fiqurlarından biri olan Suspiratio və ya tmesis - melodiyayı kəsan bir və ya bir neçə pauzanın verilməsi, vokal musiqisində daha çox və tez-tez istifadə edilirdi. "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in I cildinin g-moll fuqa və fis moll preludiyasında tmesis fiqurlarından geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. Kədar affektinin rəmzi olan Pathopatia yarımlar vasitəsi ilə ifadə olunur. "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in I cildinin b-moll preludiyasında bu affekt öz əksini tapmışdır. Kədar, istibrah affektörünün müşahidə edilən biri də, circulatio- dairədir ki, oda melodiyanın dairəvi hərəkəti ilə öz ifadəsini tapmışdır. Bu musiqi simvolunun əs baris nümunələrindən biri Baxın yaradıcılığında "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in II cildinin b-moll fuqası və I cildinin fis - moll preludiyasıdır. Və nəhayət kədar affektinin ən çox yayılmış simvollarından biri də pasus dirisusculusdur. Bu simvol özünü xromatik gedisin kvarta intervalı çarçivəsində yuxarı və ya aşağı hərəkətinə bürüzə verir. Və bu musiqi simvolu daha baris şəkildə II cildin cis-moll fuqası, b-moll fuqasında öz əksini tapmışdır. Barokko dövrünün yayılmış ritorik fiqurlarından biri də qorxu affektini ifadə edir. Bu affekt pauzaların çox verilməsi nəticəsində əmələ gəlir. Nümunə olaraq, "Yaxşı Temperasiyalı Klavir" in II cildinin b-moll fuqasını və başqalardan misal göstərmək olar. Sevinc, kədar, əzab, əziyyət, qorxu və digər bu kimi hissələrin dinlyicilərə çatdırılması üçün bəstəkar yuxarıda adları çəkilən və başqa affektörlərdən ətrafı və dəhiyan şəkildə istifadə etmişdir.

AZƏRBAYCAN MİNİATÜR SƏNƏTİNİN TƏDQIQAT TARİXİ

Miniatur sənəti orta əsr müsəlman mədəniyyətinin ən mühüm təzahürələrindən biri və parlaq səhifələrindədir. Sənətsünlüq elmində memarlıq, dekorativ-təbiiq sənət, musiqi və başqa bu kimi sənət sahələrinin öyrənilməsinə çoxsaylı tədqiqatlar, həktarı böyük bir tədqiqatçı məktəbi hoşr edilmiş, miniatur sənəti əsası surətdə daha əd tədqiq edilmişdir.

Hələ orta əsrlərdə miniatur sənəti dövlətin qapalı dairəsinin nümayəndələri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Miniatur rəsm nümunələri öz zərfinliyə və ağılına görə son dərəcə nadirdir və mükməməl nümunələri sərgilərdə nümayiş olunurdu.

XX əsrin başlanğıcına qədər müsəlman Şərqi ölkələrinin incəsənəti haqqında qərb dünyasının təsəvvürü olduca səthi idi. Beləki, yüzilliyin başlanğıcında incəsənət tarixi topluslarının birində qeyd olunur ki, "Bədaxtlikdən, orta əsrlərdə Sasaniəlinə tozəndülünən ən yeni dövə qədər müsəlman incəsənətinin tarixi çox əd məlumdur. Müsəlman dünyasının sənət əsərləri içərisində ən maraqlıan kəsilmiş mis işlər, fayanslar, miniatur əlyazmaları hesab edilirdi. Bəzi kobudluğa və rəsmə olan sığ yanlışlıqlara baxmayaraq, müsəlman Şərqi miniaturları zərif, sadələvəh stilinin sayəsində xoş təəssürat yaradır, həmçinin tərəvəlidir və rəngləri parlaqdır". Bu qısa xarakteristika miniatur rəsinin öyrənilməsi vəziyyətini kifayət qədər dəqiq əks etdirir. Ancaq müsəlman incəsənətinin ilk sərgiləri Münhen, Berlin (1910,1912) və Parisdə (1912) keçirilmişdir. Bununla haqiqətdə, Qərb dünyasına daha bir məmələm "Şərq ölkəsi"ni açdılar. Məhz bu əndan etibarən Qərb əlimləri tərəfindən Şərq miniatur rəsinin tədqiqatının aparılması başlandı.

Böyük material yığımaq və Yaxın və Orta Şərq müsəlman xalqlarının miniatur sənətinin tarixi üzrə bir sıra qiymətli tədqiqatlar aparmaqda Qərb incəsənət elminin metodoloji məhdudluğu buna məmənə olmadı. Alman əlimlərindən F.Zarre, E.Herçfeld, E.Künel, E.Diç hələ 1920-ci ildə bu tədqiqat ciddi elm səviyyəsinə qaldırıldı. İngilis və əmərkan əlimlərinin tədqiqatları arasında da üstün işləri qeyd etmək olar. Bu əlimlərdən K.Kresvelta, B.Grey, T.Arnold, B.Robinson, M.Diamond və başqalarının göstərmək olar. Fransız əlimlərindən- J.Mars, A.Qodara, Q.Veta, həmçinin Livanda yaşayın İ.Sükinin tədqiqat işləri Şərq miniatur sənətinin öyrənilməsində əvəzsiz məmənədir. Şərq miniaturu barəsində Q.Mijon, E.Dits və A.Boşə (1911), E.Künel və F.R.Martin (1912), K.Ane, J.Marto və A.Vevenin (1913), Şults (1914) və digərlərinin ən erkən əsərlərində yalnız illustrativ hissə dəyərli olmuşdur, miniaturları haqqında isə əksəriyyətdə səhv fikirlər irəli sürülmüşdür. Belə ki, 1920-ci ildə Q.Mijonun ümmümləşdirilmiş əsərləri, A.Boşənin Parisin Milli Kitabxanasında şərq əlyazmalarının toplanması haqqında bir sıra əsərləri, nəhayət Tomas Arnoldun ciddi tədqiqat işləri ərsəyə gəldi. Məhz Tomas Arnoldun "İslam rəngkarlığı" ("Painting in Islamic") kitabının nəşri ilə miniatur sənətinin pəşkar səviyyəsdə öyrənilməsi başlandı.

1931-ci ildə Londonda keçirilən böyük sərginin materiallarında, 1933-cü ildə L.Binonun, C.Vilkinsonun, B.Greyin topladığı zəngin yeni materialları, dəyərli ümmümləşdirmələri, əsərlərin təsnifatı və dövrlərinin müəyyənləşdirildiyi fundamental əsərlər ərsəyə çıxdı.

Sənətlər həm keçmiş sovet əlmində, həm də Qərbi Avropa sənətsünlüqində islam miniatur sənətinin bədi xüsusiyyətlərinə dair müxtəlif araşdırmalar işıq üzü görmüşdür.

Ədəbiyyat:

1. Назарли М.Д. Два мира восточной миниатюры. Москва, 2006
2. Веймарн Б.В. Искусств Арабских стран и Иран VII-XVII веков. Москва, 1974
3. Arnold Tomas. Painting in Islamic. 1965

AZƏRBAYCAN XALÇA SƏNƏTİNDƏ RƏNGİN BƏDİİ ESTETİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan xalçının fitri istedadları təkrar olunmaz olduqı kimi, yaratdığı incəsənət nümunələrində bənzərsiz milli xüsusiyyətlərə malikdir. Bu incəsənət nümunələrinin zaman keçdikcə forma və ornamentlərində dəyişikliklər edilir, yeni həmin əsrə malik olan xüsusiyyətləri özində cəmləyir. Azərbaycan əsrlər boyu xalq ustaları və pəşkar sənətkarları dulusculuq, misgərlik, dəy və taxta üzərində oyma, bədii tikmə, xalça sənəti kimi bir çox sənət növləri ilə məşğul olmuş və onların zamanımıza qədər yaşatmışdır.

Fərdi evləri bəzədilən xovlu və xovsuz xalçalar dəyərlərin, çadırların, alaçıqların bəzədilməsində başlanmış, habelə yaşayış evlərinin, sarayların və digər binaların divar bəzəkələrində, döşəməsində istifadə edilir, eyni zamanda yüksək estetik əhəmiyyət kəsb edərək muzeylərdə saxlanılır. Xalçaçılığa aid ən qədim və qiymətli arxeoloji materiallar keçmiş SSRİ-nin ərazisində Dağlıq Altay kurqanlarında daimi buzlaq rayonlarında əldə edilmişdir. Bütvən hələ qalmış xalça Pazırkı kurqanlarında tapılmışdır və o, həzrədə Sənt-Peterburqun Ermitaj muzeyində saxlanılır. Xalçaçılıq Azərbaycanca da ən qədim sənət sahələrindən biridir. Ədədlərimiz bu sənət sahəsi ilə çox qədim zamanlardan məşğul olmağa başlayıblar.

Azərbaycan xalçalarının kompozisiyası, bir qayda olaraq, bir-birindən asılı olaraq iki ünsürdən ibarətdir: ara sahə və haşiyə. Ara sahə və haşiyələr adətən Azərbaycan xalçalarının xarakterini müəyyənləşdirir. Nəxişlər isə onların kompozisiyasını tamamlayır.

Azərbaycan xalçaçılıq sənətinin rang xüsusiyyətlərindən biri də budur ki xalq ustaları rang çalarlarının parlaqlıq və sönüklüyünü, təzədlığını, rang uyğunluğunu qanunlarını müasir elmi nöktəyi nəzərə almışsa da, yaxından hiss etmişlər.

Sovetlər dövründə Azərbaycan xalçası bəyənaltıx bəzərdə olan mövqələrini itirdi. 19-cu əsrin əvvəllərinə, 1920-ci ilə qədər isə dünya bazarında Azərbaycan xalçası əhəmiyyətli mövqəyə malik olub. Azərbaycan xalça sənətinin sonrakı inkişaf dövrü XX əsrin ortalarına təsadüf edir. Bu dövrdə Azərbaycan xalça sənətinin inkişafı bir neçə istiqamətdə davam edərək çox cəhətli xarakter daşmışdır. Respublikanın rayon və kəndlilərdə xalça sənəti ənənələri ayn-ayn xalça ustaları tərəfindən davam etdirilir. Onların ənənəvi çəşnələrdə toxuduqları xalçalarda klassik kompozisiyalara yəradətçi münasibət qəbənq şəkildə özünü göstərir. Eyni zamanda xalçaçılıqda yeni-yeni kompozisiyalar, nəxiş elementləri meydana gəlir.

Azərbaycan xalçı özünə məxsus yüksək bədi-dəkor həlli, orijinal rəng abəngi, zərif qrafik təsvirləri və dəqiq kompozisiya quruluşu ilə tarixən dünya miqyasında tanınmış, muzeyləri və şəxsi kolleksiyaların bəziyyəinə çəvrilmiş xalça sənəti yaratmışdır. Azərbaycan xalçasının bu vaxtdakı təkamülünə, lakin artıq klassikləşmiş nəxişlərin onların dəqiq estetik konsepsiyası, mövcud bədi qanunları haqqında fikirlərinin söylənməsinə imkan verir. Bu mənadə xalq min illər boyu əldə etdiyi əmrik biliklərinin daşycısınə çəvrilmiş Azərbaycan xalça nəxişlərinin metodoloji baxımdan hətərəfli öyrənilməsinə, realitə və sxematiki təsvirlərin qarşılıq nisbəti, onların kompozisiya dəxili bədi xüsusiyyətləri, müxtəlif dövrlərdə xalça nəxişlərində mövcud olan bədi üslub, genetik ənənələrinin üzə çıxarılmasına, bədi irsimiz sistemli şəkildə araşdırılmasına, milli soykokuumuzla bağlılıqın sübutuna böyük əhtiyac var.

LAHİC MİSGƏRLİYİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Qədim xalq sənəti növlərindən biri olan misgərlik Dəmir dövründən qalmadır. Aparılan tədqiqat və həmin sahənin sevila-sevila yaşadılması təsdiqləyir ki, Azərbaycanca misgərliyin yaradılması çox erkən dövrlərə təsadüf edir və ölkəmiz onun inkişaf edən mərkəzlərindən biri olub. Bu ərazilərdə tapılan ilk mis metal işləmələrin tarixi Neolit dövrünə aid edilib. Mİladdan əvvəl VI minillikdə mis əldə edildikdən sonra ondan müxtəlif əşyalar hazırlanıb. Bir sənət növü kimi onun təşəkkülü isə orta əsrlərdə böyük şəhərlərin misgərlik mərkəzinə çevrilməsinə gətirib çıxarıb.

Azərbaycanda misgərliyin hələ erkən dövrdən inkişaf etdiyini bir sıra Avropa ölkələrində, o cümlədən Rusiya muzeylərində saxlanan eksponatlar da sübut edir.

Misgərliklə məşğul olan sənətkarlar imzalarını onun üzərinə həkk etdikləri üçün dünya muzeylərində saxlanan Azərbaycan mədəniyyətinin bu təkrarolunmaz incilərini başqa xalqların öz adlarına çıxması mümkün deyil. Mİsədən hazırlanan əl işlərinin 40-dən artıq növü olub və bəz qrupda ümumiləşdirilib: xörək, süfrə, su-ağartı qabları və məişət əşyaları.

Azərbaycanda misgərlik sənətinin mərkəzlərindən Təbriz, Gəncə, Naxçıvan, Şamaxı, Bakı, Ərdəbil, Lahic (İsmayilli) və s. olduğu söylənilir. XIX əsrdən başlayaraq Lahic misgərliyin əsas mərkəzinə çevilib. Lahic ustalarının misdən hazırladığı mürəkkəb və incə naçırlara bəzədiliklər dolça, satıl, sornic, sarpuc, güyüm, teşt, məcməyl, sini, aşçızun, kəfkiç, kasa, çəm, qazan, çıraç və s. məişət əşyaları Orta Asiya, Dağıstan, Gürcüstan, İran, Türkiyə və digər yerlərdə tanınır.

Metal işləmə sənəti digər qədim sənət növlərindən fərqli olaraq Azərbaycanca ustaların öz istedadlarını bütün dolğunluğu ilə ifadə edə bildiyi sahələrdən sayılır.

Azərbaycanda ələ yaşayış məntəqələri olub ki, orada növbəti bir-iki küçədə hətta misgərliklə məşğul olma kütləvi hal alıb. Belə mərkəzlərdən biri o vaxtlar Şamaxı xanlığına daxil olan Lahic (hazırda İsmayilli rayonunun ən qədim sənətkarlıq və yaşayış məntəqəsidir) idi. Lahic misgərlik sənəti yalnız Lahic qəsəbəsində mərkəzləşmişdir (xüsusilə də qəsəbənin "Misgər bazarı" adlandırılan Ağılı rayonunda).

Lahicdə külli miqdarda məişət əşyası və ev avadanlığı hazırlanıb. Buradakı məhsullar həm keyfiyyət, həm də kəmiyyət baxımından o dövrün mərkəzi şəhərlərində hazırlanan məişət əşyalarından heç də geri qalmayıb.

Hələ XIX əsrin ortalarında Lahicdə 180-190-a yaxın mis karxanası olub. XIX-XX əsrlərdə Rusiyanda ucuz qiymətə gətirilən qab-qacaq bu sənətə təsir etsə də böyük tarixə malik olan misgərlik metal işləmədə əsas yerlərdən birini tutub. Həmin dövrlərdə mis qablarla hətta qonşu ölkələrdə də böyük ehtiyac duyulurdu. Təəssüf ki, əvvəlki dövrlərə nisbətən son illər mis məmulatlarının həm forması həm də bəzək motivləri ayağı sədələşib. Artıq XX əsrin əvvəllərində bu məişət əşyalarının kəmiyyəti kimi keyfiyyəti də getdikcə aşağı düşüb. Asan və ucuz başa gələn şüşə, saxsı, çuqun, demir qablar getdikcə mis məmulatlarının aradan çıxarmağa çalışır. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, misgərlik əvvəlki gücünü saxlamasa da bu qədim el sənətinin dəyişməli tərəfindən yaşadıdır.

Sevinə Həsənova
ADMİU-magistrant

ŞƏRQ KİNO İNCƏSƏNƏTİ NÜMUNƏLƏRİNİN YENİDƏN BAXIŞ

Çoxkontrastlılıq, mövzu genişliyi, etnik vərişləyə bədiqlik kimi xüsusiyyətləri qoruyub saxlamağa müvəffəq olan müasir dövr Şərq kinematografi müəllif kinosu nümunələri ilə bəynəlxalq kino festivallarının maraq dairəsindədir. Ərsəyə gələn əsrlərində ideya zənginliyi, mövzu-problem əlaqəsinə etnəmənsubluq prizmasından baxış, ölkə mədəniyyətinin sosiomədəni aspektədən işıqlandırılması ənənəvi rejissorların müvafiq filmlərinin remeyklərini hazırlamaq istəklərini artırır. Öncə

ışıqlandırılan mövzulara hazırlanan remeyklər tərəfindən yeni baxış hər zaman uğurlu nəticə əldə etməklə yanaşı, etnopsixoloji məqamları da nəzərə almaqdadır.

Xideo Nakata tərəfindən çəkilən "Zəng" filminə Qor Verbinskinin hazırladığı eyniadlı remeyk, Li Xyon Sinun müəllifi olduğu "Zamana qalib gələn məhəbbət" filmindən təsirlənən Alexandro Aqrestinin çəkdiyi "Göl ətrafında ev" filmi, Pak Çxan Unun geniş əks-səda doğurmuş "Oldboy" filmindən bənzərini yaratmağa çalışmış Spayk Linin eyniadlı remeyki orijinal variantın üslub bənzərsizliyinə yetişə bilməyərək ilkin yarıdırıcı mənbənin nəzərdə tutulan qayosini respitəo çətirdə bildimdi. Kim Çji Unun "İki bacının tarixçəsi" filmnin "Dəvət olunmuşlar" adlı remeyki orijinal variantından sənətlik olmas, müəllif qayosini açdı bilməməsi ilə yanaşı, eyni zamanda süjet-fabula əlaqəsinin zəifliyi və struktur baxımından natamam olması ilə təəssüf hissi doğurdu.

Ümumilikdə Şərq kinosunun müvzu və ideya zənginliyi digər ölkələrin film yarıdırıcıları tərəfindən bəyənilməyə də, əksər hallarda müvzu məqsəd kimi kassa uğurunun nəzərdə tutulması müəllif yozumunun və peşəkər üslub göstəricilərinin arxa plana atılmasına səbəb olur. Ötən əsrin sonu, XXI əsrin əvvəlində çəkilən Şərq filmlərinin bəyənəlxalq təqdimatlarının yüksək uğura malik olma bilməməsi, ekran həyatının ilk illərində lokal çərçivədə tanınması və bəzən vəhəh də şərhiədə yayılmaması onların əsasında çəkilən remeyklərinin üzümündəlik olmayan məşhurluq səbəblərindəndir.

Bəşəri qanunların, ümumiyyəti normalının, aile döyərələrinin işıqlandırıldığı Şərq kino incəsənəti nümunələri sənəti xarakterli, sonluğa əvvəlcedən müəyən edilə biləcək Hollivud filmləri ilə müqayisədə nəzəri muddəalərin təbiiqi ilə aparılacaq təhlilə davamət olmağı ilə də seçilir. Düşünürəm ki, izləyiciyə yeni fikrin çatdırılmayaçağı, işıqlandırılacaq hadisəyə fərqli baxışın yer almayacağı, mövzu-problem əlaqəsinə əvvəlkindən fərqli yanaşmanın irəli sürülməyəcəyi təqdirdə daha öncədən görülməklə əsrinin olduğu kimi, heç bir müdəxləşmə çatdırılmadı izləyicidə təəssüf hissi doğurmaqla yanaşı, müəlliflə təsir-əks əlaqə prinsipini zədələyəcək.

Əksər hallarda müvafiq ölkə mədəniyyətinə yad olan, tamamilə fərqli hükihtə doğulub böyüyən film yarıdırıcı həyatının müvzu və bəzən dəvəyət orijinal variantın əksər keyfiyyətlərini, üslub zənginliyini qoruyub saxlama istəyi yarıdırıcı düşüncənin bəsitliyi kimi qiymətləndirilir. Bütün bunları nəzərə alaraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, Şərq kino incəsənəti nümunələri əsasında yarıdırılan remeyk filmlərin əksər hallarda uğursuz olma səbəbləri ənənəvi mühihtin "milliləşdirilmək" istəyi və yaxud tam əksinə xalqın etnəmənsubluq xüsusiyyətlərini nəzərə alınmamasıdır.

Elnur Mehdiyev
ADMİU-magistrant

TELESERİAL YARADICILIGINDA AKTYOR AMİLİ

Televiziyanın kommersiyaya xidmət etdiyi, teleməhsul kimi serialın da əmətə olduğu məlumdur. Bir əmətə olaraq, serialın uğurunun şərhiətləndirən ən önəmli amil kastingdir ("casting" - aktyorların seçilməsi, aktyor tərkibinin formalaşdırılması. "Kast+Senari+Serial" - serialın uğur düsturu). Serial kastingın əsas tərkibinə aparıcı (baş rollar) və ikinci plan (köməkçi rollar) aktyorları daxildir. Həmçinin, seriallarda daimi (əsas aktyor tərkibinə daxil olan rol; serialın hər seriyəsində görünməyə də vacib roldur), qonaq (1-2 seriyalıq rol), "ulduz" qonaq (məşhur simalar çəkirlər; onlar ya öz real obrazlarını ya da fərqli rolları ifa edirlər), epizod və "fiqur" rollarını ifa edən aktyorlar da olur.

Serialar aktyorları "ulduz"ə çevirir. Xüsusi ilə yarıdırıcılıq yoluna yeni qədəm basmış aktyorlar üçün uzun müddət davam edən serial çəkilişləri aktyor sənəti üzrə kursa çevrilir. Çox vaxt "stajlı" rol və kino aktyorları seriallara çəkilməkdən imtina edirlər (çəkilmələr də bunu maddi səbəblərdən etdiklərini vurğulayırlar). Dünyada serial istehsalçıları öz aktyorlarını model kataloqlarından seçirlər. Praktikayca əsasən demək olar ki, teatr və kinodan gələn aktyorları seriallarda rol qədər uğur qazana bilmirlər. Məsələn, teatr aktyorları kamera qarşısında özlərini itirir, oyulanları təbiiikdən uzaq olur. Kino aktyorları isə teleseriallarda "quru" təsir bağışlayırlar. Serial izləyiciləri hər nə qədər utopiya həvəskar olsalar da, seriallarda son dərəcə gerçəklik görmək tərəfindəndir.

İfaçılıq vasitəsi olan aktyorun görünüşü, jesti və üz ifadəsi onun tamaşaçı simpatiyası qazanmasının qarantıdır. Əgər tamaşaçı aktyoru sevsə, canlandırdığı rolunu da mübahisəsiz qəbul edəcək.

Məhz serial qəhrəmanı maqnitə çevrilərək tamaşaçını seriala baxmağa darır. Təsədüfi deyil ki, bir çox uğurlu serialar öz baş qəhrəmanının adını daşıyır (Rene Balser).

Əksər seriallarda iki qəhrəman (qadın və kişi-aşıqlar) olur. Baş qəhrəman rolunun bir neçə personaj arasında bölüşdürüldüyü serialar da var. Protaqonist süjetin katalizatorudur. Onun antaqonist ilə "döyüşü" bir çox nağıl, xalq dastanı və rəvayətlərindəki əbədi "xeyir və şər" mübarizəsinin özüdür.

Ülkər Süleymanova
ADMU-magistrant

YARIMÇIQ XATİRƏLƏR FİLMİNDƏ SOSIAL MÜHİTİN ROLU

Qarabağ müharibəsi-onun doğurduğu vəziyyət, qaçqın və məcburi köçkinlərin həyatına bəsr olunan filmlər yitərinəcdir. 2000-ci ildən etibarən bu mövzaya həsr olunan filmlər sırasında "Arxada qalmış gələcək", "Əlvida, canub şaharı", "Yalan", "Günaydın, mələyim", "Nabat" kimi filmləri göstərmək olar. Bu filmlər ümumilikdə eyni mövzədə-müharibədən bəhs etsə də, ayrı-ayrılıqda hər biri müharibənin fərqli hissəsini işıqlandırmışdır.

Fərdin üzərində cəmiyyətin təsiri, fərdin sosial inkişafında mühitin nə dərəcədə böyük rola malik olması məsələlərinin geniş miqyasda işləndiyi filmlərdən biri Elxan Cəfərovun rejissorluğu və Yavor Rzaevin sənəri müəllifliyi altında 2015-ci ildə çəkilən "Yarımqıq xatirələr" filmidir. Filmdə 90-cı illərdəki Qarabağ mühiti, Azərbaycandakı vəziyyət və 1941-45-ci illərdəki Böyük Vətən müharibəsindəki mühit paralel şəkildə rejissor tərəfindən uğurla işıqlandırılmışdır. Filmdə başlıca qüvvə məhz müharibədir. Rejissor müharibənin dəhşətini, onun cəmiyyətə-hər bir fərdin həyatına, duyğu, davranış və düşüncə tərzinə olan böyük təsirini tamaşaçı diqqətinə çatdırmağa çalışır. Və bunu üç fərqli millətin nümayəndəsinin (rus, erməni və azərbaycanlı) aspektindən edir. Biz tamaşaçı olaraq müharibənin insana təsirini, fəsadlarını fərqli baxış nöqtələrindən görmüş oluruq. Filmin baş qəhrəmanı azərbaycanlı əsgər Azərin həm gənclik illərindəki faşist müharibəsində, həm də yaşlı veteran olduğu zamanda Qarabağ müharibəsindəki iştirakı, şücaəti məharətlə təsvir edilmişdir. O, mühitin təsirinə məruz qalan yox, fəaliyyəti sayəsində öz mühitini dəyişməyə və öz istəklərini yaratmağa çalışan obrazdır. Filmdə yaradılan müharibə əhəvası, mühiti son dərəcə təbii olduğuyğun tamaşaçı özüni məhz orada, o dəhşətlərin içərisində hiss edir. Azər obrazı Azərbaycan torpağında-bizim mühitimizdə yetişən cəsarətli, qorxmaz bir Vətən oğludur. Ömrünün sonuna qədər müharibəsinin davam etdirir və sonda bir rus zabiti tərəfindən öldürülür. Film boyu onun sayəsində, keçmişinin qələmə aldığı xatirələrlə gözümüzün önündə canlanır. O, mühitin təsirinə məruz qalan yox, fəaliyyəti sayəsində öz mühitini dəyişməyə və öz istəklərini yaratmağa çalışan obrazdır. Azərə təsir göstərən müxtəlif xarici amillər olmasına baxmayaraq, o, öz prinsiplərini qoruyur və əqidəsindən dönmür. Əsirlikdən qaçış səhnələri, soyuqqanlı şəkildə digər əsirlərə başçılıq etməsi, sevdiyi qadın və övladını itirməsi kimi müxtəlif ağıryüklü məsələlərin öhdəsindən təkbaşına gəlməyə çalışır və soyuqqanlılığını istənilən halda itirmir. Film başdan-sonadək müharibə mühitinin ağırı-acılarını göstərsə də, rejissor ikinci planda baş qəhrəman Azərin rus Nadyanın sevgisinə də yer ayırmışdır. Bununla da insani hisslərin heç bir məkən və mühitdən asılı olmayan hər yerdə və istənilən şəraitdə belə mövcudluğunu göz önünə gətirmişdir. Yəni sevgi, məhəbbət hissləri-Nadyanın Azərə olan sevgisi, onun övladını dünyaya gətirmək istəməsi müharibə dəhşətini, qarışıqlığın fonunda göstərilməmişdir. Mühitdən və şəraitdən asılı olmayaraq insani hisslər hər yerdə özünü göstərir və bunun qarşısını heç bir faciə, çətinlik də kəsb bilmir.

MOTİV KİNEMATOQRAFİYADA QƏHRƏMAN OBRAZININ YARADILMƏSİNİN ƏSASI KİMİ

Erkən mərhələlərdən bu gündüzmə qədər başqar mədəniyyətinin inkişafı qəhrəman obrazlarının axtarışı və yaradılması ilə ayrılmaz sürətdə bağlıdır. Müsyyən sinfin, yaxud qrupun nümunəvi nümayəndəsi kimi qəhrəman bütün dövrlərdə filosoflar, yazıçılar, rəssamlar, dramaturqlar, rejissorlar və əlbəttə, geniş oxucu, tamaşaçı auditoriyasının maraqlandırmışdır çünki, məhz müsəbt obraz dövrünün yüksək ideallarını, önəmli məqsədlərini və meyllərini təcəssüm etməyə qadirdir. Qanunauyğun haldir ki, bugün də çox zaman yaradıcılıq sayahətinə çıxan müəlliflər adl gerçəkliyi mənəvi dəyərlə çevirməyə qədir olan qəhrəman- şəxsiyyət obrazları əks etdirən əsərlər yaratmağa davam edirlər. Buna görə də müsəbt, çox zaman ideal keyfiyyətlərə malik qəhrəman obrazını yaradarkən sənətkar geniş auditoriyaya yalnız gərgin emosional vəziyyətdən dövlə əlmalı təklif etmir, həm də belə nümunəvi örnəkdən ilham alaraq tamaşaçının özünü müsəbt daxili işi üçün şərəit formalaşdırır.

Məşhur kino nəzəriyyəçisi və tarixçisi Ziqfrid Krakauer özünün "Alman kinosunun psixoloji tarixi, Kəlifərindən Hitlerə qədər" kitabında yazır ki, milli kino öz xalqının psixologiyasını digər sənətlərə nisbətən daha birbaşa şəkildə əks etdirir. Bu, iki səbəbdən baş verir. İlk növbədə, kinematograf təkbaşına yaradıcılıq dövrü. Rus rejissoru Pudovkin kino istehsalının kollektiv xarakterini vurğulayaraq, onu sənaye istehsalı ilə eyniləşdirir. İkincisi, filmlər öz-özlüyündə kütləvi tamaşaçaya ünvanlanır və mürciat edir. Beləliklə, ehtimal etmək olar ki, populyar filmlər, daha daqiqi, populyar süjet motivləri kütləvi istəq və arzuların təmin etməlidir.

Bu lentlərdə eyni motivlərin daim meydana çıxması göstərir ki, onlar daxili istəklərin zahiri təzahürüdür. Bu motivlər sosial-psixoloji davranış modellərini ehtiva edir.

XXI əsrin əvvəllərindən etibarən Azərbaycan cəmiyyətinin sosial, siyasi, mədəni həyatında baş vermiş dəyişikliklər müasir milli kino məkanına təbii sürətdə təsir göstərmişdir. Artıq prinsipicə yeni istəklə mexanizmləri tapılmışdır və fəal şəkildə istifadə olunmaqdadır, bu günə sələşən ideya və məzhəb istiqamətləri müsyyən olunaqar, kinonun qəhrəman obrazlarında özünü əyani təcəssümünü tapır. Bununla yanaşı, milli kinodramaturgiyada yeni meyllərin yaranması və müvafiq sürətdə yeni ekran kino qəhrəmanının meydana çıxması Hollivud məhsullarının Azərbaycan kinosuna və bütövlükdə kütləvi qəhrəy psixologiyasına göstərdiyi mühüm təsirlə ayrılmaz sürətdə bağlıdır.

Mütəsir qəhrəman obrazı məlhumu ədəbi-bədii tənqiddə termin kimi an az üç mənada işlədir. Birincisi, necəliyindən asılı olmayaraq, bədii əsərin mərkəzi personajı olan qiymətləndirmədən konar qəhrəman. İkincisi, müsəbt personaj kimi qiymətləndirilən qəhrəman. Nəhayət, üçüncüsü qiymətləndirilən, qəhrəman kimi qəhrəman. Məhz qəhrəman kimi qəhrəman bizim tədqiqatımızın mərkəzində duracaq.

Ədəbiyyat:

1. Kракauer З. Психологическая история немецкого кино. От Каллигари до Гитлера. «Искусство». М., 1977
2. Хренов П. Публика в истории культуры. М., «Аграф», 2017
3. Dadaşov A. Ekran dramaturgiyası. Bakı: 1999;
4. A. Kazımzadə. Azərbaycan filmi. Bakı: 2014
5. Ə. Əmirli. Kinodramaturgiyası nəzəriyyə və praktikə. Bakı: 2011
6. G. Qafarova. Sənəri yaradıcılığının əsas istiqamətləri. Bakı: 2014

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA MUĞAM MƏCLİSLƏRİNİN ROLU

Dünyanın ən qədim və mədəni xalqlarından olan Azərbaycan xalqı özünün tarixi, maddi-mədəniyyət abidələri, zəngin ədəbiyyatı, incəsənəti və musiqi mədəniyyəti ilə haqlı olaraq fəxr edir. Bu nəci bəhəssaq qəbllə xalqın vətəni odlar yurdu, hom da səhrək musiqi diyarı kimi məşhurdur. Azərbaycan muğamları da tarix böyükdür bəzərək ərazidə yaşamaş, bir çox xalqlardan ən çox sevdiyi musiqi olub, ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşmiş, müasir formaya düşmüşdür. Dissertasiyamızın əsas mövzusu Azərbaycanca xanəndəlik məktəbi nümayəndələrinin yaradıcılığının araşdırılması olduğu üçün bu fəsilədə əsas diqqəti muğamların vokal-instrumental ifadəli tarixinin araşdırılmasına yönəldib, xanəndəlik sənətinin tarixi inkişaf prosesi, ənənələrinin təkmilləşməsi müasir dövrdə qədr qorunub saxlanılmasından bəhs edəcəyik.

Qarabəgdə muğam ifadəli sənətinin inkişafı təkco məclislərlə məhdudlaşmırdı. Burada artıq XIX əsrin II yarısında xanəndəlik məktəbləri meydana gəlməyə başladı. İlk muğam ifadəli üzrə tədris məktəbi Xərrat Qulunun adı ilə bağlıdır. Bu məktəb tədris ocağı məhiyyətinə daşıydı. Bu musiqi məclisləri, vokal və çalğı sənətinin inkişafında böyük rol oynamış, Şərqi musiqisinin incəliklərində dərinləndirən bələd olan bir çox el sənətkarları yetişdirmişdir. Bu məclislər tutduğu mövqeyi və məzmununa görə ziyafətlər və toy şənliklərindən fərqlənirdilər. Məclislərdə şer, musiqi və sənətin estetik problemləri müzakirə olunurdu.

Gənçədə bu dövrdə Məşədi Cəmil Əmirövrün evində toplaşan musiqi məclisləri fəalliyət göstərirdi və şəbərini musiqi həyatının canlandırılmasında böyük rol oynayırdı. Şuşada anadan olmasına baxmayaraq, Məşədi Cəmilin həyatı, bütün musiqiçilik fəalliyəti Gəncə şəhəri ilə sıx bağlı olmuşdur.

Aşğəronda, Bakıda "Məcməus-şüara" (Ağa Kərim Salik, Ağa Dadaş Müniri, Ağa Seyid oğlu Ağabala və b.) və Mansurovların musiqi məclisi sənət ocağına çevrilmişdi. Xüsusuən Mansurovların məclisləri təkco Aşğəronda, Bakıda deyil bütün Azərbaycanda çox məşhur idi. Əvvəlcə onun qeyd edək ki, bu aile artıq üç əsrə yaxındır ki, Azərbaycan milli musiqisinin keşiyində durub, ona xidmət edirlər. Bu musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Malik Mansurov olmuşdur.

Səmaxıda (Şirvan) "Beytüs-safa" (Seyid Əziz Şirvani, Məhəmməd Səfa, Mirzə Məmmədhosən) və Məhəmmədzaadə Mahmuddağ Əhmədağ oğlunun malikanəsində məclislər öz ətrafında çoxlu musiqi parastışkarları toplaşmış. Bütün mənəblər qeyd edir ki, XIX əsrin ikinci yarısında Şirvan zonasında xanəndəlik sənətinin inkişafında Mahmud Ağanın böyük xidməti olmuşdur. O dövrdə Qafqazda elə bir məşhur xanəndə və tarzun olmasındır ki, Mahmud Ağanın məclisində iştirak etməsi olmuş. Ümumiyyətlə, Qafqaza qonaq gəlmələr də bu evin məclislərində iştirak edirdilər.

Fatma Süleymanova
ADMU-magistrant

AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞINDA XƏZƏR MÖVZUSU

Azərbaycan təsviri sənətinin çoxəsrlik inkişafı ərzində Xəzər bir çox rəssamların ilham mənbəyi olmuş, istər rəngkarlıq, istərsə də qrafika sahəsində bu mövzuya həsr olunmuş sayısız-hesabsız sənət inciləri meydana gəlmişdir.

Müxtəlif rəssamların əsərlərində Xəzər müxtəlif mənərlərdə, əhval-ruhiyyələrdə işlənmişdir. Bir çox tablolarla Xəzərin obrazını, onun ümumi əhvalı, gəh günəşin zərrin şüaları altında bərk vuran,

gəh da şaxtının sazağında donan suları, dalğavari, dramatik, ekspresiv, emosional patetika ilə doludur. Digərlərində isə bu duyğular lirik, romantic təəssürat əvəzləyir, bəzilərində isə Xəzər başqa prizmadan-sırf industrial nöqteyi-nəzərdən görünür.

Xəzərin olmaq obrazlarını yaradan rəssamlar sırasında S.Bəhlülzadənin, T.Salahovun, B.Mirzəzadənin, N.Qasımovun, M.Rəhmənzadənin, Q.Yunusun, R.Muradovun, E.Qurbənovun, M.Allahverdiyevin və bu sıranı zənginləşdirəcək onlarla rəssamın adını çəkmək olar. Har biri müxtəlif vaxtlarda Xəzəri müxtəlif tərzə təsvir etmişdir.

Azərbaycan mənəzə rəngkarlığında ölmüşdür əsarlar bəxş etmiş təbiət nəğməkarı Səttar Bəhlülzadənin təkrarsız fırçası ilə dogma təbiətin ayrılmaq parçası olan Xəzər obrazı özünəməxsus tərzə canlandırılmışdır. Bəli ləvhələri, dəniz, dəniz axşamı, sahil kəndləri Səttar tablolarında Azərbaycan obrazının ayrı-ayrı cizgi və boyalandır.

Onun mənəzələrində, eləcə də dəniz təsvirlərində təbiət sakit və lirik tərzə əks etdirilmişdir.

Digər böyük sənətkar Tahir Salahovun əsərlərində Xəzərin daha ekspresiv, dramatik, sənəyələşmiş obrazı ilə rastlaşırıq.

Ümumiyyətlə Azərbaycan rəngkarlığında az-az rəssam tapılır ki, heç olmasa bir əsərini də Xəzərə həsr etməsin. Bu tablolar onlarla məqəloya sıyımsıyaacaq saydadır. Zaman keçəcək və Xəzərin şahənə obrazı hələ neçə-neçə rəssam fırçasından həyat alacaq.

Ülkar Məcidzadə
ADMU-magistrant

MÜASİR İRAN KİNEMATOQRAFİYASINDA İNSAN VƏ CƏMİYYƏT PROBLEMİ

Hər cür təqibə, inqilaba, müharibələrə davam gətirərək, özünəməxsus filmlər yaradaaraq irimiqyaslı festivallarda qələbə qazanmış, ərsəyə gətirilmiş ekran əsərlərini din və dil baxımından fərqlənən çoxsaylı tamaşaçı zürməsinə sevdirməyi bacarmış İran kinematografiyasının müasir mərhələsində qəbərək şəkildə əks olunan problemlərdən biri də insan və cəmiyyət problemləridir.

Çağdas İran kinematografiyasında ümumbəşəri ideyaların təbliği fəonunda əks olunan insan və cəmiyyət probleminin hallı xüsusiyyətləri Abbas Kiarostami, Cəfər Panahi, Möhsən Məhmalbat, Bahman Qobadi və xüsusi olaraq Məcid Macidinin yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Öz yaradıcılığında mənsub olduğu xalqın adət-ənənələrini, İslami dəyərlər fəonunda təzahür edən ətilə və mühit, insan və cəmiyyət problemlərini üstəalqla əks etdirməyi bacaran Məcid Macidi İran kinematografiyasının tanınmış rejissorlarından biridir. M.Macidinin "Baduk" (1992), "Ata" (1996), "Asiman uşaqları" (1997), "Cənabın rəngi" (1999), "Baran" (2001), "Soyud ağacı" (2005), "Şərçələrin nəğməsi" (2008), kimi filmləri onun yaradıcılığının şah əsərləri hesab olunur.

1971 - ci ildə Dəriş Mərcuinin Venesiya Film Festivalında uğurundan sonra özünəməxsus filmlərlə sahib olan İran kinematografiyası Hollivud və Avropa filmlərindən fərqli olaraq insan və cəmiyyət problemlərini dolayısı yolla, tərkibində şiddət və seks kimi sahələrdən istifadə etmədən, tamaşaçının psixoloji vəziyyətinə zərər vermədən dünya səviyyəli kinofestivallarda yüksək dərəcələrdə əldə etmişdir.

Ədəbiyyat:

1. Aydın Dadaşov. Dünya kinosu örnəklər kontekstində. Bakı. 2016
2. Aydın Dadaşov. İran kinosunun inkişafı tamayülləri. Bakı. 2012
3. Həmid Dəbəşi. İran sinemasi. İstanbul. 2013
4. Cihan Aktaş. Şərkinin Şirri: İran sinemasi. İstanbul. 1998
5. Richard Tapper. Yeni İran sinemasi. İstanbul. 2016
6. Abdolhossein Laleh. Modern İran sinemasında İran edebiyatının izləri. İstanbul. 2015

mərkəzində olub. Xüsusən, XIX əsrin sonlarından etibarən, Qərbin teatr düşülməsinə əl atılmağa başlayıb ki, "günəş Şərqudə çıxır".

Şərqudə aktor sənəti kiçik yaşlarından öyrədilir və bu sənətin sirləri nisildən-nasla ötürülürdü. Axtorlar öz oyun texnikalarına çox böyük diqqət yetirirdilər. N.Anarına qeyd edirdi: "Oyunda ehtiyatsızlıq sət cəzalandırıldı. Bəzən tamaşaçı kəlifləndirir. Göz axtorlarına xarakterik hökmi çıxardı, yaxud onları uzatq adalara sürgün edirdilər. Və bu sət sistem heyrətamiz notico göstərdirdi, Şərqu teatrında axtor öz işinin ustadi olurdu." (2).

Şərqu teatrı haqqında Aydın Talıbzadə də orijinal fikirlər irəlilə sürür. O yazır: "Şərqudə məmləkətdən məmləkətə teatr təminatı fərqli-fərqli formatlarda, şakillərdə zühur elayir. "Şərqu teatrı" dedikdə biz sərbətdən hansı teatr türündən, hansı standartdan gətdiyini kəsdiyə biləmirik və diqqətimizi onca Şərqu özünə yonaldırık. Çünki Şərqu teatrı avropəla dənuyəgərşürdü, dini ayındir, mediatisəyə sənədisir və yalnız sonra teatrdir. Elə buna görə də "Avropəla teatrı" ifadəsinə "teatr" termini "Avropəla" anlayışını üstəlayir. "Şərqu teatrı"nın təsnifində isə "Şərqu" bir bildirdici kimi teatr öz içində "arıdır" və özünü teatr formatına salır, teatrlaşdırır" (...). Avropəla və Şərqu teatrının əsl mahiyyətində də elə buradan düşür.

Şərqu teatrı, demək olar ki, hər bir xüsusiyyətə görə özünü teatrlarındən fərqlənməyi bacarır. Lakin 5 mühüm əlamət vardır ki, onu Şərqu teatrı kimi şərtləndirir:

1. maska,
2. qəlibçi üslublaşdırılmış ekspressiv jest,
3. ananəvi xalq instrumental musiqisi,
4. rəçitativ oxu və ya nəğmələşdirilmiş dialoq,
5. qürsürsü ideāl rəqə.

Daha bitkin məlumat almaq üçün Şərqu teatrı fenomeninə ayrı-ayrı Şərqu ölkələrinin təmsilində nəzər salaq. Və başlayayaq Hindistan teatrlarından.

Şərqu ən zəngin teatr ənənələri malik ölkələrdən biridir Hindistan. E. ə. V-I əsrlərin qədim yazılılarına əsasən, Hindistanda sayyar axtorlar kiçik sənəçilər hazırlayırdılar. Onlar akrobatik bərkəatlarla və rəqslə mifoloji hekayələri və nağılları tamaşaçılara göstərirdilər.

Klassik teatr axtorların oynadığı tamaşaların sənəci hallında bədə gəlib çatan "Natyəştra" (...) təkratında əksini tapan bədii ifadə vasitələrindən istifadə edirdilər. Bu, hər şeydən əvvəl incə jestləri, mimikaları birləşməsidir. Burada axtorlar çətlin duşuğ və fikirləri əsasən öz bərmaqları ilə izah edirdilər. Onlar müdralarındən ifadə bərmaqları ilə dağları, çay, ulduzlu göyləri göstərirdilər. Axtor oyunu ciddi olaraq ən çox onların emoyallarındən düzün ifadəsi və sənədə özlərini tam olaraq göstərə biləklərinə hesablanmışdır. Hər personajın özünə məxsus qırımı, geyimi, danışığı tərti, xarakteri, jestləri və hətta yenşi bələ vardır.

Şərqu daha qorqun digər teatr forması- Birma ənənəvi teatrlarıdır. Bu teatr daha çox dini və milli bayramlarda göstərilirdi. Əsasən pantomimlərdən, rəqslə təqdimatlarından ibarət olan və karnavallıq elementləri daşıyan və sənəçilər sayyar axtorlar tərəfindən meydanlarda dekorasiyasız nümayiş olmurdu. VIII əsrdə yaranmış meyvə teatrlarında zəynətilən pyeslər qədim birma dilində olan pali və sanskrit dilində ifadə edilirdi. Və bunu yalnız ziyalı, təhsil almış insanlar anlaya bilirdi. Na dekorasiyaların, nə də teatr pərdələrinin olmadığı və tamaşalarda axtorların geyimləri çox bəhali, parlıq parqalarlı tikilirdi. Axtorlar əsasən maskasız oynayırdılar. Məskali axtorları əvə yalnız ruhları və vadugərləri canlandırdırdılar. Tamaşada istifadə edilən süjetlər ən çox "Ramayana"dən götürülürdü.

Şərqudə ən qədim teatr ənənələri malik ölkələrdən biri də Kambodədir. Səhnədə göstərilən Kamboca anənəvi rəqsləri ciddi kanon əsasında bə verirdi. Burada axtorun hər jesti müəyyən simvolik mənə daşıyır. Məsələn, qəlibə təntənəsi açıq ovucda bir-birinə birləşmiş dörd bərmaq və qatlımsız baş bərmaq jesti ilə bildirilir. Rəqədə insan belini düz, azca arıxa yitilmiş, başını torpatmadan saxlamağa çəlişir və atdığı addım məqsəti ayəğünün ölüşü qorur olur.

Yaponiyada də özünəməxsus tarixi, incəsənəti ilə seçilən Şərqu ölkəsidir. Burada Qərb ölkələrində olmayan bir nağılvəri ab-hava mövcuddur. Düzür, indi o zamankı mündəzallar, samurlayların Yaponiyası yoxdur. Ancaq Yaponiyanın 300 il yaxın dünyadən təcrid olunması burada incəsənət növlərini və janrlarının başlanğıc formada qorunub saxlanılmasına şərait yaradır. Bəlkəlik,

aristokrat teatr "Noh", komediya jannıyla məşhur "Kögen" teatrı, "Kabuki" demokratik teatrı və "Dzeruri" kukla teatrı ilkin ifadə mənasını, Yaponiə teatr ənənələrini bəhəddən qoruyub saxlayıb.

Bu gündəgün ölkənin dünya mədəniyyətinə bəxş etdiyi ən unikal teatr formalarındən bir "Kabuki" teatrlıdır. Kabukinin yaranması: ədəbişazlıqdan yüksək teatra gedən bər yoldur. 1603-cü ildə sinqtoist-bəhdist ənənələrini yaşadən O-kuni adı rəqəso Kiofəya gəldi. Onun açıq erotikə ifadə edən rəqsləri hamının təəccübündəndir. Ədəb-örkəndən uzaq olan bu rəqslər məhənn, rəqsi və sənətkarlığı ifadə edən 3 heroiflə ifadələnirdi - O-kuni Kabuki.

O-kuni tez məşhurlaşıdı və sətəfina gözəl qızlardan ibarət truppa yığaraq erotik xarakteri məhənn və rəqslərə qastrollara çıxıb uğur qazandı. Onların bu uğuru "Kabuki" və "Yudze-kabuki" truppalarının yaranmasına gətirib çıxardı. Ölkəni bürüyən dalğanın noticəsi o oldu ki, hukumat qadınlarına Kabuki teatrlarıda çıxış etməyi qadağan etdi və onna-kabukiyə sən qoyuldu. Sonralar işbazlar qadınlarını əvezinə gənc oğlanlardan ibarət truppa yığmağa və bunu vəkəşiyə-kabuki, yəni gənc oğlanların kabukisi adlandırdılar. Kişilərin qadın rolunu oynaması ənənəsi də buradan başlandı. Bir müddət sonra vəkəşiyə-kabuki də qadağan olundu. Tezliklə on kişilərdən ibarət yaro-kabuki əvəz etdi. Heç nəyə bəxməyərəq, bu tamaşalar xalq arasında çox böyük məşhurluq və sevgi qazandı. Əvvəllər Kabuki teatr Noh teatrlarından dramatik materialları əsasında tamaşalar hazırlayırdılar, daha sonra onları kukla teatrı olan Dzerurinin reperturnına müraciət edilirdi və əsasən süjetli, geniş kütlələrə aydın olan tamaşalar hazırlamağa başlandı.

XXI əsrdə Yaponiyada şəhərlər, sanitarliq və incəsənət inkişaf etdi. Kabuki teatrı, Noh teatrı şəhər mədəniyyətinin bər hissəsinə çevrildi.

Şərqudə maraqlı teatr formaları malik ölkələr arasında İndoneziya və Malayziya da özünəməxsus yer tutur. Məsələn bu ölkələrdə Vayəng adı orijinal kölgə teatrı var. Bu termini həm teatr, həm də orada istifadə olunan kuklalardan adı kimi işlədirlər. Ən çox Yava və Bali adalarında geniş yayılıb. Vayəng teatrının Cənub-Şərqi Asiyada hind təsirinə qədər mövcud olub-olmadığı haqqında məlumat yoxdur. Buənula bəla, qeyd etməq lazımdır ki, İndoneziya xalqlarının təsirdən önkəki bədii təsəvvürləri vayəngin yaranmasına xüsusi rol oynayıb. Düzür, sonrakı mərhələdə bütün İndoneziya mədəniyyətinə, istərsə də ayrı-ayrı ölkələrinə hind mədəniyyətinin təsiri aşkar duyulur. Məsələn, süjetlərin çoxu qədim hind eposu olan Ramayana və Mahabharatadan götürülür.

Vayəng teatrlarında kuklalara kol dərisindən hazırlanırdır, rənglənilirdi və bambuk çöplərinə bərkidilirdi. Bər tərəfindən tamaşacılar elektrik və ya kerosin lampasıyla işıqlandırılmış ağ ekranda yalnız kuklaların kölgəsini görür, digər tərəfdən isə kuklaların özünü.

Vayəng teatrı vayəng-kulit (kölgə teatr), vayəng-şəkr (taxta kukla teatrı), vayəng-loyepə (məskali axtorlar teatrı) növlərinə bölünür. Lakin əksər hallarda bu anlayış, yəni "vayəng" toponim məhə kölgə teatrı mənasını ifadə edir. Vayəng teatrının aparıcı axtorı isə Daləng adlanır. O, həm nağılcı, həm kuklaları idarə edən, həm müğənni və süjetin tərtibçisidir.

Cakartada 1975-ci ildə açılmış Vayəng muzeyi də var. Malayziyada vayəng termini həm də kino sahəsində işlənir. Yava adasında doğulmuş holland rossamı Yan Tropun yaradıcılığında tez-tez vayəng nümunələrinə rast gəlinir.

Bəlkəlik, qısaca da olsa, Şərqu teatrının ümumi mənzərəsini yaratdıq. Lakin məqsəd həz də mövcud teatrları, onların fəaliyyət prosesini sadələşməq deyil. Məqsəd Şərqu teatrı məhəddən gizlənen siri kiçik göstərəcəkdir. Nədir o güc? Şərqu teatrı formaları tamaşacılarla müxtəlif səhələrin, ritualların vasitəsi ilə xostliklərin bədə sağalacağına inanmıdğundur. Və bu əhədi dimali, fərqli yansımaya deyil. Bu, Şərqu teatrın gücüdür!

Şərqu teatrı isə dünya teatrının tərki bə hissəsi və dünyəvi harmoniyanın daşıyıcısıdır. Bu mənada, bu il Ankara Dövlət Teatrlarında sərgilənən maraqlı bər tamaşadən də danışmaq yerinə düşərdi. Yanvar ayının 17-də baş tatan bu premyera Şərqu və Qərb mədəniyyətinin birləşdirən bər sənət həddisinə çevrilib. Ali İhsan Kələci adı rəçissor çox maraqlı bər ideyanı reallaşdırıb. Şekspira sufi bəxışı ortaya qoyan rəçissor Şərqudan Mövləna, Qərbdən isə Şekspiri götürürək onları ortaq zaman-məkən məstəvisində təqdim edib. Tamaşada Mövlənanın məsnoviatlarıyla Şekspirin yaratdığı obrazlar birlikdə canlandırılıb.

Və sonda... Bayağdan teatrın danışmağına rəğmən, əslində, mən hələ də teatrın olduğunu bilirməm. Çünki...

...kainatdakı planetlər Yaradannın tamaşa qoyduğu teatr səhnələrindədir. Mən Yer kürəsində çıxış edirəm. Mənə ayrılan rotu oynayıram. Səhnə onun, ...tamaşa onun, mənəm də ipim onun əlində... Məndən yox, ondan, Yaradandan soruşun!" (**Fikrət Qocə**).

Ədəbiyyat:

1. Aydın Talhəzadə – Şərq teatrı tarixi (Bakı - 2016)
2. N. Anarino. No dramı və teatrı haqqında. // Yökökü – klassik yapon dramı. Moskva, 1979, sah. 21
3. Qədim şərq ədəbiyyatı məntəxəbəti (Bakı - 2022)
4. <http://www.milliedebiyat.com/index.php/edebliturler/ivatro/doga-medeniyetlerinde-ivatro>
5. <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/pariste-shakespeare-sufi-bakis-38462315>
6. <https://public.wikireading.ru/13412>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=YHu25xIOYPE>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=67-bgSFJJKc>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=o-VbW6m00c>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=JGE3m7BEng>

Dilşad Öhmədova
ADMÜ – bakalavr

MEYERHOLDUN TEATR METODUNUN KONSEPTUAL MAHİYYƏTİ

XX əsrin əvvəlində rejissorun bir sənət kimi inkişaf etdiyi bir vaxtda yeni aktyor tərbiyəsi vacib amil idi. Elə bir aktyor ki, öz bədən aparatına hakim ola bilsin. Deməli oğur aktyor bədəninə hakim olarsa, demək hər bir sözün, vəziyyətin hətta intonasiyanın da hərəkətini tapa bilər. Yaradıcılıq prosesində yeni ünsiyətlər yaratmalı və aktyor sənətinin inkişafına kömək olmalıdır. XX yüzilin teatr axtanışlarının yaradıcısı olmuş Meyerhold öz ideyaları ilə müasir teatra təsir etmiş, önəmli teatr xadimidir. Meyerhold təkcə teatr rəhbəri olmayıb, eyni zamanda teatr-studiya arzusunda idi. Elə bir teatr studiya ki, aktyora qarşı münaibət radikal dərəcədə dəyişdirilsin. Meyerholdun nəzəri görüşlərinin formalaşmasında K.S. Stanislavskinin böyük təsiri olmuşdur.

Aktyor təbii önün psixofiziki orqanizmi həmişə səhnədə baş verənlərin həyatda əvəzedicisi axtır. Hərəkət isə idealdan insan rəftarının yudurmadır. Demək müəllif yudurması – fantaziyası aktyorun tamaşada keyfiyyət və formasını həl edir. Məhz bu fikir sonradan K.S.Stanislavskinin məşhur metodunun əsası oldu. Stanislavski həyat həqiqəti ilə teatr sənətinin mahiyyətini aşaraq tamaşa hazırlığında isə elə aktyorlar görmək istəyirdi ki, onlar təklif edilmiş vəziyyətə hissələri həqiqiyyəti, təbəlliyini oynaya bilsinlər. Aktyor mütləq daxilən müəllifin gəldiyi nəticəyə nail olmalıdır. Bu yol əlbəttə tək realistik materiala gətirib çatmaq imkanı versə də qeyri-ral təndə yazılmış pyeslərin səhnə halını tapmaq imkanı vermir. Elə buna görə də aktyor yetişdirmək üçün vahid bir kompleks yaranmalıdır. K.S.Stanislavski öz izahlarında həmişə ehtiyatlı olmuşdur. O, bütün münaibələrindən həmişə "səhnə realizmi"ndən danışdı, "realizm səhnəsi"ndən yox. Onun üçün aktyorun səhnədə mövcudluğu maraqlı idi, incəsənətdə izmlər, vaxt, vaxt.

Meyerhold isə istədiyindən fərqli olaraq daha çilğın, daha radikal idi. Odur ki, o, bütövlükdə yeni bir teatr qurmaq arzusunda idi. Simvolik pyeslər axtır, hər hansı bir pyesdə simvolik mənə yoxdur, yudurduğı formaya həmin simvollar şamil edirdi.

Meyerhold məzmunun formadan doğduğunu tez-tez deyir və bunu öz teatrında, studiyada tələpirdi. Hər bir pyesə yaxınlaşanda onu məntəqəli tozum yox, yalnız və yalnız yeni forma axtanışları düşündürür və tapdıqı formada aktyorlardan bir marionet kimi istifadə edirdi. Onu aktyorun əhval-ruhiyyəsi, hissi yox, tapılan formada doğru-düzgün bədən aparatı ilə işləmək düşündürürdü.

1. Meyerhold aktyorlarının marionetliyi danışmırdı. Lakin bu marionetik o vaxt olurd ki, təqdim olunan hall mənasız olmuş. Bu mənasızlıq aktyor canlı, real jest və intonasiyadan məhrum edir (məntəqi intonasiyanı "bədi" intonasiyaya götürüb çıxır). Meyerhold aktyorların köməyi ilə həyat səhnəyə fotosəkil kimi yox, məhz teatral interpretasiya kimi köçürürdü.

"Həqiqəti qalqlaşdır"məyin əleyhinə olan Meyerhold "abstrakt teatral"ığın yox, "bilərəkddən şərtilik"ın tərəfdarı idi. Marionetik məqsəd yox, sanki bir tənxiçi xarakter dəşiyirdi: "çünki teatrın bütöün imkanları aktyorların qulluğunda dərhalıdır. O bütönlüklə tamaşaçını əldə saxlamalıdır. Çünki teatr sənətinə oynunbazlıq əsə yerlərdən birini tutur." Meyerhold aktyorları inkar etmir, əksinə onu rejissor-pedaqoqun işinin mərkəzi kimi görürdü. Öz məqsədinə belə izah edirdi: "Bütöün imkanlardan istifadə etmək lazımdır ki, aktyor özünü göstərsə bilsin. Bu cür göstərmə müəllifin və rejissorun qəlbindəndir. Müəllifin formulasından yaranan, rejissorun hallından yaranan aktyor-obraz öz əzədligini itirir. Çünki onun yaratdığı təbəlləşürən və istəyin, məqsədin məhsuludur."

Meyerhold natural başqaşlamadan əleyhinə olsa da, aktyora təklif edir ki, daxilən qabanq oynunu nümayiş etdirdis. Məhz pedaqoqi fəaliyyətin perspektivini Meyerhold buda görürdü. "Səhnə xadimi mütləq yeni ideya, yeni ifadə vasitələri tapmaq borcludur." O aktyor azadlığını psixoloji yarıdıcılığa bağlayırdı.

Bəlakəlkə Meyerhold yeni bir teatr nəzəriyyəsi olan biomexanikam irəli sürdü. Biomexanika-bio təbii ,orənək,mexanika-hərəkət sözlərindən əmələ gəlmişdir. Aktyorun estetik tərbiyəsi Meyerhold pedaqoqiqa sistemini əsası idi. Buna görə də aktyorların texniki hazırlığı mütləq idi. Şarhi tetirin spesifikası aktyordan "bədəninin həmişə məşq etməyi tələb edir", buna görə də da "fiziki hazırlıq əsasıdır" – deyərək teatrdə məktəb arzusında idi. O aktyordan hər an məşq tələb edir və istəyirdi ki, aktyordə bu arzu həmişə olsun. O aktyordan ciddiqlik, daqiqlik, nişəm-intizəm tələb edirdi. Oynunbazlıq gəstərmə belə bir şəraitdə qəbul olunmurdu. Meyerhold pedaqoqiqa bəna nail oldu. Bu onun qələbəsi idi. Rejissor truppanın tərbiyəsinə çevrildi, yaradıcılıq prosesini dərşə çevirdi. Meyerhold hər bir epizodun halını hərəkətdə görürdü və bu hərəkətdən epizodun forması yaranırdı. O psixofiziki yox, an ad hərəkət və pozələrdən həmişə vaxtda gəlir, təsəvvür və fantaziyasını bəna şarf edirdi. O, bəzən aktyorun fəaliyyətini dəşəş arxasında dərşə dalan bir çilingərin fəaliyyətinə – işləməsinə bənzədirirdi. "Biz hər hansı bir peşakar fəhlinin hərəkətlərinə diqqət edək:

1) Artıq, düşünləməmiş hərəkətlərin yoxluğu,

2) Ritmiklik (əhənglilik)

3) Öz bədəninin ağırliq mərkəzinin daqiq təpimlə 4) Peşakarlıq

Bütöün bunları aktyor üçün vacib hesab edən Meyerhold pedaqoqiya aktyorunu da belə görürdü. V.E.Meyerhold üçün kim aktyor ola bilər?

1. Təbii reflektor qeçilənməyə malik olan öz fiziki keyfiyyətinə görə bu və ya digər amuləyaya malik ola bilər.

2. Aktyor fiziki hazırlığa malik olmalıdır. Yəni bədən quruluşu, sifət cizgiləri xoşagəlim, ifadəli olmalı, öz bədən ağırliğının mərkəzinin tapmaq bacarmalıdır.

Meyerhold üçün aktyor bədanı mexaniki maşın aktyor özü isə maşinistdir. Aktyor yaradıcılıq plastik formaldan ibarət olduğı üçün öz bədəninin mexanikasını öyrənməlidir. Aktyor məşq sahəsində öz bədəninə ele bir həddə çatdırmalıdır ki, bir anın içində rejissor tərəfindən verilən hər hansı bir tapşırığı yerinə yetirə bilsin.

V.E.Meyerholdun tədbir prosesində tələbləri bu idi: fiziki hazırlıq, akrobatika, rəşş, ritmika, boks, qılıncoymatna. Bütöün bunlar bədən hazırlığının – "biomexanika nəzəriyyəsi"nin əsaslərində. Bu aktyor sənətinin başlanğıc mərhələsidir.

Meyerholdun biomexanika nəzəriyyəsi bir ideya üzərində qurulmuşdur.

"Oğur burun uçu işləyirsə, bütöün bədan işləyir deməkddir". Əsas məqsəd aktyorun öz ağırliq mərkəzinin tapmasıdır. Jest bütöün bədanın fəaliyyətinin nəticəsidir. Hər jest, hər zaman hərəkəti göstərən aktyorun təxəyyülünə vəcdə gətirə bilər. Bəlakəlkə hər bir hərəkət xəsilislikə istiqad olunurdu. Aktyorun səhnədə yer dəyişməsi ,hər bir hərəkət daqiqliklə ifadə olunmalıdır. Aktyor heç bir zaman bütöün imkanlarından istifadə etməməlidir. Təki son ana hədəfə çatdığı məqama qədər. Biomexanikada heç bir təsadüfə yol verilə bilməz, hər şey əvvəlcədən düşünlənərkə həyatə keçirilməli və aktyor niyyətini həyatə keçirmək üçün əl və ayaqlarından istifadə etməlidir. Ləkin barmaqları

hərəkət zamanı bədahət hərəkatlığı şərtdir. Nəticədə Meyerhold ələ bir nəzəriyyə yaratdı ki, Stanslavskidan fərqli olaraq onun prinsipi

1. Rola daxil olan xaricə yaxın əksinə xaricdən daxilə təsir etmək prinsipi idi.
2. Meyerhold hissə üzvlərini də hərəket kimi tədqiq edirdi.
3. Meyerhold hər şeyi materiyadan ibarət olduğuna qəyd edib, konstruktiv səhna formasını önmə çəkir. Futürizmle birləşərək avanqard mütəassir teatra qədər gəlmiş çatmış və nəticədə Piskator və Brexi etkiləmiş siyasi və epic teatrın yaradışını hazırlamışdır.

Elvin Ağasıyev
ADMÜ - bakalavr

QORDON KREQİN TEATR SİSTEMİNDƏ AKTYOR SƏNƏTİ

Teatr sənəti çərçivəsində tətbiq olunan reformalar tə qədim dövrlərdən indinin özünə qədər davam etmişdir. Bunların bir qismi teatrda öz tətbiqini taparaq, onun inkişafına ciddi təsir göstərsə də, digər qisimləri bir sıra çətinliklərə üzlaşaraq tədricən, zaman-zaman teatr prosesindən kənar qalmışdır.

Bu xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, vaxtla teatrda öz yaradıcılıq uçuşlarını qoruyub saxlaya bilməyi, öz layiqli yerlərini tutmuş üslublar, istər aktyor sənəti, istərsə digər sənətlərə digər sənətlərə bağlı yaradışın tamamilə fərqli tələmlər gələcək teatr sənətinin imkanlarının kəşf edilməsinə və yenilərinin yaradılmasına çıxır açmışdır.

Dünya teatrı bu günümüzədə Stanslavskinin sənəhi düzünü və sistemini davam etdirməklə, yanaşı XX əsrin birinci yarısında yaradılmış olan Bertold Brexin epik teatr estetikasından və digər cərəyanlardan da bəhrələnməkdə davam edir. Bu cərəyanların bir çoxu, məsələn, futuristlər və ekspresionistlər kimi, fərqli üslullarla da olsa sənətin gerçəyi əks etdirməyi düşüncəsinə qarşı çıxırdılar. Təbii ki illüziyasını qıraraq sənətin təbii vəziyyəti, sonradan qurulmuş bir şey olduğuna dəstəklənirdilər. İnkışaf etdiricilikləri təcrübə məqsədli texnikalar teatr aydınca yerli olnmaqdan çıxardığı üçün də çox zaman tamaşaçı cəlb edə bilməmiş, hətta mübahisələrə belə yol açmışdır. Onların başqa bir özəlliyi də yazıçı-dramaturqlar qədər rejissor və rassamların da önmə çıxması və onların quruluşçu adını qazanmaqlarında idi.

Məsələn, işveçli teatr rassamı və nəzəriyyəçisi Adolf Appia sənətin bir gerçəklik atmosferi verən "haqiqi" dekor elementləri ilə doldurulmasına qarşı çıxmışa yanaşı, bunların yerinə qurulmuş tamaşanın ruhunu ortaya qoyacaq yalnız bir sənəhi düzünü yaratmaq lazım olduğunu fikrini irəli sürürdü. Təbii görünlüyünə yerinə diqqət ayaltın bənəstələri, hərəkatları üzərində toplaya biləcək və dramatik gərginliyi çıpaq bir səpkidə əks etdirəcək sadə tərtibat vasitələrinin, tərübətn olmasa gerçəkliyini iddia edən Appianın bu görüşləri məşhur ingiliss rejissoru Edvard Qordon Kreq tərəfindən inkişaf etdirilərək təkmilləşdirildi.

Çəğəş teatr estetikasının yaradıcılıqdan olan Qordon Kreq insanların işarələr vasitəsilə dram sənətinin yaradılışının hesab edərək reallığı birmənəli şəkildə rədd edər və belə qənaətə gəlir ki, reallığı sənətin düşmənidir. Göründüyü kimi bu məsələdə onun Komedi Del Ardenən ilhamlanmış olduğu dənilməz bir faktır.

Rejissor yaratmış olduğu yeni tipli teatrda mənalı hərəkatlara çox böyük önəm vermiş və hazırladığı tamaşalarda işarələrdən istifadəni önmə planla çəkmışdir. Bununla da o, xüsusi hərəkatlar vasitəsilə teatrında raşiqin ilk düccərlərini meydana gətirmişdir.

Hərəkat və işığın birgəliyinə, sənəhi üzərində işığın və musiqinin yaradış olduğu ritmə ayrıca əhəmiyyət verən Kreq üçün teatr müxtəlif sənətlərin bənə arası gəlmiş, qovuşmuşdur. Teatr ayrı-ayrıqlıqda təkcə na tamaşə, no önmə necə ifadə edilmiş, no tərtibat, no işiq, no musiqi, no hərəkat, no də raşiqdən ibarət deyildir. Teatr adlandırıldığımız sənət, bu ümnə anlayış bütün sadələnlənən, yaxud da sadəcə olaraq onlardan bənə neçəsini birləşməsiylə, bənə-birliyinə uyğunlaşmasıyla ərsəyə gələn sənət növüdür. Bu sənətin sənəhdərlərini pozmamalı üçün sənəti səhələrinin ayrıcalığı, üstünlüyü, öncüllüyü

malik olnması gerəkdir. Onlar bir bütünü xidmət göstərərək, teatrın tərkibində əriməyi bacarmalıdır. Yalnız belə olan halda teatr əsl yaradıcılıq sahəsinə, daşdığı mahiyyətə çatmış ola.

Kreq fikrinin davamı olaraq bildirir ki, bu yolla teatrda təki bənə sənətinin, teatr yaradən sənətinin bənə şeyi öz olnması əlməsi, ümnüyyətlə teatr sənətinin komponentlərini yaradıcılığında bağlaması ideoalnə çətinləşmə mümkündür. Üsl teatr sənətinin varlığı da hərəkatı, sözləri, xatlımları, rangları və ölçünü eynilə bir rassamın, bastəkənin və ya heykəltaraşın etdiyi formada saf və təmiz görkəmdə sintez edə bilmə qəbüllüyyəti ilə müəyyənleşir.

Teatr daha çox görkəm biçimində qavrayan rejissorun prinsipləri xüsüsən dekorlarda hiss edildir. Appia kimi o da rölə psixoloji yanaşaraq gerçəklik dekor anlayışına qarşı çəkir, şeyircinin tamaşanın eşitməkdən daha çox görməyə gəldiyini düşüncək adlandırmı: "Çəkmış olduğu eskizlər fikirlərinin maddi sübutu kimi tamaşələrində tətbiq olunurdu.

Kreqin demək olar ki, ən populyar layihəsi hərəkatlı sənəhi ideo oldu. O, həyatın böyük bir hissəsində pərdələrlə edilən təcrübələrə apararaq aktyor və işığı uyğun bir səhna məkanı yaratmağa cəhd göstərdi. Səhnaədə təsvirə xüsusi önəm verən Kreq duyğusal və vizual deyil, mənsəvi və ya zəhni təsvir yaratmağa məqsədilə sənəti dərəcə özünəməxsus işqləndirmə üslusə axtarıb tapmışdı. O, təki bir qotik sütnün səhnaədə zərgər dəqiqiyyəli qurulmuş möhtəşəm kişilə dəkorundan daha artıq kişilə ovqət (effekt) yaratmağa qadir olmasa fikrini qətiyyətlə irəli sürürdü. Təsəddüf olar ki, məzh bunlara əsaslanan Qordon Kreq Məmarlıq, Musiqi və Hərəkatı teatrın yaradıcılıq uğucəyini adlandırmışdır.

Bütün bunlar rejissorun qurulmuş verdiyi tamaşalarda: "Elektra" (Sofokli), "Hamlet" ("Kral İr", "Maqbet", "Venisiya taciri" (J. Şekspir), "Vikinqlər" (H. İbnsen), "Səzar və Kleopatra" (B. Şou), "Səhna" (Qravayri), "Zincirovlar", "Əvəz maskası", "Xilas olunmuş Venisiya", "Ölü ürək" və s. öz əksini tapmışdır.

öz teatr prinsiplərini yaratmağa cəhd göstərən Kreq rejissor teatrının təməli daşlarını qoymaqla və rejissoru pəşəkər səviyyədən sənətkər səviyyəsinə qaldırmaqla bərabər onun təfsirçilik funksiyasını da xüsusi olaraq qeyd edirdi. Kreq rejissorun aktyor idarəçisi və ümnüyyətlə sənəhi idarəçisi olması fikrini qəbul etmirdi. Rejissorun spesifik funksiyasını önmə çıxaran Kreq həm də önmə gələcəyin teatrında əsas və vacib aktyoru olaraq, əsrin tamaşayla qoyulmasına cavəhdə çıxış kimi görürdü.

Rejissorla müxtəlif səlahiyyət və məsullüyyətlər verən Kreq belə bir fikirdə idi ki, rejissor yalnız və yalnız aktyorları, dekori, kostyumı idarəçisiylə altına almaqla kifayətlənməməli, əyni zamanda müəlifin də xarakterik funksiyasını öhdəsinə götürərək, səhnaədə önmə əvəz etməyi bacarmalıdır.

Bu məsələni rejissor öztürün "Teatr sənəti" kitabında belə ifadə edir: "Rejissor pəşə, yaxud müəyyənlə nəsir əsəri üçün əytələrini, rassamla və başqa yaradıcı şəxslərlə birgə tamaşayla hazırlayarkən pəşəkər hesab olunur, amma hərəkatların, sözlərin, xatlımların, rangların, ritmin necə istifadə ediləcəyini bilən rejissor artıq sənətkər sayıla bilər. Bax, o zaman dramaturğun köməyinə ehtiyacımız qalmayacaq, çünki, sənətimiz müstəqil sənət əltərəki" (2.).

Bu vəziyyət sonrakı illərdə bir az da yunşalmış, əsrin yozumu zamanı sən sözün yəni rejissorda qalmığı şərtillə, digər şəxslər də yaradıcılıq işinə cəlb edilmişdir. Bu meyl bu gün də davam etməkdədir.

Maraqlıdır, bəs, görəsən, Qordon Kreqin aktyor sənətinə münasibətə hansı müstəvidədir? O aktyora nə əd verir?

Teatr səhnasında stilizə olunmuş tamaşanın təməlini qoyan Kreqin aktyor haqqında mülahizələri ziddiyyət doğurur, mübahisələrə səbəb olur. Bundan önmə də qeyd etdiyimiz kimi, teatr elementləri, vasitələri bir iyerarxiya içinde qavramamızı davamlı olaraq rədd edən və keçmişdə bir komponentin digəri üzərindəki dominantlığının müəyyənlə səhnlərə yol açdığını bildiren rejissor bu səbəbdən dramaturqunə imtina edir, tədrin səhnlərlə, müxtəlif situasiyalara qarşılaşmından dələyi əylərini göstərmə sayınındə olan və fərdi yozumlarına tamaşaçı ilə rejissor arasında girməyə cəhd göstərən ulduz aktyorları da günləndirir. Rejissor aktyorun, ideo üstə sənətinin bir şeyi edə bilmə gücünə qadir, lakin bənə hansı təkbəbbərə sahib olnmayan fəvqəlmorionet ilə əvəzlənəməsi lazım olduğuna iddia edirdi. Fəvqəlmorionet konsepsiyasını irəli sürən rejissorun fikrincə fəvqəlmorionet ləşadır, Buddadı. Sınıllıkdən çəkənən irqdir, ölmüşdür. Kökləri antik dövrə səykinir.

YEJİ QROTOVSKİNİN YOXSUL TEATRI

olurdu. hərəkət Uilson tamaşalarının başqa bir əsas elementidir. O, öz sözsüz tamaşaçı olan H.İbsenin "Biz, Ölülər, Oynayanda" əsərinə yanaşmasını belə izah edir: "Mən məni üzərimdə çalışmadan əvvəl hərəkət üzərimdə çalışıram. Daha sonra hərəkət və məni birləşdirirəm. Aktyorların mənsiz, yalnız hərəkətlə tamaşada durmağı bacardığılarından əmin olmaq üçün ilk hərəkəti edim. Hərəkət özliyində bir ritmə və struktura malik olmalıdır. O məni izləməlidir. Sizin na eşitdiyiniz və gördüyünüz fərqli anlayışlardır. Onlar bir araya gəldikdən sonra isə ortaya fərqli bir şey çıxır". Uilsonun tamaşaları postdramatik teatrın təmsilçisinə çevrildi. Onun əsərlərində tamaşaçı xəyalı bir dünyaya düşür və onu anlamağa çalışır"(7,4,5).

Postdramatik teatrda tamaşaların söz deyil, daha çox hərəkət üzərində qurulması poşalı rejissor Eujenio Barbannı yaradıclığında da özünü göstərir. Məsələn, Barbannın "Ur-Hamlet" tamaşasında, hər aktyor öz dilində oynayırdı və tamaşaçıları səslənən mətinin böyük qismini anlarırdılar. Amma bu, tamaşanın qavranılmasına mane olmurdu. Eyni sözləri Barbann səslərindən olan Piter Bruka da şamil etmək olur. Brukan tamaşalarında aktyorlar mənanı söz vasitəsilə deyil, jestlərin, emosiyaların, mimikaların, hərəkətlərin dili ilə çatdırırdı.

Postdramatik teatrda sözün əhəmiyyətini itirməsi əvəzində plastika, bədən dili, hərəkət və musiqinin önəmi yer tutması tamaşanın seyrçiyə təsir imkanlarını daha da genişləndirir. Postdramatik teatrın əsas məhiyyəti də məhz budur. Bu teatr bir sıra şərtləkləə son qoyur: mətnlər adətən, dramaturgiyadakı gözəllilikləri doğrultmur. Bəzən tamaşada hər hansı mənanı anlamaq çətin olur, obrazlar artıq süjeti illüstrasiya etmir, eyni zamanda janrlarırs sərhədlər də silinir. Daha çox əyləncəli, qeyri-ciddi janrlara meyli göstərilir. "Müasir teatr tamaşaşında məkan təşkilı böyük əhəmiyyət daşıyır. Burada sözsüz işarələr əsas vasitəyə çevrilir. Məsələn, Eymuntas Nyakruşusun tamaşalarında musiqinin rolu kimi E.Nyakruşusun "Hamlet" tamaşaçı əla postdramatik teatrın məkan təşkilini gərkəkləşdirir. Tamaşaçı gətdiyi 3 saat ərzində musiqi eşidilir. Tamaşada, heç də ədəbi münasib müəyyətdə yeganə qozaçıran pauza özü də (Ofeliyanın ağılını itirməsi sahəsində) lal rəqis içində musiqi kimi səslənir"(10).

Hamletin düşdüyi situasiya kimi, yəni sözün dəyərinə olan ümidlərin itirilməsini, özündə əks etdirən postdramatik teatr bu gün bizim üçün yenidirsə, sabah o artıq köhnəlib, yerini növbəti yeniyə verəcək. Lakin hansı formada, bunu zaman göstərəcəkdir...

Ədəbiyyat:

1. "XXI əsr teatr. Teatrın qeyri-teatra doğru" – Elçin Cəfərov
2. "Milli teatrımız etnomədəniyyətdən postmodernizmə aparan yolda" – Ədalət Vəliyev
3. <https://www.facebook.com/kitablar.aleminde/posts/327151664055962>
4. "Postdramatik teatr" (Hans-Tis-Lemanın "Postdramatik teatr" kitabından tərcümə)-Fəridə Cəlilova
5. <https://www.dan.kiev.ru>
6. Постдраматический театр- панацея или болезнь?
7. "Robert Uilson Teatrı"-Emin Əliyev
8. <https://nedir.az/futurizm-nedir-futurizm-haqqında>
9. <https://manera.az/edebiyat/4245-dadaizm-edebi-cerevani-manifestler.htm>
10. <https://kulis.lent.az/ru/news/17094>

"Mənim səhəmə teatrdir, bir teatr adamı üçün vacib olan sözlər deyil, o sözlərlə mənə qadir olmaqdır". Bu fikrlə Qrotovski teatrın insanlara düşüncəyə təsir etməli olduğunu nəzərdə tuturdu. Qrotovski görə, televiziya və kinematografiyanı teatrın oğurlayma biləcəyini təkbir şey var. Bu, canlı bədənlərin tamaşaçı ilə olan yaxınlığıdır. O, kinonun teatrın üstün olmasını qəbul edə bilmirdi. Həmin realitiq onu öz qaydaları ilə, öz dünyasında yaşamağa vadar edirdi. Onun qaydaları bir növ aktyor nəzəriyyəsini formalaşdırırdı. XX əsrdə meydana gəlmiş teatr sistemlərində öz nəzəri fikirləri ilə teatrda ömürlük iş qoyan Qrotovski teatr dekorsuz, musiqisiz, işıqsız həttə mətnsiz təsvüv etmək olduğunu bildirdi. Amma o bunu da qeyd edirdi ki, "teatr aktyorsuz təsvüv etmək mümkünəzdir. Həttə kukla teatrında belə kukllar arasında gəzə çarpmış da kukla aktyorunu görmək olur. Teatr tamaşaşında da ola bilər. Tamaşa səhnədə oynayanlarıkan anızı bir tamaşaçı bunu seyr etmirdi. Vücudları tamaşaçı arasında bir münasibət, bir zəncir əlaqəsi olmalıdır. Yoxsul teatrda aktyor, aktyorunun ən dərinə qalmış gizli istedadlarını əzə çıxarmalıdır"

Realist, absurd və digər teatrlardan sonra yoxsul teatrın yaranması teatral prosesin inkişaf dinamikasının məntiqi nəticəsi oldu. Yoxsul teatrda mövcud aktyor prinsipi digər teatr sistemləri arasında özünə məxsus yer tutdu.

Qrotovskinin 1959-cu ildə qurduğu laboratoriya başlanğıca "13 sıra" adlanırdı. Bu dövrdək rejissor Çin, Yapon və Hind teatrı haqqında araşdırmalar aparır və onların öz teatrında təvəbiq edək sınaqdan keçirir. Bu məqsədlə o, ilk səhə işi olan Ejen Joneskoun "Stullar" pyesindən tutmuş klassik Hind Kathakali tamaşaçı "Şakuntala"ya qədər bir çox üslublarda tamaşalar qurur. Həmin tamaşalarda o, teatrı bağı müxtəlif ideyaları irəli sürür, teatrlar edir, təcrübələr aparır.

Onun teatrında ən mühüm amil na idi? Bu suala referatın cavabı sadə idi: Aktyor, məkan və tamaşaçı. Onun gəldiyi qənaətlə görə, mükəmməl dekor, parlaq işıqlandırma, canlı mətn, rəngbənzər kostyumlar, min cür qrim və əsrarəngiz musiqi ilə teatr oynamağa nə var ki? Gəl bacarırsansa bunların heç biri olmadan tamaşaçı oynasın. Tək aktyor bədənini ilə. Buna görə də öz teatr konsepsiyasını irəli sürən Qrotovski yoxsul teatr yaratmağa başlayır. Bu teatr konsepsiyası üzərində uzun müddət işləyən yenilikçi məzhəbuna görə öz yaratdığı teatra yoxsul teatr adı verir. Dekorasiyasız, musiqisiz, qimətdən imtina edən rejissor həttə ənənəvi səhə anlayışından da imtina edir. Onun fikrincə, səhə anlayışı yalnız teatr binası ilə əhatələnir. Burada səhə hər yer ola bilər. Məsələn, hər hansısa bir mətbəxdə və ya xoşmətbəbi binanın pilləkənlərində. Aktyor istədiyi halda tamaşaçı kütülinin arasında gəzə, onlara toxuna, söhbət edə, həttə başını onların çiyinə qoyub söykəyə də bilər. Burada ənənəvi səhə anlayışı tamamilə itir. Bizim ənənəvi bildiyimiz səhə çərçivəsi dəyərdən düşür. Çünki "yoxsul teatr"ın istənilən yerdə mədəkə səhə qurması tamaşaçı üçün ənənəvi səhənin daha maraqsız olmasına gətirib çıxarırdı. Düniyə bilirsizimi, tamaşaçı bir teatr binasının səhnəsində oynanılan adı bir oyundan fərqli olaraq onu izləyənlərin arasında oynanılır. Aktyor tamaşaçı ilə ünsiyyətdə olur, onunla münasibət yaradır. Həmin ən Qrotovski tamaşaşının "aktyorun yerində olsaydım bütün işeyi edərdim" anlayışını da iflasa uğradır. Çünki bunu ona aktyor ötürür. Tamaşaçı aktyorun bütün ampulmasını ortaya qoyur. Hər bir məsələnin həlli yolunu tapır. Yoxsul teatr yeni texnologiyalardan, dekorasiya quruluşlarından və digər vasitələrdən tamami ilə imtina edir. Çünki bütün bunların hamısı kinoda var. Qoy kino bunları qurulsun. Bu nəzəriyyədən aydın olur ki, əgər teatr kinodan üstün olmağı, kino ilə mübarizə aparmağı bacarmısa qoy məhv olsun. Amma aktyor bu teatrda özünün bütün qüvvəsini ortaya qoyacaqdır.

Qrotovskinin hər şeydən imtina edərək tək bir aktyor vücuduna dayanan teatr konsepsiyası bütün ümidini heç bir ləvazimata deyil, yalnız aktyor oyununa fokuslayır. Onun fikrincə, aktyor yoxsul teatrda hər şeyə qadirdir, o tamaşanın ilahi tanrısı kimi müqəddəsdirinə bütün bunları edə də görməlidir. Aktyor əgər oynadığı səhnədə bir dəniz təsvir etmək istəyirsə ol və ayaq hərəkətlərindən,

yeriğinden özünü danızda olaraq göstərmək bilər. O, mimikalarnı göstərmək üçün üzünün çizgilerindən istifadə etmişdir. Bunun üçün qırma ehtiyax yoxdur.

"Yoxsul teatrdə hər şeydən imtina edən aktor bütöv "mən"ini ortaya qoyur. Burada aktyor müqəddəsdir. O, ilahi qüvvə kimi toxunulmaz şəxsdir. Lakin ənənəvi teatrdə bütün vasitələr arasında aktyor sanki sadəlanlar təməlinə dekor kimi gözə çarpır. Yoxsul teatrdə Riçard Çislak tərəfindən aktyorun "müqəddəs aktyor" zırvasına çatması üçün plastik fiziki təlim metodu inkişaf etdirilmişdir. Bu təlim aktyoru daha elastik və daha güclü edir. Burada həttə səs və nəfəs tələmlərinə də xüsusi diqqət yetirilmişdir." (1)

Qrotovskinin yoxsul teatr anlayışının formalaşmasına təsir göstərən əsas amillərdən biri Antonin Arto yaradıcılığı olmuşdur. Qrotovskinin ondan götürüdüğü əsas ünsür Artonun teatrında olan aktyor-tamaşaçı münasibəti idi. O, aktyorla tamaşaçıyı ayrıran səhnədən imtina edirdi. Aktyor tamaşa zamanı tamaşaçı ilə münasibətdə ola bilər, onun yanında oyləşə, hətta onunla söhbət də edə bilərdi.

Bas musiqi olmadan necə? Tamaşaçı musiqisiz oynamaq varmı?

Yoxsul teatrdə bu da mümkün idi. Onların əl və ayaqla pıxdırılmış ritmik səsler musiqi ifasını təməllə heçə endirir və özləri hər hansısa məhənni zümzümə ilə ifa edərkən buna nail olurdular.

"Qrotovski, teatrın həmçinin heqiqətin kəşfi və sevgini ortaya çıxaran bər spiritual proses olduğuunu dəfələrlə öz yazılarında vurğulayıb, əsərlərindəki şəxsi və sosial transformasiyaları da buna bağlı olaraq yaradırdı..."

Qrotovskinin teatrında xüsusiyyətlər:

1. **Aktyorluq.** Əvvəla, aktyorlar vokal və fiziki bacarıqlara malik olmalı, izolyeji ilə kommunikasiyasında səs və hərəkətlərinə xüsusi diqqət yetirməli idi. Aktyorların daxil harmoniyalarını müvazinədə saxlaması, onların səhnədəki performanslarına təsir göstərən əsas faktorlardan biri olduğu üçün, məşq prosesi zamanı onlara bütün limitləri aşaraq öz potensiallarını sona qədər reallaşdırmaq öyrədilmişdir. Yəniyə görə aktyorluq özünüdərkdir.

2. **Səssizlik.** Qrotovski aktyorun "heç nə"dən başlamalı olduğunu qeyd edirdi. O, bir qrup aktyorun bir neçə dəqiqə tamamilə sakit bir əvəzlə saxlanılmasını, onların fikirlərini cəmləmək və bunları növbəti keçidlərə töbət üçün əvəzlənməz hesab edirdi. Hətta metoda ad da vermişdi: "Kreativ passivlik".

3. **Fiziki məşq.** Onun aktyorları fiziki cəhətdən hazırlıq şəxslər olmalı idi. İnkişaf etdirildikləri yeni üslu ilə səhnədə atılan hər addım belə nəzarətdə saxlanılırdı. Bu teatrdə insan bədəni təkə fiziki mövcudluq olmalı, həm də şəxsiyyət və təxəyyülünü, hiss və fikirlərini ifadə edən mental funksiyaya daşımali idi.

4. **Səs.** Vokal məşq də əsas idi. Aktyorlar səslərini hündürdən alçağa doğru dəyişdirərək səhnədə texnika, heyvan, şımsaq və s. təqlid etməli bəcamalı idi. Məhni oxumaq, dini ritualları həyata keçirmək və ya hər hansı şərdən siat getmək üçün səsin aydınliq mütləq hesab olunurdu.

5. **İnsanlıq əlaqə.** Qrotovski insanlar arasındakı heqiqi əlaqəyə inanırdı. O, fərdlər arasındakı real həmişəyanı olan bər-birlərinə bəxmə və eşitmə hərkiyyətlərində inkişafdan (fiziki deyil) asılı olduğunu deyirdi. Aktyorlar digər insanlar üzərindəki təsirlərindən xəbərdar olmalı idilər." (2)

Qrotovskinin quruluş verdiyi ən məşhur tamaşalardan biri olan "Akropolis" tamaşaası 1962-ci ildə göstərilmişdir. Tamaşa polyak dilində oynanılmış və 1 saat davam edirdi. BBC kanalı tərəfindən videoya çəkilən bu tamaşada dekorasiya saba borulan ilə qurulmuşdu. Bu saba borularının biri sonda aktyorun evlənməyi insan olur. Aktyorları tamaşa boyu musiqi olaraq öz bədanları ilə çıxardığı ritmik səslərdən istifadə edirdilər. Aktyorların geyimində olan çənbəlik isə ayn monarı ifadə edirdi. Onların köhnə geyimlərlə, yoxsul insanlar kimi səhneyə çıxməsi teatr öz konsepsiyasından xəbər verirdi.

Rejissorun digər tamaşaası olan "Sərsilməz şahzadə"də isə "Akropolis"dən fərqli olaraq dekor nümunəsilə ümumiyyətlə rastlaşdırılır. 1969-cu ildə qurulən bu tamaşa da yoxsul teatrın estetikasını əks etdirir. Tamaşağın başlanğıcında ifa olunan məhni sədəs belə qadın tərəfindən oxunur. Bu tamaşada bütün ənənəvi teatr qaydalarından imtina açıq şəkildə gözə çarpır. Tamaşa aktyorları arasında mübahisə-diaoloqlar üzrində qurulub. Onlar dayandıran səhnə boyu var-gəl edirlər. Bu mübahisələr tamaşaçı fikrini düşüncəyə ünvanlayır. 1929-cu ildə ispan dramaturqu Kalderson tərəfindən yazılan "Sərsilməz şahzadə" əsəri Qrotovskinin teatr laboratoriyasında oynanılan ən uğurlu

tamaşalardan birinə çevrilir. Bu tamaşada teatrın dekorsuz və kostyumuz da mümkün ola biləcəyi fikri öz təsdiqini tapır.

Tamaşada baş rolə oynayan Riçard Çislak (Ryszard Cieslak) Qrotovskinin bütün konsepsiyasını əfsənəvi şəkildə tamaşaçıya çatdırmaq bəcadı. O səhneyə sadəcə məhənn yerlərini ortalark çılpaq bədanlə çıxdı. Aktyor çılpaq bədanı ilə bər növ Qrotovskinin "müqəddəs aktyor"-u olaraq oynayırdı. Onun heç bər geyimi, qırımı olmadan tamaşa oynaması bütün yoxsul teatr ənənəsinə özündə ehtiva edirdi.

Qrotovskinin müqəddəs aktyoru kimdir?

Qrotovski aktyorun tamaşaçı ilə heç bər vasitədən köməyi olmadan qarşılaşma əsas şart olaraq gördürdü. Teatr aktyorun meydən oxuduğu yerdi. Burada o özü və digərli üçün ən əli hissələrinə ortaya qoya bilər. Müqəddəs aktyor yaradıcı akt zamanı harmoniya nail olmalıdır. Çünki harmoniya olmadan yaradıcı aktın baş verməsi mümkün deyil. Müqəddəs aktyor öz bədanının bər bir üzünü avtonom idarə etməyi bacarmalıdır. Aktyor bədanının bütün fiziki imkanlarını üzə çıxartmalı, onun sərgiləməlidir. Müqəddəs aktyorun anlayalı olduə an əsas məsələ olur ki, heç kim ona nəsa verməyəcək. Tamamilə əksinə, hətta onun olından alınacaq bəz üstünlük belə olacaq. Aktyorun səbrini, arxasında gizlənərək göstərdiyi mənavi maskanı, yaradıcı vücudunun qarşısında qoyduğu əngəli onun olından ala bilər. Aktyor bunlarız sını və sırada görünən biri olar.

"Qrotovski unikalıdır-Piter Bruk yazırdı-nə üçün? Çünki, bildiyim qədərliyə, ondan başqa dünyada heç kas Stanslavskindən bəri Qrotovskinin etdiyi kimi aktyor yaradıcılığının fiziki-emosional dinlənilməyə və təmına gətirməsiydi". Bruk onun öz yannına davət etmişdi və Qrotovski ki həftəyanca Piterin teatrında işləmişdi. Qrotovski İtaliyaya köçəndə ortalək xostkəllikdən əziyyət çəkirdi. Ölümü ağır olmuşdu. Aktyorlardan biri bunu belə xatırlayırdı: "Cəmi on dənlik hərəkətdən ədə bilir, bütün vaxtı ya uzandır, ya otururdu. Bu da onun orqanizminə çatırdı yaradıcı, nəfəsi kəsildi. Həkimlər onun müalicə etməkdən imtina etmişdilər, ələ Yeyinin özü də müalicəni dayandırmışdı. Ürəyi böyüyür, şişir, yalnız beyin ifadəliyinə görə öləmə imkan vermirdi".

Yeji Qrotovski 14 yanvar 1999-cu ildə Pantederada vəfat etdi. Lakin indi də dünyanın müxtəlif ölkələrində işləyan şagird və davamçılar onun ənənəsinə davam edirlər.

Ədəbiyyat:

1. Tərcümə: Riçard Brestof "Böyük müəllimlər və onların metodları"
2. eng: Richard Brestoff "The Great Acting Teachers and Their Methods"
3. <https://fotosintez.wordpress.com/2013/06/13/teatrdə-grotovski-f-%C9%99raqi-2/>
4. <http://www.grotovski.net/en/encyclopedia/grotovski-jerzy> (Qrotovski haqqında istifadə olunmuş bibliografiya və məlumat)

Sənəbur Həşimova
ADMİÜ - bakalavr

ORTA ƏSRLƏRDƏ DİNI TAMAŞALAR: JANR TƏSNİFATI

Düşünürsünüzmü, bəri qapalı qəfəsdə doğulur. Zaman keçir, o, böyüməyə başlayır və bu qəfəs artıq ona bər gəlir. O, burada küncə sıxılmış şəkildə, buğulara qayşaya bəilirmə? -Xeyir.

Təbii onun dünyaya gətirən bu əna mühit övladını hər şeyin başladığı nöqədə saxlamaq üçün uzun müddət yorulmadan mübarizə aparır. Faqat, övladın yetkinləşmə bər məkanı tark etməsi labüddür.

Orta əsrlərin məhsulu olan dini tamaşalar da, məhbz belə bər mühiədə dünyaya göz açmışdır. Öncəliklə, onun ifadə edək ki, "Avropa dramı iki dəfə doğulub. İlk doğuluşunda o, antik Afina

böyüklüyünü, Roma məftəşəmliyini özündə ekrin edən, qah-qəh ilə dlanılan, faciə və şəfqət dolu səsiyə-hesabız tamaşalar nümayiş etdirir. Bunun ardınca o, oymına pəhrisudan palatq geyinarək, tozlu kitabxana hərblərində uyumağa başlıyır. Bu amilin ortay çıxmasında həm qədim mədəniyyətin süqutu, həm də, bərbərlərin təsiri böyük olmuşdur. Bir neçə əsr sonra Avropa dramı yənidən, lakin dini ritual kimi ortaya çıxdı”(3.5). Orta əsrlər adlandırılan bu epoxa özində həm antik, həm də, yeni dövr təatrinin keyfiyyətlərini birləşdirir. “Onu Antik teatrdan fərqləndirən əsas keyfiyyəti, bütün tamaşaçı dairəsinə əhatə etməsində idi”(1.5). Məlumdur ki, Antik teatr bu əhatə dairəsindən məhrum idi. Çünki qulları və qadınları tamaşalara buraxılmasına məhəduyyəti qoyulurdu (Qullar öz sahibləri olmadan teatra gedə bilməzlər, qadınları isə komediya tamaşalarına gətirməsi məqsəduyğun hesab edilirdi.)

“IX əsrin sonundan etibarən kilso düşünölmüş şəkildə olmasa da, dramaturgiya və teatr sənətinin inkişafına təkan verdi. Beləliklə, din ilə dram arasındağı gizli bağ yaranmış oldu”(2.2). Ümmüyyətlə, Orta əsr dramını kilso mərasimlərinə kənarında düşünmək çəyri mümkündür. Kilsən din tamaşaları dünyaya götürməkdə əsas məqsədi, “insanların dinə, Tanrıya bağlılığını möhkəmləndirmək, bütöprəstlik zamanından qalan bir qrup mərasimlərin qarışması almaq və onları yerini dolduraraq, xalqın istaklarını ödəməkdən ibarət idi”(2.3).

Bu yoldan ilk addım liturgiya dramları oldu. İbtidai dini dram olan liturgiya kilsənin ilk övladı, gözünün nurudur. Bəzən deyilənlər dofələrlə dinləməyə ənləməyə, dərk etməyə zamanət vermək. Kilsə də, dini obrazları və dini mərasimləri insanlara daha canlı və təsirli təqdim etmək övladı və mərasimləri səhnələşdirməyə başlıyır. Bu vizual gürüftü insanları əvsunlaməyə, önu özünə çəkməyə bacarır. Artıq IX əsrdə Katolik kilsəsində İsanın dəfni bir səhnəçik kimi göstərilirdi. İlk liturgik dram olan “Üç MƏRYƏM”ın səhnə həlli övladın valideyyəsinə qarşı çəxdiyini göstərən birinci addım oldu. Səhnəçikdə üç kilso xadimi qadın palatı geyinarək “Məryəm”, bir cavab rəhib isə “mələk”rolunda çıxış etdirir. Tamaşaqa “Mələk” və “Üç Məryəm”ın dialoqunu əks etdirən xorun yer alməsə, ananın dənə-dənə qaçmaq istədiyini gərəkləyini bir başlanğıcı oldu. Çünki, onun övladı ilk dövrlərdə statik və simvolik idisə, tədricən canlanmağa, hərəkət etməyə və dünyəvi nəmətləri dadmağa başlıyır. Onun özünü ifadə tərzində, sadələşdi - stilizə olunmuş jestlər, sadə jestlərə əvəz olundu. Əgər, liturgik dramların ilkin dövrlərdə hadisələr yalnız bir yerdə - kilsənin mərkəzində baş verirdisə, sonrakı dövrdə Qüds, Şəm, Roma da əhatə olunurdu. Həmçinin, yeni zamanda bir neçə yerdə cərəyən ədəb hadisələr - simulanlıq prinsipi meydana gəlir, texnika da inkişaf etdirir.

Üşaq hərəkət etdikdə, qəfəsini çəpməsə yaxınlaşmağa müvəffəq olur. Ara-sıra açılıb-bağlılanan qapıdan ətrafı görməyə, eşitməyə və ənsə onun havasını içini çəkməyə başlıyır. Bütün bunlar XII əsrə təsadüf edir. Yanmliturgik dramı formalaşdırın bir mərhələdə, övlad anasının himayəsə altdan yavaş-yavaş çıxmağa döğrə gedir. O, artıq qapının ötündə dayanaraq, ara-sıra həvəskar aktiyolarla (qıstırılaraq) danışır. Üstəlik bu ünsiyəti akti ona anasının öyrətdiyi latın dilində deyil, dışarıdakı insanları yerli dilində baş verir. Çünki, ətrafdakı insanlar ananın dilində dilirdi.

Yanmliturgik dramın ilk nümunəsi hesab edilən “Maqlar haqında oyun” XIII əsrin ortalarında əid edilir. Xristian şer dilində deyil, Kastilian dialektində yazılmış və 147 misradən ibarət olan əsər dövrümüzə qədər tam şəkildə gəlib çatmamışdır. “Maqlar haqında oyun”nun o dövrdə populyar olan latın dramları ilə heç bir bağlılığı yox idi”(3.156-157). Çünki, latın dramlarında əssən İsanın və digər müqəddəslərin həyatından bəhs edən hadisələr təsvir olunurdu. Lakin sözkə gedən ilk yanmliturgik dram özində bu keyfiyyətləri əks etdirmirdi. Qəyri-adi xüsusiyyətləri məlik olan “Maqlar haqında oyun” hər kəsə təəccübləndirən, yeni, uduzlar, maq, bir sözlə astroloji motivlər üzərində qurulmuşdu.

Bu dövrün məşhur əsərlərindən biri də, “Adam haqında oyun” idi. Fransız dilinin ənglə-normand ləhcəsində yazılmış bu oyun üç böyük epizoddan ibarətdir:

1. Adəm və Havvanın cənnətdən qovulması.
2. Qabilin Həbili öldürməsi.
3. Peyğəmbərlərin izdihamı.

Sual oluna bilər - “Bəs bu üşaq həm küncədə, həm də, qəfəsini çəpmə ötündə durduğı zaman hansı geyimdə, hansı tərzdə, hansı tərtibat daxilində yaşayırdı?”

Ana övladının geyiminə, onun otamın quruluş və dekorasiyasına xüsusi diqqət yetirirdi. Otaqda sənə cəsimləri - ay, günəş, uduzlar əsirlirdi. Oynalan oyunlarla bağlı bu dekorasiyalar da dəyişirdi.

Geyiminə gəldikdə isə deməliyə ki, ilk vaxtlarda ana övladı üçün yalnız ağı rəngdən istifadə etdirir. Sonralar bu ağı geyim, daha əlavə rənglərə əvəz edilirdi. “Üç Məryəm”tamaşasında isə əvvəl adı palatda səhnəyə gəlirdi. Daha sonra isə o, qırmızı geyinirdi. Çəbanlar enli papaqda səhnəyə çuxrdılar”(1.14).

Zamanla üşaqın azadlığı olan sevgisi artır, onda realizm əlamətləri yaranmağa başlıyır. O, bütün bunlara sahibləndikdə, burada - dar məkanla qalarmı? - Qalmaz. Elə bu səbəbdən övlad növbəti addımını artır. Artıq bu qapalı qəfəs var, nə də, qapı önu. Artıq açıq meydan var. Üşaq bu məkanla (XII əsrin sonu, XIII əsrin əvvəllərində) hər kəsə möcüzələr göstərməyə başlıyır. Təsədufi deyil ki, onu “MİRAKL”ı yarı “möcüzə” adlandırdılar. Mirakl, adətən, Məryəm və digər müqəddəslərin gərəkləşdirdiyi möcüzələrdən danışır. “Əgər liturgik dramlarda həyatilik, dini süjetlərin məişət interpretasiyası şəkildə meydana çıxırsa, mirakllarda həyatilik önu üzvi təbii hissəsinə çevilir”(4). Bu yeni mərkəzə forma etibarən ilə ananın övladına danışdığı əfsənlərin drama çevrilməsi idi.

Üşaqın ilk möcüzəsi XIII əsrdə Jan Bodel tərəfindən yazılmış “Müqəddəs Nikolay haqında oyun” oldu. Oyunda üşaqın həm kəpmiş, həm də, yeni həyatından olan motivlər gürülməkdə idi. İkinci məşhur mirakl isə Rütöfbin yazdığı “Teofil haqında möcüzə” sayılır. Oyunun övlad böyük təbiiyyəvi-didaktik əhəmiyyəti vardır. Müəllif suratlarnı təsviri məsləsinə xüsusi fikir vermışdi. Buradakı surətlər bəzən real insanları xatırladı. Məsələn, İblislə mübahisə zamanı Məryəm müqəddəsindən daha çox sıradan bir qadına bənzəyir. XIV əsr mirakllarından bəzə bir nəməsi məlumdur: “Gibur haqında mirakl”, “İblis Robert haqında mirakl”, “Xiləsədimli rəhibə”.

Mirakllar əssən, iki hissədə ibarət olurdu. İlk hissədə bir dəhşətli hadisələrin baş verdiyinin şahidi olurdu. İkinci hissədə isə, müqəddəslər hadisələrə müdaxilə edərək, hər şeyi yəni olma qoyurdu. Möcüzə də, məhz burada gərəkləşirdi.

Anasından uzaqlaşdığı üçün övladı artıq kənar qüvvələr - şəhər əhli təbiiyyə etməyə, formalaşdırmağa başlıyır. Onu bu dönmədə “Misteriya” deyə çağırırdılar. Üşaqın bu dövrü kifayət qədər ziddiyyətli. Burada o, dini müstəika ilə dünyəviləyini qarşıdurmasından ziyiyət çəkir. Kütləvi meydan tamaşası olan misteriya bitkin bir janr kimi XV əsrin 2-ci yansında formalaşır. O, inkişafının erkən mərhələsində “mimik misteriyalar” kimi tanınmışdır. Burada liturgiya dramları, pantomimə ifadələr yer alırdı. Misteriya dramları mövzusunda görə öyü silsilədə cəmlənir: əhdi-ətq, əhdi-cədid, həvati.

“İtaliyada ilk misteriya oyunu XIII əsrdə, İngiltərə və Fransada XIV əsrdə, Almaniyada isə XV əsrdə təsadüf edir”(1.21).

Misteriyalarda vaxt, zaman anlayışı çox geniş götürülürdü. Məsələn, əhdi-ətq mövzulu misteriyalarda dünyanın yaranmasından, tə İsanın iştirakı ilə cərəyən ədəb hadisələr təsvir olunurdu. Elə buna görə də, bir rolü bəzən bir neçə aktor ifa etdirirdi. Oyunda geyim və gündüz ağı və qara pərdələrə, ay və günəş isə işıqla çətdirilirdi. Səhnələr üç formada qurulurdu: Seyyar, dairəvi və çadır şəkilli.

Övladın dini və dünyəvi başlanğıclar arasında qarışıqlığı onun ifadə zamanı qəbanq şəkildə görünürdü. Belə ki, patetik ifa ilə karikatür ifadə bir biri ilə qarışıqlıq ziddiyyəti olurdu. Birinci ifa tərzə pafos baxımından şirşimləndir idisə, ikinci ifa tərzə satirik başlanğıcın şirşimləndir idi. Onu da qeyd edək ki, üşaqın simasında müəlik yox idi, üstəlik onun jest və intonasiyası da təkmilləşməmişdi.

Zaman kəpikcə artıq üşaqə olan mənəsbət də dəyişilməyə başlıyır. Bunun əssə səbəbi isə, onun anasını gülmək vəziyyəti salması və gətirdikə öndən tamamilə uzaqlaşması oldu. Beləliklə, övlad gələcək professional teatrinə və renessans dramının ilk nüşeymlərini yaratdı.

Üşaq anasını tərk edərək uzun bir səfərə çıxdı. O, artıq özünü humanist bir dram kimi formalaşdırmağa başlıyır. Ana o qədər mübarizə aparırsa da, onu gəri qaytar bilmədi və ölini övladından üzrək, öndən intinə etmək məcburiyyətində qaldı.

Ədəbiyyat:

- 1.Ədilo İsmaylova. Orta əsrlər təatrı. Bakı:1968
- 2.Mümin Həkkəloğlu. Sekular dramın doğuluşu.2008
- 3.Андреев М.Л. Средневековая Европейская драма: происхождение и становление (X-XIII в.в.)- М., Искусство, 1989-215с.

Çapa imzalanmışdır: 17.05.2018
Kağız formatı: 60x84 1/16
ADMİU-nun mətbəəsində çap edilmişdir.
Ünvan: Bakı şəh., H.Zordabi küç., 39 a
Tel: (012) 434 – 50 – 04

Ar 2018
1953

