

Emil ƏZİZOV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı
Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Rəşid Behbudov 75
E-mail: emil_aziz@mail.ru

QARA QARAYEVİN “YEDDİ GÖZƏL” BALETİ RƏFİQƏ AXUNDOVA VƏ MAQSUD MƏMMƏDOVUN SƏHNƏ TƏRTİBATINDA

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin tarixi, əsərin quruluş təhlili və Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədovun birgə tərtib etdiyi xoreoqrafiyasının özəllikləri barədə geniş məlumat təqdim edilir. Tədqiqatda xüsusi olaraq qeyd edilir ki, bəstəkarın xahişi ilə Azərbaycan xoreoqrafları baletinin süjet xəttini ədəbi mənbəyə mümkün qədər yaxınlaşdırmağa cəhd göstəriblər.*

***Açar sözlər:** balet, “Yeddi gözəl”, Q. Qarayev, xoreoqrafiya, Azərbaycan xoreoqrafları, Rəfiqə Axundova, Maqsud Məmmədov*

Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti XX əsrin ikinci yarısının milli musiqi səhnə sənətinin ən əlamətdar əsərlərindən biri sayılır. Əsərin uğurunun ilkin səbəbini, əlbəttə ki, baletinin süjet xəttinin əsasında duran ədəbi mənbə ilə bağlamaq lazımdır. Bəstəkar ilk balet işində Azərbaycan klassik irsinin görkəmli nümayəndəsi N. Gəncəvinin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Qeyd etmək yerinə düşər, Q. Qarayev 40-cı illərin sonunda artıq N. Gəncəvi yaradıcılığına dərin maraq göstərirdi. Ölkədə dahi şairin 800 illik yubileyinə hazırlıq gedirdi və irimiqyaslı silsilə tədbirlər bir-birinin ardınca düzülürdü. Bu ərəfədə bəstəkar N. Gəncəvinin sözlərinə yazılmış bir neçə əsər – *a capella* xor üçün “Payız” (1947) və onu sovet respublikaları ilə bərabər ümumdünya səviyyədə tanıtdıran “Leyli və Məcnun” simfonik poemasını bəstələyir. Q. Qarayevin Nizami pəziyasına marağı ilk əvvəl dahi mütəfəkkirin poetik dilinin bədii kamilliyi və fəlsəfi lirikası ilə əlaqədardır: “Nizaminin əsərləri ilə bağlı, onunla bu qədər üzvi şəkildə əlaqəli olan daha bir incəsənət sahəsi tapmaq çox çətin olardı” [2, s. 4]. Məhz buna görə də Q. Qarayev yubileydən sonra görkəmli şairin yaradıcılığına bir daha müraciət edərək “Yeddi gözəl” baletinin musiqisi əsasında tərtib edilmiş simfonik süita (1949) və eyniadlı baleti (1951) ərsəyə gətirir.

Q. Qarayev “Yeddi gözəl” baleti ilə Azərbaycan incəsənətində operaya nisbətən az inkişaf etmiş və hələ formalaşmaqda olan milli musiqi səhnə incəsənətinin məhz milli balet ənənələrini davam etdirmişdir. Əlbəttə, daha əvvəl yaradılmış Ə. Bədəlbəylinin “Qız qalası” (1940) və S. Hacıbəyovun “Gülşən” (1951) baletləri Azərbaycanda balet sənətinin təşəkkülündə çox vacib rol oynayıb. (“Qız qalası” baleti ilk Azərbaycan baleti olaraq klassik balet və milli musiqi səhnə incəsənəti elementlərini birləşdirmişdir. “Gülşən” isə müasir mövzuda yazılmış ilk milli balet nümunəsi sayılır. Beləliklə, bu yolu davam edən “Yeddi gözəl” baletindən başlayaraq növbəti “İldırım yollarla” baletində də Q. Qarayev “rəqslərlə təmsil edilmiş əyləncəvi tamaşa elementlərindən tamamilə imtina edir. O, tamaşaçıları qəhrəmanların taleyindən narahatlıq duymağa məcbur edən, böyük

ideyaları həyata keçirməklə yüksək estetik həzz verməyə qadir olan realist rəqs dramını yaratmaqda ustadlıq səviyyəsinə qədər yüksələ bilmişdir” [3, s.5].

Məhz bu faktor xoreoqraflar R.Axundova və M.Məmmədovu “Yeddi gözəl” baletini yenidən işləmək üçün cəlb edən əsas amil olmuşdur: “Balet üzərində iş bizim üçün sözün əsil mənasında nəhəng, sevinc dolu bir sarsıntı oldu. Bu günə qədər dəfələrlə yeni sovet baletləri ilə işlədiyimizdən – onların sırasında bizim üçün maraqlı olanları da az deyildi – Qarayev baletinin musiqisinin adət etmədiyimiz, amma çox dərin mənalı “üçüncü ölçüdə” olduğunu çox aydın hiss edirdik. Baletin məhz bu xüsusiyyəti – qüsursuz rəqs plastikası, melodiyanın gözəlliyi və buna müvafiq olaraq öz partiyalarımızın maraqlı xoreoqrafik həlli, ya da xasiyyət və hiss çalarlarının tam çatdırılması üçün öz aktyor mahiyyətimizi göstərmək imkanı ilə bizi son dərəcə cəlb edir və həyəcanlandırır. Bütün bu sadaladıqlarımız “Yeddi gözəl”in partiturasında var. Partituranı oxuduqca duyduqlarımız bizə artisti göylərə qaldıra biləcək ən böyük vəhy kimi gəlirdi və onu yaradan sənətkarın ürəyinin böyüklüyü və çatdırdığı fikrin fəlsəfi mənası aydın olurdu” [4, s.162].

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” balet tamaşasını yenidən nəzərdən keçirib işləmək üçün R.Axundovaya və M.Məmmədova vermək təklifi artıq bəstəkarın “sosialist realizmi” vurğusu ilə səhnələşdirilmiş əvvəlki librettodan narazı olması faktını təsdiqləyir. Əlbəttə, sovet dönəmində yaşayan bəstəkar olaraq Qarayev hökumətin səhnə tərtibatında hadisələrin gedişini əsas qəhrəmanlar Bəhram Gur və Yeddi gözəl ətrafında deyil Yeddi sənətkar və xalq ətrafında qurmaq və başqa süjet xətlərini buna tabe etmək əmrindən çıxıb bilməzdi. Bu cür səhnə həlli, yəni xalq obrazının önə çəkilməsi (7 gözələ müvafiq olaraq 7 sənətkar obrazının daxil edilməsi) baletin onsuz da çoxşaxəli olan dramaturgiyasına əlavə “ağırlıq” gətirirdi. İntellektual sənətkar kimi Qarayev librettoya müdaxilənin absurd olduğunu görməyə bilməzdi. Ona görə də R.Axundova və M.Məmmədova tapşırılmış yeni səhnə tərtibatında qarşıya qoyulmuş ilk şərtlərdən biri elə librettonun yenidən işlənməsi idi: “Qarayev istəyirdi ki, biz Leninqrada tamaşasının librettosundan uzaqlaşsın Nizaminin “Xəmsə”sini dərinədən öyrənərək müəllif dramaturgiyasına daha yaxın olaq” [1, s.17].

Azərbaycan xoreoqrafları ədəbi mənbəyə istinad edib süjetin yeni şərhini nəzərdə tutaraq iki əsas xəttə əsaslanan öz libretto və ssenarilərini yaratdılar. Bu əsas xətlər Bəhram və Aişənin münasibəti və Vəzirin Bəhramla hakimiyyət uğrunda çarpışması ətrafında cərəyan edəcəkdi. Bununla belə şəxslərarası (Bəhramla Vəzir arasında) münaqişə ilə bərabər yeni libretto müəllifləri Nizaminin poetik düşüncələrinə yaxın olmaq məqsədilə qəhrəmanın daxili çarpışmalarını (Bəhramın ürəyindəki tərəddüdlər, Yeddi gözəlin xəyali sevgisi ilə real məhəbbət arasında parçalanmaları) da təsvir etməyə çalışırlar.

Səhnə planının bu qədər nəzərəcarpacaq dərəcədə dəyişdirilməsi müvafiq olaraq personajlara təsir etməyə bilməzdi. R.Axundova və M.Məmmədovun səhnə planına görə Y.Slonimskinin ilkin librettosu və P.Qusevin tərtibatı ilə müqayisədə minimallaşaraq iştirakçıların ixtisarına gətirdi. Əsas hadisələr Aişə, Bəhram, Vəzir və ümumləşdirilmiş Yeddi gözəl obrazlarından ibarət kvartet ətrafında toparlandı. Bu, baletmeysterlərin mürəkkəb hadisə toxumalarının əsas obraz sferaları ətrafına toplamaq bacarığı sayəsində baş verdi. Əsərin məhz bu keyfiyyəti sayəsində Azərbaycan

xoreoqraflarının verdiyi yeni səhnə tərtibatında “Yeddi gözəl” baletini sözün tam mənasında simfonik balet tamaşası adlandırmağa əsas verir.

R.Axundova və M.Məmmədovun kompozisiya planında bütün balet boyu Yeddi gözəlin dramaturji xətti çox uğurla açıqlanır. Birinci gözəlin çıxışı və vals (I pərdə III şəkil) şirin xəyal, ilğım atmosferi yaradır. İkinci “Böyük səhnə və Vals”da isə (II pərdə I şəkil) bu artıq şər qüvvələrin qısamüddətli təntənəsi, apogey anlarıdır. Artıq əsərin finalında Yeddi gözəl obrazı Bəhrəmin sevgi xülyalarını tamamilə darmadağın etmiş “xatirə motivi”nin dramaturji yükü ilə çıxış edir. Beləliklə, Yeddi gözəl obrazını formayaradıcı funksiya baxımdan təhlil etsək gözəllərin ilk gəlişini ekspozisiya, Yeddi gözəlin iştirakı ilə “Böyük səhnə”ni işlənmə, final çıxışı isə bu obraz sferasının reprizası kimi təqdim edə bilərik.

Xüsusilə qeyd etməliyik ki, şahın ətrafında dolaşan gözəllərin hərəkətləri, sanki işə salınmış mexanizm kimi fırlanan oyuncağa bənzər gözəllər Vəzirin idarəsilə hərəkət edən gəlinciklərə oxşayır. Həmin bu tərz “mexanikləşmə” (həddən artıq şişirdilmiş mexaniki hərəkətlərin üstünlüyü – E.A) Vəzirin nöqərləri sayıla biləcək bütün kişi kardobaleti üçün də məhz belə xoreoqrafik leksika səciyyəvidir. Kişi kardobaletinin “avtomatlaşdırılmış”, kobud, yöndəmsiz hərəkətləri simasız, ruhsuz, məqsədinə doğru irəliləyərkən yoluna çıxan hər bir şeyi əzib tökə bilən hərbi sistemin ümumləşdirilmiş obrazını yaradır. Buna bənzər xoreoqrafik leksika Vəzirə də (ilk çıxışı “Yürüş”də) xasdır və bu obraz cəhətdən sual doğurmur, çünki bütün bu hərbişmiş mexanizmin başında o özü durur.

Aişənin xoreoqrafik siması klassik və milli keyfiyyətlərin qovşağında əmələ gəlir. Xoreoqrafik leksikada millilik və balet sintezinin ən parlaq nümunəsi “Aişənin rəqsi”ndə özünü büruzə verir. Bu nömrə üslub cəhətdən “Qız qalası” baletindən “Gülüyananın rəqsi”ni (“Ay, bəri bax” mahnısının musiqisi əsasında) xatırladır. Ənənəvi *croise derriere* duruşu əllərin milli xüsusiyyətə xas vəziyyəti, bilənglərin nazla çevrilməsi, bədənin nəfis xətt boyunca dartınması, çiyinləri işvəli tərzlə atmaq bütün bunlar rəqsi (həmçinin, xoreoqrafik üslubca buna yaxın olan “Gülüyananın rəqsi”ni) Azərbaycan milli rəqsi “Tərəkəmə”yə bənzədir.

Xüsusi qeyd etmək gərəkdir ki, bütün balet boyu ruhi və emosional vahidlik əldə etmək məqsədilə unison prinsipindən istifadə edilib. Biz, bu keyfiyyəti Aişə və Bəhrəmin ilk məhəbbət duetində, qəhrəmanın xalqla birliyinin simvolu kimi qavranan “Aişənin qızlarla rəqsi”ndə, Bəhrəm-Aişə-Vəzir triosundakı epizodda müşahidə edirik. Burada Bəhrəm finalda Vəzirin hərəkətlərini eynilə təkrar etməsilə qısamüddətli olsa da öz əyanının təsiri altında olduğunu ifadə edir.

Baletmeysterlər həmçinin, kanon prinsipindən də uğurla yararlanmışlar. Belə ki, burada bir rəqqas, yaxud rəqqaslar qrupu bir qədər gec daxil olaraq özündən əvvəlki hərəkətləri təkrar edir. Bu fikrin təsdiqini biz, “Yürüş” səhnəsində daha aydın görürük. Burada Vəzirin nöqərlərinin hərəkətləri kanon prinsipi əsasında qurularaq hissə-hissə, sanki pillə-pillə irəliləyib insanların üstünü alan hərbi qüvvələrin qaçılmaz seli kimi qavranır və bütün bunlar şər qüvvələrin gücünü nümayiş edir.

Finalda Azərbaycan baletmeysterləri əvvəlki tərtibatçıların tapıntısı olan çox təsirli səhnəni saxlamaq qərarına gəlirlər. Burada Bəhrəm arxadakı qara fonu dəlib çıxan rəngli-işıqlı zolağa daxil olub sanki işıq selində həll olur. “O, (Bəhrəm - E.A)

kimsə tərəfində təqib edilməyərək geri çəkilir və gecənin zülmətində əriyib yox olur. (Burada artıq dəfələrlə sınaqdan çıxarılmış teatral effekt bir daha tətbiq edilir, qara fiqur qara məxmər fona düşən kimi sanki yoxa çıxır). Baletin sonunda hər dəfə səhnənin pərdəsi örtülərkən, yaxud ehmallica enərkən tamaşa zalında qəribə bir sükut hakim kəsilirdi. Yalnız bir neçə saniyədən sonra zal sanki oyanıb alqış “partlayışı”ndan lərzəyə gəlirdi. Bu sükutun özündə elə bir seyr vardı ki, bu bizə tamaşanın finalını son dərəcə uğurlu saymağa əsas verirdi” [5, s. 118].

Baletmeysterlər öz xoreoqrafiyalarında barelyef quruluşundan uğurla istifadə edirlər ki, bunun da altında gizli məna çaları gizlənilir. Buna misal olaraq final barelyef səhnəni göstərə bilərik. Burada kardobaletin uzanmış əlləri üzərində “canlı” taxt quraşdırılır. Amma əgər Bəhramın “taxtı” sabitdirsə, onu bu taxtda səhnəyə çıxara bilərlərsə, Vəzirin “taxtı” onun hakimiyyət arzuları kimi səhnədə pərən-pərən dağılır.

Hər iki səhnə tərtibatının (həm P.Qusevin, həm də Azərbaycan xoreoqraflarının) final səhnə həlli bənzər olsa belə məna çalarına görə ciddi şəkildə bir-birindən fərqlənir. Əgər P.Qusevin xoreoqrafiyasında Bəhramı xalqın nümayəndələri qovurdu sa və o, hamının nifrətini qazanaraq sürgün edilib zülmətdə yoxa çıxırdısa R.Axundova və M.Məmmədovun tərtibatında Bəhram sevgilisinin ölümündən sonra ruhən yəni doğulmaq üçün əbədiyyətə doğru könüllü addım atır. Məhz bu cür sonluq Nizami poemasının konsepsiyası ilə üst-üstə düşür.

Yekunda R.Axundova və M.Məmmədovun tərtibatında Qarayev baletlərinin – əvvəl “İldırım yollarla”, daha sonra “Yeddi gözəl” – Azərbaycan balet sənətinin inkişafında xüsusi bir mərhələ olması fikrini bir daha vurğulamaq istərdik. Sadaladığımız səhnə tərtibatları milli balet sənətində xoreoqrafik dram prinsiplərindən uzaqlaşaraq tamaşanın simfonikləşmiş xoreoqrafik forma kimi təşəkkülünün bədii prinsiplərini təsdiq edən yeni mərhələ kimi dəyərləndirilə bilər. Qarayev baletləri baletmeyster sənəti baxımından R.Axundova və M.Məmmədova çox dəyərli təcrübə qazandıraraq onların yaradıcılıq zirvəsi sayıla biləcək Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinə aparən cığırın təməl daşını qoymuş bir mərhələ sayıla bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ахундова Р.Г; Мамедов М.М. Им удалось переубедить самого маэстро Караева (интервью с А.Мустафаевой). // Газ. «Неделя», Баку, 1998, 20 октября
2. Караев К.А. Неиссякаемый родник. // Газ. «Вышка», Баку, 1947, 27 сентября
3. Карагичева Л.В. Балеты Кара Караева. М.: Музгиз, 1959, 87 с.
4. Караев К. А. Статьи. Письма. Высказывания. М.: Советский композитор, 1978, 462 с.
5. Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967, 256 с.

ЭМИЛЬ АЗИЗОВ

Диссертант Бакинской Хореографической Академии

БАЛЕТ «СЕМЬ КРАСАВИЦ» КАРА КАРАЕВА В ПОСТАНОВКЕ РАФИГИ АХУНДОВОЙ И МАКСУДА МАМЕДОВА

Резюме: В статье представлен исторический обзор балета «Семь красавиц» выдающегося азербайджанского композитора К.Караева. Дается анализ структуры и

хореографии балета в постановке Р.Ахундовой и М.Мамедова. Подчёркивается, что по просьбе композитора, азербайджанские хореографы максимально приблизили сюжетную концепцию балета к литературному первоисточнику.

Ключевые слова: балет, «Семь красавиц», К.Караев, хореография, азербайджанские хореографы, Рафига Ахундова, Максуд Мамедов

Emil AZIZOV

Candidate for a degree of Baku Choreography Academy

**THE BALLET "SEVEN BEAUTIES" OF KARA KARAYEV
IN CHOREOGRAPHY BY RAFİGA AKHUNDOVA
AND MAKSUD MAMMADOV**

Summary: *The historical review of the ballet "Seven beauties" of the outstanding Azerbaijani composer K.Karayev is presented in article. The analysis of structure and choreography of the ballet in choreography by R.Akhundova and M.Mammadov is given. It is emphasized that at the request of the composer, the Azerbaijani choreographers have as much as possible brought closer the subject concept of the ballet to the literary primary source.*

Key words: *ballet, "Seven beauties", K.Karayev, choreography, Azerbaijani choreographers, Rafiqa Akhundova, Maksud Mammadov*

Rəyçilər: pədoqogika üzrə fəlsəfə doktoru,

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının professoru Lyudmila Həsənova;
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva