

Lalə HÜSEYNOVA

AMK-nın Elmi işlər üzrə prorektoru
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru
Email: lala-abi@mail.ru

**BÖYÜK ƏDƏBİYYATIN BALET MƏKANI:
“MƏHƏBBƏT ƏFSANƏSİ”NİN NOVATOR XÜSUSİYYƏTLƏRİNDƏ
NAZİM HİKMƏT PYESİNİN ROLUNA DAİR**

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə XX əsr baletinin dünyaca məşhur nümunələrindən biri sayılan “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin timsalında intermediallıq kontekstində ədəbiyyat və balet sənətinin qarşılıqlı əlaqəsindən söhbət açılır. Vurğulanır ki, balet sənətinə yenilik gətirmiş “Məhəbbət əfsanəsinin” dramaturji məziyyətləri həm də ədəbi mənbədən qaynaqlanmışdır. Bəstəkar Arif Məlikov və xoreoqraf Yuri Qriqoroviçin birgə səyləri nəticəsində libretto müəllifi Nazim Hikmətin illər öncə yazılmış eyniadlı pyesində özünü göstərən maraqlı tapıntılar üzvi şəkildə balet leksikasına keçirilmiş, musiqi ilə xoreoqrafiyanın məxsusi ifadə vasitələrində təcəssümünü tapmışdır.*

***Açar sözlər:** balet və ədəbiyyat, “Məhəbbət əfsanəsi” baleti, Nazim Hikmət, Yuri Qriqoroviç, Arif Məlikov*

Balet sənətinin böyük ədəbiyyata artan meylini onun inkişaf tarixində aydın surətdə görmək və izləmək mümkündür. Uzun zaman baletdə hökm sürən nağıl romantikası XX əsrin yeni estetik təmayülləri məcrasında öz simasını tədricən dəyişir və ilk növbədə psixoloji teatrın mürəkkəb, ziddiyyətli ruhunu özündə təcəssüm etdirməyə başlayır. Şekspir, Balzak, Lope de Veqa, Stendal, Tolstoy, Çexov, son zamanlar isə Dostoyevski obrazlarının baletə gətirilməsi müasir balet teatrının novator axtarışları və tapıntılarının mənşəyində klassik ədəbiyyatın bəşəri mövzularının, dərin fəlsəfi mahiyyətinin durmasını açıq-aşkar göstərir. Lakin bu zaman baletmeysterlər rəqs dilinə çevrilməsi müşkül olan bir sıra klassik əsərlərin balet qayda-qanunlarına uyğunlaşdırılması kimi mürəkkəb məsələ ilə qarşılaşırlar.

Balet tarixi göstərir ki, ədəbi şedevrlərə heç də hər müraciət mükəmməl və cazibədar balet tamaşalarının yaranmasının zəmanəti kimi çıxış edə bilmir. Artıq sübut olunmuş faktdır ki, bitkin tamaşanın yaranması üçün balet dramaturgiyasının bütün komponentləri – ssenari, musiqi və xoreoqrafiyanın, səhnə tərtibatının üzvi vəhdəti və tarazlığı gərəkdir. Əks halda yarımçıq, natamam səhnə həlləri meydana gəlir: ya tamaşanın ədəbi əsası müasir xoreoqrafiyanın prinsipləri ilə uyğun gəlmir, ya xoreoqrafiya musiqi materialının ruhunu ifadə etmək iqtidarında olmur, ya da musiqi materialı süjeti açmaq üçün lazımı səviyyə nümayiş etdirmir.

Nəzərdə tutulan aspektdə qazanılmış uğurlar, yaranmış nümunəvi tamaşalar barədə gedən heç bir söhbət və müzakirə isə “Məhəbbət əfsanəsi” baletinə istinadsız keçinmir. Çünki bu əsər, tədqiqatçıların yekdil rəyinə görə, özündən əvvəlki balet sənətinin qazandığı nailiyyətləri ümumiləşdirərək, bütün komponentlərin üzvi sintezi ilə səciyyələnən bitkin balet tamaşasının etalon nümunəsidir. Yarandığı ilk gündən indiyədək baletin dünya teatr səhnələrində “zəfər yürüşü” durmadan davam edir, tamaşaya bəslənilən maraq hissi sönmür. Bəstəkar Arif Məlikovun simfonik vüsətli dolğun musiqisi, baletmeyster Yuri Qriqoroviçin parlaq novator xoreoqrafiyası onu balet sənətinin daim arzulanan repertuar əsərlərindən birinə çevirmişdir.

Adətən, “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin əhəmiyyətindən danışarkən ilk növbədə baletmeyster Yuri Qriqoroviçin xidmətləri ön plana çəkilir. Bu da təbiidir, çünki kino əsərinin “sahibi” rejissor olduğu halda, baletin də tamaşa halında “sahibi” baletmeysterdir. Lakin “Məhəbbət əfsanəsi”nin ədəbi əsasına diqqət yetirdikdə burada elə maraqlı və orijinal səhnə priyomları görürük ki, onlar sonradan Qriqoroviçin məxsusi balet leksikasında inikasını tapıb. Buna baxmayaraq, baletin ədəbi əsası ilə xoreoqrafik quruluşunun qarşılıqlı təsiri məsələsi xüsusi araşdırma predmetinə çevrilməyib.

Təəssüf doğurur ki, ədəbiyyatla baletin əlaqəsindən bəhs olunan son illərin elmi məqalələrində belə “Məhəbbət əfsanəsi” baleti hətta, “librettosu ilə ədəbi əsası arasında əlaqələri kifayət qədər nisbi olan” (5, s.77) məşhur baletlər sırasında yer alıb. Halbuki, elə onu vurğulamaq kifayətdir ki, XX əsrdə yaranmış “Romeo və Cülyetta”, “Baxçasaray fəvvarəsi”, “Otello” baletlərindən fərqli olaraq (onların süjeti keçmiş əsrlərin ədəbiyyat nümunələri əsasında) “Məhəbbət əfsanəsi” baleti XX əsrin novator şairi və ədibi Nazim Hikmətin pyesi əsasında ərsəyə gəlib və zənnimizcə, onun novator xüsusiyyətlərində Hikmət pyesinin rolunu danmaq düzgün mövqe deyil. Məhz buna görə hazırkı məqalədə “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin dramaturji həllində Nazim Hikmət pyesinin rolu və əhəmiyyəti barədə bəzi mülahizələrimizlə bölüşmək qərarına gəldik. Öncə isə “Məhəbbət əfsanəsi”nin tarixi əhəmiyyətini bir daha diqqətə çatdırmağı vacib sayırıq.

1961-ci ildə Leninqrad Dövlət Opera və Balet Teatrında (hazırkı Sankt-Peterburq Mariin Teatrı) gənc baletmeyster Yuri Qriqoroviç tərəfindən səhnələşdirilmiş Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin premyerası xoreoqrafiya sənətində yeni səhifə açaraq mərhələvi tamaşa kimi tarixə düşdü. Bununla bağlı baletşünas V.Krasovskayanın fikirləri əlamətdardır: “Yatmış gözəl” XIX əsr balet kəşflərinin sintezi olduğu halda, “Məhəbbət əfsanəsi” XX əsr balet kəşflərinin sintezidir” (3, s.245).

Məlumdur ki, XX əsr baleti öz çoxşaxəli axtarışlarında zəngin təcrübə qazandı: onun mövzu dairəsi son dərəcə genişləndi, musiqi isə əsl simfonik mahiyyət kəsb etməyə başladı. Xoreoqrafiya sənəti mürəkkəb musiqi dramaturgiyasını

açmaq yolunda misilsiz addımlar ataraq, öz leksikasında yeni ifadə vasitələri hesabına xeyli zənginləşdi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, bitkin, cazibədar, uzunömürlü balet tamaşaları (hətta ən kamil musiqi materialına malik olduğu tərzdə) nadir halda ərsəyə gəldi. Əsas səbəbi isə, artıq qeyd etdiyimiz kimi, balet komponentlərinin bir-biri ilə üzvi vəhdət yarada bilməməsi idi.

“Məhəbbət əfsanəsi”nin böyük müvəffəqiyyətinin sirri ilk növbədə burada hadisələrin yeni tərzdə cərəyan etməsində, yəni baletin yeni dramaturgiyasındadır. Yuri Qriqoroviç baletin dramaturji əsasına dəqiq düşünülmüş xoreoqrafik konsepsiya qoyaraq, bütün musiqi – xoreoqrafik hərəkəti ona tabe etdi. İllüstrativ təfərrüatları minimuma endirmiş baletin dramaturgiyası sırf rəqs formaları üzərindədir. Fəal simfonik rəqs xoreoqrafiyanın başlıca ifadə vasitəsidir və Y.Qriqoroviç xoreoqrafiya tarixində ilk dəfə olaraq, böyük, “tammetrajlı” baleti büsbütün simfonik rəqs üzərində yaradıb.

Tamaşada musiqi və xoreoqrafiyanın bərabərhüquqlu komponent kimi çıxış etməsi bəstəkar və baletmeyster arasındakı münasibətlərin yeni xarakterindən xəbər verir. Lakin burada keçmişin unudulmuş yaxşı bir ənənəsini görmək çətin deyil. Baletşünas V.Krasovskayanın yazdığı kimi: “Baletmeysterlə birgə iş zamanı Məlikov musiqisinin hər bir epizodu xoreoqrafiyaya elə dəqiq uyğunlaşdırıldı, elə ölçülüb-biçildi ki, nömrələrin musiqi-xoreoqrafik vəhdətdə bu tərz uzlaşmasını vaxtilə Çaykovski-Petipanin “Yatmış gözəli” nümayiş etdirmişdi. Bu cəhətdən gənc bəstəkarın bəxti gətirdi. Çünki ondan hazır musiqi alıb, bu musiqiyə yeni süjet calamalıdır. Ona ürəyi istədiyi kimi yazmaq təklif etmədilər ki, fəqət sonra, hər şeyi özlərinə lazım olan tövr dəyişsələr. “Məhəbbət əfsanəsində” Qriqoroviç proqrama arxalanır və Məlikovun da bu proqrama sadıq qalmasını təkid edirdi” (3, s.242). Bu zaman unudulur ki, Qriqoroviçin arxalandığı son dərəcə əlverişli ədəbi mənbə-libretto Nazim Hikmətin novator tapıntılarını özündə ehtiva edir və mübaliğəsiz demək olar ki, baletdə müşahidə etdiyimiz bir sıra maraqlı yenilik və tapıntıların mənşəyində, kökündə məhz Nazim Hikmət pyesində gördüyümüz qeyri-adi ifadə üsulları durur.

Y.Qriqoroviçin məhz Nazim Hikmət pyesi əsasında öz yeni ideyalarını açmaq istəyi yalnız N.Hikmət pyesinin dərin, fəlsəfi və aktual məzmunundan irəli gəlmirdi. Məsələn burasındadır ki, əksər hallarda keçmişin böyük klassiklərinə istinad edən bəstəkar və baletmeyster – həmkarlarından fərqli olaraq, Qriqoroviç öz novator nailiyyətlərinin münbit zəminini müasir dramaturqun, yəni öz yaradıcılığında XX əsrin ədəbi və teatr məkanındakı ən avanqard təmayülləri və cərəyanları təcəssüm etdirmiş dramaturqun əsərində tapdı. Cəsarətlə demək olar ki, Hikmət dramının kompozisiya və obrazları vasitəsilə baletə tamamilə yeni keyfiyyət – fəlsəfi xoreoqrafik konsepsiya və məzmun gəldi.

Xatırladaq ki, Hikmətin sözügedən pyesi orijinalda “Fərhad, Şirin, Məhmənə Banu və Dəmir Dağın suyu” adlanırdı. “Məhəbbət əfsanəsi” başlığı pyesi

rus dilinə tərcümədən sonra yaranıb. Əsər ilk dəfə 1952-ci ildə “НОВЫЙ МИР” jurnalının dekabr nömrəsində dərc olunmuş və çox tezliklə teatr ictimaiyyətinin nəzər-diqqətini cəlb etmişdi. Bir neçə ildən sonra isə gənc baletmeyster Yuri Qriqoroviç və bəstəkar Arif Məlikov bu pyes əsasında balet tamaşası yaratmaq qərarına gəldilər. Şərqi ədəbiyyatında çox geniş yayılmış Fərhad və Şirin rəvayətini canlandıran N.Hikmət pyesi hansı məziyyətlərinə görə müasirlərinin diqqətini cəlb etdi?

Məlumdur ki, mif və rəvayətlər hələ qədim zamanlardan başlayaraq bu günədək bədii ədəbiyyat və incəsənətin əsas qaynaqlarından olmuş, hər dövrün ictimai-estetik idealları ilə bağlı şəkildə mənalaşdırılmışdır. Mifologiyaları araşdıran bir çox alimlər, yazıçı və filosoflar onu ümumxalq müdrikliyinin ifadəsi hesab ediblər. XX əsr dramaturgiyası qədim rəvayət və əsatirlərə xüsusi maraqla səciyəyəlinir. Məşhur dramaturqlardan Anuy, Kokto, Brext və başqalarının yaradıcılığında yunan mifologiyasının tutduğu böyük yer təsadüfi deyildi. Hələ XIX əsrdə öz operalarını ancaq miflərə əsaslandıran böyük alman bəstəkarı R.Vaqner bunun səbəbini araşdıraraq yazırdı: “... mif çoxsaylı hadisələrin əlvanlığı olmayıb, onların yığcam və sıxlaşmış şəkildə rabitəsidir. Bu isə onu nəinki insan fantaziyasına, habelə insan hissiyyatına da anlaşıqlı edir. Əsatirdə incəsənətin yaradıcısı xalq olur” (4, s.180). R.Vaqnerin fikrincə məhz bu keyfiyyətinə görə əsl dramın əsasında əsatirlər durmalıdır. Əlbəttə, hər şeydə ifrata varan Vaqner bu fikri də mütləqləşdirmişdi. Lakin əsatirlərin incəsənətdəki rolunu o, zənnimizcə, çox sərrastlıqla açır. Doğrudan da, əsatirlərin və qədim rəvayətlərin məkan və zaman hüdudlarını aşaraq dünyanı, insanı sanki fokusda canlandırmaq imkanı XX əsr dramaturqlarını cəlb edən başlıca məziyyətlərdən biri ola bilərdi. Qərb dramaturgiyasında yunan mifologiyası diqqət mərkəzinə keçirsə, Şərqi ədəbiyyatında bir sıra dillər əzbəri olmuş rəvayətlər yeni həyata qədəm qoyur, müasir insanın hiss və duyğularına yönəldilir. Nazim Hikmətin “Məhəbbət əfsanəsi” pyesi bu fikri dolğun şəkildə təsdiq edir.

N. Hikmət öz pyesini yazarkən məşhur rəvayətin ona daha yaxın olan türk variantından istifadə etmişdi. Bu variantda Şirin hökmdar deyil, o, türk şəhəri Arzenin hökmdarı – Məhmənə Banunun bacısıdır. Lakin Hikmət rəvayətə çox yeniliklər əlavə edərək, bəzi yerlərdə fabulanı tamamilə dəyişmişdir. Üç əsas iştirakçıdan başqa, dramın bütün qalan personajları yenidir. Şirinin xəstələnməsi, Naməlum adamın gəlişi, onun üç şərti və Məhmənə Banunun öz gözəlliyini bacısının sağlması naminə qurban verməsi – bütün bu hadisələr Hikmət tərəfindən daxil edilmişdir.

Fərhad və Şirin haqqında rəvayəti ölməz poemalarında əks etdirmiş dahi sələflərindən fərqli olaraq, N.Hikmət öz ideyasını oxucu, tamaşaçı şüuruna didaktik tərzdə “yeritmir”: bu ideya dramın inkişaf xəttindən doğur, onun məğzini təşkil edir. N.Hikmət öz qarşısında dərin problemlər qoyaraq dramaturji inkişafı

etik-əxlaqi, mənəvi kateqoriyalar axınına keçirir. Burada da ənənələrin təsiri özünü göstərir. Lakin bu problemlər başqa formada həll edilir.

Pyesdə ideal-harmonik obrazlar yoxdur. Qədim rəvayəti müasir dramaturgiya vasitələri ilə şərh edən Nazim Hikmət çox mürəkkəb, ziddiyyətli xarakterlər yaradır, həssas bir psixoloq kimi hər bir obrazın dərin psixoloji aləmini açır. Müəllif qarşısında qoyduğu məqsəd barədə belə yazırdı: “Mən, Fərhad haqqında qədim rəvayəti yaradıcılıqla işləyib, əfsanə formasında insanın əsas xüsusiyyətlərindən biri – sevmək və öz məhəbbəti uğrunda mübarizə aparmaq bacarığını əks etdirmək istəyirdim. Mən insan məhəbbətinin ən yüksək təzahürünü – vətənə və xalqa məhəbbəti təsvir etmək istəyirdim” (7). Doğurdan da, dramın hər bir qəhrəmanı öz məhəbbəti uğrunda mübarizə aparır.

Maraqlıdır ki, pyesin 1950-ci ildə şairin yoldaşları tərəfindən Fransadan Moskvaya göndərilmiş nüsxəsində belə bir sərlövhə var: “Dramatik poema, kino-senari və ya opera librettosu”. Deməli, artıq o vaxt Hikmət bu əsəri musiqi dilinə də çevirmək arzusunda idi. Təsadüfi deyil ki, bəzi səhnələrdə müəllif musiqinin hətta həlledici rol oynamasını xüsusi qeyd edir. Məsələn, III şəkildə Fərhad və Şirin məhəbbət səhnəsində Hikmət daxili səslər üsulundan istifadə edərək, onun yeni imkanlarını açır. Yazıçı məhəbbətin insana bağışladığı ən böyük bəxşişi – sözsüz anlamaq bacarığını nümayiş etdirir. İlk görüşdə Fərhad və Şirin uzun müddət bir-birinə baxır və susurlar. Lakin onların fikirləri tez-tez əvəzlənir, düşüncələr, sanki əks tərəfdən sürətlə bir-birinə yönəlir və nəhayət ki, qovuşur. Səhnənin quruluşu lirik dueti, adajionu xatırladır. Müəllifin fikrincə o, mütləq musiqi ilə müşayiət olunmalıdır. Həm Fərhad, həm də Şirin əvvəlcə müxtəlif, sonra isə bir-birini təkrarlayan və nəticədə vahid melodiyada qovuşan musiqi xasiyyətnamələrinə malik olmalı idi.

N.Hikmətin pyesdə arxalandığı monoloq və “daxili səslər” üsulu balet dramaturgiyası üçün çox perspektivli oldu. Bəstəkar və baletmeyster bu üsulların musiqi və səhnədə inikasını üçün maraqlı və uyğun vasitələr tapdılar. Bu baxımdan “daxili səslər” üsulu barədə xüsusi danışmaq lazımdır. Deyilən üsul artıq pyesin I şəkildə təzahür edir. Burada hamı demək olar ki, susur. Lakin tamaşaçı qəhrəmanların nə fikirləşdiyini yaxşı eşidir. Belə replikalar pyesdə “düşünür” remarkası ilə verilir. Müəllifin fikrincə aktyorların səsi lentə yazılmalı, replikanın bu və ya digər personaja aidiyyəti isə işıq şüası ilə müəyyənləşməlidir. Bu üsul Nazim Hikmətə bir şəkildə daxildə qəhrəmanların iç dünyasını elə dolğun açmağa imkan verdi ki, başqa dramaturq bunu bəlkə də bütöv bir pərdə ərzində edə bilməzdi.

Qriqoroviç və Məlikov bu üsuldən baletin unikal tapıntısı kimi qiymətləndirilən məşhur Triolarda məharətlə istifadə etdilər və ilk belə trio baletin I pərdəsində “Yürüş” səhnəsinin ən yüksək gərginlik anında ortaya çıxır. Səhnəyə gözlənilmədən Məhmənə Banu və Şirin daxil olur. Ətrafa qaranlıq və zülmət çökür. Səhnə arxasından simlilər və ağac nəfəsli alətlər septetinin ifasında həzin

musiqi səslənir. İşıq şüaları zülmətdən üç tənha fiquru ayırır. Onların rəqsi demək olar ki, hərəkətsizdir. Yalnız fiqurların plastikası hər bir qəhrəmanın daxili həyəcanını büruzə verir. Məhmənənin rəqsi gərgin və əsəbi olub məhəbbətin ona gətirəcəyi dərd və izzətlərdən xəbər verir. Fərhadın hərəkətləri narahatdır, mərkəzdə duran Şirinin plastikasında isə yumşaq xətlərin üstünlüyü xoşbəxtlik duyğusu kimi qavranılır. Beləliklə, qəhrəmanların hər birinin daxili hissləri bizim qarşımızda “iri planda” canlandırılır.

Əgər Hikmət pyesinin kinossenari kimi də yazıldığını nəzərə alsaq, o zaman təsvir edilən səhnələrin “kadr arxasında səs” və ya “daxili plan” kimi sırf kinematoqrafik üsullarla assosiasiya yaratması təbiidir.

Hikmət pyesi baletə nəinki münasib dramaturji üsulları tələq etdi, habelə bir çox səhnələrdə hadisələrin dramaturji gedişatını da hazırladı. Fikrimizi pyeslə baletin I pərdəsinin dramaturji planını müqayisə etməklə təsdiqləyək:

PYES	BALET
I pərdə I-ci şəkil Müqəddimə	I pərdə I-ci şəkil Giriş
Şirinin ölüm kürsüsü yanında Məhmənə ilə əyanların səhnəsi	Əyanların gəlişi Ağlayan qadınlar Əyanların rəqsi
Naməlum adamın gəlişi və qoyduğu şərtlər. Məhmənə Banunun razı olması. Gözəlliyin verilməsi. Şirinin sağalması	Naməlum adamın qərarı Qızıl rəqsi Məhmənə Banunun əksi Gözəlliyin itirilməsi Şirinin sağalması
II şəkil	II şəkil
Sənətkarlarla səhnə Fərhad obrazının ekspozisiyası Təntənəli yürüş Məhmənə Banu ilə Şirinin Fərhadla ilk görüşü Saray əhli mürəxxəs olur. Fərhad səhnədə təkdir. Şirinin Fərhadla görüşü	Sənətkarların rəqsi Fərhadın variasiyası Təntənəli yürüş Məhmənə Banu və Şirinin Fərhadla aşiq olması Təntənəli yürüşün davamı və sonu Səhnə Məzəli rəqs Adajio

Əyanilik üçün yürüş səhnəsini araşdıraraq. Baletmeyster bu parçanın ümumi sxemini saxlayır. Belə ki, səhnənin dramaturgiyası musiqinin qanun və formalarına uyğundur. Qriqoroviç onu mürəkkəb üçhissəli formada qurur: orta bölmə kənar hissələrlə kəskin təzad yaradır. Baletşünasların fikrincə Qriqoroviçin bu səhnənin strukturunda ən diqqətəlayiq tapıntısı orta hissə – triodur (“Məhmənə

Banu və Şirinin Fərhadla aşiq olması”). Həqiqətən də o, yürüş səhnəsinin kompozisiyasına üzvi daxil olur və baletdə mühüm formayaradıcı, mərhələvi funksiya daşıyır. V.Vanslov onun mahiyyətini belə açır: “Obraz dramaturji əhəmiyyətinə görə bu trionu, əvvəllən, iştirakçıların cərəyan edən hadisələrə münasibətini ifadə edən opera ansambli (məsələn; “Qaratoxmaq qadın” operasından “Mne straşno” kvinteti ilə), digər tərəfdən isə kino dramaturgiyasının üsulları (iri plan, daxili monoloq) ilə müqayisə etmək olar. Baletdə isə buna bənzər üsul ilk dəfə Qriqoroviç tərəfindən tətbiq edilmişdir” (1, s.118).

Əgər Hikmət pyesinin analoji səhnəsini xırdalasaq, baletin “Yürüş” səhnəsinin üçhissəli formasını burada da sezə bilərik: əyanlarla səhnə onu çərçivələyir. Məhmənə Banu ilə Şirinin Fərhadla ilk görüşünü Hikmət “daxili səslər” üsulu ilə verir və hadisələrin inkişafını sanki “daxilə” keçirir. Məlikov və Qriqoroviç səhnənin bu imkanlarından maksimum istifadə edərək onu musiqi dramaturgiyasının spesifik qanunları əsasında qurmuşlar. Belə ki, trio – sırf musiqi ifadə formasıdır və eyni vaxtda üç nəfərin düşünüb-danışması yalnız musiqi məntiqinin qanunlarına xas xüsusiyyətdir. Nə kino, nə də dramatik teatr bu spesifikanı canlandırmaq iqtidarında deyil.

Baletin I pərdəsini yekunlaşdıran Adajionu simfonik dramaturgiya mövqelərindən qiymətləndirən V.Vanslov yazır: “Fərhadla Şirinin ilk görüşü Yürüş səhnəsində baş verir. Bilavasitə bu səhnənin ardınca Fərhad və Şirinin dueti verilir. Dramatikleşmiş adi-məişət tamaşasında bu, məntiqsiz görünərdi: indicə Fərhadla görüşüb əyanların və bacısının müşayiəti ilə çıxıb gedən Şirin dərhal onun yanına qaçıb gedə bilməzdi. Fəqət, bu, yalnız məişət məntiqi baxımından belə görünür... musiqi inkişafında isə bir vəziyyət digərinin ardınca gələndə, həyatın dramatik konfliktlərinin açılmasında müxtəlif mərhələlər kimi təzadlı emosional halların simfonik ümumiləşməsi baş verir” (2, s.23). Vanslov belə bir ümumiləşmənin baletdə də mümkün olmasını qeyd edir və Fərhadla Şirinin adajiosunu hadisələrin zahiri gedişi kimi deyil, məhz daxili münasibətlərin təkamülü mövqeyindən qiymətləndirir. Lakin bu vaxt o, Hikmət pyesinin münasib səhnəsini nəzərə almır. Axı orada da Fərhadla Şirinin ilk görüşü bilavasitə yürüşdən sonra verilir. Bəs onda bunu necə izah etmək? Simfonik ümumiləşdirmə kimi, yoxsa... Sualın cavabını dramaturqun öz sözlərində tapırıq: “İncəsənət güzgülü deyil. O, həyatı köçürmür, o sanki yeni həyat yaradır. Burada real həyat və insan qəlbində mövcud olan hər bir şey böyüdülmür, hamıya və hər kəsə aydın edilir” (6). Hikmətin danışdığı və tətbiq etdiyi “böyütmə” prinsipi “Məhəbbət əfsanəsi” pyesində və ələlxüsus “Məhəbbət əfsanəsi” baletin ssenarisində əsas ifadə və formayaradıcı prinsipə çevrilir.

Yuxarıda önə çəkilən məqamlar belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, “Məhəbbət əfsanəsi” baletin dramaturgiyasında müşahidə edilən bir sıra əhəmiyyətli yeniliklər Nazim Hikmət pyesindən qaynaqlanmış və təbii şəkildə balet

müstəvisində inikasını tapmışdır. Bu işə musiqi ilə ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqəsində intermediallıq məsələləri baxımından böyük maraq doğurur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Бабаев А.А. Назым Хикмет: Жизнь и творчество. М., Наука, 1975, 375 с.
2. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 304 с.
3. Ванслов В.В. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1980, 190 с.
4. Красовская В.М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967, 340 с.
5. Левик Б.В. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978, 440с.
6. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана. // Известия Российского государственного Педагогического университета им. А.И.Герцена, 2007 г.
7. Хикмет Н. Легенда о любви. Избранное. М.: Красный пролетарий, с. 463-525
8. Хикмет Н. // «За советское искусство» qəzeti, L.: 1961, 21 mart
9. Хикмет Н. // «За советское искусство» qəzeti, L.: 1961, 4 aprel

Лала Гусейнова,
Проректор по науке АНК,
доктор философии по искусствоведению,
профессор АНК

БАЛЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: О РОЛИ ПЬЕСЫ НАЗЫМА ХИКМЕТА В НОВАТОРСКИХ ДОСТИЖЕНИЯХ БАЛЕТА "ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ"

***Резюме:** Статья посвящена теме взаимодействия литературы и балетного искусства в контексте интермедialности, где на примере всемирно известной «Легенды о любви» раскрываются новшества, берущие свое начало от литературного первоисточника. Подчеркивается, что в результате совместных усилий балетмейстера Юрия Григоровича и композитора Арифа Меликова, драматургические находки выдающегося турецкого поэта и писателя Назыма Хикмета, отраженные в одноименной пьесе и далее в самом либретто «Легенды о любви», органично перенеслись в балет и нашли яркое воплощение выразительными средствами музыки и хореографии.*

***Ключевые слова:** балет и литература, балет «Легенда о любви», Назым Хикмет, Юрий Григорович, Ариф Меликов*

Lala Huseynova,
Vice-Rector for Science of the ANC,
PhD in Art History,
ANC professor

**BALLET SPACE OF LARGE LITERATURE: ON THE ROLE OF NAZYM
KHIKMAT'S PLAY IN THE INNOVATIVE ACHIEVEMENTS OF THE "LEG-
END OF LOVE" BALLET**

Summary: *The article is devoted to the topic of interaction between literature and ballet art in the context of intermediality, where the example of the world-famous "Legend of Love" reveals innovations coming from a literary source. It is emphasized that as a result of the joint efforts of choreographer Yuri Grigorovich and composer Arif Melikov, the dramatic finds of the outstanding Turkish poet and writer Nazim Hikmat are organically transferred to ballet and found a vivid embodiment through the expressive means of music and choreography.*

Keywords: *ballet and literature, "Legend of Love" ballet, Nazim Hikmet, Yuri Grigorovich, Arif Malikov*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə*