

TEATR SƏNƏTİ

UOT 792.8

ORCID: 0009-0004-6496-4244

DOI: 10.52094/MSRJ7548

Rüstəm Ramil oğlu Hacıyev
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
Magistrant
rustambaci313@gmail.com

MÜASİR RƏQS MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA BORİS EYFMANIN “PSIXOLOJİ BALET”İNİN SƏCİYYƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə müasir rəqs, səhnə tərtibatı və dünya şöhrətli xoreoqraf Boris Eyfmanın XX və XXI əsrlərdə rəqsə gətirdiyi yenilikləri, psixoloji balet yeni bədii hadisə və plastik polifoniya məsələləri araşdırılır. "İdiot", "Çaykovski" və "Çaykovski. Pro et Contra" baletlərinin xoreoqrafiya, musiqi, səhnə tərtibatı və emosional komponentlər baxımından təhlil etməyə cəhd edildi.

Açar sözlər: balet, müasir rəqs, Boris Eyfman, "İdiot" baleti, "Çaykovski" baleti, psixoloji balet

Müasir dövrün mədəni prosesləri incəsənət sahəsində yeni ifadə vasitələrinin, formaların və istiqamətlərin yaranmasına şərait yaradır. Bu kontekstdə müasir rəqs sənəti də sosial-mədəni transformasiyaların təsiri altında dinamik şəkildə inkişaf edir və özünəməxsus estetik xüsusiyyətlər qazanır. "Müasir rəqs" anlayışı çox zaman konkret hərəkət texnikası və ya ifa tərzini deyil, müəyyən dövrün sənət paradiqmasını ifadə edən termin kimi başa düşülür.

Sənətsünaslıqda bu anlayışa dair vahid və sabit elmi tərifin hələ də formalaşmaması onun mahiyyəti və məzmununa müxtəlif yanaşmaların mövcudluğuna, eyni zamanda bu mövzu ətrafında elmi diskussiyaların aktuallığının qorunmasına səbəb olur. Müasir rəqs sənəti təkcə xoreoqrafik ifadə forması deyil, həm də dövrün fəlsəfi, estetik və sosial kontekstlərini əks etdirən mürəkkəb, çoxqatlı bir bədii fenomen kimi çıxış edir. Müxtəlif

yanaşmalar əsasında aparılan təhlillər göstərir ki, rəqs insan mədəniyyətinin formalaşmasında fundamental və danılmaz rol oynayır.

İnsanın mədəni təkamülündə rəqsin rolu rus alim V.V. Rommun “Rəqs insan mədəniyyətinin təkamül amili kimi” adlı tədqiqatında geniş şəkildə araşdırılmışdır. Vaqanova adına Balet Məktəbinin məzunu, kulturologiya üzrə elmlər doktoru, professor V.V.Romm bu əsərində rəqsi dansologiya (yəni rəqs haqqında biliklərin cəmi) prizmasından – kulturologiyanın mühüm istiqamətlərindən biri kimi – təhlil edir və onu informasiya ötürülməsinin spesifik sistemi kimi təqdim edir. (Ромм В. (2006). tərcümə Hacıyev R.)

Yuxarıda qeyd olunanlardan belə nəticəyə gəlmək olar ki, xoreoqrafların yeni leksikanın formalaşdırılması, hərəkətə daxili hisslərin prizmasından yanaşılması, eləcə də rəqsin digər incəsənət növləri ilə sintezi istiqamətində əldə etdikləri nailiyyətlər təkcə xoreoqrafın düşüncə tərzində deyil, həm də xoreoqrafik əsərin tamaşaçıya təqdim olunma üsullarında yeni bədii kəşflərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu proses rəqsin estetik imkanlarını genişləndirməklə yanaşı, onun kommunikativ funksiyasının daha dərin və təsirli şəkildə reallaşmasına da şərait yaratmışdır.

Məqalədə rəqs sənətinə filosof-mütəfəkkir mövqeyindən yanaşan, müasir dövrün problemləri, yaradıcılığın sirləri və insan psixikasının dərinliklərinə maraq göstərən görkəmli şəxsiyyət – Boris Eyfman haqqında söhbət açılacaq. Maestro öz tamaşalarında parlaq və dinamik plastik ifadə dili vasitəsilə tamaşaçı ilə canlı mənəvi əlaqə qurmağı bacarır. Rəqs hərəkətinin yeni formalarını və metodlarını yaradaraq, B.Eyfman özünəməxsus psixoloji teatrı – açıq emosional təcrübələr teatrını formalaşdırmışdır. O, insan varlığının ən həssas və təsirli qatlarını tamaşaçı ilə səmimi şəkildə bölüşür və yaratdığı bu janrı “psixoloji balet” kimi səciyyələndirir. Bu janrdə avanqard baletin yenilikləri rus klassik xoreoqrafiya məktəbinin akademik ənənələri ilə üzvi şəkildə sintez olunmuşdur. Eyfmanın səhnə əsərləri obrazların orijinallığı, cəsarətli xoreoqrafik həlləri, eləcə də balet sənətinə dərin psixoloji və ədəbi yanaşması ilə fərqlənir.

Dahi xoreoqrafın hər yeni tamaşasının yaranması ilə mənəvi-mədəni məkan daha da zənginləşir. Müasir xoreoqrafiyanın müəllif yanaşmasına əsaslanan “balet teatrı” konsepsiyasının yaradıcısı Boris Eyfman, təkcə yeni balet estetikası sahəsində deyil, həm də insanın daxili aləminin sonsuzluğuna nüfuz edən teatr dramaturgiyası istiqamətində hər dəfə yeni sənət kəşfləri reallaşdırır. Boris Eyfmanın tamaşaları mürəkkəb psixoloji süjetlərin təhlilinə həsr olunmuşdur; bu süjetlər obrazların daxili ziddiyyətlərini, mənəvi və fiziki

travmalarını, eləcə də emosional sarsıntılarını əks etdirir. İnsan psixikasının rəqs vasitəsilə öyrənilməsi və səhnədə bədii formada ifadə olunması Eyfman yaradıcılığının əsas istiqamətini təşkil edir. Bu mənada balet yalnız estetik vasitə deyil, həm də psixoloji proseslərin, onların təzahür formalarının və qarşılıqlı təsirlərinin tədqiqinə imkan verən bir metod kimi çıxış edir.

Eyfman klassik balet bazasını mürəkkəbləşdirərək və onu modern elementlərlə transformasiya edərək, hərəkətin ifadə imkanlarını daha da genişləndirir və onun fərqli emosional dərinliyini üzə çıxarır. Onun quruluşlarında xoreoqrafik təfəkkürün azadlığı aydın hiss olunur ki, bu da plastik dilin orijinallığına və bədii tapıntıların unikal xarakter daşmasına səbəb olur. Bu uğurlar, sənətkarın hər gün apardığı əzmlı yaradıcılıq axtarışlarının, tam fədakarlığının və öz missiyasını dərindən dərk etməsinin təzahürüdür.

Müasir baletin təhlili, onun klassik baletdən fərqlərini, xoreoqrafiyanın, musiqinin, səhnə tərtibatının, eləcə də emosional komponentin və təfsirin öyrənilməsini əhatə edir. Qeyd etmək vacibdir ki, müasir balet ənənəvi normalardan uzaqlaşaraq eksperimentallıq, klassik balet hərəkətlərinin yenidən dəyərləndirilməsi və yeni ifadə vasitələrinin axtarışı kimi xüsusiyyətlərlə seçilir. Çağdaş dövrün xoreoqrafları quruluşlarında yaradıcılıq məqsədlərini ən dolğun və dəqiq ifadə etmək üçün özünəməxsus, novatorluq xarakterli plastik dilə ehtiyac duyurlar. Müasir balet sərbəst və daha az strukturlaşdırılmış hərəkətlərdən istifadə edir və ciddi klassik terminologiya çərçivələri ilə məhdudlaşmır. Bu baxımdan, Boris Eyfman müxtəlif plastik sistemlər işləyib hazırlayaraq teatrı sanki bir laboratoriyaya çevirir — burada klassika və modern, akrobatika və ekspressiv plastika, kinomontaj və kombinə edilmiş səhnə texnikası üzvi şəkildə birləşir. Eyfman həm üz ifadələrində, həm də bədənin plastikasında maksimum emosional ifadəliliyə can atır. Onun tamaşalarının dili xarakterik olaraq özünəməxsus pozalar, əllərin, çiyinlərin və bədənin çevik hərəkətləri, qəsdən qırılmış və bükülmüş bədən formaları, geniş və sürətli jestlər, çoxfıqurlu xoreoqrafik kompozisiyalar ilə fərqlənir. Kordebalet ifaçılarının partiyaları texniki mürəkkəbli baxımından çox zaman solistlərin partiyalarından geri qalmır. Teatrın aktyorları isə akademik rəqs bacarıqlarını müasir xoreoqrafiyanın dinamik ifadə üsulları ilə ustalıqla sintez edirlər.

Ənənəvi balet musiqisindən uzaqlaşma, müasir kompozisiyalardan, bəzən isə eksperimental səslərdən istifadə müasir balet tamaşalarının səciyyəli xüsusiyyətlərindən biridir. Eyfman yaradıcılıq fəaliyyətinin başlanğıcından etibarən geniş musiqi diapazonuna müraciət etmişdir — İ.S.Bax, M.Qlinka,

P.Çaykovski, Q.Maler, İ.Stravinski və S.Raxmaninov kimi klassik bəstəkarların əsərlərindən tutmuş, Frensis Ley və Klod Lelyuş kimi müasir kino və caz bəstəkarlarının musiqilərinə, hətta qeyri-adi kompozisiyaları və tematik süitaları ilə tanınan Böyük Britaniya rok qruplarının yaradıcılığına qədər. Yeni tip balet tamaşası yaratmaq arzusu Eyfmanı həm estetik, həm də fəlsəfi kontekstdə yeniliklərin axtarışına sövq etmişdir. Bu yanaşma onun əsərlərində klassik və modern musiqi sistemlərinin sintezini, həmçinin xoreoqrafik hərəkətlə səsin dramaturji əlaqəsini əsas prinsipə çevirmişdir.

Eyfmanın zəngin yaradıcılığını və məqalənin mövzu çərçivəsini nəzərə alaraq, biz Maestro tərəfindən qurulmuş bəzi baletlərin təhlilinə diqqət yetirəcəyik. Bu kontekstdə Fyodor Dostoyevskinin klassik rus ədəbiyyatına və Pyotr Çaykovskinin faciəvi Altıncı Simfoniyasına əsaslanan “İdiot” baleti (1980) (<https://www.youtube.com/> “İdiot” baletinin video çəkilişi) xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Burada xoreoqrafın yaradıcılıq motivi açıq şəkildə üzə çıxır — insan şəxsiyyətinin dərinliklərinə, onun psixologiyasına və varlığının sirlərinə nüfuz etmək, xoreoqrafıyanı fəlsəfi sənət kimi yenidən kəşf etmək arzusu. Bu əsər insanın dünyadakı yeri, biliyə və Allaha münasibəti, cəmiyyətdəki qarşılıqlı əlaqələri və dəyişən sosial mühitə reaksiyası kimi fundamental mövzulara toxunur. Əsərin məqsədi yalnız estetik zövq oyatmaq və əyləncəli sənət nümunəsi yaratmaq deyil, tamaşaçıya ideyalar ötürmək, onu düşünməyə və daxili təhlilə sövq etməkdir — belə ki, tamaşadan sonra o, öz suallarını versin, hissələrini analiz etsin və dünyadakı yerini dərk etməyə çalışsın. Məhz bu yanaşma — xoreoqrafıyanın intellektual və fəlsəfi qatlara yönəlməsi — Boris Eyfman rəqs teatrını dünya səviyyəsində digər xoreoqraf-mütəfəkkirlərdən fərqləndirən əsas xüsusiyyətdir.

Romanın əsas ideyası — tamamilə yaxşı və saf insan obrazını səhnədə canlandırmaq idi. Eyfman musiqi, hərəkət və süjetin sintezi nəticəsində ruhani təmiz, İsa Məsih kimi başqaları üçün özünü qurban verən insan obrazı yaradır ki, onu “xilas edənlər” “idiot” adlandırırlar. Romanın çoxsaylı personajları arasından xoreoqraf yalnız dörd əsas fiquru seçir: knyaz Mışkin, Parfyon Roqojin, Nastasya Filipovna və Aqlaya. Buradan simvolların ardıcılığı başlanır: dörd gün, dörd mərtəbə, dörd mövsüm, dörd dünyanın tərəfi — eləcə də yapon mədəniyyətində dörd rəqəminin “ölüm” mənası ilə səsələşməsi bu simvolikanı daha da dərinləşdirir. Bütün bu işarələr Xaç simvoluna gətirib çıxarır. Xaç burada sadəcə həndəsi fiqur deyil, əzab, iradə, qaçılmaz tale, səmimiyyət, təmizlənmə, ruhun möhkəmliyi və Tanrıya müraciət mənalərini daşıyan mənəvi arxetip kimi təqdim olunur.

“Çaykovski” tamaşasından danışarkən səhnədə yenə də dörd əsas obraz görürük: Çaykovski və onun Həmtayı, baronessa fon Mekk — bəstəkarın gizli xeyriyyəçisi, Çaykovskinin həyat yoldaşı, həmçinin gənc rəqqas — onun baletlərindəki şahzadə obrazının təəcəssümü. Bu tamaşada Çaykovski və onun Həmtayı, zənginlik sirlərinə malik qoca qadın, fon Mekk — Qaratoxmaq Qadın və Karabos Pərisi, eləcə də ağ və qara quşlar (rotbartlar) obrazları mühüm yer tutur. Səhnə vəziyyətindən asılı olaraq bu və ya digər obraz ön plana çıxır və psixoloji dinamikanın ritmini müəyyənləşdirir.

“İdiot” və “Çaykovski” tamaşalarının dramaturji quruluşu hadisələrin başlanğıcından deyil, məhz sonluqdan — final anından başlayır. “İdiot” tamaşasında bu, Roqojin və Mışkinin Nastasya Filipovnanın cansız bədəni yanında dayandıqları səhnə ilə açılır. Tamaşa knyaz Mışkinin xatirələri formasında qurulmuşdur; burada real hadisələr onun xəstə təxəyyülünün əzabları ilə vəhdət təşkil edir. Xoreoqraf hadisələri Mışkinin sönməkdə olan şüur axını kimi təqdim edir, ədəbi obrazlar isə onun üçün simvolik modellər rolunu oynayır. “Çaykovski” tamaşasında isə hadisələr bəstəkarın ölümündən əvvəlki an ilə başlanır və sonrakı səhnələrdə onun həyatına, daxili mübarizəsinə və yaradıcılıq yoluna dair xatirələr ardıcıl şəkildə canlandırılır.

Eyfman yaradıcılığında “ikiləşmə” mövzusu mühüm yer tutur. Bu ideya onun erkən xoreoqrafik eskizi olan “Rəssam” əsərində başlanmış, daha sonra “Çaykovski” və Çaykovski. PRO et CONTRA” tamaşalarında inkişaf etdirilmişdir. “İkiləşmə” mövzusu Eyfman yaradıcılığının ümumi istiqamətlərindən birinə çevrilərək yaradıcı şəxsin daxili dünyasına dalış kimi təzahür edir. Çaykovskinin özü ilə apardığı mürəkkəb, bitib-tükənməz daxili mübarizə Eyfman tərəfindən onun Həmtayı ilə duetlər vasitəsilə səhnədə təqdim olunur. Çaykovski burada təmtəraqlı, xəyalpərəst və zərif təbiətli bir obraz kimi, Həmtay isə hündürboy, enerjili, alovlu və kişi başlanğıcını təəcəssüm etdirən fiqur kimi təqdim edilir. Onların toqquşması və birləşməsi xoreoqrafik dramın mərkəzi konfliktini təşkil edir. Bu duetlər, Eyfmanın “İdiot” baletində təqdim etdiyi kişi duetlərinin inkişafı kimi qiymətləndirilir. Onlar yüngül və güzgüvari əksolunmalar vasitəsilə insanın taleyi, ruhu və daxili mənliyi ilə rəqsini ifadə edir. Ümumilikdə, Eyfman baletlərində kişi duetləri xüsusi yer tutur və onların heç biri razılıq duetləri deyil. Əksinə, bu duetlər iki qütb – günah və paklıq, təslimiyyət və mübarizə, ehtiras və təmkin arasındakı qarşıdurmanı simvolizə edir və nəticədə son, qəzəbli bir döyüşlə tamamlanır. Bu döyüşdə Həmtay məhv olur və bu, bəstəkarın öz həyatının sonunu simvolizə edir. Tamaşanın finalı olduqca güclü emosional təsir yaradır. İlk versiyada

bəstəkarın ruhu ağ qu quşları tərəfindən aparılırdı; daha sonrakı quruluşda o yaxınlarının və qohumlarının qucağında vəfat edir. Növbəti tamaşada isə final səhnəsi dəyişdirilərək, qara, ağır parça – məzar lövhəsini xatırladan dekorativ detal dahi bəstəkarın ölümünün səssiz şahidinə çevrilmişdir. Tamaşanın uğurunda səhnəqrafiyanın rolu da böyükdür. Rəssam Oleq Averyanov Dostoyevski motivləri əsasında hazırlanmış tamaşaya fon olaraq qaranlıq-boz, dumanlı Peterburq mənzərəsi yaratmışdır. Sonrakı “Anna Karenina” tamaşasında maraqlı səhnə detallarından biri üç əsas obrazın bədən rəngində geyimləri idi; bu geyimlər finalda Mışkin qarşısında “çılpaq ruhların” simvolu kimi təqdim olunurdu. Həmçinin “Çaykovski” və Həmtay duetlərində görünüş simvolikası da ön plandadır: 1993-cü il quruluşunda onların eyni kostyumları – göy rəngli şalvar və açıq sinə – daxili və xarici mənlik arasındakı paralelliyi ifadə edirdi.

“İdiot” baletindəki qəhrəmanlar arasındakı mürəkkəb münasibətlər müxtəlif xoreoqrafik strukturlarda – solist partiyaları, duetlər, trio və “pas de quatre” (dördlük rəqslər) vasitəsilə səhnələşdirilir. Burada qadın duetləri ilə yanaşı, o dövr üçün yenilik hesab edilən kişi duetləri və kişi ifaçılar arasında akrobatik dəstək elementləri xüsusi yer tutur. Eyfman bu xoreoqrafik yanaşmanı daha sonra “Karamazov qardaşları”, “Çaykovski” və digər tamaşalarında daha da inkişaf etdirir. Beləliklə, rəqs Eyfman yaradıcılığında sadəcə hərəkətlər toplusu deyil, emosional və mənəvi dərinliyi olan bədii hekayəyə çevrilir; tamaşaçı isə bu hekayəyə musiqinin sonuncu akkordunadək inanır və onunla birgə yaşayır. Solistlərin variasiyalarına bəzən korifeylər (kordebalet truppasının aparıcı üzvləri) qoşulur. Onlar baletin digər obrazlarını – tamahkar, mənəvi cəhətdən zəif və zorakı personajları canlandırırlar. Simvolik baxımdan bu kütlə, fərqli düşünən fərdlərin həyatına nəzarət edən amansız qüvvəni təəcəssüm etdirir. Səhnə üzərində forma daim dəyişir və modulyasiya-keçidlər olunur: dairə – xəttə, xətt – diaqonala çevrilir və bu çevrilmələr fasiləsiz şəkildə, səhnə hərəkətinin “içərisində” baş verir. Bu proseslər fasilə olmadan, sanki səhnə boyunca axaraq, dinamik plastik dramaturgiyanın əsas elementlərindən birinə çevrilir.

Knyaz Mışkin ilə ehtiraslı Nastasya Filippovna arasındakı psixoloji cəhətdən incə qurulmuş duetlər qarşılıqlı heyranlıq və bir-birilərini tapmağın doğurduğu xoşbəxtliklə doludur. Bu xoreoqrafik dialoqda əzab və təslimiyət motivi də öz əksini tapır: qürurlu qadın, onu anlayan və xilaskar sevgisi ilə sevən insanın ayaqları önündə diz çökür. Bu səhnə həm dramatik gərginliyin, həm də mənəvi təmizlənmənin – katarsisin – zirvəsidir. Nastasya ilə zərif və

mələhətli Aqlaya arasındakı duet isə yalnız iki qadının eyni kişiyə olan hissləri uğrunda mübarizəsini deyil, işıqla qaranlığın, maddi ilə mənəviyyatın, torpaqla səmavi dəyərlərin qarşıdurmasını təcəssüm etdirir. Xoreoqrafiya və səhnə plastikası bu mübarizənin simvolik dərinliyini aydın şəkildə ifadə edir. Nastasya tünd, dərin rəngli geyimdə, Aqlaya isə şəffaf, açıq tonlarda təqdim olunur. Bu geyim kontrastı obrazların daxili aləmini, həm də Mışkinin onlara münasibətini simvolik şəkildə əks etdirir: biri mərhəmət obyektidir, digəri isə ucaldılmış, saf məhəbbətin simvolu kimi görünür.

Mışkin və Roqojin arasında həm geyimdə, həm də səhnə plastikasında prinsiplial qarşıdurma müşahidə olunur. Mışkinin obrazı – demək olar ki, klassik-romantik xarakter daşıyır: ağ kostyumda, narahat və qırılqan plastika ilə əzab çəkən bir insanın daxili dramını ifadə edir. Rəqqas birbaşa tamaşaçıya baxmır; onun baxışları “öz içindən” keçir və bu, dərin daxili dialoqun mövcudluğunu hiss etdirir. Obrazda “başqa bir insanın” – Tanrısız bir dünyada Tanrını daşıyan insanın simvolik surəti canlandırılır. Onun əl hərəkətlərində bəzən dua jesti, bəzən xaç çəkmə işarəsi görünür. Roqojin isə bunun tam əksidir: bulanıq, qaranlıq, sanki ləkələnmiş geyimdədir. Onun plastikasında ehtiras təkcə güclü emosional impuls kimi deyil, həm də xəstə ehtiras, obsesiv hal kimi ifadə olunur. Bu, geniş, kobud, qəzəbli və sərt hərəkətlərdə bədən dili ilə açıq şəkildə görünür. Onların maraq nöqtəsi Nastasya Filippovnadır: biri onu “əldə etmək”, digəri isə cəmiyyətin ləkələdiyi, məhv etdiyi gözəlliyi xilas etmək istəyir. Balet sənətində o dövr üçün yenilik sayılan kişi dueti səhnələrindən birində Roqojin Mışkinin cansız bədənini qucaqlayır. Bu səhnəni Rogir van der Veydenin (təxminən 1435–1440) “Çarmıxdan endirmə” (*The Descent from the Cross*) əsəri ilə müqayisə etdikdə, təsviri sənətlə səhnə forması arasında Eyfmanın qurduğu paralelləri açıq görmək mümkündür. Xoreoqraf xristian fədaçılıq mövzusunun teatr plastikasının dili ilə yenidən işləyir.

Yaxşılıq, mərhəmət və məhəbbətin xaotik dünyadakı mübarizəsinin vizual metaforu bu səhnədə zirvəyə çatır: ağ konturlarla çəkilmiş Mışkin qara fon üzərində sanki çarmıxa çəkilmiş kimi görünür. Bu dayandırılmış poza tamaşanın əsas simvoluna çevrilir. Eyfmanın xoreoqrafiyası bu baletdə incə, uzanan, bükülmüş xətləri ilə şərq kalliqrafiyasını xatırladır – hər hərəkət, sanki bədən dili ilə yazılmış dua kimi səhnədə iz qoyur.

1991-ci ildən sonra Eyfmanın xoreoqrafik dili qrafik olaraq dəyişməyə başlayır: rəqs xətti daha kəskin, qırıq-xətli olur, bağlanmış pozalar isə əsas ifadə vasitəsinə çevrilir. Bu dövrdə xoreoqraf böyük bəstəkar Pyotr İliç Çaykovskinin

yaradıcılığına müraciət edərək, onun musiqisinin köklərini, ilham mənbələrini və dünya mədəniyyətinə təsirini səhnə plastikasının dili ilə əks etdirən bir balet yaradır. Tədqiqatçı O. Vedexina “Rəqs edən Çaykovski” adlı məqaləsində bu tamaşanı belə xarakterizə edir: “...Çaykovskinin təxəyyülü ilə onun bioqrafiyasının tarixi xəyalları arasında ustalıqla məsafəni qoruyaraq, Eyfmanın möhtəşəm konsepsiyası sürətlə bəstəkarın ölüm ayagında olan onun həyatına – parlaq və daxili bütövlüyə malik bir səyahətə çevrilir... Çaykovski – baletin triumfudur” (Ведехина О. (1984) s. 39.tərcümə Hacıyev R.).

Bu balet Eyfman üçün dönüş nöqtəsi oldu: ilk dəfə kordebalet üçün geniş və mürəkkəb xoreoqrafik material hazırlandı – səhnədə “qu quşlar” peyda oldu. Məhz bu tamaşadan etibarən, xoreoqrafın səhnə tərtibatı üzrə uzunmüddətli və uğurlu yaradıcılıq əməkdaşlığı rəssam Vyacheslav Okunevlə başladı.

Tamamilə yenidən işlənmiş quruluşda – yeni səhnə geyimləri, dekorasiyalar, işıqlandırma və ən əsası müasir rəqqasların texniki və emosional imkanlarına uyğunlaşdırılmış xoreoqrafiya ilə Eyfman “Çaykovski” baletinə yeni nəfəs verir. Bu versiyada bəstəkarın musiqisinə əlavə mənalar, yeni qatlar, çoxsəviyyəli dramaturji paralellər daxil edilir. 2016 ci ilin versiyasında “Qu gölü” və “Qaratoxmaq qadın” musiqi materialına “Şelkunçik” və “Yevgeni Onegin” əsərlərindən fraqmentlər də əlavə olundu. Bununla birlikdə personajların dairəsi genişləndi: səhnədə indi Çaykovski, onun “ikili surətləri” – Rotbart, Drosselmeyer, Onegin, Herman kimi simvollar; həmçinin Antonina Milyukova (bəstəkarın həyat yoldaşı), Nadejda Filaretovna fon Mekk (həm himayədar, həm ilhamverici), Qrafinya, Şahzadə, Maşa, Lenski, Tatyana, Olga və Jocker obrazları peyda olur. Tamaşanın əsas fəlsəfi xətti — dahi yaradıcılığın daxili sirrinin və insan ruhundakı ikiləşmənin səhnə ifadəsidir.

Dünya şöhrətli şah əsərlərin yaranmasının arxasında duran bu daxili ziddiyyət tamaşanın ideya mərkəzinə çevrilir. 24 may 2016-cı ildə baş tutan yeni quruluşun premyerası Eyfmanın yaradıcılığında yeni mərhələ açdı. Adında da əks olunan “Çaykovski. Pro et contra” (lat. lehinə və əleyhinə) ifadəsi insan ruhundakı əbədi dialoqu, işıqla qaranlığın, inamla şübhənin, dahi ilə adi insanın qarşıdurmasını bildirir. Bu termin Eyfmanın quruluşunda həm yaradıcılığın, həm də şəxsiyyətin dual təbiətini anlamaq üçün açar rolunu oynayır. Beləliklə, bu baletdə hər plastik forma, hər bədən xətti insanın öz-özü ilə apardığı mənəvi mübarizənin simvoluna çevrilir. Eyfmanın sözləri ilə desək, “Pro et contra — Çaykovskinin şəxsiyyətidir”; bu tamaşa onun ruhunun tərcümeyi-halını,

yaradıcılıq portretini təqdim edir — və nəticədə, səhnə əsəri bir növ bədii bioqrafiyaya çevrilir.

Xoreoqraf tərəfindən əvvəllər yaradılmış tamaşanın yenidən düşünülməsi – xüsusilə də illər sonra – mürəkkəb və cəsarətli yaradıcılıq addımıdır. 25 il fasilədən sonra səhnəyə qoyulan yeni versiya artıq tamamilə fərqli ritmə, tempə və energetikaya malikdir. Baletin mərkəzində iki obraz dayanır: dahiyənə yaradıcı kimi Çaykovski və onun Həmtayı – İkili surəti. Əgər 1993-cü il “Çaykovski” baletində Həmtay bəstəkarın öz daxili dünyasının, gizli hissələrinin və təlatümlü düşüncələrinin bədii təcəssümü idisə, yeni versiyada – «Çaykovski. PRO et CONTRA» – bu obraz fərqli semantik mənə daşıyır. Burada Həmtayı artıq mənfi, dağıdıcı başlanğıc kimi təqdim olunur; o, insan ruhundakı ziddiyyətləri, qaranlıq impulsları və daxili neqativi özündə cəmləyən varlığa çevrilir. Bu surət ikilidir: bir tərəfdən – təlqin, ehtiras, məhv etmə və xaosun simvoludur; digər tərəfdən isə – yaradıcı enerjinin, sənət doğuran ağrının mənbəyidir. Eyfman bu qarşıdurmada dahi bəstəkarın içində baş verən mənəvi savaşı plastik ifadəsini yaradır. Balet iki kulminasiya nöqtəsinə malikdir. Onlardan biri “Qaratoxmaq qadın” əsərindən ilhamlanan qumar evi səhnəsidir. Lakin əvvəlki (1993-cü il) versiya ilə müqayisədə bu səhnədə Qaratoxmaq qadının rolu azaldılıb; diqqət hadisələrin dramatik inkişafına və daxili psixoloji gərginliyə yönəlir. Qumar evindəki qarşılaşma və dağılmadan sonra Həmtayı – bəstəkarın ikili surəti – yenidən onun yanına qayıdır. Sonrakı hissədə artan daxili həyəcan, səhnə boyunca uçuşan ağ qu quşları və qara Rotbart dəstəsi arasında bəstəkar öz Həmtayı – yəni öz-özlüyü ilə – faciəvi şəkildə vidalaşır. Bu səhnə həm fiziki, həm mənəvi mənada öz “mən”indən ayrılışın metaforasıdır. Tənqidçi N.Alovert bunu belə dəyərləndirir: “Eyfman köhnə baletlərini yenidən redaktə etməklə, onlara yeni ruh, yeni fəlsəfə gətirir. *Pro et Contra* artıq təkcə Çaykovskinin taleyi haqqında deyil – insanın öz ruhundakı dualizm haqqında hekayədir” (Аловерт Н. (2017) tərcümə Hacıyev R.).

“Çaykovski.PRO et CONTRA” tamaşasında Çaykovski və onun Həmtayının rollarını müvafiq olaraq Oleq Qabışev və Sergey Volobuyev ifa edirlər. Eyfmanın “Çaykovski” baleti təkcə dramatik hadisələrin səhnə təsviri deyil, həm də dərin emosional və fəlsəfi qatlara malik bir əsərdir. Burada musiqi, hərəkət və vizual obrazların sintezi vasitəsilə insanın daxili aləminin mürəkkəbliyi, yaradıcılıq əzabı və varoluşun ziddiyyətləri açılır. Həmtayı ilə dialoq yalnız xarici münaqişə deyil, həm də insanın daxilində yaşadığı psixoloji parçalanmanın, özünü dərk etmə və öz-özünə qarşı mübarizənin təcəssümüdür.

Bu baxımdan tamaşa insan gerçəkliyin universal suallarına – kimlik, azadlıq, qurbanvermə və mənəvi təmizlənmə mövzularına toxunur. Bu anlayış xoreoqrafın ideyasını, onun mövzuya baxış bucağını və həmin ideyanın rəqs dili ilə səhnədə canlandırılmasını dərk etmək baxımından əsas əhəmiyyət kəsb edir. Süjetin interpretasiyası, baletin çoxqatlı yozumları və simvolik məzmununun araşdırılması tamaşaçını Eyfmanın yaradıcılıq niyyətinə yaxınlaşdırır və səhnə ilə mənəvi təmas yaradır.

Boris Eyfmanın tamaşaları təkcə romanların və ya bəstəkarların həyat və yaradıcılığının səhnə interpretasiyası deyil, həm də rəqs sənətində yeni mərhələnin başlanğıcıdır. Burada əsas dəyərlər rəqs vasitəsilə ifadə olunur – düşüncə və ehtiras hərəkətə çevrilir. İfa baxımından Eyfman Teatrı tamaşaçının qarşısında yüksək səviyyəli dramaturgiya, rejissura, müasir xoreoqrafiya, rəqs və aktyor sənətinin vəhdəti ilə çıxış edir. Bu sənətkarlıq tək solistlərə deyil, həm də kordebaletə, səhnə tərtibatçılara, geyim və işıq rəssamlarına qədər uzanır.

“İdiot”, “Çaykovski” və “Çaykovski. PRO et CONTRA” tamaşalarının dramatik strukturu və xoreoqrafik dili hadisələrin ardıcılığından çox emosional vəziyyətlərin dərinliyinə yönəlir. Mışkinin düşüncə və yaddaş axını vasitəsilə tamaşaçı hadisələri subyektiv prizma ilə qəbul edir, bu da obrazların daxili aləminə daxil olmağa imkan yaradır. Beləliklə, tamaşa fəlsəfi düşüncə və emosional empatiya üçün geniş zəmin açır, insanı varlıq və mənəvi dilemma içində fəal şəkildə iştirak etməyə çağırır.

Eyfman teatrın tamaşaları, klassik baletin sərhədlərini genişləndirərək onu yalnız vizual estetika səviyyəsindən çıxarır. Bu yanaşma sayəsində balet dərin sosial mesajlar daşıyan, insanın psixoloji və mənəvi təcrübəsini ifadə edən çoxölçülü bir sənət növünə çevrilir. Nəticədə, Eyfmanın yaradıcılığı çağdaş sənət aləmində unikal status qazanır və həm milli, həm də qlobal miqyasda əhəmiyyətli bədii hadisəyə çevrilir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. .Ромм В. (2006). Танец как фактор эволюции: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 [Электронный ресурс] / В. В. Ромм. – Барнаул, <http://www.disserscat.com/content/tanets-kak-faktor-evolyutsiichelovecheskoikultury>)

2.Ведехина О. (1984) Танцующий Чайковский. Журнал Балет, , №1, 38.39

3.Аловерт Н. (2012). Борис Эйфман : Вчера, сегодня... Санкт-Петербург, Балтийские сезоны. 218 с.

4.Афет Ислам. (2019). По ту сторону греха. Магия балета Б.Эйфмана в постановке по мотивам романа Ф.Достоевского. Интервью с заведующей кафедры балетмейстерского искусства БХА, доктора философии в области педагогики, профессором Людмилой Гасановой. <http://www.anl.az/down/meqale/kaspi/2019/may/649660.htm>. Каспий. – 1 мая. – С.12.

5.Цалобанова В. (1997) Балетная империя Бориса Эйфмана. Портрет балетмейстера // «Театральная жизнь». – № 56. – С. 63-65.

6.Шеффер Е. С. Авторский театр Бориса Эйфмана. Российская академия театрального искусства – ГИТИС. с.91-103
<https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-teatr-borisa-eyfmana/viewer>

7.<https://www.youtube.com/watch?v=JRM4EPmxqXw> “İdiot” baletinin video çəkilişi

<https://www.youtube.com/watch?v=w62ntUCkLjM>

Гаджиев Рустам Рамиль оглы

Характерные черты «психологического балета» Бориса Эйфмана в развитии современной танцевальной культуры"

Резюме: В статье рассматриваются проблемы современного танца, сценографии, новшества, привнесенные всемирно известным хореографом Борисом Эйфманом в танцевальное искусство XX и XXI веков, а также новое художественное явление – психологический балет и пластическая полифония. Сделана попытка анализа балетов «Идиот», «Чайковский» и «Чайковский. Pro et Contra» с точки зрения хореографии, музыки, сценографии и эмоциональных составляющих.

Ключевые слова: балет, современный танец, Борис Эйфман, балет «Идиот», балет «Чайковский», психологический балет.

Hajiyev Rustam Ramil oghlu

Characteristic Features of Boris Eifman's “Psychological Ballet” in the Development of Modern Dance Culture

Summary: This article examines contemporary dance, set design, and the innovations brought by world-renowned choreographer Boris Eifman to dance in the 20th and 21st centuries. Psychological ballet as a new artistic

phenomenon and plastic polyphony are explored. An attempt was made to analyze the ballets “The Idiot,” “Tchaikovsky,” and “Tchaikovsky. Pro et Contra” from the point of choreography, music, set design, and emotional component.

Key words: ballet, contemporary dance, Boris Eifman, The Idiot, Tchaikovsky, psychological ballet.