

ANALITİK KİNO JURNALI

№ 01 (07) MAY 2012

fokus



№ 01(07) MAY 2012

fokus

ANALITİK KİNO JURNALI

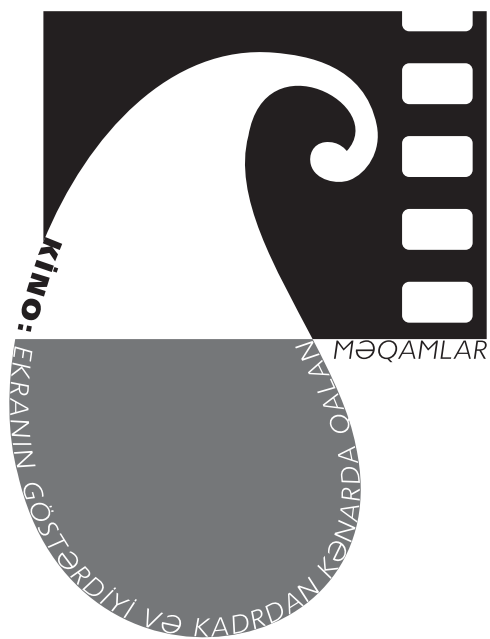


«AZƏRBAYCAN DƏMİR YOLLARI»
QAPALI SƏHMDAR CƏMİYYƏTİ



www.railway.gov.az
Telefon: 499-44-07

ETİBARLI
YÜK VƏ SƏRNIŞIN DAŞIMALARI



№ 01(07) MAY 2012
fokus
ANALİTİK KİNO JURNALI

MARKETİNG



Səh. 5

Ədələt Vəliyev:
"Əhalinin
yerli filmlərə
marağı artıb"

Səh. 12 *Aygün Aslanlı. Serial zamanı*



KİNOZAL



Səh. 37 **Sokurovun "Faust"u**



Səh. 45

Aliyə
Bir zaman
Anadoluda

fokus



Səh. 16

Vahid Mustafayev:
"Hər şeyə fərqli
rakursdan baxmaq
lazımdır"

Səh. 24 **Ənvər Əbluc:**

"Heç kəs öz
ayranına
turş deməz"



Səh. 31 **Elxan Cəfərov:**



"İndiki
məqamda
həqiqət
özünü
doğrultmur"

Səh. 49 **Toğrul Abbasov**

**İlahi məxluqun
narahatlığı**



Səh. 54 **Aygün Aslanlı**

**İlahi
məxluq,
Avropanın qürubu və
Kamran babanın sandığı**

Səh. 57 **Aliyə**

Vüqar niyə qayıtmır?



Səh. 60

Teymur Daiymi
"Sonuncu"
filminin
eksperimental
tərəfləri barədə

PEŞƏSİ PRODÜSER



Səh. 67

Zeynəb Atakan:
"Vaci b olan
hədəfi tapmaqdır"

RAKURS

Səh. 75 **Aydın Dadaşov:**

"Di aqnoz –
problemi n
həlli di r"



Səh. 82

Şərif Ağayar:

"Çömçəsi ndə
yan-yörəsi nə
yorğan-döşək doldurulmuş
yaşlı bi r qadın vardı..."

PORTRET

Səh. 89 **Sevda Sultanova**
Terensi n boş fəlsəfəsi

Səh. 93 **Teymur**
Dai mi
Ki nonun
fövqündə:
Terens
Mali ki n
ki nofəlsəfəsi



NƏZƏRİYYƏ

Səh. 109 **Aydın Dadaşov**
Əbədi mövzuların
ekran həlli



Səh. 121

Aliyə
Kamera
və uşaq

Səh. 130 **Elcin Əli bəyli**
Azərbaycan teleməkanında
vi deokli pləri n yaradıcı axtarışları
televizi yatədqı qatınınesasobyekti ki mi

STOP KADR



Səh. 141

Dadaş Adna

MASTER KLASS

Səh. 153

Pedro
Almodovardan
ki no dərsi



SƏRBƏST MÖVZU



Səh. 161

Sevda Sultanova
Tarkovski
(hekayə)

LAYİHƏ

Səh. 167 **Тоғрул Джуварлы,**
Валерий Ивченко:
Жизнь Ганиева
(киносценарий)

№ 01(07) MAY 2012
fokus
ANALİTİK KİNO JURNALI



Ədalət Vəliyev:

“ƏHALİNİN YERLİ FİLMLƏRƏ MARAĞI ARTIB”



*Azərbaycan
mədəniyyət və turizm
nazirinin müavini
Ədalət Vəliyevin
“Fokus” jurnalına
müsahibəsi*

A

zərbaycan Prezidenti tərəfindən 2008-ci ildə təsdiq olunmuş “Azərbaycan kinosunun 2008-2018-ci illər üzrə inkişafına dair Dövlət Proqramı”nın qəbulundan 4 ilə yaxın vaxt keçib. Ötən bu illərə baxanda müsbət dəyişikliklər göz qabağındadır. Siz dövlət proqramının həyata keçirilməsi işində xüsusi ilə hansı nəticələri qeyd etmək istərdiniz?

– İlk öncə qeyd etmək istəyirəm ki, son illərdə ölkə başçısının ümumən Azərbaycan mədəniyyətinə göstərdiyi diqqət həddindən artıq önəmlidir. Teatr, muzey, musiqi məktəbləri və mədəniyyət anlamı adı altında başa düşülən digər təsisatlar kimi kino da mədəniyyətin tərkib hissəsindən biridir. Diqqət yetirin, teatrların, muzeylərin, kitabxanaların, o cümlədən kinonun inkişafı ilə bağlı ölkə başçısı tərəfindən proqramlar qəbul olunub. Hesab edirəm ki, bu çox vacib məsələdir. Bilirsiniz ki, Sovetlər İttifaqı dağılma ərafəsində 80-ci ilin ortalarından Qorbaçovun bədnam yenidənqurma siyasəti ilə həyata keçirilən tədbirlər əslində müttəfiq respublikaları, eləcə də Azərbaycanda



Azərbaycan Mədəniyyət və
Turizm nazirinin müavini
Ədalət Vəliyev

bir sıra həyatı vacib olan sahələrə öldürücü təsir göstərdi. Bunlardan da biri kino idi. Nə baş verdi? Kino zalları boşalmağa başladı, kinoteatrlar fəaliyyətlərini dayandırmağa məcbur oldu. Kinoteatrlar yaxşı hallarda mebel satışı zallarına çevrilməyə başladı. Tamaşaçı auditoriyası olmadığı, kinoya maraq azaldığı üçün bütünlüklə kino industriyası qarşısı alınmayan fəlakətlə üzləşdi. Keçmiş SSRİ miqyasında bir-birinin ardınca kinostudiyalar öz fəaliyyət istiqamətini ciddi filmlər-

dən kommersiya filmlərinə yönəltdi və bu gün ciddi filmlər kimi qəbul etmək istədiyimiz filmlər demək olar ki, sıradan çıxmağa başladı. Bu proses Azərbaycanda da baş verdi: tamaşaçı qıtlığı, kinoteatrların yararsız hala düşməyi, kinonun davamlı şəkildə regionlarda göstərilməməsi, mərkəzdən (Moskvadan Bakıya, o cümlədən Bakıdan rayonlara) filmlərin gətirilməməsi, kino-prokat sisteminin iflici və nəticədə kinostudiyanın acınacaqlı vəziyyəti. İllərboyu artıq nizamlanmış kino çəkilişi sistemində – bədii, sənədli, animasiya–plansızlıq, maliyyə çətinlikləri və bütövlükdə sənətdə bir düşkünlük yarandı. Təbii ki, daha sonrakı illərdə Azərbaycan müstəqillik əldə etdi və müstəqilliyinin ilk illəri nə qədər çətin olsa da ulu öndərimiz Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafı ilə bağlı, daha sonra kinonu və sair mədəniyyəti ehtiva edən bir çox sahələrlə bağlı qanunların qəbul olunmasına parlament tərəfindən nail oldu. Bu gün isə artıq Azərbaycan bütün dünyada tanınan, sayılan, seçilən dövlətlər sırasındadır. Bu aspektdən yanaşsaq düşünürəm ki, Azərbaycan kinosunda da baş verən dəyişikliklər çox vacib dəyişikliklərdir. Bakı şəhərində və regionlarda olan bütün teatrlar – Milli Akademik Dram Teatrı, Rus Dram Teatrı, Gənc Tamaşaçılar Teatrı, Kukla Teatrı, Heydər Əliyev Sarayı təmir olundu, Muğam Mərkəzi açıldı, Ağdam, Mingəçevir teatrları yenidən quruldu, bilavasitə kinoya aidiyyəti olan silsilə işlər görüldü. MDB və Avropada ən yaxşı film saxlanc

məkanlarından biri Dövlət Film Fondu müasir tələblər səviyyəsində istismara buraxıldı. Elə həmin məkanda, yəni kinostudiyanın ərazisində kino işçilərinin sosial rifahının yuxarı qaldırılması üçün ölkə başçısının sərəncamı ilə yaşayış binası inşa olundu.

Bundan başqa 2011-ci ildə Nizami Kino Mərkəzinin istifadəyə verilməsini qeyd etmək istərdim. Mərkəzin istifadəyə verilməsi ölkəmizdə beynəlxalq kino layihələrinin həyata keçirilməsi üçün geniş imkan yaradır. Bir neçə il əvvəl insanlarda belə bir sual yaranırdı: “Azərbaycanda kinoteatr olacaqmı?” Mən təsadüfən teatrların adını sadalamadım, nazirlik yeni bir layihə üzərində işləyir, biz respublikanın əsaslı təmirdən çıxmış 100-ə qədər teatr və mədəniyyət saraylarının siyahısını hazırlamışıq. Həmin binalarda həftənin müxtəlif günlərində filmlər nümayiş etdirəcəyik. Bu əslində Azərbaycanın rayonlarında film prokatını yaratmaq imkanlarının olduğu anlamına gəlir. Kinostudiyanın yeni rəhbərliyinə bu işlə məşğul olmaq həvalə olunub, hazırda hazırlıq işləri gedir. Güman edirəm ki, bu ilin ikinci yarısında bu istiqamətdə xeyli ciddi irəliləyişə nail olacağıq. 2006-2011-ci ilə qədər filmlərin istehsalına dövlət büdcəsindən ayrılan vəsaitin həcmi təxminən 2 dəfə artıb ki, bu da çəkilən filmlərin say etibarlı ilə çoxluğuna səbəb olub. Həmçinin qeyd etməliyəm ki, istehsal olunan filmlərə ölkə əhalisi tərəfindən maraq artıb. Eyni zamanda həmin filmlər beynəlxalq festivallarda da uğurlu nəticələr əldə ediblər. Məsələn, 2008-2011-ci illərdə müxtəlif janrlı filmlər 40-a yaxın ölkədə 100-dən artıq festivalda iştirak edib, “Ən yaxşı film”, “Ən yaxşı rejissor işi”, “Ən yaxşı debüt” və başqa nominasiyalarda qalib gəlib. Onu da qeyd edirəm ki, festivala qatılan filmlər arasında “Bu meydan, bu ekran” layihəsi çərçivəsində istehsal olunan filmlər üstünlük təşkil edir. Bu filmlərdən “Ev”, “Bir addım”, “Düyün”, “Koramal” və başqa qısametrajlı filmləri qeyd etmək olar. Tammetrajlı filmlərdən isə uğurlu festival həyatı yaşayan “40-cı qapı”, “Buta”, “Sahə” filmlərinin adlarını çəkə bilərəm.

“40-cı qapı”, rejissor Elçin Musaoğlu



Ölkəmizin birinci xanımı, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, İSESKO və YUNESKONUN xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın bilavasitə dəstəyi, təşəbbüsü və yaxından köməkliliyi ilə Fransanın çox məşhur tanınmış şirkəti hazırda Cəfər Cabbarlı adına "Azərbaycanfilm" kinostudiyasının yenidən qurulması layihəsinin hazırlanması ilə məşğuldur.

İl ərzində Film Fondu tərəfindən onlarla öz ömrünü kinoya həsr etmiş insanların taleyi ilə bağlı xatirə gecələri, sənədli filmlərin təqdimatı və sair yubileylər həyata keçirilir. Film Fondla bağlı bir məqamı da deyim, burda 500 mindən yuxarı film saxlamaq imkanımız var. Hazırda isə 60 mindən bir az artıq film saxlayırıq. Biz xarici dövlətlərin filmlərini Azərbaycan kinosuna qazanc məqsədilə bu məkanda saxlaya bilərik.

Artıq Nizami Kino Mərkəzində Azərbaycan filmləri nümayişi olunur. Ötən il biz kinoteatrlarda nümayiş olunan dünya kinostudiyalarının istehsalı olan filmlərin Azərbaycan dilində təqdim olunmasına nail olduq. Bundan başqa Azərbaycan filmlərinin qeydiyyatdan keçməsi və lisenziyalaşdırılması məsələsi ilə nazirlik ciddi şəkildə məşğul olur. Belə ki, filmlərin reyestrinin fəaliyyəti ilə bağlı 1000-ə yaxın film qeydə alınıb. Azərbaycanda akkreditə olunmuş bir çox dövlətlər özlərinin kino həftələrini keçiriblər. Eləcə də bu illər ərzində bir çox xarici dövlətlərdə – Meksika, Kuba, Misir, Macarıstan, Türkiyədə – Azərbaycan kino günləri də müvəffəqiyyətlə həyata keçirilib. Xüsusilə qeyd edim ki, "Azərbaycan kinosu" ensiklopedik lüğəti hazırlanıb və kino ilə bağlı çoxlu sayda kitab nəşr olunub. Bunlara misal olaraq, Mais Ağabəyovun "Kinoda rəssam işi", Aydın Dadaşovun "Kinoşünaslıq", Aydın Kazımzadənin "Azərbaycan kinorejissorları", Rafiq Quliyevin "Səssiz kinonun təsvir irsi" kitablarını qeyd etmək lazımdır.

"Mədəniyyət" qəzeti vaxtaşırı Azərbaycan kinosunun təbliği ilə məşğul olur. Eləcə də sizin jurnalın fəaliyyəti dövlətə və dövlətçiliyə sədaqətli bir yolla kinonun inkişafına xeyir gətirəcək məqamları işıqlandırmağı, təhlili ciddi, düşündürücü materialların çap olunmasına istiqamətlənməklə çox böyük xidmət göstərir. On il əvvəl bunu ancaq arzu etmək olardı.

Hesab edirəm ki, ən böyük uğurlarımız hələ qarşıdadır. Yəni, Azərbaycan kinosunun işıqlı gələcəyi uzaq gələcəyin söhbəti deyil.



- “Nizami” kinoteatrının təmiri, fəaliyyətə başlaması həm şəhərimizin sakinləri, həm kino ictimaiyyəti və ziyalılar tərəfindən müsbət qarşılandı. Sizə elə gəlmir ki, bütün respublikanı əhatə edən kino nümayişi zallarını boş qalmağın təhlükəsi gözləyə bilər? Burada tamaşaçının məsuliyyətsizliyi çoxdur yoxsa başqa faktorlar da rol oynayır?

– Neçə illərdir ki, teatra getməyən adamlar deyirdilər ki, teatr ölüb. Biz yeni və əsaslı təmirdən çıxmış binalar, mərkəzləşmiş kart sistemi ilə biletləri satmağa başlayanda rəqəmlərə diqqətlə baxdıq və gördük ki, teatrlar çox böyük inkişafa başlayıblar. İnsanlar hər şeydə maraqlı və rahatlıq axtarırlar. Güzəl film gözəl, rahat binada baxılacaq “40-cı qapı” malıdır. Əgər bunun gözəl oturacağı, gözəl foyesi yoxdursa, əgər binanın damından yağış yağarsa tamaşaçı özünü orda necə rahat hiss edə bilər? Niyə “Azərbaycan” kinoteatrı, “Park Cinema” hər zaman tamaşaçı ilə dolu idi? Çünki orda ilkin vacib olan şəraitlər yaradılıb. Bugünkü kinoteatrlar əslində özündə bir çox funksiyaları birləşdirən kinoteatr rolunu oynamalıdır. Əmin olun, kinoteatrların sayının artması tamaşaçıların sayının azalmasına yox, artmasına xidmət edəcək.

- Proqramda beynəlxalq Euvroimage təşkilatına üzvlük, birgə istehsalın dəstəklənməsi də xüsusi qeyd olunur. Bu sahədə nə yeniliklər var?

– Qeyd edim ki, bu zamana qədər “Sahə”, “Kabusun gözü ilə”, “Ondan yaxşı qardaş yox idi”, “15 ispaniyalı Bakıda”, “Ümid yeri” və s. bədii və sənədli filmlər xarici dövlətlərlə birgə çəkilən ekran əsərləridir. Birgə filmlərin bəziləri də məsələn, “Qorxma mən sənənləyəm 2”, “Qırmızı bağ”, “Mahmud və Məryəm” istehsal mərhələsindədirlər. Azərbaycan hazırda da dünyanın başqa dövlətləri ilə birgə film istehsalı barədə danışıqlar aparır. Amma bizim bu gün bu işlə çox ciddi şəkildə məşğul olmağımızın səbəbi hələlik kinostudiyamızın hazır olmaması, maddi texniki bazanın zəifliyidir. Kinostudiya hazır olandan sonra Fransa, İtaliya, Almaniya eləcə də dünyanın bir çox ölkələri ilə birgə istehsalla bağlı işlər görülməlidir.

◀ “Buta”, rejissor İlqar Nəcəf



“Sahə”, rejissor İlqar Safat. ▶

• *Proqramda özəl prodüser mərkəzlərinin dəstəklənməsi məsələsi də xüsusi önəm daşıyır. Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin sifarişi ilə prodüser mərkəzlərinin çəkdiyi filmlərin arasında uğurlu, beynəlxalq festivallarda iştirak etmiş filmlər var. "Nərimanfilm", "Buta Film" kinoşirkətləri dövlət tərəfindən sifariş edilmiş layihələrə əlavə maliyyə vəsaiti də cəlb ediblər. Güclü özəl prodüser mərkəzlərinin formalaşması üçün daha nələri etmək lazımdır? Onların hansı zəif cəhətləri daha çox sezilir?*

– Bizdə yalnız təsəvvür mövcuddur. Biz iyirmi illik müstəqilliyini yaşayan Azərbaycanla 200 illik müstəqilliyini yaşayan və dövlətçilik ənənəsi ilə yanaşı mədəniyyət ənənəsi olan dövləti eyni tərəziyə qoyub, eyni nəticəni gözləyirik. Prodüserlik məktəbi İngiltərədə, Amerikada neçə illərdir mövcuddur, biz də çox qısa vaxt ərzində onların tempinə çatmaq istəyirik. Bu isə bir az qeyri-ciddi səslənir. Mənim fikrimcə, Azərbaycanda normal, kifayət qədər ciddi insanlar var ki, bu işlə məşğuldurlar. Sadəcə gəncləri alışdırmaq, öyrətmək, oxutmaq lazımdır. İnsanlar xarici dillər bilməli, dünyanın kino şəbəkələrində təcrübə keçməlidirlər, yəni ixtisaslaşmanı daha da dərinləşdirməlidirlər. Zamanla bunlar hamısı həll olunacaq.

• *Bu sualı sizə "Çağdaş Azərbaycan teatrının təşkilatlanma problemləri" fundamental monoqrafiyanın müəllifi kimi vermək istəyirəm. Analoji aspektdən milli kinematoqrafiyamıza baxanda kinomuzun təşkilatlanması, bazarın formalaşması, istehsalçılar və prokatçılar arasında harmonik münasibətlərin yaranması, xarici festivallarda təmsil oluna biləcək filmlərin çoxalması nəzərindən sizcə, milli kinomuzun zəif bəndi hansıdır? Kadr çatışmazlığı, passionar şəxslərin azlığı yoxsa kino təhsilinin və ya kino dərgilərinin durumu?*

– Azərbaycan kinosunun sadaladığınız problemləri ayrı bir məqalənin mövzusuudur. Bu gün biz kinoda uğurlarımızdan, görülən, görüləcək işlərdən danışdıq. Əlbəttə, kinomuzda ciddi problemlər var. Həmin dövlət proqramı o problemlərin böyük bir qisminin aradan qaldırılması üçün hazırlanmış dövlətin konsepsiyasıdır. Heç kəs danmır ki, kinoda bu gün kadr, prokat, kinoteatr binaları ilə bağlı ciddi problemlər mövcuddur. Amma son illər görülən işlər bizdə böyük inam və ümid yaradıb ki, Azərbaycan kinosu dürüst yolla inkişaf edir. Və bu istiqamətdə böyük nailiyyətlərə biz artıq imza atırıq.

• *Son illərin tendensiyalarını analiz edəndə ikili tendensiya hiss olunur. Bir tərəfdən festival üçün nəzərdə tutulmuş filmlər, başqa tərəfdən milli tariximizlə bağlı və ya daxili tamaşaçılara həsr olunmuş filmlər. Bütçə cəhətdən bu iki tendensiyanı fərqləndirmək olar. İribüdcəli və standart bütçəli. Sizcə, milli mədəniyyətimizin, kinematoqrafiyamızın inkişafı baxımından bu tendensiyalar hansı nisbətdə olmalıdır və ya ikisindən birini seçməliyikmi?*

– Mənim üçün belə bölgü yoxdur. Zaman-zaman tariximizə mütləq şəkildə müraciət edib, onun parlaq səhifələrini işıqlandırmalıyıq. Və həmin filmlərin bütçəsinin də böyüklüyü labüddür. Məsələn, 21-ci əsrdə yaşayıb 12-ci əsr haqqında, hətta 1985-ci il haqqında film çəksək, o dövrün maşınları, o dövrün geyimi, yaşam tərzini qurmaq iri maliyyə hesabına başa gələcək. Bugünkü həyatımızdan bəhs edən filmlər isə daha kiçik bütçə ilə çəkiləcək. Bir də deyirəm, mənim üçün belə bölgü yoxdur.

Mənim üçün filmdə parlaq, gözəl ssenari, son dərəcə gözəl rejissor işi, son dərəcə gözəl aktyor ifası var.

- *Sirr deyilsə, şəxsi kino zövqünüz ilə bağlı sual verərdim. Hansı filmlərə üstünlük verirsiniz? Ziyalı tamaşaçı kimi və məmur tamaşaçı kimi zövqlərinizdə fərq olurmu?*

– Oxuduğum kitablar rəngarəng olduğu kimi filmlərə də baxış bucağım fərqlidir. Tarixi filmlərdən sənədli filmlərə, detektiv filmlərdən məişət mövzulu filmlərə qədər hamısına baxıram. Yetər ki, o məni öz ağışuna alsın, məni cəlb etsin, dərinliyinə aparsın. Dayaz, problemsiz, konfliksiz filmləri sevmirəm. Kinonun da teatrın da başlağıcında dayanan vacib məqamlar var: dinamika, xarakterlər, konfliktlər. Əgər bunlar yoxdursa, deməli artıq problem var. Sualınızın ikinci qisminə gəlincə, bəlkə sual belə qoyula bilərdi: “Peşəkar yoxsa həvəskar gözü ilə baxırsınız?” Mən istər-istəməz bütün yaradıcı işlərə peşəkar gözü ilə baxıram.

- *Bəs ən çox baxdığınız filmlə ən çox sevdiyiniz film arasında bir fərq varmı?*

– Bilirsiniz, mən hətta deyim ki, bizim adət etdiyimiz filmlər də var. Bu haqda heç vaxt heç kəs danışmır. Hamı niyəsə sevdiyi filmlər haqqında danışır. Amma sevdiyimiz filmlərin bir qismi artıq adət etdiyimiz filmlərdir. Məsələn, Üzeyir bəy günləri çərçivəsində “Məşədi İbad”, “Arşın mal alan” filmlərinə baxmaq artıq adətə çevrilib. Çünki telekanallar da daim bu filmləri nümayiş etdirir. Bununla yanaşı bəzi filmlər də var ki, çox sevilir, amma davamlı ekranda verilmir. Biz “Qaçaq Nəbi”, “Fətəli xan”a da davamlı baxa bilərik. Amma niyə “Nəsimi” adəti üzrə daha çox verilir, nəinki digərləri?

- *“Fokus” kino jurnalının 7-ci sayı Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin birbaşa maliyyələşdirməsi hesabına çap olunur. Sizin simanızda nazirliyin rəhbərliyinə və əməkdaşlarınıza həm bununla, həm də bayaq ünvanımıza dediyiniz xoş sözlərə görə dərin təşəkkürümüzü bildirmək istəyirik. Jurnalın məzmunu, formatı ilə bağlı arzularınızı eşitmək də maraqlı olardı.*

– Mən kino jurnalını bir az daha rəngli, daha baxımlı, daha çox filmlərdən şəkillərin əks olunduğu formada görmək istərdim. Sizin jurnalın daxili tutumu çox zəngindir. Hesab edirəm ki, vaxtaşırı maraqlı ssenarilərə yer ayrılmalı, dünyanın kino aləminə sirayət etmək gücü olan qələm sahiblərinin məqalələrini tərcümə edərək hər nömrədə verilməlisiniz. Bundan başqa jurnalda dünya kinosunda baş verən qalmaqallı hadisələr deyil, ciddi məqamlar əksini tapmalıdır. Təcrübi xarakter daşıyan yazıların bu jurnalda verilməsinin tərəfdarı deyiləm. Xronologiya ilə bağlı müəyyən məsələlərin olması da daha yaxşı olardı. Tam səmimi deyirəm, çox çalışıram jurnalın bütün nömrələrini oxuyum, oxumağa imkan olmayanda səhifələyirəm. Jurnalınızın maliyyə mənbələri güclənsə, dediyim nüanslara diqqət yetirəcəyinizi bilirəm. Sizə uğurlar arzulayıram. ■

müsaibəni apardı Nərmin Muradova

Aygün ASLANLI

SERIAL ZAMANI

Onunla ilk, əyani tanışlığım məktəbdə oxuyanda olub. “Santa-Barbara” vasitəsilə... Söhbət, Kaliforniyadakı şəhərdən yox, Rusiya telekanallarından birində illərlə yayımlanan “Santa-Barbara” serialından gedir. Rəfiqələrimin, demək olar ki, hamısı (mən də istisna deyildim) İdenin, Kellinin, Meysonun vurğunu idilər. Hətta onlardan “sitat” toplayanlar da vardı. Bir qədər sonra “Santa-Barbara” epidemiyasını AzTV-də nümayiş olunan “Mehriban düşmən” əvəz elədi. Yanılmıramsa, növbəti serialın adı “Qvadelupe” idi. Əcaibdi: səkkiz il birlikdə oxuduğum sinif yoldaşlarımdan, mənə dərs deyən müəllimlərin əksəriyyətinin adını, üzünü unutmuşam, ancaq o serialların qəhrəmanlarını, aktyorların adlarını, özlərini çox aydın xatırlayıram. İndi də təsadüfən, hardasa – internetdə, başqa seriallarda gözümə dəyəndə, elə bil, uzun müddətdi görüşmədiyim doğmamı görürəm, nostalgiya hiss eləyirəm. Və əminəm ki, mənim kimilər çoxdu. Səbəb? Necə olur ki, o virtual qəhrəmanlar, uydurma telesevgilər real həyatımızı üstələyirlər, yaxınımıza çevrilirlər?

Demək olar ki, bütün dünyada ekran vaxtının çox hissəsini zəbt eləmiş, əhəmiyyətli televiziya yayım vahidinə çevrilmiş serialların anası olan radioseriallar (ABŞ-da meydana gəlib) tamaşaçının psixoloji vəziyyətinə hesablanmışdı. Böyük Depressiya dövründə bütün Amerika ağır iqtisadi böhran içində olanda psixoloqlar iflasın kənarında dayanmış radiomaqnatlara kişilərin işdə, qadınların isə, evdə tək olduğu gündüz saatlarında radioda silsilə halında rıqqətli, təsirli həyati hadisələr danışan tamaşalar yayımlamağı tövsiyə elədilər və bu ideya inanılmaz effekt verdi. Dinləyicilər nəinki qəhrəmanların taleyini izləyirdilər, həm də onlara bənzəməyə çalışırdılar. Əgər sevimli qəhrəmanları, sanki, sözarası filan firmanın məhsulundan istifadə etdiyini deyirdisə, həmin məhsula tələbat artırdı. Məşhur “Procter ənd Gamble” firması, tarixdə “Böyük Depressiya” adı ilə qalmış iqtisadi böhran zamanı iflasdan, məhz, radioseriallar sayəsində xilas ola bilmişdi. 1933-cü ildə efirə “Procter ənd Gamble”ın sponsorluğu ilə “Ma Perkins” (“Perkins ana”) adlı radioserial buraxılmışdı. Layihənin məqsədi “Oxy-

dol” adlı sabunun reklamı idi. Onun adı radiotamaşanın içində mümkün qədər çox səsləndirilirdi. Hesab olunur ki, serialların “sabun operası” adı da burdan götürülüb. Reklam kampaniyası o qədər uğurlu alınmışdı ki, sonrakı illərdə “Procter and Gamble” başqa brendlərinin də reklamı məqsədilə bu tip bir neçə radioserial buraxmış, 1940-cı ildə isə, belə reklamları davam etdirmək üçün öz nəzdində ayrıca şöbə yaratmışdı.

Televiziya yarananda seriallar da radiodan qara qutuya transfer olundu və tədricən, televiziyanın vacib janrlarından birinə çevrilməyə başladı. Videoçəkilişlərin meydana gəlməsilə onun tirajlanmaq – yəni təkrar yayım imkanı artdı, kommersiya platforması formalaşdı. İndi isə, serial çəkilib efiyə çıxana qədər çox uzun bir hazırlıq prosesindən keçir – onun tamaşaçısının kimlər olacağı qabaqcadan müəyyənləşdirilir.

Hətta seriallarda reklam vermək üsulları da təkmilləşib. Hazırda komik seriallarla paralel dramatik seriallarda da epizodda “gizlədilmiş” reklam keçidləri olur – məsələn, ağ paltar geyinmiş bir personaj, əlində şərab qədəhi tutmuş ikinci personajla mübahisə eləyir. Mübahisənin qızğın anında şərab dağılır, ağ paltar ləkələnir. Bu epizodun ardınca dərhal yuyucu tozun reklamı gedir. Yəqin, Devid Finçerin “Döyüş klubu” filmindəki kişi cinsiyyət orqanı ilə bağlı məşhur epizodu xatırlayırsınız. Yuyucu toz reklamında da təxminən eyni priyomdan istifadə olunur (təbii ki, yuyucu toza daha çox vaxt ayrılır).

Əslində, bu cür sürətli inkişafın bircə səbəbi var: tamaşaçı marağı. Seriallar qısa zaman ərzində insanların asudə vaxtlarının təşkilində vacib elementə çevrilməyi bacarıb. Bu cəhətdən onları “Çin işgəncəsi” ilə də müqayisə etmək olar. Yavaş-yavaş, damcı-damcı beynimizə soxulur, tamaşaçını hipnoz eləyir. İnsanlar onlardan geyinməyi öyrənir, sevimli qəhrəmanlarının davranışlarını, danışq tərzini təqlid eləyirlər. Seriallar məişət problemlərindən, ailəsi üçün bir tikə çörək qazanmaq qayğısından yorulmuş kişiləri, ərinə işə, uşaqlarını məktəbə yola salandan sonra özü ilə tək qalmış qadınları, qısa müddətlik də olsa, qayğılarından, fikirlərindən ayırır, başqa aləmə aparır. Tamaşaçı 45-60 dəqiqə ərzində həmin aləmin bir parçasına çevrilir, özünü qəhrəmanlarla identifikasiya eləyir, onları öz qohumlarından daha çox sevir, onlar üçün daha çox narahat olur və beləcə, öz problemlərindən uzaqlaşaraq rahatlanır.

“Santa-Barbara” qəhrəmanları



Elə bu səbəbdən, seriallar psixologiya, sosiologiya kimi elmlərin araşdırma predmetinə çevrilib. Özü də çoxdan.. Məhz həmin araşdırmaların nəticəsində 1970-ci ildə amerikalı psixoloqlar dünyaya “evdar qadın sindromu” adlı yeni termin hədiyyə eləmişdilər. Bu, seriala xəstəlik dərəcəsinə aludəçiliyə verilən ad idi. Yeri gəlmişkən, hazırda bütün dünyada qadınlarla bərabər 35 yaşa qədər kişilərin 25% faizi də bu sindromdan “əziyyət çəkir”. Gününün çox hissəsini ekran qarşısında keçirən, ya da yorğun-arğın halda divana uzanıb azacıq dincəlmək, stress atmaq istəyən tamaşaçı üçün seriallar narkotikə çevrilib. O, ekranda özünə yaxın olan, lakin özündən daha mübariz və başına gələn bütün bədbəxtliklərdən sonra xoşbəxt olmağı bacaran birini görmək istəyir. Hərənin öz dozası – yəni, öz serialı var. Hətta seriala ucuz, aşağı səviyyəli sənət kimi yanaşan, ona baxmağı özünə əskiklik sayan intellektualların da... Onlar üçün Dostoyevskinin “Karamazov qardaşları”, Orxan Pamukun “Cəvdət bəy və oğulları” romanları seriallaşdırılır. Özü də bu zaman qəhrəmanların monoloqlarının, roman üçün vacib olan epizodların olduğu kimi saxlanmasına xüsusi diqqət yetirilir.

Üstəlik, tamaşaçı “peşəkarlaşdıqca” ona yeni örnəklər, yeni mövzular təqdim olunur, necə deyirlər, onun marağı satın alınır. Məsələn, əgər son illərə qədər türk seriallarında müsbət baş qadın qəhrəmanın bakirə qalması, bütün 150-200 seriya boyunca yalnız bir kişi ilə yatması dəbdə idisə, artıq onlar elə ilk seriallarda bu və ya digər şəkildə təcavüzə məruz qalır, ağır psixoloji çətinliklərdən sonra yenidən həyata qayıtmağı bacarırlar (məsələn, “Fatmagülün suçu nə?”, “İffət”, “Mənəksə və Halil”). Belə süjetlərə müraciət olunmasının səbəbi türk cəmiyyətində qadına qarşı zorakılıq əleyhinə başlanan kampaniyadır. Yəni, serial istehsalçıları davamlı gündəmi izləyirlər, cəmiyyətdə baş verən istənilən sosial, siyasi hadisələri anında süjetə əlavə eləyirlər və bununla da məhsullarının realıq illüziyasını qoruyurlar.

Bir sözlə, tamaşaçının marağını satın almaq, az qala, əsl riyazi hesablaşma tələb eləyən prosesdir. Serialın efir vaxtından tutmuş (o, digər

kanallarda yayımlanan populyar seriallarla eyni vaxta düşməməlidir), əsas qəhrəmanların xarizmasına qədər hər şey nəzərə alınmalıdır. Çünki mavi ekran nə qədər qüdrətli manipulyator olsa da, manipulyasiya eləməkdən ötrü əvvəlcə tamaşaçı toplanmalıdır. Tamaşaçı isə, ilk baxışdan nəticəsi öncədən məlum olan situasiyalara da hərdən gözlənilməz reaksiya verməyi və təəccübləndirməyi bacarır. Məsələn, götürək, “Space” kanalında yayımlanan “Amaci” (əslində, “Bu zalım dünyada doğulma” adlanır, amma fanatları onu baş personajın təxəllüsü ilə tanıyırlar) adlı hind serialını. Etiraf eləyək ki, “Space” kanalı, yerli televiziya məkanının öncüllərindən deyil. Bəs “Amaci” kimi primitiv, danışmaqdan çox baxışmağı göstərən serialın populyarlığının səbəbi nədi? Niyə kişilər ona qadınlardan daha çox marağ göstərirlər? Yəqin ki, birinci səbəb biz azərbaycanlıların hind kinosuna olan nostalji sevgisidir. Necə deyirlər, “Amaci” bizə yad deyil, orqanizməməiz ona alışıb. İkinci və zənnimcə, ən əsas səbəb isə onun ailəvi



baxış üçün yararlı olmasıdır. Bütün ailə – ana-ata, oğul, qız, qaynana, qaynata, qonaq bir yerdə oturub onu rahat izləyə bilər. El dilində desək, “əxlaqlı” serialdı, öpüşən, sevişən, çılpaq gəzən yoxdu, qəhrəmanlar paltarlı yatıb, paltarlı dururlar. Beləcə, tamaşaçıda “tərbiyəli”, mentalitetə uyğun bir şeyə baxdığı illüziyası yaranır. Və təbii ki, mövzu.. Ekranı gördükləri tamaşaçını nə qədər gərginlikdə saxlasa, gözüne nə qədər çox kül üfürsə, o bir o qədər çox baxacaq. Hamımızın adrenalinə ehtiyacı var və serial, müəyyən mənada, adrenalinin təminatçısıdır. “Amacı” da sübut eləyir ki, azərbaycanlı tamaşaçını seriala “otuzdurmaq”dan ötrü xüsusi bir əllaməçiliyə ehtiyac yoxdu. Başlanğıc üçün onun ekran qarşısında əyləşib, yerli məhsula baxmasına nail olmaq lazımdır. Məsələn, on beş-iyirmi seriya həcmində kiçik dozalardan, tanış, doğma süjetlərdən və personajlardan istifadə etmək olar... Azərbaycan ədəbiyyatının keçən əsrdə yaranmış əksər nümunələri – vaxtilə hamımızın birnəfəsə oxuduğu romanlar – İ.Əfəndiyevin, M.İbrahimovun, S.Qədirzadənin, Ə.Hacızadənin, İ.Qasımovun əsərləri yerli seriallar üçün əsl qızıl mədənidir. Dahası, bununla nəinki tamaşaçıda yerli

◀ “Bu zalım dünyada doğulma” (“*Na Aana Is Des Laado*”), prodüserlər Şyamaşış Battaçarıa və Melima Baypa



“İffət” ▶
prodüser
Faruk Turqut

məhsula maraqlı oyada bilərik, həm də artıq bukinistlərdə belə çətinliklə tapılan bu əsərlərə ikinci həyat vermiş olarıq (Əslində, seriallar mahiyyətcə elə həmin romanlardı, vaxtilə onların tutduqları yerdədi). Növbəti addımlara serialın keyfiyyətini – bura çəkilmiş tərzindən daha çox aktyorların xarizması, inandırıcı oyunu daxildir – və reklamı aid etmək olar. Bir şeyi də qeyd eləyək: Azərbaycan serial istehsalçılarından Türkiyə, ABŞ, Latın Amerikasına ölkələrindəki həmkarlarından bir üstünlüyü var – bizdə serial çəkmək risk tələb eləmir. Çünki nə kanallar arasında rəqabət var, nə də (hələlik) serial bazarı. Və birincini deyər bilmərəm, ikincinin yaranması üçün uzun bir yol keçməliyik.

Reallıq budur ki, bu gün seriallar həyatımızın mühüm hissəsini işğal eləyib. Onlarla mübarizə aparmaq, “sənət, yoxsa serial” deyər müzakirələr açmaq dövrü keçib. Artıq çoxdandı ki, “serial sənəti zamanı” başlayıb və bundan maksimum istifadə etmək lazımdır. ■

Vahid Mustafayev: “HƏR ŞEYƏ FƏRQLİ RAKURSDAN BAXMAQ LAZIMDIR”



Vahid Mustafayev (Vahid Naxış) –
ANS Şirkətlər Qrupunun prezidenti,
“Seçilən”, “Yaddaş”, “Xoca” filmlərinin
ssenari müəllifi və rejissorudur.

Vahid bəy, Azərbaycanda, demək olar ki, bütün kine-
matoqrafçıların prokat, texnika çatışmazlığından,
kadr yoxluğundan şikayətləndiyi bir zamanda siz
film çəkir, onun prokatını təşkil edir, hətta filmi
xaricə çıxartmağa da hazırlaşırsınız.

– Burada təəccüblü nə var?! İnsan qarşısına bir məqsəd qoyur və bu məqsədə nail olur. Mən “Xoca”-nı da, bundan əvvəlki filmlərimi də çəkəndə qarşıma bir məqsəd qoymuşdum və bu məqsədə çatdım. Tamaşaçıya onun istədiyini göstərmək lazımdır. Əgər indi tamaşaçı Qarabağda hadisələrin əslində necə cərəyan etdiyini bilmək istəyirsə, ona, məsələn, sevgi macərəsini göstərmək nə qədər doğrudur? Üstəlik, həmin məhəbbət macərələrini film industriyasında hegemon olan Amerikadan, yaxud bəzi Avropa ölkələrindən yaxşı çəkmək mümkün deyil. Səbəbi çoxdur: təhsil, texnika, pul... Napoleondan soruşurlar ki, müharibədə qalib gəlmək üçün nə lazımdır? Cavab verir ki, üç şey: birinci, pul, ikinci, pul, üçüncü, pul. Kinoda da belədir. Biz “Xoca” layihəsinə sərf olunan vəsaiti hesablamışıq. Doqquz hissədən ibarət serial və full keyfiyyətlə çəkilmiş, dolby-digital səsləndirilmiş, neqativi lentə vurulmuş bir bədii film bizə, təxminən, yeddi yüz min manata başa gəlib.

- *Bütün bu sadaladıqlarınızın hamısı? Bu, Azərbaycanda bir tammetrajlı filmə ayrılan təxmini məbləğdir.*

– Bizdə bugünədək dolby-digital bir film çəkilməyib, color-correction (rənglərin korreksiyası) edilmiş bir film belə, olmayıb. Halbuki sadaladıqlarım müasir kinematografiyanın adi normalarıdır. Özüm şəxsən oturub, Azərbaycanda ilk dəfə “Da vinçi” proqramı vasitəsilə rənglərin korreksiyasını həyata keçirmişəm. “Xoca” filmində Bakıda baş verən hadisələri soyuq – ağ və göy rənglərdə, Qarabağı isti – sarı və yaşıl rənglərdə görürük. Məsələn, bir epizod var: Yura adlı qəhrəmanımız əsir düşməməsi üçün sevgilisini öldürür və bu zaman rənglər solmağa başlayır. Sürətə gəlinə, onun üç yüz əlli dəfə çoxalması imkanından istifadə eləmişəm. Bəlkə də, bu dediklərim tamaşaçıya maraqlı deyil. O, sadəcə, həmin effektləri görmək və zövq almaq istəyir.

- *Bu baxımdan Azərbaycan tamaşaçısı ümidlərinizi doğrultdumu? Ondan gözlədiyiniz reaksiyanı ala bildiniz?*

– Təbii ki, aldım. Baxmayaraq ki, filmi çəkəndə kütləni nəzərə almamışam, öz istədiyimi eləmişəm və sizi də buna fərqli prizmadan baxmağa dəvət edirəm. Mənim filmim konyuktura deyil, ekspressionist filmidir. Azərbaycanda heç vaxt, heç kim ekspressionist film çəkməyib. Bilirsiniz ki, ekspressionizmdə kabuslar, nosferatular olur. Mən onları fantasmaqoriya ilə əvəz eləmişəm. Ssenarini oxuyanlar fikirləşirdilər ki, filmi heç kim bəyənməyəcək. Ona görə də, çəkiliş meydançasında tamaşaçı haqqında düşünmürdüm, ürəyimdə, beynimdə olanları lentə köçürürdüm. Və nə baş verdi? Mənim fikirlərimlə, dünyagörüşümlə razılaşan adamlar tapıldı ki, onların adı tamaşaçıdır. Hər şeyə fərqli rakursdan baxmaq lazımdır. Bu gün bizim ən böyük problemimiz odur ki, Azərbaycanda istehsalçılar tamaşaçı, yaxud istehlakçı üçün nəse yaratmağa çalışırlar. Bu doğru deyil.

- *Deməzdim. Buna heç cəhd də eləmirlər.*

– Yox, eləyirlər, sadəcə, onların gözünün qarşısındakı istehlakçı fərqlidir. Bir misal çəkim. Bizdə “mən evimi gözəl təmir etdirdim” əvəzinə “yevroremont etdirdim” deyirlər. Mənim avropalı dostlarım bu ifadəni başa düşmürlər. Ev ya yaxşı təmir olunur, ya da olunmur, “yevroremont” nə deməkdir? Yəni, Azərbaycanda hər bir istehsalçı öz istedadını kiməsə göstərməyə çalışır. Amma sənətdə tamamilə fərqli vəziyyət olmalıdır. Pikasso insanların xoşuna gəlmək istəsəydi, bizim tanıdığımız əsərlərin izi-tozu da olmazdı. Bu zaman nə baş verəcəkdi? İnkişaf dayanacaqdı. Yaradıcı insan gərək kütləni, auditoriyanı öz arxasınca aparsın, ona yeni horizontlar açsın.

- *Kinoya bu qədər maraq haradandır? Bu, sənətə sevgidən doğur, yoxsa Azərbaycan kinosunun gəlir gətirmək ümidi var?*

– Kant deyir ki, insanın beyninə gələn hər bir fikir həyatda reallaşa bilər. Avropa indiki halına Kantla Hegelin fəlsəfələri sayəsində gəlib çıxıb. Bizə də bu fəlsəfə “yevroremont” şəklində çatıb. Biz “Xoca” filmi Azərbaycanın hər yerində nümayiş etdirdik. Mən Naxçıvan kinoteatrında gördüyüm avadanlığı dünyanın heç bir yerində görməmişəm. Yüksək səviyyədə iki proyektorları, çox müasir, dolbi-digital rəfləri, hər növ səs formatlarında – həm SR, həm mono nümayiş keçirmək imkanları var. “Nizami” kinoteatrı çox yüksək səviyyədədir. “Park Bulvar”ın kinozal da həmçinin dünyanın ən müasir kinoton avadanlığı ilə təchiz olunub. Rayonların hamısında kinozallar var, filmləri DVD, yaxud blu-ray vasitəsilə göstərə bilərlər. Demək istədiyim odur ki, əgər

pul qazanmaq məqsəd olsa, ona çatmaq mümkündür. Amma mən, digər Azərbaycan rejissorlarından bir az fərqlənirəm – pula o qədər də ehtiyacım yoxdur. Mənim gəlir sahələrim var, filmləri də öz puluma çəkirəm. Bu, aramızdakı kiçik fərqdır. Üstəlik, indiki prezidentimiz İlham Əliyev mənə həmişə dəstək olub. Məsələn, nə qədər pulum olur-olsun, tankları, "BTR"-ləri, digər texnikanı əldə edə bilməzdim. Allah canını sağ eləsin, İlham Əliyev kömək elədi. Bundan əvvəlki "Yaddaş" filminə də silah-sursat məsələlərində köməyini əsirgəməmişdi. Bu filmdə isə bizə həm də maliyyə dəstəyi verdi. Yuxarıda dediyim rəqəmin – 700 min manatın, təxminən, 200-300 mini, məhz

"Xoca" filminin çəkiliş meydançası



prezident tərəfindən ayrılmışdı. Biz filmi 400-350 min manata çəkməyi planlaşdırırdıq. Amma onun maliyyə dəstəyi ilə 700 min manata super film yaratdıq. Çəkiliş vaxtı beş maşın, yeddi bina partlatmışıq. Bütünlükdə filmə 3 min nəfərə yaxın insan iştirak edib. Yenə təkrar edirəm, hər şey məqsəddən asılıdır. Kimsə buna yaradıcılıq kimi, kimsə qazanc mənbəyi kimi baxır. Lenin deyirdi ki, kino incəsənətin ən ali növüdür. Bu gün bizim üçün kino çox vacibdir. Bizim həm müasir, həm də keçmiş tariximizdə bir neçə vacib hadisə baş verib ki, xalqımızın onlardan xəbəri yoxdur. Necə deyim, kino insanlara yaddaşlarını şəffaflaşdırmaq imkanı verir.

- *Ya da siz onlara öz yaddaşınızı təlqin edirsiniz. Çünki bütün hallarda danışdığımız hadisə sizə məxsusdu, sizdən keçib insanlara çatır.*

– Ola bilər, amma bizim millət öz qəhrəmanlarını tanımır, onları tanıtmmaq üçün kinoya ehtiyacımız var. Öz qəhrəmanlarını tanımayan xalq, demək ki, millət kimi hələ formalaşmayıb. Biz deyirik ki, 1918-ci ildə ermənilər Bakıda qırğın törəyəndə şanlı türk ordusu gəlib bizi xilas elədi. Bəs, o vaxt bizim azərbaycanlılar neynəyirdilər, harada

idilər? Hanı o qırğında şücaət göstərən Azərbaycan qəhrəmanlarının adları? Bu hadisəyə tarixi nöqtəyi-nəzərdən yaxınlaşaq, ermənilər Bakıya daxil olub, qırğına başlayırlar. Biz hansı yollasa türk qardaşlarımıza xəbər göndərməliyik ki, gəlin, bizi xilas eləyin. Bundan sonra türk ordusunun Bakıya gəlməyi üçün hardasa üç ay vaxt keçməlidir. Çünki söhbət ordudan gedir. Bəs, həmin üç ay ərzində burada nələr baş verirdi? Ermənilər oturub gözləyirdilər ki, türk ordusu gəlsin, azərbaycanlıları xilas eləsin və tarixə düşsün? Xeyr! Qırğınlar gedirdi, bizim Qobu qoçuları, Bakı kəndlərinin qoçuları şücaət göstərirdilər. O qəhrəmanlar iki dünya arasında qalıblar, rahatlıq tapa bilmirlər, çünki xalq onları tanıyır! Xalq onlara öz rəğbətini, hörmətini nümayiş etdirmir! Xalq deyir ki, bizi Nuru Paşa xilas eləyib. Öz xalqına qarşı bu qədər hörmətsiz yanaşmaq olmaz... Yaxud müasir tariximizi götürək: İyirmi Yanvar. Bircə nəfər qəhrəman adı çəkə bilərsiniz? Yoxdur. Niyə? Çünki İyirmi Yanvar hadisələrilə bağlı böyük problem var – biz İyirmi Yanvar hadisələrində qurbanları şəhidə çevirmişik. Mən “Xoca” filmində şəhidlə qurbanın fərqi göstərməyə çalışmışam. Qurban – Ələkbərin anasıdır, şəhid isə, Ələkbərin özüdür. Qurban həyatını düşünmədən itirir, bu onun öz istəyi ilə baş vermir. Şəhid isə şüurlu halda canından keçir. Şəhidlik zirvədir. Elə “Xocalı” faciəsinin özünü götürək. Fikir vermisinizsə, mən filmin sonunda “iyirmi il gecikdiyimə görə üzr istəyirəm” yazmışam. Xocalı hadisəsi iyirmi il bundan əvvəl baş verib, hər yerdə “Xocalı, Xocalı, Xocalı” deyirik, amma hələ də heç kimin heç nədən xəbəri yoxdur. Orada nə baş verib? Gəlib millətimizi qırıblar. Yaxşı, onda niyə hamı Qaraqayada həlak olub? Niyə şəhərin içində ölməyiblər? Başa düşürsünüz, bu cahillik sonda gətirib ona çıxarır ki, biz öz həqiqətlərimizi heç yerə düzgün çatdırma bilmirik! Ağzımızdan vururlar, cavab verə bilmirik, çünki həqiqətdən xəbərsizik! Kino həmin həqiqətləri çatdırmaq üçün ən gözəl imkandır. Biz tamaşaçının əlindən tutub hadisələrin içinə gətiririk və ona hər şeyi göstəririk.

- *Siz vətənpərvərlik mövzusunda olan filmlər çəkməyə üstünlük verirsiniz. Bu nə qədər gəlirli məhsul ola bilər və niyə biz vətənpərvərlik, müharibə mövzusunda olan filmləri gəlirli, kreativ filmlərə çevirməyi bacarmırıq?*

– Vətənpərvərlik mövzusu deyəndə filmdəki toy səhnəsini nəzərdə tutursunuz?

- *Bütünlükdə “Xoca” filmini nəzərdə tuturam.*

– “Xoca” – vətənpərvərlik mövzusunda deyil. Vətənpərvərlik anlayışı təbliğatla, ideologiya ilə bağlı bir şeydir, “Xoca” filmi isə, incəsənətdir, artdır, yaradıcılıqdır.

- *Vətənpərvərlik mövzusunda çəkilmiş film sənət əsəri ola bilməz?*

– Təbii ki, ola bilər. Amma “Xoca” – mənəvi böhran haqqındadır, vətənpərvərlik filmi deyil. Mənə elə gəlir ki, siz ifadələrinizdə iki şeyi birləşdirirsiniz və bu, yanlışdır. Vətənpərvərlik və vətən sevgisi bir az fərqli anlayışlardır. Mənim vətən sevgim var, özümü vətənpərvər insan hesab eləyirəm. Lakin vətəni sevən adam hər şeydən əvvəl gərək onu aldatmasın. Bu ən əsas amildir. Mən filmimdə vətəni aldatmıram, onun əlimizdən necə getdiyini göstərirəm. Göstərirəm ki, bir balaca qız atəş açır və əks tərəf elə bilir ki, onlara qarşı ordu çıxır. Bununla göstərmək istəyirəm ki, orada balaca bir qız yox, döyüşçülərdən ibarət dəstə olsaydı, bəlkə də, Xocalı hadisəsi baş verməzdi. Biz Xocalını oynaya-oynaya, yeyib içə-içə itirdik. Söhbət təkcə Xocalıdan yox, bizim, sizin bütün itkilərimizdən gedir. Xocalı – sadəcə, bir nümunədir, amma parlaq nümunədir.

- *Vahid bəy, "Bakıfilm" kinostudiyasını yaratmışsınız, böyük bir pavilyon tikdirmisiniz. Onu yalnız özünüz istifadə eləyəcəksiniz, yoxsa kirayə də verəcəksiniz?*

– Bizim kinopavilyon bu gün Azərbaycanda ən böyük pavilyondur. Səkkiz yüz altmış üç kvadrat metr sahəsi var. Bütün vasitələrdən istifadə edib, orda film çəkilişlərini həyata keçirəcəyik. Azərbaycan öz filmlərini, seriallarını çəkib nümayiş etdirməlidir. Bir çox janrlar – məsələn, sitkomlar – var ki, onları pavilyonlarda çəkmək lazımdır. Pavilyonumuzu müəyyən texnika ilə təchiz etmişik. Aprelin ikinci dekadasından iki serialın çəkilişlərinə başlayacağıq. Pavilyonun böyük olması orada eyni vaxtda bir neçə layihənin həyata keçirilməsinə, böyük səhnələrin çəkilməsinə şərait yaradır. Qıssası, pavilyonun bütün imkanlarından istifadə etmək fikrindəyik.

- *Sizcə, tamaşaçıları türk seriallarının əsarətindən çıxartmaq üçün onlara necə məhsul təqdim etmək lazımdır?*

– Azərbaycan tamaşaçısı türk seriallarında bu və ya digər səviyyədə öz məişətinə yaxın bir məişətlə tanış olur. Buna görə də, həmin seriallardan xoşu gəlir. Türklər dil, din, adət-ənənə nöqtəyi-nəzərindən bizə yaxındırlar. Məsələn, Latın Amerikasında, Avropada, Amerikada çəkilən seriallar bizim tamaşaçını çox cəlb eləmir. Çünki din, mənəviyyat, dil, adət-ənənə baxımından çox fərqlidirlər. Seçimimiz olmadığı üçün baxırdıq, türk serialları gələndən sonra onlara baxmağa başladıq. Bununla belə, Türkiyə bizə nə qədər yaxın olsa da, onların öz adət-ənənələri, mənəviyyatları, fiziologiyaları var, bizdən fərqlidirlər. Bu da öz növbəsində ondan xəbər verir ki, öz seriallarımızı çəkəndən sonra yerli filmləri izləyəcəyik. Məncə, biz təcili surətdə öz seriallarımızı

"Xoca", rejissor Vahid Mustafayev





“Xoca”, Nigar Bahadırqızı və Vahid Mustafayevi

çəkməyə başlamalı və ortaya səviyyə qoymalıyıq. Bu vaxtadək “Bakıfilm” bir neçə serial istehsal edib: “Yaddaş”, “Qaydasız döyüş”. Hər biri ən yüksək reytingləri toplayıb, hətta reytinglərdə Türkiyə və digər ölkələrin seriallarını keçib. Çünki onlar bizim tamaşaçıya daha yaxındırlar. Əslində serial nə deməkdir? Kiminsə həyatını davamlı olaraq, altdan-altdan izləmək. Xalqımız da bunu sevir. Hansısa intim, nalayiq elementlər olanda tamaşaçıya daha da maraqlı gəlir. Bunun bir çox səbəbləri var. Dediyim elementlər uzun müddət qapalı mövzular olub...

• *Niyə ANS-də məşhur “Kriminal qıraət” kimi dublyaj filmləri daha yoxdur?*

– “Kriminal qıraət”i özümüz dublyaj eləmişdik. Onda vaxtımız vardı və bu işdən həzz alırdıq. Bu gün çoxlu başqa işlərlə məşğul oluruq. Yeni nəsil bu işi davam etdirə bilərdi, amma heç bir maraq göstərmədi. Bu gün “Bakıfilm”in nəzdindəki dublyaj studiyasında işləyənlər adi məmurlardır. Ora bürokratik müəssisəyə çevrilib. Şəxsən mənim onların gördüyü işlərdən xoşum gəlmir.

• *Bəs, niyə heç nəyi dəyişmirsiniz?*

– Məmnuniyyətlə, dəyişərdim. Amma bazarda peşəkar yoxdur. Əgər yaradıcı cavanlar olsa, gəlib desələr ki, verin, biz işləyək, günü sabah bu studiyanı onlara verərəm. Ora mənə məxsusdur, buna ixtiyarım var.

• *Televiziya kanallarımızın sayəsində Azərbaycan kinosu “Arşın mal alan”, “O olmasın, bu olsun”, “Görüş”, “Əhməd hardadır”, “Ulduz” və sair bu tip filmlərdən ibarət ağ-qara kinematografiyaya çevrilib. Çoxlu maraqlı filmlərimiz var, amma efirdə göstərilir. Onların nümayişinə nəşə mane olur, yoxsa bu, kanallara maraqlı deyil?*

– Bəlkə, elə nümayiş olunmamağı yaxşıdır? Mən onlara “pisdır, ya da yaxşıdır” demirəm. Sadəcə, biz telekanal olaraq tamaşaçıya reyting toplaya biləcək məhsullar göstərməyə çalışırıq. Reytingimiz yüksək olanda reklamverənlərə vaxtımızı daha baha sata bilirik. Ola bilsin, bu doğru deyil. Ancaq xalq adlarını çəkdiyiniz filmləri sevir.

● *Və axırncı sualım: sizi çəkiliş meydançasında çox çətin adam kimi təsvir eləyirlər.*

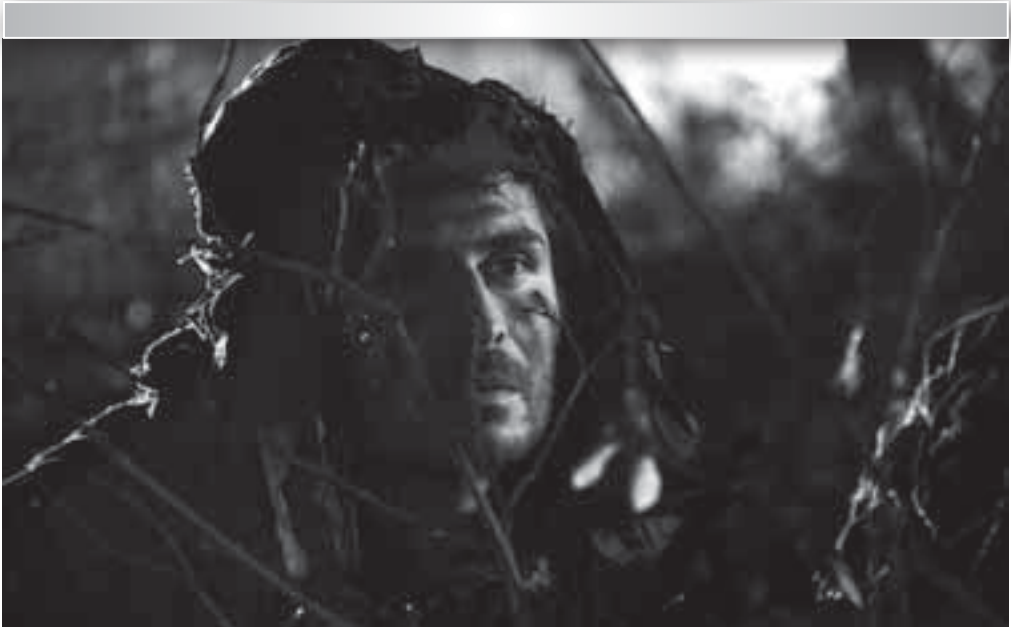
– Bəs necə olmalıyam?

● *Bu nədən irəli gəlir? Gərginlikdən, ya məsuliyyətdən?*

– Birincisi, ondan irəli gəlir ki, qarşıma qoyduğum məqsədi yüksək keyfiyyətlə həyata keçirmək istəyirəm. İstəyirəm ki, mənimlə eyni meydançada olan bütün əməkdaşlarım bu işi mənim qədər sevsinlər, mənim qədər çalışsınlar. Mən “Xoca”nın çəkilişlərinin birinci günü on altı aktyoru işdən qovdum. Bəzi hallarda aktyoru elə çəkiliş vaxtı uzaqlaşdırırdım. Yəqin, görürsünüz ki, filmdə əksər aktyorlar tanınmamış simalardır. Məsələn, filmin əvvəlində bir səhnə var. Cavan oğlan, Həsən dayı ilə Səkinə xalaya yaxınlaşıb soruşur ki, bu qoyun nədi, bəlkə, Mehribanın xeyir işi var, bizim xəbərimiz yoxdur? Bu cümləni deyən oğlan aktyor idi. Onu qovdum. Pirotexnikin köməkçisi o rolu peşəkar aktyordan daha yaxşı oynadı. Azərbaycanda, ümumiyyətlə, kinoaktyor yoxdur. Bundan sonra kadrlarımızı özümüz hazırlayacağıq. “Bakıfilm”in nəzdində kinoakademiya açmağa hazırlaşırıq. Bu işlə bir neçə adam məşğul olub, yaxşı nəticələr də əldə edib. Məsələn, bilirəm ki, Rüstəm İbrahimbəyovun məktəbindən bir neçə istedadlı gənc çıxıb. Amerika səfirliyi keçirdiyi film müsabiqəsinə mənə

“Xoca”, son çəkiliş günü ▲

▼ “Xoca”, aktyor İlqar Musayev





dəvət el miŐdi, münsiflər hey tindəydim. Orada Rüstəm İbrahimb yovun məktəbində oxuyan gənclərin qısametrajlı filmləri vardı. Çox xoŐuma g lmiŐdi, fərqli filmlər idi. Amma heyif ki, o məktəb fəaliyyətini dayandırdı.

• *Kinoakademiyada müəllimlər kim olacaq?*

– Bizim kinoakademiyada Potsdam Kinoakademiyasından, İrandan, ABŐ-dan dəvət olunmuŐ müəllimlər və yerli mütəxəssislər dərs deyəcəklər.

• *Hansı ixtisaslar üzrə?*

– Bu gün Azərbaycanda dünya səviyyəsində film  ekm k  c n operator, səs rejissoru, səs operatoru yoxdu. Bir-iki nəfər qrim ustası var, onlar da Őou-biznesdə iŐl yirl r, kinodan çox uzaqlaŐıblar. Bizdə rakorda, skript  nəzarət eləyən adamlar, peŐ kar rejissor assistenti, peŐ kar pirotexnik yoxdur.

• *Bu ixtisasların hamısını öyrətməyə  alıŐacaqsınız?*

– Mütləq. Hər bir ixtisas üzrə fakültələr v  müvafiq f nnl ri tədris edən müəllimlər olacaq.

• *Maraqlı müsahibəyə görə çox saĐ olun. ■*

müsahibəni apardı Aygün Aslanlı

P.S. Məqalənin hazırlanmasında köməklik göstərdiyinə görə cənab Əyyub DaneŐv r  t Ő kk r edirik

Ənvər Əbluc: “HEÇ KƏS ÖZ AYRANINA TURŞ DEMƏZ”



Ənvər Əbluc 1947-ci ildə Beyləqanda anadan olub. 1964-68-ci illərdə M.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət İnstitutunun, 1968-73-cü illərdə Moskvada Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya İnstitutunun rejissorluq fakültəsində təhsil alıb. “Dənizə çıxmaq qorxuludu” (1973, qısametraj), “Firəngiz” (1975), “Qara gölün cəngavərləri” (1984), “Bircəciyim” (1986), “Pəncərə” (1991), “Ağ atlı oğlan” (1995) bədii filmlərini çəkib. Ötən ilin sonunda rejissor on beş illik fasilədən sonra çəkdiyi “Tərsinə çevrilmiş dünya” tammetrajlı bədii filmi təhvil verdi. Narkotik alveri və İran və Azərbaycan hüquq-mühafizə orqanlarının ona qarşı birgə mübarizəsindən bəhs edən ekran əsəri “Azərbaycan-film” kinostudiyası və İranın “Sədra-film” kinoşirkətinin müştərək istehsalıdır. Ssenari müəllifi Çingiz Abdullayev, quruluşçu operatoru Kənan Məmmədov, quruluşçu rəssamı Rafis İsmayılov, bəstəkarı Oqtay Rəcəbovdu. Rolları Azərbaycandan Rasim Balayev, Fuad Poladov, İlham Əsgərov, Sona Mikayılova, Məmməd Səfa, Qorxmaz Əlili, Elnur Kərimov, Günel Məmmədova, İrandan Məhəmmədrza Forutan, Humayun İrşadi, Əyyub Danişvər və başqaları canlandırır.

- *Ənvər müəllim, çoxdandı, heç yerdə görünmürsünüz.*

– Yox, niyə ki. Ehtiyac duyulanda, mənim də də deməyə sözüm olanda görünürəm. Həmişə eyni sözü təkrar eləmək olmur, axı. Gərək nəşə bir yeni söz deyəsən. Yeni söz demək də çox çətindi.

- *“Ağ atlı oğlan”dan sonra on beş illik fasilə və “Tərsinə çevrilmiş dünya”.. Bir az film barədə danışa bilərsiniz? Bu film ekşn janrındadır. Əvvəlki işlərinizdən köklü surətdə fərqlənir. Niyə məhz, bu janrı seçdiniz?*

– Dediğiniz kimi, mən on beş ildə, bədii film çəkmirdim. Amma şükürlər olsun ki, “Azərbaycanelefilm” Yaradıcılıq Birliyində görkəmli şəxsiyyətlər haqqında on iki sənədli film çəkmişəm. Məsələn, bu sırada doktor Cavad Heyəti, Məhəmməd Biriya, Məhəmməd Hüseyin Şəhriyar və başqa görkəmli şəxsiyyətlər, o cümlədən qardaşım Həsən Əbluc da var. Sənətdən uzaqlaşa bilməzdim. Görünür, xəmirim bu sənətlə yoğrulub. Alverə, ticarətə keçə bilməzdim, keçsəydim də, bacarmazdım. Bu illər ərzində Mədəniyyət Nazirliyinə müxtəlif mövzular təklif eləyirdim. Təəssüf, mənim təkliflərim nazirliyin kino şöbəsinin qurduğu planlara uyğun gəlmirdi. Bilirəm ki, bir çox görkəmli yazıçılar, ssenaristlər də yazırdılar. Yəqin, onların yazdıqları mövzu cəhətdən qanəedici olmayıb...



Quruluşçu operator
Kənan Məmmədov

- *Sözünüzü kəsirəm, amma bilmək olar, hansı mövzularda işləmək istəyirdiniz?*

– Gizli mövzular deyil. Birincisini Əkrəm Əylisli ilə işləmişdim. Onun çox gözəl bir povesti var – “Kür qırağının meşələri”. Çox əla əsərdir, psixoloji mövzudadır. Mənə elə gəlir, imkan yaratsaydılar, çox gözəl film alınardı. Bu povesti şedevr sayıram. Sonra bizim gözəl yazığımız Natiq Rəsulzadənin “Xor müğənnisi” əsəri. Bunu böyük məmnuniyyətlə çəkmək istəyirdim. Amma görünür, bu da onları qanə eləmədi. Səbəbini özləri bilirlər. Sonra mənə bu filmi (“Tərsinə çevrilmiş dünya” nəzərdə tutulur – red.) təklif elədilər. Ssenarisini Çingiz Abdullayev yazıb. Sözün düzü, o vaxta qədər Çingizi



“Tərsinə çevrilmiş dünya”, aktyorlar Məhəmmədrza Forutən və Rasim Balayev

oxumamışdım. Ümumiyyətlə, detektiv janrının həvəskarı deyiləm. Ara-sıra Aqata Kristini, Simenonu oxuyurdum. Amma filmin mənə veriləcəyi barədə söhbət başlayanda Çingiz Abdullayevin beş-altı povestini, romanını oxudum. Yəni, onsuz da biz elə təhsil almışıq ki... Moskvada oxumuşuq, pis-yaxşı peşəkar rejissor sayılırıq. Nəyi təklif eləsələr, onu bacardığımız kimi peşəkar səviyyədə çəkməyə çalışmalıyıq. Mən də yavaş-yavaş Çingiz Abdullayevin mövzularını özümə yaxınlaşdırmağa çalışdım. Ssenarini də təklif eləyəndə görüşdük, söhbətləşdik. Onun özünün də dediyinə görə – operatorumuz Kənan Məmmədov da bunu təsdiqləyər – ssenari bitkin şəkildə deyildi. Özü dedi ki, bu onun skeletidi, hələ işləyəcək. Həqiqətən, müəyyən qədər bizim təklifləri də nəzərə aldı, müəyyən qədər özü də əlavələr elədi. Film çox böyük alına bilirdi. İndi dəbdə: birseriyalı yazılır, sonra deyirlər, mütləq iki seriya olmalıdı. Amma yaqın, bizə icazə verməzdilər. Və beləcə, mən ekşn janrında çəkməyə sövq olundum. Böyük məmnuniyyətlə işlədik bu filmdə.

● *Ədəbi ssenariyə dəyişikliklər olundumu?*

– Əlbəttə. Çingiz Abdullayevin dediyi kimi, material çiy idi, onu əsas mövzu kimi təsdiq eləmişdilər. Təbii ki, dəyişikliklər olmalı idi. Çingiz Abdullayev gözəl yazıçıdı, gözəl detektiv ustadıdı. Azərbaycanda Mehriban Ələkbərzadənin “Məhkumlar” filmindən sonra ikinci dəfə idi ki, onun ssenarisinə müraciət olunurdu. Çingiz bəzi təklifləri qəbul edirdi, bəzilərini etmirdi, amma sonra görürdün ki, təklifi öz süzgəcindən keçirib, maraqlı bir epizod yaratdı. Beləliklə, ssenari tam bitkin vəziyyətə düşdü.

- *Məncə, bir rejissor üçün başqasının ssenarisini götürüb işləmək çətindi. Üstəlik, deyirsiniz ki, mövzu sizə yad idi. Konkret hansı dəyişiklikləri elədiniz? Fiumi özünü necə yaxınlaşdırdınız?*



“Tərsinə çevrilmiş dünya” filminin çəkiliş meydançasında

– Elə böyük dəyişiklik olmadı. İri epizodları qısaltdıq. Mən ssenariyə ana obrazı əlavə eləməyi təklif etdim. Ata-oğul vardı. Elə atanı göstəririk, ata həyəcan keçirir. Ana isə yox idi. Filmdə oğul atasını satın, xain adlandırır, ata isə, oğlunu ölümdən xilas edir, özünü güllə qabağına atır. Hekayəyə hərarət, istilik gətirmək üçün ana məhəbbəti də göstərsəydik, yaxşı olardı. Mən təklif elədim ki, ana oğluna sillə vursun. Onu başa salsın ki, ata haqqında pis danışmaq olmaz. Üstəlik, ana oğlunun haqsız olduğunu da bilir. Filmin rəssamı Rafiz İsmayılov da, operatoru Kənan Məmmədov da, Çingiz müəllim də etiraz etdilər. Amma sonra Çingiz müəllim həmin epizodu çox gözəl şəkildə işləyib gətirdi. Yəni, belə xırda-para dəyişikliklər eləmişik.

● *İranlılarla işləmək fikri hardan yarandı?*

– İranlı həmkarlarımız bizi hər zaman kamera ilə, lentlə təmin ediblər. Bu dəfə isə onlardan təklif gəldi ki, əgər filmdə İranla bağlı epizodlar varsa, onda müştərək çəkək. Qeyd eləyim ki, təklif İran özəl kino şirkətindən gəldi. Şükürlər olsun, “Nizami” kinoteatri artıq tam hazırdı. Amma bu təklifi aldığımız vaxt nümayişi keçirəcək kinoteatrimız yox idi. Odur ki, mən də, elə çəkiliş heyəti də təklifi böyük həvəslə qəbul elədik. Çünki filmin çəkiləndən sonra rəflərdə küllənməyini, tozlanmağını istəmirdik. İstəyirdik ki, əməyimizin nəticəsi ekranlara çıxsın, camaat da axışıb kinoteatrlarda baxsın ona. Bu şansımız yaranmışdı. Amma bir şərtlə razılaşdıq: film burada çəkilir, onlar da müəyyən qədər vəsait ayırırlar və film İranda da ekrana çıxır. Nə vaxt çıxacaq, bilmirəm. İnşallah, yəqin ki, bizə xəbər eləyəcəklər.

● *Gördüyüm qədər ilə, filmin sanballı hissəsi İran aktyorlarının üzərinə düşür. Yəni, əsas qəhrəmanlar olan Bəhramini və Nazim Əliyevi iranlı aktyor oynayır.*



"Tərsinə çevrilmiş dünya", aktyorlar Rövşən Kərimduxt, Qorxmaz Əlili

– Bəli.

- *İranlı aktyorlara işləmək necə idi? Bizim aktyorların ifası ilə onların ifası arasında fərq varmı? Necə dil tapdılar?*

– Əvvəla, onlar professional aktyorlardı. Məhəmməd Rza Forutan – Nazim Əliyev rolunun ifaçısı – İranın superstarıdır. Bəhrami rolunun ifaçısı – məşhur İran rejissoru Kiarostaminin aktyorudur. Əslində, ixtisasca memardır. Onu kinoya Kiarostami gətirib. Çox gözəl aktyordu. Sonra mənə çəkildiyi filmin diskini də verdi. Əfsus ki, fars dilində olduğu üçün baxa bilmədim. Sonra onu rus telekanallarından birində yayımlanan "Aqora" adlı ispan filmində gördüm. Hətta Hollivuda da dəvət olunub. Obraza o qədər üzvi şəkildə girir, onun mahiyyətini, daxili aləmini elə gözəl açır ki... Bir-birimizi yarım sözdən başa düşürdük. Təbii ki, meydançada tərcüməçilər də vardı, İran tərəfdən bizimlə işləyən azərbaycanlılar da çox idi. Onlar da yardım eləyirdilər. Mən də farsca bir-iki kəlmə bilirəm. Üstəlik, aktyorluğu bitirmişəm. Bir az sözlə, bir az mimika ilə bir-birimizi anlayırdıq... Bəzən məcbur olurdu, epizodu özüm göstərirdim. Hətta İranla işləmək məsələsi ortaya çıxmazdan əvvəl Bəhrami rolunu özüm oynamaq istəyirdim. Sonra bunu İranda rolun ifaçısına da dedim. Mənə dedi ki, yox, siz pis adamın rolunu oynaya bilməzsiniz. Dedim, elə oynayaram. Amma mənə elə gəlir, rolunun öhdəsindən çox yaxşı gəlib. Elə baş qəhrəman Nazim Əliyevi oynayan aktyor da əla oynayıb. Çox razı qaldım.

- *İran aktyor məktəbi ilə bizim məktəb arasında fərq varmı?*

– Vallah, mənə elə gəlir, hamısı Stanislavski sistemi ilə oynayır. Lap elə Amerikada da o sistemlə oynayırlar. Brext sistemi ilə oynayan yoxdu: "oynayıram a, baxın". Hamı elə özgələşir, başqalaşır, obrazın daxili aləmini açıb göstərməyə çalışır. Kimdəsə uğurlu alınır, kimdəsə yox. Bu yaxınlarda eşitdim ki, Al Paçinonu – o cür dahi aktyoru – ən pis rolun ifaçısı kimi mükafata təqdim eləyəcəklər. Belə şeylər də olur. Bilirsiniz,

film pis olanda aktyor nə qədər cəhd eləyir, eləsin, yenə xeyri olmayacaq, heç kim o filmə baxmayacaq. Mənə həmişə belə deyilib. Deyilib ki, yaxşı ssenarini pis çəkmək olar, amma heç kim pis ssenaridən ortalığa yaxşı film çıxarda bilməz.

● *Hətta rejissor da?*

– Hətta rejissor da. Onda gərək rejissor ssenarini özü təzədən yazsın, başdan-ayağa öz düşüncə tərzinə uyğunlaşdırsın.

● *Məncə, əgər titrlərdə rejissorun adı gedirsə, o bunu eləməlidir. Yəni, rejissor ssenarini yenidən yazmağa çalışsa, pis olmazdı.*

– Rejissor bacardığını eləyir.

● *Deyirlər ki, Azərbaycan kinosunu dünyaya çıxartmağın bir yolu da müştərək filmlər çəkməkdir və siz belə müştərək filmlərdən birinin müəllifisiniz. İranla başqa hansı mövzularda müştərək film çəkmək olar?*

– İran kinosu artıq iyirmi ildən çoxdu ki, öz sözünü deyib. Orda dahi rejissorlar var. Bu yaxınlarda iranlı rejissor Əsgər Fərhadı “Oskar” mükafatı aldı. Qonşu ölkədir. Təbii ki, onların uğurlarına sevinirik.

● *Dediklərinizdən belə başa düşdüm ki, İran da bizimlə əməkdaşlıq eləməyə maraqlıdır.*

– Onlar neçə illərdə gəlirlər. On dörd – on beş il qabaq İrandan gənc bir rejissor gəlmişdi. Cənubdan gəlib burada yaşayan, sonra vətənə qayıdan mühacir haqqında kiçik serial çəkirdi. Hərəsi iyirmi dəqiqədən ibarət səkkiz seriyalı serial idi. Ən görkəmli aktyorumuzu, Allah rəhmət eləsin, Həsən Məmmədovu təklif elədim. Hətta İrana bir yerdə getdik, çəkilişlərdə mən də iştirak elədim. Sonra həmin rejissor Həsən Məmmədovu başqa seriala çəkdi. Bizdə filmin yaradıcılarına qonorar verməyə əziyyət çəkirlər. İstəməzlər, aktyor, rejissor bir az çox pul alsın. Orada film öz pulunu çıxardır. Ona görə də aktyora, rejissora pul verə bilirlər. Amerika ilə müqayisədə demirəm, amma bizimlə müqayisədə İranda qonorarlar yüksək olur. Məsələn, mən məmnuniyyətlə Məmməd Səid Ordubadinin “Qılınc və qələm”, “Dumanlı Təbriz” romanlarını ekranlaşdırmaq istərdim. Bu mövzuları İranla müştərək çəkmək olar. Amma bu məsələ kiminsə şəxsi şirkəti ilə yox, dövlət səviyyəsində həll olunsa, yaxşıdır. Yəni İran Mədəniyyət Nazirliyi ilə Azərbaycanın Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi filmə hər iki dövlət tərəfindən bərabər vəsait ayrılması barədə müqavilə bağlaya bilər. Onda müştərək mövzular da tapmaq olar, müştərək işləmək də olar. Bizdə belə təcrübə olub. Sovet dövründə Eldar Quliyev “Səmt küləyi” filmi Çexoslovakiya ilə birgə çəkmişdi. Müştərək filmlərdə rejissor bir tərəfdən olanda, operator o biri tərəfdən olur. Rəssam buradan da olur, oradan da. Bizdə bütün çəkiliş heyəti müəyyənləşdirilmişdi – filmin ssenari müəllifi, rejissoru, operatoru – hamısı Azərbaycandan idi. O vaxt kinostudiyanın direktoru Xamis Muradov idi. Ona zəng edib demişdik ki, bütün çəkiliş heyəti siz tərəfdəndi, heç olmasa, baş rolu iranlı aktyor oynasın. Mən də razılaşdım. Çünki mən indi işlədiyim heyətlə 84-cü ildə “Qara gölün cəngavərləri” filmi çəkmişdim və Ümumiitifaq kinofestivalında xüsusi mükafat almışdım. O niyyətlə də yenə köhnə dostlarımı yığmışdım başıma.

- *Filmi artıq təhvil vermişiniz, bundan sonra siz də tamaşaçısınız. "Tərsinə çevrilmiş dünya" filmi özünüz necə dəyərləndirirsiniz?*

– Əvvəla, heç kim öz ayrına turş demir. İkincisi də, mən yaxşı dəyərləndirirəm, yaxşı filmi. Kimlərə həsr olunubsa, onların da çox xoşuna gəldi. Ümumiyyətlə isə, biz bacardığımızı eləmişik. Çalışmışıq ki, Azərbaycan polisinin qəhrəmanlığını, fədakarlığını göstərək, çünki onlar buna layiqdilər. Amma sualınıza qayıtsaq, mən indi Cek Londonun son əsərlərini oxuyuram. Tənqidçilər onları zəif hesab eləyirlər. Həqiqətən də, elədi. Təkrarçılığa yol verib, əsəri tam cilalaya, işləyə bilməyib. Bununla belə müəllif həmin əsərləri öz yaradıcılığının zirvəsi sayır. Cəfər Cabbarlıni götürək. Cabbarlı çox möhtəşəm əsərlərin, pyeslərin müəllifidi: "Oqtay Eloğlu", "1905-ci ildə". "Dönüş" pyesi onun zəif əsərdi, Cəfər Cabbarlı onu hamıdan çox istəyirdi. Yanlış anlamayın, bu o demək deyil ki, mən öz filmimi zəif sayıram.

- *Əksinə, belə başa düşdüm ki, siz bu filmi, az qala, yaradıcılığınızın zirvəsi hesab eləyirsiniz.*

– Bəs necə?! On beş illik fasilədən sonra belə bir film çəkmək... Yaradıcı insan daim işləməli, "Ənvər Əbluc qurultayda, konfransda filan sözü dedi, bizi tənqid elədi" deyər, on beş il sənətdən uzaqlaşdırılmamalıdır. Əgər Ənvər Əbluc arxanızca danışsaydı, başqa məsələ. Mən ki özünüzə deyirəm. Təbrizdə Məhəmməd Biriya haqqında film çəkirdim. Oranın fərmandarı bizə yüngül şam qonaqlığı verdi. Söhbət zamanı dedi ki, tənqid eləmək olar, abır aparmaq olmaz. Yəni, tənqid də müəyyən ədəb çərçivəsində olmalı, məntiqlə əsaslandırılmalı. Mən Ənvəri insan kimi bəyənmirəmsə, onu tənqid etməliyəm?! Bu, düzgün münasibət deyil. Müsahibələrin birində məndən soruşdular ki, biz nə vaxt Oskar mükafatı alacağıq? "Artist" filmi on yeddi milyon avroya, "Oskar"a nominant olan başqa bir film isə, yüz neçə milyona çəkilib. Amma beş nominasiyada ən böyük mükafatlar "Artist"ə – səssiz, ağ-qara filmə verildi. Başa düşürsünüz? Biz bir milyona çəkirik, texnikamız yoxdu, aktyora pul verər, onu həvəsləndirə bilmirik. Təbii ki, bunların müəyyən səbəbləri var. Ancaq aktyor filmdə çəkilsə, onu təmin eləmək lazımdı ki, fikri başqa rolda qalmasın. Şəxsən mən belə fikirləşirəm. Elə rejissor da həmçinin.

- *Ənvər müəllim, gələcək planlarınız nədi?*

– Hələ ki, heç bir planım yoxdu.

- *Filmin yorğunluğunu çıxardırsınız?*

– Yox, mən film çəkiləndə zövq alıram. İşsizlikdən yoruluram. Ona görə də hələ işləmək istəyirəm.

- *Arzu eləyirəm, daha işsiz qalmayasınız.*

– Sağ olun. ■

müsahibəni apardı Aygün Aslanlı



Elxan Cəfərov: “İNDİKİ MƏQAMDA HƏQİQƏT ÖZÜNÜ DOĞRULTMUR”

Elxan Cəfərov kinoya kiçik yaşlarından, aktyor kimi gəlib. Orta məktəbi bitirdikdən sonra Moskva Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya Institutunun aktyorluq fakültəsində təhsil alıb. Rejissor kimi fəaliyyətinə klip və reklam çarxları çəkməklə başlayıb. 2009-cu ildə “Qarabağdır Azərbaycan” adlı qısametrajlı filmini, 2010-cu ildə isə “Əlavə təsir” adlı ilk tammetrajlı filmini çəkib. Hazırda “Dolu” adlı ikinci tammetrajlı bədii filminin üzərində işləyir.

Elxan, filminiz indi hansı mərhələdədir?

– Hazırda film montajdadı. Bu mərhələnin birinci yarısını bitirmək üzrəyik. Sonra səsləndirməni, musiqini və qrafik işləri tamamlayacağıq. Çox istərdim ki, film geniş tamaşaçı kütləsinə payız aylarında təqdim olunsun. Çünki yayda şəhərdə adam az olur. Təbii ki, bu, təkcə məndən asılı deyil. Yəqin ki, nazirliyin (*Mədəniyyət və Tuzim Nazirliyinin – red.*) də filmlə bağlı öz planları var.

- *Adətən, bütün dünyada həmişə filmin hazırlıq və post-prodakşn dövrünə daha çox vaxt ayrılır, çəkiliş prosesi isə qısa müddət çəkir. Sizdə necə oldu?*

– Filmdə ən əsas və ən vacib mərhələ hazırlıq dövrüdür. Bütün mərhələlər vacibdir, amma çəkiliş meydançasında əsas şeyləri yaddan çıxarda bilirsən. Mexaniki hazırlığın, fiziki hərəkətlərin fikri çaşdırmaq, yayındırmaq ehtimalı var. Hazırlıq dövrü belə yayınlıların qarşısını alır. Hazırlıq prosesi fikrin bütövlənməsidir, çəkilişə beyində hazırlaşmaqdır. Dünya kino

praktikasında çəkiliş prosesi artıq sırf mexanizmə çevrilmiş və keçmiş dövrlərə nisbətən yaradıcılıq payı bir qədər azaldılmış prosesdir. Azərbaycanda isə, ən vacib, ən gərgin mərhələ çəkiliş prosesidir. Biz çalışırıq ki, istehsalata sadəcə fikirlə hazırlaşmayaq. Məsələn, kinoda sadə bir şey var – "raskadrovka", yəni kadrlaşdırma – bütün filmin öncədən kadr-kadr hazırlanması. Artıq Hollivudda, ümumiyyətlə, bütünlükdə dünya kino istehsalatı prosesində də bunu nəinki şəkillərlə çəkirlər, hətta qrafik surətdə hazırlayırlar – kamera hardan-hara hərəkət eləyəcək, aktyorlar harda dayanacaq, arxada neçə nəfər olacaq – bunların hamısı qrafik animasiya filmi vasitəsilə təsvir olunur. Yəni yaradıcı iş hazırlıq prosesində tamamlanır. Biz isə, hazırlıq prosesindəki yaradıcı işi çəkiliş meydançasında həyata keçiririk. Çünki hələ də bir qədər sovet dövrünün prinsipləri ilə işləyirik, qlobal dəyişiklikləri birdən-birə eləmək alınmır. Bizim çəkiliş meydançasında yaradıcılığa böyük ehtiyacımız var. Azərbaycan kinosu hazırda qlobal işlərin astanasındadır. Tez-tez belə bir sual eşidirəm: "Bizim filmlər nə vaxt "Oskar" alacaq?". İndiki mərhələdə belə sual vermək, ən azı, qeyri-peşəkarlıqdır.

• *Yəni, "Oskar" a çatmaq üçün əvvəlcə qarşıya xırda hədəflər qoyulmalıdır?*

– Bəli, məsələn, bəzi dostlarımız İran kinosunu nümunə göstərirlər. İran kinosu Kannda, Venesiyada qalib gəlib, indi də "Oskar" aldı. İran bir dövlət, cəmiyyət, milli düşüncə olaraq qalibdir. Bu çox vacibdir. Görün, "Eurovision" da birinci yeri tutduğumuz milli düşüncəmizə nə qədər müsbət təsir elədi?! Biz qalib gəldik, yəni, çoxdandır, qoxusunu unuduğumuz, havasını udmadığımız qalibiyyəti daddıq. Hansı formatda, harda – bu, artıq ikinci plana keçir. Birinci planda qalibiyyət faktoru dayanır. Məhz bu – industrial kino nöqtəyi-nəzərindən, əlbəttə ki, "Oskar" hazırda kinematografik meyardır. Amma yaradıcı yox, industrial meyardır və ona çatmaq üçün bütün industrial mərhələləri keçmək lazımdır.

• *Üstəlik, əgər azərbaycanlı tamaşaçı öz filmini görmürsə, hansı "Oskar" dan danışmaq olar? Xüsusilə də, nəzərə alsaq ki, bu, "Oskar" mükafatının şərtlərindən biridir.*

– Bəli, film, öz ölkəsində və Amerikada, ən azı, iki həftə prokatda olmalıdır, yalnız bundan sonra yarışmaya qatılmağa icazə verirlər. Bu çox vacib nüanslardan biridir...

• *"Dolu" filmi Qarabağ müharibəsindən bəhs edir. Bu vaxtdak bu mövzuya həsr olunmuş filmlərin, demək olar ki, əksəriyyəti tamaşaçıda qələbə hissi oyatmağa istiqamətlənib, amma süni pafosdan başqa heç nəyə nail olmayıb. Bircə, "Fəryad" filmi istisnadır. Neynəmək lazımdır ki, tamaşaçı ekranda baş verənlərə inansın, sizə inansın?*

– Bilirsiniz, "Fəryad" filmi çəkiləndə hələ heç kim heç nəyi unutmamışdı, "tezliklə qələbə çalacağıq" fikri hələ sönməmişdi. Ondan sonra çəkilən filmləri, onların müəlliflərini qınamaq olmaz. O filmlər, necə deyərlər, bir qədər "konstatasiyon" kinodu. Müharibə, qələbə haqqında film çəkmək üçün, ilk növbədə, yaradıcı insanın özü yüz yox, milyon faiz qələbəyə əmin olmalıdır, işini qələbə əzmi ilə görməlidir ki, inandıra bilsin. Özü inanmalıdır. "Kimsə gümanı-zənn ilə bulmadı həqqi"! – Nəsimi deyib. Bəlkə, yanılırsan, bəlkə, özünü aldadırsan, amma daxilən mütləq inanmalısan. Qəşəng bir fəlsəfi cərəyan var, deyir ki, insanın həyatında baş verənlərin hamısı öz arzularıdır.



“Əlavə təsir” filminin çəkiliş meydançası

Bizim bədbəxtliyimiz də öz arzularımızın nəticəsidir, xoşbəxtliyimiz də. Sadəcə biz onları düşünmədən, bilmədən arzulayırıq. Bəlkə, indi arzularımızı tarazlaşdırmalı, bir az istiqamətləndirməliyik. Biz bu gün xalq olaraq Qarabağda qalib gələcəyimizə, həqiqətən inansaq, qalib gələcəyik. Bizə kömək eləyən mistik, astral qüvvələr var. Bu dəqiqə bu balaca, rüşeym boyda olan dünyamızın taleyini doqquz planet həll eləyir. Sizin dediyiniz filmlərin çəkildiyi dövrdə bir ümitsizlik vardı, bu düşüncə tərzindən qırağa çıxmaq çox çətin idi. İndi yeni nəsil gəlib: Qarabağ müharibəsini görməmiş, məğlubiyyət hissini tanımayan bir nəsil. O nəsil maşın sürür, cəmiyyətin ön sıralarında gedir, onun taleyində iştirak edir. O, qələbə əzmi ilə doğulub. “Dolu” filmi, məhz həmin gənc nəslə hesablanıb.

● *Bu, təbliğat xarakterli film olacaq, yoxsa həqiqətləri də deməyə çalışmışınız?*

– Sizə bir söz deyim. İndiki məqamda həqiqət özünü doğrultmur. Daha doğrusu, müharibədə həqiqət heç kimin tərəfində deyil, orada insanlar məhv olur. O ki qaldı bizim filmə... Düşünürəm ki, Aqil Abbasın yazdığı ssenaridə, Qarabağ haqqında indiyə qədər çəkilmiş bütün filmlərdən fərqli olaraq, o dövrdəki siyasi məsələlərə, çətinliklərə, insanların düşüncələrinə xeyli açıqlama gətirilir. Təbii ki, hər şeyin mütləq bir arşını olmalıdır. Biz Qarabağda oturub Qarabağ haqqında film çəkməmişik, hələ orada deyilik. Ancaq bu, filmi patetikadan, plakat janrının elementlərindən azad eləmir. “Dolu” ilk növbədə ictimai-siyasi bədii işdir, Romeo və Culyetta haqqında film deyil. Burda patetizm də var, qəhrəmanlıq hissi də, öz xalqımıza, milli düşüncəmizə



Guruluşçu operator Nadir Mehdiyev (sağdan birinci)

inam da. Axı, biz müharibəni uduzمامışıq. Müharibədə uduzan da olar, udan da. Bu o demək deyil ki, qürurumuz sönməlidir. Biz göstəririk ki, baxın, adamlar necə qürurla döyüşüblər, necə qəhrəmanlıqlar eləyiblər. Bəli, bu gün bütün dünya Azərbaycanın Qarabağda tək cə ermənilərlə döyüşmədiyini bilir. Biz böyük Rus imperiyası ilə, rus ordusu ilə döyüşmüşük. Özü də top-tüfənglə yox, ata-baba qaydası ilə. Biz – bıçaqlaşan “sovetki” oğlanları, ürəksiz, amma tankın içində oturub güllə atan adamların qarşısına çıxmışıq! Biz heç nəsiz tankın üstünə cuman oğlanlar olmuşuq! Sadəcə, qürurumuzla! Belə getmişik döyüşə! Bunları göstərmək lazımdır. Mənim filmimdə əsas budur. Bunları çəkməyə çalışmışam.

- *Bundan əvvəlki filminizə baxarkən mənə elə gəlmişdi ki, sizi ssenaridən daha çox görüntünün cəlbediciliyi maraqlandırır. Bəs, bu dəfə vəziyyət necədi?*

– “O filmim, bu filmim” demək istəmirəm. İkisi də mənim balamdır, ikisini də çox istəyirəm. Amma əlbəttə ki, “Dolu”nun ssenarisi, mövzusu daha çoxşaxəlidir, daha mürəkkəbdir, hadisə nöqteyi-nəzərindən daha qlobaldır. Burada onlarla personaj var və hamısının arxasınca getməlisən, hər birinin taleyini göstərməlisən.

- *Azərbaycan kinosunda hələ də ssenari müəllifi rejissordan öndədir. Ola bilsin, sovet dövründən fərqli olaraq, titrlərdə yerlər dəyişib – indi birinci rejissorun adı yazılır, amma çəkiliş meydançasında ssenari müəllifi, ən azından, bəzi ssenari müəlliflər hələ də sözü keçən adamlardır. Ssenaridə ciddi dəyişikliklər eləməyə icazə vermirlər və sair. Aqil Abbas sizə belə problemlər yaratmırdı?*

– Rejissorla ssenari müəllifi arasında xırda toqquşmaların olması qaçılmazdır. Bu həm ssenarist, həm də rejissor peşəsinin gözəlliyidir. Bizdə rejissordan tələb eləyirlər ki, ssenarini oxu, dərhal rejissor ssenarisi yaz. Xaricdə belə deyil. Orda ssenarini oxuyursan, gedirsən, Mayamidə üç ay başını qaşıya-qaşıya fikirləşirsən. Bizdə isə, deyirlər ki, götür, tez yaz, çək. Çəkdi? Montaj eləməmişən? Hanı kino? Azərbaycanda vəziyyət belədi. Aqil Abbasla filmin əvvəlində bir-iki dəfə yaradıcı çəkişməmiz oldu. Əvvəllər bu xətrimə də dəyirdi. Sonra onun mövqeyini məmnuniyyətlə qəbul elədim. Birincisi, yaşda məndən böyükdür, ona “abi” deyirəm. İkincisi, onu başa düşdüm. Ssenarini daha da dolğunlaşdırdı, mənim dediyim bir-iki nüansı əlavə elədi. Ssenari müəllifinin fikirlərini oxuya bilmək çox vacibdir. Mən Aqil Abbasla çox yaxşı dil tapdım. Çünki çox yaxşı, necə deyərlər, “cayıl” oğlandır, sözünü açıq deyəndir, zahirən çılğın görünsə də, ürəyi yumşaqdır. Ən əsası isə, müharibəni görüb. Döyüş səhnələrindən birini çəkirdik. Gəldi gördü, xüsusi təyinatlıları bir-birinə qatdı. Başladı ki, ay sizə qurban olum, düz eləmirsiniz, belə ola bilməz. Mən də qalmışam qıraqda. Axırda onu bir kənara çəkdim, oturdum. Dedim ki, sən bu dəqiqə filmin filan hissəsini görürsən, sən dediyin epizod isə, burdadır. Kadrları göstərdim, sakitləşdi. Uzun sözün qıssası, Aqil Abbasla işimdən çox razı qaldım.

- *Bəlkə, biz indi Qarabağı döyüş filmlərində yox, psixoloji filmlərdə göstərməyə çalışsaq, daha yaxşı olardı?*

– Mənə elə gəlir ki, hər ikisi lazımdır. Yetər ki, doğrudan da, gözəl bir film çəkək, gözəl bir hadisə danışaq. “Ya bu olsun, ya da o” demək doğru deyil. Hər iki variant olmalıdı. Sovet kinosunda böyük vətən müharibəsi haqqında çəkilən filmlər bunun ən yaxşı örnəyidir. Heç bir dənə də bomba partlamayan, güllə atılmayan nə qədər gözəl filmlər var. Müharibə həm destruktiv, həm də konstruktiv bir hadisədir və onun hər iki tərəfini göstərən filmlər çəkilməlidir.

- *Elxan, siz də, yaşlılarınız olan digər rejissorlar da tammətrajlı filmə çatana qədər uzun bir yol keçmişiniz. Nəhayət, arzunuz çatdı. Amma mən bilən, bundan əvvəlki “Əlavə təsir” filmi də sizə nazirlik tərəfindən təklif olunmuşdu. Özünüzdən çəkmək istədiyiniz mövzular varmı?*

– Özüm hansı mövzuları çəkmək istəyirəm? Bu barədə azad, rahat şərait olanda düşünəcəm. Bəlkə, tapdım. Tapsam, deyərəm. İndi, hələ ki, yalnız çəkmək istəyirəm. ■

müsaibəni apardı Aygün Aslanlı



SOKUROVUN “FAUST”U

Aleksandr Sokurovun tetralogiyasının sonuncu filmi “Faust” Beynəlxalq Venetsiya Kinofestivalının (2011) “Qızıl Şir” baş mükafatını qazandı. Alman mətbuatının filmə yazdığı rəyləri orjinaldan Sevdə Sultanın tərcüməsində təqdim edirik.

filmstarts.de

Ulf Lepelmeier

SOKUROVUN “FAUST”U

Əbədiliyin yüksəkliyinə can atan Faust ədəbiyyatda, musiqidə və kinematoqrafiyada sayısız-hesabsız adaptasiyalara məruz qalıb. Getenin “Faust” faciəsi bütün almandilli ədəbiyyatın ən əhəmiyyətli zirvəsidir və bu əsər alman ədəbiyyatının mahiyyəti sayılır.

Rejissor Aleksandr Sokurov risqə gedərək, Getenin bu şedevrini öz bildiyi kimi detallara ayıraraq, onu qeyri-ənənəvi yolla montaj edib. Rus rejissorunun sürreal kimi görünən tarixi dramı – ənənəvi “Faust”un son dərəcə qeyri-adi interpretasiyasıdır və belə bir yozum tamaşaçını özünün hipnotik təsvir dili ilə cazibəyə salır, onu ahənrüba kimi özünə çəkir.

Bu möhtəşəm əsərlə bağlı Sokurovun özünəməxsus ekran həlli olsa da, o heç bir halda alman dilində sərbəst davranmaqdan qorxmur və mətnin yeni oxunuşuna cığır açır. Hərçənd rejissor faciənin birinci hissəsinin gedişatını kobudluqla təqib edir, sonra isə dramaturji struktur detallarda tamamilən itirilir.

Bundan başqa, Sokurovun sürreal dramına qismən nə isə qaba bir yumor axır və məşhur personajların bəziləri aşkar reinterpretasiyaya məruz qalır. Burada rejissor, Getenin lirikasının gücünü azaltmamaq üçün alman-avstriya aktyorlarından istifadə edir.

Getenin taleyinə eyham vuran simvolik finalla və Faustu yeganə günahkar hesab etməklə Sokurov cəsarətli addım atır.

Şeytan dünyadan qovulacaq, aydındır ki, buna qədər o, insanları həmişə rahatlığını alıb, öz yolu ilə getməyə vadar edəcək. Son nəticədə bunun üçün məsuliyyəti hakimiyyət hərisliyindən azad ola bilməyən insanlıq daşıyır.

Sələmçi Mefistofeli aktyor Anton Adasinski son dərəcə həyatdan qopmuş obraz kimi canlandırır. Onun yaratdığı obraz Qustav Qründgensin məşhur Mefisto yozumundan tamamilə fərqlənir. Adasinskni şeytanı bacarıqlı, qüdrətli, heybətli zahiri görünüşü olan biri deyil, o, sadəcə, çirkin mahiyyəti olan, təngnəfəsləkdən əziyyət çəkən, donqar belli kimi bir obrazdır.

İzolda Dışaykın oynadığı Qretxen obrazı daha çox uğurlu alınmış, çünki o, hər jestindən və simasından süzülən saflığı, məsumluğu tamaşaçıya ötürə bilir. Parlaq işıqda Faust və Qretxen arasında ilk ürkək baxışın və toxunmanın əks olunduğu,

ehtiraslı istəklərin yer aldığı iri planlı səhnələr Sokurov filminin ən təsirli məqamlarından biridir və burada dialoqa ehtiyac yoxdur.

Filmdə parlaq işıq hər iki tragik sevgilinin bədənini saranda – məhz bu qısa anlarda kamera sanki əbədi sakitliyə qər q olur. Işığın quruluşu və aktyorların həyəcanlı oyunu səssiz filmlərin üslubuna bağlanır, bununla da Sokurov "Friedrich Wilhelm Murnau"un 1926-cı ildə ekranlaşdırdığı "Faust"a ehtiramını bildirir.

Bunun üçün bəstəkar Andrey Şiqle

dialoqlardan, filmə dolmuş səs çalarlarından Riçard Vaqner və Qustav Maler musiqisinə bənzər çoxplanlı səs dalğaları yaradır.

Rejissor qədim flamand sənətkarlarının üslubunu xatırladan təsvir kompozisiyaları – yəni sarı və solğun yaşıl meyl edən rəng çalarları ilə filmin çirkin, dünyadan qopmuş xarakterinin canlanmasına nail olur, bununla da, Sokurov operator Bruno Delbonnellə birgə unikal kino dili yaradır. Belə bir unikalıq tez-tez qrotesk təəssüratını saxlayır və bu, sayısız-hesabsız fərqli kamera rakursları vasitəsilə gücləndirilir. Faustun dünyası qeyri-real məkana stilizə edilir, bura ədəbsiz insanlar və ani peyda olmuş mistik qorxunc personajlar tərəfindən doldurulur.

Sokurovun "Faust"u özünün güclü təəssürat yaradan dizaynı, cəsarətli yozumu ilə qeyri-ənənəvi və gərgin art-haus kinosudur. ■



"Faust", aktrisa Xanna Şiqula

Teresa Corceiro

VİSİON VƏ XƏYALİ OBRAZLAR

Bu ən yaxşı alman mətnidir: Getenin “Faust”u – ruhunu şeytana satan insan haqda hekayət. İndi isə alman ədəbiyyatının bu “İncil”i bir rus rejissoru tərəfindən yeni yozumda ekranlaşdırılıb və o bu triumfunu bayram edir: Venetsiyada “Qızıl Şir” alıb, tənqidçilər isə, onu mehribancasına salamlayırlar.

Axı Aleksandr Sokurov nə edib? O, almanlara mənəviyyat dərsi keçir: “Mən Almaniyanı sevirəm və bura həvəslə gəlirəm”. Rejissor daha sonra deyir: “Amma almanlar, nəhayət ki, öz milli mədəniyyətlərinə təpik vurmağı dayandırmalıdır. Əgər almanlar bunu etməsələr, mənim Avropa ilə bağlı son ümidim də öləcək. Mən düşünürəm ki, hələ almanlar alman mədəni irsinin onlar və bütün dünya üçün hansı fəvqəladə əhəmiyyət daşdığını anlamayıblar. Mən bu etinasızlığı yalnız belə izah edə bilərəm: Almaniya hələ tam anlamayıb ki, onun mədəniyyəti bütün sivil dünya üçün necə vacibdir”.

Bir rus, mədəni bir xalqı öz mədəniyyətinin qayğısına qalmağa çağırır və bizə – alman ruhuna öz rus baxışının təsvirini göstərir. Faust və Mefisto landşaftda veyillənin və onlar Kaspar David Fridrix kimi romantik görünürlər. Almanca bir kəlmə belə anlamasa da, Sokurov bu filmi alman və Avstriya aktyorları ilə almanca çəkib.

“Faust”, rejissor Aleksandr Sokurov



Getenin mətni ilə Sokurov çox sərbəst davranıb: əsərin orijinal mətnindən yalnız bir neçə cümlə səslənir. Rejissorun filmdə istifadə etdiyi dialoqlar tamamilə yenidir. Bu, cəsarətli addımdır və filmin uğuru da elə bundadır.

Sokurovun Faustu simpatik deyil, onu filmdəki qrotesk personajlarla identifikasiya etmək olmaz. Onun Faustu nihilistdir, o, həyatdan sıxılır, daralır və üstəlik, bu Faust təkəbbürlü pedantdır. Sokurov deyir: "Teatrda ağıllı fikirlər söyləyən Fausta ehtiyac var". Aktyor səhnədə dayanır və ağıllı şeylər deyir. Publika sakit oturur və bu gözəl, ağıllı fikirlərə heyranlıqla qulaq asır. Bizim filmdə isə, bunu soruşmaq vacibdir: "Faust necə insan idi? Onun ruhu necə görünür? Kim bunu bilir?"

Sokurovun "Faust"u həddən artıq insanidir. Rejissor bu filmə özünün bütün bacarığından, sənət bilgilərindən istifadə edir: sakit film formatı, işıq bir tablodakı kimi görünür, obrazlar özünəməxsus şəkildə təhrif edilir. O, xüsusi elastik, çevik linza ilə işləyir. Realizm onun işi deyil. Onun filmi bir viziondur, qrotesk xəyal təsviri, əzəmətli çəkiliş tamaşaçını böyük bir vakuuma buraxır.

Gete buna nə deyirdi? Biz bunu bilmirik. Amma bu onu, yəqin ki, təəccübləndirməzdi: Sokurov üçün Tanrı ilə şeytan arasında sözləşmə yoxdur, səma boş, Tanrı isə, ölüdür. Yalnız ətrafda bir güzgü uçuşur. Kim ora baxırsa, təkəbbürlü özünü görür, bir də ümitsiz sonucu. Və ən yaxşı halda o, bu ümitsizliyi, çox güman ki, araqda boğmaq istəyirdi. ■

Michael Kienzi

critic.de

SOKUROV ALMAN DRAMINI MÜKƏMMƏL EKTRANLAŞDIRIB

Faust", təbii ki, bir az köhnə teatr mühiti qoxuyur. Hadisələr orta əsrlərin sonunda baş verir, təsvirlər qəhvəyi tonlarda verilib və personajlar nəticə etibarilə təkəbbürlüdür, ibarətlərlə danışirlər. Ona görə də, film özünün beynəlmiləl rol bölgüsü, həm də Sokurovun kinematografiyasına xas olan uyğun estetik əsaslar səbəbindən monumentaldır.

Sokurov, "Faust"u sərbəst şəkildə adaptasiyaya məruz qoyur, əsəri tutqun, sürreal dünyada təsvir edir və burada əsla ucalıq, ilahilik yoxdur. Artıq ilk səhnədə marçılılıq bis səslə ölümlərin arasında eşələnən və ümitsizcə öz ruhunu axtaran Faustu görürük. Amma o heç nə tapmır. Elmə olmayan inanc ona gətirir ki, Faust sələmçinin əllərində əsir olur və bu onu məhvə aparır.

Sokurov, Gete mətninin təsir gücünə söykənmir. Aktyorlar qərribə ritmdə danışır, onlar nə patetik, nə də təmtəraqlı görünürlər.

"Faust" yalnız mətn və kostyum demək deyil, onun həm də tamamilə fərqli, özünəməxsus dünyası var.

Faust çirkinli və amansız cəmiyyətdə sürünür, onun çirkinliyi camaşırxanada rastlaşdığı gənc Qrethenin sadələşməsi ilə güclü kontrast əmələ gətirir.

Sokurov "Faust" kimi məşhur bir dram materialını özünəməxsuslaşdırmağa nail olur. O, özünəməxsus fantastik visionu bu arxaik hekayətə qarşı qoyur, nəşə elə bir şey yaradır ki, məsələn, çox rejissorlar bunu öz üzərlərinə götürə bilməzdilər. O, "Faustu" elə səhnələşdirib ki, kimsə əvvəllər beləsini görməyib. ■

FAUST

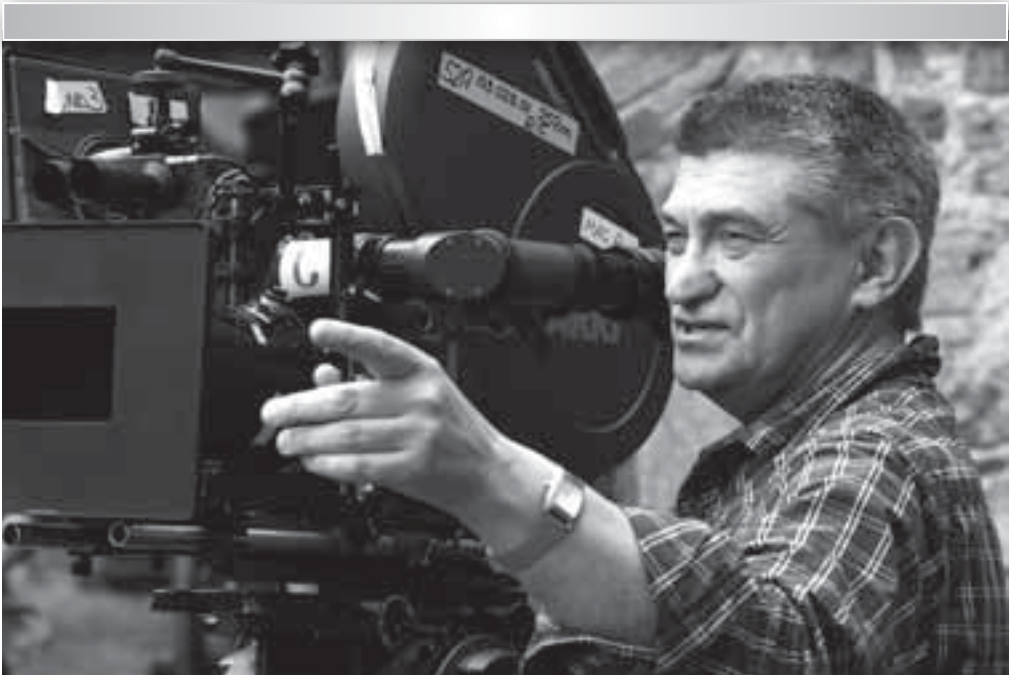
Getenin Faustundan fərqli olaraq, Sokurovun Faustu təkə son dərəcə ümitsiz deyil, o, həm də tamamilə ağılsızlığın sərhəddində azır. O daim suallar verir və ideyalar formalaşdırır, danışıqında, ya fikirlərində tərəddüd edir. Yalnız, obrazın təsvirindən alınan ümumi təəssürat, səs tonu bunu göstərmir, eyni zamanda daim hərəkətdə olan narahat kamera vasitəsilə də Faustun dəyişkənliyi təsvir edilir.

Filmin standart formatı açıq-aşkar Murnaunun 1926-ci ildə ekranlaşdırdığı “Faust”u xatırladır. Faust öz əhvalı, ruh halı ilə tək deyil. Bu dünyada hamının aqlığı doyulmazdır, hamı tamahkardır, bu, diffuz hissdır və həmişə təmin olunmamış qalacaq. Heç kəs bilmir, o öz bədənini necə düzgün idarə etməlidir, başqaları ilə necə davranmalıdır və yol onu hansı uzaqlığa aparacaq. Faust (və onunla birlikdə tamaşaçı da) dayaq, anlayış axtarır.

Mərqəretin qardaşının dəfnində Faustun onunla ani toxunuşunu Sokurov bizə təfərrüatlı çəkilişlə, nadir, nisbətən uzun və sakit səhnə ilə göstərir.

Faust gənc qıza inanır, onda dayaq tapır. Gənc qız ona baş çəkməyə gedəndə qəhrəmanın sifəti iri planda göstərilir. Filmdə bu anın parlaq, qızılı, çox uzun və asta təsviri özünün hissiyatı ilə təhrif olunmuş kino dünyasının sərhədlərindən kənara çıxır, özündə yüksək bir hissin parıltısını ehtiva edir. Bu, oyun dünyasında həqiqət anıdır. Murnaunun filmində belə an filmin nəticəsidir, finalıdır. Onun filmində “hakimiyyət, güc” sözləri Faustu əvvəlcə cəlb edir, sonda isə “sevgi” sözü ilə əvəzlənir. Sokurovun

Aleksandr Sokurov



Faustu sevgidə dayana bilmir. Marqaretlə sevgi dolu gecədən sonra da o, əvvəlki dünyasına geri qayıdır.

Filmə diqqəti çəkən məqamlardan biri bəzi yerlərdə, xüsusən də əvvəldə rejissorun kompyuter animasiyasından istifadəsi etməsidir. Murnaunun səssiz filmi kameranın sərbəst istifadəsi ilə məşhurdur, o, hava vasitəsilə vibrasiya olunur və insanlara yuxarıdan baxır. Sokurovun "Faust"u da eyni baxışla başlayır, amma bu rakurs kompyuterdən yararlandığından daha aydıdır.

Film yalnız oyun dünyasını təsvir etmir, o, əla bir illüziyanın yaradılışının axtarışında olan film hekayəsidir. Faust özünü bu cür illüziyadan qurtarmağa çalışır və Sokurovun filmi onu bir boşluqda boğur. "Bu əbədi ağ rəngin arxasında həqiqət varmı" – həmişə sual olaraq qalacaq. Amma Marqaretin günahsız üzünün görünüşü tamaşaçının ümidini ölməyə qoymur. ■

Christoph Huber

filmkritik.de

"FAUST"U HƏLƏ BELƏ GÖRMƏYİBLƏR

Rus rejissoru özünün eksentrik vizual meyllərinə, həvəsinə çox düşkündür, təhrif olunmuş obrazlardan və monoxromotik rənglərdən istifadə edir. Filmə yaşıl, qəhvəyi rəng dominantlığı hissləri daha dəqiq verir. Sokurov təsvir etdiyi məkanla

Mefistofel – Anton Adasinski



tamaşaçını ovsunlayır, cəlb edir, amma ondan miasmanın (yunancadan tərcümədə yolxucu xəstəliklər yayan üfunətli hava kütləsi. Miasmatik nəzəriyyə orta əsrlərdə Çində və Hindistanda geniş yayılmışdı) qoxusu gəlir: Çexiya studiyalarından birində Sokurov ölümün həmişəki təsvirini və tarixi şəhərin dar küçələrini yaradıb.

Hətta düşünmək olar ki, Faust artıq cəhənnəmdədir – həm də onun opponentinin artıq Mefisto adlanmadığına daha təəccüblənmişəm.

Sokurovun özünəxas, qismən qrotesk yumor adaptasiyası, xüsusən, özünü rəqqas Anton Adasinskiyə simasında göstərir.

Faust daim meydan oxuyur, cəzb edir.

Sokurov hər iki kinematografik “Faust” ənənəsini – Qustav Qründgensin məşhur film versiyasını və F. V. Murnaunun mükəmməl “Faust” səssiz filmi birləşdirir.

Sokurovun filmində teatrallığı hiss etmək olar, amma o, kamera ilə virtuozcasına filmə güc verir, burada xoreografiyanın və heyrətamiz ideyaların fantastik yozumu var. Filmdə ən tragik an – Vaqnerin özünün ölmüş Homunkulusu üçün hönkürməsidir.

Sokurovun interpretasiyasının cazibəsi həm də onun irrasional potensialına söykənir: rejissor burada aktual olan Avropa mədəniyyətinin qurubu məsələsinə eyham vurur və digər hissələri Hitlerdən, Lenindən və Hirohitodan bəhs edən öz film-tetralogiyasını bitirir. Sokurov, Getenin aydın, gerçəyi arayan ideyalarını beyinlərə gətirir: onun Faustu zəfər çalır. Sonra o, dünyanı tərk edərək tiranların izi ilə gedir. ■

Michael Meyns

negativ-film.de

FAUST

Sokurov, əslində, Geteni səhnələşdirməyib, sadəcə, dramın hissələrindən istifadə edərək mediativ düşünməyə imkan yaradıb.

Anton Adasinski fərqli cizgiləri ilə eynilə Getenin personajı kimi, cazibəli və rəzil görünür.

Mobil əl kamerası və hər şeydən əvvəl bugün nadir hallarda istifadə olunan 1:1,33 tam ekran hissələrinin nisbəti təhlükəyə aparır, filmin atmosferini məhdudlaşdırır.

Özünün məşhur üslub vasitələri (məsələn, təhrif olunmuş obrazlar kimi), bundan başqa çətin anlaşılan musiqi ilə – yəni elevator musiqidə xatırlanan klassik musiqinin monoton, hipnotik səslərlə təqib olunması ilə Sokurov kiçik burjua dünyasını meydana gətirir və bununla da, filmdə tam amorallığın, primitiv, mənasız həyatın təsvirini verir.

Dialoglarda hakimiyyət haqda uzun-uzadı söhbətlər, onun cazibəsi və hər şeydən əvvəl, ondan gələn təhlükə əks olunur.

İronik olan odur ki, bu film hər şeydən əvvəl Vladimir Putinin təsirindən meydana çıxıb, film müasir hakimiyyətdən sui-istifadənin simvolidir, mükəmməl alleqoriyadır.

Bu “Faust”da çoxlu suallar qaldırılır, ilk baxışda suallardan çox cavab var, amma məhz bu, Aleksandr Sokurovun filmi belə təsirli edir və bu günün kinolandştaftında onun “Faust”u, demək olar ki, nadir nümunədir. ■

almancadan Sevdə Sultanova çevirdi

ALİYƏ

“BİR ZAMANLAR ANADOLUDA”

Cox uzaq-uzaq zamanlarda, lap elə əntiq dövrlərdə, hər şeyin təzə olduğu vaxtlarda mövzular da bakirə idi. Düşünmək olardı ki, ədəbiyyatda yalnız təzə mövzular, təzə süjetlərlə də uğur qazanmaq olar. Saqın! Bu fikri ehtimalən belə yazmaq olmaz. Çünki hələ hər şeyin təzə olduğu o vaxtlarda da forma, necəlik önəmli idi. Məsələ nə demək yox, nəyi necə demək idi. Amma əlbəttə, yeni süjet və mövzu da öz işini görürdü. Necə demək sənətkarın peşəkarlığından asılı idi. O necəlik ki, mövzunun, süjetin, ümumən predmetin mahiyyətində gizlənmişdi.

Bu necəlik necə dərinlərdə gizlənibsə, min illərdir onu axtarıb zərrə-zərrə üzə çıxarırlar, o, ədəbiyyat, kino, teatr, rəsm, musiqi və s. adlı rəflərə yığılır, şairlər, yazıçılar, bəstəkarlar, dramaturqlar, rəssamlar, rejissorlar, aktyorlar tanıtdırır, məşhuri-cahan edir, amma bitib tükənmək bilmir.

Həmin rejissorlarla, dramaturqlarla, aktyorlarla bir fərqimiz var – biz hər gün eşitdiyimiz “necəsən?” sualına standart cavab veririk, çünki bilirik ki, sualı verənlər özləri də bizdən bunu gözləyir. Onlar üçünsə bu “necə” sualı qat-qat vacibdir. Bir peşəkarlıq məsələsidir. “Bir zamanlar Anadoluda” filmində olduğu kimi.

Heç bir filmə baxıb, özünüzü üç film izləmiş kimi hiss etdinizmi? “Bir zamanlar Anadoluda” tamaşaçıya məhz belə bir fərqlilik yaşadır. Nuri Bilgə Ceylanın bu filmi ifadə tərzii etibarilə əvvəlkilərindən fərqlənir. Əlbəttə, naturadan çəkilməmiş uzun, musiqisiz kadrlar Nuri Bilgənin üslubudur, amma “Bir zamanlar Anadoluda” aktyorun üzərinə əvvəlkindən daha artıq bir vəzifə qoyub. O, təbii oyunla yanaşı, iştirak etdiyi, amma ona bir o qədər də daxli olmayan hadisədə qəhrəmanın bütün həyatını göstərməlidir. Qısaı, hər aktyor bir film oynamalıdır. Göründüyü qədər deyil, göründüyündən daha artığını deməlidir.

“Bir zamanlar Anadoluda” başqa filmlərdən fərqli olaraq, tamaşaçıda “kino üçün oğurlanmış zaman” təəssüratını yaratmır.



"Bir zaman Anadoluda", rejissor Nuri Bilgə Ceylan

O, öz təbii, həyatı detalları, yüksək peşəkarlıqla çəkilməmiş bütün uzun kadrları ilə "həyatdan kəsilib götürülmüş zaman" hissini aşılayır. "Bir zamanlar Anadoluda" – bir zaman kəsiyidir. Hələ gecə yarısından başlamış, günorta saatlarından uzaq uzanan bir zaman... Gecə ilə səhər arasındakı o sehirləyici məqam, küləyin, gecənin, yağışın, ildırımın səsinin də qoşulduğu bir zaman...

Filmin baş qəhrəmanı məhkəmə ekspertizası həkimidir. Qatil, müstəntiq və polis əməkdaşları birlikdə üç avtomobilə doluşub, qətlə yetirilmiş adamın basdırıldığı yeri axtarırlar. Arada yemək və isinmək üçün tanış kənddə bir bələdiyyə başçısına qonaq olurlar. Qayıdarkən qatil, meyiti basdırdığı yeri göstərir. Cəsədi çıxarıb protokollaşdırırlar. Soyuqqanlıqla. Yalnız bir polis rəisi emosionallıq göstərir, qatili ölünün əllərini ayaqlarına bağlamaqda ittiham edir. Bir az əvvəl qatil azyaşlı oğlunu elə həmin polis rəisinə tapşırırmışdı, rəis şaşırırmışdı – "mən bunu döyürəm, bu oğlunu mənə ismarlayır"...

Meyiti yarmaq üçün morqa aparırlar. Qatili həbsə. Həkim meyiti yarıb raport yazmalıdır. Heç bir emosionallıq yoxdur, həkim də, müstəntiq də soyuqqanlıqla işini görür. Amma hamının boğazında bir qəhər var. Nə qəhərmiş bu? Həmin meyitlə birbaşa bir əlaqəsi yoxdu bu qəhərin: onlar beləsinə yüz dəfə görüblər, film boyu da bu, sübut olunur. Bəs, bu nə qəhərdi belə? Onları bu qatillə fərq qoymadan, özlərindən biri, hətta doğma bir adam kimi davranmağa məcbur edən nədir? Belələrini çox görmələrimiz? Bəlkə, onlar da cəza çəkirlər? Bəlkə, bu cəza çəkmək məqamında onlar qatillə bir müstəvidədirlər?..

Filmin əvvəllərində müstəntiq bir əhvalat danışır. Bayaq dediyimiz "filmlər"dən biri budur, "film"i müstəntiqin simasında izləyirik – dünyalar gözəli bir qadın hamiləyəkən ərinə: "bir neçə aydan sonra öləcəyəm" deyir. Uşaq doğulur, ana körpəni qucağına alır, oxşayır, "tamam, artıq ölə bilərəm", – deyir və doğrudan da, ölür. Bu əhvalatı müstəntiq bir dostunun başına gələn hadisə kimi ekspert-həkimə danışır. Həkim ondan qadının tibbi raportda göstərilən ölüm səbəbini soruşur. "Ürək tutması", – deyir müstəntiq. Amma bilmək olmaz. Zətən ölünü yarmayıblar. Təəcüblü iş. Müstəntiqin bu qadınla bir bağlılığı, yoxsa nədən meyiti yarmadan işi bağlamağa imkan verib?



“Bir zaman Anadoluada”, rejissor Nuri Bilge Ceylan

Film boyu müstəntiqlə həkimin söhbətindən gözəllər gözəli o qadının ərinin ona xəyanət etdiyini öyrənirik, filmin sonunda həkim, qadının, əslində, ərini cəzalandırmaq üçün intihar etdiyini aydınlaşdırır. Bu qadının xəyanətkar ərinin elə müstəntiq olduğunu onun üzündən oxuyur qazdan ayıq tamaşaçılar. Şübhə və əbədi əzab içində donuq üzündən ..

Qatilin əhvalatısa tamam başqa bir filmidir. Qurbanı ilə yeyib-içərkən “o biricik oğlunun əsl atası mənəm” deyib guya kefli-kefli... Sonrası məlum – mübahisə və qətl. Amma işin əslinin bir az başqa cür olduğunu öyrənir tamaşaçı. Qatillə qadının baxışlarından öyrənir. Qatil – uşağın doğma atasıdır, bunu nəqd edir tamaşaçı; Uşaq onun gözünü daşla vurarkən, əslində, qatilin gözü yox, ürəyi yaranılır sanki.

Filmdəki kişiləri birləşdirən qadın amilidir – onların hamısı qadınlar tərəfindən cəzalanır. Film boyu qadın bir fəlsəfi obraz kimi kadr-dan-kadra dolaşır. Arada bələdiyyə başçısının evində lampa işığında ruh kimi zühur edir və dərin bir təəssürat buraxıb yox olur – “Bir zamanlar Anadoluada” deyilərkən xatırlanmaq üçün. Kişilərin qadından sonra nə qədər yetim qaldığını anlatmaq üçün...

QADIN bu filmin baş qəhrəmanı, ən yuxarı qütbüdür. Sevdidi kişini – qatili də qadın cəzalandırır, (son kadrlarda qətdə onun əlinin olduğu aşkar bilinir), sevdidi, amma ona xəyanət edən ərini – müstəntiqi də qadın cəzalandırır: öz müəmmalı ölümü ilə qisas alır. Həkimə də fotolardan baxan qadın cəza verir: özünün yoxluğu ilə. Ona görə də filmin ortasında, qatilin ölünü basdırdığı ehtimal olunan yerdə, almalar su arxıyla çaya dıgırlanır. Həvvanın, bu günah təhrikçisinin Adəmdən istədiyi alma – cəza predmeti, günah obyektini kimi yozulan meyvə əzəli bir başlanğıcda – su arxında üzür, hərəkət edir, başqa almalara qoşulur. Eləcə də qatilin günahı üzə-üzə başqa günahlara və cəzalara (müstəntiqin, həkimin və s. – müəl.) qovuşur.

Film bütün kadrları, detallarıyla birgə o qədər real, həyatidir ki, bu yozumlara varmaq özü asan olmur. Baxmayaraq ki, filmə buna gen-bol vaxt var. Amma sanki filmin içində, arxın kənarından, gecənin alatoranında istintaq qrupuna qoşulub qatilin göstərdiyi yerləri gəzirsən. Almanın arxa düşməyi də bu yerdə sıradan görünür, yozum-filan axtarmırsan. Amma bir yerə qədər – həkimin aralanıb bir təpə yaxınlığında

işəyərəkən qayada yonulmuş nəhəng qadın sifətini qaranlıqda, ildırım işığında gördüyü yerə qədər. İldırım bir flaş işığı kimi filmin ən əsas Obrazını – QADINI işıqlandırır. Bu iri ölçülü, nəhəng sima həkim qədər Nuri Bilgəni də qorxudur. Qorxudur və özünü onun filminə ən əsas fəlsəfi obraz seçdirir. Bu, kiçik qorxu deyil, sanki tanrı kimi böyük, total qorxunun nəhəng bir simada üzə çıxmasıdır...

Nuri Bilgəyə görə, qadın əzəli səbəbkardır, Həvvadan bəri zərrəcə dəyişməyib, o, qorxmaq gərəkən varlıqdır, göründüyü qədər deyil, göründüyündən daha artıqdır. Elə ona görə də filmdə qadın çox az gözə dəyir – cəmi dörd qadın görürük: biri ruh kimi gələn, ağzını açıb bir kəlmə də danışmayan, bununla da küləyə, qaranlığa, zəif işığa bir az da sirr qatan (bir düşünün: "Coca-cola" içkisini bu ucqar cəhənnəmdə hardan tapır bu qadın?) qadındır, bələdiyyə başçısının gözəlliyi ilə hamını heyrətə salan qızı Cəmilədir;

o biri ölümü, daha doğrusu, həm də sanki müstəntiq üçün məxsusi müəmma qataraq hazırladığı intiharı ilə ondan intiqam alan, üzü görünməyən, haqqında "gözəllər gözəli" deyilən qadındır – müstəntiqin qadınıdır;

"Bir zaman Anadoluda", rejissor Nuri Bilgə Ceylan



üçüncüsü qətlə yetirilmiş kişinin arvadıdır – kədər deyiləni adlanmış, hadisələri seyrçi kimi ardıcılığı itirmədən izləyən, bununla da qatillə əlbir olduğu ehtimal olunan susqun qadındır;

sonuncu isə həkimin kompyuterindəki şəkillərdən – o uzaq günlərdən baxan qadındır. Həkimin bu şəkillərdən başqa getməyə yeri yoxdur.

"Kişinin qadından başqa getməyə yeri varmı?" – bunu Nuri Bilgə Ceylan çarəsiz-çarəsiz soruşur bizdən. "Bir zamanlar Anadoluda" filminin ən son kadrları ilə... ■

Toğrul ABBASOV

İLƏHİ MƏXLUQUN NARAHAHLIĞI

*Qoca Şərqdə hər şey mümkündür deyirlər:
sonsuz sevgi, sonsuz bağlılıq, qəfil işıq,
qəfil ayrılıq...*

Birhan Keskin

“Sivilizasiyanın Narahatlığı” essəsində insandakı həzz istəyini yenidən araşdıran Freyd bu təbii istəyin, kənar dünyanın müdaxiləsi ilə yerini yavaş-yavaş reallığa buraxdığını və insanın təbii halından sivil varlığa keçməsinin, fərdlərdən topluluğun (sivilizasiyanın) yaranmasının bu müdaxilənin nəticəsi olduğunu yazır: “İnsan, içindəki cinsi həvəsinin (ehtirasının) atəşini basdıraraq, atəşin təbiətdəki gücünə sahib olub”. Baxmayaraq ki, mədəniyyət, ilk tabusu olan inestdən başlayaraq qoyduğu bütün qadağalarla birgə yaşamağımız üçün şərait yaradıb, amma eyni zamanda bizi təbiətdən uzaqlaşdıraraq qarşısızalmaz daxili sıxıntılarımıza da səbəb olub. Buna görə də sivilizasiya bizə fərdi azadlıq bəxş edən deyil, əksinə, onu basdıran, bizi “ana bətnindən” qopardaraq sonsuzadək evsizliyə məhkum edən nəsnədi. Ancaq gəl gör ki, sivilizasiya basdırdığı fərdi azadlıq və xoşbəxtliyin müqabilində bizim başqa bir istəyimizi – ədaləti təmin edir. Təbiətin verdiyi azadlıq arzusu (instinkt) ilə sivilizasiyanın verdiyi ədalət arzusu (sosiallıq) insanın bir araya gələ bilməyən iki təməl ehtiyacını və onların yaratdığı paradoksu göstərdiyi kimi, həm də tarix boyu bütün fikir və ideologiyaların kökündə yatan uzlaşmaz dialektikaya, həlli mümkünsüz əks-qütblər probleminə də işarə edir. İnsan həm bir fərd (“başqaları mənə qarışmasın”), həm də sosial varlıq (“başqalarına ehtiyacım var”) olduğundan, müxtəlif fikir və ideologiyalar fərqli perspektivlərlə bir bəşəri suala cavab tapmağa çalışır: “Ədalətli bir quruluşda yaşaya bilmək üçün fərdi azadlıqlarımızdan nə qədər qurban verə bilərik?” Ya da tam tərsi:

“Fərdi azadlıqlarımızı doyunca yaşamaq uğrunda, cəmiyyətin ədalətindən nə qədər imtina edə bilərik?”

İstər kinoda, istərsə digər sənətlərdə təbiət və sivilizasiyanı toqquşduran, onların qarşıdurmasını göstərərək, bu mümkünsüzlükdən çıxış yolu (ya da çıxızsızlıq) axtaran əsərlərin kökündə də insanın bu mürəkkəb, ziddiyyətli dünyasının zənginliyi yatır. Həmin ziddiyyəti əsərin mərkəzinə qoyub, ətrafında dolandıqca, onu dəşib dərinləşdirdikcə, bizdə bu çıxılmazlıq haqqında yeni fikir və hisslər oyanır, maddə və ruh dünyasına aid yeni anlayışlar yaranır. İlk baxışda “İlahi Məxluq” filmi də bu iddiadan həvəslənərək təbiətlə sivilizasiyanın toqquşmasını öz dünyasının mərkəzinə yerləşdirib və içimizlə çölümüzün, təbiətimizlə sosiallığımızın qarşıdurmasından danışmış kimi görünür.



“İlahi məxluq” filminin çəkiliş meydançası

Rejissor-ssenarist Yavər Rzayev müsahibələrində insanın təbiət qarşısında heçliyindən, yer üzündən ən son silinəcək insanlar haqqında film çəkmək istəyindən danışır. Ancaq rejissorun bu istəyinə baxmayaraq “İlahi Məxluq”da bu toqquşma sadəcə formal xarakter daşıyıb, süni atmosfer yaratmaqdan başqa bir rol oynamır. Film boyu təbiət və sivilizasiyanın qarşılıqlı gərginliyinə, insanın ziddiyyətlərlə döşənmiş nataraz yoluna dair nəinki yeni, ümumiyyətlə, heç bir fikir və hiss oyanmır.

Bunun əsas səbəbi isə odur ki, film hər nə qədər təbiət və sivilizasiyanı üzləşdirmək iddiası ilə yola çıxsa da, bunu iki sivilizasiyanın qarşıdurması ilə qarışıq salıb. Rejissor, biz və onlar, əyalət və şəhər, ənənə və yenilik bölgüsü apararaq, birinciləri təbiətin, ikinciləri isə sonradan yaradılan sivilizasiyanın xanasına yazmağa çalışır. Onun nəzərində sivilizasiya (həm də) burada qurulan, yaradılan bir şey deyil, başqa yerdən gələndir. Öz təbii axarında gedən həm təbiət, həm də “biz”ik, bu təbiiyyəti pozmağa çalışan isə təkcə sivilizasiya deyil, həm də yad ünsürdür. Halbuki filmin özü bunu təkzib edir, təbiət (bizim olan) və sivilizasiya (başqalarının olan) ayrılığına bu cür

yanaşmanın yanlış olduğunu, “bizim olanın” da təbii olmadığını, onun da qanunlar və qadağalarla yaradılmış başqa bir sivilizasiyanın izi ilə getdiyini göstərir. İsmayılın həyatına ən kobud müdaxiləni edən, ona həm qadağa qoyub, həm də qadınına sahib çıxan ata, onun supereqosunu təmin edən “buralı” sivilizasiya deyil, nədi?! Bütün film boyu tamaşaçını mövzudan uzaqlaşdıran uyğunsuzluqlardan başlamış, “həyatın qanunları”yla bağlı süni devizlərə kimi, bütün qüsurların kökündə, məhz, filmin sujet xəttindəki bu uçurum dayanır. Rejissor təbiətlə sivilizasiya dialektikasını yerli və yad mədəniyyət qarşılıqlı qarşılıqlıqca filmdən insanla bağlı nəsə bir şey gözləmək də sadələşməyə çevrilir. Məsələn, film, Əşrəfin qəddarlığının psixoloji və sosioloji səbəbini göstərmir, əksinə, onun bir növ göydəndüşmə, təbiətdən gəlmə olduğunu



“İlahi məxluq”, aktrisa Münəvvər Əliyeva

zorla tamaşaçıya qəbul etdirməyə çalışır. Ancaq biz, bu “təbiət insanının”, bütün fəlakətlərin şimaldan gəldiyini biləcək qədər “siyasi (sivil) şüura” sahib olmağının hansı təbiət qanununa əsaslandığını heç vaxt öyrənə bilməyəcəyik. Bir sözlə, sənətin (kinonun) başlıca funksiyası siyasi, hətta lokal məramı belə sənət (kino) dilinə tərcümə edərək bəşəriləşdirməkdirsə, “İlahi Məxluq” bunun əksinə gedərək, bəşəri bir məramı yerli-siyasi çərçivəyə salıb sənətdən (kinodan) uzaqlaşdırır.

Ancaq məsələ təkcə təbiət və sivilizasiyaya yanlış siyasi baxışda deyil, həm də iki sivilizasiyanı qarşılaşdıran baxışın nöqsanıdır. Bunu başa düşmək üçün isə, Azərbaycanın son 30 illik ictimai-siyasi tarixinə – yəni SSRİ-nin süqutu və ondan sonra baş verənlərə yenidən baxmaq, onunla paralellər aparmaq lazımdır.

Belə ki, modernləşmə cəhdlərini əsasən imperiyaların tərkibində yaşamış azərbaycanlılar, ilk dəfə 90-cı illərdə dünyayla uzun müddət təkbaşına qaldılar. SSRİ-nin, Freydingin sözlərilə desək, sosial (sivil) ədalətindən üz çevirərək milli (fərdi) azadlıqla qucaqlaşan azərbaycanlılar, ilk dəfə bu dövərdə dünya qarşısına “atasız” çıxırdı. İndiyə kimi atanın

(həm yaxşı, həm pis) avtoriteti altında böyümüş uşağın atasız qalması, həm yeni bir ata axtarışı, həm də özünü təsdiq istəyinin toqquşması ilə nəticələnmişdi. Bu qarşıdurmanın bir tərəfində gecikməyimizin, geridə qalmağımızın üzüntüsü və bunu aradan qaldırmaq yolunda ümitsiz çırpınmalarımız dururkən, digər tərəfində (xəyali belə olsa) keçmişimizlə qürur duymaq istəyi vardı.



“İlahi məxluq” filminin çəkiliş meydançası

Zənn edilənin əksinə – keçmiş bizi ayırır, gələcək birləşdirirdi. Keçmişimiz bəzilərimiz üçün Sovetlərin işığında, bəzilərimiz üçün Türk atlarının nəfəsində, bəzilərimiz üçün isə İslamın azan səsinə olsa da, gələcəyimizin “qədir bilməz məşuqə” – Qərblə qorxulu münasibətdə olacağını hamımız hiss edirdik. Daha doğrusu, moderniti ilə bu cür yeni tərzdə qarşılaşma həm də Qərbə qarşı periferiya olmağın narahatlığını yaradırdı. Buna görə də Qarabağ müharibəsini anlamaq tərzini və təsiri ilə daha da güclənən “dünyada tək qalmaq” hissi, dünyaya eyni pəncərədən baxan, eyni dildə danışan – biri-birindən fərqli cavabı olsa da – iki hissiyat yaradırdı. Bir tərəfdən qərbçi (modernist) tərəfimiz bizi “onlarla” öz dillərində danışmaq üçün onlara oxşamağa səsləyir, digər tərəfdən şərqçi (ənənəvi) tərəfimiz “onlardan küsüb” içimizə qapanmağı təklif eləyirdi. Üstəlik, “azadlıq sərəxoşluğunun” yerini soyuqqanlılıq tutduqca və Qərbin, uzaqbaşı bizi görməməzlikdən gələn “ögey ata” olacağını anladıqca, bu çarəsizliyimiz, narahatlığımız daha da güclənirdi. Qərbdən kənar bir çox toplumun yaşadığı bu ziddiyyətə “yaralı şüur” adını verən Şəyqanın da göstərdiyi kimi, belə cəmiyyətlərdə şüur, bir tərəfdən özünü modernliyin hər şeyi ağışına alan təsirinə buraxır, digər tərəfdən bu dəyişikliyə gecikərək, əskik və yetərsiz qalıb dəyərsizləşən bir başqa şüurun təsiri altına düşür. Bu, “ənənəvi və modern qurumlar arasındakı uyğunsuzluq isteriyasıdır” (Jusdanis).

Odur ki, parçalanmış, yaralı şüuru sağaltmaq iddiası ilə ortaya atılan həm şərqçi, həm də qərbçi zehnlərin, məsələn problematikleşdirmə tərzini eyni, təxəyyül dünyaları oxşardı. Nəyə müsbət yanaşmalarından asılı olmayaraq, hər iki tərəfin heybəsində də bir-biriylə üz-üzə qoyduqları Şərqi və Qərbi tək strukturlu, dəyişməz, nüfuzədməz,

bütöv olduğuna dair dərin bir inam var. Bu cür total müqayisələrin yanlışlığına diqqət çəkən Olivye Royun yazdığı kimi, “müqayisəçilik, müqayisə edilənlərin bir ünsürünü, digərinin qanunu kimi göstərməyə meyillidir. Bu halda onun özünəməxsus tərzdə formalaşması nəzərə alınmadan yalnız çatışmazlıqlar, ya da oxşarlıqlar tapıla bilər. Müqayisəçilik, təkcə digərinin özünə uyğun dinamikalarını deyil, həm də bir tərəflə digəri arasındakı münasibətlərin dialektikasına fikir vermədən iki bütünü bir-birindən qopartmaq təhlükəsi daşıyır: bu dialektika həm real olmaqdan daha çox simvolik olan fərqlilikləri təxəyyüldə dondurmağa, həm də özlərinə xas xüsusiyyətləri hadisələrin içində bulandırmaya çalışır”. Hələlik, mütaliə və müşahidə kasadlığını bir kənara qoysaq, Şərq və Qərbi bu cür vahid tərəflərə bölərək onların hansındansa xilas ummaq eyni “yaslı evin” övladlarının ata axtarışıdır. Son 20 ildə həm Qərbə, həm də Şərqə meyilli sənət əsərlərində və publisistikada artıb-çoxalan “mühakimə edənlər ordusunun” hökm verən gur bağırışlarının səbəbi də dünya qarşısında büründükləri bu təklilik və zəiflik qorxusudur. Osmanlı İmperiyasının süquta üz tutduğu dövəndə yaranan ilk Türk romanlarını analiz edən Jalə Parla, bu romanlardakı qatı əxlaqçı havanı, qəliblənmiş dəyərləri, didaktik üslubu, hökm verən səs tonunu atasızlıq qorxusu və yeni ata tapmaq arzusu ilə izah edir. Azərbaycanda da həm Şərççiliyin, həm də Qərbçiliyin eyni didaktik üsluba, eyni əxlaqçı havaya, eyni hökm verən səs tonuna sahib olması, təklifləri fərqli olsa da, yollarına döşədikləri əzabın eyni atasızlıqdan yarandığını göstərir.

“İlahi Məxluq” da bu haçalanmış şüurun Şərçində durmağa çalısan, Şərç və Qərb anlayışlarının bütün zənginliyini qurudub tək strukturlu formaya salan və hökm verən üslubu ilə çarənin bu tək strukturda olduğunu deyən filmdir. Film, iki sivilizasiyanı qarşılaşdırarkən eyni ümumi kodlardan istifadə edir; qəliblənmiş düşüncəsi, pafoslu səsi, qatı çərçivələrilə bizi inandırmağa çalışır ki, bu iki sabit, dəyişməz, bütöv, tamamlanmış sivilizasiyalar bir-birinə nüfuz edə bilməz. Buna görə də, filmdə nə rəssam qızın təbiətdə dincələn yorğunluğu, nə də ata-oğul qarşıdurmasının şiddəti klişelənmiş simvolikadan başqa bir şey ifadə edə bilər. Onsuz da başa düşürük ki, bu film “ata-oğul çarpışmasından daha çox, atasız qalmağın narahatlığı ilə bir ata axtarışının içinə doğulub” (Jalə Parla) ■



“İlahi məxluq”,
aktyor Nurəddin Mehdişanlı

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. Freud Sigmund. Uygurluğun Huzursuzluğu, çev. Haluk Barışcan, Metis yay. 1999.
2. Parla Jalə. Babalar ve Oğullar, İletişim yay. 1990.
3. Roy Olivier. Siyasal İslamın İflası, çev. Cüneyt Akalın Metis yay. 2005.
4. Shayegan Daryush. Yaralı Bilinç; Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, çev. Haldun Bayrı, Metis yay. 2010.

Aygün ASLANLI

İLƏHİ MƏXLUQ, AVROPANIN QÜRUBU VƏ KAMRAN BABANIN SANDIĞI



“İlahi məxluq” rejissor Yavər Rzayevin ikinci bədii filmi. Filmdə hadisələr bir dağ kəndində baş verir. Həyatı yaylaqla qışlağın, qoyun-quzuların arasında keçən, üç övladı və arvadı ilə adi həyat yaşayan çoban Əşrəfin evinə gənc rəssam qız qonaq gəlir. Əşrəfin yeniyetmə oğlu İsmayıl qonaqla dostlaşır. Qız onu dahi rəssamların əsərlərilə tanış eləyir. İsmayıl kəndlərindən, qoyunlarından uzaqda fərqli həyatın olduğunu öyrənir. Yeganə oğlunun başqa xəyallara düşdüyünü görə Əşrəf onu öz üsulları ilə “ağıllandırmaq” istəyir və ata-oğul arasında konflikt yaranır. Atasının qonaq qızı zorlaması isə, bu konflikti həllolunmaz hala gətirir.

Y.Rzayev həm ssenari müəllifi, həm də rejissoru olduğu “İlahi məxluq” filmində eyni vaxtda bir neçə qlobal nəzəriyyə ilə bağlı düşüncələrini təqdim edir: burada, əsası hələ XX əsrin əvvəllərində qoyulmuş və hazırda dünyada baş verən geosiyasi hadisələrin, müharibələrin fonunda yenidən aktuallaşaraq daha da dərinləşmiş “Avropanın qürubu” da var (ya da hadisələrin kökündə bu nəzəriyyə dayanır), dünya kinosunun əbədi mövzularından biri – təbiətlə mədəniyyətin toqquşması da... Rejissor müsahibələrinin birində deyir ki: “İnsan təbiət qarşısında bir heçdi. Yalnız öz axarı ilə gedən təkamül prosesi var.” Bu mülahizəni “İlahi məxluq” filminin əsas ideyası adlandırmaq olar. Daha dəqiq desək, “İlahi məxluq”, bu fikrin arxetipləşmiş obrazlar və rəmzlər vasitəsilə ekranda canlandırılması, vizual izahıdır.

Yadınızdadı, “Bir qalanın sirri” filmində Kamran baba həkimin yerini necə öyrənir? Balaca sandıqçaya yığılmış əşyaların köməyilə: sim, nar – Simnar, qanlı daş – Qanlı qala: Simnar xan həkimi Qanlı qalada dustaq eləyib. Y.Rzayev də tamaşaçıya kinolent şəklində sandıqça verir. Biz də...

Rejissor Yavər Rzayev aktyorlarla iş zamanı



AÇIRIQ SANDIĞI, TÖKÜRÜK PAMBIĞI...

Birinci qəhrəmanımız çoban Əşrəfdi. Əşrəf – ərəbcə ən şərəfli, ən güclü deməkdir. O, təbiətin əşrəfidir, onun yaratdıqları içində ən güclü məxluqdu. Əşrəf həm də atadı. Klassik kinoda ata obrazı tanrının və erkəkliyin rəmzidir. Aktyor Nurəddin Mehdixanlının yekəpər, kobud görünüşü, ironik danışmaq tərzi Əşrəfi təbiətə daha da yaxınlaşdırır, onun heyvani cəhətlərini qabardır.

İkinci qəhrəmanımız – rəssam qız, təbiətin əbədi düşməni mədəniyyətin obrazıdır. Onun qadın simasında göstərilməyi də təsadüfi deyil. Qadın yaradandı, yenilik, dəyişiklik deməkdir. Onu şimal küləyi gətirir. Çoban Əşrəf elə filmin əvvəlində bütünlük fəlakətlərin – aclığın, əxlaqsızlığın, soyuğun şimaldan (oxu: Qərbdən) gəldiyini deyir və bununla həm tamaşaçıya rəssam xanımınla bağlı məlumat ötürür, həm də

müəllifin müasir Qərbə, onun mədəniyyətinə, sivilizasiyasına münasibətini göstərir. Nə vaxtsa dünyaya Von Qoqu, Rafaeli, Karavacconu bəxş eləmiş o mədəniyyət indi mənəvi yorğunluq keçirir, resurslarını, dəyərlərini itirib. Təbiətə də özünü tapmağa gəlib. Amma onunla ünsiyyətdə olmur, çünki müasir mədəniyyətin gözündə “bütün kartofyeyənlər bir-birinə bənzəyir”. Onun üçün təbiət yalnız ilham, həzz mənbəyidi. O, təbiəti anlamağa yox, dəyişməyə çalışır. Yeri gəlmişkən, bu da qadınla mədəniyyətin ortaq nöqtələrindən biridi. Qadın da “səni sən eləyən özəlliklərə aşıq olub, sonra o özəllikləri səndən almaq istəyir”. Aktrisa Vəfa Zeynalova isə süni erotizmi, yersiz ah-ufları, pornoseksual jestləri ilə qəhrəmanını – mədəniyyətin obrazını daha da yadlaşdırır, cazibədar, gözəl, utancaq Veneranı “öz xahişi ilə zorlanan” vulqar fahişəyə çevirir (Hərçənd bu, qərb mədəniyyətinin çürüklüyünü göstərmək məqsədilə rejissorun istifadə elədiyi priyom da ola bilər).

Üçüncü qəhrəmanımız çoban Əsrəfin yeniyetmə oğlu İsmayıldı (Corc Qafarov). İsmayıl atasının idealları uğrunda qurban verilən ilk insanın adıdır. Qurban arxetipi incəsənətdə müasirliklə keçmişin, mədəniyyətlə təbiətin toqquşmasını simvolizə eləyir. “İlahi məxluq” filmində bu toqquşma təbiətin zəfəri ilə nəticələnir. Əslində, “İlahi məxluq”un fləşbeşklərlə qırılan əsas hissəsi – dağda tək qalan İsmayılın sağ qalmaq uğrunda apardığı mübarizə həmin zəfəri bizə addım-addım anladır. Təbiətdə hər şey təkamül prosesinə tabedi. Təbiət özlüyündə o qədər mükəmməldi ki, heç bir kənar müdaxiləni qəbul eləmir. Yad elementləri gec-tez ya uzaqlaşdırır, ya da onların ilkin, ibtidai funksiyalarını qaytararaq öz məqsədi üçün istifadə edir (Çılpaq qadın şəkli üzərində masturbasiya olunur, sonra da o şəkillər isinmək üçün yandırılır).

Qurban arxetipi həm də inkişafın obrazıdır. İbrahimin qurbanından təkallahlılıq yaranmışdı. Bu mərhələdə özünü dərk eləyən insan təbiətdən ayrılmağa başlayır. Bəlkə, elə bu səbəbdən atası kimi çoban olan, onun çomağını götürən İsmayılın arvadı rəssam qıza bənzəyir? Bəlkə, bu o deməkdi ki, heç nəyə baxmayaraq, İsmayılın xəyalları ölməyib. Hərçənd... təbiətin qələbəsini və İsmayılın atasını əvəz elədiyini nəzərə alsaq, arvadı ilə rəssam qız arasındakı bənzərliyi əksinə də yozmaq mümkündür.

QAPANDI SANDIQ...

Dünya kinosu, “Kamran babanın sandığı” üslubunda çəkilməmiş – yəni ən xırda daşdan tutmuş nəhəng qayalara qədər ekranda görünən bütün detalları tapmaca olan filmləri çoxdan geridə qoysa da, “İlahi məxluq”u Azərbaycan kinosu üçün bir ilk adlandırmaq olar. Amma çox heyif ki, Yavər Rzayev də son illər ölkəmizdə çəkilən filmlərin əksəriyyətində yol verilən qüsurdan qurtula bilməyib. Söhbət personajların nitqindən, ümumiyyətlə, kinoda istifadə olunan Azərbaycan dilindən gedir. “İlahi məxluq” filmində də qəhrəmanlar saxta, pafoslu danışır, ədəbi dillə ləhcələri bir-birinə qatırlar. Hələ filmdəki yarımbaşlıqlardan birini – “duyğu öncəsi” birləşməsini görəndə adamın tükləri biz-biz olur. Çox güman ki, ssenari, ya da titrlər üzərində işləyənlərdən kimsə “predçuvstvie” sözünü tərcümə eləməyə çalışıb. Amma nə rus, nə də Azərbaycan dilini bildiyindən ortaya “duyğu öncəsi” kimi absurd çıxıb. Ancaq bu artıq başqa mövzudur... ■

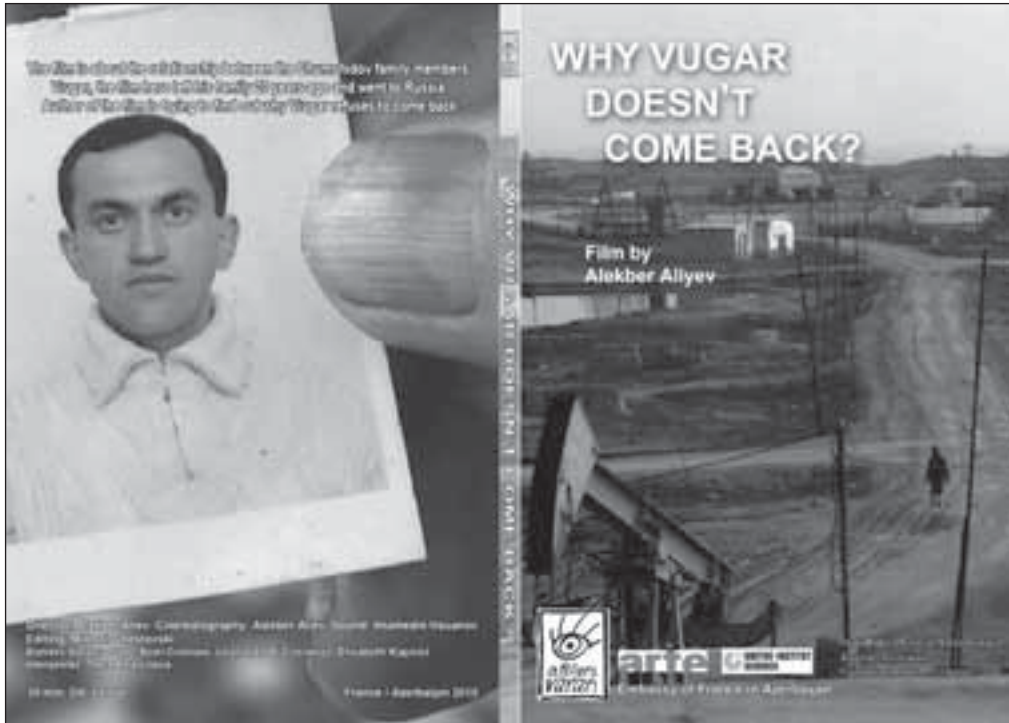
ALİYƏ

VÜQAR NİYƏ QAYITMIR?

Azərbaycan analar sualı

Bir müddət əvvəl xalq arasında “Bir rus, bir azərbaycanlı, bir erməni...” tip-personajlarıyla başlayan lətifələr yaygın idi. Bu, SSRİ-nin hələ dağılmadığı, amma artıq laxlamağa başladığı zamanlar idi. “Qardaş xalqlar” haqqında şeirləri əzbərdən oxuyan şagirdlər böyüdükcə belə lətifələr danışdılar. Sovet Sosialist Respublikaları İttifaqı dağıldı. Hər şey dəyişdi. “Qardaş xalqlar” düşmən oldular. “Qardaş xalqlar” haqqında pafoslu şeirlər ağızlarda gəzən aşağı səviyyəli lətifələrə uduzdu. Bəlkə də, hər şeyin kökünü o aşağı səviyyəli lətifələrdə axtarmaq lazım idi.

“Vüqar niyə qayıtmadı” filminin posteri (*ingiliscə*)





Rejissor Ələkbər Əliyev "Vüqar niyə qayıtmadı" filminin montajı zamanı

Panorama kimi göz önündən keçirdikcə son iyirmi beş ilin hadisələri bir kauzal ardıcılıq qazanır: SSRİ-nin dağılmasını sürətləndirən milli hərəkət, rus tanklarının Bakıya girməsi, dinc əhalinin qırılması, müstəqillik, MDB, Qarabağ savaşı, keçid dövrü, atəşkəs, parıltılar fonunda işsizlik və bütün milli-sosial problemlər. Artıq bu günün o qəbildən olan lətifələri də var. Amma onlar əvvəllər olduğu kimi, "Bir rus, bir azərbaycanlı, bir erməni yol gedirmiş» şablonuyla başlamır. Günün telelətifələri "Rusiyada yaşayan bir azərbaycanlı" tipajını təqdim edir. Aktyorlar – Rafael və Coşqunun ifasında. Bu lətifələrdən məlum olur ki, işsizlik üzündən qazanc dalınca Rusiyaya üz tutanlar, geri qayıtmaq şərtilə vətənə baş çəkənlər lovğa, cahil, görməmiş bir həşərata çevriləblər və onlar, qohum-əqrəbaları da daxil olmaqla, bu həşəratlıqları ilə fəxr edirlər. Bu tipaj Rusiyanın özündə də az məşhur deyil. Bu, qeyri millətlərə, xüsusən müsəlman qafqazlılara qarşı təqiblərə başlayan zamanlarda böyük qardaş üçün bir qıcıq nöqtəsi idi. Qayıtmayanlarsa... Kim bilir...

Bəs, Vüqar kimdir? O da qayıtmayanlardan biridir. "Vüqar niyə qayıtmır?" isə, rejissor Ələkbər Əliyevin sənədli filmidir.

Ələkbər Əliyev üzvlərindən biri artıq 20 ildir ki, Rusiyada yaşayan azərbaycanlı ailəsini filminə çəkir.

"Vüqar niyə qayıtmır?" – filmdə qoyulmuş sualın fərqli bir cavabı yoxdur əslində. Bütün azərbaycanlı ailələrində bu qəbildən sualların qarşısında qoyulan cavab ehtimalları, demək olar ki, eynidir. Filminsə fərqliliyi var.

Sualla başlayan filmlərin, xüsusilə bu film sənədli filmdirsə, istər-istəməz qoyduğu suala cavab tapmaq kimi öhdəliyi var. Tamaşaçı da "Vüqar niyə qayıtmır" a film boyunca cavab axtarır. Kamera özü də hərdən evin ən ağbirçək sakininə üz tutur: Vüqar niyə qayıtmır? Ana danışır, nənə danışır, hətta arada zəng edib Vüqarın özü ilə də danışirlər. Bəs, Vüqar niyə qayıtmır?

Bu suala film boyu çəkib göstərdiklərilə cavab verirlər; ekran əsəri ilk baxışdan qeyri-peşəkar çəkiliş təsəvvürü oyadır. Home-videoya oxşadırsan – kamera ordan-burdan soxulub evin cikini-bikini çəkir. Söhbət bir qaçqın ailəsinin üzvünün taleyindən gedir. Qaçqın düşən ildən bəri Vüqar evə qayıtmayıb. Evin sosial vəziyyəti, maddi imkanları ortadadır. Kasıblıq əşyalarda yox, adamların üzlərinin qırışında, yorğun, fikirli gözlərində yuva salıb. Belə deyək, adi orta statistik azərbaycanlı ailəsidir, yəni kasıblıq

çəkən, yeməyə, geyinməyə və insan həyatı üçün gərək olan digər vacib, minimal şərtləri ödəməyə çalışan böyük ailədir. Bütün sıxıntı və əziyyətlərə baxmayaraq ailə ocağının istisi azalmayıb. Ümidləri var gələcəyə. Bir-birlərini sevirlər, bir-birlərinə dəstək olurlar. Gözləməyə, həsrətini çəkməyə əzizləri də var – Vüqar.

Rusiyaya üz tutmaq üçün böyük səbəb var: maddi sıxıntı, ümitsizlik, uşaqların ehtiyac dolu gözlərinə baxıb susmaq əziyyəti, görünən üfüqləri nəyin bahasına olursa-olsun o uzaq yerlərə dəyişmək arzusu. Rusiya çıxış yoludur. Rusiya həm də çıxılmazlıqdır, bir dönüşsüzlükdür. Dönüklük deməyə tələsməyək. Çünki bir sualın, hələ ki, film içində cavabını tapmamışıq – “Vüqar niyə qayıtmır?”...

Kamera bir evdə köçünü salıb, gələnə qardaşlıq, gedənə yoldaşlıq, evlənənə sağdışlıq, qəmlənənə sirdaşlıq edir. At nallamağa da gedir, sünnət toyuna da “mübarək” deyir, evin kişisi ilə köhnə “Moskviç”ə minib evdə düzəldilən sacları satmağa da yollanır. Yolda bu köhnə “Moskviç”in təkəri partlayır. Kamera uzaqdan bu təkərlə, tərsinə dövrən edən çərxi-fələklə əlləşən bu yoxsul, zəhmətkeş adamlara kədərlə baxır. Eyni kədərlə yerin təkindən durmadan qızıl qiymətli neft çıxaran buruqlara baxır. Baxır, amma Vüqar kimi getmir, qayıdıb filmi tamamlayır. Bir yeniyetmə oğlanla “Vüqarın gəlişi” adında şar içi boyda arzu pilyəirlər, neft buruqlarının mənzərəsinə (!) buraxırlar şarı, ardından baxa-baxa. Sanki bir uğur böcəyini uçururlar uşaqlar: «uç-uç, get dayımı gətir...». Şar, uç,uç, get Vüqarı gətir. Şar neft gölməçələriylə, zir-zibillə dolu çöldə nəyəsə dəyib partlayır. Film qurtarır. Vüqar hələ qayıtmayacaq! ■



Teymur DAİMİ

“SONUNCU” FİLMİNİN EKSPERİMENTAL TƏRƏFLƏRİ BARƏDƏ

**Rejissor
autorefleksiyasının
təcrübəsi**

Aşağıdakılar öz filmlə bağlı bir növ autorefleksiya qisminə qeydlərdir. Müəyyən dairə çərçivəsində həm peşəkarların, həm də kino və ümumilikdə, sənət azarkeşlərinin arasında belə bir rəy mövcuddur ki, rejissor (sözün böyük mənasında hər bir sənətkar kimi) öz filminə (rəsminə, kitabında, simfoniyasında...) söylədiyindən artıq heç nə deməməlidir. O, gördüyü praktik işdən əlavə nəsə deyirsə, bu, onun hər şeyi əhatə etməli olan yaradıcı məhsulunun bitkin olmadığı göstəricisidir, yəni, əslində, əlavə sözlərin və izahatların yardımına müraciət etməyə ehtiyac da yoxdur. Təbii ki, bu cür mövqə tənqiddə dözümlü deyil, çünki biz artıq yarım əsrdir konseptual ruhla qidalanmış müasir sənətlə yaşayırıq və bu mədəniyyət öz ilkin mənbəyində loqosentrikdir, obrazdan (təsvirdən) daha çox işarələr sisteminə (sözə) bağlıdır və daha çox ondan asılıdır. Və hətta sərgi ekspozisiyalarındakı ən vizual sənətdə belə, təkcə bədii işi deyil, həm də ona – konsepsiya adlandırılan – şərh nümayiş etdirmək qəbul olunubsa, deməli, bunun üçün yuxarıda xatırladığım ciddi səbəb (loqosentrizm) var.



Bundan başqa, kino sənətində kinorejissuranın klassiklərinə – Eyzənşteynə, Vertova, Pudovkinə, Berqmana, Qodara və s. doğru yüksələn ənənə var, bu ənənəyə əsasən, rejissorlar öz filmlərini və onun yaranmasını müşayiət edən amilləri böyük məmnuniyyətlə təhlil edirdilər. Mənim bu mətnim də həmin ənənənin bəhrəsidir. İndi söhbət ondan gedir ki, vizual sənətdəki ilkin halda tamaşaçının sağ yarımkürəsinə ünvanlanan situasiyanın özü bitkinlik, daha doğrusu, sol yarımkürənin də işə düşməsinə tələb edir. Buna görə də, mahiyyətə vizualist olan rejissorlara həm də kino nəzəriyyəçisi missiyasını yerinə yetirmək və tamaşaçının (oxucunun) qavrayışındakı kompozisiyanın bitkinliyinə nail olmaq üçün sözün yardımına müraciət etmək lazımdır. Amma buradaca vacib bir qeydi etməliyəm: məqalədə mən filmin özünü kinoşünaslıq ənənələrinə uyğun şərh etməkdən daha çox (təəssüf, mən kinoşünas deyiləm), “Sonuncu” filminin mənsub olduğu kinematoqraf tipinin təzahür imkanları ilə bağlı düşüncələrimi yazıya alacağam.

“Sonuncu” filminin premyerasında mən ssenari müəllifi və rejissor kimi onun eksperimental əsər olduğunu bildirəndə bəzi çox təcrübəli tamaşaçılar nəyi nəzərdə tutduğunu anlamadılar. Nümayişdən sonra onlar təəccüblə məndən soruşdular ki, filmin eksperimentallığı məhz nədə təzahür edir – axı sırf struktur baxımından o, “astagəl kino” janrında çəkilən tam ənənəvi filmə “oxşayırdı”. Ola bilsin ki, bu tamaşaçılar hansısa qeyri-adi dramaturji gedişlər, bəlkə də, təsvirlə bağlı hansısa formalist oyun və ya buna bənzər nəşə gözləyirdilər. Amma eksperimentallıq anlayışı altında mən tamam başqa şeyi nəzərdə tuturdum. Söhbət kinematoqrafa konseptual yanaşmanın özündən gəlirdi və bu səbəbdən də, dərin al qatlarda gizlənən belə eksperimentallıq ilk baxışdan gözə dəymir və ya ümumiyyətlə, gözə dəymir. Mən kinonun öz təbiətinə faktların, hadisələrin, bütün təzahürləri və zənginliyi birgə bütövlükdə həyatın gerçək bədii əksi vasitəsi kimi deyil, ona şüurumuzda, altşüurumuzda və təxəyyülümüzdə (bu, ənənəvi psixanalizin yox, transgressiv metapsixologiyanın və hətta neyrofiziologiyanın sahəsidir) yeri olan zərif proseslərin ekranda göstərilməsinin mental mexanizmi kimi yanaşmanı nəzərdə tuturam.

Aydındır ki, kino tarixi yuxuların, fləşbeklərin, üstəgəl daxili psixoloji çalarları və nüansları çatdırmağa imkan verən non-narrativ, qeyri-xətti dramaturgiyadakı olduqca məhsuldar işlərin vizual əksinin nəhəng təcrübəsi ilə zəngindir. Amma məsələ burasındadır ki, bütün bunlar kinematoqrafik

◀ Rejissor Teymur Daimi və aktyor Basat Qorçu çəkiliş zamanı

“Sonuncu” filmindən kadr ▼



reallığın, bizim həyatımızdakı reallığın, daha doğrusu, bizdən kənarında olanların, bizi əhatə edənlərin inikası olduğu anlamına gəlir. Və hətta rejissorlar yuxunun, şüurun vəziyyətinin dəyişməsinin irrasional rejimini açıq-saçıq sürreal üsulların köməyi ilə vizuallaşdırdıqda belə, bu həyat axınından – sanki real gerçəklikdəki ayrılıqlar kimi – tək-tük müvəqqəti düşmə halları idi, bundan sonra qəhrəman ayılır, özünə gəlir və yenidən heç nə olmamış kimi öz axarı ilə davam edən “zahiri” həyat məkanına düşür. Yarandığı ilk gündən, Lümer qardaşlarından bəri kino məhz bizi əhatə edən gerçəkliyi fotoqrafik dəqiqliklə ötürmək, dayanan zamanın özünü göstərmək qabiliyyəti ilə ovsunlayıb. Sənədli kinonun qüvvədən dəyişməyən dəyəri də bununla izah olunur. Başqa sözlə, hələ Andre Bazenin zamanından kinematoqraf barədə danışarkən, söhbət həmişə zahiri dünyanı özümüzün gördüyü kimi əks etdirmənin tilsimi, kinonu, deyək ki, ədəbiyyatdan prinsipial dərəcədə fərqləndirən və onun özünəməxsus kobudluğu faktını şərtləndirən məqam, düzxətli təmasdan, deməli, qeyri-maddi olanı, yəni müəllifin gözə görünməyən təfəkkür işini autentik şəkildə etdirə bilməməsindən gedirdi.

Kinematoqrafda işlərin bu vəziyyətdə olması məni heç zaman qane etməyib. Deməliyəm ki, kinorejissuraya qəfil gəlməmişəm, vizual sənət (ilk təhsilim) və fəlsəfə (ikinci təhsilim) təcrübəsini keçmişəm. Bu fəaliyyət sahələrini heç vaxt atmadığımı nəzərə alsaq, hər iki işi paralel aparmağa çalışırdım, ingilislər belə halda “in between” ifadəsini işlədirlər. Bir dəfə yaxın tanışlarımdan biri, peşəkar filosof məndən nə üçün fəlsəfədən kinoya keçdiyimi soruşdu. Onun nöqtəyi-nəzərinə görə, bu, geriye atılmış addım idi. Axı onun da iddia etdiyi kimi, fəlsəfə insan fəaliyyətinin ən ali formasıdır və bu, həqiqətdir. Sadə məntiqdir: dünyada ən inkişaf etmiş bioloji varlıq insandır, insanda ən ali olan isə, onun təfəkkürüdür. Məhz təfəkkür insanın “kosmik təsərrüfat ierarxiyasında” yerini təyin edir və onu digər flora və fauna varlıqlarından fərqləndirir. Əgər bu belədirsə, ən ali insan tipi məhz filosofdur, o, təkcə düşünən (şüuru olan) varlıq deyil, həm də təfəkkürün (özünüdərkə malik) özünü öz təfəkkür predmetinə çevirir. Bu fikir yeni deyil, hələ Platon deyirdi ki, filosof əsl insandır, qalanları – heç də tam insan deyillər...

Beləliklə, yuxarıda söz açdığım məntiqin işığında filosofun hansısa başqa fəaliyyət sahəsinə, konkret desək, kinematoqrafa keçməsi təfəkkürdə tənəzzülü xatırladır – bir addım geri və hətta sözün açıq-aşkar mənasında yığılmağa bənzəyir. Amma



müasir vizual sənət təcrübəsinə müraciət etsək, aşağıdakıları görürük. Müasir sənətin ağuşunda ötən əsrdə Cozef Koşutun əsasını qoyduğu konseptualizm meydana çıxdı. Konseptualizm təkcə dadaizm, sürrealizm, abstraksionizm və s. kimi sadəcə cərəyan deyil, qlobal intellektual paradıqmadır. Koşutun fikrincə, bu paradıqma fəlsəfəni... əvəz edib. Daha doğrusu, ambisiyalı mövqə aşağıdakından ibarət idi: dünya fəlsəfəsi tarixi planda öz resurslarını tükədir və artıq insanın idraki tələblərini, dünyanı və özünü tanımaq ehtirasını təmin etməyə qabil deyil. Onun əvəzinə intellektual fəaliyyət kimi postfəlsəfi, konseptual sənət gəlir. Əgər konteksti genişləndirsək, deyə bilərik ki, vizual (audiovizual... media, kino) təcrübə üsulları fəlsəfənin əvvəllər insan həyatında oynadığı rolu oynamağa qabildir. Yeri gəlmişkən, görkəmli fransız filosofu Jil Delez özünün Marks barədə yazdığı sonuncu kitabından sonra fəlsəfədən getməyə və sənətlə məşğul olmağa hazırlaşdı. Yəqin ki, o, intihar etməsəydi, elə belə də olacaqdı... İlk təhsilinə görə filosof olan, amma kameranın və işığın köməyiylə fəlsəfi traktat yazmağa üstünlük verən Fransa rejissoru Bryuno Dyumon və Amerika rejissoru Terrens Malikdən nümunələr gətirmək olar... Beləliklə, həm ənənəvi, həm də özündə media/videoart və ekran mədəniyyətinin digər formalarını birləşdirən “geniş kino” (“expanded cinema”) adlanan kinematoqrafa mən bədii obrazlarda insanın psixoloji aspektlərini deyil, aydın təfəkkürün sayrışan axınıni əks etdirən vizual fəlsəfə (metafizika, non-konfessional teologiya..) imkanı kimi baxıram. Bu səbəbdən, kino əsərini xüsusi şəkildə təşkil olunmuş ekran vaxtı kimi, beyindəki təfəkkür proseslərinin (onlar həm də müvəqqəti xarakter daşıyır) analoqu kimi təsvir etmək olar. Bu halda mən artıq XIX əsrin psixoloji romanının təsirindən çıxıb bilməyən ənənəvi kinematoqraf (həyat reallıqlarının, ədəbi-artikulyarlaşmış qəhrəmanların dram peripetiyalarının əksi) barədə deyil, “genişlənmiş kino” enerjisi ilə müşayiət olunan kinematoqrafdan danışıram. Bu tip zahiri ideya dramaturgiyasından daha çox (süjet, fabula, qəhrəmanlar...) filmin optik-akustik strukturunun daxili dramaturgiyasını işləyib hazırlayır. Bu dramaturgiya öz növbəsində ədəbi ssenarinin illüstrasiyası (ssenarinin “ekranlaşması”) kimi deyil, hərəkət edən təsvirlərin – ekranda-monitorda işıq-kölgə ləkələri – müəyyən temporitm ardıcılığı və intensivliyi montaj edilib qurulmuş qeyri-xətti axını kimi anlaşılır. Burada təkcə rejissorun hadisəni ustalıqla danışması deyil, suqqestiv rejissor üsullarının köməyiylə tamaşaçını ovsunlayan parıtlı

“Sonuncu” filmindən kadrlar ▼



sirrə, naməlumun dağınıq strukturuna dalması vacibdir. Vurğuların və prioritetlərin bu cür düzülüşü ona gətirib çıxarmalıdır ki, kinorejissorun (gələcək) araşdırma predmeti həyat reallığını və məişət psixologizmi – bizim içərimizdəki və bizdən kənardakı aləm deyil, beynin “biokimyəvi kosmosu” – neyrofizioloji landşaftı, əsəb sisteminin virtual labirintləridir, Şüurun və Altşüurun sonsuz məkanıdır, bundan başqa heç nə yoxdur, çünki zahiri aləm yalnız və yalnız daxili aləmin proyeksiyasıdır; kvant fizikası isə əminliklə göstərir ki, bizə “duyğularda verilən” dünya bizim şüurumuz, müşahidəçi düşüncələrimizlə yaranır. Bax, elə buradaca mən “Sonuncu” filminə keçmək istəyirəm.

Təfəkkür/təxəyyülün inikasından ibarət filmi çəkmək üçün mən fabula və süjet səviyyəsində müəyyən güclü xəttləri işə salmağa qərar verdim.

Filmin ssenarisinə görə, qəhrəman – yazıçı A.Hakimov – dünyanın sonu barədə qiyamət janrında olan “Sonuncu” adlı kitabın yazılması üçün sərfəli sifariş alır. Bu kitabın ideyasına görə, dünyada hansısa arxetipik, qaranlıq qüvvələrin – kitabda onlar “qədim qüvvələr” adlandırılır – fəaliyyəti nəticəsində fəlakət baş verir. Bütün dünya məhv olur. Dünyada bir nəfərdən – planetin sonuncu adamı olan və bu fəlakətli durumu öz kitabında təsvir edən yazıçıdan başqa heç kəs qalmır.

Filmin əvvəlində göstərilir ki, yazıçı kitab üzərində işləməyə yeni başlayıb. Amma özünün köhnə yazı makinasında gələcək apokaliptik romanının təkcə adını

Aleksandr Xakimov “Sonuncu” filminin çəkilişlərində



– “Sonuncu”nu yazan yazıçı iş masası arxasındakı stula söykənib, başını qollarına dirsəkləyib, gözünü yumaraq qeyri-müəyyən müddət davam edən buhuşluqda düşüncü, xəyala dalır...

Demək olar ki, filmin bütün yerdə qalan hissəsi real gerçəklikdə baş verməyənlərin qəhrəmanın ağılında, onun fəal intellektual təxəyyülündə olanların vizuallaşdırılmasıdır. Baş verən isə odur ki, filmin qəhrəmanı bu nəhs kitabı yazır, ədəbi dairələrdə uğur qazanır (onun kitabı “İlin ən yaxşı fantastika kitabı” nominasiyasında qalib gəlir), yazıçı diqqət mərkəzinə çevrilir və... özü öz qəhrəmanının acınacaqlı durumuna düşür. Yəni onun yazdığı (düşündüyü) kitabın özü, əslində, qlobal fəlakəti “çağırır”...

Necə deyərlər, dünya qədər qədim ideyadır: “zahiri” reallıq fikirdən doğulur. Və ya əksinə: biz “zahiri” aləmdə deyil, öz içimizdə, öz beynimizin içərisində yaşayırıq.

Beləliklə, mənim vəzifəm eydetik vizuallaşmaya uymayan yetərinə asketik təfəkkür və təxəyyül prosesini göstərmək idi, çünki təkrar edirəm, filmin 90 faizi yazıçı A.Hakimovun beynində baş verənlərdir. Filmin həddən artıq sxematizmi və şərtiliyi də bundan doğur. Qəhrəmanlar oynayırlar, onlar gah insan, gah da insanın nişanəsi kimi şəxssiz və soyuq şəkildə ekranın o biri üzündə mövcuddurlar. Filmin qəhrəmanı isə, dramaturji olaraq, ikiləşir: biz, sanki, filmə iki Hakimovu görürük – biri “realdır”, ətdən və qandandır, öz iş otağında kağızda yalnız adı yazmaqla “özünə qapanıb”; ikinci – virtual Hakimov isə kitabın yazılmasından başlayan bütün yolu keçir, sosial uğur qazanır, dünya fəlakətini görür, amma bütün bunları “birinci” Hakimovun şüurunun daxilində edir. Beləliklə, “ikinci” Hakimov özü “birinci” Hakimovun diqqət fokusunu simvolizə edir, eynən Alisa da Luis Kerrolun xusisi diqqət fokusunu idi, müəllif qəhrəmanını öz yaradıcı təxəyyülünün ən gizli guşələrinə (möcüzələr ölkəsi, Güzgü arxasına) buraxırdı. Beləliklə, dəqiq ifadə olunmuş konfliktlər, süjet döngələri və kuliminasiyalarla birgə (bütün bunlar filmə var, amma əsas deyil) “zahiri” mənaların dramaturgiyasını işləmək üçün mən “mümkünsüz” vəzifəni həll etmək – kino dilinin köməyi ilə təfəkkür/təxəyyülün gözə görünməyən prosesini çatdırmaq və demək ki, vizual fəlsəfinin/neyrofiziologiyanın və ya postfəlsəfi/neyroenergetik fəaliyyət kimi kinonun konturlarını yoxlamaq istəyirdim (kobud desəm, təsəvvür edin ki, beynin kompyuterlə skan edilməsi və ensefaloqram ümumilikdə təkə ziqzaqvari xətlərin və absrtakt ləkələrin quru qrafikini deyil, təfəkkürün və fəal təxəyyülün enerjisini əks etdirən sağlam, anlaşılı kinematoqrafiya təsvirini verir).

Sərt rəqabət və satış bazarı uğrunda mübarizəni təklif edən mürəkkəb festival, prokat siyasəti və həssas, çoxşaxəli infrastrukturu ilə birgə, əsas biznes sahəsi olan konvensionar kino çərçivəsində qalmaqla, bu cür vəzifələri yerinə yetirmək və belə kinematoqrafiya tipinə tərəf irəliləmək mümkündürmü? Bu suala cavab vermək asan deyil. Amma əminəm ki, bu yol hər bir halda kino sənayesinin əsas axınına paralel olaraq, ənənəvi kinematoqrafla “genişlənmiş kino” adlandırılan ekran mədəniyyətinin hibrid multimediyaya formalarının – TV, media, art, videoart, multimediyaya sənəti, İnternetin, eləcə də bir çox intellektual idrak elmlərinin kəsişdiyi fənlərəarası araşdırma zonaları boyunca uzanacaq... Amma mən həm də həddən artıq əminəm ki, bu cəhdlər kinonun, daha doğrusu, özlüyündə əyləncəli süjetlərin, digər sentimental-melodram bayağılıqlarının və tamaşaçıların əylənməsi üçün nəzərdə tutulan səthi psixologizmin işıq üzünə çıxması mənbəyi kimi deyil, qavrayış üsulunun dəyişməsi üzrə suqquestiv texnologiyalar kimi kinematoqrafın əzəli, ilkin vəzifələrinə cavab verir. ■



PEŞQİSİ PRODÜSER

PEŞQİSİ PRODÜSER

Zeynəb Atakan:

“VACİB OLAN HƏDƏFİ TAPMAQDIR”

Zeynəb Özbatur Atakan 1966-cı ildə İstanbulda anadan olub. Mərmərə Universitetində Gözəl Sənətlər fakültəsinin kino və televiziya bölməsini bitirib. 1986-cı ildə Türkiyənin böyük reklam şirkətləri ilə əməkdaşlıq etməyə başlayıb. 1999-cu ildən kinoda prodüser kimi fəaliyyət göstərir, müştərək layihələr üzrə ixtisaslaşıb. 2008-ci ildə özünün “Zeynofilm” şirkətini yaradıb. 2010-cu ildə Avropa Film Akademiyasının “Eurimages – ilin prodüseri” mükafatını qazanıb. Kino Prodüserləri Məslək Birliyinin İdarə Heyətinin prezidentidir. Prodüseri olduğu filmlər: “Lola+Bilidikid” (rejissor Kutluğ Ataman), “Heç bir yerdə” (rejissor Tayfun Pirselimoglu), “İqlimlər” (rejissor Nuri Bilgə Ceylan; 2006-cı ildə Kann və “South Film” Festivallarında “Fipperissi” mükafatlarına layiq görüldü), “Üç meymun” (rejissor Nuri Bilgə Ceylan; 61-ci Kann kinofestivalında, “Asiya Pasifik Screen Awards” kinoforumunda “ən yaxşı rejissor”, “ən yaxşı” film nominasiyalarının qalibi olub), “Bir zamanlar Anadoluda” (rejissor Nuri Bilgə Ceylan; 64-cü Kann Kinofestivalında Qran-pri, “Asiya Pasifik Screen Awards” kinoforumunda “ən yaxşı rejissor”, “ən yaxşı operator” nominasiyalarının qalibi olub və münsiflər heyətinin böyük mükafatına layiq görüldü).

Martin ikinci ongünlüyündə Zeynəb xanım “Cinema” Gənc Kinematografçılar Mərkəzinin prezidenti Fehruz Şamıyevin dəvəti ilə Bakıda, mərkəzin nəzdində fəaliyyət göstərən Bakı Film İnstitutunun tələbələri üçün ikigünlük treninqlər keçirib. Tanınmış prodüserin mühazirələrindən qısa çıxarışları təqdim edirik:



Zeynəb Özbatır Atakan beynəlxalq kino mükafatı ilə təltif edilir. Tallinn, 2012

PRODÜSER

Prodüserlik hər yerdə fərqli qəbul olunur. Bəzi yerlərdə ona sərmayə sahibi kimi baxırlar, bəzi yerlərdə təşkilatçı kimi. Əslində, prodüserlik bunların hamısını özündə birləşdirir. Bu gün kinonun, gələcəyi görə bilən, layihəni düzgün dəyərləndirib doğru yerlərə aparmağa qadir olan prodüserlərə ehtiyacı var. Amerikada vəziyyət başqa cürdür – orada böyük studiyalar və o studiyalarda məvaciblə işləyən prodüserlər var. Avropada və bizdə isə, sistem fərqlidir. Avropada prodüserin filmin büdcəsini təkbaşına təmin etməsi mümkün deyil, o, maliyyə axtarmalıdır. Odur ki, mən kino sənayesində minimum fikirlə maksimum uğur qazanmağın yollarından və prodüserin bu prosesdəki rolundan, yəni, dünyada “development” (inkışaf – red.) adı almış bir mərhələdən – layihəni necə inkışaf etdirməkdən danışacağam. Mən bu mərhələyə “layihəni layihələşdirmək” deyirəm. Bunun çoxlu variantları var. Bəzən sizə çox yaxşı bir ideya gətirirlər, prodakşn da ona uyğun təşkil olunur. Bəzən rejissor ssenarisini də götürüb gəlir – o zaman prodüser buna uyğun strategiya qurmağa məcburdur. Bəzən də ideya prodüserə məxsus olur. Ssenaristə deyir ki, sən yazacaqsan, rejissora da deyir ki, sən də çəkəcəksən. Bu tamamilə layihənin nəyi hədəf götürdüyündən asılıdır. Yəni, vacib olan hədəfi tapmaq – nə istədiyini müəyyənləşdirməkdir.

KOMANDA QURMAQ

Kino sənayesində uğurlu istehsala imza atmağın vacib şərtlərindən biri komandada işləməyi bacarmaqdır.

Komanda nədir?

Məqsədi və ya məqsədləri həyata keçirmək üçün bir yerə yığılmış və hər birinin vəzifəsi öncədən müəyyənləşdirmiş insan qrupudur.

Film heyəti nədir?

Film heyəti, çəkilişlərdə işləmək üçün prodüser şirkəti tərəfindən işə götürülən insan qrupudur. Çəkiliş müddətində bu insanların komandaya çevrilə bilməsi və sinerji

(sinerji – eyni məqsəd uğrunda çalışan insanların ortaq gücü deməkdir. Hazırda bütün dünyada çox istifadə olunan anlayışdır) yaratması ideal vəziyyətlərdən biridir.

Komandada işləmək üçün sadəcə yaxşı bir CV-yə sahib olmaq kifayət deyil, həm də yüksək həssaslıq, enerji, həyata və insanlara müsbət yanaşma, motivasiya, işə bağlılıq, dəyişməyi bacarmaq, yalnız özünü yox, başqalarını da düşünmək qabiliyyəti olmalıdır.

İnsanlara “siz bir komandasınız” deməklə onlar özlərini komanda kimi hiss etməzlər. Yaxşı komanda olmağın iki əsas şərti var:

1. Peşəkar olmaq.
2. Həssas ağıla sahib olmaq.

Bir filmin çəkiliş heyətində işləmək istəyirsinizsə, sadəcə “istəmək” də yetməz, özünüzə yuxarıda sadalananlarla bağlı suallar verməlisiniz.

Mənim dərslərimdə iştirak eləyənlər bilirlər ki, biz “layihəni layihələşdirmə” prosesində onun güclü və zəif cəhətlərini analiz edirik. Sonra güclü cəhətlərdən istifadə edərək zəif cəhətləri aradan qaldırmağın yollarını axtarıq. Bu mənada kino sahəsində ünsiyyət məsələsi çox vacibdir.

Komanda işində fərdlərin yox, komandanın ağı önə çıxmalıdır. Yəni, komandanın tərkibindəki fərdlər “ortaq zəka” nümayiş etdirməlidirlər.

Çəkiliş heyətinin fəaliyyətində sinerji yarada bilmək üçün aşağıdakı amilləri nəzərə almaq vacibdir:

“Azərbaycanfilm” kinostudiyasının direktoru
Müşfiq Hətəmov və Zeynəb Özbatur birgə istehsalın
perespektivlərini müzakirə edir





"Üç meymun", prodüser Zeynəb Özbatır Atakan

- komanda üzvləri ortaq peşəkar yanaşma və davranış nümayiş etdirməlidir;
- komanda üzvləri problemlərin həllinə çalışmalıdır;
- hədəf və məqsədləri çox yaxşı anlamalı, həmçinin izah etməyi bacarmalıdır;
- vəzifə bölgüsü doğru aparılmalı, üzvlərə vəzifələri və vəzifələrin sərhədləri açıq-aydın başa salınmalıdır;
- komanda arasında davamlı ünsiyyət, əlaqə olmalıdır;

Prodüser komandanı yaradan şəxsdir. Amma o həm də lider olmalıdır. Buna görə də, komanda qurarkən özünün də onun bir fərdi olduğunu unutmamalı, komandaya layihənin hədəflərini, şirkətin siyasətini düzgün izah etməlidir.

Film istehsalı zamanı komanda qurarkən sadalanan amillərə əməl edə bilsəniz, bu həm mənəvi, həm də maddi cəhətdən çox işinizə yarayacaq.

Bir filmin çəkiliş heyətinə daxil olmaq istəyən hər kəs yaxşı təhsil, savad, tərcümeyi-hal qədər yuxarıdakı amillərə də əhəmiyyət verməlidir.

Eyni şəkildə komandanı quranlar da bu məsələlərə nəzarət etməli, öz kriteriyalarını, əməkdaşlarından nə gözlədiklərini aydın şəkildə çatdırmalıdır.

LAYIHƏ

Layihə sahibi, ilk növbədə, aşağıdakı suallara cavab tapmalıdır:

- Layihənin güclü və zəif cəhətləri nədir?
- Bu layihəni həyata keçirə bilmək üçün kifayət qədər məlumat və təcrübəyə sahibəmmi?
- Layihəmdən gözlədiklərim realdırmı?
- Başqısından layihəmə sərmayə qoymasını istəyəcəyəm, layihəmə buna tam hazırımı?
- Özümə həqiqətən inanırammı?
- Layihəmə inanırammı?
- Layihəni təqdim edəcəyəm prodüser, sərmayədar onu qəbul eləməsə, nə itirəcək? Və ya, bəlkə, heç nə itirməyəcək?



“Bir zaman Anadoluda”, prodüser Zeynəb Özbatur Atakan

Bu suallara cavab vermək çox vacibdir. Adətən, süni arxayınçılıqla layihəni satmağa çalışanda onun qüsurlarına göz yumulur. Bəlkə də, ideyadan yaxşı bir layihə çıxıb bilər, amma onunla ərköyün uşaq kimi rəftar etdiyinizə, “nazi ilə oynadığınıza” görə nəticə uğurlu olmayacaq.

Bir layihənin normal inkişaf etməsi üçün sahibi həm özünü, həm də layihəsini dürüst, real dəyərləndirməyi bacarmalıdır.

“Filankəs filan şeyi elədi, mən niyə edə bilmirəm”, “heç bəxtim gətirmir”, – deyən düşüncələr əvvəlcə sektorun fəaliyyət dinamikasını araşdırmalı, məlumat toplamalı, plan qurmağı öyrənməli, özlərini inkişaf etdirməli, öz layihələrinin ən ciddi tənqidçisi olmalıdırlar.

Problem layihədə yox, kənarında olduğunu düşüncələr isə, əvvəlcə onu anlamağa çalışmalıdırlar. Lakin bunu ordan-burdan eşitdikləri, qulaqdan-qulağa keçən xəbərlər vasitəsilə yox, şəxsi, real təcrübələrin köməyi ilə etməlidirlər. Mənim dərslərimdə bəzən belə söhbətlər gedir, “Zeynəb xanım, kino bazarında vəziyyət belədir”... Mən bu fikri söyləyən adamdan soruşanda ki, “bu məlumatı hardan almısan?”, “dostumdan eşitdim”, – deyən cavab alıram. Bu çox pisdir. Ordan-burdan alınan məlumatlarla strategiya müəyyənləşdirmək doğru deyil. Sizə verilən məlumat, əslində, məlumat deyil, konkret bir nəfərin şəxsi təcrübəsidir. Sizin təcrübəniz tamamilə fərqli ola bilər. İşinizi “dostunuzun dedikləri” əsasında qura bilməzsiniz.

Layihəsini öz övladı hesab eləyənlərə də bir neçə sözüm var:

Övladı olanlar bilirlər ki, onun nöqsanlarını, inkişafa ehtiyacı olan cəhətlərini nə qədər tez öyrənib, aradan qaldırmağa çalışsalar, problem bir o qədər tez həll olunur. Zira övladınızın yaxşılığı naminə bəzi həqiqətləri görüb qəbul etməlisiniz ki, o, bir fərd kimi cəmiyyətə qoşulduğu ciddi problemlər yaranmasın. Layihələrinizə də belə yanaşın. Yəni, onların düzəlişə ehtiyacı olan tərəflərini görməyə, tənqid dinləməyə hazır olun. Eşitdiklərinizə cavabınız ola da bilər, olmaya da. Amma hər tənqiddən – hətta sizə çox axmaq təsir bağışlayanın da – inkişafa çox kömək etdiyinizi görə bilərsiniz. Buna görə layihənilə müştərək istehsalat fondlarına gedin, yaxud onların iclaslarında iştirak edin, treninqlərdə analitik çalışmaları yerinə yetirin, ictimai fondlara (Mədəniyyət

Nazirliyi və s.) müraciət eləyin. Bunlar çox faydalı üsullardır, layihəyə real yanaşmaq imkanı yaradır. Hətta sizə məsləhət görərdim ki, sırf belə bir təcrübə qazanmaqdan ötrü pilot layihə hazırlayın və onu yuxarıda sadalanan mərhələlərdən keçirin.

Çünki övladınızın – layihənin valideyn evindən çıxmaq zamanı gəlib keçə bilər. Buna görə şəxsi "eqo"nu unudub, təcrübə toplamağa başlamaq vaxtıdır.

Layihənin üçün strateji suallar:

Layihənin inkişafı üçün aşağıdakı suallara cavab verə bilsəniz, çox strateji "yol xəritəsi" cizmaq üçün ilk addımı atmış olacaqsınız. Çünki bu suallar layihəni real görməyə yardım edəcək.

1. Layihənin hansı mövzudan bəhs edir? Niyə? (Bir neçə mövzudan birini seçməli olsanız, hansını seçərdiniz?)
2. Layihənin hədəfini bir cümlə ilə ifadə edə bilərsinizmi?
3. Niyə, məhz bu layihəni reallaşdırmaq istəyirsiniz? (Sizi ruhlandıran hissi, fikri ifadə edin).
4. Layihədəki personajları yaxşı tanıyırsınız mı?
5. Sizcə, layihənin ən güclü cəhəti nədir?
6. Layihənin ən zəif cəhəti nədir?
7. Layihənin ən güclü cəhəti ilə hədəfiniz, məqsədiniz arasında əlaqə yaranır.
8. Sizcə, bu layihəyə sərmayə qoyan insanın ən böyük qazancı nə olacaq?
9. Layihəyə sərmayə qoyacaq insandan maddi və mənəvi baxımdan nə gözləyirsiniz?
10. Sizcə, layihənin ən böyük riski nədir? Riski azaltmaq üçün nə təklif edə bilərsiniz?

Layihə sahibi bu suallara cavab verə bilsə, deməli, strateji planı, yol xəritəsi artıq hazırdır. Zira yaradıcı olmaq həm də bu məsələləri düşünmək və onların mövcudlu-

"İqlimlər" filminin çəkilişi. Prodüser Zeynəb Özbatur Atakan



ğunu qəbul etmək deməkdir. Xüsusilə də üçüncü, altıncı və yeddinci suallara dürüst cavablar vermək çox vacibdir. Çünki adətən, layihəmizin zəif tərəflərini görmək çox da xoşumuza gəlmir, amma bu, sonra bizə çox ciddi problemlər yarada bilər. Odur ki, niyə məhz bu layihəni seçdiyinizi izah etməyi bacarmalısınız. Hədəfinizi də dəqiq bilirsinizsə, layihənin bütün müsbət və mənfi tərəflərini asanlıqla müəyyən edə bilərsiniz.

MALİYYƏ PLANI

Bir filmin büdcəsi kimi, maliyyə planını da düzgün tərtib etmək vacibdir. Büdcə və maliyyə planı bir-birində ayrılmazdır və layihə sahibinin doğru strategiya müəyyən etməsinə kömək edir.

Kino sahəsində “maliyyə planı” xüsusilə beynəlxalq mühitədə çox istifadə olunan termdir. Maliyyə planının əsaslı olması üçün təməlli bir büdcəyə ehtiyac var.

Maliyyə planı filmin istehsalı üçün lazım olan vəsaiti təmin etmək məqsədilə sərmayəçi, müştərək prodüser, malı satın almaq istəyən təşkilat, adam və idarələr üçün hazırlanmış hesab cədvəlidir.

Bu hesab cədvəlində prodüser, görülməli işin necə maliyyələşdiriləcəyini, işə qoyduğu pullardan necə yararlanacağını və bu işlə bağlı təxmini xərcləri göstərir. Həmçinin, bu planda prodüserin layihəyə qoyduğu şəxsi pulunun miqdarı da göstərilmişdir.

Maliyyə planı iqtisadiyyat, siyasət, istehsal təcrübələri, texnika haqqında əvvəlcədən verilmiş qərarlara, bəzi ehtimallara təsir edə bilər. Maliyyə planı ətrafda baş verən dəyişiklikləri nəzərə almalı, onlara uyğun olaraq yenilənməli, yeni düsturlar yaradılmalı və onlar hər gün aktuallaşmalıdır.

Maliyyə planı zaman məfhumu ilə birbaşa əlaqəlidir. Zamandan düzgün və ağıllı istifadə etmək, plan əsasında alternativ mənbələr tapmaq imkanı artırır.

Maliyyə planı aşağıdakı prinsiplər əsasında qurulmalıdır:

- real məlumatlar əsasında hazırlanmış, bütün xırdalıqlarına qədər düşünülmüş bir büdcə olmalıdır.
- baş prodüserin layihəyə qoyduğu vəsait, ən azı, 20% həcmində olmalıdır.
- sərmayə qoyması gərəkən ortaqlar və ya ortaqlar, təşkilat və ya idarələr əvvəllər bu tip layihələrdə iştirak ediblərsə, o zaman istifadə olunmuş rəqəmlər maliyyə planında göstərilmişdir.
- hələ dəqiq olmayan, amma qazanılması planlaşdırılan gəlirlər planda göstərilmişdir.
- həmçinin artıq qazanılmış gəlir də qeyd olunmalıdır.
- müraciət olunacaq təşkilat, və ya idarələr planda “müraciət olunub” və ya danışıqlar səmərə verməyibsə, “nəticə əldə olunmadı” şəklində yazılmalıdır.

Maliyyə planı layihənin ilk baxışda “həyata keçirilə biləcəyini və ya bunun mümkün olmadığını” anlamaq baxımından çox vacibdir. Prodüser planda öz vəziyyətini açıq, dəqiq və real bildirməlidir.

Prodüser maliyyə planını təqdim edərkən hədəfini düzgün ifadə etməyi və büdcəsini düzgün göstərməyi bacarmalıdır.

Qıssası, maliyyə planı bir prodüserin ən mühüm təqdimat vasitələrindən biridir. ■



Aydın Dadaşov:

**“DİAQNOZ –
PROBLEMİN HƏLLİDİR”**



*Həmsöhbətimiz
ADMİU-nun Kinoşünaslıq
kafedrasının müdiri
Aydın Dadaşovdur*

— **G**əlin, əvvəlcə cəmiyyət anlayışını araşdıraq. Var əhali – xalq, sakin – vətəndaş... Dekadentlik dövründə əhali, kütlə olub. Amma cəmiyyət varsa, vətəndaş, vətəndaş varsa, ictimai fikir var. M.F.Axundovdan üzü bəri klassiklərimizin məqsədi fərdlərin azadlığına söykənən vətəndaş cəmiyyətinə zəmin yaratmaqdır. İndiki halda isə cəmiyyət əvəzinə sadəcə tamaşaçı deyək: tamaşaçıda sənədli kinoya ehtiyac varmı? Nitişeyə görə, reallıq, gerçəklik insanları məhv edir, onlara bədii yalan lazımdır. Bu cümləni postulat kimi götürsək, onda belə çıxır ki, insanlar nə vaxtsa reallıqdan, faktndan, sənədli kinodan doya bilər. Onda bədii yalan, bədii-oyun filmi lazımdı. Digər tərəfdən bədii-oyun filmlərində fantaziyadan doğan yalanlar, insanlarda reallığa, gerçəkliyə tələbat yaradır. Bunu sübuta yetirmək üçün Azərbaycan sənədli kinosunun yaranışından bu günə qədər



Aydın Dadaşov
(ortada), səs operatoru
Akif Nuriyev (solda)
və kinooperator Yuri
Varnauskas (sağda)

keçdiyi yolu sərf-nəzər etməklə problemlər üzə çıxar. Çexovun təbirincə desək, əsas diaqnozdu. Diaqnoz tapılsa, problem həll olunacaq.

- *Azərbaycan sənədli kinosunun diaqnozu hələ qoyulmayıb?*

– Azərbaycan sənədli kinosu sosioloji, cəmiyyət, fəlsəfi, psixoloji, funksional, tipoloji baxımdan işlənməyib. Bu gün bunların hamısına tələbat var. Çünki sovet təbliğat dövründən sonra keçdiyimiz demokratik dövrün sosial sifarişi əsas meyardı. Bu gün sənədli kinoya hədsiz tələbat var. Çünki bütün televiziya əslində sənədli kino üzərində bərqərar olur. Sənədli kinosu güclü olan ölkələrin televiziyası da güclüdü. Əgər sənədli kino güclü deyilsə, o zaman televiziya da heç vaxt informasiya gerçəkliyini üzə çıxara bilməz.

- *Buna görə Azərbaycan televiziyaedakı «realiti-şoular»da edilən etirafları sənədli kinoda görə bilmirik?*

– Əslində cəmiyyətin bələlələrinin verilişə gəlişi müsbət haldır. Televiziyada bir tələskənlik, şou elementi olanda analitik janr öz funksiyasını tam yerinə yetirməyib, sanki quş kimi havaya uçur. Misal: xəbər proqramında belə bir müşkülün çözülməsinə cəhd olundu: Azərbaycanlı gənc xanımla ailə quran pakistanlı oğlanı ölkədən deportasiya eləyirlər. Fəryad qoparan hamilə xanıma kömək yolları axtarılmadınsa, müxtəlif mütəxəssislər başqa millətə ərə getməmək dərsi keçməklə çaşqınlıq yaradırlar. Həsən bəy Zərdabi demiş, «sakinini vətəndaşa çevirməklə deyil, vətəndaşı sakinə çevirməklə məşğul olurlar». Ümumiyyətlə, mətbuatın əsas funksiyası sakini vətəndaşa çevirməkdir.

- *Televiziyada olan açıqlıq niyə sənədli kinoya gəlmir?*

– Yəni televiziya məkanımızda açıqlıq hədsiz dərəcədə çoxdu?

- *Yox, onu soruşmuram. Məni maraqlandırır ki, niyə həmin açıqlıq–səmimilik sənədli kinoya da gəlmir? Niyə sənədli kino daha çox mədhiyyəyə üstünlük verir?*

– Televiziya gələn adam, Sappakin təbirincə desək, artıq radiaktiv zonaya düşür. Əsas onu gətirməkdir. Ondan sonra istədiyin yerə yönəltmək asandı. Ümumiyyətlə, Fellini demiş, “televiziya bütün sənət sahələrinin kanalizasiyasıdır”. Televiziya ötürücü rol oynayır. Amma televiziyanın özünün sənət kimi təzahürü, televiziya sənətinin təsdiqi prosesi bilavasitə sənədli kino ilə bağlıdır. Burada üç əsas prinsip var – informasiyanın – bu bədi informasiya da ola bilər – yığılı, emalı və təqdimatı. Televiziya bunu canlı yayımda anı eləyə bilər. Amma kinoda proses uzun çəkir – informasiyanı tapdın, ssenari yazdın – şübhəsiz ki, ssenari hamısında olmalıdı – film hazır oldu, ancaq tamaşaçıya nə vaxt çatacaq? Bir də görürsən, film beş ildən sonra efirə gedir, aktivlik məqamı itirilir. Amma böyük mənada etik normalardan söhbət gədirsə, demokratik cəmiyyətlərdə siyasi, iqtisadi, mədəni liderlər kütlənin yemidi. Əgər sən hər hansı siyasi, iqtisadi, mədəni lider haqqında nəşə çəkirsənsə, onlar sənə məmnuniyyətlə cavab verəcəklər, çünki bütün həyatları tamaşaçı ilə, potensial seçici ilə bağlıdır. Ancaq iddiasız, sadə adamlar tamaşaçıya maraqlı deyil.

● *Amma bizdə tanınmış insanlar «ideal portret» olmağa can atırlar.*

– İnsanları ideallaşdırmaq – fetişizm xəstə mühitə xasdır. Əslində mövzunun açılışı şəxsiyyətə yox, problemə yönəlməlidir. Yəni mühitin müşkülünü, hər hansı ağırlı problemini kimlənsə təmsalında açırsan. Bəs mövzunun tərifi necədir? – “Problemin həllinə yönələn hadisələr toplusu”.

● *Bizdə bunu bacarmırlar?*

– Bir verilişdə, yaxud filmdə bir neçə problemə toxunulması həm kinoda, həm də televiziya peşəkarlıq səviyyəsinin aşağı olmasından xəbər verir.

● *Sənədli kino dramaturgiyası nədir? Bu anlayış nə qədər doğrudu? Bəlkə yazılı materialı yox, montaj stolunda qurulan strukturu nəzərdə tutmalıyıq?*

– Xaricdə hətta operativ informasiya materialı belə ssenarisiz çəkilir. Ssenari ədəbi modeldir. Ssenaridə bütün səhvləri sərf-nəzər eləmək mümkündür. Prodüser kimdir? İdeyanı əmtəyə çevirən kəs. Məsələn bundadır ki, ekstensiv yolla getmək, yaradıcı texniki heyətin artırılması üsuluyla işləmək olmaz. İntensiv yolla getmək – az məsrəflə daha çox iş görmək, qüvvələri səfərbər eləmək lazımdır. Bizdə bu model hələ öz təsdiqini tapmayıb. Əgər işin səmərəliliyinin artırılması faktoru gəlsə, onda işlər qaydaya düşəcək, ssenariyə böyük tələbat yaranacaq. Görün, xırda bir ekran materialı naminə nə qədər məsrəflər montajda israfçılıqla atılır. Akademik Jores Alfyorova görə, süfrəyə hər yetişdirilən dörd kartofdan biri çatır. Mədəniyyət odur ki, ən azı əksinə olsun. Zəhmət hədəfə gedir.

● *Amma indi yeni tendensiya yaranıb – kameranı qoyub çəkmək, nə çəkəcəyini ssenari ilə yox, söhbətlə müəyyənləşdirmək.*

– İmprovizə yaxşı işdi, amma öncə ssenaridə yazılmış olsa. Əks hal özfəaliyyətin göstəricisidir. Böyük mənada problemimiz odur ki, bu günə qədər elmi-kütləvi, sənədli kino növlərinin sərhədləri müəyyənləşdirilməyib. Halbuki qonşu ölkələrin əksəriyyətində mütəxəssisləri fərqli olan sənədli və elmi-kütləvi kino studiyaları həmişə ayrılıb.

● *Bəyəm hamımız eyni proseslərdən keçməmişik? Niyə dediyiniz sərhədlər onlarda ayrılıb, amma biz hələ buna nail olmamışıq?*

(Aydın Kazımov otağa girir)

– Çox gözəl bir məqamda Aydın Kazımov gəldi. O, Adil İsgəndərovla baş vermiş hadisəni danışın. Qulaq as.

Aydın Kazımov – 50-ci illərin ortalarında Moskvada ümumittifaq müşavirəsi keçirilirdi...

A. Dadaşov – Sən o yumruğu danış...

A. Kazımov – Elə ora gəlirəm... Həmin müşavirədə bizdən iki nəfər iştirak edirdi – Mikayıl Mikayılov və Məsumə Rzayeva. İkisi də dokumentalistdi. Orada sənədli kino ilə bədii kino studiyalarının ayrılması məsələsi yenidən qaldırıldı. Arqumentlər də belə idi ki, kinostudiyalar əsas diqqəti bədii filmlərə verir, yerdə nə xırda-xuruş qaldı, atırlar sənədli kinoya. Bədii kinoda işləyən yoldaşlar sənət üçün yox, pul qazanmaq üçün sənədli film çəkirdilər. Hətta lentlərdə də seçim gedirdi – yaxşı lentlər bədii kinoya ayrılırdı, qalıqları sənədli kinoya buraxırdılar.

A.D – Bədii-oyun filminin montajından sonra artıq qalan materialları xronika adı ilə sənədli, elmi kütləvi birliyə təhvil verirdilər ki, qonorardan pul tutulmasın.

A.K – Bu məsələ qaldırıldıktan sonra gürcülər də, ermənilər də, hətta allahın Özbəkistanında Kayımov da sənədli və bədii film studiyalarını ayırdı. Mən də o vaxt cavan adam... Enerji ilə gəlmişəm. Kinostudiya ilə bağlı çoxlu məqalələrim çıxırdı. Bu məsələni də «Bakı» qəzeti ilə danışdım. Dedilər ki, «Müzakirə edirik» adlı rubrika açaq. Birinci məqaləni mən yazdım. Fikirləşdim ki, öz adımdan versəm, xeyri olmayacaq. Çünki mənə tanıyan yoxdu, təzə gəlmişəm. Həsən Seyidbəylinin yanına getdim. O zaman Kinematografıçılar İttifaqının sədri idi. Dedim ki: «Həsən müəllim, siz hörmətli adamsınız, mən də belə bir şey yazmışam. Etiraz eləməsəniz, verim oxuyun. Düzəlişiniz varsa, eləyin, altına imzanızı qoyun, bunu çap etdirək». Məqalə çap olundu. Ondan əlavə kinoşünas Məsumə xanım Rzayeva, rejissor Zeynəb xanım Kazımova da məqalə yazdı. Mikayıl Mikayılovun özünün məqaləsini çap etdirdim. Sonda mən, kinostudiyanın sənədli kino ustalarının adından ümumi bir məqalə hazırladım. Onların hamısını yığdım. O vaxt «sənədli-elmi kütləvi filmlər və kinoxronika» birliyinin direktoru Fəraməz Səfiyev idi. Onlar qaldırılan məsələyə etiraz eləmədilər, amma məqalənin altına heç kim qol çəkmədi. Ardınca xəbər gəldi ki, Adil İsgəndərov təcili səni çağırır. Onunla yaxın idim, adından resenziyalar yazırdım, qol çəkirdi, sonra pulunu alıb verirdi mənə. Yəni münasibətimiz çox yaxşı idi. Getdim. Kinostudiyada direktorun kabinetini görmüsünüz də. Adil İsgəndərov iki kabinet arasını götürüb, öz qabaritinə uyğun uzun bir kabinet düzəltdi. Kişi mənə görün kimi yerindən qalxıb üstümə «yubarlandı». Gələ-gələ də deyir ki: «sən neynəmişən?» Dedim: «neynəmişəm?» Qayıtdı ki: «O nədi, camaatı qızıqsdırırsan ki, burda xronika yaradacaqsan, sənədli filmlər studiyasını ayıracaqsan?» Dedim: «Adil müəllim, bəyəm pis şeydi?» Əlini yumruqlayıb düz burnumun qabağında saxladı: «Bunu görürsən?» Sonra əlini açdı, ovcunun içini göstərdi: «Kinostudiya bunun içindədi – burda bədii kino da var, xronika da, sənədli də, elmi də». Sonra «hop» bağladı ovcunu. Dedi: «Mən qoymaram ki, bunun içindən nəşə çıxsın».

- (qayıdırıq Aydın Dadaşovla müsahibəmizə) Aydın müəllim, amma 80-ci illərin sonu 90-cı illərin əvvəllərində sənədli kinoda canlamaya bənzər bir şey yaranmışdı. Siz, Nizami Abbas, Nəriman Əbdürrəhmanlı, Zaur Məhərrəmov... «Yaddaş», «Salnamə» studiyaları yarandı. «9 dəqiqə», «Meydan», «Sərhəd» filmləri çəkildi. Bəs bu proses niyə dayandı?

– Proses heç vaxt dayanmır. Məsələ bundadı ki, o sadaladıqlarınızın heç bir əslində mükəmməl sənədli film deyil, bədii yozumlu kinoxronikadır. Tarixi hadisələr baş vermişdi, biz də onları çəkmişdik. Məsələ təkcə idarəçilik problemi deyil. Bizdə nəsillər arasında yaradıcı ənənə pozulduğundan, sistem yaranmadığından, lap əvvəldən sənədli kino məktəbi olmayıb. Otuzuncu illərdə “Pambıqçılıq”, “Taxılçılıq”, “Qoyunçuluq”, «Malyariya ilə mübarizə», «Traxoma ilə mübarizə», “Çəyirtkə ilə mübarizə” və sair elmi kütləvi filmlər çəkirdilər. Bu sosrealizmin maarifçiliyi önə çəkməsi ilə bağlı idi. Dövlət həmin filmlərə sərmayə qoyurdu. Tarixən Azərbaycan sənədli kinosunu məhv eləyən janrın adı oçerkdi. Staxanov hərəkətindən sonra, saxtakarlıqla tərtib olunan planın üç dəfə artıq yerinə yetirilməsi kütləvi hal aldı və sair. Sənətdə də bu prosesi təqdir edən oçerk janrı yarandı. Dünyada bu janrın analoqu yoxdu, heç qəzetdə də özünü döğrultmur. Buna “topların yalnız bir qapıya vurulması” deyirlər.



Aydın Dadaşov (*ortada*) kinooperatorlar Sərdar Vəliyev (*solda*) və Rafiq Salamzadə (*sağda*) ilə

Oçerk janrında heç bir dramaturji model, ziddiyyət olmur. Hamı bir nəfəri tərifləyir. Birinci əmək qəhrəmanlarını çəkildilər. Sonra ədəbi-mədəni generallara keçdilər. Amma bizdə digər janrlar, məsələn, reportaj filmləri – müəllifin bilavasitə hadisənin iştirakçısına çevrilməsi – yaranmadı. Televiziyada Çingiz Mustafayev vətənpərvərliyi hesabına silaha çevirə bildiyi kamera ilə qaçan əsgərləri şəxsən özü geriyyə qaytarmağa çalışırdı. Bu, televiziya məkanında sensasiya yaratdı. Çingiz Mustafayev kamerası ilə dövrün portretini yaradırdı. Bax, kinoda bunlar olmadı. Hətta Yanvar hadisələrində də, baxmayaraq ki, dəfn prosesi və sair çəkildi, ancaq hadisənin özü ekrana gəlmədi. Yəni proses yoxdu, nəticə var. Litva hadisələrini iki kamera çəkirdi. Operatorun ölümü, onun kamerası ilə çəkilənlər və onu çəkən operator. Burda təsadüfi kadrlar yox, peşəkar iş birliyi var. Onlar informasiya fasiləsizliyi yaratmaq naminə ölümün gözünə baxa-baxa ekranda bir-birini tamamlayırdılar. Bizdə, hətta cəbhə bölgəsində aparılan çəkilişlərdə də hadisə ardınca getmək, faktı hadisəyə çevirmək çəhdi yoxdur.

- *Bəs Ramiz Fətəliyev danışır ki, Yanvar hadisələrini oteldən çəkirmişlər.*

– O oteldəki çəkilişdə Zaur Məhərrəmovla çəkiliş metodu barədə müzakirə aparılmışıq. Ramiz də dostumdur, amma söhbət nəticədən gedir. Burada həm işıq məsələsi var, həm də hadisənin içində olmaq lazımdır, çölündə yox. Digər tərəfdən kino lenti video deyil axı. Neqativ lentə çəkmək çox çətindi. Maksimum on dəqiqə çəkə bilərsən. Texniki məhdudiyətlər də var. Bir sözlə, böyük mənada bizdə bu iş sistemləşməyib.

- *Qəhrəmanlarınızı kamera qarşısında səmimi olmağa necə «məcbur eləyirsiniz», buna necə nail olursunuz?*

– Yalnız dramaturji qanunlarla... Əlbəttə, texniki imkanlar da vacibdir. Riqada sənədli filmlər studiyasında məxsusi otaqlar, gizli kameralar üçün nəzərdə tutulmuş güzgülu çəkiliş pavilyonları var. Dəvət olunan qonaqlarla bütün söhbətlər gizli kamera ilə çəkilir və hazır material mütləq müsahibə göstərilir. Bir var kontakt, bir də var ünsiyyət. Kontakt – əlaqədir. Sən kiminsə arvadı, kiminsə əri ola bilərsən, qırx il yaşayarsan, amma ünsiyyətin olmaz. Ünsiyyət zamanı insanlar bir-birini dəyişirlər. Bu, nadir bir prosesdir. Gizli kamera ünsiyyəti ekrana gətirmək üçündür. Dziqo Vertov kəşf eləyib ki, gizli kameranın üç prinsipi var – biri, kameranın gizlədilməsi, ikincisi, çəkiliş anının gizlədilməsi, üçüncüsü də qarşı tərəfdəkini kameraya o qədər alışıdır ki, artıq ona məhəl qoymur. Bu, üslubla bağlıdır. Peşəkar üslub nə deməkdir? Peşə cəbbəxanasına bələdçilik dərəcəsi. Bunları bilmək lazımdır. Bizim uşaqlar dramaturji modeli də bilmirlər. Məsələn, görünür, mən çox istedadlı rejissor Əli İsa Cabbarova "Dram nəzəriyyəsi" dərslərini yaxşı deməmişəm. Günahı özündə görmək də mərdlikdir. Əli İsa film çəkir – bədbəxt bir qadın hardasa dağ başında xəstə uşaqla yaşayır. Amma ssenari olmadığınca görə axırda görürsən ki, qadının qardaşı, xəstənin dayısı da var imiş. Onlara yardım edir, ərzaq da gətirir və sair də ilaxır da. Artıq dramaturji model korlandı. Ssenari modeldi. Model nədir? Kiçiyin böyüdülməsi, böyüyün kiçildilməsi yolu ilə təhlilə cəlb olunması. Allah rəhmət eləsin, Elşad Quliyev ssenariyə çox önəm verdiyindən televiziya kinosunu da yüksək səviyyəyə qaldırmışdı. Orda həm texniki imkan geniş idi, həm də işi bilən adamlar vardı. Bizi ətrafına yığmışdı, neqativ lentinə sənədli filmlər çəkirdik, onları Moskva efirində göstərirdilər. Yəni mühit vardı. Bu gündə kino və televiziya məkanımızda «sənədli kino» yalnız sözdür, filmlər əsasən videoda çəkilir. Əslində yalnız informasiya vasitəsi sayılan video başqa estetik tələb edir. Bizim videooperatorlar kameranı qaldırır çiyinlərinə qoyurlar, sonra düyməni basırlar. Amerikada isə düymə kameranı götürəndə basılır ki, bir kadr da itməsin. Bir sözlə, hələ videonun estetikasını da tam əxz eləməmişik. Sənədli kinofilmin elmi də, nəzəriyyəsi də, prinsipləri də başqadır. Yalanla yaşamaq olmaz. Nəsə yoxdursa, onun nəzəriyyəsi də, prinsipləri də başqadır. O ki qaldı videoya... O başqadır, videoda çəkilən filmlər də, hətta videomontaj da başqadır. Montaj nədir? Təfəkkür tərzidir. İki həqiqətin uzlaşdırılması və ya uzaqlaşdırılması yolu ilə üçüncü həqiqətin üzə çıxarılması. Bu kinoda bir cürdür, videoda başqa. Videoda əslində montaj olmur. Hər obyekt bir planda çəkilməlidir. Qıssası, problemlərimiz həddindən çoxdur. Amma öhdəsindən gəlməyə çalışırıq. Maraqlı bir fakt deyim: tanınmış rejissorumuz, Böyükağa Məmmədov «Salnamə» studiyasına rəhbər qoyublar. Həmişəki kimi filmlər çəkilir, proses gedir... İndi bu studiyanın bütün otaqları yüksək səviyyədə təmir olunub, krandan isti su da gəlir, hətta gizli kamera üçün çəkiliş pavilyonu hazırlamaq fikri də var. Bu reallaşsa, böyük hadisə olacaq. (gülür) Əslində yoxdu, boynuna qoyuram... Hər halda yaradıcı rəhbərdir. Yaz, bəlkə eləyər.



Kinooperator Vladimir Konyagin, kinorejissor Xamis Muradov və Aydın Dadaşov
"Balaban" sənədli filminin çəkilişlərində

- *Sənədli filmin sifarişçisi kim olmalıdı? Təbii ki, dövlət öz maraqlarına uyğun filmlər sifariş verir. Dövlətdən əlavə...*

– Dövlətin özünün maraq dairəsinə uyğun filmlər çəkilir və çəkilməli idi, bu başqa məsələdi. Amma bütövlükdə demokratik mühitdə sənədli kinonun çiçəklənməsi üçün yalnız sosial sifariş, tamaşaçı marağı olmalıdı. Məsələn, qonşu Gürcüstanda, Pribaltikada sənədli filmlər nümayiş etdirən çoxsaylı kinoteatrlar var idi. Bakıda da «Bilik» kinoteatrında sənədli filmlər nümayiş olunurdu. Amma bu günə qədər sənədli film çəkən studiyalar, onların televiziya ilə əlaqəsi, hazır materialların kanallarda nümayişi məsələləri nizamlanmayıb. Bu mətbəxdən olan birinin idarəçiliklə bağlı müşküllər barədə danışması alicənablıqdan kənarıdı... Ancaq bu keçid dövrüdü, düzələcək... Fransızların bir ata sözü var: hər şeyi mütləq kompotla tamamlamaq lazımdı. Biz də söhbətimizi şirin nə iləsə bitirməliyik də. Ümid eləyək ki, yaxşı olacaq.

- *Bizə vaxt ayırdığınız üçün sağ olun. ■*

müsahibəni apardı Aygün Aslanlı

Şərif Ağayar:

“ÇÖMÇƏSİNDƏ YAN-YÖRƏSİNƏ YORĞAN-DÖŞƏK DOLDURULMUŞ YAŞLI BİR QADIN VARDI...”

Müharibə, nə qədər ağır səslənsə də, kino, teatr və ədəbiyyat üçün incə bir mövzudur. Müsahibimiz – müharibə barədə ən uğurlu, kinovari hekayələrin müəllifi, gənc yazıçı Şərif Ağayarla müxtəlif mövzulara toxunan söhbətimiz hərlənib-fırlanıb, müharibə və ədəbiyyat, müharibə və kino üzərinə gəldi.



O, müharibə və qaçqınlıq görmüş adamdır. Bəlkə, buna görə də onun bu mövzuda hekayələri öz kinovariliyi ilə fərqlənir.

Sərif müəllim, yazıçılıq necə bir ehtiyacdır və onun nə kimi qayğıları var?

– İnsan yaranışdan üzü bəri özünü müxtəlif üsullarla ifadə etməyə can atır. Sahil qumunun üstündə çizilmiş adı bir rəsmdə də kiminsə daxili dünyasının ifadəsi var. Yazmaq da belə bir daxili ehtiyacdır. Şəxsən mənim üçün, gördüklərimi, bildiklərimi, yaşadıklarımı yazıb ətrafa çatdırmaq, onları düşündürmək, təsirləndirmək mənəvi bir ehtiyacdır. Mübaligəsiz deyirəm, yazı mənim həyatımın mənasıdır və mən yazanda, uğurlu saydığım bir materialın üstündə işləyəndə, yaxud onu dərc edərkəndə rahatlıq tapıram, xoşbəxt oluram. Yazmaq və mütaliə yeganə işdir ki, bununla məşğul olanda vaxtımın hədəf getmədi-

yini düşünürəm. Məsələn, möminlər üçün ibadət vaxtı nə deməkdirsə, bizim üçün də yazmaq o deməkdir. Amma onu da deyim ki, yazıçının çoxlu qayğıları var. Məhz o ilahi həvəs, o ruhani ehtiyac olmasa, heç kim bu qayğılara davam gətirə bilməz. Başqa bir stimül yoxdur. Əksinə, maneələr, çətinliklər, səhhətə təsir edəcək əsəb gərginlikləri və s. var. Bütün digər sənətlər kimi, ədəbiyyatın da mətbəxi çirkəblə doludur. Spekulyasiyalar, aravurmalar, sözgəzdirmələr, xüsusən də qeybət! Sizə deyim, qeybət bizim ədəbi mühitin əsas atributudur. Bunsuz keçinmək olmur... Məncə, ədəbiyyatımızın ən böyük problemi yazarın öz peşəsi ilə dolana bilməməsidir. Bu halda peşəkarlıqdan danışmağa dəyməz. Etiraf edək ki, biz hamımız ədəbiyyatla ikinci dərəcəli iş kimi məşğul oluruq. Əsas işimiz yaşamaq və qidalanmaq üçündür. Hətta, bizim nəşə yazıb ortaya qoymağımız fədakarlıqdır. Qarşılığı olmayan, yalnız sonsuz sevgi naminə görülmə işə başqa nə ad vermək olar ki?! Bizi axmaq da saymaq mümkündür. Amma əsas odur ki, özümüz axmaq olmadığımıza əminlik və cəmiyyət üçün faydalı iş gördüyümüzü düşünürük.



- *Sonuncu romanınıza müəllif kimi münasibətiniz necədir? ANSsayağı səslənməsin, “Haramı”-nı oxuculara halal edirsinizmi? “Oxuduğun hər kitabla təklənib umidsizliyə yuvalanmaq” (sitat yazıçıdandır – red.) varkən...*

– (*Gülür*) Bu yaxınlarda “Haramı”-nı kitab variantında ilk dəfə oxudum. Qısa çənaətim belədir: yaxşı əsərdir! Adətən yazdıqlarımı sonralar oxuyanda əsəbiləşirəm. Qəfil elə vacib düzəlişlərə ehtiyac duyuram ki, özümü qınamağa başlayıram. Ən yaxşısı, oxumamaqdır. Çünki redaktə sonu olmayan prosesdir, hər oxunuşda yeni nəşə meydana çıxır. Bütün bunlara rəğmə “Haramı”-nı uğurlu əsər sayıram. Düşünürəm ki, bu adı, bu sözü öz mahiyyəti ilə birgə ədəbiyyata gətirə bildim. Həm də bu əsərdə ilk dəfə müasir roman texnologiyasından istifadə etdim. Fikrimcə, müəyyən uğurlardan danışmaq olar. Artıq bu barədə bəzi yazılar da yazılıb. Amma əsərdəki işarələri, qədim mətnlərlə qurulan əlaqə odunu, rəqəmlərin simvolikasını heç kim açmadı. Bildiyiniz kimi, roman “Oxu zalı”nda (“Azadlıq” radiosunun oxuzalı.az “Oxu zalı” internet sahifəsi nəzərdə tutulur – red.) müzakirəyə çıxarılıb, yəqin ki, tənqidçilər öz fikirlərini yazacaqlar... Zövqünə inandığım bir çox oxucular “Haramı”-nı ədəbiyyat hadisəsi hesab etdilər. Bəzi zövqlü oxucular isə, povest və hekayələrimin daha uğurlu alındığını söylədilər. Amma onlar mənim əminliklə bildiyim bir həqiqəti bilmirlər: mən daha gözəl şeylər yazı bilərəm!.. Bizim cəmiyyətdə oxuduğumuz hər kitabın insanı öz ətrafından bir az da aralayıb, hüznə və umidsizliyə yuvarlaması fikrinə gəlincə, sağ olun (*gülür*), deyəsən, məni yaxından izləyirsiniz. Bəli, bu sözləri söyləmişəm, arxasında dururam. Həqiqətən də, elədir! Həqiqətən də, cəmiyyətimizdə istedad və mütaliə insana artıq yüküdür, onun inkişafına, özünə layiqli yer tutmasına başlıca əngəllərdən biridir. Bizdə robotlar – öz fikri, düşüncəsi, məsələlərə öz münasibəti olmayan göstəriş buyruqçuları daha firavandır... Hər halda, mən belə görürəm. Ola bilər ki, yanılıam və hətta Allah elə eləsin, yanılmış

olum... Bir məsələ var: "Haramı" ədəbi zövqündən asılı olmadan hər kəsə tərəf atılan bir addımdır. Mən bununla zövqündən həmişə narazı olduğum insanlara qarşı sülhməramlı bir addım atmışam. Nə gizlədim, onları aldadıb arxamca aparmaq istədim. Deyəsən, bir az bacardım da! Neyləyim, mənim bu insanlardan başqa heç kimim yoxdur. Mən onlar üçün narahat oluram, onlardan yazıram və ilk növbədə, onların oxumasını istəyirəm. İnsanlara, illah da kasıb zümrədən olanlara qarşı, içimdə qəribə bir sevgi bəsləyirəm. Bu məndən asılı deyil. Onlara acığım da tutur bəzən, söylürəm də! Amma onları ata bilmirəm. Qabarlı əllər, köhnə və kirli kepkalar, əzilmiş və tozlu ayaqqabılar mənim içimi alt-üst edən dözülməz həyat mənzərələridir. O əllərlə boğulmağa, o ayaqqabılarınla əzilməyə belə hazırım. Mənim insanlara yazığım gəlir. Onlar əlacsız və kimsəsizdirlər.

Kasıb kəndlərdə qəflətən hüsr düşür, baxırsan ki, bir dəstə adam, heç kimə heç nə demədən beli çiyinə alıb, siqaret tüstülədə-tüstülədə qəbir qazmağa gedirlər. Üzü tükü, ayaqlarında əzik ayaqqabılar, əyinlərində qalın və kirli sırıqlılar... Bu adamlar utandıqlarından axşam ölü yiyəsinin evində bir stəkan çay belə içmirlər. Kənardan bu mənzərəni müşahidə etmək sizə asan gəlməsin. İnsan səhvlər, günahlar, hətta cinayətlər törədəndə belə, çox dəyərlidir. İnsanla oynamaq olmaz! Bu təhlükəlidir.

- *Niyə xalq qaçaq-quldura qəhrəman kimi rəğbət bəsləyir. Qaçaq Nəbi, Koroğlu... Səməndər?*

– Sualdan bilinir ki, "Haramı"nın məğzini anlamısınız... Mən də, əslində, bu sualı qoyuram. Romanda "İgidliyə bir qoz!" adlı köşə yazısı var. Bu yazı əsərin müəllifinə dostu tərəfindən e-mail vasitəsi ilə göndərilir. Bu yazıda sualınızın cavabı qismən var. Bizim tariximiz müstəmləkəçilik, işğallar və yerli bəy-xanların ölçüyəgəlməz zümləri ilə zəngindir. Bir söz deyim, səhv başa düşülməsin, inanın, bizim xalq fars və rus işğalı zamanı sanki bir az nəfəs dərib. Yəni, özümüzün özümüzə etdiklərini yadlililər etməyib! Bu mənada xalq həmişə bir qəhrəman uydurmağa, gördüyü adi məişət qoçaqlığını şişirdib ona ictimai əhəmiyyət verməyə ehtiyac duyub. Xalq öz folklorunda gördüyü yox, arzuladığı qəhrəmanları yaradıb. Onun təsəvvüründə, soyğunçu osmanlı paşalarına qalib gələn, qudurğan və namussuz bəylərə, xanlara qan udduran adam, Koroğlu kimi

olmalı, gündə bir dana yeməli, Çənlibelə başına yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi dəli yığmalı, Qırat kimi köhlən at, Nigar kimi ağıllı arvad saxlamalıdır. Nəbi də eləcə... Mən "Haramı"nın qəhrəmanının şəxsində bu arzuların xəyal olduğu, bu idealların gerçəkliklə toqquşub iflasa uğradığını göstərmişəm. Əslində, Qaçaq Nəbinin həyatında bu fiaskonun ilkin konturları var. Dastanın bir versiyasında Qaçaq Nəbi qadın hiyləsinin qurbanı olur. Tale xalqın ideallarını ələ salmağı sevir. "Haramı"da da belədir...

- *Niyə bizi ədəbi qəhrəmanlar ANS-in kriminal verilişinə gəlib çıxır? Bir zamanlar qəhrəmanlar üçün bu, detektiv janrın çərçivəsində mümkün idi. Bu arada Seymur Baycanın*



“Körpüsalanlar”ın qəhrəmanını – bulvarda intihar edən Ruslanı xatırladım.. “Haramı”nın qəhrəmanı Səməndəri də arvadı öldürür. Bu əsərlərin yazılmayan epiloqunu sanki kriminal proqramlar verir. Bu qəhrəmanlarla bir araya qoymaq istəmirəm, amma Rafiq Tağının da qətlini xatırlatmaq istədim. Bir əlaqə varmı? Və bu nədir – ədəbiyyatda pessimizm, ümitsizlik, cəmiyyətin yazıçıya qoyduğu tələblər, ya nə?

– Sual bir az uzun oldu deyəsən ... Uzun olsa da, nə demək istədiyinizi anladım. Müasir romanlarda adətən detektiv xətt olur. Bu, həmişə vacib sayılmasa da, şərtlərdən biridir. Hətta yanında da bir balaca erotikə – istiot və duz kimidir. Məsələn, “Gülün adı” (Umberto Ekonun romanı – red.) romanı monastırda müəmmalı şəkildə ölən rahiblərin qatilinin axtarılması, “Qar” (Orxan Pamukun məlum romanı – red.) romanı isə çadralı qızların intiharını ilə başlayır. Hər iki əsərin qəhrəmanı qətl və ölümləri araşdırmaq üçün hadisə baş verən məkana yollanır. Vəhşicəsinə öldürülən nəqqaşdan bəhs edən “Mənim adım qırmızı” romanında (Orxan Pamukun romanı – red.) isə daha maraqlı bir səhnə ilə qarşılaşırıq: oxucu qatilin tapılacağı günlə erotik qovuşma səhnəsini eyni anda gözləməkdədir. Çünki Şəkurə, Qaraya deyib ki, atamın qatilini tapandan sonra sənə yaxınlıq verə bilərəm! Orxan Pamuk nə yazdığını bildiyi kimi, oxucunun nə istədiyini də bilir. Amma əsərin məqsədi heç də qatilin tapılması deyil... Təkcə Azərbaycanda yox, bütün dünyada din, kriminal və erotikə mövzusu hər kəsin böyük marağına səbəb olur. Bu üç əbədi və dünyəvi mövzudan yan keçən böyük yazıçı, yəqin ki, tapa bilməzsiniz. Amma, burda bir incəlik də var: kriminaldan istifadə edəcəksən, detektiv yazmayacağısan! Bu, Dostoyevskidən qalan dəyərli bir mirasdır... Din, kriminal və erotikə min illərdən bu yana cəmiyyətin ən həssas nöqtələridir. Yaxın dostum, təkcə ədəbiyyatın yox, həm də cəmiyyətimizin böyük itkisi olan Rafiq Tağının həyatında da bu iki vacib amili yan-yanə gördük: din və kriminal! Arzulayırdım ki, bu ağzıqara həyat gerçəkləri yalnız onun yazılarında vurnuxaydı. Təəssüf ki, belə olmadı. Yazılarından boy göstərən həyatına müdaxilə etdi. Görünür, həmişə yazıçılar mövzulara müdaxilə etmir, bəzən tərsinə də olur!



- *Din demişkən, o dünyaya, ilahi ədalətin olduğuna inanırsınız? Yazıçı, yaradıcı adam üçün inam nə deməkdir?*

– Səbəb və nəticə ardıcılığına inanıram. Odur ki, bu dünyanın yaranması, insanın doğulması, yaşaması və ölməyinin ciddi, həm də çox ciddi bir səbəbə bağlı olduğu şəksizdir. Adi qar dənəsində bu qədər incə simmetriyanı gözləyən bir qüvvə varsa, həmin qüvvənin bu qədər insan azgınlığına biganə qalacağına inanmaq çətindir.

- *"Haramı"nın ssenarisi hazırlanır. Bir film kimi onu necə görürsünüz? Sizdə hələ rejissorluq həvəsi yaranmayıb?*

– Təvazökarlıqdan uzaq olmasın, düşünürəm ki, yazdığım hekayələrə yaxşı filmlər çəkmək olar. Əlbəttə, kinonu çox sevirəm. Yazdıqlarımı ekranda görmək mənə böyük ruh verir. Bu sahədə bir müddət işləsəm də, peşəkar deyiləm. Ona görə film çəkmək kimi bir arzum yoxdur. Ancaq çəkilişlərdə məmnuniyyətlə iştirak edərdim. Hətta fəhlə kimi belə... "Haramı"dan nələrisə çıxarıb ssenariləşdirmək olar. Bu barədə bəzi istedadlı kinematoqrafçılarla söhbətimiz də olub. Məşhur bir el deyimi var: Çobanın könlü olsa, təkədən pendir tutar! İstək, əlbəttə ki, çox önəmlidir. Sevinirəm ki, bu var. Və varsa, deməli, nəşə alınacaq.

- *Əsərləriniz, yazılarınız, hətta danışdığınız əhvalatlar kinovariliyi ilə fərqlənir. Qarabağ müharibəsi və qaçqınlıqdan yadınızda unuda bilmədiyiniz, bölüşmək istədiyiniz kədr varmı?*

– Cəbrayıl dağılır, ermənilər Füzuli tərəfdən yolu bağlamağa hazırlaşır. Hamı tələsirdi ki, mühasirəyə düşməsin. Birdən asfaltda sürətlə gedən bir ekskavator görünür, çömçəsində yan-yörəsinə yorğan-döşək doldurulmuş yaşlı bir qadın vardı...

- *Sizcə, müharibə haqda kino və ədəbi əsərlərdə milli ideologiya kimi bir kriteriya olmalıdırmi?*

– Heç sormamalı...

- *Mən bir tənqidçimizin müharibə romanı haqda tirajlanmış bir fikrini oxumuşdum...*

– Anlayıram, bir məmləkətdə yazıçı özünü hərbi general kimi aparırsa, əsgər şeir deyib, "Ana segahı" oxuyursa, müğənni ilə cəngüdə eyni geyim geyinirsə, bəzi şeyləri dəqiqləşdirmək lazım gəlir... Ədəbiyyatın və kinonun bir mövzusu var: insan! Ədəbiyyatın və kinonun bir amalı var: insan! Sən səmimi olaraq insanın ardınca düşsən, heç bir ideologiyə, təbliğata ehtiyac qalmayacaq. Günahkarı görmək çətin deyil. Camaat çörəyi qulağına yemir. Unutmayaq: evi dağılan, yaxınlarını itirən bütün insanlar, bütün uşaqlar millətindən, dinindən, irqindən asılı olmayaraq, eyni hissələri keçirir. Onlar eyni cür qorxur, eyni cür ölürlər. Qanlarının da rəngi, mən bilən, eyni olur. Yazıçı bunu unudursa, o, ciddi heç nə yazma bilməz.

- *Qarabağ müharibəsi haqda yazarkən, çəkərkən lokallıqdan qurtulmaq üçün nə vacibdir?*

– İnsan!..

- *Ədəbiyyatı bilən, müharibə və qaçqınlıq görən şəxs kimi, Qarabağ müharibəsi haqda filmlərdən, əsərlərdən hansını bəyənirsiniz?*

– Seymur Baycanın “Quqark”ı yazıçı yanaşmasına görə, Aqil Abbasın “Dolu”su birbaşa müharibənin içində baş verən bəzi həyat reallıqlarını əks etdirdiyinə görə diqqətimi çəkdi. Amma səmimi deyirəm, Qarabağdan bəhs edən əsərlər içərisində “Kərpickəsən kişinin dastanı”ndan gözəl əsər oxumamışam. Bunu əsərin müəllifi kimi yox, bir oxucu kimi deyirəm.

Qarabağdan bəhs edən filmlərimizi isə, bəyənmirəm. Müxtəlif maraqlı fraqmentlər ola bilər... Yaxşı olar ki, bayağı filmləri soruşaydınız, onda daha ürəklə danışardım. Amma ad çəkmək vacibdirsə, “Sarı gəlin”in adını çəkərdim. Hər halda, ideyasına görə bu film çox dəyərlidir, zamanı gələndə özünüz görəcəksiniz.

“Fəryad” filmində də maraqlı məqamlar var. “Arxada qalmış gələcək”də bir məsələ xoşuma gəlir: qəzet məsələsi. Döyüşçülər neçə il sonranın qəzetini görürlər və müharibəni uduzacaqlarını bilirlər. Ağır söhbətdir... ■

müsahibəni apardı Aliyə Dadaşova





Sevda SULTANOVA

TERENSİN BOŞ FƏLSƏFƏSİ

Əli Isa Cabarovun təklifi və təkidi ilə son vaxtlar haqqında çox danışılan, yazılanlara inansaq, asketik həyat tərzini sürən, 38 ildə vur-tut 5 film çəkən, müsahibələrdən qaçan və hətta Kann festivalında mükafat almaq üçün səhnəyə ailəsini yollayan, yalnız işıqlar söndəndə zala daxil olan və bununla da ustaca (məncə, həm də qəsdən) ətrafına sirli, müəmmalı bir rübənd çəkən Amerika rejissoru Malik Terrensin yaradıcılığı haqda yazmalı oldum.

İçimdən gəlməsə də, onun bütün filmoqrafiyasını izlədim. Və altıncı hissəmin Terrensin filmlərini bu zamana kimi izləmək istəməməyimi nə qədər doğru təsbit etdiyini anladım.

Amma bu, yalnız mənim subyektiv münasibətimdir.

Terrensin yaradıcılığını iki hissəyə ayırmaq olar: “Bəhrəsiz torpaqlar” (“Badlands”) və “Səma günləri” (“Days of Heaven”) ekran əsərlərinə qədərki və ondan sonrakı dövr.

İlk iki tammetrajlı film ənənəvi kino təhkiyəsi üzərində qurulur. Amma hətta bu təhkiyələrdə belə rejissorun son üç filmində yaratdığı kino dilinin əlamətləri görünür və Terrensin sonrakı filmlərində bu estetikani mükəmməlik həddinə çatdırır.

Terrensin kinematografik özəlliyi hər şeydən əvvəl insanın idilliyada təsviri ilə şərtlənir, zira, onun filmlərində təbiətdəki canlılar (və ümumiyyətlə, təbiətin özü) – heyvanlar, bitkilər yalnız hansısa anlama, metaforik düşüncəyə işarə deyil, bu obrazlar daha çox insanlar kimi, insanlarla eyni statusda personaj olmaq hüququnu qazanır.

“Həyat ağacı”,
aktrisa
Cessika Çesteyn

Rejissor süjetin kontekstindən asılı olaraq, canlılara müxtəlif rakurslardan yanaşır: onlar ya insan kimi yaşamaq uğrunda mübarizə aparır, yəni bir növ insanın yaşam tərzinin modelinə çevrilir, ya da ambisiyalarına hakim kəsilə bilməyən ən vəhşi heyvan – insan təbiətin bir hissəsinə çevrilməyi bacarmayanda iddillyanı məhv edir.

Terrensin bütün filmlərində ölüm hadisəsi var. O, ölümü, insanın qətl aktını və ölüm qorxusunu çözüür. Musiqidən bolluca istifadə edir. Musiqinin və təsvirin ahəngini yaradır. Onun kinematoqrafiyasında hər şey – ağrı da, xoşbəxtlik də, ölüm də, onun qorxusu da səmavi intonasiyaya köklənmiş meditatif musiqi ilə müşayiət olunur.

Hətta adama elə gəlir ki, bu, film deyil, musiqidir, yox, daha doğrusu, simfonik musiqili film. Orkestr də hardasa lap yaxında, çəkiliş meydançasındadır. Və bununla da o, yaradıcılığında, xüsusən də son filmlərində təbiət-insan münasibətinə, ümumiyyətlə, təhkiyəsinə musiqi ilə nəsə asketik, ilahi məna verməyə cəhd edir və deyir ki, bu onda alınır. Hərçənd, ifrata o qədər var ki, musiqi kinonu üstələyir və birinci plana keçir.

Terrensin debüt filmi 1973-cü ildə ekranlaşdırdığı “Bəhrəsiz torpaqlar” dramı idi. Mütləq onu da qeyd edək ki, rejissor filmə maliyyə ayıran böyük studiyalardan imtina etdi və özünün tapdığı kiçik büdcə – 450 min dollarla 1950-ci illərdə Amerikada qətlər törətmiş Çarlz Starkvezerin gerçək hekayətini ekranlaşdırdı. Eyni hekayəti rejissor Oliver Stoun 1994-cü ildə “Qatil doğulanlar” (“Natural Born Killers”) adı altında lentə alıb.

Stounun filmi nə qədər emosionaldırsa, Terrensin yozumu o qədər soyuqdur. “Qatil doğulanlar” – döyüş filmidir, qəddar səhnələrlə zəngindir: şəhər, çilgün qəhrəmanların törətdikləri qətlər onların gündəlik həyat tərzinə çevrilir və onlar yalnız öldürmək zərurəti yarandığı üçün deyil, həm də zövq üçün öldürürlər.

Terrensin filminə isə, sosial, ictimai fəlsəfi cizgilər xasdır. Onun biganə qəhrəmanları da soyuqqanlıqla öldürür, fəqət qətlər zərurətdən qaynaqlanır, baş qəhrəmanlardan biri Kit hər dəfə öz qətlərinə haqq qazandırır, onun davranışını rejissor birbaşa Amerika cəmiyyətinin kiçik insan amilinə bivec münasibətilə şərh edir.

Terrensin filmi bu mənada qədarsayağı alınıb. Kit və onun sevgilisi Holli, “Səfeh Pyero”dakı (“Pierrot Le Fou”) personajlar kimi, ekzistensial ovqatda törətdikləri qətdən sonra sonsuz yolçuluğa çıxır, təbiətə sığınırırlar, musiqi onların yüngül rəqs hərəkətlərini müşayiət edir və Holli də eynilə Marianna kimi qeyri-müəyyən həyatı yaşamaqdan usanır, onu dəyişməyə çalışır.

Beş il sonra isə, Terrensin “Səma günləri” filmi ekranlara çıxır. Rejissor yenə də ekzistensial ovqatda sosial ədalətsizliyi, arzuları puça çıxan kiçik insan amilini ekrana gətirir.

Nəhayət, 20 illik fasilədən sonra “Nazik qırmızı xətt” (“The Thin Red Line”) hərbi dramına ekran ömrü verən rejissor məhz bu filmində özünəxas kino dilini təklif edir.

O, müharibəni tamamilə fəqrlə rakursdan çözüür. Müharibə bizim təsəvvürümüzə hər şeydən əvvəl ölümə, daha sonra mübarizə, qəhrəmanlıqla assosiasiya olunur. Terrens isə müharibənin gerçək yaşamını təsvir edir: əsgərin ölüm qorxusunu, sağ qalmaq uğrunda savaşını, bu müharibənin onlar üçün heç bir anlam daşmadığını və müharibə fonunda insan-təbiət əlaqəsinin itdiyini. İnsanın ölüm anı, ondan qorxusu o qədər təbiidir ki, adamda istər-istəməz təsəvvür yaranır ki, Terrens bu ağrını yaşayıb, ölüb və indi yenidən zühur edib. Amma əsir düşmüş yaponların qorxu, tərəddüd hissi imitasiya təəssüratı yaradır və bu, filmin fiaskoya uğramış yeganə epizodudur.

Rejissorun dördüncü filmi – “Yeni Dünya” (“The New World”) ingilislərin XVII əsrdə Amerika sahillərinə gəlməsindən, dünyanın özü qədər qədim olan klassik

hekayəni – siyasi konfliktə baxmayaraq, iki düşmən xalqın təmsilçiləri olan ingilis kapitanı ilə hindu şahzadəsi arasındakı sevgini anladır. Terrens yenə bundan öncəki filmindəki estetikasına əl atır, bol musiqilə, səmavilyə, meditativliyə cəhdlə, asta templə, təbiətin bütün incəliklərini lentə alan yüngül hərəkətli kamerayla tamaşaçının nəfəsini kəsir, usandırır. Sanki, Terrens təbiətə tabe olur, ona qarışıb itir və rejissor burda Terrens yox, ona diqtə edən təbiətdir. Elə bu səbəbdən də “Nazik qırmızı xətt” dramının vizuallığı ve ideya gücü burda hiss olunmur.

Terrensın filmlərində kadrarxası hekayəti nəql edən kimsə mütləq olur. Amma sonuncu “Həyat ağacı” (“The Tree of Life”) filmində nəql edən yoxdur, daha doğrusu,



“Nazik qırmızı xətt”, rejissor Terrens Malik

nəql vizual məkana transfer olunur və biz artıq böyümüş, yaşlanmış Cekin yaddaşındakı təsviri görürük. Hərçənd, ailəsini, uşaqlığını xatırlayan Cekin yaddaş təsviri çərçivələri aşır, nəşə daha qlobal bir şeyə – kainatın yaradılışı, kişi və qadın başlanğıcının (bağışlamağı təlqin edən, sevgi dolu ana və sərt qayda qanun tərəfdarı olan amansız ata. Bəzi hallarda ata Tanrının obrazı ilə də assosiasya olunur) qarşıdurmasına, insanın böyümə prosesində dünyanı, özünü tanımasına, ata-oğul toqquşmasına çevrilir.

Yenə də təbiətlə insan münasibəti, musiqi, meditativlik, idilliyanın içindən boylanan insan sarsıntısı. Və oğullardan birinin ölümü bu idilliyanın cazibəsini yox edir, onu qorxunc bir şeyə çevirir.

Bayaq dediyim kimi, “Həyat ağacı” misteriyasında kadrarxası nağılçı yox, yalnız ara-sıra İncil intonasiyasında deyilmiş hansısa şərhlər, fikirlər var. Amma həmin şərhlər Tanrının işığına sığınmaqdan çox, əbədi suallar qismində (“niyə”, “nə üçün”, “biz sənin üçün kimik” və s) onun ittihamına yönəlib.

Hiss olunur ki, bu filmə Terrens bütün teoloji, mifik, fəlsəfi biliklərini xərcləyib.

İlk baxışdan Terrensın son filmində demək istədikləri mürəkkəb görüncə bilər. Amma əslində, o, artıq ədəbiyyatda və kinematografiyada banallığa çevrilən mövzulardan danışır. Bu, normaldır, onsuz da hamı gəzib-dolaşib eyni nəsnələri çözüür. Fəqət,

Terrens yeni yozum və ümumiyyətlə, yeni heç nə təklif etmir. O, sadəcə, dini mənbələrə istinad edir və əzəli-əbədi motivləri xatırladır. Onun rejissor mövqeyi yoxdur, Terrens illüstrativ mövqedən çıxış edir.

Ümumilikdə isə, Terrensın filmlərində onun gerçək ağrısı, səmimiyyəti, ruhu yoxdur (halbuki onun qəhrəmanları Pazolinin “Teorem”inin intonasiasında hardasa uzaqlarda dərinliyə gömülmüş ruhlarını axtarırlar). Burada yalnız rassional ağılı hiss edirsən və mənə niyəsə elə gəlir ki, Terrens illərlə bağlı qapılar arxasında oturaraq, nüfuzlu festivallarda mükafat qazanmaqdan ötrü bütün bacarığını işə salıb.

Vizual güc, musiqi, fəlsəfi-poetik təsvirlər filmə dərin mənə, anlaşılmaz çalar verir və bu, tamaşaçını çaşdırır. Film bitir, onunla birgə təəssüratı da qısa zamanda yox olur. Mükəmməl təsvirlərin altında boşluq gizlədir, o təsvirlər düşünməyə, yeni ideyalara yol açmır.

“Nazik qırmızı xətt” dramını onun ən uğurlu filmi sayıram. Əminliklə deyə bilərəm ki, ümumilikdə onun filmləri kinematoqrafik cəhətdən kino bilgilərimə və dünya görüşümə yeni nəsə vermədi.

Çox maraqlıdır ki, Terrens bundan sonra çəkəcək filmlərində təbiətin daha hansı incəliklərini, məhrəm yerlərini təqdim edəcək. ■

“Həyat ağacı”, aktyor Bred Pit



Teymur DAİMİ

KİNONUN FÖVQÜNDƏ: TERENS MALİKİN KİNO FƏLSƏFƏSİ

*“Mən deyə bilmərəm ki, bu mənim xoşuma gəlir,
amma belə filmə baxmağı çoxdan, bəlkə də,
bütün ömrüm boyu arzulamışam”*

Lev Karaxan

1. DEBİL TAMAŞAÇI TİPİ

2011-ci ilin ən məşhur hadisələrindən biri Terrens Malikin “Həyat ağacı” filminin Kann festivalında premyerası idi. Bu film sonda “Qızıl Palma budağı” aldı. Bu, əlbəttə, əladır; belə çıxır ki, dünya kinoistablişmenti hədəfi vurmağı və yaxşını mükafatlandırmağı bacarır. Tez-tez elə təəssürat yaranır ki, yaxşılardan, sözün əsl mənasında, parlaq ekran əsərlərinin çoxu, hətta müəyyən sosial klişelərə çağırən və guya aktual sosial proqramlara malik olan festivallara düşə bilmir. Amma məsələ bunda deyil. Həç məsələ “Həyat ağacı”nın “Qızıl palma budağı” almasında da deyil. Hətta o, mükafat almasaydı və dünya kino cameəsinin gözündə kölgədə qalsaydı belə, fikrimcə, bu film çox qeyri-adi və əlamətdardır. Bu, başqa müasir, görkəmli rejissorların, məsələn, Trierin “Melanxoliya”, Bela Tarrın “Truin atı” və Nuri Bilgənin “Bir zaman Anadoluda” filmlərində müşahidə olunan qeyri-adilik və əlamətdarlıq deyil. Məncə, onun orijinallığı burasındadır ki, bu, çəkiliş meydançasında az-az görünən Terens Malikin tək-cə növbəti filmi deyil, onun daxili dünyasını, insan və rejissor mövqeyini əks etdirən bir filmdir. Məsələ filmin müəyyən dərəcədə avtobioqrafik olmasında da deyil. Burada müəllifin şəxsi dünyagörüşü filmin daxili struktur materialına hopub, kino dilində əriyib-itib və o, tək-cə hansısa abstrakt mənaları nümayiş etdirmir, müəllifin – ilk növbədə, özünü kosmik məkanın bir hissəsi kimi, ikinci növbədə konkret peşəkar mühitdə fəaliyyət göstərən peşəkar olaraq – mahiyyətini üzə çıxarır. Məhz bu barədə bir az danışmaq istərdim.

Film haqqında “şədevr”, “ali dəyərlərin mərkəzində ola ekran əsəri”, müəllif haqqında isə, “dahi”, “görməli rejissor” kimi terminlərlə mühakimə yürütmək istəməzdim. Bütün bunlar həddən artıq emosional, eyforikdir və onların mənim düşüncəmə heç bir dəxli yoxdur. Qiymətləndirmə baxımından yanaşmaq qətiyyəni yerinə düşür. Yeri gəlmişkən, bütün bu yüksək və romantik qiymətləndirmələr, elə kiçildici yarlıqlar kimi, müasir kino sənayesinin arsız və bayağı dünyasının məhsuludur. Bu dünya Terens Malikin özünün fenomenal, kino adamların narahat dünyasına heç cür dəxli olmayan təzahür kimi mövcudluğu faktı ilə təkzib olunur.

Aşağıda məhz nəyi nəzərdə tutduğumu izah etməyə çalışacağam. İndi isə, sadəcə, filmin öz dünyasına daxil olaq, onun tamaşaçılar tərəfindən necə qəbul olunmasından, filmin Malikin öz daxili mahiyyətini nə cür əks etdirməsindən danışaq. Beləliklə, qoy Malikin haqqında əsas düşüncəmi də deyim, o, prinsipial olaraq, saxta kinosənaye dünyasında (lütfən “həqiqi” və “saxta” anlayışlarını Haydeggerin işlətdiyi mənalarda qəbul edin) əsl kinorejissor modelidir.



“Həyat ağacı”, rejissor Terens Malik

Kannadakı premyera faktından başlayaq. Mətbuatın xəbər verdiyi kimi, film əvvəldən axıradək tamaşaçılar tərəfindən fitə basılıb. Əlbəttə, heyranlıq və alqışlar da olub, amma filmə “uyuşmayan” ayaq tappılıtları və fit səsləri daha aqressiv və hayküyü idi. Amma bu, Robert de Nironun rəhbərlik etdiyi Kann münsiflər heyətinin, filmi yüksək mükafata layiq görməsinə mane olmadı. Sonra “Həyat ağacı” dünya prokatına çıxdı. Elə qarışıqlıq da bu zaman yarandı. Məlum oldu ki, tamaşaçıların əksəriyyəti bu tip kinematografiyaya hazır deyil və əgər virtual şəbəkələrdəki disput və müzakirələrə inansaq, bəzən anlaşılmaz, bəzən də açıq-aşkar təhqiramiz fikir və qiymətləndirmələr (film – “tullantıdır”, “zibil”dir, “mənasızdır”, “boşdur”, “rejissor impotentdir və çoxdan tükənib”) həddən çox idi. Tamaşaçıların əksəriyyətinin məhz belə reaksiyası başadüşüləndir. Malikin filmi Hollivud formatına baxmayaraq, yenə də müəllif kinosuna, həm də müəllif kinosunun radikal qanadı olan eksperimental kinoya aiddir. Belə kinonu, ideyasına görə, xüsusi kinoteatrlarda dar çərçivədə müəyyən, ən əsası, hazırlıqlı auditoriyaya göstərilir.

Bu filmin geniş prokatda göstərilməsi Amerika klassik kinoavanqardı Sten Brekincin vizual əsərlərini geniş prokata buraxmaq kimidir – auditoriyanın reaksiyasını özünüz təxmin edin... Filmin eksperimental xarakteri üzərində az sonra dayanacağıq, indi isə, “Həyat ağacı” kimi filmləri fitə basan və onu ən pis sözlərlə təhqir edən tamaşaçı haqqında bir-iki kəlmə danışaq.

İş orasındadır ki, son 15-20 (bəlkə də, daha çox) il ərzində ən iyrenc qeyri-insani keyfiyyətlərin – seksual pozğunluğun (homoseksualizm), narkotiklərin, bütün din formalarına, xüsusən islama azğın nifrətin (nədənsə, islam o dəqiqə fundamentalıqla eyniləşdirilir) və s. işıq sürəti ilə ortaya çıxdığı və legitimləşdiyi neoliberal sosial-mədəni məkanda liberal tamaşaçının – kütbeyinin tam konkret tipi formalaşmış. Yəni, o, əvvəl tamaşaçı-istehlakçı qismində formalaşmağa başlayıb, amma özünü kütbeyin-debil statusunda son zamanlar təsdiqləyib. Başlanğıcını istehlakçı-tamaşaçıdan götürən kütbeyin-tamaşaçı liberal qərb-mərkəzçi televiziya “mədəniyyəti”nin məhsuludur; o məhz TV “estetikasıyla” tərbiyə alıb və informasiya ötürülməsinin qalan bütün ekran formalarını, xüsusən interneti artıq hazırlıqlı şəkildə qarşılayıb. Ən maraqlısı budur ki, çox tez bir zamanda belə tamaşaçı və TV arasında əks-əlaqə yarandı – hər şeyi həzm edən televiziya öz işində yalnız belə kütbeyin-tamaşaçı ilə müqayisə oluna bilər və bu televiziya yalnız onun kütbeyin tələbatını ödəməyə çalışır. Ona görə də, TV-yə baxanda çox zaman bəşər sivilizasiyasının nə zamansa fenomenal olmuş bu kəşfinin məzmunundakı daxili “əbləhliyi” etiraf etməyə bilmirik. Məsələn, biz hətta intellektual televiziya verilişlərini izlədikdə belə, istər-istəməz hiss edirik ki, verilişin qəhrəmanlarının və qonaqlarının ağıllı söhbətləri “işləmir”, onlar, sanki, bizim onsuz da yüklənmiş beyinlərimizi (mən “biz” deyirəm, çünki kütbeyinlik virusu istisnasız olaraq bütün müasir adamlara yoluxub, bircə o fərq var ki, az-çox “şüurlu” fərdlər vaxtında özlərini kənara çəkə bilər və material təhlil edirlər, artıq “tükənmiş” debillər isə, heç nə edə bilməzlər)



Rejissor Terens Malik

daha artıq yükləyirlər, bəzənsə, ümumiyyətlə, pafoslu, təkəbbürlü qəbul olunur, adamı itələyir. Qısaı, qıciq yaradır. Amma kimsə axmaq-axmaq zarafatlar edəndə, açıq-saçıq eksentrik sarsaqılıqlar və ya bayağı və qalmaqallı şeylər danışanda, biz o dəqiqə canlanır və öz iradəmizin əksinə olaraq, ekrana pərçimlənirik. Bu nədən xəbər verir? Yalnız bir şeydən xəbər verir ki, KİV, TV-nin simasında müasir insanda fasiləsiz olaraq itilənən, mükəmməl bir həyasız tərbiyə edib. Ekranın göstərdiyi bütün intellektual şeylər belə tamaşaçıda qıciq, allergiya, utanc və rişxənd oyadır. Açıq-saçıq ekran əbləhliyi, bayağılıq isə, əksinə, diqqət, dərin minnətdarlıq və heyranlıq yaradır. Liberal kütbeyin-tamaşaçının əsas reaksiyaları isə, təhqir, hörmətsizlik, istehza, ələ salma, rişxənd, lağlağı, məsxərəyə qoyma və “qara yumor” acliğıdır... İndi təsəvvür edin ki, bu orta statistik kütbeyin-tamaşaçı həmin bu şeyləri böyük kinoekrandan gözləyir, həm də Rodriqes və Tarantino kimi istedadlı rejissorlar sırasından olanlar və onların sələfləri onu (yəni tamaşaçını) “yüksək səviyyəli bədi” kinoməsxərənin açıq-saçıq janrı ilə tanış ediblər. Və bu tamaşaçı “İncil”dən birbaşa sitatlar gətirilən, müəllifin

qəsdən postmodern estetikada həddən artıq ikrah doğuran dini pafos qatdığı “Həyat ağac”ı kimi “ağırçəkili” filmə toqquşanda nəinki qəzəblənir, hətta özünü aldanmış, təhqir olunmuş və alçaldılanmış sayır. Tamaşaçı heyvani bir intuisiya ilə hiss edir ki, ona göstərilənlərdən xeyli aşağıdadır, mürəkkəb ekran materialını mənimsəmək üçün əqli çalışqanlıq göstərməyi isə, o, tamam yadırgayıb. Beləliklə də, bu cür aqressiv, debil reaksiyalar meydana çıxır. Debil tamaşaçıdakı birhüceyrəlilik və heyvani primitivlik mürəkkəblik və müxtəlifliyə qarşı çıxır. . . . Fikrimcə, müasir insanın hər hansı bir ciddi filmi necə qəbul etməsi mövzusunda deyiləcək bir şey qalmadı. Artıq eksperimentallıq mövzusunda keçə bilərik.

“Həyat ağacı” filminin eksperimentallığı nədədir? Axı bu, eksperimentlərə yer qoymayan, orta statistik tamaşaçı qavrayışı, distribüter və prokat nöqtəyi-nəzərindən bütün xırdalıqları əvvəlcədən hesablayan Hollivud məhsuludur. İndiki Hollivud idarəçiləri yuxarıda danışdığımız orta statistik kütbeyin-tamaşaçı tipi haqqında hər şeyi bilir. Bu prodüser və menecerlər əksərən belə tamaşaçı tipinin işrak etdiyi sınaq nümayişlərini elə-belə təşkil etməzlər. Tamaşaçıların ərköyün iradlarına əsaslanaraq, onların qəbul etmədiyi və inkar etdiyi az-maz kreativ ideyanı da amansızcasına axtalayırlar. Filmin məzmunu, daxili keyfiyyəti bu prodüserlərin veclərinə də deyil, əsas olan qazandır – heç olmasa, qoyulan pulları itirməsinlər, hərçənd bu, artıq iflasa bərabər bir şeydir. İş burasındadır ki, məhz Malikə bunların heç bir aidiyyəti yoxdur. Bu “qəribə” rejissor qaydalardan istisnadır və onun böyük kinobiznesdə mövcudluğu özü-özlüyündə nonsens və “sosial-humanist” ekspermentdir. Terrens Malik dünya kinobiznesinin səhmanı içində xaos nöqtəsidir, Hollivud kinosənayesinin “böyük kino” sisteminə tamamen yad olan bir şeydən – yaradıcı azadlıqdan maksimal dərəcədə istifadə edən rejissordur, həm də o yerdə ki, rejissor böyük istehsalın balaca bir vintidir, müstəqil Amerika kinosunun ustadı Abel Ferrarin təbirincə desək, Hollivudda rejissor ən axırıncı, növbədə hər şeydən sonra lazım olan adi muzdludur. Avropada bu tip rejissorun mövcudluğunu, hələ ki, təsəvvür etmək olar, amma ABŞ-də, müstəqil kinematoqrafiya infrastrukturundan kənar. . . O mənə məhz bu parodoksal statusda maraqlıdır, fikrimcə, məhz bu rejissor tipi sosiallıqdan kənar mənada götürülən kinematoqrafın stixiyasına daha yaxındır. Onun övladı olan “Həyat ağacı” əsəri isə, rejissorun həyata və yaradıcılığa daxili münasibətinin birbaşa, yüksək səviyyədə təzahürüdür. İndi isə, filmə keçək, film vasitəsilə rejissorun özünə və onun həyat strategiyasına nəzər salmaq mümkün olacaq.

2. FİLM AÇIQ SİSTEM KİMİDİR: PROSESUALLIQ, TƏDQIQAT, QEYRİ-XƏTTİ MƏNALARIN KOMBİNATORİKASI.

Süjet artıq yüz dəfə danışılsa da, yenə də onun aparıcı xəttindən söz açmalıyıq.

Əsas qəhrəman (Şonn Penn) film boyunca uşaqlığını və gəncliyini xatırlayan, depressiv vəziyyətdə olan, amma varlı, uğur qazanmış bir memardır. Mahiyyət etibarilə bütün film fleşbek üzərində qurulub. Xatirələrdə onun ailəsinin – atası, mister Obranının (Bredd Pitt) və anası (Cessika Çestayn) başda olmaqla, böyüyünü Şonn Pennin oynadığı üç oğuldan ibarət 50-ci illərin ortabab amerikalı ailəsinin həyatı canlanır.

Əhvalatın əsas qütbünü tərbiyəvi aspekt təşkil edir: ata – öz uğursuzluğunu dərk etmiş keçmiş dəniz piyadası təbiətin tiran, avtoritar, kobud, fiziki gücünü təmsil edir, ana – sevgi və mərhəmət mücəssəməsi, mənəvi azadlığın və aydınlığın rəmzidir. Uşaqlar bu iki qütb – kobud güc və yumşaqıq, uyuşqanlıq, məhəbbət arasında qalıblar.

Bu elə kadrarxası səsdə də açıq-aşkar deyilir: “Həyatda iki yol var – təbiətin yolu və gözəlliyin yolu. Biz hansı yolla gedəcəyimizi özümüz seçirik”.

Ortancıl oğul 19 yaşında vəfat edir. Səbəblərini rejissor açıqlamır. Amma bu vaxtsız ölüm ailənin bütün üzvlərində, ən çox da böyük qardaşda dərin iz buraxır. Prinsipcə, filmdə kəskin süjet dəyişikliyi baxımından bundan başqa elə bir hadisə baş vermir. Xatırladaq ki, film dörd əsas dramaturji blokdan ibarətdir:



“Həyat ağacı”, rejissor Terens Malik

1. Böyük oğul (Şon Penn), bizim dövrümüzdə yaşayan orta yaşlı kişidir, qarşımızda gah evdə, gah işdə, göydələnlərin arasında görünür; daim nəsə düşünür və xatırlayır.

2. Fləşbek (artıq böyümüş böyük oğulun xatirələri) – az qala, “Home video” üslubunda çəkilən ev səhnələrindən biz ata və ananın tərbiyə “sistem”ləri arasındakı konfliktə müşahidə edirik.

3. Böyük qardaş (əsasən) və ailənin başqa üzvləri ilə (və yalnız onlarla yox) abstrakt, idil, mövcudluğun başqa ölçüsünü simvolizə edən bir məkanda, təbiətdə baş verən simvolik metaforik səhnələr...

4. Nəhayət, makro və mikrokosmosun çox gözəl kadrlarını nümayiş etdirən, sanki, ümumi dramaturji xəttlə heç bir əlaqəsi olmayan kifayət qədər uzun audiovizual blok. Bu kadrlar bizi kainatın simasız məkanına aparır, molekullar, atom birləşmələri, kosmik bürclər, evolyusiya prosesləri arasından keçərək səyahət edirik və nəhayət, axırda o bizi gətirib qədim dünyaya, “canlı” dinosavrların olduğu tarixəqədərki təbiətə buraxır... Yeri gəlmişkən, filmin oyun məkanına “sorgu-sualsız” soxulan və astagəl, mediativ rejimdə olan, son dərəcə gözəl, ustalıqla işlənmiş qeyri-oyun bloku çoxlu sayda tamaşaçının qıcığına və məyusluğuna səbəb oldu. Onlar bu vizual ziyafəti kainat fenomenləri və təbiət nümayişləri üzrə ixtisaslaşan, məsələn, “Discovery” və “National

Geographic” kimi m6xt6lif telekanallarla m6qayis6 etm6y6 bařladılar. V6 nahaq yer6 – 6lb6tt6, debil tamařa6ıdan n6 g6zlm6k olardı ki? Rejissorun azad t6x6yy6l6n6n bu fraqmenti filmd6 6ox yerin6 d6ř6b. Malik biz6 t6kc6 ail6ni g6st6rmir. Onun 666n ail6 – c6miyy6tin canlı h6ceyr6sidir, bir damla suda b6t6v okean 6ks olunduęu kimi, ail6d6 b6t6n ziddiy6tl6ri v6 m6na6ıř6l6ri il6 birg6 c6miyy6tin ruhu 6ksini tapır. Malik, ilk t6hsilin6 g6r6, filosofdur v6 bu peř6 onun v6ziyy6tind6 Bruno D6mon v6 Mixail Haneke (h6r ikisi peř6kar filosoflardır) il6 baęlı situasiyada olduęundan daha prinsipial v6 vacibdir. 66nki, o fundamental f6ls6f6 s6viyy6sind6 geniř v6 qlobal d6ř6nm6y6 c6hd edir. Bel6likl6, o, ail6ni c6miyy6tin simvolu kimi sonsuz kosmik m6kana yerl6řdirir ki, bu fon g6nd6lik insan h6yatında bař ver6nl6ri 6z n6h6ng v6 epik 6z6m6ti il6 cilalayır, pafoslu m6nadan m6hrum edir.



“H6yat aęacı”, rejissor Terens Malik

6ılpaqlařan yalnız onun dinamik v6 etik boyanmıř karkası – davranıř v6 d6ř6nce strategiyasıdır, ř6rti olaraq kobud g6c (Ata) x6tti v6 m6rh6m6t v6 sevgi (Ana) x6ttidir. Bu, L.N.Tolstoyun “H6rb v6 s6lh” romanında yazı6ının knyaz Balkonskinin Austerlits d6y6ř6nd6 yaralanmasını t6svir ed6rk6n istifad6 etdiyi 6sulu xatırladır. O epizodu yada salaq, bu 6ox 6h6miyy6tlidir, b6t6n insan m6qs6dl6rinin v6 d6ny6vi iřl6rin s6m6r6sizliyini, m6nasızlıęını g6st6rir, onlar Qeyri-İnsani D6nyanın fonunda n6 q6d6r ali v6 y6ks6k g6r6ns6l6r bel6, bu d6nya insandan v6 onun merkantil insan d6nyasından b6y6k, y6ks6k, 6l6y6g6lm6z d6r6c6d6 b6y6kd6r. Bu epizodda yazı6ı biz6 m6řhur tarixi hadis6 – Auserlits savařı zamanı g6nc, ř6bhr6tp6r6st knyaz Andreyin obrazını t6svir edir. 6trafd6 bombalar partlayır, 6sg6rl6r vurnuxur, g6rgin, qanlı d6y6ř gedir, t6kc6 ayrı-ayrı adamların deyil, h6tta b6t6v d6vl6tl6rin taleyi h6ll olunur. Budur, g6nc knyaz Balkonski 6n ekstremal insani keyfiyy6tl6rin v6 heyvani instinktl6rin meydana 6ıxdıęı y6ks6k s6r6tli qarmaqarıřıq dinamikaya k6kl6nib. B6t6n bunlar onun 666n 6ox vacibdir. Baxmayaraq ki, m6harib6 6irkab, qan, daęıntı v6 6l6md6r, o hiss edir ki, tarixi hadis6l6rin zirv6sind6dir, axı o, romantikdir v6 ruh6n q6hr6mandır, V6t6n eřqin6 ř6ca6tl6r g6st6rm6k 666n alıřıb yanır. Amma bir baxın, t66ss6f doęuran prozaik anlařılmazlıq bař verir – onu

döyüşün ən qızğın çağında yaralayır. O, qəflətən bütün bu insani, “həddən artıq insani qarmaqarışlıqdan” “qopur” və torpağa düşür və... Və onunla adətən bəzi dini təlimlərdə “aydınlanma”, “dərək etmə” adlandırılan bir şey baş verir: o, birdən Səmanı görür! Daha doğrusu, o, səmanı əvvəllər də görmüşdü, amma bu kontekstdə, özünün bütün insani qüvvəsinin inanılmaz müqavimətindən sonra o, təqətsiz halda yerə düşəndə uşaqlıqdan bəri ona tanış olan səma tamam başqa, mistik bir işıqda göründü... Onun ağılına o an bu fikir gəldi: “necə sakit və əzəmətlidir, heç də mən qaçanda olduğu kimi deyil... biz qaçanda, qışqıranda və dava edəndə olduğu kimi deyil... bu uca, sonsuz səmada buludlar tamam başqa cür üzür...”. Başqa sözlə, o, tək-cə səmanı görmür, səmanın “simasında”, bütün nəhəng insan fəaliyyətinin və hətta insan dünyasının özünün belə, itib-batdığı sonsuz fonda Əbədiyyəti görür, dərək edir. Bir müddət sonra Napoleon da onu torpaqda uzanmış görəndə dillənir: “necə gözəl ölümdür”, həmin vaxtadək imperatoru az qala ilahiləşdirən Andrey Balkonski belə bir situasiyada bu sözlərə əhəmiyyət vermir, sanki, onları Avropanın fəahi yox, heç kəsin tanımadığı adi bir lakey deyir. Terens Malik də təxminən belə – qarşılaşdırma üsulu – edir: bədii filmə kosmik və təbiət fraqmentlərindən ibarət qeyri-oyun hissəsini daxil edir, bununla da bizə bəşər dünyası ilə sonsuz mikro və makrokosmos məkanını əlaqələndirməyi təklif edir.

5. İndi isə, rejissorun film üzərində necə işlədiyinə diqqət yetirək. Ən hey-rətləndirən detal odur ki, “Həyat ağacı” filminin vizual materialını rejissor 40 il əvvəl yığmağa başlayıb! Ümumiyyətlə, Malik layihələri onilliklərlə işləməsi ilə məşhurdur. Bu onu deyir ki, Malikə tez-bazar məhsul hazırlamaq maraqlı deyil: tez düşündün, cilaladın və ictimaiyyətin qarşısına çıxardın. Yox. Ona mövzunu hərtərəfli təhlil etmək, mövzuya tədqiqatçı kimi bələd olmaq, bəlkə də, mövzuda araşdırmaçının şüuruna təsir edəcək yeni naməlum tərəfləri kəşf etməklə tədricən özünü də dəyişmək maraqlıdır. Başqa sözlə, Malik nəticəyə yox, yaradıcı prosesdə “boğulmağa”, ekzistenisəl cəhətdən dolğun bir müddətin, prosesuallığın tətbiqinə can atır. Dahası, bu film üzərində işləyərkən o, “kosmik” epizodun kifayət qədər inandırıcı olması üçün çoxlu sayda alim-mütəxəssis cəlb edib. Yəni, söhbət artıq araşdırma-filmədən, az qala, kosmosun, təbiətin və dünyanın sirlərinə nüfuz edən elmi filmədən gedir. Və ən nəhayət, Malikin ssenari, çəkiliş qrupu və aktyorlarla iş prinsiplərinin Amerika kinosənayesindəki mövcud qaydalara heç bir dəxli yox idi. Aktyorlar (məsələn, Cessika Çesteyn) etiraf edirdilər ki, Malikin ssenarisi adi “formatlı” ssenariyə oxşamırdı. Bir ekran dəqiqəsinin bir ssenari səhifəsinə bərabər olduğu, qəhrəmanların hərəkət və dialoqlarının quru şəkildə yazıldığı belə ssenarilərlə baxanda Malikin ssenarisi daha çox nəsrə və hətta poeziyaya bənzəyirdi. Və bir ekran dəqiqəsi bir yox, iyirmi ssenari səhifəsinə uyğun gəlirdi. Oxşar qeyri-formatlılıq çəkiliş meydançasındakı işdə də müşahidə olunurdu. Elə həmin Cessika Çesteyn çəkilişlərdə inanılmaz sərbəstliyin, demokratik atmosferin olduğunu, rejissorun ətrafda baş verənlərə dostyana və həssas münasibət göstərdiyini və yekunda bütün bunların iş prosesini məcburi peşəkar fəaliyyətdən yaradıcı oyun situasiyasına çevirdiyini təsdiq edir. Bu detallara niyə belə diqqət yetirirəm? Məsələ burasındadır ki, rejissorun bu iş metodu filmə birbaşa filmə təsir göstərmiş, ona görə də, filmin çəkiliş prosesinin özü kimi formatdan kənar alınmış. Bir çox resenziyaçıları qeyd etdilər ki, film birmənalı şəkildə eksperimental alınmış. Bəziləri birbaşa bəyan edirdilər ki, “Həyat ağacı” heç də tam kino deyil, məsələn, kinoinstallasiyadır və s. Biz film haqqında “bunun tam kino olmadığını” və məhz bu “heç də tam olmamağının” sayəsində onun tamaşaçıları və peşəkarları tərəfindən birmənalı qarşılanmadığını söyləyənlərlə razılaşmalıyıq. Yox, əlbəttə ki, bu film dil və vizual struktur baxımından

əsl kinematoqrafik “məhsul”dur. Amma bununla yanaşı, mən israr edirəm ki, bu, kinonun fəvqündə olan bir şeydir. Nə mənada?

Mən kinoda eksperimentallıq bərdə danışanda radikal şəkildə “başqa” kinonun fondunu təşkil edən (və həmişə də təşkil etmiş) tam eksperimental filmləri nəzərdə tutmuram. Söhbət ondadır ki, bəzi “normal” görünən filmlərdə də “kinonun fəvqündə” olduğunu müəyyənəşdirə biləcəyimiz element olur. Yəni, bu, əlbəttə, kinodur, amma təkə kino da deyil, ondan daha artıqdır. Və məhz “kinonun fəvqündə olan” cəhət bu filmlərin mahiyyətini təşkil edir. Məhz onlar belə filmlərə magik cazibədarlıq və canlılıq gətirir. Onlar filmə açıqlıq – açıq sistem keyfiyyəti verirlər. Müasir kinosənayedə bu, sənayenin “ideologiyasına” zidd olsa da, çox vacib məqamdır. İş ondadır ki, onilliklər ərzində “böyük” kino sənayesində artıq haqqında danışdığımız debil-tamaşaçı tipinin fəal istehlakı üçün nəzərdə tutulmuş “keyfiyyətli” əmtəə-məhsul qismində filmin yaradılması ilə bağlı müəyyən qaydalar formalaşmış.

Sözsüz ki, Hollivudda bu qaydalar təsdiq olunur və möhkəmlənirdi, sanki, böyük xəyallar fabriki, ibtidai instinktlərin universal sublimesiya forması olan Tamaşaya (məsələn, analoq axtarsaq, qədim Romadakı qladiator döyüşlərini xatırlamaq olar – axı onlar da “enerjini çıxarmaq” funksiyasını yerinə yetirirdi) adamların yanğı və ehtirasını təmin etməli idi.

Hollivud sisteminin şablonu ilə hazırlanmış film tipi qapanmış sistem idi – orada hər şey uğurlu prokat üçün və kütləvi tamaşaçının rahat qavraması məqsədilə ölçülüb-biçilib. Bu tip filmin əsas cizgiləri onun əyləncəli və atraksionvari olması, əvvəlcədən müəyyən edilə bilməsidir. Məhz bu cizgi həm xətti (əksəriyyət üçün “anlaşılan”) narrativi, həm tamaşaçını maraqlandıran süjeti, həm çevik (debil tamaşaçı üçün darıxdırıcı olmasın deyə) montaj-temporitmi, həm də məharətli emosional təzyiq, son zamanlar isə, həm də saysız-hesabsız xüsusi effektlər bolluğunu şərtləndirir. Bütün bu “inqridentlər” əksər insanların vərdiş etdiyi məlum kino tipini müəyyən etdi. Və bu, başqa bir şey kimi yox, məhz kino kimi tanınıb qəbul olunur. O, adamların xoşuna gələ və gəlməyə bilər, amma tamaşaçıda onun kino olub-olmaması bərdə sual və şübhələr yaranmır. Bu səbəbdən də, mən bu, asanlıqla tanına bilən və ümumilikdə, tamaşaçı qavrayışı üçün rahat olan kino tipini (filmi) qapalı sistem adlandırdım. Orada hər şey aydındır və özü-özlüyündə qapanmışdır. Bu kinonun 90 faizi tamaşaçıya tanış olan və gözlənilən streotiplərdən ibarətdir. Belə olanda film öz-özünə bərabər olur və 1=1 düsturu ilə yazılır. Burada əsas olan odur ki, belə film tamaşaçı üçün rahatdır, çünki faktiki olaraq, onu əqli güc sərf etməyə məcbur etmir və onun dəyərlər sistemində təhlükə törətmir. Mahiyyətcə, demək olar ki, belə film tipi nəinki özü-özünə, həm də öz insan təbiətinin daha incə mental keyfiyyətlərə və mənəvi dəyərlərə doğru dəyişməsi bərdə düşünməyən orta statistik tamaşaçıya bərabərdir.

Elə görünə bilər ki, bu tip kinofilmin inkişafı mümkün deyil, axı o, öz-özünə bərabərdir və öz daxili dəyişməz strukturu ilə qapalıdır. Amma qətiyyənlə belə deyil: belə film kəmiyyət etibarilə, yəni, əsasən, mövcud xüsusi effektlərə vərdiş edən və narkoman kimi daha çox və daha illüziyalısını tələb edən debil-tamaşaçıya yarımaq üçün bir az da artıq xüsusi effektlərin istifadəsi və toxunma qavrayışı baxımından “inkişaf edir”. Daha doğrusu, söhbət nəinki inkişafdan, daha çox tənəzzüldən və deqradasiyadan gedir. Müasir kommertiya kinonun 3D və s. kimi texnologiyalarla, toxunma qavrayışına, fiziki hissiyata yönələn tendensiyası da buna görədir. Başqa sözlə, kino dili inkişaf eləmir, inkişaf edən daha artıq kütləşən tamaşaçıya kinonun təsir üsullarıdır ki, bununla, kino cameəsi bu kütbeyin tamaşaçının kobud fiziologiyasını təpətmək, gönüqalın “könlünü” almaq istəyirlər. Beləliklə, film də, tamaşaçı da əl-ələ



“Həyat ağacı”, rejissor Terens Malik

verib, infernal dəyərlər şkalasında aşağıya doğru yuvarlanırlar. Bu debil tamaşaçının erogen zonalarına birbaşa təsir etmək üçün hər cür zir-zibillərin icad olunacağı gün uzaqda deyil, o zaman o, texniki cəhətdən əla təhciz olunmuş zalın kreslosunda oturub orqazma çatacaq...

Bu yerdə Andrey Tarkovskinin pravoslav ikonasının simvolika və estetikası, bu ikona sisteminin kino dilinin qurulmasına təsiri haqqında maraqlı mülahizələrini xatırlatmaq istəyirəm. Xüsusən, qeyri-real ikonanın əks perspektivlə birgə sxematizmi haqda danışarkən, o iddia edirdi ki, yalnız cismani naturalistik ifadədən, maddilikdən uzaq təsvir sistemi ruhani həyatın affektivliyindən uzaq ilahiyyə göstərməyə qadirdir. Xətti perspektivə əsaslanan Qərbi Avropa akademik rəssamlıq sistemi isə, artıq tənəzzüldür, ruhani dünyadan getməkdir, şeytani ehtirasların, emosiyaların, hisslərin, bu ehtiras və emosiyaların yerləşdiyi ruhun nümayişidir (bunu psixologizm də adlandırmaq olar). Və nə qədər naturalistçəsinədirsə (kinoda isə, nə qədər xüsusi effektiv və toxunaqlıdırsa), o qədər ruhani dünyadan, mənəviyatdan uzaqdır, bir o qədər kobud, heyvani, qeyri-insani dünyaya yaxındır. Məsələn, kinonun 3D-yə doğru inkişafı... insanın “şüurlu növ” kimi mənəvi pozğunluğunun və deqredasiyasının göstəricisidir. Bu baxımdan, müasir ölçülərə görə, tamaşadan, göstəridən məhrum olan ikona (bura “primitiv” ibtədai sənəti, vizual incəsənətin istənilən digər ənənəvi, sakral formasını da aid etmək olar) insanda məna, fundamental başlanğıc axtarmağa stimül yaradırdı. Və bu insanın əsas tələbatına, yeganə və əsl trasendental arzusuna – özünü tanımaq, haradan və nə üçün bura gəldiyini bilmək kimi arzusuna – cavab verirdi. Amma iş elə gətirdi ki, onun bu həqiqi istəyi öz şüursuzluğunun dərinliklərində basdırıldı, birinci yerə isə, artıq, mənəvi təbiətinə yox, fiziki-cismaniliyinə, necə dəyərlər, eqoizminə aid olan tamam başqa iqtisadi arzu və tələblər ortaya çıxdı. Mahiyyətcə, insanın birini, ikincisini, üçüncü və dördüncünü əldə etmək kimi arzu və tələbatı ilkin ruhi açıqdan, ən vacib və ibtədai “Bilmək Arzusundan” törəyir. Amma bu ən vacib və ilkin Arzu neyrogenetik cəngəlliklərdə necəsə “uğurla” gizlədilir, müasir insan, əslində, nə arzuladığını bilmir,

material və simvolik əşya (məsələn, sosial status, uğur, karyera yüksəlişi) olan növbəti qazanclar, nailiyyətlərdən məmnun qalmır. Əsas arzusu oyansın deyər insan bir qədər “qeyrət göstərməlidir”, bugünkü özünü dəf etməli, “mən”inin sirli naməlumluğa, metafizik dərinliyə yönləndirilmiş açıq mənalı sistemi kimi dərk etməlidir. Amma bu çox çətin, qəlizdir, əksəriyyət üçün mümkünsüzdür, çünki müasir insanın öz status-kvosunu məğlub etmə yolunda istənilən psixoloji cəhd öz təbiətinə təzyiq kimi qiymətləndirilir və inkar olunur.

XV əsrdə qalib gəlmiş vizual dilin fiqurativ sistemi daha artıq reallıqlaşdırma və naturalıqlaşdırmağa doğru “inkişaf etdi” ki, bu da insanın daha çox fiziki dünyaya köklənməsi və bu dünyanın sərhədlərindən kənarda baş verənləri tədricən unutmada əksini tapdı. Bir az da dərinə getsək, müasir elmlərlə – etiraf edək ki, bu elmlərin sayı



“Həyat ağacı”, rejissor Terens Malik

artdıqca dünyanı izah etmək də bir o qədər çətinləşir – izah və təsvir olunan fiziki dünya da öz-özünə bərabərdir. Materializmin, empirizmin, pozitivizmin təsiri ilə “məlum olanda” ki, “Tanrı ölüb” və fiziki-material kosmosun həddlərində heç nə mövcud deyil, aydın oldu ki, yeganə mövcud olan fiziki, material dünya öz-özlüyündə qapalıdır, buradan başqa yerə, daha böyük dünyaya çıxış yoxdur. Maraqlı qapalı çevrə alınır və bu çevrədə 1=1 düsturu bu dünya, bu insanlar, bizim nəzərdən keçirdiyimiz bu tip kinofilm üçün ədalətlidir. Fikrimcə, aydındır ki, özündə öz sərhədlərindən kənara çıxış tapmayan belə qapalı sistem tədrici tənəzzülə və məhvə (entropiya qanunu) məhkumdur. İncəsənət əsəri özünün vektorundan başqa bir şey deyil, daha yüksək, ali bir düzənin simvoludur, ifadə olunan yox, ifadə edəndir. Əsl incəsənət əsəri öz-özünə bərabər deyil, əgər öz-özünə bərabədirsə, bu açıq-aşkar uğursuzluğun əlamətidir. Çünki əgər incəsənət əsəri öz məğzində, məzmununda qapanıb qalırsa, o, durğun su və nohur kimidi, getdikcə bataqlığa çevriləcək.

Belə tip kinoya – birbaşa desək, kommersiya-meynstrim kinosuna qarşı bizim “kinonun fəvqündə” olduğunu qeyd etdiyimiz başqa bir kino tipi dayanır. Prinsipcə, bəzi təhriflərlə demək olar ki, söhbət bugünkü dünyadakı müəllif kinosundan gedir, sanki, belə tip kinoya yer qalmayıb (“arthaus” kimi anlayışları işlətmək istəmirəm, çünki son zamanlar bu şübhəli brend altında çoxlu sayda açıq-aşkar zir-zibil ortaya qoyulub). “Kinonun fəvqündə” rejimində hazırlanan filmlərdə konseptual qırılma, çat, yarıq, işıq yeri, bir çıxış olmalıdır ki, bu çıxış müasir kinosənayenin müəyyən edimiş “məhsulu” statusundan daha artıq kinoya, “kinodan daha artığına” çıxışıdır. Film bu yarılma və çat nöqtəsindən daha möhtəşəm bir şeyə keçir və bu səbəbdən də, belə film özü özünə bərabər olmur. O, özünün gözlə görünən və tanınan semiotik payı ilə daha dərinlərdə yerləşən, sözlə ifadə olunmayan sirlə resurslarla müqayisəyə gəlmir. Bu tip film $1 \neq 1$ və ya $1 \rightarrow \infty$ (yəni, film bu yarıq, çat yerindən “sonsuzluğa” can atır) düsturu ilə yazılır.

Filmin məzmununu içindən keçirən, prinsiplial olaraq, başqa, daha ali energetik səviyyəyə toxunan bu işıq zolağı, konseptual yarılma nədən xəbər verir?

O, getdikcə artan debil-tamaşaçılar üçün eyni qəlibləşmiş məhsul sənayesi deyil, fəaliyyət növü kimi dünyanın dərkini nəzərdə tutan əvvəlki kinematografin ilkin impulslarından xəbər verir.

Belə filmlərdəki “kinonun fəvqündə” olma elementi tamaşaçının öz üzərində daxili bir təftiş, iş aparmağa vadar edəcək. Çünki belə tip film Allahın (ateistlər üçün Təbiətin, Kosmosun) yaratdığı, məlumdan namələmə can atan, açıq bir sistemdə böyümək və öz hüdudlarından çıxmaq imkanı verilmiş, natamam, vəcdə gələn məxluqa – insana daxilən uyğun gəlir. Ona görə də, belə planlı filmlər heç vaxt kütləvi uğur qazana bilməyəcəklər, məlum məsələdir, tamaşaçını yeganə əsl, həqiqi arzusunu (sosial hipnozdan ayılıb özünü, dünyanı dərk etmək) xatırlatmaqla, intellektual işə vadar etməklə qədir-qiyət qazana bilməyəcəksən, çünki bununla sən tamaşaçıya diskomfort, psixoloji narahatlıq yaradırsan – kimə lazımdır axı, öz içində “qazıntı aparsın”, ruhundakı gizlinləri xatırlasın. Bunlar hamısı enerji itkisi tələb edir, həm də səhhətə ziyandır. Mənanın üst qatı ilə “sürüşmək”, öz şəffaf və nisbi toxluğunda dünyamızı sabit və dayanıqlı edən artıq məlum və aydın stereotiplər, qəliblər sistemi ilə kifayətlənmək daha xoş, asan və qayğısız deyilmə? Başqa sözlə, multiplekslərə baş çəkib “popkorn ötür-ötür”, paralel olaraq kommersiya kinosunun tez həzm olunan audiovizual göstərisini çeynəmədən udmaq daha rahatdır. Bu nümayiş prosesində insanın özü ilə heç nə baş vermir, hər şey öz yerində qalır, tamaşaçı öz səthi emosiya və hissləri ilə birgə, sadəcə, vaxtını öldürür, heç ağılının ucundan da keçirmir ki, əslində, hər şey əksinədir – vaxt onu öldürür. ...Axı belə nümayişlərdən sonra tamaşaçı, bir qayda olaraq, heç nə xatırlamır. . .

“Həyat ağacı” “kinonun fəvqündə” olan, “kinodan daha artıq” filmlər kateqoriyası kimi nadir kateqoriyaya aiddir. Ona görə “nadir” deyirəm ki, hər müəllif kinosu, xüsusən də indi “arthaus” adlandırılan ekran əsərləri bu kateqoriyadan sayıla bilməz. Bu sıradan filmlər çəkən və çəkmiş bir neçə rejissorun adını cəsarətlə sadalaya bilərəm: S. Eynşteyn, D. Vertov, R. Bresson, A. Tarkovski, Q. Redcio, A. Virasetakul. . . Bu qəbildən olan filmlərə bizim adətən filmlərdən danışarkən yararlandığımız qiymətləndirmə kateqoriyaları ilə yanaşmanın mənası yoxdur. Əgər bu kateqoriyaları tətbiq etsək, o zaman “Həyat ağacı” həddən artıq uzun və anlaşılmaz, dözülməz didaktik və pafoslu, hətta mənasız və boş da görünə bilər. Hə, operator işi gözəldir, aktyor oyunu, xüsusən, uşaqların ifası pis deyil, nə olsun ki? Bəs o kosmos barədə hissənin filmə nə dəxli var? Dinozavrların bura nə aidiyyəti? Nə üçün biz postmodernizm kontekstində daha da axmaq və gülməli görünən hər cür dini moizələri dinləməliyik? Və ümumiyyətlə, niyə tarixə köklənməliyik? Bu suallar və iradlar həm tamaşaçılar, həm də peşəkarlar

tərəfindən səsləndi. Amma bütün bu danlaq və məzəmmətlər ondan qaynaqlanır ki, biz kinoya tələb edə biləcəyimiz müəyyən qayda-kriteriyalara cavab verməli olan məhsul stereotipi ilə yanaşıyıq. Yəni, müasir tamaşaçı – hətta o, debil olmasa belə – belələrinin sayı çox olmasa da, az da deyib – kinoya əmtəə, mal kimi yanaşmaq ideologiyası ilə yoluxdurulub və film onun “kino necə olmalıdır” təsəvvür bazasına sığmayanda o, qıcıqlanır. Mən tamaşaçının bu tip kino ilə əlaqəsi haqda düşünəndə bu qənaətə gəlirəm ki, bu halda tamaşaçını, istisnasız olaraq, “çağırmaq” yox, onları filtdən keçirmək, seçmək lazımdır. Yəni, filmə baxmağa o adamlar gəlsin ki, belə kino onlara lazımdır. Təbii ki, deyilənlər prokat qanunlarına ziddir və (indi) utopiya kimi səslənir...

Dövrümüzdə “Həyat ağacı” kimi filmlərin istehsal olunması belə, inanılmaz görünür... Amma daha artıq ağılatmaz olan onların festivallarda kino cəmiyyətinin qəbul etməsidir. Amma məhz bu məqam şəxsən mənə deyir ki, kino sahəsində gerçək dərkətmə mexanizmləri olan filmlərlə bağlı işlər nə qədər pis olsa da, hələ hər şey itirilməyib...

3. REJİSSOR “AÇIQ SİSTEM” KİMİ: FANİLİKDƏN KƏNARDA

İstənilən film müəllifin-rejissorun mental proyeksiyasıdır. “Həyat ağacı” haqqında deyəndə ki, bu, yaxşı və pis film yox, “kinonun fəvqündə” olan filmdir, onu nəzərdə tuturuq ki, filmin rejissoru, müasir kinonun biznes kimi mövcudluğu qeyri-adi müəlliflər kateqoriyasına aiddir. Bu münasibətlə, gəlin Terens Malikin yaradıcı bioqrafiyası və davranış tərzinə diqqət yetirək.

Əlamətdar bir faktdan başlayaq: Terens Malik Harvardın fəlsəfə fakültəsinin *summa cum laude* – yəni “qırmızı diplomlu” məzunudur. Daha sonra o, təhsilini Oksfordda davam etdirib və burada “Kyerkeqor, Haydegger və Vithenşteynə əsasən, dünyanın konsepsiyası” mövzusunda dissertasiya işi yazmağa hazırlayıb. Elmi rəhbəri ilə fikir ayrılığı üzündən o, müdafiə edə bilməyib, amma əvəzində Haydeggerlə görüşüb və onun əsərlərindən birini tərcümə edib. Qeyd edək ki, milliyətçə alman olan Martin Haydegger müasir dünyamızın ən fundamental və mürəkkəb filosoflarından biridir. Bu filosofun əsərini tərcümə etmək onun təfəkkür ahəngində düşünmək deməkdir, bu isə, istənilən filosofun intellektual praktikasında əla pilotluq məharətidir. Daha sonra Malik kinematografiya sahəsinə gəlir, bununla belə, filosof olmaqdan əl çəkmir – əgər insanla belə şey (“fəlsəfəyə qapılma”) baş verirsə, bu ömürlükdür (narkomaniyadan daha çətin vəziyyətdir). Görünür, o hiss edib ki, məişət sirlərinin hərtərəfli, tam dərki üçün, artıq, prozaik anlayışları poetik obraza çevirməyin vaxtı gəlib çatıb. Amerika Kino İnstitutunun kurslarını bitirdikdən sonra tənqidçilər tərəfindən heyranlıqla qarşılanan və az qala, ölkənin kinematografiya tarixində ən yaxşı debüt sayılan “Boş yerlər”i (1973) çəkir. Ardınca rejissora Kann və digər mükafatları qazandıran “Biçin günləri” (1978) gəlir. Bu iki film kifayət edir ki, Malik haqqında dahi və böyük rejissor kimi danışsınlar. Hətta prokatdakı uğursuzluğa, prodüserlərlə qaranlıq münasibətlərə baxmayaraq, onu ən perspektivli rejissor hesab etməyə başladılar, amma...

Əla bir başlanğıcdan sonra Malik qəfildən uzun müddət, 20 il meydanda görünmədi – Parisə getdi, prodüserlərin təkliflərini rədd etdi, ssenarilər yazdı. Və daha bir vacib detal – o, heç vaxt mətbuatla ünsiyyət qurmur və öz filmlərinin marketinqinə çalışmır. Onun iri şirkətlərlə müqavilələrinin hər birində rejissorun reklamda iştirakdan imtinasını nəzərdə tutan bəndlər var ki, burada həm də jurnalistlərlə təmasdan imtina olunur. Amma iş burasındadır ki, rejissor onun yaradıcılığı haqqında araşdırmalar

və monoqrafiyalar yazan ciddi tədqiqatçılarla da ünsiyyətdən qaçır. Bundan əlavə, o, mətbuat konfranslarında da görünür, Kannada isə, onun yerinə çəkiliş qrupu və aktyorlar əziyyət çəkməli olublar... Gözəgörünməz adam.

Bütün bu detallar bizə sərt bir asketin, zahidin və mizantropun, prinsipial olaraq, adamayovuşmazın obrazını nişan verir. Amma Maliki daha yaxından tanıyanlar əksini deyir – o çox səmimi, dostcanlı adamdır, tez-tez gülümsəyir, parlaq, rəngbərəng köynəklər geyir... Ağzıgöyçək jurnalistlər israr edir ki, Terrens Malik hiyləgər adamdır, özünü qəsdən belə aparır, guya öz adı ətrafında müəmmalı və sirli piar yaradır. Amma bu, ağlabatan iş deyil. Böyük ehtimalla, başqa bir sirli amerikalı dahi – yazıçı ilə Selincerlə paralellər aparınlar daha haqlıdırlar: o da kütləviliyi sevmirdi, bütün ömrünü Amerika kübar cəmiyyətindən uzaqda keçirdi və istədiyi işlə məşğul oldu.

Sadəcə, müasir dünyada özünü gözə soxmağın, reklam və piarın ön sırada dayandığı mədəniyyət aləmində... jurnalistlər anlaya və inana bilmirlər ki, yaradıcı prosesdə ruhun konsentrasiyasına mane olan cılız şöhrətpərəstlik, məşhurluq və şöhrət kimi şeytani şeylərdən səmimi şəkildə uzaq qaçan sənətkar ola bilər. Sanki, bu detallara fikir verməmək də olardı, amma burada incə bir mətləb – müasir incəsənətlə zamanın fəvqündə, non-aktual, həqiqi keyfiyyəti olan incəsənət arasındakı baryer məsələsi var. Doğrudur, neoliberal, postmodern dünyada bu barədə danışmaq siyasi cəhətdən düzgün olmazdı, guya gerçək və gerçək olmayan sənət anlayışlarını işlətmək yerinə düşür – belə hallarda məkrli azadlıqsevərlər o dəqiqə soruşurlar: “bəs hakimlər kimdir?”, yəni nəyin həqiqi, gerçək, nəyin qeyri-həqiqi olduğunu kim müəyyən edir? Neoliberal dünya iddia edir: universal həqiqət yoxdur, yalnız mənalar plüralizmi, çoxlu baxış bucağı var. Yeri gəlmişkən, “Həyat ağacı”nda elə məhz bu məqam – Malikin ekrandan açıq təbliğat apardığı yerlər, kadrarxası səslə Allaha müraciət olunması, məhz bu birbaşa sakral məqamlar bir çox müasirlərimizi hər şeydən çox qıcıqlandırır. Maraqlı orasıdır ki, ekranda açıq-aşkar zorakılıq, seks, pozğunluq, sentimentallıq və ya məişət səfehlikləri göstəriləndə müasir tamaşaçı bunları təbii qəbul edir. Amma müəllif həyat, ölüm, Allah və insanın münasibətləri kimi qlobal mövzuları qaldıranda bu, süngüylə qarşılır – o dəqiqə darıxdırıcılıqdan, bayağılıqdan, pafosdan danışılır, lağa qoyurlar, az qala, rejissoru dini fundamentalizmdə ittiham edirlər. Bu ona görə baş verir ki, etik ölçülər bütövlükdə müasir incəsənətdən (kino, ədəbiyyat, vizual sənət, teatr) kənarlaşdırılıb, onların kökü xüsusi şüurlu sadizmlə kəsilib, yox, söhbət “moralite”dən, primitiv əxlaq və dini moizədən getmir, bu, fundamental dünyagörüşü problemlərinin qoyuluşu, metafizikaya, mövcudluq materialının problematik və travmatik düyünü kimi insanın və varlığın ən son sirlərinə can atmaqdır. Bu, təəccüblü deyil – hələ XIX əsrin sonunda Nitşe antropoloji fəlakət situasiyasını “Tanrı ölüb” ifadəsi ilə diaqnozlaşdırmışdı.

Tanrı “son dövrlərin” insanı üçün, sonuncu, müasir, sözün geniş mənasında avropasayağı, nəyəsə başqa, daha əhəmiyyətli bir şeyə körpü olmaqdan yorulmuş, öz-özünə bərabər olmağa başlamış insan üçün ölüb (düsturu xatırlayaq: 1=1). Belə adam üçün özündə qalib gələcəyi heç nə qalmayıb, o, artıq bitib, tamamlanıb (!) və deməli ki, artıq bioloji tirajlanmağa (klonlaşmağa) hazırdır...

Bəs, “Tanrıların ölümü”nün nəticələri hansılardır? F.M.Dostoyevski öz qəhrəmanlarından birinin dili ilə deyirdi: “Əgər Allah yoxdursa, hər şeyə icazə var”. Posttarixin, postmodernizmin klassik situasiyası bax, budur, burada hər şey mümkündür və “dünyanın düz vaxtında”, sağlam və məsuliyyətli çağlarda böyük günah sayılan şeylər – məsələn, eynicinslilərin nigahı, evtanaziya, gen mühəndisliyi – artıq qanuniləşib...

Bu posttarixi situasiyada müasir incəsənət xadimindən nə tələb olunur? Yalnız bir şey – brend və firma markası olmaq. Bu, kübarcasına özünə qalib gəlmək anlamına

gəlmir, fəal şəkildə ekzistensial tənəzzül, başqa sözlə, aşınma, könüllü əbləhləşmə mənasında insanlıqdan çıxmaqdır.

Başqa sözlə desək, sosial-mədəni mühit yaradıcı adamdan özündəki unikal yaradıcı başlanğıcı, parlaq individuallığı öldürməyi, daxili keyfiyyəti kəmiyyətə dəyişməyi, simuklyakra (burada orijinal olmayan təsvir – red.), asanlıqla hesablanan və solum tərəfindən manipulyasiya oluna bilən boş bir işarəyə çevrilməyi tələb edir. Mən hətta deyərdim ki, debil-tamaşaçının kök salmasına müvafiq olaraq sənətkardan da kütbein olmaq tələb olunur. Prinsipcə, müasir orta statistik sənətkar tipi elə debil-sənətkar tipidir.

Müasir mədəniyyət sahəsi sosial-mədəni miqyasda – rəqəmlərin, cədvəllərin, reytinglərin, müxtəlif brendlərin amansız rəqabətinin, marketing, menecment, Kapitalın cimini möhkəmləndirən maliyyə axını vəziyyətinin... və yalnız ən sonda hanısa mənalıların və innovasiya modellərinin dövran sahəsidir, bunlar yalnız biznesə və məhsulun bazarada irəliləməsinə yardım etdikləri ölçüdə və dərəcədə əhəmiyyət daşıyırlar.

Deyək ki, sosial uğur qazanmış müasir rejissor da – fərqi yoxdur o, kommertiya, ya “arthaus” rejissorudur – başqaları kimi, məhsul istehsalçısı olan səfehdir. Əgər festival hadisələrini izləyən və filmləri “təhlil edən” aparıcı kino tənqidçilərinin məqalələrinə diqqət yetirsək, o zaman biz orada ən sonuncu növbədə fundamental analitikaya rast gələcəyik. Bu məlumatlarda, əsasən, reytingli şeylərdən və kübar xırdalıqlarından söhbət gedir – kim ən yaxşılardan onluğunda, əlliliyində və ya yüzliyində neçənci yeri tutub, “festival” dalğasında kimlər var, kimlər mübarizədən kənarlaşıb, aktualıq rejimindən çıxıb və kimi artıq “müasirlik gəmisindən” dənizə atmaq olar. Bu və ya digər festivalların siyasəti təfərrüatları ilə araşdırılır. Beynəlxalq kino tənqidinin strategiyası – təqdim olunan filmlərin innovasiya resurslarından çıxarılar etmək, mənalıların və konseptual paradimlərinin araşdırılması deyil, yeni (çox zaman süni) trend yaratma cəhdləri, həyəcanla yeni adların araşdırılması, yeni “kinematoqrafik ərazilərin” kəşfidir. Çünki Kapitalın – acgöz müharibə allahının odlu qucağına yeni qurbanların sistemətik olaraq atılması sağlamlığı təmin edir və onun (Kapitalın) sisteminin ömrünü uzadır. Biz sözlə, fanilik, boşluq – hər şey aristokratik keyfiyyətə deyil, “oxlokratik” (kütlə hakimiyyəti – red.) kəmiyyətə hesablanıb. Və bu, işlə, böyük, “yetkin” kinoda peşəkar işlə məşğul olmaq adlanır...

Yuxarıda söylənilənlərin yaradıcılıq və sənət problemətikasına nə dəxli var? Prinsipcə, heç bir dəxli yoxdur. Kələkbaz kommertantlara üz verməyən gerçək rejissorlar kino sənətinə bu cür qeyri-yaradıcı münasibətlə razılaşa və “kino ətrafında” belə çirklə oyunlar oynaya bilərlərmi? Axı Berqmanın “böyük” kinonu bu qədər tez (nisbətən) tərək etməsi təsadüfi deyildi, Bresson öz filminin maliyyəsi üçün pul tata bilmədi, Qodar müasirlikdən “çıxdı”, Bella Tarr öz sonuncu şedevri “Turin atı”nı çəkdi və kinorejissoradan gətirdiyini bəyan etdi. Terensin də sezilməzliyi və əlçətməzliyi bu qəbildəndir. O, şişirdilmiş ekran ulduzu, brend-simuklyar olmaq istəmir, istəmir ki, onu sayımlar və səfeh reyting kompaniyalarında ondan keyfiyyət vahidi kimi istifadə etsinlər. Dünya kino aləminin yazılmamış qanunları onu çiyərəndirir. O, sensassiya üçün “ölən” və “qana susayan” həyasız mətbuata tükürmək istərdi. Deyirlər, festival xalıları və film nümayişindən əvvəl mətbuat konfransları – kinorejissor işinin bir hissəsidir. Tutaq ki, belədir. Amma bunun kreativ proses kimi filmə və xariqülədə məna çıxartmaq mexanizminə nə dəxli var? Heç bir dəxli yoxdur. Deməli, burada Maliklik bir iş də yoxdur. O, ulduzların həyatı ilə maraqlanan və qırmızı festival xalılarında səfeh öküz kimi vəcdə gələn avara kino həvəskarlarının təmtəraqlı marağına uymaq niyyətində deyil. Qeyd etmək maraqlı olardı ki, “başqa kinonun” festivallarda əksəriyyəti jurnalist kimi qeydiyyatdan keçən bu azarkeşləri, film nümayişləri zamanı əsasən şirin yuxuya dalırlar...



rejissor Terens Malik və aktyor Kristian Beyl

Terrens Malik əsl sənətkar və intellektualdır. O, kino sənəti ilə peşə kimi yox, antropoloji təcrübə kimi məşğul olur. Bunsuz insanın “fövqəltəbii” anatomiyası çürüyür və o, təkcə, bioloji cəhətdən yaşayan, yeriyan meyitə dönür. Malikin mənəvi nəsil şəcərəsi orta əsrlərin anonim yaradıcı adamlarına gedib çıxır, onlar üçün öz işinin altından imza atmaq və bununla cəmiyyətdə bəlli müəllif kimi parlamaq ağılsızlıq olmasa da, hörmətsizlik idi. O, axmaq və mənasız aktuallıq rejimindən etibarlı şəkildə müdafiə olunub. Ona görə də, Malik ilk filmlərinin uğurundan sonra uzun müddətə qeybə çəkilməyini strateji səhv hesab etmir, əksinə, bu addım onu lazımsız audiovizual malların istehsal olunduğu Hollivud konveyer sistemi ilə rüsvayçı əlaqədən xilas edib; çünki orada o, öz filminin yekun montaj hüququndan və həlledici səs hüququndan məhrum muzzdlu işçiyə çevriləcəkdə. Amma belədə o özünü və öz daxili sərbəstliyini qorudu. Ona görə də uşaq kimi sadələvh, safqəlbli olmaqdan qorxmur. O ən vacib olan şeylər – ruh, Allah, şəxsi seçimin metafizikası, tale və dünya qarşısındakı məsuliyyət barədə açıq danışmaqdan çəkinmir. Ona görə də o öz yaradıcılığınə dərin əxlaqi meyarlar daxil edir, “belə etmək olmaz”, “bu layiqqsiz bir işdir”, “korrekt deyil” deyənlərin qışqırıqlarına fikir vermir, Allaha da, şeytana da inanmayıb, dollara səcdə edən həssas insanların məyus hissələrinə, üzde olan əsəblərinə toxunur. Və şübhəsiz, o çox az və nadir müəlliflərdəndir ki, öz yaradıcılığı və təvazökar, sakit həyatı ilə “Nuh gəmisini” mental enerji informasiya sahəsinin yaranmasına yol açır – bu gəmi posttarixin son dövrlərinin dəhşətli fəlakətini yaşamaq, aciz və miskin müasir postinsana qatlanmaq və bu dünyada ən mənalı olanın məğzini, məzmununu başqa ölçüyə, zamanın olmayacağı bir yerə aparmaq “məsuliyyətini götürüb”... ■

tercümə: Aliyə Dadaşova



Aydın DADAŞOV

ƏBƏDİ MÖVZULARIN EKTRAN HƏLLİ

Tehranda doğulub (1940), universitetin zərif sənətlər fakültəsini bitirdikdən, bir müddət kitab tərtibatı, filmlərin afişasını və reklamını hazırlamaqla məşğul olduğundan sonra çalışdığı uşaq və yeniyetmələrin intellektual inkişaf mərkəzində yaratdığı kino şöbəsinə rəhbərlik edən Abbas Keyarostəmenin 1970-ci ildə çəkdiyi, Moskva kinofestivalında da nümayiş olunan “Çörək və dar küçə” qısametrajlı filmində isti yay günündə evə çörək alıb qayıdan balaca oğlanın rastlaşdığı itin qorxusundan dayanıb gözləməsi, ötüb keçən çadralı qadından, velosipedçidən sonra gələn, qulağına asdığı cihazdan göründüyü kimi, zəif eşidən qocanın qarısınımadək məsafə qət etsə də, yenə də təhlükə ilə üzbəüz qaldıqda ac iti doyurmaqla mənzil başına çatan oğlanın adı vəqəəsi göstərilir. Bacısı qarını açaraq, parçalanmış çörəklə gələn qardaşını həyəət buraxdıqdan sonra elə oradaca uzanan itin fonunda əlində ağır zənbil və kasa aparən digər oğlanın tinin başında görünməsi komediya elementli sonluq yaradır.

Uşaq və yeniyetmələrin intellektual inkişaf mərkəzində “Dərstdən sonra” (1972), “Həyat təcrübəsi” (1973) kimi elmi-kütləvi tədris funksiyalı qısametrajlı filmlərindən sonra “Səyahətçi” (1974) adlı ilk tammetrajlı ekran əsərini ərsəyə gətirən Abbas Keyarostəmenin “Bir müşkülün iki həlli” (1975), “Reportaj” (1977), “Xor” (1982) filmlərində sənətkarın rejissor dəsti-xətti və mühitə münasibəti formalaşdı. İran kinosunun



“Əsli ilə düzdür”, rejissor Abbas Keyarostəmi

“Yeni dalğa” cərəyanının yaratıcılarından biri kimi tezliklə ölkəsindən kənar da tanınan Abbas Keyarostəmenin 1987-ci ildə çəkdiyi “Dostun evi haradadır?” filmi onu gələcəkdə şöhrətləndirəcək ekran əsərlərinin ilk cizgilərini, eskizlərini yaratdı.

Ev tapşırığını təsadüfən qohumlarıgildə unuduğu dəftərə deyil, vərəqə yazdığı üçün müəllimin günahlandığı, uzaq kənddən gələn şagird Məmmədrzanın göz yaşlarına qərq olması ilkin epizodun hadisəsinə çevrilir. Və bundan sonra onda qalan dəftəri sahibinə çatdırmaq üçün iki dəfə qonşu kəndə qaçan Əhmədlə Əhmədpurun rastlaşmaları filmin strukturunu yaradır. Evdə körpəyə baxan anasının daim buyurduğu, babasının müxtəlif bəhanələrlə cəzalandırmaq istədiyi Əhmədin orta əsrlərin ruhunu yaşadan qonşu kənddə rastlaşdığı, ölüm ayağındakı qoca xarratın düzəltdiyi nənnilərin, şəkəkəli qapı-pəncərələrin daha bir kimsəyə lazım olmadığı üzə çıxması keçmişin dəyərlərinin sıradan çıxmasına təəssüf hissi yaradır. Gecəyarı Məmmədrzanı tapmadan evə qayıdan Əhmədin dostunun əvəzinə də ev tapşırıqlarını yazaraq, səhər məktəbə geciksə də, müəllimin rəğbətini qazanması mənəviyyatın qələbəsinə çevrilir.

Filmində poetik ruhlu müşahidə metodundan, təsvir rəngarəngliyindən, dəqiq mizanlardan və sənədli epizodlardan ustalıqla istifadə edən kinorejissor Abbas Keyarostəmenin İran-İraq müharibəsinin təbliğatını xatırladan qeyri-məhsuldar tədris sistemini tənqid hədəfinə çevirən “Ev tapşırığı” (1988) filmi publisistik yönümü ilə diqqəti cəlb edir. Bu filmdə ibtidai sinif şagirdlərinə məktəbdə verilən məsələlərə qarşı valideynlərin etirazı ekranda təhsil problemlərinin araşdırılmasına şərait yaradır.

Abbas Keyarostəmenin estetik cəhətdən “Dostun evi haradadır?” filminin ardı olub, zəlzələdən sonra yaşamağa davam edənlərin həyat əzmini diqqət mərkəzinə çəkən “Həyat davam edir” (1992) və “Zeytunluqdan keçərkən” (1994) kimi ekran əsərlərindən isə, maraqlı trilogiya yarandı. Hər üç filmin ölkənin şimalında, 1990-cı il zəlzələsindən sonra boşalan ərazidə lentə alınması sənədli mühitə meydan verdi.

“Zeytunluqdan keçərkən” filmində kino çəkilişini əks etdirməklə, rejissor təxəyyülündəki fantaziyanın sərt reallıqla qarışması yeni bədii forma yarada bildi. Belə ki, İranın şimalındakı yaşayış məntəqəsində minlərlə insanın həyatına son qoyan zəlzələdən sonra gəlib çıxan çəkiliş qrupunun öz personajlarını sağ qalanlar arasından seçməsi həyatın davamiyyətini mühitlə əlaqədə gücləndirir. Təxəyyüldəki hadisələrdə, yəni ekrandakı çəkiliş prosesində zəlzələdən cəmiyyəti beş gün sonra evlənən Hüseynlə Tahirənin real həyat dramı müşahidə metodunda səbrlə araşdırılır. Vaxtı ilə zəngin ailədən olan savadlı Tahirənin, bənalıq edən kasıb, savadsız, amma təmizürəkli Hüseynə evsizlik səbəbindən verilməməsinin çəkiliş prosesində üzə çıxması zəlzələni dramaturji struktura qoşa bilər. Valideynlərinin dəfnində Hüseyni bir baxışla ovsunlayan Tahirənin nənəsinin təhriki ilə susmağa vadar olması həyatın davamına əngəl törədən maneəyə çevrilir. Çəkiliş zamanı Tahirənin ssenaridəki dialoqa qoşulmaması, reallığın fantaziya üzərindəki qələbəsinin rejissoru çaşdırması gerçəklik faktorunun dərinləşməsinə şərait yaradır. Rejissorun təhriki ilə Tahirənin üstündəki tozu üfürməklə sevgisini göstərən Hüseynin ssenariyə əsasən xanımına ayaqqabılarını tapmağa məcbur etməsi, dəlisov gözəlin həmkəndlisi ilə evlənməkdən vaz keçməsi, kasıbların varlılar, varlıların kasıblar ilə nigahını vacib sayması kəndli fəlsəfəsini ödə çəkən sentimentalizmi ortaya qoyur. Finalda həyatdakı münasibətlərinə aydınlıq gətirilməyən bu gənclərin, onları qarabaqara izləyən rejissorun müşahidəsi altında zeytun bağları arasında qoşa nöqtəyə çevrilmələri, daim susan Tahirə yoluna davam etsə də, Hüseynin geriye, kameraya doğru qaçması insanı təbiətin hissəciyinə çevirən təsvirin qələbəsinə həyatın davamında yaradır.

“Zeytunluqdan keçərkən” filmi Kann kinofestivalında göstərilərkən tənqidçilərlə münisiflərin mübahisəsi zəminində infarkt qazanması ağırlıq faktı çevrilən Abbas Keyarostəmenin 1995-ci ildə, kinonun yüz illiyi ərəfəsində həyata keçirilən “Lyümerlərin şirkəti” layihəsində sənətin pionerlərinin ilk kamerası ilə çəkiliş apararı dünyanın ən məşhur qırx rejissorunun arasında olması, telefonla danışarı qadıń səsi altında qaynar tavada ərəiyən yağa üç yumurtanın çırpılması ilə bağılı epizodu reallaşdırması məmnunluq doğurur.

Abbas Keyarostəmenin öz ssenarisi üzrə 1997-ci ildə çəkdiyi “Gilas dadı” filmində təxminən 40 yaşlı Badi ağanın (Hümayun Ərşadi) asta sürdüüyü avtomaşınında dolandığı şəhər kənarının sənaye mənzərələri urbanizasiya prosesində boğulan insanın daxili vəziyyətini yarada bilər.

Sonradan məlum olduğı kimi, maddi imkanı, sağlamlığı olsa da, artıq bu dünyada yaşamaqdan vaz keçərək Günəşin yandırdığı ucqar tərədəki yeganə ağacın dibində qəbrini də hazırlamış bu adamın ölərsə, üstünü torpaqlamaq, sağ qalarsa, qolundan tutub məzardan çıxarmaq üçün bir kimsənin axtarışına çıxması əsas dramaturji

“Albalı dadı”, rejissor Abbas Keyarostəmi



hadisəni yaradır. Bu axtarışda yardımçı rolunu oynayacaq birisinin vəziyyətdən hali olmadan həmənin digərinin, gənc, vicdanlı kürd əsgərinin işin mahiyyətini öyrənərək imtina edib, aradan çıxması ilə növbəti namizədlərin gündəmə gəlməsi əsas hadisəni diqqət mərkəzində saxlayır.

Qum karxanasına gəlib burada qarovulçuluq edən əfqan oğlanın həmyerlisini, dini seminariyada təhsil alan kəsi öz məqsədi üçün istifadə etməyə çalışan Badi ağanın avtomasıyla yenidən tənha ağacın yanına qayıtması və onların arasındakı dünyəvi söhbət audiovizuallığın alqoritmini həyatın nəbzində tutur.

Nəhayət ki, dünyadan köçmək istəyən kəsin rastlaşdığı təbiət muzeyində quşlardan müqəvvə düzəldən yaşlı azəri türkü Baharinin (Əbdülrəhman Bahari) “Barmağımı bədənimin harasına toxundururamsa, orası ağrıyır” – deyib şikayətlənən xəstəyə: “Səbəb barmaqdadır!” cavabını verən həkimin rəvayətlə səbəb axtarışını önə çəkməsindən doğan realist dünyagörüşünün təsiri vəziyyəti dəyişir. Vaxtilə düşüb intihar etmək istədiyini söyləyən bu kişinin özünü asmaq üçün gəldiyi tut bağında giləmeyvələrdən dadıb, gəlib çıxan uşaqlar üçün də onlardan çırpması, evdəki arvadına da gətirməsi, yəni, onun fikrinin dəyişdiyinin üzə çıxması insan və təbiət əlaqəsinin möcüzəsini üzə çıxarır.

*“Əzizinəm, uçdum gəl,
Dost bağına düşdüm gəl,
Yaxşı günün qardaşı,
Yaman günə düşdüm, gəl” –*

bayatısını dilə gətirən qoca, bəd ayaqda insanın insana uz tutması missiyasını vurğulayır. Beləliklə, möcüzələrlə dolu həyatdan köçməyin mənasızlığını sübuta yetirən, mənəviyyatca güclü kəslə rastlaşan Badi ağanın öncədən nəzərdə tutduğu kimi, yuxu dərmanları atıb məzarda ölümünü gözləməsinə baxmayaraq, sonda ayağa qalxması, çəkiliş qrupunun üzvü kimi, rejissorun operatora yaxınlaşması həyatın əbədiyyətinin zaman-məkan çərçivəsinə sığmadığını səciyyələndirir. Əlbəttə ki, Frediriko Fellini üslubunda film içərisində film təəssüratı yaradan (mənbələrdən görüldüyü kimi, rejissorun oğlunun videokamera ilə təsadüfən çəkdiyi) bu final, fransız yazıçısı Pyer Drie La Roşalın avtobiografik romanını ekranlaşdıran rejissor Lui Mallın “Közərən alovlar”da olduğu kimi, baş qəhrəman Aleni (Moris Rone) gözləyən ölümün deyil, həyatın tənənəsini üzə çıxarmaqla müvəffəqiyyət qazanır.

Tənhalıq probleminə əzab çəkənlərin xilas yolu saydıqları intiharı qadağan edən İranda beləcə hər il on dörd min nəfərin özünə əl qaldırdığı müasir dövrdə həyata səsləyən islam ideyasının daşıyıcısına çevrilməklə, Kann festivalında “Qızıl palma budağı” mükafatı qazanan filmin əsas dramaturji yükünü psixoloji çalarlarla yaratmaqdan əlavə, avtomasında gizli kamera metodu ilə çəkilən epizodlarda tərəf-müqabillərin fikirlərinin yaranma və inkişaf prosesini dramaturji struktura tabe etdirməklə ilkinliyi qoruya bilən aktyor Hüməyun Ərşadinin titrlərdə rejissorluqda da iştirakı kimi göstərilməsi məmnunluq doğurur.

Abbas Keyarostəmenin öz ssenarisi üzrə 1999-cu ildə çəkdiyi “Bizi külək aparacaq” filmində avtomasının əsrarəngiz mənzərələrdən keçərək “Qara vadi” kəndinə gəlişi parlaq boyalarla təsvir olunur. Aza qane olmaqla Tanrıya yaxınlaşanların bütün günü çalışaraq məhsul becərdiyi kənddə gecələr də davam edən bu həyatda doğulan çoxsaylı uşaqların yeganə nümayəndəsi olub, filmin əvvəlində dayısının gözlədiyi qonaqları gülürüzlə qarşılayaraq qayğılarını çəkən Fərzad müəmmalı qonaqları

məlumatlandırmaqla mühitin mənzərəsini yaradır. Sonrakı epizodlarda da önə keçən müşahidə metodu bu kəndi fotojurnalistin gözü ilə təsvir edir. Tələsməyən hadisələrin gedişində kənddə yaşayan yüz yaşlı Mələk qarının yas mərasiminin gələnlərin maraq dairəsində olduğu təsdiqlənir. Burada mobil telefon tutmadığından sifarişçi Hadarzi xanım ilə danışmaq üçün avtomasını ilə yüksəklikdəki qəbristanlığa qalxan Behzadın (Behzad Durani) burada kəhriz qazan, dərin quyudakı, üzünü görmədiyimiz kənkənla, kənd müəllimi ilə söhbəti, əslində, mühitin mənzərəsini yaradır.

Yolüstü avtomasına oturan kənd müəlliminin ərinin işini itirməməsi naminə anasının, sahib-karın yas mərasimində üzünü cırmaqlaması ötən dövrə məxsus cəhalətin pislənməsinə xidmət edir. Kənddə qadının çayxana işlətməsi mütərəqqi hal kimi alqışlanır. Kənd mənzərələrində duaları dillərdən düşməyən beli bükük qarılar, su daşıyan, çörək bişirən, gecə doğub, səhər ev işləri ilə məşğul olan qadınlar mühiti vizuallaşdırır. Süd almağa gəldiyi həyətdə qaranlıq tövlədən lampa işığında inək sağan



“Zeytunluqdan keçərkən”, rejissor Abbas Keyarostəmi

naməlum qıza daxili azadlığına söykənən əfsanəvi şairə Fəruğ Fərruxzadənin “Külək bizi aparır” şeirinin Behzadın dilindən səslənməsi filmin adını da şərtləndirir. Növbəti dəfə telefonla danışmaq üçün yamacdakı, köhnə qəbristanlığa gələn Behzadın quyuda çalışan kənkənin yuxarıya atdığı, insana aid bud sümüyünü avtomasının ön şüşəsinin altına qoyması qədimliklə müasirliyin qarşılaşdırılmasını simvollaşdırır. Növbəti dəfə telefonla danışmaq üçün qəbristanlığa gələn Behzadın quyuda baş verən qəzanın şahidi kimi haray qopararaq hər kəsi həyatı təhlükədə olan kənkənin xilasına səsləməsi filmin yeganə fəal hadisəsinə çevrilir. Əvvəlcə sanki bir kimsənin reaksiya vermədiyi halda, sonradan hamının yığışaraq xilas etdikləri kənkəni Behzadın avtomasında şəhərə çatdırmaları mövzunu nizamlaya bilir.

Həkimin motosiklda yetişmiş buğda zəmisindən keçərək kəndə çatan Behzadın dostlarının üç səbət çiyələk alıb, geriye qayıtdıqlarını öyrənməsi, sübh tezdən keçirilən qarının yas mərasiminin fotosəkillərini çəkməsi və şəhərə qayıdarkən, yolüstü bud

sümüyünü çaya atması yaygın final səciiyələndirir. Bütün kəndin qayğısına qaldığı qarının yaşamağa davam etməsi həyatın qalibiyyəti səciiyələndirir. Qarının bəyəndiyi şorbani bişirən kəsin niyyətinin reallaşması tarixi mərhələlərdən keçən el adətinin bəşəri missiyasını təsdiqləyir. Venesiya festivalında münisflərin xüsusi mükafatını qazanan bu film insanları təbiətin bir parçası, zərrəciyi olmağa çağırır.

Əslində, Qərbin təsirinə məruz qalmış şəhərdə Şərq mənəviyyatını qoruyan, kəndə gəlmiş fotojurnalist Behzadın gücsüzlüyü dünyanın modelini yarada bilir. Filmdə qarı ilə Behzadın əlaqəsini yaradan, onun nəfəs aldığı, yediğini, danışdığını bildirən balaca Fərzadın daim dərslərini hazırlaması, imtahanlar verməsi kökü Şərqdə olan gəncliyin sağlam gələcəyini səciiyələndirir. Palçıqdan, çiy kərpicdən tikilsə də, əhənglə ağardılmış pəncərələrdəki dibçəklərdən çiçəklərin boylanması, xoruzları banlayan bu kəndin minilliklərdən gələn əbədiyyəti harmoniyanı önə çəkən sufi yozumunda qoruması özünün bədii təsvir həllini tapa bilir.



“Əsli ilə düzdür”, rejissor Abbas Keyarostəmi

Abbas Keyarostəmenin Avropada reallaşdırdığı ilk ekran əsəri Ermanno Olmi, Ken Louç ilə birlikdə 2003-cü ildə çəkdiyi, İtaliyanın, Böyük Britaniyanın, İranın birgə layihəsi olan “Qatara bilet” filmi oldu. Hərəkətdə olan qatarda cərəyan edən üç hadisəni birləşdirən bu filmdə Ermanno Olminin çəkdiyi birinci novellada farmakologiyadan məsləhətlərinə daim ehtiyac duyulan qoca professorun biznes-klas vaqonun rahat kreslosunda əyləşərək xidmətçinin gətirdiyi içkilərdən, xörəkdən dadmaqla ünsiyyətini xatırladığı, vağzalda onu yola salan, biletlə təmin edən “Bioform” şirkətinin işçisi, gözəl Sabinaya (Valeri Brunu Tedeski) mesaj göndərməsinə, qızı ilə telefonla danışmasına, ciddiyyətlə terrorçu axtaran sərhəddilərlə, keçiddə özlərinə

yer tapan alban qaçqınlarının maneçilik törətməsinə diqqət yetirilir. Birlikdə nahar edərkən ünsiyyətə girdiyi Sabinadan ayrılmaqla içində boşluq yaranan qocanın dünyanın yalnız elmdən, övladdan, nəvədən ibarət olmadığını anlamaqla, etinasız zabitin sayəsində qaçqınların əmzik butulkası yerə düşən balacaya isti süd sifariş verməsi insani münasibətin göstəricisinə çevrilir.

Abbas Keyarostəmenin lentə aldığı ikinci novellada, növbəti dayanacaqda qatarın digər vaqonuna minən sərnəşinlər arasındakı bəyaz saçlı, tosqun, deyingən qadının ərköyünlüklərinə, qısqançlığına dözən, ayaqyoluna belə icazə alıb gedən alfons Filipponun bezib uzaqlaşması ilə gözünü hadisələr bir-birini əvəzləyir. Üzbəüz oturub qadının kiminləsə danışdığı telefonun ona məxsus olduğunu iddia edən kişinin haqsızlığı sübuta yetirilsə də, gələn sərnəşinlərin bilet məsələsində udmaları qatar məkanının dəyişməsinə şərait yaradır. Vaqonun keçidində qulaqcıqla musiqi dinləyən kiçik bacısının rəfiqəsi olduğu bilinən on dörd yaşlı qızın Filipponun indi Romada dantist işləyən Monika ilə sevgisini xatırlatması yeni münasibətlər sistemini üzə çıxarır.



“Şirin”, rejissor Abbas Keyarostəmi

Atasının yas mərasimində iştirak etməyib yalnız iki aydan sonra evlərinə zəng etməklə kifayətlənmiş Filipponun keçmişindən nə qədər uzaqlaşması üzə çıxır. Gəldiyi vaqonun yeməxanasının görünməyən bufetçisindən kofe istəyən yaşlı qadının bir il əvvəl dünyasını dəyişmiş ərinin məzarını ziyarətə getdiklərini söyləməsi (bu epizodda növbəti novelladakı azarkeşlər də gözə dəyir) təsviri lazımi informasiya ilə zənginləşdirməklə ssenarinin mükəmməlliyini də üzə çıxarır. Hərəkətdə olan qatarın pəncərəsindən görünən peyzajı qadının və Filipponun portretləri ilə güzgü estetikasında birləşdirən rejissor personajlarının daxilindəki təbəddülatları göstərə bilər. Kupenin zolaqlı pərdələri arasından qızcıqazın izlədiyi epizodda paltarını soyunub geyindirdiyi qadının təzyiqinə davam gətirməyib getməsi, yəqin ki, keçmişinə qayıtması onun mövcud həyatına üsyanı təsirini bağışlayır. Filipponun ardınca vaqonları keçən qadının üzübüz gələn gözəllə qarşılaşdırılması, az qala, intihar fikrinə düşməsi, qocalığın gəncliyə daim uduzmasını səciyyələndirir.

Ken Louçun reallaşdırdığı üçüncü novellada isə doğma “Seltik” komandalarının oyununu izləmək üçün Romaya gedən şotlandiyalı azarkeşlərin, çoxdan görmədikləri ailə başçılarının ardınca yollanan alban qaçqınlarının yeniyetmə oğlunun oğurlamağa



“Səyyah”, rejissor Abbas Keyarostəmi

imkan tapdığı bileti güzəştə getmələri futboldan da maraqlı dəyərlərin mövcudluğunu duymaları üzərində qurulur.

Bütövlükdə isə, mənəviyyatın qələbəsi ilə bitən “Qatara bilet” filmində Abbas Keyarostəmenin Ermanno Olmi, Ken Louç kimi həmkarları ilə peşəkar üslublarının həmahəng səslənməsi və bəzi məqamlarda, hətta, irəli çıxması məmnunluq doğurur.

Nizami Gəncəvinin 1180-ci ildə (proloqunda Toğrul Arslanın, Məhəmməd Cahan Pəhləva-nın, Qızıl Arslanın mədhiyyəsi ilə) qələmə aldığı “Xosrov və Şirin” poeması əsasında Abbas Keyarostəmenin (ssenari müəllifi Farrid Qolbo. 2008) müşahidə metodunda hörmətəlayiq fars səbri nümayiş etdirdiyi “Şirin” filmi özünün passiv hadisəlilik sisteminin orijinal bədii həlli ilə yadda qalır. Saray rəssamı Şapurun çəkdiyi rəsm əsasında Bərdə hökmdarı Məhin Banunun bacısı qızı və varisi Şirinin vurulduğu, sevgisini dövlət maraqlarına güzəştə gedən Xosrov Hürmüz oğlu Pərvizin qəziyyələrini seyr edərkən haldan-hala düşən müxtəlif yaşlı, örpəkli tamaşaçı qadınların bizim görmədiyimiz ekranda cərəyan edən hadisələrə adekvat reaksiyaları radio teatrı ilə kinoportretin bədii sintezini yaradır.

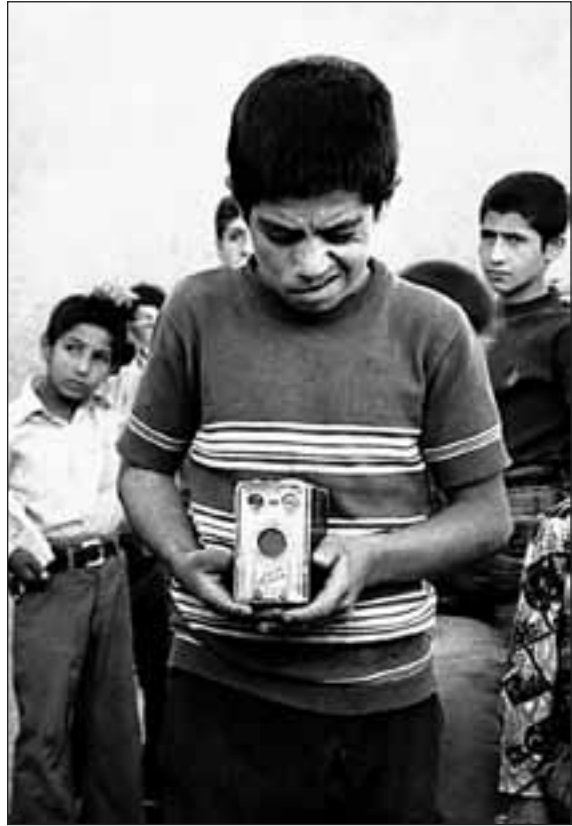
Beş min yaşlı qarıya bənzətədiyi İran səltənətini Bəhrəmin ordusundan xilas etmək naminə üz tutduğu Roma hökmdarının qızı Məryəmlə evlənməklə sevgilisi, saray rəssamı Şapurun vasitəsi ilə əksini görüb vurulduğu Şirindən üz döndərən Xosrovun siyasət qurbanına çevrilməsi əsərdə olduğu kimi, filmin də ana xəttini yaradır. Şapurla birgə təhsil aldığı Çində elmin, sənətin qaydalarını dərinlən öyrənmiş, cəmisi birçə dəfə gördüyü Şirinin bütün cizgilərini xatırlamaqla təsvirini qızmar Günəşin yandırdığı Bisitun dağına həkk edən, sevdiyi bu gözəli atı Şəbzid ilə birgə çiyinə götürüb saraya

aparan Fərhadın eşqinin gücünə heyrətlənən tamaşaçı qadınların dəyişkən sifətlərində tədricən yaranan təbəssümləri, barmaqlarının xəfif titrəyişləri, ani heyrətdən göz yaşlarına qərq olmaları psixoloji portretlər qalareyası yaradır. Nizami Gəncəvi mətninin önə keçməsi tamaşaçı təxəyyülünün tətbiqinə imkan verən radio teatrı estetikası hesabına olsa belə, yaranan ünsiyyət poemanın dəqiq izlənilməsinə imkan verir.

Filmin sonlarında illərin quş kimi uçması ilə Şapur, Fərhad, Məryəm dünyasını dəyişdikdən sonra böyüyərək hakimiyyət hərisliyi ilə qardaşlarının əl-ayaqlarını kəsdirən Şuriyyənin atası Xosrovu atdırdığı zindanda qətlinə fitva verməsi ilə faniləşən dünyada yalnız sevginin qələbəsi təsdiqlənir. Ekrandan tamaşaçı zalındakı, aralarında Jülyen Binoşun da görüldüyü, yüz on dörd iranlı qadın aktrisasından ibarət “bacılarına” son dəfə müraciət edərək, xırda xəncəri ilə sevgilisinin məzarı üstündə özünü qətlə yetirən “bütün nağılların şahzadəsi Şirin” bu sevginin əbədi daşıyıcısına çevrilir. Beləliklə, Nizami Gəncəvinin bu möhtəşəm əsərinin ekran variantı zaldakı qadınların reaksiyası hesabına gerçəkləşməklə, audiovizual bədii informasiya yaratsa da, Qərb tamaşaçısına cazibədar görünmədiyindən, film 65-ci Venesiya festivalında müsabiqədənkənar nümayiş etdirilsə də, elitar dəsti-xətli Abbas Keyarostəmə əfsanəvi poemanın, ən azı, tirajını artırmaqla ekranın maarifçi-tədris funksiyasını yerinə yetirməsində müstəsna rol oynadı.

Abbas Keyarostəmenin reallığı əks etdirən olayda Möhsen Məxməlbəflə bağlı fakta əsaslanmaqla məşhur jurnalist Hüseyin Səbzianı guya dələduzluq yolu ilə pul almaqda günahlandıraraq ailənin fırıldaqçının gülüş hədəfinə çevrildiyi “İri planda” (1989) filmi isə, problemə birbaşa müdaxilənin önə çəkilməsi ilə yadda qaldı.

“İri plan” televiziya layihəsinin davamı olub, rəqəmsal videokamera ilə reallaşdırılmaqla iyirmi üç saatlıq çəkiliş materialından seçilən “On” (2001) filmi müşahidə metodunun təntənəsinə çevrilir. Belə ki, hərəkətdə olan avtomatının önündə bərkidilmiş iki xırda videokameranın sürücüyə və onun yanındakı sərnəsinə istiqamətlənməsinin hadisəlilik prinsipini üzə çıxarması informasiya gerçəkliyinin fasiləsizliyini təmin edir. On beş dəqiqə davam edib cəmi iki plandan ibarət epizodda sükan arxasındakı Fəridənin (Manna Əkbəri) üzü görünməsə də, onun yanındakı oğlu Aminlə (Amin Maher) dialoqu bir ailə dramının ən kəskin məqamlarını ekrana gətirə bilir. Anasını onu atasından ayırmaqda ittiham edən Aminin arabisir küçədə gördüyü



“Səyyah”, rejissor Abbas Keyarostəmi

dostunu salamlamasına, ətrafı seyr etməsinə, mənzil başına çatıb-çatmamasını dəqiq-ləşdirməsinə baxmayaraq, bütün varlığı ilə müşkülün çözülməsində iştirakı tamaşaçı ilə ünsiyyətin zirvəsinə çevrilir. Səsi fonda eşidilən Fəridənin yeni əri Murtuza ilə xoşbəxt olduğunu bildirməsi qadın azadlığının təzahürünü yaratsa da, onun ekranda, az qala, dəlilik dərəcəsinə çatan Aminin psixoloji təzyiqlərinə davam gətirməməsi gələcək nəslin haqqının, hüququnun qalibiyyətini üzə çıxarır.

Fəridənin yolüstü avtomaşınına mindirdiyi, Əli Əkbərin məqbərəsinə gedən qarının üzü sona qədər görünməsə də, ərinə, on iki yaşlı oğlunu itirməsi İsfahanda yaşayan qızından olan yeddi nəvəsinə balişını, yorğan-döşəyini bağışlayaraq evini də satması, əlindəki təsbehindən başqa heç nəyin olmamasına baxmayaraq, ibadətdən yorulmaması dünyanı heyrətləndirəcək yeni bir təfəkkür tərzini üzə çıxarır.

Sifəti sona qədər görünməyən növbəti sərnəşinin, gənc qadının fahişə peşəsini sevdiyini bildirsə də, vaxtilə abort etməsinə təəssüflənməsi və avtomaşından düşüb gecənin qaranlığında özünə növbəti müştəri tapması həyatın girdabına düşən bir kəsin taleyini göstərir. Səhər kadrları fonunda növbəti sərnəşin, nişanlısının evlənməyə tərəddüd etdiyi qıza hesabat verməklə həyatının artıq bizə məlum olan problemlərini danışan Fəridənin psixoloji portreti montaj prinsipinin təzyiği altında tədricən zəifləməklə gerçəklik faktorunun üzərinə kölgə salır. Və bu məqamda yenidən avtomaşında görünən Aminin nənəsi ilə qalmaq istəyini bildirməsi, öskürək dərmanı atdığına görə dondurmadan vaz keçməsi, atasının gecələr xəlvəti seks verilişlərinə baxdığından söz salması, tutarlı dəlillərlə anasını tənbeh etməkdə davam etməsi prosesindəki təbiilik yenidən ekranı canlandırır. Tərəddüd keçirən nişanlısının evlənməkdən vaz keçdiyini bildirən qadının göz yaşları içində saçını dibindən qırxdırmasının görünməsi təsvir dramatizmini artırır. Və nəhayət, sonuncu dəfə ekrana gələn Aminin nənəsi ilə qalacağını bildirməsi keçmişlə gələcəyin əlaqəsinin möhkəmliyini göstərir.

Qadın probleminə, həqiqətlə yalanın üzləşdirilməsinə həsr olunan, avtomobildə hərəkət hesabına personajların psixoloji portretini tamamlayan, sənədli mühitin dinamik təsvirinə nail olan bu film rejissoru personajlarla tamaşaçıların arasındakı insani münasibətlərin dərinləşməsinə qoşmaq bacarığı ilə seçilən İncmar Berqmana yaxınlaşdırır. Bütün müşküllərə baxmayaraq həyatın davam etməsi əbədiyyətin qələbəsinə çevrilir.

Abbas Keyarostəmenin on iki il ərzində yazdığı ssenarisi üzrə İtaliyada çəkdiyi “Təsdiqlənmiş nüsxə” filmi buraya elmi seminara gəlmiş, sənətdə ilkin və köçürülmüş nüsxələrin dəyərləri barədə çıxış edən Ceyms Miller (Vilyam Şimell) adlı ingilis aliminin rəsm qalereyasının sahibi, on-on iki yaşlı oğlu ilə yaşayan fransız qadın (Jülyet Binoş) ilə psixoloji ünsiyyəti üzərində qurulur. Qadının qonağı avtomobilinə götürərək əsrarəngiz bir şəhərciyin muzeyini, mağazasını, məbədini gəzdirən, gəlib çıxdıqları yeməxananın sahibəsinin onları ər-arvad sayması ilə haqqında söhbət gedən nəzəriyyənin tətbiqinə şərait yaranır. Fantaziya ilə reallığın şəffaf sərhəddində yaranan yeni münasibətlər sistemi qadının vaxtaşırı evdən gedən yazıçı əri saydığı Ceyms Millerin adekvat reaksiyası, onların hər ikisinin düz on beş il əvvəl burada evlənmələrinə inanmaları və ya bu prosesi oynamaları təhlükəli oyunun başlanğıcından xəbər verməklə, gerçəkliyin obrazlı modelini psixoloji dram janrında üzə çıxarır.

21 may 2010-cu ilin “Trud” qəzetindəki “İranda düşüncülər ki, mən avropalı şeytanlarla əlbirəm” məqaləsində jurnalist Anton Dolinə müsahibəsində həyatını dəyişməyi sevmədiyini, min dəfə təklif eləsələr də, xaricdə işləməkdən boyun qaçırıldığını, iyirmi il ərzində avtomobilini belə dəyişmədiyini bildirən Abbas Keyaros-

təmənin öz personajları haqqında söylədiyi: “Bir-birlərini duymazdan əvvəl mənim qəhrəmanlarım ilkin və köçürülmüş nüsxələr barədə nəzəri söhbət aparırlar. Qadın öz darıxdırıcı, səfeh, eybəcər ərinə vurulan bacısını xatırlayır. Və bu məqamda onların arasında ilk qığılcım yaranır. Deməli, bizim bir-birimizi sevməyimiz məcburiyyəti dialoq yaratmır. Qarşılıqlı anlaşma da həmçinin. Sevgi ziddiyyətdən, anlaşılmazlıqdan, xəyaldan, pis havadan, dəniz dalğasının səmindən də yarana bilər”, – fikirləri sufiliyə söykənən psixoloji dram janrının hüdudsuzluğunu göstərir. “Təsdiqlənmiş nüsxə”nin, Rosselininin “İtaliyaya səyahət”inə, Berqmanın “Ailə həyatından səhnələr”inə bənzədiyini gizlətməyən Abbas Keyarostəmenin qadın qəhrəmanının çiyinlərinin açıqlığı səbəbindən İranda qadağa qoyulacaq filminin yalnız qara bazardan əldə oluna biləcəyini bildirməsilə psixoloji dram janrının ancaq demokratik cəmiyyətə xas modernizm kontekstində mümkünlüyü təsdiqlənir.

Yaşı yetmiş keçsə də, filmlərində “Dünyanı gözəllik xilas edəcək” prinsipini əsas götürməklə dövriliyi deyil, əbədiyyəti önə çəkərək senzuradan da yayınmağı bacaran Abbas Keyarostəmenin beynəlxalq layihələrdə belə, Qərb demokratiyasının informasiya oyunundan kənar qala bilməsi sənətkar müdrikliyinin təsdiqinə çevrilir. Və bir daha vətəninə film çəkməyəcəyini bəyan edən, İran kinosunda “Yeni dalğa” cərəyanının parlaq siması, nəinki ölkəsində qadağa qoyulan mövzulardan, ümumiyyətlə müasir dünyanın gündəlik problemlərindən uzaq olub, yalnız ədəbiyyatla bağlı olayları ekrana gətirən, rejissor yozumunun əsasında abstraksionizmi reallığa çevirmək bacarığı dayanan Abbas Keyarostəmə Jülyen Binoşun timsalında sevimli aktrisasını tapsa da, istər-istəməz qərqlikdə şah taleyini dadsa da, sənətinin sayəsində dünyanı fəth edə bildi. ■



Abbas Keyarostəmi
və Jülyet Binoş



ALİYƏ

KAMERA VƏ UŞAQ



Dəfələrlə gördüyünüz, ancaq əhəmiyyət vermədiyiniz məqamı təsəvvürünüzdə gətirin. Metro vaqonunda, qaranlıq tunel içində, vaqondakılardan başqa baxmamaq maraqlı bir şey olmayan yerdə – eynəkli qoca, evdar olduğunu təxmin etdiyiniz qadın, üzü qırılmamış kişi, tələbə qızlar, birinci kurs tələbəsi olan oğlanlar... Bu sərnişinlər bir yerdə olduqları üçün, amma ayrı-ayrılıqda maraqlıdırlar. Amma siz onları yalnız hiss olunmadan seyr edə bilərsiniz. Baxışlarınız toqquşdumu, bir anda gözlərinizi çəkməli olursunuz. Az qala, vaqondakıların hamısının tamaşa elədiyi gözəl qız bu nəzərləri hiss etməkdən yoruldu, başını çevirib, qılınc kimi iti bir nəzər fırlatmaqla hamının baxışını kəsib tökəcək... Biz niyə beləyik? Niyə bir-birimizin gözlərinə baxa bilmirik?

Qatar vaqonlarında körpələr az-az olur və hamının diqqətini özünə çəkir. Bu körpələrin gözlərinə dəqiqələrlə baxmaq, hətta onlara göz vurmaq, dil çıxarmaq da olur. Onlar diqqətlə gözü-müzün içinə baxacaqlar. Əslində, bizim dil çıxarmağımız, göz qırpmamız öz narahatlığımızdandır – bu gözlərin qarşısında hiss etdiyimiz narahatlıqdan...



“Həyat gözəldir”, rejissor Roberto Benini

Uşaq gözləri danışmır, amma heç susmur da. O bir cüt qara-qəhvəyi oyuqlardan səs eşidirik, anlamırıq, qorxuruq. Kamera qarşısında da həmin narahatlığı keçiririk. Sanki uşaq baxışları kamera obyektidir. Uşaq gözlərini çəkəndə kamera özü-özünü çəkir. Uşaqların simasında kino özü-özünü çəkir sanki...

Kino uşaqlara, onların dünyasına laqeyd deyil, amma elə bu mülahizələrin davamı kimi bir fikir gəlir adamın ağına: düzdür, kino uşaqlara laqeyd olmayıb və hətta qeydinə qalıb, onlara qayğı göstərib – Çarli Çaplinin çəkdiyi “Körpə” filmində qəhrəmanın balaca, kimsəsiz uşağın qeydinə qalması kimi. Bu filmdə qəhrəman yoxsul bir qadının küçəyə atdığı uşağı tapır, onu böyüdür, sevir. Uşağın anası məşhur bir artist olandan sonra isə, ayrılıq dəmi gəlir. Eynən kino da belə edir...

Çaplinin məşhur “insancığaz”ı özündən böyük kədəri və sevgisi ilə növbəti dəfə tamaşaçıları güldürür. Filmin adı “Körpə” qoyulsa da, filmin qəhrəmanı “böyük” olur. Amma kim deyə bilər ki, Çaplinin qəhrəmanı uşaq deyil? Belə olmasa, ona bu qədər gülərdilərmə, onu bunca sevərdilərmə? Hissə qapılmayaq. Məsələ kinonun uşaqlar kimi böyük mövzuya hansı aspektlərdən yanaşmasıdır. Axı uşaqlar heç də böyüklərin balacalığı deyil. Həm də heç deyil.

Uşaq kinoda nə dərəcədə uşaqdır, hara qədər uşaqdır?

QARA QUTU (Psixanalitik aspekt)

Psixanaliz deyilən kimi, ilk xatırlanan sima Ziqmund Freyddir. O Freyd ki, nevrozların səbəbini və mənbəyini kəşf etmişdi. Məhz o zamandan bəri psixanalitiklər, psixoterapevtlər “eşələnmək” üçün yuxulardan savayı bir əlyətməz yer də tapdı – uşaqlıq. Bu, sanki qəzaya uğramış təyyarənin qara qutusu kimi bir şey idi – qorxuların, sirrlərin gizləndiyi yer. Həyatı boyu insanları – “qəhrəmanları”, personajları izləyən nevrozların, komplekslərin, hadisələrin əsas səbəbi uşaqlıq-

dakı “ilk”lərlə bağlıdır – ilk qorxular, ilk travmalar, ilk qadağalar, ilk təhqirlər...

İndi bu aspektdən çəkilən filmlərin sayı getdikcə artır, “psixoloji triller” janrınadək böyüdüüb, pis-yaxşı demədən tamaşaçıya təqdim olunur. Hətta Hollivudun, əlbəttə, elə Hollivudsayağı, bayağı şəkildə istehsal etdiyi filmlərdə belə, intiqam alan qəhrəmanın uşaqlığından bir detal xatırlanır...

Halbuki, bu mövzunun böyük peşəkarlıqla işləndiyi ilk filmlərdən biri Orson Uellsin çəkdiyi “Vətəndaş Keyn” filmidir. 1941-ci ildə çəkilməmiş bu ağ-qara filmin qəhrəmanı media maqnatına çevrilən Keyndir. Film pillə-pillə Keynin karyera yolunda uğurlarını göstərir. Keyn heç bir fürsəti buraxmadan məqsədinə və mənəsinə doğru irəliləyir. Artıq o, cəmiyyətin sayılıb-seçilən, üzde olan simalarındandır. Kamera, Keyni həyatının sonunadək izləyir. Jurnalistlərin rahat qoymadıqları Keynin dünyada axırıncı sözü “qızılgül qönçəsi” olur. Bu söz, bu iki kəlmə jurnalist araşdırmalarına, yozumlara, mülahizə və versiyalara, polemikalara səbəb olur. Keyn sıradan adam deyil və onun son sözü qulaqardına vurula bilməz. Nə demək istədi həyatının son dəqiqələrində Keyn? Bu suala ən diqqətli tamaşaçılar cavab tapacaq. Anbardan köhnə əşyaları yığışdırarkən alovun işığı bir anlıq xizəyin üstündəki kiçik bir rəsmi və yazını işıqlandırır: “qızılgül qönçəsi”. Bu, Keynin uşaqlığının illərin silə bilmədiyi işıqlı və kədərli bir məqamıdır, ən unudulmaz xatirəsidir. Bir söz uşağın beyninə həkk olunur, uşaq böyüdükcə o söz də böyüyür və bəzən də söz böyümür, uşağı böyüdür.

Sanki, film bu qədər bolluğun içində məhz bu sözü tapıb ortaya çıxarmaqla Keynin karyera ehtiraslarında dolğunlaşan dəbdəbəli həyatına istehza edir. Anbardan yığılan əşyaların çoxluğu da bunu deyir: nə qədər əşya, nə qədər sərvət, nə qədər qəzet, nə qədər hərf, nə qədər söz var... Bunlar kameranın qarşısından sürətlə keçir, son məqamdası “qızılgül qönçəsi” bir anlıq işıqlanır. Bu kadrlar, sanki, filmin sonda verilən qısa interpretasiyasıdır...

Bu aspektdə xatırlanmalı daha bir film Viskontinin “Tanrıların ölümü” filmidir. Siyasət və ətrafda baş verən hadisələr – parçalanma, nifaq, şübhə, düşmənçilik, şantaj Essenbeklər ailəsinə birbaşa təsir göstərir. İş o yerə gəlir ki, ailənin yeganə varisi, nasist Martin fon Essenbek anası ilə qeyri-adi fatal münasibətlərə girir. Martin anasını zorlayır və onu zəhərlənməyə məhkum edir. Bu qədər qəddarlıq hardandır? Bir anda kameranın önündə balaca Martinin rəsm dəftərləri varıqlanır. Şəkilaltı mətnlər şəkilləri izah etmir: “Martin anası ilə”, “Martin tək”... Anası ilə münasibətlərində sevgi çatışmazlığı, ananın övladına laqeydliyi, ilk qadınına – anasına qarşılıqsız sevgi Martini onu zorlamağa və qətlə yetirməyə qədər gətirir...



“Vətəndaş Keyn”, rejissor Orson Uels

Bəlkə də, qəddarlıq, zalımlıq “gələcəkdə” oturub, heç gülməmiş, gülməyə macalı qalmamış uşağı səbrsizliklə gözləyir. Və bəlkə də, qəddarlıq bu uşağı gülmədiyi üçün seçir, onu dodaqlarındakı sərt cizgilərdən tanıyır.

AĞ VƏ UŞAQ (Dini– fəlsəfi aspekt)

Uşaq özü heç nə danışmır. Kadrlarda uşaq susqunluğu...

“Ağ lent” filmində (rejissor Mixail Haneke) mövzuya bir kənd müəlliminin gözü ilə yanaşılır. Əhvalatı danışan da odur. Kənddə bir-birinin ardınca bədbəxt hadisələr baş verir. Sahə həkiminin atı gizləncə qurulmuş tələdə ipə ilişib sahibini yıxır və həkimin ayağı sınır. Felder adlı bir kəndlinin arvadı növbəti bədbəxt hadisənin qurbanı olur. Baronun kiçik oğlu döyülür. Sonra kəndlilər mamaçanın şikəst uşağının dəhşətli işgəncəyə məruz qalmasına çaşıb qalırlar. Sirlil hadisələr baş verir. Kənd günahkar axtarır. Kənd müəllimi “haqlı olaraq” uşaqlardan şübhələnir. Uşaqlar isə susurlar: gözləriylə, dilləriylə, əlləri və ayaqlarıyla susurlar. Bu hadisələrə, qəddarlıqlara bais olan günahkar kimdir? Amma filmin həmin epizodlarından günahkar yox, səbəbkar boylanır – uşaqlarını gərgin bir rejimdə böyüdən pastor onları odunla döyür. Cəzalandıqdan sonra onların saçlarına, qollarına məsumluq əlamətini xatırladan ağ lent bağlanır. Qoy, hamı onları görsün, hamı bilsin ki, bu uşaqlar günah işləyiblər; nə vaxt günahdan təmizlənəcəklərsə, qollarındakı ağ lentlər o vaxt açılacaq... Ağ və uşaq, ağ və günah, günah və uşaq...

(...bir uşağa yazığım gəlir, bir də ağa
uşaq özündən böyük uşağa tələsir,
ağ özündən tünd rənglərə.
uşaq daha böyük uşağa çatır, ağ kirə
bəlkə də, kir ağın ən tünd rəngidir

Xaqani Hass)

Bu yerdə din qışqıra-qışqıra danışmağa başlayır, nəfəs almaq çətinləşir. “Günah” sözündə uşağı öldürən din. Uşaqlara uşaq olmağı qadağan edən din. Onlara “yaxşı” olmağı, əylənməməyi, zarafatlaşıb gülməməyi, Allahdan qorxmağı tələq edən din. Niyə bu din uşaqlarla bəribaşdan günahkarlarla danışan kimi danışır? Niyə hələ etmədikləri günahlara görə cəzalar xatırlanır, cəzalar uşağın yaddaşına həkk olunur? Haneke bu filmə bizə deyir ki, din uşaqlar üçün deyil, günahkarlar üçündür!

“Ağ lent”də uşaqlar sərt və kədərlidir. Hətta onlardan biri – Martin öz intiharına Allahı ortaq etmək istəyir, uçurum üstündəki nazik kəndirin üstündə təhlükəli vəziyyətdə addımlayır – təxminən bu fikirlə: “Allah məni sevməsə, mən indiyədək ölərdim. İndi körpünün təhlükəli hissəsi ilə gəzməklə, ona məni öldürməyə daha bir şans verirəm”. Bunu onlara pastorun dini öyrədib. O, Allahla uşaqların arasına bir günah qoyub, nifaq salıb. Onlar bu günahın acığına materialistcəsinə, naturalistcəsinə qavradıqları həyatı “bədbəxt hadisələr”lə rəngləyirlər. Qollarına, saçlarına bağlanan ağ lentlərin inadına bol-bol qara boyalar yaxırlar, kirlənirlər; əlini öpdürdüyü uşaqları tez-tez cəzalandıran pastorun qarşısına, onlara edilən həqarətlərin əvəzində bir günah qoymaqla cavab verirlər. Dərsdə nadinclik etdiyinə görə cəzalandırılan Klara atasının kabinetindəki zavallı quşcuğazı qayçı ilə öldürür, amma bu həm də Klaranın intiharıdır.



"Ağ lent", rejissor Mixail Haneke

Quşun ölümü həm də Kloranın ölümüdür. Bu, sanki, Allahla düşmənçilikdir, onunla mübarizə aparmağın bir yoludur. Böyüklərlə ittifaqda olan Allahın acığına görülən işdir. Sanki, bu uşaqlar demək istəyirlər ki, biz uşaq deyiliksə, canlılar da canlı olmamalıdır.

Filmin dəyəri ondadır ki, o, izah etmir, göstərir. Böyüklərin dünyadan təcrid etdikləri uşaqları göstərir. Bu dünyada uşaqlar təkdilər, tənhadılar, qəzəblə, nifrətlə, kədərlə doludular. Qorxu içindədirlər, amma həm də qorxuya qarşıdılar. Barışmazdılar. Onlar, bəlkə, ömürlərinin sonunadək kin-küdurətlə yaşayacaqlar.

Çünki Allah uşağa ziddir.

ƏTƏK

(*Fantasmaqorik aspekt*)

“– Adamlar yaşamayanda ölürlər. Xəstələyəndə, çox qocalanda, bir də, onlara bədbəxt hadisə baş verəndə.

– Amma hamı yox?

– Hamı. Hamı öləcək.

– Amma atam ölməyəcək, eləmi?

– Hamımız öləcəyik. Atam da. Amma çox sonra.

– Amma sən yox, eləmi?

– Mən də. Mən də öləcəyəm.

– Mən də öləcəyəm?

– Hə. Amma bu çox sonra baş verəcək. Çooox sonra...”

Bu dialoq “Ağ lent” filmində balaca Rudi ilə böyük bacısının arasında gedir. Bəlkə də, Rudinin ilk, böyük, kədərli həqiqətidir bu. Rejissor bu anı, ölümün dərki, onun qaçılmazlığı, labüdlüyü qarşısında balaca bir oğlan uşağının reaksiyasını böyük ustalıqla ifadə edib: Rudi qabağındakı yemək qabını küskün bir tərzdə kənara itələyir. Bəlkə də,

böyüdükcə ölümə, eləcə də öz ölümünə daha ciddi təkpi göstərəcək; indi isə öz balaca ölümünə balaca əlləriylə “bapbalaca” reaksiya verir. Bu, eyni zamanda onun, anasının ölümünə, yoxluğuna ilk etirazıdır. Bu, həm də anasının ölümünün ilk izahıdır. Uşaq yemək yeyir və bacısı ona anasının öldüyünü, bir də heç vaxt gəlməyəcəyini deyir...

(...uşaq o anda düşündü:
ilk qidası qadın bədənidir insanın

Xaqani Hass)

Bu dialoqdan sonra Rudi ilə Allahın arasına girməyə din, pastor, günah-filan lazım deyil. Onun anası yoxdur artıq. Uşağı kimsə qorunalıdır, sevməlidir, dünyanın ölümlərlə yan-yana yaşanılacaq yer olduğunu ona kimsə sevgiylə anlatmalıdır; *HƏYAT ÖGEY ANASIDIR YETİM UŞAĞIN...*

Roberto Benininin “Həyat gözəldir” filmi bu sevginin ən böyüyünü və ən kədərlişini göstərir. Ata müharibəni, əsir düşərgəsinin dəhşətlərini balaca oğlu üçün oyuna çevirir. Atanı Benini özü oynayır – qəmgin və məzəli kloun sifəti ilə ali insan sevgisini ifadə edir. Konslager gizli bir oyunun səhnələndiyi yerdir; bu, bir müsabiqədir, kim dözümlü olsa, acmasa, susmasa, ağlamasa, sonuna qədər yarışı davam etdirə bilsə, o, qalib gələcək və qalibə tank hədiyyə ediləcək. Ata uşağı buna inandırır. Ölümə gedərkən belə, oğlunu güldürməyə çalışır. Təki uşaq bu qəddar dünyanın həqiqətlərindən duyuc düşməsin. Uşağın gözündə atasının ölümü oyundur, oyunun bir hissəsidir. Sonu mükafatla bitən oyundur. Onun dünyadan xəbəri yoxdur.

Amma onlar gec-tez bu dünyanın həqiqətlərini anlayacaqlar və ilk bələdçilərini – analarını səsləyəcəklər. Reha Erdemin filmindəki kimi qışqıracaqlar, bəlkə də pıçıldayacaqlar: “Qorxuram, ana!” (“Korkuyorum, anne!”). Bu kəlməni filmin əvvəlində qəhrəman avtomobil qəzasına düşəndə pıçıldayır, sonunda isə qəhrəmanlardan biri

“İvanın uşaqlığı”, rejissor Andrey Tarkovski





“Həyat gözəldir”, rejissor Roberto Benini

intihar etmək istəyəndə bağırır. Hələ filmə baxmamışdan onun adının – bu iki kəlmənin artıq hər şeyi söylədiyini düşünürsən. Nə sirrdir, bunca yüngül, gərəksizcəsinə – bəlkə, qəsdən? – optimist musiqinin həyatsevərliyi içində “korkuyorum anne” yalqızlığı?

Filmin qəhrəmanı Əlidir. Otuz doqquz yaşı var, ancaq uşaqdır, böyük bir uşaq... Filmin əvvəlində avtomobil qəzasına düşür. Nəticədə yaddaşını itirir. Yaddaşı geriye qayıdarkən hər şeyi və hər kəsi xatırlayır. Bircə atasını xatırlamır. Nəyə görəsə atası ona əmi kimi görünür; o, hansısa bir “əmi”dir və ona elə gəlir ki, əmi (yəni atası) cılız bədənində onun iri ölçülü paltarlarını geyinir. Əli isə, böyüyüb atasının paltarlarını geyinən bir oğul olmağı “bacarmayıb”. Ata onu anasız böyüdü. Bununla belə, anasının – dünyada yeganə bələdçisinin yeri boşdur. Əli, anasız böyümüş böyük və kövrək uşaqdır. Qonşunun balaca oğlu Çətinlə dostluq edir: birgə gəzirlər, karuselə minirlər, birgə oynayırlar... Karuseli də rejissor qəsdən seçib; oturacaqları maket-qadının (ananın) iri yubkasının ətkələrində qərar tutan karusel... Balaca uşaq Çətin iri döşlü “karusel-ananı” göstərib böyük uşaq Əlidən soruşur ki, “istərdinmi bu qadın anan olsun”? Əli cavab verir: “Mən öz anamı istəyirəm”.

Filmin ən fəal qütbləri sevgi və qorxudur. Həkimin söylədiyi kimi, ətdən, sümükdən, yağdan, damardan, dişdən kəm-kəsiri olmayan Əli böyük və yöndəmsiz bədəni ilə – doxsan kiloluq uşaq bədəni ilə (necə düzgün aktyor seçimidir) sevgini – uşaqlara, heyvanlara, qadınlara, anasına və həyata sevgini, qorxunu simvolizə edir. Filmin sonlarında oğurluqda və simulyantlıqda ittiham edilən Əli qəzaya necə düşdüyünü xatırlayır; uşaqlığında anasının sağlığında oynadığı, hətta birlikdə şəkil çəkdirdiyi (ana, Əli və qırmızı top) qırmızı topun eynisini bir ağacın budaqları arasında

görür. Avtomobili saxlayıb, ağaca dırmaşır və ağacdən yığılıb zədələnir. Ona “anılı dövrünü” xatırladan bir top ucbatından yaddaşını itirir, hər şeyi unudur. Onu simulyant hesab edirlər, o isə, doğrudan da, yaddaşını itirib. Amma sonra bu topun – uşaqlığının, ana sevgisinin nişanəsi olan bu topun sayəsində təzədən yadına düşür hər şey. Baş verən bütün hadisələr qütblərin dəyişməsinə gətirib çıxarır: “qorxunu sevgiyə yenəcəyik”. O yüngül temporitm, oynaq musiqi bunun üçünmüş. İri bədənli uşaqlar qaya başında uçurum önündə qışqıracaqlarmış – “Korkuyorum, anne!” (final) və böyük sevgiyə gülümsəyəcəklərmiş...

BEŞ VAXT (Sosial aspekt)

Bu da Reha Erdemin filmidir. Amma “Korkuyorum anne”dən sonra baxsan və titrdən rejissorun adını oxumasan, bilə bilməzsən. “Beş vaxt” (“Beş vaxt”) bir başqa filmidir. Şeir kimi filmidir. Bir dram filmidir. Bu filmdə uşaqlar ölürlər. Heç kim görmür, amma onlar ölürlər. Hər otun, hər yarpağın altında, hər ağacın dibində bir uşaq ölüsü...

(...hər kəs özünü ölü bir uşağın yerinə qoysun...)

Xaqani Hass)

Bu “övlmlərin” suçlusu hamı – bütün kənd sakinləridir, bəlkə, yüz, bəlkə, iki yüz illik ənənələrdir.

Ailənin, cəmiyyətin təcrid etdiyi, əzdiyi uşaqları təbiət qoynuna alıb. Bu uşaqlar yalnız və yalnız təbiətdə uşaq ola bilirlər. Bu filmə də “Ağ lent”dəki kimi, bir günah var. Amma bu, günahdan çox pislikdir, böyük uşaqlara etdiyi pislik, uşaqları aramaram öldürən pislik... Onlar “Ağ lent”dəki kimi, bədbəxt hadisələr quraşdırmırlar, sadəcə, azala-azala ölürlər. Dözməyib ölürlər. Amma bunu tamaşaçılardan başqa görün yoxdur. Onlar da bütün uşaqlar kimi adi uşaqlardır: qızlar evdə işləyir, balaca bacı-qardaşlarına baxır, oğlanlar otaqlarda mal-qoyun otarırlar. Kamera, sanki, bir qayda olaraq, böyük uşaqların “günah”larını, gizlinlərini, uşaqların cəzalarını göstərir. Nəsildən-nəslə keçən avtoritarlıq, uşaqları boğan patriarxallıq, atanın Allahlığı, uşaqların daxili təklidləri, ekzistensial çarəsizlikləri...

Kənd məscidinin müəzzini, 11-12 yaşındakı böyük oğlunu kiçiyin gözü qabağında sillələyir, onu cəzalandırır – çünki o, kiçik qardaşından fərqli olaraq, duaları əzbərləmir, dərs oxumur, atasının sözü qulaq asmur, elə hey meşədə, çəməndə, dağda gəzir. Başqa bir uşaq – qız uşağı isə, istəmədən ata-anasının cinsi münasibətinə şahid olur, qapı arxasından onların səslərinə qulaq asır, bundan psixoloji əzab çəkir; yeniyetməliyə təzəcə qədəm qoyan bu uşaq atasına meyl edir, amma bilir ki, atası onu heç vaxt o cür – anasını sevdiyi kimi – sevə bilməyəcək. Uşaqlardan biri isə, sevgidə rəqibinin atası olduğunu kəşf edir: kəndin müəlliməsinə vurulan bu uşaq bir gün atasını həmin qadının evinin kəndində, divarın dibində pəncərəyə söykənib, gizlincə onu güdərəkən görür. Uşaq atasının gözüne dəymir, ata pəncərədən gizli-gizli içəri baxır, arabir qorxuyla əyilir, hövl içində ətrafına baxır. Balaca oğlanın ilk ölümüdür bu, atasının günahında aldığı ilk cəzadır...

Kamera tez-tez uşaqları göstərir. Uşaqları qucağında sevgiyə böyüdəcək qədər böyük, göz işlədikcə uzanan çöllərdə, ormanlarda, yaylaqlarda, çəmənliklərdə...

“Yol”, rejissor Federiko Fellini



Onlar bir ata-ananın uşaqları deyil, təbiətin balalarıdır. Bu ormanların, dağların, daşların və otların... Hər gün beş dəfə azan səsi onları analarından (təbiətdən) alıb bu kəndə, valideynlərinə, onların məişətinə, bir sözlə, cəmiyyətin buxovlarına qaytarır. Böyüklərsə bir qayda olaraq, bu azan səsinə Allahı anmalıdırlar. Öldürdükleri Allahı...

BALACA ÇINQIL

Felliniin “Yol” filmində Cülyetta Mazinanın qəhrəmanı böyüyə bilməmiş, böyük kimi böyük, qadın kimi qadın ola bilməmiş bir uşaqdır. Tənha, yalnız, böyümək istəyən, amma ailəsindən dünyaya qovulmuş uşaq. Çoxuşaqlı ailəsi onu yemək və yaşamaq ehtiyaclarını ödəmək üçün bir səyyar sirk karvanına qoşur. O, hər işlə məşğul olur, yararlı olmaq istəyir, amma əl-ayağa dolaşır, qızın üstünə qışqırırlar. O, “mən kimə lazımam” deyə sual edir, bir sirk akrobatı ona təsəlli verir: “Hətta bu çinqil də nə üçünsə lazımdır, yararlıdır, misal üçün ona görə ki, mən onu əlimə alıb bu sözləri deyim”...

Mazinanın qəhrəmanı, sanki, dolaşadır. Pis uşaqların daşla vurmaq istədiyi balaca bir quşdur. Qəlbi, sevgisi onu yerə, insanlara çəkir, qanadları göyə dartır... Amma nə qədər dolaşsa da, çinqil kimi yerinə sadıqdır. Uçurtsalar da, getmir. Dünyanın Zampanosunun (filmin mənfi qəhrəmanlarından birinin adıdır – red.) əlinə verilən bu balaca qadın-uşaq heç vaxt sevməkdən yorulmur. Yorulmadan küsür, barışır. Ta ki atılmış uşaq olduğunu anlayır. Balaca küskün addımlarla gedir və kameranın boylandığı yerdən anası darıxır onun üçün ... ■

Elcin ƏLİBƏYLİ

AZƏRBAYCAN TELEMƏKANINDA VİDEOKLİPLƏRİN YARADICI AXTARIŞLARI TELEVİZİYA TƏDQİQATININ ƏSAS OBYEKTİ KİMİ

*Elçin Vidadi oğlu Əlibəyli –
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Beynəlxalq Televiziya və Radio Akademiyasının İn Həqiqi üzvü,
Azərbaycan Respublikası üzrə Milli koordinatoru*

elchinalibeyli@rambler.ru

Rekreativ fəaliyyətlə məşğul olan verilişlərin üzərinə qoyulan yaradıcı və ictimai əhəmiyyətli tələblər tamaşaçının efrdə görmək istədiyi ilə bilavasitə bağlıdır. Burada verilən informasiyanın işlənmə dərəcəsi, videocərgənin və ssenarinin hazırlanması, quruluşu, ədəbi materialın bütöv şəkildə digər komponentlər və ya mozaik strukturla üzvi bağlılığı, mütənasibliyi – qoyulan başlıca tələblərdəndir. İstirahət edən tamaşaçı, bir növ, biçimli ekran nümunəsinin təcəssümünü görmək istəyi ilə daha çox anladığı sənətin – yumorun, oyunun, musiqinin, idmanın gözəl təqdimatını görmək arzusundadır. Məhz bu arzudan irəli gələn yaradıcı tələblər tamaşaçının gözəl sandığı biçimli, bir-biri ilə qarşılıqlı vəhdətdə olan, kompozisiya tələblərinə uyğun televerilişin ekran ömrünü həll etmiş olar. Bu tələbdən irəli gələrək kütləvi mədəniyyətin, pop-artın yaradıcı dilinə uyğun yeni televiziya sənətinin dili meydana gəlmiş və ekranlarda özünə yer ala bilmişdir. Televiziya sənəti dilinin, əhatə etdiyi bütün tamaşaçıların – onların zövq və istəklərindən asılı olmayaraq, intellektual imkanları çərçivəsində olması başlıca şərtidir. Tamaşaçı ekran qarşısında baxdığını anlamalı, hadisələrin görmək istədiyi şəkildə ekran həllinin

şahidi olmalıdır. Bu sadəlik, əslində, kütləvi mədəniyyət qarşısında qoyulan vəzifə ilə eyniləşdirilməklə XX əsr incəsənət və mədəniyyətinin yaradıcı təmayülləri ilə bağlı olan fəaliyyət tələbləridir.

Televiziyanın rekreativ funksiyasını musiqili verilişlərsiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Televiziyanın ilkin təşəkkül dönmündən onun üzərinə düşən sosial vəzifənin icrası yolları axtarıldı və bu baxımdan sənət nümunələrinin yayımı, konsert layihələrinin göstərilməsi rekreativ funksiyanın icrası üçün əlverişli oldu. Televiziyada olan yayım vaxtının doldurulması və səmərəlilik üçün indiki anlamda verilişlərin azlığı səbəbindən yaranışın ilk dönmündə məhz kinonun və teatrın imkanlarından geniş istifadə olunmağa başlandı. Bu proses SSRİ məkanında televiziyanın ideoloji təbliğatçı kimi əhalinin asudə vaxt probleminin həllində də məqsədyönlü fəaliyyətinin təşkili tələb kimi qoyulduğu yerdə daha qabarıq duyuldu. 22 mart 1951-ci ildə SSRİ Nazirlər Sovetinin “Radioinformasiya Ümumittifaq Komitəsinin nəzdində Televiziyanın Mərkəzi Studiyasının yaradılması haqqında” qərarı ilə kinoprokata verilən filmlərin premyeradan sonra on gündən gec olmayaraq, teatrların premyerasından 1 ay gec olmayaraq, konsert proqramlarının isə dərhal yayımlanması tələb kimi qoyuldu. Kino və teatr tamaşalarının yayımı elə bir səviyyəyə çatmışdı ki, Z. Məmmədov (Zeynal Məmmədli – red.)bunu “TV-nin ev kinosu olduğunu” və publisistikanın gəlişi ilə “kinojurnal+bədii film+konsert” məzmunundan arıqlanmağa başladığını” qeyd edir. Mavi ekran qarşısında istirahətin qurulması – bunun müasir insanı düşündürən və ona maraqlı gələn bir cəhət kimi təcəssüm etməsi televiziya tərəfindən dəqiqliklə öyrənilirdi və bu sahədə ardıcıl fəaliyyət aparıldı. Hər bir insanın asudə vaxtının 20-40%-ni əyləncəli vasitələrlə keçirmək istəyi televiziya verilişi yaradıcılığında prioritet mövzu olmağa başladı. Artıq televiziya ekranlarından təkcə bədii filmlərin nümayişi deyil, həmçinin əyləncəli verilişlər, musiqili proqramlar da yayımlanmağa başlayırdı.

Bazar iqtisadiyyatı olan ölkələrdə filmlərin nümayişi üçün istehsalçı şirkətlərə çoxlu məbləğdə pulun ödənilməsi reallığı televiziyalara bu sahədə yaradıcılıq imkanlarını itiləmək və çoxseriyalı bədii televiziya filmlərinin yaradılmasının əsasını qoymaqla həm rekreativliyi icra etmək, həm də TV-nin kommertiya ehtiyaclarının ödənilməsi üçün reklamvericilərin cəlb olunmasına şərait yaratmaq imkanı verdi. Mədəniyyətin bütün sahələrinin mərkəzdən idarə olunduğu Sovet İttifaqından fərqli olaraq, bu ölkələrdə televiziya, hər bir tamaşa və ya konsert üçün yüksək məbləğdə pul ödənildiyindən daha ucuz yolların axtarışına başlandı. Tezliklə videoklip şou-biznesin tərkib hissəsinə çevrilməklə onun aparıcı qüvvəsi rolunu oynadı. Bu gün hansısa mahnının video həlli olmadan uğur qazanması mümkünsüz sayılır.

Musiqi nömrələrinin efir vasitəsi ilə yayımlanmasının televiziya vizuallığı prinsipini pozaraq onu yalnız daşıyıcı vasitəyə çevirmək və tamaşaçının ekranda müğənninin bir neçə rakursdan çəkilərək verilən ifasına baxaraq yorulması və daha çox dinləyiciyə çevrilməsi, həmçinin musiqi nömrəsinin təkrarlanmasının yoruculuq gətirməsi problem kimi önə çıxmağa başladı. “Musiqi nömrələrinə maraq xatirinə onların ekrana gətirilməsinin estetik cəhətdən qanunauyğun olmadığını sübut etməyə ehtiyac yoxdur” (Кракавер З. Природа фильма. Москва; “Искусство”, 1984 – 220 с. s 201). Məhz bu zərurətdən mahnının vizual görüntüsünü tapmaq, bədii cəhətdən təcəssüm etdirmək, musiqi-söz-ifa vəhdətindən irəli gələn görüntü taparaq, tamaşaçını maraqlandırmaq üçün videokliplər hələ ötən əsrin 60-70-ci illərindən özünə yer almağa başladı. Bu cəhət televizoru radioqəbuledicidən fərqləndirən, özünün görüntü imkanını bürüzə verməyə şərait yaradan, bədii ifadə vasitələrinə, yaradıcı yanaşmaya təkan verən sənət prosesinə çevrilməklə audiovizual sənətin yeni növünün təməlini

qoymuş oldu. Azərbaycan televiziyasında Rəşid Behbudov, Müslüm Maqomayev, Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova və digər müğənnilərin ifasını müşayiət edən çarxlar tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılanırdı.

Videoklipdə mahnıya subyektiv müəllif-rejissor münasibəti təhkiyə kimi meydana çıxır və alternativ süjeti, həmçinin mahnı ilə bağlı illüziya-xəyal elementini darmadağın edir. Ədəbi əsərdən fərqli olaraq, mahnının video həlli əlavə fabula əsasında yaranır və eyni bir mahnıya alternativ klip çəkilişi təcrübəsinin olmaması yuxarıda söylənilən fikri təsdiq edir.

Ölkədə kommersiya kanallarının yaranışı və şou-biznesin təşəkkülü videoklip anlayışının ekrana gəlməsinə rəvac verən böyük amil oldu. Bir çox hallarda ekranlara primitiv videokliplər çıxsa da, tədricən özünün yaradıcı yenilikləri ilə seçilən audiovizual sənətin bu növünə rast gəlmək mümkün oldu. “Mükəmməl klipin modeli... musiqinin və teledramaturgiyanın tələblərini ödəyən sənətkarlıq tələb edir. Klip istehsalındakı sağlam rəqabət isə, peşəkar ekran sənətkarlarının da şou-biznes bazarına qoşulmasına təminat verir” (Dadaşov A. Kütləvi informasiya vasitələrində reklam və marketing problemləri. Bakı; BDU, 2001-166 s. səh 150) və klipin estetik cəhətdən zövqlülüyü, peşəkar rejissor həlli, maraqlı operator işi sayəsində tamaşaçı ekranda mahnın uğurlu video həllinin şahidi ola bilər.

Hazırda ölkəmizdə müxtəlif studiyalar və yaradıcı qruplarda sonsuz sayda klip istehsalının şahidi oluruq. Təəssüflə deməliyik ki, onların böyük əksəriyyəti özünün primitivliyi, zövqsüzlüyü, audiovizual sənətin tələblərindən kifayət qədər uzaq olması, sönüklüyü ilə seçilir. Bu kliplər nəinki tamaşaçıya heç bir estetik zövq bəxş etmir, əksinə, onun zövqünün korlanmasına xidmət etmiş olur. Sonsuz sayda videoeybəcərliklərdən danışmadan, “bu sahədə sağlam rəqabətin qurulması hesabına uğurlu işlərin sayca üstünlük təşkil etməsinin şahidi olmaq olar” fikrini irəli sürürük. Çağdaş videoklip sənayesində özünün yaradıcı münasibəti, yenilikçiliyi, plastik həllin uğurluluğu, müasirliyi ilə seçilən rejissorlardan Elxan Cəfərovu, Fuad Əlişovu, Emin Mirabdullayevi, Ülviyyə Könülü qeyd etmək istərdik. Onların kifayət qədər uğurlu işləri tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılanır.

Fuad Əlişovun “Sən gedən gündən” (2001), “Ayrılıq” (2003 Z.Xanbabayeva), “Əlvida” (2002, S.Ələkbərzadə), “Yol” (2003, M.Caparidze), “Gəl, səhər!” (2004, G.Məmmədova) işləri özünün orijinal yanaşma tərzilə seçilir. “Sən gedən gündən” mahnısına çəkilən klip özünün maraqlı yozum tərzində orijinallığı, musiqi-görüntü-dinamika harmoniyası ilə seçilir. Klip mahnının əhvalını, ziddiyyətini özünün bədii gücü ilə çatdırır və ifaçının ruhunu düzgün müəyyən edən rejissor, bunu bütünlüklə klipin ab-havasına çevirərək tamaşaçının da bu əhvalla kökləyə bilər. İstifadə olunan hər bir element rejissor yozumunda özünün simvolik rolunu oynamaqla obraza çevrilir və ümumi ab-havanın tərkib hissəsini təşkil edir. Mahnının xarakterində özünə yer alan və onun ideya-məzmununu təcəssüm etdirən, “sən gedən gündən hər şeydə tənhaləşmə, bölünmə var” fikri yüksək sənətkarlıqla özünün bədii həllini tapa bilər. Bütün mizankadrlarda, estetik həlldə və videoklipin poetikasında həsrət, kimsəsizlik yüksək ustalıqla təcəssüm olunur və bu işi rejissorun uğuru adlandırmaq olar.

Fuad Əlişovun poetikasında özünə yer alan kompozisiya tamlığı, rəng-ışığı aurası, simvolik elementlərin bədii obrazının yaradılması, ifaçı ilə iş zamanı psixoloji məqamlara üstünlük verilməsi, rejissorun bitkin estetik platformaya malikliyi onun peşəkarlığının, ustalığının göstəricisidir. “Əlvida” klipində soyuq rənglərlə yaranan aurada və mizankadrdə bütün keçmişə “əlvida” deyən şəxsin həsrəti, yaşantısı gizlənilib; “Yol” klipində “Bu yolda özümü görürəm” fikri başlıca elementə çevrilərək

bədii həllini tapa bilir və tamaşaçı yenidən simvolik elementlərin şahidi olur, öz-özünə sürülən avtomobil, ifaçının özünü yol kənarında görməsi mahının ideya yükündə yer alan ali fikrin açılışına xidmət edərək, həmçinin onun tempinə uyğun ruhu ilə vəhdət şəklində təzahür olunur; “Gəl, səhər!” klipində insan həsrətinin, ümitsizliyinin bədii həlli ekrana gələrək başlıca konseptual məsələ kimi bütünlüklə onun ana xəttinə çevrilir, simvol-obrazlar yenidən ziddiyyəti yetişdirir və dramaturji düynələr-xatirələr kuliminasiyanın – ifaçının tək-tənha, bağlı qapıları olan küçədə kimisə axtararaq səhərin gəlməməsinin səbəbini soruşmağı və yorğun, ümitsiz geriye dönüşü, pəncərədə aya boylanan minarə – tənhalıq simvollarına baxaraq uyuması və final – səhərin gəlişindən xəbərsizliyi böyük sənətkarlıqla çatdırılır. Bütün kliplərində fərdi yaradıcı üslubunu saxlayan rejissor cəsarətlə görüntü texnikasının yeniliklərindən istifadə edərək onu ümumi kompozisiyanın tərkib hissəsi kimi, üzvi vəhdətdə, ümumi poetikadan ayırmadan təqdim edə bilir. Kompüter qrafikasında icra olunmuş kifayət qədər mürəkkəb effektlər videokliplərə xüsusi çəki verməklə, onun görüntü plastikasını daha da mükəmməl etmiş olur.

Rejissor Elxan Cəfərovun «Yağışın nəğməsi» (2001, S.Bağirov), «Kaş ki mən dəniz olaydım» (2001, S.Ələkbərzadə), «Yağış» (2002, E.Yaqubov) videoklipləri özünün peşəkar yanaşmasına görə seçilən audiovizual nümunələrdəndir. «Yağışın nəğməsi» klipinin estetik həllində, mizankadrasında təbiətin harmoniyası özünün bədii həllini tapmış tərzdə çıxış edə bilir və mahının ali qayəsinin görüntü həllini təqdim edə bilir. «Yağış» klipində rejissor yaxın keçmişin bayram əhvalını ekrana gətirməklə yağışın özündə də bir səadət elementi ilə yanaşı, onun içərisində gizlənən həsrəti, kədəri ustalıqla göstərə bilir.

Rejissor Emin Mirabdullayevin «Səninləyəm» (2003, B.Dadaşova), «Qəlbine yol» (2003, Z.Xanbabayeva) Ü.Könülün «Dəşti» (1996, F. Ağayev), «Mən və sən» (2000), «Şəklimi çək» (2002, A.Kazımova) işləri həmçinin maraqlı ekran nümunələri kimi tərifləyiqdir.

Rejissor Günel Şakir “Nəğmələr qoş”, “Məni taparsız şeirlərimdə”, “Daha dəhşət”, “Azərbaycan təbiəti”, “Səma altında muzey”, “Azərbaycan mədəniyyəti” kimi sənədli filmlərin, “Tanıdım”, “El içində”, “Tanımadığımız tanışlar” kimi verilişlərin rejissoru kimi də uğur əldə etmiş, özünün yaradıcı potensialını, təxəyyülünü və rejissor yozumunu meydana qoya bilmişdir. Onun klip yaradıcılığı da diqqətçəkəndir. Özünün peşəkar üslubunu formalaşdıran rejissor fərqli mövzulara cəsarətlə müraciət edərək bədii cəhətdən mükəmməl, maraqlı, orijinal təfsirli ekran nümunələrinə imza atmışdır. Çağdaş televiziya yaradıcılığında bu videokliplərin mövzu-forma mükəmməlliyinə görə xüsusi çəkisi vardır.

C.Cahangirovun ölməz əsəri olan “Füzuli kantatasının” “Məni candan usandırdı” adlı ikinci hissəsi özünün bitkin kompozisiyası, səs ahənginə görə mədəniyyət tarixində mühüm yer tutan incilərdən hesab oluna bilər. Dramaturji quruluşuna görə bu ariya mərhələli şəkildə zirvəyə qalxır və kulminasiya nöqtəsindən yenidən aşağı enərək əhvalatı, şairin çatdırmaq istədiyi dərdi avazla verir. Birinci beyt ariyada əhvalat kimi nəql olunur, hadisə danışılır, ikinci beytdə xorun qoşulmağı ilə şairin ahı, ondan od tutub yanan fəleklər və həzinliklə muradın yanmayan şamı canlanır. İkinci beytin musiqi təfsirində üsyan, etiraz, çılgınlıq duyulur. Sanki hamıya həmdərd olanın bu dərdi anlamamasına qarşı üsyan sədası yayılır. Bu üsyanın zirvəsindən birdən eniş, kədər başlayır. Üsyan əriyərək çarəsizliyə çevrilir. Üsyanın əbəs olduğunu anlayıb, imdad diləmək, çarə gəzmək hissi, emosiyası musiqinin ahəngi ilə çatdırılır. Çarəsizlik dərinləşir, ümitsizliyə gəlib çatanda yenidən qalxınma baş verir – ayrılıq

gecəsində tökülən göz yaşının əfqanının sədası xorun köməyi ilə çatdırılır. Qara bəxtin oyanmayacağı sualı yenidən əhvalata qayıtmağa sövq edir.

Yeni əhvalat, yenidən səslənən sual və çarə gəzmək axar suların fəslı-güldə, baharda bulanacağına olan ümid. Xor bu sualın kədərini, içində bir çarə gəzmək duyğusunu daha da qüvvətləndirir. Yenidən üsyan – bu üsyanın içində şikayət və günahkar axtarışı, kənardan seyr edənlərin də biganəliyinə etiraz. Etirazdan sonra yenidən danışılan dərd. Dərdin yaratdığı durum və yenidən kənardan imdad axtarmaq – dərdi bölüşmək, dönməzliyi sübut etmək. Xor bu sualı dərinləşdirərək dramatikləşdirir və solo sualın mahiyyəti əslində cavab kimi səslənir: “bu sevdadan usanmaz”. Ölməz bəstəkarın bu musiqisi – Füzuli poetikasının musiqili həlli, onun yaşantılarının çatdırılması baxımından qüvvətli və mükəmməldir. Şövkət Ələkbərovanın ifası, məlahəti bu əsərin emosional gücünü artırır, ona rəng verir. Hamının yaddaşında bu dərd əhvalının musiqili həlli bu səslə qalmışdı. Müğənni N.Qafarzadə bu əsərə müraciət etməklə, əslində, böyük məsuliyyəti öz üzərinə götürmüş oldu. Burada müğənni, akademik musiqi ifaçısı kimi təsdiqlənməli və əsərə xələl gətirməməli idi. Deməli ki, o bu işin öhdəsindən gələ və əsərin əzəmətini çatdırmağa bildi. Əsərin ekran həlli isə rejissor qarşısında mürəkkəb vəzifə qoyurdu. Belə ki, Füzuli poeziyasının qüdrəti, fəlsəfəsi və musiqinin monumentallığı, eyni zamanda ifaçı müasirliyi seyrçidə təzad yaratmamalıydı. Həmçinin Füzulidən gələn simvolizm ekran həllində öz yerini tutmalı idi. Bir qədər mücərrəd, ruhani duyğuların ekran həllində məişətçilik yolverilməzdir. Eyni zamanda qəzəlin, ariyanın dramaturji modeli klipə təsir edirdi. Rejissor Günel Şakir, Füzulinin çatdırmaq istədiyi dərd səviyyəsinə yüksələn məhəbbət əhvalatını canlandırmaqla öz təfsirini çatdırmış oldu. Günel Şakirin Füzuli yaradıcılığına, C. Cahangirov musiqisinə bələd olması mövzunun ekran həllini mükəmməlləşdirdi.

Klip xalça üzərində düzölmüş nar və onun üzərinə tökülən qırmızı, ağ ləçəklərlə başlayırdı. Rejissor artıq seyrçini simvola hazırlayırdı. Nar – ürəkləri qovuşduran element, ləçəklər isə, sevginin rəmzi kimi çıxış edir. Ardınca tökülən düyü gələcək səadətə, fırvan ailəyə olan eyhamdır. Toy adətlərində bəylə gəlinün başına düyü tökməklə bərəkət arzulamaq folklorumuzda rast gəlinəndir. Budaqda nar tamaşaçını əhvalata hazırlayır. İfaçının paltarının detalı, qara uzun frənç, yenidən nar görünüşü klipi simvollarla və gerçəkliklə zənginləşdirir.

Kadrda sini, düyü və paralanmış nar görünür. İki əl narı paralayır. Bu hadisənin hansısa orta əsr sarayının həyətidə baş verdiyi görünür. Burada zaman və məkan aydınlaşır. Müğənninin birinci beytinin ifası qayalıq içində olan məbəddə baş tutur. Bu, əslində, bizi ruhani aləmə, bayaq deyilən dərd əlindən dağa çıxmağa, fələyə öz dərdini yetirməyə və candan usanmış adamın indicə çıxdığı zirvədən tullanacağına işarədir. Rejissor “fələklər yandı ahımdan” fəryadının yerin yanması ilə simvolizə etməklə dairənin içində usanmış adamın bir növ ritualını çatdırmış olur. Xorun ifası səhnəsində müğənninin əlləri göydə çarə gəzirmiş kimi fırlanaraq xotik rəqs etməsini göstərməklə səslənən fikrin emosional gücü artırılır.

Həmin bağ, sini, nar və onu dənələyənlər görünür. Bir-birini sevənlər narı bölüşürlər. Oğlan öz əli ilə qızı yedirir. Qız da bunu təkrar eləyir. Artıq bu işarələrlə onların sevgisi, mərhəmi duyğuları çatdırılır. Sinxron səhnələrin qayalıq, məzarlıqla təqdimatı seyrçini finala hazırlayır, indidən cığırı açır. Bu iki qəhrəmanın gələcək taleyindən soruq verir. Oğlanın qızın başından düyü səpməsi onunla ailə qurmaq istəyinə işarədir. Əvvəldə nar ürək idisə, onlar “ürəklərini” bir-birinə verirdilərsə, bu səhnədə gələcək müjdənin işarəsi vurulur. Üzü yuxarı uzanan pillə və tağın altında bir-birlərinə sıxılmış sevgililəri ətrafdakılar salamlayırlar. Qızı – gül ləçəkləri, oğlanı –

düyü ilə. Oğlan, qız və digər iştirakçılar – “Leyli və Məcnun”da verilən məktəb səhnəsi ilə eyniləşdirilir, bu, onların bir yerdə oxuduqlarına və yoldaşlarının da bu sevgidən xəbər tutub, onlara uğur diləmələrinə işarədir. Maraqlıdır ki, rejissor geyimdə də şərti simvollarından istifadə edərək, onu dövrə görə konkretləşdirməmiş, bir az dərvişsayağı geyimə – ruhani aləmə mənsub olanların geyiminə bənzətmişdir. Simvolların ön plana çıxması və onların obraz kimi çıxış etməsi ifaçıların jest və mimikasında olan soyuqluqla daha da qüvvətlənirdi. Hər şey hərəkətlə çatdırılır, yaşantıdan göstəriyə keçid prosesi baş verirdi. Bunu da Günel Şakirin mahir fəndi kimi dəyərləndirməliyik.

Oğlanın əlində parçla nar suyunun yağışın vasitəsi ilə axıtması artıq həsrət göz yaşının, qanlı yaşın geridə qalması – onu axıdıb unutmamasına, xoşbəxt həyata qədəm qoymasına işarədir. Xorun “Şəbi-hicran” hissəsinin ekran həlli də maraqlıdır. Görüntü deyilənin təkrarı deyil, fərqli bir əhvalatı çatdırır. Oğlanın nar suyu axıtmasından sonra qızın əlindəki səbətdəki narı yoldaşları ilə paylaşması və onların aldığı narı ürəkləri üstünə qoyub sonra dikəlmələri – “sevgi sorağında olduq, sevindik” açmasını verir. Məkan, iştirakçıların mimikası vasitəsi ilə bir az sehrli, bir az da ruhani mühit yaradır. Lakin havadakı, geyimlərdəki bozluq təhlükədən xəbər verir.

Qız sonuncu, onun öz ürəyini simvolizə edən narı oğlana uzadır və nar onun əlindən düşüb paralanır. Bu, pis xəbərin yetişməsi kimi, rejissor tərəfindən xüsusi intonasiya ilə çatdırılır. Bütün ifaçıların mimikasında gizli həyəcan, qorxu və çarəsizlik bu əhvalı daha da dərinləşdirir. Narın axan suyu ilə ifadə olan “gülü-rüxsarınə qarşu gözümdən qanlı axar su” bundan əvvəlki səhnənin son ümidi kimi səslənir, hər şeyin hələ düzələ biləcəyi fikri çatdırılır. Xorun “həbibim, fəsl-i güldür” ifası zamanı ağacdakı narların qaraldığı görünür. Bu ziddiyyət, yəni fəsl-i güldə, hər şeyin gül açdığı zamanda kadrda qırmızı narın qaralması baş verəcək bəd hadisənin işarəsidir. Artıq birinci kadra düzülmiş narlar da, ləçəklər də qaralıb, faciə baş verib. Yoldaşlarının qızdan pay aldığı narlar da qaralıb və onlar bu narları təkrar səbətə yığırlar. Oğlanın səbəti əlində tutması, qaranlıqda adamların xotik göyə və yerə uzanmış əllərlə rəqsi – ayrılığa, ölümə işarədir. Onların rəqsində daha çox yas saxlamaq, qəmdən rəqs etmək əlamətləri duyulur. Rejissor, qızın ölüm xəbərinə olan reaksiyanı simvollarla ustalıqla çatdırır. “Deyildim mən sənə mail, sən etdin əqlimi zail” beytində oğlanın qara narları əlinə alıb üzü göyə rəqs etməsi ilə onun fəqanının şahidi oluruq. Rəqs şiddətlənir və sanki, ekstaz vəziyyətinə çatır. İfaçının – əhvalatı nəql edən Füzulinin heykəlinin önündə dayanması, Leyli və Məcnun fiqurlarına edilən aksent rejissorun bu qəmli dastana fərqli yozum verdiyinə və qəhrəmanlarının faciəsinə işarədir. Sonda oğlanın əlindəki narı sıxaraq partlatması və nar suyunun qan kimi ağ paltara axıb tökülməsi onun ölümünə işarə edir. Finalda yenidən Leyli-Məcnun heykəlləri görünür. Rejissor klip estetikasının prinsiplərinə tam riayət edərək qəmli sevgi əhvalatını öz yozumunda təqdim edir. Bu yozum və təqdimat formasının ilk dəfə olaraq uğur qazandığını söyləməliyik. Əslində, ortaya mükəmməl simvollar dili ilə danışan fəlsəfi yükü olan klip gəlib. Olduqca ağır və təfsiri mürəkkəb olan Füzuli kantatasının bu cür ekran həlli yüksək dəyərləndirilməlidir.

“Oxu tar” şeiri M.Müfqi poeziyasının gözəl nümunələrindən sayılır. “Oxu tar” şeirinin ictimai-siyasi əhəmiyyəti, tarı bolşevik hay-küyündən qorumaq cəhdi ilə bərabər, müəllif burada mükəmməl bir təsvir, əhval hadisəsi yaratmış olub. Bu şeirin mahnı həlli böyük bəstəkar Səid Rüstəmovun üzərinə düşdü. Onun ahəngdar musiqisi şeirin əhvalını daha da qüvvətləndirir, bədii gücünü artırır, xüsusi rəngarəngliklə çatdırır. Müğənni N. Qafarzadə “Oxu tar” mahnısına müraciət etməklə, əslində, böyük bir sınağa atılmış oldu. İfanın uğurlu alınması, onun daxili emosiyası, şeirin və bəstəkarın çatdırmaq istədiyi duyğuların avazla verilməsi – çalarlar hesabındadır.

Bununla da, müğənni mahnıya yeni həyat verdi. Rejissor Günel Şakir bu mahnının ekran həllində müəllifin sətiraltı verdiyi ictimai əhəmiyyəti daha da qabartmış və onu Azərbaycan xalqının son illərdəki faciələri kontekstində çatdırmağa çalışmışdır.

Klip xaraba qalmış tikili önündə müğənninin gəzişməsi və əl atıb daşın altından palçığa bürünmüş tarı götürüb üstünü təmizləməsilə başlayır. Müğənni əhvalatı danışan baş qəhrəman kimi görünür və sonrakı hadisələri seyrçi onun gözü ilə seyr edir. Barmaqları ilə sınıq tarı oxşayan müğənni sonra bu alətin sükutunda gizlənen faciəni gözü önündə canlandırır. Yanan ev, adam, qaçqınların görüntüsü “Oxu tar, oxu tar! Səsindən nə lətif şeirlər dinləyim, Oxu tar, hər nəğməni od tutub alıxan ruhuma çiləyim” misraları ilə müşayiət olunur. Bu aləti min illərdən bəri qoruyub yaşadan, onunla sevincini bölüşən, onu özünün həmdərdi edən elin faciəsinə, sanki, tar da susmaq istəyir, bu faciəni çatdırmağa gücü qalmır. Yiyəsiz, sınıq qalmış tar Qarabağdan qovulan azərbaycanlıların dərini daxili sükutu ilə çatdırır. Kadra yeni tar düzəldən əl daxil olur. Bununla da rejissor finala, ümidə doğru cığır açır. Nadir Qafarzadə daxili yaşantısı ilə mövzunun kədərini çatdırı bilir. Onun mimika və jestlərində dağılmış yurdun fəryadını çatdırmaq hissi aydınlıqla duyulur. Rejissorun mizankadrasında iri planda əl, sinə və sifət cizgiləri daxili vəziyyətin çatdırılmasına xidmət edir, emosional ab-havanın bədii gücünü artırır.

Növbəti səhnədə müğənni oxuyarkən onun fonunda ekranda insan adları yazılır. Bu savaş zamanı şəhid olmuş insanların ad və soyadları, şəkilləridir. Müğənni bir xalqın dərini, faciəsini, mübarizəsini nəql edir.

Kadrdə 20 Yanvar hadisəsinin görüntüləri və onun nəticəsi kimi şəhidlərin, yaralıların sayı haqqında titrlərdə məlumat verilir. Azərbaycan xalqının faciəsi davam edir, Qarabağ savaşının şəhidlərinin şəkilləri və adları ekrana gəlir. Bu arada tar düzəldən əlin görünməsi mahnının major yeri ilə vəhdət təşkil edərək yenidən ümid cığırını yaradır. Qaçqınlar, şəhidlərin görüntüsü ilə tarın solo hissəsi və xalq artisti Ramiz Quliyevin çöldə orkestrlə bir yerdə ifası klipin emosional gücünü artıran ən təsirli səhnədir. Tarın qəmli nəğməsinin sədaları ilə Xocalı soyqırımını, Xocavənd, Şuşa, Laçın, Kəlbəcər, Ağdam, Cəbrayıl, Füzuli və Qubadlının işğal görüntüləri, tarixi, tarın qəmi, Ramiz Quliyevin tarı qucaqlayaraq onu oxşaması ilə dəyişən təqdimatı rejissorun ustalıqla etdiyi montaj həllini və üsulunu, faciənin dərinliyini aydın göstərməsi isə, klipin uğurunu artır. Mahnının yüksəlişi və yeni tarın düzəlməsi sabaha ümidi oyadır. Musiqinin dinamikası, tarın düzəlmə səhnəsi ilə montaj dinamikası həmahəng olduğundan üsyan, qələbəyə çağırışın bədii həlli çatdırılır. “Ey tarçı çal, oxu, könlümü al, oxu, könlümü al, oxu, vur sazı döşünə, çal aşığı, çal, oxu, qəlbimi al oxu” misrasında ümidlə baxan qaçqınlar iri planla verilir. Sanki, onlar da tardan qələbə havası, dərnlərini dilə gətirib torpaqlarına dönəcəkləri günü gözləyirlər, orada, yurdda tarın nəğməsini dinləmək istəyirlər. Müğənninin “səni kim unudar” ifasında yenidən şəhidlərin adlarının verilməsi bu qəhrəmanların, bu torpaqların unudulmayacağına çağırış kimi səslənir. Sabaha, gələcəyə ümid işığı yandırır. Finalda B.Vahabzadənin “Şəhidlər” poeməsindən bir bənd verməklə rejissor klip boyunca çatdırmaq istədiyi ideyanı daha da qüvvətləndirir:

*Ramiz, bas bağına sən qoca tarı,
Bu təzə guşədə çal, sənə qurban....
Şəhidlər qanına boyanan səsi,
Zabul segahına sal, sənə qurban!*

Operator Nadir Mehdiyevin peşəkar işi görüntülərin dərinliyi, zənginliyi, ifadəliliyini daha da artırmış və ona canlılıq bəxş etmişdir. Yanan ev, maşın, insan,

qaçqınların köçməsi səhnəsi çəkilişlərin yüksək peşəkarlıqla aparılması, bu istedadlı operatorun yaradıcı fəaliyyətinin nəticəsidir.

Rejissor Günel Şakir istər mizankadr həllində, istərsə də müğənni və kütləvi səhnə ilə işdə ustalığ nümayiş etdirmiş, təhkiyəsinin aydın çatdırılmasına nail olmuşdur. Montajın musiqi tempinə tam uyurluğu, onunla səsləşməsi klipin bədii gücünü, tempo-ritmini artırır. Klipin ictimai əhəmiyyəti Qarabağı, tarı, şəhidlərimizi və erməni vəhşiliyini unutmamaq, eyni zamanda dərd içindən çıxış, qələbəyə doğru gedib tarda qalibiyət havasını ifa etmək çağırışındadır. M.Müşfiq poeziyasının lirizmində özünün yeri olan ictimai motivin rejissor tərəfindən dövrümüzün gerçəkliyinə uyğunlaşdırılaraq, faciələr kontekstində çatdırılması olduqca təqdirəlayiq addımdır. S.Rüstəmov musiqisinin ab-havası, ruhi vəziyyəti də klipin tempo ritmində, kadrların dinamikasında qorunub saxlanılır, üzvi vəhdətdə təqdim olunur. Fikrimizi ümumiləşdirərək, bu klipin də yeni nəslin tərbiyəsi işində mühüm əhəmiyyətini, böyük rolunu qeyd etməliyik.

Azərbaycan estrada musiqisinin nəhəng siması, mahnılar ustası Emin Sabitoğlun, bəlkə də, sıradan bir nəğməsinə rast gəlmək çətindir. Dərin lirizm, ahəngdarlıq onun mahnılarının dinlənən etmişdir. Paşa Qəlbınurun “Mən sizə gələcəm” adlı kiçik şeirinə yazdığı musiqisi də lirizm, əhvalla zəngindir. Musiqi həsrətin və ümidin işartılarını çatdırır, şairin əhvalını daha da aydın göstərir. Mahnının ilk ifaçısı Xədicə Abbasova musiqinin intonasiyasını düzgün və ifadəli, sözlərin məzmununu xüsusi vurğular vasitəsilə çatdırma bilmişdir. Azərbaycan estrada ifaçıları arasında ustad Rəşid Behbudovdan sonra çox az ifaçı tapmaq olar ki, sözün mahiyyətini çatdırma, şairin əhvalını ifa ilə yaşada bilsin. Bu mənada böyük sənətkarlar Flora Kərimova və Mübariz Tağıyevi qeyd etmək lazımdır. Hər iki ifaçı sözün mahiyyətinə vara bilmiş və ifalarında istifadə etdikləri vurğularla məğzi ilə daha da qüvvətləndirmişlər. “Mən sizə gələcəm” mahnısının digər ifaçısı Aslan Hüseynov müəlliflərin əhvalını çatdırmaq gücünə malik olmadığından həyəcənsiz, quru ifası ilə yadda qaldı. Bu mahnıya çəkilən klip ifadan qat-qat uğurlu və fərqli yozumu ilə təqdim edilmişdir. Klipin fabula həllində “Mən sizə gələcəm” ideyası hadisəyə çevrilmiş, həsrətin özü süjetin inkişafını təmin etmişdir. Klip sınıq musiqi alətləri asılmış səhnədən başlayır, müğənni özü də sınıq pianoda ifa edir. Sınıq alətlər haradasa qırılmış, yarımçıq qalmış musiqiçi ömrünün simvolu kimi çıxış edir. İfaçının görüntüsü ilə alətlərə axıcı keçid ruhi vəziyyəti hadisəyə, burada nə baş verdiyinə kökləyir. Kadrda şəkə baxıb ağlayan qız və onu sakitləşdirmək istəyən oğlan görünür. Qız ağlayır, əşyalarını toplayır, yanındakı oğlanı görməmiş kimi harasa tələsik hazırlaşır. Qız bütün əşyalarını hikkə ilə toplayır. İlk baxışda ailə davası göz önünə gəlsə də, birdən-birə qızın oğlanın pencəyini götürüb sinəsinə sıxması seyrçidə ilk şübhəni yaradır. Əgər davadırsa, niyə pencəyi sinəsinə sıxıb həsrətini çəkir? Daha sonra qızın köynəyi oxşamağı, sonra yerə dağılan kirşanın üzərindən keçməyi və orada ayaq izinin qalması, oğlan keçərkən isə izin olmaması şübhəni dərinləşdirir. Qızın maşına oturarkən oğlanın şüşəni döyəcləməsinə belə, reaksiya verməməsi onun arxadan qaçdığını seyrçinin görməsi, qızın isə görməməsi şübhəni təsdiqləyir. Oğlan ruh şəklinə gəlib. Qızın ağlayaraq maşın sürməsi və qəzaya düşməsi ilə ətrafa insanlar toplaşır. Qız bir nurla onların arasından sıyrılib çıxır və oğlanla görüşür. Qızın ölümü ilə bu sevgililər qovuşurlar. Şərq məhəbbət dastanlarında ölüm ayrılıq deyil, qovuşuq rəmzi kimi çıxış edir. Əgər Qərb ədəbiyyatında ölüm sonda, Şərq ədəbiyyatında ölümdən sonrakı həyatda qovuşmaq var. Klipdə də bu fikir özünün ekran həllini tapır. Sonda qəzetdə “Təyyarə qəzasında məşhur musiqiçi həlak oldu” xəbərinin görünməsi klipin açarına çevrilir. Əvvəlcə asılmış musiqi alətləri, qızın onu görməməsi bir az müəmma yaratsa da, ekspozisiyanın epiloqu olmaqla irtaya qoyulan mürəkkəb dramaturji

model bəsitlikdən qaçaraq seyrçini baxmağa vadar edirdi. Bu klipdə də operator Yuri Voronovski və montaj rejissoru Fidan Abbasovanın peşəkar işini qeyd etməliyik.

Rejissor Günel Şakir, Rəşid Behbudovun “Yaşayır insan” mahnısına çəkdiyi klipdə iki sevgilinin görüşə tələsməsini paralel montajın köməyi ilə dinamik tərzdə çatdırır və seyrçini bütün klip boyu bu görüşə hazırlayır. Detallardan, manevrlərdən istifadə edən rejissor seyrçinin görüşün necə başlayacağını bilmək üçün diqqət kəsilməyini istəyir. Nəhayət, görüş zamanı onların bir-birinin yanından keçərək başqa adamlarla görüşmələri maraqlı final yaradır. Bununla da rejissor iki fərqli sevgilinin görüşə getməsi, həyat eşqi ilə yaşamasını mahnının ideya məzmununun ekran həllinə çevirə bilir və bu işin öhdəsindən bacarıqla gəlir.

Rəşad İlyasovun ifasında bəstəkar Novruz Aslan və gənc müəllif Gülnur Aslanın ərsəyə gətirdikləri “Qoruyağ uşaqları” mahnısı humanist prinsiplərə çağırış ruhunda yazılmışdır. Rejissor Günel Şakirin mahnıya verdiyi ekran həllində mövzu bəşəriləşir, bütün dünya uşaqlarının qayğıya, sevgiyə ehtiyac duyduğu fikri yürüdüldü. Azərbaycanlı qaçqın uşaqlarının iri planları verilən təsvirlərində uşaqlara qarşı törədilmiş haqsızlıq dünyaviləşir və yer üzündə buna oxşar problemlərlə üzləşən xalqların körpə övladları göstərilir. Kompüter qrafikası və montajın ifadə vasitələrindən məharətlə bəhrələnən rejissor dinamik, baxımlı klip ortaya qoyur, eyni zamanda ali məqsədin, müəllif ideyasının çatdırılmasına nail ola bilir. Sonda seyrçinin duyğularını zəncirotunun dənələri ilə paylaşması ideyası da maraqlı fənd kimi dəyərləndirilməlidir.

Rejissorun digər bir uğurlu işi də “Azərbaycan Xalçaları” layihəsi oldu. Meyxanaçı Mehman Əhmədlinin ifasında Azərbaycan xalçalarının qrupları, Azərbaycan xalça məktəbləri və onların qısa tarixinə ekskursiya olunur, onun keçmişdən bu günə qədər keçdiyi yol vəsf olunur. Rejissor Günel Şakir operator N.Mehdiyevlə birgə ekranlaşma zamanı əsas element kimi xalçaların başlıca xammalı olan ipi seçiblər. Boyanmış ip yumağı, nağıllarda olduğu kimi, yuvarlanıb xalça sexindən çıxır və bütün Azərbaycanı gəzərək sonda yenə xalça toxunan yerə gəlib çıxır. Yol boyu Azərbaycanın bütün bölgələri, tarixi mədəniyyət abidələri 3D effekti ilə göstərilir və həmin bölgələrin xalçaları təqdim olunur. Klipin estetik həllinə uyğun olaraq xalçalar da, naxışlar da qabardılır, ayrıca element kimi göstərilir. Azərbaycan xalçalarının nümunələri olan “Pazırıq”, “Şeyx Səfi”nin yeri, toxunuş versiyası və onlara tay olacaq bir-birindən gözəl əl işləri, sənət inciləri göstərilir. Montaj tempo-ritmin və düzgün müəyyənlanmış poetik bədii ifadə vasitələrinin köməyi ilə daha qüvvətli çatdırılmışdır. Cəsarətlə bu ekran işinin Azərbaycan xalçalarının təqdimatında, onun bölgələr üzrə tanınması işində böyük əhəmiyyətini qeyd etmək olar. Həmçinin, ekran işinin bədii mükəmməlliyi, onun həllində ən yeni fəndlərdən istifadə klassik sənətimizin müasir biçimdə təqdimatı baxımından dəyərlidir. Rejissor naxışları, onların daşdığı məzmun yükünü doğru anlayaraq, məqsədyönlü tərzdə qabartmış, bununla da xalçalarda gizlənən el yaddaşının yenidən göstərilməsinə nail olmuşdur.

Televiziyanın rekreativ funksiyasında populyar mahnıların əyləncəli rolunun böyük yer alması və bu mahnıların ekran həyatında videokliplərin əhəmiyyəti, artıq kommersiya əsaslarının mövcudluğu və bu əsasların getdikcə böyük önəm alması onun biçimlənmiş sənətkarlıq cəhətlərinin də ortaya çıxmasını tələb edir. Sənətkarlıqla çəkilmiş videokliplər tamaşaçının marağına səbəb olmaqla bərabər, onun bədii-estetik zövqünün yüksəlməsində fəal rol oynamış olar. Əks halda, ekrana gələn primitiv əsərlər mənfi təsiri ilə xeyirdən çox, əhəmiyyətli şəkildə ziyan vuracaqdır. Yaradıcı qruplar, həmçinin kliplərə efrdə yer ayıran telesirkətlər bu mühüm məqamı nəzərdən qaçırmayaraq, yalnız uğurlu işlərin hazırlanmasına və ekran həyatı görməsinə çalışmalıdırlar. ■

AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ

1. Dadaşov A. Ekran dramaturgiyası: mövzu, struktur, üslub, janr. Bakı; "Maarif" – 1999, 224 s.
2. Yasıngızı L. Evin yıxılmasın, klip yiyəsi. /"525-ci qəzet", 07.02.2004.

RUS DİLİNDƏ

1. Анашкина Н. Режиссура телевизионной рекламы. Москва; "Юнити – Дана" 2008, 208 с.
2. Багиров Э., Борецкий Р. и др. жанры телевидения. Москва; МГУ – 1967, 340 с.
3. Бродский И. О тирании. Журнал " Искусство кино", 1990, № 7
4. Гаврилов К. Заповеди заказчика телевизионной рекламы. Как сделать успешный рекламный ролик. Москва; "Вильямс" – 2008, 224 с.
5. Гаскель Э. Голливуд на дому. Снимаем цифровое кино. Санкт-Петербург; "Питер" – 2006, 336 с.
6. Голядкин Н. История отечественного и зарубежного телевидения. Второе издание. Москва; "Аспект-пресс" – 2011, 190 с.
7. Голядкин Н. Анализ аудитории. Москва; "АСТ" – 2000, 237 с.
8. Гордон Л., Клопов Э. Человек после работы. Социальные проблемы быта в нерабочее время. Москва; "Наука" – 1972, 368 с.
9. Готовцев Л. Правда о шоу-бизнес. Москва; "Рипол классик" – 2004, 66 с.
10. Грабельников А. Средства массовой информации постсоветской России: Пятнадцать лет спустя. Москва; Российский университет дружбы народов – 2008, 344 с
11. Гуревич П. Философия культуры. Москва; "Наука" – 1995, 340 с.
12. Дугин А. Поп-Культура и знаки времени. Санкт-Петербург; "Амфора" – 2005, 495 с.
13. Егоров В. Большая культура и малый экран. Москва; "АСТ" – 1998, 264 с.
14. Елинер И. Мультимедийная культура и современное общество. Санкт-Петербург; НП "Родные просторы" – 2008, 530 с.
15. Ершов П. Режиссура как практическая психология. Москва; "Искусство" – 1972, 352 с.
16. Зеeman И. Познание и информация. Москва; "Политиздат" – 1996, 213 с.
17. Капылова Р. Кинематограф плюс телевидение. Москва; "Искусство" – 1972, 439 с.
18. Карелина В. На экране и за экраном. Москва; "Искусство" – 1982, 155 с.
19. Каргин А., Костина А. В. Folk-Art-Net. Новые горизонты творчества. Москва; ГРЦРФ – 2007, 199 с.
20. Кириенко С. Культурные герои XXI века, или В поисках Золушки. Москва; Изд-во "Gif" – 1999, 192 с.
21. Кирилова Н. Медиакультура от модерна к постмодерну. второе издание. Москва; "Академический проект" – 2006, 448 с.
22. Князевка Н. Эстетика философская наука. Москва-Санкт-Петербург-Киев; "Вильямс" – 2005, 588 с.
23. Конолов А. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса. Санкт-Петербург; "Питер" – 2005, 188 с.
24. Колотаев В. Метаидентичность: Кино-искусство и телевидение в системе построения способов жизни. Москва; "Нестор-История", Государственный институт искусствознания – 2010, 318 с.
25. Копытина А. Арт Терапия в эпоху постмодерна. Санкт-Петербург; "Семантика-С" – 2002, 224 с.
26. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Москва; "Классика XXI" – 2004, 469 с.
27. Кохтев Н. Реклама: Искусство слова. Рекомендации для составителей рекламных текстов. второе издание. Москва; издание МГУ – 2004, 96 с.
28. Кракавер З. Природа фильма. Москва; "Искусство" – 1984, 220 с.
29. Левикино С. Молодёжная субкультура. Москва; "Фанр Пресс" – 2004, 608 с.
30. Левит С. Культурология дайджест 1 (52) Москва – 2010.
31. Лемиш Д. Жертвы экрана. Влияние телевидения на развитие детей. Москва; "Поклоление" – 2007, 304 с.
32. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев; "Ника Центр Эльга", Изд-во дом Дмитрия Бурого – 2003.
33. Малерб М. Религия человечества. Санкт-Петербург – 1997.
34. Марлоу Ю. Пиар в электронных СМИ. Москва; "Мир" – 2002, 236 с.
35. Марченко Т. Телевизионный театр. Москва; "Искусство" – 1978, 126 с.
36. Мастера ТВ. Владимир Познер размышляет. Москва; "Аспект" – 1997, 157 с.
37. Митта А. Кино между адом и раем. Кино по Эйзешштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. Москва; "Зебра" – 2005, 480 с.
38. Новикова А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. Москва; "URSS" – 2004, 176 с.
39. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. Санкт – Петербург; "Питер" – 2008, 224 с.
40. Новикова А. Методология художественной деятельности. Москва; "Эгвес" – 2008, 72 с.
41. Олешко В. Психология журналистики и музыкальная критика. Санкт-Петербург; Изд-во Михайлова В. А. – 2006, 240 с.
42. Павловский В. Ювентология: проект интегративной науки о молодёжи. Москва; "Академический проект" – 2001, 304 с.
43. Рабигер М. Монтаж. Москва; "Аспект" – 1999, 140 с.
44. Розин В. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Издание 3-е. Москва; "Едиториал УРСС" – 2006, 224 с.
45. Соколов А. Монтаж. Телевидение, кино, видео. Часть I. Москва; Изд-во: "А. Дворников" – 2005, 243 с.
46. Соколов А. Монтаж. Телевидение, кино, видео. Часть III. Изд-во: "А. Дворников" – 2005, 206 с.
47. Соколов А. Природа экранного творчества. Москва; Изд-во: А. Г. Дворников – 2004, 276 с.
48. Утилова Н. Монтаж. Москва; "Аспект-пресс" – 2004, 176 с.
49. Усобская Э. Постмодернизм. Минск; "Тетра Системс" – 2006, 256 с.
50. Ученова В., Шомова С., Гринберг Т., Конаныхин К. Реклама: палитра жанров. Москва; "РИП-холдинг" – 2003, 174 с.
51. Ученова В. Философия рекламы. Москва; "Телла – Принт" – 2003, 208 с.
52. Ученова В., Старых Н. Социальная реклама: Учебное пособие. Москва; "Индекс-Медиа" – 2006, 304 с.
53. Шестаков В. США: псевдокультура, или завтрашний день Европы? Ридерз дайджест по американской культуре. Москва; "ЖИКИ" – 2010, 224 с.
54. Ширман Р. Мастер-класс. Алхимия режиссуры. Киев; ЗАО "Телерадиокурьер" – 2008, 448 с.
55. Шкоропов Н. Связь с аудиторией в телекоммуникации. Москва; "Искусство" – 1991, 182 с.
56. Эблан Д. Цифровая съёмка и режиссура. Пер с англ. Москва; Издательский дом "Вильямс" – 2005, 224 с.
57. Ямпольский М. Язык тело-случай: кинематограф и поиски смысла. Москва; Новое литературное обозрение – 2004, 376 с.



STOP KADR

STOP KADR

DADAŞ ADNA

Dadaş Adna (Adnayev Əbülqasım İsrafil oğlu.1978.)

Fotoqraf, görüntü rejissoru.

1995-ci ildə Kimya-biologiya təmayüllü Respublika Litseyini bitirib.

"Dönüş" (rej. Elvin Adıgözəl), "Dumanda" (rej. Elvin Adıgözəl),

"Buqələmun" (rej. Rüşət Həsənov və Elvin Adıgözəl)

filmlərinin görüntü rejissorudur.











№01 (07) may 2012-ci





Nº01 (07) may 2012-ci





No01 (07) may 2012-ci il









MASTER KLASS

MASTER KLASS

PEDRO ALMODOVARDAN KİNO DƏRSİ

Mənə bunu dəfələrlə təklif eləyiblər, amma heç vaxt kinodan dərslər demək istəməmişəm. Məncə, kinematografiyanı öyrətmək mümkün deyil, onu öyrənmək olar. Nəzəriyyədən daha çox praktika sənəti sənət bu sənət yalnız individual ifadə vasitəsidir. Bir mütəxəssisdən hər hansı bir səhnəni çəkməyin ənənəvi üsullarını soruşa bilərsiniz. Ancaq həmin səhnəni onun öyrətdiyi kimi çəksəniz, axırda nəyinsə çatışmadığını görə bilərsiniz. Əslində, o “çatışmayan” sizsiniz – sizin baxışınız, ifadə tərzinizdir. Rejissorluq sənəti fərdi təcrübədir: Kinonun dilini təkbəşinə kəşf etməli və bu dil sayəsində özünü kəşf etməlisiniz. Kinonu öyrənmək istəyirsinizsə, sizə müəllimdən daha çox psixoloq lazımdır!

FİLM ÇƏKMƏYİ ÖYRƏNMƏK ÜÇÜN ÇƏKİN

Tələbələrle görüşmək məqsədilə bir neçə dəfə Amerika universitetlərindən birinə getdim, filmlərimlə bağlı suallara cavab verdim. Məlum oldu ki, müəllimlərinin onlara öyrətdiyi kimi danışmıram. Bu məni çox təəccübləndirdi. Eyni zamanda tələbələrin də heyrləndiklərini, hətta özlərini itirdiklərini hiss elədim. Ona görə yox ki, suallara dolaşlıq cavablar verirdim, yox. Ona görə ki, cavablarım çox sadə idi! Tələbələr fikirləşirdilər ki,

mən onlara konkret, eninə-uzununa ölçülüb biçilmiş, kamil qaydalar sadalayacam. Düzü, qaydalar ya həddindən artıq çoxdu, ya da azdı. Və mən yüzlərlə insan tanıyıram ki, o qaydaları bir-bir pozaraq yaxşı kino çəkə biləcəklərini sübut eləyiblər. Birinci filmimin çəkilişləri zamanı qarşılaşdığım problemlər məni, eyni səhnəni bir il ərzində üç planda çəkməyə məcbur elədi. Nəticə: səhnənin əvvəlində aktrisanın saçları qısa, ikinci planda bir az uzun, üçüncü planda isə, əməlli-başlı uzun idi! Montajda bunu görəndə bircə şey fikirləşdim: tamaşaçı məni topa tutacaq. Çünki bu ən mühüm qaydalardan birinə – ardıcılığa zidd idi. Amma... Heç kim heç vaxt heç nə hiss eləmədi. Heç vaxt! Bu mənə böyük dərslər oldu! Bu mənə isbat elədi ki, film əhvalatı səmimi, inandırıcı və maraqlı tərzdə danışanda heç kim texniki qüsurlara əhəmiyyət vermir. Buna görə də film çəkmək istəyənlərə bir tövsiyəm var: “necə çəkəcəyinizi bilməsəniz belə, çəkin!”. Onsuz da yalnız bu yolla hər şeyi öyrənmək mümkündür. Bu, ən doğru, ən canlı, ən praktik üsuldur. Təbii ki, ən birincisi, deməyə sözlünüz olmalıdır. Gənc nəslin problemi ondadı ki, o, görüntü-təsvirin hər an hər yerdə üstünlük təşkil elədiyi mədəni mühitdə böyüyüb. Kiçik yaşlarından şəxsən mənim çox sevmədiyim, lakin vizual zənginliyi təkzibedilməz olan videoklip və reklam dünyasının içindədi. Yaradıcılığa təzə başlayan kinematografçılar vizual baxımdan iyirmi il əvvəlkinə nisbətən daha bacarıqlı və istedadlı olsalar da, formanı məzmunundan üstün tutan yanaşmaya sahibdirlər. Məncə, bu onların əleyhinə işləyir. Əslində, forma – tələdi. Şəxsən mən nə qədər çox öyrənirəmsə, öyrəndiklərimdən o qədər az istifadə eləmək istəyirəm. Hətta onlar məni yorurlar. Getdikcə daha çox sadəlik axtarıram. Artıq teleobyektiv, ya da çox geniş bucaqlı obyektivlərdən, demək olar ki, istifadə eləmirəm. İndi elə bir həddə çatmışam ki, travellinqdən (travelling – ing. səyahət, hərəkət eləyən – kino və ya teleçəkilişlər zamanı kameranın düz, məsələn, küçəboyu və ya şaquli hərəkəti) mümkün qədər az istifadə edənlərə bəraət qazandıran elmi iş yazmaq istəyirəm!

BORC GÖTÜRMƏYİN: OĞURLAYIN

Kinonu davamlı şəkildə film izləməklə də öyrənmək mümkündür. Amma bu zaman “hörmət-əhtiram” tələsinə düşmək ehtimalı var: böyük ustaların üslubuna baxıb, onları təqlid eləməyə çalışa bilərsiniz. Əgər bunu sadəcə onlara heyranlıq duyduğunuza görə eləsəniz, işə yaramaz. Ustaları təqlid etməyinizə bircə şey bəraət qazandıra bilər: qarşınıza çıxan problemin həllini başqasında tapmışınız və öz filminizdə bunu vurğulamaq istəyirsiniz. Birinci yanaşmanı (yəni hörmət eləmək) borc götürmək, ikincini isə oğurluq adlandırmaq olar. Lazım gəlsə, qətiyyətlə tərəddüd eləməyin. Böyük ustaların hamısı bunu eləyir. Con Fordun “Sakit adam” (“Quite Man”, 1952) filminə baxın: Con Ueynin ilk dəfə Morin Oharanı öpdüyü epizodda qapının açılmağı, küləyin içəri soxulmağı Duqlas başqa bir rejissordan – Sörkdən götürülüb. Rejissor kimi Sörklə Ford bir-birinə tamamilə ziddilər. Fordun filmləri ilə Sörkün dəbdəbəli melodramları arasında heç bir əlaqə yoxdu. Lakin haqqında danışdığımız epizodda Ford, həm Con Ueynin, həm də İrlandiyanın vəhşi gücünü göstərmək istəyirdi və bundan ötrü düşünmədən Sörkün fikrini “çırpışdırmışdı”. Bunun hörmətə heç bir dəxli yoxdu. Bu, əsl oğurluqdu, lakin haqlı oğurluqdu. Şəxsən mənim ən böyük ilham qaynağım Alfred Hiçkokdu. Onun filmlərində daha çox rənglərdən təsirlənmişəm. Birinci ona görə ki, onlar mənə uşaqlığımın rənglərini xatırladır, ikincisi isə (əminəm ki, bunlar bir-birilə bağlıdır), xəyal dünyası üçün ən uyğun rənglərdir.



Pedro Almodóvar

NƏZARƏT ETDİYİNİ DÜŞÜNÜRSƏNSƏ, YANILIRSAN

Bir kinematoqrafçı, filmində hər şeyə nəzarət eləyə biləcəyini, xüsusilə də nəzarət eləməli olduğunu düşünürsə, çox yanılır və bu səhvindən dərhal qurtulmalıdı. Bu çox vacibdi. Filmi çəkmək üçün komanda lazımdı. Komanda insanlardan ibarətdi, onları isə yüz faiz nəzarətdə saxlamaq mümkün deyil. Kadri siz qura bilərsiniz, amma kamera operatorun əlindədi. Ürəyiniz istəyəni işıqdan ötrü saatlarla mübahisə eləyə bilərsiniz, lakin sonda işığın necə olacağına quruluşçu operator qərar verir. Bu, vacib deyil. Çünki hər şeydən əvvəl apardığınız mübarizə özlüyündə yaradıcıdır. Üstəlik, sizin tam nəzarətinizdə olan məsələlər var, diqqətinizi onlara yönəltməyə məcbursunuz: mətn, aktyor oyunu, dekorasiyada əsas rəngin seçimi, kostyumlar və filmin ümumi tonu. Mən özümü ən çox bunlarla ifadə eləyə bilirəm, bu məsələlərdə ən yaxşısına nail olmağa çalışıram. Onsuz da filmin bütün mərhələlərinə nəzarət anlayışı nisbidi. Məsələn, əgər hər hansı rolu konkret bir aktyoru nəzərdə tutaraq yazmamısınızsa – mən bunu eləməyi sevmirəm – ssenaridə təsvir olunmuş xarakterə yüz faiz uyğun gələn adam tapmaq qeyri-mümkündü. Buna görə də, ən yaxşı çıxış yolu – seçdiyiniz aktyorun yaşını, şivəsini, xüsusilə də şəxsiyyətini nəzərə alaraq xarakteri təzədən yazmaqdı. Bunu sınaq çəkilişləri prosesində eləyə bilərsiniz və beləcə çəkilişlər başlayanda sizə elə gələcək ki, rol üçün ən uyğun aktyoru tapmışınız. Təbii ki, bu özünü aldatmaqdı, amma iş yarayır. Bu mövzunu bir az da genişləndirsək, hətta deyərdim ki, sizin filmin əsas ideyasından xəbərdar olmanız da şübhəlidir. Mən çox vaxt bu anda, məhz bu filmi çəkməli olduğumu bilirəm, ancaq səbəbini izah eləməyi



“Anam haqqında hər şey”, rejissor Pedro Almodovar

bacarmıram. Tez-tez elə olur ki, filmdə əslində nədən danışıldığını yalnız o bitəndən, bəzən də, insanların şərtlərini eşitdikdən sonra başa düşürəm. Təbii ki, mən bunu lap əvvəldən bilirdim, amma həmin bilgi təhtəşüurumda qalır. Çəkiliş zamanı verdiyim bütün qərarlar intuitivdi. Guya hara getdiyimi lap yaxşı bilirəmmiş kimi davranıram, əslində isə, təsəvvür belə eləmirəm! Yolu bilirəm – daha doğrusu, görəndə tanıyıram – lakin hədəfi bilmirəm. Kino hər şeydən əvvəl kəşfdir. Biz, tamamilə şəxsi səbəblərdən, özümüz üçün nəşə kəşf eləmək xatirinə film çəkirik. Nə qədər ironik də olsa, kino həm individual, həm də geniş kütləyə çatdırılmaq üçün həyata keçirilən özünüifadə tərzidi. Kino – başqaları üçün çəkilən, lakin təkcə özünü fikirləşərək çəkəndə uğur gətirən bir nəsnədi.

ÇƏKİLİŞ PROSESİNİN SEHRİ

Çəkiliş prosesi filmin reallaşma müddətinin həm ən aydın, həm də ən qeyri-müəyyən mərhələsidir. Bütün qərarlar çəkiliş prosesində verilir və yaxşı, ya da pis hər şey bu zaman meydana çıxır. Tez-tez “qabaqcadan göz önünə gətirmək”dən danışılır, bəzi kinematoqrafçılar hər şeyi qabaqcadan düşündüklərini deyirlər. Lakin yenə də bir epizod üçün lazım olan bütün elementlər meydançada cəmləşəndə ortaya xeyli problem çıxır. Ağılıma gələn ilk nümunə: “Anam haqqında hər şey” filmində avtomobil qəzası səhnəsi. Lap başda həmin epizodu hərəkətli kamera ilə çəkmək və küçədə, yağışın altında ağırdan qıvrılan oğluna tərəf qaçan ananın üzərinə travellinq etməklə bitirməyi fikirləşmişdim. Çəkilişlər başlayanda nəticəni bəyənmişdim. Sonra təkrar baxanda gördüm ki, travellinq, əvvəl çəkdiyim bir



“İçində yaşadığım dəri”, rejissor Pedro Almodovar

plana çox oxşayır. Həmin an bütün epizodu tamamilə fərqli çəkməyə qərar verdim və subyektiv plandan istifadə elədim: kamera oğlanın gözlərilə ilə baxacaq, maşın oğlanın üstündən keçəndə plan kəsiləcək və növbəti kadrda ananın oğluna doğru qaçdığı görünəcək. Və nəticədə, bu, filmin ən yaxşı epizodlarından biri oldu, halbuki qabaqcadan planlaşdırılmamışdı. Çəkiliş prosesini sehirlə eləyən intuitiv yaranan, improvizasiya, yaxud təsadüf nəticəsində meydana çıxan qərarlardı. Yoxsa, adətən, mənim meydançadakı işim, aktyorlara mexaniki hərəkətlər etmələrini tapşırmaq və kameranı yerləşdirməklə başlayır. Kadri qurandan sonra bütün heyəti bayıra çıxarıb, aktyorlarla tək işləyirəm. Sizə aktyorları necə idarə eləmək haqqında danışa bilərəm, amma mənə, bu, öyrədilməsi mümkün olmayan mövzuların siyahısındadır. Aktyorla iş başdan-ayağa özəl bir şeydi – fərdi yanaşma tələb olunur. Bunun üçün həm başqalarını dinləməli və anlamalı, həm də özünü anlamağı bacarmalısan. Belə şeyləri danışmaq, izah eləmək asan deyil.

Nə olur-olsun, aktyorlarla son dəfə məşq eləyirəm, mətni sonuncu dəfə bir də dəyişdirirəm – əksər hallarda qısaldıb ancaq məğzini saxlayıram. Sonra çəkirəm və adətən, bir çox tonları sınayıram. Klassik anlamda epizodları təkrarlayaraq özümü sığortalamağa çalışmıram. Yəni, hər kadri fərqli plarlarda təkrar-təkrar çəkmirəm. Amma hər çəkilişdə epizodda dəyişiklik eləyirəm. Bəzən aktyorlara epizodu daha ləng, ya da daha sürətli oynamalarını tapşırıram. Bəzən epizodu daha komik, ya da daha dramatik eləyirəm. Sonra montaj zamanı ideal tonu seçirəm. Qəribədi ki, çəkiliş prosesində ağılıma gələn ideyaların əksəriyyəti komik olur və onların filmin ciddiliyyətinə kölgə salacağından qorxuram.

Qıssası, bu üsul mənə hər şeyi sınamaq və daha sonra qərar vermək imkanı yaradır.

LEONE, LİNÇ, SİNEMASKOP VƏ MƏN

Mizan məsələsində qanuna çevrilmiş vərdişlərim yoxdu. Buna baxmayaraq, son filmlərimdə özəl bir şey var: hər şeydən öncə “prime” adlı yeni obyektivdən istifadə eləyirəm. Prime obyektivlər, rənglərə verdikləri tündlüyə və xüsusilə də – bu sizi təəccübləndirə bilər – arxa planda qalan əşyalardan yaratdıqları fona görə çox xoşuma gəlir. Ən vacibi isə, artıq filmlərimi sinemaskopla (ing. aspect ratio – ekranın, yaxud kadrın enliyi ilə uzunluğunun nisbəti. “Sinemaskop” sistemində onların nisbəti 2,55:1-di) çəkirəm. Geniş çərçivəli sinemaskop o qədər də asan format deyil. Xüsusilə də, iri plan çəkilişlərində bəzi problemlər yaranır. Sinemaskopda iri plan çəkmək üçün kameranı çox yaxınlaşdırmaq lazım gəlir. Hərdən o, elə çox yaxınlaşır ki, təhlükə yaranır, çünki müəyyən andan sonra yalan danışmaq mümkün olmur. Odur ki, iri planla nə demək istədiyinizi yaxşı-yaxşı düşünməlisiniz. Çox yaxşı aktyorlar və gerçək duyğular lazımdı, əks halda, hər şey məhv olar. “Məhv olar” deyirəm, ancaq sizə əks reaksiya almış nümunə göstərə bilərəm: Sercio Leone. Leonenin vesterlərdə iri planlardan çox sıx istifadə eləmək üsulu tamamilə sünidi. Bağışlayın, amma mənə, Çarlz Bronson heç bir şey ifadə eləməyən aktyordu! Buna baxmayaraq etiraf eləməliyəm ki, tamaşaçı onu çox sevdi. Leonenin əksinə, Devid Linç bəzi şeyləri çox iri planda çəkərək həqiqətən effektiv təsvirlər yaratmağı bacarır. Onun çəkdiyi planlar nəinki estetik baxımdan mükəmməldi, eyni zamanda sirlərlə doludu. Kinoya tətbiqi sənətdən gələn Linç daha çox əşyalarla maraqlanır, mən isə üzləri çəkməyi sevirəm. Buna baxmayaraq, Linçin fikirləri mənə daha yaxındı.



“Onunla danış”, rejissor Pedro Almodovar

Pedro Almodovar və
Penelopa Krus

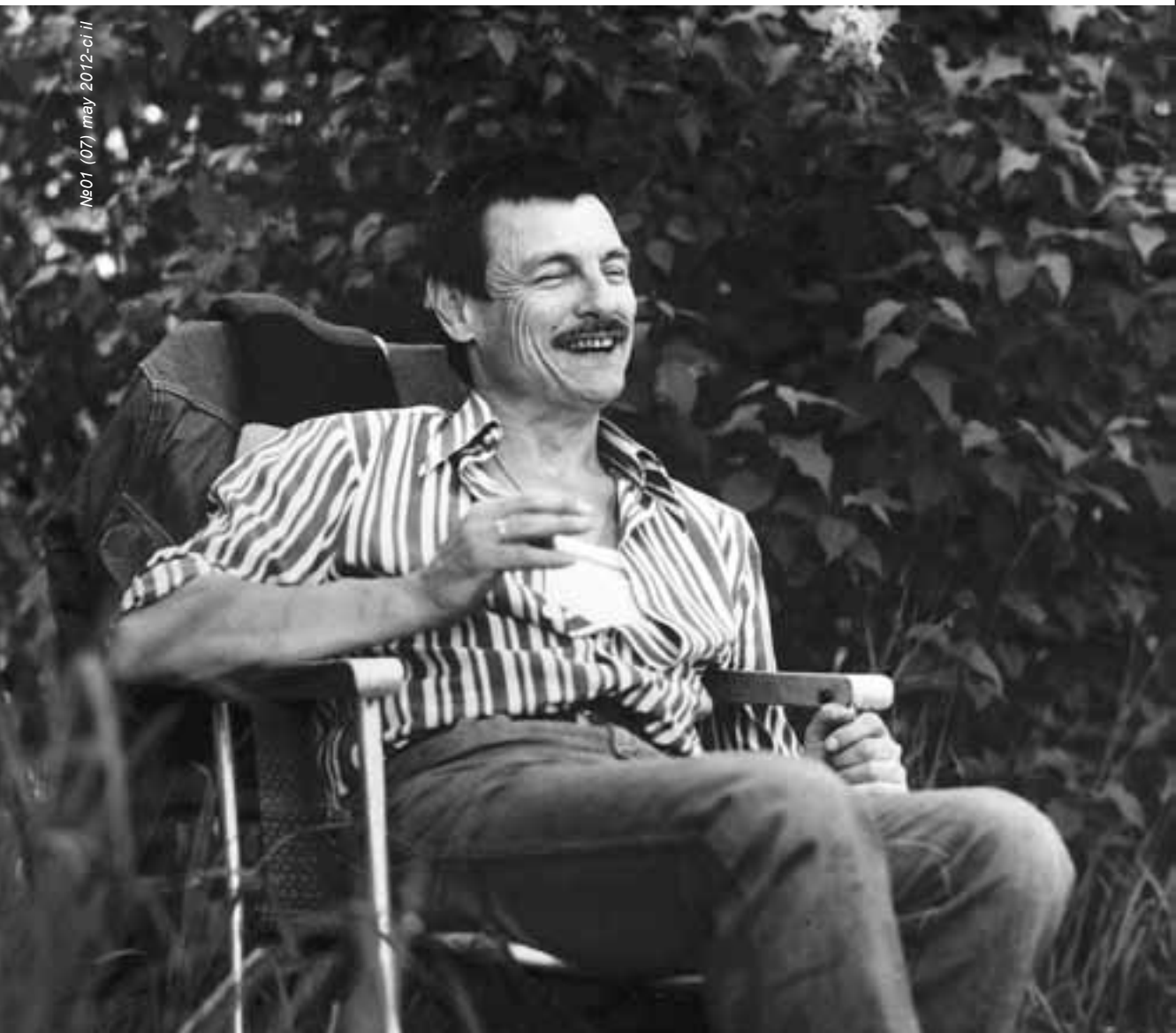


“MÜƏLLİF” OLMAQ ÜÇÜN YAZMAQ VACİBDİR?

Son əlli il ərzində kinematoqrafiyada əcaib bir hal yaranıb. Keçmişdə rejissorun müəllif kimi qəbul olunması üçün onun öz filmlərinə ssenari yazması vacib deyildi. Con Ford, Hovard Hoks, ya da Con Hyuston ssenari yazmırdı, buna rəğmən sözün əsl mənasında filmlərinin və əsərlərinin sahibi, yəni müəllifi idilər. Halbuki bu gün yazan və yazmayan rejissorlar arasında ciddi fərq yaranıb. Koen qardaşları kimi rejissorlar ssenariləri özləri yazmasaydılar, başqa tipli filmlər çəkərdilər. Martin Skorseze ilə vəziyyət tamamilə fərqlidi. Doğrudu, o özü yazmır, amma ssenariyə nəzərəcarpacaq qədər qarışır. Bütün vacib qərarları Skorseze verir və nəticədə işində əsl axıcılıq, filmləri arasında gerçək balans var. Stiven Frirz isə əksinə, yazmır. Hazır ssenarilərlə kifayətlənir. Buna görə də, karyerası enişli-yoxuşlu, filmoqrafiyası qarışıqdı, seçdiyi ssenarilərdən asılıdı. Məncə, Stiven ssenarilərini özü yazsaydı, daha yaxşı olardı.

Əslində, problem rejissorlardan daha çox ssenari müəlliflərindədi. Əlli il əvvəl Hollivudda ssenarilərə zəmanənin ən böyük yazıçıları imza atırdılar: Folkner, Hammet, Çandler, Lillian Helman və başqaları öz fikirlərini qəbul etdirmək üçün mübarizə aparırdılar. Anita Luzun xatirələrini oxuyanda (“Kişilər sarışınları sevirilər” filminin ssenari müəllifi) görürəm ki, onun, studiya sahiblərinin səfeh-səfeh ideyalarını dəyişmək üçün sərf elədiyi fantaziya, yazmağa sərf elədiyi fantaziyaya bərabərdir. Bugünkü ssenari müəlliflərində o cəsarəti görmürəm. Elə bil, onlar studiyalara və prodüserlərə yarımaq üçün yazırlar. Mətn rejissora çatana qədər ona öz fikirlərini əlavə eləmiş bir yığın vasitəçinin əlindən keçmiş olur. Bu prosesdən özəl bir sənət əsərinin meydana çıxmağına imkan yoxdu. Bunu qarşısını almaqdan ötrü rejissorların əksəriyyəti ssenarini özləri yazmağa üstünlük verirlər. Amma bu, müvəqqəti çarədi. Ən ideal variant rejissorun öz düşüncə tərzinə yaxın ssenari müəllifi tapmağıdır. Onların münasibəti evliliyə bənzəməlidir. Aydın görünür ki, Skorseze ilə Şreyderin “Taksi sürücüsü” filmindəki tandemi belə “evliliklərdəndi”. Onlar bir yerdə mükəmməl komanda yaratmışdılar. Əsl “ssenari müəllifi – rejissor” cütüyü necə olmalıdısa, elə idilər: medalın iki üzünü kimi... ■

tərcümə: Aygün Aslanlı



Sevda SULTANOVA

TARKOVSKI

Hekayə

“**E**və gedən kimi duş qəbul etməmiş spagetti bişirəcəyəm, sousunu bol edəcəm, pomidorunu, bibərini də. Soğanları iri-iri doğrayacam, iki qab yeyəcəm, sonra çiməcəm. Andersonun¹ “Neft” filminə baxa-baxa qəhvə içəcəm. Yox, “Neft” yox. Nəsə yüngül bir şey... yüngül, yüngül... Bəlkə “Tanrının cəzası”²...”

Avtobusdakı basabasdan, cürbəcür iyərdən huşunu itirmək üçün ətirli salfetü burnuna tutan qadın gözlərini yumub düşünürdü. Onda ayıldı ki, köhnə bir binanın ağzındadır. Qapını tərəddüdlə, astadan döydü. İçəridən səs gəlmədi. Bir neçə saniyə gözlədi, sonra qapını asta-asta açdı. O, otağın baş tərəfindəki stolun arxasında oturmuşdu. Jurnal oxuyurdu. Təxmin etməyə çalışdı: bu ya kino, ya da ədəbiyyat jurnalı ola bilər. Qadın qapının ağzında lal-dinməz dayandı. O, otağa kiminsə girdiyini hiss etmədi. Qadın qəsdən qurcalandı, o, yalnız bundan sonra başını qaldırdı:

– Sən kimsən?

“Necə də kobuddur“, – qadın düşündü. Çəkinə-çəkinə:

– Jurnalistəm. Son filminizlə bağlı müsahibə almaq istəyirəm, – dedi.

O, üz-gözünü turşutdu:

– Məgər sizə müsahibə təyin etmişəm?

Qadın pərt oldu, axmaq vəziyyətə düşmüşdü. Pərtliyini gizlətməyə çalışdı:

– Yox. Assistentiniz dedi ki, bu gün günortayadək boş olacaqsız.

– Dəxli yoxdu. Əvvəlcədən xəbər vermək lazım idi. Ümumiyyətlə, müsahibə vermirəm. Jurnalistlərdən isə, zəhləm gedir.

– Başa düşürəm... Heç mənim də xoşum gəlmir.

Qadının üzündəki məzlum ifadə, deyəsən, onu bir az yumşaltdı:

– Yaxşı... Bəlkə, əyləşsən?

Qadın ürəkləndi. Stulu çəkib əyləşdi və elə həmin dəqiqə marağını saxlaya bilməyib təxminini dəqiqləşdirmək üçün onun oxuduğu jurnalı boylandı. Kino jurnalı idi. Masada jurnalın daha bir neçə sayı vardı.

– Sənə çay təklif edə bilərəm. Amma indi soyumuş olar, qoy qızdırım, – o, yanındakı kətilə qoyulmuş samovarı elektrik lövhəciyinə qoşdu.

– Sağ olun. Pis olmaz. Hava yaman soyuqdur, – qadın dedi.

O, yarıciddi, yarızarafatla:

– Jurnalistlər niyə belə sırtıq olurlar?, – soruşdu.

– Guya rejissorlar müqəddəsdir, – qadın bunu qeyri-ixtiyari, kinayə ilə dedi.

Gözlədiyinin əksinə olaraq, o, qəzəblənmədi. Əksinə, bayaqdan bəri ilk dəfə idi ki, gülümsədi.

– Qənd də qurtarıb. Qonşu otaqdan alaram.

Az sonra o, əlində qəndlə dolu qab qayıtdı. Masanı səliqəyə saldı. Əlini elektrik samovarına toxundurdu. Çay artıq isinmişdi. Qadına da, özünə də çay süzdü.

– Darıxmadın?

Qadın gülümsədi:

– Yox.

– Nədən danışacağıq?

– Elə son filminizdən danışaq.

Qadın diktofonu işə saldı:

– İlk sualım... Filminizi izləyəndə belə təəssürat yarandı ki, depressiyadan əziyyət çəkmişiz.

– Elə görünürdü?

– Hər halda, mənə elə gəldi.

– Yaşantılarım haqda danışmaq istəmirəm. Sadəcə, içimdəki qorxularımdan narahatam, onlarla üz-üzə dayanmışam. Nə üçün uşaqlar xeyirxahlıq haqda nağıllardan çox, monstrlar barədə əhvalatlara üstünlük verirlər? Çünki onlar daim öz qorxuları ilə mübarizə aparırlar. Mən də içimdəki hansısa qorxuları danışırım. Bəzən onlar mənə əzab verir. Son filmdə də qorxularımı çəkmişəm.

– Məncə, siz bir az melanxoliksınız.

– Bəlkə də. Tarkovskiyə görə, sənətkar faciəvi fiqurdur, amma sənətin özü bədbin olmamalıdır, – o, bir neçə dəqiqəlik pauza verdi, – Uilyam Gaddisin “Etiraf” romanını oxumusan?

– Yox.

– Çayını soyutma... Oxumaq lazımdır. Romanın əvvəlində belə fikir var: ”... və sən bir anda maddiliyin bütün gözəlliyini hiss etmişən”. Sənətin mahiyyəti həm də gözəlliyin dolğunluğunu hiss etməkdə.

Qadın çaydan bir qurtum aldı, növbəti sualı yada salmağa çalışdı:

– Amma sizin, az qala, bütün filmlərinizdə kriminal motiv var. Gözəlliyin kriminala nə əlaqəsi?

– Filmlərdə adam ölməyəndə tamaşaçı darıxır. Bəlkə, qəddar səslənəcək, amma Maltusun nəzəriyyəsini bəyənirəm. Hər gün, heç olmasa, bir neçə adam ölməlidir ki, dünya rahat nəfəs alsın. Amma bir neçə nəfər birdən ölürsə, bu artıq faciədir.

– Hmm.. Bəlkə, bir az da siyasətdən danışaq. Azərbaycanda siyasətdən kənar qalmaq çətinidir. Xüsusən də sənətkar üçün. Yoxsa, elə düşünürsünüz?

– Ölkədəki vəziyyət sənətkarların öz potensialını üzə çıxarmasına kömək edə bilər. Baş verənləri qələmə almaq, çəkmək çox vacibdir. Etirazlar ölkədə nifaq salsada, bu, zəruri prosesdir. Çünki bu həm də müxtəlif mövqeli insanların bir-biri ilə polemikaya girməsidir. Yəqin ki, aqressiv polemikadır. Amma ilk dəfə həmişə belə olur.

– Masanızda kompüter yoxdur.

– Çünki ümumiyyətlə kompüterim yoxdur. Bura bax, deyəsən, daha sualın qalmadı.

Qadın onun kobudluğundan incimədi. Çünki qadına elə gəlirdi ki, kobudluq onu daha cazibədar edir.

– Vaxt ayırdığınız üçün təşəkkür edirəm. Mən daha gedim, – qadın çantasını götürdü.

O, qadını ötürmək üçün ayağa qalxdı. Nəsə düşünürdü, fikirlərini dilə gətirməyə tərəddüd edirdi. Qadının əli qapının dəstəyinə doğru uzananda o dilləndi:

– Vaxtın var?

Qadın bu sualı gözləyirdi. Onun fikrindən daşınacağından ehtiyatlanıb dərhal dedi:

– Əlbəttə.

– Bəlkə, nahar edək?

Onların sevgi hekayəti belə başladı.

– Tarkovski haqda yeni kitabıdır.

Kişi kitabı arvadına verib paltosunu soyundu.

– Deyəsən, bu kitabdan almışdın.

– Yox, bu başqasıdır.

Arvadı mızıldanıb kitabı dolaba qoymaq üçün salona keçdi. On dəqiqədən sonra onlar yemək masasının arxasında oturmuşdular. Televizorda “Xəbərlər” verilişi gedirdi: “Suriyada iğtişaşlar zamanı 41 nəfər həlak olub”.

Kişi fikirli-fikirli çəngəllə kartof qızartmasını qurdaladı:

– Bu çox kədərli. 41 adam. Bilmirik kimdir onlar. Necə adam olublar, ailələri vardı mı? Bəs uşaqları? Nəyi çox sevilir: kinonu ya teatrı? Bəlkə, heç birini? Heç kəs bilmir onlar ölüm ayağında nə düşünüb. Adlarını da bilmirik. Ancaq ümumi adları var: 41 adam. Ən pisi bilirsən nədir? Eşitdiyimiz andaca xəbəri unudacağıq. Yemək yeyəcəyik, işləyəcəyik, sevişəcəyik və hər gün belə xəbərlər eşidəcəyik, hardasa 50 adam, 100 adam ölüb, sonra da unudacağıq.

Qadın boşqabı kənara itələdi:

– İştaham qaçdı.

– Bağışla, iştahanı qaçıрмаq istəmirdim. Gəl, Tarkovskinin “Stalker”inə baxaq.

– Neçə dəfə baxmaq olar axı.

– O bitməyən filmdir, – kişi DVD-ni qoşdu.

Qadın süfrəni yığışdıra-yığışdıra:

– İşdən çıxmaq istəyirəm. Deyirdim məsləhətləşək.

– Filmi izləyək, sonra danışarıq.

Arvadın səsində məyusluq vardı:

– Qabları yuyacam.

– Sən heç nə başa düşmürsən, – kişinin də səsində məyusluq vardı.

...“Səndən müsahibə aldığım günə daş düşəydi”, – qadın mətbəxdə qabları yuya-yuya deyirdi.

...Bəzilərinin fikrincə, bu, ideal ailə idi. Qadın film çəkilişlərində ərinə tək buraxmırdı, bütün şiltaqlıqlarına dözürdü və gücünün tükəndiyi anlarda “hər bir kişinin arxasında güclü, ağıllı qadın dayanır” ifadəsini yada salırdı. Kişi fasiləsiz olaraq

Tarkovskidən, onun filmlərindən danışır, tez-tez ondan sitat gətirirdi. Əvvəllər qadın, Tarkovski ilə bağlı söhbətləri həvəslə dinləyərdi. Günlərin birində isə hiss etdi ki, o, ərinə məcburən qulaq asır. Tarkovski haqda söhbətlər arvadın zəhləsini tökmüşdü. O, Tarkovskiyə nifrət edirdi. Elə bir dövr gəlmişdi ki, onların həyatı artıq Tarkovskinin filmlərindən, onunla bağlı söhbətlərdən ibarət idi. Bu həmin dövr idi ki, kişi yaradıcılıq böhranı keçirirdi, Tarkovski kimi çəkmək istəyirdi, alınmırdı. O, Tarkovski ilə nəfəs alırdı, şəxsiyyət kimi, sanki, mövcud deyildi. Onun kimi çəkə bilmədikcə təkcə ruhən yox, fiziki cəhətdən də zəifləyirdi. Arvadı ilə sevişdiyi anlarda qəfildən duruxur, Tarkovskinin hansısa filmi, sitatını xatırlayırdı. Və qadına elə gəlirdi ki, o, əriylə yox, Tarkovski ilə sevişir.

...Aradan xeyli vaxt keçmişdi. O, uzun fasilədən sonra yeni film çəkmişdi. Bu gün premyera idi. Kişi həyəcədən dırnaqlarını çeynəyirdi. Arvadı onun həyəcanını duydu, ərinin əlindən tutdu, pıçıldadı: “Sən dahisən, dahisən, dahisən”. Kişi zorla gülümsədi. Həmişə belə olurdu. Filmlərinin premyerasında arvadı üç dəfə bu sözləri pıçıldamalıydı. Şehirli kəlmələr kişinin həyəcanını azaldır, özünə inamını artırır.

Film bitdi. Dost-taşıqlar təbrik üçün ona yaxınlaşdılar. Kişi duyurdu ki, təbriklər səmimi deyil. “Tarkovskini köçürdüb”, – arvadı arxadan səslənən fikirdən diksindi. Çevrildi. Sısqa bir oğlan orta yaşlı kişiylə danışır.

Qadın ərinə baxdı. Onun eşidib – eşitməyəcəyini təxmin etmək istədi. Əri kədərliydə, sanki, başqa aləmdə idi, onu təbrik edənlərlə həvəssiz danışır, deyəsən, filmin uğursuzluğunu özü də anlamışdı.

– Niyə gec gəldin?

– Montajda idim.

– Narahat oldum, – qadın doluxsundu, ərinə sarıldı, başını onun köksünə qoydu, kişi onu qucaqladı. Qadın xoşhallandı. Birdən qəlbi sıxıldı, başını qaldırdı. Onu qucaqlayan əri yox, Tarkovski idi. O, Tarkovskinin qollarından qopmaq istədi, çırpındı. Qadın çırpındıqca Tarkovski azğınlaşdı. O, qadını yerə yıxdı, ayaqlarını araladı.

Qadın yuxudan ayılında tər içində idi. Əri, Tarkovskinin gündəliklərinin çap olunduğu kitabı oxuyurdu. Yuxusunu danışmaq istədi, tez də fikrindən daşındı. Qadın, Tarkovskiyə də, onun filmlərinə də nifrət edirdi. Tarkovskinin ucbatından onun həyatı məhv olurdu. Bir dəfə əri evdə olmayanda qadın onun jurnallarının arasında Tarkovskinin fotosunu tapdı, əvvəlcə ona tüpürdü, sonra yadına düşdü ki, tualet kağızları bitib. Necə sevindisə, ağılına gələnə dərhal etmək istədi: tualetə getdi, işini bitirdikdən sonra fotoyla özünü təmizlədi. Hiss etdi ki, ürəyindən tikan çıxır, yüngülləşir. Fotonu atandan sonra ona elə gəldi ki, Tarkovski artıq onunla əri arasında divar olmayacaq.

Qadın ərinə səhər yeməyi hazırlayırdı. Kişi fikirli-fikirli siqaret tüstülədir.

– Axırıncı ssenarindən xəbər çıxdı?, – qadın səmindəki soyuqluqdan diksindi.

– Qəbul etmədilər, – əri həvəssiz dilləndi, – Guya abstartk səhnələr çoxdur, dialoq yoxdur, “tamaşaçıya maraqlı olmaz” dedilər.

– Bəlkə, belə daha yaxşıdır. Məncə Tarkovskiyə aludəçiliyin səni məhv edir. Sadə çəkməyə çalış. Camaatın arasında ol, sosiallaş.

– Tarkovskiyə qarşı getmək Tanrıya qarşı getməkdir. Bunu sənə anlatmaq üçün daha nə etməliyəm?

Kişi, başını əlləri arasına alıb bir neçə an beləcə qaldı və qəfildən stuldan döşəməyə yıxıldı. Özünü doşəməyə çırpıb ağlamsındı:

– Mən Tarkovski kimi çəkmək istəyirəm. Başa düşürsən?

Arvadının ərinə yazığı gəldi. Əllərini önlüyünə silə-silə kişiye yaxınlaşıb onun başını sinəsinə sıxdı.

Həmin gün səhər ər-arvad dənizkənarı parkda gəzişirdi. Kişi son günlər lap sınıxmış, zəifləyib əldən düşmüşdü. Həkim ona təmiz havada gəzməyi və Tarkovskinin filmlərindən uzaq olmağı məsləhət görmüşdü. Skamyalardan birində əyləşdilər.

– Bu işıqlı dünyada yaşamaq necə də kədərli! Mən dövlətdən asılı olmadan öz işiylə məşğul olmağı bacaran hər bir kəsə qibtə edirəm. Necə də qanmaz hakimiyyətdir! Məgər ona ədəbiyyat, musiqi, rəssamlıq, poeziya, kino lazımdır? Bəlkə, hər şeyə tüpürüm? Ətrafda yalan, saxtalıq və fəlakət... Hər iki əlim çox ağrıyır. Çox zəifəm. Öləcəm?

“Bu ki, Tarkovskinin gündəliyindəndir”, – qadın düşündü. Bədəninə üşütmə gəldi, onu ögümə tutdu, gözlərindən yaş axdı.

Kişi onun ağladığını çantasından salfeti çıxarıb burnunu siləndə hiss etdi:

– Nə oldu?, – qayğıkeşliklə soruşdu.

Qadın cavab vermədi. O, səssiz ağlayırdı.

– Gedək evə.

– Tarkovskidən ürəyim bulanır. Onun haqqında daha heç nə eşitmək istəmirəm, – arvadı qırıq-qırıq deyirdi.

Ona heyərlə baxan ərinin özünə gəlməsini gözləməyən qadın ikinci zərbəni vurdu:

– Sən də məndə ikrah hissi doğurursan. Sən zəif adamsan, heç kimsən. Sən “tarkovski” xəstəliyinə tutulmuş, onu yamsılayan zavallısan.

Qadın cavabı gözləmədən kişidən aralandı. Arxaya baxmadan, sürətlə addımladı. O, Tarkovskinin adını heç zaman eşitməyəcəyi yerə qaçmaq istəyirdi.

Özünə gəlmək üçün yol kənarındakı kiçik kafelərdən birinə girdi, küncdəki boş masaların birində oturdu. O, tənənfəs olmuşdu, göz yaşları dayanmırdı.

Səhər olduğundan kafədə adam az idi. Qadından başqa bir müştəri də vardı. O, qadınla üz-üzə masada əyləşən 45-50 yaşlarında bir kişi idi. Kişi qəhvə içə-çə qəzet oxuyur, arabir qadına baxırdı.

Qadın ona mərhəmətlə baxan ofisiyanta çay sifariş verdi...

– Sizə necə kömək edə bilərəm?

Yumşaq səs qadının qulaqlarını oxşadı. Başını qaldırdı. Qarşı tərəfdə oturan kişi idi. Qadın bir necə saniyə dinmədi. Sonra zəif, kövrək səslə:

– Siz Tarkovskini sevirsiniz?

Kişi gözlənilməz sualdan çaşdı:

– O kimdir?

Qadın rahat nəfəs alıb kişiye gülümsədi. ■

1. Pol Tomas Anderson – Amerika müəllif kinosunun nümayəndələrindən biridir. Nüfuzlu kinofestivallarda mükafat alan “Nefi” filmi (orijinalda – There Will Be Blood) XIX əsrdə neftçixarmaqla varlanan sahibkarın hərisliyindən bəhs edir.

2. “Tanrının cəzası” (orijinalda – Switch) filminin rejissoru amerikalı Bleyk Edvardsdır. O həm də məşhur “Tiffani ilə səhər yeməyi” filminin müəllifidir. “Tanrının cəzası” komediyası reklam mütəxəssisi olan arvadbaz Stiv Bruksun hekayətini anladır. Tanrı, Stivi cəzalandıraraq onu qadına çevirir və o, yeni həyatında qadınlara verdiyi əzabı özü yaşayır.





*Валерий ИВЧЕНКО
Тоғрул ДЖУВАРЛЫ*

ЖИЗНЬ ГАНИЕВА

(киносценарий)



Тогрул Джуварлы

ОТ ОДНОГО ИЗ АВТОРОВ

Сценарий этот написан давно. Очень давно. Сорок два, может быть, сорок четыре года назад. Сейчас это время кажется почти таким же далеким, какими нам казались события, описанные в сценарии.

Не исключаю, что спустя годы, может показаться, что это и не сценарий вовсе, а нечто другое. В конце концов, хороший сценарий это некий сухой, но точный проект с отчетливой свежей идеей, интересным кинематографичным сюжетом, который потом режиссер наполняет смыслами, красками, запахами. А мастер-диалогист (режиссер, сценарист, а порой даже и сам актер) всегда способен наполнить это живой речью.

Коллегам из журнала «Фокус» сценарий показался интересным. Но, когда выяснилось, что они готовы опубликовать сценарий, я, естественно, был вынужден внимательно вычитать его прежде чем сдать в журнал. Читал, замечу, спустя почти сорок лет.

Перечитывать старый, написанный десятилетия назад сценарий это все равно, что войти в старый заброшенный дом, в котором жил когда-то, пусть даже недолго. Отчетливо видишь, что вот здесь потрескалась стена, а этот уголок – совсем никудышный, а вот дверь – еще ничего. А краска, которая была наложена слой за слоем, уже набухла (это я о диалогах в сценарии, которые иногда кажутся непомерно длинными), стала аляпистой, еще более подчеркивая непригодность этого дома для жилья.

Можно прибегнуть и к другой метафоре. Читать давно написанный сценарий – это все равно, что разглядывать свои юношеские фотографии. Вроде бы и ты, и в то же самое время кто-то чужой, незнакомый. Без морщин, но глупый. Вроде теперь поумнел, но весь в морщинах... Хорошо, что писали вдвоем, так что эта вечная неполнота не совсем твоя.

Но в любом случае, к этому сценарию лучше всего относиться как к некоему «артефакту», отражающему эпоху, в которую он писался. Конечно, снова в метафорическом смысле



этого слова. Здесь как раз есть шансы на то, что сценарий кому-то понравится, несмотря на всю свою возможную старомодность.

Постараюсь объяснить, почему такой подход показался мне интересным. Вы видели когда-нибудь куски старых тарелок с узорами, которые достают археологи из-под земли или со дна моря? Меня такие фрагменты всегда волновали, потому что они задают какое-то бесконечное движение назад. Вначале по фрагменту хочется восстановить целую тарелку или кувшин. Если это все-таки получается, хочется увидеть в воображении, в окружении каких же все-таки предметов была эта тарелка. Затем думаешь, что же они ели из нее и почему они так старались, чтобы тарелка все-таки была красивой? Этот ряд можно продолжить до бесконечности.

Как мне кажется, для молодых, которые соберутся с духом и все-таки дочитают сценарий, это нечто вроде фрагмента такой «ископаемой» тарелки. Не знаю, покажется ли она им достаточно сохранившейся, чтобы судить о времени, в котором она писалась? Или они сочтут фрагмент слишком малым, чтобы бы он мог дать представление о целом?

Но я помню, как я вместе с моим товарищем Валерием Ивченко лепил эту «тарелку» и она была еще целой. Сам сценарий, как выяснилось, я в каких-то эпизодах забыл. Но все, что было вокруг сценария, знаю и помню хорошо. Почему на ней такие узоры. Для какой еды предназначалась эта «тарелка». На каких гостей мы рассчитывали. Вот это все вместе взятое и похоже на работу с «артефактом».

Тем же, в кого легко западают чужие слова, это «предисловие» лучше дальше и не читать. Или прочитать его, если все же одолеют сценарий, в самом конце.

«АРТЕФАКТ».

Любой творческий и даже полутворческий акт всегда происходит в какой-то среде, которая порой оказывается интересней даже самого акта.

И оттепель 60-х оказалась длиннее, чем мы ожидали. Хрущев в Манеже уже громил «абстракционистов», обозначая окончание оттепели, но она еще продолжалась, работала, жила. Тогда зачитывались всем, что обращало человека к человеку. К его неведомым глубинам, к неожиданностям, умению стойко держать удар судьбы. Зачитывались Ануем, Камю, Сартром, Фришем, Дюренматтом. На одну ночь передавались романы Александра Солженицына. А еще был Бахтин, который предлагал в рамках средневековой традиции



постоянно переосмысливать власть, хотя бы карнавалю сменяя ее на один день. Был Выготский, рассказывающий о легком дыхании, которое всегда нужно искусству, и об исторической иронии, без которой нельзя рассказывать ничего из истории, если не хочешь впасть в ересь ее ложной мифологизации. И было множество книг, которые призывали не прятать, не пытаться подгонять все под реальность, а выдумывать, и как мастер-резчик, работающий на виду, постоянно подчеркивать, обнажать сам творческий процесс. Одна из популярных книг на эту тему так и называлась «Товарищ время, товарищ искусство».

Конечно, с той поры утекло много воды. Обнажение творчества, хотя и закрепилось в постмодернизме, почти ушло и осталось только в шоу-бизнесе, как обнажение всего и вся. Над властелинами сегодня шутят в рамках дозволенного. Никто из них не любит даже на короткое время, выглядеть шутком, хотя без этого нет карнавала жизни. А история часто служит политике с рьяностью, которая была неизвестна прошлым поколениям.

Все эти культурные «токи» прошли через предлагаемый сценарий. Не берусь даже судить, какая их часть конкретно прошла через нас. Но совсем не удивлюсь, если кто-то найдет в истории о двух Гусейнах какие-то отзвуки беккетовского «В ожидании Годо». А в целой конструкции отыщет влияние «Гражданина Кейна».

Оказывается, писать что-либо вдвоем очень интересный процесс. Иногда это как соревнование, кто талантливее, кто больше придумал. Иногда полное единение, когда вдохновение, веселье, что угодно, несет тебя на полных парах вперед и уже совсем не важно, кто и что придумал и чей вклад был больше. С соавтором ты выступаешь как целое. К тому же, если работу надо закончить,



то размовки невозможны. Нас было двое и большинство эпизодов в сценарии диалогичны. Так легче – писать вдвоем, потому без конца споришь и меняешься местами...

Целые несколько месяцев в конце осени-начале зимы, в конце шестидесятых мы снимали квартиру в Мардакянах. Миниатюрная машинка «колибри», на которой Валера строчил наши диалоги, была по тем временам чуть ли не знаком избранности. И обеды у нас случались царские – бутылка сухого вина «Садыллы», куски парного дымящегося мяса и рядом два зеленых лучка. Время от времени Валера исчезал. Он отправлялся к ГРЭС «Северной» и там, в компании ныряльщиков, одетых в такой же как у него костюм «калипсо» (в нем было тепло), охотился на бершей, а иногда приносил даже осетров. В иные месяцы его «компаньоном» был без преувеличения великий «мультипликационный» композитор Владимир Шаинский. Сам бакинец, он без моря и жизни не представлял. Если Валера возвращался с хорошей охоты, мы затевали еще большее пиршество. Кстати, берши после той зимы на десятилетия ушли из здешних вод. Возможно, их согнали с места как раз подводные охотники. И вот недавно узнаю: берши вернулись к северному берегу Апшерона. Воистину круговорот жизни можно наблюдать в самом разном!

Хозяином дома, который мы снимали, был весьма неприятный тип, по имени дядя Ваня, который пришел в Баку с Красной армией. У меня дома до сих пор тикают серебряные карманные часы, выкупленные у него за три советских рубля. Портятся, ломаются, но я их чиню, и они снова тикают. Так что с этим дядей Ваней все эти годы я как бы и не расставался. Все его истории, особенно, касающиеся того, как он обустроивался в этой чужой стране, которая стала его

родиной, рассказывали о нем очень многое. Да и часы он явно экспроприировал у кого из побежденных. С особой гордостью он поведал нам, как он – «победитель» боролся с ворами в лихие двадцатые. Он распилил металлическую ручку на двери, потом спрятал распиленное место под изоляцией, присоединил два конца ручки к электричеству, не забыв замочить пол перед входом. Его трясло от смеха, когда в упоении перед великими возможностями электричества, он рассказывал, как это действовало. И едва ли не самой яркой картиной его жизни был вор, которого ударило электричеством и который трясся, как припадочный, пока он, дядя Ваня, не смилостивился над ним. Больше ко мне воры не приходили, торжественно заключал он.

Видимо, тоскуя все же по России, он соорудил у себя в доме большую русскую печку, но собрал ее на деревянном настиле. Зима оказалась холодной. В очень холодные дни мы все больше и больше поднимали поступление газа, пока однажды ночью печь просто не провалилась от жара, продавив собой деревянный пол, который уже дымился и хрустел под этой тяжестью. Кто же ставит русскую печку на деревянный пол!

А еще была ранняя весна в пансионате в Загульбе, куда мы купили дешевые путевки, чтобы дописать все-таки сценарий. В этот сезон пансионат целиком принадлежал туристам из России и других республик и нескольким десяткам милиционеров, которые охраняли огромный по территории пансионат. Летом, когда пансионат занимала элитная интеллигенция и он казался переполненным отдыхающими, милиционеры словно растворялись в воздухе. Штат был тот же, но они сами, правда, становились беззвучными и невидимыми как эфир. Лишь у входа можно было встретить нескольких из них. Но весной это были боги и хозяева пансионата. Всех туристок – а были в основном женщины разных лет – они называли, на всякий случай, гулящими. И вели себя как хозяева гарема, который настолько велик, что его просто не обслужить. Но сами они обслуживали миф о невероятно темпераментных кавказских мужчинах, то есть о самих себе. Но тут их можно было подловить на лирике. Однажды ночью мы гуляли возле моря и вдруг за скалами услышали голоса. «Циник»–милиционер разводил за скалами такие словестные рулады на корявом русском языке, что перед ним меркли поэты прошлого.

Это сегодня полуостров Апшерон стал так плотно застраиваться, что всякие зверушки насовсем покинули его. А тогда в пансионат еще забегали лисы. И барашки щипали на солнечных лужайках только что проступившую траву.

И был еще жив Мамед Джавадович, странный круглый человек и большой гурман, который жил где-то на улице Горького. Молодым человеком он работал у Тагиева приказчиком. Говорил он о нем захлеб, однако, время от времени его неодолимо тянуло поговорить о женщинах, которых он встречал в тагиевском доме. Особенно запечатлелась в нем некая полячка Ванда. О ней он говорил с меньшим восторгом, чем о Тагиеве. Пытаясь передать нам ее красоту, он оттопыривал пальцы и говорил, что глаза у нее были «вот такие вот круглые, как душбере». Мы старались не расхохотаться, потому что это была любовь обжоры и гурмана.

Сара ханум Тагиева ходила по городу со своей авоськой, в которой в канцелярских папках лежали бумаги, доказывающие, что ее отец был настоящим просветителем. Складывалось абсурдное ощущение, что она ищет человека, который сказал бы, что «настоящим я удостоверяю, что Гаджизейналабдин Тагиев



действительно был просветителем». Хотя ведь, казалось бы, и доказывать ничего не надо было. Стояли во всей красе общественные здания, построенные Тагиевым, и все знали, как много он сделал для Баку, правда, предпочитая об этом молчать. С нами в газете работал внук Тагиева, худой щуплый человек с офицерским прошлым. Так вот они иногда останавливался перед зданием женской школы, где теперь рукописный фонд, и громко говорил – «Дед ведь построил, дед!». Он говорил очень громко, почти скандалил и, казалось, что нас обязательно должна замести милиция, потому что мой собеседник фактически открывает митинг в пользу возвращения экспроприированной собственности. Почему-то не трогали...

С Сарой ханум Тагиевой была и другая история. Мы попросили ее показать и рассказать, как они жили в отцовском доме (это сейчас все знают, что Музей истории это бывший дом Тагиева). Надо было почему-то испросить разрешения

у парткома. Тот сидел у себя в кабинете, прямо в шляпе. При виде Сарыханум он не только не снял шляпу, но и даже не удосужился встать. Он милостиво разрешил дочери хозяина дома показать нам комнаты, но поплелся вслед за нами. А Сараханум была как то особенно возбуждена, она как будто, действительно, возвращалась в старые дни. Мы бродили по огромному дому, семенил за нами партком. Все более воодушевляясь, Сараханум вела нас по дому, как настоящая его хозяйка, показывала разные его уголки, смеялась, серьезнела. Партком тоже был растерян, потому что, хотя Сару ханум все в музее знали и относились к ней как к чудаковатой старушке, которую нельзя обижать, он признал в ней настоящую хозяйку и приподнимался на цыпочках, чтобы рассмотреть какой-то пыльный уголок, на который показывала наследница. Апогеем этого исторического путешествия по фамильному дому стал момент, когда Сараханум царственно бросила парткому «Снимите шляпу, вы в присутствии женщины». И снял ведь, смутившись! ... Спасибо Аязу Салаеву, что оставил память об этой замечательной женщине в документальном фильме «Отец».

А другая дочь Тагиева жила тихой жизнью со своей семьей где-то в районе Шемахинки. Встречи с ней добиться было сложно. Она была подчеркнута суховата, сдержанна, словно не ожидала ничего хорошего от этого вторжения в забытое. Она ничего не хотела вспоминать о прошлом. И то же самое я слышал однажды от Сарыханум Ашурбейли: вспоминать очень больно, говорила она. Эта маленькая, крепкая духом женщина, замечательный историк, действительно, ничего не хотела вспоминать о прошлом. Она держала его для себя (Адамын дерди безен озуне еля езизди ки, хеч кимле болушмек де истемирсен). В девяностые были еще живы все три дочери Балабека Ашурбекова. Вспоминается совершенно потрясающая, пронзительная документальная лента о них, которую сняли голландцы. Они сделали вещь, на которую не пошел бы ни один азербайджанский документалист. Если мне не изменяет память, они заставили сестер пройти от дома Сарыханум на Басина до их бывшего фамильного дома на Гоголя. Получился как бы крестный ход трех старых, очень трогательных женщин. К родному дому, ставшему чужим, в собственную память. До сих пор помню щемящее ощущение от кадра, когда они на уже слабеющих ногах пересекают улицы или в знакомом лестничном пролете обсуждают возможность возвращения им фамильного дома.

Был жив еще сын Мухтарова, который использовал у себя на скромной даче насос, сконструированный еще отцом. Только качал он уже не нефть, а воду из колодца. Оказывается, эпоха бакинских миллионеров была близко, можно сказать, совсем рядом.

И тут же, совсем рядом теснились собственные демоны большевизма. Они не обязательно должны были походить на застывших в своей отчужденности меритократов из Кремля. Это были во многих отношениях нормальные, подчас даже весьма образованные и способные люди. Но они олицетворяли волю верховной власти и автоматически становились бонзами – каждый в своей епархии. Есть расхожая, часто цитируемая статья диссидента Михника, который сказал, что, разрушив идола коммунизма возле пещеры, люди вошли в нее и обнаружили там множество других идолов, которых надо сокрушить. Смысл этой фразы, конечно же, глубже, речь о демонах в нас. Но, если «овеществить» этот образ, то осколки, демоны той эпохи еще остались. Им несть числа, но сегодня они выглядят вполне капиталистически.

Самым большим человеком для «Азербайджанфильма» была, кажется, Зусева, редактор Госкино СССР, утверждавшая сценарии и фильмы. Когда она приезжала в Баку студийные коридоры гудели, потому что все зависело от нее. Эта худая невысокая женщина с цепким взглядом была и «бог, и царь, и господин» для национальных кинематографов. Она была профессиональным бонзой, исполняющим волю большого Бонзы, но при ней был ум, понимание вещей, вкус.

Валерий решился и предложил ей ознакомиться с этим сценарием. Она честно прочла, сказал что-то похвальное. Одна ее фраза запомнилась. Она сказала, что сценарий написан с этическим отношением к истории, а подход должен быть классовым. Надо разрешить это противоречие – и «зеленый свет» возможен. Сегодня, я полагаю, все наоборот. Никто не будет искать классового подхода. Но любой чиновник скажет, что в сценарии достаточно много этического, а надо бы возвысить национальный дух. В 90-ые на волне интереса к бакинским миллионерам сценарий запросили с киностудии. Отдал, не спросив у соавтора. А сценарий как в воду канул. Ни ответа, ни привета. Через какое-то время попросил его назад, но он затерялся где-то среди студийных полок. Такой миллионер не подходил. Нужен был полноценный Отец нации. Движение этого материала к экрану остановилось, так и не начавшись.

ЧТО НЕ ПОЛУЧИЛОСЬ

Спустя время, наверное, интересно и поучительно, что же, как кажется теперь, не получилось. По жадности молодости в сценарии хотелось совместить все – поэтическое, эпическое, элементы психологической драмы.

В сценарии много говорят, очень много. Конечно, помню, что как в джазе, нам хотелось «разогреться» словом, прежде тем придти к какой-то мысли или ощущению. Но ведь надо еще уметь и отсекаать в конце лишнее.

Сценарий это не рассказ или повесть. Его нельзя писать на эмоциях. Даже роман, как крупная форма, уже не выдерживает только эмоционального письма. Его нужно заполнять умственным волнением, выстраивать. А этот сценарий как бы писался на волне эмоций.

Сегодня в сценарии можно найти исторические, этнографические неточности. Но, вычитывая сценарий, я не менял ничего, хотя желание переписать что-то возникало не раз. Чуть-чуть изменил лишь финальную сцену, где была вопиющая неточность, которую я исправил так мягко, как мог. Артефакт и должен оставаться артефактом.

Мы изначально отказались от сценария о Тагиеве, хотя, безусловно, он был самой весомой фигурой в плеяде бакинских миллионеров. Не по деньгам (кто их считал?), а по общественной значимости, авторитету, возрасту. По памяти, мы решили создать обобщенный образ миллионера, который шел к богатству, подминая под себя человеческие судьбы и который сам приходит к мысли, что правила общежития в этом жестоком мире надо менять. А первородный грех богатства как бы преследует его до конца. Но, видимо, место, которое он занимал в обществе того времени, было столь велико, что многое в сценарии оказалось из его жизни. Вот и получился Гаджизейналабдин Ганиев.

Жалко, что выпала сцена, которую мы между собой обсуждали. Кто-то из бакинских миллионеров затянул свадьбу своего чада на одиннадцать или даже

сорок дней. Молва даже рассказывала, что из ресторана Метрополя вытаскивались все новые и новые столы и растягивались на старой Ольгинской чуть ли не до самого моря. Миллионер, который двигается от стола к столу, здороваясь с новыми гостями, это, вообще, интересно. Но вот он у самых крайних столов – и мы понимаем, что любой праздник равенства рано или поздно кончается.

«Надо прожить жизнь, чтобы понять то, что ты пережил в молодости» сказал как-то Моэм. Нам хотелось легко рассказанной, но беспощадной в сути истины о том, что богатство просто так не приходит, что когда один становится сильным, другой становится слабее. Это как близнецы, когда один отнимает энергию другого. Хотелось рассказать о трагизме жизни, где удаче одного обязательно сопутствует чья-то гибель. И сколько потому это не покрывай мир благодеяниями, в конце концов, нажив большое имя, ты снова можешь стать источником гибели для других людей. Из лабиринта жизни не выбраться. Сегодня эта тема может показаться немного старомодной и не очень точной. Но тогда только что закончилась эра Сталина. Наверное, нас тоже охватил поток времени. Большое имя казалось чудовищной несправедливостью истории, ее молотом.

Сегодня я с интересом прислушиваюсь к спорам о том, как литература конструирует нацию, в той степени, в которой это ей доступно. Есть люди, которые говорят, что все лучшее, что сделано в азербайджанской прозе двадцатого века, критично по духу, даже разрушительно. Что нации, особенно, в момент становления нужны позитивные примеры. Нации, конечно, нужны идеалы. Всесветный успех наивного и светлого романа «Али и Нино» только этим и объяснишь. Но я и сегодня убежден, что нужно и развенчивание иллюзий, та самая историческая ирония. Эти «инь» и «янь» очень хотелось совместить в сценарии. Кажется, не получилось...

ЧТО ЖЕ ВСЕ-ТАКИ УЦЕЛЕЛО

Удивительно, но, кажется, что кое-что осталось в сохранности. Оказывается, мы писали сценарий с абсолютной любовью к тому, что называется народ.

Сама материя эта – народ! – темная, зыбкая, непонятная. Правители замечают народ лишь дважды – во время социальных революций и во время выборов. Первое замечено везде, второе – в развитых странах. Но мы его любили тогда. Может быть, потому что мы писали сценарий среди людей. А, может потому, что мы и сами были народом.

Народ в сценарии разный. Полный абсолютной веры в будущее. Несчастный. Иногда бунтующий. Наивный и простодушный. Тянущийся к знаниям и боящийся их. Если удариться в абсолютную фантазию и вообразить, что сценарий этот был бы экранизирован, то самой трудной задачей было бы найти актеров второго плана.

Самой ценностной в сценарии, так мне кажется сегодня, осталась линия неистового просветительства. Можно оспаривать ее выписанность.. Но получилось история человека, который ужасно торопится с просветительством, как будто предчувствует, что вот-вот грянет бессмысленная в сути, разрушительная революция. Ганиев верит в упреждение, но революция с ее пафосом равенства и быстрого успеха, оказывается проворнее.

Надо набрать в легкие дыхание и уйти в просвещение, но всегда не хватает времени. Ганиев, как и следовало, ожидать, не успевает «переделать» мир... Хотя ему казалось, что это почти возможно.

В этом своем просветительском пафосе он почти безразличен к способам достижения цели. Он готов хитрить, если видит, что иного не дано, чтобы подвести человека к образованию. Он готов быть властным, пугающим, хотя образование падает в благодатную почву, когда человек не знает страха. Он становился проповедником, если понимает, что иного пути кроме проповеди не осталось. В своем просветительстве он не боится даже быть смешным.

Сейчас, через время, кажется, что писался сценарий не о бакинском миллионере. А об Ахундове, о Зардаби. О всех тех, кто из глубины 19 века, побеждая свой собственный пессимизм и отчаяние, верили в новый просвещенный мир следующего столетия. Сохранились много документальных доказательств этой великой веры. Новый 1900 год, судя по историческим описаниям, отмечался даже более торжественно, чем рубеж тысячелетий в 2000 году. Сколько было надежд, что мир бесповоротно становится иным! А впереди были революции, гражданские войны, две большие мировые войны, газовые атаки, атомная бомба. Революция пожирает своих детей, а просветительство?

Если рассуждать рационально, то просветительство постоянно конструирует перемены в мире, но трагически отстает в социальной результативности. Кажется, и эта линия в сценарии получилась.

Понимаю, что этот сценарий можно было бы просто разместить в Интернете, найдя подходящий уголок. Последний дает изумительную возможность почувствовать обратную связь с читающим. Но в данном случае любовь к печатному слову оказалась сильнее.

Тогул Джуварлы



Тоғрул ДЖУВАРЛЫ
Валерий ИВЧЕНКО

ЖИЗНЬ ГАНИЕВА

ДВА ГУСЕЙНА. 1850 г.

ЧАСТЬ I

Пустынная дорога. Степь. Одинокое дерево с тенью. Приближаются двое путников. Один из них хромает. Другой – одноглазый – пристально смотрит на торчащий у дерева камень, который издали кажется сидящий в тени фигурой.

– Не он, – шепчет одноглазый, приблизившись.

Путники проходят мимо. Хромой оглядывается на дерево, прохладный камень в тени.

– Жарко, – говорит он кривому. – Куда так спешить, слышь? Сядем давай, отдохнем.

– Некогда мне, – вздыхает косой. – Искать надо. Идти вперед. Без усталы, каждый день.

Косой останавливается и пристально смотрит в сторону. Что-то чернеет в степи.

– Кого искать? – останавливается и хромой. – Это могила. Сова сидит...

– Имама Гусейна ищут.

– Какого имама Гусейна? – удивляется спутник.

– Ай, киши, отстань! – отмахивается косой. – Ты – невежда. Сзади иди. – Косой снова движется вперед, осматриваясь и бормоча. – Имама Гусейна не знает! Позор! – качает он головой. – Правды нет, религии нет. Бога забыли, имамов не чтут. Эй! – оглядывается он на хромого. – Ну, подойди!

Хромой послушно догоняет.

– Десятый имам жив, – объясняет косой. – Всех имамов зарезали, а десятый пропал. Убежал, понимаешь?

Хромой кивает.

– Ходит где-то теперь по земле, – вздыхает косой, – порядок наводит. Может народу помочь, может всё изменить, понимаешь? – косой плюёт на ладонь и растирает лысину. – Жарко. Солнце жжёт – сил нету. Интересно, его сейчас солнце видит?

– Кого? – удивляется хромой. – Кто видит?

– Имама Гусейна.

– Откуда я знаю? – пожимает плечами хромой. – Ты бы лысину накрыл, легче станет. Узел на голову положи.

Некоторое время идут молча. Косой несёт на голове котомку с едой.

– Тебя как зовут? – спрашивает хромой.

– Тоже Гусейн, – вздыхает косой.

– Глаз давно потерял?

– Какое там давно! – сердится косой. – Шёл по лесу, наткнулся на ветку. Имама искал. Глаз потерял. Как имама найду – глаз верну. Лишь бы найти.

– Глаз ищи! – подхватывает хромой. – Глаз ищи – в поле рыщи, в поле рыщи – имама ищи. Имама найдёшь – глаз вернёшь.

– Ты что, издеваешься? – останавливается косой.

– Я? Ты что! Наоборот! Я тебе помогу. У тебя хлеб есть?

Косой недоверчиво смотрит на спутника, потом вздыхает и лезет в котомку. Достает кусок хлеба.

– Ай, спасибо, Гусейн, – радуется хромой, получая хлеб. – Бог тебя не забудет. Лук тоже дай. Кое-что расскажу.

Некоторое время идут молча, хромой чавкает, отставая, косой поминутно оглядывается, ожидая, когда же тот кончит есть.

– Иди-иди! – покрикивает хромой. – Не оглядывайся!

Хромой кончил есть, в животе у него забурчало. Остановился, прислушался. Косой оглянулся.

– Эй! Постой! – весело крикнул хромой. – Я знаю, где твой имам!

– Ва! – косой вздрогнул и с такой силой открыл зрячий глаз, что хромой испугался.

– Ва, – сказал он ещё раз и пошёл на хромого.

– Эй! – попятился хромой. – Стой там. Я имам!

Косой встал, словно во что-то упершись. Рот у него открылся. Мешок свалился с головы под ноги. Косой было потянулся за ним, не сводя глаз с хромого, но потерял равновесие и сел на дорогу.

– Я имам! – повторил хромой, приободрившись. – Сиди там. Не вставай!

– Правды нет, религии нет, – вдруг закричал с дороги косой.

Из глаза его покатались слёзы. Он качался и причитал, протягивая к хромоу руки.

– Ты бессовестный, ай имам! – качался косой. – Народ голодает – тебя вспоминает. Скот пасёт – тебя вспоминает. Песни поёт – тебя вспоминает. Хлеб убирает – тебя вспоминает. Время тяжёлое, брат. Правды нет, религии нет. А ты в прятки играешь! Стыдно!

– Я занят был, – смутился хромой, – тоже, как ты, не сидел. Правду искал.

– К людям идти нужно было! – доказывал, сидя, косой. – А ты в лесу прятался. От меня убегал. А я тебя звал. По лесу ходил, искал. Глаз потерял...

- А я в лесу не был, – отказывался хромой. – Это ты путаешь.
- А где же ты был?
- Я в горах был. Сидел с пастухами. Сыр ели, мясо. Айран пили.
- Вот видишь, какой ты! – доказывал косой. – Ты ел-пил, а я искал – мучился. Под солнцем ходил. Страдал.
- Теперь ты меня нашёл? – спрашивал хромой. – Чего теперь хочешь? Радуйся, да!
- Ва! – спохватился косой, озираясь по сторонам. – Счастливый день, счастливый час! Взгляни вокруг нас! Птички поют, люди живут, горы стоят, травы растут, море шумит, река течёт, солнце печёт! Настал день справедливости!
- Ада, не ори так! – беспокоился хромой. – Мешок на голову положи. С ума сойдёшь.
- Теперь уже всё равно! – радовался косой. – Даже если сойду, на тебя посмотрю – снова жизнь полюблю! Мне теперь жить хорошо, радостно!
- Ада, вставай, в дорогу пора! – поднимал его за плечи хромой. Мешок на голову положи. Идём! А то я один уйду. Останешься!
- Идём! – вскочил, испугался, косой. – Идём! Жизнь перевернём!
- Та же дорога в другом месте. Идут два Гусейна. Косой, приотстав, с восхищением разглядывает фигуру хромого.
- Ай, имам Гусейн, – с нежностью говорит косой Гусейн, – сколько я о тебе мечтал! Ты где раньше жил? Что делал?
- Я? В селении. Хлеб убирал, землю пахал. Жил, как все.
- Как? – удивляется косой Гусейн. – Ты же имам? И ты жил, как я?
- Жил как все, чтоб меня не узнали. Сам сказал: всех имамов зарезали. Я один убежал.
- Ах, сукины дети! – возмущается косой Гусейн.
- Всем селением били, – продолжает хромой. – А за что? Что я сделал? В мешок с хлебом землю насыпал, чтобы был тяжелей. Чтобы детям оставить побольше. Чтобы дети не умерли.
- У тебя дети были, имам Гусейн? – радуется косой. – Как хорошо!
- Четверо было, – вздыхает хромой. Умерли. Три девочки, мальчик, Голод в селении был.
- Да, – откликается косой. – Это правда. У меня сосед был – у него тоже сын умер. Я ему землю оставил, пошёл тебя искать. Долго искал. Слава богу, нашёл.
- Теперь вместе будем ходить, – согласно кивает хромой. Вдвоём веселей. Работу найдём. Будешь мне помогать. Станешь как я, святой.
- Имам Гусейн, а ты мне глаз вернёшь?
- Верну, дорогой Гусейн. Обязательно верну.
- Хороший ты человек, имам Гусейн, – вздыхает косой. – Не зря я тебя искал. У меня серый глаз был, какой глаз, какой глаз! Звезды видел, каждый камешек, муху, листочек! А теперь всё. Пропал.
- Не беспокойся, дорогой Гусейн. Потерпи. Верну тебе глаз.
- Имам Гусейн, а тебе сколько лет?
- Мне? Триста! Даже уже надоело.
- А мне только сорок. Мало, да?

– Ничего, ещё поживёшь. Найду тебе красивую жену, будешь с ней жить, дети пойдут. А я к вам в гости буду приходить

– Спасибо, имам Гусейн. Обязательно приходи. Всегда тебе буду рад. Ты мне как отец.

Хромой бредёт, задумавшись. Косой идёт рядом и глядит на него с обожанием.

– Ай, имам Гусейн, почему тебя никто до меня не узнал?

– Потому что я плохо одетый, Гусейн, – грустно молвит хромой.

– А почему я тебя встретил?

– Потому что ты одноглазый, Гусейн, – отворачивается хромой. – Кроме тебя, никто мне не верил.

– А почему я поверил?

– Бог мне сказал: тебе поверит одноглазый Гусейн.

– Ва! – удивляется косой и задумывается. Некоторое время идут молча.

Заходят за холм. Появляются.

– Имам Гусейн, а ты женат?

– Ещё бы! – отмахивается хромой. – Захочу – все будут жёны. У меня в глазах сила есть, – и, помолчав, добавляет: – Вообще, я хромой, когда хожу. Когда сижу – незаметно, и если бегу – незаметно. Вот, посмотри, – хромой делает несколько шагов вприпрыжку, потом бежит. Останавливается, кричит:

– Ну, как? Незаметно?

– Нет, – подходит косой. – Ты бежал, как джейран. Совсем незаметно.

– Да, – вздыхает хромой. – Сколько жён было – не счесть. Даже уже надоело.

– Счастливый ты, имам Гусейн, – заключает косой.

В стороне от дороги дерево, два Гусейна обедают. Косой Гусейн ест из котомки лук, соль, хлеб, подкладывает поближе к хромому.

– Ай, имам Гусейн, как жизнь менять будем, с чего начнём?

– Учить тебя буду. Чтобы ты поумнел.

– Это нужно, – соглашается косой. – Если бы я жил столько, как ты! А то я совсем ничего не видел.

– Потом вместе начнём работать, – жуёт хромой. – Будем деньги копить.

Потом...

– Имам Гусейн, я тебе тогда ишака куплю, – перебивает хромого косой. – Будешь ездить, как настоящий имам!

– Спасибо, Гусейн. Ешь.

– Имам Гусейн, а ты никогда не умрёшь?

– Имамы не умирают. Я – никогда.

– Значит, буду вместе с тобой до самой моей смерти?

– Да, Гусейн. Может, сделаю так, что и ты не умрёшь. До конца будем вместе.

– До какого конца?

– До смерти.

– А смерти не будет же?

– Да, смерти не будет.

– Как мне с тобой хорошо, имам Гусейн, – вздыхает косой.

Поев, они ложатся в тени, косой Гусейн снимает с товарища чарыки и вешает их для просушки на ветку. Потом садится рядом, отгоняет мух с засыпающего своего счастья.

КОЛОДЕЦ

ЧАСТЬ II

Нефть в те времена добывалась в колодцах. В колодец спускался рабочий, а вслед за ним – пустая корзина. Корзина заполнялась землёй, и двое рабочих наверху подтягивали её воротом. Труд был тяжелый и опасный. Иногда погибали.

В знойном пустынном месте, окруженном холмами, толкаются у такого ворота трое рабочих.

Хромой Гусейн сидит уже в корзине, косою Гусейн, навалившись на ручку ворота, удерживает её, чтобы она не вращалась.

Хромой Гусейн говорит:

– Под конец спускай медленно. Ему тоже скажи. – Третий рабочий пьёт воду. – У! Воду пьёт! Пить захотел. Угробите вы меня.

– Это не я, – оправдывается косою. – Это он ручку выпустил. Я сам пострадал. Она меня по затылку ударила.

– Беречь мы друг друга должны. А этот шакал нам чужой• Ты меня слышишь, когда я кричу?

– Спустишься – песни пой, – засиял глаз косою. – Буду знать, что всё хорошо. На душе легче станет.

– Кончайте болтать, – подошёл третий. – Муж и жена, что ли? – Он стоял с другой стороны ворота, Абдулла. – Спускайся!

– Заткнись, зараза, – попытался привстать из корзины хромой. – Подержи, подержи! – крикнул он косою. – Сейчас я встану, ему покажу.

Но косою стал опускать имама Гусейна вниз, приговаривая:

– Не связывайся с ним, имам Гусейн. Езжай себе тихо, с богом.

– Вернусь – поговорим, – выкрикнул напоследок хромой, усаживаясь снова в корзину. – Обидишь косою – убью!

Его маленькая голова, уменьшаясь, уходила в глубину колодца. Хромой пел.

– Много мы с имамом Гусейном по земле ходили, – вращая тяжёлую ручку ворота, начал косою Гусейн. – Много хорошего и плохого вместе видели. Волков видели, сову на дереве видели, ночью шакалы кричали, однажды на берег моря вышли. – Косою стряхнул с лица пот. – Волны солёные, дохлая рыба валяется, сильный был ветер. Но такого плохого человека, как ты, не видели. Шакал ты оказывается, Абдулла.

– Придет моё время, – вращая ворот, отвечал Абдулла, – за такие слова ты ответишь. Ничего, ещё встретимся. Далеко не уйдёшь.

– Устали мы от тебя, Абдулла. Ты злой человек, Абдулла. Иمامу Гусейну не веришь, Абдулла. Не веришь, что он людям счастье вернёт, Абдулла.

Имам Гусейн внизу примолк, прислушиваясь. Потом запел снова.

– Вы два дурака! – остановившись, сказал Абдулла. – Друг другу вы врётё! Он не имам, а босяк! Понял теперь, кто твой имам?

– Как тебе не стыдно, – перестал вращать и косою Гусейн. – И о тебе он думает, и обо мне он думает, и о детях ваших, которые будут ещё, тоже думает.

– Крепче ручку держи! – закричал Абдулла.

Косой Гусейн испугался и глянул в колодец.

– Имам Гусейн, ты жив? – крикнул он.

Но имам Гусейн ответить не успел, Ручка сорвалась и, описав дугу, стукнула косоного по затылку. Абдулла отбросило в сторону. Ворот бешено завертелся.

– Лежи! – крикнул Абдулла косоному.

Из колодца послышался глухой удар корзины о дно, а вслед за ним стон и проклятья. Песня имама прервалась.

– Имам Гусейн, ты жив? – крикнул в колодец косой.

– Сволочи вы, чтоб вы сдохли! – кричал из колодца имам. – Чтобы у вас всю жизнь зад так болел, как сейчас у меня. И после смерти! – заорал он с новым энтузиазмом. – Зараза! – продолжал он. – Говорил я тебе – держи ворот! Предупреждал! Проклятый косой. Вот не верну тебе глаз, будешь знать!

Ошарашенный косой только приговаривал:

– Ничего, ничего, успокойся, имам Гусейн. Глаз мне не надо. Помочь чем тебе? Воды дать? – и косой бросился к кувшину с водой и, заглядывая в колодец, кричал:

– Спустить тебе воду?

– Не надо!

– Может, сверху полью? Легче станет.

Абдулла сидел на ручке ворота и, раскачиваясь, хохотал:

– Не старайся, косой. Улетел твой имам. Прямо в небо.

А косой Гусейн вдруг закричал:

– Имам Гусейн, ты там?

– Куда ж мне ещё деваться, дурень?

Абдулла вдруг стал серьёзным, наклонился над краем колодца и крикнул.

– Слышь, хромой! Может, мы тебя вытащим? Полежишь, отдохнешь?

– Отдохнул уже, – сердито отозвался имам Гусейн. – Беритесь за ворот. Давай поднимай!

А косой Гусейн добавил:

– Ты пой, пой, имам Гусейн! Нам легче станет.

И ворот медленно завертелся. Работа пошла. Вытянули первую корзину с землей. Они подхватили её и потащили подальше от колодца, боясь уронить на имама Гусейна. Целый холм зелёной вязкой глины возвышался в стороне от колодца. Шла уже грязь. Путь от колодца до холма с глиной был обозначен жирной линией вытекающей из корзины воды. Глина плюхнулась на гору, и Абдулла отскочил.

Гусейн оглянулся на него и понял, что корзину придётся тащить ему одному. Абдулла стоял в стороне и, посмеиваясь, подтвердил догадку косоного:

– Неси-неси. Справишься.

Абдулле вдруг стало смешно: привык он к ним. И взялся за привычное:

– Косой! Ответь мне, если сможешь. Загадка. Кто это? Маленький, хромой, в колодце сидит.

Косой откликнулся немедленно:

– Имам Гусейн.

– Правильно, молодец. Вторая загадка. Если имам, почему он хромой?

Косой немного помедлил, а потом вспомнил:

– Его в селе били.

– А разве имамов бьют?

– Если он разрешит, – нахмурился косой. – Не твое это дело – так говорить об имаме.

Они прицепили корзину к веревке, и косой довершил:

– Ты лучше делом займись, – и стал вращать ручку. – Когда ему ногу ломали, он не кричал, молчал. Смотрел. В селе голод был. Почему не бежал? Чего ждал? Ждал, когда ему ногу сломают, чтобы всем стыдно стало. Не стало. Ушёл. Правду искал. Меня вдруг нашёл. Вместе пошли. Всякое видели. Однажды на берег моря вышли. Пить воду из моря нельзя. Мы задрожали. Холодно было. Но такого плохого человека, как ты, мы всё равно не видели.

Абдулла снова принялся хохотать:

– Маленький, хромой. В колодце сидит, песни поёт. Имам Гусейном зовут. Денег нету. Почему? Если имам, почему денег нету? Значит, он не имам? А, косой?

– Деньги ему не нужны. Много у него раньше было. Но счастье не в деньгах, говорил имам Гусейн. Имамам они ни к чему. Людям все деньги отдал. Те рады были. Дали нам сыр, масло, хлеб. От радости. Долго за нами шли следом.

– Наверно, живых дураков никогда не видели, – сказал Абдулла. Слушай, косой. А почему твой имам Гусейн как шах не живет? В городе. На горе. Во дворце? Откуда все видно?

– И про это мне имам Гусейн говорил. Денег на это много надо.

– Ха! – обрадовался Абдулла, почувствовав брешь. – Значит, и ему тоже деньги нужны?

– Дурак ты какой, Абдулла. Не соображаешь. Имам выше шаха. Шах во дворце сидит, деньгам радуется. А имам Гусейн по земле ходит. С людьми говорит. Море видел. Работает. Песни поёт. Слышь, – кивнул на колодец косой. – Что лучше?

Абдулла промолчал. Косой немного помедлил, ожидая ответа, а потом заключил:

– Дурак ты, оказывается, Абдулла.

Послышался цокот копыт. На холм въехал всадник. Он был молод и крепок и уверенно сидел в седле. Он соскочил с коня и цепкими шагами пошёл к колодцу. Те продолжали работать.

– Как дела, хозяин? – заулыбался косой, продолжая накручивать ворот.

– Спасибо, ничего, – улынулся Ганиев. – Как дела, Абдулла?

– Уже грязь пошла, – отвечал Абдулла, – Сулейман провалился куда-то. Хозяин, слушай, так нельзя. Сидим – ни воды, ни хлеба. И эти два дурака всё болтают. Один из них, оказывается, имам. А другой настоящий дурак. Честное слово, хозяин! Все брошу, уйду. Надоело!

– Кто же из них имам? – оживился Ганиев. – Который?

– Маленький, хромой, в колодце сидит, – сплюнул Абдулла

– Это правда, косой? – удивился Ганиев. – Твой товарищ имам? И ему ты позволил работать? Позор!

– А что тут плохого? – удивился Гусейн. – Разве он не такой же, как все?

– А разве такой же?.. Тогда в чем он имам?

– В понимании, – задумчиво молвил косой. Он людей понимает и то, что случится с людьми через тысячу лет, – понимает. И знает. И видит. Ты к нему хорошо относишься, хозяин. Нужный он на земле человек. Таких людей мало. Их надо беречь и ценить.

– Зачем же тогда ты его в колодец пустил? – спросил Ганиев.

– Это он сам захотел. Я его не пускал. Он хотел посмотреть. Поработать хотел. Устать. Чтоб понять, как все люди живут.

– А вот мы его, – весело сказал Ганиев, – сейчас самого спросим. Имам он или не имам? Эй! – крикнул он в колодец:

– Здравствуй, Гусейн. Ты имам?

– Здравствуй, хозяин. Что-то не видно тебя. Темно здесь, хозяин, и скучно. Тебе чего-нибудь надо?

– Ничего ему не надо, – заголосил в колодец косой. – Нас проведать пришёл. Он не такой, как Абдулла. Он хороший. Не раздражайся. Ничего ему от нас не надо.

– Не надо? – переспросил хромой из колодца. – Тогда пусть отваливает.

– Абдулла! – вдруг насторожился Ганиев. – Там уже газ. Он уже не того. – Он покрутил пальцем у виска. – Вам нужно чаще сменяться. Поднимайте его, – приказал он обоим.

– Сядь в корзину, имам! – крикнул в колодец косой. – Будем тебя поднимать.

– А мне и здесь хорошо, – выкрикнул из колодца хромой. – Спускайся ко мне, глаз верну. Уже время. Сильный я стал, Гусейн.

– О, дело плохо, – сказал Ганиев. – Придётся туда кому-то спуститься. Так он из корзины может вывалиться.

– Пусть едет Гусейн, – сказал Абдулла. – Хромой меня ненавидит.

– Живо, – приказал косому Ганиев. – Давай в корзину. Поедешь за ним. Если будет брыкаться – ударь.

– Не могу я его ударить, хозяин, – сказал косой, сядясь в корзину.

– Надо будет – придётся, – жестко сказал Ганиев, и оба они – Ганиев и Абдулла – не мешкая, завертели ворот.

– Имам Гусейн? – кричал из колодца Гусейн. – Я к тебе еду. Держись.

Имам Гусейн молчал, и наверху встревожились. Абдулла сказал:

– Уже, наверно, уснул.

Ворот остановился.

– Как он там? – крикнул в колодец Ганиев.

– Спит он, родимый, – отвечал Гусейн. – Хозяин, здесь дохлой лошадью пахнет.

– Там полно газа, – сказал Ганиев. – Гусейн, слушай меня хорошенько. |Хорошенько меня слушай, – закричал он в колодец. – Бери имама на руки и садись в корзину.

– Может, его разбудить? Он тяжёлый.

– Не надо. Пусть спит. Садись скорее в корзину. Сел?

– Сел! – крикнул косой. – Имам у меня. Лошадь оставить?

– За лошадьё потом вернёшься, – крикнул Ганиев. – Пока имама тащи.

И, налегая на ворот, они с трудом начали поднимать.

Уже у поверхности имам Гусейн стал всхлипывать и с жадностью хватать воздух. Косой смотрел ему в рот и спрашивал:

– Что ты, что ты, имам Гусейн? Проснулся уже?

Едва положив имама на землю, косой Гусейн побежал к колодцу и сел в корзину. Абдулла навалился на ручку.

– Ты куда? – спросил он.

– Там конь остался, – ответил косой. – Ак-Саккалом зовут. Хороший конь, резвый.

– Никуда он не денется, – возразил Абдулла. – Давай, вылезай.

– Ты что, – разозлился Гусейн, – там лес есть, полянки, высокие травы. Заблудится там Ак-Саккал. Хороший конь, резвый. Я на нем ехал, ехал, к роднику приехал. Сел, посидел, шашлык поел. Вижу имама Гусейна. Рядом красавица в белой рубашке. Воду пьёт из ладоней. Глаза вот такие! – косой показал, растопырив два пальца. – Мне имам говорит: «Вот невеста твоя. Возьми её и езжай». Я её посадил на коня – как облачко легкое. А потом снова сдёрнул, кинул в родник, имама Гусейна взял. Ак-Саккал ногой топнул. Имам Гусейн спросил: «А где твое облачко в белой рубашке? Подумай о будущих детях». А я улыбнулся: «Что ты, имам! Ты мне нужней. Ты мой свет, ты моя жизнь».

И косой Гусейн свернулся в корзине и уснул. Абдулла и Аббас Кули сняли корзину с крюка и потащили прочь от колодца. Они положили его рядом с имамом Гусейном.

Из-за горы на осле, распевая песни, выехал Сулейман. Увидев лежащих Гусейнов, остановился как вкопанный. Скатился с осла и осторожно подошёл к лежащим:

– Косой, – тихо позвал он.

Косой не шевельнулся.

– Хромой, – тихо позвал он.

Хромой не шевельнулся.

– Абдулла, – тихо позвал он, – что случилось?

– Где ты был целый день, – строго спросил Аббас Кули, – где вода?

– Где ей быть? – удивился Сулейман. – На осле.

– Подойди ко мне поближе, – приказал Аббас Кули.

– А зачем? Говори оттуда. Что ты сделал с Гусейнами?

– Это ты сделал! – закричал вдруг Аббас Кули. – Целый день воду ждут!

– Что же с ними, – растерялся Сулейман, – от жажды?

– Тебя не дождалась и умерли, – сказал Абдулла. Сулейман уставился на косого и хромого со страхом. Имам Гусейн вдруг зашевелился.

– Один живой, – завопил от радости Сулейман. Имам Гусейн приподнялся и сел.

– Где я? – хмуро спросил он.

– В раю, – бросил Абдулла, проходя мимо с кувшином. Рядом с тобой Джабраил.

– Какой Джабраил? – исподлобья спросил имам Гусейн и втянул себя воздух.

– Пророк Джабраил, – ответил Абдулла, поливая воду на руки Аббас Кули. Тот умывался. – Пророк Джебраил, – продолжал Абдулла, – на коне скакал и устал. Прилег отдохнуть.

– Кончай, Абдулла, – сказал Аббас Кули. Проснулся косой.

– Второй тоже живой! – завопил от радости Сулейман. – Воды хочешь, косой?

Косой осмотрелся, глянул сердито на Сулеймана, вздохнул и прилег опять.

– Опять умер, – сказал Сулейман. – Но дышит.

Худой живот косо́го вздымался и опадал. Лицо имама Гусейна с каждым вздохом все больше светлело. Он заряжался. Он начал:

– Будет, – вдыхал он, – обязательно будет то время, когда счастье к нам в гости придёт. Каждый будет лежать у колодца и думать, что колодцы копать человек никогда уже больше не будет. И у каждого будет колодец. По всей земле у колодцев лежать будут люди и не будут работать. Будут только мечтать. Из колодцев еду доставать. Корзины с вином, с огурцами, джиз-бызом. Забыл: в особой корзине будут плов доставать. Из колодца. С курицей.

Абдулла, Аббас Кули и Сулейман окружили хромого и с удовольствием стали его слушать. От запах плова и жареной курицы забредил косой.

– Стаканчик воды мне, – икнул он Сулейману. Сулейман подскочил и вернулся. Косой выпил и сел. Имам продолжал.

– Да, – вздохнул Аббас Кули, – когда только все это будет. Тогда нас, наверно, на свете не будет. Верно, хромой?

– Ни черта, – сердито отмахнулся хромой. – Я дождусь. Все поем. Плов, огурцы, джиз-быз. Не знаю, как ты, а я искупаюсь в прохладной реке.

И вдруг протрезвев, он спросил:

– Послушай, Аббас Кули, почему мы должны каждый день лезть в колодец, а ты нет? Потому что ты лучше одет?

– Это его колодец, – встрял Абдулла. – Он здесь придумал копать

– А ты не влезай, – сказал Имам Гусейн, – я с хозяином говорю. – Он уже окончательно пришел в себя. – Для чего тебе этот колодец, хозяин? Сыро там, грязно. Чуть не умер я там сегодня. Разве тебе меня не жалко?

– Жалко, – сказал Аббас Кули. – Всех нас жалко. Но колодцы копать тоже нужно. Скоро нефть пойдёт. Будем жить лучше.

– А по-другому разбогатеть нельзя? – спросил имам Гусейн.

– Сейчас уже время другое. Сейчас уже трудно.

– Имам Гусейн, – взлетел голос косо́го, – а зачем нам богатство? Давай собирайся, пойдём отсюда. Мне здесь не нравится. Будем как раньше ходить. Я вижу, и тебе уже здесь надоело. Как колодцы копают, уже посмотрелся.

– Хватит болтаться по свету, – сказал имам Гусейн. – Замолчи. Хватит быть оборванцами. Надоело ходить мне. Нога у меня больная.

– Имам Гусейн, ты что? Заболел?

– Замолчи, говорю! – прикрикнул имам Гусейн. – Не приставай ко мне. И хорошенько запомни: я тебе не имам. Я такой же бедняк, как и ты. И хватит шататься по свету.

– Что с тобой, имам Гусейн? – обеспокоился косой. – Ты, наверное, газом в колодце надышался. Вредно имаму много работать. Слышите, – обратился он к собравшимся, – он уже рассуждает как все.

Косой всё ещё не терял надежды вернуть хромого на прежний путь. И он схитрил:

– Имам Гусейн, – лукаво спросил он, – а что такое счастье?

Абдулла захохотал.

Сулейман переводил глаза то на одного, то на другого.

– Отстань от меня! – взревел имам Гусейн. – Чтоб ты сдох, проклятый косой! Вместе со своим счастьем! Как ты на свете живёшь? Тебе ничего не нужно. Ты всегда счастлив! Всем ты доволен. Ты блаженный дурак!

– Я был Абдуллой недоволен, – пробовал защищаться косой.

– Абдулла! Абдулла умный человек! Сколько раз он тебе говорил, что не имам! Хоть раз послушал бы!

– Наконец-то! Сознался, – сказал Абдулла.

– Абдулла был дурак и остался, – закричал косой, – он ничего не понимает в жизни. Мы с тобою же вместе ходили! Как ты можешь так говорить? Постыдился бы! Эх ты, имам Гусейн! Ты разбиваешь мне сердце!

– Нет у меня сердца, – сказал имам Гусейн. – И у тебя нет сердца! У вас тоже нет сердца! – крикнул он стоящим вокруг Абдулле, Ганиеву и Сулейману. – Я вас всех ненавижу. Я не имам! И мне это всё надоело. Проклятый косой! Сколько мы будем обманывать друг друга? А эти будут смеяться над нами. Пойми, косой: все мы должны думать только о себе. Как волки! – резко заключил он.

– Как это гадко, что ты говоришь, – закачав головой, вдруг вступился Аббас Кули. Косой Гусейн плакал. – Он же любит тебя, хромой.

– Как волки! Какие волки? – спросил косой и вдруг замолчал. Он встал и сказал. – Будьте вы прокляты. Я ухожу. Будь проклят и ты, имам Гусейн.

И косой пошёл прочь. Сулейман постоял, помолчал и вдруг побежал за косым. Остальные неловко молчали, отвернувшись друг от друга. Потом встали и также безмолвно разбрелись по сторонам, то исчезая, то появляясь за холмами.

Двое лежали у стены древнего разрушенного караван-сарая, и имам Гусейн спрашивал:

– Почему ты вернулся, косой? Ты же ушёл.

Была ночь. В небе кружили звезды. Где-то кричала сова.

– Очень я одинокий, – ответил косой. – Ты не бойся. Я завтра уйду. Я уже понял, что ты не имам.

Они помолчали.

– Разве тебе не страшно? – спросил косой.

– Мне теперь всё равно. Может, ночью сегодня я умру. Меня укусит змея.

– Но почему, имам? Ты же лежишь не один. Может, она меня укусит.

– Какая разница? Я тебя не люблю.

Они оба прислушались. Казалось, навстречу им что-то ползёт. Косой Гусейн привстал. Имам Гусейн остался недвижим.

Между камнями, едва различимая в лунном свете, поднималась голова гюрзы. Хромой повернул голову и спокойно смотрел на её силуэт. Косой Гусейн не мог вымолвить слова от страха.

– Убей её, – равнодушно сказал имам.

Косой Гусейн вскочил. Голова змеи всё выше поднималась над камнями.

Косой встал, пошёл на неё. Хромой проводил его взглядом. Дрожа от страха, поднимался над имамом Гусейном косой. Качаясь, гюрза то пропадала, то снова проявлялась в лунном свете. Косой сделал шаг, перешагнув через Хромого.

Тот проводил его взглядом. Вдалеке, мелькая меж камней, уползала гюрза. Танцующей неверной походкой, словно во сне, шёл за ней Гусейн.

– Ты знаешь, Гусейн, – спросил вдруг невидимый голос хромого, – кто это был?

Косой на секунду замер.

– Это был я, – тихо выдохнул имам Гусейн. И всё улетело.

Под утро потянуло первым прохладным ветром, потекли с обрыва песчинки, и жук проснулся и пустился в путь. Он полз по песку, мимо холодных камней прямо и уверенно. Он знал, куда он идёт. А надо вам сказать, что всё вокруг ещё окончательно не проснулось.

В серой утренней полумгле всё казалось ещё громадной зыбкой массой. Всё вокруг спало, сбившись в один серый клубок. Мир ещё не расчленился, не раздался вширь. Не спал только жук.

Дойдя до обрыва, он не удержался и по склону скатился вниз. Над ним плыли облака. Они плыли мимо жука.

В стороне под обрывом лежали, уснув, два Гусейна. Жук на них не обратил никакого внимания. Глядя на обрыв, он пошевелил усиками и решил: здесь буду копать. Упершись головой в высокую стену обрыва, жук стал копать. Он весь ушел в нору. Из входа в неё вылетали наружу песчинки: жук копал. Изредка появляясь, он шевелил усами, разглядывал двух Гусейнов. А потом снова скрывался в норке. Гора земли у входа в норку росла, и жук видел теперь лишь ноги Гусейнов. Тогда он взбирался на холм и разглядывал их оттуда. А потом с новой силой брался за работу.

Гусейны проснулись. Они долго смотрели друг на друга. Хромой тёр болевшую ногу. И со вздохом сел снова на камень. Косой ходил вокруг да около. Ему хотелось что-то сказать. Жук сидел на холме и смотрел на Гусейнов.

– Ты знаешь, хромой, – сказал вдруг косой Гусейн, – мне сейчас кажется, что мы скоро умрём.

– Нет, – ответил хромой, – у меня болит сейчас только колено. Скоро нам на работу.

– Ночь была звездная, – бормотал косой. – Я просыпался от холода. Опять они будут смеяться над нами.

– Почему? – возразил хромой. – Потому что я не имам?

– Они всё о нас знают, – ответил косой.

– Нет, сказал хромой, – никогда не рассказывай людям, как мы вместе прожили. – Он огляделся и сказал:

– Я имам.

– Ты мне врешь, – закричал вдруг косой. – Опять все сначала.

– Я имам, – глядя в сторону, снова повторил хромой. – Я прожил триста лет.

Если я вылечу ногу, проживу ещё больше.

– Ты умрешь точно так же, как и я. Может быть, даже сегодня.

– Вот смотри, – тихо сказал хромой и показал на жука. – Если он сейчас вылезет и посмотрит на нас, значит я снова имам.

Косой напряжённо уставился на жука. Жук выбросил из норки песчинку и, взобравшись на холм, уставился на Гусейнов, шевеля усами.

– Смотрит, – тихо сказал косой

- Я имам, – тихо повторил хромой. Извини меня за вчерашнее, Гусейн.
Косой Гусейн радостно бросился к жуку, схватил его, оглядел ласково и сказал:
- Жук, жук, посмотри на имама Гусейна. Он мне снова открылся.
 - Слушай, Гусейн, – облегченно вздохнув, начал хромой, – я – имам и лишь тебе я открылся. Помни об этом и вечно молчи.
 - Как? – удивился Гусейн. – А жук?
 - Жук улетит и забудет. А ты должен помнить и вечно молчать.
 - Но почему? Разве счастьем своим я ни с кем не могу поделиться?
 - Если хочешь быть счастливым, Гусейн.

ФОНТАН

ЧАСТЬ III

Поспешно вытащили из колодца полузадохшегося Абдулла. Нетвёрдо поднялся он на ноги, качаясь, ушёл от колодца, потом сел, потом лёг.

- Мы все здесь подохнем, – тяжело дыша, сказал он, глядя небо.
 - Хозяин, спроси его, лошадь он видел? – оживился косой
 - Отстань ты! – рванулся Ганиев, встал над лежащим. – Слушай меня, Абдулла! Что ты сказал, это правда. Может, сегодня, а может быть, завтра этот колодец станет могилой
 - Вай! – испуганно вскрикнул косой и закрыл рот ладонью. – Я это знал. Спасибо, хозяин, что ты нам сказал. Собирайся скорее, имам Гусейн, мы уходим.
 - Но я не сказал вам другого, – повернулся Ганиев. – Тот, кто останется жив, получит равную долю фонтана. С этой минуты колодец становится общим.
 - Хозяин! – вскочил Абдулла. – Зачем же тогда ты решил копать?
 - Абдулла, – повернулся Ганиев. – Я хочу, чтоб вы знали, у меня нет ни копейки денег. Я не смогу даже вам заплатить.
 - Как? – подступился хромой. – Ты же нам обещал.
 - После того, как забьёт фонтан, – резко бросил Ганиев.
 - А если он не забьёт? – удивился косой. – Значит, ты нас обманул?
 - Забьёт. Я знаю. Нефть где-то рядом. Мы станем богаты. Но один из нас в этом колодце погибнет.
 - Вот ты туда и полезай, – сказал косой. – А мы потихоньку пойдём.
 - Я буду работать вместе с вами, – сказал Ганиев. – Может, я умру в этом колодце!
 - Ах вот почему ты вчера здесь работал! – догадался косой.
 - Подожди, косой, не влезай, – отмахнулся имам Гусейн.
 - Хозяин, скажи, обязательно кто-то умрёт?
- Молча кивнул Ганиев. Помолчал и сказал:
- Так что, вот так, выбирайте.
 - Я согласен, – сказал Абдулла. Косой и хромой молчали.

– Тогда вот что, – живо распорядился Ганиев, – Абдулла, ты поедешь в селение. Найдёшь там того, кто согласен. Скажешь так: половина фонтана его. А этим, – кивнул он на рабочих, – заплатим попозже.

– Я согласен быть бедным, – повернулся к имаму косой, – но ходить, как и раньше, с тобою. Всю короткую жизнь мою быть с тобою. Мне не нужно богатства, я хочу просто жить и бродить по дорогам. С тобою.

– Ну что, мы с тобою привязаны, что ли? – сказал имам Гусейн. – Ходить по дорогам и голодать? Слушай, Гусейн, – вдруг зашептал он косому, – ты же знаешь, я же бессмертный. Я никогда не умру. Помнишь, я обещал: может, сделаю так, что и ты не умрёшь. Давай согласимся?

– Ты не любишь меня, имам Гусейн, – грустно молвил косой. – Ты толкаешь меня и себя на смерть. Но если умрёшь даже ты, мне станет незачем жить. А потом, какой ты имам? Ты же врал мне тогда, а я это знал, и всё равно тебе верил.

– Ну и убирайся, – крикнул имам Гусейн. – Проваливай! Уходи! Хозяин, верни Абдулла. Я согласен.

Ганиев сидел у колодца. Он встал, но раньше него на всю степь закричал вдруг имам.

– Абдулла, возвращайся, – полетело над степью. Фигурка вдали остановилась. Ганиев махнул ей рукой. И Абдулла пустился в обратный путь.

– Ну, а ты? – повернулся Ганиев к косому. – Будешь работать?

– Я – нет, – попятился косой.

– Тогда уходи, – обронил Ганиев, – тебе здесь не место.

Косой поглядел на хромого, но тот не вступился, не вымолвил ни слова, остался стоять, как стоял. И косой пошёл прочь.

– Он подумает ещё, хозяин, – услышал он голос хромого за спиной, но не стал оборачиваться.

Подошёл Абдулла.

– Решился? – спросил он имама Гусейна. Имам промолчал, и Абдулла, глянув в черный колодец, сказал:

– Опускайте меня. Была не была.

– Стой, стой, – встрепенулся имам. Мы все дураки, а ты один умный! Сейчас мой черёд. Ты уже был там сегодня.

– Не спорьте, – вступился Ганиев. – Сколько осталось до нефти, нам неизвестно. Ты устал, Абдулла. Разве известно, когда будет взрыв? Спустим Гусейна.

Сидя на холме у дерева, косой Гусейн увидел, как голова имама скрылась в колодце, и заёрзал на камешках. Не выдержав, встал и поплелся к колодцу. Абдулла хотел на него было рявкнуть, но сдержался и промолчал. Он и Ганиев крутили ворот. Косой глянул в колодец и крикнул:

– Ради Бога, имам, осторожней! Не сердись на меня. Я боялся.

– Косой, – тихо долетал голос имама из колодца. – Всё будет... хорошо...

И вот из колодца показалась корзина. Из нее текла жирная чёрная жижа.

Косой быстро подхватил её и потащил прочь.

– Ради имама Гусейна, – объяснил он, возвратившись с корзиной.

Ушла вниз корзина, косой лег у колодца на землю, тряс головой и горько шептал, глядя в его черный зев.

– Бедный, бедный ты мой имам Гусейн.

И скрипел ворот. И бежал вниз, скользил вниз канат у самой щеки косога Гусейна. И пропадал в темноте. Абдулла и Ганиев крутили.

– Ну, как там? – кричал, наклоняясь к колодцу, Ганиев.

– Не мешкай! Спускай! Подавай! – летели ответные крики.

Имам Гусейн был жив и кричал:

– Поднимай!

И вдруг вместо корзины с землей они подняли имама. Уцепившись за канат, он лежал, запрокинув голову.

Косой кинулся к нему и оттащил корзину от зева колодца. Обняв голову друга, он шептал ему в ухо:

– Не спорь с ней, не спорь, – шептал он. – Там дышит смерть. Уйдём от нее, уйдём.

В стороне раздевался Ганиев. Быстро сбрасывал с себя брюки, говоря:

– Пять корзин – это много. Смену введём через три. Вылезай, я поеду.

– Куда? – вскинулся имам Гусейн. – Своё я не взял. Вы подняли только четыре.

– Не дури! Ты задохнёшься, слышишь? Теперь всё равно, кому умирать. Я поеду.

– Ты хитрый, хозяин, – стонал хромой, – но не хитрее меня. Ты полезешь в колодец после десятой корзины. Там умрёшь ты, а не я.

– Не спорь с ним, хозяин, он свихнулся, – кричал косой, вцепившись в имама Гусейна, – помоги его вытащить!

Подбежал Абдулла, рванул край корзины вместе с имамом и накрыл ею его. Перевернул. Но имам осторожно вцепился в плетёные края и, высунув из-под корзины голову, заорал:

– Вы убийцы, убийцы, убийцы! Сейчас туда иду я. И больше я туда никогда не спущусь. Сейчас мой черёд, моя очередь.

А косой вцеплялся то в Абдуллу, то в Ганиева и кричал:

– Оставьте его! Оставьте его! Он имам! Раз он хочет, пусть едет сейчас!

Пустите его, он всё знает!

Ганиев не выдержал и закричал:

– Черт с ним! Пусть он сдохнет, собака! Два сумасшедших. Пускай!

Косой сунул в рот ему кусок мокрой тряпки:

– Дыши, там. Дыши через неё, имам! – и зарыдал, его обняв. – Больше я не увижу тебя. – Встал. Разогнулся. Спокойно сказал: – А на земле ты очень мне был нужен.

– Прекратите вы, сволочи! – заорал Абдулла. – Или спускайся, или давай оттуда!

Косой отвернулся и тихо пошёл прочь. Канат натянулся, корзина подползла к краю и закачалась над зевом. Имам Гусейн лежал в ней, запрокинув голову. Косой шёл к холмам. И, глядя вслед ему, спускаясь в колодец, имам шептал:

– Косой, не ходи далеко... Мы ещё встретимся, счастливы будем.

Косой тихо шёл, бесцельно пинал ногами камешки, взобрался на холм, спустился с него. Перед ним было море.

Он встал и вздохнул.

И грянул взрыв. Как длинноногая птица, взлетел косою на холм, подсакивая то на одной, то на другой ноге, словно жгли его камешки. И заплясал. Он размахивал руками и кричал:

– Имам Гусейн, имам Гусейн!

Казалось, он взлетел над холмом и бил себя крыльями.

Но крик его тонул в рёве фонтана. И чёрный туман из мельчайших капелек нефти запрудил весь овраг. Чёрная струя нефти выбивалась поверх тумана и, описав дугу, снова исчезала в нём. Вокруг косою со свистом падали камни и разбивались в мелкие брызги.

Косою ничего не видел и не слышал. Он только кричал, звал в этом содоме своего друга. Но ревел фонтан, и ничего не было слышно.

Тогда он бросился вниз с холма и исчез.

И где-то внизу, в чёрном тумане, слышался сквозь рёв его одинокий голос:

– Аббас Кули!

– Абдулла!

– Имам Гусейн!

– Я!

Прошло часа три или четыре. Туман улёгся. Разлилось широкое озеро нефти. В середине этого озера бурила и вскидывалась голова грифона. И торчала из озера лишь верхушка нахаловки.

По пояс в нефти выходил из этого озера на берег Аббас Кули. Он нёс на спине хохотавшего Абдуллу.

– Ты посмотри! – хохотал Абдулла, глядя на озеро. – Ты посмотри на него, на этот ворот! Ай, молодец! Вот это да! Он переломал мне все ноги! Вот это сила! Ай, сила! Ай, сила, – так визжал Абдулла.

Аббас Кули уложил Абдуллу на холме.

– Ха! – кричал Абдулла, глядя на озеро. – На! – срывал он с ног башмаки и кидал в подступавшую нефть. – Жри! Кушай всё! Молодец!

– На! – кричал он, в исступлении пытаясь оторвать от себя переломанные ноги. – Не жалко! Кушай всё! Отдам.

Чуть дальше на берегу этого же озера сидел над телом имама Гусейна косою. Он был чёрный от нефти, и таким же чёрным и мокрым было тело имама Гусейна. Косою о чём-то мучительно думал.

– Он был белый, – бормотал он, – а мы оба чёрные. Как так случилось, что мы оба мёртвые? – И прислушивался.

– Гюрза уползла? Настал новый мир, где все чёрные.

– Спит? А жук это знает?

Он стучал по земле и прислушивался.

– Имам Гусейн, как тебе там живётся? Мне теперь плохо. Я одинок. Ты сейчас там, бродишь один, а здесь лежишь чёрный, кто же тебя похоронит?

– Кто вернёт мне глаз?

– Кто даст мне счастья?

– Уйми ты его, – сказал Абдулла с гримасой, вытирая переломанные ноги куском тряпки. Рядом стоял и вытирался Ганиев. Проступала белая кожа.

– Не трогай его, – сказал ему Ганиев, – он помешался. Пусть бредит. – Но вдруг отбросил тряпку, подошёл к косою и сел рядом с ним. Обнял за плечи.

– Не горюй. Ты пойдёшь вместе с нами в селение. Брат, теперь мы все трое богаты.

Косой промолчал, и Ганиев добавил:

– Имам Гусейн хотел, чтобы ты был богат.

– Нет, – поднялся косой. – Ты не слышишь? – показал на имама Гусейна. – Молчит. Значит, не согласен.

– Ты не спутал, – ответил Ганиев. – Ты же сам сказал: он же чёрный. Имам Гусейн жив. Он ушёл. Ты поищешь его и найдёшь. Ну? Вставай. Мы пойдём.

– Уйдите, – поднялся косой. – Я вспоминаю, что вы оба чёрные. Я почему-то вас не любил.

– Пустите меня, – вырвал он руку. – Если он жив, я найду его сам.

И косой побежал прочь.

ЛЮБОВЬ ПЕРСА

ЧАСТЬ IV

Июль, лето, жара, улица. По улице идёт перс мимо лавок. Двери лавок распахнуты настежь, из темных проемов веет сквозняком. Сидит лавочник за самоваром, пьёт чай. У самого входа, в тени. Перс кивает ему, приближаясь. Ответно кивает хозяин. Перс устало садится у входа, прислонившись к открытой двери.

– Хочешь чаю? – вдруг предлагает хозяин.

– Ай, спасибо! – перс оживает. – И правда. Жарко очень, хозяин. Чаю не надо. Мне бы лучше воды. Нет, лучше чаю. Чаю хочется больше, но лучше воды. Не могу разобраться, хозяин, – перс разводит руками, – чего больше хочется: чаю или воды? Сам решай. Лучше чаю, а не воды.

– Ну и дурак ты, – хохочет хозяин. – Ни чаю не дам, ни воды, я пошутил.

Перс, смутившись, хочет уйти. Но хозяин ворчит.

– Ну, седи!

– Дело будет, садись, – повторяет хозяин. – Шкаф понесёшь. Придут от Муслима шкаф покупать. Я скажу за тебя. Обожди.

Перс вытягивает ноги, закрывает глаза. Порывами ветер. Блещет море вдаль. Мелькают прохожие. Идут мимо лавок мужчина и женщина. Женщина в белой чадре семенит, поспевая за мужем. Перс открывает глаза, провожая женщину взглядом. Как ловко толкает она коленками юбку.

Стуча по булыжнику, вылетает на улицу бричка с Рагозиным и Ганиевым. Перс закрывает глаза...

Порыв ветра. Оглянулась на бричку женщина. Сорвало чадру с её головы, и она понеслась, развеваясь, по улице. Муж встал, как вкопанный. А жена побежала по улице вслед за летящей чадрой.

Со смехом вскочил в бричке Ганиев, взмахнул рукой, пытаясь поймать чадру. Чадра пролетела над бричкой.

– Не везет вам с женщинами, мой дорогой, – усмехнулся Рагозин.

– Это точно.

Бричка пронеслась мимо женщины.

– А хорошенькая, – оглянулся Ганиев и сел.

Муж злобно смотрел на них с тротуара.

– Какое лицо! – усмехнулся Ганиев, насмешливо проводив мужа взглядом.

А чадра тихо села на спящего перса. Подбежала, запыхавшись, женщина.

Замер лавочник у самовара.

– Ай, ханум, – только и сказал перс, протянув ей чадру, и, не сводя с нее глаз, с её потного лица и тяжело дышащей груди, прошептал:

– Какая красивая!

– Дай! – крикнула женщина, вырвав чадру. И поспешно накинула её на себя.

– Ты кто? – спросил перс у подбежавшего мужа и получил пощечину•

– Вот это да! – только и сказал лавочник, хлопнув себя по ляжке. А подошедший тем временем муж с размаху ударил женщину по голове.

– Ох! – села женщина.

Муж размахнулся ногой и пнул перса в живот. Из темных проемов выскочили любопытные. Женщина попыталась подняться. Муж размахнулся и ударил её ногой в бок.

– Ох, – снова вскрикнула женщина, упав и вытянувшись на тротуаре.

Лавочник, выбравшись из-за самовара, хватал мужа за руку.

– Дорогой, дома, дома, – уговаривал он, – оглянись, народ смотрит.

– А что она сделала? – крича, подходили соседи.

Вырвав руку, муж бил ногами.

– Вставай!

– За что бьёт?

– За дело.

– Чадра улетела.

– Ха! – улыбается новый. – Сама отпустила. – Кивает мужчине:

– Так надо. Давай!

– Хай! – выдохнув воздух, бьёт муж. Корчится женщина, пытаюсь встать.

– Вай! – плачет перс, глядя на женщину, схватившись за голову.

– Вставай! – кричит муж.

– Бей! – кричит кто-то в толпе. – Сама отпустила. Учи!

– Стой! – вытянув руки, с земли кричит перс. – Меня бей!

Сзади к толпе, не зная в чем дело, подходят другие.

– Лей-пей! – весело кричат они.

– Кого режут?

– Давай! – подхватывают в толпе.

– Это я виноват! – плачет перс. – Я же только спросил! Я ж только сказал: какая красивая женщина! Ай!

– Пришли от Муслима шкаф покупать, – кричит лавочник персу.

– Ай, – ползет перс ближе к мужу. – Какая красивая женщина! Ну, зачем?

Меня бей!

– Ты! Хемшери! Стой! Не лезь!

Муж поворачивается и с удовольствием бьёт ногой перса в грудь.

Тот падает навзничь.

– Говорили: не лезь! – комментирует кто-то в толпе. – Сам разберётся.

– А! – муж поднимает жену, ставит её на ноги и снова со вкусом бьёт. А когда она снова сникает, подсекает ей ноги.

Один из толпы, раскинув вдруг руки, подплясывая и подпевая, в танце скользит вдоль круга и занимает новую позицию.

– Шарт!

– Шурт!

– Ай, мужчина, кончай! – кричат мужу. – Хватит уже. Дома накажешь.

– Дело хозяйское, слышишь ты, заткнись!

– Слабонервный! За своей женой смотри. Других не учи!

А муж, услышав, что кто-то жалеет, бьёт ещё сильнее. Совершенно ошалевший перс подползает к женщине и, навалившись на нее сверху, закрывает её от побоев. И все с ужасом замирают.

– Позор! – вдруг шёпотом говорит кто-то.

Растерявшийся было муж теперь поднимает перса и волочит его к стене. Расступаются люди.

– Зарежет!

Муж начинает шарить по карманам.

Женщина вскакивает и бежит прочь. Оглянувшись на неё, муж, схватив перса за грудки, качнув, бьёт его головой об стену•

Толпа облегчённо вздыхает.

Муж, бросив перса, бросается вдогонку за убегающей женой.

Останавливаются люди, молча глядя на отрадное зрелище. Мужчина волочит женщину по тротуару, намотав её волосы на руку.

– Жена, что ли? – интересуются люди. Нагибается кто-то, поднимает женскую туфлю.

– Туфлю потеряли, – комментирует кто-то.

ЧАСТЬ V

Между тем бричка стучала по другим улицам.

– У вас, кажется, недавно умерла жена? – спросил Рагозин.

– И двоюродная сестра тоже, – с улыбкой сказал Ганиев.

– Как так? – удивился Рагозин. – Не понял.

– Она была моей женой, – усмехнулся Ганиев. – У нас на Востоке это принято. В целях экономии.

– Я вижу, вы не горюете, – сказал Рагозин. – Простите.

– Вы видели мужа этой красивой женщины?

– У неё улетела чадра?

– Я могу рассказать вам, как было дальше. Он избьёт её дома или прямо на улице.

– Да что вы, – воскликнул Рагозин. – За что? Откуда вы знаете?

– Всё личный опыт, дорогой Павел Иванович, – усмехнулся Ганиев. – Этот маленький деспот был я.

Да что вы, – отшатнулся Рагозин.

– Мы слишком долго жили в бедности, чтобы привыкнуть к богатству. Я её ненавидел, и она меня тоже. Теперь, слава богу, она умерла.

– Как вы жестоки! – сказал вдруг Рагозин.

– Я это знаю, и если бы не эти фонтаны, я бы остался таким на всю жизнь. И эти фонтаны я получил потому, что я был жесток.

– Теперь, дорогой Павел Иванович, – со злой улыбкой повернулся Ганиев к Рагозину, – продавая вам промысла, я дарю вам в придачу и свою жестокость. Пользуйтесь ею умеренно, – добавил он иронически, – и царствуйте на здоровье.

Бричка свернула на другую улицу, и возчик обернулся к Ганиеву. Тот кивнул. И бричка понеслась что есть силы. В ту же секунду из дверей парикмахерской выскочил маленький человечек и тут же скрылся снова. Он выскочил снова с маленьким чемоданчиком в руке и что есть силы погнался за бричкой.

– Доброе утро, Гаджи, – кричал человечек. – Гони!

Возчик, привстав, хлестал лошаадь. Бричка неслась. А маленький человечек летел рядом и кричал:

– Кто с тобой? Кто с тобой? Кто это?

– Узнаешь, узнаешь, узнаешь! – кричал, хохоча, Ганиев. – Садись!

– Рано! Рано! Рано! – кричал человечек, закидывая в бричку чемоданчик.

– Как жена, как работа, как дети? – кричал Ганиев? – Садись!

– Нет! Нет! Нет! – кричал человечек. – Тебе от жены привет!

Рагозин балдел. На улицах, буквально открыв рты, стояли прохожие. Кто-то побежал следом, но Мешдербала его отпихнул локтем, и тот остался стоять. Мешдербала бежал и оглядывался. Здоровался иногда на бегу. Взвился над бричкой, сед, сказал: «Гоп!» И стал серьёзным. Посмотрел на Рагозина, поздоровался.

– Салам алейкем.

– Рагозин.

– Мешдербала! – сказал человечек, вопросительно глянув на Ганиева. – Уважать?

– Уважать, – кивнул Ганиев. – Миллионер.

– Ва! – сказал Мешдербала. – Салам алейкем! Мешдербала

– Павел Иванович Рагозин, – с улыбкой пропел тот.

– Почему ко мне не заходишь? – спросил Мешдербала сердито. – Я тебя ждал.

– Позвольте, – начал было Рагозин, но Ганиев пояснил: – Все мои знакомые бреются у него, у него своя парикмахерская.

– О, это ваш друг? – сказал Рагозин. – Где вы с ним познакомились?

– Чисто случайно. Он пришел ко мне и сурово потребовал денег. У тебя их, мол, навалом. Пришлось дать, и он открыл парикмахерскую. Так было, Мешдербала?

Мешдербала закивал пуще прежнего.

– Оригинально, – пропел Рагозин, – силён!

Мешдербала повернулся к вознице и ударил его кулаком в спину.

- Подвинься, Мешдербала хочет сесть, – и полез на сиденье.
- Ну, как вам? – кивнул Ганиев на Мешдербалу. – Правда, забавен?
- Я решил, что он ненормальный, – ответил Рагозин.
- Это не так, – засмеялся Ганиев, – он нормальной всех нас.
- Почему же тогда он так глупо бежал?
- От счастья, от радости. Он совсем не боится насмешки.
- Редкое качество.
- Вы говорите о нём с таким восторгом. А вы бы бежали за бричкой?
- Я – нет, – засмеялся Ганиев, – я слишком испорчен.

Прохожие здоровались с Ганиевым, и тот механически им кивал. Отвечал за него Мешдербала, вставая на козлах.

- Здравствуйте, – говорил он, – как делишки?
- Живем потихоньку, – кричали с улицы.
- Умрёшь потихоньку, – кричал Мешдербала. – Вот дураки, – поворачивался он к Ганиеву. – Идёт господин Амбарцумов.
- Доброе утро, – кланялся Амбарцумов. – Мне нужно вас видеть, – говорил он Ганиеву.

Ганиев кивал.

А Мешдербала вопил на козлах, привстав.

- Бедняга! Сгорели твои промысла. Заходи, ничего, поберею без денег!
- Амбарцумов поворачивался и удалялся, хмурясь.
- Передайте привет братьям Нобель, – кричал Мешдербала интеллигентному инженеру в белой кепочке и с тросточкой в руках.
- Не забудьте в будущем о Нобелевской премии!

Растерянно слушал Мешдербалу чайханщик у входа. У него был огромный живот, на который чуть не налетела бричка. Но Мешдербала ткнул тростью в его живот, прокричав:

– Бричку сломаешь, болван! Скоро родишь самовар? – Чайханщик, пятась, закатился в дверь.

А Мешдербала хохотал пуще прежнего.

- Ну, как вам теперь? – спросил Ганиев Рагозина. – Теперь он вам нравится?
- Ведет себя царски!
- Если б вы видели, что он вытворял в Париже! Но ему всё прощали, потому что, как и вы, принимали его за ненормального.

И они оба засмеялись.

А в это время Мешдербала, намылив возчика и достав бритву, стал его брить. Улица давилась от хохота. Они выехали за город и вдаль показались промысла.

– Промысла Мирсалимова, – сказал Ганиев. – Когда-то мы вместе с ним начинали. Он опьянел от богатства и мотается по заграницам. Сейчас он два дня как в Баку. Наверно, наедет на промысел. Я вас с ним познакомлю.

Мешдербала приумолк, цокали лошади.

- Как вы считаете, Мешдербала был сейчас счастлив? – спросил Ганиев
- Я думаю, да. Он был так лёгок, так весел, свободен. Ребёнок.
- Счастливый ребенок. Когда он сказал мне: «Дай денег!», я был поражен. Он захотел быть счастливым без всякой натуги. А когда я стал богатым, погиб

человек. С той поры я усвоил: путь к богатству лежит через натиск и смерть. Мешдербала меня вылечил.

С вышек давно заметили бричку. Приказчик подбросил вверх шапку и зурнач заиграл. Все побросали работу и собрались у вышки.

– Едет хозяин, – громко объявил приказчик. Все повернулись к дороге, которая была ещё пуста. И кто-то сказал:

– С золотыми зубами.

– С золотыми глазами, – добавил другой.

– Едет, едет, нас в палку видит.

– Как видит?

– Издали видит. У него палка есть, в палку видит. Кто стоит, видит. Кто улыбается, видит. Кто кланяется, видит. – Кто заулыбался, кто поклонился.

Один приказчик, как пень, стоял в стороне.

– И слышит, – добавил кто-то. – У него есть коробка от ниток. В ней мы сейчас говорим. А он слышит. К уху прикладывает.

– А голоса различает?

– Всё различает. Он даже имя не знает, а коробка ему имя шепчет.

– Славный хозяин, – громко сказал кто-то, – Махмуд говорит.

– Красивый хозяин, – сказал другой, – Гасан говорит.

– А меня зовут Газанфар, – сказал третий, – здравствуй, хозяин, – сказал он, поглядел вверх. – Скорее приезжай, ласковый хозяин. Ты меня слышишь, хозяин? – Все помолчали, прислушиваясь.

– Слышит, говорить не хочет. Плохо работали.

– Плохо, плохо, зачем плохо? Спроси у приказчика, да?

Снова молчание.

– Устал.

– Сердится.

– Хозяин, мы тоже плохо живём!

– У меня ишак умер!

– Дочка больна. Ты её знаешь?

– Хозяин всё знает. Знаешь, хозяин, а от меня жена ушла, – снова пожаловался Махмуд, – тебя снова Махмуд беспокоит, хозяин.

– Ты голодранец, Махмуд, потому и ушла.

– Кто сказал? – встрепенулся Махмуд. – Хозяин сказал?

– Я сказал, – засмеялся Гасан и выпятил грудь. – Что хочешь?

– Не мешай мне, дурак, – ответил Махмуд и отошел в сторону.

Галдеж среди рабочих нарастал. Все говорили, перебивая друг друга.

Махмуд стоял в стороне у дороги и шептал: «Добрый хозяин, славный хозяин, умный хозяин. Плохо, помоги мне, хозяин. Очень прошу, хозяин. Трое детей у меня, босые. Дом протекает. Чадра у жены прохудилась. От дождя протекает. Сам я слабый, сосед меня бил. У тебя голубые глаза, хозяин, как небо, через них всё ты видишь. И меня ты видишь, любящего тебя Махмуда. Махмуд говорит, хозяин. Не путай с Гасанам. У него тоже трое детей, хозяин».

– Какой осёл? – кричали между тем в толпе. Кто-то влепил кому-то по морде.

– Осёл, говорят. Нефть ищет.

– Как ищет?

– Ревёт, землю роет и ищет. Говорящий осёл.

– Найдёт – кричит. Бежит – кричит. «Хозяин!» – кричит.

Наверху вышки зурнач, услышав слово «хозяин», снова заиграл. Все посмотрели наверх, но продолжали. Один кинул камень, замолчал.

– А хозяин всё в палку видит, в коробку слышит. Осёл говорит: «Хозяин, нефть нашёл. На седьмом промысле». Едут туда – нефть уже бьёт. Осёл ревет. Радует. Он осла недавно в Париж возил. Книжки читать научил. Прямо как индженер. Одевается как человек. Папаха, туфли, пенжак.

– Так тогда не поймёшь, кто человек, кто осёл.

– А он не кричит. А как закричит, голову пригнёт – смотришь – ишак!

– Ва! – закричали все.

– Мне бы такого осла, – сказал в стороне Махмуд. Но его никто не услышал. Теперь зурнач уже видел приближающуюся бричку и заиграл что есть силы. Ворвался приказчик в толпу и стал тыкать в шею.

– Мамед, Гасан, ловить барана!

Между вышек бегал барашек, блял.

– Махмуд, Газаяфар, точите ножи. Остальные – к колодцам! Гоп-ля! Гоп-ля!

На вышке упражнялся зурнач, оглашая окрестности, бричка бежала совсем близко.

Двое с перевязанным у горла бараном бросились к дороге. Они волокли барана по дороге, поливая кровью пыль. Бричка остановилась. Те продолжали бежать дальше.

– Здравствуй, хозяин, – кричали те, кто был ближе к дороге

– Это не...! – пробовал было воскликнуть приказчик, но ему заткнули рот.

Праздник нарастал. Безумствовал зурнач. Все бежали к дороге.

– И осёл с ним! – вдруг раздался крик.

Ганиев привстал.

– Ай, народ, за кого вы меня принимаете?

– Не тебя, не тебя, славный хозяин, добрый хозяин, нежный хозяин.

А Мешдербала вдруг вскочил и закричал ослом. И все замерли.

А Мешдербала в наступившей тишине повернулся к Ганиеву и сказал:

– Вот дураки.

Но что тут началось! Мешдербалу стащили с брички, а остальные окружили её со всех сторон, чтобы он не сбежал.

– Народ, ай, народ, – говорил Ганиев, – оставьте его, – это мой инженер!

– Его нам и надо! – кричал народ.

– В нём и наша надежда, – кричали все.

Заревели ослы у колодцев.

– Узнали! Узнали! – кричали в народе.

– Постойте, – соскочил Ганиев на землю, – вы его с кем-то спутали.

Но какой-то рабочий вцепился Ганиеву в рукав и просил:

– Хозяин, хозяин, не будь жадным, хозяин. Каждая птичка летать хочет, каждый человек богатым стать хочет.

– Что вы хотите с ним сделать? – спрашивал Ганиев, освобождаясь от налипших рабочих.

– Ничего плохого, хозяин, мы с твоим ослом не сделаем.

– Бить не будем, хозяин. Накормим, хозяин. Напоим, хозяин. В целости, в сохранности вернём, хозяин. Путь только расскажет нашим ослам, как он нефть тебе ищет, хозяин.

– Стойте! – вдруг громко крикнул Ганиев. – Этот осёл не обычный! Он объездил много стран! Читал три тысячи книг! Если хоть один волосок! – Мешдербала, воспользовавшись тем, что от него отпрянули рабочие, прижал к груди чемоданчик и попробовал соскочить с брочки в другую сторону, переждать, пока Ганиев закончит речь.

– И если хоть один волосок, – снова крикнул Ганиев, – упадёт с моего осла, то сюда хлынет море, и вы все утонете!

Все замерли, а зурнач заиграл грустную песню.

– Всё равно, – сказал кто-то.

– Помирать всё равно, – сказал кто-то.

– Хозяин! Тебя мы не тронем, тебя мы все любим. А осёл всё равно нам расскажет.

– Пути назад нет!

– !

– Добром согласись, осёл. Не перечь нам, хозяин.

– Хорошо, – сказал Ганиев, – осёл вам всё расскажет, но я пойду вместе с ним.

Мешдербала вцепился, обнял и прижался к Ганиеву.

– Павел Иванович, – обернулся Ганиев к Рагозину, – не скучайте. Пойдёмте с нами. Здесь у нас маленькое недоразумение. Они приняли меня за хозяина, а его за осла.

– Оригинально, – сказал Павел Иванович, тяжело слезая с брочки.

– Любопытно, чем все это кончится.

– Я и сам не знаю, Павел Иванович.

Тут Махмуд, тихо стоявший в стороне, подошел к Ганиеву и сказал ему на ухо:

– Хозяин, помнишь, о чём я тебя просил? Я не Гасан, я Махмуд.

– Махмуд, – в тон ему ответил Ганиев, – я не Абдулла, я Аббас Кули. Он не осёл, а парикмахер Мешдербала. Но разве здесь разберёшься?

Между тем двое рабочих подвели к Мешдербале упирившегося осла, приговаривая:

– Расступись, расступись

А когда осёл, очутившись лицом к лицу с Мешдербалой, заревел и радостно закивал головой: «Да! Да! Да!», то рабочие кинулись к Мешдербале и, оторвав его от Ганиева, перевернули вверх ногами.

Чемоданчик Мешдербалы подлетел вверх, раскрылся, и на всех посыпалась пудра, пульверизатор, машинка, бритва.

Звякнул и разбился пузырек с парижскими духами. А летящая пудра повисла в воздухе как маленький взрыв.

Запах парижских духов подействовал на рабочих, как воспоминание о рае. Кое у кого показались слезы. Кто-то грустно запел. А больше улыбались. Оглушительно чихнул от пудры осёл, и она вновь взлетела фонтаном.

– Какие хорошие люди кругом, – сказал один рабочий.

– В счастливое время мы живём, – сказал кто-то и обнял Ганиева. – Я вас не запачкаю, – извинился он.

– Что же всё-таки здесь происходит? – спросил Рагозин. Навстречу запаху духов спускался с вышки зурнач.

– Сейчас духи улетят, и всё это кончится, – сказал Ганиев. – И повторится всё это теперь через сто, а может быть, двести лет.

Один из рабочих поднял пульверизатор и, направляя его на товарищей, стал опрыскивать их духами.

– Пусть останется всё навсегда, – говорил рабочий.

– Пусть навсегда мы останемся здесь, возле вышек.

– Пусть всегда дует ветер над нами и вдали стоит бричка.

– Забыли! – вдруг крикнул кто-то. – Этим нужно побрызгать осла! Он понюхает, станет счастливым и найдёт нам всем нефть.

И из толпы вдруг с ревом вырвался осёл и что есть силы помчался между вышками.

– Он побежал за нефтью! Не упустите его, – закричал Ганиев. И ревущая толпа, вдруг бросив Ганиева, Мешдербалу, Рагозина и зурнача, вдруг ринулась за ослом.

По песчаной дороге капал дождь. По песчаной дороге, волоча за собою барашка, бежали двое. Перед ними вырастала черная тень брички. Окроплялась дорога дождем и кровью.

Над ними вдруг выросла бричка. Свистнул им кнут по спине и сбросил их с дороги крик:

– Прочь с дороги, болваны!

В бричке сидел Абдулла Мирсалимов.

Моросил мелкий дождь. Бричка ехала по дороге.

– Начались мои промысла, – сказал Ганиев. – Посмотрите, они все попрятались в трубы.

– Почему же они не работают? – спросил Рагозин.

– Это естественно. Прячутся от дождя. Но и домой они не пойдут. Надеются, кончится дождь. А моросить он будет всю жизнь.

Рагозин внимательно посмотрел на Ганиева.

– Что же вас все-таки беспокоит?

– А всё. Этот дождь. Эти покорные люди. Я бы много сейчас за это дал. Вот бы они поднялись, подскочили все разом, забросили бы бричку, в которой мы едем, к чертям собачьим.

– И намяли нам бока? – иронически спросил Рагозин. – Разве мы виноваты?

– Я бы вызвал сюда казаков, дорогой Павел Иванович, они бы мигом разогнали всю эту шайку по трубам. Я был бы прав?

– Я думаю, да. Несомненно.

– А я сомневаюсь. Я отнял у них шансы. Те самые шансы, которыми воспользовался, чтобы стать богатым. Теперь здесь чудес не бывает. И ослы уже давно нефть не находят.

– Вас не устраивает миропорядок?

– Именно. На мне вырос горб. Он сидит на мне даже тогда, когда я весел. И самое страшное – я боюсь его потерять. И потому что вокруг много нищих. Их

так много, что мой горб их не насытит. А я проснусь бедным. Вот потому-то я и продаю вам эти промысла за пять миллионов. И ни копейкой дешевле.

– Ловко продумано, – засмеялся Рагозин, – подвели моральный базис под экономику. Так, батенька мой, можно сказать что угодно.

– Я, батенька мой, учусь у жизни. И, если я в ней ничего не могу изменить, то и своего ничего не упущу.

ВЕЧНЫЕ ПОЖАРЫ МИР-БАБЫ

ЧАСТЬ VI

Была прекрасная летняя ночь. Персидскоподанный Мир-Баба жаждал отойти ко сну. Незадолго до темноты он шёл по улицам, собирая бумажки, листики, окурки и щепки. Всё это он набирал в свой мешочек. Подошёл в темноте к стене бондарной фабрики братьев Мирзоевых. Пощупал рукою землю – не сыро ли, нет ли камешков? – сел и завозился. Взбил подушечку, промурлыкал два такта, улёгся и заснул.

Подошла в темноте к нему собака, обнюхала и пошла прочь. Мир-Баба спал.

Утром мальчишки, играющие близ бондарни, заметили спящего перса.

– Хемшери, хемшери, – закричал было кто-то, но смолк. Мальчишки стали шептаться.

– Закидаем камнями, привяжем веревку, отойдём и потянем.

– Вскочит, проснётся, и заорёт. Не надо.

– Лучше палкой ударить. И убежать.

Подошел ещё один с керосином в бутылке.

– Ты откуда, Аслан?

– Керосина купил.

– Это нам как раз нужно было. Дай сюда керосин.

– А дома что скажу?

– Разлил по дороге, – шикнули на него.

На цыпочках мальчишки подошли к спящему персу, вырыли ямку у его ног, налили туда керосину и отскочили.

– Малик, давай.

Малик тихонько пробрался к персу и, поливая землю тоненькой струйкой керосина, отбежал от спящего. Нашлись спички, и струйка огня побежала к Мир-Баба. Мальчишки бросились врассыпную.

Перс вспыхнул как порох. Во сне ему стало жарко. Он вскрикнул и вскочил на ноги.

– Пожар! – закричал он истошно.

Мальчишки прыгнули и выглянули из засады.

– Что кричишь, человек? – остановился прохожий. – Сам горишь!

– Где горит? – крикнул перс и сорвал с себя архалук. Архалук пылал желтым пламенем.

– Окурки, окурки, окурки, – кричал перс, хлопая архалуком о землю. В ямке догорал керосин.

Собирались мужчины.

– Ай, народ, помоги, – кричал перс.

– Снимай с себя всё, бей о землю, – кричали вокруг. Ключья горячей ваты разлетались от архалука, и любопытные отскакивали в стороны.

Притащили, наконец, ведро воды и облили перса. Архалук тлел в стороне.

– Вах! – сказал перс, когда его окатили водой. – Потухло.

Перс сел на землю.

– Слава богу, сегодня тепло.

– Вах! – снова вскочил он, как ужаленный.

– Уф! Снова что-то горит.

Через толпу продирались мальчишки•

– Что было, что было? – спрашивали они у всех.

– Перс загорелся.

– Штаны снимай, хемшери, – закричали мальчишки, – у тебя сзади драка!

– Вай! – подпрыгивал перс. И стягивал с себя штаны. Мимо шла женщина в чадре.

– Ай, бессовестный ты! Что снимаешь штаны? Женщины смотрят! Деревня.

– Ай, мне стыдно, мне плохо, – завопил вдруг перс и побежал.

– Ай, архалук! – крикнул и вернулся. Схватил архалук. Архалук запылал.

– Дальше, дальше беги, – кричали проснувшиеся братья Мирзоевы. – Завод подождешь.

Перс споткнулся о камень и растянулся плашмя. От него шёл дым.

– Ай, Аллах, – сказал он, – что я сделал кому?

– Принесите воды, – кричал кто-то, – сгорит человек.

– Да он сам воспламеняется. Вода не поможет.

Перс бежал от толпы, склонив голову. Сзади в штанах у него зияла дыра и торчала вата.

– Ай, бессовестный, – кричали вокруг, – как ты бежишь? Голый бежишь.

Перс бежал от людей. Ему было стыдно. Он бежал по дороге, а вслед ему неслись крики и улюлюканье. Они стихали, но впереди его поджидала уже новая толпа.

– Опять ты горишь, как тендир? – крикнул кто-то.

– На Коране поклялся здесь больше не спать, – кричал перс.

– Сволочи люди! Опять меня подожгли. Сколько можно гореть, сколько, люди?

– Зад свой прикрой, зад свой прикрой, – кричали из толпы.

– Надо помочь, – кричал кто-то.

– Выпороть надо, – кричали другие.

Кто-то схватил его за руки, пытаясь посадить на землю, но он отпихнулся и побежал.

– Я горю, или ты горишь? – кричал он обиженно. – Дайте спокойно сгореть.

– И тихо добавил: – Устал я от вас, люди.

Вновь окатили перса водой. Перс было замер, но потом вдруг вскочил и сказал:

- Чтоб вы все сдохли!
- Ему помогают, а он обзывается! – дивились вокруг.
- Неблагодарный!
- Дай ему в морду! Скотина!
- Еле тебя потушили! Болван!
- Замолчи ты, подлюга!
- Уши отрежем!

Ехала бричка с Ганиевым. Встала.

– Ай, народ, что случилось? – спросил Ганиев. – Что за шум?

– Перс загорелся. Голым по улице бегают.

– С ума сошел.

Ганиев соскочил с брички, подошёл к персу.

– Вставай.

– Куда? – спросил перс. – Что я сделал, хозяин? Меня подожгли.

– Вставай, – снова сказал Ганиев. – Сидеть так нельзя. Поедешь со мной. Ты здесь не стой. И не хнычь. От этого они еще больше звереют.

– Не виноват я, хозяин, – заупрямился перс, – меня снова подожгли. А кто – и не знаю. Сгорел архалук. Где я новый достану?

Но к бричке все же пошёл. Они покатали. Он заглядывал в глаза Ганиеву и говорил:

– Плохой здесь район, хозяин. Бандитский. Головорезы, воры, простому человеку житья нету.

– Каждый каждого обижает? – понимающе спрашивал Ганиев.

– Ой, обижает, как обижает, хозяин. Куда ты меня везёшь?

– Поедем, одену тебя.

– А у меня денег нету, хозяин.

– А у меня они есть, – ответил Ганиев, – не бойся.

– А сам ты кто будешь? – спрашивал перс. – Добрый ты человек. – И закончил хитро: – Городовой? Дохтур? Инджинер? Господин?

– Я святой человек, – ответил Ганиев, – я, беднякам помогая, удовольствие получаю. Но устаю от вас. Вас очень много

– Вай! – схватился за ноги перс, закричал, – болит.

Прохожие с интересом озирались на двух собеседников. Подъехали к дому Ганиева. Вышли слуги навстречу, и Ганиев сказал:

– Накормите, оденьте и доложите.

Управляющий кивнул головой с пониманием. Ганиев скрылся в дверях.

– Заходи, добрый странник, – сказал управляющий персу•

– У! – сказал перс, войдя в дом и озираясь по сторонам, – я лучше уйду. – И про себя добавил: «Пристав скажет: «Мир-Баба, зачем в чужой дом зашел?». Что я отвечу?»

Ганиев стремительно взлетел по лестницам, а перса повели в баню.

Через час одетого и умытого перса в новой фуражке вёл управляющий.

Ганиев сиделверху лестницы и смотрел на перса.

– Я здесь, ай киши! – крикнул он.

Перс, озираясь, наткнулся на зеркало. В глубине его шла лестница, и наверху её сидел на стуле Ганиев.

Перс шагнул к зеркалу и стукнулся лбом. От голода и слабости он ничего не понял и сказал себе в зеркало:

– Отойди, да. Что стоишь?

Ганиев наверху захохотал, и перс обернулся на хохот.

– Это озеро, друг! Отойди. Ты себя видишь!

– Как! – сказал перс. – Это кто?

– Это ты, – сказал сверху Ганиев в зеркале. – Поднимайся сюда. Повернись!

Я на тебя посмотрю.

– Ай, хозяин? Вас двое? Твой брат?

– Это зеркало, ай киши, – сбежал с лестницы Ганиев, – это я, это ты. Понял теперь?

– А это кто? – спросил снова перс.

– Это ты.

Ганиев высунул язык и сказал:

– Видишь, я высунул язык. И там я тоже высунул язык. И ты тоже высунь.

Перс высунул, и когда его двойник тоже стал с языком, перс, наконец, понял.

Помолчал и спросил требовательно:

– Где моя одежда?

– На тебе, – ответил Ганиев. – Это уже не твоё. Архалук твой я выбросил.

– Мне нужна моя одежда, – вдруг сказал перс. – Где я теперь буду спать? Как я выйду на улицу? Меня никто не узнает.

– Почему не узнает? – спросил Ганиев.

– Мне не скажут: неси самовар. Мне не скажут: эй, неси шкаф. А когда я засну около стенки, все вокруг скажут: вор Мир-Баба. И посадят в тюрьму.

– Ты пойдёшь на другую работу, – сказал Ганиев. – Есть много хороших работ. Будешь работать на промысле.

– Не хочу я другую работу, хозяин, Я ничего не умею. Я умею носить самовар хорошо и шкафы. Так и живу – ничего.

– Плохо живёшь, Мир-Баба. Сегодня тебя подожгли. А в этой одежде тебя бы не тронули.

– Не каждый же день меня поджигают, хозяин. Терпеть можно. Редко бывает.

– Но ведь больно бывает?

– Я такой человек – боли я не боюсь. Несправедливости я боюсь. Отдай мою одежду. Будь справедливым.

– Ну, хорошо, – сказал Ганиев, – мне уже надоело. Найдут твою одежду. Пойдём теперь, немного поешь.

Они стали подниматься по лестнице.

– Хозяин, правду скажи. Кто ты такой? Я знаю, ты дохтур, хозяин. Иногда доктора убивают. Что ты со мной хочешь сделать? Я человек бедный, ты человек богатый, я уйду, да, хозяин. Уйду, да?

У перса кружилась голова. Они вошли в залу. Перс ойкнул.

– Хозяин, правду скажи, здесь убивают? – хныкал перс. – Я уже горел сегодня, хозяин. Хватит, да.

– Да не бойся ты, Мир-Баба, – рассердился Ганиев, – здесь никого не обижают. Поешь и пойдёшь.

Они подошли к столу в маленькой комнате. Перс глянул на стол и попятился. На столе лежали жареные куры, икра, и стояли бутылки.

– Что хочешь? – спросил Ганиев. – Садись, ешь.

– Не буду, – вдруг твёрдо сказал перс. – Умру, но не буду. Делай, что хочешь. Я тебя не боюсь.

Ганиев вдруг рванулся к столу и перевернул его. Перс бросился вон.

ОТЕЦ И СЫН

ЧАСТЬ VII.

Чуть пьяный сын лежал на тахте и спрашивал слуг:

– Где мой отец? Почему он не знает, в каком состоянии сын? Где он сейчас?

Слуги молчали.

– Ага! – сказал сын. – Приехал русский миллионер! Вы молчите?

– Ага! – сказал сын. – Он открывает театр? Снова молчите? Ну и молчите.

Он помогает сейчас беднякам.

– Он сейчас дома, – выдохнул старичок-слуга, – ему читают газеты.

– Ха! Ха! Ха! – сказал сын! – Мой отец читает газеты. Мой отец заботится о народе! Вы! – показал он пальцем на слуг. – Шаг вперёд, кто знает, что такое народ.

– Не знаем, Исмаил-бей, не знаем, – покачал кто-то из слуг головой, – Гаджи знает.

– А знает ли твой Гаджи, – вопрошал снова сын, – что его сын лежит перед вами, перед всем вашим народом, одинокий и покинутой? Вы любите моего отца? Шаг вперёд! – Слуги пододвинулись к газете и заговорили наперебой:

– Любим, любим, Исмаил-бей! Не кричи, не кричи!

– Молчать! А меня кто из вас любит?

Тут выступил вперед старичок:

– Исмаил-бей, Исмаил-бей, – горестно затряс он головой, – ты мне как сын, я тебя на руках носил, ты мальчиком был, и вот ты напился.

– Шаг назад! – крикнул сын. – Встань в строй! Рядовой Муртуза! Ты любил меня больше, чем даже отец. – Исмаил встал, подошёл к старику и выкрикнул:

– Смирно! Рядовой Муртуза! С этого дня назначаю тебя своим генеральным отцом! Вот тебе орден! – сказал он и чмокнул старика в щёку. Потом, окинув взглядом строй слуг, выкрикнул снова:

– Народ! Просвещайся! Кто ещё желает быть Исмаилу отцом?

– У тебя есть отец, Исмаил-бей, – зашептали слуги, – он очень хороший отец!

– Если б у нас был такой отец, – горестно вздохнув, сказал слуга, – я бы его так любил, так любил! На руках бы носил! На землю б не клал! Чтоб он не болел! Чтобы он долго жил! Чтобы он не оставил меня сиротой. Не дай бог, он умрёт! Кем я стану тогда без такого отца? Обыкновенным слугой. На меня

кричит – я молчу. Снова кричит – я улыбаюсь. Плохо быть сыном миллионера, когда умирает отец!

Исмаил стоял, покачиваясь, и слушал.

– Я любил его. Раньше. А теперь? Был у меня отец, сплыл у меня отец! А мать умерла давно. Сирота я, друзья мои!

– При таком отце сирота! – возмущённо разводили руками слуги. – Молчать! – крикнул Исмаил. – Генерал Муртуза, шаг вперед! Вызвать тётю Медину из кухни. Я назначаю её своей матерью.

– Устал я, Исмаил-бей. Устал я, – зашептал старичок, – не смогу я уже быть тёте Медине мужем.

– Ничего! – крикнул Исмаил. – От неё ты воскреснешь и родишь мне сына. Я назову его Гаджи Аббас Кули. В память об отце, которого я потерял.

– Меня кто-то потерял? – с улыбкой спросил Аббас Кули, входя в комнату. – Я нашелся.

Слуги гуськом потянулись из комнаты.

– Папочка! – вдруг радостно крикнул Исмаил и, бросившись к нему, обнял его. – Наконец ты вспомнил о сыне. Вернулся! Ну, как поживает народ? Стал ли он просвещённым? И много ли бедных людей осталось ещё на земле?

Ганиев смотрел на сына с улыбкой.

– А я не заметил, что ты уже взрослый, сын, – сказал он.

– Ты любишь меня, отец?

– Я не знаю. Любил.

– Ты любил мою мать?

– Наверное, нет.

– И потому полюбил свой народ?

– Я знаю, за что ты меня ненавидишь, – сказал Ганиев.

– За что же?

– А за себя. Ты ненавидишь себя.

– О! В точку попал. Ненавижу себя, ненавижу тебя. Ты всё про меня знаешь. Мне даже страшно. Ты знаешь все мои мысли наперед. А что я сейчас скажу, папочка?

– Пойди, сын, умойся!

– О! Опять угадал! Я только что хотел это сделать.

– Я тебя подожду.

– О! Опять угадал! Что же мне делать, что же мне делать! – и, кривляясь, сын вышел из комнаты.

– Я пришел к тебе с грустной просьбой, – начал отец, когда сын вернулся. – Я начну сейчас перед тобой унижаться. Пойми, сын, для меня это ново.

– Нет, отец, для тебя это старо. Народ, просвещайся! Ты всегда унижался, если знал, что потом тебе станет полегче. Чего же ты хочешь сейчас, мой добрый и слабый отец?

– Мне трудно жить одному. Я жил совершенно один тридцать лет. Я не любил твою мать.

– А теперь ты стал молод и хочешь жениться вторично. Я знаю. Я даже знаю, кто эта женщина. Это Лейла.

Сын пристально смотрел с дивана.

– Теперь ты стал пророком, – грустно молвил Ганиев. – Тогда ответь мне, зачем я пришел к тебе?

– Не знаю. Может, потом догадаюсь. Тебе нужно было идти к Лейле.

– Ты сказал это так, словно любишь её.

– Нет, отец, – засмеялся сын. – Вот зачем ты пришёл, слабый мой. Я Лейлу не люблю. Она слишком надменна. Ей нужна крепость. Ты ей понравишься. Даже больше. Ты уже ей, наверное, нравишься. За тебя можно спрятаться и выглядывать в окошко: ку-ку?

– Не бей меня, сын. Не надо. Не смей.

– Я знаю, – сын засмеялся, – сейчас ты боишься дать сдачи. Не хочешь. Не можешь. А ведь крошка Лейла могла полюбить и меня. Но я не умею так унижаться. Я гордый. Я не сумею сказать ей: «Лейла! Спрячь поскорее меня от отца! Спрячь побыстрее меня от людей», – нараспев тянул он. И изменился: – «Спрячь, Лейла! Я слабый!»

– Значит, ты её любишь? – спросил Ганиев.

– Да, папочка, – развел руками сын. – Я люблю всех женщин на свете. И ты у меня их уводишь.

Он встал и пошёл к дверям комнаты, а Ганиев говорил вслед:

– Сын мой! Не надо. У тебя впереди ещё много женщин. А мне пятьдесят. И если Лейла мне не ответит, то она будет уже последней. Силой я не хочу.

– Отец! – в иронии скорчился сын, повернувшись от двери. – Я не Лейла! Ты не туда пришёл. Я сын твой. Усы растут, видишь? – он погладил усы. – Лично я тебе не отдам ни одной милой женщины. Можешь даже не просить. Иди сам и возьми. Ты, собственно говоря, зачем ко мне пришел? О! Вспомнил! Узнать: люблю я Лейлу, или нет? И узнал: не-люб-лю! Что ещё?

– Тогда я пойду и женюсь на ней. Ну? – спросил Ганиев.

– Папочка, так ведь это было известно с самого начала! В нашем доме появится новая милая женщина. Станет нам всей веселей. Ты это хотел сказать? Ты постарел?

– Да, – хмуро сказал отец.

– Ах, раз да, то не бойся. Ты же всем меня обеспечил. И поэтому мне никогда ничего не пришлось украсть. Это ужасно, не так ли? Ты можешь быть абсолютно спокоен. А может, – воскликнул он снова, – ты нарочно учил меня быть честным, чтобы я у тебя ничего не украл? Например, молодую жену? Решено! – Исмаил вскочил на тахту и хлопнул в ладоши.

– Молодую жену я не трону. Поздравляю вас всех и народ с законным браком! Я пошёл.

Он прыгнул с тахты и пошёл к двери. Снова.

– Молчи! – закипал Ганиев. – Ты, сосунок! – Он встал. Но сел снова. Начал вполголоса: – Я пришел к тебе не за этим. Ты мой единственный сын, и я боюсь тебя потерять. Мне сегодня не нравится твое лицо. Ты сейчас можешь заплакать. Я хочу понять, отчего? – спросил он себя. – Если бы ты разрешил, я бы сейчас подошёл и погладил тебя.

– А ты погладь, погладь, папочка. Если хочется, то погладь. Исмаил будет плакать сейчас с удовольствием. Ты меня любишь, а я тебя нет. А кто любит, тот прав. Я разрешаю. Ну? Начинай, женишок! За дело. Пожалей меня, папочка!

– Я тебя пожалел! – встал со злобой Гениев. – Я пришёл к тебе унижаться. Я мог бы к тебе не приходиться! Я мог бы забыть, что у меня есть сын, – заорал он, – раздавить тебя! Взять силой её! Я мог бы тебя убить, как я сделал однажды. Когда-то давно. А может быть, никогда. Нет, давно.

– А ты уже и убил меня, папочка. Когда-то. Давно. Как я только родился. Ты посмотрел на меня и убил. Вот ты и опять стал сильным, папочка. Ты не заметил, как сейчас меня раздавил? Но я ещё жив. Но, – он причмокнул, – но умираю. Медленно умираю. Вот-вот, видишь, – он провёл пальцем, – тоненькой струйкой утекает в дверь моя жизнь. А кто её удержит?

Ганиев рванулся к дверям.

– Стой, – крикнул сын. – Подожди. Послушай теперь меня. И посмейся теперь надо мной.

– Что ещё? – спросил тот у двери. – До чего ты хочешь меня довести? Я знаю, до чего ты хочешь меня довести. Я останусь. Это было уже однажды. Когда-то. – Он взглянул.

– Я привык не бояться, сын мой. Начинай, – Ганиев тяжело опустился в кресло.

– Я ничего не хочу, отец, – быстро заговорил Исмаил, – слабые ничего не хотят. Я спросил бы тебя: почему все вокруг слабые или сильные? Ты не знаешь, – замахал протестующе сын, – не ты это придумал. Я тоже не знаю. Но все кругом мне говорят: будь сильным. А я не хочу. Я хочу оставаться таким, какой есть. Я хочу умереть. Извольте мне не мешать! – крикнул он в истерике. – Я хочу жить. А ты мне мешаешь. Потому что ты сильный.

Они шли уже по широкому светлому коридору к маленькой комнате.

– Сын! – заговорил Ганиев. – Я пришел к тебе слабым. Я старался быть слабым. Но я ничего не мог с собой поделать. Я всю ночь сегодня не спал. Я был разбит и потерян. Я думал, что Лейла любит тебя. Я никогда никому ничего не уступал. Но я был готов уступить тебе Лейлу. Во мне была мысль: Лейла больше нужна тебе. Ты ведь молод и тебе двадцать лет. Но ты мне сказал: «Я не люблю её». Чего же ты хочешь теперь? Меня не покидает мысль: ты её все-таки любишь.

– Нет, отец, нет. Я её не люблю. Я не могу её полюбить.

– Но ты смог бы её полюбить?

– Наверно, отец. Если б она подошла и полюбила меня ни за что, просто так.

– Мой мальчик, просто так никогда не любят. Любят за что-то.

– А я не хочу за что-то. Каждого кто-то должен любить. Ни за мой рост, ни за деньги, ни за глаза мои серые, а просто вот так. Ни за что.

– Так никогда не будет, сын мой.

– Будет отец. Обязательно будет. Я не могу страдать просто так. Прости меня, отец, но когда ты женишься на Лейле, я не смогу тебя так, как раньше, любить. А я тебя любил. Хоть и ненавидел себя. Прости меня.

Исмаил входил в гостиную.

– Ты просишь прощенья, – вошел за ним Ганиев, – значит, ты сильный. Таким я хотел тебя видеть всегда.

– Ах, так? – сказал сын. – Так-так. А если я сильный, я воспользуюсь этим правом и расскажу тебе про первую брачную ночь.

Ганиев насторожился.

– У нее будут маленькие груди. Душисто-чистые. А руки лежать будут вдоль её тела. А ты будешь рядом. И будешь дышать на нее. Рассказывать что-то. А она будет слушать тебя и мечтать обо мне. Как мы вместе играли в детстве. В нашем саду. А ноги у нас были похожи. Не клади ей руку на грудь отец.

– Дурак! – крикнул Ганиев.

– Нет, – сказал сын, – будь добр, послушай дальше. Ты возьмёшь её на руки. Маленькую, хрупкую. И понесешь к постели. Смотри не урони. Но ты всё равно с нею грохнешься на пол. А подняться тебе уже будет трудно. Ты же уже старый. А крошка Лейла раздетая прибежит ко мне, и мы вместе уложим тебя на кровать. Потом я уйду. А что будет потом, я уже рассказал. А мысль какая, отец. Старики должны умирать раньше времени. Пока они не подумают жить второй раз. Стоп, отец. Не пузырись. Лопнешь. Я сильный. Я могу убить.

– Я тебя ненавижу, – равнодушно сказал отец. – Ты уже не человек.

Он подошёл вплотную к сыну, посмотрел в его глаза, поцеловал и равнодушно ударил его по лицу. Наотмашь.

– Так просто, – сказал он и вышел.

ЛЕЙЛА

ЧАСТЬ VIII

Ах, апшеронские дачи, апшеронские дачи. Желтый песок и море, сады, виноградники... Вот фаэтон подъезжает к высоким воротам, потянул ветерок над морем, над пляжем, от фаэтона, что ли? Белый дом в глубине за забором, бассейны, фонтан. Хорошо попить чаю, спустившись в колодец. Над прозрачной, холодной водой.

А где же Лейла? Наверно, на пляже. Стоит фаэтон, молчит белый дом в глубине, прикипели к земле виноградники, жара, тишина.

– Генерал в городе, – слышен голос слуги из сада.

И Ганиев сбегает по лестнице к морю.

А цветные точки на желтом пляже становятся постепенно женщинами. Они сидят кружком и машут, и машут Ганиеву платками.

– Господин Ганиев, – кричат они, – здравствуйте, Гаджи. А где Исмаил? Почему вы один?

До него долетают голоса, он что-то отвечает, но нам ничего не слышно. Ветерок дует с моря.

Лейла лежит на камне и поднимает голову. Она в купальном костюме. Короткая юбочка чуть прикрывает бедра.

– Здравствуйте, дядя Аббас, – садится на камне Лейла.

Обхватив руками колени, она задумчиво спрашивает:

– Исмаила не будет сегодня? Как жаль! Я хотела немного поплавать. – Лукаво взглянув на Ганиева, она продолжает:

– А может быть, вы? – смеется она. – Поплавайте со мною, дядя Аббас! – говорит она басом.

– Я боюсь твоих тетушек, малышка, – громким шёпотом говорит Аббас Кули, по-мальчишески упершись подбородком в камень, на котором лежит Лейла. – Они пустят слух, что старый Аббас Кули рехнулся.

– Сейчас я три раза хлопну в ладошки, – смеется Лейла, – громко им крикну: «Генерал появился!» И тетушек сдует наверх! А вас перестанет страшить молва.

– Нет, нет, нет, – пугается Аббас Кули, – пусть сидят. Мне с ними как-то не страшно.

– А мне тоже с ними не страшно, – тряхнув волосами, смеется Лейла. – Они добрые духи пляжа. Сидят целый день и колдуют: не сгорела б под солнцем Лейла! Не утонула бы в море Лейла! Слышите, дядя Аббас, сейчас они крикнут: «Лейла, иди в тень!»

– Лейла, иди в тень! – крикнули тетушки.

Аббас Кули и Лейла рассмеялись.

– Дядя Аббас, я придумала шутку, – Лейла тряхнула головой, скрыв волосами лицо.

Аббас Кули смотрел на неё, чуть опьянев.

– Сейчас вы возьмете меня на руки и понесёте в море, – зашептала Лейла, – а они от стыда сделают вид, что ничего не заметили. Спорим?

– Малышка, Лейла, – смутился Ганиев, – не хулигань. Ты же не хочешь, чтобы твой старый дед уложил меня из берданки.

– Не смехи гусей, дядя Аббас, – сложила губы Лейла, – дед никогда не стреляет в миллионы. И хватит уже. Дядя Аббас, раскинь руки. Лейла сейчас прыгнет!

Аббас Кули покорно раскрыл руки и стыдливо набычился, опустив голову. А Лейла положила два маленьких камешка в ладони Аббас Кули. Ганиев поднял глаза, осмотрел оба камешка и спрятал неожиданно их в карман.

Лейла следила за ним, чуть прищурившись.

– В каждой руке, – сказала она, – по маленькой Лейле.

Аббас Кули вдруг порывисто нагнулся, схватил голыш и кинул его далеко в море. Тетушки вскочили и засмотрелись туда, где раздался всплеск.

– Тюлени играют, – сказала одна.

– Говорят, их едят, – сказала другая. – Здесь. В селении. Люди.

– А это опасно? – спросила третья. – Она любит там плавать. Лейла.

– Как они дружат, – сказала первая тетушка, оглянувшись на Лейлу.

– Кто, тюлени?

– Ай донт ноу из ит райт ор нот? – добавила она, поджав губы. – Бат ин ени кейз...

– Шуа, – кивнула вторая. – Исмаил, лучше, конечно, но он, как это называется, тюлень.

– Мы ничего не видели, мы ничего не понимаем, – коротко хихикнула тетка и махнула рукой. Все сели.

Аббас Кули смотрел на Лейлу, а она слушала теток.

– Дядя Аббас, – сказала она, взглянув на Ганиева. – Вы знаете, о чём они сейчас говорят? – Она пересела и, схватив его за ухо, притянула к себе. – Они говорят о

нас, – зашептала она. И вдруг столкнула его голову. – У вас очень смешные уши. Похожи на ракушки, но почему-то жирные. Их нужно выполоскать в море.

– Скупнемся, дядя Аббас? Ах, опять застеснялся. Ты старый и скучный! – сказала она, поджав губы. – А раньше, давно, был веселый. Я знаю, – вздохнула она, – ты поругался вчера с Исмаилом. Из-за чего?

– Не знаю, малышка, – Аббас Кули оттолкнулся от камня, переставил ногу. – Он всех ненавидит, но кажется, любит тебя.

– Ну! – протянула Лейла, усмехнувшись. – Он совсем мальчик. Я не могу с ним играть. Он серьёзный, как все мальчики в его возрасте. Я начинаю смеяться, а он обрывает: разве можно смеяться, когда мир вокруг скверен? А если я стану печальна, он опять говорит: мало на свете радостей, – она передразнила Исмаила, высунув язык. – Скучно мне с ним, дядя Аббас. Ой, скучно! – крикнула она, спрыгнула с камня на песок и помчалась к морю. – Айда, дядя Аббас! – кричала она на бегу.

Аббас Кули сложил руки за спиной и легкой походкой двинулся следом. А Лейла бежала по мелководью в ореоле солнечных брызг, проваливаясь в воду и вскакивая вновь. Тетушки вскочили и закричали:

– Тюлень там, Лейла!

– Скажите хоть вы ей, Ганиев!

Но Аббас Кули ничего не слышал. Он сел на песок у прибоя. Его рубашка плясала от ветра.

А Лейла выскочила из воды, посвежевшая и насмешливая.

– Дядя Аббас! – сказала Лейла, встав перед ним мокрая. – Сегодня мне невозможно купаться. – Все рыбы и чайки только кричат: «А кто такой господин Ганиев? Вы с ним знакомы?»

– Лейла, – грустно молвил Ганиев.

– Да, – сказала Лейла, – правда-правда! Одна рыба с большими глазами спросила меня: «Это правда, что господин Ганиев прогрессист?» Я сказала: «Не знаю», но обещала узнать. Это правда, дядя Аббас?

– Лейла! Пощади! Вчера Исмаил, сейчас ты!

– Не стареть! – крикнула Лейла. – Я перестану тогда вас любить. Лучше идите сюда!

Она зашла в воду и села. Она била по волне ладошкой и вслед за плесками повторяла:

– Плик, плок, плук, плак!

А Ганиев вдруг встал и пошёл по берегу. Он смотрел в море и, как всегда бывает с одинокими людьми на открытом пространстве, говорил сам с собой.

– Неужели я такой старый? – шептал он, оглядывая море.

– Плик, плок, плук, плак! Куда ты полез, старый Аббас?

– Ну, – тихо кралась за ним Лейла, – не такой уж ты старый.

Ганиев резко встал, обернулся.

– Дядя Аббас, поцелуй меня в лоб, – улыбалась Лейла, – мне интересно.

Она встала пред ним готовно и требовательно.

И он наклонился и поцеловал её в лоб.

– Ну вот, – вздохнула Лейла, – ты видишь теперь, как это просто. – Она тряхнула волосами и понеслась к скалам. Аббас Кули как потерянный шёл за ней. Вдали стоял кружок тетушек и смотрел на них.

Лейла лежала на камне, поджидая Ганиева.

– Здравствуй, – сказала она. – Подошёл. – Лежа на спине, она заложила руки под голову. Закрыла глаза. – Я немного вздремну. Я устала. А ты встанешь рядом и будешь следить, чтобы меня не украли чайки.

Аббас Кули не знал, что ответить.

– Ты понял, Аббас Кули? – спросила Лейла, глянув на него искоса.

Он опять промолчал. И тогда Лейла вздохнула и сказала:

– Если тебе хочется, старый, ты можешь меня поцеловать.

– Послушай, Лейла, – от волнения начал хрипеть Ганиев, – это все не так весело, как тебе кажется. Из-за тебя я поссорился с сыном.

– Ну и правильно сделал, – сказала Лейла.

Аббас Кули набрал в легкие воздух, чтобы ответить, но задохнулся и махнул рукой.

Лейла насмешливо следила за ним.

– Нет, скажу! – вдруг завелся Ганиев. – Сорок лет назад мне нравилась женщина, девушка лет восемнадцати. Но я почему-то женился совсем на другой.

– Теперь покойнице! – кивнула насмешливо Лейла. – Не сердись. Продолжай.

– Я не сержусь. Я её не любил. С тобой я думаю жить по-другому, – он оглянулся.

Тетушки бросили зонтики и спешили по пляжу к Лейле и Ганиеву. За ними, спотыкаясь, бежал слуга, глядя на поднос, на котором стояли бокалы с лимонадом.

– Ну, скорее, – торопила Лейла, – ты видишь, бегут.

– Я уже всё сказал, – хмуро бросил Ганиев.

– Фу! – протянула Лейла, – это скучно. Пока они добегут, ты меня поцелуешь.

Тетки, подбегая, махали руками. Лейла обхватила рукой голову Ганиева и, притянув её, поцеловала в губы. Поднялась навстречу тетушкам.

– Разрешите мне представить, – сказала она со скалы театрально, – своего супруга Гаджи Аббас Кули Ганиева.

– Муж мой, – обратилась она со скалы к Ганиеву, – у тебя почему-то соленые губы.

– Милый мой, – продолжала она с воодушевлением, – возьми меня на руки и понеси вверх по лестнице. Сможешь? – Села она перед ним на корточки и заглянула в глаза. И кивнула тетушкам:

– Сможет!

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ГАНИЕВА

ЧАСТЬ IX

Гаджи Аббас Кули проснулся от тишины. Привычным взглядом он оглядел постель жены – её не было. Он присел на кровати и снова прислушался. В соседней комнате раздались сырые пошлепывания. Он открыл дверь. В дальнем

конце коридора стоял слуга, вжавшись лицом в угол. Сбоку от него, в соседней комнате, на тахте сидел лысый читчик газет и хлопал ладонями себя по голове. Лицо его было скорбно. Он качался и причитал:

– Шахсей! Вахсей! – и, отвернувшись от хозяина, продолжал себя шлепать.

– А! – Ганиев вошел в комнату. – Мусульмане горюют. А Песталлоцци забыт. А хорошо ты мне вчера о нем рассказывал,

Ганиев шёл через комнату.

– Не так мне смешно, хозяин, – ответил Ага Гусейн. – Я понял сегодня, как нужно разделять горе народа. И плакать с ним о неведомом. У меня была невеста, – добавил он в спину Аббас Кули и всхлипнул.

– Так плачь о невесте, – кинул Аббас Кули у самого выхода. – Через десять минут я жду тебя у стола. Вместе с газетами.

Одетый, он вошел уже в комнату, где обычно завтракал. Трое слуг, закрыв ладонями лица, стояли у раскрытого окна, за которым вставало солнце, золотившее их черепа.

– Солнце восходит, – стонал один.

– Без имама Гусейна, – стонал другой.

– Жизнь продолжается, – стонал третий, – а имама Гусейна всё нет.

– Скройся, проклятое солнце! – стонал первый. – Уйди!

– Устыдись! Замолчи! И погасни.

– Где ты, имам Гусейн? – завопил снова первый.

– Умер он, – сказал Аббас Кули, встав рядом с ними, – хороший был человек.

– Хозяин, – очнулся один.

– Какой хозяин? – очнулся другой. – Наш, наш хозяин.

– Хозяин, – слуга сделал круг и встал рядом с Ганиевым. – Ты нас поймешь. Ты мусульманин. Не сердись, дорогой, у нас горе.

– Вижу, разделяю, – сказал Аббас Кули. – Муртуз, а как будет с кофе?

– В такой день! В такой день, – покачал головой Муртуз. – Кофе. Будет. Тоже. Мяса не будет неделю. Я мусульманин и ты мусульманин, и ты мусульманин, сейчас мы тебя обслужим. Садись! – приказал старичок-слуга. – Сегодня все мы равны перед богом.

Из соседней комнаты выскочили девочки. Следом за ними вышла Лейла. Она чуть подурнела и раздалась. Сидя за столом, Ганиев приветливо кивал им головой.

– Папа! – крикнула маленькая Сона и плюхнулась в кресло. – Гюлька на кухне села верхом на тётю Медину.

– А тётя Медина, – подхватила Гюлька, – билась лбом о пол.

– Папе пожалуюсь! Папе пожалуюсь, – кричала тётка Медина.

– И жалуйся, жалуйся! Поехали к папе! – девочки хохотали, и Гюлька, упав на диван, дрыгала ногами.

Вошел слуга с подносом.

– Сядьте за стол, – сурово сказал он девочкам.

– Ой! – удивилась Гюлька и посмотрела на папу. Ганиев серьёзно кивнул головой, и девочки встали и сели к столу.

– Перед лицом горя, – сказал один из них Ганиеву, – мусульмане сегодня братья. Хозяин, сегодня мы будем есть вместе с тобой.

– Садитесь, – кивнул им Ганиев. – Всё верно, – сказал он жене.

А Лейла, поведя плечами, сказала:

– Ты не находишь, что дует? – И обратилась к слуге. – Мастан, закройте окно!

– Не нужно, хозяйка, – возразил слуга, – в такой день на улицах великий плач. Уши мусульман должны быть открыты.

Лейла нахмурилась и посмотрела на мужа.

Тот ответил жене гримасой и чуть шевельнул пальцем.

Лейла принялась за кофе.

С желтым бантом, повязанным вокруг шеи, вошел читчик газет. Он удивленно оглядел сидящих за столом слуг. Аббас Кули поднялся ему навстречу. Они перешли в угол комнаты, сели в кресла. Слуги остались сидеть за столом. Мастан смотрел через стол на девочек и улыбался. Сона высунула ему язык, но Мастан продолжал добро улыбаться, и Сона, сползая со стула, заулыбалась ему тоже.

– Пойдёшь со мной в мечеть? – спросил её слуга.

– Пойду! Ещё как пойду!

– А мама не пустит, – сказала Гюля.

– Тихо! – крикнул Ганиев из угла. – Начинай! – обратился он к Ага Гусейну.

– Министр Столыпин объявил царский манифест! – начал читчик. – Россия восторженно приветствует новый поворот истории. В городах идут празднества. Народ рукоплещет своему монарху.

Все со стола обернулись и слушали читку. Даже девочки.

На фабрике была паника, прятали детей. Приказчик суетился больше всех.

– Давайте отсюда! Давайте отсюда! – махал он рукой в сторону моря. – Бегите, играйте в песочек. Малые дети должны играть в песочек. На фабрике работают только взрослые. Никаких детей! – кричал он высыпавшим матерям. – Через час вернетесь! – кричал он детям.

Дети не улыбались. Маленький белобрый мальчик сказал серьёзно:

– Опять психует мастер.

– Да ясно, – сказал другой, – Гаджи опять едет.

– Беги! Беги! – толкал приказчик мальчишку.

– Бегите, бегите, – стоя чуть дальше, махали руками матери.

– А не пойду! – упирался вожак. – Навстречу пойду! Расскажу, как здесь дети работают.

– Молчи! – кричала мать.

– Замолчи! – орал приказчик.

– Заплатишь за простой, и ещё чего-нибудь придумаю, – нагло отвечал вожак.

– Айда, ребята, скупнемся, – кричали передние и бежали к морю.

Фаэтон Гаджи Аббас Кули подъезжал к фабрике. У конторы толпился народ.

– Гаджи приехал! – крикнул кто-то.

Конторщик захлопнул окно, через которое он беседовал с рабочими, и выскочил в дверь. Чуть пригибаясь, он подбежал к фаэтону, но Ганиев сошел с другой стороны.

Его окружили работяги.

– Гаджи, – спрашивал его, – дашь нам работу? Стоим здесь с утра. Приказчик темнит.

– Не человек он! С утра нас здесь мучает!

– А ты человек! Тебя все уважают. Ответь нам, будет работа?

– Всем будет работа, – сказал Ганиев. – Распределить по цехам, – велел он приказчику.

– Свободны пять мест, – ответил приказчик.

– Ну вот, – зароптали рабочие. – Айда, ребята, на другую фабрику.

– Пойдите, пойдите! – поднял руку Ганиев.

– Неправду нам про него сказали, – крикнул кто-то из задних рядов.

– Да подождите вы! – скривился Ганиев на крик. – Найдется работа.

– Как у тебя с мельницей? – спросил он приказчика.

– На мельницу можно, – опешил приказчик, – но указание было туда принимать только доверенных. Муку разворуют.

– Сам ты вор! – закричали рабочие. – И глаза у тебя воровские.

– Не знаешь людей ты, Гаджи, – опять крикнул кто-то.

– Учусь, – повернулся Гаджи на крик. – Пойдете на мельницу?

– Можно, – раздался хор голосов, – давай. Записывайся, ребята.

– А как же с приказом? – спросил вдруг конторщик.

– Я его дал, я его и отменяю, – Ганиев повернулся к цехам.

– Мне с вами? – спросил приказчик.

– Оставайся на месте. Людей принимай, – хмуро бросил Ганиев.

Он ушел на фабрику. Навстречу ему попадались работницы и улыбались.

– Доброго дня вам, Гаджи, – здоровались с ним.

– Здравствуй, хозяин, – проходили другие.

– Не называйте меня хозяином, зовите меня Гаджи, – останавливался Ганиев.

Он с удовольствием смотрел в их открытые лица.

– Жалобы есть? – спрашивал он.

– Да успеем сказать, – окружали его люди. – Расскажи про себя. Давно у нас не был. Во Франции был?

– Был, видел, как-нибудь расскажу. Другой фабрикой я сейчас занят. Целый город здесь у нас будет. Дома, фабрики, школы построю. Театр. Целый город здесь будет. – Он потер себе лоб. – Город солнца, – он вспомнил. – Работать все-все будем, учиться, вечерами в театр ходить. Пьесы слушать. Про рабочую жизнь.

– Нам бы выпить чего! – крикнули из рядов.

– Сейчас нельзя, – примирительно говорил Гаджи, – сейчас вы на работе.

– Хороший хозяин ты, хороший, – кричали из рядов, – людей понимаешь.

Дел, наверное, много. Не задерживайся с нами. Иди, проверь. Неполомки. Их ещё много.

Ганиев шёл по двору.

– Дочь моя, – останавливался он, указывая палкой на валявшийся хлопок. – Толпа любовно смотрела на него издали. – Подними это, – говорил он, – это твой хлеб.

– Дочери мои, – говорил он, входя в цех, где работали мусульманки. – Снимите ваши чадры. Они вас затянут в станок и удуют.

– Да привыкли мы уж к ним, Гаджи, наловчились.

– На днях выдам костюмы. Для работы вашей. Специально. Говорил я, кажется, об этом? А приказчику накажу, чтоб на вас не смотрел. Дочь моя, у тебя русские глаза, а ты в чадре?

Он подошёл к девушке. Та откинула чадру и засмеялась:

– Русская я, русская. А чадру одела, потому что красиво это. Всё равно что косынка. Да и дружные мы. Вместе играли в театре.

– Как, – удивился Гаджи, – вы ещё и актриса?

– Полно нас. Вон Манька Снегина. Она у нас бесприданница. Писатель Островский. И Зухру мы сманили. Она гулящую играет. Гулящая, а хороший человек, душа чистая.

– Вот это да! – хохотал Ганиев. – Здорово. Здорово, доченьки, обрадовали вы меня. Это хорошее дело – театр. Фабрика тоже. Всё будет хорошо. Всё.

Заговорила, запевала новая:

– Да, хозяин. Чисто у нас здесь хозяин, хозяин. Не то что по нефти. Муж приходит как чёрт. Напьётся пьяный и в постель. А лечь с ним страшно. Три дня отмываюсь.

– От него нефтью пахнет, а от неё хлопком, – задыхались от хохота бабы.

В цеху было светло, сверкали новые станки. Прыскали мусульманки, натягивая на лицо чадру. Ведь хозяин всё-таки был мужчина.

– Слушайте, что я скажу, – говорил Ганиев окружающим его работницам. Те внимательно слушали. – Хлопок это благородно, это для всех. Через лет десять мы весь наш восток оденем в собственное полотно. Дело это святое. Фабрика, школа, театр. Когда-нибудь вы это поймёте. Это жизнь наша, доченьки. Человек должен работать и радоваться. Он должен работать всегда и везде. И учиться тоже. В этом его счастье, в этом его будущее.

Так говорил он, молча идя к морю. На пляже сидели мальчишки. Радостно глядел на них и улыбался. Он подходил.

– Играете, дети? – спрашивал он. – Ваши мамы работают на этой фабрике.

Некоторые дети поднялись.

– Хорошая фабрика, а? Красивая. В детстве я тоже работал каменщиком. Камни таскал, дома строил, – говорил он, вспоминая. И смотрел в море. – Ушла эта жизнь, дети мои. Всё переменялось.

Он очнулся:

– Дети мои, вы учитесь в школе?

– А что, учились, – поднялся один из сидящих, подошли и другие мальчишки, прислушались.

– Ты нашего хозяина знаешь – школу он любит, – засмеялся кто-то. Сидящий мальчишка посмотрел на Ганиева и сказал:

– Да это и есть наш хозяин. Ты меня не узнал, а я тебя узнал. Может, поплаваешь с нами, Гаджи? Погода сегодня хорошая – усталость снимает. – Гаджи и удивлялся и улыбался.

– Не могу я, детишки. Занят я очень. Работа. И старый я очень.

– Видели мы, как ты бегаешь, как молодой. По фабрике бегаешь. А у нас тоже работа. Ты уедешь, а у нас её будет навалом. Приказчик сказал: идите, купайтесь пока.

– Хозяин немых не любит. Сердится.

Сказали и посмотрели на Ганиева.

Тот уже кое-что понял.

– Вы сказали, пойдете работать? Вы работаете на фабрике?

– Вот те на, – сказал один. – А ты что, не знаешь? Мы получаем зарплату.

– И сколько? – серьёзно поинтересовался Ганиев.

– Два рубля в месяц, – ответил пацан.

– Сукин сын, – сказал вслух Ганиев.

– Приказчик? Конечно, он сукин сын. А ты не знал?

– Хозяин, ты знаешь, как делают пряжу?

– Хозяева этого не знают, – сказал кто-то, – они только деньги считают, мама говорила.

– На валик здорово пряжу наматывать. Крутится, как юла.

– А потом проварить.

– А варится долго, как суп.

– Но главное вот что, Гаджи: долго в котле не держать. И тогда она станет белой. Как простыня, – сказал один.

– Как сахар, – добавил другой.

– Ну ладно, ребята, – Ганиев резко пошёл прочь. Оглянулся.

– Идите работать. Нечего зря стоять, – вскинулся он.

Он яростно вскочил на фэтон и ткнул кучера в спину. Фэтон помчался к фабрике, а мальчишки вскочили и с громкими воплями побежали вслед. К фабрике.

А вечером Ганиев с женой и детьми сходил с фэтона у оперы. Вся семья непрерывно кивала головами знакомым. Оживлённо гудела толпа, ожидала кого-то.

Женщина кинулась к Ганиеву неожиданно и, чуть не сбив его с ног, рухнула перед ним. Лейла вскрикнула и шарахнулась. Девочки прижались к ней.

– Это ты! – кричала женщина. – Помоги... Я ждала, что ты поможешь. Поможешь, точно. Добрый мой человек. Слышала от людей. Жить не хочу, – вдруг истерически закричала она.

– Встаньте, встаньте, сестрица, – уговаривал Гаджи. – Что вам надо?

Он тянул её за плечи, стараясь поднять. И вдруг затрещало старое платье.

– Что ж ты делаешь, вахлак ты этакий?

– Ну, извините, простите.

– Он вам заплатит, – кинул кто-то иронически со стороны.

– Черт с ним, с платьем, слово бы человеческое услышать, слово, – стонала женщина. Но по-прежнему не поднималась.

– Встаньте, прошу вас, что вы хотите?

Толпа любопытствовала и теснилась, а через неё пробивались городовые.

– Лицо твоё я откуда-то знаю.

– Всех ты знаешь, Гаджи! – закричала женщина.

– Муж мой, муж, – рыдала женщина. – Месяц работал, один только месяц. Выгнал нас мастер. Мы его схоронили, дети ждут дома. А хлеб? Нет денег на хлеб. Скажи ему, пусть устроит. Куда деться одной? Что делать, скажи?

– Девочки, – вдруг забормотала она, оглядывая дочерей Гаджи, – ангелочки мои, миленькие. Голодают. Плачут. Маму ждут. – Женщину уже оттаскивали от Гаджи.

- Скажите, когда же, когда же, – кричала женщина.
- Не трогайте её, – вдруг властно сказал Ганиев.
- Да оставьте вы её, Гаджи.
- Может быть, это актриса, любитель легкого заработка?
- Да, да. Весь вечер испортила проклятая женщина.

Ганиев никого не слушал.

– Завтра в десять утра прошу вас зайти ко мне, – он вынул визитную карточку. Женщина при всех спрятала её в лифчик и продолжала смотреть на Ганиева. Он понял и вытащил десятирублевую ассигнацию, скомкав её, протянул женщине. Та схватила её и спрятала в лифчик.

Ганиев пошёл с семьей к двери. А толпа с любопытством смотрела на женщину. Гаджи оглянулся.

- Куда ж вы теперь? – крикнула женщина.
- В театр! – крикнули девочки.
- Артистов смотреть, – прошептала про себя женщина.

Некоторое время женщина топталась на месте. Её разглядывали, но потом забыли. Вдруг, снова очнувшись, женщина бросилась снова вслед. Она догнала Ганиевых почти у входа.

– Я с вами. Подождите, – схватила она его за рукав.

Ганиев мягко отстранил её и, улыбнувшись, сказал:

– Идите, пожалуйста, в кассу и купите билет.

Женщина несколько удивлённо посмотрела на него, а потом бросилась искать кассу. Ганиев не входил, стоял у двери, наблюдая, как она покупает билет.

Ганиев вошёл в ложу. Там за марлей сидело несколько девочек, учениц его школы.

Сквозь марлю дымился зал. В зале сидели одни мужчины. Одна из девочек приподняла марлю и высунула в зал голову. В зале зашикали. Аббас Кули подошёл к краю ложи и сорвал марлю.

В зале привстали. Послышались возмущённые крики,

- Уже и до театра добрался, – крикнули из зала. – Стыд и срам!
- Революционер!
- Закройте ложу, – крикнул кто-то из зала.

Гаджи оперся о перила. Встал. Он жёстко улыбался и немигающим взглядом смотрел в зал. Шёпот умолк.

– Вот так-то, – громко сказал Гаджи притихшему залу.

Занавес распахнулся, веселее заиграла музыка Гаджибекова.

Гаджи некоторое время стоял во весь рост.

– Сядь, дорогой, – сказала Лейла.

На следующий день в Баку было шествие мусульман, шахсей-вахсей.

Они шли по улицам города, что-то приговаривали нараспев и били себя цепями.

Шахсей-вахсей был в разгаре. Любопытные отворачивались, закрывались окна. Это было страшно. В воздухе висела тишина. Прятались женщины. Не скулили собаки, шарахаясь от толпы. Торжественно и похоронно шла процессия

по главной улице города. Некоторые лица были в крови, свисало мясо со спины, с груди. Они были правы, они смотрели на всех тяжелым немигающим взглядом. Всё молчало в страхе.

А в наступивший тишине раздался откуда-то девичий смех. Открылись окна женской гимназии. Девушки влезали на подоконник, а их подруги валились им на спины и, высовываясь на окна, смотрели на удивительную процессию. Одна из девочек кинула в толпу яблоко.

Толпа замерла. Яблоко стали топтать. И как-то вовсе отделялись от толпы мужчины и шли к школе.

Тяжёлые двери были заперты. Так же молча, как во сне, стали давить на них плечами и тихо кряхтеть. Проявился ритм шахсей-вахсей. Присоединялись другие.

И вдруг, словно притянутая магнитом, толпа бросилась к дверям. Они били камнями по стенам, сыпалась штукатурка, разбивалось вверху окно, тихо заныла девочка. И от поднявшегося ветра хлопали окна. Казалось, школа вымерла.

А внутри всё двигалось. Разбегались по классам девочки. Звенели стекла окон, в которые бросали камни.

В единственной комнате без окон попечительница лихорадочно стучала по телефону.

– Полиция, полиция! – кричала она.

К школе уже приближался наряд полиции. Но под тем же тяжёлым немигающим взглядом он снова и снова отступал. Какого-то жандарма, забравшегося в гущу толпы, стащили с лошади. Его самого уже не было видно. А лошадь стояла в толпе, как островок.

– Казаков бы сюда. Загубят девочек, – говорили с далеких балконов горожане. Длинная улица замерла и ждала.

Фэтон Ганиева пробирался сквозь толпу. Его узнавали и расступались.

– Что ж ты лезешь под лошадь, болван! – кричал Ганиев. – Прочь с дороги!

Фэтон подъехал к двери.

Сверху было видно, как на улицу, цокая копытами, въезжало несколько жандармов. Пешие жандармы остались за ними. Ржали лошади.

Гаджи вылез из фэтона и рванул за плечи одного, второго, третьего, тех, кто налегал на дверь. Он делал это молча, и так же молча, как замороженные, отлипали фанатики. Они отклеивались от дверей, пока один в толпе вдруг не сказал:

– Не суйся, Гаджи, в это дело.

– Бога нельзя трогать, – подхватил другой.

– Уйди, – закричали со всех сторон.

И взорвался Гаджи:

– Если хоть один из вас, – громко зашептал он, – тронет мою школу, распахнет эти тяжёлые двери, лично я, – ткнул он кулаком в грудь одного, – поговорю с ним в моем кабинете.

– Пройдите в мой кабинет, – заорал он. Толпа шарахнулась.

– Я не пожалею денег, я продам все свои фабрики и заводы, я напишу царю!

И вы все до единого будете мертвы.

Разрезая толпу, двигались на помощь Ганиеву жандармы.

– Не надо, – остановил их Ганиев, – уходите отсюда. Прочь!

– А вы никогда не выходите из мечети, – крикнул он окружающим, – там ваше место. И зарубите себе на носу: хозяин в городе я, и только в мечети бог слушает мусульман.

Вечером Гаджи сидел дома с приятелями и играл в карты. Как тени, появлялись и исчезали слуги, выразительно поглядывая на хозяина. За Ганиевым висело громадное зеркало во всю стену.

Приятели улыбались: они видели в зеркало карты Гаджи. Внезапно один из них поднялся, бросая карты на стол.

– Гаджи, так больше нельзя. За тобой зеркало. Мы видим в него все твои карты.

– Дорогой мой Муслим, – усмехнулся Гаджи, – я это знаю. Мы играем уже целый час. Это верно. Я пока проигрываю. Это тоже верно. Но мы закончим игру только тогда, когда будет мой выигрыш. Играйте внимательно, не ошибайтесь. Я хочу у вас выиграть так.

Друзья улыбались очередной шутке Ганиева.

После карт один из играющих подошёл к Гаджи и взял его под руку. Гаджи удивленно посмотрел на него.

– Я осмеливаюсь это сделать потому, – объяснил маленький, – потому что я являюсь истинным вашим другом. – Ганиев остановился и посмотрел на него.

– Мамед, ты что, очумел?

– И даже опупел, – ответил Мамед. – Эта новость меня потрясла.

– Слушай, какая новость? – нахмурился Гаджи.

– Это даже не новость, – замахал руками Мамед, – это кошмар, дорогой Гаджи Аббас Кули. Вы мужественный человек. Вы сделали за свою короткую жизнь тысячи добрых дел для нашего маленького народа. У меня просто язык не поворачивается. Сохнет во рту.

– Слушай, Мамед, вытаци твой язык.

– Для вас Мамед Джавадович пойдёт и на это унижение.

И Мамед вывалил язык.

– Пожалуйста, – добавил он и снова высунул язык.

– Слушай, если ты сейчас не перестанешь темнить, я тебе его отрежу, – погрозил пальцем Ганиев. – Говори! Чего надо? Денег?

– А! – испугался Мамед и по-женски шлепнул себя по щеке. – Как вы могли! Неужели я похож на корыстолюбца!

– Слушай, может, ты перестанешь, а? Я тебя сейчас выгоню.

– Мамед Джавадович может уйти сам, – обиделся Мамед, – но он не уйдёт, потому что он истинный ваш друг. Он останется.

– Милости прошу в мой кабинет. Может быть, выпив там, ты расскажешь? В чем дело, черт бы тебя побрал?

– Нет! Я не могу сказать. Отказываюсь верить собственной памяти. А пить не буду! Вино развязывает язык.

Они прошли в кабинет. Низенький Мамед взгромоздился на диван, перекатился по нему в угол и, закинув свисающие ноги одна на другую, сказал:

– Жизнь сложная штука, Гаджи. Очень.
– Ты идиот! – Гаджи вдруг не выдержал и громко захохотал. И плюхнулся в кресло.

– Между прочим, – сказал с дивана Мамед, – если бы вы знали всё, вы бы не смеялись. А почему я не смеюсь, я – ваш истинный друг.

Гаджи встал и запер дверь на ключ. Ключ положил в карман

– Ты не выйдешь отсюда, пока всё не расскажешь. Или я тебя здесь повешу.

Мамед осмотрел люстру, а потом окна.

– Я жду, – сказал из кресла Ганиев. И нажал: – Ну?

– А что ну! Что ну! – завизжал из дивана Мамед. – И так всё ясно.

– Скажешь ты, наконец, болван?! – Ганиев вскочил с кресла и подошёл к Мамеду. Тот нахмурился. Ганиев пошлёпал его по щеке:

– Ну, дурачок, раскошеливайся.

Ганиев сел рядом с Мамедом на диван и обнял его за плечи.

– Вначале, – зашептал Мамед, – ты был веселый, и я не хотел тебе портить настроение. А сейчас я боюсь. Ты очень злой. Если я скажу, ты меня убьёшь.

– За что я тебя должен убить? – нахмурился Ганиев. – Отвечай.

– Не могу.

– Слушай, я сейчас позову сюда слуг, и они разденут тебя догола. И все, наконец, увидят, что ты круглый и жирный

– Могу и сам раздеться, – решительно мотнул Мамед головой. – Но ничего не скажу, Гаджи! – вдруг его осенило: – Я с тобой пошутил! Ну, я побежал, – встал он с дивана. – Пора мне в редакцию. Газету верстать.

Ганиев неподвижно сидел на диване.

– Ключ у тебя? – спросил Мамед Джавадович.

– Вот здесь, – показал Гаджи на нагрудный карман. – Подойди и сам вытащи.

– Неохота идти, – сказал от двери Мамед. – Кинь мне оттуда. Всё это было только шуткой, – вдруг пропел он.

– А ну садись! – взревел Ганиев.

Мамед как подрубленный плюхнулся в кресло. В глаза Ганиеву он больше не смотрел.

– Если ты сейчас не скажешь, я за себя уже не ручаюсь, – сказал Аббас Кули и снял со стены саблю.

Мамед Джавадович оценивал ситуацию. Глаза его лихорадочно рыскали по столу.

– Вот этого я и боялся, – сказал Мамед и схватил со стола карандаш. – Сейчас скажу. Нет, напишу. Не дай бог, кто услышит.

И он начертил на листе бумаги большую букву «Б» и издала показал её Ганиеву.

– Всё, – сказал он. – Больше я ничего не скажу. Хоть убивай меня.

Ганиев вложил старую саблю в ножны. И вытащил новую.

– Это сабля моего деда. Чуть поострей, – и двинулся к Мамеду.

– Нет, – хихикнул Мамед. – Теперь ты меня не убьёшь. А мог бы убить. Теперь – нет! – погрозил он пальчиком. – Ты любопытный. Я ещё тебе буду нужен.

Ганиев кинул ключ на стол, Мамед схватил его и бросился к дверям.

Мулла Рухулла лежал на спине и смотрел в потолок. Глаза его были закрыты. В мечети было полутемно, светилось в стене боковое окно, зачеркнутое решеткой, и светилось лицо муллы Рухуллы. Ворвались голоса в мечеть, затопали ноги. Что-то случилось. Мулла Рухулла чуть шевельнулся. То померещилось.

А голоса становились всё внятнее, забегали тени, над спящим раздалась в мечети выкрики.

– Убейте его! – кричал кто-то.

Мулла Рухулла не шевелился. Он был мёртв.

Ганиев вбежал в мечеть в тот самый момент, когда толпа поймала убийцу. Ему давали пощёчины. Убийца изворачивался и пытался нырнуть под ноги. Но его, уже связанного, бросили на пол. Кто-то пинал его ногой.

Ганиев метнулся к толпе и, разрывая её руками, шёл к труп. Толпа кончилась, а на полу лежал убийца.

– А! – злобно выкрикнул он с пола Ганиеву. – Слава богу! Явился. Но опоздал! Опоздал! – сказал убийца и сел.

Ганиев смотрел на лежащего дальше муллу Рухулла. Мулла Рухулла лежал на боку, лицо его было в тени, и он не смотрел на толпу.

– Точно мёртвый? – спросил Ганиев, не оборачиваясь.

Кто-то ответил:

– Мы его выносили на свет.

– Папаха в углу.

– Он седой.

– Я сорвал! – крикнул убийца. – Я!

– Зачем ты? Дурак, – сказал Ганиев и кивнул на убитого: – В угол его положите. К папахе.

– Почему здесь темно? – крикнул Ганиев. – Откройте! Откройте, я вам говорю. Где мулла?

Мулла стоял в тени, совершенно безучастный. Его заметили только что. Он подошёл к собравшимся, качая головой:

– Никогда, никогда такого здесь не было.

Муллу Рухулла оттащили в угол, и при свете темнела на пустом от убитого месте темная лужа крови. Толпа взволновалась.

– Ах, сукин сын, – сказал кто-то, – палач!

– И не стыдно тебе было убивать его в мечети?

– Им уже улицы мало!

– Уже и в мечети опасно,

– Бог отвернётся от нас!

– Уже отвернулся! – крикнул убийца. – Лица женщин открыты. Посмотрите вокруг.

Убийца кричал убеждённо, и в толпе обернулись на дверь. Но вокруг были только мужчины.

– Я это сделал для вас! – крикнул убийца. – Чтоб вы не страдали!

– Заткнуть ему рот! – закричали.

– Тащите его из мечети!

- Его надо топтать!
 - Проклятый гочи! – сказал кто-то. – Они всех перебьют! Как наших братьев!
 - Да! Да! Да! – кричали в толпе.
- А сухонький старичок сучил ногами и, чуть подпрыгивая, требовал:
- Топчите, топчите его. Я уже старый.
 - Как не стыдно тебе, – сказал кто-то убийце.
 - Стыдно будет, когда я увижу его, – засмеялся убийца.
 - Скоро увидишь, – погрозили ему.
 - Встретишься с ним на том свете!
 - Сейчас ты увидишь! Он с тобой рассчитается там!
 - Убить его на месте!
 - Пусть лежит вместе с муллой Рухуллой!
 - Пусть летят вместе к богу!
 - Тебе будет страшно, – съехидничал кто-то.
 - Бог смотрит, – успокаивал всех старичок, что раньше сучил ногами. – В мечети нельзя убивать.

- Да! – кричали в толпе. – Это верно! – Ганиев молчал и прислушивался.
- Бог простит его, мученика! А грех на нас падет?
- Нельзя его здесь убивать! – Толпа закипала снова.
- Подлец!
- Где убил!
- Сволочь! Стервец!
- Ишак ты, ишак!
- Наши связаны руки, молись!
- Тащите его из мечети. Там разберёмся.

Это и было то слово, которое всколыхнуло толпу. Все стали жаться к убийце.

Ганиев стоял у муллы Рухуллы и, заложив за спину руки, о чём-то думал. Его вывели из состояния транса крики убийцы.

- Гаджи Аббас Кули, – кричал убийца, а его волочили к двери.

Ганиев пока не реагировал, а убийца стряхнул с себя руки, сел на полу и потребовал:

– Уйдите все! Оставьте меня одного! Я хочу молить бога о прощении! Аббас Кули, ты слышишь меня? – крикнул он снова,

Толпа замерла, соображая, а потом снова потащила его к двери.

Многие уже вышли из мечети на свежий воздух. Ганиев рванулся к двери и настиг процессию у двери. На убийцу уже тянуло свежим ветерком, и он глубоко задышал.

– Стойте! – крикнул Ганиев и ворвался в круг. – Стойте! – схватил он одного за грудки и рванул.

Тот удивленно уставился на Ганиева и сказал:

- Что шумишь? Стою, да!

Стоящие на свежем воздухе снова, вытягивая шеи, заходили внутрь. Ганиев опустил голову, заложил руки за спину и тихо начал.

- Я хочу кое-что вам сказать. Слушайте все. Кто из вас знал муллу Рухуллу? Помолчал. Вокруг молчали.

– Все знали, – сказал Ганиев. – В прошлом году был голод? – спросил он.

Все промолчали.

– Был, – кивнул Ганиев. – Кто вам всем помогал? Мулла Рухулла, Атакишиев и я.

Он поискал в толпе знакомое лицо, увидел.

– Башмачник Мамед, – сказал он ему.

– Да, ага, – встрепенулся тот.

– Кто помог открыть тебе лавку? Ещё не забыл?

– Нет, ага. Это сделал мулла Рухулла. Он мне помог!

– Сволочь, подлец, негодяй? Проклятый убийца.

– Тащите его!

– Стойте, – снова Ганиев зло прищурил глаза, – я не кончил ещё. Кто бросал камни в коня муллы Рухуллы? Бойтесь или стыдитесь? – заорал он.

Толпа промолчала, а Ганиев снова нажал:

– Бойтесь? Никто не выходит. Все вы стоите сейчас, – он оглядел всех. – Я знаю, кто это делал. Ты, ты, ты и ты! – указал он пальцем на четверых.

– Ну, и что дальше? – сказали из толпы. – Не в него кидали.

– Ну, тогда выйдите, – сказал Ганиев. – Можете выйти?

– Можем и выйти, – шесть человек пробрались сквозь толпу к Ганиеву.

– Ну, вышли.

– Встаньте вон там.

– Можем и встать, – сказал один и пошёл. Пятеро пошли следом. Толпа смотрела на них и что-то вспоминала.

– Кто-то из вас, – сказал Ганиев, – мазал двери муллы Рухуллы дёгтем.

– Гасан это был, – сказали откуда-то из толпы.

– Я тоже мазал, – сказал другой. – И что?

– Подойдите теперь к мулле Рухулле и посмотрите ему в лицо.

– Не нужно нам это, – ответили те.

– А ведь кто-то из вас снял с фэтона муллы Рухуллы колеса, – грустно говорил Ганиев, – чтоб он не возил дочку в школу. Свою дочку. Не вашу. Жалкие люди. Кто-то из вас кидал камни в окна моей гимназии тоже. Кто-то из вас назвал жену муллы Рухуллы шлюхой.

– Кто-то из вас, – повысил он голос, – был рад сегодня, что муллу Рухуллу убили. А теперь вы хотите убить убийцу. А потом вы убьёте убийцу убийцы. И так двести лет вы будете убивать друг друга. И это никогда не кончится. – И про себя сказал: – Темные, неграмотные, безумные.

– А тебе-то какое дело? – лихо крикнул кто-то из толпы. – Тебя-то не трогаем!

– Не трогаете, потому что боитесь.

– Мы тебя не боимся.

– Ты, может быть, и не боишься. Другие боятся. Потому что вы все убийцы! – крикнул он неожиданно. – Вы убили муллу Рухуллу. Этот связанный человек ни в чем не виноват. Он сделал то, что хотели вы! Вы шептали ему: убей! убей! убей! Шесть лет! И он сделал это, чтобы вам понравиться. И вы хотите его убить?

Толпа замолчала, а убийца радостно взвизгнул:

– Правильно Гаджи! Я это и хотел сказать! Как я сразу не догадался! Это вы все убийцы! Проклятые твари! Кровопийцы! Тянули меня к двери! Мало вам одной смерти, мало.

– Гаджи правильно вам говорит: просвещайтесь! Гаджи нам отец! – кричал с пола убийца. – Он понимает всех! Он святой! Слава богу! Молчать! Молчать перед ним! – радостно вопил он.

Ганиев горестно усмехался.

– Успокойся, – говорил он убийце. – Ты теперь будешь жить, – он усмехнулся. – А ты угодишь в тюрьму. По их вине, – указал он на толпу. Лицо его потемнело. – Не пугайся. Защитники найдутся. Дела твои теперь идут хорошо.

– Эх! Ну и что? – ободрялся убийца. – Посижу, полежу. В тюрьме люди лучше в сто раз, чем здесь.

– Эй, Гаджи, – закричали пятеро, отделившиеся от толпы. – Ты ещё что-то хотел нам сказать. Мы тебя слушаем.

Ганиев повернулся к ним, но ничего не ответил.

– Не томи, – сказали в толпе. – Говори, что хотел. Мы тебя ждём, мы тебя слушаем. Народ тебя уважает.

– Вы убили муллу Рухуллу, – сказал Ганиев. – Чего вы этим добились? Завтра все мои девочки снова пойдут в школу. Всё будет, как прежде. Только одна девочка не пойдёт завтра в школу, будет плакать дома. Одна. Вот чего вы добились. Слёз одной девочки.

– Если даст бог, – сказал вдруг убийца, – я не сяду в тюрьму, я сам буду охранять этих девочек. Как собака, – крикнул он, – буду рвать всех, кто будет ломать окна школы. Говорил вам всегда Гаджи Аббас Кули: просвещайтесь!

– Не слушались, – подхватил Гаджи Аббас Кули, – не слышали. Вы думали, что убив одного человека, вы напугаете всех, кто отправляет девочек в школу. Но их это не остановит. Это будет пугать только вас.

– Не пугает, а возмущает, – сказали в толпе. – Но говори дальше.

– Сегодня вы убили муллу Рухуллу, – продолжал Ганиев. – Мне это страшно. Он был мой друг. Он хотел, чтобы дети его были умными. Но именно за это вы убили его. К черту тогда просвещение! – крикнул он. – Хотите, я буду тогда вместе с вами? Будем громить школы вместе.

Толпа молчала.

– Молчите. Не верите. Я тоже не верю. Это уже ничего не изменит. В школу будут ходить, даже если я буду против. Даже если меня убьют, – добавил он грустно, – за это.

Из толпы тогда тихо спросили:

– Ну, и что ты нам посоветуешь?

– Ха! – усмехнулся Ганиев. – Я боюсь теперь даже произнести это слово. Учиться. Подумайте, как это просто: ваши дети ходили бы в школу, и вы не кидали бы камни в окна муллы Рухуллы. Не мазали двери бы дёгтем. Не били бы дочку. А он не лежал бы сейчас в углу. Там. В мечети. Мёртвый.

– Ты, может быть, прав, но мы не хотели этого, – сказали в толпе.

– Я прав наверняка. Вы не хотели этого, но вы это сделали. Но поймите одно. Сопrotивляться бессмысленно, И мне, и вам.

– И мне тоже, – крикнул вдруг убийца. – Какой я был дурак! Против чего я боролся! Все из-за вас, сволочи! – крикнул он в толпу.

– Подожди! – раздражённо оборвал его Ганиев. – До сих пор я говорил с вами, как просто с людьми. Теперь слушайте меня, мусульмане. Сейчас идёт слух, будто

Гаджи Аббас Кули Ганиев наступил ногой на святую книгу мусульман Коран. Я послал муштаидов в Мекку. Они привезут вам бумаги от столпов мусульманской религии. И вы сможете тогда прочесть, если сможете, – он усмехнулся, – что Коран никогда не запрещал женщинам учиться, а мужчинам смотреть театр. Я знал это давно, теперь это узнаете и вы.

– Красиво ты говоришь, красиво, – сказали в толпе.

– Но ты и есть главный убийца, – вдруг догадался в толпе одинокий гений.

– Ты выдумал все это.

Толпа прозревала.

– Правильно он говорит, – кивнул кто-то. – Вроде так.

– Что-то не то, что-то не то ты говоришь, – толпа размышляла.

– Все у тебя очень правильно, очень правильно, – качали головами в толпе.

Но мы всё равно не хотим, чтобы жены и дочери наши ходили по улицам с голыми лицами. Всё равно как раздетые.

– И так нам нелегко.

– Голодное брюхо к науке глухо, – съехидничал Ганиев.

– Согласен, Гаджи?

– Тебе хорошо рассуждать, ты всегда сытый.

Гаджи передёрнуло.

– И жену твою тебе охранять не надо. Тебя все боятся. Ты большой человек.

– Я всю жизнь помогал бедным, – отвечал Гаджи, – сколько мог. И вы это знаете.

А один оборванец влез повыше, чтоб показаться Гаджи.

– А бедняков, – сказал он, – всё не убывает. – Гаджи, помоги мне.

– Ну, что ж, помогу, – Гаджи на взгляд толпы, – приходи в контору. – И продолжал: – Но бедняков будет много. Пока они не научатся жить в мире друг с другом.

– А долго нам ждать, Гаджи?

– Не знаю. Всё зависит от вас. Наверно, долго.

– А если не хватит терпения? – весело спросил кто-то.

– Надо ждать, – повторил Гаджи, – надо учиться. А не убивать. Видели сами.

– Да, видели, видели, – сморщился кто-то, – об этом уже говорили

– Ты лучше скажи – можешь отдать нам богатство своё?

– Если отдашь – будем учиться.

– Не жадничай, Гаджи. Ради просвещения.

Гаджи поднял руку.

– Я нажил своё богатство честным трудом. Я был таким же, как вы, бедняком. Я стал богатым случайно. На эти деньги я открываю фабрики и заводы. Для вас.

– Знаем, знаем, – кричали в толпе. – Себе мало оставляешь. Но живешь хорошо, лучше нас, и о нас не забываешь тоже. За это и любим тебя, Гаджи.

– Хоть мы и шутим иногда, – сказал кто-то, – но и мы ведь правы, Гаджи. Нам ведь сейчас нужно жить хорошо. Правда, Гаджи?

– Что же вы предлагаете сделать? – спросил Ганиев. – Отнять у меня всё богатство? – Он усмехнулся. – И поделить между собой? Как воры?

– Ну что ты, Гаджи! – засмеялись в толпе. – Мы отнимем его у других. А? Как ты думаешь? А ты не волнуйся. Тебя мы не тронем.

– Но, – глядя в глаза Ганиеву, сказал человек рядом с ним, – детей своих учить не будем, в театры не пойдём, а жены наши будут ходить в чадре. Ни к чему нам все это. Вот так.

Толпа оживленно молчала. Ганиев повернулся, как от головокружения, пошёл вглубь мечети, остановился над телом муллы Рухуллы и заплакал.

– Ты умер напрасно, – шептал он, – ты умер напрасно, мой друг. И я теперь одинок.

Он заплакал, сначала беззвучно, потом всхлипывая, и, наконец, вздохнул.

На улице вздрогнули.

– Плачет.

– Сам плачет!

– Гаджи!

– О ужас! – тихо сказал кто-то. – Что же случилось?

– Может, он плачет за нас?

– Братя, – вдруг выкрикнул кто-то, – пойдёмте туда!

Но никто не сдвинулся с места.

– Стойте, – развёл руками кто-то. – Подождём, пока кончит.

И Ганиев услышал эту реплику.

– Они боятся даже моих слёз, – зашептал он мулле Рухулле. И заплакал пуще прежнего.

– До чего человека довели, до чего человека довели, – качал головой убийца.

– Какой стыд. Стыд какой!

Из дверей мечети выходил на свет Гаджи Аббас Кули. По жёсткому лицу его катились слезы. Толпа шарахнулась в стороны, а кто-то пытался бежать, но его удержали люди, плотно сбившись в комок.

Гаджи Аббас Кули наступал на толпу. Слёзы не переставая текли по его лицу.

– Вот то, чего вы хотели, – приговаривал он, – я никогда в своей жизни не плакал. Вы заставили меня плакать. Вы хотели, чтоб я унижался. Я плачу сейчас за всех. За себя, за вас, за муллу Рухуллу. Я могу плакать целые сутки. Столько в мире накопилось горя и несчастья. Хотите, я встану сейчас на колени?

Толпа обмерла.

– Или просто так вымою вам ноги?

И тут из толпы выскочил тот самый старичок, который сучил ногами. И сказал:

– Знаешь, Гаджи, мы этого никогда не видели. И я не знаю, что будет потом. Поэтому лучше не надо.

Толпа радостно поддержала:

– Не надо, Гаджи, ради бога, не надо. Ещё что случится! – По щекам Гаджи текли слезы, но глаза уже становились жёсткими. И под этим взглядом толпа говорила:

– Что с тобой случилось, Гаджи?

– Хочешь, чтоб мы стали учиться?

– Пожалуйста.

– А я разрешу своей жене ходить по двору без чадры.

– Ради бога, Гаджи, не плачь. Сердце разрывается.

– Завтра же дочке книжки куплю.
– Завтра придёт к тебе в школу.
Отталкивая руками груди стоящих, Гаджи шёл мимо людей к выходу. Там его ждал фазтон.

ГРЯНУЛ ГРОМ

ЧАСТЬ X

В доме Ганиева шёл ремонт. Повсюду стояли леса, рабочие красили потолок. На полу белели следы многих ног. Сам Гаджи стоял у окна и рубанком строгал доски.

Лейла принесла чашечку кофе и поставила её на доску. Ганиев с улыбкой поднял потное лицо.

– Кофе подано, – улыбнулась Лейла.

Ганиев пил кофе маленькими глотками и с любовью смотрел на жену.

– Как мне нравится сегодня у нас, – сказала Лейла. – Хоть бы этот ремонт затянулся подольше.

Ганиев передал чашку жене.

– Ну, а теперь, – сказал он, – пора за работу. – И они оба расхохотались.

Две повзрослевшие девочки лет по 15 внесли на носилках паркет. Тётушка Медина в засаленном платье стояла с добрым лицом в сторонке и радовалась.

– Ой, мои миленькие, тили-пили, выросли как.

Девочки гордо поднимались. А Лейла, хмуря брови, говорила:

– Не стой, тётушка Медина. Работай, работай!.. На кухню.

А девочки сбрасывали паркет с носилок и радовались грохоту.

Один из рабочих заворчал, проходя:

– Бросили под ноги, – и добавил другому, – только мешаются.

Гаджи поднял голову от рубанка и сказал:

– Дети, пойдите наверх. Помогите маме.

Лейла стояла на лестничной площадке и вытирала зеркало. А Гаджи бросил вслед ворчливому рабочему:

– И ты ведь был молодым, Сулейман, – и, строгая, продолжал, – пусть попотеют. Изнежились в Смольном. Пусть привыкают к труду.

Девочки что-то сказали на французском и расхохотались.

– Ах! – крикнула вдруг Лейла. Она вытирала зеркало. Соскочила с табурета.
– Там подгорает мой плов, – и порхнула на кухню.

– Мы будем кушать на полу? – спросили девочки тётю Медину, которая теперь торчала у зеркала.

– Как папа захочет, – ответила та. Вернулась Лейла. Опять стала протирать зеркало.

– Сюда, Аббас Кули, – вдруг вскрикнула она.

Ганиев поспешно бросил рубанок и побежал к жене.

– Ты не находишь? – спросила Лейла, глядясь в зеркало.
– Что, что не нахожу?
– Ты не находишь, что я похудела? – она легко спрыгнула с табурета, не отрываясь от зеркала.

– Не такой была твоя Лейлашка, – вздохнула она.

– Наша мама красавица, – взвизгнули девочки и бросились обнимать мать. Слуги вокруг смотрели на них с умилением. Гаджи оглянулся. Ему было неловко.

– Ну, кончай ты, Лейла, – сказал Гаджи. – Время бежит, день уходит. Дел ещё много.

Работа закипела снова.

Гаджи было вернулся К рубанку, но Лейла опять закричала:

– Скорей сюда, Гаджи!

– Хватит! – сказал Гаджи. – Поиграли. Больше я к тебе не приду.

– Нет, Гаджи! – возмущалась Лейла. – Ты посмотри, что здесь делается!

– Ну, что там такое? – вскинулся Гаджи.

– Нет, ты только взгляни, – кричала Лейла, – сколько жулья развелось!

Менять нужно всё к чёрту

– Да что у тебя там стряслось? – с досадой спросил Гаджи, бросая рубанок.

– Этот проклятый еврей опять нам подсунул пятнистое зеркало.

– Лейла, – рассердился Гаджи, – это мелочь.

– Не евреи наши главные враги, – сказала тётушка Медина, – а армяне.

– А впереди всех главных врагов идёт Ленин, – сказал рабочий сверху, с лесов.

Семенящей походкой вошел, ковыляя, старичок Муртуза.

– Гаджи, дай нам поработать, – сказал он и остановился. Гаджи засмеялся.

– Не спеши, Муртуза, дай и нам поработать. Миллионерам это редко удается.

– Тогда я пойду, полежу, – сказал дедушка Муртуза и, повернувшись, заковылял назад.

И с минуту все опять сосредоточенно работали. А по вестибюлю бегали весёлые солнечные зайчики.

Откуда-то надвигался гул. С топотом пробежали люди мимо окон. Слуга осторожно открыл парадную дверь и выглянул наружу. Хлопнул вдалеке выстрел.

– Опять стреляют, – сказал рабочий с лесов, замазывая мастерком дырку.

– Мало ли в Баку дураков! – откликнулась Лейла.

– Очень, очень много! – вздохнула тётушка Медина. – Даже сволочи есть.

– Не обращайтесь внимания, – строго Гаджи. – Люди разные бывают.

Снова прибежали девочки, высыпали паркет и умчались.

Далекое крики за стенами дома не утихали, а наоборот, нарастали.

Гаджи сорвал фартук.

– Пойду, погляжу.

– Куда ты? – спросила Лейла. И, не дождавшись ответа, весело приказала: – А ну, возвращайся к рубанку! Вдруг убьют тебя, – сказала она.

– Никто никогда, – сказал Гаджи, беря архалук, – не смог бы, – просунул он руки в рукава, – убить, – пошёл он к двери, – Гаджи, – и хлопнул дверью.

– Никогда бы, – прошептала вслед тётушка Медина. И, вытянув шею, смотрела в стекло открытой двери: что там делается на улице?

А Гаджи шёл к баррикадам. На балкончике дома, на втором этаже сидел на стуле толстый человек в папахе. На столике перед ним стоял чай. У ног человек держал берданку.

– Салам алейкем, Гаджи.

Гаджи остановился под балконом.

– Добрый день, Ахмед-ага! Что ты здесь делаешь? В наши-то годы...

– Жду армян, – достойно отвечал Ахмед-ага. – Пусть только сунутся. У Ахмед-аги есть ещё порох.

В окна за Ахмед-агой выкатывались усаые лица, а рядом с ними торчали дула винтовок. Одна винтовка вдруг выстрелила. И сразу в нескольких концах улицы послышались выстрелы. С головы Ахмед-аги слетела папаха.

Ахмед-ага с достоинством поднялся и сказал в пространство:

– Проклятые армяне! В собственном доме уже покоя нет.

– Хочешь ружьё, Гаджи? – склонился он с балкона.

– Нет, спасибо, – сказал Гаджи и пошёл по улице, – в следующий раз.

Лежащие на баррикадах люди оглядывались на проходящего Гаджи.

– Идёт права качать, – сказал один.

– Кончай, – перебили его, – он человек нужный.

– Мухи не обидит.

– Но не дай бог, когда злой, – добавил третий. – Он тогда зверь.

– Стойте, – говорил Гаджи, подходя к баррикадам. Он поднял руку. – Не стреляйте!

С враждебной баррикады поднимались головы армян. Рядом с Ганиевым зачарованно вырос лысый азербайджанец и направил на враждебную баррикаду ружьё. Он шептал:

– Какая хорошая армянская голова.

Армянская голова, в которую метился азербайджанец, была такая же лысая и круглая.

– У него такая же голова, как у тебя, – говорил медленно Гаджи, отводя дуло.

На близлежащих крышах, топая по железу, появилась ватага с ружьями.

– Мы с вами, ребята, – кричали они.

– А ну, сядьте! – крикнул им с баррикады Гаджи. – Сядьте, я вам говорю!

Часть ружей армян смотрела на крышу.

Когда на крышах уселись, Гаджи повернулся к соотечественникам и сказал:

– Хотите, я вам докажу, что армяне такие же люди, как вы?

Те промолчали.

– Братья армяне! – вдруг крикнул Гаджи и перелез через баррикаду.

– Я не знаю вашего языка, но я вам не враг.

Армяне снова повысовывали головы.

Чуть шевельнулись азербайджанские ружья, теперь не стреляли. От их баррикады спиной уходил Гаджи.

– Кто знает русский? – говорил Гаджи уже на середине пути.

– Переведите немедленно всем. Чтобы не прозвучал выстрел, единственный и страшный.

– Гаджи Аббас Кули, – вдруг вырос над баррикадой, как стебелек, господин Мнацканов.

– Добрый день, – сказал он, – какими судьбами? – И, перешагнув через баррикаду, пошёл навстречу.

Гаджи остановился.

– Какая удача, – развёл он руками. – Господин Мнацаканов? Что вы здесь делаете?

– Я здесь, собственно, случайно, – говорил Мнацаканов, подходя. – Утром слышал: стреляют. Выпил кофе и вышел на улицу. И с тех пор не обедал. А вы?

– Я тоже, – улыбнулся Гаджи. – Выпил кофе и вышел на улицу.

Баррикады опешили.

– Но ваши соотечественники, дорогой Гаджи, ведут себя курьёзно, – говорил Мнацаканов. – Хулиганят, стреляют. Пройти невозможно, эли. Я хотел пройти на работу – и не смог.

– Мы сейчас это прекратим, – сказал Гаджи. Они пожали друг другу руки. – Рад вас видеть.

– Армяне и азербайджанцы! – крикнул он. – Встаньте!

Поднялись все, даже сидевшие на крышах.

– Встаньте, армяне! – крикнул Мнацаканов. – Не бойтесь! Азербайджанцы встали!

Встали и армяне и смущённо топтались.

– Вот те-те-те, – говорил кто-то с крыши.

– Теперь, – крикнул Гаджи, – направьте все ружья на нас.

Мнацаканов вдруг резво обежал Ганиева и встал с армянской стороны.

– Наоборот, наоборот, – тихо сказал ему Ганиев.

Мнацаканов обошёл Ганиева и встал с азербайджанской стороны.

– Теперь на счёт три, – крикнул Ганиев и хлопнул в ладоши, – вы стреляете в нас. Только не путать! Только не путать, – крикнул он дважды, – армяне стреляют в меня, слышите, армяне, азербайджанцы – в Мнацаканова.

– Обнимемся, Гриша, – тихо сказал он Мнацаканову.

Мнацаканов кинулся к Ганиеву, обнял его и закурил. Опять они стояли, как раньше.

– Не бойтесь, Гриша, – тихо шепнул ему Ганиев, – я знаю этих людей. Никто стрелять не будет, – и добавил, – если мы не остановимся.

– Аббас Кули, Аббас Кули, – шептал Мнацаканов, – зачем вам всё это надо? Зачем вам вся эта комедия? Нас же убьют! Зачем вы её разыгрываете?

– Гриша, будьте мужественны – и мы их осилим.

Мнацаканов немножко успокоился, и Ганиев начал:

– Раз, два, три! – крикнул он и хлопнул в ладоши.

Ни одного выстрела не раздалось. Но почему-то загрохотало кровельное железо. Армяне и азербайджанцы снова полегли. По наклонной крыше катился колбасой азербайджанец. Он докатился до желоба и повис на нём, ухватившись руками, ближе к армянской стороне.

Армяне, что были ближе к крыше, ахнули, но не двинулись. Человек продолжал висеть, болтая ногами и проклиная армян.

– Из-за вас, сволочи, – кричал он, поворачивая голову к баррикадам.

– Как хорошо он висит, черт возьми – сказал лысый азербайджанец и сделал пальцем: пух-пух!

– Что же вы стоите, – крикнул Гаджи, – помогите ему. Он сорвется!

– А зачем он нас ругает? – спросили из армянских рядов.

– Одеяло, тащите скорее одеяло! – вдруг закричал Мнацаканов и, сорвавшись с места, побежал к висевшему.

– Не надо, не надо одеяла, – сказал вдруг один армянин. – Я как-то раз тоже падал. Меня поймали руками. Без всяких там одеял. Рубенчик, Саркис, Арташес! За мной!

Они подбежали под висевшего и кричали ему, задирая головы:

– Пускай руки! Не бойся! Мы стоим под тобой!

Азербайджанцы перелезли через баррикады и стояли толпой, не решаясь подойти.

– Не пускай, не пускай, – кричали они. – Не слушай, не будь дураком, Ахмед! К армянам попадешь!

Висевший висел и не знал, что ему делать. Желоб вдруг закрипел и пополз. Азербайджанец, тихо вскрикнул: «Вай!» И поплыл вниз.

Армяне приняли его мягко, как в люльку. Они смотрели на него почти с любовью.

– Ушибся? – спросил один из них.

– Ушибся, Ахмед? – кричали азербайджанцы.

Ахмед некоторое время сидел спокойно на руках, отходя, а потом, почувствовав, что воцаряется подозрительная тишина, заорал.

– Пусти, а, руки! Пусти, говорю тебе! Ударю, а!

– Беги, беги от них, Ахмед, – кричали азербайджанцы.

– Какое беги, а?! – кричал Ахмед. – Мне теперь неудобно. Вроде не такие они уж и плохие. Даже, может быть, хорошие, – сказал он, оглянувшись на Гаджи.

– Неблагодарные, э, эли, – сказал Рубенчик. – Пойдём отсюда, ребята. Куда пойдём? – спросил Саркис. – А кто мусульман будет бить? Я, что ли?!

И армяне пошли за свою насыпь.

– Кажется, обиделись, – сказал кто-то на азербайджанской стороне.

– Нехорошо получилось.

Спасённый Ахмед постоял-постоял, подошёл к Мнацаканову, обнял его, пожал ему руку и медленно побрёл к своим баррикадам. Уже в трёх метрах он вдруг повернулся и сплюнул.

– Будьте вы прокляты все. Проклятые армяне!

Армяне от гнева застыли. Ахмед это почувствовал. И резво прыгнул за насыпь. И с армянской стороны просвистела пуля. Ганиев, как тигр, бросился в середину.

– Я вам сказал, – крикнул он, – стреляйте в меня.

Выстрелы смолкли. Некоторое время все лежали и прислушивались

– Стреляйте, я прошу вас! Переведите! – крикнул он Мнацаканову.

Мнацаканов перевёл, а за насыпью начали удивлённо переглядываться. Гаджи это заметил.

– Да, да, прошу! Я думаю, что стою сотни оборванцев, которых вы хотите перебить. Один Аббас Кули Ганиев, который открыл вам армянский театр. Вы были в этом театре? Переведите! – крикнул он Мнацаканову.

Мнацаканов перевёл, а один армянин сказал:

– Не были, но слышали. Переведите.

– И вообще, хватит! – крикнул Гаджи. – Эта сцена мне уже порядком надоела. Встаньте с той и другой стороны! И разойдитесь.

По обеим сторонам баррикады поднялись люди.

– Уходите, – кричал Гаджи. – Забирайте с собою столы и стулья, которые вы вытащили из своих квартир.

Все вставали. Они неловко смотрели друг на друга, подобно Гаджи, брали стулья и шли по домам. И только Ахмед, оглянувшись, вдруг крикнул:

– Мы ещё встретимся!

Аббас Кули, насвистывая, возвращался домой. У дверей его дома стоял человек с ружьём.

– Добрый день, – сказал Гаджи. – Вы ко мне?

– Не знаю, – сказала часовой. – Меня здесь поставили – вот и стою.

– Ну, зайдёте. Выпьете чашку чая. Идёт?

– Не идёт, – сказал часовой. – Велено тут стоять.

В вестибюле к нему бросилась Лейла.

– Гаджи, эти люди ворвались сюда и заняли дом. Объясни, что случилось? Я ничего не могла с ними сделать.

– Где девочки? – сурово спросил Гаджи.

– В детской, – сказала Лейла. – Ты для нас должен что-то сделать.

– Ты сошла с ума, – сказал Аббас Кули, оттолкнув жену. Он направился к патрулю:

– На каком основании вы вошли в мой дом?

– Чо-чо-чо? – спросил красноармеец.

– Что вы здесь делаете?

– А ты кто такой? Тебя впервой вижу. И отвечать не буду. А по-человечески скажу: богача арестовываем.

– Миронов! – крикнул сверху начальник. – Отставить разговорчики! А вас я прошу пожаловать сюда.

Аббас Кули поднялся на лестничную площадку.

– Вот мой мандат.

– Ну, теперь, слава богу, – сказал Ганиев, разглядывая подпись, – теперь я хоть знаю, с кем имею дело. – Он вернул мандат и вздохнул.

– Я пригласил бы вас на чай, но вы в этом уже не нуждаетесь. Теперь вы хозяин. Может быть, вы пригласите меня на чай? Простите, ваша фамилия?

– Краускас.

– Не сердитесь, – сказал Абаскули. – Для меня это всё очень и очень неожиданно.

– Это и для нас было неожиданно, – Краускас смотрел на него с симпатией.

– Мы вдруг почувствовали себя сильными. Знаете, господин Ганиев, ведь время-время. Всё вдруг изменилось и обрело свою форму. Пока всё идёт правильно.

– Я всегда замечал, что происходит правильно, – продолжал задумчиво Ганиев. – Запахло нефтью, и я взялся за нефть. Грянул пятый год. А на моей фабрике не бастовали. Один только раз пришли и сказали: «Хозяин, наши ребята бастуют. Мы должны быть с ними вместе», и я ответил: «Нужно, конечно». А в душе не верил.

– В их силу? – спросил Краускас.

– Да, они были слишком наивны. И я решил их сначала учить. И закралась мне в голову шальная мысль: а если они станут грамотными, может, не будет вообще никаких революций?

– Как видите, она случилась, – сказал Краускас.

– Да, – сказал с полуулыбкой Ганиев. – В седьмом году на мою фабрику приходили все те, за кем гналась полиция. Они знали: Ганиев не выдаст. Ганиев не верит в политику. А верит в просвещение.

– А мы просветимся потом, – сказал Краускас.

– Почему вы говорите «мы»? Вы человек просвещённый.

– Я говорю так потому, что вижу кругом неграмотных. И у меня создается чувство, что я сам ничего не знаю и не понимаю. Вам это чувство знакомо?

– Знакомо, но по-другому, знаете. Я никогда не говорю «мы». Я говорю: «Ахмед, Мамед, Иван. Мне неприятно, что ты не обул, мне неприятно, что дети твои не учатся в школе».

В вестибюль вошёл Мухтар, обвешанный сетками с банками краски.

– Ещё один буржуй, – сказал солдат у входа, впустив Мухтара.

– Гаджи, что происходит? – крикнул снизу Мухтар, складывая банки.

– А! – вздохнул он, – всегда у тебя происходит что-то странное.

– Принёс? – крикнул Гаджи.

– Еле дошёл. Кругом стреляют, в банки чуть не попали. Столько вёз, столько вёз.

– Этот человек привёз краску, – повернулся Ганиев к Краускасу.

– Мы собирались делать ремонт. Один раз в году мы своими силами делаем ремонт всего дома, чтобы не разжиреть, – добавил он иронически.

– Знаешь, Мухтар, – сказал он, – мы будем жить теперь вместе. Каждой семье отойдёт по две комнаты. Так ведь? – обратился он к Краускасу.

Тот насмешливо смотрел на Ганиева. Ганиев это почувствовал и перевел взгляд на Мухтара.

– Ты этого хочешь, Мухтар?

– Чего? – не понял Мухтар. – Как не стало царя, так у меня в голове всё смешалось. Слава богу, хоть ты оставался, меня направлял. Было мне у кого спросить.

– Теперь ты будешь спрашивать всё у господина Краускаса.

– Чего? – удивился Мухтар. – Он кто такой? Он богаче тебя? Слушай, Гаджи. Ты не первый год меня знаешь. Дело разве в деньгах? Никуда от тебя не уйду.

– Вы знаете, господин Краускас, я толкаю этого человека к вам. К его классу, если вам так угодно. И видите, он не идёт. Он липнет ко мне.

– А вы знаете, господин Ганиев, почему это происходит? Потому что вы давно, давно, давно его закабалили. И я не знаю, сколько нам понадобится лет, чтобы выжить из него раба. Вы читали Чехова?

– Мне его читали. Вы знаете, я ведь неграмотный. Как и он, с краской, – кивнул он на Мухтара. – Хороший писатель.

– Аббас Кули, – перебил их беседу Мухтар. – Зачем ты с ним говоришь? Ткни его в шею и зови жандармов. Их же здесь всего трое. Мы можем их выгнать сами.

– Их гораздо больше, мой друг, – усмехнулся Ганиев. – А жандармов уже нету. И городских нету тоже.

– Как нету? Сейчас видел, бежал один, такой потный, – удивился Мухтар.

– Так вот, господин Краускас, – обратился Ганиев снова. Бросил Мухтару: – Ты иди, скоро время обедать.

– Простите, – перебил его Краускас, – я мог бы говорить с вами по-другому. Просто насильничать. Но что-то меня останавливает. Мне что-то нравится в вас. Из вас вышел бы хороший пролетарий.

– Я был им. Мне разонравилось. А вы своим бунтом хотите выпустить из человека зверя. Хотите зачеркнуть сорок лет моей жизни. Я мотался и умолял людей учиться. Я умолял их не насильничать. А теперь, оказывается, всё это не нужно. Снова торжествует зверь, и его выпустили вы. А знаете, что вам во мне нравится? Я умею его укрощать. Вот посмотрите.

Он сбежал с лестницы и подошёл к солдату. Вынул из кармана сигару.

– У тебя спички есть? – спросил он.

– Найдутся.

Солдат вынул спички, зажёл одну и протянул огонёк в ладонях. Ганиев затянулся. Солдат замахал спичкой, туша пламя. Задел сигару Аббас Кули, и сигара упала на пол.

– Ой, ты прости, – сказал солдат и потянулся поднять.

– Подними! – резко вдруг крикнул Ганиев.

Нагнувшийся солдат замер с сигарой в руке.

– Так и стой! – крикнул Ганиев.

Воцарилась тишина. Солдат ничего не понял, но машинально остался стоять согнувшись. Ганиев стоял над ним. Краускас впился пальцами в перила, еле сдерживаясь.

– Долго мне так стоять? – спросил согнувшийся солдат.

– Долго, – заорал вдруг Ганиев. – Всю жизнь!

Солдат разогнулся и с неловкой улыбкой отдал сигару. И тогда Ганиев с размаху дал ему пощёчину. Солдат схватился за щёку.

– За что? – удивился солдат. – Убью, сволочь! – вдруг заревел он.

И, махнув штыком, двинул его в сторону Ганиева.

И Ганиев в страхе отпрянул.

– Отставить, Миронов! – кричал сверху Краускас.

На улицах было людское половодье. Все шли к Баксовету. Иногда какой-нибудь прохожий спрашивал:

– А куда это вы все идёте?

Но ему только смеялись в ответ.

А около самого Баксовета, на котором развевался теперь красный флаг, ноги путались в запылившихся скомканных дорожках. Они были постелены прямо по бульжнику. Под ногами валялись бумажки и семечки. Камера выхватила из толпы одного из рабочих. Он вертел головой, разглядывал стены домов. Увидел надпись: «Почта». И рванулся сквозь толпу.

– Ты куда? – крикнули ему.

– По делу, по делу, врать не умею, – кричал он, пробираясь. – Тут близко.

Товарищи посмеялись над ним и забыли.

А тот, пробравшись в толпе, вошёл в здание почты. Внутри никого не было, и только одна старая интеллигентная дама, изредка поглядывая в окно, строчила уже девятую страницу письма.

– Ты меня знаешь? – спросил рабочий.

Та вздрогнула, закрыла ладонью письмо и вскочила.

– Господи, что вам надо?!

– Ты не бойся! – сказал ей перс. – Ты мне нужен. Умеешь писать?

– Что вам, собственно, надо? – закричала вдруг женщина, хватая листки.

– Ты не почта? – спросил рабочий.

– Господи, – ответила дама, – все они там, на улице.

– Господа, – крикнула дама в открытую дверь. В дверь заглянули с улицы.

– Здесь кто-нибудь знает этот тарабарский язык? Спросите его, чего он хочет.

Вошёл пожилой мусульманин-почтарь.

– Что тебе? – спросил он перса.

– Пишите, – сказал ему перс.

– Я тебя сейчас погоню, – сказал тот.

– Только попробуй. Я сюда сейчас всех позову. Слышишь? Они все на улице.

Пиши, говорю, – крикнул он даме.

Та машинально схватила ручку.

– Большой город, там, где Ленин.

– В Москву что ли? – спросила женщина.

– Ленину. Мы вам нефть кацай-кацай, вы нам революсия давай-давай. Алескер.

Живи долго.

Титры:

*Ганиев последние годы своей жизни
провёл на даче в пригороде Баку.
Заводы и фабрики у него отобрали.*

По саду, сменяющему цвета и листья, бродит бодрый ещё старик.

Титры:

*Он умер в 1921 году.
В своем завещании он просил своих близких
похоронить его на острове в море.*

ПРИЗРАК ИМАМА ГУСЕЙНА

В немой тишине идёт эта сцена, в немой тишине. У причала стоит пароход. На корме его гроб.

Набережная и бульвар запружены народом. Бегут по улицам люди к морю, машут друг другу руками, что-то кричат.

Давка на пристани. Все стремятся перелезть на пароход или хотя бы увидеть гроб. Не слышны, но видны рыдания.

На корме в окружении паланкина-кеджава, в котором находится гроб, сидят родные и близкие Ганиева. Их теснит толпа.

А новые толпы с пристани всё напирают и лезут. Перепрыгивают через поручни. На пароходе чуть ниже палубы, где лежит паланкин-кеджава с покойным, суетятся матросы. Отдают концы.

Концы уже отданы. Но пароход всё не может отчалить. Тысячи рук удерживают его, притягивают к пристани.

Но вот, наконец, образуется маленькая щель между пароходом и пристанью, запруженной народом. Но снова тысячи рук тянут пароход к пристани.

Под тяжестью многих людей, лезущих на борт парохода, он начинает крениться. Трещат доски причала.

Гроб медленно выскользнул из паланкина-кеджава и пополз вниз. Его придерживают, навалившись, мужчины.

И тогда капитан, стоящий на мостике, кричит что-то матросам в мегофон. Те пытаются отталкивать лезущую на пароход толпу. Капитан бросается в рубку. В машинное отделение по трубке идёт сигнал. И механики внизу, переведя ручку, дают самый полный вперёд.

Вскинулась и закипела вода за кормой. И накренившийся пароход отвалил от пристани.

И вся масса людей, не попавших на пароход, застрявшая между пароходом и пристанью, стоящая с края причала, стала падать с пристани в море и тонуть. Беззвучные крики.

Отчалил, сделав круг, накренившийся пароход.

Теперь уже треснули доски посередине причала. Толпа шарахнулась. И мы увидели, как возник в этом месте проём, в который проваливаются люди.

Над выровнявшимся пароходом поплыли такие редкие в Баку облака. Ветер зашевелил шелка, которыми украшен паланкин-кеджава. Как будто зашептал что-то в последний раз человек под паланкином.

Вдали открылся остров Наргин, что лежит в бухте напротив Баку, солнечный луч ударил в него. Остров засветился, посветлела вода у берега.

А у причала всё тонули в море люди.

И дальше, уже у входа на причал, взявшись за руки, стояла в толпе цепь людей, удерживая новую толпу, которая рвалась на причал.

А по улицам города, по теням от деревьев и солнечным лужайкам шли два человека. Они о чём-то оживлённо беседовали.

fokus

FOKUS

Analitik kino jurnalı

№01 (07); may 2012-ci il
(ildə 4 dəfə çap olunur)

REDAKSİYA HEYƏTİ

Aygün Aslanlı
Aliyə Dadaşova
Əli İsa Cabarov
Emil Həsənov
Sevda Sultan
Yusif Şeyxov

Üslubçu redaktor

Rəbiqə Nazımqızı

Dizayn konsepti

Hikmət Aydınəli

Kompüter tərtibatçısı

Nazim Hüseynov

Fotoqraf

Seymur Seyidbəyli

Yayım üzrə məsul

"Öz" Prodüser Mərkəzi
tel: (99455) 239 76 07

"Fokus kino jurnalı" layihəsinin müəllifləri

Əli İsa Cabarov
Asif Rüstəmov
Vəfa Cəfərova

Müəlliflərin fikri redaksiya heyətinin fikri ilə üst-üstə düşməyə biler

Üz qapaq fotosunun müəllifi: Dadaş Adna

TƏSİSÇİ:

Gənc Film İstehsalçıları Assosiasiyası (AGFIA)



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

Jurnal Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin maliyyə vəsaitinə çap olunur

"Azərbaycan Dəmir Yolları" Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti "Fokus" jurnalının nəşrinə dəstək göstərib



TƏŞKİLATI DƏSTƏK:

Azərbaycan Kinematografçılar İttifaqı,
Buta Film kino şirkəti, Ayan-Z Prodüser Mərkəzi



Jurnal Ədliyyə Nazirliyində qeydiyyatdan keçmişdir. Qeydiyyat № 2685.

Ünvan: Bakı şəh., Vidadi küç. 13
Tel: (+99412) 437 23 37; (+99412) 492 18 56
e-mail: fokusfilmmakermagazine@mail.ru

Jurnal
CBS mətbəəsində
çap olunmuşdur
Tel.: 447 7505
Faks: 447 7504



CINELINE.az

Kinomanların görüş məkani

[Facebook.com/cinelineaz](https://www.facebook.com/cinelineaz)
[Twitter.com/cinelineaz](https://twitter.com/cinelineaz)
<http://cineline.az>

Cineline.az saytı filmlərlə bağlı fikirlərini bölüşmək istəyən gənclər üçün bir məkandır. Sayt gənclərə bu imkanı verməklə yanaşı onların diqqətinə peşəkar kino yazarlarının da məqalələrini təqdim edir.

BİRLİKDƏ ZİRVƏLƏRƏ!



• Layihələrin tərtibatı və istehsalı

Bütün növ audiovisual məhsulların kreativ layihələnməsi. Reklam və musiqi çarxlarının, sənədli, bədii, korporativ filmlərin istehsalı. Reklam kompaniyalarının, bədii filmlərin promo tədbirlərinin hazırlanması və həyata keçirilməsi.

• Prodakşn

Bədii, sənədli filmlərin, reklam, musiqi çarxlarının istehsalı üçün tam texniki təminat. Şirkətin texniki bazasına SONY EX3, DVCAM (400, 450), Canon XL2 rəqəmli videokameraları, Laniro Red Head, Mini Spot, Film Gear Day Light işıq cihazları, GFM8 platformalı operator krani, GFM Quad Dolly operator arabası, Marantz, Sennheiser, Shure markalı səsyazma mikrofonları və digər texniki cihazlar aiddir.

• Post - prodakşn

Post-prodakşn xidmətlərinin tam paketi.

Rəqəmli montaj, səsləndirmə, dublyaj, kompüter grafikasi və animasiya. «Buta Film» şirkətinin texniki istehsalat bazasına Avid və Final Cut proqramları bazasında montaj aparatları, Pro Tools Le səsyazma stansiyası və Neuman mikrofonları bazasında səs studiyası aiddir.

