

Filmə rəssam işi – Mayis Ağabəyovun yaradıcılığı

Seyyad Bayramov

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. Azərbaycan.
E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Annotasiya. Bədii kinoda təsviri sənət yaradıcılığı problemlərinə həsr olunmuş “Filmə rəssam işi – Mayis Ağabəyovun yaradıcılığı” adlı məqalə Azərbaycanın sənətsünaslıq və kinoşünaslığında praktiki işlənmiş vacib və aktual bir mövzuya həsr edilmişdir. Azərbaycan kinematografiyasına xas olan janr xüsusiyyətlərinin tədqiqatlarına görə bir sıra nailiyyətlərə nail ola bilmişdir. İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin janr və növlərində vizual təsvir və ifadə vasitələrindən söz açan müəllif, tarixi və müasir köklərə bağlılıq, eyni zamanda da kino estetikasının dramaturji vizuallığı-nin ifadə vasitələrini ön plana çəkir.

Açar sözlər: incəsənət, janr, vizual, kino, kinematografiya, sintez

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 01.12.2022; qəbul edilib – 16.12.2022

Artist's work in the film – Mayis Agabeyov's creativity

Seyyad Bayramov

Doctor of Philosophy in Art
Institute of Architecture and Art of ANAS. Azerbaijan.
E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Abstract. In the presented article the author emphasizes the historical and modern connection of visual description and expression means in the genres and kinds of mutual relations of art. Meanwhile, he emphasizes dramatic visual aesthetics of cinema and takes into consideration the kinds of joint labor art as a person of solidarity. The author enriches his article with the valuable facts and with his own opinions.

The most interesting results are achieved by the author in those parts of the article where were investigated the genre specialties usual for the Azerbaijanian cinematography.

Keywords: art, janr, vizual, cinema, cinematographer, synthesis

Article history: received – 01.12.2022; accepted – 16.12.2022

Giriş / Introduction

Milli Azərbaycan kinosunun fəxr edildisi bir tarixi var. Ən azı ona görə ki, XX əsrin incəsənəti sayılan kinonun dünyəvi tarixi ilə Azərbaycan kinosunun tarixi, cəmi iki-üç il fərqlə, üst-üstə düşür. Azərbaycan kinosunun tarixi tədqiqatçılarımızın son araşdırmalarının nəticələrinə əsasən [2, s.8-10], 1898-ci ildən hesablanır. Elə

həmin ildə də Bakı şəhərində ilk kinoseans keçirilib. Bu o deməkdir ki, artıq XIX əsrin sonlarında Bakı dünyanın Paris, London, Sankt-Peterburq kimi mədəniyyət mərkəzlərinin cərgəsinə qoşulur və avanqard mədəniyyətin yayıldığı elitər şəhərlərdən birinə çevrilir.

Azərbaycan kinosunun tarixində onu dünya standartları səviyyəsinə qaldıracaq başqa kino məmləkətləri və kino mütəxəssisləri arasında tanıdacaq filmlərin sayı az olub. Bunlardan: “Kəndlilər” (rej. S.Mərdanov), “Arşın mal alan” (R.Təhməsinin quruluşunda), “O olmasın, bu olsun” (rej. H.Seyidzadə), “Yarasa” (rej. A.Salayev) və s. göstərmək olar. Digər çoxsaylı filmlər isə lokal ərazidə yaşayan xalqlar üçün

nəzərdə tutulan filmlər siyahısındadır. Bunların sırasında azərbaycanlıların, yəni lokal ərazidə yaşayan xalqın, sadəcə olaraq, sevdiyi və sevmədiyi filmlər var. Bu filmlər vaxtaşırı (bəzən hətta ildə iki-üç dəfə) teleekranlarda təkrarlandığına görə, müxtəlif nəsilərə mənsub azərbaycanlıların uşaqlığından və gəncliyindən keçib, əhalinin intellektual həyatının emosional yaddaşının bir hissəsinə çevrilib.

Əsas hissə / Main Part

Mövzunun aktuallığı Azərbaycan kinoşünaslığının qarşısında duran bu mötəbər və zəruri vəzifə ilə əlaqədardır. Yəni milli kinomuzun kompleks şəkildə tədqiqi aparılmadan, onun tarixini araşdırmaq mümkünsüzdür. Daha doğrusu, bu iş yalnız faktografiya çənbərində ilişib qalır. Belə ki, Azərbaycan kinosunun müfəssəl, hərtərəfli tarixini yazmaqdan ötrü təkcə xronoloji ardıcılıq kifayət etmir. Tarix bir elm kimi xronoloji ardıcılıqla düzülmiş faktlar toplusu deyil. Tarix, ilk növbədə mövcudluq konsepsiyasıdır.

Filmə rəssam işi mövzusunun aktuallığını şərtləndirən və çağdaş dövrümüzə bu mövzunun kinoşünaslığın və ümumiyyətlə sənətsünaslığın gündəminə çıxmasını aktuallaşdıran məqamlardan biri də birbaşa kino rəssamlığının özü ilə, mədəniyyətdə ona verilən qiymətlə bağlıdır. Mədəniyyətdə formalaşmış yanlış bir qənaətə əsasən, guya ki, kino rəssamları ikinci dərəcəli rəssamlar hesab olunur. Hətta sənətsünaslıq da rəssamın kino işlərinə onun istedad və bacarığının sonuncu təzahür imkanı kimi baxır. Sənətsünas tədqiqatçılar müəyyən bir rəssama həsr etdiyi monoqrafiyalarında yalnız ən axırıncı məqamda həmin sənətkarın kino fəaliyyətindən danışır. Çünki sənətsünaslar əksər hallarda rəssamların kino istehsalında iştirakını əlavə pul qazanmaq, külli miqdarda qonorar əldə etmək şansı kimi dəyərləndirirlər: guya ki, rəssamlar müəyyən bir film üçün eskizlər hazırlayarkən, öz peşə vərdişlərinə arxalanırlar və öz yaradıcı potensiallarının yalnız cüzi bir hissəsindən faydalanırlar. Kino rəssamlığına bu sa-yaq ögey münasibət heç bir vəchlə özünü doğrultmur və kökündən yanlış münasibətdir. Belə bir münasibətin formalaşması onunla bağlıdır

ki, sənətsünasların böyük bir qismi kinonun təcürübəsindən, kino istehsalının xüsusiyyətlərindən, filmin ərsəyəgəlmə prosesindən xəbərsizdirlər. Kinoşünaslar isə təsviri sənətin incəliklərinə yetərinəcə bələd olmadıqlarından, filmə rəssam işinin məziyyətlərini aşkarlamaqda kifayət qədər səriştə göstərə bilmirlər. Həqiqətən, kino rəssamlığı bir ayağı ilə kino müstəvisində, o biri ayağı ilə sənəti təsviri sənət məsələsi həmişə çətinləşir. Odu ki, müasir dövrdə belə bir mövzuya müraciət olunması və onun köklü şəkildə öyrənilməsi son dərəcə aktualdır.

Kino rəssamlığını təhlil etmək üçün həm kino sənətini, həm də rəssamlıq sənətini dərinləndirilmək tələb olunur: yəni sənətsünaslıq və kinoşünaslıq bir-birinə calaşdırmadan, kino rəssamlarının işini öyrənilməsi analiz etmək, bu işin əsl dəyərini vermək mümkünsüzdür.

Məlumdur ki, kino rəssamı bir filmdən ötrü çoxsaylı eskizlər hazırlamalı olur. Bəzən bu eskizlərin sayı yüzü də aşır. Məhz kino rəssamının kağız üzərində çəkdiyi biçimlər əsasında film personajları üçün onlarla kostyum, geyim dəstləri tikilir. Kino rəssamının işi həqiqətən çox ağır olduğundan, əksər hallarda bir filmdə bir neçə rəssam çalışır. Bu mənada “kostyum filmləri” rəssamlar üçün xüsusi çətinliklər yaradır.

Kino rəssamı kino məkanının yaradıcısıdır. Məkan isə həmişə həndəsədir. Bu da o deməkdir ki, kino rəssamlığının öyrənilməsinin bir ucu da riyazi elmlərə söykənir. Kinorejissor üçün aktiv fəaliyyət məkanını quraşdıran məhz kino rəssamıdır. Onun işi operator işinin xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirən əsas faktorlardan biridir. Kino rəssamının istedad və bacarığı akt-

yor oyununa da duyumlu tərzdə təsir göstərmək iqtidarındadır. Yəni kino rəssamlığı müxəlif sənət və peşələrin cizgilərini özündə cəmləşdirir. Belə ki, kinorejissor mizanları məkanda qurur. Məkanın tərtibi isə bu kinomizanlardan ötrü fundamental rol oynayır. Digər tərəfdən isə, məkan aktyorların davranışına, ovqatına, duyumlarına, operator işinə təsir göstərən mühüm amillərdən biri və birincisidir. Bütün bunlardan əlavə, məkan filmə həm də kifayət qədər estetik olmalıdır. Çünki məkanın yaşayışı və estetikliyi filmə kadrın yaşayışı və estetikliyi deməkdir. Ona görə biz birnənalı şəkildə söyləyirik ki, filmin vizual gözəlliyinə doğru yol, bəlkə də ilk növbədə, kino rəssamının verdiyi eskizlərdən keçir. Kino rəssamının geyim eskizləri isə aktyorun kadraxili plastikasının mühüm müəyyənedici faktorlarından sayılır. Bu məqamları ötrü şəkildə sadalamaqda məqsədimiz mövzunun aktuallığını bir daha qabartmaq və onun tədqiqat zərurətini ön plana çəkməkdir.

Kino rəssamlarının yaradıcılığına həsr olunmuş bukletlərin nəşri [1] də ictimaiyyətin diqqətini onların spesifik işinə cəlb etməkdə mühüm rol oynamışdır. Bu bukletlərdə kino rəssamları K.Nəcəfzadənin, M.Ağabəyovun, F.Bağirovun, N.Zeynalovun, dəzğah işlərinin fotosəkillərlə yanaşı, onların müxtəlif filmlərə çəkdiyi eskizlər, hətta bu filmlərdən kadrlar belə sərgilənir.

Müasir mərhələdə Azərbaycan kino istehsalında ən müxtəlif problemlərin üst-üstə çinləndiyi bir zamanda bu mövzunun araşdırılmasının aktuallığı daha da artır. Çünki indi bütün sahələrdə olduğu kimi, kino və təsviri sənət sahəsində də ixtisaslaşmalar gedir. Bu proses dünya miqyasında artıq çoxdan başlanıb. Azərbaycanda isə kino rəssamlığı ilə bəzən kino sahəsində xüsusi kino bilgisi, kino təhsili olmayan rəssamlar məşğul olublar. Onlar yalnız dəvət aldıqları filmlərin hazırlanması prosesində bir kinorəssam kimi formalaşsınlar və Azərbaycan kino mədəniyyətində mövcud boşluğu müəyyən qədər doldurublar. Müasir dövrdə isə artıq Bədaye Akademiyalarında, kino, teatr sənətinin öyrədildiyi müəssisələrdə teatr rəssamı, kino rəssamı kimi ixtisaslar məxsusi şəkildə tədris edilir.

Kino sənətində rəssam işinin məzmunu, mahiyyəti və estetik xüsusiyyəti

Kino sənətinin təsvir və ifadə vasitələri sırasında rəssamlığın xüsusi yeri vardır. Əgər biz kino sənətinin xalq qaynaqlarını arayıb-axtararaq, onda görürük ki, XX əsrin mövcuz kino-matografının “kölgə teatrı” kimi sələfi olmuşdur. Şübhəsiz ki, bu sələflərdən biri də rəsmidir. Rəsm kino sənətinin qərarlaşdığı müstəvidir. Fikrimizi bir ayrı şəkildə ifadə etsək, söylməliyə ki, kino sənəti, birinci növbədə, “möhtəşəm lal”, elə dinamik “qaynaşmada” olan rəsmlərdir. Məsələyə bir başqa yöndən yanaşsaq, yenə aydın olacaq ki, istər rəssamlıq, istərsə də kinematografiya müxtəlif tərzdə, amma eyni bir işlə məşğuldur, onların hər ikisi gerçək həyatın fərqli vasitələrlə təsvirini yaradır.

Nisbi də olsa, kino sənətinin qaynaqları ilə bağlı hər şey aşkardır və burada məxsusi sübutləillərə heç bir ehtiyac yoxdur. Lakin maraqlısı budur ki, kinokameranın texniki kəşfindən və kinonun həyatı sənədləşdirmə vasitəsi kimi təsdiqindən sonra kino daha da təkmilləşməkdən ötrü öz qaynaqlarına, teatra və təsviri sənətə müraciət edir.

Kino sənəti ilə rəngkarlığı sonsuz dərəcədə bir-birinə yaxınlaşdıran məqamlardan biri də işıq-kölgə effektinin hər iki sənət növü üçün kəsb etdiyi önəmdir. Kino sənəti işıq-kölgədən yararlanıb bir sənətdir. Nümayiş zamanı da ekranda işıq-kölgədən başqa, bir şey yoxdur. Çəkiliş məkanını və bu məkanda əsas obyekt olan insanı aşkara çıxaran da aydınlatmadır. Filmin hazırlanmış araya-ərsəyə gəlməsində, bir qədər də sırt desək, filmin film olmasında aydınlatmanın rolu müstəsnaadır. Çünki onun vasitəsi ilə aktyorun fiziki və daxili imkanlarının bütün üstünlüklərini vurğulamaq mümkündür. Çox güclü ifadə qüdrətinə malik olan aydınlatma emosional təsir yaratmaqdan ötrü vacib şərtlərdən biridir. Kino-operator hər kadrın aydınlatma xarakterini onun məzmunla, montaj sırasında bir-biri ilə təmasda olacaq kadrla uzlaşdırmaqlıdır.

Bununla yanaşı, personajların davranışı əsnasında meydana gələcək yeni işıq-kölgə nisbətlerini tənzimləmək də kinooperatorun öhdəsinə düşür. İşıq-kölgə nisbətləri dəyişincə, səh-

nə-kadrın emosional anlamı da dəyişir. Bu qayğı kinooperatorun işinin mühüm bir hissəsidir. Hər bir rəsm əsəri də işıqla kölgənin kontrastında mövcuddur. Bu xüsusiyyət ancaq miniatur sənətinə şamil edilmir. Bədii aydınlatma bir-birindən fərqli iki üslubla gerçəkləşir. Birincisi, təbiətdə müşahidə etdiyimiz aydınlatma (ışıqlandırma) durumlarının təqlididir. Bu aydınlatma üsulu zaman və məkan çərçivəsində doğan məzmunla bağlıdır. İkincisi, bəlli bir sahənin məzmununun və personajın ruh halını ən optimal şəkildə ifadə edə bilən, sərgiləyən aydınlatmanın təbiiqidir. Bu tip aydınlatmaya bəzən “psixoloji aydınlatma” da deyilir. Belə müfəssəlliyyə varmaqda məqsəd rəngkarlıqla kinooperator peşəsi arasında da çox böyük yaxınlıq olduğunu nəzərə çərpdirəkdir.

Yağlı boya ustaları (eləcə də qrafika sənətilə məşğul olanlar) və kinooperatorlar öz yaradıcılıq işlərində təbii aydınlatmanı əsas tuturlar, lakin emosional aydınlatma effektlərindən də bəhrələnilirlər. Məqsəd, təbii aydınlatma ilə emosional aydınlatma üslublarını, tərzlərini bir araya gətirməkdir. Məhz bunun nəticəsində meydana gəlmiş aydınlatma mənzərəsi tamaşaçı tərəfindən həyatı bir gerçəklik kimi qavranılır ki, bu da çəkilən səhnənin təsir gücünü artırır.

Azərbaycan kino rəssamlığında öz dəst-xətti ilə tanınan sənətcilərdən biri də Mayıs Ağabəyovdur. Mayıs Ağabəyov (1941-2020) F.Əhədovla, R.İsmayılovla birgə Azərbaycan kino rəssamlarının ikinci nəslinə mənsubdur.

Lakin onu digər kino rəssamlarından fərqləndirən cəhət odur ki, Mayıs Əlişir oğlu Ağabəyov [2, s.86] orta ixtisas təhsili almağa lüzum görməmiş, 1964-cü ildə birbaşa Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya İnstitutunun Rəssamlıq fakültəsinə daxil olmuşdur. Buranı bitirdikdən sonra isə C.Cabbarlı adına Azərbaycanfilm Kinostudiyasında zaman-zaman rəssam assistenti, rəssam, dekorçu-rəssam, geyim üzrə rəssam, quruluşçu rəssam kimi müxtəlif filmlərin yaradıcı heyətinin tərkibinə daxil edilmişdir. Amma bir məsələ tam aydındır ki, M.Ağabəyov kino sənətində ilk müstəqil addımını məhz dekorçu-rəssam kimi atmışdır. Onun 1970-ci ildə kinokadrlarla buraxılmış “Sevil” (quruluşçu rəssam E.Rzaquliyev, geyim rəssamı B.Əfqanlı) filmoperasına çəkdiyi dekor eskizləri mürəkkəbliyi

və orijinallığı ilə diqqəti özünə cəlb edirdi. M.Ağabəyov dekor eskizlərini ekranın tələblərinə uyğunlaşdırmaqla yanaşı, bədii mətnin ədəbi axışından, strukturundan çıxış edərək buna bir teatrallıq da gətirmişdi. Həmin ildə ekranlarda nümayiş etdirilmiş “Yeddi oğul istərəm” bədii filminin geyim eskizlərini də M.Ağabəyov hazırlamışdı. O, vestern janrının xüsusiyyətlərini personajların son dərəcə təbii təsir bağışlayan geyimləri ilə elə tamamlamışdı ki, filmə landsaft, xarakterlər arasında ideal bir harmoniya yaranmışdı.

M.Ağabəyovun kinoda ilk böyük qələbəsi “Nəsimi” (1973) bədii filminin adı ilə bağlıdır. O, bu filmə M.Hüseynovla birlikdə çalışmışdı. Təkcə bədii-bioqrafik material üzərində deyil, həm də fəlsəfi konsepsiya məkanında gerçəkləşdirilən eskizlər bütöv bir dövrün portretini yaratmaq baxımından maraqlı idi. M.Ağabəyovun filmə çəkdiyi eskizlərdə konkret şəxsiyyət və tarixi hadisələrin nəhəng ölçülərlə ekrana gətirilməsi təcrübəsindən imtina etmişdi, əsas diqqəti qəhrəmanın iç dünyasına, düşüncə və yaşantılarına, baş verən hadisələrin mahiyyətinə yönəlmişdi. Kino rəssamı, bir qayda olaraq, adətən, elə fikirləşir ki, torpağın üst qatı kimi başa düşülən landsaft yalnız “iki planda təsvir edilə bilər: ya plan kimi, yəni yuxarıdan, ya da “dayaq xətti” adlanan üfüqi vəziyyətdən” [1, s.101]. M.Ağabəyov “Nəsimi” filminə çəkdiyi eskizlərdə landsaft görüntülərinin “sərtliyi”, “codluğu” ilə şair qəlbə, şair tənəyyüülü, şair romantikası arasında bir təzad yaratmaqla filmin ideyasını bir az da “çılpaqlaşdırılmışdı”.

Rəssam tarixi abidələrin interyerini dövrün xarakterik detalları ilə tamamlamaqla mühitin və obrazların inandırıcılığını maksimal həddə çatdırılmışdı. 70-ci illərdə “Ürək... ürək” (1976), “Xoşbəxtlik qayğıları” (1976), “Üzü küləyə” (1977) bədii filmlərinə tərtibat verən M.Ağabəyov müasirlik mövzusunda öz potensial imkanlarını sınaqdan keçirdi. Bu müstəvidə də onun işləri uğurlu alınmışdı. Lakin işlədiyi tarixi filmlərin uğuru, tarixi mövzunu bu rəssamın yaradıcılığının ön planına çəkir. Elə bu səbəbdəndir ki, kinorejissor Eldar Quliyev onu ard-arda özünün “Babək” (1979) və “Nizami” (1982) tarixi-bədii filmlərinə quruluşçu rəssam kimi dəvət edir. Lakin yalnız “Babək” filmində

M. Ağabəyov hadisələrin miqyasını böyütməyə, personajların əzəmətini artırmağa nail olur. Rəssamın çəkdiyi “Bağdad xəlifəsinin sarayı”, “Bəzz qalasının mühasirəsi”, “Babək in edamı” [2, s.87-88] eskizləri rəng seçimi, obraz tutumu, icra texnikasına görə yağlı boya ilə işlənmiş tabloları xatırladır. Bu eskizlərdə M. Ağabəyovun Xürrəmilər hərəkatı dövrü ilə bağlı araşdırmalar apardığı, landşaftdan, interyerdən, geyim elementlərindən, konstruktiv ölçülərdən ustalıqla yararlandığı aydın görünür. Bununla bərabər, onu da söyləmək lazımdır ki, mədəniyyətimizdə Nizami Gəncəvi şəxsiyyəti ilə bağlı klişələr [1, s.93-95] bütünlüklə filmə və əlbəttə ki, rəssamın yaradıcı təxəyyülünə güclü təsir göstərmişdir.

M. Ağabəyov 80-ci illərdə quruluşçu rəssam kimi, “Təkcə adamı özünə apara bilməzən” (1980), “Ötən ilin son gecəsi” (1983), “Gümüşgöl əfsanəsi” (1984), “Burluğan” (1986) filmlərinə tərtibat vermişdir. Rəssamın müxtəlif mövzularda və janrlarda çəkilən bu ekran əsərlərindəki işi bir-birilə peşakarlıq nöqtəsində qarşılaşır. Rəssama melodram da, tarixi-inqilabi mövzu da, uşaq və gənclərin problemlərini aşkarlayan süjetlər də eyni dərəcədə ram olur.

Təsədüfi deyil ki, M. Ağabəyovun kino yaradıcılığı janr müxtəlifliyi ilə də seçilir. “Qətl günü” (1990), “Zirzəmi” (R. Nəsirova birlikdə, 1990), “Şirbalanın məhəbbəti” (1992), “Müqəddəs oda yanaram” (1991), “Divlər zindanı” (“Lələfilm”, İran, 1993), “Salandar” (“İbrus” LTD, 1993), “Kəpək” (“Vahid” studiyası, 1994), “Ürək yaddaşı” (1995), “Ümid” (1995) kimi filmlərə M. Ağabəyovun çəkdiyi eskizlər Azərbaycan kino rəssamlığında və sənətinin fərdi yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Fərdi ya-

radıcılıq baxımından “Qətl günü” [1, s.92] daha maraqlıdır. Çünki bu filmdə rəssam birdən-birə zamanın üç qatının eskizlərini sərgiləmişdir.

Kino sahəsində qazandığı uğurlara görə, M. Ağabəyov 1981-ci ildə IX Ümumittifaq kino festivalının laureatı olmuş, 1982-ci ildə Respublika Lenin Komsomolu mükafatına, 2000-ci ildə isə Azərbaycan Respublikasının Xalq rəssamı fəxri adına layiq görülmüşdür.

Apardığımız tədqiqat işinin ən başlıca əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, Azərbaycanın kino rəssamları milli kinomuzun təşəkkül tarixi boyunca dəyərli bir irs və ənənə yaratmışlar. Artıq elə bir vaxt gəlib çatmışdır ki, biz Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbindən, bu məktəbin özünəməxsusluğundan, bənzərsizliyindən, nümayəndələrinin hər birinin unikallığından danışa bilərik.

Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbinin ənənələrindən biri filmin bədii məkanını gerçəkliklə nağılın, realılıqla romantikanın, həyatla poeziyanın sərhəddində qurmaq səriştəsidir. Film çərçivəsində bizim kino rəssamlarının yaratdığı oyun məkanını həmişə tanımaq mümkündür. Azərbaycan rəssamları həmişə öz rəng duyumuna və rəng seçiminə görə fərqləniblər. Bizim rəssamların tablolarında görünən rənglər qammasına dünyanın heç bir yerində rast gəlmək mümkün deyildir. Onların yağlı boya ilə işlənmiş eskizlərində rəng parlaqlığı, rəng əlvanlığı adımı valeh edir. Uzun müddət kino rəngsiz olduğundan bu özəllik, o qədər də böyük əhəmiyyət kəsb etməmişdir. Lakin təəssüf ki, rəngli kino yarandıqdan sonra da kino lentlərinin zəif həssaslığı üzündən həmin rənglər qammasını geniş ekranlara gətirmək mümkün olmamışdır.

Nəticə / Conclusion

Azərbaycan kino rəssamlığı məktəbinin ənənələrini nəzəri ümümləşdirmələrdən çıxış edib bu qayədə yekunlaşdırmaq mümkündür. Bunlar tədqiqatımızın ən mühüm nəticələri hesab edilə bilər. Amma tədqiqatın nəticələrinə Azərbaycan kino rəssamlığının tarixi müstəvisindən də yanaşmaq olar. Çünki biz tədqiqatı tarix və nəzəriyyənin, təcrübə və bilginin, savad və istedadın kəsişdiyi nöqtədə aparmağa çalışmışıq.

Azərbaycan kino rəssamlığı tarixini öyrəndikcə, biz bu qənaətə gəldik ki, Azərbaycan kino rəssamlığı istər tarix, istərsə də mahiyyət baxımından kontinual bir panoramadır. Başqa sözlə, milli kino rəssamlığının tarixi bir bütündür, tamsdır, bölünməzdir.

60-cı illərin sonu, 70-ci illərin əvvəlləri Azərbaycan kino rəssamlığı tarixində yeni adların sənət meydanına gəlməsilə müşayiət olunur.

Bu, artıq Azərbaycan kino rəssamlarının nisbətən cavan ikinci nəslidir. Lakin F. Bağirovdan, F. Əhədovdan, R. İsmayılovdan, M. Ağabəyovdan, F. Qurbanovadan ibarət ikinci nəsil, başqa sözlə, ikinci dalğa nümayəndələri, mahiyyət etibarilə Azərbaycan milli kino rəssamlığının ilk dalğasının orqanik davamıdır.

Tədqiqatı yekunlaşdıraraq onu söyləmək istərdik ki, Azərbaycan kino rəssamlığı XX əsrdə

müxtəlif mərhələlərdən sürətlə keçərək, XXI əsrdə inkişaf etmiş bir vəziyyətə gəlib çatmışdır. Onun inkişaf dinamikası tamamilə məntiqlidir və izah olunandır. Hərçənd “qloballaşma” dövrünə qədəm qoyduğumuz bir çağda Azərbaycan kino rəssamlığının gələcək irəliləyiş parametrlərini müəyyənləşdirmək son dərəcə çətindir.

Ədəbiyyat / References

1. Ağabəyov Mayis. Buklet: rəsm əsərlərinin fotosəkilləri. Bakı, 1984.
2. Azərbaycan kino tarixi: oçerklər. Mətnin müəllifləri: Əfəndiyev T. İ., Quliyev C. E., Dadaşov A. Ə., Kazımzadə A. Ə. və başqaları. Bakı: Tural, 2001.

Художник кино (творчество Манса Агабекова)

Саяд Байрамов

Доктор философии по искусствоведению

Институт архитектуры и искусства НАНА. Азербайджан.

E-mail: seyyad-bayramov@mail.ru

Резюме. Автор исследует взаимодействие между жанрами и типами визуального выражения искусства, опираясь на приверженность историческим корням и современности. Художник кино – новая творческая профессия, возникшая в XX веке вместе с появлением игрового кинематографа.

Выдвигается вопрос о драматургической визуальности выражения киноэстетики и учитывается вклад художественных форм.

Ключевые слова: искусство, жанр, визуальный, кино, кинематография, синтез