

**Əsəd Rzayev**  
**Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti**  
**sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru**  
**E-mail: rzayevasad@gmail.com**

### **Kabare Qərb modernizminin təcəssümü kimi**

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində inkişaf edən kabare sənəti bu gün öz populyarlığını itirmişdir. Burada kabare aktyorları tamaşaçı ilə bilavasitə ünsiyyət quraraq öz sənətlərini təkmilləşdirirdilər. Kabarelərdə dövrün siyasətçilərinin fəaliyyəti və burjua həyatının əsasları tənqid atəşinə tutulurdu. Mövzunun aktuallığı bu gün rəqs teatrı kimi özündə müxtəlif səhnə janrlarının bədii təsirlərini cəmləşdirən mürəkkəb sənət növünün yüksək populyarlığı ilə diktə olunur. Sözügedən dövrdə alman rejissoru və xoreoqrafı P.Bauşun yaratdığı bir çox əsərlər rəqs teatrı janrının “matrisa”sıdır. Onun yaradıcılığı rəqs teatrı və kabare sənətinin kəsişmə nöqtəsi hesab olunur.

Fransada kabare sənəti. Kabare (cabaret - fransız dilindən tərcümədə “şərab anbarı”) müəyyən bədii-əyləncə proqramı təqdim edən əyləncə yeridir. Burada şanson mahnılar oxunur, rəqqaslar və konferansiyələr çıxış edirdilər. İlk dəfə XIX əsrin sonunda yaranan kabarelər qısa zaman içində cəmiyyətin demokratik təbəqələri arasında populyarlıq qazana bilmişdi. Kabarelər, Qərb modernizminin təcəssümü idi.

“Qara pişik” adlı ilk kabare Parisdə Monmartr küçəsində Rodolf Salis tərəfindən təşkil edilmişdi. Fransada kabarelərin yaranmasında Fransa imperatoru Lui Napaleonun müəyyən rolu olub. O, 1852-ci ildə ictimai yerlərdə ənənəvi

şanson mahnılarının ifasını qadağan etmişdi. Həmin gündən şanson ifaçıları kafe-şantan və ya kafe-kabarelərdə fəaliyyətlərini davam etdirmişdilər. Rodolf Salis öz kabaresində çıxış üçün peşəkar, istedadlı şair və musiqiçilərlə yanaşı, küçə müğənnilərini və sehircəbazları dəvət edirdi. Bu da onun kabaresinin populyarlığını şərtləndirirdi. Tədrisən bu növ kabarelər nəinki Parisdə, həmçinin bütün Fransada yaranmışdı.

1882-1897-ci illərdə Salis kabaresi nüfuzunu qorumaq üçün “Qara pişik” adlı həftəlik jurnal dərc edirdi. 14 yanvar 1882-ci ildən 30 sentyabr 1897-ci ilədək jurnalın 800 nömrəsi işıq üzü görmüşdü. Jurnal “əsrin sonu”nun, bir növ, qarçısı idi. Jurnalda kabaredə çalışan şair və şanson ifaçıları öz şeirlərini dərc etdirirdilər. Əslində, kabare Fransız şansonunun, salon ədəbiyyatçılarının və musiqiçilərinin kürsüsü olan varyetenin varisi idi. Kabare şanson və varyete kimi janrların inteqrasiyası nəticəsində yaranmışdı. Buraya həmçinin incəsənətin “kiçik forma”sına aid olan sketç, fortepianonun müşayiəti ilə ifa, rəqs və s. daxil idi.

Digər Avropa ölkələrində fransız tipli kabarelərin analoqunun yaranmasının bir neçə səbəbi vardır. Birinci səbəb yaradıcı ünsiyyətə ehtiyac idi. İkinci səbəb isə faktiki qəzetlərə alternativ olan, ölkədə baş verən hadisələrdən bəhs edən satirik və etiraz xarakterli mahnı janrının inkişafı ilə bağlı idi. Əgər qəzet hakim sinfin nəzarəti altında ciddi avadanlıq və maliyyə tələb edirdisə, mahnı hamı üçün əlyətən rupor idi. Adi təbəqə üçün bu, öz tarixini yaşatmaq üçün yeganə legal vasitə idi. Kabare şeirlərində və musiqi nömrələrində aşağı sosial təbəqələr və cəmiyyətin marginal nümayəndələri “səs hüququ” əldə edirdilər.

Zamanla kabare açıq-saçıq rəqslərin ifa olunduğu məkana çevrildi. 1889-cu ildən Tuluz-Lotrek tərəfindən yaradılan “Mulen Ruj” (Qırmızı dəyirman) adlanan kabare, tamaşaçılarına parlaq performanslar, o cümlədən dünyaya səs salan Frənc Kankan rəqsini nümayiş etdirirdi. “Mulen Ruj” cəmiyyətin müxtəlif sosial qruplarının əyləncə məkanı idi. Bura artistlərin, sərxoşların, oğruların, fahişələrin, rəssamların və kübarların, bir növ, görüş yeri idi. “Mulen Ruj” sanki incəsənət və şou, fərdçilik və kütləvilik arasında sərhədləri pozurdu. Bu məkan vulqar səhnə nümayişi, yüksək tərif və ali zövq simvoluna çevrilmişdi.

“Mulen Ruj” kabaresinə gözəl və ekstraordinar rəqqasələrə baxmaq üçün dünyanın müxtəlif yerlərindən tamaşaçılar axışırdılar. Rəqqasələrin maraqlı ifadəli adları var idi. Məsələn, La Qulyu (hərfi mənada tərcümədə - “qarınqulu”), Reyon de Or (“Qızıl günəş şüası”), Nini-Pat-an-le-Er (“Nini – pəncələr yuxarı”). Uzun müddət La Qulyu “Mulen Ruj” kabaresinin bəzəyi idi. O, 1890-cı ildən – 19 yaşında ikən kabaredə rəqs etməyə başlamış və “Mulen Ruj”un ən parlaq ulduzuna çevrilmişdi. La Qulyu vulqarlığı, emosionallığı ilə cəlb edirdi. Ən əsas isə, o, öz ekspressivliyi və texnikası ilə fərqlənən rəqqasə idi. Buna görə də, Qulyu rəssam Tuluz-Lotrekın əsərlərinin baş qəhrəmanı idi. La Qulyu kankan rəqsi etdiyi zaman tamaşaçılara elə gəlirdi ki, onun güclü ayaqlarının altında səhnə da-

ğılacaq. La Qulyu təkə kankanın güclü ifaçısı deyildi. Geniş fantaziyaya malik olan rəqqasə öz kankan növünü qurmuşdu. O, rəqsədə fırlanaraq ayağını yana çəkər, sonra pəncəsindən tutaraq ayağını başının üstünə qaldırır və ürək parçalayan çığırta ilə şpaqata otururdu.

Mulen Ruj kabaresinin digər parlaq ulduzu Ceyn Avril idi. Tənqidçilər onu “rəqsin təcəssümü” adlandırırdılar. Zadəgan nəslindən olan xəstəhal görünüşlü rəqqasənin daxilində tamaşaçıları heyran edən qeyri-adi enerji gizlənirdi. Kabarenin digər tanınmış rəqqası Valanten Renoden idi. Onun ləqəbi Le Dezosse - Sümüksüz idi. O, səhərlər kafədə xidmətçi çalışır, gecələr isə kabarenin qəhrəmanına çevrilirdi. Həyatda qaraqabaq olan Valanten səhnədə ilan plastikliyi ilə fərqlənən çılğın rəqqasa çevrilirdi.

Kankan rəqsinin məşhur ifaçısı Marqarita Riqolboş yazır: “Kankanı ifa etmək üçün çılğın temperamentə malik olmaq lazımdır. Burada fiqur qaydaları ilə məhdudlaşmaq olmaz. Burada ixtira etmək və yaratmaq gərəkdir. Kankan – ayaqların çılğınlığıdır. Mən rəqs edəndə sanki ağılımı itirirəm. Hər şeyi unuduram...” [5].

1925-ci ildə Parisin müzik-holl üföqlərində qara ulduz – Jozefina Beyker parlayır. O, Amerikada Sent-Lüisdə kasıb zənci ailəsində doğulmuşdu. Onun çıxışları qeyri-adiliyi ilə fərqlənirdi. Jozefina səhnədə oxuyur, rəqs edir, fırlanır, mayallaq aşır, sanki nağıllardakı şeytanı xatırladırdı. Məsələn, rəqs nömrəsinin sonunda özünü cavan zürafəyə bənzədərək, səhnədən dörd ayaq üstə çıxırdı. İlk görünüşdən komik olan bu qeyri-adi fiqur erotik görünürdü. İlan kimi qıvraq, çılğın baxışlı və südlü kofe rəngli dərisi ilə o bütün zalım diqqətini cəlb edirdi. Jozefina səhnəyə yarıçılpaq çıxırdı. Çox gözəl olduğundan ona heç bir bəzək lazım deyildi. Jozefina Beykerin üzərində yalnız quş tüklərindən boa, mirvari sapı və belində məşhur banan topası olurdu.

1951-ci ildə Alen Bernard “Dəli at” (“Crazy Horse”) adlı kabareni təsis edir. Bu kabarenin fərqli cəhəti rəqqas və rəqqasələrin qəbulunun ciddi seçim prinsipi əsasında aparılmasında idi. Kabareyə hündür, qamətli, sinənin həcmi və formasına görə oxşar olan rəqqaslar seçilirdi. Kabarenin proqramına klounların, mimlərin, sehirbazların, jonqlyorların, havada akrobatik hərəkətlər göstərən rəqqasələrin nömrələri də daxil idi. Tamaşalarda lazer işıq effektlərindən istifadə olunurdu. Odlu çıxışlar, fokuslar, ciddi xoreoqrafiya tamaşaları yaddaqalan edirdi.

Beləliklə, kabare sənəti sürətlə inkişaf etdikcə burada istedadlı rəqqaslar əsl səhnə ulduzuna çevrilmək şansı əldə edirdilər.

Almaniyada kabare sənəti. Fransada olduğu kimi XIX əsrin sonunda kayzer Vilhelm Almaniyası dövründə də cəmiyyətdə azadlıqlar məhdud idi. İncəsənətdə darıxdırıcı sənət əsərlərinə yüksək qiymət verilirdi. Sənətdə senzura, cinsi münasibətlərdə isə ciddi əxlaq qorunurdu. Lakin XX əsrin əvvəllərindən burada da

kabarelər yaranmağa başladı. Buna səbəb Fransada yaranan yeni bədii formalar barədə şayiələrin yayılması idi.

1901-ci ildə Berlində baron Erix Lüdviq fon Voltsfoqen tərəfindən “Buntes Theater” adlı ilk alman kabaresi yaradıldı. Almaniyada kabarelərin yaranmasında Fridrix Nitşenin fəlsəfi ideyalarının da böyük rolu var. Birbaun və Voltsfoqen Nitşenin fəlsəfi ideyalarındakı “Fövqəl insan” obrazının səhnə təcəssümünə nail olmaq arzusunda idilər. Onlar bununla tamaşaçıda köhnəyə qarşı amansızlıq hissi təbiiyə etmək istəyirdilər. Belə ki, Alman kabaresinin əsasında ənənəvi teatr tamaşasının inkarı dururdu.

Berlindən sonra kabare Münhen şəhərində yarandı. Burada kabare “On bir cəllad”, yaxud “Cəlladlar” adlanırdı. “On bir cəllad” tarixə ən parlaq və özünəməxsus ədəbi kabare kimi daxil oldu. Burada yüksək ədəbi-bədii səviyyə siyasi və satirik maariflənmə ilə üzvi şəkildə birləşirdi.

Münhen kabaresinin ən tanınmış ulduzu Mariya Delvar idi. O, həddən artıq arıq, ağbəniz, qızılı saçlı, gözlərinin ətrafları qara, sanki qəbirdən durmuş ölü idi. Delvar səhnədə başını bir qədər dala ataraq heykəl kimi hərəkətsiz durur və bədbin mahnılar oxuyurdu. Onun çıxışları monoton, sanki ölümqabağı inilti idi. Yalnız hərdən o, qorxunc vəhşi qışqırıqla tamaşaçını oyadırdı [1, s. 59].

“Cəlladlar kabaresi”nin digər ulduzu istedadlı şair, müğənni, dramaturq və aktyor, əvvəllər Parisdə yaşamış Frank Vedekind idi. Almaniyaya qayıtdıqdan sonra o, müəllif mahnılarını gitaranın müşayiəti ilə ifa edirdi. Onun ifasında Fransanın azadsevər ruhu hiss olunurdu. Onu Almaniyanın ilk şanson ifaçısı adlandırmaq olar. “On bir cəllad” kabaresinin truppasında fəaliyyət göstərən aktyorların sayı gündən-günə artırdı. Yeni aktyorlar sırasında dünya miqyasında şöhrət qazanmış Raynhardt Piper, Paul Şlezinger, Paul Larsen, Adel Bauman, Tilli Brandenburq, Olli Bernhardi və digər artistlərin adını çəkmək olar. XX əsrin əvvəllərində, daha dəqiq desək, müharibəyə qədərki illərdə Berlin kabarelərində özünəməxsus bədii istiqamətin ardıcılıqları olan erkən ekspressionistlər öz eksperimentlərinə başlamışdılar. Onlar öz yaradıcılıqlarında insan emosiyalarının dərin və çilgün qatlarını açmağa çalışırdılar. 1910-cu ildə bu yaradıcı birlik kreativ axtarışlara açıq meydan olan “Neopatetik kabare”ni təsis etdilər.

Labanın şagirdi Kurt Jooss Alman ekspressiv rəqs sənətinə “rəqs teatri” anlayışını gətirdi. O, 1927-ci ildə Essen şəhərində konservatoriyanın nəzdində rəqs şöbəsini açdı. Burada rəqqas pleyadası təhsil alıb, dünya şöhrəti qazanmışdır. Joossun yaradıcılığı yeni tipli rəqs dramının yaradılmasına yönəlmişdir.

Bu istiqamətin təsiri altında kabaredə fəaliyyət göstərən alman rəqqasəsi Valeska Qert (əsl adı Qertruda Valeska Samoş) şöhrət qazanır. Onu pantomina-nın yeni janrının - sosial-tənqidi rəqsin yaradıcısı hesab etmək olar. Valeskanın səhnədə ilk çıxışı hamını heyrtləndirmişdir Eybəcər üz cizgiləri ilə yadda qalan əlvan paltarlı rəqqasə səhnədə sanki ölümqabağı aqoniyada çilgünlüqlə qıvrılırdı.

“Valeska Qert təkcə rəqqasə deyildi o, həm də xarakterik obrazlar ifa edən aktrisa idi. Onun rəqsində ən kiçik hərəkət belə ruhun müəyyən durumunu ifa etməyə və ya müəyyən bir obrazı təcəssüm etməyə qadir idi. Valeska trans vəziyyətində bağlı gözlərlə rəqs edirdi. Onun rəqsinin virtuozluğu kiçik hərəkətlərdə belə hər əzələ üzərində güclü nəzarətin olmasına dəlalət edirdi” [1, s. 209]. Valeska Qert yeni rəqs istiqaməti olan ekspressionist rəqs janrında çalışırdı. Demək olar ki, alman kabaresi modern rəqs növü olan ekspressionist rəqs üçün, bir növ, inkişaf məkanı idi.

Alman modern xoreoqrafiyasının banilərindən biri də əslən macar olan Rudolf fon Laban idi. Laban incəsənətin sosial rolunu öz rəqs sistemində dirçəltməyə cəhd göstərmişdi. Labanın ilham mənbəyi Bertold Brextin sosial dramı, konstruktivizm və siyasi karikatura idi. Laban ənənəvi rəqsdə olan “pa”lardan, musiqi müşayiətindən, mövzu və süjetdən imtina etmişdi. O, hesab edirdi ki, bədən əzbərlənmiş hərəkətlərdən azad olaraq öz ritmlərinin axtarışında olmalıdır.

XX əsrin 60-70-ci illərində yaranan rəqs teatrı tədricən bütün Avropaya yayılmış və müasir dünya teatrının təşəkkülünə təsir etmişdir. Rəqs teatrı düşüncə və hisslərin kompleks sistemidir. Folkvanq Müasir Rəqs Akademiyasının məzunları rəqs teatr sistemini öz səhnə fəaliyyətlərində tətbiq edirdilər. XX əsrin 70-ci illərin sonunda Süzan Linke, Renhild Hoffman, 80-ci illərin əvvəllərində Ure Ditrix, Pina Bauş rəqs teatrının tanınmış simalarındandırlar.

Rəqs teatrında estetik meyarlar ikinci plana keçir. Burada bədiilik qeyri-bədiilik kontekstində tamamilə həll olunurdu. Rəqs tamaşasının strukturu ənənəvi “roman” strukturunu, süjetin vahidliyini və xronallığını, ümumiyyətlə normativ dramaturgiyanı inkar edirdi. Rəqs teatrında bütövlük və dəqiq məqsəd yox idi. O, tamamilə rəqqasların plastik improvizasiyasından ibarət idi. Rəqs teatrında rəqs müəllifi anlayışı bir qədər fərqlidir. Burada daha çox həmmüəllif anlayışı yerinə düşər. Rəqs teatrında ideyanı komanda həyata keçirir.

Pina Bauş və onun rəqs teatrı. XX əsrin ən tanınmış xoreoqraflarından biri alman ekspressionist rəqsini öz rəqs teatrına çevirən Pina Bauşdur. 1958-ci ildə Essen Balet Məktəbini bitirdikdən sonra DAAD alman akademik mübadilə proqramının xətti ilə ABŞ-ın Djulyard məktəbində təhsilini davam etdimişdir. Pol Sanasardo ilə “Nyu Amerikan ball”da rəqs edərək, ABŞ-da uğurlu karyera qurmuşdur. 1962-ci ildə Kurt Jooss onu Essen şəhərinə “Folkvanq balet”ə dəvət etmişdir. Bir neçə uğurlu rəqs mövsümündən sonra P. Bauş özünü xoreoqrafiyada sınağa qərar vermişdir. 1968-ci ildə onun quruluşunda “Fraqment” adlı ilk səhnə işi hazırlanmışdı. On beş il ərzində onun tamaşaları kəskin tənqid atəşinə tutulurdu. 1975-ci ildə “Baharın təntənəsi” adlı tamaşa insanların qəzəbinə tuş gəldi. Tamaşaçılar zaldan qapını çırparaq çıxırdı. Lakin Bauş təslim olmadı və nəhayət, peşəkarlar onun yaradıcılığını qəbul etdilər [bax: 61].

Bauş yaradıcılığını üç müxtəlif konsepsiyalı mərhələyə ayırmaq olar.

### 1. İlk mərhələ. İlk xoreoqrafik işlər .

1973-1974-cü illər mövsümündə P.Bauş Vuppertal baletinə rəhbər vəzifəyə daimi işə dəvət olundu. Qısa zaman ərzində bu balet rəqs teatrı adını aldı. Tezliklə Pina yeni janrlarda çalışmağa başladı. Qlyukun “İfigeniya Tavriddə” (1974) və “Orfey və Evridika” (1975) operaları əsasında rəqs operalarını yaratdı. 1974-cü ildə o, rəqsi pop musiqisi ilə sintez etdi.

### 2. Postmodern mərhələ.

1978-ci ildə P.Bauş iş üslubunu dəyişdi. Rejissor Peter Zadekin dəvəti ilə Şekspirin “Makbet” pyesinə yeni quruluş vermək üçün Boxum şəhərinə gəldi. Maraqlıdır ki, onun truppasının aktyorlarının çoxu bu tamaşada iştirak etməkdən imtina etdilər. Yalnız dörd rəqqas, beş aktyor və bir müğənni bu işdə ona sadıq qaldı. P.Bauş başa düşürdü ki, bu az saylı kollektivlə pyesi normal şəkildə səhnəyə qoya bilməyəcək. Buna görə pyesin quruluşunda assosiativ hərəkətlərdən istifadə etdi. 22 aprel 1978-ci ildə Boxum şəhərində səhnəyə qoyulan bu eksperimental tamaşa uğursuz alındı və auditoriya tərəfindən kəskin tənqid atəsinə tutuldu.

Lakin poetik obrazlar və bədən dilindən ibarət qeyri adi hərəkətlərdən istifadə edərək P.Bauş yaradıcılığının dayaq nöqtəsini tapdı. Qorxu və istəklərə əsaslanan insan hissləri üzərində qurulan Vuppertal rəqs teatrı nəinki dünya şöhrəti qazandı, hətta beynəlxalq xoreoqrafiyada inqilabi çevriliş etdi [8].

P.Bauşun rəqs teatırının əldə etdiyi uğurun sirri həyata yeni baxışda və azad fantaziyada idi. O, tamaşaçının gündəlik həyatına ciddi yanaşır və işıqlı gələcəyə inam bəxş edirdi. Yaradıcılığının bu mərhələsində P.Bauş uşaqlıq xatirələrindən ibarət “Kafe Müller” rəqs tamaşasını qurdu. 1970-1980-cı illərdə postmodern rəqs teatrı ətrafında inqilabçı rəqqasları cəmləşdirirdi. Bu rəqqasların hər biri görkəmli ifaçı və xarakterik aktyor idi [11].

### 3. Coğrafi mərhələ.

1980-cı illərin sonunda P.Bauş müxtəlif dünya ölkələrinə həsr olunan tamaşalar silsiləsi ilə çıxış etdi. Bu tamaşaları həm də “ölkə və şəhərlərin portretləri” adlandırırdılar [11].

Son illərdə P.Bauşun hazırladığı tamaşalar erkən dövrdə səhnəyə qoyduğu ağ-qara estetikalı tamaşalardan fərqli olaraq əlvan, parlaq, ekzotik səhnə quruluşları ilə yadda qaldı. Bu tamaşalar truppasının çıxış etdiyi şəhərlərin ab-havasını və plastikasını əks etdirirdi. P.Bauşun truppası Palermo, İstanbul, Tokio, Lissabon, Madrid, Roma, Los-Anceles, Seul, Vyana şəhərlərində çıxış etmişdi. Lakin bu tamaşalar 1970-1980-ci illərin xoreoqrafiyasına xas olaraq tamaşaçı zalı ilə səmimi ünsiyyətdən və açıq lirikadan məhrum idi. P.Bauş son dövrə aid tamaşalarında cəmiyyətdə hakim olan pessimizmə əks olaraq, səhnədə epikürçülüyün ekzotik adasını, başqa sözlə, Edem şəhərini yaratmışdı [3].

P.Bauşun yaradıcılığının son illərinin ən parlaq tamaşası “Foqo Mazurka-

sı” idi (foqo - portuqal dilindən tərcümədə bayram əhval-ruhiyyəli deməkdir]. 1998-ci ildə hazırlanan bu tamaşada səhnə su ünsürlərini proyeksiya edən böyük ağ ekrandan ibarət idi. Belə təəssürat yaranırdı ki, sanki tamaşaçılar P.Bauşun aktyorları ilə birgə sonsuz okeana qərq olublar.

1999-cu ildə P.Bauşun qurduğu “O, Dido” tamaşasında səhnədə maksimal dərəcədə böyüdülmüş güllərin video təsviri verilirdi. Xoreoqrafın bu tamaşasında da digər tamaşalarda olduğu kimi süjet xətti yox idi. Səhnədə təsvir olunan güllərin fonunda rəqqas və aktyorlar sanki cəngəlliklərdə qaçır və rəqs edirdilər [3]. Onun erkən tamaşalarından fərqli olaraq “O, Dido” tamaşasında qadınların kişilərə qarşı brutal münasibəti əks olunurdu. Lakin indi bu zarafat xarakteri daşır, qeyri-ciddi oynanırdı [3].

Beləliklə, rəqs teatrının spesifikasiyası kabare mədəniyyəti ilə bir çox oxşarlıqlar təşkil edirdi. P.Bauşun rəqs tamaşalarının ideya, məqsəd və mahiyyəti kabarelərin prinsip və əsas metodları ilə oxşar idi. Eyni zamanda P.Bauşun rəqs teatrı ölkədə yaranan siyasi duruma bir qədər kobud və yumoristik münasibətin əksi idi. Rəqs teatrında tamaşalar kollaj prinsipi ilə qurulur və estrada formasında təqdim olunurdu. Göstərilən ümumi cəhətlərə əsaslanaraq ehtimal etmək olar ki, kabare, müəyyən mənada, P.Bauşun yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. Bu fikri 1976-cı ildə səhnəyə qoyulan “Yeddi günah” tamaşasını misal gətirərək təsdiq etmək olar. Bu quruluş feminizmin xoreoqrafik manifesti idi. P.Bauş bütün günahları qadın alverində görürdü.

1933-cü ildə mahni ifası ilə müşayiət olan bu balet, müəllifləri olan Kurt Vayl və Bertold Brext tərəfindən “Meşşanlığın yeddi günahı” adlandırılmışdır. Tamaşa kapitalist münasibətlərini kəskin tənqid edirdi. Tamaşada Luiziana şəhərindən olan iki bacının Amerikanın müxtəlif şəhərlərində başlarına gələn sərgüzeştlərdən bəhs olunurdu. Tamaşada bir bacı digər bacının günahları üzərində pul qazanır. Onlar yeddi il yeddi şəhərdə olur və yeddi günaha batırlar. Daha dəqiq desək, meşşanlıq günahına batırlar. Meşşanlığın əsas qaydası səssiz-səmirsiz çalışmaq və sahibkarın verdiyi maaşa qane olmaqdır. Bu tamaşa sosial və seksual inqilaba çağırış idi. P.Bauş bu rəqs tamaşasını iki müstəqil quruluşda təqdim edirdi. Tamaşanın ümumi mövzusu – “qəddar dünyada qadının alçalması” idi. Tamaşanın “Yeddi günah” adlı birinci hissəsində ailəsi tərəfindən fahişəliyə sürüklənən cavan, gözəl, istedadlı və iradəsiz qızdan bəhs olunurdu. Bu hissədə vokal ilə müşahidə olunan gözəl və emosional plastik nömrələr verilirdi. “Səhnədə taqətsiz, əl-qol atan kişilər arasında cəlbədicilər paltarlarında qadınlar özlərini satır. Lakin taledən şikayətlənmək olmaz, çünki bu da günahdır. Fəziləti unutma, pul qazanmaq ehtiyacı vardır. Sevmək qadağandır. Ailən səni Luizianada pul ilə gözləyir [6].

Tədrisən aydın olur ki, oxuyan Anna-1 və rəqs edən Anna-2 eyni adamlardır. Müğənni qız rəqs edən qızın təxəyüllüdür. Bütün faciə məhz ondadır

ki, insan özü öz qarşısında yalançı maneələr qoyur. Kabarenin əsas cəhəti onda idi ki, burada qoyulan tamaşaların qəhrəmanları mürəkkəb həyat situasiyalarına düşən aşağı sosial təbəqəyə mənsub olan insanlar idi. Belə ki, P.Bauşun baş qəhrəmanı özünü öz bədənini satmağa məcbur edən adi qızıdır. Xoreoqraf bu tamaşanın ikinci hissəsini “Qorxmayın!” adlandırır. Burada səhnələr Kurt Vaylin “Üç quruşluq opera”, “Happy end”, “Maxaqon şəhərinin qalxması və enməsi” əsərlərindən musiqi, həmçinin də “Berlin rekviyemi” kantatasından fraqmentlərə müşayiət olunur” [6].

Burada kişinin qadına həsr etdiyi “qorxmayın” musiqi mövzusu altında müxtəlif faciəvi qadın taleləri barədə əhvalatlar cəmlənir. “Bir qadın dağınıq hisslərlə sevgilisi Connini xatırlayır. Digəri “Mandalayda mamaşa Qoddamin bordeli” barədə mahnı oxuyur. Üçüncüsü yada salır ki, qohumları onu fahişəlikdən necə çəkindirirdi. Onlar səhnədə kankana gülməli parodiya olan rəqs edir. Lakin sosial ədalətsizlik həm kişiye, həm də qadına aiddir” [6].

Bu isə feerik, kütləvi dinamik rəqs nömrələri və lirik-intim məqamlarla zəngindir. P.Bauşun “Yeddi günah” adlı tamaşası müasir auditoriyada həyəcan hissi oyadırdı. O, həyatın həqiqətlərini kobud şəkildə göstərirdi. Onun tamaşasında qadınlar yarıçırpacaq vəziyyətdə bahalı xəzlər üzərində uzanaraq, daim mübahisə edir, əsəb keçirir, gülürlər. Bütün bunlar ilk baxışdan yaxşı həyatın təsviridir. P.Bauş bu yaxşı həyatın nəyin bahasına əldə olunduğunu göstərməyə çalışır. Qızlar bahalı gözəl geyimlərdə olsalar da, yerdə uzanıblar. Bu o deməkdir ki, onların bütün həyatı bir illüziyadır.

Beləliklə, “Yeddi günah” rəqs tamaşası satirik antiburjua xarakter daşıyır. P.Bauş müasir əxlaqı, həyat və mədəniyyətə müasir baxışı tənqid atəşinə tutur. O, Brextin pyesindən fərqli olaraq, meşşanlıq mövzusunun ikinci plana keçirərək, diqqəti kişi və qadın arasındakı münasibətlərə yönəltdi. Eyni zamanda, həmin tamaşa əyləncəvi xarakter daşıyır. Vaxımlılıq, estradalılıq, kollaj və satirik ifşa xarakteri bu tamaşanı kabare ilə eyniləşdirir.

### **Ədəbiyyat siyahısı:**

1. Аппиньянези Л. Кабаре / пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 288 с., ил. 32-59
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 320 с.
3. Гердт О. Пина Бауш – ничья // Театр. – 2010. – № 1.
4. Отпустившая грехи (статья, посвященная творчеству Пины Бауш) // Труд: газета. – 2009. – 20 июля
5. Пятнадцать занимательных фактов о Мулен Руж [Электронный ресурс] // Diletant Media: – URL: <https://diletant.media/articles/27668133/> (дата обращения: 10.01.2020)



6. Семь смертных грехов [Электронный ресурс]: пресса о спектакле // Театральный зритель: – URL: [http:// www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_baush.htm](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_baush.htm) (дата обращения: 01.07.2020) -

7. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: Изд-во Уральского Университета, 2004. – 392 с.

8. Трускиновская Д. Творчество Пины Бауш. [Электронный ресурс] // Belcanto.ru.: – URL: <https://www.belcanto.ru/bausch.html> (дата обращения: 24.02.2020)

9. Усачёв Ю.Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой: монография / Ю.Ю. Усачёв; Управление культуры и архивного дела Тамбовской области, ТОГБОУ ВО «Тамб. гос. муз.- пед. ин-т им. С.В. Рахманинова». – Тамбов: Принт-Сервис, 2017. – 184 с.

10. Усачёв Ю.Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой/ Ю.Ю. Усачёв; Управление культуры и архивного дела Тамбовской области, ТОГБОУ ВО «Тамб. гос. муз.- пед. ин-т им. С.В. Рахманинова». – Тамбов: Принт-Сервис, 2017. – 184 с.

11. Хореограф Пина Бауш [Электронный ресурс] // Inoe kino: – URL: <http://www.inoekino.ru/prod.php?id=7654> (дата обращения: 11.08.2020).

**Асад Рзаев**

### **Кабаре как воплощение Западного модернизма**

**Резюме:** В данной статье рассматривается история становления и развития кабаре, как одной из форм музыкального театра. В статье, представляющей кабаре как воплощение западного модернизма, рассматриваются различные проявления этого жанра во Франции и Германии. Проводя экскурс в историю таких всемирно известных кабаре как "Чёрный кот", " Мулен Руж", " Сумасшедший конь", "Buntes Theater", "Одиннадцать палачей", и их возникновение рассматривается как логическое следствие исторических событий и социально-политических процессов, происходивших в Европе. Также исследуются непосредственно связанные с кабаре работы Пины Бауш и ее танцевальный театр. Раскрывая в статье сходство кабаре и танцевального театра с точки зрения идей, принципов и сущности, доказывается значительное влияние кабаре на становление и первоначальные проявления театра танца, в том числе на творчество Пины Бауш, одной из основоположниц этой театральной формы.

**Ключевые слова:** театр, певец, кабаре, музыкальный театр, Пина Бауш, театр танца

**Asad Rzayev**

## **Cabaret as an embodiment of western modernism**

**Summary:** This article examines the history of the formation and development of cabaret as a form of musical theater. In this work, which presents cabaret as the embodiment of Western modernism, explores the various manifestations of this genre in France and Germany. Conducting an excursion into the history of such world-famous cabarets as "Black Cat", "Moulin Rouge", "Crazy Horse", "Buntes Theater", "Eleven Executioners", their occurrence is considered as a logical consequence of historical events and socio-political processes that took place in Europe. Also explores Pina Bausch's cabaret-related work and her dance theater. The article reveals the similarity of cabaret and dance theater in terms of ideas, principles and essence, proves the significant influence of cabaret on the formation and initial manifestations of dance theater, including the work of Pina Bausch, as one of the founders of this theatrical form.

**Key words:** theatre, singer, cabaret, musical theater, Pina Bausch, dance theater

