

*ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ
ВАЗИРЛИГИ*

*ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ
ВАЗИРЛИГИ*

*ТОШКЕНТ ДАВЛАТ МИЛЛИЙ РАҚС ВА ХОРЕОГРАФИЯ ОЛИЙ
МАКТАБИ*

“Санъат назарияси ва тарихи” кафедраси

ТЕАТР ТАРИХИ
фанидан

МАЪРУЗА МАТНИ

С.Т. Имоилова
Кафедра ўқитувчиси:

2016 йил

ТЕАТР ТАРИХИ

фанидан маъруза матнлари

Исмаилова С.Т.

РЕЖА:

1.ҚАДИГИ ЮНОН ДРАМАСИ ВА ТЕАТРИНИНГ КЕЛИБ ЧИҚИШИ

2.ЭСХИЛ (э. ав. 525-456 йиллар)

3.СОФОКОЛ (э. ав. 496 – 406 й.)

4.ТЕАТР ТОМОШАЛАРИНИНГ ТАШКИЛ ЭТИЛИШИ

5. АКТЁРЛАР. ХОР. ТОМОШАБИНЛАР.

Адабиёт:

- 1. История зарубежного театра в 3-х тт. /Под ред. Г.Бояджитова / Т.1-3, М., Просвещение. 1971-1978.**
- 2. История зарубежного театров в 3-х тт. 2-е изд. под ред. Г. Бояджиева М., Просвещение, 1988**
- 3 Головня В.В. Античный театр М., 1972.**
- 4 Тройский И. История античной литературы М., 1988**
- 5 Хрестоматия по античной литературе в 2-х тт. под ред. Н. Дератини. М., 1957-1958.**

Оврўпо заминиди энг қадимги театр маданиятини юнонлар ва римликлар яратганлар. Юнон театри эрамиздан авлги V асрда гуллаб яшнади. Рим театри эса, юнон театридан кейин пайдо бўлди ва униинг гуллаш даври эрамиздан аввалги III асрнинг иккинчи ярми ва II асрга тўғри келади.

Санъат бобида бизга антик (қадимги) даврдан улкан меърос қолган. Антик олам меъморчилиги, ҳайкалтарошлиги, адабиёти кейинги замонларда муттасил ўрганиш ва эргашish манбаи бўлиб келди. Юнонистонда драма кулдорлик тузуми узил-кесил қарор топган муҳитда, эрамиздан авлги VI асрда шакл топа бошлайди. Уруғчилик тузумининг емирилиши, деярли бутун Эллада- (Юнонистонда)да эркин фуқаролар жамоасидан иборат шаҳар-давлатлар (полислар) ни вужудга келтирдик, буларнинг ҳар бирида уруғчилик тартибида яшашда давом этаверди. Бу ҳилдаги ҳар бир давлат кичик шаҳар ва унга туташ қишлоқлардан ташкил топган эди. Бу удудларнинг жами давлатнинг мулки ҳисобланган. Лекин чек ердан жамоанинг экин фуқароларигина фойдаланиш ҳуқуқига эга бўлган.

Ҳар бир полис ўзича яшаган, ўз сиёсий ва ахлоқий тамойилларига эга бўлган. Ҳокимиятни уруғ оқсуяклари бошқарадиган (Спартадек) аслзодалар полислари, давлат масалалари халқ йиғинларида, фуқароларнинг ўзаро тенглиги, сўз эркинлиги, давлат лавозимларига сайланиш ҳуқуқлари қонун асосида ҳал этиладиган драматик (Афинадек) полислар бўлган.

Драма айнан демократик полислардан ривожланган. Спарта ҳеч қачон ўз драматургларига ва театрига эга бўлган эмас. Афина эса бутун Юнонистонаа маданий ҳаётнинг марказига айланади. Атика деб аталмиш шу заминда илм-фанлар ва санъат гуллаб яшнади.

Тараққиётнинг бош омили шунда эдики, Афина демократияси зиддиятли ва нуқсонли бўлса-да, айнан шу демократик полисда салоҳиятларни эркин ривожлантириш имкони туғилди, зотан, фуқароси ўз давлати доирасида ўзини жамиятнинг тенг ва тўла ҳуқуқли аъзоси деб билади. У полис ҳаёти билан узвий боғлиқлигини ҳис этар ва ўз ҳукуматининг жамикий сиёсий-иқтисодий ишларида жон дили билан иштирок этарди. У

Ўзини қуршамиш олам ва жамият сирларини англашга интиларда. Тўғри, юнонлар дастлабки даврда олам ва жамият қонунлариин жуда жўн, яъни полисининг анъанавий диний қарашлари доирасида англадилар. Лекин шунинг ўзи ҳам жиддий силжиш эди. Ижимоий-сиёсий ҳаёт муаммолари Афина фуқароларининг халқ йиғинларида эмас, театрда ҳам кенг равишда муҳокама қилинган.

Маълум байрам кунлари театр жамики эркин фуқароларнинг сайилгоҳига айланарди. Айниқса, эрамиздан аввалги V асрда, Афина кулдорлик демократияси гуллаган даврда, юнон театрининг сиёсий ва маданий нуфузи юқори бўлган.

ҚАДИГИ ЮНОН ДРАМАСИ ВА ТЕАТРИНИНГ КЕЛИБ ЧИҚИШИ.

Юнонистонда драма эпос, сўнг лирика асосида узоқ давр шаклланиш мобайнида пайдо бўлган. Лекин даставвал халқ ижоди ривожга киради, яъни мақол ва матал, меҳнат ва маросим кўшиқлари, худога аталмиш ҳамду сано, мадҳия ва ривоят сингари оғзаки ижод турлари тараққий топади ва шунинг натижасида эпос ва лирика дунёга келади.

Мифология (ривоятлар мажмуи) юнон халқ ижодида алоҳида ўрин тутган. Халқ ижодининг бу шакли инсоният жамияти ривожининг илк босқичида пайдо бўлиб, барча антик санъат турлари тадрижида катта аҳамиятга эга бўлган. Антик адабиётнинг барча турларида, шу жумладан драмада ривоятга оид сюжет ва қаҳрамонлар етакчи ўринни ишғол қилиб келган.

Бошқа қадимги халқларда бўлганидек, юнонлар мифологияси ҳам қуршаб турган оламни англаш, тушунишга бўлган интилиш натижасида бўлган. Юнон ривоятлари (мифлари) ўз маъно ва мазмунига кўра турли-туман: уларда оламнинг келиб чиқиши, юнон маъбудалари ва қаҳрамонлари, одат ва маросимларининг пайдо бўлиши ҳақида ҳикоя қилинади. Ривоят маъжусийлик дини билан бевосита боғлиқ бўлган. Шу билан бирга, Юнонистонда худоларни инсон қиёфасида тасвирлаш ва ривоятлар тўкиб, уларга шоирона руҳ бағишлашга тўсқинлик қилувчи маҳдуд қоҳинлар табақаси бўлмаган. Шу сабабли юнон ривоятлари ҳаётий оҳанг ва кузатувларга жуда бой.

Драманинг дунёга келишида эпос ва лириканинг асос бўлганлиги айтилади. Булар улуғвор қаҳрамонлик эпосларидан “Илиада” ва “Одиссей” достонлари, насиҳатомуз (ибратомуз) эпосларидан Гасиод (э. ав. VII аср) достонлари; эрамиздан аввалги VI асрда яшаган лирик шоирларнинг асарлари эди. Драма шу илк бор оёққа турган адабиёт турларининг мисоли қоришиғи (синтези) тарзида бунёд бўлди; у эпосга ҳос маҳобатлилиқни қабул этган бўлса, лирикадан уни алоҳидалиқ ва бетакрорлик хусусиятларини ўзида жо этади.

Юнон драмеси ва театрининг келиб чиқиши яна кўпгина халқларнинг дастлабки тақомили босқичида пайдо бўлиб, асрлар давомида яшаб келган мимик руҳдаги маросим ўйинлари билан боғлиқ. Деҳқончилик билан машғул бўлган халқларда мимик ўйинлар ҳосилдорлик худоларининг ўлиши ва тирилишига бағишланган. Дионис байрамлари ҳам мимик ўйинларга бой бўлган. Дионис (ёки Вакх) табиатнинг бунёдкорлик қучлари худоси ҳисобланган: кейинроқ у шароб, поэзия ва театр ҳомийсига айланади. Ўсимлик, айниқса, ток новдаси Дионис тимсоли ҳисобланган, уни кўп ҳолларда буқа ёки така тахлитиди тасвирлаганлар.

Дионис маросимлари Юнонистонда уруғчилиқни барбод этиб, кулдорлик синфий жамиятини барпо этишга олиб келган ижтимоий инқилоб юз берган эрамиздан аввалги VII-VI асрларда айниқса оммалашиб кетади.

Дионис шаънига аталмиш маросим ўйин ва кўшиқларидан қадимги юнон драмасида: трагедия (фоже), комедия ва сатирлар драмасидан иборат уч жанр таркиб топган. Трагедияда Дионис маросимларининг истиробли, ноҳушлиқ жихатлари акс эттирилган бўлса, комедияда кулгили, мазахомуз жихатлари ифодаланган. Сатирлар драмасида ўрта жанр ҳисобланган. Бу жанр Дионис байрамларидан ўйин - кулгига бой,

нашъали якуний қисм сифатида ўрин олган. Сатирлар драмаси трагедиялар кўрсатиб бўлингандан кейин охирида намойиш этилган.

Юнон трагедиясининг келиб чиқиши *трагедия* ва *комедия* сўзлари орқали ҳам ойдинлашади. *Трагедия* сўзи икки юнон сўзидан таркиб топган: *трагос* – “эчки” ва *одэ* – “қўшиқ”, яъни “эчки қўшиғи” демакдир. Бу тушунча яна бирбор Диониснинг йўлош ва ҳамроҳлари – сатрлар эчки туёкли махлуқлар тахлитида тасаввур этилганини кўрсатади. *Комедия* сўзи *комос* ва *одэ* сўзларидан келиб чиққан. “Комос”- бу Дионис шаънига аталган кишлоқ байрамларида масхарабоз ва қизиқчиларнинг шира кайф бўлиб, бири-бирдан кулиб, қўшиқлар айтиб намойиш қилиб юришларини англатган. Демак *комедия* сўзи “комос қўшиғи” маънони англатади.

Эрамиздан аввалги VI асрнинг иккинчи ярмидаёқ трагедия анчагина ривож топади. Қадимий анъанага кўра Афинанинг биринчи фожеий шоири Ф е с п и д (э. ав. VI аср) бўлган. Унинг биринчи трагедияси (номи номаълум) Улуғ Дионис байрамида эрамиздан аввалги 534 йили ўйналган. Шу йилни жаҳон театрининг туғилган йили деб ҳисоблаш таомилга кирган.

Феспидни никоблар ва театр либосларини такомиллаштирган, деб таърифлашади. Лекин унинг киритган энг муҳим янгилиги хор таркибидан бир ижрочини, актёрни ажратиб чиқаришидир. Шу актёр, юнонлар таъбирича, *гипокрит* (“жавоб қайтарувчи”) хорга саволлар берган, хор саволларига жавоб қайтарган воқеа давомида турли персонажлар қиёфасига кирган, сахна майдонидан чиққан яна унга қайтиб келган.

Эрамиздан аввалги V асрда юзага келган аттика комедияси ўз моҳиятига кўра сиёсий комедия бўлган. Унда ҳамма вақт сиёсий тузум ва Афина давлатининг ташқи сиёсати, ёшларни тарбиялаш, адабий кураш каби масалалар олға суриб келинган.

Қадимги аттика комедиясининг долзарблиги унда айрим фукароларнинг асл номларини кўрсатиб, уларни масхаралаш мумкинлигида эди. Бунга Аристофан асарларидаги шоирлардан Эсхил, Софокл, Еврипид, Агафон, Афина демократиясининг дохийиси Клеон, файласуф Сократ (Сукрот) кабилар мисол бўла олади. Шу билан бирга, қадимги образлар аттика комедиясида алоҳида-алоҳида ўзига хос образлар эмас, балки халқ масхарабозлик театри образларига ҳамоҳанг тарзида умулашган образлар яратилган. Масалан, Аристофанинг “Булут” комедиясида Сократ реал шахс тарзида эмас, балки халқ сайлларида севимли бўлиб қолган лўттибоз олим тахлитида кўрсатилган.

ЭСХИЛ (э. ав. 525-456 йиллар)

Эсхил, Софокл, Еврипид Афина демократияси ривожининг уч даврида ижод қилиб, юнон трагедияси таракқиётининг уч босқичини белгилаб берганлар.

Эсхилнинг ижоди Афина демократик давлатининг шаклланиш даври билан боғлиқ эди. Бу давлат э. ав. 500-449 йиллар давомида қисқа-қисқа танаффуслар билан давом этган юнон-эрон урушлари даврида шаклланади. Юнонистонни Эрон ўзига тиз чўктира олмайди. Марафон (э. ав. 490 й.), Саламин (э.ав. 480 й.), Платея ва Микала (э.ав. 479 й.) ёқасидаги жангларда эркин юнон полислари эронийлар устидан ғолиб чиқади. Юнонлар қудратли Эрон салтанатининг тенгсиз ҳуружида ўз эрки ва мустақиллигини ҳимоя эта оладилар ва бу шонли жасорат хотираси узоқ вақтлар давомида халқ калбида яшаб келади.

Эронга қарши харбий ҳаракатини Афина бошқаради ва ғалаба натижасида Афина денгиз давлати вужудга келади (э. ав. 478 й.). Уруш давомида халқ оммасининг ватанпарварлик туйғуси кучаяди ва бу Афина демократиясини мустаҳкамлашга олиб келади. Эсхил ижодининг илк босқичи айнан шу даврга тўғри келади.

Эсхил Афинага яқин Элевсин деган шаҳарда оқсуяқлар хонадониди дунёга келган. У Марафон ва Саламин жангларида иштирок этади ва бу воқеаларнинг ўзининг “Эронийлар” (э. ав. 472 й.) трагедиясида ҳикоя қилиб беради. Эсхил умрининг сўнггида Сицилига келади ва шу ерда (Геле шаҳрида) дунёдан ўтади. Шоирнинг қабри устига

ёзилган битикда (ривоятга кўра уни ўзи ёзган экан) унинг драматурглиги ҳақида ҳеч нарса дейилмаган, лекин эронийларга қарши жангларда ўзини мард жангчи сифатида кўрсатганлиги айtilган.

Эсхил 80 тача трагедия ва сатирлар драмасини ёзган. Бизгача 7 та трагедияси тўлалигича, бошқа асарларидан кичик парчалар етиб келган. Эсхил трагедияларида ўз даврининг асосий тамойиллари, уруғчилик тузумининг емирилиши ва Афина кулдорлик демократиясининг шаклланиши натижасида ижтимоий маданий ҳаёт соҳасида юз берган ўзгаришлар ўз ифодасини топган. Эсхил эътиқоди мустаҳкам, диндор киши бўлган. У оламни бошқарувчи одил куч бор ва ҳар қандай мавжудот шу кучнинг ҳақ ҳукмига боғлиқ, билиб-билмай қилинган гуноҳнинг худолар томонидан жазоланиши ва адолатланинг қарор топиши муқаррар, деб тушунган. Интиқом муқаррарлиги ва адолатнинг қарор топиши ғояси Эсхил трагедияларида кўзга ташланиб туради. Эсхил тақдири азал (Мойра)га ишониб қараган. Унинг наздида, ҳатто худолар ҳам тақдир измидан чиқолмайди. Лекин аynи замонда Афина демократияси унинг дунёқарашига таъсир этмай қолмади. Хусусан, Эсхил қаҳрамонлари худо иродасига кўр-кўрона итоат этувчи, муте мавжудотлар эмас. Улар ақл – заковатли ўткир ва буткул ўз хоҳишича, мустақил равишда ҳаракат қиладилар, ҳаётдан ўз мавқеларини топиш учун кураш олиб борадилар. Инсоннинг ўз аъмоли олдида ахлоқий бурчдорлиги Эсхил трагедияларининг бош мавзуларидандир.

Бизгача етиб келган деярли барча трагедиялар пролог (муқаддима) билан бошланади. Прологдан сўнг орхестрага хор кириб келад ва пьесанинг охирига қадар бу ердан жилмайди. Хорнинг орхестрага шу чиқиши *парод* деб аталган. Пароддан сўнг эпизодийлар, яъни трагедиянинг диалогларга асосланган қисми бошланган. Хорнинг орхестрага кириб келгандан кейин айтилиувчи қўшиқлари *стасимлар* деб аталган, трагедиянинг хор орхестрани ташлаб кетгач, давом этадиган охириги қисми *эксо*, яъни кетиш деб аталган. Трагедия одатда 3-4 эпизодий ва 3-4 стасимдан иборат бўлган.

Стасимлар бир-биридан кейин давом этувчи *строфа* ва *антистрофалардан* иборат бўлган. “Строфа” сўзи бурилиш маъносини англатади. Строфа ва антистрофалар асосида қўшиқ айтилганда хор гоҳ ўнг, гоҳ сўл томонга силжиб, фикр-туйғуга ҳамоҳанглик ҳолатини яратиб турган. Мазмунан бир-бирига мувофиқ строфа ва антистрофа бир хил вазнда ёзилиши, янги мазмундагилари эса бошқа вазнда ёзилиши керак бўлган.

Хор қўшиқлари сибизға (флейта) жўрлигида ижро этилган. Шунингдек, улар ракс жўрлигида ҳам айтилган. Бундай фожеий ракс *эммелия* деб аталган.

Эсхилнинг “Эронийлар” (э.ав. 472 й.) трагедияси, “Занжирбанд Прометей”, “Орестея” (э. ав. 458) бизгача тўлалигача етиб келган яқкаю ягона трилогия намунасидир. Трилогиянинг биринчи қисми “Агамемнон”, иккинчи қисми “Хоэфорлар”, учинчи қисми “Эвменидлар” деб аталади.

“Орестея” трилогияси Эсхил маҳоратининг энг юқори самараси сифатида дунёга келган. Унда тўқнашувлар кескин тарзда ривожланиб боради, ҳатти-ҳаракат тигиз, қаҳрамон сажиялари унчалик мавҳум ва умумий эмас. Баъзи қаҳрамонлар ҳаётнинг ўзидан олингандек кўринади. Масалан, ўзининг машаққатли қисматидан нола чекувчи соқчи ёки Орестни болалигидан ардоқлаб, катта қилгани ҳақида сўзловчи энага шундай образлардандир.

Э. ав. V асрнинг охирига келганда, Эсхил асарлари ўша давр кишиларига бирмунча эскиган бўлиб кўринган бўлса-да, лекин кейинги авлодлар учун у биринчи улуг фожеанавис бўлиб қолди. Эсхил ижодида жаҳон поэзияси ва драматургияси ривожига сезиларли даражада таъсир кўрсатган.

СОФОКОЛ (э. ав. 496 – 406 й.)

Софокол қарамоғида қурол аслаҳа устахонаси бўлган давлатманд ҳонадонда туғилиб, жуда яхши билим олган. Унинг ижодий лаёқати ёшлигиданоқ намоён бўлади: ўн олти ёшида Саламин зафарини мадҳ этишга ихтисослашган ўсмирлар хорига раҳбарлик қилади. Софокол ёшлик чоғида ўз асарларида ўзи ўйнаб, зўр муваффақиятларга эришган. Лекин кейинчалик, овозининг хасталашуви сабабли ролда чиқмай қўяди. Софоклд э.ав. 468 йилда биринчи бор Эсхил устидан ғалаба қозонади. Умуман, драматург сифатида Софоколга доимо омад кулиб келган: деяри ҳамиша биринчи ўринни ва баъзан иккинчи ўринни олиб келган, у бирор марта ҳам учинчи даражали мукофот олмаган.

Софокол давлат фаолиятида ҳам иштирок этган. Э. ав. 443 йили юртдошлари уни Делосс иттифоқи хазиначиси лавозимига сайлайдилар. У кейинроқ, яна ҳам маъсулиятлироқ – стратеглик (ҳарбий қўмондонлик) лавозимига сайланади ва Перикл билан биргаликда афиналиклардан ажралиб кетган Самос оролига қарши юришда қатнашади. Ватандошлари Софоколни шоир сифатидагина эмас, шу қатори Афинанинг энг шавкатли қахрамонларидан бири сифатида ҳам эътироф этиб, унга иззат-икром қўрсатиб келганлар.

Софокол 120 дан ортиқ трагедия ўзган, шулардан бизгача 7 таси етиб келган Софокол трагедиялари Эсхил трагедияларидан ўзгача: Эсхил асарларида, асосан, ҳудолар қатнашади. Софокол трагедияларида эса бир қатор кўтаринки, дабдабадор бўлса-да, уларда одамлар қатнашади. Юнон театрида бадий безакнинг жорий этилиши ҳам Софокол номи билан боғлиқ. Софоколнинг Фива туркумига оид ривоятлар асосига қурилган асарлари унинг энг машҳур трагедиялари ҳисобланади. “Антигона” (тахм. э. ав. 442), “Шоҳ Эдип” (тахм. э. ав. 428), “Эдип Колонда” (Софокол вафотидан сўнг э.ав. 401 йил қўйилган) асарлари шулар жумласига киради.

Театр томошаларининг ташкил этилиши

Театр Қадимги Юнонистонда давлат муассасаси ҳисобланган ва театр томошаларини ташкил этиш билан боғлиқ жамики ишларга давлатнинг ўзи бош-қош бўлган. Драмалар Дионис шаънига аталмиш: Кичик ёки Қишлоқ Дионисийи (декабрь-январь); Леней (январь-февраль); Улуғ ёки Шаҳар Дионисийи (март-апрель) деган уч байрамда намоён этилган.

Драма томошалари драматургларнинг ўзаро мусобақаси тарзида ўтказилган. Мусобақада уч фожеанавис ва комедиянавис шоир иштирок этган. Фожеанависларнинг ҳар бири уч трагедия (трилогия) ва бир сатирлар драмаси (яъни сатирлар иштирок этувчи ривоятга асосланган қувноқ комедия)дан иборат тўрттадан пьеса тақдим этиши лозим бўлган. Сюжет жиҳатдан бир-бирига боғлиқ уч трагедия трилогия ва шу трилогияга сатирлар драмаси қўшимча қилинганда трилогия деб аталган.

Мусобақалар уч кун давом этган. Ҳар кун эрталабдан уч трагедия-трилогия, сўнг сатирлар драмаси ва кечки пайт комедиянавислардан бирининг комедияси намоён этилган. Мусобақага фақат янги ёзилган асарлар қўйилган. Драматурглар учун хорни архонт тайин этган. Лекин хорни мусобақага тайёрлаш вазифаси, ўзига тўқ ва ўзи хоҳиш билдирган юнон фуқароси зиммасига юкланган. Уни *хорег* деб атаганлар. Хорег ўз маблағи ҳисобидан хор таркибини белгилаган, кийим-кечаклар билан таъмин этган. Драматургларнинг ҳар бири беллашувда: учта трилогия учун, учта комедия учун, жами олтита хорег талаб этилган.

Дастлабки пайтларда ўз асарлари учун мусиқа ёзиш, хорни ўргатиш ишларини ҳам, драматургларнинг ўзлари бажарганлар. Бора-бора бундай ишлар учун махсус кишилар белгиланадиган бўлган.

Хореглик ғоятда фахрли вазифа ҳисобланган. Зеро, хореглар, актёрлар ва хор қатнашчилари худо йўлида аҳли жамоа учун хизмат қилишни шарафли иш деб

тушунганлар. Театр томошаларига тайёргарлик чоғларида улар ҳарбий хизматдан ҳам озод этилганлар. Мусобақа натижалари нуфузли ҳакам ҳайъати томонидан баҳоланган. Зафар қозонган драматурглар уч ҳил мукофот олган (лекин учинчи ўрин мағлубият сифатида баҳоланган).

Драматурглар қалам ҳақидан ташқари, зафар рамзи бўлмиш гулчамбарлар билан эъзозланган. Айниқса, хореғларнинг қадр-қиммати баланд эди. Хореғ ўз ғалабаси шарафига ёдгорлик ўрнатиш ҳуқуқига эга бўлган. Ёдгорликка томошанинг ўтган вақти, драматург, хореғ ва пьесанинг номлари ёзиб қўйилар эди. Бундан ташқари, мусобақа натижалари махсус қайдларда зикр этилган ва улар давлат архивида сақланган. Бундай қайдлар *дидаскалиялар* деб аталган.

АКТЁРЛАР. ХОР. ТОМОШАБИНЛАР.

Нақлга кўра Феспид ўз трагедияларида фақат ўзи чиққан якка актёр бўлган экан. Эсхил иккинчи (*деветрагонист*), унинг ёш замондоши Софокл (*триагонист*) актёрни киритганлар. Лекин ҳамма вақт асосий ролларни *протагонист* – биринчи актёр ўнаб келган.

Юнон театри халқининг энг севимли байрами – Дионис маросими билан боғлиқ бўлгани учун ҳам Юнонистонда, айниқса, кулдорлик демократияси гуллаган даврда актёрлар юқори ижтимоий мавқега эга бўлиб келганлар. Юнон қавмига мансуб кишигина актёр бўла олган. V-IV асрларда актёрлар драматурглар қатори полис ижтимоий ҳаётида фаол иштирок этиб келдилар. Улар Афина юқори давлат лавозимларига сайланар ва элчилар тариқасида ўз мамлакатларига юборилар эди.

Театр мусобақаларида дастлабки пайтда фақат хореғ ва драматурглар иштирок этган. Эрамиздан аввалги V асрнинг ўртасидан бошлаб, мусобақаларда актёр-протагонистлар ҳам иштирок эта бошлаган. Юнон драмасида актёрнинг сони уч кишидан ошмаганлиги вазидан, пьеса давомидида бир актёрга бир нечта роль ўйнашга тўғри келган.

Хотин-қизлар ролларини ҳам эркаклар ўйнаган. Актёр ўринлатиб шъер ўқиш, ашула айтиш лаёқатига эга бўлиши шарт эди. Зеро, драманинг кўпгина ҳаяжонли ўринларида ария (*монодия*)лар айтилган. Актёрлар сўз ва кўшиқ устида сабр-тоқат билан ишлаб, юқори ижро маҳоратига эришар эдилар. Бундан ташқари, юнон актёри рақс санъатини ҳам яхши эгаллаган. Умуман, унинг ҳаракат санъатида омилкор бўлиш шарт эди. Шу боисдан улар ўз гавдасининг қовушимли ва ифодали бўлиши устида узлуксиз машқ қилганлар.

Актёрлар ниқоб кийиб ўйнаганлар, бинобарин, мимикадан фойдаланишга ўрин қолмаган. Ҳаракат ва жест санъати устида ишлашнинг зарурлиги шу билан ҳам белгиланган.

Дионис маросимларида ниқоб азалдан қўлланиб келинганлиги сабабли у юнон театрига ҳам кириб келган. Маъбуд қиёфасини гавдалантирувчи қохин одатда ниқоб кийиб чиққан. Бироқ ниқоб классик давр театрида ўз диний маъносини йўқотади. Шуниси муҳимки, у умумлашган, улуғвор ёки ҳажвий-кулгулий юнон қаҳрамонлари қиёфасини яратишга мувофиқ бўлиб тушади. Бундан ташқари, хотин-қизлар ролларининг эркаклар томонидан ўйналиши ҳам ниқоблардан фойдаланишни тақозо этган. Шунингдек, ниқоб қўлланиш юнон театрининг ҳажми билан ҳам ўлчанарди. Ниқобсиз актёрнинг юзи сўнги қаторда ўтирган томошабинларга кўринмай қолиши турган гап эди.

РИМ ТЕАТРИ

Режа:

2 соат

- 1.Рим тетарининг бошланиши.**
- 2.Республика шароитидаги**
- 3.Римда халқ драмаси**
- 4.Римда адабий драманинг пайдо бўлиши**
- 5.Тогата комедияси. Адабий ателлана. Мим**
- 6.Театр томошаларини ташкил этилиши.**

2 соат

- 7.Рим театри меъморчилиги. Актёрлар.**
- 8.ИМПЕРИЯ ДАВРИДА РИМ ТЕАТРИ**
- 9.Адабий мим. Пантомим. Пирриха.**
- 10.Цирк ва амфитеатр томошалари.**

Адабиёт:

- 6 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.**
- 7 Аникст А.Творчество Шекспира М., 1963.**
- 8 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.**
- 9 Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.**
- 10 Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.**
- 11 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.**
- 12 Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.**
- 13 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.**
- 14 Сурнна Т. Станиславский и Брехт М 1975.**
- 15 Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.**

Латинлар қадимги Италияда ўтроқ бўлиб қолган кўплаб халқларнинг биридир. Улар Тибр дарёсининг қуйи соҳилида Лациум деб аталувчи воҳада яшаганлар. Ривоятга кўра э. ав. 753 йили бунёд этилмиш Рим шаҳри уларнинг маркази бўлган.

Этрускарлар ва юнонлар Италия ҳаётида алоҳида мавқега эга бўлганлар. Жанубий Италия ҳамда Сицилияда азалдан юнонларнинг ўз калониялари бўлиб келган. Этрускарларга келганда, уларнинг келиб чиқиши ҳамон изоҳсиз деб келинади. Бироқ Италияда олиб борилган археологик қазилмалардан шу нарса аёнки, бу юксак маданият яратган халқ бўлган. Э. ав. VI асрнинг бошларигача кўпгина Италия қавмлари ва жумладан латинлар ҳам этрускарларга қарам бўлиб яшаганлар. Э. ав. VI асрнинг бошларидагина римликлар этрускарлар ҳукмидан ҳалос бўлади ва Римда антик полис шаклида республика ўрнатилади. Шундан кейин кўп вақт ўтмаёқ, Римнинг Италия бўйлаб давом этувчи истилоси бошланади. Қулай Жуғрофий шароитга эга бўлиш, хусусан, Тибр дарёси орқали денгиз билан бевосита боғланиш оқибатида Рим тез фурсат ичида итальян қабилаларидан улкан федерацияни уюштиришга муваффақ бўлади. Э.ав. IV аср ўрталарига келганда, римликлар ўрта Италияни ўзларига тобе қилиб, тўхтовсиз равишда жануб томонга силжиб борадилар,

э.ав. III асрнинг бошларида Жанубий Италиядаги юнон колонияларини забт қиладилар. Шу йўсинда римликлар бутун Аппеннин ярим оролининг тўла ҳукумдори бўлиб қоладилар.

Рим полиси жамоа-уруғчилик тузумининг қулдорлик тузumi билан алмашиш даврида шаклланади ва шунгу кўра у ҳам ўз ижтимоий-иқтисодий тараққиётида юнон шаҳар-давлатлари босиб ўтган йўлдан боради. Лекин муҳим тафовут шунда бўлдики, Римда оддий фуқаролар – плебейлар ҳеч қандай сиёсий ҳуқуқга эга бўлолмадилар.

Э. ав. VI асрнинг охирларида, Рим оксуяк фуқаролари (нобиллар) дан иборат сенат бошчилигида аслзодалар республикасига айланади. Қулчиликни авж олиши, майда ер эгаларига ва ҳунармандларнинг синиши, синфий қарама-қаршиликларни кучайиб кетиши – буларининг ҳаммаси э. ав. I асрда, Римда ҳарбий диктатуранинг, кейинроқ империянинг ўрнатилишига олиб келади.

Римликлар ўз маданий тараққиётига кўра этрусклар ва юнонлардан анча орқада турар эдилар. Улар юнон алифбоси ва мифологияси билан этрусклар кўмагида танишадилар.

Э.ав. III асрда римликлар барча юнон худоларини билиб оладилар, лекин бу ерда уларга римча номлар қўйилади. Юнон ҳунармандчилиги, санъати, меъморчилиги, дини ва мифологияси хотинлар маданиятига бениҳоя катта таъсир кўрсатади.

Адабиёт ва театр санъати соҳасида римликлар кўп ҳолларда юнонлардан тайёр шаклларни қабуд қиладилар. Лекин рим маданиятига фақат кўчирмачиликдан иборат деб қараш ярамайди. Бу маданият узок ўтмиш билан боғлиқ кўпдан-кўп ўзига хос белги ва фазилатларга ҳам эга. Бундан ташқари, юнонларда қабул қилинган кўп нарсалар Рим жамиятининг талаб ва эҳтиёжлари асосида тубдан қайта ишловдан ўтказилади.

Қолоқ патриалхал ҳаёт тартиблари ва коҳинлар табақасининг кучлилиги сабабли э. ав. III асрга қадар Рим маҳдуд аристократик республика бўлиб қолади. Узлуксиз босқинчилик урушлари боради ва бу рим халқи табиатида қаттиққўллик, жанговорлик хусусиятларини келтириб чиқаради. Шулар ҳамда Юнонистонга қараганда Римнинг умумий маданий қолоқ бўлиб келганлиги сабабли Рим театри энг тараққий этган даврда ҳам Юнонистондаги каби юқори ижтимоий аҳамият касб этолмайди. Рим театри ва драмасынинг илк даври худди Юнонистонда бўлганидек ҳосилот байрамлари билан боғлиқ. Узок ўтмишда, Рим кичик Лациум жамоаси бўлиб келган замонларда ҳам, қишлоқларда ҳосил кўтарилишига аталган байрамлар ўтказилган. Бу байрамларни фесценнинлар деб аталувчи хушчақчақ ва шаддод кўшиқлар тўлдирар эди. Бу ерда ҳам Юнонистондаги каби ўртага икки полухария (икки гуруҳ айтувчилар) тушиб, бир-бири билан айтишар, гоҳида ўта заҳарҳанда қочирим ва мутойибаларни тўкиб солишарэди. Фесценнинлар уруғчилик тузимида пайдо бўлиб, кейинги асрларда ҳам яшаб келади. Горацийнинг гувоҳлик беришича, патрицийлар билан плебейлар орасидаги ижтимоий кураш ҳам шу кўшиқарда ўз аксини топган. Гораций такидлайдики, фесценнинда аслзодалар ҳам аялмаган, шунга кўра улар уни ман этишга урунганлар, фесценнинни айтувчи ва тўқувчи ҳар қандай киши устидан қаттиқ жазо чораси белгилаганлар.

Ибтидоий томошаларни яна бир тури сатура эди. Рим драмасынинг бу шакли этрусклар таъсирида туғилган. Бу ҳақда Рим тарихчиси Тит Литвий (э.ав. I аср) кизик ҳикоя қилади. Эрамиздан аввлги 364 йилда Рим устига вабо ёғилади. Худолар хайрихоҳига мушарраф бўлмоқ учун ўзга чоралар қатори сахна томошаларини ташкил этишга қарор қилинади. Бу “шу дамгача томоша пойгачилик билан чекланиб келганидан жанговор халққа аталмиш янги хунар” эди. Этрусиядан актёрлар таклиф этилади. Булар ўз рақсларини флейта жўрлигида ижро этган ўйинчилар эди. Кейин уларга римлик ёшлар таклид этадилар, рақсга беандоза шъерий диалог ва ҳаракатлар қўшадилар. Сатуралар (сўзма-сўз “қоришма” деган маънони англатади) шу йўсинда пайдо бўлади. Сатуралар диалог, кўшиқ, мусика, рақс асосига қурилувчи маиший мавзудаги кулгили драматик сахнача (манзара)дир, лекин уларда мусика унсурлари етакчи ўрин тутган.

Гистрион сўзининг этрусклардан келиб чиққанлиги ҳам Рим театрининг шаклланишига этрускларнинг самарали таъсир кўрсатганидан далолат беради. Рим халқ қизиқчилари гистрионлар деб аталдилар. Бу ном ўрта асрларда ҳам сақланиб қолди.

РЕСПУБЛИКА ДАВРИДА РИМ ТЕАТРИ
(Э.АВ. III АСР ЎРТАСИДА Э.АВ. I АСРНИНГ ОХИРИГАЧА)
Римда адабий драманинг пайдо бўлиши

Римликлар адабий дарамани юнонлардан тайёр ҳолда олиб, уни латин тилига ағдардилар ва ўз тушунча ҳамда дидларига мосладилар. Бу ўша замонинг тарихий шароити билан изоҳланган. Юнон маданияти дурдоналарига тўла бўлмиш жанубий Италия шаҳарларининг истило қилиниши Рим учун бенишон ўтмади. Юнонлар асирлар, гаровга қўйилган кишилар, дипломатия вакиллари, ўқитувчилар сифатида Римга кела бошлайдилар. Юнон тили билан танишиш нобиллар орасида муттасил равишда кенгая боради. Рим ва Карфагеннинг иқтисодий ва сиёсий рақобатидан келиб чиққан биринчи (э.ав. 264-241) ва иккинчи (э.ав. 218-201) Пуни урушлари даврида юнон маданий таъсири янада кучаяди. Бу урушлар Римнинг зафари билан тугайди ва шу тариқа у Ўрта Ер денгизи ҳавзасида ягона энг қудратли мамлакат бўлиб қолади.

Эрамиздан аввлги I аср ўрталарига келганда, Плавт буткул унутилади. Сабаби диндорлар унинг асарини одобсизликка тўла деб, ғавғо кўтарадилар. Лекин бунга қарамай, Плавт комедиялари узоқ тарихий умр кечиради. Хусусан, Оврўпа театри учун Плавт Уйғониш даврида мисоли қайта тирилгандек бўлади. Плавт комедияларини шошилинч таржима қиладилар, гуманист адиблар унинг йўли бўйича ўз асарларини ярата бошлайдилар.

Тогата комедияси. Адабий ателлана. Мим

Қаҳрамонлари тога (Рим фуқароларини эркакча устки кийими) кийиб чиққан комедия Римда тогата деб аталган. Янги комедия Рим ижтимоий-сиёсий ҳаётидаги ўзгаришлар билан боғлиқ ҳолда туғилган. Рим ўз истилолари натижасида эрамиздан аввлги II асрда Ўрта Ер денгизи давлатларини (146 й. Юнонистон ва Македония, 133 й. Пергамни) бирлаштириб, улкан қулдорлик мамлакатига айланади. Шу туфайли Рим фуқароларининг ижтимоий онги тез ўса бошлайди. Адабиёт ва театрда бевосита Рим ҳаётини акс эттирувчи комедия яратиш зарурати туғилади.

Тогата қаҳрамонлари қишлоқ ва шаҳарнинг “кичик кишилари” – деҳқонлар, қосиблар, мовут босувчилар, тикувчилар, сартарошлар, новвойлар қабилардан иборат бўлган.

Э. ав. II асрнинг охири, I биринчи асрнинг бошида ижод қилган Титиний, Афраний ва Атта тогатанинг машҳур вакиллари бўлишган. Улардан бизгача 600 та алоҳида сатирлар етиб келган, холос. Бу драматургларнинг пьесалари замондошлари томонидангина эмас, шу билан бирга кейинги даврларда ҳам юқори баҳоланган.

Театр томошаларини ташкил этилиши.
Рим театри меъморчилиги. Актёрлар.

Римда томошалар турли давлат байрамларида намоёиш қилинган. Пьесалар сентябрда: Юпитер, Юнона ва Минерва шарафига аталган патрицийлар байрами – Рим сайлларида; ноябрда: плеейбелар байрами – Плеейлар сайлларида; июлда Апаллон сайлларида ўйналар эди. Тантанали ва дафн маросимларида, юқори мансабдор шахсларни сайлаш даврида ҳам спектакллар кўрсатилган. Рим байрамларида сахна томошалари кўп ҳолларда цирк ўйинлари ва гладиаторларни олишувлари билан қўшиб кўрсатилган.

Шуниси ҳам боки, томошабинлар цирк ўйинлари ва гладиаторлар олишувларини кўпроқ хуш кўрганлар.

Э.ав. I асрнинг ўртасигача Римда доимий театр биноси бўлмаган; консерватив сенат театр биноси қурилишига қаршилик кўрсатиб келган. Майдонларда театр кўрсатиш учун баландлиги одам бўйича тахтасупа орқали кўтарилганлар. Трагедияда воқеа одатга кўра, сарой қаршисида ўтар эди. Комедияда деярли ҳамиша декорация икки-уч уй пештоқида туташ шаҳар пештоқини ифода этган. Томошабинлар сахна қаршисида ўриндиқларда ўтирганлар. Лекин сенат аъзолари томошани ўтириб кўриш эркак белгиси деб ҳисоблаб, гоҳида бундай омонат театрларда ўриндиқлар ҳозирлашни ман этар эди. Театр томошалари учун ҳозирланувчи барча қурилмалар спектакль тугаши билан бузиб ташланарди.

Трагедия ва комедияларда ҳаваскорлар эмас (ателланада ҳаваскорлар чиқишган), балки профессионал артистлар ўйнардилар. Улар *актёрлар* ёки *гистрионлар* деб аталган. Рим актёрлар кулликдан қутилган ёки қулдан чиққан бўлиб, юнон актёридан паст ижтимоий мавқеа тутиб келаган. Бунинг сабаби шунда эдики, Рим театри Дионис маросими билан боғлиқ юнон театридан фарқли ўлароқ, маросимлардан ҳоли, буткул дунёвий муассаса сифатида майдонга чиққан. Бундан ташқари, Рим ҳоким табақалари театрга узоқ вақтлар мобайнида эркак тарзидагина қараб, унга нисбатан нобиллар гоҳида ҳатто жирканиш ҳисси билан муносабатда бўлиб келган. Актёрлик касбига таҳқирли касб сифатида қаралиб, ёмон ўйнагани учун актёрни дўппослаш мумкин бўлган. Актёрлар Римда илк бор хўжайин – антрепренёр бошчилигида труппага уюшганлар. Театр томошаларини маъмурлар билан келишган ҳолда антрепренёр ташкил этар, ўзи эса одатда, бош ролларни ижро этарди. Труппада хотин-қизлар бўлмаган, аёллар ролларини эркаклар ўйнаганлар.

Лекин шуларга қарамай, Римда халқнинг ҳурмат эътиборига сазовор бўлган актёрлар ҳам етишиб чиққан. Фожеий актёр Эзоп ва комик актёр Росций (э.ав. I аср) шуларнинг энг пешқадамлари эдилар. Эрампиздан аввалги I асрларда таргедия ва комедиядан чиққан профессионал актёрлар ролларни ниқобсиз ўйнаганлар. Бу жанрда ниқоб анчагина кейин, э. ав. 130-йилдагина (бошқа маълумотларга кўра э.ав. I аср бошидагина, э.ав.90-йиллар атрофида) пайдо бўлади. Шу сабабли томошабинлар юнон театридан фарқли равишда, Рим театрида актёрларнинг мимикасини ҳам назорат қила олганлар. (Лекин комедияларда қиёфадорлар билан боғлиқ лавҳалар ўйналганда мустасно тариқасида ниқоблардан фойдаланиб келинган). Фожеий актёрлар қўллаган либослар умуман олганда юнонлардан қабул қилинган либослардан фарқ қилмас эди. Лекин Рим актёрлар фожеий персонажлар улуғворлигини ташқи қиёфа орқали ифода этишга урунганлар. Шу муносабат билан улар баландроқ котурнлардан (таг чарми баланд абзал), ясама чўққи бош, унга ямаштирилган парик воситаларидан фойдаланиб, персонажларни иложи борида салобатли қилиб кўрсатишга ҳаракат қилганлар. Юнон котурнларидаги юмшоқ қалин таг чарм театрдаги баландлиги 20 сантиметргача етадиган ҳайбатли ёғоч тагликка айланарди. Рим фожеий ниқобларида оғиз ва кўз учун кенгроқ очик ўринлар қолдирилган. Уларда пешона ва елкага тушиб турувчи чиройли жингалак сочлар, эркакларга мўлжалланганларида жингалак соқол бўлар эди.

Палиий, яъни кенгбурма, этаккача тушувчи юнон плаши комик актёрлар учун либос сифатида хизмат қилган. Қуллар кўпроқ энг кенг шарфни эслатувчи плаш кийиб чиқар, юрган ёки чопган вақтда уни бураб елкасига ташлаб оларди. Ёш йигитлар, сарбозлар, йўловчилар хламида, яъни калта плаш кийиб чиққанлар. Бу елкаларни қоплаган, ўнг қўли эркин ҳаракат қилиши учун ўнг томонига тўғноғич қадаб қўйилган. Юнон хитона ўрнида шуга ўхшаш хотинларнинг товонига тушувчи Рим туникаси қўлланилган. Комик актёрлар оёқларига турмушда хотин-қизлар киядиган паст, енгил башмоқ – сокки кийиб чиққанлар.

Тошдан қурилган биринчи доимий театр биносининг э. ав. I асрда пайдо бўлиши муҳим ҳодиса бўлган. Бу театр э. ав. 55-йилда Гней Помпей томонидан қурилган бўлиб,

унга 40 минг киши сиққан. Э.ав. I аср охирида Римда ғиштдан яна иккита театр қурилган. Шулардан бири Марцелл театри ташқи деворининг қолдиклари сақланиб қолган. Бу деворининг уч қаватдан иборатлиги театрнинг ички уч ярусга эга экнига монанддир.

Рим театр меъморчилиги юнон театридан фарқланиб турувчи бир қатор хусусиятларга эга бўлган. Томошабинлар ўтирувчи жой ярим доира шаклида бир ёки бир неча ярусдан иборат бўлган. Орхестра ҳам ярим доира шаклида бўлиб, бу ерда сенаторлар ўтиришган. Саҳна майдончаси (просцениум) орхестрадан 1,5 метр баланд бўлган. Скена пештоқи сербезак бўлиб, просцениум ёғоч том билан ёпилар эди. Рим театрида парчадан фойдаланилган: пард спектакль бошланиши олдидан просцениумнинг томошабга кўндаланг тирқишга тепадан тушириб ва спектакль тугагач, яна юқорига кўтарилиб кўйилган.

ИМПЕРИЯ ДАВРИДА РИМ ТЕАТРИ

Фукарлар уруши натижасида э.ав. I асрда Римда республика тартиба барҳам топади. Э. ав. 31-йилда Антоний устидан ғалаба қилган, кейинчалик *Август* (“Муқаддас”) деган фахрли номи олган Октавиан Римнинг ягона ҳокими бўлиб қолади. Октавиан ўрнатган тартиб аввалроқ таркиб топа бошлаган бюрократик аппаратдан иборат ҳарбий диктатура эди. Қулдорлар унинг ҳокимиятини қўллаб-қувватлади, зотан, бу ҳокимят қуллар кўзгалонига қарши мустаҳкам таянч бўлиб, элга осойишталик олиб келган эди. Шу сабабдан Рим жамоаси Октавиан ҳукумронлигини “олтин аср”нинг бошланиши деб олқишлади.

Август театрнинг ижтимоий аҳамиятини тушуниб, уни ривожлантиришга ҳар томонлама ёрдам берди. У фукарларни давлатга содиқлик руҳида тарбиялашда юнон трагедиясининг алоҳида аҳамият касб этишини кўзда тутиб, Рим саҳнасида аввало шу трагедия турини тиклаш мақсадини олға сурди. Атоқли Рим шоири Гораций “Поэзия илми” рисоласида Августнинг шу саъй-ҳаракатини ифодалаб берган.

Квинт Гораций Флакк (э.ав. 65-8 йиллар) республикачилик идеалларидан воз кечиб, Августнинг мафкура соҳасидаги сиёсатининг ҳимоячиси ва уни амалга оширувчи кўплаб қалам аҳилларидан бири эди. Горацийнинг “Мактублар” номли иккинчи китобидаги учинчи мактуб “Поэзия илми” деб аталган бўлиб, у ака-ука Пизонларга қаратилган эди. Бу ака-укаларнинг катгаси адабиёт билан шуғулланарди. Бу мактубда, асосан, трагедия устида сўз боради, чунки Август худди шу жанрни қайта тикламоқчи эди. Гораций римлик шоирларга юнон трагедиясини саҳнага қайтаришни таклиф этади. Оддий, ихчам воқеали ва уч актёр ҳамда хор трагедияси шоирга маъқул тушган эди.

Гораций Август фикрини қувватлаб, санъатнинг ғоявий теран, мазмунан ўткир бўлиши талабини олға суради. Унинг тақидлашича, бир томондан шоир фукаронинг тарбиячиси ва мураббийси бўлганидан, юксак билимдон бўлмоғи лозим. Иккинчидан, унинг санъати гўзал бўлиши учун томошабинга ҳавола этишда аввал обдан ишловдан ўтказиши, ҳар тарафлама мукамал даражага чиқиши лозим.

Поэзия илми асри XVII аср француз классицизми назариясини шакллантиришда муҳим аҳамиятга эга бўлди. Француз классицизми назариячиси Буало Горацийнинг “Поэзия илми” рисоласига суяниб, ўзининг “Шоирлик санъати” деган рисоласини яратган.

Лекин Августнинг Рим саҳнасида жиддий жанрни тиклаш борасидаги барча уринишлари амалга ошмади. Томошалар тез-тез намоиш этилиб турилган бўлса-да, лекин улар, асосан, кўнгил очиш мақсадига қаратилган эди. Театрнинг ижтимоий қиммати тушиб кетди.

Театрнинг ғоявий аҳамияти пасайиши, аввало, унинг репертуарида кўринган эди. Октавиан диктатураси ўрнатилгач, трагедия таназзулга учрайди. Империя даврида трагедиялар қўйилган бўлса-да, лекин булар фақат актёрлар маҳоратини кўз-кўз қилувчи эҳтиросли саҳналардангина иборат бўлган. Бу актёрлар (уларни *трагедлар* деб аташган)

трагедияда чиқадиган либос ва ниқоблар кийган бўлсалар ҳам уларнинг вазифаси, асосан, қўшиқ айтишдан иборат бўлган, чунки актёрларнинг ариялари томошанинг асосий қисмини ташкил этар эди. Трагедиялардан арияларни мустақил томоша каби айтиш тартиби Рим империясининг сўнги кунларигача давом этиб келди.

Адабий мим. Пантомим. Пирриха. Цирк ва амфитеатр томошалари.

Империя тартиботининг дастлабки даврида эски драматургларнинг паллиата ва тогаталари ҳамон қўйилиб келар эди. Лекин барча сахна жанрлари орасида энг кенг тарқалгани **мим** жанри бўлди.

Империя даврида яратилган мим асарлари сахнавий омилларга бой, ҳажмдор пьеса даражасигача кўтарилади. Оилавий хиёнат, суд соҳасидани лўттибозликлар, қароқчилар саргузаштлари мимларнинг бош мавзуи бўлиб келди.

Империя даврида кенг тарқалган жанрлардан яна бири **пантомим** бўлиб, у трагедия ўрнини эгаллади. Римда ҳам Юнонистондагидек пантомимни яқка ўйинчи ижро этган. Пантомим актёри ролига монанд кийик-кечак ва ниқобларда чиққан. Рақс, одатда, қўшиқ ва мусиқа жўрлигида намойиш этилган. Пантомим сюжетлари, асосан, юнон мифологисидан олинган. Маъбудларнинг ишқий саргузаштлари ҳақидаги мифлар, айниқса, этибор қозонар эди. Медея, Ясон, Ипполит, Федра ҳақидаги пантомимлар ўша даврда кенг тарқалган. Юқори истеъдодли пантомимчилар шуҳрат ва эътибор қозонсаларда, лекин ҳукумрон доиранинг бу касбга номусли касб деб қараши ҳамон давом этиб келарди. Қуллар ёки Римнинг чекка вилоятларидан келган фуқаролар, юнонлар, мисрликлар, кичик осийликлар одатда пантомим актёрлари бўлганлар. Империя даврининг охирида пантомимда хотин-қизлар ҳам чиқа бошлайди. Империя даврининг дастлабки асрларида Римда **пирриха** ҳам кенг ёйилган бўлиб, у одатда мухабба-мифологик сюжетга асосланган рақс спектаклидан иборат эди. Пиррихни бир неча юз кишидан иборат бутун раққос ва раққосалар ижро этган. Пиррихни қўйишда асосий эътибор томошавийлик томонига қаратилган: томошабинни ҳашамли декорациялар, ҳилма-ҳил сахнавий манзаралар билан ижрочиларнинг дабдабали либослари ва ошқора шахвоний ҳис-туйғу билан лол қолдириш ҳамда жалб этишга ҳаракат қилишган.

Бироқ империя даврида мим, пантомим ва пиррих санъатига қараганда **цирк** ва **амфитеатр** томошалари кенгрок шуҳрат қозонган. Номзодлари юқори лавозимларга кўрсатилган мансабдор шахслар доврў таратиш мақсадида республикачилик давридвёқ халққа сайл томошалар ташкил қилиб турганлар. Императорлар ҳам шу усулни кенг қўллашади. Лекин тез орада, Рим плебси бундай томошаларни император кўрсатган ҳайр-эҳсон эмас, балки ўз ҳуқулари ўрнида қабул қила бошлайди. Шу тарзда ҳар бир ҳуқумдорнинг томоша ҳадия этиши таомилга кириб қолади. Эрализнинг II асрида яшаган ҳажвчи Ювенал, Рим ялангоёқлар ҳар бир императордан “нон ва томоша” талаб этганлар, дейди. Томошалар уюштириш ишини, асосан, сенаторлар тоифаси адо этган.

ЎРТА АСРЛАР ТЕАТРИ

Режа:

2-соат

Гистрионлар

Черков драмаси

Дунёвий драматургия. Адам де Ла-Аль

2-соат

Миракл Мистеря

Моралите Фарс

Адабиётлар:

- 1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.**
- 2 Аникст А.Творчество Шекспира М., 1963.**
- 3 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.**
- 4 Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.**
- 5 Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.**

Гарбий Оврўпада феодализм V асрдан XVII асргача, дастлабки буржуа инкилобларигача бўлган тарихий даврни ўз ичига олади. Феодализм тузуми ҳаробага айланган Рим кулдорлик империяси заминида туғилди. Янги синфлар пайдо бўлди, кулдорлик ўрнини крепостнойлик эгаллади ва шу билан ўзаро кураш феодаллар билан крепостнойлар орасида давом эта бошлади.

Ўрта асрлар театри тарихи икки босқични: илк ўрта асрлар (V-XI асрлар) ва юкори ўрта асрлар (XII асрдан XVI асрнинг ўртаси) гача бўлган босқични бошдан кечирди.

Гарчи черков антик театр изларини қатъий равишда йўқотиб юборган бўлса-да, лекин театр омон қолди. Унинг куртаклари кулдорлик ўрнида бунёд топган қишлоқ халқ расм-русумларида яққол кўрина боради. Халқ насронийликни қабул қилган бўлса-да, лекин ҳамон маъжусийлик эътиқодларини унутмай келар эди. Черковнинг таъкиб ва тазйиқларига қарамай, қишлоқ аҳолисига қадимги одатича, қиш тугаши, баҳор келиши ва хирмон кўтариш байрамларини давом эттиравердилар; одамлар рақс ва кўшиқлар ила табиат кучларининг рамзи янглиғ маъбудаларга бўлган эътиқодларини ифода этавердилар. Швейцарияда қиш ва ёзни бир кўйлақ, бошқаси пўстин кийган йигитлар қиёфасида тасвирладилар; Германияда баҳорга атаб махсус кийим-кечакларда карнаваллар намоиш этилди. Англияда баҳор байрамлари май шарафига ҳамда халқ қахрамони Робин Гуд хотирасига аталмиш оммавий ўйин, рақс, мусобақа суронларига кўмилиб кетарди. Италияда ва Болгарияда ўтказилган баҳор ўйинлари томошавийлик унсурларига тўла бўлган.

Бу оммавий байрамлар ўткир ҳазил-мутуйиба билан суғорилган бўлиб, халқнинг ижобий куч-қудратини намоён этиб келди. Аста-секин улар ўзининг асл маросим маъносидан чиқа бориб, реал қишлоқ ҳаёти тарзини акс эттиради, деҳқонлар меҳнат фаолиятининг ифодасига, кишиларга завқ берувчи анъанавий ўйин, томошага айланади. Лекин бу томошалар ибтидоий шаклга эга бўлгани ва фуқаролик ғоялари бадиий шакллар билан бойий олмаганидан, қадимги юнон театри даражасида ривожлана олмади.

Гистрионлар

XI асрда феодал Оврўпа ҳаёти жонланади: натурал хўжалик товар-пул хўжалиги билан алмашади, хунармандчилик қишлоқ хўжалигидан алоҳида соҳа бўлиб ажралиб чиқади. Шаҳарларнинг тараққий топиши билан феодализм ўзининг балоғат даврига кўтарилади.

Савдо-сотик ишларининг кучайиши оқибатида қишлоқ аҳлининг шаҳарга яқинлашуви кескинлаша боради. Деҳқонлар феодалларнинг ваҳшёнә эксплуатациясидан қутулиш, тузукроқ ҳаёт кечириш дардида шаҳарларга кета бошлайдилар. Бундай уддабурон кишилар қатори шаҳарга кўплаб қишлоқ қизикчилари ҳам келади. Кечагина қишлоқ мутуйибағўйи ва раққоси бўлган кишилар орасида ҳам меҳнат тақсимооти рўй беради. Улар профессионал қизикчиларга-гистрионларга айланадилар. Уларни Францияда-*жонглёрлар*, Германияда-*шпильманлар*, Польшада-*франталар*, Болгарияда-*кукералар*, Россияда-*скоморохлар* деб аташган.

XII асрдан бошлаб уларнинг сони юзларча ва мингларча бўлиб қолади. Улар аввало турли санъатлар соҳиби (синкретизм) эканлиги билан ажралиб турар эди: гистрионларнинг ҳар бири қўшиқ айтган ва рақсга тушган, ҳикоя айтган, соз чалган ва бошқа ўнлаб завқли томошаларни кўрсата олган. Лекин ижод шаҳобчаларига қараб гистрионлар оммаси орасида аста-секин табақалашув бошланади. Ўша замон кишилари цирк санъатига яқин бўлган комикларни-*буффонлар*, эртакчилар, қўшиқчи ва созандаларни-*жонглёрлар*, шеър, баллада, рақс, қўшиқ тўкиб чиқарувчи ҳамда ижро этувчиларни *трубадурлар* деб атайдилар.

Санъатлари қишлоқ маросим ўйинларидан туғилиб, шаҳар йўқсилларининг исёнкорлик кайфияти билан суғорилган гистрионлар руҳоний ва ҳокимларнинг доимий таъқиблари остида бўлиб келдилар. Лекин уларнинг ижодига ҳеч ким тўсиқ бўла олмади. Гистрионлар уюшмаларга бирлашдилар уларнинг таъсири остида XIV-XV асрларда ҳаваскорлик театри кенг қулоч ёзди.

Черков драмаси

Илк ўрта аср театр санъатининг яна бир тури *черков драмаси* бўлган. Черков дин ақидаларини ташвиқ этиш мақсадида театр воситаларидан унумли фойдаланишга уринади. IX асрдаёқ лицейларда Исонинг дафн этилиши ва тирилиши ҳақидаги афсоналардан айтишма қоидалар ишлаб чиқилади. Шундай диологлардан Исо тобутини қуршаган уч Мария ва малоика сахнасидан иборат илк черков дарамаси (литургик драма) пайдо бўлди. Черков драмаси бора-бора мураккаблашади, “актёрлар” кийим кечакларинанг хили ортади, сўз ва ҳаракатларни аниқ кўрсатиб берувчи “режиссёрлик қоидалари” битилади. Буларнинг жамини руҳонийлар ўзлари бажо келтиради. Лекин драманинг лотин тилида бўлиши, оҳангдор ваъзхонлик унинг таъсир кучини бир даража қирқиб қўяр эди. Шу сабабдан ҳам черков ўз “театри”ни ҳаёт ҳақиқатига яқинлаштиришга, драмани ҳаёлотдан ҳила узоқлаштиришга қарор қилади.

Дунёвий драматургия. Адам де Ла-Аль

Янги реалистик драманинг илк маҳсули француз шахри Арасдан чиққан қўшиқчи шоир Адам де Ла-Аль (1238-1287йиллар атрофи)нинг номи билан боғлиқ. Адам де Ла-Аль шеърият, мусиқа, театрга бўлмиш қайноқ севги, эҳтирослар оғушида ҳаёт кечирган. У Парижда, кейин Италияда Карл Анжуйски саройида яшади ва шоир, созанда ва драматург сифатида дурустгина шуҳрат топди.

Унинг “Шийпондаги ўйин” номли биринчи пьесаси 1262 йили ёзилиб, шу йилдаёқ она юрти Арасда қўйилган. Пьесанинг бадий тўқимасида уч: лирик-маийший; ҳажвий муболаға ва халқ-ҳаёлот йўналишлари яққол кўзга ташланиб туради. “Шийпондаги ўйин”нинг биринчи қисмида ёш йигит Адамнинг илм фанни эгалаш ниятида Прижга кетажаги ҳақида ҳикоя қилинади. Шу ерда ўз касалмандлигини рўқач қилиб, ўғли Адамга пул беришдан бош тортувчи ота Анри сахнаси берилади. Шундан кейин Адамнинг ўз рафикасига бўлган қайноқ лекин ҳозир сўнган шоирона севгиси ҳақида сўз боради. Маийший турмуш унсурлари аста-секин ҳажвга ўтади. Анрининг касалли ҳасислик экани ошкор этувчи табиб пайдо бўлади. У Араслик мулкдор фуқароларнинг номини бирма-бир санайди, англашиладики, буларнинг аксари ҳасислик дардига мубталодирлар. Пьесанинг ҳажвий йўналиши кутилмаганда эртақ шаклига кўчади. Шу вайдан, қўнғирок бонги ҳайирлашув базмига Адам таклиф этган париларнинг келаётганидан дарак беради.

Адам де Ла-Аль ижодида халқ поэтик санъати ва ҳажвияси манбалари ўзаро уюшган эди. Унинг асарларида бўлғуси уйғониш даври театри куртаклари мужассам топди. Лекин ўрта асрлар давомида Адам де Ла-Аль ижоди ҳеч ким томонидан давом эттирилмай қолди. Шодлик ва эркин тафаккур шуъласи черков тазйиқи-ю шаҳарларнинг

бехосият ҳаёти кўланкаси остида қолиб кетди. Реал ҳаёт олами ҳажмий йўсинда фарсларда ўз ифодасини топди. Гоҳ бозор жарчилари, гоҳ лўттибоз ҳакимлар, гоҳ сўқирларни етакловчи тамагирлар – қахрамони сифатида майдонга чиқадиладар. XV асрда фарс жанри ўз тараққиётининг чўққисига кўтарилади. XIII асрда эса ўз мавзуларни ҳаётий воқеалардан олган, лекин динга дахлдор – миракл театрининг пайдо бўлиши билан комедия ховури босилилб қолади.

Миракл

Миракл лотинча сўз бўлиб, “мўжиза” деган маънони англатади. Барча тўқнашувлар, гоҳо ўша кескин тусда содир бўлувчи ҳаётий қарама-қаршиликлар мўжиза драмасида илоҳий кучлар-авлиё Николай, биби Марям кабиларнинг аралашуви билан ечилади. Миракл драмалари диний руҳда бўлса-да, бора-бора феодаллар зулми ва бошқа бедодликларни акс эттириш даражасига кўтарилади.

“Авлиё Николай ҳақида ўйин” бу жанрнинг илк намуналаридан (1200) бўлиб унда насронийларнинг мажусийлик асоратидан халос бўлиши ва салб юришлари ҳақида сўз боради. Бир қадар дунёвийлик руҳида бўлган “Иблис Роберт ҳақида миракл”да қонли юз йиллик уруш (1337-1453) даврининг умумий манзараси ва мустабид феодалнинг аянчли қиёфаси ўз ифодасини топган.

Мираклдек зиддиятли жанрнинг ривожланиши урушлар, ҳадсиз зулм-жазо, халқ ғалаёнларига тўла XIV аср вазияти билан изоҳланарди. Дехқонлар оммаси, бир томондан, қўлларига болта олиб исён кўтарса, иккинчи томондан, тақводан юз ўгира олмас эди. Мираклларда танкидий руҳ билан диний туйғу қоришиқлиги шу вазиятдан туғилади. Мираклни ичидан бузувчи бошқа зиддиятли ҳол, унда реалистик оҳангларнинг бўлиши эди (миасалан, “Авлиё Николай ҳақида ўйин”да маиший комик лавҳалар матннинг ярмидан кўпини ташкил этади).

Мираклнинг зиддиятлиги ўша давр шаҳарликлар табақасининг мафкуравий жиҳатдан тараққий этмаганлиги натижаси эди. Ўрта аср театрининг кейинги тараққиёти янада оммабопроқ мистерия жанрини келтириб чиқарди.

Мистерия

Мистериянинг тараққиёт даври XV-XVI асрларда шаҳарнинг гуркираб ўсиши ва ижтимоий зиддиятларнинг кескинлашуви билан боғлиқ эди. Бу даврда шаҳарлар феодал маҳдудликдан анча қутулган, лекин ҳали мутлоқ монарх ҳукумронлигига ўтканича йўқ эди. Мистерия ўрта асрлар шаҳри ва унинг маданиятида юз берган силжишнинг ифодаси сифатида туғилди. У диний байрамлар ва қиролларнинг тантанали юришига бағишланган “мимик мистериялар” деб аталувчи шаҳар маросимлардан ўсиб чиқди. Мистерия дараматургияси уч туркумга бўлинади. Булар: Библия ривоятларига асосланган “Қадимги Аҳд”; Исо пағамбарнинг туғилиши ва кўкка кўтарилиши ҳақида “Янги Аҳд”; “Ҳаворийларнинг фаолияти” ва қисман пайғамбарлар ҳақидаги афсоналардан олинган Ҳавориюн туркумлари эди.

Мистериянинг моҳиятини англашда 38 та мустақил воқеадан (50 000 шъер, 242 иштирокчига эга) иборат “Қадимги Аҳд” мистерияси яққол мисол бўлиши мумкин. Унда Оллоҳ, фаришталар, Одам Ато, Момо Ҳаво, иблис асосий қаҳрамонлар тарзида кўринадиладар. Унда оламнинг пайдо бўлиши. Иблиснинг Оллоҳга қарши бош кўтариб чиқиши (бундан бебош феодалларга ишора сезилиб туради) ва Библияга оид мўжизалар ҳақида ҳикоя қилинган. Кун ва тунинг, ер ва осмонинг, жонивор ва ўсимликларнинг ва ниҳоят, одамнинг яралиши, сўнг гуноҳ иш қилиб кўйган Одам Атонинг жаннатдан қувилиши - буларнинг ҳаммаси турлм машмашаларга тўла, таъсирли манзарлар тарзида намоиш этилар эди.

Тўрт кун сурункасига намоиш этилувчи тўрт қисмдан иборат “Уқубутлар мистерияси” Исо пайғамбарга аталмиш мистериялар орасида жуда кенг тарқалгандир.

Унда Исо Масих кўтаринки ва черковона дабдабали образ тарзида берилган. Лекин шу қатори, Масихга аза тутувчи Биби Марям ва гуноҳкор Иуда образлари ҳам мавжуд.

Библия ривоятлари омма таъсирига учраши билан мистерияда соҳта табиб, унинг ваъзчи жарчисию шаддот хотини каби бозор лўтибозлари пайдо бўлади. Динга нисбатан хурматсизлик оҳанглари кучая боради. Бу библия ҳикояларни маиший руҳда талқин этишда яққол кўринади; Нух пайғамбар омилкор денгизчи, унинг рафиқаси вайсақи аёл бўлиб кўринади. Танқидий оҳанг кучая боради: хусусан, XV асрда яратилган бир мистерияда Юсуф пайғамбар ва Марям камхарж-қашшоқ сифатида ифодаланадилар. Лекин театр шаҳар аҳолисининг имтиёзли табақасига бўйсунганлигидан ижтимоий норозилик оҳанглари мистерияга жуда қийинчилик билан кириб келан.

Бунга қарамай, ҳаётни ҳаққоний акс эттиришга бўлган интилиш, ҳарқалай, ўзиги йўл топа олади: масалан 1429 йилда Орлеан қамал қилинган, бир оз вақт ўтар-ўтмас “Орлеан қамали ҳақида мистерия” пайдо бўлди. Бу ерда тарихий шахлар иштирок этади. Конфлик худо ва шайтонла орасида эмас, балки инглиз босқинчилари ва француз ватанпарварлари орасида рўй беради.

Мистерия театр техникасини жонлантиради театрға нисбатан муайян дидни шакллантиради. Уйғониш даври драмасининг баъзи хусусиятларини белгилаб беради. Лекин Оврўпада, айниқса, Францияда 1548 йилдан эътиборан мистериялар кўрсатиш ман қилинади. Сабаби, мистерия томошаларида танқидий йўналишнинг кучайиб кетганлиги диндорларни жазавага солиб қўяди. Мистерия яна шунинг учун ҳам йўқолиб кетадики, уни жамиятнинг янги, тараққийпарвар кучлари ўз ҳимоясига олмайди. Унинг диний мазмуни гуманистик руҳдаги кишиларни ўзидан совитса, оммабоп шакли ва танқидий жихати черков тазйиқига учрайди. Мистериянинг тарихан маҳв бўлиши унинг ички зидиятчилиги билан белгиланган. Бунинг устига, мистерия ўзининг ташкилий заминидан ҳам маҳрум бўлади: киролик ҳокимияти шаҳардаги жамийки эркин чиқишларни ман этади ва цех уюшмаларини ёпиб қўяди. Мистерия католик черковнинг ҳам, реформация ҳаракатининг ҳам қаршиликлариға учрайди.

Моралите

Реформация ҳаракати “Оллоҳ билан шахсан мулоққатда бўлишлик”, хайр, эҳсонлилик қондасини олға суради. Бюргерлар феодалларға қарши курашда ҳам, камбағал шаҳар оммасининг норозилигига бостиришда ҳам ахлоқдан кенг фойдаланадилар. *Моралите* театри буржуа дунёқарашини муқаддаслаштириш натижасида пайдо бўлди. Моралите диний ўғитгўйлик руҳидаги мистериялардан ўсиб чиқди лекин унда диний сюжетлардан воз кечилди, ахлокий ўғитгўйлик унинг асосига айланди.

Моралите персонажлар рамзий (аллергорик) маънога асосланган персонажлардир. Уларнинг ҳар бирида инсон қусурлари ёки олийжаноблиги, табиат ҳодисаси ва диний удумлар маълум рамзлар орқали намоён бўлади. Персонажлар ўзига хос хусусиятларға эга эмас; уларда ҳатто реал нарсалар тимсоллар тарзида кўчади. Масалан, Умид лангар кўтарган ҳолда, Такаббурлик ўзини ойнаға солиб, таманнолик билан пайдо бўлади ва ҳ. к.

Рамзий ифода жанри бўлмиш моралитенинг тарихий хизмати шундаки, у ўрта асрлар драматургияси таркибига ихчамлик фазилатини олиб кирди, театр олдиға умумлаштириш, типик образ яратиш вазифасини қўйди. Лекин маълум ахлокий ақидалар чегарасидан чиқолмаслик бу жанр арзирли ҳеч нарса яратиш имконини бермади. Бу сафар ҳам диний мафкура ижоднинг ривож топишиға зомин бўлади. Айни чоғда черков ақидалариға ёт бўлган фарс (масхарабозлик) театри ривожланди. Бу шаҳар кўчаларидаги қувноқ карнавал санъати эди.

Фарс

Камбағал омма ҳаёти билан боғлиқ фарс (масхарабозлик) давра санъати XV асрнинг иккинчи ярмида мустақил театр жанри сифатида майдонга чиқди. Бироқ у бунгача мистерия таркибига сингиган ҳолда узоқ вақт давомида ноошкора тарзда ривожланиш йўлини босиб ўтади. “Фарс” сўзининг ўзи лотинча бўлиб, киритма, тўлдирма маъносини англатади. Мистерия ижодкорлари ўрин ажратиб, “Бу ерда фарс ўйналади” деб ёзиб қўяр эдилар. Аслида фарснинг келиб чиқиши гистрионлар томошалари, масленица карнавал ўйинлари билан боғлиқ. Гистрионлар ҳикоялари фарснинг умумий мундарижа йўналишини белгилаб берган бўлса, карнавал томошаларининг томошавийлик, оммавийлик жиҳатларини белгилаб берган. Мистерия доирасида эса фарс ўсади, саҳнавий жанр бўлиб шаклланади.

Фарс бошқа ўрта аср жанрларидан инсон ҳаётини ифода этиши билан ажралиб туради. Фарс сюжетлари турмуш лавҳа ва саргузаштларига асосланган. Унда чапдаст сарбозлар (Юз йиллик уруш воқеаларига, ишора), ғаразгўй роҳиблар, зикна ва учар савдогарлар кулги остига олинади. “Тегирмончи ҳақида” фарсида тегирмончи аёлнинг ўз эрига хиёнат қилиб, бир поп (руҳоний) билан ўзаро “дон олишувчи” ҳақида ҳикоя қилинган. Бу оддийгина воқеадан бир олам аччиқ халқ қаҳ-қаҳаси кўтарилади, ёрқин чизилган инсоний характерлар қад кўтарилади.

Ўрта аср театри черков таъсиридан кутулолмади, шу сабабдан ҳам йирик санъат намуналари яратилмади. Лекин у доим инсон ҳаётини ифода этишга интилди: ўзининг бутун тараққиёти тарихи билан янги –Уйғониш даври театри санъатининг яратилишига замин бўлиб хизмат қилди.

Уйғониш даври театри

Режа:

2-соат

ИТАЛИЯ ТЕАТРИ ГУМАНИСТ АДИБЛАР ДРАМАТУРГИЯСИ

“Маърифий комедия”

Пастораль Комедиа дель арте

2-соат

ИСПАН ТЕАТРИ

Инглис театри

Шекспир ижоди

Адабиётлар:

1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.

2 Аникст А.Творчество Шекспира М., 1963.

3 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.

4 Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.

5 Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.

6 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.

7 Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.

8 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.

Гарбий Оврўпо театр санъати Ўйғониш ёки Ренессанс даврида ўз тарихининг мухташам палласига киради. Бу давр театри XV-XVI асрлар бўсаҳасида Италияда шакл топиб, сўнг Испанияда “олтин даври”ни ўтайди ва, ниҳоят, Англияда Шекспир замонида ўз ривожининг камолот чўққисига кўтарилади.

Бу эски феодал тузум емирилиб, унинг ўрнида янги капиталистик жамият пойдевори қурилаётган давр эди. Оврўпода йирик миллатлар ва миллий давлатлар таркиб топади, черковнинг кўп асрлик ҳукмронлик мавқеи заифлашиб, эркин ҳаёт сурури мавж уриб боради.

Иқтисодиёт, сиёсат, илм-фан, фалсафа, санъат, қисқаси, жамиятнинг ҳамма жабҳаларида қурилиш даври бошланди. Театр оламида эса яна ҳам улканроқ ўзгаришлар рўй беради. Мистерия томошалари Лопе де Вега ёки Шекспир асарлари билан таққосланган бўлса, ўрта асрлар театри театр ижодининг уйғониш даврида юксак санъат сифатида тараққий топиши учун бир тайёргарлик поғонаси вазифасини ўтагани аён бўлиб қолди.

Янги олам умумий юксалиш вазиятида туғила борди. Буржуазия ҳаракатининг олдинги сафида боради. Лекин халқ оммаси, ўз эрки ва ҳуқуқи йўлида кураш олиб борган шаҳарлик ҳунар аҳли, қишдоқ деҳқонлари бу курашда буржуазия учун қудратли таянч бўлиб хизмат қилди. Буржуазия халқ билан биргаликда феодализмга қарши олиб борган ана шу кураш давомида эркинлик ва инсонпарварлик ғоялари шаклланиб, етилиб боради. Инсоннинг ҳуқуқ ва шаънини ҳимоя қилиб чиққан гуманистлар (инсонпарварлар) шу ғоядан илҳом оладилар, халқ ўз куч-қудратига ишониб, ижтимоий ёвузликка қарши курашни яна ҳам кучайтиради.

Ўйғониш даврининг дастлабки палласида гуманистлар ўз идеалларининг рўёбга чиқишига камоли ишонч билан қарадилар, одамлар ва янги, туғилаётган жамият эзгулик ифодасига айланади, деб ўйладилар. Янги замон мудом нурли, шуқуҳли яқин келажак тарзида қабул қилинди. Гуманистлар кўз ўнгида умумбашарий эзгуликлар ҳаётга татбиқ этилаётгандек бўлиб туюлади. Юнон ва Рим донишмандларининг китобларининг антик санъат асарларида акс этирилган қадриятлар янги мафкура ва яшаш тарзи учун манба ва асос деб қабул этила бошлайди.

Бу давр ўрта асрлар исканжасида қолиб келган инсоннинг яратувчилик салоҳияти қайта уйғониши, жўш уришига шарт-шароит яратиб берганидан, у *Уйғониш* даври, ақл-заковат даври деб аталадиган бўлди. Янги давр кишилари эркин инсон ҳақида антик замонда шаклланган тушунчаларни худди ўзларига қаратилган ўғитлар тарзида қабул қилиб, ўз қарашларини ишлаб чиқдилар.

Ўзига мустақил, ақл-идрок сарвари бўлган инсон шахс ҳақидаги ғоя гуманистлар қарашларининг устувор ғоясига айланади. Шундай заковатли ва фаол инсон ўрта аср кишисига кескин қарама-қарши қўйилди. Жамоатнинг назарида энди аввалгидек зоҳид ва мутаасиблар эмас, балки кучли, эркин ва заковатли инсон шахси юқори шон-шараф кишисига айланади. Инсонпарварлик идеалларининг черков ақидалари устидан ғолиб келиши улкан тарихий аҳамиятга эга бўлди.

Эркинлик ғояси ҳам худди шундай улкан тараққийпарварлик аҳамиятига молик эди. Халқнинг крепостнойликка қарши кураши самараси ўлароқ туғилган бу ғоя Ренессанс даври мафкурасининг марказий ғоясига айланди. Янги маданият соҳиблари бўлмиш гуманистлар эркинлик ғояси орқалигина инсонни зулм исканжасидан озод этиб, унинг салоҳиятини амалда намоён этишини кўзда тутиб, бу ғояни даврнинг энг улуг тортиғи деб билдилар.

Инсоний фазилатларни улуғлаш, қабоҳат ва худбинлик иллатларини фош этиш дастлабки давр санъатининг бош мавзуси бўлиб келади.

Фикр ва қарашларининг етилиши натижасида Ўйғониш даври санъатида янги босқия очилади. Олам ва инсон шахсини чуқур тадқиқ этиш уйғунлик замони ҳақидаги

тассавурларни ўзгартириб юборади. Айнан давр руҳига монанд ва шу давр туғдирган зиддиятлар санъат юзасига қалқиб чиқа бошлайди.

Уйғониш даври санъаткорлари янги замоннинг фожиали томонларини идрок этиш билан бирга эътиқоди бутун, иродаси мустаҳкам инсон образини яратиш билан кишиларни разолатга қарши курашга даъват этишдан чекинмадилар.

Ренессанс драмасида ижобий қаҳрамон ўз қисматининг фожиона эканидан қатъи назар, охири ўз эзгу ниятларининг рўёбга чиқишига бўлган ишончни йўқотмади. Улуғ санъаткорлар ҳар қандай тўсиқларни енгишга қодир халқнинг куч-қудратига комил ишонч билан қарадилар. Улар ижодининг ҳаётбахшлиги ҳам шундадир. Инсонга ва халққа бўлган шу ишонч даҳо санъаткорлар ижодида акс этган улуғ идеалларнинг банибашарга абадул-абад дахлдор бўлиб қолишини тайин қилиб берди.

Жаҳон сахнасининг Гаррик, Тальма, Кин, Сальвини, Росси каби улкан актёрларидан бошлаб бизга замондош бўлган Моисси, Гилгуд, Оливье ва Скофильдгача-барчаси ўзларининг шохона образларини Уйғониш даврининг даҳоси Шекспир фожиаларида яратдилар. Шчепкин, Мочалов, Ермалова, Южин сингари ажойиб рус актёрлари Шекспир ва Лопе де Вега образларини илҳомбахш талқинчилари бўлдилар.

А. Остужев томонидан Отелло образининг янгича талқини кўпгина миллий театрларда А. Ҳидоят (Ўзбекистон), М. Рисқулов (Қирғизистон), А. Қулмамедов (Туркменистон), А. Хорова (Гуржистон), Р. Нарсеян (Арманистон), К. Карм (Эстония), В. Тхапсаев (Осетия) ижроларида ўзининг кейинги ривожни топди.

Ёш истедод соҳиби санъатга қадам қўяркан, Ромео ёки Ҳамлет, Жульетта ёки Лауренсия роллаоини ўйнашдек эзгу ниятни кўнглида пинҳон тутиб ямайди. Уйғониш фаслининг ўчмас машъали шу йўсинда ҳамма замонларда янги-янги истедодлар авлоди қалбида кашфиётчилик учқунларини аланга олдириб бораверади.

ИТАЛИЯ ТЕАТРИ

Иқтисодий тараққиёт дастлаб Италияда бошланади. Ана шу ҳол бу мамлакатнинг ижтимоий ва маданий юксалишида муҳим аҳамиятга эга бўлди. Крепостнойлик муносабатлари барбод бўлади, капитализмнинг тез ривожланиши учун имконият туғилади. Италия қулай жуғрофий шарт-шароитга эга бўлганидан, Ғарбий Оврупонинг бошқа мамлакатларига қараганда аввалроқ Шарқ мамлакатлари билан яқин алоқа ўрнатади ва бу Италия шаҳарларининг қисқа вақт ичида бойиб кетишига сабаб бўлади. Генуя, Венеция, Флоренция савдо ва саноат марказларига айланган ҳолда халқаро иқтисодий алоқалар соҳасида мустақил шаҳар давлатлар сифатида иштирок этади. XIV-XV асрлардан Италияда савдо-сотиқ ва саноат ишлари қатори банк сармоячилиги соҳаси ҳам ривожланиб боради. Бу соҳа тadbиркорлари, айниқса Флоренция банкчилари бутун Италиядаги пул олди-берди ишларини бошқарибгина қолмай, айнаи чоғда кўпгина Оврупо мамлакатлари ғазнасига ҳам ўз таъсирини ўтказиб келди.

Капиталистик муносабатларнинг ривожланиши буржуазиянинг сиёсий мавқеига таъсир этмай қолмади. Илғор куч сифатида майдонга чиққан бу синф кенг халқ оммаси кўмагида помещик-дворянлар ҳокимиятига қарши курашда ғалаба қилиб, юқори ижтимоий мавқеларини эгаллаб боради.

Лекин буржуазиянинг бу ғалабаси осонликча қўлга киритилгани йўқ. Зулм ва зўрлик исканжасида қолган камбағал халқ оммаси йирик буржуазияга қарши кураш бошлайди. Омма ғалаёнлари, айниқса, XIV асрнинг иккинчи ярмида кескин тус олади. 1343 йили Флоренцияда кўзғалон кўтарилади, 1371 йили Сиена ва Перуджа шаҳарларида ғалаёнлар бўлиб ўтади.

Халқ ҳаракатидан ваҳимага тушган ҳукмдорлар республикачилик бошқарув усулидан воз кечиб, эркин шаҳарларни яқка ҳокимликка асосланган монархияларга айлантирадилар.

Катта бойликка эга бўлган бужуазия сармоядорлари имтиёзли зодагонлар табакасига айланиб боради. Бу ҳол италян маданиятининг умумий йўналишига таъсир этмай қолмайди. Бу лекин маданият феодал муносабатларга қарши қаратилган бўлса-да у, асосан, сарой ва зиёлилар доирасида ривожланиди. Маданиятнинг халқдан узоқлиги италян гуманистик театр санъатига ҳам маълум даражада салбий таъсир кўрсатади. Италян гуманистларининг комедия, трагедия ва пасторал жанрларида ёзилган асарлари кенг томошабинлар оммасига эмас, балки маълум зодагонлар ва алломалар доирасига кўрсатиб келинади. Бу спектакллар ҳаваскорлар томонидан доимий тарзда эмас, вақт-вақти билан намоёниш этилади.

XIV асрнинг ўрталарида фарс томошалари билан боғлиқ ниқоблар комедияси, яъни *дель арте комедияси* деб аталувчи том маънодаги халқчил бадиҳавий театр дунёга келади.

ГУМАНИСТ АДИБЛАР ДРАМАТУРГИЯСИ

Италия гуманистлари комедия, трагедия ва пастораль соҳада илк намуналарини яратиш билан бутун Оврўпа микёсида драма ривожининг кейинги истиқболлини белгилаб бердилар. Комедия ва трагедия антик намуналарга тақлидан яратилган бўлса, пастораль жанри қадимгиларнинг буколика поэзияси асосида таркиб топди.

Италияда антик дарама намуналари дастлабки пайтларда соф илмий мақолаларда ўрганилган. Плафт ва Теренций, Софокл ва Еврипиднинг пьесалари Аристотель, Лукреций ва Тацитларнинг рисоалари қаторида мутолаа қилинади. XIV-XV асрлар гуманистларини антик пьесаларнинг саҳнавийлик табиати қизиқтирмайди.

Шаҳар майдонларида ўхтин-ўхтин диний томошалар ташкил этилиб турилади. Лекин илм аҳли уларни нодонлик ва жаҳолат белгиси тарзида қарши олади.

Гуманистлар қадимги мумтоз асарларга камоли эҳтиром билан қарб, уларнинг халқ даврасига олиб чиқилишини эп кўрмадилар. Антик намуналарини ўз аслиятида ўқишга қодир нозик дидли билимдорларгина улардан баҳраманд бўлишга муносиб деб ҳисобланади.

Қадимги файласуфлар сингари Италия гуманистлари ҳам очик ҳавода суҳбат ва мувоҳаза ўтказишни қоидага киритадилар. Улар соя-салқин, сўлим гўшаларда ёки кўкаламзор ўтлоқлар бағрида рухнинг абадийлиги ҳақида фикр-мулоҳазалар юритганлар ёки Гораций, Вергилийларнинг оташнафас шеърларидан ўқиганлар. Рим дорилфунунинг профессори Помпонио Лето (1427-1497) бундай мунозара ва мушоирларнинг жон-дили бўлган. У ўз шогирдлари билан Плавт асарларини ўқиб, шарҳлабгина қолмай, бу асарлардаги ҳар бир кимса қиёфасига кириб, уларнинг «жон-тани»га айланади. Шу замида Помпонио Летонинг билимдонлар гуруҳи минг йилдан кўроқ вақтдан сўнг Плавт асарларининг биринчи ижрочилари бўлдилар. Шундай чиқишлари учун Летони «маъжусийлик», «дахрийлик»да айблаб ҳибсга оладилар. У қаттиқ сўроқ ва қийноққа солинади. Лекин охири ҳакамлар Лето ишининг зиёсиз эканига ишонч ҳосил қилгач, қадимшунос аллома ҳибсдан бўшатилади ва у мардонаворлик билан Плавт асарларини ҳаваскорлар гуруҳи ижросида намоёниш этишда давом қилади.

Рим олимининг янги ишлари тез орада бутун Италияга ёйилади. Зодагонлар саройларида ҳам Плавт асарларини кўрсатиш одат тусига кириб боради. Плавт асарларини ҳатто Ватиканда лотин тилида ўйналади. Лекин лотин тили кўпчиликка тушунарли бўлмаганидан, 1470 йили Батиста Гуарини Плавт ва Теренций асарларини итальян тилига таржима қилади. Шу замида Рим драматургиясини ўзлаштиришда иккинчи давр бошланади.

Плавт пьесалари итальян тилида ҳам илк маротаба Феррарада ўйналган. Герцог Эрколе I нинг сарой боғида махсус тайёрланган саҳнада 1486 Плавтининг «Менехма» комедияси кўрсатилади. Бироқ сарой спектаклида Плавт асари ҳашамдор томоша учун бир туртки вазифасини ўтаган. Томошабин диққатини асар воқеасидан кўра афсонавий интермедиялар кўпроқ ўзига тортади. Иштирокчилари санокли бўлган бу пьесада 200

яқин киши иштирок этганидан ҳам бунӣ англаса бўлади. Саҳнада бешта иморат қад кўтарган эди. Спектакльнинг энг ҳаяжонли жойида эгизаклар ҳатто қайиқда ўз юртиларига “сузиб” кетар эдилар.

Ферраранинг валиаҳди шахзода Альфонсо Д'есте билан Лукреция Боржанинг никоҳ тўй муносабати билан 1504 йилда уюштирилган байрам ниҳоятда танатновор ўтган эди. Унда бира тўла бешта қадимги Рим пьесаси интермедиялар қоришиғида кўрсатилади. Спектакль олдидан унда иштирок этувчи 110 нафар йигит ва қиз иштирокчи ҳаваскорлар башанг кийинган ҳолда томошабин қаршисида намоишкорона тарзда пайдо бўлади. Бу билан герцог саройи театр томошалари учун маблағ аялмаганини томошабинга кўз-кўз қилмоқчи бўлган.

Қадимги асарларнинг кўрсатилиши бағоят фойдали бўлди: театр санъати диний сюжетлардан қутила бошлайди, воқеаларнинг мантикий тузулиши шаклланиб боради. Лекин гуманист адиблар ўзлари ҳам Плавт ва Теренций сингари изланиш йўлини ўтаб, қадимги тажрибалар асосида замонавий асарлар яратганлардагина давр кишилари Рим комедиясининг ҳаётий шукуҳини ҳис этишлари мумкин эди. Италия драматурглари жонлий инсон қиёфасини яратишлари, инсонпарварлик идеаллари учун мардонавор кураш олиб боришлари лозим эди.

Кишиларнинг кўнгли ва кайфиятига яқин бўлган комедия соҳасида анча арзигулик муваффақиятларга эришилди. Драматургиянинг бу тури итальян театрининг шарт-шароитида маърифий комедия деб номланди. Маърифатли гуманистлар бу ҳил комедияларни билимдон, ўқимишли кишилар савиясини кўзда тутиб ёзган эдилар.

“Маърифий комедия”

XIV асрнинг бошида Италия танназулга юз тутди. Икки оламшумул воқеа, яъни Константинопол (Истамбул)нинг турклар томонидан босиб олиниши (1453) ва Колумб томонидан Американинг очилиши (1492) вақти билан Италиянинг иқтисодий юксалиши имконларини йўққа чиқаради. Унинг Ғарб билан Шарқ орасидаги яқка воситачилик мавқеи барбод бўлади. Мамлакатда савдо-тижорат ишлари орқага кета бошлайди. Буржуазиянинг иқтисодий ва сиёсий жиҳатдан кучсизланиши дворянлар табақасининг кучайишига олиб келади. Италияга қўшни Франция ва Испания давлатлари миллатнинг тарқоқлиги, Италия шаҳарлари обрў-эътиборининг пасайишидан фойдаланиб, мамлакатнинг энг бой вилоятларини эгаллаб олади.

Италия Уйғониш даври кейинги босқичи драматургиясининг етук намунаси бўлмиш Николло Макиавеллининг (1469-1527) «*Мандрагора*» (1514) юқоридаги саёз пьесалар қаршисида ўз мазмундорлиги билан ажралиб туради. Атокли ёзувчи, тарихчи, сиёсатчи Макиавелли бу комедиясида Ариосто аънарасини давом эттириб, ҳажвкорлик санъатини янги босқичга олиб чиқади. Янги давр ҳаётига теран назар ташлаган киши беҳуда шодлик учун асос тополмаслиги аниқ эди. Шу боис Макиавелли комедиясида ўқинчли кечмишлар ҳажв оҳангларига қоришиқ тарзда ифодаланади. “Мандрагор” асари чўпонлар хори билан бошланади.

Трагедия

Трагедия гуманистик драматургиянинг иккинчи жанридир. Комедия ўз мавзуи ва мафкуравий йўналишига кўра шаҳар буржуа жамиятига қаратилган бўлса, трагедия оқсуяклар доирасига мўлжаллаб яратилди. XVI аср итальян трагедиялари Софокл, Еврипид ва асосан, Сенека асарларига тақлидий тарзда дунёга келди. Уларда комедияга қараганда антик драма қоидаларининг яна ҳам кенг ўрин олгани табиийдир. Муаллифлар хор, миф, афсоналар ва яна ўрин, вақт, хатти-ҳаракат бирлиги деган қоидалар жамини антик драмадан бекаму-кўст қабул қилиб оладилар. Бу трагедиялар даврининг кенг ижтимоий ва фалсафий мавзуларидан узоқ бўлиб қолди.

Ж.Триссинининг “*Сафонисба*” (1515) трагедияси шундай асарларнинг дастлабкиси бўлди. Унда ҳар нечук, ватанпарварлик туйғуси маълум даражада ифода этилган, лекин бу пьесада кейинги асарлар “даҳшатлар трагедияси” тарзида дунёга келди. Ж.Ручеллаи, Л.Аламанни, С.Сперони, Л.Дольче каби драматургларнинг Сенеканинг “қонли трагедиялари” га таклидан ёзилган асарларида ўта даҳшатли қотилликлар содир бўлади, қонга беланган шахидларнинг дод-фарёдлари эшитилиб туради.

Пастораль

Пастораль гуманистик театрнинг учинчи жанридир. Антик драматургияда бундай жанр бўлганидан, пастораль ижодкорлари қадимги Рим буколика поэзиясига суяниб иш қўрадилар. Чўпонлар ҳаёти дастлабки пайтда шеъриятда куйланади. Вергилий асарлари оҳангига суяниб ижод қилган шоир Боккаччонинг чўпонларга оид шеъриятида пастораль йўналиши ёрқин ифодасини топди. (“Фиезолания маъбудлари”). Анжело Полициано чўпонлар ҳақидаги севги қиссаси асосида “*Орфей ҳақидаги ривоят*” (1480) асарини яратди. Пьеса севги ва табиат ҳақидаги мадҳия янглиғ жаранглади. Биринчи марта сахнада мухаббатнинг қудратли кучи баралла куйланди. Унда ўтли инсоний ҳис-туйғу ва табиатнинг фусункор нафаси шеърият шалоласига омукталаниб кетган эди. Аристей ҳақида лирик шеърият Уйғониш даври италян лирикасининг дурдоналаридир.

Италия театр меъморлари ва мусаввирлари бадий безак ва театр қурилиши соҳасида ютуқларни Оврўпанинг кўпчилк мамлакатларига олиб кирдилар. Францияда Ж.Торелли, Австрияда Л.Бурначчини, Испанияда К.Лотти шундай санъаткорлар эдилар. Германияда бу вазифани италян театр мусаввирларининг шогирди И.Фуртенбах амалга оширди. Рус театри ҳам италян мусаввирлигининг таъсиридан четда қолмади.

Комедия дель арте

Комедия дель арте Уйғониш даври италян театрининг энг комолот чўққиси бўлиб, у бутун Оврўпа сахна санъатининг профессионаллашувига кучли таъсир кўрсатади. Комедия дель арте XVI асрнинг ўртасида, хурофот авж олган шароитда шаклланди ва италян жамияти демократик табақалари эрқпарварлик ғояларининг энг мўтабар минбари сифатида хизмат қилди. Аслзодаларнинг текинхўрлиги, буржуача юлғучлик, ақидапарастилик, италян жамияти ривожига ғов бўлувчи қусурлар барчаси комедия дель арте спектакларида аёвсиз ҳажв остига олинди.

Италияда адабий драматургия алоҳида ўзича, сахна санъати алоҳида ўзича мавжуд бўлиб келди. Шу ҳол янги халқ театрнинг мустақил тарзда шаклланишига олиб келди. Оврўпонинг бошқа мамлакатларида янги давр театрини барпо этишда фаол иштирок этган гуманист драматурглар комедия дель артени яратишда қатнашганлари йўқ. У италян профессионал театри актёрларининг ташаббуси туфайли дунёга келди. Италия актёрлари бадихачилик лаёқатлари бениҳоя тараққий топган санъаткорлар эдилар. Шу ҳол комедия дель артенинг дунёга келишида асос бўлиб хизмат қилади.

Халқ фарс театри актёрлари қадимдан репертуарни ўзлари яратиб келганлар. XV асрнинг охири, XVI асрнинг бошида Италиянинг Венеция, Болония, Мантуя, Флоренция, Сиена ва бошқа шаҳарларида ёнларига ҳаваскорлардан жалб этиб, турли жамоалар бўлиб уюшадилар. Ярим профессионал руҳдаги бу труппалар маълум сахнавий ифода усуллари ишлаб чиқадиладар. Ўрта аср реалистик театр анъаналари асосида бу труппаларда муболағали, бадихавий пьесалар яратиш кўникмалари шаклланиб боради. Табиийки, бу жамоалар янги мафкуравий ва адабий жараён таъсиридан четда қолмадилар.

Драматург ва актёр Анжело Беолько (1502-1542) шундай таъсир остида ижод қилган сиймолардан эди. Ёшлиги қишлоқда кечган, тузуккина билим эгаси бўлмиш Беолько оммабоп фарс асарлари яратиб, уларни ўз труппасида намоиш қилиб келади.

«Қишлоқ диалоглари» деб аталмиш туркумда у деҳқонларнинг феъл-атвори, қишлоқ йўқсиллари образларини жўшқин хайрихоҳлик билан тасвирлайди. Бу жажжи пьесалар турлича мазмунда бўлган: улар орасида комедиялар, муболағали фарс ҳатто охири ўлим билан туговчи драмаларни учратиш мумкин. Беолько халқ фарси билан маърифий драматургияни ўзаро уйғунлаштириш мақсадида ҳажмдор комедиялар («Танноз», «Анконитанка») ҳам яратади. Бу асарлардан унинг «Қишлоқ диолаглари» туркумидан олинган турли вилоятларга хос Беолько спектаклларида туси бир оз ўзгарган ҳода, аслида бир хил персонажлар доимий тарзда иштирокчи бўлиб келган. Унинг ўзи эса доимо Рудзанте (яъни, ҳазилкаш, майнбоз) ролида чиққан. У гоҳ хушчақчақ, маҳмадона қишлоқ йигити, гоҳ алданган эр, гоҳ ландавур малай ёки мақтанчоқ сарбоз қиёфасида кўринар эди. Рудзантининг аччиқ таъна ва дағдағалари гоҳо деҳқонларнинг алам ва норозиликлари тарзида жарангларди.

ИСПАН ТЕАТРИ

Испанияда Уйғониш даври Италядан кейинроқ, XV асрнинг охирларида бошланди. Лекин инсонпарварлик идеалини мужассам этувчи қаҳрамон биринчи бўлиб шу давр испан театрида сахнага олиб чиқилди. Уйғониш давридаги испан театри халқ қаҳрамонлик туйғуларига тўла, халқ поэзиясининг буюк анъаналари билан йўғирилган ва замонага ғоятда оҳангдош театр эди. Испан мумтоз драмасининг асосчилари бўлмиш Сервантес, Лопе де Вега ва Кальдеронларнинг ижодида Испания ҳаётининг турли-туман жиҳатлари, эркинлик, миллий мустақиллик йўлида олиб борилган курашлар ва айна пайтда янги давр келтириб чиқарган зиддиятлар ифодаланади.

Қироллик ҳокимиятининг ғалабаси Испаниянинг биринчи марказлашган энг қудратли давлатга айланишига олиб келади. Кўдан-кўп харбий-денгиз юришлари натижасида Испания янги очилган Америка қитъасида катта ер бойликларини эгаллаб олади. Оврўпо сарҳадларида ҳам испанлар ери яна кенгайтирилади. Янги ерларни эгаллаш Испания ғазнасининг ғоят даражада бойитиб юборади, Испан қиролининг шон-шавкати дунё узра ёйилади.

ИЛК ИСПАН ДРАМАСИ

Уйғониш даври испан театри ўзининг ёрқин ифодаланган ҳақчиллиги билан кўзга ташланиб туради. Бу театр давра фарс томошалари сарчашмасидан озиқ олиб, қаҳрамонона Реконкиста муҳитида туғилган миллий поэзиянинг илҳомбахш таъсирида камол топиб борди.

Испан драматурглари инсонпарварлик ғояларини ўзларидан тажрибалироқ Италиялик қардошлари сабоғини ўзлаштириш орқали амалиётга тадбиқ эта бошладилар. Пасторал эклог-пьесалар ёзган Хуан дель Э н с и н а (1469-1534), итальян “маърифий комедияси” тажрибасини ўзига хос асос қилиб олган Торрес Н а а р р о (тахм. 1535 й. вафот этган) шундай испан драматургларидадир.

Испан драмаси ўзининг илк босқичидаёқ ҳаёти ҳаққонийлиги ва халқчиллиги билан ажралиб турган ва бу унга миллий ўзига хослик хусусиятларини бахш этган. Хусусан, Энсинанинг фасоҳат пардасига ўралган нозли шеърӣй экалогларида шодон кўшиқ ва рақслар орқали Кастилия деҳқонларининг турмуш тарзи жилоланиб туради. Нарроо пьесаларида эса драмани ҳаётга яқинлаштиришга интилиш яққол ифодаланган эди.

Нарроо испан театри учун ҳамма жанрларни биргина *комедия* тушунчаси билан белгилаб берган. Унинг таъбирича “комедия инсоний сиймолар орқали ажиб, охири хушчақчақ ноҳояланувчи воқеаларни мохирона уйғунлаштириш демакдир”. Шу тарзда трагедия ва комедияни бир-бирга зид қўйишдек анъана инкор этилади ва пьеса доирасида

хам ажиб (кахрамонона), хам кулгули воқеаларни ифодалашга йўл очилади. Айни пайтда тўқнашувлар охири яхшилик билан тугаши керак деган талаб қўйилади.

Нарроо комедияларни икки турга бўлишни таклиф этади: драматургнинг ҳаётий кузатуvidан туғилувчи ва шоирона тасаввуридан туғилувчи комедиялар. Нарронинг ўзи ҳар икки турда ҳам пьесалар ёзган. Унинг энг эътиборли пьесалари биринчи турга оид, яъни бевосита таасуротларга асосланган. “Хизматкорхона”, “Сарбозлик” пьесалари шулар жумласига киради.

ТЕАТР, САҲНА, АКТЁРЛАР

Инглиз драматургияси XVI асрнинг охирида татар санъати билан бевосита боғлиқ ҳолда гуркираб ривож топиб боради. Шу арнинг охириги ўн йилликларида халқ давра театри шундай нафосат масканига айландики томошабинлар оммаси деари ҳар куни бу ерда эрқпарварлик ғояларидан баҳраманд бўлиш қаҳрамонларнинг инсоният бахт саодати йўлидаги мардонавор курашларидан фахр ҳисларига тўлиш имконига эга бўлди.

Янги театр ўз ғоявий интилишлари ва бадиий шакли билан эмас, балки саҳна образларининг ижтимоий таркибига кўра ҳам халқчил демократик эди. Актёрлар асосан ҳуқуқсиз камбағал кишилардан иборат бўлиб, улар қиролликнинг расмий ҳужжатларида уйсиз дайдилар қаторига киритилган бўлиб, бирор аслзода хомийлигига олинмаган тақдирда шавқатсиз равишда жазоланар эдилар. Актёрлар маъмурларининг таъқибидан қутилиш дардида қайсидир маратабали шаснинг “хизматкори” деган шармандали ном остида жон сақлашга мажбур эдилар. Хатто Шекспир фаолият кўрсатган группа ҳам “Лорд Кемергер хизматколари ” номи билан юритилган. Актёрлар ўрта асрнинг бошидан ўз ишларини меҳмонхона ҳовлиларида ташкил эти, демократик томошабинлар оммасини ўзларига яқинлаштириб оладилар шу ҳол улар фаолиятини ўзига хослигини белгилаб беради. Татар санъатининг пайдо бўлишига татар биноларини бунёд этилишига сабаб бўлади. Қисқа муддат Лондонда бир неча татар биноси қад кўтаради. 1576 йилда Жеймс Берберж томонидан қурилган театр шуларнинг бириси эди. Лондонда оммапоб театрлардан ташқари сарой татарлари ҳам бўлган. Лекин Уйғониш даври драматургияси ва саҳна санъати тарақиётини айнан оммапоб театрлар белгилаб берди.

Бу театрлар ташкилий жиҳатдан икки турга бўлинган эди: бири актёрларнинг ўзлари томонидан бошқариладиган ҳиссадорлик (пайчилик) ва яна бири капиталистик тижорат асосига қурилаган театрлар эди. Иккинчи гуруҳга оид театрларда бино либос, саҳнавий жиҳозлардан тортиб барча моддий ашёлар тадбиркорнинг хусусий мулки ҳисобланарди. Театр эгасининг ўзи кўпроқ фойда топишни кўзлаб арзонгаровга пьеса топар труппа ёлларди Филлип Генсло ана шундай театр тадбиркорларидан бўлиб, бир неча театрға шу жумладан “Атир гул” театрига эгалик қиларди.

Лондондаги барча театрлар шаҳар Кенгаши тасаруфидаги ҳудудлардан ташқарида, Темза дарёсининг жанубий соҳилига жойлашган эди. “Шаҳар бузрукворлари” театрни “андишасиз, бадхулқ нутқлар” макони деб эълон қиладилар. 1576 йилнинг 6 декабрида жамоалар кенгаши Лондонда театр томошалари кўрсатишга қатъий ман этиш ҳақида буйруқ чиқаради. Театрлар диний байрам кунлари фуқароларни черковга боришдан чалғитарди. Одамлар театр туфайли янгича ва эркин фикрлашга ружу қўйиб, эскича, патриархлар турмуш тарзига бефарқ қарашни ўргана бошлайдилар. Хуллас таётрнинг “зарари” “шаҳар бузрукворлари” кўз ўнгида ўзини кўрсата бошлаган эди.

Бироқ таъқиблар, қувғинлар театрни йўқ қила олмади. Темзанинг майсазор, соя-салкин жанубий соҳилида бирин-кетин ёғочдан кенг оммапоб театр бинолари қад кўтара бошлади. Уларнинг бири юмалоқ, бири тўрт қиррали, яна бири саккиз қиррали, (“Глобус”дек) эди. Булар томсиз саҳнанинг устигина ёпиқ тетарилар бўлган .

Спектаклларға 1500-2000 гача томошабинлар кирган. Бочкасоз, мешкобчи, этикдўз ва бошқа хунармандлар саҳна қаршисида тик туриб спектакль кўрганлар. Бу шўх, бесабр томошабинлар гоҳ тортишиб қолишар, шоқин кўтаришар, гоҳ юзларига тўр тутиб олган,

ложада керилибўтирувчи аслзода хонимларга қочириқ айтишар эди. Саҳнанинг икки томонида такаббуруна ўтирувчи олифтанамо киборлар ҳам бундай учирма сўзлардан қуриқ қолмас эдилар. Давлатманд кишилар айлана бинони учга ажратиб турувчи ярусларда ўтиришган.

“Глобус” театри қай йўсинда бўлганини бизгача сақланиб қолган “Оққуш” театрининг тасвири орқали тасаввур этса бўлади: саҳна квадрат шаклда бўлиб, томоша зали ичкарисига чўзилган саҳнадан иборат эди. У уч қисмга эга бўлган: просцениум деб аталувчи олд саҳна; икки ёни ён устун билан чегарадош поҳол томли орқа саҳна; орқа саҳнанинг устида тепа саҳна, яъни балкон. Қалъа ичидаги воқеалар тепа саҳнада кўрсатилагн. Балкон саҳнанинг ойнаси бўлиб, пастдаги кишилар билан шу ойна орқали мулоқот ўрнатилган. (масалан, “Ромео ва Жульетта”да Ромео ва Жульеттанинг ўзаро суҳбати). Спекталь кўрсатиладиган кунлари балкон-саҳна устидаги минорага одатда байроқ қадалиб қўйилган. Спектакль саҳнага гилам, бўйралар тўшаб безатилган ҳолатда безатилар, тепага фожеалар ўйналганда қора, комедияларда эса яшил мато тортилиб қўйилар эди.

Бадий безаклардан айрим изоҳ ўрнидагина фойдаланилган. Воқеа ўрни ҳам айрим белгилар орқали изоҳланган. Бир туп дарахт, масалан (одатда у ёғоч бочкага ўрнатилган ҳолатда саҳнага қўйилган), воқеанинг ўрмонда кечишини англатади. Гоҳо саҳна устинига воқеа ўрни ёзиғлиқ тахтачалар илиб қойилар эди.

Воқеа ўрни ёки уни ўзгаришини томошабин персонажларнинг биринчи сўзлариданоқ англаб олган. Олд саҳна билан орқа саҳна чегараларини бузиб ўтиш ҳоллари ҳам айрим изоҳлар орқали персонажнинг қаердан келгани ва қаерга кетаётганин ангатган.

Сўз тавсир усулларида кенг фойдаланилган: томошабинга воқеаларнинг қачон, қаерда ва қай йўсинда кечишини англатиш учун тасаввур кўзгоччи айрим имо-ишоралар бўлса кифия эди. Драматурглар ўз асарларини томошабиннинг фаол тасаввурини кўзда тутиб ёзганлар.

Актёрлар ўта ҳашамдор, безакли либосларда чиқишни ёктиришган. Труппалар таркиби кичик бўлиб, улар 8 тадан 14 нафаргач актёрни ўз ичига олган. Шу сабабли бир актёрга бир спектакль давомидв 2 – 3 тадан роль ўйнашга тўғри келган. Хотин-қизлар ролларини хушбичим, нозик табиатли ўсмирлар ўйнашган. Майин, лирик кечинмаларга бой ўсмирларгина ўзларини яхши кўрсата олганлар. Узоқ муддат давомида қиз жувонлар қиёфасида кўриган ўспиринни “Аёл киймидаги гвардиячи” деб масҳаралаш ҳоллари ҳам учраб турган. Ўспирин артистлар йигит қиёфасида ҳаракат қилган қизлар ролларида (кўпроқ комедияларда) чиққанларида ўхшашлиги ортиб, алоҳида таъсир кўрсатганликлари табиийдир.

ШЕКСПИР (1564-1616)

Шекспир ўз ижоди билан Уйғониш даври инглиз ва умумоврўпа театри тарихига якун ясаб, бу театр ривожининг энг юқори юксалиш чўққисини белгилаб берди. Унинг ижодида жаҳон маданиятининг сара, самарадор тажриба ва ютуқлари ўз ифодасини топгандир. Шекспир ўз драматургиясида Уйғониш даврининг мураккаб тарихий жараёнини, бу жаврнинг ажойиб ҳамда фожеали томонларини бутун борлиғи билан теран ва мукамал тарзда акс эттириб берди.

Шекспир ижодининг фалсафий моҳияти Уйғониш даврининг инсонпарварлик ғояларига асосланган. Буюк драматург ўз асарларида ижтимоий зулум ва адолатсизликнинг ҳар қандай кўринишини қатиъян қоралайди. У ўз фожеий асарларида феодал истибдодини фош этиш билан бирга, янги буржуача ҳукумдорликнинг ғайриинсоний моҳиятини ҳам донолик билан пайқай олди. Шекспир мустабид феодал рицарларнинг бебошлигининг ҳам, янги замон туғдирган ваҳшиёна худбинликнинг ҳам беаёв фош этди. Ричард III, Яго, Эдмурд сингари диёнатсиз кимсалар образлари шундан далолат беради. Шекспир

асрларида ўз манавий куч-қудратини эзгуликка қаратган кишиларгина буюк зотлар тарзида гавдаландилар.

Шекспир ўз асарларида табиий гўзалликни мадҳ этади, ҳаётни дил-дилидан севишга қодир, ўзи ва ўзгаларнинг ҳақ-ҳуқуқи, бахт-саодати дея ёвузлик ва тубанликка қарши кураша олувчи ва тубанликка варши кураша олувчи комил ва мард инсон образини улуғлайди. Ҳамлет, Отелло, Лир шундай қахрамонлардир. Шекспир ўз даврининг фожеона оламини ҳар тарафлама теран ва мукаммал ифода этган бўлсада, лекин ҳур фикрли ва олийҳиммат инсонларнинг одил жамият ҳақидаги эзгу ниятларини ҳам эътиборан қочирмайди. Зеро, Шекспир қачон бўлмасин ҳақиқат ва адолатнинг тантана қилишига камоли ишонч билан қараган мардонавор курашчи ва файласуф, инсонпарвар драматург эди.

Шекспир ижодий табиатан халқчилдир. Бу ижод илдизлари халқ даври театри тарихига бориб тақалади. Шекспир кўпдан-кўп образлар ва сюжетларни халқ ривоятларида, афсона ва диний эътиқодлар хазинасидан олди. У ўз асарларининг “Глобус” театрини гавжум тўлдириб ўтирувчи томошабинлар оломони учун ёзилган эди. Шекспир асарларида халқ овози бетиним эшитилиб туради; у юрт тарихи ҳақидаги ёзгани йўқ, унинг кенг халқ ҳаётини манзарасини, халқнинг дард-аламлари тараннум қилди. Шекспирнинг дунёқараши, иймон ва эътиқодни халқининг иймон-эътиқодининг униб чиққанлиги учун ҳам унинг ижодида инглиз жамияти тараққийпарвар табақаларининг эзгу интилишлари тўлалигича мужассам эттирилган.

Шекспир драмалари жаҳон санъати ютуқларининг энг нодир намуналарини ташкил этган. Лекин даврнинг реал борлигини акс эттирувчи бу асарлар кундалиқ турмушнинг руҳсиз изоҳи бўлиб қолмади. Улар юксак шоирона умумлашма асрлар даражасига кўтарилди. Шу ҳол драматургга шаддатли тўқнашув ва зиддиятларни очиб ташлаш, даврининг машаққатли муаммоларини олға суриш имконини берди. Шекспир инсон характерини чизишда беназир ижодкор эди. У турли туян инсоний хулқ атвор кўринишларини, яъний инсоннинг юксакка кўтарилиши ҳам, тубанликка юз тутиш ҳолатлари ҳам чизиб берилди. Инсон ва Уйғониш даври ҳақидаги ҳақиқат қанчалик аччиқ ва ўкинчли бўлмасин, шекспир бу ҳақиқатни бутун борлиги билан тўла тўқис баён қилиб берди. Улуғ мутафаккир ва даҳо сўз устаси Шекспир номининг жаҳон театри тарихида абадий боқийлиги у яратган санъатнинг инсонпарварлиги, халқчилиги, шоирона теран ва ҳаққонийлиги билан белгиланади.

Вильям Шекспир 1564 йилнинг 23 апрелида Англиянинг қоқ юрагига жойлашган Эйвондаги Стратфорд деган кичин шаҳарчада таваллуд топган. Унинг отаси Жон Шекспир ўзига тўқ савдогар ва тери олувчи хунарманд эди. Онаси Мэри Арден камбағаллашиб қолган дворян оиласидан чиққан.

Вильям етти ёшида маҳаллий граматака мактабига ўқишга берилди. Бу ерда ўқувчилар нотиклик санъати, мантиқ илми, латин, юнон тиллари, антик адабиёт ва мифология асосларидан воқиф этилар эди. Шу дамдан Шекспир юнон ва рим адибларининг асарларини мутоалаа қила бошлади. Кейинчалик бу асарларнинг сюжет ва обраўлари унинг пьесалари учун манбаа бўлиб хизмат қилди.

Шекспирнинг болалик ва ўсмирлик таасуротлари унинг ижодида чуқур из қолдирган. “Виндзорлик масхарабоз аёллар” пьесасида ифода этилган турли фъел атворли кишилар орқали унинг она шахри кишилари қиёфасини кўриш мумкин. “Сизга бу қандай ҳуш келади” комедиясида воқеа содир бўлувчи шоирона Арден ўрмони манзараси Шекспирнинг болалиги ўтган Стартфордга яқин Арден ўрмонини кўз-кўз қилиб туради.

1587 ёки 1588 йили Шекспир Стартфордни тарк этади. Сайёр труппа сафида у бир мунча вақт вилоятларда гостролда бўлган, деб тахмин қилиш мумкин. 80-йилнинг охирида у Лондонга келади ва лорд Стренж труппасига ишга киради.

Тез орада пойтахт сахнасида Шекспирнинг дастлабки асарлари қўйила бошлайди. Бу асарлар ҳақидаги турлича фикрлар билдирилган. Ёзувчи ва драматург Томас Неш ўзининг “Сариқ чақасиз чўкки” (01592) памфтелида “Генрих VI” солномаси ҳақида

хайратга тушиб, тўлқинланиб ёзган бўлса, айти пайтда Роберт Грин “Тиз чўкиб олиган сохта обрў” рисоласида Шекспирни “обрўпараст”, “бизнинг қанотимиз баланд кўтарилган қарға”, “актё туркига кирган қоплонюрак” (“Генрих VI”дан масхара тарзида олинган сатр) деб атайди.

Шекспир 1594 йилда Ричард Бербеж бошчилигида “Лорд Камергер хизматкори” труппасига ишга киради. У кичик ролларни ўйнаган. Шекспир ўйнаган роллардан бизга Ҳамлет отасининг арвоҳи ва “Бу бизга қандай хуш келади” комедиясидаги хизматкор Адам роллари маълум. Лекин Шекспир труппада актёрлик билан эмас, балки драматурглик фаолияти билан ҳам шуҳрат қозонди. У труппаннинг асосий драматургига айланди.

Шекспир театр кишиси эди. У ўз асарларини “Глобус” театрининг серзавқ, шўх томошабинлари учун ёзди. Унинг асарлари қурилмаси, тизимига кўра ўша замон сахнасининг талаб ва имконларига монанд тарзда яратилган. У пьесаларни китобхон учун эмас, балки томошабин учун яратар эди. Шу сабабли ҳам Шекспирнинг айрим асарларигина ўзи ҳаётлик чоғидагина чоп этилган.

Шекспир ўз ижодий фаолиятининг охирига қадар, яъни 11612 йилгача “Лорд Кмеаргер” (1603 йилда “Қирол хизматкорлари труппаси”) да ишлайди. Унинг сўнги тўрт йиллик умри Стратфордда ўтади. У 1616 йилнинг 23 апрелида, ўзи туғилган куни шу шаҳарда дунёдан кўз юмади.

Шекспир 37 та пьеса ёзган. Инглиз олими Э.Чемберс унинг пьесалари бўйича қутидаги йилномалар жадвалини тузган:

1590-1591	“Генрих VI” 2-қисм
	“Генрих VI” 3-қисм
1591-1592	“Генрих VI” 1-қисм
1592-1593	“Ричард III”
	“Янглишлар комедияси”
1593-1594	“Тит Андроник”
	“Ўжар қизнинг қуйилиши”
1594-1595	“Вероналик икки йигит”
	“Севгининг беҳуда талвасаси”
	“Ромео ва Жульетта”
1595-1596	“Ричард II”
	“Ёз тунидаги туш”
1596-1597	“Қиро Жон”
	“Венеция савдогари”
1597-1598	“Генрих IV” 1-қисм
1598-1599	“Бухудага ғавғо”
	“Генрих V”
1599-1600	“Юлий Цезарь”
	“Бу бизга қандай хуш келади”
	“Ўн иккинчи кеча”
1600-1601	“Ҳамлет”
	“Виндзорлик мазхарабоз аёллар”
1601-1602	“Троил ва Крессида”
1603-1604	“Тожга зил кетди”
1604-1605	“Ҳар нарсанинг меъёри яхши”
	“Отелло”
1605-1606	“Қирол Лир”
	“Макбет”
1606-1607	“Антоний ва Клеопатра”
1607-1608	“Кориолан”

	“Афиналик Тимон”
1608-1609	“Перикл”
1609-1610	“Цимбелин”
1610-1611	“Қиш эртаги”
1611-1612	“Бўрон”
1612-1613	“Генрих VIII”

Шекспир ижодини уч даврига бўлиш расм бўлган. Биринчи давр (1590-1600) ҳаётбахш ижод давридир. Драмаутрг бу даврда инсоннинг табиатан саҳийлиги ва шахс сифатида эркин комол топишига ҳамда тез орада умумбашарий эзгуликнинг ғолиб келишига мудом ишониб, шавқ-завқ билан ижод қилади. Биринчи даврда яратилган асарлар орасида комедия ва солнома драмалар етакчи ўринни ишғол қилади.

МАЪРИФАТПАРВАРЛИК ДАВРИ ТЕАТРИ

Адабиётлар:

- 1** Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.
- 2** Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
- 3** Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.
- 4**Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.
- 5** Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.
- 6** Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.
- 7** Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.
- 8** С. Турсунбоев Хорижий театр тарихи. Т.,1997
- 9** Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

XVIII асрлар тарих саҳифасига Маърифатпарварлик даври сифатида кирди.

Феодал муносабатлар ва уларнинг ҳамма соҳадаги кўринишларига қарши кураш бу даврнинг асосий моҳиятини белгилаб берган. Инкилобчилик руҳи билан суғорилган илғор буржуазиянинг кенг демократик омма кўмагида олиб борган бу кураши натижасида XVIII асрнинг охири ва XIX асрнинг бошларида Ғарбий Оврўпанинг бирмунча тараққий топган мамлакатларида кескин ўзгаришлар юз берди: иқтисодиётда феодал-крепостнойлик муносабатлари қолдиқларига барҳам берилди, сиёсий соҳада мутлақ ҳукумронлик тизими барбод бўлди, маънавий ҳаётда шахс эркинлиги, инсонпарварлик идеалларини жаҳолат исканжасидан халос қилиш жараёни тўла куч билан давом этди.

Маърифатпарварлик ҳаракати турли малакатларда турли даражада кечди. Англияда XVII асрнинг ўрталарида инкилобий ҳаракат бошланиб, “шонли инкилоб” (1688 йил декабрь-1689 йил январь) деб аталувчи инкилоб билан ўз якунини топади, бу аслида бош кўтариб келаётган буржуазия билна феодал ер эгалари ўртасидаги муроса-мадорадан иборат бўлди. Шунинг учун Англиядаги Маърифатпарварликнинг вазифаси мазкур инкилоб натижаларини мустаҳкалаш ва ривожлантиришдан иборат бўлди.

Италия Маърифатпарварлик ҳаракати ҳам умумоврўпк аҳамиятига эга йирик мутафаккир ва санъаткорлар

ни етиштириб берди.

Маърифатпарварлик турли турли мамлакатларда турли тарихий шароитларда турлича кечган бўлсада, лекин бу ҳаракатнинг илдизи бир. Маърифатпарварлик мафкураси феодал жамиятга қарши бош кўтарган “учинчи табақа” манфаатини ифода этарди. Ижоткорлар турли мамлакатларда турли шакл ва услубларда ижод қилган

бўлсалар-да уларни вазифа мақсадлари муштараклиги бир-бирига яқинлаштириб турар эди. Айни замонда, XVIII аср бадиий ижодиёти бир-биридан тубдан фаркланувчи ўзига хос, бетакрор ноёб ижодий сиймоларни етиштириб берди: Англияда Шеридан ва Гаррикс; Францияда Вольтер, Дидро, Бомарше ва Леке; Германияда Лессинг, Гёте, Шиллер; Италияда Гольдони ва Гоццилар жаҳон маданияти тарихидан муносиб ўрин олган шундай сўз усталари ва санъаткорлар эди.

ИНГЛИЗ ТЕАТРИ

Маърифатпарварлик драматургияси ўз ривожини инглиз заминиди бошлади. XVIII аср инглиз театрининг бу драматургияга қўшган хиссаси улкандир.

Буржуазия муҳотида трагедия кадрланмади. Унинг ўрнини янги мешчанлик драмаси, яна бошқача номи билан айтганда, буржуа трагедияси эгаллади. Мешчанлик драмасининг настлабки намуналари айнан Англияда пайдо бўлди. Бу асарлар кейинроқ Германия, Франция, Италия театрилари ҳаётига ҳам кириб борди. Англияда комедия яхши ривожланди, лекин у ўз шакли ва мазмунига кўра Уйғониш давридаги комедиядан тубдан фарқ қилади. Маърифатпарварлик театри ўз ривожи давомида нотекис ва узок муракаб йўлни босиб ўтди. XVII асрнинг 30-йиллари охири ва 40- йиллари бошида пуританларнинг қажшатқич зарбалари оқибатида Англияда Уйғониш даври театрининг умри тугайди. Янги даврда пуританчасига “роҳибона яшаш” анъанаси учун жуда қулай шароит туғулган эди. Яқингинада серзавқ, сурули ҳаёт шалоласига бурканган Англия эндиликда ноҳуш қора либосга ўралган такводор мамлакатга айланиб қолади. Бундай вазиятда тетарга ўрин йўқ эди. Театрлар ёпилиб, кейин ёқиб юборилди.

Кейинги тарихий воқеалар Стюартлар сулоласининг тикланишига олиб келади. 1660 йили 25 майда Лондонга оқ отда Карл II кириб келади. Монархиянинг анъанавий муассасалари тиклана бошлайди. Пуританларнинг тавқи ланъатида учраган театр ҳам қайта ишга тушади.

Карл II аввал парламент билан алоқани тиклайди, кейин унга қарши кураш очади. 1685 йилдан подшолик қила бошлаган унинг иниси, ўта кетган мутаасиб католик Иаков II мамлакатда яна инқилобий вазиятнинг етилишига сабабчи бўлади. Лекин ҳукумро синфлар тўқнашувга бормай, ўзаро келишиб оладилар. Ҳар қалай халқ инқилобининг абсолютизм истехкомини бир силкитиб қўйгани қолди. 1688 йили ҳукумрон партиялар инглиз маликаси Марияга уйланган Нидерландлар штатгальтери Вилгельм Оранскийнинг тахтни эгаллаш учун Лондонга чақириб оладилар. Катта голланд флоти Торбей кўрфазини эгаллайди. Иаков Стюарт Францияга қочиб кетади. Англияда конституцияга асоланган монархия тикланади. Йирик ер эгалари кучига суянган торийлар партияси билан буржуалашган дворянлар ва буржуазия ҳокимлмгмдаги виглар партияси мамлакатни навбати билан бошқарадиган бўладилар.

Драматургия

Уйғониш давридан кейин, инглиз театрида 1688-1689 йиллари содир бўлган “шонли инқилоб” билан бирга бурилиш босқичи бошланади. Хокиматга қайтиб келган Стюартлар театрини қайта тиклайдилар. Лекин бу ўтмишдаги театрдан анча ўзгача театр эди. Тикланиш даврида классицизм услуби инглиз ота бошлайди. Бу даврнинг аввалида драматурглар Бен Жосонга эргашган бўлсалар, кейинроқ Мольердан намуна ола бошлайдилар. Шекспир даврига хос давра театр шакли ўрнида қутича нусха сахна пайдо бўлади. Бу сахна аср копозициясининг ихчам бўлишини ва воқеаларнинг ҳаққоний чизилишини талаб этди.

yo'qolmaydi va uning niqoblari ham yo'q bo'lmaydi. Men badiha komediyasini Italiyaning shon-shuhrati deb bilaman va uni yozma, uydirma pyesalardan tubdan farqlanuvchi ko'ngil xushi deb hisoblayman». Chindan ham del arte komediyasi an'analari ya-shovchan bo'lib chiqdi. Qizig'i shundaki, Go'tssi del arte komediyasini isloh qilgan Goldoni bilan munozaraga kirib, bu teatr shakl-lini saqlab qolish u yoqda tursin, uning o'zi ham Goldoni kabi adabiy dramaga asoslangan yangi teatr janrini yaratdi. Bu «tragikomik ertak» janri edi.

Go'tssi mubolag'avash hazilni yoqtiradi va ayni chog'da to-moshabinlarga ulug'vor axloq, yuksak xulq-odoblilik namunalari madh etadi, jonfido sevgi, mardlik, burchdorlik hissi, botirlik va yuksak sabot-matonat kabi fazilatlarini ulug'laydi. Go'tssi dvor-yancha yashash tarzi va azaliy ahloq tamoyilini himoya qilib chiqdi; ba'zan u inson kechmishi peshonasiga yozilganiga bog'liq, degan fikrlarni ham olg'a suradi.

Go'tssining bir qator asarlari sharq ertaklari asosiga qurilgan: ular hayotiy haqiqiatga tutash tarzda ajoyib-g'aroyib sarguzasht-lar uchraydi, niqoblar komediyasiga xos to'rt niqob orqali kulgi-mutoyiba, parodiya, hajv mavjlanib turadi. «Malikai Turandot* shunday asarlardandir. Unda er hukmiga toqatsiz, to'rt topishmoq aytib er zotini sinovchi, hato ketsa kallasidan judo etuvchi va oxiri samarqandlik shahzoda Qa'lafni sevib qoluvchi tanti va sarkash xi-toy malikasi Turandot haqida hikoya qilingan.

Go'tssining «Baxtiyor gadolar» asari ham sharq hayotiga daxldor. Unga mansabdorlar adolatsizligini o'z ko'zi bilan ko'rib jazolashni maqsad qilib olgan sultonlar haqidagi ettaklardan biri asos qilib olingan. Samarqand sultoni O'zbek goh imom, goh gado qiyofasida turli kishilar bilan uchrashib, ham o'z saxiyligini, ham adolatli hukmdor ekanini ko'rsatadi. Uning vositachiligida Zumrad o'z sevgilisi visoliga erishadi, to'rt yil awal vaqtincha taxt egasi qilib qoldirilgan bosh vazir Muzaffar fuqarolarga adolatsizlik ko'rsatganligi uchun jazolanadi.

Go'tssi o'z asarlarida ifodali va rango-rang shakllarni ishga soldi. Sahnaviy tomoshaviylikka u alohida e'tibor qaratdi: goho ramzli hikoyalar usulini qo'lladi, goho hayotiy mantiq va izchillikka ro'ju qo'ydi. U ba'zan sehr va afsonalar olamini tarannum etdi, ba'zida borliq haqiqatlarni chizib berdi. Bir narsagina o'zgarishsiz qoldi: bu hayot borlig'i bilan yo'g'rilgan Go'tssi ha-yolotining turli shakllarda namoyon bo'lishidir. Shu bois Go'tssi dramaturgiyasi zamondoshlarining oqilona, lekin quruqroq asarlari qarshisida o'zining sehrli olami bilan ajralib turadi.

O'zbek sahnasiga Go'tssi ilk bor Cho'lpon tarjimasida Moskva teatr studiyasida yaratilgan «Malikayi Turandot* (1927) asari orqali kirib keldi. Shu bo'yi fusunkor italyan dramaturgi o'zbek to-moshabinlarining sevimli mualliflaridan biri bo'lib qoldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Italiyada ma'rifatparvarlik teatri, dramaturgiyasi nega komediya del arte teatri asosida dunyoga keldi? K. Goldoni bu teatrn qay tartibda isloh qildi? Goldoni tomonidan «Ikki boyga bir ma-lay*, «Mehmonxona bekasi* kabi xulq-atvor komediyalarining yaratilishi Italiya teatri rivojida qanday ahamiyatga ega bo'ldi? Goldoni nega o'z pyesalarini «jamoat komediyasi* yoki «xulq-atvor komediyasi* deb atagan.

2. K. Go'tssi nega K. Goldonining teatr islohlari qarshi ku-rashdi? U del arte komediyasini himoya qilgani holda oxir oqibatda nega niyati amalga oshmay, aksincha o'zi ham Goldoni kabi adabiy drama janrining yaratuvchisi bo'lib qoldi? Go'tssining «Uch apelsinga sevgi», «Malikayi Turandot* fiyablari — teatr ertaklari nega italyan teatri tarixida yangi badiiy voqelikka aylandi va hatto Goldoni asarlarini teatrdan siqib chiqardi? Goldoni va Go'tssi asarlarining O'zbekistondagi sahna tarixi haqida nima deya olasiz?

NEMIS TEATRI

XVIII asrda nemis teatri erishgan ulkan muvaffaqiyatlar jahon teatri va adabiyotiga bebaho hissa bo'lib qo'shildi. Aynan nemis dramaturglaridan Lessing, Gyote, Shiller Ma'rifatparvarlik davrida dramaturgiya va teatr sohasida erishilgan yutuqlarga yakun yasab, ma'rifatparvarlik realizmidan XIX asr tanqidiy realizmga o'tish yo'lini belgilab berdilar.

Nemis teatri ham Ovro'poning boshqa mamlakatlari san'ati kabi turlicha rivojlanish bosqichini o'taydi. U ma'rifatparvarlik klassitsizmi, ma'rifatparvarlik realizmi, sentimentalizm,

ilk roman-tizm davrlarini boshdan kechiradi. Lekin bu oqimlar Germaniyada boshqa mamlakatlarga qaraganda o'zgacha ahamiyatga ega bo'ldi.

GOTGOLD EFRAIM LESSING (1709-1781-y.)

Gotgold — Efraim Lessing Saksoniyadagi Kapensa shahrida ruhoniylar oilasida tavallud topgan. O'n yetti yoshida Leypsig universitetiga o'qishga kiradi, lekin ikki yil o'qib uni tashlab ketadi, taniqli adib darajasiga chiqqanda o'qishni Vittenbergda tamomlab, erkin san'atlar magistri unvoniga erishadi. U «Yosh olim» degan birinchi pyesasini o'n sakkiz yoshida yozgan.

Lessing, avvalo, buyuk tanqidchi sifatida maydonga chiqqan edi: Gamburg milliy teatrida ishlar ekan (1767—1768), uning sahnasida qo'yilgan asarlarga taqrizlar yozib, o'zining mashhur «Gam-burg dramaturgiyasi» degan kitobini yaratadi. Uning «Laokoon» risolasi ma'rifatparvarlik realizmi tamoyillarini asoslab berishda yirik tadqiqotlardan biriga aylandi.

Lessingning fikricha, aktyorlik san'ati tasviriylar san'ati bilan poeziya oraliqidagi san'atdir: u ham makon, ham zamon doirasi-dagi san'at, ya'ni bir jihatdan sahnaviylar makon ifoda imkonlariga asoslansa, ikkinchi tomondan shakllanish, rivojlanish qonuniylariga asoslangan. Aktyor, avvalo, jismoniy imkoniyat keng va qovushimli bo'lishi, ya'ni gavdasini sahna ko'zgusida boshqa kishilarning gavdasiga monand mutanosib tarzda jilolantira olishi va o'rni kelganda, butkul shoir o'rnida o'ylay olishi, uzluksiz fikrlay olishi kerak.

Lessing ham Didro duch kelgan muammoga duch keladi: qaysi toifadagi aktyor afzal — hissiyotli aktyormi yoki sovuqqon aktyormi? Bu masalada Lessingning mulohazasi Didroning javobiga qaraganda ma'rifatparvarlik realizmi ruhiga yaqinroqdir. U hissiyot bilan aql-zakovat uyg'unligi tarafdori. Uning fikricha, bu ikki jihatning qaysi birinidir ustun qo'yish o'rinsizdir. U klassitsizmga xos sovuqqonlikka ham, maishiy izohvozlikka ham cho'chib qaraydi. Aqli raso aktyor asarning u yoki bu lavhasining nimaligini anglaboq, o'z-o'zidan hissiyot ta'siriga beriladi.

Ayni zamonda Lessing ham Didro singari «hissiyotli» aktyorga ishonchsizlik bilan qaraydi. «Hissiyot qandaydir botiniylar, ichki narsa, bu haqda uning tashqi ko'rinishi orqaligini fikr yuritish numkin», deydi u. Demak, his-tuyg'uni zohiran, sirdan namoyon etuvchi aktyor «beshavq, sovuqqon bo'lishi»dan qat'i nazar, sahna uchun birinchi toifa aktyordan foydaliroqdir.

«Haqiqiylar san'ati insondan boshlanishi kerak, - deya xitob qildi Lessing, klassitsizm estetikasi saroy tamoyillariga asoslanganligini qayd etarkan, — saroy mutlaqo shoir tabiatini o'rganadigan joy emas, saroyning udumi, dabdabasi odamni mashinaga aylantirib qo'ysa, shoir bu mashinalarni yana odamga aylantirishi kerak».

Lessing dramaturg sifatida barcha janrlarda qalam tebratgan. Uning har bir asarining o'z ohangi bor: «Oyimqiz Sara Sampson» ko'z yosh uyg'otsa, «Minna fon Barnxelm» kuldiradi, ruhiylar orom baxsh etadi. «Emiliya Golotti» ko'ngilini musibat ohangiga g'arq qiladi, «Donishmand Natan» chuqur o'ylar toldiradi.

«Minna fon Barnxelm yoki Sarbozning baxti» (1767) Prussi — Saksoniya urushi tarixidan olingan asar bo'lib, unda Germaniya-ning milliy birligi, yaxlitligi muammosi olg'a surilgan edi. Pruss zo'biti mayor Telgeym taslim bo'lgan Sileziya shahriga solingan urush tovonini o'z puli hisobidan to'laydi. Raqib tomonga bunday xayr-ehson ko'rsatishdan shubhaga tushgan Prussiya boshliqlari Telgeym ustidan jinoiylar ish qo'zg'aydilar. Aybsiz aybdor hotamtoy mayor og'ir ahvolga tushib qolgan bir paytda, saksoniylar qiz, sevgilisi Minna kelib, uni tergovdan qutqarib oladi. Pyesa ikki oshiq-ma'shuqaning baxtli uchrashuvi bilan tugaydi.

Lessing pyesa g'oyasini qahramonlarning xulq-atvori orqali ifoda etgan. Personajlarning har safar yangilik bilan paydo bo'lishi voqeaning tig'iz o'sib borishiga sabab bo'ladi. Bosh qahramonlar ideal qahramonlar sifatida ko'rinadi. Xudbinlikdan xoli chin sevgi egalari bo'lish bu kishilar or-nomus, yurt oldidagi burch tuyg'usini chuqur his etishiylar bilan ajralib turadilar. 1779-yili Lessingning so'nggi «Donishmand Natan» asari yaratiladi. «Mening yozgan asarlarim orasida eng ta'sirchan pyesa bo'lg'usidir» - deb yozgan edi dramaturg bu asarni yozishga kiras-har ekan. Ushbu asar chindanda juda dilga yaqin pyesa bo'lib chiqdi. Unda diniylar musohabaga o'rin berilmagan, balki adovatchi ruhoniylar misolida inson zurriyotini oyoq osti qilishdek mutaassibona qarashlar buyuk ezgulik, insoniylar ideallari tasviri orqali fosh etilgan. Uy-joyi vayron bo'lib, oilasidan judo bo'lgach, nasroniylar qizni o'z tarbiyasiga olgan va uni muqarrar o'limdan saqlab

qolgan qud-duslik yahudiy Natan qiyofasida o'sha davr o'quvchilari Lessing ning o'zini ko'rgandek bo'ldilar. Bu mehr-sahovatli, tiyran aql-zakovat sohibi, qabohat va nodonlikka qarama-qarshi qo'yilgan bir shaxs edi.

«Donishmnd Natan o'z shakliga ko'ra ma'rifiy-falsafiy drama tarzida paydo bo'ldi.

«Lessing — bizning g'ururimiz va mehr-muhabbatimizdir», degan edi Geyni. Lessingning ijodi bilan nemis dramaturgiyasi kuch-qudrat kasb etdi, ulug' erkinlik g'oyalari bilan yo'g'rildi. Uning butun umri bekami-ko'st adolat tantanasi yo'liga sarflandi.

GYOTE (1749-1832-y.)

Yogann Volfgang Gyote Frankfurt-Maynda boy oilada tavallud topgan Gyotening otasi huquq doktori bo'lib, ota-bobolaridan meros qolgan sarmoyadan tushuvchi foiz hisobiga yashagan va o'g'lining tarbiyasi bilan shug'ullangan.

Gyote oilada juda yaxshi tarbiya ko'radi, so'ng Leypsig va Strasburg universitetlarida tahsilni davom ettiradi. Gyote bolaligi-dan teatrga ishqiboz bo'lib yashagan. Teatrga borish uning o'quv jadvaliga kiritilgan edi. Uning yoshlikdan o'zini dramaturgiyada si-nab ko'rishi ajablanarli emas. U mashhur bo'lib ketgan «Gyots fon Berlixingen* (1773) nomli birinchi pyesasini Strasburgda yozdi. Bu xalq hayotiga bag'ishlangan birinchi nemis tarixiy dramasi bo'lib, u yangi adabiyotni shakllantirishda katta ahamiyatga ega bo'ldi. Asar oilaviy-maishiy mojaro emas, balki to'g'ridan-to'g'ri ijtimoiy-siyoyo-siy to'qnashuv asosiga qurilgan edi.

Asardagi voqea XVI asr Dehqonlar urushi davrida sodir bo'ladi. Uning markazida tarixiy shaxs obrazi turadi. Gyote Volter va boshqa ma'rifatparvarlardan farqli o'laroq tarixga haqqoniy qarashga harakat qildi. Gyote zamonaga qandaydir «sha'ma» qilish ma'nosida tarixga murojaat qilgan emas. Tarix uning uchun jaddiy tadqiqot manbayidir. Tarixni zamonga xizmat qildirish vazifasini esa Gyote ikki davr uchun umumiy muammoni olg'a surish orqali amalga oshiradi. Shu bilan u muammoning zamon uchun dolzarb-ligini tarixiy mantiq asosida tasdiq etib beradi.

Gyote o'z umidini bosh qahramon bilan bog'laydi. Gyots mi-solida parokandalik vaziyatida ham o'zini yo'qotmay, ikkinlanmay, o'z e'tiqodi va idealiga sodiq qola oluvchi shaxs siymosini ko'rgandek bo'ladi. Gyote murosasizlikni emas, balki kurashish g'oyasini olg'a surgan. Hatto, kutilgan natijani bermagan kurash ham foydali, zero u insoniy qadriyatlarni himoya qilishga qaratilgan bo'ladi. Shu sababli ham Gyote Gyotsning jasoratini kelajak avlodlar uchun namuna deb hisoblaydi. «Seni rad etgan zamonga xayf» deydi Gyots haqida uning o'limi chog'ida asar qahramonlaridan biri.

Tarixiy mavzudagi keyingi «Egmont* (1775) asarida ispan hukmiga qarshi kurashgan nedirlanlar sardori graf Egmont ispan noibi gersog Alba tomonidan qatl etilishi hikoya qilingan. Shahzoda Oranskiy Albaning taklifini rad etib, o'limdan qo'rqib uning huzuriga bormay, o'zini chetga oladi, Egmont esa kelishuv yo'li bilan ispan zulmidan ozod bo'lish mumkin deya o'zini o'limga giriftor etadi. Oranskiy zarurat tufayli yurtini tark etgan, ziyrak siyosatchi, Egmont esa buning aksi, o'zini o'zi qo'lga tu-shirib beradi. Lekin asarning qahramoni Oranskiy emas, balki Egmont. Egmont o'z e'tiqodi yo'lida halok bo'lish bilan o'zining yuksak insoniylik sha'nini ko'rsatadi. Bu yerda Gyotening insonparvar-ligi namoyon bo'lgan. Egmont xalqqa namuna bo'la oladigan ma'naviy barkamol qahramon tarzida ko'rinadi.

Gyote «Ifigeni Tavridada» (1779), «Torkvato Tasso* (1790) kabi tragediyalar yozadi. Lekin uning «Faust» tragediyasi jahon adabiyoti xazinasiga qo'shilgan bebaho hissa bo'ldi. Gyote bu asar ustida yet-mish yil davomida goh to'xtab, goh davom ettirib ish olib borgan. Gyote bu asarda ma'rifatparvarlikning tub ma'no va mohiyati inson-ning olamaro muloqoti, tabiat sirlarini anglash va shu cheksiz mo'jizalar xilqatida o'z o'rnini topishida ekanini ifoda etib berdi.

O'rta asrlarda Germaniyada Faust degan darveshsifat bir tabib o'tganligi haqida rivoyatlar to'qilgan. Shulardan biri Marloning «Faustning fojiali tarixi* tragediyasiga asos bo'lgan edi. Gyote trage-diyasida Faust qartaygan holatda shayton Mefistofelni uchratishi va o'zaro shartnoma tuzishlari bilan voqea ayj oladi. Shartnomaga ko'ra Mefistofel Faustni yoshartiradi, Faust umrining qaysidir pallasida hayotdan qoniqish hosil qilganini bayon etgan paytda, shayton unga egalik qilish, ya'ni o'ldirish huquqiga ega bo'ladi. Shayton Faust totli hissiy damlarni tortiq etish bilan Faustni qo'lga tushirmoqchi bo'ladi: go'zal Gretxen bilan uchrashtiradi, davlat

ishlarida lavozim-lar bilan siylaydi. Lekin birortasi Faustning ko'ngliga taskin berol-maydi. Unga hayotning ma'nosi nimada ekani noaniq bo'lib qolaveradi. Fojining oxiridagina u hayotning ma'nosi erk uchun ku-rashish ekanini anglay boshlaydi. So'nggi lavha: dengiz qa'ridan ajratib olingan dala, Faust yer ag'darish bilan band, qartayib qolgan bo'lsa-da, u juda osuda va mamnun, bu keng olamda o'zini endi topgandek edi. «Shoshma, e ko'hli fursati zamon», deya xitob qiladi u. Shu zaylda shart buziladi. Mefistofel uning jonini oladi. Lekin shayton endi inson ruhining nechog'li ulug'vor ekanligini isbot et-ishga ulgura olgan Faustga ega bo'la oldi, xolos.

«Faust» falsafiy teran asar bo'lish bilan birga hayotiy haqqoniy asar hamdir. Gyotening aynan «Faust» asari Ma'rifatparvarlik rea-lizmining eng ulkan muvaffaqiyati hisoblanadi. Bu asar XVIII va XIX asrlar adabiyotini bir-biri bilan bog'ladi va ayni zamonda o'z davrinigina emas, umuman, yangi zamon poeziyasining eng yirik yodgorligi bo'lib qoldi.

Gyote dramaturggina emas, shu bilan birga, teatr san'atining yirik arbobi ham edi. 1791-yildan 1817-yilga qadar u Veymar saroy teatriga rahbarlik qiladi, o'z teatr maktabini yaratadi.

FRIDRIX SHILLER (1759-1805-y.)

Yogann Kristofor Fridrix Shiller Vyurtemberg gersogligining Marbax shahrida zobit oilasida tavallud topgan. Yoshligidan uni gersog Karl Yevgeniyning yopiq harbiy bilim yurtiga o'qishga beradilar. Bu yer — o'quv maskanini emas, qamoqxonani eslatardi. Talabalar ota-onalari bilan ham nazoratchining kuzatuvi ostida uchrashardilar.

Shiller o'zining «Qaroqchilar» deb atalgan birinchi pyesasini shu yerda 19—20 yoshida yozgan. Asar qo'shni Mangeym gersog-ligida qo'yiladi (1781). Shillerni badiiy ijodga qo'rganlikda ayb-lab, Karl Yevgeniy avaxtaga tashlaydi, jazodan qutilgach, u bir um-rga Vyurtembergdan chiqib ketadi. Ta'qib-tazyiqlar ostida uning keyingi «Makr va muhabbat*» (1783), «Fiyesko fitnasi» (1784) pye-salari yaratiladi.

Shiller Leypsig, Drezdenda yashaydi, umrining so'nggi davrini Veymarda Gyote bilan ijodiy hamkorlikda o'tkazgan. U tarixni o'rganishga beriladi, lyen dorilfununining professori unvoniga sa-zovor bo'ladi. Tarixiy mavzularda «Don Karlos», o'ttiz yillik ta-rixidan «Vallenshteyn haqida trilogiya, «Orlean qizi», «Vilgelm Tell*. «Mariya Styuart* tarixiy dramalarini yaratadi.

«Qaroqchilai» Shillerning birinchi asari bo'lsa-da, aka-uka Karl Moor va Frans Moor orasidagi to'qnashuvni yovuzlik bilan ezgulik orasidagi kurash tarzida umumlashtirish orqali umuminsoniy ideallar madhiga aylangan tragediya tarzida dunyoga chiqdi. Riyokor Fransning ig'volari tufayli Karl otasining qarg'ishiga uchrab, merosdan mahrum etiladi, so'ng qaroqchilar safiga qo'shilib, ularning boshlig'iga aylanadi. Ma'rifatparvarlik ru-hidagi aka-uka to'qnashuviga asoslangan asarlarda aka-uka orasidagi mojaro oila doirasida boshlanib shu yerda yakunini topgan bo'lsa, Shiller bu mojaroni shekspirona usulda tahlil etadi. Bu yerda aka-uka orasidagi to'qnashuv «Qirol Lir»dagidek keng miqyosda ko'zdan kechirilgan. Shiller o'z asarida obrazlarga keng-roq ijtimoiy ma'no beradi. Frans, masalan ochiqdan-ochiq feodal tartib himoyachisi tarzida ko'rinadi; o'z maqsadi yo'lida eng yovu-zona usullarni ishga soladi. Vakil orqali Karl ni o'ldi, deb ishonti-rish uchun uni otasining oldiga yo'ilaydi, joni chiqmagan otani, oidi deb sag'anaga oborib tashlatadi, turli ig'volar bilan Karlning sevgilisi Amaliyaga egalik qilmoqchi bo'ladi.

Karl Moor adolatsiz kimsalardan qasos olish uchun qaroq-chilarga qo'shiladi. Lekin uning sheriklari davlatmand kishilar qa-tori kambag'allarni ham talaydi, bolalar va xotin-qizlarni ham qilichdan o'tkazadi. Karl adolatni tiklash o'rniga, aksincha adolat-sizlikni kuchaytirib yuboradi. Buni mard, adolatparvar Karl anglaydi, o'zini qonun hukmiga topshirishga majbur bo'ladi. Qaroqchilar to'dasi Karl oldidagina burchdor bo'lmay, Karl ham to'da oldida burchdor edi. Bu bosqinchi kazzoblar to'dasiga Karlga xos bo'lgan oliyjanoblik yot edi. Karl o'z sevgilisi Amaliyani ularning ko'z o'ngida chavoqlab o'ldiradi va shu hisobiga to'dadan ajraydi va o'zini ham qonun jazosiga mahkum etadi.

«Makr va muhabbat* tragediyasida zamonaviy voqea, zamona-viy ijtimoiy muhit doirasida insoniy siymolar chizilgan. Pyesa markazida kambag'al sozanda Millerning qizi Luizaning zodagon Ferdinandga bo'lgan sevgi tarixi turadi. Ferdinand otasi fon Val-terning istagicha grafning o'ynashi bo'lib kelgan suyuq'oyoq Mil-ford xonimga uylanishi kerak. Bu fon Valterning graf oldidagi nufuzini oshirib, mansabida qolishiga sabab bo'lardi. Lekin Ferdinand Milfordga

uyanishdan bosh tortadi. Shunda fon Valterning kotibi Vurm Luizaga Ferdinandni sevmaslighi haqida xat yozdiradi. Xatdan xabarbor bo'lgan Ferdinand oxiri Luizaning uyiga kelib, so'nggi bor sevgilisi bilan uchrashib, o'zi zahar ichadi, sevgilisiga ham zahar ichiradi. O'limi chog'ida Luiza Ferdinandga uning otasining zo'ri tufayli xat yozganligi, aks holda qari otasi qamab qo'yilishini va hamon Ferdinandni sevishini aytadi.

Mazkur tragediyada qahramonlar hayotiyiligi bilan ajralib turadi. Luiza ma'naviy boy sevgi egasi tarzida ko'rinadi. U sevgilisi visoliga yetish uchun kurashadi, azob chekadi, lekin qabihona muhitning qur-boniga aylanadi. Luizaning otasi Miller o'z mehnati bilan kun ko'ruvchi o'rta hoi tabaqaning vakili, qizi Luizaga o'ta, mehribon ota, oddiy inson tarzida umumlashtirilgan. Bu inson timsolida jabr-zulmdan kalovlab qolgan jonsarak insonlar taqdiri umumlashgan.

Ferdinand kishilarning shunday yangi bo'g'iniga mansubki, u o'zaro tenglik, sevgi-sadoqat g'oyalarini tasdiq etishga qodir shaxsdir. Ferdinand ma'rifatparvarlik dramasining boshqa qahramonlarga qaraganda ijtimoiy qabohat nima ekanini chuqurroq his etadi va yovuzlikka qarshi mardonavor kurash boshlaydi. U chekinish, ikkilanish nima ekanini bilmaydigan qahramon.

Lekin shu bilan birga, Shiller mavjud hayotiy borliqdan chekin-maydi; sevgi mojarosini «g'oyibdan keluvchi» baxt tarzida chizmaydi. Ikki sevishganning qarashlari turlichadir. Luizaning xatti-harakati vaqti kelib Ferdinand uchun umuman tushinarsiz bo'lib qoladi. Luiza nega sevgilisi bilan birga qochib ketishdan bosh tortdi? Ferdinand buning sababini tushunishga qodir emas. Ana shu o'zaro mo-jaro va tushunmovchilik har ikkala oshiq-ma'shuqani o'limga olib keladi. Ferdinand o'zining hayot-mamoti deb bitgan Luizaga ishon-may qo'yadi va natijada, unga o'limdan boshqa chora qolmaydi.

Tragediyada «oilaviy fojia» ijtimoiy ma'no ko'lami kengligidan ijtimoiy fojia darajasiga ko'tariladi. Shu bilan birga, Ferdinand ijtimoiy manfaat yo'lida emas, balki o'z baxt-saodati deya kurashadi. Uning noroziligi yovuz kimsalarga qarshi qaratilgan norozilikdir.

Qahramonlar pokiza axloq deya uzlarini jabr-zulm tig'iga uradilar; ularning vijdon va axloq pokligi yoiidagi kurashlari ki-shilarni erkparvarlik ruhida tarbiya etib boradi. Lekin 80-yillarga kelib, bu usul urnini yovuzlikka ochiqdan-ochiq qarshi kurashish shakli egallaydi.

«Makr va muhabbat»dan so'ng ezilgan «*Don Karios*» asarida shunday ruh o'z ifodasini topgandir. Pesada taxt merosxo'ri don Karlosning o'z o'gay onasi, ispan qiroli Filipp II ning yosh xotiniga bo'lgan baxtsiz muhabbati haqida hikoya qilingan. Pyesa Bastiliyani qo'zg'olonchilar egallashidan ikki yil awal, 1787-yili tamomlanadi. Shundan keyin pyesaga ancha o'zgarishlar kiritiladi: undan, masalan, Niderlandiyaning ispan bosqiniga qarshi kurashi mavzusi o'rin oladi. Don Karlos va Elizaveta butun kuch va e'tiborlarini Niderlandiyaga yordam berishga qaratadilar va shu bahonada o'zaro sevgilarini ham unutadilar.

«Don Karlos*» yuksak darajada haqqoniy asar sifatida qabul qi-linadi. «Qaroqchilar»ning jasurona g'oyasidan qoyil qoldim, ♦Fiesko* xayratlanarli, lekin shunday salohiyat sohibining oddiylik va tabiiylikka yaqinlashuviga doimo shubha qilib kelardim. Lekin bizning «Karlos» shubhamning asossiz ekanini ko'rsatdi», -deb yozdi Shillerga Germaniyaning ulkan aktyori Shreder. Mazkur pyesada markiz Pozadek romantik qahramon paydo bo'ladi. Shiller qahramonlari ko'pincha «g'oya jarchi*lari bo'lib kelganlar. Ana shu jihat markiz Pozada boshqa qahramonlarga qaraganda yana ham quyuqroq aks etgan. U Shillerning XVIII asrdan XVI asrga, Filipp II saroyiga jo'natilgan shaxsiy vakili yanglig' zohir bo'ladi.

Markiz Poza — ilk ma'rifatparvarlik g'oyalarining ifodachisidir. Lekin ba'zan bu g'oyalar yangichasiga, ulug' fransuz inqilobiga hamohang tarzda karomatli g'oyalar tarzida jaranglaydi.

Ma'lumki, inqilobning birinchi davrida monarxiyani ag'darib tash-lash masalasi qo'yilgan emas. Ma'rifatparvarlar xalq tashvishini chekadigan mehr-shafkatli qirol g'oyasini olg'a surganlar. Markiz Poza (inqilobning dastlabki notiq-lari chaqiriqlariga monand tarzda) yakka taxt sohibi ma'qul, negaki, u o'z taxtida o'tirib, olam rivojini o'z qonuni bo'yicha boshqarib turadi, deb hisoblaydi. «Odamlarga erk bering, ey olampanoh, ular so'zlarini erkin ayta olsinlar*», deydi u qirolga qarata.

Lekin shu bilan birga Poza ag'dar-to'ntar o'zgarishlar qilish ta-rafdori emas. U zo'ravonlik bilan ozodlikka erishib bo'lmaydi, ozodlik hadya etilishi kerak, deb hisoblaydi. U «inson o'zini o'zi topishi kerak*» degan fikrga boradi.

Shillerning tarixiy mavzuda yozilgan asarlari orasida «Mariya Styuart (1800)» ma'rifatparvarlik realizmi sohasida erishgan eng yirik yutug'i bo'ldi. Unda, umuman nemis dramaturgiyasi erishgan yutuqlar bir nuqtaga jo bo'lgandek uyushiq tarzda namoyon bo'lgan.

Shiller o'Mariya Styuart»ni tahliliy drama deb atagan. Bu ta'bir bo'lib o'tgan, endi rivojlanishi lozim bo'lgan voqea pyesaga asos bo'lganligini anglatadi. Muallif barcha voqealar kechimini ko'rsatmaydi, balki ularning eng qaynoq nuqtalarini chizib tahlil etadi. Shiller «Shoh Edip»ni shu toifadagi pyesa uchun namunaviy asar deb hisoblagan. Lekin, Shiller Sofokl asarining tashqi tomonini tiklagan emas. Shillerning antik merosni chuqur o'rganishi unga yangi toifadagi psixologik fojiani yaratishda yordam berdi.

♦Tahliliy drama* ham sahnoboplik va hayotiy haqqoniylik talablariga javob berishi shart edi. «Mariya Styuart*» asari awal uzoq davom etgan o'zaro kurash va fitnalardan so'ng Shotlandiya qirolichasi Mariya Styuartni ingliz qirolichasi Yelizaveta Tyudor asira qilib olishi vaqtdan boshlanadi. Gap hayot yo mamot ustida boradi. O'tgan barcha umr masofasiga teng sanoqli kunlar, balki soatlar ikki shaxs qismatini hal qilayotgan edi.

Yelizavetaning taxt sohibasi bo'lib qolishi omonat bir gap: u millatning chin g'amguzori, tayanchi bo'la oladimi? Uning taqdiri shunga bog'liq. Shu bois Shiller Yelizavetani ikki xil qiyofada ko'rsatadi. Shiller tasvirida u qirolicha sifatida millat fazilatining timsoli, lekin ayol qiyofasida esa shafqatsiz, riyokor zotdir.

Mariya o'zgacha obraz. Mariya Styuart asli tarixda qora kuchlarning tayanchi bo'lib kelgan. Uning ingliz taxtiga chiqishini butun Ovro'po mutaassiblari intilqilik bilan kutgan edilar. Shiller Mariyani ham ikki qiyofada ko'rsatadi. Muallif Mariyaning jinoyat-larini yashirmaydi, lekin uni hukmdorlik martabasi buzganini ham ko'rsatib o'tadi. Hibsda o'tgan oylar Mariya uchun poklanish davri bo'ladi. U shu chor devor ichida hukmdor sifatida emas, oddiy inson nigohi bilari qarashga o'rganadi, g'am-alam nima ekanini his qiladi. Qatl onlari yaqinlashgan sari, Mariyada ruhiy komillik yeti-lib boraveradi. U taqdiri azaldan nola chekib, falakka iltijo qiladi. U umr bo'yi azob-uqubatlar to'fonida toblanib, gunohi to'kilib, o'zini-o'zi topishga chog'lanib turgandek bo'ladi.

«Mariya Styuart» Shillerning psixologik drama sohasidagi eng yirik yutug'i bo'ldi. Ushbu asari ustidagi ishlari yakunlanar ekan, nomi yetti iqlimga ketgan dramaturg: «Nihoyat, dramaturgiyaning tub mohiyati nima ekanini anglay boshladim, kasb ko'nikmasini egallay boshladim*», deyishga jazm etadi.

Lekin uning umr shamidan ozgina qismi qolgan edi. Yangi asr boshlarida Ovro'poda uning o'lgani haqida ora-sira mish-mishlar eshitilib turadi. Uning 1805-yil 9-mayda vafot etgani rost bo'lib chiqadi.

Nemis ma'rifatparvarlik dramaturgiyasining o'zbek teatri tari-xida sezilarli o'rni bor: o'zbek sahnasida G'arb dramaturgiyasidan sahnalashtirilgan birinchi asar Shillerning «Makr va muhabbat*» (1921) tragediyasi bo'ldi. «Qaroqchilar» ham ayni shu davrda qo'yildi va bu ikki asar bir necha bor qayta-qayta talqin etilib, ko'plab o'zbek aktyorlarining ijodiy kamolotida ma'lum o'rin oldi. Gyotening mashhur «Faust*» asari Erkin Vohidov tomonidan tar-jima qilinishi ham o'zbek kitobxonida nemis mumtoz adabiyotiga nisbatan katta qiziqish uyg'otdi.

SAHNA SAN'ATI

XVIII asrning 30-yillarida Leypsig shahrida iste'dodli aktrisa teatr tashkilotchisi Karolina Neyber tomonidan nemis teatri tarixiga «Leypsig maktabi*» nomi bilan kirgan teatriga asos solindi. Shu asrning o'rtalarida ijod gulshaniga kirib kelgan deyarli barcha yirik nemis aktyorlari o'z faoliyatlarini shu teatrdan boshlaganlar. Ular klassitsizmning rol va matn ustida ongli ishlash yo'riqlarini shu Lepsig sahnasida egallaganlar.

XVIII asrda nemis teatrida yuz bergan eng shonli davr ulug' aktyor va rejissor Fridrix Lyudvig Shryoder (1744—1818) ning nomi bilan bog'liq. Shryoderning nemis teatri oldidagi tarixiy xizmati Shekspir asarlarini sahnaga qo'yish va ularda o'zi bosh rollarni ijro etishda

ko'rindi. Uning bu boradagi faoliyati «Hamlet» asarini qo'yishdan boshlandi. Spektakl premyerasi 1776-yil 20-sentabrda katta muvaffaqiyat bilan o'tadi. Shundan so'ng «Otello», «Venetsiya savdogari», «Har narsaning me'yori yaxshi», «Qirol Lin», «Richard III», «Genrix IV» «Makbet» asarlari qo'yiladi. Shryoder Hamletning ichki dard-alam va ruhiy iztiroblarini butun murakkabligi bilan ifoda etib bergan edi. Shryoderning yana bir eng e'tiborli roli — «Lir» edi. «Uning o'tli qarashlari, - deb yozgan edi zamondoshlaridan biri, — og'riqli qalb jazavasi birgina sahna davomida obrazni tubdan o'zgartirib yubordi. Uning ko'zlaridan chaqmoq otilgandek, yuzi qizarib ko'pchib ket-gandek bo'ladi. Gavdasining har bir qismi jarohat olgan misol titraydi, lablari qaltiraydi, qo'llari ko'kka ko'tariladi, momaqaldiroq gumburi-dan uzilib tushgandek dahshatli ovozda nasl-nasabiga tavqi la'nat toshlarini otadiki, tomoshabinni ham titroq qoplab oladi*. Bu shunday dahshatli qaig'ish ediki, Gonerilya rolini ijro etuvchi aktrisa bu qarg'ishning bolalariga tegishidan cho'chib, Shryoder bilan chiqishdan bosh tortgan.

Shryoder ham Garrik singari ma'rifatparvarlik realizmiga suya-nib ish ko'rgan. «Ham histuyg'u va aql-idrok uyg'unligi» uchun kurashdi va o'z shijoatini mohirona tarzda boshqara bildi. U har bir rolning ayri-cha, o'ziga xos qiyofada ajralib turishiga alohida e'tibor berar edi. «Men har bir rolning o'ziga yarashiq ifodasini topishga urinaman. Natijada, rol boshqacha emas, aynan o'z turqi va qiyofasini topadi*, der edi u. Shryoder o'z ijodi bilan Germani-yada ma'rifatparvarlik realizmi rivojining eng yuqori cho'qqisini belgilab berdi. Uni «nemis Garriki» deb atasa ham bo'lardi, lekin u nemis Shryoderi edi; uning shuhrati o'ziga yetib ortardi.

1780-yillarda Germaniyada klassitsizm uslubi kuchayadi. Shu yo'nalishga asoslangan Gyote boshliq Veymar teatri nemis sahna san'ati rivojida katta ahamiyatga ega bo'ldi. Ulkan san'atkor boiganligidan Gyote fransuz klassitsizmiga mutelarcha taqlidchi bo'lib qolmadi. Aslini olganda, u klassitsizm uslubiga moslangan ma'rifatparvarlik realizmi yo'nalishida ish ko'rgan edi. Gyote bir xil rollarni ijro etish usuli, «amplua»ni tan olmadi, u lanj, loqayd kim-salar rollarini shijoatli aktyorlarga ham beraverdi. Bu bilan u o'zidan uzoqlashib, o'zgalar qiyofasiga kirish usulini ko'zlar edi. Uning teatri repertuari klassitsistik tragediyalar qatori Shekspir, Shiller, Kalderon, Gotssi va boshqa jahon dramaturglari asarlariga asoslangan edi. Muhimi, repertuarda shoirona ruhdagi asarlar bo'lishi kerak edi. Veymar teatri aktyorlari Germaniyada she'rni eng yaxshi o'qiydigan kishilar bo'lishgan. Ularning ulug'vor, biroz tantanavor nutqiy ifodalari shoirona ruh bilan uyg'unlashib, teatrnin chin nafasat gulshaniga aylantirgan edi. Gyotening san'ati zamon ruhiga va jahoniy o'zgarishlarga mos bo'lib tushdi.

Lekin shu bilan birga, Veymar sahnasi eski klassitsizm teatriga xos shaki va aqidalardan xoli emas edi. Bu Gyote tuzgan «Aktyorlar uchun qoidalar»da o'z. izini qoldirdi. Bu risolada klassitsizmning qoida va amaliyotini chuqur bilgan san'atkorning qarashlarigina emas, Lessingning nazariy qarashlari ham o'z ifodasini topgan.

XVIII asr teatr san'ati ma'rifatparvarlik tafakkuri tug'ila bosh-lagan palladan dramaturgiya va aktyorlik san'atining noyob na-munalari yaratilgunga qadar bo'lgan g'oyat boy taraqqiyot yo'lini bosib o'tdi. Bu ijodiy kashfiyotlar avlodlar xotirasida abadul-abad muhrlandi va ular sahna san'atining kelajak ravnaqi uchun mustahkam poydevor bo'lib qoldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Lessingning aktyorlik san'ati ikki o'lchamli, ya'ni ham ma-kon, ham zamon doirasidagi san'at degani nimani anglatadi?

Lessingning «Minna fon Barnexlm» asarida Telgeym va Minna orasidagi sevgi-muhabbatning nemis xalqining milliy birligi g'oyasiga qay darajada bog'liqligi bor? «Donishmand Natan» asari nima haqda?

2. Gyotening «Gyos fon Berlixingen», «Egmont» asarlarining nemis dramaturgiyasidagi yangiligi nimalarda ko'rinadi? «Faust» asarining umuminsoniy mohiyati nimada?

3. Shillerning «Qaroqchilar» tragediyasida Karl Moor nega qa-roqchilar safiga qo'shildi va nega oxiri o'zini o'zi qonun hukmiga top-shirdi? Nega Shillerning bir asari «Makr va muhabbat» deb atalgan?

4. Shryoderning nemis teatri oldidagi tarixiy xizmati nimada? Gyotening Veymar teatri-dagi rejissorlik faoliyati haqida nima deya olasiz?

XIX ASRNING BIRINCHI YARMI VA O'RTALARIDA G'ARBIY OVRO'PO TEATRI ROMANTIZM TEATRI

Адабиётлар:

- 1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.**
- 2 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.**
- 3 Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.**
- 4Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.**
- 5 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.**
- 6 Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.**
- 7 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.**
- 8 С. Турсунбоев Хорижий театр тарихи. Т.,1997**
- 9 Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.**

Ovro'po mamlakatlari va AQSH teatri XIX asrda o'z taraqqi-yotining yangi bosqichiga ko'tariladi. 1789—1794-yillar fransuz bur-jua inqilobi tufayli iqtisodiy-ijtimoiy sohada shunday o'zgarishlar ro'y berdiki, ular teatr san'atini tubdan yangilanishga olib keldi.

Ovro'po teatrining faoliyat tarzi XIX asrda butkul boshqacha tusga kirdi: o'sha davr uchun xos erkin raqobat tarzi teatrlar tar-mog'ining mudom kengayishiga olib keldi. Ovro'po mamlakatlarida bo'lganidek, AQSHda ham markaz va viloyatlarda ko'pdan-ko'p shaxsiy teatrlar paydo bo'ldi. Ular ommaviy tomoshabinlarga mo'ljallangan imtiyozli teatrlar (Parijda xiyobon teatrlari, Lon-donda kichik teatrlar) dan farqlanib turardi. Demokratik doiralar mafkurasi ma'naviy hayotning boshqa sohalari qatori teatrga ham samarali ta'sir ko'rsata boshladi.

XIX asrning birinchi yarmida ijodiyotda romantizm yetakchi badiiy yo'nalish bo'lib qoladi. Shakllanish bosqichi shu davrga oid tanqidiy realizm uslubi romantizm bilan baqamti yashab, XIX—XX asrlar bo'sag'asida drama va sahna san'atining asosiy badiiy yo'nalishiga aylanadi.

Romantizm dunyoni anglash usuli, ijodiy uslub tarzida XVIII asrning oxiri — XIX asrning boshlarida umuminqilobiy ko'tarilish, ijtimoiy va milliy ozodlik harakatlari mahsuli sifatida shakllandi. Romantizm o'sha davrning bayrog'iga aylandi, bunga sabab bu san'at orqali davr olg'a surgan insonning shaxsiy erkinligi, xalqlar-ning mustaqillik uchun kurashish g'oyalari idrok etildi.

Romantizm atamasi fransuzcha romantisme so'zidan olingan bo'lib, ishqiy munosabatlar bilan bog'liq voqea va yozishlarni anglatgan. Romantizm teatri — tabiatan shoirona kechmishga, lirik jo'shqinlikka asoslangan san'at; shu holat mazkur san'atda awal muqimlashib qolgan san'at qoidalariga zid tarzda «his-tuyg'u ustuvoriigi* bosh qoidaga aylanishini belgilab bergan. Romantiklar yangi tarixiy bosqichda klassitsizmga qarshi kurash ochib, bu oqimga xos aql-idrok ustuvorligi qoidasini yo'qqa chiqardilar. Ular voqelikni badiiy idrok etishda uni yaxshiligu yomonlik, ulug'vorligu tubanlik uyg'unligidan iborat rango-rang va o'zgaruvchan narsa tarzida ko'rsatish uchun kurashdilar. Romantiklar san'atni yangi marralarga olib chiqish omillarini xalq ijodidan topdilar. Xalq urf-odatlarini, rivoyat va ertaklari, ommabop demokratik teatr turlari yangi ruhdagi drama turini yaratishda ularga bebaho xazina bo'lib xizmat qildi. Shuningdek, ular Uyg'onish davri san'ati, chunonchi, ispan va ingliz dramaturgiyasi va, ayniqsa, o'zlarining estetik ideal-lari ifodachisi tarzida qabul qilingan Shekspir ijodidan bahramand bo'ldilar.

1830-yillarga kelganda romantik qahramon sahnani butkul o'ziniki qilib oladi; e'tiborlisi shundaki, pyesa voqeasi qaysi davrda o'tishidan qat'i nazar, bu qahramon zo'rlik va haqsizlik olamiga qarshi kurashga kirgan o'tyurak, beorom «XIX asrning navqiron shunqori* tarzida namoyon bo'ladi.

XIX asrning o'rtalariga kelganda tanqidiy realizm san'ati yetakchi o'rinni egallaydi. Tanqidiy realizm burjua jamiyatining ye-tilish jarayoni bilan bevosita bog'iqlikda shakllandi. Shu bois bu uslubning ilk namunalari Fransiya va Angliya mamlakatlarida paydo boidi.

FRANSUZ TEATRI

Fransiya XIX asr jahon teatr madaniyati tarixida alohida nufuzli o'ringa ega. Fransuz burjua inqilobi fransuz san'ati rivojiga alohida ta'sir ko'rsatdi. 1791-yili Ta'sis majlisi teatr haqida alohida dekret qabul qildi. Bunga ko'ra fransuz teatrlari orasida hukm surib kelgan imtiyozli va im-tiyozsiz teatr degan farqlash maqomlari bekor qilindi, kimki istasa, unga teatr ochish huquqi berildi. Shuning natijasida bir yil ichida Parijning o'zida o'n sakkizta yangi teatr ochildi.

Klassitsizm an'analari boshqa mamlakatlarga qaraganda Fran-siyada chuqur ildiz otgan edi. Bu hoi g'oyaviy maslagidan qat'i nazar romantiklarni o'zaro birlashib, shu oqim aqidalariga qarshi kurashga da'vat etdi.

XIX asrning o'rtalarida Balzakning realistik san'ati yuksak na-munalar bera boshlaydi. V. Gyugo, A. Dyuma (otasi), A. de Vini romantik dramalarining teatr amaliyoti bilan bog'liqligi 1820— 1830-yillar Fransiya teatr hayotining muhim yutuqlariga aylandi.

VIKTOR GYUGO (1802-1885-y.)

Viktor Gyugo romantik teatr olamida yirik nazariyotchi va dramaturg sifatida tanildi. V. Gyugoning allaqachon ona tilimizga ag'darilgan «Xo'rlanganlar», «Dengiz zahmatkashlari», «Kazetta», «Gavrosh» kabi asarlari adib hayotligi davridayoq unga katta shuhrat keltirgan, xalqlar orasida keng tarqalgan edi

Gyugo Napoleon qo'shinida xizmat qilgan general oilasida tug'ilgan. Gyugoning dunyoqarashi 20-yillar fransuz inqilobiy mu-hiti ta'sirida shakllanadi. Adolatsizlikka nisbatan murosasizlik ru-hida tarbiyalanganidan uning asarlari insonparvarlik g'oyasini ulug'lash bilan ajralib turadi.

Gyugo, awalo, romantizm uslubining nazariyachisi sifatida tanildi. Uning ilk «Kromvel» (1827) romantik dramasida berilgan so'zboshi ushbu uslubning tub tamoyillarini asoslash bilan e'tibor topdi. U klassitsizmning san'atkorni ma'lum qoidalar doirasida cheklab qo'yishini keskin tanqid ostiga oldi. «Qoida ham yo'q, na-muna ham, - dedi u. — Drama tabiat aks etadigan ko'zgudir. Le-kin, agar bu shunchaki usti tekis, silliq oyna boisa, u borliqning rang-tusini emas, faqat bemavj surati aksini beradi, xolos. Drama shunday yig'iq ko'zguki, unda chaqin nurga, nur alangaga aylanishi kerak». «San'atkor voqealar olamidan go'zalini emas, balki o'sha voqealarga xosini tanlab oladi», deb ta'kidladi Gyugo klassitsizm aqidasiga shama qilib.

«Kromvel» asarining so'z boshisida romantik bo'rtma (grotesk) nazariyasiga alohida o'rin ajratilgan. Bo'rtma muallif tomonidan kuchaytirish, qabartirish ma'nosidagina tushunilmaydi. Gyugo bo'rtmadan bir-biriga zid va bir-birini inkor qiluvchi holatlarni o'zaro uyg'unlashtirish vositasi sifatida ham foydalandiki, bu voqea ko'lamdorligini yana ham bo'rttirib ko'rsatishga imkon yaratdi. Hayot rang-barangligi buyuklik va pastkashlik, musibat va kulgi, go'zallik va xunuklik uyg'unligidan bunyodga keladi. Gyugo san'atda bo'rtma omilini mohirona qo'llagan eng namunali san'atkor deb Shekspirni tan oldi. «Bo'rtma har o'rinda o'zini o'zi ko'z-ko'z qiladi,— deydi V. Gyugo,— zero to'pori kimsa o'tli ehti-roslardan xoli bo'lmaganidek, ulug'vor zotlar ham pastkashlikka boradi, kulgili ahvolga tushish ham hech gap emas. Shu bois bu omil sahnada doimo o'zini ko'rsatib turadi: tragediyaga goh kulgi baxsh etsa, goh iztirob bag'ishlaydi. Dorifurushning Romeo bilan, uch alvastining Makbet bilan, go'rkovning Hamlet bilan antiqa uchrashib qolishlari ham shu bo'rtma vositachiligidandir*.

Gyugo «Kromvel» asaridagi so'zboshida olg'a surilgan qoi-dalarga binoan badiiy namunalarni yaratishga chog'langan, lekin asarning dramatik tarqoqligi bunga imkon bermagan edi.

Gyugoning keyingi «Marion Delorm* (1829) pyesasi roman-tizm tamoyillari tugal va mohirona namoyon bo'lgan drama tarzida dunyoga keldi. Mazkur asarda saroy aslzodalar jamiyatiga qarama-qarshi qo'yilgan «quyi tabaqa»dan chiqqan romantik qahramon siy-mosi qad ko'tardi. Pyesada nasl-nasabi betayin Didye degan yigit-ning Marion Delorm degan qizga bo'lgan muhabbati va qirollik tazyiqiga uchrab maxv boiishi haqida hikoya qilingan edi. Voqea 1638-yili Lyudovik XIII saroyida ro'y beradi. Asardagi kuchlar rasamati shundayki, qahramonlarning

oiimidan o'zga chorasi yo'q. Didye va Marion Delorm halok bo'ladilar, lekin ularning ruhiy beg'uborligi, mardligi zulm va zo'rlikka qarshi ezgulik tantanasi tarzida namoyon bo'ladi.

Muallif bosh vazir Reshilye obrazini yaratishda alohida ma-horat ko'rsatgan. U biron marta tomoshabin qarshisida ko'rinmaydi, ammo ichdan pishgan, ayyor, yovuz shaxs tarzida yaqqol namoyon bo'ladi. U asarning oxiridagina Marion Didyega nisbatan qo'lanilgan o'lim jazosi bekor qilinishini iltijo qilib so'raganda, taxtiravon pardasi ortidan uning mash'umona «Yo'q, bekor qilinmaydi!» degan dahshatli ovozi eshitiladi.

«Marion Delorm» asari XIX asr lirik she'riyatining ajoyib na-munasi sifatida tug'ilgan edi. Gyugoning jonli va shoirona tasviri Didye va Marion muhabbatjni tarannum etuvchi ko'tarinki sah-nalar bilan ajib uyg'unlik kasb etgan edi.

«Ernani» (1830) Gyugoning sahna yuzini ko'rgan birinchi asari bo'ldi. Uni namunaviy romantik drama deyish mumkin. Unda erkin sevgi, insoniy qadr-qimmat, or-nomus tuyg'ulari ulug'langan. Pyesa- qahramonlari qonli intiqom jazavasiga tushadilar, chin sevgi yo'lida jonfidolik ko'rsatadilar; isyonkorlik ohangi asarning bosh qahramoni romantik qasoskor Ernani obrazi orqali ifodalangan. Ernanining qirol va o'rta asrcha qora kuchlar bilan to'qnashuvi asarni fojiona nihoyalanishiga olib keladi. Asosiy voqealar xabarchi-lar orqali ma'lum qilinuvchi klassitsistik tragediyaga zid ravishda Gyugo dramasida romantizm talablariga binoan barcha voqealar sahnaning o'zida sodir bo'ladi. Bu yerda klassitsizmga xos birlik qoidalariga ham rioya qilinmaydi; qahramonlarning shiddatli his-tuyg'ulari klassitsizm dramasi-ning tantanavor jaranglovchi ohang-dor nazmiy ifodalaridan o'zining jonli va jo'shqinligi bilan ajralib turadi.

«Ernani» dramasi 1830-yilning boshlarida «Komedi Fransez» teatrida sahnaga qo'yiladi. Spektakl «romantizm»ning yirik g'alabasiga aylandi.

Gyugo ijodining demokratik ruhi uning «Shohona ishrat», (1832), «Ryui Blaz» (1838) asarlarida ayniqsa yaqqol namoyon bo'lgan. «Ryui Blaz» asarida voqea XVII asrda Ispaniyada ro'y beradi. Unda malay Ryui Blazning ayyor va riyokor xojasi qi-rolichadan qasos olish payiga tushadi. Shu maqsadda Ryui Blazga sayoq bir qarindoshi — don Sezar de Bazan nomini berib, uning qirolicha o'ynashiga aylanishiga erishadi. Ryui Blaz qirolichaning jazmaniga aylanib, saroydagi eng nufuzli shaxs darajasiga chiqadi. Hukmdorlik sharafiga faqat shu soxta don Sezar de Bazan loyiq bo'lib chiqadi. Malay ko'ngli pok inson edi, oilaviy kengashda yurt- ni xonavayron qilgan saroy a'yonlarini fosh etuvchi so'z aytadi, so'ng o'zi zahar ichib nobud bo'ladi; uning nomi ham, qirolicha bilan ishqiy munosabatlar ham sir- ligicha qoladi.

Pyesada lirik nafosat va shoirona ruh siyosiy hajv bilan uyg'un tarzda namoyon bo'lgan. Pyesada hech vaqosi qolmagan mayxo'r, sayoq zodagon don Sezar obrazini kiritish bilan Gyugo unda bi-rinchi bor romantizmning fojeiy hangomabop ohanglanii o'zaro uyg'unlashtirish usulidan foydalandi.

O'zbek sahnasiga Gyugo Respublika yosh tomoshabinlar teatrida qo'yilgan «Gavrosh» asari bilan kirib kelgan. 1972-yili uning «Qirolni- ng dil xushi» («Shohona ishrat»)ning E. Vohidov tomonidan ilk tarjimai shunday nomlangan) asari Andijon teatrida (rej. R. Hamidov), so'ng televideniya- da sahnalashtirildi. Tribule rolini Andijonda A. Ibrohimov televideniya- da H. Umarov ijro et-ganlar.

ALEKSANDR DYUMA OTA (1802-1870-y.)

Aleksandr Dyuma (Ota-Dyuma) romantik drama turining qaror topishida V. Gyugo bilan hamfikrlikda ijod qilgan bo'lib, u o'zbek kitobxonlari va tomoshabinlariga mushketyorlar haqidagi trilogiya, «Graf Monte-Kristo» romani kabi sarguzasht adabiyot-ning mumtoz namunalari bilan tanish bo'lgan yirik adib va drama-turgdir. XIX asrning 20—30 yillari u romantiklar harakatining faol ishtirokchisiga aylanadi.

Dyumaning adabiy merosida dramaturgiya e'tiborli o'rin tutadi. U oltmish oltita pyesa muallifi bo'lib, ularning ko'pchiligini 30-40 yillari yozgan.

«Odeon». teatrida sahnalashtirilgan «*Genrix III va uning aaroyi*» (1829) asari unga adabiy va teatr shuhrati keltirgan birinchi pyesasi bo'ldi. Bu muvaffaqiyat uning keyingi «*Antoni*» (831), «*Ajal minoras*» (1832), «*Kin yoki Daho va sayoqlik*» (1836) pyesalari bilan yanada mustahkamlanadi.

Dyuma pyesalari romantik drama turining ajoyib na-munalaridir. Ularda kundalik tamballarcha zerikarli turmush tar-ziga zid o'laroq, o'tli ehtiroslar, xalovatsiz olishuvlar og'ushida ya-shovchi jo'shqin qalbli qahramonlar haqida hikoya qilingan.

Dyuma pesalarida Gyugo asarlaridagidek isyonkorlik cho'g'i yo'q. Lekin «Genrix III», «Ajal minorasi» asarlarida muallif feodal olamning daxshatli ko'rinishlarini tasvir etib, qirol va hukmdor zo-dagonlar doirasining jinoyatkorona kirdikorlarini fosh etgan. Zamonaviy mavzudagi asarlar («Antoni», «Kin»)da esa yovuzlik va beboshlikka qarshi kurasli ochgan yo'qsil qahramonlarning fojiona qismlari ifodalangan.

Dyuma ham boshqa romantik dramaturglar kabi o'z asarlarida xazin, mungli lavhalarga keng o'rin ajratgan: o'lim, jazo sab-nalarida jismoniy azoblanish holatlari tez-tez uchraydi.

Dyuma «Tarixiy teatr» deb ataluvchi teatr tashkil etib, uning ilk pardasini 1847-yili «Qirolicha Margo» spektakli bilan ochadi. Teatr uzoq yashamagan bo'lsa-da (1849-yili yopilgan), lekin u Parijning hiyobon teatrlari orasida nufuzli o'rin tutib keldi. Zamonasining ardoqli qalamkashi, serzavq qalb sohibi Aleksandr Ota-Dyuma asarlari O'zbekistonda ham keng ma'lum. Uning «Uch mushketyor», «Graf Monte-Kristo» kabi romanlari o'zbek tiliga tarjima qilinib, ki-tobxonlar orasida keng shuhrat qozongan. «Qora lola» romoni bo'yi-cha videofilm, (rejissor M. Yunusov) yaratilgan, «Ajal minorasi» dramasi teatr san'ati institutida awal diplom spektakli (rejissor — B. Nazarov), so'ng Xamza nomli akademik. drama teatrida 1972-yili B.Yo'ldoshev tomonidan sahnalashtirilgan.

ONORI DE BALZAK (1799-1850-y.)

Onori de Balzak o'z asarlarini ilm-fanning aniq qonunlariga qiyosan yaratgan sohibi qalamdir. U kishilarning o'y va intilish-larini «ijtimoiy hodisa» ma'nosida anglab, yozuvchining vazifasi ijtimoiy muhit, jamiyatning axloqiy tarzini tasvirlashdan iborat, deb hisobladi.

Balzak fransuz teatriga tanqidiy munosabatda bo'ldi. U romantik drama va melodramani hayotiy haqiqatdan uzoq pyesalar tarzida qoraladi. Balzak teatr va dramaturgiyaga o'z romanlarida aks etgan tanqidiy realizmni olib kirishga harakat qildi.

Uning dramaturgiyadagi faoliyati 1830-yillarning oxirida avj oldi. «Oila sabog'i», «Votren» (1839), «Kinola orzulari» (1841), «Ishbilarmon» (1844), «O'gay ona» (1848) Balzakning romanlari kabi burjua jamiyati manzarasini keng ifoda etuvchi dramalar tarzida yaratildi.

Balzakning dramaturg sifatidagi eng sara asarlaridan biri «Ishbilarmon» komediyasi bo'ldi. U zamonaviy hulq-atvor haqidagi haqqoniy va yorqin hajviy komediya tarzida dunyoga kelgan edi. Unda boyish vasvasasiga tushgan qahramonlar o'z maqsadiga eri-shish yo'lida eng jirkanch usullarni qo'llashdan ham tortinmydilar; kishi ta'magirmi, jinoyatchimi yoki nufuzli ishbilarmonmi, buning farqi yo'q; gap uddaburonlikda, naf keltirish-keltirmaslikda; murosasiz olishuv jangida savdogarlar, turli darajali birja uddabu-ronlari, cho'ntagida hech vaqosi yo'q singan kiborlar, puldor qay-liqlari hamyoniga ishongan po'rim yigitlar, hatto fursatini topib, egalari sirini chayqovga soluvchi malaylar ishtirok etadi.

Pyesadagi asosiy kimsa ishbilarmon Merkade aqlliligi, irodasi-ning mustahkamligi va odamshavandaligi bilan ajralib turadi. Shu xususiyatlari tufayli u eng og'ir vaziyatlardan ham osongina chiqqa oladi. Qarzlarini ololmagan kishilar uni qamatmoqchi bo'ladilar, lekin shu on ular o'zlari bilmagan holda uning aqli, aniq hisob-kitoblaridan hayratga tushib, hatto uning nayranglarida ishtirok etishga rozi bo'lib qoladilar. Markade — xomxayollik ko'chasiga kirmay, har ishdan manfaat ko'rishga ustasi farang shaxs. U o'z zamoni hamjihatlik zamoni bo'lmay, o'zaro raqobatda manfaat ko'rish zamoni ekanini yaxshi biladi. «Himmat, o'zaro hammadlik adoyi tamom bo'ldi, ularni pul siqib chiqardi. Endi birgina manfaat degan narsa qoldi, zero endi oila degan gap yo'q, ayrim shaxslar bor, xolos» — deydi u. Insoniylik rishtasi uzilgan jamiyatda or-nomus, hatto halollik degan tushunchalarning ma'nosi qolmaydi. Besh franklik tangani ko'rsatib, Merkade shunday xitob qiladi. «Ana o'sha hozirgi or-nomus degani. Xaridorni molingiz ohak emas, shakar ekaniga ishontira oling; boy bo'lsangiz deputat ham, vazir ham bo'la olasiz».

Balzak insoniy fe'l-atvorlarni ijtimoiy faoliyat tarzida qurib, zamonaviy «ishbilarmonlar» jamiyatning «muayyan qismi» ekanini tahlil etib berdi. Uning dramaturgiyasiga xos realizmning kuchi shundadir.

Balzakning dramaturglik faoliyati «O'gay ona» asari bilan ya-kun topdi. Bu asarga mavzu bo'lgan voqea Napoleon qo'shinida xizmat qilgan sobiq general, fabrikachi de Granshan xonadonida 1829-yili sodir bo'ladi. Grafning xotini Gertruda uning birinchi xotinidan tug'ilgan qizi Polina va fabrika boshqaruvchisi, kam-bag'allashib qolgan graf Ferdinand de Markandal pyesaning asosiy ishtirokchilaridir. Oila oldida bir muammo ko'ndalang turib qoladi: gap shundaki, Ferdinand va Polina bir-birlarini Romeo va Julietta misol qattiq sevardilar. General de Granshan murosasiz banapart-chi bo'lib, burbonlar tarafida xizmat qilgan Markandalning ashaddiy dushmani bo'lib kelgan. Shu bois Ferdinand o'z otasi nomini yashirgan holda yuradi. Ferdinand bilan Polining sevgisi Gertruda-ni ham qarshiligiga duch keladi. Gertruda generalga tur-mushga chiqishdan avval Ferdinandning o'ynashi bo'lgan. Gertruda generalga turmushga chiqib, o'z «qiliqlari»ni davom ettirish maqsadida Ferdinandni fabrikaga chaqirib oladi. Ferdinand bilan Polining yaqinligidan rashk o'tida yongan Gertruda har ikki yoshning o'limiga sabab bo'ladi.

Balzak «O'gay ona» asarida ham «voqealarning umumiy asosi ■ sini» topish, his-kechinma va voqealarning tub mohiyatini ochish qoidalariga sodiq qoldi. Undagi musibatli voqealar, zodagonlarning kambag'allashuvi, manfaat yuzasidan nikohga kirish, siyosiy raqo-batchilarning olishuvi — bularning bari ijtimoiy hayot nobopligi-ning oqibatidir.

«O'gay ona» asari 1848-yili «Tarixiy teatr»da sahnaga qo'yiladi. Bu asar Balzakning boshqa pyesalari orasida eng katta muvaffaqiyat qozongan asar bo'lib chiqdi.

Balzak voqelikdagi qarama-qarshiliklar murakkabligini ochishga qaratilgan yangi realistik ijtimoiy drama turini yaratishga juda katta hissa qo'shdi.

SAHNA SAN'ATI

1791-yilgi dekretidan so'ng Parijda teatrlar soni tez ko'payib boradi. Lekin «Komedi Fransez* teatri, avvalgidek, bosh teatr bo'lib qolaveradi. Teatr jamoasining bir qismi burjua inqilobini qabul qilgan holda, ikkinchi qismi monarxiya tarafdori bo'lib qoladi. Shenyening «Karl IX* asari qo'yilgach, ayniqsa, ikki guruh orasida kurash qizib ketadi. Karl IX rolini o'ynagan Talma bilan keksa aktyorlardan Node o'zaro mushtlashadilar. Truppa «qora» va «qizil» degan ikki guruhga bo'linib ketadi. Talma dekretidan foy-dalanib o'z tarafdorlari bilan teatrnı tark etadilar va o'zlari «Res-publika teatri* degan nom ostida teatr tashkil etadilar.

FRANSUA JOZEF TALMA (1763-1826-y.)

Fransua Jozef Talma ulug' fransuz burjua inqilobi davrida ijod qilgan eng afoqli fransuz aktyoridir. Talmaning bolalik va o'smirlik yillari Londonda kechgan. U Shekspir ijodi bilan shu yerda tani-shadi va bir umr unga e'tiqod qo'yib ijod qiladi.

Talma mo'jizakor aktyorgina bo'lib qolmay, ayni chog'da u teatr san'atining islohchisi sifatida ham namoyon bo'ldi. Uning g'oyaviy-estetik qarashlari ma'rifatparvarlik teatrining tamoyil va tajribalari ta'sirida shakllangan edi. Talmaning bolalik va o'smirlik yillari Londonda kechadi. U Shekspir dramaturgiyasi bilan shu yerda tanishadi va butun ijodiy umrini bu daho dramaturg xotira-siga imon keltirib o'tkazadi. Talma Fransiya qaytgach, bir mud-dat Qirollik deklamatsiya va ashula maktabida taxsil ko'radi, 1787-yili «Komedi Fransez* teatriga qabul kilinadi. U mazkur teatrdan ma'rifatparvarlik klassitsizmi yo'nalishida ijod qilgan aktyorlardan Leken, Kleron va Dyumenilning islohchilik ishlarini davom ettiradi.

Talma Ulug' fransuz inqilobi bo'sag'asida tug'ilgan inqilobiy klassitsizm uslubiga g'oyatda munosib aktyor bo'lib, u o'z san'ati bilan klassitsizm ning ushbu bosqichini qaror toptirdi. Shenyening «Karl IX» tragediyasining sahnalashtirilishi o'z ahamiyati jihatidan zo'r siyosiy voqea bo'lib, unda aktyor o'ta zulmkor qiro'l obrazini yaratgan edi (1789). Talma san'atining ijtimoiy adabiyoti mustabid hukmdor obrazini yaratish bilangina belgilanmas edi. Vatan ozodligi yo'lida jasorat ko'rsatishga qodir respublikachi vatan fidoyilari, ibratli fuqarolarni tarbiyalash

ham muxim vazifa qilib qo'yilgan edi. Aktyor tomonidan yaratilgan zolim hukmdorlarga qarshi bosh ko'tarib chiqqan qadimgi Rim qahramonlaridan respublikachi plebey sarkarda Mariy (Arnoning «Mariy Min-turna»da asaridan, 1791), sobitqadam vatanparvar Mutsiy Stsevola (Lyuis de Lansivalning «Mutsiy Stsevola* asaridan, 1793) kabilar shunday qahramonlardan edi.

Talma fransuz sahnasida klassitsizm uslubining yetuk ifodachisi bo'lgani holda ayni paytda uni ko'p yangi ijodiy tamoyillar bilan boyitdi. Sahnaviy haqiqatga, tabiiylikka moyillik uni qahramonlar ichki olamiga xos serqirralikni teran namoyon etishga olib keladi. U Karl IX rolini o'ynar ekan, uni faqat mustabid qirol tarzida ko'rsatishdek bir yoqlamalikka yo'l qo'ymaydi. Aktyor qahramon-ning qalbiga, uning nozik dil kechinmalariga nazar tashlaydi, nati-jada, u shafqatsiz va dilozor qirolgina emas, ayni paytda inson sifatida dardli olami bilan ham namoyon bo'ladi.

Tashqi ifodaning ichki holatga monandligi Talma ijodi uchun muhim qoidalardan hisoblangan. U o'zining o'tmishdoshi — ustoz deb hisoblagan Lekenning bu boradagi izlanishlarini davom ettirib, Muhammad, Karl IX, Brut, Edip, Hamlet singari rollarni o'ynarkan, grim yordamida bu shaxslarning asl qiyofasini gavdalan-tirishga harakat qiladi. Talma fransuz sahnasida birinchi bo'lib an-tik libosda chiqdiki, bu favqulodda yangiligi bilan qoloq sahnadoshlari orasida shov-shuvli ig'volarga sabab bo'ldi.

Talmaning sahnaviy haqiqat borasidgi yutuqlari uni deklamatsiya usulini isloh qilishga olib keladi. U so'z— muomalada shunday rango-rang tuslanish va hayoriy jilodorlikka erishdiki, bu usulning zo'raki qiroatga asoslangan klassik va'z usulidan ustunligi yaqqol namoyon bo'ldi. Talma o'z qahramonlarini kuchii ehtiros va qalb og'riqlari orqali ko'rsatish bilan jo'shqin histuyg'u qudratini tasdiq etdi, oqibat natijada, klassitsizmning dasturiy shartlaridan surat-namo, namoyishkorona tasvir usulining qalb tug'yoni bilan yo'g'rilgan, ifodaviy teran omillar bilan almashuviga olib keldi. Talma ijodining aynan shu fazilatlarini uning yangi romantik ijro-chilik yo'nalishining to'ng'ich vakili ekanini ko'rsatardi.

Shekspir asarlari fransuz sahnasida Dyusening mumtozona tar-jimasida ma'nosi susaytirilgan holda qo'yilishiga qaramay, Talma ularda dramaturgning insonparvarlik g'oyalarini namoyon eta oldi.

Talma Shekspir misolida namunaviy dramaturgni topgan edi. Shekspir qahramonlari ichki olamining boyligi, kechinmalarining shiddatkorligi Talmani o'ziga maftun etgan edi.

PYER BOKAJ (1799 - 1862-y.)

Pyer Bokej kambag'al ishchi oilasida tavallud topgan. Uning mashaqqatli yoshligi to'quvchilik fabrikasida o'tgan. Bu muhtojlik yillari uning xotirasida bir umr muhrlanib qolgan. Xat-savodi chiqishi bilan Bokaj Shekspir asarlari mutolaasiga beriladi, sahnaga chiqish ezgu niyati bilan yashaydi. U Parijga yayov kelib Parij konservatoriyasiga kirish imtihonlarini topshiradi. Uning bir yo-qdan kelishgan tik qaddi-qomati, qahramonlik rollariga monand o'tli shijoati va ikkinchi yodan Parij konservatoriyasidek mo'tabar dargoh, nufuziga erish tuyuluvchi faqirona kiyimlari imtihon hay'ati a'zolarida hayrat va ajablanish hislarini uyg'otmay qol-masdi. Bokaj konservatoriyaga qabul qilinsa-da, kamharjligi tufayli o'qishni uzoq davom ettirmaydi, u xiyobon teatrlari aktyoriga aylanadi. Bokaj qanday rol o'ynamasin, unda inson baxtiga rahna soluvchi zulm-zo'rlikning har qanday ko'rinishiga qarshi ayovsiz kurash olib boruvchi qahramon qiyofasini yaratishga harakat qiladi. Uning qahramonlari — Gyugoning «Marion Delorm* asaridagi Didyemi, Pianing «Ango» pyesasidagi Fransisk I ni fosh etgan An-gomi yoki Antyening «Jahongashta ayol» melodramasidagi xalq qasoskori Qariyami, bularning hammsi ham murosasiz adolat ku-rashchilari tarzida namoyon bo'lganlar.

Bokaj fransuz sahnasida birinchi bo'lib adolat va haqiqat yo'lida kurasha-kurasha fojionona o'limga mahkum etilgan dili so'niq, jafokash romantik qahramonlar siymosini yaratdi. Dyumaning «Antion» asarida yaratilgan (1831) sevgi o'tida telbalaracha azob chekuvchi Antoni shunday qahramonlarning to'ng'ichi bo'ldi. Aktyor o'yinida romantizmga xos bo'rtma his-ehtirolar keskin tarzda qah-qahadan ingroq-xo'ngrashga, shodlikdan beiloj iztirobga ko'chib, o'zaro almashinib, insoniy kechinmalar ko'lamining yana ham kengayishiga olib kelgan edi.

Bokaj ijodining isyonkorona ruhi adolat tantanasiga ishonib, o'zi qo'lga qurol bilan ishtirok etgan 184-yilgi inqilobdan keyin yanada avjga kiradi. Inqilobdan qutilgan orzu-umidlar puchga chiqqan, «Odeon» teatrining rahbari sifatida sahnani rasmiy davlat mafkurasiga qarshi minbarga aylantirish harakat qiladi. Tabiiyki, siyosiy xatarli teatr rahbari hokimiyatga qarshi targ'ibotchi tarzida ayblanib tez orada ishdan bo'shatiladi.

Bokaj ijodi yirik iste'dod sohibining erk hissi, qalb tug'yonlari ifodasi boigani holda u o'sha davr fikri erkparvar kishilarning bay-rog'iga aylanadi.

MARI DORVAL (1798-1849-y.)

Fransiyaning buyuk aktrisasi *Man Dorval* nomi shoirona nazo-kat, joziba va kechinma qudratining timsoli bo'lib qolgan. U to-moshabinni larzaga solish sir-sehrini egallagan sahna sohibasi edi. Ko'rinishdan unchalik ko'zga tashlanmaydigan aktrisa «Komedi Fransez*» teatrining boshqa hushqomat aktrisalariga o'xshamas edi. Kichik jussali, xipcha, yuz ko'rinishida mutanosiblik uncha ham sezilmaydigan, ovozi bir oz xirillab chiquvchi Mari Dorval, Gyugoning ta"biri bilan aytganda, «go'zallikdan yuqori*» bo'lib, uning jozibasiga tan bermay iloji yo'q edi. Aktrisaning maftunkor-ligi uning his-tyg'ularining favqulodda o'tkir ta'sirchanligi, china-kam extiros bilan yo'g'rilgan ovoz tuslanishi, turish holati va qo'l ishoralarining betakrorligi bilan izohlanardi. Uning iste'dodi doira-sida insoniy uqubat, sevgi-sadoqat va qahr-g'azab tuyg'ularini ifodalashda shakl va omillarning cheki yo'qdek edi. Zo'rlik va no-haqlikka qarshi ko'tariluvchi ruhiy shijoatning zaifalik malohatiga mushtarak kelishi Dorval iste'dodining ayricha belgisi edi.

Dorvalning ota-onasi aktyor bo'lishgan, u bolalikdan teatrdan katta bo'lib, erta sahnaga chiqadi. 1818-yili Parijga kelib konservatoriyaga o'qishga kiradi, lekin tez orada uni tashlab ketadi. Dorvalning o'ziga xos alohidaligi konservatoriya ta'limiga mos tushmaydi. Dorval hayotining tasnifchisi uning konservatoriya quchog'ida o'tgan davrini shunday ta'riflagan: «Ana, o'sha tabiat va o'z qalbidan saboq olib san'atga yo'l olgan noziknihol qiz konservatoriya professorlari qarshisida turardi. Ko'ngil izmi bilan yurgan, turgan qizga endi qadam tashlash, tabassum qilish, nafas olish nazariyasi, ya'ni qahr-g'azab, uyat, dahshat, qo'rquv, quvonch kabi andozaga kirib qolgan an'anaviy ehtiros mezonlari tizimini o'zlashtirish mashaqqati turardi; qaysi extiros qaysi she'rning qayerida tugashi haqida so'z borardi...».

Dorval eng nufuzli «Port-Sen-Marten» xiyobon teatri artistiga aylanadi. Unga shon-shuhrat keltirgan janr xazin drama (melodrama) bo'ldi. Dyukanjning «0'ttiz yil yoxud Qimorbozning hayoti*» (1827) xazin dramasidagi Amaliya uning birinchi dovrug'li roli edi. Spektaklda Dorval xazin dramaga xos o'gitnamo, obraz qambarligi doirasida chinakam insoniylik qadriyatini topa bilish va uni jo'shqin his-kechinmalar orqali tomoshabinga yetkazish layo-qatini namoyish etadi. Aktrisa oilani kafangado qilgan qimorboz eri Jorj Jermoni dastidan jigar-bag'ri kuysa-da, zorlanmay, g'am-alam o'tida yonuvchi, shikasta qalb, oriyatli, andishali ayol obrazina yaratadi. U sahnada o'n olti yoshlik chog'ida paydo bo'lib, pyesa oxirida 46 yoshga yetganida ham, muallif izohicha, uning «baxtsizlikdan holi tang qiyofasida beozorlik va toleiga tobelik hissi ko'rilib turardi*». Dorval muallifga zid ravishda Amaliyaning Jorjga emas, balki bolalarga nisbatan mehr-muhabbatiga urg'u bergan edi. Aktrisa mazkur asarda ilk bor o'zining sevimli onalik mavzuyini birinchi o'ringa olib chiqadi. Uchinchi parda Dorval uchun asosiy sahnaga aylanadi. G'am-alamdan ozib, qarib ketgan, sochlari to'zg'in Amaliya-Dorval ochlikdan toliqib, jon talvasasiga tush-gan bolasi atrofida nima qilarini bilmay azob chekib depsinar edi. Kuya-kuya adoyi-tamom bo'lgan mushtipar ona musibatining haqqoniy ifodalanishi tomoshabinlarni xayratga soldi va melodramaning fojia darajasiga chiqishiga olib keldi.

Dorval 1831-yili Dyumaning «Antoni» romantik dramasida Adel D' Erve rolini uynaydi. Asarda ikki oshiq-ma'shuqaning ahd-paymonlari zo'rlik toshiga urilib, barbod bo'lishi hikoya qilingan. Adel — Dorval ulkan va beg'ubor sevgi timsoliga aylangan edi. Oxirgi pardada u baxtiqaro sevgilisi hanjari bilan chavoqlanib yiqilar ekan, dahshatli holatdan larzaga tushgan tomoshabin xaya-jonini bosolmay serrayganicha qotib qoladi.

Dorval o'sha yili Gyugoning, «Marion Delorm*» dramasida Marion rolini o'ynaydi. Dorval she'riy asarlarni odatda, ancha qi-yinchilik bilan o'zlashtirgan, negaki uning she'riyatni o'ziga sing-dirishi qiyin kechardi. Shu bois sevgiga sodiq, fidoyi Marion roli ustidagi ish unga ayniqsa

qadrli edi. Dorval ijodi uchun an'anaviy mavzu bo'lgan sevgi orqali ifoda etiluvchi poklanish mavzusi Marionda ham o'ziga xos jo'shqin kechinmali tarzda namoyon bo'ldi.

1835-yili Dorval «Komedi Fransez*» teatrida o'zi uchun maxsus yozilgan Vinining «Chatterton». asarida Kitti Bell rolini o'ynaydi. Kitti-Dorval xudbin, riyokor, daval kishilar orasida begona, o'z yog'ida o'zi qovrilgan g'aribu benavo yolg'iz ayol; yakka-yagona quvonchi — uning bolalari. Aktrisa betayanch, tortinchoq, ushoq mushtipar bu juvonning malohati va jo'shqin onalik mehr-shafqatini ajib shoirona qalb tug'yonlari orqali namoyon etgan edi. Uning nozik harakatlari, kichik gavdasi, o'ychan katta-katta moviy ko'zlari, mayin va siniq ovozida boshdan kechirgan musibatli hayot qissasi aks etib turardi. Aynan Kitti Bellga o'xshash bebaxt, so'qqabosh shoir Chatterton paydo bo'lib qoladi. Ular yordam qo'lini cho'zish bahonasida o'zlari bilmagan holda bir-birlarini sevib qolishadi; bu shunday, sevgiki, ularni bitta o'lingina undan xalos, qilishi mumkin. Dorval so'nggi pardada ayniqsa yaxshi o'ynagan edi. U fojia sahnasini antiqa bir tarzda kursatish maqsadida sahnaga narvon qo'yib berishlarini so'raydi. Chatterton zahar ichadi, uning o'limi aniq: ular dillarini o'rtagan sevgi izhorini bayon etishar, so'ng Chatterton «Kittini itarib yuborib, tebranib-depsinib yuqoriga, xonasiga ko'tariladi; dahshatdan hushini yo'qotayozgan Kitti uning ortidan ko'tarila boshlaydi, yiqiladi, nar-vonga yopishadi, tirmashadi, yurolmay, changak bo'lib, bexos keskin harakat qiladi, oyoqlari ko'yilagiga ilashib, chekkalab qo'llari olg'a intilgancha yuqoriga siljiydi, jon-jahdi bilan eshikni o'ziga tortadi, eshik ochilganda uning ko'zi jon talvasasida yotgan Chattertonga tushadi, ko'kni qoplagudek dahshatli hayqiriq eshiti-ladi. Umrida biror marta ovoziga zeb bermagan bu beozor xudojo'y ayolning dabdurustdan ko'tarilgan xayqirig'i uning o'limdan boshqa iloji qolmagan so'nggi hayqiriq ekani o'z-o'zidan ayon edi*». Dorval yaratgan obrazlar turlicha bo'lib, ularning hammasini yovuz kuchlar bilan to'qnashuv orqali insoniylik va beg'ubor sevgi-sadoqat hislarini tasdiqlash g'oyasi birlashtirib turadi. U sahnada bir paytning o'zida oddiy, to'pori va mardona, mungli va ulug'vor, kuchli va kuchsiz bo'la olar va hamisha o'z insoniyligi bilan to-moshabinlarini o'ziga mudom maftun eta olardi.

EREDERIK LEMETR (1800-1876-y.)

1791-yilgi dekretidan so'ng Parijning Tampl degan xiyobonida o'nlab teatrlar paydo bo'ladi. «Port — Sen Marten*», «Ambigiya — komik*», «Gette*» ular orasida eng yiriklari bo'lib, keng demokratik ommaga xizmat qiluvchi «quyi qatlam*» teatrlari hisoblanardi. Ayniqsa, «Port — Sen Marten*» teatri V. Gyugo, A. Dyuma kabi dramaturglarning erkparvarlik ruhidagi asarlarini shovshuvli mu-vaffaqiyat bilan ko'rsatib, Piyer Bokaj, Mari Dorval va Fredrik Lemetrdek yirik san'atkorlarni yetishtirib berdi.

Lemetr san'ati biron-bir janr doirasida cheklanib qolgan emas. U hayotning barcha qirralarini, ya'ni fojiali va kulgili jihatlarini ham, noxushligi-yu sarxushligini ham ko'rsatishga intildi. U yaratgan obrazlar cheki yo'q darajada turlicha: ular orasida bo'rtma komik bezori Rober Makerdan tortib Ryui Blaz, Kin, Jorj Jermoni kabi shoirona romantik qahramonlargacha, dilpora Jan otadan tortib fojeiy Hamletgacha bo'lgan turli-tuman obrazlar uchraydi.

Lemetr san'ati voqelikni haqqoniy aks ettirishi bilan ko'zga tashlandi. Bu san'at hayot, jamiyatni bilish, inson sajiyasi, u yashab turgan shart-sharoitga bog'liq ekanini anglash, idrok etish zaminida dunyoga keldi. Lemetr san'atining o'ziga xosligi obrazni ijtimoiy umumlashtirishda namoyon bo'ldi. Bu umumlashtirish shundayki, goho u timsoliy ifoda darajasiga ko'tariladi va bunday qahramonlar nomi turdosh otlarga aylanadi.

Bo'rtma (grotesk) ifoda omili Lemetr ijodida keng qo'llanilgan bo'lib, san'atkor bu tushunchani kulgi — hangoma bilan fojeiylik, yuksaklik bilan tubanlik kabi bir-biriga zid holatlarni o'zaro uyg'unlashtirish ma'nosidagina emas, awalo, insoniy sajiya — fe'l-atvor va hayotiy voqelikning ichki mohiyatini ochish vositasi tarzida qo'lladi. Bo'rtma usulini bunday qo'llash aktyorning romantik yo'nalish doirasidan chiqib, tanqidiy realizmga yaqinlashuviga olib keldi.

Lemetrning dunyoqarash va ijodiy uslubi shakllangan murak-kab davrda romantizm bilan realizmning o'zaro qo'shiluvi ma'qul ko'rilmagan. Lemetr ijodida har ikkala yo'nalish mushtaraklik kasb etdi; romantizm yo'nalishiga xos mavhumlik va hissiy jo'shqinlikda yuz

beruvchi bo'shliqlarni aktyor ijtimoiy, maishiy turmush tafsilotlari va dalolatlari bilan to'ldirib, obrazlarning mantiqiy izchil, yanada ta'sirchan va hayajonli bo'lib chiqishiga erishdi.

V. Antyening «Adre karvonsaroyi» melodramasidagi Rober Maker roli Lemetrning eng dovuqli rollaridan biri bo'ldi. Mazkur obrazni u ikki xil tahrirda yaratgan. Birinchi bor uni 1823-yili ma-zaxomuz tarzda yaratib, melodrama tabiatini butkul o'zgartirishga muvaffaq bo'ladi. Melodrama badiha, hazil-mutoyiba, qochirim-larga boy, shukhi baland spektakl bo'lib chiqdi. Ikkinchi tahrirda aktyor asarni «Rober Maker* deb atab (o'zi hammualliflik qilib) Robebern aksionerlik jamiyatining raisi, yulduzni benarvon uradi-gan moliyachiga aylantiradi. O'z «xunari»ni olamaro yoyish uchun Rober havo sharida uchib ketadi.

Aktyor Dyukanjning «O'ttiz yil yoxud Qimorbozning hayoti* (1827) asarida o'zining eng fojiaiy romantik qahramonlaridan biri Jorj Jermoni obrazini yaratadi. Aktyor Jermoni misolida pul vasva-sasida insonning qay darajada axloqiy tubanlikka tushishini ko'rsatdi. Jorj o'ttiz yillik hayoti davomida kelajakka ishonuvchan yosh, navqiron yigitdan jinoyatga qo'l uragn musofirni (o'g'li bo'lib chiqadi) o'ldirib, ruhan so'niq, holdan toygan qariyaga aylanadi. Aktyor qimorda yutishning zavq-shavqi-yu yutqizishning mash'umona alam-iztiroblarini qahramonning ichki ruhiy kechin-malari natijasi sifatida ko'rsatadiki, bu melodrama tusining o'zgarishiga olib keladi.

Lemetr Gyugoning «Ryui Blaz» (1838) asarida o'zining eng shoirona jo'shqin obrazlaridan birini yaratgan. Ryui Blaz xalq iste'dodi, qudrati va musibatining timsoliy ifodasiga aylandi; u xalq qasoskori, xalq ezgu niyatini mujassam etuvchi shoir va ayni chog'da majnunona oshiq tarzida gavdalanadi.

Viktor Gyugo Lemetr o'ynagan shu roldan olgan taassurotini: u «Leken bilan Garrikning, Edmund Kinning shiddati va Talmaning hissiy qudratini o'zaro singdirgan holda Ryui Blaz obrazi orqali qad ko'tardi», deya ta'kidlagan edi. Bu fikr Frederik Lemetrning butun ijodiga taalluqli xususiyat haqida aytilgan edi, deyilsa ham bo'ladi.

ELIZA RASHEL (1821-1858-y.)

Fransuz teatrining 30—40-yillar repertuari haqida so'z ochib, Gertsen shunday yozgan edi: «Qariya Kornel bilan qariya Rasim navqiron Rashel orqali o'z davri qadriyatlaridan darak berib, goh-goh ko'zga tashlanib turadi». Gertsen Rashelning bu davr fransuz teatrida tutgan o'rnini shu, zaylda aniq va lo'nda qilib ta'rif etgan edi. Buyuk aktrisa Eliza Rashelning xizmati shunda ediki, u sah-nada mumtoz tragediyani qaytadan jonlantirib berdi. Aktrisa o'z zamoni ruhi bilan Kornel va Rasinga yoshlik shukuhini baxsh etdi, qudratli his-shijoati bilan ular tragediyalarining mumtozona shakli mukammalligini borligicha namoyon qilib berdi.

Rashel, Kamilla (Kornelning «Goratsiy» asari), Fedra (Rasin-ning «Fedra» asari), Gofoliya (Rasinning «Gofoliya» asari) rol-larida o'z qahramonlarining murakkab fojiali olamini ruhan haqqoniy ochish bilan tomoshabinlarni larzaga soldi. Aktrisa qah-ramonlarida aks etmish adolatsizlikka qarshi kurash shukhi, yuk-sak insoniylik, oliyjanoblik tuyg'ulari ularga alohida ko'lamdorlik fazilatlarini baxsh etdi. Aktrisa hissiy qudratining tomoshabinga ta'sir kuchi, uning o'ziga xos betakrorligi Gertsenning qaydlarida yaqqol ifodalangan: «U xusndor emas, bo'yi past, ozg'in, xolsiz; lekin his-ehtiroslarga to'la zarbli, keskin ifodali omillar oldida unga bo'y na kerak, chiroy na hojat? Uning o'yini xayratlanarli; u sah-nada ekan, nimaiki bo'lmasin undan uzilolmaysiz, bu zaifa, ush-shoq, jonzot sizin o'ziga rom qilib oladi. Tomosha paytida uning ta'siriga tushmagan odamni men hurmat qilolmagan bo'lardim. Bu g'ururli do'ridaygan lablar, bu dilni yondiruvchi ko'z qarashlar, bu vujudini qoplab olgan ehtiros va qahr alamlari inson zotini befarq qoldirmas! Ovozi xayratlanarli! U bolani erkal boshini silashga, sevgi so'zini shivirlab, dushmanni bo'g'izlashga qodir ovozdir*.

Rashelning ulug'vor san'ati erkparvarlik g'oyalari bilan bog'liq edi. Uning san'ati omma orasida favqulodda katta obro'-e'tibor topganligi bejiz emas.

1848-yildan keyin Rashel ijodining qahramonlik shukhi susaya boradi, san'atkor faoliyatida ijodiy tanglik boshlanadi. 1850-yillarda uning mahorati ham awalgi cho'g'ini yo'qotadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. V. Gyugoning «Kromvel» asarining so'zboshisida olg'a suril-gan grotesk (bo'rtma) nimani anglatadi va u dramada qanday ahamiyatga ega? Romantizm uslubiga ko'ra qahramon xatti-harakatida his-tuyg'u ustuvorligi qoidasi nimani anglatadi? Gyugoning qaysi pyesalarida bo'rtma — grotesk ifoda usuli keng qo'lanilgan?

2. Nega Balzak romantik dramani tanqid ostiga oldi? Balzak asarlarida qo'llanilgan tanqidiy realizm nimani anglatadi? Uning realizmdan farqi bormi? Agar farqi bo'lsa, nimada? Balzakning «Ishbilarmon» komediyasida Merkade nega fosh etiluvchi obrazga aylangan?

3. F. J. Talma klassitsizm va Frederik Lemetr romantizm doirasida faoliyat ko'rsatganlari holda qanday yondashuv va ifoda usullari orqali zamondoshlarni hayratga soluvchi obrazlar yaratish darajasiga ko'tarilganlar?

4. A. Dyuma Ota dramaturgiyasining mohiyati nimada? Uning qaysi pyesasi milliy akademik teatrdan B. Yo'ldoshev tomonidan sahnaga qo'yilgan? Gyugoning «Shohona ishrat» pyesasini qaysi o'zbek rejissori Andijon teatrida sahnalashtirgan?

5. Man Dorval qanday tasviriy omillari bilan tomoshabinni maftun etgan? Uning ijodida ona mavzusiqanday o'ringa ega?

6. Pyer Bokajning qaysi rollarida isyonkor qahramonlar timsoli namoyon bo'lgan?

7. Eliza Rashed Kornel va Rasinning qaysi qahramonlari tim-solida yuksak insoniylik tuyg'ularini ifoda etgan?

INGLIZ TEATRI

XIX asrning dastlabki o'n yilliklari davomida Angliyada romantizm oqimi keng ayj oladi va ayni paytda romantiklar orasida keskin bo'inlash ham ro'y beradi. Xayolot tasvir maktabiga zid o'laroq Bayron va Shelling inqilobiy romantizmi yetakchi o'ringa chiqadi. 30-yillarning yarmiga kelganda Angliya adabiyotida tanqidiy realizm rivoj topadi.

Angliyada aktyorlik san'ati yuqori darajada taraqqiy etgani holda dramaturgiya Dikens va Tekkereyning ulug'vor romanchilik ijodidan ortda qoldi. Bu zaminda XIX asrda buyuk romantik aktyor — Edmund Kin yirik realistik aktyor Charlz Makre'di va boshqa sahna ustalari yetishib chiqdilar.

JORJ GORDON BAYRON (1788-1824-y.)

Jo'rg Gordon Bayronning ijodi insoniy erkinlik g'oyasi bilan sug'orilgan shoirona drama tarixida hal qiluvchi bosqichga aylandi. Bayron muqimlashib qolgan g'oyalarga shubha bilan qarab, ularni doimo o'z tafakkuri taftishidan o'tkazib kelgan shoirdir. Bu drama-turgiyada ham o'zini namoyon qilgan.

Bayron zodagon avlodi oilasida dunyoga kelib, yoshligini Shot-landiya qishloqlarida o'tkazgan. 17 yoshida tog'asi vafotidan keyin uning merosi va lord unvonini oladi, Kembrij universitetida tahsil ko'radi. Bayron lordlik burchini el-yurt oldidagi, dunyo taqdiri oldidagi mas'ullik ma'nosida qabul qilgan edi. Lordlar palatasiga kirib nutq so'zlaydi, tirikchiligi xarobahvolga tushib qolgan to'quvchilarni himoya qilib chiqadi. U mehnatkashlarni «aholining eng foydali qismi» deb ataydi va davlat buzruvorlarini tartib o'rnatmaslikda ayblaydi.

Bayron dastlabki ikki qo'shig'i «Chayld Garold» va boshqa asarlari bilan dovrug' taratgach, 1816-yili bir umrga o'z yurtidan chiqib ketadi. U Shveysariya, Italiyada yashaydi, Yunonistonda va-fot etadi.

Bayron qahramoni favqulodda ko'rinuvchi va shu favqulod-daligi bilan fahrlanuvchi qahramondir. U odamlarni sevadi, lekin ayni paytda ulardan jirkanadi. Ha, u boshqalarda ko'ringan bad-binlikni dahshat ichida o'zida ham topa boshlaydi. Shunday bay-ronnamo haybatlilik «Manfred» dramatik poemasi keng namoyon bo'lgan. Asar 1816-yili Shveysariyada yozilgan.

«Manfred» «Gyotening «Faust» asari ta'sirida yozilgan. Bayron nemis tilini bilmaganidan shveysariyalik bir do'sti unga Gyote asarining bir qismini tarjima qilib bergan. Bayron Gyote asaridan, av-valo, undagi olam sirini ochish, to'siqlarni yengishga qodir ruhiy qudratlilik g'oyasini qabul qiladi. Lekin «Manfred» asari umidsizlik ruhida asar bo'lib chiqdi. Bayron qahramoni olam va insoniy qalb sirlarini ochib, xilqat qudratini o'z izmiga olgan holatda

ko'rinadi. Lekin bu bilan o'ziga ham, o'zgalarga ham naf keltirmaydi; sababi, Manfred nazdida dunyo qonuni — azob-uqubat chekish qonuni bo'lib chiqadi. Manfred jinoyat yo'li bilan odam va olamni anglaydi. Endi u shularning unutilishini o'ylaydi. Lekin buning aslo iloji yo'q.

Bayron qahramoni vijdon azobida faryod chekadi. Shoir Manfred obrazi orqali ma'rifatparvarlar ezgu g'oyalari sarob bo'lib chiqqanligini ifodalaydi, odamlar sha'ni-nafsoniyati, deya kurash ochish lozimligini anglab, noaniq kelajak qarshisida hangu mang bo'lib qolgan avlodning umidsiz kayfiyati va his-xayajonini ifoda etgan. Shu bois Bayronning «Manfred» asarida olg'a surilgan nuq-tayi nazarni «mardonavor umidsizlik* ma'nosida tushunish mum-kin. Toleygiga yolg'izlik yozilgan Manfred yana ham qat'iylik bilan beshafqat xilqatning yovuzona kuchlariga qarshi yakka o'zi ro'baro' keladi, taslim bo'lmay, o'zligini saqlab boradi.

«Manfred» asarining alohida shoirona ta'sir kuchiga egaligi uni 1834-yili «Kovent — Garden*» teatrida qo'yilishiga, R. Shuman, P.I. Chaykovskiylar tomonidan musiqa yozilishiga sabab bo'ladi. 1821-yili Italiyada yozilgan «Sardanapal» asari Charlz Makredi tomonidan «Druri — Leyn*» teatrida aynan 1834-yili qo'yilgan.

«Qobil» tregediyasi Bayron romantik dramaturgiyasining cho'qqisi bo'lib, u ham Italiyada 1821-yili yozilgan. Asar voqeasi butun koinot sarhadlarida ro'y beradi. Unda Odam ato, Momo havo, ularning farzandlari Qobil, Xobil, Iqlima, Olloh ra'yiga qarshi borgan shayton Azozil — Yelpik ishtirok etadi. O'z inisi Xobilni o'ldirgan Qobilning qilmishlari orqali jamiyatda hukm surmish adolatsizlikka qarshi isyonkorlik g'oyasi olg'a surilgan. Bayron «Bibliya» rivoyatiga suyanib, insoniyat tarixining keyingi o'n yillik-larida kelib chiqqan umumbashariy muammolarini badiiy idrok etish bilan haqiqat izlovchi faylasuf, komil insonparvar mutafakkir sifatida o'zini ko'rsatdi.

Bayronning «Qobil*» asari fransuz burjua inqilobidan keyin boshlangan mudhish muhitning mahsuli tarzida tug'ilgan. Inqilob va uning insoniylikka daxldor va dahlsizligi, inqilob davrida to'kilgan qonlarga javobgarlik muammosi Bayron asarining markaziy muammosiga aylandi. Bayron asarida Qobil jamiyatda, odamlar o'rtasida o'rnatilgan munosabatlardan, umuman, olam tartibotidan norozi, odatdagicha yashash tarzini aql taftishidan o'tkazib, boshqachasiga yashash tartibotini istovchi zot qiyofasida namoyon bo'ladi. Azozil — Elpikning xizmati Qobil uchun fojiona oqibat bilan yakun topadi. U o'z inisi Hobilni o'ldirib qo'yadi, ota-ona qahriga uchraydi, zaminni inson qoni bilan bo'yagani uchun o'z inisi jasadini ko'tarib yurtdan chiqarib sazoyi qilinadi.

Bayronning «Qobil» asari Nafas Shodmonov tariimasida G. Danatarov asariga qo'shilib, 2000-yili Qarshi «Eski masjid*» teatri tomonidan «Qobil va Hobil*» (rej. X. Avliyoquli) nomida sahnaga qo'yildi.

Bayron dramaturgiyasi ingliz dramaturgiyasidagina emas, shu qatori XIX asr birinchi yarmi umumovro'po dramaturgiyasi tarixida ham ro'y bergan jiddiy voqeadir. Bayron dramaturgiyasining teran g'oyaviyligi, shoirona ehtirolarga boyligi dramatik san'atning eng noyob ko'rinishi deb e'tirof etilgan.

SAHNA SAN'ATI

XIX asrning birinchi yarmida «Kovent — Garden*» va «Druri — Leyn*» Londondagi eng yirik imtiyozli teatrlar tarzida faoliyat ko'rsatib keldi. Shu qatori ularga zid ravishda imtiyozsiz «kichik» teatrlar deb ataluvchi ko'pdan-ko'p ijodiy jamoalar ham yashashda davom etadi. Lekin yirik pyesalarni sahnaga qo'yish faqat imtiyozli teatrlarning huquqiy doirasiga kirgan edi.

EDMUND KIN (1787-1833-y.)

Edmund Kin alam va iztiroblar og'ushida ezgulik namunalarini izlagan daho aktyor edi. U o'z san'atining jo'shqinligi va murosasizligi bilan Bayronga yaqin edi va shu bois bu ikki ulkan iste'dod sohibi XIX asrning dastlabki o'n yilliklarida bir-birlarga ham-fikrlikda ingliz teatrining g'oyaviy va badiiy barkamolligi yo'lida kurash olib bordilar.

Kin aktyor oilasida tug'ilib, bolaligidayoq ota-onadan yetim qoladi. Aktyorlik kasbiga juda erta kirishadi, yigirma yoshga yet-guncha unga butun Angliya viloyatlarini aylanib chiqishga to'g'ri keladi. «Mashhur aktyor bo'lish uchun nima qilish kerak?» deb savol berganlarida, Kin «Ochlikka chidashni o'rganish kerak!» deb javob bergan edi.

Kin dovrug' taratgan bir paytda 1814-yili «Druri — Leyn* teatriga taklif etiladi.

Kin Shekspir qahramonlari misolida buyuk aktyor sifatida tanildi. U Sheylok, Richar III, Hamlet, Makbet, Otello, Yago, Lir, Romeo rollarini ijro etdi.

Kin eskicha talqin an'analariga zid ravishda Shekspir qah-ramonlarida yangi sajiya qirralarini ochdi. O'sha davr ingliz munaqqidlari Kinning talqini va ijrosini Shekspir asarlarining eng barkamol izohi deb e'tirof etdilar.

Kinning yangicha talqini uning Londonda o'ynalgan birinchi «Venetsiya savdogari* spektaklidayoq namoyon bo'ladi. U Sheylok-ni darg'azab, yovuz kimsa qilib ko'rsatishdek an'anadan voz kechgan edi. Aktyor Sheylokka xos xasislik va xudbinlikni yashir-maydi, ayni chog'da uning iztirobli qismatini ham ko'rsatadi, ya'ni uni quvg'in qilinib, yomon otliqqa chiqarilgan mayda millatning xo'rlangan vakili sifatida ko'rsatadi.

U odamzodni ko'rishga ko'zi yo'q, g'aribu benavollikdan xo'jako'rsinga murosaga kelar, insonlik sha'ni oyoq osti qilin-ganidan jini qo'zir va yana ich-ichidan inson zotiga la'nat o'qirdi. Kin talqinida romantiklar ko'ngil qo'ygan yomonlikni oqlash ta-moyili shunda ko'rinardi. Istehzoli qah-qahaning birdan alamli xo'ngrovga aylanishi, libosida qora-qizil ranglarning qovushim-sizligi, ilgari odatga, kirib qolgan malla soch (parik) o'rnida qora jingalak socTining paydo bo'lishi — bulaming barchasi muzo-fotlik iste'dodni ko'rishga kelgan inglizlar uchun favqulodda yangilik edi.

Edmund Kin o'z ijrosi bilan tomoshabinga shunday kuchli ru-hiy ta'sir ko'rsatgan ediki, u birinchi spektakldan keyinoq Angli-yaning buyuk aktyori deb e'tirof etiladi.

Hamlet va Otello Kinning eng sevimli rollaridan edi. Olamni dahshatli yovuzlik olami tarzida anglash Kin Hamletining muhim jihatiga aylandi. Bu yovuzlikka qarshi kurashmay turib bo'lmas, lekin bu g'olib yovuzlikni yengib bo'larmikin? Kin Hamleti fikr-o'yini shu muammo cho'lg'ab oladi. Shu bois uning harakat va so'z ohanglarida qat'iyat o'rnida sokinlik, ma'yusona o'ychanlik hukm suradi. U onasi bilan uchrashuv sahnasida ham ma'yuslik doirasidan chiqolmaydi. Ofeliyaga nisbatan uning muhabbati balqib turadi. Hamlet Ofeliyaga: «Monastirga bor!» degan so'zlarni aytar-kan, shu on iltifot bilan uning qo'lini o'padi. Uning Hamleti «falo-katlar dengizioning har sarhadida sevgi-muhabbat zalvarini namoyon etadi.

Kin Otello obrazi talqinida uning Dezdemonaga bo'lgan mu-habbatini bosh mavzu qilib oldi. Shu muhabbatning hayotbaxsh qudrati orqali Otelloning komil insonligi, uning odamlarga nisbatan mehr-muhabbati, saxiyqalbligi kabi fazilatlarini ochiladi.

Makbet rolini talqin etishda Kin uni yovuz kimsa tarzida ko'rsatish an'anasidan voz kechib, butun diqqat-e'tiborini uning murakkab va ziddiyatli ichki his-kechinmalarini ochishga qaratgan edi. Richardni «qabihona mayin iljayuvchan*, aqlli, jur'atkor, ayniqsa Anna bilan uchrashuvida hatto maftunkor shaxs tarzida ko'rsatgan.

Kinning ijro uslubini romantiklarga xos haroratli his-hayajon ko'tarinkiligi belgilab bergan edi. U qudratli shaxsning qalb ingroq-lari eng keskin darajaga chiqqan holatlarda inson ruhiyati tubdagi sirlarni ochish iqtidoriga ega edi.

Kin chiqishlarining hayajonli guvohi bo'lgan shoir G. Geyne bu aktyor shaxsi va uning san'atiga ajoyib ta'rif bergan: «Kin kam-dan-kam uchrovchi zotki, u gavdasining birgina dafatan tebranishi, ovozinig tasawurga sig'mas darajada jilovdorligi, o'tli ko'z qarash-lari bilan inson qismatiga oshno bo'luvchi hayratomuz holat va ajib nuqtalarni ifoda eta olardi*. Geyne Kinni xudoning nazari tushgan, ta'sir qudrati cheksiz «ilohiy salohiyat sohibi» deb atagan.

Kinning san'atida ham, odatda, romantik aktyorlarda uchrovchi noravonlik ko'zga tashlanardi. Odatda, u roldagi eng yu-qori cho'qqiga diqqatini qaratar va shular orqali qahramon bor-lig'ini ochib berar edi.

Kin kuchli ehtiros va boy tasawur egasi bo'lishiga qaramay, hech qachon ko'ngil mayli va ilhom kuchiga ishonib ish ko'rgan emas. U o'z ustida qunt bilan ishlar, ko'p o'qir, bilimni oshirar, jismoniy tarbiya bilan astoydil shug'ullanar edi.

Tfodali, rango-rang raftoriy (plastik) tasvirlar, shiddat bilan keskin o'zgaruvchan imo-ishoralar, behalovat sahnaviy depsinish-lar, hayqiriqning mash'umona pasayib shivirlashga aylanishi, so'zlashdagi past-balandliklar, sukut omillaridan foydalanish — bularning jami Kin

qahramonlarining bo'rtma, ko'tarinki ehtiros va hissiyot kechinmalari manzarasini yaratishga qaratilar edi.

Kin 1833-yil 25-martda so'nggi bor sahnaga chiqadi. Shu kuni u sevimli Otello qiyofasida ko'ringan edi. «Otelloning ishi tugadi» so'zlarini aytish chog'ida hushidan ketadi va oradan uch hafta o'tgach, dunyodan ko'z yumadi.

Edmund Kinning Otello si beixtiyor Abror Hidoyatov Otellosini xayolga keltiradi. Atoqli shekspirshunos olim M. Morozov A. Hidoyatov Otellosini ko'rib, g'oyat hayratlangan va bu haqda shunday yozgan edi: «Ijrochilarni kuzatganingda ularni tasawu-ringdagi Shekspir obrazlariga qiyoslaysan. Ammo, A. Hidoyatov ijrosi boshqacha, bundan ham chuqurroq tuyg'u uyg'otadiki, uni hayrat deb atash mumkin. Bu hatto o'xshashlik ham emas, balki aynan o'sha Shekspirning — Otello si».

Yuksak his-kechinma, qudratli tafakkur sohiblarigagina daho dramaturg tragediyalarida jo'sh urgan fikr va ehtirolarni borlig'icha to'la ifoda etish nasib etgan. E. Kin shunday buyuk aktyorlar av-lodining to'ng'ich namoyandalaridan biri edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Nega Bayronni poetik drama san'atining ulkan namoyandasi deymiz?
«Qobil»tragediyasiga «Bibliya»dan olingan rivoyatni asos qilib olinishining boisi nimada?
2. Ingliz sahna san'atining «Druri — Leyn» teatri misolida dramaturgiyadan ustun darajada taraqqiy topganligi; Edmund Kin buyuk romantik aktyor sifatida. E. Kin tomonidan Shekspir qahramonlarining yangicha talqin etilishi. Kin Otello rolida.

NEMIS TEATRI

Nemis teatrida romantizm oqimi o'z falsafiy qamrovdorligi bilan ko'zga tashlandi. Nemis romantizmining estetik tamoyillari Veymarga qo'sni Iyen shahrida XVIII asrning oxirlarida tarkib topgan «Iyen to'garagi» doirasida shakllangan. O'z asarlarida romantizm nazariyasini ishlab chiqqan aka-uka Avgust Vilgelm Shlegel (1767-1845) va Fridrix Shlegel (1772-1829) iyenlik romantiklar-ning asosiy nazariyachilari sifatida maydonga chiqadilar.

Nemis romantiklari, klassitsizm va ma'rifatparvarlik realizmiga xos aql-idrok ustuvorligi uzluksiz o'zgaruvchan voqelik tasviriga xalaqit beradi, deb bu badiiy uslublarni qabul qilmadilar. Ular F. Shellingning inson ruhining erkinligi haqidagi falsafiy qoidasiga suyanib, san'atning har qanday chekinishdan xoli, mutlaqo erkin bo'lishi qoidasini olg'a surdilar.

Nemis romantiklarini insoniyatning badiiy takomili jabhasiga alohida qiziqib qaragan birinchi adabiyot tarixchilari deb hisoblash mumkin. Ular moziyga nazar tashlab, o'z ildizlari, awalo, xalq ijodi — ertak, xalq qo'shiqlari, o'rta asr rivoyatlariga borib taqali-shini angladilar.

Romantiklar Shekspirni o'zlarining bevosita o'tmishdoshlari deb qabul qildilar. Shekspir asarlariga xos badiiy tasawur erkinligi, beandoza muloqot va to'qnashuvlar, o'zaro uyg'unlik va ma'no ko'lamdorligi romantik san'atga yaqin edi. XIX asrning boshlarida Germaniyada Shekspirga nisbatan o'ziga xos sig'inish pallasi ro'y beradi. Nemis romantiklari Shekspirni o'z «zamini»dan ajratgan holda bo'lsa-da, Shekspir asarlarini qayta tarjima qilib, Ovro'po sahnasiga buyuk dramaturg asarlarini o'z holidan qaytardilar.

Nemis romantiklari muayyan adabiy davralar xalq ijodi an'analari, tarixiy va afsonaviy sujetlarga alohida qiziqish bilan qaradilar. Ma'rifatparvarlik asri insoniyat idrokiga singdirib kelgan ezgulik ideallari bilan Germaniyadagi real borliq orasida mudom keskin, ko'ngilsiz ayirma paydo bo'lgan edi. Shu hoi zamonaviy voqelikdan qochish, taxayyul (fantaziya) va xayol olamiga ro'ju qo'yishni taqozo etdi. Lekin bu nemis romantiklari asarlarida hayot voqeligi aks ettirilmadi, degan ma'noni anglatmaydi. Ularning asarlarida zamonaviy borliq romantizmga xos tarzda kinoyaviy usullar orqali ifodalandi.

Kinoya nemis romantizmining muhim badiiy ifoda omili hisoblanadi. Kinoya borliq olamning pinhoni, ichki mohiyatini ochishni taqozo etadi. Bu esa voqelikka nisbatan yangicha qarash va uning nisbiyligini, demakki, o'zgarishga yuz tutish imkonini anglashga olib keladi.

Romantizm uslubi dramaturgiya va teatr sohasida klassitsizm aqidalariga zarba berish va yangicha sahna haqiqati tamoyillarini qaror toptirishni talab etdi. Lyudvig TIK birinchi romantik drama-turg sifatida maydonga chiqadi. Genrix fon Kleyst esa nemis romantik dramaturgiyasining eng porloq bosqichini belgilab berdi. Romantik yo'nalishning atoqli aktyorlari — Iogann Fridrix Flyok va nemis sahnasining «Edmund Kini» — Lyudvig Devriyent nemis sahnasiga jo'shqin his-ehtirosalar to'liqlarini olib kirdilar.

LYUDVIG TIK (1773-1853-y.)

Lyudvig Tik teatr tarixchisi, tarjimon, rejissyor va bir qator pyesalar muallifi bo'lish bilan birga nemis romantik dramaturgiyasi va teatri tarixidan nufuzli o'rin olgan dramaturglar sanog'ida turadi.

Tik butun umrini adabiy va teatr ijodiga qaratgan zot edi. Ko'pgina romantiklar qatori Tik ham xalq ijodi va ko'hna nemis adabiyotiga alohida qiziqish bilan qaraydi. U nemis ertaklarini romantiklar ruhida qayta ishlab, ularni nashr ettiradi. Nemis «Xalq ertaklari» deb atalmish kulliyotlar ham uning e'tiboridan chetda qolmaydi. U XV—XVII asrlarda ijod qilgan nemis dramaturglari asarlarini to'plab o'rgandi va keyinroq ular «Nemis teatri*» nomi bilan to'plam tarzida nashr etiladi. Tikning «Ko'hna ingliz teatri*» degan kitobi ham uning o'tmish teatr hayotiga qiziqib qaraganligi-dan dalolatdir.

Nemis romantiklariga xos to'pori va g'arib kundalik hayotdan uzoqlashish hususiyati Tik asarlarida yaqqol aks etgan. Bunga u er-tak-pyesalarda real borliq bilan teatr tomoshasi, maishiy turmush bilan taxayyur chegaralarini bir-biriga tutashtirish orqali erishdi.

«*Etik kiygan mushuk*» (1797) va «*Olamning pala-partishligi*» (1799) pyesalarida, masalan, ishtirokchi kimsalar badiiy timsollik holatidan chiqib, dab-durustdan sahna ishchisi bilanmi, asar muallifimi, to-moshabin bilanmi muloqotga kira boshlaydi. Odatda, tomosha davomida sahnada ro'y beruvchi «ishkalliklai» oraga tushib, san-naviy holatni buzishga olib keladi. Shu usul bilan muallif tasvir-lanuvchi hayot voqeligiga nisbatan o'z kinoya va istehzoli munosa-batini ifoda etadi.

Shu ma'noda Tikning «Bolalar uchun ertak*» deb ataluvchi «*Etik kiygan mushuk**» pyesasi juda ibratli. Bu odatdagicha boy-vachchalar, zodagonlar didiga mo'ljallangan asarlardan farqli o'laroq, keng doira teatr ishqibozlariga qaratilgan g'ayriodatiy komediya edi. Ayni paytda u teatr romantizmning romantik kinoya qoidasini amalda tasdiq etuvchi dasturiy asar hamdir. Undagi voqealar romantiklar alohida ko'ngil qo'ygan «teatrda teatr*» ifoda usuli asosiga ko'rilgan. Sahnada teatr sahnasi va tomoshabinlar zali: voqea bir vaqtning o'zida zalda ham, sahnada ham davom etadi; sahnada etik kiygan mushuk haqida ertak namoyishkorona ravishda o'ynaladi; soddadil, lekin qovoqbo'sh bechora hoi Gotlib meros ol-ish o'rniga mushuk oladi. Mushuk bo'lganda ham biroz olg'irligi bo'lsa-da, turgan-bitgani aql, amali zo'r mushuk edi. Mushuk o'ziga bashang etik tiktirib berilishini so'raydi, shundan so'ng u ertak syujeti bo'yicha noshud xo'jayini ishini o'nglashga kirishadi. Kishilar ko'zi tushishi bilan quti o'chadigan, o'z mahramlarini ezib adoyi-tamom qilgan Olabuji tengsiz imkonini ko'z-ko'z qilib, turli qiyofalarga kiradi, lekin behosdan sichqonga aylanib qolganini o'zi ham sezmaydi. Shu on mushuk bir tashlanadi-yu, uni gumdon qiladi. Asfalasofinga ketgan zulmkorning martabasi-yu," boyligi Gotlibga o'tadi. Bu hodisaga mushuk «Endi Gotlib misolida bosh-qaruv tizg'ini uchinchi tabaqa (burjua) qoi'ga o'tdi» deya istehzoli so'z qotadi. «Demak, bu inqilobiy pyesa ekana-da» deya tomoshabinlar baqirib xushtak chalib, yer tepinib o'z noroziligini bildiradilar.

Lekin bu yerda inqilobdan asar ham yo'q edi. Ovsar Gotlib malikaga uylanadi, yangi qirol yaxshi xizmatlari uchun mushukni orden bilan mukofotlaydi va dvoryanlik unvonini beradi.

Tomosha davomida sahnadagi tomoshabin pyesa voqeasiga aralashib, unda goh hayotiy haqiqat yo'qligi, goh pand-nasihat unutilganligini aytib g'ovg'o ko'taradi, tomosha alg'ov-dalg'ov tusga kiradi. Quti o'chgan muallif sahnaga chiqqanicha niyatini tu-shuntira ketadi, aktyorlar qo'rquvdan suflyor so'zini eshitolmay

«*Etik kiygan mushuk*» (1797) va «*Olamning pala-partishligi*» (1799) pyesalarida, masalan, ishtirokchi kimsalar badiiy timsollik holatidan chiqib, dab-durustdan sahna ishchisi bilanmi, asar muallifimi, to-moshabin bilanmi muloqotga kira boshlaydi. Odatda, tomosha davomida sahnada ro'y beruvchi «ishkalliklar» oraga tushib, san-naviy holatni buzishga olib keladi. Shu usul bilan muallif tasvir-lanuvchi hayot voqeligiga nisbatan o'z kinoya va istehzoli munosa-batini ifoda etadi.

Shu ma'noda Tikning «Bolalar uchun ertak» deb ataluvchi «Etik kiygan mushuk» pyesasi juda ibratli. Bu odatdagicha boy-vachchalar, zodagonlar didiga mo'ljallangan asarlardan farqli o'laroq, keng doira teatr ishqibozlariga qaratilgan g'ayriodatiy komediya edi. Ayni paytda u teatr romantizmning romantik kinoya qoidasini amalda tasdiq etuvchi dasturiy asar hamdir. Undagi voqealar romantiklar alohida ko'ngil qo'ygan «teatrda teatr» ifoda usuli asosiga ko'rigan. Sahnada teatr sahnasi va tomoshabinlar zali: voqea bir vaqtning o'zida zalda ham, sahnada ham davom etadi; sahnada etik kiygan mushuk haqida ertak namoyishkorona ravishda o'ynaladi; soddadil, lekin qovoqbosh bechora hoi Gotlib meros ol-ish o'rniga mushuk oladi. Mushuk boiganda ham biroz olg'irligi bo'lsa-da, turgan-bitgani aql, amali zo'r mushuk edi. Mushuk o'ziga bashang etik tiktirib berilishini so'raydi, shundan so'ng u ertak syujeti bo'yicha noshud xo'jayini ishini o'nglashga kirishadi. Kishilar ko'zi tushishi bilan quti o'chadigan, o'z mahramlarini ezib adoyi-tamom qilgan Olabuji tengsiz imkonini ko'z-ko'z qilib, turli qiyofalarga kiradi, lekin behosdan sichqonga aylanib qolganini o'zi ham sezmaydi. Shu on mushuk bir tashlanadi-yu, uni gumdon qiladi. Asfalasofinga ketgan zulmkorning martabasi-yu," boyligi Gotlibga o'tadi. Bu hodisaga mushuk «Endi Gotlib misolida bosh-qaruv tizg'ini uchinchi tabaqa (burjua) qo'liga o'tdi» deya istehzoli so'z qotadi. «Demak, bu inqilobiy pyesa ekana-da» deya tomoshabinlar baqirib xushtak chalib, yer tepinib o'z noroziligini bildiradilar.

Lekin bu yerda inqilobdan asar ham yo'q edi. Ovsar Gotlib malikaga uylanadi, yangi qirol yaxshi xizmatlari uchun mushukni orden bilan mukofotlaydi va dvoryanlik unvonini beradi.

Tomosha davomida sahnadagi tomoshabin pyesa voqerasiga aralashib, unda goh hayotiy haqiqat yo'qligi, goh pand-nasihat unutilganligini aytib g'ovg'o ko'taradi, tomosha alg'ov-dalg'ov tusga kiradi. Quti o'chgan muallif sahnaga chiqqanicha niyatini tu-shuntira ketadi, aktyorlar qo'rquvdan suflyor so'zini eshitolmay dovdiraydi, ishchilar sahna pardasini beo'rin yopib, yana muallifni gapga qoldiradi.

Pyesa siyosiy musohabadan ham holi emas. Unda muallif nazarida biron-bir o'zgarishga yo'l ocholmagan fransuz inqilobi haqida sha'malar eshilib turadi. Uchinchi tabaqa vakili Gotlib obrazi kinoyaviy usulda chizilgan. Fikr-o'yi taralabedodlik bilan band zodagon tomoshabinlarning to'rachilik kayfiyati xajv ostiga olinadi.

Turmush ikir-chikirlari tasvirining «ayoliy tasavur bilan qo-rishiq holda kelishi, ko'tarinki orzu-istak va kinoya uyg'unligi, ada-biy teatrga xos masharaomuz ifoda usullari Tik pyesalari Gotsining pyesa-ertak «fyablari» bilan yaqinligidan dalolat beradi. Tik yangi teatr tasvirchilik vositalarini ishlab chiqadi. U teatrning shartlilik tabiatiga asoslanadi. «Teatrda teatr» jozibadorligini ko'rsatish ma-horatida bo'lg'usi rejissura ustasining yoi va teatr nazariyachisining o'tkir zakovati ko'rinib turardi. Tik tomonidan sinchkovlik bilan ishlanib, amalda qo'llanilgan teatrda xos tomoshaviylik usuli estetik tamoyil tarzida dramaning keyingi rivojiga o'z ta'sirini ko'rsatdi,

1799-yildan Tik ijodining ikknichi bosqichi boshlanadi. Bu davrda XV—XVI asrlar nemis xalq kitoblari asosida yaratilgan «Av-liyo Genovevaning hayoti va o'limi* (1800), «Imperator Oktavian* (1804), «Fartunat» (1816) pyesalari diniy sujetlar tasviriga qaratilgan. Bulardan birinchisi eng mashhuri bo'lib, unda o'rta asr mirakli, shaklida avliyo. Genoveva hayoti tasvir etilgan. Asarda ka-tolikhilik ruhi, o'rta asr davriga ihlosmandlik tuyg'usi ufurib turadi. «Avliyo Genovevaning hayoti va olimi» diniy o'git ruhidagi asargina emas. Unda xalq kitobidan olingan oddiygina lavha ko'hna rivoyat tarzida tasvir etilgan. Pyesada diniy ohang ixlos qo'yishga qaratilgan tashxis tarzida namoyon bo'ladi.

Tik pyesalar yozish bilan birga o'zini rejissyor sifatida ham ko'rsatgan. 1819-yildan u Drezden teatrining badiiy rahbarligi vazi-fasini egallaydi. Tik teatrning nimaligini «His-

ehtiroslar epkini, bu-yuklik va yuksaklik, hayrat va dilkusholik* vositasida kishini o'ziga rom etuvchi badiiy tasavur tarzida ta'riflaydi. Tikning fikricha, bunday maftunkorlikka klassitsizmga xos ohangdorlik va va'z usuli o'rnida tabiiy hayotiy nutq asosida o'zaro uyg'un harakat qilish orqali erishish mumkin. Uning talabiga ko'ra, spektakl shartlilik asosida bezalishi, tomoshabin diqqatini aktyordan chalg'itmaslik uchun orqaga gilam tortib, spektakl ko'rsatish lozim. Teatr liboslari ham shu kabi shartli umumlashgan tarzda bo'lishi mumkin. Tik aktyor bilan tomoshabin orasida o'zaro: uyg'unlik yaratgan Shekspir davri teatrini eng ibratomuz teatr deb hisoblagan.

Tik teatr faoliyatining ahamiyati uning teatrdagi romantizm estetikasi tamoyillarini tasdiqlashi bilan izohlanadi. Atoqli adib va dramaturg Kleys esa o'z pyesalari orqali nemis romantik drama-sining repertuardan o'rin olib, nemis sahnasida uzoq vaqt davomida hukm surishini ta'min etib berdi.

GENRIX FON KLEYST (1777-1811-y.)

Genrix fon Kleyst ko'hna dvoryanlar xonadonida tavallud topib, tabaqa an'anasiga ko'ra o'smirlik chog'idan harbiy xizmatga kiradi. 1792-yili Fransiya qarshi kurashda qatnashadi. Lekin harbiy xizmat ko'ngliga yoqmaganidan 1799-yili isteToga chiqadi va o'z hayotini adabiy ijodga bag'ishlashga ahd qiladi.

Kleystning eng yetuk dramalarida vatanparvarlik ohangi, milliy tarixga qiziqish yaqqol sezilib turadi. Ularda qalbi el-yurtga nisbatan ilhombaxsh sevgiga limmo-lim, mamlakat va davlat oldidagi burch hissiga sodiq mutaassiblik hislari ham ko'zga tashlanib turadi.

Kleystning eng mashhur dramalaridan biri «Geylbronlik Ketxen* (1810) pyesasi ham juda o'ziga xosdir. Bu pyesada Kleyst afsonaviy sujet bahonasida olmonlarning qadimgi o'tmishi haqida o'y-xayolga cho'madi. Dramaturg xalq ijodi manbalaridagi mo'jizaviy ertak ohanglari, karomatli hodisalarni ishga solgan. Asarning sujeti shunday: geylbronlik qurol ustasining qizi Ketxen shavqatli bahodir graf Vetter fon Shtral bir-birlarini tushida ko'rib, sevishib qolishadi. Ketxen yigitga g'oyibona oshug'u beqaror bo'lib, xuddi ko'lankadek, uning ortidan izma-iz quvib yuradi. Graf sehr kuchi bilan qiyofasini o'zgartirishga ustasi farang boy va aslzoda, makkora jazmani Kunigunda fon Turnekdan voz kechib, oxiri Ketxenga uylanadi. Ketxen esa bolaligida yo'qolib qolgan impera-torning qizi malika Katerina Shvabskaya bo'lib chiqadi.

Tangri ikki yoshning ko'ngliga solgan ulkan muhabbat asarning asosiy ohangini belgilab bergan. Ketxen ilk bor fol ochganda quyma qo'rg'oshinda graf ruxsoriga ko'zi tushib, uni sevib qoladi, so'ng tushida ko'radi, xudoga iltijo qilib, dilidagi orzu ijobat bo'lishini so'raydi. Graf ham o'z navbatida xastaligida alahsirab, Ketxenni farishta qiyofasida ko'radi.

Asarning g'oyaviy-badiiy mohiyati unda taqdir hukmining ijobat topishi yoki xayoliy va diniy ohanglar bilan belgilanmaydi. Pyesada xalqdan chiqqan oddiy qizning beg'ubor muhabbati, sevgisiga sadoqati shoirona ko'tarinki ruhda aks ettirilgan. Pyesaning qim-mati shundadir. Ketxenning pokdomon, beg'ubor, ma'naviy barkamol qiz tarzida namoyon bo'lishi Kleyst ijodining xalqchil-ligidan dalolat beradi.

Kleyst «Geylbronlik Ketxen* pyesasida «shekspirona» bean-doza shaklga murojaat etdi. Ajoyib shoir Kleyst ham ingliz drama-turgi kabi pyesa matnining uchdan bir qismini nasriy shaklda yozgan. Unda ishtirokchilar soni ko'p bo'lib, voqealar o'rni tez-tez almashib turadi, muallif hayotni keng ko'lamda aks ettirish, jonli tarixiy, ijtimoiy tasvirni chizishga intiladi. Shu ma'noda mazkur asar nemis romantik dramaturgiyasining kelajak rivojiga yo'l ochib berdi.

«Geylbronlik Ketxen* muallif tirikligida sahna yuzini ko'rgan kamdan-kam pyesalaridan biri bo'lib, u 1810-yili Vena shahar teatrida qo'yildi.

«Gamburglik shahzoda Fridrix» (1810) asariga XVII asr oxiri-dagi Prussiya va Shvetsiya urushi davriga oid tarixiy rivoyat asos qilib olingan. Sevgi va shon-shuhrat gashtini surish ezgu niyati bilan yashovchi cho'rtkesar va jo'shqin qalbli shahzoda Fridrix dra-maga bosh qahramon qilib olingan. U qo'mondon buyrug'ini pisand qilmay, o'zicha jangga kiradi. Shu bois u o'limga hukm etiladi, aybini tan olgach, avf etiladi.

Kleyst prus davlatchilik g'oyasini ulug'lashni bosh maqsad qilib olgan edi. Gap shundaki, davlatchilik g'oyasi Kleyst dramasida prus monarxiyasi shaklida ifoda etilgan. Unda prus

davlatchiligi ideallashtirilgan holda bu davlatchilik qonunlarida insonparvarlik tamoyillarini ko'rish ham Kleystning istagi tarzida ifoda etiladi.

Kleystning keng xalqchilik ruhidagi «Sindirilgan ko'za*» (1805) komediyasida oddiy insonlarning axloqiylik fazilatlarini zavq-shavq bilan tarannum etilgan.

Nemis dramasi tarixida Kleystning ahamiyati alohidadir. Jahon teatri repertuaridan hozirga qadar o'rin olib kelayotgan romantik dramalar ijodkori sifatida u butun diqqat-e'tiborini ibratomuz qahramonlar obrazini yaratish, inson ma'naviy hayotining ichki nozik qirralarini ochishga qaratgan edi.

SAHNA SAN'ATI

XIX asrning birinchi yarmida nemis teatri o'ta beqarorlik vaziyatini boshdan kechirdi. Shunga qaramay, XVIII asrning oxirlarida aktyorlik san'atida ko'rinqa boshlagan yangi tamoyillar romantik ijro usulining shakllanishiga olib keldi. Bu yo'nalishning asoschisi, Shryoderning shogirdi boimish Yogann-Fridrix Flyok Berlin teatrida kechgan 18 yillik faoliyati davomida Lir, Makbet, Sheylok, Otello, Karl Moor kabi rollarni ijro etish orqali nemis sahnasida Shekspir qahramonlariga romantizm ruhida yondashuv tomoyillarini belgilab berdi. «Shekspirning fojeiy qahramonlarida mavjud bo'lgan qochirim, kinoyaviy o'rinlar» deb yozgan edi dramaturg Tik, — Flyok ijrosida ajib bir tarzda bo'rtib ko'rinib turadiki, han-gomavashlik bilan jiddiylikni dadilona uyg'unlashtirishdek bu g'alati salohiyat Flyokning buyukligini ko'z-ko'z qilib turadi*.

FLEK (1757-1801-y.)

Yogann-Fridrix Flek Germaniya sahna san'ati tarixidan sahna romantizmining asoschisi sifatida o'rin olgan. Flek Shrederning shogirdi bo'lib, undan o'tli ilhom va o'tkir fojeiylik ko'nikmalarini meros qilib olgan jo'shqin ehtirosli aktyor edi.

Flek Breslavl shahrida amaldor oilasida tug'ilgan. Gimnaziyada taxsil ko'rgach, Gall dorilfununining ilohiyot kulliyotiga o'qishga kiradi. Lekin tez orada aktyorlik kasbiga ishqiboz bo'lib, 1777-yili Leyptsig teatrida ish boshlaydi. Flek to'rt yil davomida Shreder rahbarligida Gamburg teatrida (1779—1783) ishlab, qahramonlar va o'tkir saviyali rollar ustasi sifatida ko'rinadi, keyin Berlin teatriga o'tib, umrining oxirigacha shu yerda ishlaydi.

Flek Berlin teatrida kechgan 18 yillik faoliyati davomida ikki yuzdan ortiq rol uynagan. Shekspir asarlarida Lir, Makbet, Sheylok, Otello; Shiller dramalarida Karl Moor, Ferdinand, Fiyesko, Vallentshteyn Flekning mumtoz dramaturgiyada yaratgan eng sara rollari hisoblanadi. Akter mazkur rollarda o'z his-tuyg'usining jushkinligi bilan tomoshabinni hayratga solgan. Romantiklar, ayniqsa, Tik Flek ijodiga xos shu fazilatni yuqori qadr-laganlar.

L. Tik yoshlik chog'idan Flek san'atining qizg'in muxlisi bo'lgan edi. Tik o'zining ko'plab maqolalarida Flekning awalo «daxoyona ijodiy tasavur*» egasi ekani va ijodining benazir jo'shqinligini qayd etgan. Tikning fikricha, Flek rolga tegishli materialni tahlil qilib o'tirmay, faqat ko'ngil mayliga bo'ysunib ijod qilgan. «Unda na awaldan, na rol ijrosi chog'ida nimalarnidir belgilab olish bor va na rolni bo'laklarga bo'lib o'rganish bor, - deb yozadi Tik.— Uning uchun ijodiy fantaziya bo'lsa bas. Unda g'oyibdan yopirilib kelgandek ehtiros quyunlari birdaniga ko'tariladi-yu, tragediyaga qandaydir g'ayriinsoniy kechinmalarni to'kib soladi».

Flek tomoshabinni faqat his-tuyg'usining ta'sirchanligi bi-langina xayratga solgal emas; u bir hissiy holatdan ikkiichisiga oson va beihtiyor o'ta olgan, kulgi va yig'i, oddiylik va g'ayrioddiylik, buyuklik va tubanlik kabi jiddiy holatlar yaratib, ularni mohirona tarzda uyg'unlashtira olgan. Shu sababli Tik uni Shekspir rollari-ning namunali ijrochisi sifatida qabul qilgan. «Shekspirning fojeiy qahramonlarida mavjud bo'lgan qochirim, kinoyaviy o'rinlar» deb yozadi Tik, — Flek ijrosida ajib bir tarzda bo'rtib-bo'rtib ko'rinib turadiki, xangomaviylik bilan jiddiylikni dadilona uyg'unlashtirishdek bu g'alati salohiyat Flekning buyukligini ko'z-ko'z qilib turadi».

Flekning ijrochiligi batamom ilxom epkini va kayfiyatga bog'liq bo'lgani holda noravonligi bilan ham ajralib turgan. Berlinda teatrga borayotib, «ulkan Flek ko'rinadimi*» yoki «ki-chigimi», buni sira bilib bo'lmasligi haqida gap tarqalganligi bejiz emas. Pekin aktyor yaratgan obrazlar hech qachon odatiy, to'pori zaminliy darajada bo'lgan emas. Ilxom qistovlari bilan yaratilganda ular chindan ham bejilov ko'lamdorlik kasb etgan. Tanqidchilar tomonidan aktyorning yirik

yutuqlaridan biri deb e'tirof etilgan Karl Moor shunday rollardan edi. Tik bu rol haqida shunday yozgan: «Tasawurning jo'shqin epkinida kashf etilgan, bu bahodi-rona obraz favqulodda haqqoniydir; bu yerda yovvoyinamo jazava nozik dilnavozlik ohanglari bilan qorishib ketgan... U serrayib turib qoladi. telbalanadi, uwos tortib yig'laydi, tishlarini g'ijirlatib, o'z ojizligini la'natlaydi, misli kurilmagan darajada ovozi momaqaldi-roq gumbiri misol otilib chiqadi*.

Flek ijodiga xos bu xususiyatlar — hissiy jo'shqinlik, ziddiyatli ifoda usuli, obrazlarning bahodirona qudratliligi uning Germaniya aktyorlik san'atida romantizmga asos solgan san'atkor ekanidan dalolat beradi. Bu ulkan sahna ustasi ijodiga xos romantizm tamoyil-lari, u yaratgan obrazlarning betakror o'ziga xosligi va ularning real borliqqa nisbatan shoirona ko'tarinkiligi Flekni Germaniya sahna san'atida bo'ron va tazyiq harakatidan XIX asr romantizmga o'tish bosqichini belgilab bergan san'atkor deb aytishga asos bo'li oladi.

LYUDVIG DEVRIYENT (1784-1832-y.)

Lyudvig Devriyent teatr tarixida E. Kin, P. Mochalov, F. Lemetr kabi daho aktyorlar qatorida turadi. U davlatmand savdogar oilasida tug'ilgan. Devriyent ijodining eng gullagan davri Breslavl teatrida ishlagan (1809—1815) yillarga to'g'ri keldi. Aktyor bu yerda Lir, Sheylok, Yago singari yirik fojeiy rollarni o'ynaydi. Keyin Berlin teatriga o'tadi va umrining oxirigacha shu san'at mas-kanida ijod qiladi.

Atoqli dramaturg Laube: «Devriyent o'z uslubining ko'rkamligi bilan emas, balki hishtirosalar ifodasining maftunkorligi, ayrim holatlarda hayratlanarli jo'sh urushi, dabdurustdan zabt etuvchi qudratli insoniy kechinmasi bilan tomoshabinni o'ziga rom etadi, larzaga soladi, uni zavq-shavqqa burkaydi*, deb yozgan edi. «U jozibador ko'rku salobat egasi emas,— deb yozdi Devriyentning ji-yani,— nutqi ham ravonlikdan xoli edi. Har yoqlama to'kis, faso-xatli qahramon qiyofasini chizish uning iqtidoridin tashqari edi. Uning sarkash ruhi qalbi tubidan otilib chiqib, insoniy to'lqinlanish va hayajonlanishning oxirgi chekida portlash hosil qilar, mayda-chuyda izohlarmi, yaxlit o'tli hissiyotlarmi — ularning jami qo'shilib, ham daxshatli, ham g'aroyib va hangomavash manzara-larni yaratuvchi qudratli ifoda kuchiga aylanar edi. Devriyent salo-hiyatining kuchi mana shunda ko'rinardi».

Devriyent uchun obrazga kirishda ko'ngil mayli (intuitsiya) asosiy vosita edi. Shoir Gofman «u o'ynayotgan qahramoniga but-kul singib ketardi», deydi. U butun borlig'ini sarflab, jo'shib o'ynardiki, qirol Lirni o'ynaganda, masalan, tanaffus chog'ida hushidan ketgan edi. Devriyentning eng sevimli dramaturgi Shekspir bo'lib, uning qahramonlariga xos favqulodda teran ruhiy ke-chinma va hissiyot jo'shqinligi aktyorni o'ziga rom etgan edi.

Sheylok aktyorning eng dovuqli rollaridan biri bo'ldi. Devriyent Sheylokni qabih kimsa tarzida ko'rsatishdek an'anaga qarshi o'laroq uni qasoskor, kuchli shaxs tarzida talqin etdi.

Shillerning «Qaroqchilar» asaridagi Frans Moor obrazi ham Devriyent tomonidan yangicha talqinda yaratildi. «Sochi tik ko'tarilgan, lunji va peshonasi bo'zargan, lablar qaltiraydi, so'rrayib qolgan ko'zlari jovdiraydi, tizzalari qaltiraydi — Devriyent Fransi zohiran shu tarzda ko'rinar edi. Mashhur tush sahnasida,— deb davom ettiradi Gofman o'z taassurotini,— zalda pashsha uchsa bili-nar darajada jimlik cho'kar, tugagach, shivirlash, og'ir xo'rsinish, to'satdan qaibdan chiquvchi «oh» xitoblari eshitilardi. «U dahshatli holatlarni jonlantirib xayolan fomoshabinlar ruxsorini ko'z oldiga keltirar, ularning hayajonlari ta'siri ostida tomirdan oqayotgan qoni qotib qolayotgandek his etardi. Shu jazava asnosida vujudidan ko'tarilgan ruh uning personajiga aylanar, endi uning o'zi emas, balki ana shu personajning o'zi harakat qilayotgandek bo'lardi*. Romantik shoir Gofman rotnantik aktyor Devriyent ijodi mohiyatini shu tarzda sharhlab bergan. Frans Moor Devriyent talqinida o'ta dahshatli qiyofa kasb etib, yovuzlik timsoliga aylangan edi. Otelloga munosib raqib Yago ham shunday ko'lamdorlikda yaratilgan.

Devriyent ijodida nemis voqeligining romantiklar olg'a surgan oliy ezguliklar ro'yobga chiqishiga imkonsiz murakkab va beqaror bosqichi ifodalangan. Shu bois mudhishona holatlarga urg'u berish aktyorning ijodiga xos xususiyat bo'lib qoldi.

Lekin, Devriyent obrazlari mubolag'ali, ko'tarinki ruhda bo'lishiga qaramay, ular hamisha hayotiy haqqoniyligi bilan ko'zga tashlangan. Devriyent ma'lum ma'noda nemis sahnasida

romanti-zmdan realizmga o'tish yo'lini belgilab berdi. Karl Zeydelman esa, shu realistik yo'nalishning markaziy siymosi sifatida ko'rindi.

ZEYDELMAN (1793-1843-y.)

Kari Zeydelman Sileziyadagi Gratsi shahrida savdogar oilasida tug'ilgan. U o'quvchilik chog'idayoq havaskorlik spektakllarida chiqadi, pyesalar, aktyorlarning hayoti haqidagi kitoblar mutolaasiga beriladi. O'smirligida vatanparvarlik g'ururi ta'sirida prus qo'shini safiga kiradi, lekin askarlik hayoti og'irlik qilib, 1815-yili harbiydan bo'shab, Breslavl teatriga ishga kiradi. Keyingi o'n yilliklar davomida Gratsi, Praga, Kassel, Shtutgart teatrlarida ishlaydi. Umrining oxirgi besh yilidagina Berlin teatrida qo'nim topib, osoyishta ishlash imkoniga erishadi. Zeydelmanning Berlin teatridagi ish davri (1838— 1843) unig ijodiy hayotining eng yuqori bosqichi bo'lib qolgan.

Zeydelman o'z san'ati bilan nemis sahnasida Shreder an'ana-sini davom ettirdi va uni rivojlantirdi. Zeydelman romantizmning ortiqcha ko'tarinkilik xususiyatiga qarshi kurashib, teatr sahnasida realistik san'at tamoyillarini qaror toptirishga yetakchilik qildi.

Zeydelman bir talay turli-tuman rollarni ijro etgan. Uning faoliyatida, ayniqsa, Shiller asarlaridagi rollar keng o'rin tutadi. Bular orasida Frans Moor («Qaroqchilar»), Kalb, Vurm va Prezident («Makr va muhabbat»), Filipp II («Don Karlos») eng muhimlaridir. Zeydelman Gyote dramalarida Alba («Egmont»), Karlos («Klavixo»), Mefistofel («Faust») kabi ajoyib obrazlar yaratadi. Xamlet, Lir, Makbet, Sheylok, Richard III uning Shekspir asarlarida yaratgan eng sara rollari edi. Lessing pyesalarida ham Marinelli («Emiliya Golotti»), Natan («Dono Natan») kabi esda qolarli obrazlar ijro etadi. Mumtoz komediyalardan. Molerning «Tartyuf» asarida Tartyuf rolini o'ynagan. Bu rollarni ta'kidlab o'tishning o'zi Zeydelman ijodiy ufqi naqadar keng aktyor ekanini tasdiqlaydi.

Zeydelman rol ustida ishlar ekan, har doim uni muqimlashib qolgan siyqa andozalardan xalos etar, yangicha, zamonaviy ruhda talqin etishga intilardi. U ayniqsa ijodining ko'rki bo'lib qolgan Gyotening «Faust*» asaridagi Mefistofel roli ustida, murakkab ijodiy jarayonni boshdan kechirgan edi. Gap shundaki, Mefistofel, bir to-mondan, foniy dunyo yovuzligini o'zida mujassam etgan timsoliy, obraz, ikkinchi tomondan, qadimgi xalq rivoyatidan olingan Iblis obrazidir. Shu tufayli u haddan tashqari mavhum yoki qo'pol, so'xtasi sovuq obrazga aylanib qolishi mumkin edi. Gyote uni falsafiy ma'noda talqin etgan. Lekin bundan qat'iy nazar, Gyote xalq-ning iblis haqidagi afsonaviy tasavuriga asoslangan. Zeydelman ham o'z obraziga aynan shu asosga qurdi. Tomoshabinlar Zeydelmanning mavhumlikdan holi butkul o'ziga xos, betakror obraz yaratganligidan hayratga tushdilar. Unda umumlashma ifoda tarzi aniqlik, hayotiylik belgilari bilan shu qadar ko'rishib ketgan ediki, bu aktyorning obraz qiyofasiga kirish imkoniyati benihoya keng bo'lganligidan dalolat edi.

Zeydelman san'atining kuchi g'oyaviy teranlik bilan teatrona tomoshaviylikning o'zaro mushtarak tarzda ifoda etilganida edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Nemis romantizmining o'ziga xos xususiyatlari haqida nima deya olasiz? Nega nemis dramaturgiyasida tarixiy, afsonaviy sujet-larga alohida e'tibor bilan qaralgan?

2. Kleyst nemis romantik dramasieng eng yirik namoyandasi ekani; uning «Geylbronlik Ketxen» dramasi nega afsona asosiga qurilgan?

3. I.F. Flek G'arb mumtoz dramaturgiyasining qaysi asarlarida keng shuhrat topgan?

4. Nemis sahna san'atida klassitsizm qoidalaridan xoli tarzda erkin ijodkorlik tamoyillining yetakchi o'ringa chiqishi. Nemis romantik sahnasining ulkan namoyandasi Devriyent tomonidan Shekspir va Shiller qahramonlari talqinida yangi yondashuvlarga asos solinishi. Devriyent ijrosida Sheylok va Frans Moor rollari.

5. Zeydelman Shreder an'anasini davomchisi ekani, L. Tikning qaysi pyesasida «Teatrdagi teatr*» usuli qo'llanilgan?

XIX ASR OXIRI VA XX ASR BOSHLARIDA G'ARBIY OVRO'PO TEATRI (1881-1917y.)

Адабиётлар:

- 1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.
- 2 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
- 3 Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.
- 4 Ю. Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.
- 5 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.
- 6 Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.
- 7 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.
- 8 С. Турсунбоев Хорижий театр тарихи. Т., 1997
- 9 Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

XIX asr oxirida — XX asr boshlarida G'arbiy Ovro'po teatri o'z tarixining muvaffaq va qiziq davrlaridan birini boshdan kechirgan. XIX asrda yirik bo'lib kelgan romantizm va realizm o'rnini ilgari, goyo bir-biriga butkul zid oqimlar egallaydi.

Aloqli fransuz adibi va teatr nazariyachisi Emil Zolya ilm-langin yaqin tarzda realizm uslubining joriy etilishi g'oyasi bilan inaydonga chiqdi. U san'atkorlarni voqetika faol aralashishiga, ular hayotini aks ettirishiga da'vat etdi

Ibsen, *Gautier*. Shunday qilib, realizmning yangi qirralari ochilib, bu oqim bilan davrning boshqa uslubiy oqimlari orasida ko'p tomonlama bog'liqlik alomatlarini ko'zga tashkil-topildi. Iki davrda M. Meiering ijodida realizmning yangi qirralari ochilib, bu oqim bilan davrning boshqa uslubiy oqimlari orasida ko'p tomonlama bog'liqlik alomatlarini ko'zga tashkil-topildi.

Sahna san'ati sohasida «Meiningen teatri», A. Antuaning «Erkin teatr»i misolida yangi rejissori san'atiga asos solingan bo'lsa, Sara Bernar, Mene-Syulli (Fransiya), F. Duce, T. Salvini (Ilandiya), I. Kays. S. Vloiss (Germaniya) misolida ular oqimlarga mansub aktyorlarning yangi avlodi yetishib chiqdi. XX asrning ulkan sahna islohotchisi M. Reynxardt Ovro'po rejissurasi taraqqiyotining yangi davrini belgilab berdi. Bu san'atkorlar o'z milliy sahna san'ati zaminida kamol topgan sahiy istiqdodlari bilan zamonadoshlarining faxr-g'ururiga aylandilar.

FRANSUZ TEATRI

Fransuz teatri XIX va XX asrlar oralig'i tarixidan shiddatli g'oyaviy-badiiy izlanishlar teatri sifatida o'rin oldi.

1870—1880-yillari Ovro'po san'atida yetakchi yo'nalishga aylan-gan realizm uslubida aynan Fransiya o'zining tugal takomilini topadi. E. Zolyaning teatrga demokratlashtirish dramaturgiyasi sifat jihatidan yangi bosqichga ko'tarish haqidagi estetik qarashlari butun Ovro'po miqyosida xayrixohlik bilan qabul qilinadi

EMIL ZOLYA (1840-1902-y.)

Zolyaning adabiyot va teatr haqidagi fikr-mulohazalari zamonaviy hayotni bo'yamay, bezamay, uning dardu quvonchlarini borlig'icha ko'rsatishga qodir, jamiyat taraqqiyotining yangi bosqichiga monand yangi san'at yaratish g'oyasi bilan sug'orilgan. Zolyaning «Tajribaviy roman» (1880), «Bizning dramaturglarimiz» (1881), «Teatrga realizm» (1881) kabi maqolalari realizmning asosiy dasturiy risolalari bo'lib, ularda fransuz dramatik teatriga ahvoli keng yoritiladi, avvalo, repertuarni yangilash muammosi ilgari suriladi. Zolya takrorlanaverib, siyqalanib ketgan usullar bilan oldi-qochdi «sahnabop» pyesalardan voz kechishga chaqirdi. «Drama ilmiy uslubga asoslanishi lozim», ya'ni «biror inson yoki insonlar guruhi tarixi olinib, ularning sa'y-harakati china-kamiga tasvirlanishi lozim». «Bunday

asarlarning kuchi kuzatuvning aniqligi, tahlilning teranligi, voqcalarning mantiqan o'zaro bog'liqligi» bilan belgilanadi.

Zolya dasturining xalqchilligi uning xalq hayotini aks ettiruvchi xalq dramasi haqidagi fikr-mulohazalarida ham o'z aksini topgan edi. Zolya naturalistik drama paydo bo'lsa, u teatr tizimini butkul o'zgartirishga olib keladi. deb liisobladi; agar pyesada ayni hayot parchasi qad ko'targudek bo'lsa, bu o'z-o'zidan teatr tomoshaviyli-giga urg'u beruvchi zamonaviy spektakl turidan voz kechishga olib keladi. Hayotni o'rganuvchi va iloji boricha uni oddiyligicha ko'rsatuvchi aktyorni u eng ibratli aktyor deb tushundi.

Zolya teatrni tubdan qayta qurish dasturini ishlab chiqarkan, rejissura masalasini alohida masala tarzida ko'zdan kechirmagan. Holbuki u ko'zda tutgan teatr - bu dramaturg teatrigina emas, avvalo, rejissor teatridir.

«Tereza Raken* (1873) Zolyaning eng yirik pyesasi hisoblanadi. Unda muallif hayotni aniq va haqqoniy tasvir etishning «umumiy naturalistik usuli»ni belgilashga harakat qildi. Pyesada bir burjua oilasining so'niq hayot tarzi butun ichki ikir-chikirlarigacha qamrab olingan holda tasvir ko'zgusidan o'tkaziladi. Tereza Ra-kenning o'z erining do'stiga ishq tushib qolishi bilan diqqinafas bu oila hayotida portlash yuz beradi: telbanamo sevgi jazavasida Tereza va Loran Terezaning eri Kamilni o'ldiradilar. Oshiqlar qilg'ilikni qiladilaru, vijdon azobida qoladilar. Har qadamda ularni marhumning arvohi izma-iz quvib, qasos olayotgandek bo'laveradi. Pyesada o'ldirish voqeasi, so'ng oshiqlarning ruhiy xastalikka uchrab, vasvasaga tushishlari, so'ng halokatlari birma-bir va mutta-sil ravishda tasvirlanadi.

Zolya teatrni yangilash yo'lida shunday fidoyilik ko'rsatdiki, uning teatr haqidagi fikr-mulohazalari hozirda ham o'z ahamiyatini saqlab kelmoqda.

MORIS METERLINK (1862-1949-y.)

Asli belgiyalik adib Moris Meterlink simvolizm oqimining eng ulkan dramaturgi va nazariyachisi sifatida maydonga chiqdi.

Meterlink ijodi fransuz madaniyati bilan bog'liq bo'lib, bu ijod XIX asr oxiri — XX asr boshlarida drama va teatr rivojiga kuchli ta'sir ko'rsatdi.

Simvolistlar hayotiy borliqni realistik tarzda ifodalash talabini ma'qul ko'rmay, olam mohiyati faqat shama va timsollar orqaligina anglashilishi mumkin, deb hisoblادilar. Meterlink o'z risolalarida, foniy dunyo aql-idrok bilan anglashilmovchi, inson nazaridan uzoq. Haq olam hilqatining yallig'i xolos, degan fikrni olg'a surgan. Bu olamning sir-asrorini kamdan-kam eng komil zotlargagina, shunda ham g'ira-shira qalban his etish buyurilgan. Meterlink o'z estetikasini shunday falsafiy qarashlar asosida yaratgan. Uning es-tetikasida «ruhiyat teatri* nazariyasi va «sukut» nazariyasi alohida o'ringa ega.

«Ruhiyat teatri» nazariyasi «kundalik turmush mushkiloti»ni ochishga qaratilgan. Sahnada zohiriy, ya'ni tashqi voqealar emas, balki insonning ichki hayoti, uning ruhiyat olamiga tobeligi ko'rsatilishi kerak. Zero «sarguzashtlar, ur-ur, sur-surlar nihoya topgan joydagina hayotning asl mushkuloti boshlanadi*, dramaning jon-tani bu «jonli mavjudot bilan uning taqdiri orasidagi taskin-baxsh va beto'xtov davom etuvchi muloqot»da namoyon boiadi, deb yozadi Meterlink. Lekin bunday muloqot faqat sukut orqali ro'yobga chiqadi. «Sukut» nazariyasi «ruhiyat teatri* nazariyasini amaliy ro'yobga chiqaruvchi uslubiy vosita tarzida tug'ilgan. Meterlink ko'zda tutgan muloqot, uning fikricha, faqat sukunat orqali ro'yobga chiqadi. «Odamlar orasida so'zlashuv yo'qoladi, lekin sukunat hech qachon yo'qolmaydi; asl hayot faqat sukunatdan iboratdir; sukunatgina iz qoldiruvchi hayotning o'zginasidir*. Meter-linkning fikricha, odamlar asosiy narsalar haqida so'z ochmay, ar-zimas, yuzaki narsalar haqida gapiradilar; negaki, so'z ko'pincha kishilarni sukunat vahimasiga tushishdan muhofaza qilib turadi.

«Dramatik asarda, - deydi u, — dastawal kefaksiz tuyuluvchi so'zlargina asosiy hisoblanadi. Dramaning joni shu so'zlarda jamul-jamdir. Uzluksiz davom etuvchi dialogga yondosh tarzda ortiqcha tuyuluvchi yana boshqa dialog mavjuddir*. Bu yerda ichki muloqot ko'zda tutilmoqda.

Meterlinkning estetikasida aktyor muammosi ham e'tiborli o'rin olgan. Shartli ifoda tamoyilini ro'yobga chiqarish alohida ijro tarzini talab etadi. «Sahndan jonli mavjudodni chiqarib tashlab*, uning o'rniga ijrochi qo'g'irchoqni kiritish lozim, degan fikrni olg'a surdi u.

Uning birinchi pyesalar to'plamini 1894-yili qo'g'irchoq teatriga mo'ljallab nashr etilganligi bejiz emas. Lekin Meterlinkning yuqoridagi mulohazasi xomxayollikdan o'zga narsa emas. Lekin bu mulohazaning ma'nosini poeziya qonuniyatini anglash, inson ruhiy hayotining tub-tubiga nazar tashlash ishtiyoqidan kelib chiqqanligi aniqdir. Dramaturg ilk pyesalarida awalo o'z nazariyasini qoi-dalarini amalda namoyon etishga harakat qildi. Bu haqda A.Bloko'z taassurotlarini bayon etgan: «Meterlinkning G'arb dramaturgiyasi qahramonini o'g'irlab oldi, rosmi inson ovozi pichir-pichir, imo-ishoraga ko'chirdi, odamlarni erkin harakat, nur, havodan mahrum etib qo'g'irchoqqa aylantirdi. Lekin Meterlink shularni bajo keltirib, sokin bir tuynuk ochdiki, ichkarilikdan san'atning sof billur shirasi tomchilarining jarangi qulog'imizga chalinib turadi*».

Meterlinkning «Malikayi Malen*» (1889), «Chaqirilmagan», «So'qirlar» (1891), «Ichkarida» (1894) va «Tentajilning o'limi» (1894) pyesalari shunday estetik qarashlar mahsuli sifatida tug'ilgan. Bu asarlarda Meterlink ijodining ilk davriga xos tarzda inson o'jizligi va insoniyatning halokatga mahkumligi muammosi ko'tarilgan.

«So'qirlar» dramasida voqea o'rmonga yig'ilgan so'qirlar ah-volini tasvir etish bilan bog'liq. Ayoqli tun qo'ynida ular nimanidir kutishmoqda. Ularni boshliq rohib qoldirib ketgan. Ular rohibni kutishmoqda, rohib qaytishi kerak. So'qirlar rohibning o'lgani va uning jasadi shu yerda ekanini bilishmaydi. Ular tasodifan jasadga turtinib ketishadi. So'qirlarni qo'rquv dahshati qoplaydi, negaki ular qayerda turganlari, qayerga borish va nima qilish kerakligini bilmaydilar: rohibning o'limi bilan ularning yashashga bo'lgan ishonchi so'ngandek edi. O'jiz, g'aribu benavo so'qirlar tunning sirli jimirlashiga butun vujudlari bilan quloq tutadilar. Bola yig'isi eshitiladi, uzoqdan asta kelayotgan qadam sharpalari quloqqa chali-nadi. So'qirlarni yana vahima bosadi. «Qadam shu yerda, oramizda to'xtadi! Kimdir keldi! U oramizda! Kimsan? Jimlik*»

«So'qirlar» asarining mazmunidan anglash mumkinki, yorug' dunyoning o'zi beqaror va o'tkinchi bir hilqatdir.

Meterlinkning ilk pyesalarida taqdir qudrati, insonning kuchiga ishonchsizlik, inson umrining besamar va halokatga mahkumligi shoirona jo'shqin his-kechinmalar orqali ifodalangan. Ayni zamonda Meterlink yangi usuldagi teatr, yangi sahnaviy ifoda shakllarini izlaydi.

Shuni ta'kidlash lozimki, Meterlink o'z ijodiy izlanishlarida dramaturgiya va sahnaviy ifoda sohasida A.P. Chexov ochgan yangiliklarga yaqin keladi. Bular kundalik turmushning alam-iztiroblarini ochish, g'ayrioddiy qahramonlardan voz kechish, dramatik to'qnashuvlarni yangicha usulda tuzish, «ostki oqim», tubma'no tamoyili, sukut va kayfiyat omillaridan foydalanish kabi edi.

XX asrning boshlarida Meterlink dramaturgiyasining tabiati o'zgara boshlaydi. 1903-yili yozilgan «Ko'k qush» ertagida Tiltal degan bolakay bilan uning singlisi Mitilning mo'jizaviy ko'k qush (ideal)ni izlab topishlari orqali Meterlink insonga mehr-shafqat baxsh etuvchi ilhom shavqiga to'la nafasat olamini chizib berdi. Bu yerda ko'k qush baxt va nafasat timsoli tarzida namoyon boiadi.

1903-yili yozilgan «Avliyo Antoniy karomati» hajviy rivoyati burjua riyokorligini fosh etuvchi asar sifatida shuhrat topdi. Boy-vuchcha marhuma Ortans xonimning dafn etilish kuni uning qarindoshlari go'yoki achingan bo'lib yig'i ko'taradilar. Shu asnoda kutilmaganda juldur kiyimli afandi sifat kishi paydo bo'lib, marhu-mani tiriltirishi mumkinligini aytadi. Lekin uning boyligiga ega bo'lish ilinjida turgan yaqinlari buni zinhor istamas, faqat xizmat-kor qiz Virjinigina marhumaning o'limidan astoydil qayg'urganligi ma'lum bo'ladi.

1949-yili chop etilgan «Janna d'Ark» dramasi Meterlinkning so'nggi asari bo'lib qoldi... Unda dramaturg frantsuz xalqining fi-doyi qizi Janna d'Arkning qahramonona hayoti haqida hayajon bilan hikoya qilingan. Muallif fashizm ustidan g'alaba qozonish yo'lida jonlarini qurbon qilgan vatandoshlari, Qarshilik harakati qahramonlarining mardonavor kurashiga hamohang asar yaratishga intilgan edi.

Belgiya adibi Meterlinkning ijodi XIX—XX asrlar bo'sag'asida G'arbiy Ovro'po dramasi rivojida muhim bosqich bo'lib, u ushbu davr estetikasi va teatr amaliyoti rivojiga sezilarli ta'sir ko'rsatdi.

ROMEN ROLLAN (1866-1944-y.)

«Inson hayotini fayzli qiluvchi jamiki aql-zakovat ne'matlari ora-sida bizni tubsiz hayratga soluvchi ne'mat — teatrdir*». Bular XX asrning atoqli so'z ustasi, dramaturg va teatr nazariyachisi Romen Rollan qalamiga mansub so'zlardir. Ko'p jildlik «Jan Kristof* va «Maftunkor qalb» romanlarining muallifi Rollanning yozuvchilik, publitsistik, san'at tadqiqotchiligi sohalarida kechgan ko'p qirrali faoliyatida dramaturgiya sezilarli o'ringa ega. Uning qalamiga mansub o'n ikki pyesaning bir-inchisi — «Valine'mat Lyudovik» 1897-yili yozilgan bo'lsa, «Robesper» degan so'nggisi 1938-yili yaratilgan.

Rollan teatmi jamiyat hayotini aks ettiruvchi «jangovar qurol* deb atadi. Uning eng sara pyesalarida va ko'p jihatdan XX asr ja-hon teatr madaniyati rivojini belgilab bergan «Xalq teatri» (1903) kitobida ana shu g'oya o'z aksini topdi.

Rollan «Xalq teatri* kitobida badiiy ziyolilarni xalq hayotini teran anglashga, o'z ijodini xalqqa xizmat qildirishga chaqirdi. Rollan qahramonlik ruhidagi san'at, insonning his-tuyg'usi, aql-idro-kiga ta'sir ko'rsatuvchi yirik shakldagi shoirona realistik san'at yaratish muammosini olg'a surdi. U yangi teatmi «xalqning noni qatori tashvishiga sherik» bo'lishi lozimligini ta'kidladi.

Rollanning kitobi Fransiyada xalq teatri tamoyillarini shakllan-tirishda dastur bo'lib xizmat qildi. Rollan o'z kitobida ulug' fransuz burjua inqilobi davriga murojaat etib, ziyolilarni xalq teatri uchun «Fransiyaning qahramonlik epopeyasini* yaratib berishga chaqirdi. Bu epopeyada u xalq kurashi manzaralarini jonlantiruvchi qudratli ' tarixiy shaxslar hayot haqiqati bilan uyg'un tarzda keng falsafiy umumlasmaga aylanishi kerak, degan fikrni olg'a surdi.

Rollan o'zi shu g'oyani ro'yobga chiqarish niyatida «Inqilob dramalari» deb nomlanuvchi turkum pyesalar yaratdi. «Qashqirlar» (1898), «Aql tantanasi* (1899), «Danton» (1900), «0'n to'rtinchi iyul» (1901) shunday dramalarning dastlabkilari edi. Fransiya inqilobi davrining ur-yiqtlari, qatag'on dahshatlarini aks ettiruvchi mazkur asarlarning har biri Rollanning yangi shakl va g'oyalar yo'lidagi murakkab izlanishlari samarasi tarzida tug'ilgan.

«Qashqirlar» pyesasida Rollan inqilobiy ko'tarilishning fojiali ko'rinishlarini chizib, inqilobiy burchning insoniylik axloqiga zidligini ifoda etdi. «Aql tantanasi»da inqilobchi qon-qardoshlarning o'zaro qonli adovati, yakobinchilar qatag'oni, si-yosiy gij-gijlardan aql-hushi uchib, jazavaga tushgan g'ofil olomon haqida so'z ochdi. «Danton»da Rollan inqilob dohiylari ustidan hukm chiqarishdan o'zini tiyadi, lekin ommaning xatarli ko'tarilishlaridan hangu mang bo'lib, ezgulik nimada-yu, yovuzlik nimada degan jumboq qarshisida turib qoladi, javob izlaydi...

Adib «0'n to'rtinchi iyul» pyesasidagina bu savolga javob top-gandek bo'ladi. Unda xalq bosh qahramon tarzida ko'ringan edi. Ichki g'oyaviy-badiiy birlikka ega bo'lgan bu asar Bastiliyaning oli-nishi bilan bog'liq lavhalar asosiga qurilgan.

Rollan 1939-yili «Robesper» dramasini yaratadi. Unda fransuz inqilobining yakobinchilar partiyasi ag'darilishi bilan xotima topuv-chi eng fojiali davri aks ettirilgan. Muallif inqilobning mag'lubiyatga uchrashi sabablarini badiiy tadqiq etgan edi. Inqilob dohiylarining fojiasi ularning xalq madadidan mahrum bo'lib qol-ganliklarida edi. Dramada Rollan Dantonning qatl etilishi lavhasi-dan Robesperning halokatigacha bo'lgan voqealarni chizish asosida psixologik jihatdan murakkab, qudratli insoniy sajiyalar yaratgan edi. El-yurt manfaatini shaxsiy manfaatdan ustun qo'yib, vatani-ning shon-shuhrati yo'lida jonini qurbon qilgan jafokash Robesper shunday qahramonlardan edi. Asar qahramonona romantik ruhda xotima topadi. «Robesper» asari «Inqilob dramalari* turkumiga ya-kun bo'libgina qolmay, shu bilan birga Rollanning «Xalq teatri* kitobida olg'a surilgan chinakam demokratik, hayotbaxsh san'at yaratish g'oyasini ham amalda ro'yobga chiqargan yirik shakldagi drama namunasi tarzida yuzaga keldi.

KOKLEN (1841-1909-y.)

Benuan — Konstans Koklen 18 yoshida Parij konservatori-yasining yirik fransuz aktyorlaridan biri Renye guruhiga o'qishga kiradi. Birinchi bor «Komediya Fransez* sahnasida 1860-yili Mol-yerning «Sevgi mojarosi* asarida Gro-Rene rolida paydo bo'ladi.

Koklen ilk yirik roli bo'lmish Bomarsheining «Figaroning uy-lanish* asarida Figaro roli bilan 1862-yildan tanila boshladi. U shu roli bilan masharaboz malaylar toifasi (amplua) ustalari

qatoriga qo'shiladi. Lekin u rollar muayyan rollarga ixtisoslashgan yoshi ulug'roq aktyorlarga berilishi vajidan o'zi orzu qilgan rollarga yetis-holmay, 1885-yili «Komediya Fransez*» teatrini tashlab ketadi.

Koklen o'zining eng sara rollarini bu teatrdan tashqari teatr-larda o'ynagan. Bular Molyer asarlaridagi Sganarel («Zo'raki tabib»), Jurden («Sohta oqsuyak») kabilar edi. 1897-yili Koklen «Port-Sen-marten» teatr rahbarligini qo'lga oladi. Shu yerda u o'z ijodining eng yirik namunasi Sirano Berjerak obrazini yaratadi.

Koklen aktyorgina emas edi. U aktyorlik san'ati haqida «San'at va teatr*» (1880) hamda (aktyor san'ati) (1886) degan ikkita kitob yaratib, o'zini nazariyachi sifatida ham ko'rsatadi.

Koklen nazariy qarashlarda ham, amaliyotda ham «taqlidiy san'at*ning yirik namoyandalaridan bin sifatida ko'rindi. Koklen bu maktabning «kechina san'ati»dan ustunligini qat'iyon himoya qilib shunda yozadi: «Nazarimda tabiat izmidan holi narsa hech qachon go'zal va ulug'vor bo'la olgan emas; lekin men yana bir bor ta'kidlashga majburmanki, teatr — bu san'at demak, bu jabhada tabiat muayyan tarzda ideallashtirilgan yoki qabartirilgan holatda gavdalandirilishi lozim, busiz san'at — san'at bo'lolmaydi. Bugina emas: bebo'yoq gavdalandirilgan tabiat teatrdan o'ta so'niq taassurot qoldiradi*».

Koklen hayotiy voqelik bilan tabiat san'atining asosi ekanini tan olayotgandek bo'lib, aslida san'at bilan hayotni bir-biriga zid qo'yib, san'atni hayotda yuqori qo'yadi. «San'at real hayot emas, hatto u hayotning aksi ham emas, - deydi Koklen—San'at o'z holicha o'zi ijod manbayi. U o'zining ajib mavhumligi bilan zamon va makonga daxlsiz tarzda faqat o'ziga xos olamini barpo etadi*. K. S. Stanislavskiy san'atining voqelikka bunday zid qo'yilishini keskin tanqid ostiga olgan.

Koklen o'z nazariy risolalarida o'zining ko'p yillik aktyorlik tajribalarini umumlashtirgan. Bu ishlar aktyor ijodiga xos jihatlari aniqroq anglash imkonini beradi.

Koklen o'tkir zakovati va sinchkovligi bilan ko'zga yaqin, mag'zi to'q qiziq holat va insoniy fe'liyatlarini darhol ilg'ab va ilib olar edi. U har bir rolida e'tiborga tashlanib turuvchi pishiq jussador gavdasi, o'rganuvchan, ifodali yuzi, ko'tarilgan do'ng burni, ki-chik tiyrak, g'uborsiz ko'zlari bilan tomoshabinga bir olam zavq-shavq baxsh etuvchi edi. Uning san'ati tomoshabin qalbini larzaga solishga qaratilgan emas. U ijro mahoratining zargarona charxlan-ganligi, qahramonlarining shiddatkor va mudom serbo'yoqligi bilan tomoshabin diqqat e'tiborini o'ziga rom etadi.

K.S. Stanislavskiy Koklenning artistlik san'atiga yuqori baho berib, koklennamo aktyorlar «toifasi» haqida shunday degan: «Ular qalbgaga nisbatan ko'proq quloq va shuurga ta'sir ko'rsatadilar; ular hayratlantirishdan ko'ra ko'proq zavqlantiradilar. Bunday san'atning ta'siri kuchli, lekin bu kuch uzoq saqlanmaydi. Bunday san'at kishini ishontirishdan ko'ra ko'proq ajablantiradi*».

Koklen san'atining o'ziga xosligi uning Molyer asarlaridagi rol-larida yaqqolroq ifodalangan. Koklen aslzoda tomoshabinlar sarxushligi chekiga tushgan burjua teatri aktyori bo'lgani holda Mo-lyer qahramonlariga xos hajviylik ruhi va iztirobli jihatlarni ochishga intilmadi. U Molyer hajviyasi o'rnini «qirg'oqqa sapchuv-chi» sarhushlik bilan to'ldirdi va Molyer kulgisiga «armonli ke-chinma» sig'masligini amalda namoyish etishga intildi.

«Kulgili tannozlar»dagi Maskaril Koklenning eng muvaffaqiyatli rollaridan biri bo'lgan. O'tkir kulgili holatlarga boy, xush-chaqchaq bu komediya Koklen iste'dodi tabiatiga juda mos tushgan edi. Tartyuf rolini o'ynarkan, uni dindorlik niqobiga kirgan riyokor, ikkiyuzlamachi emas, balki yirtqich, shavqatparast kimsa tarzida ko'rsatadi.

SAHNA SAN'ATI

1864-yili «Komedi Fransez*» va «Odeon» teatrlarining alohida imtiyozga egalik maqomi bekor qilingach, Fransiyada tijoriy teatr-lar keng avj oladi. Ayni chog'da sahna san'ati rivoji ikki yo'nalishda davom etdi: «Komedi Fransez*» teatrida ikki tragik — Muna-Syulli va Sara Bernar misolida klassitsizm ijro an'analari yashashda davom etgan bo'lsa, 1880—1890-yillar fransuz

teatrining birinchi professional rejissori Andre Antuanning «Erkin teatr», «Antuan teatr»larida yangi izlanishlar olib boriladi.

MUNE-SYULLI (1841-1916-y.)

Atoqli fojeiy aktyor Mune-Syulli 1872-yili «Komedi Fransez*» teatrida Rasinning «Andromaxa» asarida Orest roliga chiqib, darhol tanqidchilik e'tirofini qozonadi. Mune-Syulli ichki kechinmalari ichki jihat bilan tashqi jihatning o'zaro mushtarakligi orqali hamda texnikasining maftunkorona o'tkirligi bilan ham ko'zga tashlandi. Uning iste'dodi fransuz mumtoz tragediyasi, romantik dramasi hamda Shekspir va Sofokl asarlari orqali namoyon bo'ldi.

Gyugo qahramonlari Mune-Syulli talqinida tomoshabinlar to-monidan fransuz milliy sajiyasi eng go'zal fazilatlarining ifodasi tarzida qabul qilinadi. Qaroqchi-ritsar Emani va oliyhimmat malay Ryui Blaz shunday qahramonlardan edi. Shekspir asarlaridagi Hamlet va Otelloni ham fransuz munaqqidlari Mune-Syulli ijodining eng noyob namunalari qatoriga qo'shishgan. Mune-Syulli Shekspir qahramonlarini butkul «fransuz fojeiy qahramonlik maktabi*» yo'nalishida o'ynagan. O'ziga xos talqin ayniqsa Hamlet obrazida yaqqol ko'ringan. Bu aktyorning eng sevimli rollaridan edi. Bu rolga u o'n yilcha vaqt davomida tayyorgarlik ko'rgan. Uning Hamleti ma'yusona o'ychanlikdan butkul xoli, sarbast, jo'shqin, qat'iyatli, cho'rtkesar, mag'rur shahzoda tarzida ko'rindi. Izti-robli nolishlar unga yot, gumon, ikkilanish nimaligini bilmas, jasorat ko'rsatish naqadar mushkulligini xayoliga ham keltirmas edi. Uning muddaosi awaldan tayinli: bu o'ldirilgan buzrukvor qotillaridan qasos olish va taxtni qo'lga kiritishdan iborat ediki, shu niyatni Mune-Syulli Hamleti sobitqadamlik bilan ro'yobga chiqarib boradi.

Mune-Syullining Shekspir asaridagi ikkinchi roli Otello roli edi. Mune-Syulli Otello fasohatli sharq sivilizatsiyasining vakili, bahodir Mavr timsolida namoyon bo'ldi. U puturi ketib aynigan Venetsiya respublikasining siyosatchilari qarshisida ritsarlik namunasining ifodasi sifatida ko'ringan edi. Bu yerda Dezdemonaning xiyonatkorligi Otello uchun dunyoning oston ustun bo'lishi yoki is-honch va ezgulikning mahv etilishini anglatmaydi. Bu yerda tao-milning oddiygina qoidasi ishga tushadi: xotin eriga xiyonat qildimi, o'ldirilishi kerak. Otello rashkdan emas, balki nomus tao-mili qistovi bilan shu hukmga keladi. Otelloning fojiasi shundan iboratki, u bir yoqdan Dezdemonaga bo'lgan sevgisi tufayli iztirob chekadi, ikkinchi yoqdan burch hukmini ado etish mas'uliyatidan azob chekadi. Shu zaylda Shekspir tragediyasida fransuz klassit-sizmi dramasi xos ohanglar jaranglay boshlaydi.

Lekin Mune-Syulli ijodining eng yirik namunasi Sofokl asaridagi Edip roli bo'ldi. Aktyor bu rolni 1881-yili Fransiyaning janubidagi Oranje shahrida rimliklar zamonidan qolgan amfiteatr sah-nasida o'ynagan. Edip aktyor talqinida o'ta fojeiy obraz tarzida dunyoga keldi. Mune-Syulli antik tragediyada o'ynar ekan, Edipni taqdir izmiga qui, qat'iyatsiz kishiga aylantirib yubormadi. Edip — Mune-Syulli taqdir hukmiga mardonavor qarshi bora oluvchi ulug'vor, mahobatli shaxs tarzida namoyon bo'ldi. Aktyorning in-son ruhiyatiga kirish layoqati shu rolda borligini to'lat-to'kis ochildi. Edipning aybsiz aybdorligi ayon bo'ladigan sahnada Mune-Syullining o'yini ayniqsa, hayratlanarli edi. Qisqasi, Edip Mune-Syulli talqinida tomoshabin xotirasida taqdirga qarshi mardonavar pesh-voz chiqqan ulug'vor inson timsoli tarzida muhrlanib qoldi.

SARA BERNAR (1844-1923-y.)

Sara Bernar XIX asrning oxiri XX asr boshlarida ijod qilib, o'z yurti qatori xorijda ham tanilgan fransuz teatrining eng shuhratli aktrisasi edi.

Sara Bernar Parij konservatoriyasida tahsil ko'rib, 1862-yili ilk bor «Komedi Fransez» teatrida Rasinning asarida Ifigeniya roliga sahnaga chiqqan. S. Bernarning san'ati g'oyaviy jihatdan cheklangan va katta hayot haqiqatidan bir qadar uzoq bo'lgani holda o'zicha hayratlanarli edi. U sahna texnikasining xassos ustasi edi. Ovoz tuslanishi, nutq ohangdorligi, ishlanib, charxlangan gavdasi, turish holatlarining o'zi bir tomosha edi. Uning san'ati «taqlidiy maktab*» estetik tamoyillarining ajoyib ifodasi edi. Sara Bernar o'tkir kuzatuvchanligi, kishini o'ziga rom etish jozibasi, ajib texnik omillari tufayli fojeiylik cho'g'i past asarlarda ham tomoshabin qal-bini zabt eta olardi.

Sara Bernar «Komedi Fransez» teatrida Rasin va Volter trage-diyalarida fojeiy rollarni zo'r mahorat bilan o'ynagan. Lekin uning fransuz teatrining birinchi darajali aktrisasi ekanini zamonaviy asarlarda o'ynagan rollari tasdiq etdi.

Dyumaning «Gul ko'targan xonim*» asaridagi Margarita Gote aktrisaning eng noyob rollaridan biri bo'ldi. Atoqli rus munaqqidi A. Kugel S. Bernar o'yiniga tan berib, shunday yozgan edi: «Nomi chiqqan bu ayolni bundan-da zo'r tasvir etish amri mahol; uning kasb-korining arzon garov tarovati, qalbi tubida pinhon tutilgan bedavo dil og'riqlari ajib tarzda namoyon bo'ldi*», «Uning ayollik malohatiga ta'rif yo'q, - deya xotirlaydi munaqqid, — yig'loqi qo'llari, faryod chekuvchi qaddi-qomati favqulodda zo'r ifodaviyligi bilan hayratlanarlidir*».

Sara Bernar erkaklar rollarini ijro etish bilan ham shov-shuv ko'targan. Shulardan biri Hamlet roli edi. Bu Shekspir obrazi talqiniga qo'shilgan hissa emas. Lekin bu rol aktrisaga o'z ijro texnikasining yuksakligi va san'atining hamisha navqironligini namo-yish etish imkonini berdi. S. Bernar Hamlet rolini ellik uch yoshida o'ynagan. U fojeiy shahzodani Parij kibarlariga xos zo'r shukux va nazokat bilan ko'rsatdi. Uning Hamleti juda yosh va ayol misol husndor edi. Fransuz teatr tanqidchilari «ilohiy Sara»ning yangi rolini yuqori baholadilar. Lekin ayni chog'da Shekspir qahramo-nining goh-goh ko'zida shahzodaning g'amkashli hissi o'rnida g'amzali hislar jilvalanuvchi fasohatli va uddaburon, qo'rs saroy mahramiga aylanib qolishini ham ta'kidlab o'tdilar.

Sara Bernar «tafakkur sohibasi*» toifasiga kiruvchi emas, balki tugal va go'zal ijro san'atining sohibasi edi. Sara Bernar iste'dodi tabiatan tug'yonli italyan aktrisasi Duze yoki rus aktrisasi Komis-sarjevskayadek darajasidan ancha uzoq va shu bois bu san'atkorlar qalbini band etgan davrning fojeiy muammolari uning san'atida hamisha ham aksini topavermadi. Lekin uning ijodi aktyorlik san'ati tarixida zo'r mahorat va chinakam artistlikning benazir namunasi tarzida o'rin oldi.

ANDRE ANTUAN (1858-1943-y.)

1887-yili Parijda fransuz sahnasining birinchi rejissori Andre Antuan tomonidan «Erkin teatr*» deb ataluvchi yangi ijodiy jamoa tashkil etiladi. Aynan shu teatrga Emil Zolyaning fransuz sahna san'atini isloh qilish haqidagi ezgu niyatlarini ro'yobga chiqarish nasib etdi. Bu teatr yangi repertuar yaratish yo'lida biron-bir badiiy yo'nalishga bog'liq bo'lib qolmay, balki barcha maktab va yo'riqlarga suyangan holda ish olib bordi.

Antuanning ulkan xizmati shunda ko'rindiki, u Gyugo davri-dan so'ng fransuz teatrining katta adabiyot bilan uzilib qolgan alo-qasini qayta tikladi. U o'zining «Erkin teatr»ida L. Tolstoyning «Zulmat uyasi*» (1888), Turgenevning «Oshga o'rtoq*» (1890), Ib-senning «Arvohlar» (1890), «Yowoyi o'rdak*» (1891), Gaupman-ning «To'quvchilar» (1893) kabi pyesalarini sahnaga qo'yadi.

Antuan repertuarni yangilash bilan cheklanib qolmay, teatrning barcha sohasini qayta quradi. «Haqqoniy asar haqqoniy o'yinni ta-lab etadi*», derdi u. Antuan teatrona shartlilikning har qanday ko'rinishiga qarshi kurash ochadi.

Teatrning ijodiy yo'nalishi Tolstoyning «Zulmat uyasi*» va Ib-senning «Arvohlar» asarlari talqinida keng namoyon bo'ldi. «Zul-mat uyasi*» qo'yilishidan awal asar yuzasidan qizg'in adabiy muno-zara o'tkazildi. Munozarada ishtirok etgan fransuz teatrining Ojye, Dyuma-o'g'il, Sardu kabi arboblari Tolstoy dramasi qayg'uli, zeri-karli va sahnabob emas, degan fikrni olg'a surdilar. Antuan bunday tortishuvdan keyin yana ham asarga qiziqib qoladi va hatto undan o'zi Akim rolini o'ynashga qaror qiladi. Asar premyerasi o'tgach, 1888-yili Antuan o'z kundaligida shunday deb yozgan edi:

«Zulmat uyasi*» spektakli favqulodda zo'r g'alaba qozondi. Tolstoy pesasi shoh asar deb e'tirof etilmoqda. Spektaklga berilgan taqrizlarda: «Fransuz sahnasida birinchi marta odatda, komik operalarda uch ovchi bejog'lik, teatrona sun'iyliklardan holi, kundalik rus turmushiga xos shart-sharoit, liboslar ko'rsatildi*», deb yozdilar.

Antuan «Zulmat uyasi»dan so'ng Ibsenning «Arvohlar» pyesasini qo'yib, unda o'zi Osvald rolini o'ynaydi. Ibsenning nomi fransuz tanqidchiligi tomonidan qahr-g'azab bilan qarshi olinadi. Asar sahnabop emas, beadab va tushunarsiz deb ayblab chiqqan' mutaassib fransuz matbuotining

doxiysi Sarse maqolalari ayniqsa keskin bo'ldi. Mazkur asarni sahnalashtirishni Antuanga tavsiya etgan Zolya yuqoridagi hujumlarga qarshi zarba berdi. «Arvohlar» spektaklini tomoshabinlarning bir qismi hayajon bilan kutib oldi.

Asar naturalistik uslubda talqin etilgan edi. Unda ijtimoiy mavzu, mutaassibona taomil va ko'rgiliklar bir qadar yumshatilishi hisobiga asosiy o'ringa Osvaldning xastaligi mavzusi olib chiqildi. Osvald Antuan talqinida «ichi butkul chirib adoyi-tamom bo'lgan, gavdasini terisigina tutib turuvchi inson edi,-deb yozdi zamondosh-lardan biri,— a'zolari o'ziga bo'yin egmay shalvirab qolgan. yuzi ko'pchib za'faron tortgan, ko'zlari ich-ichiga tushib bir nuqtada so'rrayib qolgan edi».

Antuan repertuarni yangilash bilan cheklanib qolmay, teatrning barcha sohasini qayta ko'radi. Haqqoniy asar haqqoniy o'yinni ta-lab etadi, der edi u. Antuan teatrona shartlilikning har qanday ko'rinishiga qarshi kurash ochadi. Zamonaviy pyesa qahramonlari «Keng qasrlarda emas, biznikiga o'xshash odatdagi o'ylarda, mum-toz teatr tomoshalaridagidek suflerxona qarshisida emas, o'z chiro-qlari, g'isht pechkalari qarshisida istiqomat qiladilar. Ularning ovozlari ham bizning ovozimizdan, muomala tili ham nutqimizda qo'llaniladigan siz, biz. men-senga o'xshash gaplardan o'zgacha emas», deb yozgan edi u.

Antuan qiroat qilib, ohang bilan o'qish usuliga qarshi o'laroq kundalik muomala, yurish-turishga monand tabiiy nutqni joriy etish uchun kurashdi; u aktyorning ma'lum toifali rollarga ixtisoslashish (amplua) an'anasini butkul inkor etib, sajiyalari turlicha rollarda layoqatini namoyon etuvchi aktyomi namunali aktyor deb hisobladi.

Antuanning rejissyorlik kashfiyoti o'zaro uyg'un ijrochilikka asoslangan yangi turdagi spektakl yaratishda ko'rindi. «O'zaro uyg'un ijrochilik qoidasini tub qoida deb bilgan o'rta salohiyatli va bir-biriga teng darajali o'ttiz nafar aktyor uyushuvi namunaviy truppa bo'la oladi» deb yozadi Antuan.

Antuan aktyorlardan tashqi, namoyishkorona ifodalardan voz kechib, qahramonning ruhiy olamini chuqur anglash va uning qi-yofasiga kirishni talab etadi. Shu ma'noda sajiya ustasi Antuanning o'zi namunali aktyor edi.

«Erkin teatr» spektakllarida turmush ikir-chikirlarigacha tafsiliy aniq bezaklar orqali mavjud hayot tarzi ifodalandi. Liboslar aniqligi va ular spektakl ishtirokchilarining fe'l-atvori, kasb-korini ifoda etishga qaratilishi shart qilib qo'yildi. Antuan sahnaviy joylashuv tarzida ham ko'p yangiliklar yaratdi. Hayotning asl ko'rinishini jonlantirish niyatida u sahnaning mavjud kengligidan to'la foy-dalanishga harakat qildi.

Antuan spektakl muhitini yaratishda yoritish ifoda omillaridan foydalanishga alohida e'tibor berdi. Hayajonli holatga urg'u berish maqsadida, masalan, «To'quvchilar» spektaklining uchinchi pardasi voqealarini yarim qorong'ilikda ko'rsatdi.

«Erkin teatr» 1896-yilga qadar faoliyat ko'rsatdi, so'ng yopildi Buning bosh sabablaridan biri — u o'z milliy repertuariga ega bo'la olmadi, ikkinchi sabab moliyaviy tanglik bilan bog'liq edi. Antuan 1897-yili Parijda «Antuan teatri*» degan yangi teatrni tashkil etadi.

Antuan jahon teatri rivojiga kuchli ta'sir ko'rsatdi. Uning «Erkin teatr»i turli mamlakatlarda erkin ijodkorlikka asoslangan yangi teatrlarning paydo bo'lishiga namuna bo'lib xizmat qildi. Berlinda .Otto Bramning «Erkin sahna*», Londonda «Mustaqil teatr*», Moskvada MXT jamoalarining tashkil topishiga Antuan teatr izlanishlarining ta'siri kuchli bo'lgan.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Emil Zolya naturalizm uslubining asoschisi ekani. Zolyacha naturalizm nimani anglatadi va u teatrni yangilashda qanday ahamiyatga ega bo'ldi?

2. M. Meterlink olg'a surgan simvolizm timsoliy ifodalar orqali vo-qelikning ichki mohiyatini ochish usuli ekani; shu ma'noda meterlink-clia «ruhiyat teatri*», «sukut» tushunchalari nimani anglatadi? Meterlinkning «So'qirlar*». «Ko'k qush*» pyesalari haqida nima deya olasiz?

3. Koklen qaysi rollari bilan zodagon tomoshabinlar doirasini o'ziga malum etgan?

4. Mune-Syulli XIX asr oxiri va XX asr boshlari fransuz sah-nasining ulkan fojeiy aktyori ekani; uning ijodida yuqori sahnaviy texnika bilan ichki kechinma ifodasi uyg'unligi; Mune-

Syulli tomonidan Hamlet, Otello va Edip rollarining yangicha (burjuacha) talqin eilishini qanday sharhlay olasiz?

Sara Bernar go'zal, maftunkor ijro san'atining mohir namo-yandasi ekani. S. Bernar Margarita Gote, Fedra va Hamlet rollarida.

5. A. Antuanning «Erkin teatr» orqali amalga oshirgan islotiotlari fransuz sahnasida hayotiy haqqoniylik tamoyilini tasdiqlashda qanday ahamiyatga ega bo'ldi? Antuanning teatrni katta adabiyotga

asoslanishi haqidagi talablari nimani anglatadi?

SKANDINAVIYA TEATRI

XIX asming 60-yillaridan boshlab Ovro'po mamlakatlari teatri repertuaridan Skandinaviya dramaturglari asarlari sezilarli darajada keng o'rin egallay boshlaydi. Bu asarlar qo'yilgan muammolarning

o'tkirligi, obrazlarning teran va badiiy ifoda shakllarining o'ziga xosligi bilan ajralib turadi. Norveg dramaturglaridan Ibsen, Byornson, shved dramaturgi Strindberg singari yetuk qalam sohiblari ja-hon dramaturgiyasining eng ilg'or an'analariga suyanib, mudom boy Skandinaviya dramaturgiyasini yaratdilar, ular bu bilan jahon dramaturgiyasini yangi bosqichga olib chiqdilar.

Skandinaviya dramaturgiyasi, birinchi galda Norvegiya drama-turgiyasi, G'arbiy Ovro'poning yirik mamlakatlarida drama adabi-yotining g'oyaviy va badiiy darajasi pasaya boshlagan paytda gullash bosqichiga kiradi. Bu Skandinaviya mamlakatlari tarixiy taraqqiyo-tining o'ziga xos xususiyatlari bilan belgilanardi. Bu mamlakatlarda iqtisodiy tizimning qayta qurilishi, sanoat va kapitalistik munosa-batlarning jadallik bilan ravnaq topishi san'ati ham gullab — yashnashiga olib keladi.

Norveg dramaturgiyasi milliy ozodlik harakati ta'sirida milliy norveg teatrini yaratish yo'lida olib borilgan kurash natijasida 1840 yillarning oxiridan rivojlanish pallasiga kiradi. Ibsen va Byornson o'zlarining ilk romantik pyesalari bilan shu davrda maydonga chiqa boshlaydilar.

Norveg realistik san'atiga xos ijtimoiy — tanqidiy o'tkirlilik, ma'naviy komillik tamoyillariga Genrik Ibsen ijodida ayniqsa yaqqol namoyon bo'ldi. Ibsen zamonaviy hayotdan o'zini olib qochmay, balki uning aniq manzarasini chizish asosida fojiona mushkilotlarga to'la, mudom ko'lamdor realistik dramalar yaratdi. Ibsenning XIX asr oxiri — XX asr boshlarida jahon dramaturgiyasi va teatriga qo'shgan ulkan hissasi uning odatiy tasvir doirasida keng qamrovli realistik drama turini yaratishi bilan belgilandi.

Ibsen pyesalari norveg dramaturgiyasining jahon dramaturgiyasiga qo'shilgan eng ulkan hissasi bo'lsa-da, lekin Ibsen Ovro'po miqyosida tanilgan yagona norveg dramaturgi emas edi. Shuningdek, B.Byornsonning ijodi ham Ovro'poda keng tarqalgandi. Ma-salan, uning «Sinish» (1874) pyesasi Ovro'po sahnalariga ijtimoiy mavzuning kirib kelishiga yo'l ochib berdi.

Shvetsiya realistik dramaturgiyasi ham XIX asrning ikkinchi yarmidan taraqqiy eta boshlaydi. O'tkir iste'dod sohibi va beorom ijodkor Avgust Strindberg bu davr shved adabiyotining eng yirik namoyandasi sifatida ko'rindi. U oltmishga yaqin pyesa yozgan bo'lib, yaxliticha realizmga asoslangan holda turli badiiy yo'nalishlarda ijod qildi.

Dramaturgiyaning rivojlanishi teatrning ravnaq topishiga ta'sir etmay qolmadi. Ibsen va Byornson ijodlari Norvegiya sahna san'ati shakllanishiga zamin bo'lib xizmat qilgan dramaturglargina emas edi. Ular teatrdagi realistik nuqtayi nazarlarni tasdiqlashda bevosita ishtirok etgan teatr arboblari ham edi. XIX asrning so'nggi o'n yil-liklarida shved madaniyatining o'sishi bilan bir qatorda shved teatri ham Strindberg ijodi bilan bog'liq holda tez rivojlanish yo'liga kiradi.

GENRIK IBSEN (1828-1906-y.)

Genrik Ibsen norveg milliy teatrining asoschisi sifatida may-donga chiqdi. U norveg teatri repertuarini yaratibgina qolmay, teatr faoliyatining faol ishtirokchisi, yirik teatr mutafakkiri sifatida ham namoyon bo'ladi.

Ibsen Norvegiyaning Shiyen degan kichik shaharchasida tijo-ratchi Knut Ibsen oilasida tug'ilgan. Uning teatrchilik faoliyati 1851-yili Bergen shahrida yangi ochilgan milliy teatrdagi boshlanib, bu yerda yetti yil, so'ng Xristianiya (Oslo) milliy teatrida 1862-yilga qadar rejissor va

dramaturg sifatida ijod qiladi. «Sevgi hango-masi» hajviy komediyasi yaratilib, hukmron doiralar tazyiqiga uchragach, Ibsen 1862-yili yurtini tashlab ketish va o'zining 27 yil-lik hayotini chet elda o'tkazishga majbur bo'ladi.

Ibsenning 1840—50-yillarda yozilgan asarlari norveg xalqi tari-xiga qaratilgan («Taxt uchun kurash») bo'lsa, 60-yillari yozilgan «Per-Gyunt», «Brand» kabi dramalari romantik ruhdagi ijod na-munalari hisoblanadi.

Ibsen hayot voqeligining aynan o'zini tasvirlash shaklini ama-liyotga olib kirdi. Shundan uning asarlarida insoniy kechinmalar o'z oqimi bo'ylab tabiiy davom etib, sun'iylikdan holi tarzda namoyon bo'ladi. Ibsen nutqining teatrga xos ko'tarinkiligi, an'anaviy monolog, chetga qarab so'zlash shakllaridan voz kechib, butun diqqatning jonli muloqotga qaratilishi e'tiborni tortadi. Ayni chog'da u teatr va dramaturgiyaga yangicha jilodorlik, sahnaviylik, nafosat tushunchalarini olib kirdi. Uning pyesalarida kundalik tur-mushda unchalik ko'zga tashlanmovchi istihola va mushkulotlar borlig'icha jo'shib turadi, sinchkovlik bilan saralangan detallar ham keng ma'noli shoirona obrazlar tasviriga aylanib ketadi. Drama-turgning tub ma'no va ruhiyat bilan bog'liq bu omillari shu qadar ifodaliki, ular goho timsoliy ma'no kasb etib, Ibsen dramaturgiyasi poetikasini namoyon etishga xizmat qiladi. Timsoliy ifodalar Ibsen asarlarining hayotiylik to'qimasiga zinhor putur yetkazmaydi, ak-sincha, shoirona umumlashma tarziga ko'chib, bamisoli tomchida olam aks etgani singari voqeaning ichki mohiyatini ochishga xizmat qiladi, oqibat natijada, inson va muhit orasidagi mushkulona no-mutanosiblikni namoyon etadi. Ibsen dramaturgiyasida pyesa «ostki oqimi»ni ochishga yordam beruvchi tub ma'no, muhit kabi unsur-lar ham, odatda, zohiran jo'yali turmushning ichki nobopligini ochishga qaratilgan bo'ladi.

Ibsenning XIX asr G'arbiy Ovro'po tanqidiy realizmining eng izchil va mukammal ifodasiga aylangan dramavislik tizimi adib-ning ayni ikkinchi ijodiy bosqichida tugal shakllandi.

Ibsen 1879-yili o'zining eng sara asarlaridan biri «Qo'g'irchoq uy» dramasi yaratadi. Bu pyesa oila haqida bo'lib, undagi fikr-o'y, intilishlar oilaviy-ruhiy drama muammosidan tashqari ayolning oiladagi o'rni, odob-axloq, jamiyat tuzumining nobopligi bilan bog'lanib ketadi.

Pyesa oilaviy baxt va osudalik kayfiyatini ifodalashdan boshla-nadi. Er-xotinning bir-biriga parvonligi, bolalarning sevinch-shodligi baxt ufurib turgan oila tasawurini beradi. Bank xizmatchisi Xelmer oilaning kam-ko'sti haqida o'ylasa, sadoqatli yori No'ra oila sarishtaligi haqida g'am chekadi. Ibsen bu baxtiyorlik suv usti-dagi ko'pikdek omonat ekanini asta-sekin oshkora etib boradi. Bayramona muhit qo'ynida kutilmaganda fojeona ohanglar ko'tarilib, kuchaya-kuchaya, oxiri «baxtiyor oilaning barbod bo'lishi — No'raning erini tashlab, uydan chiqib ketishi bilan ya-kun topadi. Bu ko'rgilikning sababi nimada edi?

No'ra erining og'ir xastaligi chog'ida undan yashirincha vek-selga o'zi imzo chekib, shu pul hisobiga uni xorijda davolatib qay-tib kelib. endi o'zicha o'sha qarzni to'lab yurardi. Xelmer tasar-rufida bank xizmatchisi bo'lib ishlovchi Krogstad bu ishdan xabar-dor edi. Xelmer uni ishdan bo'shatadigan bo'lib qoladi. Krogstad No'radan iltimos qilib, Xelmer uni ishdan bo'shatmasligini so'rashini aytadi. Bu amalga oshmagach, Krogstad Xelmerga xat orqali bu sirni oshkor etadi. Pyesa voqealari zohiran shu tarzda avj oladi: Xelmer xotining mehribonchiligini nazarda tutib, himoya qilish o'rniga, uni «nohalollik»da ayblaydi va shu bilan bog'liq holda uning xudbinligi ochilib ketadi.

Xelmerning diyonatsizligi Norani o'z hayoti va oilaviy taqdiriga yangicha ko'z bilan qarashga majbur etadi. Nora riyokor-lik, adolatsizlikka chidolmay, pokiza, beg'ubor turmush deya oilani tark etishdek mash'umona qarorga keladi. Pyesada oilaning barbod bo'lishi sahnasi nurli his-tuyg'ularga yo'g'rilgan holatda xotima topadi: yolg'on-yashiq, riyokorlik xurujiga qarshi o'laroq ruhan pok bo'lib qoldi.

1884-yili Ibsenning ijtimoiy dramalari turkumidan so'nggi namunasi bo'lmish «Yowoyi o'rdak» asari yaratiladi. Bu erda ijtimoiy mavzu bir qadar o'zgacha tarzda yoritilgan. Dramadagi asosiy muammo o'sha davr jamiyati hayotining qon-qoniga singib ketgan soxtalik va riyokorlik mavzusidir.

80-yillarning o'rtasida Ibsen ijodining so'nggi, uchinchi bosqichi boshlanadi. Bu bosqich asarlarida ham muallif avalgidek zamonaviy jamiyat hayotini haqqoniy aks ettirib, insonparvarlik ideallarini himoya qilib chiqadi. Lekin shu davrda yozilgan «Ros-mersxolm*» (1886) va «Gedda Gabler» (1890) dramalarida fojiona umidsizlik ohanglari kuchayadi. Ibsen ezgulikning g'addor sharoitga zid kelishini chuqurroq anglab, hayotga ma'yusona ko'z bilan qaray boshlaydi.

Ibsenning ijodi ko'pgina mamlakatlarning ilg'or san'atkorlari faoliyatiga ta'sir ko'rsatgan. Duze, S. Bernar kabi sahna ustalari ijodida, XIX—XX asrlar jahon dramaturgiyasining ko'pgina yirik yutuqlarida Ibsen ma'naviyatining ta'siri sezilib turadi.

STRINDBERG (1849-1912-y.)

Shved adabiyotining atoqli namoyandasi Yuxan Avgust Strindberg yangi drama ijodkorlari orasida alohida o'ringa ega. Dramaturg, shoir, olim, san'at nazariyachisi va jamoat arbobi sifatida tanilgan bu zot o'z davri dramaturgiyasi va teatri tamoyillari-ning shakllanishiga kuchli ta'sir ko'rsatgan, zamonaviy Ovro'po teatri rivojiga muhim hissa qo'shgan.

Strindberg ijodi inqirozli o'tish davrida shakllandi va bu ijod turli falsafiy va estetik maktablar ta'siri ostida tarkib topdi.

Strindberg dramaturgiyasida adibning o'z boshidan kechirgan lavhalar tez-tez ko'zga tashlanib turadi. U Stokgolmda kambag'al-lashib qolgan zodagon va uning sobiq joriyasi oilasida tugilgan. Bir yog'i «yuqori», bir yog'i «quyi» tabaqaga xos ekanini dramaturg bir umr hayolidan chiqarmadi. Kechmishi haqida uning ko'p jildlik epopeyasi birinchi qismining «Joriyaning o'g'li» deb atalishi bejiz emas. Strindbergning bolalik chog'ida boshdan kechirgan tashvishli hayoti-oiladagi janjal va kelishmovchiliklar, validai muhtarama-sining erta olamdan o'tishi uning ijodida oila, nikoh kabi mavzu-larning yetakchi o'rin olishiga o'z ta'sirini ko'rsatdi.

80-yillardan yozuvchilik ishi Strindbergni butkul o'ziga rom etib oladi. U tirikligidayoq Shvetsiyaning birinchi adibi degan mo'tabar nom qozonadi.

Strindberg bir qator maqolalarida bayon etgan estetik qarash-larini o'zining tajribaviy «Intim - dilkusho teatri*» (1907—1910)da amalga oshirishga harakat qiladi. Bu teatrdas asosan adibning o'z asarlari qo'yilgan. Teatrning kam sonli tomoshabinlarga mo'ijallan-ganligi xonaki sahnada qahramonlarning eng nozik ichki kechinmalarini ifodalash imkonini berdi.

Strindbergning dastlabki pyesalari zamonaviy muammolar — tahliliga qaratilgan. Ularda aks etgan oilaviy hayot tarzi voqelik tarzida talqin etilgan.

«Ota» pyesasida zobit qizini ona hukmidan qutqarib, o'z tarbi-yasiga olmoqchi bo'ladi. Xotini Laura esa eri ko'ngliga shubha solib. qizi Berta undan emasligini aytadi. Keyin Laura erini aqldan ozdi deb odamlar orasida gap tarqatadi. Chindan ham zobit oxiri aqldan ozadi. Shu tarzda dramaturg oilaviy mashmashani o'ta ko'lamdor ijtimoiy ziddiyatlar to'qnashuvi darajasiga olib chiqadi.

Strindberg «Frcken Yuliya*» (1888) pyesasida o'z malayi, bilan ishqiy aloqaga kirib o'zini nobud qilgan grafinya tarixi haqida hi-koya qilgan. Dramaturgni Yuliyani fojiaga olib kelgan sabablar qiziqtirgan edi. Grafinya Yuliya «zodagon'lik» martabasida o'zini uncha erkin his etolmaydi, lekin ayni chog'da «kuyi» pog'ona ham unga yot. Malay Jan hushbichim, aqlli, vaziyatga qarab moslash-ishga usta; quv kishi bo'lib, «yuqori*» tabaqa sari tinmay intiladi, lekin uddasidan chiqolmaydi. Bunga ichki jur'atsizlik imkon bermaydi, sahna oldida ko'rinuvchi grafning etigi unga doimo xo-jasi va o'zini uning malayi ekanini eslatib turaveradi. Jan Yuliyani o'ziga tobe etadi, lekin «martaba» pogonasiga ko'tarilolmaydi.

Strindbergning tarixiy dramalari orasida shved qirollari ha-yotiga bag'ishlangan pyesalar ajralib turadi. Ularda taqdiri mushkul hukmdorlar teatr uyini ishtirokchilari misol vaziyat taqozosi bilan «niqob» ichra turli q iyofalarda ko'rinuvchi shaxslar tarzida gavdahmadilar.

Erik («Erik XIV» — 1899) davlat boshqaruv ishlari o'ziga yot, qobiliyatsiz hayolparast bir kimsa. U Strindberg dramaturgiyasidagi ko'pchilik qirollar kabi «qirollik*» martabasini ko'z-ko'z qiluvchi o'yinchi, itoatsizlarni qoralaydi, shubhali kishilarni qatl etadi. Lekin bu davlat manfaatiga monandmi — yo'qmi, uning uchun buning ahamiyati yo'q.

Strindberg asarlarining yana bir qismini simbolistik va xonaki dramalar tashkil etadi. Mazkur asarlarda hayotning beburdligi, taqdir hukmining qudratliligi ohanglari ufurib turadi. «Damashqqa yul» (1898-1904), «Ko'z ochirmas tushlar*» (1902) trilogiyalari, «Bo'ro» (1907) xonaki dramasi shu ruhdagi asarlar bo'lib, ularda inson boshiga tushadigan ko'rgiliklar tush misol mudhish hodisa tarzida ifodalangan. Strindberg mazkur asarlarda insonning ichki olamiga, uning ruhiy og'riqlari, ma'naviyatiga nigoz tashlashga uri-nadi. Ularda afsoniy ezgulikka yot qonun va tartibotdan aziyat chekkan qahramonlar real borliqdan qochib, o'zlarini hayolot va o'zga olam og'ushiga uradilar.

Strindberg o'zining so'nggi asarlarida inson qismatining omonatligi, o'zining o'ziga bog'liq emasligi g'oyalarini olg'a surish bilan XIX asrning oxiri va XX asr davrining fojiali ruhini ifoda etdi.

Muammoli psixologik drama ustasi Strindberg Shvetsiyaning ko'pgina realist adiblari ijodiga ta'sir ko'rsatdi va XX asrda ijod qilgan ekspressionizm va syurrealizm yo'nalishlari namoyandalari uchun tayanchli o'tmishdosh ijodkor bo'lib qoldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Genrik Ibsen norveg milliy teatri va dramaturgiyasi va ayni zamonda Ovro'po teatrida yangi drama turining asoschisi ekani; oilaviy voqea orqali ijtimoiy muammolarning tadqiq etilishi Ibsen dramasi muhim xususiyati ekani.

2. «Qo'g'irchoq uy» asarida nega No'ra eri Xelmerni va uyini tark etadi? Nega muallif obrazni shu taxlitda talqin etgan? «Arvoh-lar» nega yorqin ko'ringan psixologik drama, deya ta'fiflanadi, shuni sharhlay olasizmi? Unda Osvaldning o'limi nimani anglatadi?

3. Strindberg dramaturgiyasi xususiyatlari haqida nima deya olasiz? Sved dramaturgiyasida Strindberg pyesalarining ahamiyati nimadan iborat?

ITALIYA TEATRI

Milliy ozodlik harakati avj olgan XVIII asrning oxirlari qahramonona-romantik ruhdagi san'atni talab etardi. Buning uchun romantik aktyor zarur edi. Shunday yangi toifali aktyorni tarbiyalab yetishtirish vazifasini atoqli italyan teatr arbobi Gustavo Modena (1803—1861) o'z zimmasiga oldi. U ulug'vor g'oyalar bilan sug'orilgan chin insoniy san'at uchun kurashdi. Italian sahnasining ulug' san'atkorlari — Ernesto Rossi, Tommazo Salvini shu maktabning munosib sohiblari edilar. Yangi tarixiy sharoitda bu maktab an'alarini dahol san'atkor Eleonora Duze davom ettirdi va rivoj-lantirdi.

ERNESTO ROSSI (1827-1896-y.)

Insoniylik ezgu g'oyalarini tarannum etgan fojeiy aktyor Ernesto Rossi o'z san'atining haqqoniy va romantik jo'shqinligi bi-lan shuhrat topdi. Rossi, avvalo, Otello, Makbet, Hamlet, Sheylok, Romeo, Richard III, Korialan rollari bilan yirik Shekspir aktyori sifatida tanildi. Pushkinning kichik tragediyalari ham («Tosh meh-mon», «Qizg'anchiq bahodin») Rossining fusunkor tabiatga monand bo'lib chiqdi.

«Artist bor ehtirosini namoyish eta olsin, — der edi u, — bulling uchun u o'tkir hissiyotli va idrokli bo'lishi kerak, lekin o'z san'atini, shu ehtiroslarni aql-idrok tizgini doirasida namoyon etishi kerak», «Rossi his-tuyg'ularining mantiqiyligi bilan hayrat-lanarli edi, — deydi K. Stanislavskiy, — u rolni o'z mahorati ta'sir kuchiga ishongan holda vazmin va osoyishta ijro etardi; uni komil ishonch bilan kuzatasiz, zero uning san'ati haqqoniydir*».

Rossi sahna texnikasini takomillashtirishga katta ahamiyat be-rardi: diksiya, qilichbozlik, raqs, jismoniy tarbiyaning barcha turlari ustida muntazam ravishda ishlar edi. Bu unga oltmish yoshida ham Romeo rolini o'ynash imkonini berdi.

Rossining sevimli roli Hamlet edi. San'atkor bu rol ustida bu-tun umri davomida ish olib borgan.

Rossining so'nggi roli A. K. Tolstoyning «Ivan Grozniyning o'limi» asaridagi Grozniy roli bo'lib, unda san'atkor mustabid hukmdorning shafqatsizligi va ayni chog'da yolg'izligi fojiasini namoyon etdi.

TOMMAZO SALVINI (1829-1916-y.)

Tommazo Salvini XIX asrning ulkan fojeiy aktyorlaridan biri bo'lib u o'z ijodi bilan jahon teatri tarixida alohida davr ochgan.

Salvini aktyor oilasida tavallud topib, 14 yoshida Modena truppasida aktyorlik maktabini o'tay boshlaydi. Salvini san'atida yuksak insonparvarlik ideallari ulug'lanadi. U o'z qahramonlarining his-ehtiroslari, fe'l-atvorlarini teran va haqqoniy ifodalash bilan tomoshabinlarni hayratga soldi. Salvini san'atiga xos realizm ta-moyillari mahobatli, mardonavor insoniy obrazlarni umumlashtirish qudrati bilan ko'zga tashlandi. Salvini olg'a surgan insonparvarlik va qahramonlik ideallari bilan real borliq orasida yaqqol ko'zga tashlanib turuvchi fojiona tafovut aktyor san'atining yanada ko'tarinkilik kasb etishiga olib keladi.

Shekspir Salvinining eng sevimli dramaturgi bo'lib, u Otello, Hamlet, Makbet, Lir, Koriolan, Romeo, Yago rollarini o'ynaydi.

U qalban beg'ubor, olamga bolalarcha soddalik, umidvorlik bilan qarovchi zukko qahramon timsolida qahramon yaratish istagini Otello obrazida ro'yobga chiqardi. Otello roli Salvini uchun umr bo'yi intiqlik bilan kutiladigan va ijrochining tashqi va ichki imkoniyatlarini to'la-to'kis namoyon etadigan birdan bir rol bo'lib chiqdi. Salvini «Otello» asarini olam qabohatini astalik bilan fahmlovchi bolalarcha ishonuvchan kishining fojiasi haqidagi asar tarzida talqin etdi.

Salvini Otelloining tashqi qiyofasi uning mardonavor va nurli qalbi bilan ajib mushtaraklik kasb etgan edi. Tashqi maftunkorlik, mardonavor oddiylik, ifodali ta'sirchan qiyofa, manzarali turish ho-latlari qo'l harakatlari bilan uyg'unlashib ketgan edi.

Salvini Otello yoriga bo'lgan ishonchi barbod boigach, had-siz azob-uqubatga duch keladi. Endi u boshqa odamga «aylanib qolgan edi. Zahar o'z ishini qilib, qalbini ostin-ustun qilib bo'lgan edi. U parchalangan qalb ingroqlari-yu, mudhishona o'ychanlikni o'tab, yaralangan arslon misol o'kirganicha Yagoga tashlanar, o'kirishlari yana va yana avjga chiqar, bunday hayvoniy o'kirishlar dahshatini so'z bilan ifoda etish maholdir», deb yozgan edi tanqid-chilardan A. Grigorev.

Salvini ulkan tabiiy iste'dod egasi bo'lgani holda o'ta mehnat-kashligi bilan ham ajralib turgan. Uning fikricha, rol ustida ishlash hech qachon to'xtamay, uzluksiz davom etishi kerak. U rolni ye-tiltirishda tomoshabinning ta'sir kuchiga alohida e'tibor berardi.

O'n yillar davomida yaratilib, yuz martalab o'ynalgan rolga har spektaklda alohida tayyorgarlik ko'rish bu daho aktyor uchun do-imiy qoida hisoblangan. Stanislavskiy Salvinini kechinma san'atining eng mo'tabar namoyandalari qatoriga kiritgan.

ELEONORA DUZE (1858-1924-y.)

Aktyorlik san'atidagi yangi davr buyuk fojeiy aktrisa Eleonora Duzening nomi bilan bog'liq.

Duze aktyor oilasida tug'ilib, to'rt yoshida Gyugoning «Xo'rlanganlar» asarida Kazetta, 14 yoshida Julietta rollarida ko'ringan. Duzening fojeiy san'ati, asosan, zamonaviy hamda xorijiy dramaturgiya asarlarida namoyon bo'ldi. Davr ruhini ifodalashga bo'lgan kuchli ehtiyoj Duzeni Dyuma — o'g'li, Sardu pyesalariga murojaat etishga majbur qiladi. Lekin uning eng sevimli dramaturgi Ibsen bo'lib qoldi. U Ibsen asarlarida Alving xonim («Arvohlar»), Nora («Qo'g'irchoq uy») kabi rollarni o'ynadi. Ibsen qahramonlarining qalban oromsizligi Duze tabiatiga yaqin edi. Teatr Duze uchun odamlarni ma'naviy komillikka, mehr-oqibatli bo'lishga da'vat etish vositasi edi. San'atda kimdir qalbga ko'tarinkilik bag'ishlasa, kimdir uni poklaydi. Duze ikkinchi toifaga mansub aktrisa edi^ U azoblanish, hasrat dog'ida kuyib-yonish orqali zamondosh qalbini poklardi. Duze uchun insonga tabiat ato etgan ezgulik, nurli tuyg'ularni va ayni chog'da unda muhit badkir-dorligi bilan tug'ilgan og'riqlaru riyokorliklami ochish muhim edi.

Duze ijodiga xos armon va o'kinchli his butun ijodi davomida o'z izini qoldirgan bo'lsa-da, lekin bu aktrisa san'atining maz-munan ko'lamdorligini toraytirib qo'ymadi. «Eleonora Duze sah-nada hamisha o'zi qanday bo'lsa, shu tarzda ko'rinar; kiyim-kechagi, pardozi, sochlari oroyishi qanday bo'lsa bo'laverardi. Lekin ayni paytda uning yurish-turishi, qo'l harakatlari, nihoyat, tovushining tuslanishi har bir rolda turlicha edi», - deb yozdi zamondoshlaridan bid.

Davr ruhini ifodalashga bo'lgan kuchli ehtiyoj Duzeni Dyuma-o'g'il, Sardu pyesalariga murojaat etishga majbur qiladi. Ushbu pyesanaivslarning jonsiz mahsullariga u og'riqli qalb

harorati bilan jon bag'ishlaydi. Lekin uning eng sevimli dramaturgi Ibsen bo'lib qoldi: «Men... shunday azobda qoldimki, faqat o'lim haqida o'ylay boshladim... Ibsen asarlarida o'ynay boshlash meni o'limdan asrab qoldi», degan edi u. Duze Ibsen asarlarida Alving xonim, Nora, Geddi Gabler, Rebekki Vest kabi rollarni o'ynaydi.

Duze Ibsen pyesalarida o'z dahosiga munosib material topgan edi. Ibsen qahramonlarining qalban oromsizligi Duze tabiatiga yaqin edi. Teatr Duze uchun odamlarni ma'naviy komillikka, mehr-oqibatli bo'lishga da'vat etish vositasi edi. San'atda kimdir qalbga ko'tarinkilik bag'ishlasa, kimdir uni poklaydi. Duze ikkinchi toifaga mansub aktrisa edi. U azoblanish, hasrat dog'ida kuyib-yonish orqali zamondosh qalbini poklardi. Duze uchun insonga tabiat ato etgan ezgulik, nurli tuyg'ularni va ayni chog'da unda muhit badkirdorligi bilan tug'ilgan jg'riqlaru riyokorliklami ochish muhim edi. Har bir obrazdan Duze shaxsi, uning barkamol ichki ma'naviy olami yaqqol ko'rinib turar, lekin ayni paytda uning rol-lari shu qadar turlicha ediki, ularda san'atkoming o'zini-o'zi takrorlashi haqida so'z ochishga o'rin qolmas edi.

Nutqiy ifodaning fang-barangligi, yuz-ko'z mimikasi va ayniqsa qo'llar jilodorligi, Duzening eng sevimli ifodaviy omillari hisoblangan. Inson qalbi borlig'ini to'laligicha namoyon etish niyatida u pardo (grim)dan voz kechadi.

Duze san'atining jahoniy shon-shuhrati bu san'atning samimiyligi, kishi qalbini rom etuvchi o'tli his-kechinmalarga boyligi bilan belgilanar edi. Aktrisa san'atining shu jihati u Rossiyada otkazgan gastrollari (1891, 1892, 1908) chog'ida tomoshabinlami va tanqidchilar tomonidan qizg'in olqishlar bilan kutib olingan. «Duze ital-yan tilida ruschasiga o'ynaidi», deb yozgan edi tanqidchilardan biri. San'atining rus madaniyatiga yaqinligini uning o'ziga ham e'tirof etgandi. 1905-yili u Parijdagi «fjod» teatrida rejissor Lyuny Po talqinida Gorkiyning «Tubanlikda» asarida Va-silisa rolini o'ynaydi.

Duze Sara Bernarga zamondosh bo'lib, ikkovi deyarli bir xil rollarni ijro etishgan. O'sha davr teatr adabiyotini bu ikki ulug' iste'dod egasining san'atiga doir bahs, izohlarsiz tasavur qilib bo'lmaydi. Shubhasiz, bu raqobat italyan san'atkori foydasiga hal bo'ldi. Italyan aktrisasining hayratomuz insoniy san'ati Sara Bernar-niing zohiran jilodor, lekin bir qadar haroratsiz mahoratidan us-tun kelishi tabiiy edi.

Sahnada ilk paydo bo'lishidayoq Margarita — Duze alohidaligi bilan ko'zga tashlanib turardi: odmi, burama ko'ylakli, bir dasta bi-nafsha tutgan qo'llari ko'kragigacha ko'tarilgan, sochlari ortiga turmak qilib bog'langan, qomatdor, nozik nihol bu dilbar juvon-ning rangsiz yuzi, «katta-katta ich-ichiga tushib ketgan qop-qora ajib ko'zlari, ko'rimsiz qovog'i uning xorg'in, mushtiparligini ko'z-ko'z qilib turardi». Mehmonlar davrasida Margarita begonadek, o'z qalbi dardi bilan yashayotgandek edi. Nogihonda vujudini qoplagan sevgi qizg'in yuzi, yengil harakatlari, dadil ovozida sezilib turardi. Lekin baxtga bo'lgan ishonchsizlik tuyg'usi g'amkash, ma'suma ko'zlarida aks etardi.

Mana, quturgan jazmani najottalab ma'shuqani ta'nalarga ko'mib tashlaydi. Duze qandaydir yolvorish hissi bilan to-moshabinga yuzlanadi. Uning ko'zlarida ajablanish, umidsizlik alomatlar dahshat hislari bilan qorishib ketgandek tuyiladi. Duze talqinida Margaritaning o'limi o'zining haqqoniyligi bilan hayrat-lanarli chiqqan. Sara Bernar shu holatni juda qiziq, ya'ni birlini bukmay orqaga tik yiqilish bilan namoyish etib, tomoshabinlarning gulduros olqishlariga sazovor bo'ldi. Duze Margaritasi sezilarsiz jon beradi: uning umri oxista so'nib boradi, tomoshabinning ko'z o'ngida sevgiga tashna o'tli yurak urishdan to'xtaydi: Margarita -Duze Dyuvalning yelkasiga boshini qo'yganicha kursida o'tirib, bi-ron bir o'lim sharpalarisiz yorug' dunyodan ko'z yumadi.

Aktrisaning zamonaviy repertuardagi eng dovrug'li rollaridan biri Dyuma — o'g'lining «Gul ko'targan xonim» asaridagi Margarita Go'te roli bo'ldi. Aktrisa Margarita qismatini tasodifiy emas, balki butkul tabiiy qismat tarzida talqin etgan edi. Margaritaning fohisha ekani Duze uchun ahamiyatsiz edi. U Margaritani ulkan sevgi dardida kuyib-yonuvchi, horib toliqqan, ko'ngilchan, najotsiz oddiy ayol tarzida ko'rsatgan edi.

Ibsen qahramonlaridan No'ra aktrisaning eng ta'sirli rollaridan biri bo'ldi. No'ra timsolida tomoshabinning ko'z o'ngida «to'rg'ay»dan «o!maxon»ga aylanish, uning kuchli inson qiyofasiga

kirishdek ajib hodisa yuz beradi. Duze No'raning oxirgi monologini aytmaydi, bu monolog mohiyatini harakat orqali ifodalaydi.

Duze san'ati tabiatan xalqchil, keng demokratik ommaga yaqin bo'lgani holda davrning fojeiy ruhini mujassam etishga qaratildi. Uning ijodida shafqatsiz hayot voqeligi bilan to'qnash kelgan kam-suqum va ma'suma ayollar timsoli gavdalandi. Duze inson qalbi-ning tub-tubiga kirish, ruhiy ulug'vorlik, qalb saxovatini namoyon etishda kamdan-kam uchrovchi iste'dod egasi edi. Duze san'ati zirihor umidsizlik va tushkunlik ifodasi bo'lgan emas. Bu ruhiy er-kinlik shukuhini ulug'lab, beshafqat. qabihona yashash tarzidan qu-tulishga da'vat etuvchi san'at edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. XIX asrning oxirida italyan xalqining milliy-ozodlik kurashi avj olishi sharoitida atoqli teatr arbobi Gustavo Modena rahbarligida qahramonona-romantik ruhdagi aktyorlik maktabining shakllanishi; E. Rossi, T. Salvini shu maktabning ulkan namoyandalari ekani.

Rossi san'atida yuqori sahna texnikasi va hayotiy haqqoniy ijro tamoyillarining uyg'unligi; Rossining murakkab kechinmalarga moyilligi uning Shekspir qahramonlari qatori Pushkin, A. Tolstoy qahramonlariga murojaat etishi.

2. T. Salvinining kechinma maktabi san'atkori ekani nimani anglatadi? T. Salvini Otello rolining buyuk talqinchisi va ijrochisi ekani. E. Duze san'atida inson qalbini poklovchilik xususiyati nimada? Duze Margarita («Gul ko'targan xonim»), No'ra («Qo'g'irchoq uy») rollarida. Duze san'atining hayotbaxshlik shukhi nimada ko'rinadi?

INGLIZ TEATRI

XIX asr oxiri va XX asr bo'sag'asida ingliz dramasi va teatrida realizm hamda simbolizmdan iborat ikki badiiy yo'nalish yetakchi o'rin tutdi. Birinchisi, ya'ni realizm B. Shou va J. Golsuorsi dramaturgiyasi hamda «Mustaqil teatr* va Ellen Terri, Genri Irving kabi atoqli ijodkorlar faoliyatida namoyon bo'ldi. Simvolizm ta-moyillari esa Oskar Uayldning bir qator asarlarida hamda aktyor, rejissyor Gordon Kreg spektakllarida ko'zga tashlandi.

BERNARD SHOU (1856-1950-y.)

XIX—XX asrlar chegarasi va XX asrning dastlabki o'n yillik-larida ingliz teatri ko'p jihatdan Bernard Shouning ijodiy merosi ta'siri ostida rivojlandi. Shouning badiiy va ijtimoiy faoliyati o'ta ko'lamdorligi bilan ko'zga tashlangan edi. U musiqa va teatr tan-qidchiligi sohasidagi ko'pdan-ko'p maqolalari, publitsistikasi bilan keng tanilgan edi.

Shou Dublinda tavallud topdi, uning bolalik, o'smirlik yillari ham shu yerda o'tgan. «Angliya Irlandiyani zabt etdi, menga Angliyani zabt etishdan o'zga nima ham qolgan edi», deb yozdi kinya bilan Londonga yoi olarkan.

Bernard Shou G'arb dramaturgiyasida butkul yangicha tasvir usuli, ya'ni paradoks (zid fikr) ifoda usuliga asoslangan yangi drama turini yaratdi va shu bilan tafakkur teatrining shakllanishiga asos soldi. Dramaturg tomoshabinlar ongini tarbiyalashni bosh vazifa deb bilib, zamondoshlarini aql-idrokli bo'lishga chorladi. Ularni hayotning ijtimoiy qonunlarini anglashga, burjuacha axloqqa nisbatan murosasiz bo'lishga undadi. Ayni paytda u insoniyat aql-idrokining olamni o'zgartirishdagi cheksiz kuch-qudratiga komil ishonch bilan qaradi.

B. Shou zamonaviy voqelikni tadqiq etishda umum tomonidan e'tirof etilgan, lekin har kimga ham botavermaydigan jumboqli paradoks (zid fikr) ifoda usulini o'z ijodi uchun asos qilib oldi. Turkum asarlarini ham u g'alati nomlar bilan ataydi. Xususan, «Bo'ydoq uy-lari* (1892), «Ko'ngil o'g'risi* (1893), «Uorren xonimning kasb-kori» (1894) degan uch asarini «yoqimsiz pyesalar* deb atagan. Bu asarlarda burjua jamiyatining turli axloqiy muammolari olg'a suril-gan. «Bo'ydoq uylari* pyesasidagi chayqovchi Sartorius, uning gu-mashtasi Likchiz va zodagon naslining arzandasi Trench o'zaro kelishib, tashlandiq kulbalarda yashovchi kishilar mablag'i hisobiga boyishni o'zlariga kasb qilib olgan kishilar tarzida ko'rinadi.

Ijtimoiy adolatsizlik masalasi «Uorren xonimning kasb-kori» asarida yana ham keskin qo'yilgan. Unda Uorren xonim fohishaga aylanib, Ovro'poda qator ishratxonalar ochadi. Muallif bu uchun unigina qoralamaydi, shuhday harakatga yo'l qo'ygan barcha fu-qarolarni qoralaydi.

B. Shou «yoqimli pyesalar» deb atalgan «Inson va qurol*» (1894), «Kandida» (1895), «Taqqir xohishi» (1895) va «Omon bo'lsak ko'ramiz» (1896) turkum pyesalarida muallif zamondosh-larining insoniylikka daxlsiz o'y-intilishlari ustidah kuladi. «Shay-tonning shogirdi» (1897) hamda «Sezar va Kleopatra*» (1898) tari-xiy dramalarida yuqoridagi asarlarda ko'tarilgan muammolarni davom ettirib, mustamlakachilik siyosatini fosh etadi.

Shou yangi asrni hajman ulkan «Inson va o'ta qudratli odam» (1903) degan falsafiy komediyasi bilan kutib oldi. Uning nazarida o'ta qudratli inson kelajak kishisi bo'lib, yomonlikdan yiroq, g'ayrat-intilishlari buzishga emas, balki yaratishga qaratilgan insondir.

Jahon urushi arafasida Shou o'zining keng tarqalgan asarlari-dan biri «Pigmalion» (1913) pyesasini yaratadi. Bu «Sohibjamol Galateya» yaratib, unga ishq tushib, shu ishq tufayli unga jon ki-ritgan haykaltarosh Pigmalion haqidagi rivoyatning zamonaviy nusxasi edi. «Sohibjamol Galateya»ga aylangan londonlik gulchi qiz Eliza va uning otasi Alfred haqidagi bu asarga awal drama teatrlari, keyin musiqiy teatrlar (kompozitor F. Lou tomonidan «Mening dilbar sohibjamolim*» musiqali komediyasi yaratilgan) uzoq sah-naviy umr ato etdi.

1894-yildan Shou o'zi yozgan aksariyat asarlaridan c zi sahnaga qo'ya boshlaydi. U aktyorlardan qahramonlar ruhiyatiga to'liq kirish asosida mubolag'aviy, g'aroyib ifodaviy usullarni qo'llanishini talab etardi. 1914-yili u «Pigmalion» asarini ham «Alo hazratlari teatri»da sahnaga qo'yadi. Aktyorlardan Stella Patrik Keypbell (Eliza) va Gerbert Birbom Tri (Higgins)larga Shou asar oxirida qahramonlar sevgi-sini ko'rsatishni keskin man etgan. Sababi bu Shouning badiiy uslu-biga zid edi. Pyesa sevgi haqida emas, balki insonning ulkan imkoniyatlari haqida bo'lib, unda Eliza professor Higgins yordamida o'zligini topadi. Shou armiya burjua sharoitida bunday komillikka erishishning imkoni yo'q. inson o'z qismati haqida o'zi o'ylashi kerak degan xu-losaga kelib, asar oxirini jumboqli tarzda qoldiradi.

Birinchi jahon urushining jarohatli oqibatlarini dramaturg eng sara «Qalblar vayron bo'lgan xonadon*» (1913—1919) va «Parivash Ioanna» (1923) asarlarida umumlashtirgan. Kinoyachi, hajvgo'y, zid fikr ustasi Shou mazkur asarlarda sajiya va voqealarni fojiaiy ruhda talqin etuvchi ruhshunos sifatida ko'rinadi. «Qalblar vayron bo'lgan xonadon» asarida zukko, nozik ta'b, lekin birinchi jahon urushiga yo'l qo'ygan ovro'polik ziyolilar hajv ostiga olinadi. «Mazkur nom faqat pyesaning nomigina emas, balki, ushbu ♦vayron bo'lgan xonadon* urush arafasidagi butun madaniy va beg'am Ovro'poning o'zi hamdir*», degan edi muallif.

«Parivash Ioanna*» Shou dramaturgiyasining eng yuksak na-munalaridan biriga aylandi. Jannani to'la ma'noda xalq qahramoni deyish mumkin. «Men yer farzandiman, shu yerda mehnat qilib, kuch-quwat oldim. Haqiqiy xalqning kimligi menga kundek ravshan, u ishlab o'ziga non topib, tirikchilik qiluvchi xalqdir, — deydi Janna, — ...Bilaman, qahringizning cheki yo'q, men endi ko'zlarida o't misol chaqnab turuvchi sevgisi bilan bu qahmi so'ndiruvchi oddiy odamlar oldiga ketgum. Meni o'tda kuydirasiz, ko'nglingiz joyiga tushar, lekin bilingki, men o'tda yonsam ham, xalq qalbida abadiy qolurman».

Shou «Parivash Ioanna*» asarini bu shaxsga murojaat etgan o'z salaflaridan Shekspir va Shiller, Volter va Mark Tvenlarga nisbatan munozara tarzida yozgan. Uning Jannasi mutaassibona dindorlik-dan holi ravishda olamga tiyran ko'z bilan qarovchi qahramon. U tarix jarayonini anglab, uning istiqbolini ko'rib harakat qiluvcha xalq aql-idrokini o'zida mujassam etgan qahramon qiz tarzida namoyon bo'lgan.

Jannani xudo bilan odamlar orasida arosatda qolgan kofirga «siyosiy zarurat* yuzasidan qatl etadilar. Din a'yonlari, ingliz va fransuz hukmdorlari Jannani yo'q qilish bilan xalqning erkin, mag'rur ruhini bukish uchun o'zaro birlashadilar.

Pyesa xotimasi achchiq kinoya va kesatikka to'la: Jannaning o'tda yondirilishigina fojiali emas, qatldan so'ng yigirma besh yil o'tishi bilan uning oqlanishi g'alati bir fojiona jumboq. 1920-yili Janna nomining abadiy ulug'lanuvchi mo'tabar nomlar qatoriga kiritilishi yana ham g'alati hoi. «Qandayin alam-sitamlikki, har kim meni maqtayversa! Unitmang, men pariman,

parilar har qanday mo'jizaga qodir, aytinglarchi, go'rdan chiqib tiriklayin paydo bo'lishimni hoylaysizmi?» deya alam-iztirobda savol beradi Janna. Rad javobini eshitgach yana xitob qiladi u: «E, parvardigor, sen shundayin sahiy zaminni yaratding, qachon u o'z parilarini mu-nosib qabul qilarkin? Qachon, e hudoyim, qachon?». Bu so'zlarni muallif zamondoshlariga qaratadi.

20-yillarning boshida Shou o'zining «Mafusail sari, orqaga» degan beshta pyesadan iborat eng hajmdor pentalogiyasini yaratadi. Bu yerda Shou faylasuf va publitsist sifatida ko'rindi.

Shouning 1930-40-yillardagi ijodida uning diqqati ko'proq si-yosiy dolzarb masalalarga qaratildi. U shu yillari yozilgan «01ma yuklangan arava» (1929), «Achchiq, lekin haqiqat» (1931) va «Jeneva» (1938) degan uch siyosiy komediyasini «siyosiy g'aroyibotlar» deb ataydi.

«01ma yuklangan arava» pyesasida Shou fashizm qarshisida uni o'chib qolgan beqaror demokratiyani beshavqat fosh etadi. Angli-yaning AQSHga iqtisodiy qaramligini ko'rsatadi. «Jeneva» pyesasida Batler, Bombardoni, Flando degan to'qitna nomlar bilan murdor fashist siyosatchilari ustidan xalqaro sud jarayonini bosh-laydi, tajovuskorlar yurishiga to'siq qo'yolmagan davlat rahnamo-larini hajv ostiga oladi.

Shouning «Umidsizlik orollarining g'ofil bandasi*» (1931) pyesasi-oxirida ham sud sahnasi bor. Bu safar u butun insoniyatni «qiyomat qoyim» azobi doirasiga tortadi. Pyesa janriga ko'ra «qiyomat qoyim bilan yuzma-yuz» deb atalgan. Momaqalldiroq gumburi eshitilmaydi, chaqmoq chaqini ko'rinmaydi, osmon ham ostin-ustun bo'lmaydi. Bi-roq odamlar guruh-guruh bo'lib yoki bitta-bitta g'oyib bo'laveiadi. London birjasi yopiq, jamoalar palatasida jog' ham yo'q. professor o'qituvchilar ma'ruza o'qiyotib misoli paiiangandek yo'qlikka aylanar edi. Lekin Shou «mahshar kuni»ni olamning oxiri deb emas, balki haqiqiy insoniy «mas'ullikning bo'shlanish kuni», degan xulosa chiqaradi. Jamiyatga nafi teguvchi, turmush farovonligi uchun ku-rashuvchi kishilar yashash huquqini oladilar.

Jahonga taniqli adib o'zining so'nggi «Uzoq kelajak haqida masal» — pyesasida uchinchi jahon urushi vasvasalariga qarshi maydonga chiqdi. U avlodlarga tinchlik uchun kurashish lozim-ligini vasiyat qilib qoldirdi. «Yoshlar urush qurboniga aylanma-sunlar», degan so'zlar uning so'nggi so'zlari bo'lib qoldi.

OSKAR UAYLD (1856-1900-y.)

Oskar Uayld bor-yo'g'i qirq to'rt yil umr ko'rgan. Lekin oz va soz umr ko'rgan, ko'pdan-ko'n esse, ertak va hikoyalar, estetikaga oid maqolalar muallifi sifatida tanilgan bu adib va dramaturgning muborak nomi ingliz va jahon adabiyoti hamda teatri tarixidan nufuzli o'rin oldi. Uayld ijodini, ayniqsa, estetika sohasidagi qarashlarini har kim ham to'laligicha beistisno qabul qilolmaydi.

Lekin uning ijodi insonparvarlik g'oyalari bilan sug'orilganiga shubha yo'q: Uayld o'sha davr jamiyatida ko'zga tashlangan qabohatdan dili vayron bo'lib, go'zallik shaydosi yanglig' ulkan iste'dod sohibi sifatida qalam tebratdiki, bu hoi uning ijodi kamyob san'at hodisasiga aylanishiga sabab bo'ldi.

Irlandiyada taniqli jarroh oilasida tug'ilgan Oskar Uayld Oks-ford dorilfununida tahsil ko'radi. O'qib yurgan chog'idayoq u antik adabiyotni favqulodda zo'r bilishi bilan ko'zga tashlanadi; u olimlik martabasiga da'vo qilishga haqli edi, lekin erkin, sarxush hayot nash'u namolariga berilib ketadi. U turli-tuman kiborlar davrasining matlub ishtirokchisiga aylanadi. U yurish-turishi zavqbaxsh, so'zamo'l, fahm-zakovati o'tkir kishi edi. Shu xislatlari tulayli u kiborlar davrasining jon-dili bo'lib qoladi. Uayld shaxsiga xos bunday xususiyatlar uning ijodida ham o'z aksini topgan. Uayld son-sanoqsiz aforizmlar to'qigan bo'lib, u zid fikrlar ifoda tarziga shu qadar mayldor ediki, bu uning shaxsiy hayotida ham, ijodida ham bosh yo'riqqa aylandi. U go'zallik oldida sajda qiladi, shu go'zallikni ulug'lab, o'zini buyuk «nafosatparast» (estet) deb e'lon qiladi. Bu so'zlar havodan olingan so'zlar emas. U hayotda hamisha ko'hli, maftunkor bo'lishga intildi va o'z ijodida inglizlar taomiliga kirgan go'zallik an'analarini davom ettirdi.

Uayld ingliz faylasufi va san'atshunosi Jon Reskin hamda go'zallikni ulugiagan nafosatchi rassomlarning davomchisi sifatida ko'rindi. Uayld sarmoya olamini xunuk, badbinlik olami deya qoralab, o'z asarlarida bunga zid o'laroq o'z go'zallik olamini yaratdi. «San'atkor go'zallik yaratuvchidir», - deb yozadi u «Dorian Greyning portreti» (1891) romani muqaddimasida.

Uayld estetikasining asosiy tamoyili naturalizm va realizm uslublarini inkor etishda ko'rindi. U san'at — go'zallik timsoli va burjua olami bu qadriyatdan mahrum ekan, demak, san'atda bunday borliqni ifodalash joiz emas, deb hisobladi. Shu tarzda Uayld o'z estetikasida hayot boshqa-yu, san'at boshqa degan xulosaga keladi. «San'at uning ko'z o'ngida hayot sasiga daxlsiz sehrli go'zallik saltanati tarzida qad ko'taradi. Uning estetikasiga xos boshqa tamoyillar shu tub tushuncha bilan bog'liqdir. San'at hayotning in'ikosi bo'lmay, balki hayot san'atning ta'siri ostida bo'ladi, deydi u. Uning fikricha, XIX asr ko'rinishlari Balzak romanlarida jonlantirildi, ana shu ko'rinishlar hayot ko'chirmasiga aylandi, umidsizlik Shekspir Hamletining kashfi-yoti, milliy nigilizm degani Turgenevning topilmasidir. Uayld san'atning borliqqa nisbatan hech qanday burchdorlik joyi yo'q, u rostgo'ylik va axloqqa ham bog'liq emas, degan fikrni olg'a suradi. hatto shafqatsizlikdan go'zallik axtarishi bejiz emas.

Uayld umri poyonida dramaturgiyaga murojaat etmay qo'yadi. Lekin yaratgan asarlarining o'zi ham uning nomi jahon adabiyoti va teatri tarixidan o'rin olishiga munosib kafolat bo'ldi.

SAHNA SAN'ATI

Genii Irving (1838-1905) ingliz sahnasining sehrigar san'atkorlaridan biri edi. U XIX asrning oxirida London teatr hayoti-ning markaziga aylangan «Litseum» teatriga chorak asr davomida rah-barlik qilib, Shekspirning deyarli barcha asarlarini shu teatrdan sahnaga qo'yadi va o'zi Hamlet, qirol Lir, Yago, Shaylok singari rollarni ijro etadi. «Yago rolida, ushbu siymo qanchayin shayton qiyofa bo'lmasin, uning muhibiga aylanmay ilojing yo'q, chindan-da «Yago halol», jozi-bador ediki, asti qo'yaverasiz», deya eslagan edi Ellen Terri.

Irving tabiatan romantiklarga xos ko'tarinki qalb egasi edi. Irving tragediyada «gumburlovchi momaqaldir o'qqa emas, - deb yozgan edi Gordon Kreg, — balki yig'ilib-yig'ilib, so'ng birdaniga o'kirib, kuch-qudratini ko'rsatuvchi momaqaldir o'qqa xshashdir».

Irving «Litseum» teatrida Shekspir asarlarini «ashyoviy natura-lizm* deb ataluvchi usulda sahnalashtirdi. Uning spektakllari serha-sham va mahobatli ko'rinishlari bilan ajralib turardi. Shekspir asarlarini Irving talqinida «Manzarali Shekspir* deb atadilar.

Irving ingliz romantizmi an'analari qatori ko'rkamlik usuliga ham moyillik ko'rsatgan. «Sahna san'atining pirovard maqsadi go'zallikni ulug'lashdir, - deb yozgan edi u. — To'g'ri, shundoq ham unda go'zallik unsurlari jamuljam; tuban va dag'al narsalarni ifodalash san'at tarovatini yo'qqa chiqaradi*. «Litseum» teatri spektakllarini ato-qli ingliz musawirlaridan Peri — Jons, Alma — Tadema bezadilar.

Irvingning rejissorligi ko'proq o'zi va u bilan sheriklashib rol oynovchi Ellen Terri harakati uchun qulay va unumli sahnaviy shart — sharoit yaratishda ko'rindi. Aktyorlarning o'zaro ijro uyg'unligi ham bosh rol talqiniga bog'liq holda hal etilgan. Ibsen, Shou, Gaupman va boshqa «yangi drama* mualliflari Irvingni qiziqitirmadi. Shu hoi tanqidchilikda «Irvingga qarshi kurash* avj olishi sabab bo'ladi. B.Shou shu kurashning ilhomchisi sifatida maydonga chiqib, o'zining bir qadar bo'rttirib yozilgan maqola-larida «Irving davri ingliz teatri*ning tanglik davri deb baholab, «Irving o'z davri ma'naviy hayotidan cheksiz darajada uzoq edi», degan xulosa chiqargan.

Ellen Terri (1848-1928) «Litseum» teatrida Irving bilan barcha spektakllarda unga benazir sherik — sahnadosh sifatida o'zini ko'rsatdi. U insonning eng nozik qalb tug'yonlarini ifoda etishga qodir san'atkor edi. Uning talqinida «Venetsiya savdogari* asaridagi Porsiya «sharofatli va ko'hli, go'zal va oqila, vafodor va dono qiz tarzida gavlalanadi. Terrining Ofeliyasi saroy muhiti siquvida o'zini Hamlet misoli yolg'iz va betayanch his etuvchi malohatli qiz timso-lida namoyon bo'ldi. Aktrisaning Kordeliyasi va Dezdemonasi qalban shijoatkor, ruhan kuchli qahramonlar edi. Makbet xonim Terri talqinida erini ziyod darajada sevishi tufayli jinoyatga qo'l uradi.

Gordon Kreg aktrisaning shaxsiy jozibasini ta'riflab, shunday degan edi: «U yakka-yolg'iz roli — o'zini o'zi o'ynaydi; agar u o'zini rolda topolmasa, uni o'ynayolmasdi; rol yuzlab o'ynalganda ham o'zini o'zi takrorlamasdi, Shekspir daraxt, zamin, havo bo'lgani holda, u har safar shu daraxtning shox-shabbasi va nur o'yini yanglig' yana uning o'zi namoyon bo'lardi*. «U zamona xotin-qizlarining eng komilasi, alohida o'ziga xoslarning alohidasi», deb yozgan edi B. Shou Terri haqida.

Gordon Kreg (1872—1966) — rejissor, teatr musawiri, teatr nazariyachisi sifatida tanilgan yirik san'atkor edi. U Ellen Terrining o'g'li bo'lganidan «Litseum» teatrida aktyor sifatida ilk ijodini boshlab, so'ng o'z qarashi va yo'liga ega rejissor sifatida shakllanadi.

Irving va Terri Kregni ta'atrning chinakam muhibiga aylanti-radilar. Lekin Kreg chakana teatr muhibi emas edi. U teatrga antik zamonda bo'lganidek, bayramona shukuh va maktablik martabasini qaytarish ezgu niyati bilan yashadi. Stanislavskiy, Reinhardt, Meyerhold singari kreg ham ishni tijorat dardiga muhtalo bo'lgan burjuacha teatrnı inkor etishdart boshladi. Keyinroq u butun zamonaviy teatr tizimi yaroqsiz, degan xulosaga kelib, o'z shaxsiy teatrnı barpo etishga harakat qildi.

Kregning estetik dasturi ko'p jihatdan D. Reskin va nafosatchi ras-somlar yo'riqlariga yaqin edi. U ham Uayld singari nafosat oshifta-larining go'zallik haqida qoidalarini qabul qiladi. Nafosatchilar ijodida go'zallik hayotda uchrovchi badbinlik, tubanlikdan ajratilgan holda o'zicha alohida san'at olamiga aylantirildi. Shu sababli Kreg oliy ezgulik qadriyatlarini unutib, tirikchilik dardida ko'ngil ochish vosita-siga aylangan teatrga qarshi kurash ochdi, eski teatr tizimini barbod etish va yangi teatr yaratish kuyiga tushdi.

Teatrnı tubdan isloh qilish zarur edi. Ko'pchilik teatr arboblari shu fikrda edilar. Kreg o'z maqola va kitoblarida burjuacha teatr tartiboti yaroqsizligini asosli tarzda ochib tashladi. Lekin Kregning ko'rsatar, parda peshtoqiga tushar, sahnada goh yalpi-yassi, goh turli shakllar orqali sirli muhit olamini xosil qilardi. Kreg o'ziga xosliklarnı iiodalashda simvolistlar ta'limi va amaliyotiga asoslandi.

Kregning fikricha, ba'zan yorqin va zavqboxsh, ba'zan qora, mo-tamsaro rang muayyan sahnaviy kayfiyat yohut spektaklnıng hissiy cho'g'iga monand tushishi kerak. Sahnaviy makon, harakat, nur va rang Kreg uchun spektakl oryazini yaratishda asosiy omillarga aylandi.

Kregni aktyorni qadriga yetmaslikda, inson gavdasidan badiiy bezakning bir bo'lagi sifatida foydalanishda aybladuar. Lekin uning teatri awalo rejissura teatri ekanligini unutmaslik kerak.

Kreg aktyorlik ijodi muammosiga ko'p e'tibor bergan. Umuman olganda, Kreg tasawur maktabi tarafdori edi. U o'zini simvolist deb atab, aktyordan kechinmani emas, balki shu kechinmani ramziy ifodalash, ya'ni o'zini biror narsani boshidan kechirayotgan kishi qilib ko'rsatishni talab etdi. U qachon va qaysi o'rinda qanday ho-latda turish, harakat qilishni aniq hisobga olib, ularni his-hayajonga berilmay hassasona bajaruvchi aktyorni ibrat olsa bo'ladigan aktyor deb hisoblardi. Kreg «Teatr san'ati* kitobiga kiritilgan «Aktyor va qo'g'irchoq* maqolasida «qo'g'irchoq» insoniy kechinmalardan holi bo'lganidan kechinma hurujiga berilmay, chinakamiga san'at n .moyishchisiga aylana olar va shu bilan jonli aktyordan afzalligini tasdiq eta olgan bo'lardi, degan xulosaga keladi.

Kreg o'z rejissyorlik iste'dodini turli janrlarda namoyon etgan bo'l-sa-da, uni biron-bir ingliz teatri taklif etmaydi. G. Kregning ijodi turlicha nuqtayi nazardardan talqin etilishi mumkin. Bundan qat'i nazar, uning ijodi XX asr jahon rejissorlik san'ati va sahnaviy bezak rivojiga o'z ta'sirini ko'rsatdi va teatr tarixiga yorqin sahifalar bo'lib kirdi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Bernard Shou G'arb tafakkur dramasining asoschilaridan biri ekani. Paradoks ifoda usuli nima va Shou nega shu usulni o'z dramaturglik ijodi uchun asos qilib olgan? Shouning «Pigmalion», «Parivash Ioanna* pyesalarining zid fikr — paradoksal xususiyatga egaligi nimada ko'rinadi?

2. Atoqli ingliz aktyorlari — Genri Irving va Ellen Terrilar-ning «Litseum» teatridagi faoliyati. Ular Shekspirning qaysi asarlarida qanday rollar ijro etganlar?

3. Gordon Kreg rejissor, musawir va teatr nazariyachisi sifatida sahnada hayot voqeligini aks ettirishda qanday yo'l tutdi? Ngga u go'zallik va makoniy ifoda muammosiga alohida diqqat-e'tibor qaratgan? Nega u sahnada me'moriy inshoot ifoda vositalarini ishga solishga intildi?

NEMIS TEATRI

Nemis san'ati XIX asrning so'nggi choragida Ovro'poda keng tarqalgan naturalizm, simvolizm, impressionizm yo'nalishlarida rivojlanadi. Dramaturgiya ayniqsa keng ravnaq topadi.

Gerxardt Gaupman dramaturgiyasi XIX asrning oxiri XX asr boshlarida o'z ahamiyatiga ko'ra jahon miqyosida yirik voqelikka aylandi. Dramaturgiya ravnaqi milliy teatrning gullab-yashnashi uchun zamin tug'dirib berdi. Aynan Germaniyada yangi teatr turi — rejissorlik teatri o'zining ilk natijalarini ko'rsata boshlaydi. «Meyningen teatri». Maks Reynxardtning rejissorlik faoliyati shun-day hodisalardan edi.

GERXARDT GAUPTMAN (1862-1946-y.)

Gerxardt Gaupman ikki asr oraliqida san'at olamida paydo bo'lgan turli yo'nalishlarga daxldor, favqulodda ko'p qirrali ijod so-hibi sifatida maydonga chiqdi. Gaupman dastlab naturalizm, so'ng simvolizm va neoromantizm yo'nalishlarini o'tib, oxiri qat'iy re-alistik ijod yo'lini tanlab oladi.

Gaupman «Tong oldida* (1889) degan birinchi pyesasidayoq o'zini ashaddiy naturalist sifatida ko'rsatadi. Pyesa awalida asosiy hisoblangan ijtimoiy noboplik mavzusi oxiri chetga surilib, uning o'rnini irsiy xastalik muammosi egallaydi: ichkilikbozlik, badxulqlik baloyi taqdir hukmiga aylanadi, Krauze xonadonini barbod etadi.

«G'ariblar» (1890) asarida qahramonlarning fojiali taqdiri irsiyat bilan emas, balki jarohatli muhit bilan belgilangan. Yosh olim Fokerat uyiga kutilmaganda mehmon bo'lib kelgan syurixlik talaba Annani sevib qoladi. U bir yoqdan qizning maftunkorona latofati-dan qalbi o'rtansa, ikkinchi yoqdan xotini Kete oldidagi mas'ullik hissidan eziladi. Fokerat ko'ngil izmi bilan yashovchi, ma'naviy komil kishi bo'lgani holda qat'iyatsizligidan Anna ketishi bilan o'zini o'zi boshqarolmay nobud bo'ladi.

Yolg'izlik faqat Fokeratning qismati emas, Annani ham yolg'izlik azobi ezadi; u Fokerat bilan uchrashgach, oddiy ayol bo'lib baxtli yashash naqadar afzal ekanini anglaydi. Personajlar sa-jiyalarining yorqinligi, qalb og'riqlari, dilga uriluvchi mayin bahoriy kayfiyat — bularning jami «G'ariblar» asari yangi usul dramasi-ning eng noyob namunasi ekanini ko'rsatardi. O'ziga xos muloqot usuli, ya'ni «begonasirab so'zlashish», kechmishning ichki tub mohiyatiga tutash ichki mulohazalar, dardli sukunatlar mazkur asarning favqu-lodda badiiy kashfiyot ekanini ko'rsatardi. Sahnaviylikning bunday ichki tahlikaviy tarzi asarga nisbatan alohida qiziqish uyg'otdi.

«G'ariblar» pyesasining nomi o'sha davrda Ovro'po ziyolii-larining ma'lum qismi orasida ko'zga tashlangan ma'naviy tanaz-zulning umumlashma ifodasi tarzida qabul qilindi. Mazkur asarda Gaupmaning ijodida bosh mavzulardan biri, ya'ni insonning tuban muhitga qarshi noroziligi mavzusi yetakchi mavzuga aylandi.

Personajlar sajiyalarining yorqinligi qalb og'riqlar, dilga uriluvchi mayin bahoriy kayfiyat — bularning jami «G'ariblar» asari yangi usul dramasi-ning eng ibratli namunasi ekanidan dalolat edi. O'ziga xos muloqot usuli, ya'ni «begonasirab so'zlashish*, kechmishning ichki tub mohiyatiga tutash ichki mulohazalar, dardli sukunatlar mazkur asarning favqulotda badiiy kashfiyot ekanini ko'rsatadi. Sahnaviylikning bunday ichki tahlikaviy tarzi asarga nisbatan teatlarda alohida qiziqish uyg'otadi. Asar ilk bor 1891-yili Bramning «Erkin sahna» sida qo'yilib, so'ng ko'pgina Ovro'po teatlriga kirib boradi. 1899-yili yangi tuzilgan Moskva Badiiy teatrida qo'yiladi.

Gaupman «G'ariblar»da ziyolilar hayoti haqida hikoya qilgan bo'lsa, mashhur dramalaridan biri «To'quvchilar»da (1892) quyi ta-baqa hayotiga murojaat etadi, fabrika egalariga qarshi bosh ko'targan Seliziya ishchilari obrazlarini yaratadi. Muallif to'quvchilarni xayrixohlik bilan ko'rsatgan bo'lsa, korxona egasi, bebosh Dreysigerni qahr-g'azab bilan ko'rsatadi.

G. Gaupman dramasda to'quvchilar ongining shakllanish jarayoni qo'zg'olonning ayjlanish bosqichlarini chizish orqali ochib berilgan. Birinchi pardada ishchilar ochiik, xo'rlik azobini boshdan kechirsalarda, tarqoq va sustkash olomon tarzida gavdalanadi. Ikkinchi pardaning oxirida to'quvchilar Xorining kurashga chorlovchi qo'shig'i (Gaupman qo'zg'olon chog'ida chindan ham aytilgan qo'shiqni kiritgan edi) sahnasidan boshlab ishchilar norozilik g'oyasi ta'sirida uyishib, qudratli kuchga aylanib borishi yaqqol ko'zga tashlanib turadi.

Izchil inqilobchilik hech qachon Gaupman dunyoqarashiga xos bo'lmagan. Gaupman qurolli kurash muammosini olg'a surgan emas; nasroniylik «mehr-shafqat tuyg'usi» tufayli bu asarni yozganligini qayd etgan.

1896-yili Gaupmanni «Cho'kib ketgan qo'ng'iroq* falsafiy-ertak pyesasi dunyoga keladi. Asar qahramoni cho'yan quyuvchi

Genrix degan usta ulkan qo'ng'iroq yasab, uni baland tog' ustiga osib qo'ymoqchi bo'ladi. Lekin qo'ng'iroq olib ketilayotganda ban-didan uzilib, ko'l qa'riga g'arq bo'ladi. Gaupman ertagini fal-safiy mohiyati — olamning nomutanosibligini ta'kidlashdan iborat: unda tog' qoyasi va vodiy misolida ma'naviylik va ma'naviyatsizlik har biri o'zicha timsoliy olam ekanligi ochib beriladi. Vodiy — tiriklik maskani, inson tayanchi, quvonchu alami shu yerga xos; tog' go'zal, fusunkor, lekin insoniy g'am-tashvish, baxt-sururdan xoli olam. Farishta misol shoirona timsol Rautendeley — shu olamning ilhombaxshligi, go'zalligi va ezguligi timsoli.

Tadqiqotchilik adabiyotida usta Genrix oddiy odamlardan o'rganuvchi, nitsshecha «komil inson* degan mulohazalar uchraydi. Muallif Genrixni san'atkor, ya'ni ma'lum darajada g'ayrioddiy siymo tarzida ko'rsatgani holda zaminni tark etib, odamlarning dard-tashvishidan yuz o'girib ijod qilishi mumkin emasligini isbot etdi. Genrixning tashlab ketgan xotini Magda dard-xasratdan yig'lay-yig'lay dunyodan o'tadi. Bolalari onasining ko'z yoshlari to'kilgan ko'zachani otalariga olib keladilar. Usta aybini bo'yniga olib, oxiri uyiga, do'st-birodarlari oldiga qaytadi. Lekin Genrixning fojiasi shundaki, u endi qishloqning bo'g'iq muhitida ham, tabiatning keng qo'nida ham yasholmaydi, Rautendeleyning oldiga qaytish chog'ida halok bo'ladi.

Genrix borliq ifodachisi Magdadan ham, ezgulik va nafosat timsoli Rautendeleyndan ham ajralishni istamaydi: borliq orzusiz, nafosatsiz maftuni yo'q bir xilqat, lekin o'z navbatida ezgu orzu ham zaminiy qadriyatsiz havoyi bir narsadir. Bu ikki asos birlashu-vining ilojsizligi ertakning shoirona olamiga qayg'uli ohang baxsh etib turadi.

Xalq ijodiga xos ohanglar — sirli tabiat kuchlarining ajib bir su-ratda maftunkorona jilolanishi, romantiklar tomonidan alohida qadrlangan san'atkor va ijodkorlik mavzui ta'rifi timsoliy obrazlarga boy bu «Cho'kib ketgan qo'ng'iroq* ertagini yangi romantizm ruhidagi asar ekanini ko'rsatadi. Ayni paytda mazkur pyesada Gaupman ijodiga xos tarzda tengsizlik muhitiga nisbatan norozilik ohangi ufurib turadi.

XX asr Gaupman ijodiga yangi ohanglar olib kirdi. Dramaturg bu davrning to'liqlik voqealarini hamisha ham to'g'ri baholay ol-gani yo'q. lekin u hayotining keyingi o'n yilliklari davomida qator yirik dramatik asarlar yaratdiki, bular muallif ijodining dastlabki davrida bo'lganidek insonparvarlik g'oyalariga mudom sodiq qol-ganidan dalolat beradi.

Gerxerd Gaupmanni ijodi ko'p jihatdan XIX va XX asrlar chegarasida nemis teatrining rivojlanish yo'llarini belgilab berishi bilan Ovro'po dramaturgiyasi va teatri rivojiga qo'shilgan muhim hissa bo'ldi.

SAHNA SAN'ATI

Mamlakati birlashtirilgach Germaniyada teatr hayoti jadallik bilan avj oladi. Aynan shu davrda — 1870-yillari meyningenchilar teatri deb atalmish jamoa o'z taraqqiyotining eng yuqori cho'qqisiga ko'tarilib jahonshumul shuhrat qozonadi. XVIII asrda, rasman 1831-yili sobiq Saksen-Meyningen gertsogligida paydo bo'lgan kichik saroy teatri XIX asrning oxiriga kelib Ovro'po teatr hayotining yorqin voqeligiga aylandi. Meyningen teatri pyesa ustida yangicha ishlash tamoyilini joriy etib, spektakl yahlitligi davrning bosh estetik talabi ekanini amalda tasdiq etgan birinchi rejissorlik teatri sifatida maydonga chiqdi.

Meyningen teatri. 1869-yili Meyningen gertsogligi hukmdori Georg II Lyudvig Kroneg (1837—1891)ni o'z teatriga rejissor qilib tayinlagach, nemis sahna san'ati jo'g'rofiyasida chet ellarda ham keng shuhrat topgan o'ziga xos yangi ijodiy jamoa dunyoga keldi. Germaniya birlashtirilgach, gertsoglik martabasidan ajralgan Georg II butu diqqat-e'tiborini teatrga qaratadi: spektaklni bezash «rang-tasviriy» yechim vazifasini o'z zimmasiga oladi, xotini sobiq aktrisa Ellen Fransga esa ijrochilar bilan peysa matni ustida ishlash vazifasini topshiradi. Asarni

sahnalashtirish, spektakl qismlarini o'zaro yaxlit tarzda uyg'unlashtirish vazifasi Kroneg zimmasiga yuklatiladi.

Iste'dodli rejissorgina emas, shuningdek, salohiyatli tash-kilotchi sifatida ham ko'ringan aynan shu Kroneg menin-genchilarni Ovro'po badiiy izlanishlari sarhadiga chiqdi. Uning bevosita rahbarligi ostida teatr 1874-yili «Yuliy Sezar» spektakli bilan Berlinda bo'ladi va shu bo'yi 1890-yilga qadar davom etgan dunyo bo'ylab safarini uyushtiradi. Meyningen teatri nomi bilan tarixdan o'rin olgan bu jamoa Shekspirdan boshlab Shiller, Gyote, Kleyst, Molyer va boshqa dramaturglar asarlarini Ovro'po mam-lakatlarida namoyish etdi.

Meyningenchilar teatri bir qator yangi estetik tamoyillar bilan ko'rindi: ular spektakl ustidagi ishni muallif aks ettirgan tarixiy davr, uning turmush tarzini o'rganishdan boshladilar. Meyningenchilar nemis sahnasida burjua tijoriy teatri hukm surgan bir paytda o'z teatr islohlari boshlagan edilar. «Meyningen teatri* repertuari awalo Shekspir va Shiller asarlaridan tuzildi. Shillerdan «Makr va muhab-bat* va «Don Rarlos* asarlaridan tashqari, uning hamma pyesalari (1250 marta ko'rsatilgan) sahnalashtirildi. Shekspir pyesalari esa bi-roz kamroq — 820 bor namoyish etilgan. Bulardan tashqari teatr sahnasida Kleyst, Grilparser, Moler, Geote, Lessen asarlari ham o'rin oldi. Shu narsa diqqatga loyiqki, meyningenchilar mavjud pye-salami qayta ishlash, ularga o'zboshimchalik bilan munosabatda bo'lish odatiga qarshi chiqdilar. Shu tarzda mumtoz dramaturgiya namunalari tomoshabinga asl holida yetkazildi.

Zamonaviy dramaturgiyaga kamroq e'tibor berildi. Lekin Germaniyada birinchi marta shu teatrdan Ipsenning «Arvohlar* (1886) asari qo'yiladi, shu yerda Byorson va boshqa ko'plab mualliflar asarlari ko'rsatiladi.

Mumtoz asarlarini sahnaviy talqin etish borasida meyningenchilar voqeaning o'tish davrini mufassa tasvirlash yo'lini tutdilar. Georg II va Kroneg sahnada kechadigan voqealarga daxlsiz, jonsiz qurilma bo'lib qolgan an'anaviy mavxum qurilmaga qarshi kurash ochdilar.

Meyningenchilar spektakl ustidagi ishni muallif aks ettirgan tarixiy davr, uning turmush tarzini o'rganishdan boshladilar, musawir pyesada voqeaning o'tish joyiga kelib, bezak eskizini chi-zar edi; masalan Shillerning «Orlean qizi» va «Mariya Styuart* pyesalari ustida shu tarzda ish olib borilgan. Janna D'Ark yurti Domremi, ikki qirolicha — Mariya va Yelizavettalarning mashhur uchrashuvlari o'tgan Fitoronkey qasri eskizlari hamon teatr arxivida saqlab kelinadi. Tarixchilar va etnograflar tadqiqotlari ham sinchkovlik bilan o'rganilgan. Masalan, uzoq davom etgan mash-qlar orqali yaratilgan Shekspirning «Yuliy Sezar» asari uchun de-koratsiya arxeologik topilmalar asosida Rimda yaratilgan.

Meyningenchilar qahramonlarni qurshab turuvchi «muhit» yaratish omillariga, liboslarning tarixan haqqoniyligiga, shart-sha-roit belgilarining aniq bo'lishiga alohida diqqat-e'tibor qaratdilar.

Meyningenchilar ommaviy ko'rinishlar orqali ham sahnada hayotiy haqqoniylik yaratish maqsadini ko'zladilar. Kroneg Ovro'po teatrida birinchi bo'lib sahnada serharakat, so'zi yo'q kimsa (statist)larni pyesa voqeasi doirasida yashovchi jonli kishilar olomoniga aylantirdi. Truppani beistisno qabul etmagan A.N. Os-trovskiydek dramaturg ham uning yig'ma xalq obrazi yaratishdagi usullari haqida hayajonli so'zlar aytgan («Olomon qaynoq hayot og'ushida nafas oladi, hayajonga tushadi, g'azabga kiradi, to-moshabinni Antoniyning so'zlaridan ko'ra kuchliroq larzaga soladi, - deya o'z kundaligida qayd etgan edi dramaturg*). U «Vallenshteyn lageri* haqida yana shulami ilova qilgan edi: «Vallenshteyn lageri» haqida gapirmasa ham bo'ladi: bu asl hayotning o'zginasi, guruhlar turlicha va ular o'ta ishonarli: kimdir yerda yastanib yotar, muhimi shundaki, teatr spektaklida omma turlichaligi bilan e'tiborli edi. Bu teatrdan birinchi bo'lib qutichaga o'xshash kichik sahnada oz sonli ishtirokchi bilan keragida bir olam olomon taas-surotini tug'dirish usullari joriy etildi. L. Kroneg jahon rejissurasi tarixiga «ommaviy sahnalar* kashfiyotchisi sifatida kirdi. U so'zi yo'q ishtirokchilarni guruh-guruhga ajratar va ularning har biriga asosiy aktyorlar tarkibidan rahbar tayinlar, natijada guruh umumiy vaziyatni buzmay, belgilangan ruhiy holatda yashashi kerak edi.

Asarning rejissorlik talqini namunalari birinchi bor Meyningen teatrida dunyoga keldi. Shu rejissorlik rejasi asosida alohida-alohida aktyorlar va ommaviy sahna ishtirokchilari bilan davomli mashqlar o'tkazildi, sahnaviy ashyo va jihozlar joy-joyiga joylashtirildi.

Ko'pgina zamondoshlar, dovrug'li nemis truppasining fazilat-larini ta'kidlash qatori, bu teatrdagi aktyorga nisbatan e'tibor sustligi uning eng jiddiy kamchiligi ekanini ta'kidlaganlar.

A. Antuan meyningenchilar san'atidan kuchli ta'sirlanganini tan olgani holda keskin mulohazalar ham bildirgan: «Gersog pulni aya-may, xotamtoylik bilan sotib olgan serhasham matolarni ko'z-ko'z qi-lishga monand atayin o'tkir ovozli, yelkador aktyorlar tanlangandek taassurot qoldiradi*. K. S. Stanislavskiy esa meyningenchilar «eski ak-tyorlik o'yini usullarini isloh qila olmadilar*, der ekan ayni paytda ular uning ilk ijodiga kuchli ta'sir ko'rsatganliklarini alohida ta'kidlagan. Stanislavskiy truppaga muholiflariga javoban shunday yozgan edi: «Truppada birorta iste'dodli aktyor yo'q deyдилar. Bu noto'g'ri. Barnay, Teller va boshqalar bor, ular faqat tashqi jihatdan e'tiborni qaratishgan, hamma narsani yasama deyish to'g'ri emas*.

«Meyningen teatri* o'z amaliyoti bilan rejissor boshchiligi maqomini tasdiq etgan birinchi namunalidir teatr sifatida o'zini ko'rsatdi. Aynan shu teatrdagi rejissor teatr ijodiy jarayonining tashkilotchisi sifatida o'zini namoyon etdi. Meyningenchilar teatr tarixiga rejissyorlik san'atining ilk dovonlarini zabt etgan ijodkorlar sifatida kirdilarki, Germaniyada O. Bram, Fransiya A. Antuan, Rossiya K. S. Stanislavskiy o'z ijodlari bilan rejissurada navbat-dagi dovonlarni egalladilar.

MAKS REYNXARDT (1873-1943-y.)

Maks Reynxardt XIX asr oxiri va XX asr birinchi yarmida nemis sahna san'atining chinakam islohchisi sifatida maydonga chiqdi. Reynxardt XIX asr teatr tajribalari, meyningenchilar A Antuan, O. Bram kashfiyotlarini o'zlashtirib shunday sintetik teatr barpo et-diki, natijada u shartlilik, tomoshaviylik va hayotiy haqqoniylik ta-moyillarini o'zaro omixtalashtirdi, ularni mushtarak ifoda omiliga aylantirdi. Reynxardtning benihoya ko'lamdor ijodiy izlanishlari XX asr teatr rivojida ko'pgina yo'nalishlarni belgilab berdi.

Reynxardt o'z ijodiy yo'lini aktyor sifatida boshladi, Vena kon-servatoriyasini tugatgach 1895-yili u Avstriyaning bir qator shahar teatrlarida ishlaydi. 1895-yili O. Bram taklifiga ko'ra «Nemis teatri»ga taklif etiladi va shu yerda u bir qator o'tkir sajiyali rollar («Zulmat uyasi* da Akim, «Arvohlar»sa duradgor) o'ynab, o'zgalar qiyofasiga kirishda yuqori-mahorat sohibi ekanini ko'rsatadi. Reynxardt Bramdan ko'p narsa o'rgangan bo'lsa-da, lekin unga ijodiy hamfikir bo'lolmadi. U Bram e'tiqod qo'ygan naturalizm us-lubiga zid o'laroq sahnaviy g'aroyib, shoirona timsollar teatrlarini yaratish payiga tushadi.

«TunalgT» spektakli shu qadar ulkan moliyaviy naf keltirdiki, Reynxardt katta sahna va tomosha zaliga ega yana bir teatr ochdi. Endi u «Yangi teatr»da zamonaviy asarlar qatori mumtoz dramaturgiya namunalariga ham keng o'rin ajrata boshladi. Shu tarzda yangi sahnada Yevripidning «Medeya» G.E. Lessingning «Minna fon Barnxalm», F. Shillerning «Makr va muhabbat* asarlari paydo bo'ldi. 1904-yili u Shekspir ijodiga murojaat etib, uning «Vindzor-lik masharaboz ayollar», 1905-yili esa sahnalashtirdi. Reynxardt Berlindagi «Nemis teatri» va o'zi tashkil etgan «Kichik teatr»larga rahbarlik qilib, turli janr va turlicha tabiatli asarlarni turlicha tajri-baviy usullarda sahnaga qo'ydi. Ayniqsa, Shekspir asarlarini dabda-bali talqin etish usuliga qarshi kurash ochdi. Uning «Yoz tunidagi tush» spektakli, masalan, mayin nafosati, orombaxsh bayra! nafasi bilan tomoshabinni larzaga soldi. Reynxardtning fusunkor, shoirona sahnaviy muhit olamida aktyorlarni o'zaro uyg'un va haqqoniy obraz yaratishga erishishdek rejissorlik topilmalari badiiy yaxlit spektakl sifatida maydonga chiqdi.

Reynxardt Shekspirning 25 dan ortiq asarini sahnaga qo'ygan. «Venetsiya savdogari», «Qirol Genrix IV», «Hamlet», «Otello», «Qirol Lir», «Qish ertagi* «Nemis teatri»da doimiy ravishda ko'rsatib kelingan. Rejissyor o'z zamonasining fojiona qiyofasini «Hamlet* spektakli orqali ifoda etdi. Hamletni ikki atoqli aktyor o'ynadi: Albert Basserman Hamleti saroy olomoni qarshisida o'zining shohona yurish-turishi, ruhiy ustunligi bilan ko'zga tash-lanib turardi; Moissi butkul o'zgacha, ya'ni uning Hamleti asabiy va shubhalar o'tida yonuvchi, ayniqsa, bo'sh sahna qo'ynida xo'jti-sor va alamzada ko'rinar edi.

1910-yili Reynxardt Berlin sirkida Sofoklning Gofmanstal to-monidan qayta ishlangan «Shoh Edip» asarini sahnalashtiradi. Edip fojiasi sirk maydonining orqa gir atrofiga ulanib ketgan ulkan om-maviy ko'rinish qarshisida sodir bo'lar edi. Besh yuz kishilik ishti-rokchilar ommasi Reynxardt tomonidan g'oyatda puxta ishlangan edi. Olomon bir jonzotdek harakat qilardi: yalang'och qo'llar ko'kka ko'tarilar, gavdalar to'lqinsimon bo'lib baravariga harakatga kelar, Edipga qaratilgan iltijo xitoblar baravariga yangrar; uzun oq ko'ylak (xiton) kiygan Edip uymalangan olomonning oyoqlari ostida yakka o'zi turardi. Vegenerning kuchli haykal surat obrazi misoli bir bo'feik marmardan «yasalgandek» edi. Moissi Edipni butkul o'zgacha, ya'ni zamonaviy kishining dil ezguligi bilan yo'g'rilgan qat'iyatli va shijoatli hukmdor tarzida gavdalandi. «Shoh Edip* spektaklida ommaning markaziy qahramonlardan biriga ay-lanishi, qahramon bilan omma orasidagi iztirobli, qayg'uli holat-larga urg'u berilishi nemis sahnasiga ekspressionizm oqimining kirib kelayotganidan darak berardi.

Reynxardt Shumandan sotib olingan sirkni qayta ta'mirlab, uni «Katta drama teatri» deya ataydi, 1919-yili uning pardasini Esxil-ning «Oresteya» asari bilan ochadi. Keng orxestra maydoni, odat-dagi sahna qutisiga tutash katta old sahna, uch ming o'rinlik doira-simon tepalik bag'rini egallagan o'rindiqlar rejissorga spektakl ma-koniy yechimida nihoyatda keng imkoniyatlar yaratib bergan edi.

Reynxardt turlicha teatr ifoda shakllarini amalda qo'llash, to-moshabin bilan aktyorning o'zaro aloqadorligini kuchaytirish yo'lida tinmay izlandi. U yangi-yangi sahnaviy ifodaviylik vosita-larini qo'llash maqsadida turli mamlakatlar milliy madaniyatlariga murojaat etdi.

Reynxardt fashizm hokimiyat tepasiga kelgach, Germaniyani tark etib Avtriyada qo'nim topadi, 1938-yildan AQSHda muhojir bo'lib yashashga majbur bo'ladi. Hayotining so'nggi yillarini Holli-vudda o'tkazib, shu yerda bir necha spektakl yaratadi, teatr mak-tabida dars beradi, Shekspirning «Yoz tunidagi tush» asari bo'yicha filmni suratga oladi.

Maks Reynxardt sahna san'atini misli ko'rilmagan yangi ifoda omillari va uskunalar bilan boyitdi, dekorator-musawir san'atidan unumli foydalanish, nur va rangni qo'llashda mo'jizalar yaratishga qodir aktyorni spektaklning bosh ijodkori deb bildi. «Men teatrning abadiyligiga ishonaman, boisi aktyorning abadiyligiga ishonaman», deb yozgan edi Reynxardt. Germaniyada ijod qilgan yirik aktyor-laming ko'pchiligi Reynxardt tarbiyasini ko'rgan aktyorlar edi. A. Moissi, E. Vintershteyn, E. Timig, G. Eyzolt, A. Basserman kabi-lar shular jumlasidandir.

Reynxardt qaysi janrda ishlamasin, qanday sahnaviy shakllarni qo'llamasin va qaysi davrga oid asarni qo'ymasini, asosiy diqqat-e'tiborini insonga qaratdi. Insonga bo'lgan sevgi-muhabbat, xayri-xohlik XX asr teatrining yaratuvchilaridan biri bo'lmish Reynxardt ijodining tub mohiyatini belgilab berdi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. G. Gaupman ijodi ko'p qirrali badiiy-estetik xususiyatlarga egaligi bilan nemis teatri qatori umumovro'po teatri tarixida yangi voqelik ekani; Gauptmanning ilk pyesalaridayoq («Tong oldida*», «G'ariblar», «To'quvchilai») shaxs erkinligi va jamiyat muammolarining qo'yilishi. «Hayot shomi» dramasida nega Klauzen darbadarlik va o'limga mahkum etilgan shaxs tarzida ifoda etilgan?

2. Meyningen teatri sahna san'atiga qanday yangiliklar qo'shdi? M. Reynxardt nemis sahnasida Shekspir asari. yangicha yondashuv tamoyillarini tasdiq etgan rejissor ekani; uning rejissorlik faoliyatida qanday yangi badiiy-estetik xususiyatlar ko'rindi?

1917-1945-YILLARDA G'ARBIY OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI

Адабиётлар:

- 1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.
- 2 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
- 3 Бояджиев Г.От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.
- 4Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.
- 5 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.
- 6 Зннгерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.
- 7 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.
- 8 С. Турсунбоев Хорижий театр тарихи. Т.,1997
- 9 Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

Adabiyot va san'at XX asrda turli falsafiy maktab, siyosiy g'oyalar ta'sirida misli ko'rilmagan yangi va xilma-xil ifoda usullari bilan boyidi.

1910-yillarda Germaniyada tug'ilgan ekspressonizm yo'nalishi XX asr san'atiga xos voqelik bo'lib, u birinchi jahon urushi davrida sarosimaga tushgan ziyolilar kayfiyatining badiiy

in'ikosiga aylandi. Bu oqim 1920-yillarning o'rtalarigacha nemis teatri va dramasida o'zini namoyon etib, nihoya topadi.

Surrealizm («oliy realizm*») yo'nalishi ham jahon urushi tu-fayli yuz bergan mushkul ijtimoiy sharoitda awal Fransiyada paydo bo'lib, so'ng Ovro'po miqyosida ildiz ota boshladi. Umuman olganda, ko'zdan kechiriluvchi tarixiy davrda san'at o'tkinchi oqimlar ta'sirida emas, balki asosiy badiiy yo'nalish — demokratik realizm bayrog'i ostida rivojlanib bordi.

30-yillarda dramaturgiya va teatr sohasida keng tarqalgan rivoyatnavislik XX asr badiiy izlanishlarining muhim xususiyatiga ay-lanadi. 20-yillar va ayniqsa 30—40-yillarda Yu. O'Nil, T. S. Eliot, J. Jirodu, J. Anuy, J. Sartr kabi turli badiiy yo'nalishlarga mansub dramaturglar o'z asarlarida afsonalarga murojaat etib, ma'lum mi-fologik sujetlar asosida davr muammolarini tadqiq etdilar.

FRANSUZ TEATRI

Fransiya teatri 30-yillarda yuksalish davrini boshdan kechirdi. Jamiyatda tanglik vaziyat chuqurlashib, xalqaro munosabatlar ke-skin tus olgan sharoitda fransuz badiiy ziyolilari boshqa mamlakat-larning madaniyat arboblari bilan yelkama-yelka turib, qora kuchlar va fashizmga qarshi kurash olib bordilar. Tafakkur drama-turgiyasi keng ayj ola boshlaydi.

Urush yillari Fransiyada ekzistensializm falsafiy oqimiga bir qadar bogiiq tarzda muammoli tafakkur teatri an'analari yashashda davom etadi. Jan Pol Sartr fransuz ekzistensializmining sorboniga aylanadi. Ekzistensializm ruhidagi asarlarda insonning ulug'vorligi, uning o'zligini yo'qotmay, yorug' dunyo azoblariga mardonavor peshvoz chiqishi, ya'ni ruhiy kuchning ustuvorligi g'oyasi ifoda etildi. Sartning shu yo'nalishda yozilgan «Pashshalar» (1943) pye-sasi urush davri sharoitida Qarshilik Harakati g'oyasiga hamohang tarzda jaranglaydi. Jan Anuyning «Antigona» (1943) asari ham ekzistensializm usuli ta'siri ostida yozilgan.

TAFAKKUR DRAMASI

Jan Jirodu (1882—1944) tafakkur dramasi-ni yirik namoyan-dalaridan biri bo'lib, dramaturgiyaga 1928-yili o'z romani asosida yozilgan ilk — «Zigfrid» dramasi bilan kirib kelgan. Asarda jangda jarohatlanib, xotirasidan ajralgan, nemislarga asir tushgan fransuz adibi Jak Forestening fojiali qismati haqida hikoya qilingan. Fo-reste nemis sifatida qabul etilib, fashistlar Germaniyasida Zigfrid nomi bilan milliy qahramon, jangovar ruh ramzi sifatida ulug'lanadi.

Dramada Jirodu fransuz tafakkur dramasi an'analari asosida yirik falsafiy-ijtimoiy masalalarni umumlashtirish layoqatini namo-yon etdi. Drama militarizmga, urush korchalonlariga qarshi qahr-g'azab o'tiga to'la edi. Pyesada Zigfrid urush tufayli o'tmishidan, yashashga loyiq borlig'idan ajraydi. Butun pyesa davomida u o'zini o'zi topishga urinadi. Zigfrid — Foreste atrofida ikki xil intilish orasida kurash boradi: Yeva degan nemis mutaassib tarbiyachi ayoli uni fashizm bayrog'iga aylantirishga urinsa, fransuz qizi Jeneveva uning insoniylik sha'nini tiklash yo'lida kurashadi. Asar voqeasi chegara sarhadida yakun topadi. Zigfrid kurashning qaysi tomonida ekanini ayolmaydi va pyesa muammoligicha tugaydi. Dramaturg 1930-yili «Zigfridning o'limi*» degan bir pardali pyesa yozib, ma-salaga oydinlik kiritadi. Dramaturg qahramonning o'ziga kelishini fojiali burilish tarzida ifoda etgan. O'ziga kelish va dahshatli o'lim qahramon umr yo'lining yakuniga aylanadi: hukmdorlar yuborgan qotillar ajal o'qini uzadilar, Zigfridga xotira qaytadi. Lekin endi badkirdor olam unga yot edi. O'qdan u o'ziga keladi va shu o'qdan qonga botadi.

Fashizm o'lati Ovro'poga tarqalayotgan yillari uning urush va tinchlik muammolariga qaratilgan «Troya urushi bo'lmaydi» (1935), «Elektra» (1937), «Qo'shiqlar qo'shig'i» (1938) pyesalari paydo bo'ladi.

«Troya urushi bo'lmaydi*» fransuz tafakkur dramasi-ni yirik namunalari-dan biriga aylandi. Tragediya Andromaxaning «Urush bo'lmaydi*» degan so'zlari bilan boshlanadi. Lekin urush bo'ladi. Bunga xudolarning dahli yo'q. bu qirg'inbarotga odamlarning o'zlari javobgar edi. Gekto: «barcha odamlar mas'uldir*», deya An-dromaxa, Gekuba bilan yelkama-yelka turib urushning oldini olish-ga bor kuchini sarflaydi. U Parisni Yelenadan voz kechishga ko'ndiradi, go'zal Yelenani o'z yurtiga ketishga rozi qiladi, Ayaks-ning haqoratlariga chidab, «urush qopqasi»ni

ochilib ketilishiga to'siq bo'lishga urinadi, lekin jazavaga tushgan kuchlar qarshisida bu urinishlar behuda bo'lib chiqadi. Tragediya mohiyatini g'oyalar to'qnashuvi belgilab bergan edi. Bu asarda Jirodu ijodiga xos in-songa va uning ma'naviy qudratiga bo'lgan ishonch va ayni chog'da yurtlar, xalqlar orasida o'zaro ahillikning yo'qligiga achi-nish va o'kinch tuyg'ulari qorishiq tarzda namoyon bo'ladi.

Jirodu asarlarida o'zaro g'oyaviy kurashlar yetakchi mavzu sifatida aks ettirilsa-da, lekin u hech qachon sinfiylik g'oyasini olg'a surgan emas. Dramaturg bu foniy dunyoda insonning o'z insoniy-ligini saqlab qolishi, odamlarning bir-biriga rahm-shafqatli boiishi g'oyalarini olg'a suradi. Jirodu ijodining insoniylik mohiyati ham shundadir.

JAN ANUY (1910-1987-y.)

Jan Anuy Fransiyaning eng dovuqli dramaturglaridan biridir. Anuy dramaturgiyasining muhim bir jihati shu bilan belgilanadiki, u san'atning hayotbaxsh nahridan uzoqlashmay, ommaviy teatrning ish tajribalari asosida qalam tebratdi, oqibat natijada uning asarlari Fransiya-dagina emas, boshqa mamlakatlar teatrlarida ham shuhrat qozondi. 30-yillarning boshlarida «Oqsichqon», «Bir ariston bo'lgan ekan», «O'g'rilar bali», «Yuksiz sayyoh» kabi ijtimoiy noro-zilik ohangiga to'la qator asarlar yaratadi.

Anuyning «Oq sichqono (1932) degan birinchi pyesasidayoq shunday muhim muammolar ko'tarildiki, keyinchalik ham muallif bu muammolarga tez-tez qaytadi. Pyesada oldi-sotdi, pul, boylik hukm surgan muhitda insoniy baxt insof va diyonat haqida o'ylashning o'zi behudaligi idrok etilgan edi.

«O'g'rilar bali» degan oqilona komediya-balet ham hudbinlik, haromxo'rlikka qarshi ohanglarga to'la edi.

Anuyning 30-yillar o'rtasi va ikkinchi yarmiga oid asarlarida ijtimoiy norozilik ohanglari baralla jaranglay boshlaydi. «Bir ariston bo'lgan ekan» (1935) pyesasining markaziy qahramoni baobro'y burjua oilasidan chiqqan kishi bo'lib, u moliyaviy operatsiyada qonunni buzganligi uchun o'n besh yilga qamaladi. Jazoni o'tab qaytgach, ongi qayta uyg'ongan bu kishi diyonatsiz tartibotdan yuz o'girib, oilani ham butkul tark etadi.

«Yuksiz sayyoh* (1936) pyesasi ham shunga o'xshash: birinchi jahon urushida og'ir jarohat olib, xotirasidan ajralgan Gaston o'n sakkiz yillik umrini nogironlar uyida o'tkazadi, oxiri nufuzli, dav-latmand oilasini topadi. Lekin qahramon ko'z o'ngida o'tmishi jonlanib, qad ko'taraveradi. Zohiran shafqatli, muruwatli bu xonadonda aslida shafqatsizlik, aldov va yolg'onchilik hukm surardi. Gaston o'z o'tmishidan yuz o'girib, yangi, g'uborsiz hayot kechirish istagida bir yetim bola bilan uydan chiqib ketadi.

«Yowoyi qiz» (1934) Anuyning bu davrdagi yirik pyesalaridan biri bo'lib, unda Tereza degan qiz bilan boyvachcha Floran degan yigit o'rtasidagi sevgi orqali tabaqaviy ziddiyatlar ochiladi.

«Evredika» va «Antigona» Anuyning urush yillari yaratgan eng sara dramalari hisoblanadi. Ularda muallif zamonaviy tafakkur dramasiga hamohang tarzda turmushning maishiy va shartli izoh-larini o'zaro uyg'unlashtirib, diqqatini hayotiy borliq tahliliga qaratadi va shu bilan uni falsafiy idrok etish va umumlashmalar yaratish darajasiga ko'taradi.

Tereza tabiatan beg'ubor, pokdomon qiz bo'lib, bir yoqdan sevgilisining takabbur va bebosh urug'-aymoqlari qarshiligiga duch kelsa, ikkinchi yoqdan boylik deganda imonidan voz kechishga ham boruvchi o'z ota-onalari qarshiligiga duch keladi. Har ishni yeng ichida pishirib, manfaat ko'ruvchi molparast va johil kimsalar «murosasizlikka» bormagan Terezani «yowoyi» deb tahqir etadilar. Dramaning muhim jihati shundaki, unda insonga, uning tuganmas ichki kuch va layoqatiga bo'lgan ishonch g'oyasi bo'rtib turadi.

Anuy ijodidagi yangi bosqich urush yillari boshlanadi. Fashist-larning *Fransiya*ga bostirib kirishi, mamlakatda mutaassib kuchlarning bosh ko'tarib chiqishi, sotqinlik, murosasizlik — bu-larning hammasi Anuyda kelajakka nisbatan ishonchsizlik tug'diradi, eski ideallardan ko'ngli qola boshlaydi. Lekin teatr uchun asar yaratishda g'ayrat bilan ishni davom ettiraveradi. U av-val va yangi yozilgan asarlarini o'z ichiga oluvchi ikki turkum pye-salari majmuyini nashr ettiradi. 1942-yili «Oqsichqon», «Yuksiz sayyoh», «Yowoyi qiz» va 1941-yili yozilgan «Evredika»

asarlari o'z ichiga oluvchi «Nursiz pyesalar* to'plamini e'lon qiladi. O'sha yilning o'zida «Nurli pyesalar* to'plami («O'g'rilar bali», «Leokadiya» 1939; «San'isdagi uchrashuv», 1941) ham nashr qilinadi. Ayni shu vaqtda, keyinroq «yangi nursiz pyesalar* (1946) to'plamiga kiritilgan «Antigona» (1942) asari paydo bo'ladi. Uning «Iyezavel», «Romeo va Janetta», «Medeya» asarlari ham shu to'plamdan o'rin olgan.

«Evredika» va «Antigona» urush yillari yaratilgan eng yorqin pyesalar xisoblanadi. Anuy har ikki asarida zamonaviy tafakkur dramasi hamohang tarzda turmushning maishiy va shartli izoh-larini o'zaro uyg'unlashtirib diqqatini hayotiy borliq tahliliga qaratadi va shu bilan uni falsafiy idrok etish hamda umumlashma-lar yaratish darajasiga ko'taradi.

«Evredika» asarida «Yowoyi qiz» pyesasidagi mundarija yo'nalishi davom ettirilgan. Unda kichik bir viloyatda yashovchi Evredika ismli yosh aktrisa bilan beish qolgan skripkachi yigit Or-fey qabih hayotiy muhitga qarshi o'laroq nurli ezgu g'oyalar ifoda-chisi tarzida namoyon bo'ladilar. Ayni chog'da yaramas turmush, beor va ta'magir yoshi ulug'iar ko'ngliga zarracha g'ashlik hissini solmaydi. Pyesadan pyesaga o'tib keluvchi shaxsiy qiyofa yo'q bun-day kimsalarni muallif alohida xafsala bilan masxaralaydi. Dramada toshbag'ir, bemuruwat otanalar oqko'ngil ikki yosh qarshisida tama'g'irligib bilan ko'zga tashlanib turadilar. Qahramonlar nomlari-ning fojiona afsonalar qahramonlari nomi bilan atalishi mazkur asarning o'sha qadimgi rivoyatdagidek fojiali xotimalanishidan da-rak berib turadi. Evredika ham Tereza singari iztirobli o'tmish asorati ta'sirida yashaydi. Lekin u ruhan so'niq tarzda namoyon bo'ladi. «Yowoyi qiz»da Tereza oxiri hayotini yangitdan boshlaydi. «Evredika» asarida ilojsizlik ohangi kuchayadi; bu yerda o'lim qah-ramonlarni ilojsizlikdan qutqaruvchi yagona chora tarzida namoyon bo'ladi. Muallif bundan o'zga chorani ko'rolmaydi, u qah-ramonlarini shunday jur'atsiz, ruhan miskin kishilar tarzida ko'rsatganki, ular qabohat toshiga urilib, halok bo'lishi tabiiydir.

Anuy «Antigona» asarida Sofokldan olingan fojeiy voqealar ti-zimini saqlagan holda ma'lum narsalarni atayin o'z holicha qoldiradi. Lekin o'z dramasi Fransiya uchun o'ta dolzarb muammo asosiga quradi. Asar turli g'oyaviy nuqtayi nazarlar to'qnashuvidan iborat «g'oyalar dramasi* tarzida dunyoga keladi. Unda ekzistensialistlar qoidalariga mushtarak tarzda «Kim qaysi tomonda?» degan muammo o'rta qo'yilib, shaxs va davlatning o'zaro munosabati mavzusi asosiy o'ringa olib chiqiladi. Asarda olg'a surilgan hamma zamonlar uchun yagona hisoblangan davlat kerakligi muammosining qo'yilishi pyesaning fashizm tartibotiga qarshi kurash ohangi bilan sug'orilishiga olib keldi.

Kreonning Polinik jasadini dam etishni man qilishi va uning bu hukmga qarshi chiqqan qiz Antigona bilan o'zaro to'qnashuvi turlicha nuqtayi nazardan baholanishi mumkin. Anuy Kreon bilan Antigonaning bir-biriga yaqinligini ta'kidlaydi. Ularning har ikkala-si ham dunyoga puch, g'addor va chin insoniylikning zavoli deb qaraydi. Faqat bunda Kreon davlatni boshqaruvchi sifatida butun og'irlikni o'z bo'yniga olgan holda «xo'p» deydi, yosh, qaysar Antigona esa «yo'q» deydi va avf etilish, ya'ni qaytarib beriluvchi ha-yotni qabiil etmaydi. Antigona murosaga bormay, o'z so'zida qat'iy turib oladi. Uning alamli va bemurosa chaqiriqlarida odamiylik tuyg'ulari jo'shib turadi. Anuy tragediyasining insoniylik mohiyati shundadir.

Kreon davlat oldidagi burch talabi va shaxsiy iztirob hissi to'qnashuvidan qiynalsa, Antigona dafn etilmay qolgan akasi oldidagi jigarlik tuyg'usi ostida azoblanadi. Anuy o'z diqqatini qah-ramonlarning ichki olami tahliliga qaratadi va shu bilan ularning ekzistensialistlar dramasi qahramonlaridan farqlanib turishini belgilab beradi.

«To'rg'ay» (1953) asari Anuy dramaturgiyasining eng shoirona namunasi hisoblanadi. Muallif milliy tarixiy materialga murojaat qilib, ko'p jihatdan B. Shouning «Parivash Ioanna» tragediyasiga yaqin tarzda o'z pyesasini Janna D'Ark ustidan o'tkaziluvchi sud jarayoni shaklida yozgan. Dramaturg tomonidan ko'p marta qo'llanilgan o'yin usuli pyesa tizimini belgilab bergan. Sud jarayoni davomida xalq qahramoni Janna hayotidan olingan turli lavhalar jonlanadi. Tragediyadagi to'qnashuv va olishuvlar ijtimoiy falsafiy ma'no kasb etib boradi. Jamiyat, davlat soxtaliklariga mardonavor qarshi chiqqan Janna chinakam insoniylik timsoli sifatida namoyon bo'ladi. Jannaga qarama-qarshi qo'yilgan inkvizitor insonni o'zining asosiy raqibi deb biladi. Tragediya inkvizitorning mag'lu-biyati bilan yakun topadi. Janna o'zining haqligiga komil

ishonch bilan qarab, dahshatli o'limni mardonavor qarshi oladi: Janna alan-gada kuydirilish sahnasidan so'ng pyesa qahramonlari unutib qo'yilgan, ya'ni Karlga toj kiydirish sahnasini ijro etadilar. «Janna hayotining haqiqiy xotimasi — bu baxt va ro'shnolik xotimasi».

Anuy dramaturgiyasi fransuz teatri repertuarining tarkibiy qis-miga aylangan. Fransuz rejissurasining yirik namoyandalari Anuy dramaturgiyasiga tez-tez murojaat etib turadilar.

Fransuz sarmoyadorlari birinchi jahon urushidan so'ng teatrni tijoriy muassasaga, butkul ko'ngil ochish vositasiga aylantirish bo'yicha yaratilgan spektakllarni daxlsizlikda saqlab turish uchun intildilar. Rassinning «Fedra», Molyerning «Erlarga saboq», Dyuma — og'ilning «Deniza» spektakllari shunday asarlardan edi.

Faoliyatining ikkinchi yo'nalishi 1936—1940-yillari Jak Kopo nomi bilan bog'liq boidi. Atoqli rejissor, aktyor, teatr pedagogi, teatr haqida ko'plab maqolalar muallifi bo'lmish Kopo estradada fransuz tragediyalaridan parchalar o'qish bilan chiqib turardi. U aynan shu estrada ulug'vor fransuz ifodali o'qish (deklamatsiya) usulini namoyish etadi. shunish muhimki, u ko'hna merosga zamonaviy g'oyaviy ohangdorlik baxsh etdi. Burde Kopoga teatrdan mumtoz spektakllarni yangilash vazifasini topshirdi.

U 1937-yili Rassinning «Boyazit» asari ustida ishlarkan, ak-tyorlarni uning she'riyati nafosati va jozibasini bosiqlik bilan ifodalashga yo'naltiradi. ko'tarinki holat ko'nikmalarini ko'z-kuz qiluvchi o'tli nutqli ifodalar, nafis, ko'hli bezak va liboslar qah-ramonlar ichki olamini ochishga qaratilgan ediki, bu ko'hna frant-suz teatrining fojeiy san'atda ko'ringan yangi tamoyillaridan darak berardi.

Kopo Molyerning «Odamovi» (1938) asariga ko'p yangiliklar kiritadi. Keyinroq u Kornel, Marivo va boshqa mumtoz dramaturg-lar asarlariga murojat qilib eski andoza, taqlidlardan xalos etilgan mumtoz meros fransiya ma'naviy qadriyatining tarkibiy qismi ekanini ko'rsatadi. Teatr hayotidagi uchinchi yo'nalish «Komedi Fransez» sahnasining g'oyaviy kurash maydoniga aylanishida ko'rindi. «Kartel» ishtirokchilaridan Bati, Dyullen va Juvelar fajli-yati shu ma'noda e'tiborli edi.

Gaston Bati (1885-1952) «Komedi Fransez» teatrida qator asarlar sahnalashtirgan. Bular orasida A. Myussening «Shamdon» (1937), A. R. Lenormaning «Samum» (1937) spektakllari ayniqsa e'tiborlidir.

«Shamdon»da badxulqlikka zid o'laroq axloqiy komillik g'oyalari ifodalangan boisa, «Samum» spektaklida psixologik ijro san'ati namoyish etildi. Sharl Dyullen (1885-1949) «Komedi Fransez» teatrida Bumarshenning «Figaroning uylanishi» (1937) asarini sahnaga qo'yadi. Unda aktyorlar mahorat yetukligi bilan bir qatorda asarning ruhiy va ijtimoiy qatlamlarini chuqur his etish layoqatlari bilan ham ko'rindilar.

Lui Juve (1887-1951) 1937-yili Koklenning «Kulgili xomxayol» asarini qo'yib, unda tamballik, xudbinlikni qoralash asosida ijodkorlik martabasini ulug'lash maqsadini olg'a surdi. Juve bilan olib borilgan ish «Komedi Fransez» teatri aktyorlari uchun izsiz ketmadi. Ular sahna san'atini davrning og'riqli muammolari bilan bog'lash zarurligi vazifalarini anglab yetdilar.

Parij qamali yillari «Komedi Fransez» teatri og'ir davrni boshi-dan kechirdi. Lekin aynan shu davrda Fransiyaning kekxa teatri ak-tyorlari millat oldidagi mas'uliyatni chuqur his etib, ko'tarinki ho-lat ko'nikmalarini saqlabgina qolmay, shu bilan birga insonparvar-lik g'oyalarini ham tarannum etib keldilar.

«Komedi Fransez» teatri sahnasida o'sha kezlari asosan mumtoz asarlar o'ynalardi. Jan Lui Barro, masalan, Kornelning «Sid» (1943) asarida Radrigo misolida mashaqqatli kezlarda ham jangovar ruh ulug'vorligini saqlay olgan fidoyi qahramon qiyofasini yaratdi.

Teatrdan zamonaviy asarlar ham qo'yildi. Lekin asos e'tibor bilan «Komedi Fransez» teatri urush yillari milliy sahna an'analari teatri bo'lib qoldi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Tafakkur dramasi insonning jamiyatda tutgan o'rni, erkinlik va shaxs taqdiri muammolari haqida fikr-mulohazaga da'vat etishga qaratilgan drama turi ekani; Jan Jiroduning «Zigfrid» dramasi va unda kishi tafakkurining g'oya va nuqtayi nazarlar to'qnashuviga qaratilishi.

2. Jan Anuy fransuz tafakkur dramasi uchun ulkan namoyandasi sifatida, uning «Antigona» asarida bir-biriga yaqin va ayni chog'da turlicha qarashlar to'qnashuvi orqali fashizmga qarshi kurash muammosiga kishi e'tiborining tortilishi; Anuyning «To'rg'ay» asarida qaysi xalq qahramoni asosiy timsol qilib olingan?

3. Fransuz tijoriy teatri. S.Titri mard qahramonlar rollarida. «Komedi Fransez» teatri 1918—1945-yillarda.

INGLIZ TEATRI

JON BOYNTON PRISTLI (1894-1984-y.)

Jon Boynton Pristli ingliz dramaturgiyasi tarixiga muammoli, ya'ni o'z tabiatiga ko'ra tafakkur dramasi uchun yaqin jumboqli pye-salari bilan kirdi. Pristlining o'ziga xos ifoda usuli uning 1932-yili yozilgan «Xatarli burilish» pyesasidayoq namoyon bo'ldi. Unda zo-hiran fayzli, serzavq ko'ringan hayot tarzi botinam nobop, badbin ekanligi bir-biriga zid bo'yoqlar ifodasi orqali asta-sekin ochilib bo-radi. Jamiyatni qoplab olgan soxtalik g'ubori shu qadar qalinki, uni ko'tarib tashlash amri mahol, ko'tarilgudek bo'lsa, mudhish haqiqat borliq qabohati bilan ochilishi aniq. Pyesa «yopiq xona sarguzashti» asosiga qurilgan. Noshir Robert Kaplanning uyida oqshomgi oilaviy ziyofatda tasodifan aytib yuborilgan bir jumla qabohat qopqasining ochilib ketishiga sabab bo'ladi: Robertning halol, pokdomon deb tanilgan akasi Martin aslida ta'rifi yo'q xotinboz ekani, u o'zini o'zi emas, balki uni bir ayol o'ldirganligi, bu o'limga ozmi-ko'pmi barcha oila a'zolarining daxldorligi ayon bo'ladi. Kutilmagan yangilikdan larzaga tushgan Robert o'zini o'zi oidirishga ahd qiladi. U kirib ketgan xonadan o'q ovozi eshitiladi. «Yo'q, bo'lishi mumkin emas! Hech qachon u o'ziga o'zi qasd qilmaydi», deya qichqiradi uning ma'shuqasi. Aslida ham shunday edi. Qorong'i sahna yor'fijhadi, tomoshabin qarshisida birinchi sahnadagi o'zaro suhbat davom etar, endi u «xatarli burilish»dan to'xtab, o'z o'zaniga tushgan edi. Pinhoniylarning ochilishiga dastak bo'luvchi Martin haqidagi mudhish xabar shu bo'yi rivojga kir-maydi, yopiq qozon yopiqlikicha qolaveradi, hayotning ostki qat-lamiga putur yetmaydi, lekin tomoshabin bu qatlam ostida qanday sirlar yashiringanini anglab yetgan edi. «Vaqt va Konvey oilasi» (1937) pyesasida ham Pristli voqea oqimini zo'raki burish usulidan foydalangan. Mazkur asardan so'ng Pristli «Men awal bu yerda bo'lgan edim» (1937), «Tundagi musiqa» (1938) kabi pyesalar yaratib, ularda vaqtning turlicha noan'anaviy o'lchami qoidalaridan foydalangan.

Pristli «Inspektor keldi» (1945), «Lindenlar oilasi» (1947) pye-salarida yangi drama turini yaratish bo'yicha awal olib borilgan izlanishlarni davom ettiradi.

«Inspektor keldi» pyesasida «Xatarli burilish» asarida olg'a surilgan g'oya, ya'ni odamlarning bir-biriga o'zaro bog'liqligi mavzusi yanada teranroq tarzda tadqiq etilgan. Voqea Berling degan sanoatchi xonadonida ro'y beradi. Hamjihat bu xonadonda Berlingning qizi Sheylaning nikoh to'yiga tayyorgarlik ko'rilmog'da; o'zini o'zi nobud qilgan Yeva Smit degan qizning ishini tekshirish uchun politsiya inspektori kirib keladi. Tekshirish qizning o'limida barcha oila a'zolarining aybi borligini ko'rsatadi. Berling qizni o'z fabrikasidan ishdan bo'shatgan, uning qizi otasining ortidan Yeva-ning do'kondan haydalanishiga erishadi, yigiti Yevaning nomusini toptaydi va tashlab ketadi, onasi qiz ehson tashkilotiga yordam so'rab kelganda, uni yordam olishdan mahrum etadi. Oiladoshlar-ning birortasi qo'yilgan aybni rad etolmaydi. Lekin ular faqat Yevaning o'ziga yomonlik qildilarmi? Ular kasalxonalariga qarshiliklarini o'z rasamadi bilan ifodalashga qodirdir. «Teatr poeziya qudratini namoyish etuvchi — sig'imi bemisl nafosat mas-kanidir», -dega edi u.

Eliot o'z dramaturgiyasi bilan kishilarni gumanistik ideallarni saqlab qolishga da'vat etdi. «Ibodatxonada yuz bergan qotillik» (1935), «Oilaviy mashvarat» (1938), «Kechki kokteylxo'rlik» (1949), «Shaxsiy kotib» (1953), «Davlat arbobi» (1958) asarlarida uning ijodiga xos shu yetakchi fikr o'z ifodasini topgan.

«Ibodatxonada yuz bergan qotillik» asarida jahon sahnasi tarixiga urush awalida tahlikali ruh jo'shib turuvchi badiiy yaxlit she'riy tragediya sifatida kirdi. Hayot va mamot yo'lida fashizmga qarshi kurash olib borilayotgan yillari insonparvarlik ezgu maqsadi baralla yangragan asaming

tinchlik davrida dunyoga kelganligi diqqatga molik: ingliz shoiri va dramaturgi unda jahonda yuz beruvchi har bir voqeaga insonning shaxsiy mas'ulligi mavzuyini ko'tarib chiqqan edi.

«Ibodatxonada yuz bergan qotillik» pyesasi qirol Genrix II jal-lodlari tomonidan oldirilgach, avliyolar safiga qo'shilgan Kenter-beriy arxiyepiskopi Tomas Beket (1118—1170)ning hayotiga ba-g'ishlangan bo'lib, u Kenterberiy festivalida ko'rsatish uchun max-sus yozilgan edi. Markazlashgan monarxiya uchun kurashda Genrix II safida turib, umrining oxirida bu serg'ayrat hukmdorning ashad-diy raqibiga aylangan tarixiy shaxs Beket haqida hamon munozara davom etib keladi. Eliot tasvirida Beket yorug' dunyo tashvishlari, davlatning yaramas manfaat va intilishlariga zid o'laroq oliy ruhiyat yo'lida jon fido etuvchi siymo tarzida gavdalantirildi. Dramaturg tarixiy faktlarni qayd etib qo'ya qolmay, ko'p asrlar davomida mamlakat rivojini belgilab kelgan cherkov bilan davlat orasidagi o'zaro to'qnashuvga asoslandi. Ildizi XIII asr bilan tutashib ketuv-chi tarixan haqqoniy bu to'qnashuvlarni dramaturg shoirona ruhiy ko'tarinkilik bilan falsafiy mavhum tarzda talqin etdi. Beket va uni o'ldirgan ritsarlarning bir-biriga ters kelishi, Kenterberiy ayollar xo-rining Beket harakatini tushunmasligi va ayni chog'da uning taqdiridan qayg'u-alam chekishi, ruhoniylar ko'z o'ngida Beketning tushunarsiz qiyofa kasb etishi — bularning jami Eliot tragediyasida o'z ma'nosiga ko'ra umumbashariy ko'lamdorlik kasb etgan edi. Beket odamzod botgan gunohi azimni bo'yniga olib, o'lim azobini qabul qiladi va shu bilan insoniyatning haqiqatni anglash, insoniy-likni tasdiqlash yo'lidagi harakatida olg'a tomon yana bir qadam tashlaydi. (Eliot bu tushunchalarni diniy ma'noda qo'llaydi; lekin Eliotning diniy allomaligidan ko'ra shoirligi ko'lamliroqdir). Shoirona nutqning nafis fasohatli usullari o'zaro uyg'un namoyon bo'luvchi bu marsiya — pyesaga kutilmaganda 30-yillar voqeligidan darak beruvchi dag'dag'ali nasriy ifodalar kirib keladi.

«Ibodatxonada yuz bergan qotillik» asari Eliot ijodining eng yaxshi namunasi bo'lib qoldi.

SAHNA SAN'ATI

Keksa sahna arboblari dunyodan o'tishi bilan XX asrning boshlaridan e'tiboran tijorat asosidagi teatr faoliyati avjga chiqadi. Vast-End mavzeida birinchi jahon urushi yillarida tijorat teatr tizimi qaror topadi. Vast-Endda teatrlar bahosi oshib, ular oldi-sotdi vositasiga aylanadi, qo'ldan qo'lga o'tib turadi.

Tomoshabinlar biroz bo'lsa-da, urush dahshatlarini unutish istagida o'zlarini ko'ngil ochish maskanlariga ura boshlaydilar. ehtiyoj amaliy charalar ko'rishni taqozo etardi: Londonda XX asr burjua ommaviy xos tarzda o'zining qat'iy harakat tizimiga ega ko'ngil ochish sanoati bunyod topadi. Hozirda ham uning asosiy tamoyillari yashashda davom etib kelmoqda. Vest — End teatrlarini yengil-yelpi komediya, fars, melodrama va musiqiy shoular qoplab oladi.

Ayni shu vaziyatda,* 20-yillari Bernard Shou inglizlar aql -zakovati ramziga aylanadi. Bu yillar tajribaviy «kichik teatr-lar»dagina emas, shu bilan birga Vest — End teatrlarida ham Shou pyesalarining sahnaviy dovrug'i eng yuqori darajaga ko'tarilgan yillar bo'ldi. Uning «Parivash Ioanna» (1942) asari «Nyu» teatrida ingliz sahna san'atining yirik yutug'iga aylandi. Spektakl ikki yuz qirq to'rt marta namoyish etilib, favqulodda zo'r moliyaviy daro-mad keltirdi. Bu Shouninggina emas, balki Janna rolini o'ynagan Sibil Torndaykning ham yutug'i edi.

Sibil Torndayk (1886—1976) fojeiy aktrisa sifatida Janna rolini shunday mahorat ko'rsatib o'ynaydiki, bu uning san'atdagi ha-yotida eng yuqori cho'qqi bo'lib qoldi.

B. Shou «Parivash Ioanna» pyesasidagi bosh rolni Sibil Torndayk ijrosini ko'zda tutib yaratgan edi. Spektaklni tayyorlash davrida Shouning o'zi Torndayk bilan mashq o'tkazadi va aktyor-larni tarixiy libosga o'ralgan drama emas, balki o'ta zamonaviy pyesa tarzida mujassam etishga yo'naltiradi.

B. Shou asarlari, uning ma'naviy nufuzi shu qadar keng shuhrat topadiki, 20-yillarning oxirida Malverne shaharchasida Shou asarlari bo'yicha har yili festival o'tkazishga qaror qilinadi. 1929-yili birinchi Malveme festivalida Shouning «Olma yuklangan arava» siyosiy pyesasi ko'rsatiladi. Unda Orintiya rolini mashhur aktrisa Edit Evans o'ynagan edi. Festival Shou ijodining jo'shqin muhibi, «Birmingem repertuarli teatri»ning asoschisi Barri Jekson (1879—1961) tomonidan tashkil etilib, bu festival qariyb ikkinchi jahon urushiga qadar davom ettiriladi.

1913-yili tashkil topgan «Birmingem teatri* Angliyada «reper-tuarli teatrlar»ni avj oldirishda sezilarli ta'sir ko'rsatgan. Manchestr, Liverpul, Bristolda shunday teatrlar paydo bo'ladi.

«Repertuarli teatr» tijoriy teatrdan truppasining bir qadar do-imiyliigi hamda repertuarida bir necha pyesaning boiishi bilan ajra-lib turardi. «Repertuarli teatr»da asosan zamonaviy muammoli pye-salar sahnalashtirildi. Barri Jekson teatrida, masalan A. Strindberg, B. Frank, G. Kayzer, J. Golsuorsi dramalari ko'rsatiladi. Tabiiyki, Shou pyesalari teatr repertuarida yetakchi o'rinni tutadi. Barri Jekson 1923-yili Shouning «Mafusail sari orqaga* pentalogiyasini sahnalashtiradi.

1920—1930-yillar chegarasida ingliz teatr madaniyati taraqqi-yotida keskin o'zgarishlar yuz beradi. Davr yangi ruhdagi rejissorlik izlanishlarini talab etardi. Lekin 30-yillarda yetakchilik qilgan ingliz rejissoriaridan Mishel San — Deni ham, Tayron Gatri, hatto Fedor Komissarjevskiy ham rejissorlik san'atini aamonaviy g'oyaviy estetik talablar darajasiga ko'tara olmadilar. Ingliz teatridagi o'zgarishlar asosan mumtoz dramaturgiya, Shekspir va Chexov pyesalari zaminida aktyorlik san'ati jabhasida sodir bo'ldi.

Bu davrga kelib, aniqrog'i 1930-yillarda Angliyada jahonga taniqli bir qator ulkan aktyorlar yetishib chiqadi. Jon Gilgud, Peggi Eshkroft, Lorens Olive, Ralf Richardson, Alek Gines shu davrda o'z san'atining gullagan bosqichiga kiradilar. 20-yillar sahna yul-duzlaridan Edit Evanro va Sibil Torndayk, awalgidek, London sahnasida chiqishni davom ettiradilar. Bu barcha sahna ustalari av-lodi «01d-Vik» va Gulgud uyushma (antrepriza)lari «Quniz» va «Nyu» teatrlaridan iborat ikki markaz atrofiga uyushgan edilar.

«01d-Vik» teatri 1918—1923-yillarda Shekspir asarlarining birinchi nashriga kirgan barcha pyesalarni sahnaga qo'yadi. Teatr 30-yillari gurkirash bosqichiga kiradi. «01d-Vik» teatri oldiga ma'rifiy maqsadlar qo'yilgan edi. Bu teatr sahnasida chiqish shon-sharaf ishiga aylanadiki, eng dovrugli aktyorlar Vest-Enddan bo'lgan katta moliyaviy nafdan voz kechib, «01d-Vik» teatriga o'ta boshlaydilar. Jon Gilgud ham «Vest-End»da tanilgandan keyin rejissor Xarkort Uilyamsning taklifi bilan 1929-yili «01d-Vik» teatriga o'tgan.

ham teatr rivojiga katta naf keltiradi. Bertolt Brext ijodi bilan nemis dramaturgiyasida chinakam burulish davri boshlanadi.

10—40-yillar Germaniya adabiyotida ijtimoiy-tanqidiy realistik omonchilik yetakchi janrga aylanib, umumovro'po miqyosida dovrug' taratadi. Lekin tarixiy voqealar va davming og'riqli kayfiyati aynan dramaturgiyada hozirjavoblik bilan o'z in'ikosini topdi. XX asrdagi ko'pgina nemis romonchi adiblari pyesalar ham yozishgan. Tomas Mann, masalan, «Fiorentsa» (1936) dramasi yozgan, Genrix Mann esa bir qator pyesalari bilan ko'rindi. Bular orasida ayniqsa fransuz in-qilobi davridan olingan «Legro honim*» (1913) dramasi e'tiborlidir. ASveyg, L. Feyxtvanger, L. Frank, I. Bexer, E. M. Remark turli davrlarda dramaturgiyaga murojaat etganlar.

10—40-yillar nemis dramasi butkul tarixiy jarayon muammolari tadqiqiga qaratilgan edi. Lekin davr bilan hamnafaslik faqat shu bi-langina izohlanmas edi. Nemis dramaturglari yangi voqelikni yangi shaklda ifodalash yo'l-yo'riqlarni ham topdilar. Ular adabiyotning epos va lirika turlari bilan boyitilgan noan'anaviy qurilmali drama turini yaratdilar.

DRAMATURGIYA

XX asrning 10-yillarida Germaniyada ekspressionizm oqimi paydo bo'ladi. Bu oqim birinchi jahon urushi arafasida yaqinlashib ke-layotgan ijtimoiy larzalaming aks sadosi sifatida dunyoga kelgan edi.

Ekspressionistlarni voqelikning ichki, botiniy mohiyatini ochish qiziqtirdi. O'tgan asrdagi naturalizm va shuningdek realizm voqelikning ustki jihatigagina qaratilgan izohchilik ruhidagi us-lublar, deb e'lon qilindi. Ekspressionistik dramaturgiyaning turqi-tarovati madaniyat tarixida «Hayqiriq dramasi*» degan tushuncha ta'borda o'z ifodasini topdi. Bu san'atda har narsa oshirib-toshirib ifodalanishi shart: sujet tuzilishi va obrazlar rivojida birma-bir man-tiqiy izchillikkka erishishdan qochish; mashmashalarning oddiy va oshkoraligi; holatlarni bir-biriga zid qo'yish kabilar ushbu oqimning muhim belgilari edi.

Ekspressionizmning voqea va holatlarni bo'rttirib, oshirib ifodalash qoidasi jonsiz shaklbozlikka hech qanday aloqasi yo'q edi. Urush arafasida dramaturglar xuddi o'z qahramonlari kabi fojiali voqealar muhitida qirg'inbarot to'qnashuvlarning qanday kechishini bilolmay tahlika ostida qoldilar. Ularning qarash va intilishlari shu muhit bilan belgilandi. Shuning uchun ham hayotiy voqelikka nisbatan norozilik, eshik qoqib turgan falokatlardan iztirob chekish, «Yo'qlikka aylanish» (1919) degan birinchi pyesasida sahnada shar-palar, chalajon gavdalar harakat qilardi. Azobda qolgan bu chalajon gavdalar jangga yaroqli ekanliklari haqida guvohlik olish uchun proyektorlar yog'dusi ostida chirib yo'qlikka aylanib borayotgan tanalar orasida saf tortib turardilar. Chetdagi tashlandiq handaqlar-dan o'liklar ko'tarilib chiqadi. Dushman va ittifoqdosh, zobit va oddiy askar deb nomlangan bu murdalarning endi bir-biridan hech farqi yo'q edi. Chetda yashirilib qolgan bir jonsiz gavda paydo bo'ladi. Bu bir paytlar askarlar tomonidan zo'rlangan qiz edi. «Yo'qolsin uyat, sharm-hayo!» — deya qiyqiradi o'liklar. — «Sizni zo'rlashgan. Evoh, bizni ham zo'rladilar!» — shundan so'ng odatda, ekspressionistik asarlarda qo'llaniluvchi ajal raqslaridan biri ijro etiladi.

Toller o'z asarida urush voqeligini aniq va batafsil chizib berish maqsadini emas, balki bu urushning dahshatli lahzalarini quyuq bo'yoqlarda jonlantirish maqsadini olg'a surgan edi. Asar oxirida bosh qahramon — inson insonligini yo'qotmagan ekan, u qirg'inbarotga murosasizlik bilan qarab turishga haqqi yo'q, - deya olomonga murojaat etadi.

Ekspressionistik dramaturgiyada ishtirokchilar odatda bir necha muqim guruhlariga bo'lingan, biri soqov personajlar - «Olomon», yana biri bosh qahramonni tushunishga qodir «odamlar» guruhi; bosh qahramon esa muallif va unga yaqin fikr mulohazalarni ifoda etishi lozim edi. Bu dramaturgiyada o'zaro to'qnashuvlar, bir-biriga zid nuqtai nazarlar olishuvi asosiga qurilmas, balki bir tomongina haqiqat ifodachisi sifatida namoyon bo'lar edi. Ekspressionistik dramada voqea ibtido va intihoga ega bo'lgan tugal voqea tarzida emas, balki betinim kechuvchi voqelikdan yulib olingan ma'lum oraliq tasviri tarzida mujassam ettirilgan. Muhimi — bu voqealar insonni uyg'otish unda bemuruwat, badkir muhitga nisbatan ser-gaklik hissini tarbiyalashga xizmat qilishi lozim edi.

Ekspressionizm taxminan o'n besh yilcha yashadi. Bu oqim teatr olamida o'ziga xos g'oya, bo'yoq, obrazlar olamini yaratish bilan e'tiborlidir.

BERTOLT BREXT (1898-1956-y.)

Bertolt Brext o'z ijodi bilan XX asr nemis dramaturgiyasining eng yuqori kamolot cho'qqisini belgilab berdi. Brext pyesalari, bu pyesalarni muallifning o'zi tomonidan amalga oshirilgan sahnaviy talqinlari, u kashf etgan «epik drama» nazariyasi — bularning jamifavqulodda yangiligi bilan misli ko'rilmagan san'at voqeligiga aylandi.

Brext badavlat oilada tug'ildi, gimnaziyada, so'ng Myunxen dorilfununida tibbiyot sohasida tahsil ko'rdi, harbiyga xizmatga chaqirilib, sanitar sifatida xizmat qildi. U hokimiyat tepasiga Gitler kelishi bilan Germaniyani tark etadi, o'n besh yillik umrini Shvet-sariya, Avstriya, Shvetsiya, AQSH mamlakatlarida muhojirlikda o'tkazadi. 1948-yildan u Berlinda istiqomat qila boshlaydi. 1949-yili Brextning «Berliner Ansaml» teatri tashkil topadi.

Brext o'z teatrini «noaristotelcha», «noan'anaviy» teatr deb atadi. Brext bunday teatrning shakl-shamoyillarini o'ttiz yildan ko'proq davr mobaynida ishlab chiqdi. Brextcha teatr nazariyasi uning «Uch pullik opera»ga izohlar (1928), «Ko'cha sahnasi» (1940), «Teatr uchun kichik orgonon» (1953) asarlarida bir qadar to'la ifoda etilgan.

Dramaturg o'z ijodiy yo'lini teatr tanazzulga uchragan yillar boshlagan edi.¹ Ekspressionizm avjga chiqqan-u, lekin qizig'i qol-magan, hatto Brext ham ijrg'alanib qaraydigan oqimga aylanib qolgan edi... Veymar respublikasi teatrlarini oldi qochdi pyesalar bosib ketgan, mumtoz dramaturgiya namunalari esa ko'pincha tub mazmundan ajralgan holda qo'yilar edi. Teatrlar voqelikni tahlil etish o'rniga uning jo'n nushasini ko'chirish bilan cheklanardi. Brext an'anaviy «aristotelcha» teatr tomoshbinning fikrlashini, faol-ligini oshirish va uni harakatga solishga qodir emas, degan xulosaga keladi.

¹ Ekspressionizm — totincha so'z bo'lib namoyon bo'lish ma'nosini anglatadi. Ekspressionizm fikr-g'oyalarni ochiq, yalang'och, oshkora ifoda etishga qaratilgan oqim bo'lib XX asrning 10 yillari Germaniyada shakllangan.

Brext an'anaviy «aristotelcha» teatrqa qarshi chiqqan bo'lsa-da, lekin o'ziga yaqin jahon dramaturgiyasi qadriyatlaridan voz kechgani yo'q. Bugina emas, barcha o'ziga xosliklardan qat'i nazar Brext ijodi ikki asr chegarasi va XX asrning dastlabki o'n yillik-larida adabiyot va san'at sohasida, xususan, ko'pgina yozuvchi va san'atkorlar faoliyatida ro'y bergan qurilish epkinlari bilan bog'liq holda maydonga chiqdi.

Brext Ibsen, Chexov, Gorkiy O'Nil, Shou o'ziga o'xshashmagan dramaturglar ijodiga yuqori baho berdi. U romon-navislardan yurtdoshi Deblin, amerikalik Dos Passos, irland Joys tajribalarini qunt bilan o'rgandi. Brextgina emas, uning maqola-larida nomi qayta-qayta qayd etilgan, masalan, deblin ham epik san'at, eposni qayta qurdirish va shu asosda qayta ro'mon yaratish haqida tez-tez so'z ochadi. Bu va boshqa adiblar tilida «epos» so'zi ma'lum o'ziga xos ma'noda aytilgan bo'lsada, lekin aniq ma'noga ham ega edi. Yang badiiy tamoyilga ko'ra, asosiy diqqat insonning ichki olamiga emas balki uning ijtimoiy vaziyatga, ijtimoiy zulm tarzida qay darajada bog'iqligiga qaratilishi lozim edi.

Brext uchun tomoshabinning faol fikrlashi muhimdir: Tomoshabin voqea ta'siriga tushib, uning shunchaki kuzatuvchisi bo'lib qolmasligi kerak. Sahnada kechuvchi voqeaning, odatdagidek, lavhama-lavha o'z yo'nalishida mantiqan o'sib borishi Brext uchun qiziq emas. Voqea qayergadir kelgach, orada unga nisbatan zid boshqa bir lavha, voqea berilishi kerak va tomoshabin ko'zdan kechirayotgan avvalgi voqedan uzoqlashuvi, chetlashuvi va unga boshqa, yangi voqea nuqtayi nazaridan munosabatda bo'lishi lozim; natijada, avvalgi voqea-lavhalarning e'tibordan chetda qolgan jihat-larini anglash, taftish etish jarayoni boshlanadi. Brext tomoshabinning diqqat-e'tiborini bir voqeadan boshqa voqeaga ko'chirish, burish usulini «xoli o'qish san'ati» yuqdirish deb atadi.

Brextcha «epik teatr»ning muhim jihati — bu tomoshabinning his-tuyg'usiga emas, aql-idrokiga asoslanishidir. «Drama teatri»ning shohona asarlari tomoshabinni «sahna voqealariga ishontrish» orqali uni shu voqealarning ishtirokchisiga aylantirib kelgan bo'lsa, epik teatr asarlari esa masofani saqlash, nuqtayi nazarlarni taqqoslash, tahlil etish asosiga qurilgan. Shu bilan birga, Brext o'zining ilk asarlarida «Bu teatrdan his-tuyg'uni chiqarib tashlash mutlaqo noto'g'ri, lekin tomoshabin birovga qayg'urmasin, balki u bilan munozaraga kirsin», deb yozgan edi. Brext tomoshabinning bu teatrqa nisbatan nuqtayi nazarini «ijtimoiy-tanqidiy» nuqtayi nazar deb atagan.

Brext o'z izlanishlari va jahon dramasi tarixidan olingan misol-larga suyanib, odatdagi «aristotelcha» drama teatri bilan epik teatr orasidagi farqlarni ko'rsatuvchi o'ziga xos jadval tuzgan. O'sha jad-valdan olingan ayrim misollar quyidagicha:

An'anaviy teatrdan Sahnada ma'lum voqea muja-sam etiladi.

Tomoshabin voqeaga jalb etiladi va faolligi yo'qoladi. Tomoshabinda his-tuyg'u uyg'otiladi. Epik teatrdan Voqea haqida hikoya qilinadi. Tomoshabin kuzatuvchiga ay-lantiriladi, lekin faolligi oshiri-ladi. Tomoshabin hukm chiqarishga majbur etiladi Tomoshabin «kechinma»

Tomoshabin taftishchiga aydomiga tortiladi. lantiriladi. Tomoshabin voqea ishtirok

Tomoshabin voqeaga zid chisiga aylantiriladi. qo'yiladi. Ta'sir kuchi yuqdirishga Ta'sir kuchi ishontrishga yo'naltiriladi. yo'naltiriladi.

Brext qator yillar davomida o'z tizimiga o'zgarishlar kiritib, uni takomillashtirib bordi. Lekin Brextning asosiy qoidasi, ya'ni voqeadan «chekintirish» va unga yangicha ko'z bilan qarash, «xoli o'qish* (yuqdirish) qoidasi hamisha o'zgarishsiz saqlanib qoldi. Bu Brext dramaturgiyasining o'ziga xosligi, tomoshabinni fikrlash, tahlil etish, hukm chiqarishga da'vat etish talabi bilan bog'liq edi. Uning barcha pyesalari urushga, fashizmga qarshi qaratilgan siyosiy va ayni zamonda falsafiy teran pyesalardir.

Yo'qsil yukkash Geyli Gey kunlarning birida baliq xarid qilish uchun bir necha daqiqaga uydan chiqadi. «Yo'q» deyish»ni bil-movchi bu soddadil odam tasodif, qisman xohishi tufayli ingliz mustamlakachi qo'shinining askariga aylanadi. U shunday qon ke-chib, qon to'kib, jazavaga tushib jang qiladiki, hamma hayratga tu-shadi. U o'zi uchun ham, tomoshabin uchun ham kutilmaganda bir yumalab butkul boshqa odamga aylanib qolgandek edi. Geyli Geyning

birdan boshqa qiyofaga ko'chishi yog'ochga mato tortib, fil yasash misoli haqiqatga zid (pyesada shunday lavha bor) shartli bir usul edi.

1927-yili yozilgan ushbu «U askar nima, bu askar nirna* pyesasida aynan shu shartlilik usuli Germaniyada fashizm bosh ko'tarib chiqishi sharoitida siyosiy g'o'r, to'pori kishilarning g'ayriinsoniy siyosat qarmog'iga ilinishidek dolzarb mavzuni alo-hida bo'rttirib ifodalash imkonini berdi.

Brextning deyarli barcha pyesalari (jum'adan, «Parivash Io-anna» (1929), «Sezuanlik sahiy odam» (1940) matal-masal shaklida yozilgan bo'lib, u shu usul yordamida o'zi uchun muhim ba'zi muammolarni, xususan, insonning tabiatiga zid masalalarni o'rganish va anglashga muvaffaq bo'ldi. Drama-masal shaklining o'zi Brextdan «holi o'qish» qoidasini ishlab chiqishni talab etgan edi.

Brext ko'zlagan asosiy muddao va maqsad pyesada tomoshabin hukmiga havola etilgan saboqning tarbiyaviy ahamiyatini alohida bo'rttirib ko'rsatishdan iborat edi. Brext ma'rifiy tarbiya, o'gitgo'ylikka haddan ziyod darajada e'tibor qaratib, teatrning qarashlarning o'zaro to'qnashuvlari orqali ifoda etilishi. Pirandello-ning «01ti personaj muallifini izlaydi* pyesasida «teatrda teatr* usulining favqulodda teran ifoda vositasiga aylanganligi.

2. Italyan sahna san'atida psixoloik ijro an'anasining opa-singil Irma va Emma Gramatikalar ijodida davom etishi va bu yo'nalishning keyinroq tanazzulga uchrashi, yengil ijro usulining yetakchi o'ringa chiqishi.

ISPAN TEATRI GARSIA LORKA (1898-1936-y.)

Federiko Garsia Lorka Granadaga yaqin Fuyentevakeros qish-log'ida tavallud topgan. U Granada dorilfununida bir yilcha tahsil ko'rgach, 1919-yili Madridga keladi, 1921-yildan uning she'riy to'plamlari nashr etila boshlaydi. Ota-onalarini ko'rish uchun Granadaga kelganda Lorka qamoqqa olinadi va 1936-yil 15-av-gustda fashistlar tomonidan otib tashlanadi.

Granadaning ulug' farzandi bolalik chog'idan poeziyaga, dramaturgiya, musiqa, rangtasvir sohasida o'z layoqatini ko'rsatib boradi. Go'zallikka moyillik, uni butun borlig'icha tarannum etish bir umrga Lorka ijodi uchun bosh xususiyatga aylanadi. U Ispan jamiyatini qoplab olgan jaholatga qarshi beg'ubor, sog'lom kuchlarni tarannum etdi. Muallif tomonidan uch pardali xalq dramasi deb atalib «Maryana Pineda» (1932) nomida dunyoga chiqqan dramasi shunday asarlarning dastlabkisi edi. Unda isyonchilarning qamoqdan chiqishiga yordam ko'rsatganligi uchun qatl etilgan Maryana Pineda obrazi fusunkor lirik sahnalarda tasvir etilgan. Pyesada erkinlik yo'q yerda sevgi bo'Imas, sevgisiz erkinlik erkinlik emas, degan fikr olg'a surilgan.

Lorka ijodiga xos shoirona timsoliy uslub tamoyillari uning «Dehqonlar tragediyalari» (1933—1936)da yaqqol namoyon bo'lgan. Bu asarlar o'z g'oyaviy yo'nalishi jihatidan ham, badiiy-estetik tamoyillariga ko'ra ham chinakamiga xalq fojialaridir. Ular-da Lorka xalq tasawuriga monand tarzda olamning yaxlitligi g'oyasini olg'a surgan. «Dehqonlar tragediyalari» qahramonlari favqulodda kuchli ehtirosli qahramonlardir,

«Qonli to'y» asari qahramonlari ham bunday fazilatlaridan holi emas. Sevgan yigitining onasiga Kelin sevgidan «kuyib ado bo'lgani* haqida ochiqchasiga so'z ocharkan, «U qamishlarni shildiratishi, shovqinli to'lqinlari bilan meni o'ziga rom etgan daryo fununida bir yilcha o'qidi, so'ng mustaqil hayot kechirish yo'liga kiradi. 1916-yili «Provinstaun» teatriga yaqinlashadi va 1920-yillar davomida shu teatr bilan hamkorlikda ishlab, pyesalarining sahna yuzini ko'rishiga erishadi «Kit yog'i», «Ufq ortida» (1919), «Anna Kristi» (1921), «Alvasti maymun» (1922), «Bashar bolalarinino barchasiga qanot berilgan» (1923), oQayrag'och soyasida» (1924) shunday dramatik asarlardir.

Bir pardali «Kit yog'i» pyesasi O'Nil ijodining ilk bosqichi uchun ibrat bo'larli asardir. Voqea ikki yildan buyon, ummon qarida suzayotgan kit ovlash kemasida ro'y beradi. Dengizchilardan omad yuz o'girgan edi: kemani muz qoplab olgan, omborlar bo'shab qolgan deginzchilar uyga qaytishni talab qilar, kapitan Kini esa dengiz-chilarning iltijolariga qaramay, matonat bilan shimolga intilar «shay-tonga qasd qildim», kit yog'ini qo'lga kiritmay uyga qaytish yo'q, der edi. U pul topish dardida yoki qandaydir sarkash g'urur, o'jarlik ep-kini emas, balki qalbining tub-tubidan otilib chiqayotgan botiniy bir kuch uni shimol tomonga da'vat etayotganini safdoshlariga

tushun-tirmoqchi bo'ladi. Bu shunday aqlbovar qilmas har qanday to'siq va qiyinchiliklardan ustun turuvchi kuch edi.

Pyesada tasvir etilgan shart-sharoit, fe'l-atvorlarning haqqoniy va ishonarliligi e'tiborga molikdir. Muallif hayotiy haqqoniy dalillar asosida inson hayotini umumlashtirish, uning fe'l-atvorini falsafiy idrok etishga o'tadi.

O'Nil pyesalarida shaxs va uning olam bilan murakkab mu-nosabati masalalari tadqiq etiladi. Dramaturg qahramon qalbining tub-tubiga kirishga intiladi. Kapitan Kinining «Tabiat xurujiga zid o'laroq, aql bovar qilmas* maqsad sari intilishi qiziq, O'Nil uni olg'a sudrayotgan kuch nimada ekanligini aytmaydi. Bu dengiz hukmi, inson tabiatining qandaydir ichki da'vatidir. «Kit yog'i* pyesasi boshdan oyoq yaqinlashib kelayotgan falokatni tanlikali kutish ruhi bilan sug'orilgan.

1921-yili sahnaga qo'yilgan «Anna Kristi» asari muallifni bir-inchi darajali Pulitser mukofotiga sazovor etdi. Pyesa asosida asar qahramoni Anna Kristini ko'mir tashuvchi kema kapitani — otas Kris Kristofersonning uyiga kelishi voqeasi yotadi. Anna vafot et-gach, besh yoshligida G'arbdagi qarindoshlarinikiga yuborilgandan buyon o'z otasini ko'rmagan edi. Ishratxona, qamoqxona bormi, kasalxonami, jamiki do'zax azobini ko'rgan yigirma yoshlik Anna hayotni qayta boshlash ilinjida, otamga ortiqcha dahmaza bo'la-manmi, degan hayollar bilan otasinikiga kirib keladi. Lekin ishlar boshqacha bo'lib chiqadi, kapitan mehribon, e'tiborli ota edi. Anna qalban qayta tug'iladi, dengiz sohilida Met Berk degan dengizchi bilan topishib, sevishib qoladi. Berk ko'nglini rom etgan Annaga uylanishga tayyor, lekin Annaning o'tmishini bilmog'i shart. An-naning o'zi ham otasi ham shuni istaydi. Annaning ayanchli o'tmishi, tavba-tazarrulari Berkni ham, otasini ham larzaga soladi. Berk va Kristi kemaga yollanib dengizga suzib ketadilar, Anna esa ularning qaytishini kutib qirg'oqda qoladi.

Asarning sujeti oddiy va bir qadar o'kinchli. Agar dengiz obrazi ko'zga tashlanib turmaganda, mazkur pyesa yo'ldan toygan ay-olning axloqiy poklanishi haqida yana bir qissaga aylanishi mumkin edi. Tuman bilan qoplangan shu dengiz pyesada to'rtinchi muhim ishtirokchiga aylanadi. Muallifning ilk pyesalaridan farqli ravishda bu yerda dengiz va tuman shunchaki o'lim va taqdir misoli emas. Dengiz mavzuyi musiqiy sayqal misol voqeaga teranlik, ko'lamlik va nafosat baxsh etib, butun pyesa davomida jilvalanib turadi. Pyesa qahramonlarning qismati dengiz bilan shu qadar bog'liqki, dengizning fe'li, ulaning yurish turishi, harakatida aks etib tur-gandek taassurot qoldiradi:

— Dengiz odamlarga faqat musibat keltiradi, «insonning cha-tog'ini chiqaradigan jahannam», deydi qariya Kris. Krisning ikkinchi, uchinchi va to'rtinchi pardalarda aytiladigan terma qo'shiqlarda ham dengizning kishilarga baxtsizlik keltiruvchi «iblisona» fe'li haqida so'z boradi. Lekin Annaning dengizga qarashlari o'zgacha. Uning o'zi azob-uqubat keltirgan zaminni, fermani, shaharni ko'rgani ko'zi yo'q. U dengizni darhol sevib qoladi; zero dengiz unga otasining mehr-oqibatiyu Berkning muhabbatini hadya etadi. Endigi Anna Berkka to'la sodiq rafiqaga aylangan edi. Mazkur pyesada O'Nilning voqelikni qamrovli ifodalashga bo'lgan intilishi yaqqol ko'rinadi. Hayotiy dalil va borliq taassurotlari o'z holicha namoyon bo'lgan holda ayni chog'da umumlashma ma'no ham kasb etgan edi. Dengizning aynan ramziy obrazga aylanganligi muallifga qahramonlar taqdirini umumiy tarzda ta'riflash imkonini berdi. Uning e'tiroficha, baxtsizlikning man-ba umumiydir. Annaning otasi unga yetkazgan jabr-sitamlari uchun undan kechirim so'rarkan, qiz shunday deydi: «Sening hech qanday aybing yo'q, men ham aybli emasman. Ha, u ham aybli emas. Biz hammamiz sho'r-peshonalarmiz, hayot hiqildog'ingdan tutib oldimi, xohlagancha siltayveradi*.

Mazkur pyesa inson ruhiyatini tasvirlashda O'Nilning yangi bosqichga ko'tarilganidan dalolat beradi. Shu asardan so'ng qahramonlarning ziddiyatli, shiddatkor, ichki hayoti uning asarida asosiy yo'nalishga aylanadi. U inson ruhiyatini xalovatsiz o'zgarish jaray-

Tijorat tizimining o'rnatilishi mamlakatda teatr san'atini tang ahvolga solib qo'ydi.

Amerika teatri rivojida aktyorlik san'ati dramaturgiyadan ustu-vor darajada oldinda bordi. XIX asrning oxirida buyuk aktyorlar sifatida tanilgan Edvin Buts (1833—1893) ijodida Shekspir

va mumtoz dramaturgiya namunalari zaminida realizm yo'nalishi ko'ringan bo'lsa, Jozef Jefferson (1829—1905) ijodida milliy an'analar yo'nalishi rivojlanib bordi.

XX asrning 10-yillarida Amerika ko'ngil ochish tijorat teatriga zid o'laroq hayotiy teran dramaturgiyaga asoslangan «kichik teatr-lar» deb tarixdan o'rin olgan ijodiy jamoalar shakllanadi. 1915-yildan 1929-yilga qadar yashashda davom etgan «Provinstaun», urush arafasigacha yashashda davom etgan «Gild», «Grup» teatrlari shular jumlasiga kiradi. Kichik teatrlar va shu qatori federal teatrlar deb atalgan truppalarda milliy Amerika dramaturgiyasi asarlari yaratildi va jahon klassikasi namunalari sahnaga qo'yildi. Bu teatrlar, shubhasizki, Brodvey teatrlari rivojiga ham ta'sir ko'rsatdi.

BRODVEY TEATRLARI

Devid Belasko (1858—1931) 20-yillarda Brodveyda yetakchi ijodiy siymolardan biri sifatida maydonga chiqdi. Belasko, awalo, rejissyor sifatida qator yangiliklarga asos soldi. Belasko joriy etgan yangiliklardan biri yoritgich omillaridan mohirona foydalanishda ko'rindi. U nur orqali quyoshning shu'la sochishi, uning to'q qizg'ish rangda botishi, och qizg'ish rangda chiqishi, oydinlik holatlarini ifoda eta oldi: u joriy etgan ko'p yangiliklar Brodvey teatriga tarqaldi.

K. Stanislavskiy Belasko teatrini ko'zda tutib, Brodvey teatrlari haqida shunday yozgan edi: «Aktyorlardan bittasi chinakamiga iste'dod sohibi, qolganlari o'rtamiyona; tomoshasi shunday serha-shamki, bunaqasi bizda yo'qi, yoritilishi ajoyib, bu haqda biz tasav-vurga ham ega emasmiz, sahna texnikasi shu qadar yuqoriki, bunaqasi bizning xayolimizga ham kelmaydi.

Belasko teatrning eng jiddiy kamchiligi uning repertuarida ko'rinaradi. U adabiy dramani tan olmadi va Amerika sahna san'atida realizmni tasdiq etish maskaniga aylanolmadi.

Jo'n Barrimor (1882-1942) XX asar Amerika sahnasining eng mashhur fojeiy aktyori edi. «Richard III» spektaklida Barrimor talqinida bosh rol ijrosi g'oyat hayajonli chiqqan edi. Aktyorning eng yuksak yutug'i 1922-yilda o'ynalgan Hamlet roli bo'ldi. Barrimor Hamletining o'tkir aql-zakovat sohibi ekanligi, ayniqsa, fikrlash, o'yga cho'mish holatlarida yaqqol ko'ringan.

Ketrin Kornell (1898—1974) uzoq yillar davomida «Amerika teatrining birinchi malikasi» deb e'tirof etilgan.

1920—30-yillar Amerika teatri tarixiga o'ta muhim va salmoqli davr bo'lib kirdi. Aynan shu davr Amerika teatrining Ovro'po teat-ridan orqadaligiga barham berildi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. O'Nil AQSHda milliy dramaturgiya va psixologik dramaning asoschisi ekani; O'Nilning «Qayrag'och soyasida» pyesasi nega zamonaviy tragediya deb atalgan? «Zulmat ichra kechgan sayohat» asarida O'Nil Tayron xonadoni ma'naviy inqirozini ochishda qanday timsoliy ifoda vositalaridan foydalangan?

2. AQSHda tijorat teatrlarining keng yoyilishi va 1920-yillardan e'tiboran ularga zid ravishda kichik teatrlarning paydo bo'lishi. Nega Brodvey teatrlari, ya'ni tijorat teatrlarida doimiy truppalar tuzilmaydi? Eng mashhur Amerika rejissor va aktyorlaridan kimlarni bilasiz?

OLTINCHI BO'LIM

1917-1945-YILLARDA G'ARBIY OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI

Adabiyot va san'at XX asrda turli falsafiy maktab, siyosiy g'oyalar ta'sirida misli ko'rilmagan yangi va xilma-xil ifoda usullari bilan boyidi.

1910-yillarda Germaniyada tug'ilgan ekspressionizm yo'nalishi XX asr san'atiga xos voqelik bo'lib, u birinchi jahon urushi davrida sarosimaga tushgan ziyolilar kayfiyatining badiiy in'ikosiga aylandi. Bu oqim 1920-yillarning o'rtalarigacha nemis teatri va dramasida o'zini namoyon etib, nihoya topadi.

Surrealizm («oliy realizm*») yo'nalishi ham jahon urushi tu-fayli yuz bergan mushkul ijtimoiy sharoitda awal Fransiyada paydo bo'lib, so'ng Ovro'po miqyosida ildiz ota boshladi. Umuman olganda, ko'zdan kechiriluvchi tarixiy davrda san'at o'tkinchi oqimlar ta'sirida emas, balki asosiy badiiy yo'nalish — demokratik realizm bayrog'i ostida rivojlanib bordi.

30-yillarda dramaturgiya va teatr sohasida keng tarqalgan rivoyatnavislik XX asr badiiy izlanishlarining muhim xususiyatiga ay-lanadi. 20-yillar va ayniqsa 30—40-yillarda Yu. O'Nil, T. S. Eliot, J. Jirodu, J. Anuy, J. Sartr kabi turli badiiy yo'nalishlarga mansub dramaturglar o'z asarlarida afsonalarga murojaat etib, ma'lum mi-fologik sujetlar asosida davr muammolarini tadqiq etdilar.

FRANSUZ TEATRI

Fransiya teatri 30-yillarda yuksalish davrini boshdan kechirdi. Jamiyatda tanglik vaziyat chuqurlashib, xalqaro munosabatlar ke-skin tus olgan sharoitda fransuz badiiy ziyolilari boshqa mamlakat-larning madaniyat arboblari bilan yelkama-yelka turib, qora kuchlar va fashizmga qarshi kurash olib bordilar. Tafakkur drama-turgiyasi keng ayj ola boshlaydi.

Urush yillari Fransiyada ekzistensializm falsafiy oqimiga bir qadar bogiiq tarzda muammoli tafakkur teatri an'analari yashashda davom etadi. Jan Pol Sartr fransuz ekzistensializmining sorboniga aylanadi. Ekzistensializm ruhidagi asarlarda insonning ulug'vorligi, uning o'zligini yo'qotmay, yorug' dunyo azoblariga mardonavor peshvoz chiqishi, ya'ni ruhiy kuchning ustuvorligi g'oyasi ifoda etildi. Sartning shu yo'nalishda yozilgan «Pashshalar» (1943) pye-sasi urush davri sharoitida Qarshilik Harakati g'oyasiga hamohang tarzda jaranglaydi. Jan Anuyning «Antigona» (1943) asari ham ekzistensializm usuli ta'siri ostida yozilgan.

TAFAKKUR DRAMASI

Jan Jirodu (1882—1944) tafakkur dramasi yirik namoyan-dalaridan biri bo'lib, dramaturgiyaga 1928-yili o'z romani asosida yozilgan ilk — «Zigfrid» dramasi bilan kirib kelgan. Asarda jangda jarohatlanib, xotirasidan ajralgan, nemislarga asir tushgan fransuz adibi Jak Forestening fojiali qismati haqida hikoya qilingan. Fo-reste nemis sifatida qabul etilib, fashistlar Germaniyasida Zigfrid nomi bilan milliy qahramon, jangovar ruh ramzi sifatida ulug'lanadi.

Dramada Jirodu fransuz tafakkur dramasi an'analari asosida yirik falsafiy-ijtimoiy masalalarni umumlashtirish layoqatini namo-yon etdi. Drama militarizmga, urush korchalonlariga qarshi qahr-g'azab o'tiga to'la edi. Pyesada Zigfrid urush tufayli o'tmishidan, yashashga loyiq borlig'idan ajraydi. Butun pyesa davomida u o'zini o'zi topishga urinadi. Zigfrid — Foreste atrofida ikki xil intilish orasida kurash boradi: Yeva degan nemis mutaassib tarbiyachi ayoli uni fashizm bayrog'iga aylantirishga urinsa, fransuz qizi Jeneveva uning insoniylik sha'nini tiklash yo'lida kurashadi. Asar voqeasi chegara sarhadida yakun topadi. Zigfrid kurashning qaysi tomonida ekanini aytolmaydi va pyesa muammoligicha tugaydi. Dramaturg 1930-yili «Zigfridning o'limi*» degan bir pardali pyesa yozib, ma-salaga oydinlik kiritadi. Dramaturg qahramonning o'ziga kelishini fojiali burilish tarzida ifoda etgan. O'ziga kelish va dahshatli o'lim

1945-2000-YILIARDA G'ARBIY OVRO'PO MAMLAKATLARI VA AQSH TEATRI

Адабиётлар:

- 1 Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 1-2 /сост С.Мокульский / М., 1953, 1955 гг.
- 2 Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
- 3 Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М. 1967.
- 4 Ю.Кагарлицкий. Театр на века. М. 1987.
- 5 Бартошевич А. Шекспир на английской сцене. М., 1985.
- 6 Зингерман В. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979.
- 7 Бушева С. Полвека Итальянского театра Л., 1978.
- 8 С. Турсунбоев Хорижий театр тарихи. Т., 1997
- 9 Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

Ikkinchi jahon urushida fashizmning tor-mor etilishi, erk yo'lida olib borilgan g'olibona Qarshilik harakati Ovro'poning ko'pgina mamlakatlarida vatanparvarlik tuyg'usini kuchaytirib yub-ordi. Shu qatori omma ongining o'sishi, badiiy ziyolilarning xalqqa yaqinlashuvi samarasi o'laroq Fransiyada Jan Vilar boshchiligidagi «Milliy Xalq teatri» (TNR), Italiyada Jordjo Streler va Paolo Grassilarning «Pikkolo Teatro de Milano» jamoalari demokratik teatr harakatining oldingi safida borib, ijtimoiy zulm va adolat-sizlikka qarshi demokratik kuchlarning uyushuvi uchun kurash olib bordi. Fransiya «Absurd teatri» (J. Jene, S. Bekket, E. Ionesko) esa yangi urush xavfi avj olgan yillari ma'lum ijtimoiy doiralarda tug'ilgan umidsizlik kayfiyatini ifoda etdi.

50—60-yillar Angliya ijtimoiy-siyosiy hayotining keskin zid-diyatli manzaralari «alamzada yoshlar» dramaturgiyasida, Germani-yada yangi fashistik harakatlarga qarshi qaratilgan «hujjatli drama» namunalari aks ettirildiki, bular yangi davr teatrining muhim ta-moyillarini belgilar edi. Fransiyada J. Sartr, AQSH da T. Uilyams, A. Miller drama san'atining yangi yo'nalishlarida ijod qiladilar.

FRANSUZ TEATRI

JAN POL SARTR (1905-1985-y.)

Jan Pol Sartr yirik nasr ustasi va ekzistensializm falsafa mak-tabining nufuzli rahbari sifatida tanilgandan so'ng dramaturgiyaga kirib keldi. Ijodiyotda u ma'lum ma'noda o'z falsafiy qarashlarini ifoda etdi. Tarixiy sababiyat inkor etiluvchi bu falsafiy maktabda asosan axloqiy muammolar idrok etiladi: foniy dunyoning o'tkinchiligi, olamda yuz beruvchi har bir narsaning insonga bog'liqligi va uning alohida mas'ulligi bu falsafa tizimining asosiy muammolaridan hisoblanadi.

Sartr asarlari — inson borliqning intiqomli sinovlariga bardosh bera oladimi-yo'qmi, bu uning musibatli lahzalarda eng maqbul «ezgulik yo'li»ni tanlashiga bog'liq, degan falsafiy qoidasiga asoslangan. Sartr qahramonlari «ilojsizlik» vaziyatida tayanch izlash azobi og'ushida ko'rinadilar va shundan uning pyesalari masal-matal shakliga ko'chib, falsafiy ma'no kasb etib boradi. Sartr o'z fikr-o'yini inson ruhiy olamining tub-tubiga qaratadi, ruhiy ulug'vorlik, insonning kuch-qudratini ko'z-ko'z qilishga intiladi. Sartrning aql-idrok ustuvorligi g'oyasi fashizm istibdodiga qarshi qaratilganligi uchun ham urush yillari bu g'oya alohida qadr topdi.

Sartr «Bibliya»dan olingan birinchi pyesasini 1940-yili qamoq-xonada yozdi va shu bo'yi teatrning targ'ibot minbariga aylanishini ko'zlab, «Pashshalar» (1942) asarida qarshilik harakati g'oyalarini ifoda etishga harakat qildi. Asarni Sharl Dyullen sahnaga qo'ydi va chindan-da, bu pyesa urush yillari da'vatnomaga aylandi.

Sartr «Pashshalar»da Orest haqidagi qadimgi rivoyatdan foy-dalanib, xo'rlangan, lekin bo'yin egmagan Fransiya haqida so'z ochgan edi. Tomoshabinlar Orestni qarshilik harakatining qah-ramoni tarzida qabul qilgan bo'lsalar, Kletemnestrani kelishuv-chanlik, marosasozlik g'oyasining ifodachilari tarzida qarshi oldilar. Itoatda yashashga o'rganib qolgan Argos xalqi Orest tomonidan mustabid hukmdorning o'ldirilishini g'ashlik bilan qarshi oladi. Orest betayanch bo'lib yolg'izlanib qoladi, uning ozodlik haqidagi ezgu intilishi armonga aylanadi. Lekin qilmishidan afsus chek-maydi, aksincha, ko'rsatgan jasoratini o'z iroda kuchining tasdig'i tarzida baholaydi. Pyesa qahramonlarining yurt ozodligi haqidagi o'y-mulohaza, jo'shqin chaqiriqlari parijliklarda vatanparvarlik hissini uyg'otmay qolmadi. Orest: «Parvardigorning karami keng. U shafosatini darig' tutmas», degan umidvorlik bilan yaqin orada Fransiya ozodlikka chiqishini bashorat qiladi.

Jonli obrazlarni siyosiy va falsafiy tarafkashlik ruhida ifodalash Sartr ijodining keyingi bosqichida yetakchi o'ringa chiqadi. «Безк eshik ortida» (1944) degan bir pardali pyesasi muallifning shunday falsafiy qarashlari aks etgan asar hisoblanadi. Voqelikka tarafkashlik ruhida qarash uning «Hazom qo'llar*» (1948), «Dafnsiz qolgan murdalat» (1946) pyesalarida ham o'z ifodasini topgan.

ABSURD TEATRI

1950-yillarning boshlarida Ejen Ioneskoning «Kal bosh qo'shiqchi ayol», «Dars», «Kursilar» pyesalari Parij teatrlarida paydo bo'lgach, tanqidchilar ularni «bema'nilik-absurd» deb g'ovg'o ko'tardilar. Chindan-da, ularda inson qilmishlari mashara ostiga olingan, inson aqli to'mtoq, betayin, g'irt ma'nisizlik na-munasi tarzida tasvir etilgan edi. Lekin teatrdagi bu yo'nalish davom etaverdi. «Absurd teatri*» deb nom olgan bu teatrning asoschilaridan Ionesko 1970-yili Fransiya san'at Akademiyasi a'zosiga aylanadi, Bekket 1969-yili Nobel mukofoti bilan taqdirla-nadi.

«Absurd teatri» endilikda o'z umrini o'tab bo'lgan, lekin o'sha davrda voqelikka yangicha yondashuvlari, g'aroyib usullar bilan in-sonni ma'naviy komillikka da'vat etuvchi san'at yo'nalishi sifatida maydonga chiqqan edi. Odatdagi teatr va dramaturgiyaga zid o'laroq insonning bunyodkorlik salohiyatini ko'rsatish bu teatr uchun butkul yot edi. Bekket, Ionesko qahramonlari nainki kuch-g'ayratdan, hatto, fikrlash layoqatidan ham mahrum kimsalar tarzida ko'rinadilar.

Semyuel Bekket (1906—1989) millatiga ko'ra irland, o'z roman va pyesalarini fransuz va ingliz tillarida yozgan. Uning «Godoni kut-ish» (1952) degan eng mashhur pyesalaridan birida Vladimir va Es-tragon o'z xojasi Godoni kuta-kuta butun voqea davomida o'z tayin-sizligini namoyon etadi. Asarning ikkinchi pardasida bu ikki ishtirok-chi yana o'sha kutish manzilida ko'rinadilar. Kuta-kuta zerikkan Es-tragon: «Ketaylik», deydi. Vladimir — «ketaolmaymiz», Estragon — «nega», Vladimir — «Godoni kutyapmiz*», Estragon — «ha-ya, to'g'rb, deydi. Godo sahnada paydo bo'lmaydi. Kutishning o'zi bema'nilik ekani bu kimsalarni bezovta qilmaydi.

Ejen Ionesko (1912—1994) ijodida, ayniqsa, fojeiy fars janriga oid asarlar ko'p o'rin olgan. Ionesko ham Bekket kabi o'z asar-larida inson hayotining o'tkinchi va ko'pikdek omonat ekanligi g'oyasini olg'a surgan. «Kursilar» (1951) asarida aql-hushi kirdi-chiqdi bo'lib qolgan chol bilan kampir obrazlari orqali borliqning ma'nosizligi haqida so'z ochilgan.

Bekket va Ionesko asarlarining dunyo sahnalarida muvaffaqiyat qozonishining bosh sabablaridan biri ularda inson shaxsi muammosi xolisona va keskin qo'yilishi bilan izohlanadi. Bunga Ionesko ijodining ajoyib namunalaridan bo'lmish «Karkidonlar» (1959) pyesasi misol bo'lishi mumkin. Bu pyesa 1997-yil «Ilhom» tajribaviy teatrida ham sahnalashtirildi.

«Absurd teatri*» umrini o'tab, tarix mulkiga aylangan hozirgi kunda tanqidchilar absurdchilar asarlariga qayta baho berib, ularda inson hayotining mushkulotlari haqida chuqur falsafiy fikrlar ifoda etilganligini, Ionesko va Bekket o'z davrining buyuk gumanistlari qatorida turishlarini ta'kidlamogdalar.

SAHNA SAN'ATI

Usluban xilma-xil, ko'p tarmoqli fransuz teatri hayotida ikki xil g'oyaviy-badiiy yo'nalish yaqqol ko'zga tashlanadi: biri-ijtimoiy teran, xalqchil demokratik ijodiy yo'nalish bo'lsa,

ikkinchisi — «ko'ngil ochar* tijorat teatri tarmog'idir. Tijorat teatrida barcha omilu choralar puldorlar ko'nglini ovlash hamda Parij teatr shou-lariga o'ch sayyohlarni hayratga solishga qaratilgan.

Milliy sahna an'alarining davomchilari bo'lmish «Komedi Fransez* teatri, atoqli aktyor va sahna arboblari Jan Lui Barro va Andre Barsak boshliq jamoalar beqaror «xiyobon» tijorat teatrlari qarshisida o'z san'atining teran insonparvarlik ruhi va badiiy yuk-sakligi bilan ajralib turadilar.

«Komedi Fransez* teatri san'ati Molyer av Rasin an'alarining bevosita davomchilari san'atidir. Bu teatr san'atida asrlar davomida sayqal topib, teranlik kasb etgan sahna uslubi hamon ya-shashda davom etib keladi. Bu teran psixologik haqiqat bilan o'yin poeziyasi mushtarakligiga asoslangan o'ziga xos fransuz milliy uslubi edi. Bu uslub belgilarini endilikda teatrdan tashqari sarhadlarda ham darhol payqay oladilar.

Jan Lui Barro (1910—1994) 1958—1968-yillar davomida Parikning nufuzli teatrlaridan «Odeon» teatrlarini boshqarib, fransuz sahna san'atida alohida mavqega ega bo'lib keldi.

Barro «Komedi Fransez* teatri maktabini o'tab, 1940-yili shu teatrdan halovatsiz, mard va jo'shqin Hamlet obrazini yaratdi. U mumtoz dramaturgiya, zamonaviy milliy va xorijiy psixologik drama tabiatini chuqur his etuvchi aktyor edi. Molyerning «Ska-penning nayranglari* komediyasidagi Skapen talqinida uning topqir, serg'ayrat, qalban beg'ubor badkirdorlarni masxaralashga ustasi farang kishi tarzida namoyon bo'lgan edi.

Barro rejissura ustasi, san'atda haqiqat izlovchi teatr shoiri bo'lib qoldi. U teatrlarini «insoniylik timsoli» deb atadi va bir munaqqidning ta'biri bilan aytganda, bani basharga inson haqida ochiq, vijdoniy so'zlarni aytish uchun intildi.

Jan Vilar (1912—1971) fransuz sahna madaniyatining ko'rkli teatrlaridan «Milliy Xalq teatri* (TNR) ga 1951—1963-yillar davomida rahbarlik qilib, haqiqiy ommabop san'at uchun kurash olib bordi. U 2700 o'rinni Sheyo saroyi sahnasida badiiy ko'rkam, ulug'vor teatr tomoshalarini yaratdiki, bu xalqni teatrga yaqinlashti-rishda fransuz sahnasi tarixida favqulodda yangi voqelik edi. Vilar-ning bu boradagi izlanishlari Avinon festivallaridan boshlangan edi.

1947-yili Provans Avinon shahrida Vilar boshchiligida «Fran-suz drama san'atining birinchi festivals o'tkazilib, ushbu festival o'sha chog'dan har yili yoz kezlari «Avinon festivals nomi bilan xalqaro miqyosda o'tkaziladigan bo'lib qoldi. Vilar o'z teatriga J. Filip, Daniel Sorano, Mariya Kazares kabi iste'dodli aktyorlarni jalb etgan edi.

Jerar Filip (1922—1959) qahramonona romantik ruhdagi ak-tyor bo'lib, u Kornelning «Sid» asaridagi Rodrigo rolini Fransi-yaning buyuk kelajagi, shon-shavkati deya kurashgan siymo tarzida talqin etdi. Uning Rodrigosi Sheyo saroyi sahnasida qaynab jo'shgan holda paydo bo'lar ekan, tomoshabinlar olqishlar bilan kutib olardi. Jerar Filipning yana bir qahramoni qalbi jo'shqin vatanparvar, hayolparast gamburg shaxzodasi (Kleystning «Gam-burglik shahzoda») bo'ldi.

Jan Vilar «Milliy Xalq teatri»da Sofoklning «Antigona», Brextning «Aitur Uining martabasi* (Vilaming o'zi Artur Uini o'ynagan), Gyugoning «Manya Tyudor», Molyerning «Don Juan», Aristovanning «Tinchlik» (o'zi Trigei roliga) kabi asarlarni sahnaga qo'yadi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Jan Pol Sartr fransuz intellektual dramasining yirik namoy-andasi sifatida. Ekzistensializm falsafasining asoschisi Sartr o'z ta'limoti ta'sirida «Pashshalar» asarini masal shaklida yaratib, unda ruhiy ulug'vorlik — inson qudratining ifodasi tarzida yurtdoshlarini fashizmga qarshi turishga da'vat etganligi. «Pashshalar» asarida Orest va Klitemnestra obrazlari qanday timsoliy ma'noga ega?

2. «Absurd teatri»da kishilar nega betayin, beburd, ma'nisiz tarzda ko'rsatilgan? S. Bekket va E. Ionesko asarlari haqida nima deya olasiz?

3. «Komedi Fransez*, «Milliy Xalq Teatri»ning ko'ngil ochar tijorat teatrlari faoliyatiga zid ravishda fransuz sahnasining eng xalqchil hayotiy teran an'alarini davom ettirib kelayotganligi, Jan Vilar va Jerar Filip ijodi haqida nimalarni bilasiz?

INGLIZ TEATRI

Ingliz teatr san'ati urushdan keyingi dastlabki yillarda tanglik davrini boshdan kechirdi. Angliya teatri hayotida yangi ijodkorlar avlodining yetishib chiqishi bilan 50-yillarning o'rtalaridan tub o'zgarishlar ro'y bera boshlaydi.

1956-yilning 8-may kuni keyinchalik Angliyaning ko'plab ta-raqqiparvar ijodkorlarini o'z safiga olgan yangi teatr harakatiga asos solindi. Yigirma yetti yoshli aktyor Jon Osborn, teatrning badiiy rahbari Jorj Devin va 8-may kuni Osborn pyesasi asosida «Qahr ila boq» pyesasini sahnaga qo'ygan rejissor Toni Richardson ana shu harakatga boshchilik qildilar.

Angliya badiiy hayotiga Osborn bilan birga dramaturglarning yangi avlodi kirib keladi. Ular Sheyla Dileni, Arnold Uesker, Jon Arden kabilar edi. Munaqqidlar ularning nomini «alamzada yoshlar degan ta'bir bilan muhrladilar. «Qahr ila boq» pyesasi yangicha teatr yo'nalishining dastlabki namunasi edi. O'z sahnasini yosh adiblarga bo'shatib bergan «Royal Kort» teatri yangi drama-turgiyaning chinakam targ'ibotchisi bo'ldi.*

Jo'n Osborn (1929—1994)ning «Qahr ila boq» pyesasi ikkinchi jahon urushidan keyin shakllangan avlod hikoyasi edi. Jimmi Porter dorilfununni tugatadi~yu kasbiga yarasha ish topolmay, qarz ko'tarib, kichik qandolatchilik do'konini sotib oladi. Porter yuqori tabaqali Elisonga (otasi va akasi yuqori amaldor) ga uylanadi.

Asar voqeasi Londonning chetida, Jimmi uyida uch oqshom davomida bo'lib o'tadi. Gazetalar o'qiladi, tortishuv va munozara-lar avjga chiqadi. Jimmi xotining otasinikiga ketib qolishi, shu asnoda Jimmining boshqa ayolga ko'ngil qo'yishi, er-xotinning jan-jallashuvi, so'ng yana yarashuvi bosh qahramonning ichki halovat-sizligi ifodasi tarzida namoyon bo'ladi. Jimmining chakka o'tib, ya-shashga yaroqsiz rutubatli kulbasi jamiyat, yashashning ma'nosi haqidagi qaynoq munozaralar dargohiga aylanadi. «Bizning av-lodimiz kishilari ulug' ideallar uchun jon berolmaydigan bo'lib qoldilar,- deydi Jimmi, — negaki o'sha ideallar biz bolaligimizda, o'ttizinchi va qirquinchi yillarda tamom bo'ldi». U urushdan keyingi yillarda Angliya voqeligida otasining axloqiy va ijtimoiy ideallariga o'rin topilmaydi; gazetalarda ayyuhannos solinib, targ'ib etiluvchi qadriyatlar Jimmi nazarida allaqachon ma'nosi yo'qolgan soxta ideallar bo'lib chiqadi.

Jimmi Porter «o'zi alohida bir olam», XX asrning «ortiqcha kishisi» edi. U ezgu ideallar sari intilib, o'z doirasi, ona makonidan siljib, dorilfunun ilmini olsa-da, biron-bir imtiyozga ega bo'lolmagan, birgina qandolat do'koniga ega Hamlet edi. U yigirma yoshdan o'ttiz yoshgacha bo'lgan yoshlar nomidan so'z ochib, jamiyat tartibotiga qarshi bosh ko'taradi. Unda jamiyatni qayta qurish niyati yo'q; g'avg'o solishning o'zi uning uchun murossasizlik, o'zgacha yashashga da'vat edi. Osborn qahramoni tomoshabinlar oldiga o'ylashga da'vat etuvchi ko'pdan-ko'p savollarni to'kib soladi. Osbornning o'zi ham keyincha bu savollarga javob topishga urinib ko'radi. U ham o'z qahramoni kabi bu savollarga javob topolmay, ko'pincha inkor etish yo'lini tutadi.

Osborn «Lyuter» (1961) pyesasida protestant islohchisi Martin Lyuter shaxsiga murojaat etib, zamonaviy g'arb ziyolilari axloqiga tegishli muammolarni tahlil etishga intiladi. Dramaturg voqealarni keng va tarixan haqqoniy ko'zdan kechirishga harakat qiladi. Lekin uni, awalo, o'z taqdirini xalq taqdiri bilan bog'lagan, pirovard natijada esa xalqqa xiyonat qilgan doktor Martin Lyuterning ma'naviy olami, ichki kechinmasi qiziqtirgan edi. Dastlabki sahnalarda Jimmi Porter singari soxta qadriyatlar olamiga qarshi isyon ko'targan Martin hokimiyat doirasiga yaqinlashgach, oxiri o'z e'tiqodiga xiyonat qilgan «o'zingni bilu o'zgani qo'y» qabilidagi xudbin shaxsga aylanadi. Osbornning fikricha Lyuterning fojiasi «o'zingni bil..?» qoidasiga e'tiqod qo'yishida edi.

Sheyla Dileni (1939) o'z pyesalarida ayollik qalb ehtiroslari bilan insoniy ezguliklarni tarannum etgan adibadir. U o'zining bi-rinchi — «Asal mazasi (1958) degan pyesasidayoq oddiy, aniq va tushunarli hayotiy 'hodisa bilan maydonga chiqdi. Bu insoniy do'stlik, sabr toqatlilik, saxiylik haqidagi pyesa edi.*

Asar qahramonlari — o'n yetti yoshli sohibjamol qiz Djo va uning tirikchilik dardida fohishalik yo'liga kirib ketgan onasi Ellen xonimlardir. Djo onasi ketgach, xarob kulbalarda

tunlari o'zi qolib, yolg'izlikda yo'qchilik azoblarida o'ssa-da, lekin o'z sha'nini oyoq osti qilmaydigan ayollik g'ururi baland qiz tarzida balog'atga yetadi. Lekin u bir qora tanli yigitga ilakishib, undan homila orttirib, hay-otda qattiq qoqiladi. Shu asnoda Djo uyida jisman zaif Jefning paydo boiishi bilan har ikkalasining baxti kuladi. Sheyla Dileni uchun navqiron bir qiz bilan zaif kishining er-xotinlik masalasi qi-ziq emas edi. Uni sof insoniy do'stlik masalasi qiziqtirardi. Dramaturg pyesadagi kishilarning o'zaro munosabatlari silsilasini muno-zara tarzida tuzdi. Djo va Jef bir-birlarining quvonchi va tayan-chiga aylanadilar. Asal mazasi — bu bir-birini anglash va do'stlik gashtini surish demak. Pyesaning yuksak poetik shukuhi shundadir.

Dileni dramaturgiyasi «poetik teatr* qoidalariga asoslangan; uning pyesalarida inson kechmishi, ko'ngil sharhlari ufurib tursa, bas, voqealar uyg'unligi, izchillik kabi jihatlar o'z-o'zidan tug'iladi, deb tushundi u.

Dileni qahramonlari Jimmi Porterda ayyuxannos solmaydilar; ular shikastaqalb, qat'iy va sobitligi bilan nobop tuzim arkonlariga qarshi norozilik ko'rsatadilar.

«Alamzada yoshlar* dramaturgiyasi ingliz sahnasini chinaka-miga yangilashga olib keldi. Lekin, oradan o'n yil o'tgach, bu harakat tanazzulga yuz tuta boshladi. 1960-yillarning o'rtasidan dramaturgiyaga eng yosh qalamkashlar kirib kela boshlaydi.

SAHNA SAN'ATI

«Qahr ila boq* asarining «Roial Kort» teatrda o'tgan premye-rasi ingliz dramaturgiyasida ham, sahna san'atida ham yangi davr-ning boshlang'ich nuqtasi bo'ldi. «Royal Kort* teatrda boshlangan yangilanish mavji butun Angliya hududlariga tarqaldi.

Ingliz teatri yillar bo'yi charxlanib, mahorat andozasiga aylan-gan usullarini ko'z-ko'z qiluvchi yolg'iz «yulduz»lar teatri bo'lishdan to'xtadi. U awalo, rejissorlik teatriga aylana boshladi.

Tabiiyki, yangi dramaning tug'ilishi hamda yosh rejissorlarning davr ruhiga monand tarzda izlanishlari an'anaviy maktab aktyorlari san'atiga ta'sir ko'rsatmay qolmadi.

Lorens Olivye (1907—1989), awalgidek, jo'shqin faoliyat ko'rsatib, 1963-yili «Old — Vik» teatri zaminida «Milliy teatr* ga asos soladi. Teatrning birinchi pardasi 1964-yili Olivye ishtirokida «Otello* spektakli bilan ochiladi. San'atkor irqiy tenglik mavzuyiga urg'u berib, Otello obrazini keskin munozarali tarzda talqin etdi; oyog'iga taqilgan qo'ng'iroqlar jarangi qalbi tubida kechmish bo'ronli o'zgarishlardan darak berar va goho uning sipo-silliq sirtqi madaniyligi ostida ibtidoiy odamga xos tubsiz qahr-g'azab sirtiga qalqib chiqardi. Uning quyundek shijoati qarshisida Yagoning makr-xiylasi xira tortar, rashk va tutqanoq dardidan sahnada deysinib jazavaga tushar, azob-uqubat o'tida qandaydir alamli zavq olardi.

Olivye «Venetsiya savdogari* (1970) spektaklida ham irqiy tenglik mavzusini yetakchi o'ringa olib chiqdi. Qorva syurtuk, sil-indr, qo'Iqop kiygan Sheylok — Olivye sarmoya va martaba vasva-sasi avj olgan muhit kishisi edi; bu sudxo'r yahudiyning fojiasi — uning yuqori nufuzli kishilar doirasiga kirishga borlig'i bilan intilishibdi, lekin rad etilib, qasos o'tida yonishida ko'rinardi.

Pol Skofild (1922) 60—70-yillar ingliz teatrining markaziy siy-mosi, san'atida yangi g'oya va yangi o'yin uslubi to'la namoyon topgan aktyordir. Uning ko'plab ijodiy yutuqlari Piter Bruk (1925) ning rejissyorlik izlanishlari bilan bog'liq. Ularning ijodiy do'stligi 1946-yili boshlangan. O'sha yili Bruk «Xotira teatri»da Shekspir-ning «Sevgining behuda talvasasi» komediyasini qo'yadi, Skofild unda ispan yigiti Don Armado rolini o'ynaydi. Bir yil o'tgach, Bruk talqin etgan «Romeo va Julyetta* spektaklida Merkutsio, 1955-yili esa «Hamlet»da Hamlet rollarini o'ynaydi. Hamlet siy-mosida vijdon qiynog'idagi zamonaviy ziyolining dardu shijoati aks ettirilgandek edi. Hamlet — Skofild «alamzada yoshlar* avlodini xayolga keltiruvchi behalovat insoniy timsol tarzida ijro etildi. «Zamonaviy dramaturgiya,-deydi Skofild, — obrazga shunday yo'l ochib berdiki, natijada, shekspirona haqiqat ham bizning haqiqatimizga aylandi*.

Piter Bruk va Pol Skofild XX asrning fojiali ziddiyatlarini falsafiy anglash orqali «Qirol Lir» (1962) tragediyasi olamiga kirib keldilar. Rejissor sahnada «Orzu-umidlar so'ngan xudosiz olam» — fojiona tutqunlik olamini gavdalantirdi. Bu olam tartiboti shunday beburd va

shafqatsizki, inson zoti unda biror narsani o'zgartirishga qodir emas. Mazkur olam bexosiyat nur bilan qoplangan hadsiz hilqat qo'ynida yo'qlikka singib ketuvchi olam tarzida namoyon bo'ladi.

Brük odamlar va narsalarni asl holida ko'rsatish niyatida vo-qeani qadim zamonga ko'chiradi. Spektaklda sahro uzra kechmish bo'ron yasama chaqmoq chaqini, baraban gumburlari orqali emas, balki odamlarning izg'irin dahshati bilan beomon olishuvlari, muzga aylangan vujudlarining titroqlari orqali ifoda etildi.

Brük butun diqqat-e'tiborini qahramonlarning aybu gunohi va buning intiqomli qaytimiga qaratgan edi. Brük qahramonni qurshab olgan odamlar haqida, adolatsiz va bemuruwat jamiyatda inson-ning ruhiy asoratga tushishi haqida so'z ochadi. Lir — Skofild sahroyilar kabi yuzi qu'yosh taftida pishgan, diydasi qattiq, jisman baquwat qariya va butun borlig'i bilan shafqatsiz, beboshlik ola-mining kishisi edi. U katta qizlarining mehr-shafqatiga ishongani uchun taxtdan voz kechmaydi; u hayotdan charchab, to'yib bo'lgan va endi befoy, g'addor olamdan o'zini olib qochishni istardi. Lekin, bir xomxayollikka yo'l qo'yadi; ko'ngliga urgan olamni tark etish mumkin, lekin bu olamdan qochib qutilib bo'lmas, u ya-shagan jamiyat qotillari qurbonlar olami bo'lib chiqadi.

Piter Brük — Angliyaning nomi chet ellarda keng ma'lum rejis-sorlaridan bin. 1970-yili uning boshchiligida Parijda teatr tadqiqotchiligi Xalqaro Markazi tashkil topadi. Brük Parijga kelib, turli mamlakatlar aktyorlari ko'rigini o'tkazadi va shu bahonada si-yqa andozalardan holi, erkin ijod qilishga qodir malakali aktyorlar tarkibida kichik truppa tuzadi: U teatr tadqiqotchiligi zimmasiga yer yuzida yashovchi har bir insonga tushunarli teatr shakllarini tiklash vazifasini qo'ygan edi. U teatrni yangilash vositalarini izlab, xalq tomosha shakllariga murojaat etadi. Ovro'po va Sharq teatri-ning qadimgi an'analarini tiklaydi. 1991-yili Piter Brük O'zbe-kistonda bo'lganida Qashqadaryo «Muloqot» studiyasining «Jononga bordim bir kecha» (Hamzaning «Kim to'g'ri?» asari asosida) spektaklini ko'rib, uning xalq qiziqchilik teatri an'analariga asoslanganligiga yuqori baho berdi va P. Brük tashabbusi bilan mazkur asar o'sha yili «Avinon festivalida» namoyish etildi.

Piter Brük aktyor bilan tomoshabin orasidagi to'rtinchi devorni yo'qqa chiqaruvchi vositalarni aktyorni ichki zo'riqishlardan xalos etish yo'llarini izlaydi. Shekspirning «Afinalik Tirnon» (1974), «Haz narsaning me'yori yaxshi» (1978), 1985-yili yaratilib, so'ng Toshkentda namoyish etilgan 7 soatlik «Mahobhorat» spek-takllarida Piter Brük teatrning ifoda imkonlari naqadar kengligini namoyish etish maqsadlarini olg'a surgan edi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Jon Osborn «Alamzada yoshlar» dramaturgiyasi yetakchisi sorboni sifatida: Uning «Qahr ila boq» asarining «Royal Kort» teatri qo'yilishi ingliz teatri qay yuz bergan burilish nuqtasi ekanligi. Nega bosh qahramoni Jimmi Porter bo'lgan bu asar keng shuhrat qozondi?

Adiba Sheyla Dileni «Asal mazasi» pyesasi bilan yoshlarga po-etik teatr uchun yo'l ochganligi; Dileni qahramonlari shikasta qalb, nozik didli insoniy timsollar ekani.

2. Ingliz sahnasida Shekspir asarlarining yangicha talqin etilishi. L. Olivye rahbarligida «Milliy teatr»ning ochilishi. Olivyening Otello, Sheyllok rollarni irqiy tenglik mavzusi nuqtayi nazaridan talqin etganligi.

Pol Skfild va Piter Brukning Shekspirning «Romeo va Jul-yetta», «Hamlet», «Qirol Lir» asarlari ustidagi izlanishlari. Skofild Merkutsio, Hamlet va Lir rollarida.

Piter Brukning teatr ifoda omillarini yangilash ustidagi izlanishlari va olamshumul muvaffaqiyatlari.

ITALIYA TEATRI

1950-yillarning boshlarida Italiyada xalqaro miqyosda e'tirof etilgan san'at dunyoga keldi. Bu, awalo, kino san'atida «neo-relizm» nomi bilan o'z ifodasini topdi. Roberto Rasselinining «Rim ochiq shahar» filmi italyan kinosidagina emas, shu qatori umumja-hon kino san'atida ham yangi davrni boshlab berdi.

Urushdan keyingi italyan dramaturglari orasida ikki yirik drama-turg alohida o'rin tutadi. Bular realist san'atkorlardan Alberto Moravia va Eduardo De Filippo edi. Birinchisi tez-tez teatrغا murojaat etuvchi adib hisoblansa, ikkinchisi aktyor, rejissor va dramaturg sifa-tida ko'rindi. Moravia asarlari teatrغا aylanuvchi adabiyot bo'lsa, De Filippo komediyalari adabiyotga aylanuvchi teatrdir.

Eduardo De Filippo (1900-1984) bolalik chog'idayoq o'zini teatr quchog'iga urgan edi. U 1916-yili birinchi ustozi Eduardo Skar-pet truppasiga kiradi va opasi Titana bilan birgalikda rollar o'ynaydi, 1930-yili esa opasi va ukasi Peppino bilan o'z truppasini tuzadi.

Eduardo De Filippo dramaturgiyasi urushdan keyingi yillarda gullash bosqichiga kiradi. U «Neapol — millionerlar shahri*» (1945), «Filumena Marturano» (1946) asarlari bilan Italiyaning eng yirik realist san'atkorlari qatoriga kiradi.

Eduard De Filippo asarlari hozirjavobligi bilan to-moshabinlarni o'ziga maftun etardi. U italyan zamonaviy hayotini chizishga juda usta edi. «Komediya san'ati*» (1965), «Silindr» (1966), «Shartnoma» (1967), «Haykal», «Imtihon hech qachon tu-gamas» (1973) komediyalari italyan dramaturgiyasining eng sara namunalariga aylandi. 1973-yili eng sara dramatik asarlari uchun xalqaro mukofot berilar ekan, u o'z ijodi haqida shunday degan edi: «Mening pyesalarim asosini shaxs bilan jamiyat o'rtasidagi zid-diyat belgilaydi. Voqea odatda biron-bir hissiy xatti-haraktdan boshlanadi. Kimsa adolatsizlikdan noliydi, nobop odatlarni la'natlaydi. Meni ijtimoiy ma'nosi tor g'oya qiziqtirmaydi, negaki, ma'nosi tor narsaning jamiyatga nafi tegmaydi... Agar mening pye-samda sakkiz personaj bo'lsa, to'qqizinchisi tomoshabindir. Aynan tomoshabinga asosiy diqqatimni qarataman, negaki mening shubha va andishalarim shu tomoshabin orqali ravshan tortadi*».

Eduardo De Filippo komediyalarida sahna bilan tomoshabin orasidagi o'zaro bog'liqlik o'ta tig'izdir. Shu ma'noda san'atkorning estetik muddaosini yaqqol aks ettiruvchi «Komediya san'ati» pye-sasi e'tiborlidir. Unda muallifning san'atga nisbatan yuksak fu-qarolik talablari o'z ifodasini topgan.

SAHNA SAN'ATI

Italiya poytaxti Rimda har oqshom qirqtadan ortiq tomosha namoyish etiladi. Milandagi mashhur «La Skal» teatridan keyin ik-kinchi o'rinda turuvchi Rim opera teatri, Italiyaning eng yetuk drama teatrlari, turli estrada, operetta, tungi klublar har oqshom o'n minglab rimlik va mehmonlardan iborat san'at ishqibozlarini o'z bag'riga oladi.

Bir necha asr davomida o'zgarishsiz kelayotgan italyan drama teatrlari tizimi urushdan keyingi yillarda tub o'zgarishlarga duch keladi.

1947-yilning 14-mayida Milanda «Pikkolo Teatro di Milano*» degan birinchi italyan stabile — teatri M. Gorkiyning «Tubanlikda» asari bilan o'z pardasini ochadi.

Jorj Streler (1921-1997) Milan «Pikkolo» teatrining asoschilaridan biri bo'lib, u jamoaning tashkiliy davridan uning repertuariga milliy va jahon mumtoz dramaturgiyasi hamda zamonaviy asarlarni kiritib keldi.

Streler tomonidan sahnalashtirilgan Goldonining «Ikki boyga bir malay*» asari misolida teatrda doimiy yashovchi milliy spektakl dunyoga keldi. U «teatrda teatr*» shaklida qo'yilgan edi:

Goldoni davrining sayyoh truppa aktyorlari shahar maydoniga qurilgan sah-nada paydo bo'lishar va Arlekin haqidagi hangomaviy tomoshaga jon kiritishardi. Tomoshabin komediya voqeasi bahonasida XVFI asr aktyorlarining turmush tarziga guvoh bo'lishar edi.

Rejissor atoqli aktyor Marchello Moretti misolida Arlekin rolining benazir ijrochisi, har bir so'zi, xatti-harakati va gavda jilolarida nafosat va xushchaqchqlik shukuhi ufurib turardi. Tirik-chilik dardida Beatriche va Florindo degan ikki aslzodaga xizmat-kor bo'lib yollangan uchar Arlekin taxta sahnada quyundek paydo boiar, ikkala hojasiga sezdirmay, har ikkalasining topshirig'ini ado etar va yana quyundek g'oyib bo'lar edi.

Zamonaviy italyan teatrining an'analar bilan bog'liqlik tarzi rejissyorning Pirandello asarlarining sahnaviy talqinlarida davom ettirildi. «Tog' pahlavonlari» (1947, 1966), «Bugun

oqshom badi-hago'ylik qilamiz» (1949), «01ti personaj muallifini izlaydi (1953), «Tentak» (1954) spektakllarida u fojiona to'qnashuvlarni ochib beradi.*

Strelnar rejissurasiga xos falsafiy ko'lamdorlik, realistik tamoyil-larning shoirona obrazlilik bilan uyg'unligi jahon dramaturgiyasi asarlarida, awalo, Shekspirning «Richard II» (1948), «Qiyiq qizning quyilishi» (1949), «Richard lib (1950), «Yuliy Sezar (1953), «Qirol Lir» (1973) va rus dramaturgiyasidan Ostrovskiyning «Mo-maqaldiraq* (1947), Gogolning «Revizor» (1952), Chexovning «Chayka» (1948) kabi asarlarida keng namoyon bo'ldi.*

Jon Strelnar 1982-yili Parijda tashkil etilgan «Ovro"po teatri»ga rahbar sifatida taklif etilishi uning yuqori xalqaro nufuzi-dan darak beradi. Ushbu teatrning birinchi mavsumini ochish hu-quqi «Pikkolo» teatriga berildi.

Milan «Pikkolo Teatro si urushdan keyingi italyan teatri rivo-jiga kuchli ta'sir ko'rsatdi. 1951-yili teatr qoshida ochilgan teatr maktabi Rim drama san'ati akademiyasi qatori Italiyada asosiy teatr o'quv yurtlaridan bin sifatida xizmat ko'rsatib keladi.*

NAZORAT SAVOLLARI

1. Urushdan keyingi yillarda «neorealizm», — voqelikni haqqoniy aks ettirish uslubi orqali italyan san'ati, xususan, kinosi-ning jahon miqyosiga chiqishi. Eduardo De Filippo yirik aktyor, rejissyor va dramaturg sifatida. De Filippo asarlarining zamonaviy dolzarbligi ularning xalqchilligida ekanligi.
2. «Pikkolo Teatro di Milano* doimiy ishlovchi drama teatrining paydo bo'lishi. J. Strelnar yirik drama rejissori va teatr asoschisi sifatida ko'rinishi. Strelnar ijodiy izlanishlari tufayli italyan sahnasi milliy va jahon dramaturgiyasi asarlarining haqiqiy talqinchisiga aylanishi.

NEMIS TEATRI

Urushdan keyingi dastlabki yillarda nemis teatri fashizm hukmronligi davrida o'zga yurtlarda muhojirlikda bo'lgan atoqli adib va dramaturglarning asarlari asosida o'z repertuarini shakllan-tirib bordi. Bular Fridrix Volf, Bertolt Brext, Karl Gryunberg kabi-lar asarlari edi.

Teatr dramaturglarning yangi avlodini kutardi. Ular 50-yillar-ning boshlarida yetishib chiqq boshladilar. Sharqiy Germaniyada Xayner Myuller, Peter Xaks, G'arbiy Germaniyada Rolf Xoxxut va Peter Vays shunday dramaturglardan edi.

Xayner Myuller (1929-y. tug'ilgan) o'z faoliyatini jurnalist sifatida boshlab, dramaturgiyaga 1957-yili «Yulg'ich» pyesasi bilan kirib keldi.

Myuller pyesalari zamonaviy yoki o'tmish mavzesida bo'lishidan qati nazar, dolzarb muammolarni olg'a surishi bilan ajralib turadi. Uning «Jang» (1975) pyesasida fashizmning davlat tepasiga kelishi va uning so'nggi talvasali kunlari bo'rtma usulda ifoda etildi. Asardagi ba'zi lavhalar tasawurga sig'mas darajada uqubatli, mash'umona holatlarni ko'z oldimizga keltiradi, undan inson zotining hadsiz alam-iztirob, ingroqlari eshitilib turadi. Myuller asarlari timsoliy ohanglarga boy bo'lib, ular o'z mohiyatiga ko'ra musibatli va iztiroblidir.

Myullerning «Germaniyaning Berlinda mahv bo'lishi (1975), «Gundlingning hayoti» (1981) kabi pyesalari nemis tarixining fojiali kechmishini aks ettirishga qaratilgan. Ularning barchasida murak-kab timsoliy tasvir va tasawurlarga duch kelish mumkin. Ger-maniya vatan timsoli yanglig', xalqning shon-shavkati va sharman-dali o'tmishi ifodasi tarzida, ogohlikka chaqiruvchi qadriyat tarzida namoyon topgan.

Myuller uzoq vaqt davomida Brextning «Berliner Ansambb teatrida adabiy emakdosh bo'lib ishlagan va barcha pyesalari dast-lab shu teatrd qo'yilgan.

Peter Xaks (1929) ham ilk pyesalarini shu teatrd ishlagan chog'ida yozgan va shu yerda qo'yishga erishgan. Xaksning bir qa-tor asarlari qadimgi sujetlar asosida yaratilgan. Bu borada u Berxt tajribalaridan foydalandi va goho ustoz bilan munozaraga ham kirdi. Dramaturg ijodida

san'atkorning jamiyatdagi o'rni masalasi ayniqsa keng falsafiy teranlik bilan ko'zdan kechirilgan. Uning masharaomuz tarzda yozilgan «Amfitrion» (1985) kinoyaviy pyesasi aynan shu mavzuga bag'ishlangan.

Xaks pyesalarida qadimgi sujet, rivoyat qahramonlari qatori tarixiy shaxslar ham ko'plab uchraydi. «Senekaning o'limi», (1978) qadimgi rim faylasufi Senekaning o'limga tik borishi, mardonavor shaxs ekani ifodalanadi. Xaksning «Ilhom» (1981) pyesasida ham chin insoniy qadriyatlar haqida so'z boradi.

G'arbiy Germaniyada «hujjatli drama» deb ataluvchi yangi dramaturgning paydo bo'lishi bilan nemis dramaturgiyasi jahon sahnasiga chiqadi.

«Nemis hujjatli dramasi»da fashizmning tub ildizi, insonning in-sondan bezishi, mutelik kabi muammolar falsafiy nuqtayi nazardan tadqiq etildi. Bu dramaning kuchi shundaki, unda o'tmish voqealari shunchaki izohlanmay, balki tahlil etib beriladi. Bu dramaning asosiy maqsadi fashizm tufayli xalqning boshiga tushgan fojialarning takror-lanishiga yo'l qo'ymaslik muddaosi bilan izohlanadi.

Rolf Xoxsut (1931-y. tug'ilgan) «Noib» dramasida voqea Rim, Berlin va Osvensimda ro'y beradi. Pyesa ikkinchi jahon urushi dav-rida Rim cherkovi tarixiga oid hujjatlar asosida 1963-yilda yozilgan. Xoxsut o'z asarida yahudiy aholisini yo'q qilishda fashistlar qanday «tadbir»larni sobitlik bilan amalga oshirganliklari haqida so'z och-gan edi. Bu «tadbir»lardan hamma qatori Rim Papasi Piyem XII boshliq cherkov doirasi voqif, lekin biron-bir zot bu qatli omning oldini olish haqida lom-mim demagan. Ular yovuzlikka qarshi qar-shilik ko'rsata olar edi; lekin fashist hukmdorlar bilan orani buzi-shni istashmaydi. Rim Papasining yaqinlaridan Rikardo Fontan Vatikanga ta'sir ko'rsatishga harakat qilib ko'radi, biroq hech kim aql-idrok va vijdon ovozi eshitishni istamaydi. Rikardo Fontan norozilik ramzi tarzida ko'kragiga olti qirrali yulduz taqib, o'limga mahkum etilgan yahudiylar taqdiriga sherik ekanini e'lon qiladi. «Noib» dramasida shaxs jamiyat va davlat orasida o'zaro munosa-bat, har bir kishining olamda kechmish voqealar oldida mas'ulligi kabi masalalar realistik tarzda talqin etildi.

Peter Vays (1916—1982)ning ko'pgina asarlari «hujjatli drama» janrida yozilgan. Ko'p yillar Shvetsariyada yashab, shu yerda ijod qilgan Vaysning keng tarqalgan pyesalaridan «Taftish» (1965) dra-masi ham hujjatlar asosida yaratilgan; uning asosida Frankfurt-Maynda Osvensim konslageri soqchilari ustidan o'tkazilgan sud jarayoni materiallari yotadi. «Taftish» pyesasida asirlarning azobga solinishi, qotillarning shafqatsizligi, qarshilik ko'rsatishning imkoni, aybdorlik va mas'ullik masalalari olg'a surilgan edi. Pyesaning ora-toriya, vaznga solingan nasr shaklida ekanligi unda voqealarning shiddatkorlik bilan o'sib borishini ta'min etgan. Vays, aktyorlar «rollarni o'ynamasin», taftish qanday kechgan bo'lsa, uni ghunday tasvir etsinlar, deb ta'kidlagan edi. Asar 1974-yili «Osvensim jallod-lari» nomi bilan hozirgi A. Hidoyatov nomli teatrdan muallifning yuqorida olg'a surilgan tavsiyalari asosida rejissor E. Masofayev tomonidan sahnaga qo'yildi.

«Hujjatli drama» urushdan keyingi davr nemis ijtimoiy hayoti va ma'naviy ehtiyojiga o'ta monand va umri boqiy janr bo'lib chiqdi.

SAHNA SAN'ATI

Urush tugagach, Berlin nemis teatr hayotining markaziga ayla-nadi. 1945-yilning 7-sentabrida «Nemis teatri» Lessingning «Do-nishmand Natan» pyesasi bilan o'z pardasini ochadi. Natan rolini

CHEXOSLOVAKIYA TEATRI

Karel Chapek (1890-1938) o'ziga xos izlanishlari bilan umum-jahon dramaturgiyasiga katta hissa qo'shgan atoqli chex dramatur-gidir. U murakkab izlanish yo'lini bosib o'tdi. «Qaroqchi» (1920) degan ilk pyesasida u har bir inson o'zi bir olam, uning qismati ijti-moiy jarayonga daxlsizdir, degan g'oyani olg'a surgan edi.

K. Chapek, hokimiyat tepasiga fashistlar kelgach, 1934-yildan o'z asarlarida fashizmi fosh etishga kirishadi. 1937-yilda yozilgan «Oq o'lat», 1938-yilda yozilgan «Ona» pyesalari XX

asrda inson va insoniyat boshiga tushgan ko'rgiliklar haqidagi iztirobli o'y va mu-lohazalarga to'la asarlar tarzida dunyoga keldi.

Ayniqsa, Chapek ijodining cho'qqisi bo'lgan «Ona» pyesasi adib nomini jahonning eng ilg'or dramaturglari qatoriga olib chiqadi. Adib mazkur pyesada inson hayotining ma'no va mohiyati muammosini o'rta qo'ygan. Asarga jonsarak onaizor Dolores xonadonining hayoti asos qilib olingan. Voqea jangda halok bo'lgan ota xonasida sodir bo'ladi. Farzandlar ham ota yo'liga sodiq qoladilar: uchuvchi Irji ilm-fan, texnika taraqqiyoti yo'lida o'zini qurbon qiladi. Olishuvlarning ikki tomonida turib, har bin o'z e'tiqodi yo'lida kurashgan egizak aka-uka Petr va Kornel halok bo'ladilar. Fikr va intilishlari bir-biriga ters kelib qolgan egizaklar-ning o'zaro olishuvlari pyesada asosiy yo'nalishni tashkil etgan. Aka-uka olishuvi onani og'ir iztirobga soladi, u har ikkovining jonini saqlab qolish dardida azob chekadi. Chapek, «Hayot degani nima?» «Yashashning ma'no va mohiyati nimada?» degan muammo atrofida bahs yuritgan edi. Muallifning xulosasi qat'iy: hayot — yuksak ezgulikka xizmat qilishdir. Ona erining ham farzandlarining ham, tanlagan yo'lini onalik mehr-muhabbati qarshi-sida bir pul deb hisoblaydi: ota mustamlakachilik urushida mahalliy aholini qirsa, o'g'li doktor Ondra shu aholini bezgak o'latidan qutqaray deb halok bo'lsa, egizaklardan biri (Kornel) akasi Petrni otib tashlagan kishilar tomonida kurashsa — bular ahmoqlikning aynan o'zi emasmi, deya jazavaga tushadi ona.

Lekin dafatan kichik yurtga istilochilar bostirib kiradi, yurt qonga botadi. Ona so'nggi o'g'lini qirg'inbarotdan asrab qolishga urinadi, lekin yurtning oh-zorlarini xayoliga keltirib, o'ylanadi, ru-han azob chekadi. Uni shahid ketgan o'g'illarining ruhi-xotirasi qiynaydi, yashashning qadr-qimmati nimada ekanini qalban his etishga urinadi va, nihoyat, so'nggi o'g'liga qurol tutqazib, yurt himoyasiga yo'llaydi. Chapek timsoliy ifoda omillaridan mohirona foydalanadiki, bular keng qamrovli voqealarni ixcham va tig'iz rivajlantirishga olib keladi.

Ishtirokchi shaxslarning har biri o'ziga xos yashash, intilish tarziga ega bo'lish bilan bir qatorda, ular badiiy umumlashtirilganligi bilan ajralib turadi.

K. Chapekning «Ona» pyesasi fashizm va vabosiga qarshi ku-rashga chorlovchi asar bo'lgani uchun ulkan ijtimoiy ma'no kasb etdi va dunyoning ko'plab teatrlarida, shu jumladan, o'zbek teatrida ham sahna yuzini ko'rdi. «Ona» asari K. Mirmuhamedov tar-jimasida iste'dodli rejissor marhum Mahmud Tolipov tomonidan Samarqand teatrida sahnaga qo'yildi. Atoqli chex dramaturgining boshqa bir asari — «Oq o'lat» pyesasi esa M. Uyg'ur nomidagi San'at institutida Mahkam Muhamedov rejissorligida diplom spek-takli sifatida sahnalashtirildi.

SHVETSARIYA TEATRI

Shvetsariya betaraf mamlakat sifatida G'arbiy Ovro'po mam-lakatlari orasida alohida o'rin tutib kelgan. Urushdan keyingi davrda bu mamlakatda iqtisodiyot qatori teatr san'ati ham tez taraqqiy etdi. Fashistlar Germaniyasi mavjudligida ko'pgina g'arbiy ovro'polik adiblar shu mamlakatda qo'nim topdilar. Brext, Uaylder kabi dramaturglarning bir qator asarlari Syurix va Jeneva teatrlarida ilk bor sahna yuzini ko'rdi. Bular urushdan so'nggi Shvetsariya teatri va dramaturgiyasi rivojiga o'z ta'sirini ko'rsatmay qolmadi.

Urushdan so'nggi yillarda Shvetsariyada ikki yirik dramaturg yetishib chiqdi. Bular Maks Frish va Fridrix Dyurrenmattlar edi. Har ikkala dramaturg ham Brextning epik teatr uslubi ta'siri ostida Mod qilganlar.

Frish va Dyurrenmatt asarlarida «tafakkur dramasi» shakllari rivojlantirildi. Ular o'z ijodida B. Brext dramaturgiyasiga xos «ba-dii bo'rtma» ifoda usulidan keng foydalandilar. Ularning asarlarida ham, Brext asarlarida bo'lganidek, voqealar badiiy to'qima vosita-sida yaratilgan yurt va shaharlarda ro'y beradi. Frish va Dyurrenmattlar ijodini fashizmga qarshi da'vatkorlik ohanglari bir-biriga yaqinlashtirib turadi. To'g'ri, Frish ko'proq drama janrida ijod qil-gan bo'lsa, Dyurrenmatt asosan komediyalar yozgan.

Fridrix Dyurrenmatt (1928) dramaturgiyasining asosiy xususiyati Brextcha «uqdirish» estetik tamoyili bilan bog'liq. «Ulug' Romul» (1948) Dyurrenmattning ilk komediyalaridan biri bo'lib, unda mual-lif tarixiy shaxsni bosh qahramon qilib olgan bo'lsa-da, tarixiy faktlarni o'zicha, erkin tarzda talqin etgan: bu, bir jihatdan, mumtoz pyesalar va hukmdorlarga

qaratilgan pyesa — parodiya bo'lsa, ikkinchi jihatdan, siyosiy parodiya hamdir; Romul Rim imperiyasining tez orada qulashini biladi va buni o'zi ham juda-juda xohlaydi, qizig'i shundaki, bu hukmdor davlat ishlarini chetga surib qo'yib, parrandachilik bilan shug'ullanadi. Uning fikricha, bu ish davlatni boshqarishga qaraganda ezguroq va foydaliroqdir. Pyesaning oxiri g'alati: Romulning siyosiy raqibi Odoakr ham tovuqboqar va sahiy odam ekan. Lekin Odoakr yonida har qanday yovuzlikka yo'l ochuvchi hukm chiqarishga ustasi farang Teodorix turardi.

Dyurrenmatt jiddiy muammolarni olg'a surgan: beozor, rahmdil Romul davlatni halokat yoqasiga keltirdi, negaki, uning yonida o'z Teodorixi yo'q edi. Aynan shu shaxs mustabidlik tartibotini o'rnatib, oxiri o'sha tovuqlarning boshini olishga qodir edi-da.

Dyurrenmattning «Keksa xonimning tashrifi» (1955) tragiko-mediyasida mutoyiba va bo'rtma usullar keng qo'llanilgan. Asar shu jihati bilan jahon teatri doirasida e'tirof etildi.

Dyurrenmattning «Fiziklar» (1960) pyesasida mashhur olim Febius bu telba olamni sog'lomlashtirib bo'lmaydi, deya jin-nixonada jon saqlashga ahd qiladi; ugina emas, boshqa sohaning kazo-kazo vakillari ham o'zlariga shu qismatni tanlaganlar. Dyurrenmatt o'z ijodida ijobiy qahramon qiyofasini yaratish vazifasini qo'ymagan. Zero, u noxush voqealarni ifodalash kishilarni oxiri ijobiy xulosalar chiqarishga olib keladi, deb hisoblaydi.

NAZORAT SAVOLLARI

1. *K.Chapek chexoslovak dramaturgiyasini jahon sahnasiga olib chiqqan dramaturg sifatida; chapek pyesalarida alohida bir inson timsoli orqali umumbashariy muammolarning tadqiq etilishi. Chapekning pyesalaridan biri nega «Oq o'lat» deb atalgan? Chapekning «Ona» pyesasini jahon teatrlarida shuhrat topganligin-ing tub asoslari nimada? O'zbek sahnasida Chapekning qaysi pyesalari qo'yilgan?*

2. *Dyurrenmatt urushdan keyingi Shvetsariya dramaturgiyasining yirik namoyandasi ekani. Dyurrenmattning qaysi pyesalarida brextcha «uqdirish» usuli alohida yorqin ifoda etilgan?*

AMERIKA QO'SHMA SHTATLARI TEATRI

Ikkinchi jahon urushidan keyin Amerika teatri hayotida chuqur tanglik davri boshlandi. Urushdan awalgi yillarda shitob bilan maydonga chiqqan kichik teatrlar yopilgach, Amerika sahnasi but-kul tijorat izmiga o'tib ketadi.

1940-yillardan e'tiboran ijtimoiy drama an'analarini davom ettiruvchi ikki iste'dodli dramaturg asarlari paydo bo'la boshlaydi. Bular Tennessi Uilyams va Artur Miller edi. Ular o'z asarlarida zamondoshlarining ruhiyati va qalb og'riqlari haqida ro'y rost hi-koya qilib berdilar. TENNESSI UILYAMS (1911-1983-y.)

Tennessi Uilyams, asosan, ruhiyat dramasi yo'nalishida ijod qildi. Bu ma'noda u O'Nilga yaqin turadi. Uni qahramon qalbining tub-tubida pinhon yotgan ziddiyatli kayfiyat va kechinmalar qiziqitirdi.

Uilyams «Billur jonzotlar» (1945) pyesasining so'z boshisida o'z badiiy-estetik qarashlarini aniq ifoda etdi: u naturalizm va silliq realizmni inkor etib, «shoirona realizm»ni himoya qilib chiqdi. «San'atda hayotga nisbatan suralnamo o'xshashlik yaratish muhim emasligini endi hamma bilib qoldi,— deydi u,— haqiqat, bir so'z bilan aytganda, hayot, borliq yaxlit va bo'linmas bir hilqatki, uning sirtini jonlantirish orqali emas, balki shoirona tasavur ko'zgusi orqali borlig'ini namoyon etish mumkin.*

Uilyams o'z fikrini rivojlantirib, tashqi o'xshashlik omili tugab bitgan teatr o'rniga yangi «raftoriy teatr» kelishi g'oyasini olg'a suradi. «Raftoriy (plastik) teati», Uilyams fikricha, turli-tuman ifoda omillariga asoslanuvchi teatrdir. Lekin bu omillar orasida timsoliy ifoda yetakchi o'rin tutadi. Uilyams shu yo'nalishda yozil-gan «Billur jonzotlar» pyesasida adabiy ifoda omillaridan tashqari musiqa, nur ifodasi, ekranda jonlantiruvchi tasviriy bezak, turli izohlardan foydalandiki, bular serqatlam shoirona sahnaviy muhit yaratishga qaratilgan edi.

«Billur jonzotlar» pyesasida Tom Uingfilning o'tmishi uning o'kinchli xotirasi asosiga qurilgan. Unda bir oila misolida ko'pdan-ko'p amerikaliklarning dard-hasratlari ifodalangan.

Bosh qahramon Lauraning beg'ubor borlig'i shoirona timsollar orqali yorishib bo-radi». «Billur jonzot!ar», «moviy gul» Lauraning ruhiy pokligi, bokira va shikasta qalbligi va g'addor jamiyatga yotligi ramzi yang-lig' namoyon bo'ladi. Laura ko'ngil izmiga ters boruvchi, sharoitga moslashib ketuvchilardan emas. Shu hoi uning baxtsizligidan darak berib turadi. Jamiyatning shafqatsiz qonunlari izmidan chiqolma-gan Tom Lauraning sevgisini rad etadi. Laura joni-dili bo'lib qol-gan billur jonivorlarni dafatan sindirib qo'yadi. Uning umri ham xuddi shu billur singari barbod bo'ladi. Pyesada turmush nobopligi qahramonlarning ko'ngil ingroqlari orqali ochiladi. Unda shoirona kechinma, nafasot shundoqqina bo'rtib, ufurib turadiki, tanqid-chilarning Uilyamsga Chexovning ta'siri o'tganligi haqida so'z ochishlari asossiz emasdek ko'rinadi.

Uilyamsning keyingi «Orzu tramvayi» (1947) pyesasi muallifga jahoniy shuhrat keltirdi. Asar o'z mohiyatiga ko'ra «Billur jonzot-lar» pyesasiga yaqin turadi. Lekin uni janriga ko'ra tragediya deyish mumkin. Blansh Dyubua ham Laura singari jamiyat aqidalarini qabul qilolmaydi, lekin yashash uchun kurashadi, baxt izlaydi. Stenli Kovalskiy va Blansh butkul bir-birlariga zid kishilar: Stenli badxulq, xudbin kimsa bo'lgani holda Blansh qalban pok, beg'ubor inson. Lekin chirkin hayot uni ham o'z domiga tortgan: u ichadi, zinodan qaytmaydi. U baxt sari intiladi, lekin topolmaydi.

Uilyamsning 1957-yili rejissor Garold Klerman tomondan sah-naga qo'yilgan «Orfeyning do'zahga tushishi» asari AQSH teatr hayotida muhim voqea bo'ldi. Pyesada Orfey, ya'ni Vel Zever tu-shib qoladigan dahshatli do'zah AQSH janubidagi kichik bir sha-harcha tarzida qad ko'taradi. «Bu dunyoda,- deydi Vel, — bozorda odamlarni to'ng'iz to'shi sotilgandek sotadilar va sotib oladilar: odamlar bor-yo'g'i ikki turga bo'linadilar: birlari sotiladi, birlari sotib oladilar. «Vel va Leydining pok va nurli muhabbati olish-sotish, yolg'on-yashiq, zo'rlik asosiga qurilgan badkirdor kimsalar olamiga qarama-qarshi qo'yilgan. Ular bu olamda yasholmaydilar. «Qotil shu yerda, — deydi Leydi Torrensni ta'riflab, — Otamning qotili — o'sha, otamning tokzoriga o't qo'ygan murdor! Mening umrimga suv quydi, ikki tirik, yana bir tug'ilmagan uch jonni mahv etdi.

Uilyamsning 60-yillari yozilgan «Eski daha» (1977), «Zamon saltanati» (1968), «Qiyqiriq» (1971) kabi pyesalarida ham ezgulik ideallari tarannum etildi. U 30 dan ortiq pyesa yozdi. Uning pye-salari jahonning turli teatrlarida qo'yilib kelinadi.

ARTUR MILLER (1915-y.)

Artur Miller hozirda ham AQSH dramaturgiyasida o'z ijodiy faoliyati bilan ko'zga ko'rinib kelayotgan dramaturg hisoblanadi. Uning ilk asari 1944-yili yozilgan edi. «Omadli kishi» deb atal-gan bu asarni o'sha yiliyoq rejissyor Elia Kazan Brodvey teatr-laridan birida sahnaga qo'ygan. Kazan Millerning «barcha bola-lar — mening bolalarim» degan asarini ham 1947-yili Brodveyda qo'yadi.

Artur Miller inson shaxsi va jamiyat muammolarini o'z ijodi-ning bosh mavzusi qilib olgan realistik san'at namoyandasi sifatida maydonga chiqqan edi. Millerning fikricha, dramaturg hay-otiy obrazlar yaratishi kerak. «U kim o'zi, kasb-kori nima, qanday kun ko'rmoqda, nima hisobiga yashamoqda, boshqa personajlar bilan aloqadorligi qanday, boymi yoki kambag'almi, uning o'zi o'zi haqida qanday fikrda, u haqda boshqalarning fikri qanday... bularning hammasi aniq-ravshan bo'lishi lozim», deb ta'kidlaydi Miller.

Miller «Barcha bolalar — mening bolalarim», «Gumashtaning o'limi», «Baho», «Gunohga botib», «Visha voqeasi» kabi asarlari bilan 30-yillar ijtimciy dramasi an'analari-ning davomchisi sifatida ko'rindi.

Miller «Barcha bolalar — mening bolalarim» pyesasi bilan urushni ko'rmagan kishilarga urush nimaligini ko'rsatib qo'ydi. U insonning insonligi faqat o'z farzandining tashvishini chekishda emas, shu bilan birga o'zgalarning farzandlari haqida ham qayg'urish, demakki, bashariyat oldidagi mas'ulligini ado etishda ko'rinadi, degan g'oyani olg'a surdi.

«Gumashtaning o'limi» (1949) dramasida Miller jonsarak raqobatchilar hamda oldi-sotdi olamining qurboni bo'lmish gu-mashta Villi Lomen obrazi orqali ko'pdan ko'p amerikaliklarning

fojiali taqdirini umumlashtiradi. Muallif kekxa gumashta xotirasini sahnada jonlantirish orqali voqealarning tig'iz o'sib borishiga erish-gan edi. Unda Villi Lomenning marhum akasi Ben bilan o'zaro muloqotlar orqali ikki xil olam tasviri: «vahshiyona yashash tarzi* bilan millionlarga ega bo'lish va insoniylik, sahiylik tufayli fojiona o'lim topishdan iborat umr yo'llari namoyon bo'ladi.

Miller «Baho» (1968) pyesasida «Gumashtaning o'limi»da ko'tarilgan ma'naviy-ahloqiy masalalar tahliliga qaytadi. Unda ko'p yillik ayriliqdan so'ng uchragan Viktor va Uoltor degan ikki aka-ukaning eski uyda otasidan qolgan jihozlarni sotish bila)i bog'liq voqealar ifodalangan.

Pyesada aks ettirilgan hayotiy voqelik shu qadar serqatlam va murakkabki, yaxshilik qayerda-yu, yomonlik qayerda, kim haq-u kim nohaq ekanini anglash qiyin.

1970-yillarda Miller «Olamning yaratilishi» (1972), «Amerika soati» (1976) kabi pyesalar yaratadi.

SAHNA SAN'ATI

AQSH teatr hayoti ko'pgina mamlakatlar teatr hayotidan farqlanib turadi. Bu mamlakatda davlat teatri yo'q. Teatr deganda bu yerda Brodvey teatrlari ko'zda tutiladi. «Brodvey teatri» Brodvey mavzeiga joylashgan teatrlarnigina anglatmaydi, ayni chog'da u ma'lum teatr turini, ya'ni tijorat teatrlari turini ham anglatuvchi tushunchadir. Brodvey tijorat teatrlari doimiy truppa, repertuarga ega bo'lmagan, butkul moliya-tijorat maqsadiga qaratilgan teatr-lardir. Bu teatr binolarini ijaraga olgan truppalari biror spektaklni yaratadi faoliyati kasodga uchragach, spektaklning ham, truppaning ham umri tugaydi.

Ikkinchi jahon urushidan keyingi davrda brodvey spektakli o'ta serhasham tomosha tusini oldi. Urushdan avvalgi yillarda har bir spektaklga 30—40 ming dollar sarflangani holda endilikda drama spektakliga 100 ming, myuziklga 500 ming dollarga qadar sarfla-nadigan bo'ldi.

Elia Kazan (1909—2003) AQSH teatrining yirik rejissyori va teatr arboblariidan bin bo'lib, o'z faoliyatini 1932-yilda «Grup» teatrida boshlagan. 1941-yilgacha, ya'ni teatr yopilgunga qadar shu yerda ishlab, Kazan amerika teatri hayotida sezilarli o'rin tutdi va so'ng Brodvey teatrlaridan birida Millerning «Gumashtaning o'limi» (1949) asarini qo'ygach, yirik rejissorlardan biri sifatida tan olinadi. «Gumashtaning o'limi» hayotiy haqiqat va timsoliy ifoda omillari mohirona uyg'unlashtirilgan spektakl edi.

Kazan Uilyamsning qator asarlarini sahnalashtirish bilan bu dramaturg pyesalarining eng yaxshi talqinchisi- sifatida e'tirof etiladi. Uning talqinida Uilyamsning «Orzu tramvayi» (1947), «Qizi-gan torn ustidagi mushuk» (1955), «Yoshlikning xushnavo qo'shig'i» (1958) asarlari katta muvaffaqiyat qozondi.

1964-yili Linkoln san'at markazi tomonidan doimiy ishlovchi «repertuarli teatr*» tashkil etilarkan, Kazan shu teatrning badiiy rahbari etib belgilanadi. Linkoln san'at markazi Rockefellerlar fondi hisobiga tashkil topgan: «Metropolitan opera*, «Vivian Bomont nomli drama teatri*, «Forum» kamer teatri, konsert zali kutubxonasi, muzey, teatr maktabi — bularning barchasi shu san'at markazi ixtiyoriga berilgan edi. Bular Linkoln san'at markazining shu paytga qadar Amerika ega bo'lmagan davlat teatri o'rnini bo'suvchi chinakam san'at qasriga aylanishini taqozo etardi.

Teatr 26 nafar kishidan iborat truppa sifatida 1964-yili yanvar oyida Millerning Kazan talqinidagi «Gunohga botib*» pyesasi bilan o'z pardasini ochadi. So'ng rejissor Garold Klerman Millerning «Vishi voqeasi*» pyesasini qo'yadi, teatr repertuariga yana O'Nil asarlari kiritiladi. Lekin bu moliyaviy naf ko'rish payiga tushgan markaz xo'jayinlariga yoqmay qoladi. Rejissorlar qat'iyat ko'rsatib, Byuxnerning «Dantonning o'limi*», Brextning «Galileyning hayoti*» kabi asarlarini sahnaga qo'yadilar. Biroq tijoratchi rahbarlarning moliyaviy siquvlari oqibatida awal Kazan, so'ng boshqa rejissorlar markazni tark etadilar va teatr truppassi 1970-yillarning birinchi yarmida tarqalib ketadi.

Linkoln san'at markazi teatri yopilgan bo'lsa-da, lekin doimiy ishlovchi teatr barpo etish uchun kurash to'xtamaydi. 50-yillardan e'tiboran Brodvey tijorat teatrlariga zid tarzda yangi ijodiy jamoalar tashkil topa boshladiki, ular «нобродвей*» teatrlari nomi bilan ma'lum. Imkon qadar yashashda davom etuvchi erkin ijodkorlik hissi bilan uyushgan bunday teatrlarsiz

Amerika teatr hayotini to'laligicha tasavur etib bo'lmaydi. Bugungi Amerika teatri shon-shuhratini belgilovchi ko'plab aktyor va rejissorlar o'z faoliyatlarini shu turdagi teatlarda boshlab, tajriba to'plab, so'ng katta sah-nalarga yo'l olganlar.

NAZORAT SAVOLLARI

1. Urushdan keyingi AQSH dramaturgiyasida T. Uilyams va A. Miller pyesalari misolida 30-yillar ijtimoiy drama an'analarining davom ettirilganligi.

T. Uilyams pyesalarida qo'llanilgan «shoirona realizm ifoda usuli nimani anglatadi? Uilyamsning «Billur jonzorlar* pyesasida timsoliy ifoda usuli qaysi obraz orqali namoyon bo'lgan? Uilyamsning «Orzu tramvayi* asari jahon teatrlarida keng qiziqish uyg'otganligining sabablari nimada?*

Miller dramaturgiyasida inson shaxsi va jamiyat muammolarining bosh mavzu tarzida idrok etilishi; «Barcha bolalar — mening bolalarim pyesasida har bir insonning bashariyat oldida mas'ulligi muammosini olg'a surilishi. Millerning «Gumashtaning o'limi* asarida ezgulik g'oyalari qanday ifoda usullari orqali mujassam etilgan?*

2. Ikkinchi jahon urushidan so'ng AQSHda tijorat teatrlari tizimi-ning keng avj olishi. «Brodvey», «Nobrodvey» teatrlari nimani anglatadi?

Elia Kazan AQSHning eng yirik rejissorlaridan biri ekani Kazan Uilyams va Miller asarlarining eng yaxshi talqinchisi sifatida. Kazan-ning Brodvey teatrlaridagi rejissyorlik faoliyati haqida nima deya olasiz?

* * *

Inson qadr-qimmat, uning dard-iztirobi haqida g'am chekish chin insonparvar dramaturg va sahna arboblarning hamisha bosh muammosi bo'lib kelgan va shu bois ular yaratgan asarlar asrlar o'tsa ham o'z ohorini to'kmay, bani basharning yangi-yangi avlod-lariga xizmat qilib keladi. Bundan ikki yarim ming yil avval yaratgan «Shoh Edip»ni eskirgan asar deb bo'ladimi? Aslo! Donishmand Sofoklni inson zurriyotini uni ruhan majruh, jisman yo'qlikka olib boruvchi dahshatli taqdir o'yinlari-yu tashvishlardan xoli, erkin va baxtli ko'rishdek ezgu niyati bu asarning tub-tubiga singib ketgan ediki, ana shu ezgu niyat ikki daho san'atkorimiz — Sh. Burxonov va S. Eshonto'rayeva ijrosidagi baxti qaro Edip va Iokasta bizning yurtdoshlarimizni ham insoniy mas'ullik, burchdorlik hissini chu-qur anglashga da'vat etdi.

Daho Shekspir asarlarini aytmaysizmi?! «Hamlet», «Otello»lar sahnamizda boshqa biron-bir mamlakatda o'xshashi yo'q buyuk sahnaviy talqinlar ekanligi bilan manaman degan chet ellik mutax-assislarni hayratga soldi. «Tragediyani Shekspir yozsin-u, o'zbeklar o'ynasin ekan», degan ta'bir paydo bo'lganligi bejiz emas.

Jahon dramaturgiyasi asarlarini o'qib, tub ma'no-mazmunini anglab, ularda mujassam etilgan insoniy timsollarning ezgulik ifodalaridan g'ururing oshib, yovuzlik ifodachilaridan g'azabing to-shib, o'zing bilmagan holda bir daraja ma'naviy o'sgandek bo'lasan, kishi. Ikkinchi bir buyuk maktab bo'larli jihati shundaki, bu asarlar yozilish uslubi, badiiy ifoda shakllarining rango-rang va betakrorligi bilan bo'lg'usi san'at mutaxassislarini san'atda o'z yo'l-yo'riqlarini topishga da'vat etib turishidadir.

Shunday qilib, xorijiy teatr va uning saboqlari bir jihatdan bo'lg'usi san'at kishilarining ma'naviy komil shaxslar bo'lib yetishuviga yordam bersa, yana boshqa jihatdan ularning kasbiy tako-miliga naf keltiradi. Insoniyat yaratgan buyuk san'at obidalarining mazmun-mohiyatini anglash va ushbu san'at obidalarini insoniyat-ning o'ziga xizmat qildirishga qaratilgan xorijiy teatr tarixini o'rganishdan ko'zlangan bosh maqsad ham shundadir.

G'ARB DRAMATURGIYASI O'ZBEK SAHNASIDA (Talabalarning mustaqil ishlari uchun ma'lumotlar)

Antik dramaturgiya asarlari o'zbek sahnasida

Sofokldan: «Shoh Edip» spektakli premyerasi O'zbek milliy (sobiq Hamza nomidagi) Akademik drama teatrida 1969-y. 5-sentabrda bo'lib o'tgan; rej. I. V. Radun, Sh. Qayumov, tarj. A. Muxtor; Edip — Sh. Burxonov, Iokasta — S. Eshonto'rayeva, Kreont — Q. Xo'jayev, T. Oripov, Tiresiy — T. Xonto'rayev.

«Antigona» asari Asqad Muxtor tarjimasida qo'yilgan. Spektaklda bosh rollarni S. Norboyeva, Ya. Abdullayeva (Antigona), O. Xo'jayev, Yo. Ahmedov (Kreont), R. Avazov (Trisiy), G. Jamilova (Ismena) o'ynaganlar.

' Yevripiddan: «Medeya» tragediyasi (tarj. A. Qosimov) o'zbek sahnasida qo'yilmagan, radiospektakl (rej. Ye. Ya. Somoxvalova, Medeya rolida Ya. Abdullayeva) va telespektakl (rej. H. Qahramonov, Medeya rolida R. Ahmedova) tarzida namoyish etilgan.

O'zbek teatrlari sahnasida V. Shekspir asarlari O'zbek Milliy Akademik drama teatrida

1935-yil 11-fevral. — «Hamlet», rej. M. Uyg'ur, B. Xo'jayev, tarj. Cho'lpon; Hamlet — A. Hidoyatov, Ofeliya — S. Eshonto'rayeva, Gertru-da — M. Qoriyeva, Goratsiy — Sh. Burxonov; Layert — N. Rahimov; 1939-y. rej. M. Uyg'ur, V. Chirkin, tarj. V. Zohidov; Hamlet — O. Xo'jayev, awalgi ijod-korlar ishtirokida, Qirol — O. Jalilov, Poloniy — N. Nazrullayev, 1949 va 1964-y. (rej. M. Uyg'ur, N. V. Ladigin, tarj. V. Zohidov); 2003-y, «Hamlet» (rej. T. Azizov), Hamlet — T. Saidov, Klavdiy — M. Abduqunduzov, Gyortruda — S. Yunusova, Goratsiy — U. Tillayev, Poloniy — Sh. Nuraliyev.

1941-yil 28-yanvarda — «Otello», N. V. Ladigin, M. Uyg'ur, tarj. G'. G'ulom; Otello — A. Hidoyatov, Dezdemon — S. Eshonto'rayeva, N. Ali-yeva, I. Boltayeva, Yago — O. Xo'jayev, N. Rahimov, Kassio — Sh. Qayumov, Emiliya — Z. Sadriyeva, T. Sultonova, Rodrigo — J. Tojiyev; 1984-y. rej. Ye. Siminov, R. Hamidov: Otello — T. Azizov, Dezdemon — S. Norboyeva, Yago — T. Tojiyev.

1951-yilda «Romeo va Julietta», rej. A. O. Ginzburg, tarj. M. Shayx-zoda: Romeo — Sh. Burxonov, Julietta — S. Eshonto'rayeva.

1958-yilda «Yuliy Sezar», rej. A. O. Ginzburg, Sh. Qayumov, tarj.

Test

Teatr tarixi

Uyg'onish davri

1. Uyg'onish davri teatri qayerda shakl topdi?
 - a) Fransiya
 - b) *Italiya
 - c) Ispaniya
2. Renessans so'zini ma'nosi...?
 - a) rivojlanish
 - b) *uyg'onish
 - c) yakun toppish
3. Ispaniyada madaniy – ijtimoiy rivojlanishga asos bo'lgan narsa?
 - a) *ijodiy taraqqiyot
 - b) siyosiy holat
 - c) xalq ahvoli
4. “Komediya del arte” qachon dunyoga keldi?
 - a) XVI-asr avvalida
 - b) XV –asr o'rtalarida
 - c) *XVI-asr o'rtalarida
5. “Komediya del arte”da nechta niqob bo'lgan?
 - a) *3 ta
 - b) 4 ta
 - c) 1 ta
6. “Komediya del arte” kimlar tomonidan yaratilgan?
 - a) ispan aktyorlari

- b) *italyan aktyorlari
- c) ispan zodagonlari
- 7. Ludoviko Driostoning “Sandiq ichidagi komediya” asari nechanchi yilda Ferrars saroyida ko’rsatildi?
 - a) *1508
 - b) 1509
 - c) 1510
- 8. “Gostrol” so’zining ma’nosi?
 - a) dehqonlik
 - b) xalq dramasi
 - c) *cho’pon dramasi
- 9. “Gostrol” janri qaysi shaharda dunyoga keldi?
 - a) *Ferrars
 - b) Rim
 - c) Marsel
- 10. Birinchi teatr binosi Ferrarsda qachon tiklangan?
 - a) 1527
 - b) *1528
 - c) 1529

O’rta asr

1. O’rta asrda qanday drama vujudga kelgan?
 - a) Satirlar drammasi
 - *b) Cherkov drammasi
 - c) Triologiya drammasi
2. O’rta asr teatrida qanday bezakdan foydalanishgan?
 - a) barakko
 - *b) semukvtan badiiy bezak
 - c) rangtasvir bezak
3. Adam de La-Al asari qaysi?
 - a) “Xushomadgo’y”
 - b) “Antegena”
 - *c) “Roben va Marion haqidagi dunyo”
4. Miraklning ma’nosi nima?
 - a) Metincha so’z bo’lib, “ahloq” ma’nosini anglatadi
 - b) Yunoncha so’z bo’lib “Sirli” “Maxfiy” degan ma’nolarni bildiradi
 - *c) Lotincha so’z bo’lib “Mo’jiza” degan ma’nolarni anglatadi
5. Mesteriya Ovropada Fransiyada necha yil ishlaydi?
 - a) 100 yil
 - *b) 200 yil
 - c) 80 yil
6. “Shiypondagi o’yin” nomli asar qachon qo’yilgan?
 - *a) 1262-yil
 - b) 1285-yil
 - c) 1200-yil
7. Angliyada bahor bayrami bilan birgalikda qaysi xalq qahramoni xotirasiga bayramlar o’tkazilgan?
 - a) Gilman
 - *b) Robin Gud
 - c) Pastlen
8. Fransiyada nechanchi yildan mesteriyalarni ko’rsatish man qilingan?

- *a) 1548-yil
- b) 1285-yil
- c) 1453-yil

Ma'rifatparvarlik davri

1. Ma'rifatparvarlik davri tarixga qachon kirgan?
 - a) XVII-asrda
 - *b) XVIII-asrda
 - c) XVI-asrda
2. Ma'rifatparvarlik san'ati rivojining 3-bosqichi noma deb nomlangan?
 - a) ma'rifatparvarlik klassitsizmi
 - b) ma'rifatparvarlik realizmi
 - *c) sentementalizm
3. "Figaroning uylanishi"ning muallifi kim?
 - a) Sheredan
 - b) Goldsmit
 - *c) Bamarshen
4. Jon Drayden qachon tug'ilgan?
 - *a) 1631-yil
 - b) 1634-yil
 - c) 1640-yil
5. Ballada operasi qanday janr?
 - a) fojeiy janr
 - b) komedik janr
 - *c) parodiya janri
6. "Bir kun xatolari" komediyasi qachon yozilgan?
 - a) 1751-yilda
 - *b) 1773-yilda
 - c) 1768-yilda
7. Druri-Leyn teatriga Devid Garrik necha yil davomida rahbarlik qilgan?
 - a) 34 yil
 - *b) 30 yil
 - c) 32 yil
8. "Aktyorlik hunari bo'yicha tajriba"ning muallifi kim?
 - a) Shekspir
 - b) Devid Garrik
 - *c) Nama'lum
9. Yangi davr Ingliz rejissorlik san'ati kimning faoliyatidan boshlagan?
 - *a) Devid Garrik
 - b) Charlz Maklin
 - c) Jeyms Kuin
10. Golbaxning "eng tuban va qabix xirs-intilishlar majmui" deb baholangan risolasi
 - a) "Katon"
 - b) "Aql haqida"
 - *c) "Tabiat tizimi"
11. Fransua Mari Aruening taxallusi?
 - *a) Volter
 - b) Malyer
 - c) Kornel
12. Didro qayerda tug'ilgan?
 - *a) Lengreda

- b) Guddusda
- c) Parijda
- 13. Didro pyesalari qaysi drammaning shakllanishi uchun katta ta'sir ko'rsatgan?
 - a) o'rta asr drammasi
 - *b) meschanlik drammasi
 - c) romantizm drammasi
- 14. Sosyeter kim?
 - a) xor
 - b) naychi
 - *c) paychi
- 15. Ippolito Kleronning asl ismi nima?
 - *a) Leris de Latyud
 - b) Lope de Rueda
 - c) Mishel Baron
- 16. "Xitoylik yetim"ning muallifi kim va qachon yozilgan?
 - a) Lekuvrer 1729-yil
 - *b) Volter 1755-yil
 - c) Leken 1761-yil
- 17. Goldoni qaysi teatr vakili?
 - a) Ingliz
 - b) Ispan
 - *c) Italiya
- 18. Granellochilar akademiyasi qachon qayerda tuzilgan?
 - a) 1750-yilda Fransiyada
 - *b) 1747-yilda Venetsiyada
 - c) 1751-yilda Parijda
- 19. Lessing "Oyimqiz Sara Sampson" pyesasini qachon tugatgan?
 - a) 1760-yilda
 - *b) 1755-yilda
 - c) 1758-yilda
- 20. Gyote qachon tug'ilgan?
 - *a) 1749-yilda
 - b) 1750-yilda
 - c) 1773-yilda

Uyg'onish davri

1. Qaysi davr aql-zakovat davri deb atalgan?
*a) uyg'onish
b) antic
c) ma'rifatparvarlik
2. Iqtisodiy taraqqiyot dastlab qayerda boshlanadi?
a) Ispaniyada
*b) Italiya
c) Angliya
3. Jahonga mashxur "Telba Roland" dostonining muallifi kim?
a) Leto
b) Servantes
*c) Ludoviko Ariosta
4. Birinchi teatr binosi qachon va qayerda tiklangan?
a) 1585-yil Rimda
*b) 1528-yil Ferrara
c) 1530-yil Angliya
5. Komediya del arte ma'nosi nima?
*a) professional teatr
b) harakat qiluvchi
c) komik sahna
6. Xizmatkorlar italyanchasiga qanday atalgan?
a) Pantalone
*b) Dzonni
c) Rudzante
7. Ispan ommabop teatrlari nima deb atalgan?
*a) corral
b) arena
c) skena
8. Corral so'zining ma'nosi
a) komik sahna
b) sahna
*c) orqa hovli
9. Lapar va raqslardan iborat komik sahna nomi?
*a) Saynet
b) Menexma
c) Renessans
10. Katolik diniy aqidalarini butun G'arbiy Ovroq bo'ylab yoyish bo'yicha keng ko'lamli dastur ishlab chiqilgan?
*a) 1546-yil
b) 1545-yil
c) 1544-yil
11. Nikollo Makiavellining qaysi asari cho'ponlar xori bilan boshlanadi?
*a) Mandragora
b) Shamdon
c) Royokor
12. Gumanist dramaturgiyasining ikkinchi janri?
a) komediya
*b) tragediya
c) asar
13. Gumanist dramaturgiyasining uchinchi janri?

- a) komediya
 - b) tragediya
 - *c) pastoral
14. Pastoral ma'nosi qaysi javobda berilgan?
- *a) cho'pon dramasi
 - b) cho'ponlar xori
 - c) cho'pon haqida asar
15. "Olimpia" teatri qaysi yilda va kim tomonidan boshlangan?
- *a) 1580-yil Andre Palladio
 - b) 1502-yil Anjelo Beolko
 - c) 1622-yil B. Lokatelli
16. Komediya del arteda niqob-tiplar necha guruhga bo'lingan?
- a) 2
 - b) 4
 - *c) 3
17. "Donki Xot" asari muallifi kim?
- *a) Servantes
 - b) Shekspir
 - c) Lope de Vega
18. "Teatr" impereyasining hokimi deb kim e'tirof etilgan?
- a) Servantes
 - *b) Lope de Vega
 - c) Sofokl
19. Ingliz sahnasidagi ayol artistlar ilk bor qachon paydo bo'lgan?
- *a) 1660-yil
 - b) 1680-yil
 - c) 1678-yil
20. Prostineum bu...?
- *a) keng old sahna, tomosha o'ynaladigan asosiy joy
 - b) balkon
 - c) bezak
21. Servantesning 1588-yilda ikkinchi pyesasini belgilang
- *a) Mumansiya
 - b) Donki Xot
 - c) Norbek Xayrullayev

Antik davr

1. Ovropa zaminidagi eng qadimiy teatr madaniyatini kimlar yaratgan?
*a) yunonlar va rimliklar
b) yunonlar
c) rimliklar
2. Attika komediyasi qachon yuzaga keldi?
a) Er avv. IV asrda
*b) Er avv V asrda
c) Era vv VI-VII asrda
3. O'z tragediyalariga ikkinchi aktyorni olib kirgan fojeanavis?
a) Sofokl
b) Yevrepid
*c) Esxel
4. "Tragediyani falakdan zaminga olib tushgan sohibi qalam" deb kimga ta'rif beriladi?
*a) Sofokl
b) Aristofan
c) Yevrepid
5. Orxestra so'zining ma'nosi?
a) "ko'ryapman" fe'lidan
*b) "raqs tushyapman" fe'lidan
c) chodir
6. Xor qatnashuvchisi qanday qatalgan?
a) Korifey
b) Tiorekan
*c) Xorevt
7. Xor boshlig'i qanday atalgan?
*a) Korifey
b) Katur
c) Xorevt
8. Ellinistik davr komediyasini nima deb ataydilar?
*a) Afina komediyasi
b) Yangi Attika komediyasi
c) Rim komediyasi
9. Yunonistonda ilk bor professional aktyorlar qachon paydo bo'ladi?
a) Er avv VI-asr o'rtalarida
b) Er avv III-asr oxirida
*c) Er avv IV-asr o'rtalarida
10. Raqs va harakatlarga asoslangan janrni aniqlang
*a) pontamima
b) mimrar
c) fliaklar
11. So'zma-so'z "qorishma" degan ma'noni anglatuvchi so'z?
a) Tragediya
*b) Satura
c) Gistrion
12. Yangi Attika komediyasini Rim xalq atellanasi unsurlari bilan hassasona uyg'unlashtirgan komediyanavis?
a) Neviy
b) Terenskiy
*c) Plavt

13. Tragediyalari sahnaga qo'yish uchun emas, balki, aslzodalar xonadonida o'qish uchun mo'ljallangan ijodkorning ismi
- a) Sofokl
 - *b) Seneka
 - c) Yevriped
14. Hosildorlik mabudi
- a) Kora
 - b) Demetra
 - *c) Dionis
15. Fojeiy aktyor niqobi qanday atalgan?
- *a) Ankos
 - b) Xlamida
 - c) Xitoni
16. Dehqonchilik parisi
- a) Eos
 - *b) Demetra
 - c) Gratsiya
17. Xorning orxestriga kirib kelgandan keyin aytuvchi qo'shiqlari nima deb atalgan?
- a) fleytachi
 - b) Sofist
 - *c) Stasimlar
18. Burilish ma'nosini anglatuvchi so'z?
- *a) Strofa
 - b) Stasim
 - c) Antistrofa
19. Yunonlar qora va Kasbiy dengizlari havzasiga joylashgan yurtni nima deb atashgan?
- a) Attika
 - *b) Skufiya
 - c) Afina
20. Dramaning paydo bo'lishiga nima asos bo'lgan?
- a) Komediya
 - b) Tragediya
 - *c) Epos va lirika
21. Gipokrit so'zining ma'nosi?
- *a) javob qaytaruvchi
 - b) taqlid qilish
 - c) xoeforlar
22. "Hamma ishning andozasi insondir" degan qoidani olg'a surgan sofistlardan biri?
- a) Menandr
 - *b) Protagar
 - c) Perikl
23. Agon so'zining ma'nosi
- *a) daxanaki jang
 - b) ko'chma sahna
 - c) liboslar
24. Afinada teatr musabaqalari qancha davom etgan?
- a) kechqurundan ertalabgacha
 - b) 2 kun
 - *c) ertalabdan shomgacha
25. Menandrning bizgacha to'liq yetib kelgan komediyasi
- a) "Hakamlar sudi"

- *b) “Odamovi”
- c) “Xushamodgo’y”
- 26. Aktyor so’zining ma’nosi
 - a) ijrochi
 - b) rol o’ynovchi
 - *c) harakat qiluvchi
- 27. Gladiator olishuvi va ommoviy tomoshaga mo’ljallab qurilgan ulkan Rim binolarining nomi
 - *a) Amfiteatr
 - b) Sirk
 - c) Paroskeney
- 28. Tomoshabin o’tiradigan joy qanday atalgan?
 - a) Skena
 - *b) Teatron
 - c) Proskenei
- 29. Rimning “Fessenin” deb nomlanuvchi tomosha turini aytuvchi va to’quvchi jamoalariga qanday e’tibor berishgan?
 - a) chapak chalib olqishlashgan
 - b) tilla tangalar bilan mukofatlashgan
 - *c) qattiq jazolashgan
- 30. Satura bu nima?
 - *a) kulguli dramatic sahnacha
 - b) musiqa asbobi
 - c) asarning g’oyasi
- 31. Rimda xalq qiziqchilari qanday atalgan?
 - a) komediyanaestlar
 - b) qiziqchilar
 - *c) gastrionlar
- 32. “Atellana” tomosha turining nimaga asoslanib olingan?
 - a) qabilaning nomi
 - *b) shaharning nomi
 - c) personaj nomi
- 33. Rim tarixidan olingan tragediyalarning asoschisi kim?
 - a) Plavt
 - b) Gerensey
 - *c) Gney Nevii
- 34. “Efegeniya” tragediyasining muallifi kim?
 - a) Nevii
 - *b) Enney
 - c) Pakuvei
- 35. “Egizaklar” asarining muallifi kim?
 - *a) Plavt
 - b) Sheksper
 - c) Nevey
- 36. “Yangilanishlar” komediyasi muallifi kim?
 - *a) Sheksper
 - b) Plavt
 - c) Gerensey
- 37. Terenseyni qaysi piasasida Mikien va Demeya kabi qahramonlarni uchratishimiz mumkin?
 - a) “Erlarga saboq”
 - *b) “Og’a inilar”
 - c) “Xazina”

38. Rim fuqarolarining erkakcha ustki kiyimini kiyib chiqqan komediya qahramonlarini nima deb atashgan?
- a) togata
 - b) masxaraboz
 - *c) atellana
39. Dramaturg Titiniy qaysi davrda ijod qilgan?
- a) Er. Avv III-asrning oxiri
 - b) Er, Avv III-asrning oxiri IV-asr boshi
 - *c) Er. Avv II-asr oxiri I-asrning boshi
40. Ezop kim?
- a) qul
 - *b) aktyor
 - c) dramaturg
41. Palliy bu nima?
- *a) aktyorlar uchun keng burma libos
 - b) shoxlarning bosh kiyimi
 - c) jimjimador etik
42. Toshidan qurilgan birinchi doimiy teatr binosi nechanchi yilda qurilgan?
- a) Er. Avv 33-yilda
 - b) Er. Avv 49-yilda
 - *c) Er. Avv 55-yilda
43. Lusiy Anney Seneka jami bo'lib nechta tragediya yozgan?
- *a) 9 ta
 - b) 10 ta
 - c) juda ko'p
44. Kolezey amfiteatri nechanchi asrda qurilgan edi?
- *a) Eramizning birinchi asrida
 - b) Eramizning ikkinchi asrida
 - c) Eramizning uchinchi asrida